

ART SANAT

18 / 2022



ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 18 • Temmuz / July 2022

E-ISSN: 2148-3582

Dizinler / Indexing and Abstracting

Scopus

Emerging Sources Citation Index (ESCI)

EBSCO Art & Architecture Source

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

DOAJ

Erih Plus

Islamic World Science Citation Center (ISC)

Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR)

International Medieval Bibliography (IMB)

SOBIAD Sosyal Bilimler Atıf Dizini

Akademik Araştırmalar Index (Acar index)

Arastirmax

JournalTOCs

ResearchBib

Türk Eğitim İndeksi (TEİ)

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 18 • Temmuz / July 2022

E-ISSN: 2148-3582

Sahibi / Owner

Prof. Dr. Mustafa BALCI

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

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR

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

Yazışma Adresi / Correspondence Address

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

Yayıncı / Publisher

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

Kapak Resmi / CoverPage

Nar Kızı, Tuval üzerine akrilik, is, sulu boya ve 24 ayar altın, 50x65, 2015 (Fatemeh Saba Jafari)
Pomegranate Girl, Acrylic on canvas, soot, watercolor and 24-carat gold

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

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

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

Yayın Türü / Publication Type

Yaygın Süreli / Periodical

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 18 • Temmuz / July 2022

E-ISSN: 2148-3582

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

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

Baş Editör Yardımcıları / Co-editors-in-Chief

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

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

Alan Editörü / Section Editor

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

İngilizce Dil Editörleri / English Language Editors

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

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

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

Öğr. Gör. Kübra BODUR, İstanbul Arel Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye
- ogrgorkubrabadur@gmail.com

Redaksiyon / Redaction

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

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 18 • Temmuz / July 2022

E-ISSN: 2148-3582

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Günkut AKIN, İstanbul Teknik Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Füsün ALİOĞLU, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye – *fusun.alioglu@khas.edu.tr*
- Prof. Dr. Nurhan ATASOY, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Sait BAŞARAN, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Gülberk BİLECİK, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *bilecik@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. İbrahim ÇEŞMELİ, İstanbul Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye – *cesmeli@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Şebnem Sedef ÇOKAY KEPÇE, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – *cokays@istanbul.edu.tr*
- Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *ozgu@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Bekir DENİZ, Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Ardahan, Türkiye – *bekirdeniz@ardahan.edu.tr*
- Doç. Dr. E. Emine DÖNMEZ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *edonmez@istanbul.edu.tr*
- Doç. Dr. Gülder EMRE, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıkları ve Onarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye – *gulemre@istanbul.edu.tr*
- Doç. Dr. Ü. Melda ERMİŞ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *umermis@istanbul.edu.tr*
- Öğr. Gör. Dr. Leyla ETYEMEZ ÇIPLAK, Çankaya Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, Türkiye – *leylaec@cankaya.edu.tr*
- Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN, (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Zeynep İNANKUR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Zühre İNDİRKAŞ, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Gül İREPOĞLU, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Alpaslan Hamdi KUZUCUOĞLU, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Bilgi ve Belge Yönetimi, İstanbul, Türkiye – *alpaslan.kuzucuoglu@medeniyet.edu.tr*
- Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *simge@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Ali Uzay PEKER, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, Türkiye – *peker@arch.metu.edu.tr*
- Doç. Dr. Ayça TIRYAKI TÜRKMENOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *aycatir@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Fikret TURAN, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye – *fikret.turan@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – *urfali@yildiz.edu.tr*

HAKEMLER / REFEREES

- Doç. Dr. Meryem Acara Eser, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Rabia Akarsu, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Selin Gürdere Akdur, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Filiz Barın Akman, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Merve Senem Arkan, Arkin Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi, Girne, KKTC
Doç. Dr. Muhammet Arslan, Kafkas Üniversitesi, Kars, Türkiye
Doç. Dr. Adem Balkaya, Kafkas Üniversitesi, Kars, Türkiye
Doç. Dr. Ferda Barut Kemirtlek, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Seyfi Başkan, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye
Prof. Dr. Sedat Bayrakal, Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye
Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Can Şakir Binan, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul Türkiye
Prof. Dr. Ali Boran, Ankara Hacı Bayram Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Öğr. Gör. Tahsin Bozdağ, İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye
Doç. Dr. Selman Can, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Nilgün Çevrimli, (Emekli), Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Nilay Çorağan, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye
Prof. Dr. Semra Daşcı, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. Tülün Değirmenci Tural, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Demircan, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla, Türkiye
Prof. Dr. Hasan Fırat Diker, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Lale Doğer, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. E. Emine Dönmez, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Elcil, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Ayşe Erek, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Aslıhan Erkmen, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu, Ege Üniversitesi, İzmir Türkiye
Prof. Dr. Lütfiye Göktaş Kaya, Karabük Üniversitesi, Karabük, Türkiye
Doç. Dr. Sevgi Görmüş, İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye
Prof. Dr. Hamza Gündoğdu, Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye
Prof. Dr. Ayşegül Güçhan, Beykoz Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Banu Hatice Gürcüm, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Elif Gürsoy, Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi İ. M. V. Noyan Güven, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu
Doç. Dr. Muharrem Hafız, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fehmiye Dilek Himam Er, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir, Türkiye

HAKEMLER / REFEREES

- Dr. Öğr. Üyesi Feride İmrana Altun, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi, Balıkesir, Türkiye
Prof. Dr. Kasım İnce, Pamukkale Üniversitesi, Denizli, Türkiye
- Prof. Dr. Selim Karahasanoğlu, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Dr. Öğr. Üyesi Filiz Karakuş, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Şebnem Sedef Çokay Kepçe, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Oğuz Koçyiğit, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
- Dr. Öğr. Üyesi Canan Kuş Büyüktaş, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Zonguldak, Türkiye
Prof. Dr. Evren Kutlay, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, Türkiye
Prof. Dr. Banu Mahir, (Emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Agah Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Aşkın Özdizbay, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Dr. Öğr. Üyesi Hülya Parlakkalay, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon, Türkiye
- Dr. Öğr. Üyesi Hamit Pilehvarian, İstanbul Esenyurt Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Haluk Sağlamtimur, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye
- Doç. Dr. Müge Savrum Kortanoğlu, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, Türkiye
Doç. Dr. H. Hilal Şahin, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Prof. Dr. Yüksel Şahin, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye
Prof. Dr. Nadide Seçkin, Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli, Türkiye
- Dr. Öğr. Üyesi Baharak Tabibi, İstanbul Okan Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Rahşan Tamsü Polat, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye
Prof. Dr. Zeren Tanındı, (Emekli), Bursa, Türkiye
- Dr. Öğr. Üyesi Gülsün Tanyeli, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Murat Taşkiran, Pamukkale Üniversitesi, Denizli, Türkiye
Doç. Dr. Erhan Tekin, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay, Türkiye
- Doç. Dr. Pınar Toktaş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye
- Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Gönül Uzelli, (Emekli), İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Doğan Yavaş, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye
Prof. Dr. Gülgün Yılmaz, Trakya Üniversitesi, Edirne, Türkiye
Doç. Dr. Neriman Yörür, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye
- Doç. Dr. Seher Demet Yücel, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Serap Yüzgüller, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Bursa/Keles Kemaliye Köyü Camii ve Duvar Resimleri Bursa Keles Kemaliye Village Mosque and Its Wall Paintings..... Şeyda Algaç	1
A Witness from the 18th Century: The Culture and Art Environment of Ottoman Cities in the Letters of Lady Montagu 18. Yüzyıldan Bir Görgü Tanığı: Lady Montagu'nun Mektuplarında Osmanlı Şehirlerinin Kültür ve Sanat Ortamı Erkan Atak, Göksevi Ayhan Atak	33
Kopenhag David Koleksiyonu'ndan Bir Şamdanın Orta Çağ Av Kültürüne İlişkin Bezeme Programı Üzerine Düşünceler Reflections on Medieval Hunting Ornamentation of a Candlestick from the Copenhagen David Collection..... Gülşen Baş, Ayşegül Bekmez	59
Contributions of Art in Public Space to the Riverside Urbanity: Amasya Examplar Kamusal Alanda Sanatın Nehir Kıyısı Kentsel Tasarıma Etkileri: Amasya Örneği..... Emel Birer	87
Eyüp'te Kurtarılması Gereken Bir Yapı: Balçık Tekkesi A Structure that Needs to Be Saved in Eyüp: Balçık Tekke..... Ahmet Vefa Çobanoğlu	113
Uşak'ta Günümüzü Ulaşamayan ve Farklı İşlevde Kullanılan Cami ve Kiliseler Mosques and Churches That Didn't Exist Today and Used For Different Functions in Uşak Aysim Börekcioglu Dülgeroğlu, Mine Tanaç Zeren	145
Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki Madeni Haç Örnekleri Metal Cross Samples at Bursa Archaeological Museum Ufuk Elyiğit	173
Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesi'ndeki 0259 ve 0275 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerimlerin Serlevha Tezhipleri Illuminations of Headings in the Quran with No 259 and 275 Fixtures in Kastamonu Sheikh Sa'ban-i Veli Foundation Museum..... Pelin Gülelda Karadeniz	201
Agra Kalesi'nden Tac Maha'le Seyir: Müsemmen Burç ve Sarayı Looking fram Agra Fort to The Taj Mahal: Musamman Burj and Palace Fadime Özler Kaya	219
Texts About Music: Reflections on the Relations Between the Different Communities Living in 19th Century Istanbul 19. Yüzyıl İstanbul'unda Yaşayan Farklı Topluluklar Arasındaki İlişkilerin Müzik Metinlerindeki Yansımaları..... Harun Korkmaz	243

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Ressam Vasili Vasilyeviç Vereşçagin'in (1842-1904) Çizgileriyle Timurlu Anıtları: Asya Kültürel Mirasının Belgelenmesi**
Timurid Monuments as Seen by The Russian Painter Vasily Vasilyevich Vereshchagin (1842-1904):
Documentation of the Cultural Heritage in Central Asia 263
Elif Kök
- Aizanoi Antik Kenti Penkalas Çayı Arkeoloji ve Restorasyon Çalışmaları**
The Restoration and Archaeological Studies of The Penkalas River Project in Aizanoi Ancient City 295
Elif Özer, Sinan Özcan
- Yeni Bilgiler Işığında Kubbe-i Hadrâ Çinileri**
Tiles of the Konya Green Dome in the Light of New Information 319
Çetin Öztürk, Ali Fuat Baysal
- Yeni Belge ve Bulgular Işığında Sağman Keyhüsrev Bey Camii**
Sağman Keyhüsrev Bey Mosque in the Light of New Documents and Findings 341
Turgay Polat
- Tanzimat'a Giden Yolda Köprüler, *Dilicanslar*, Trenler ve Balonlar: 1835 Tarihli Seyyâhnâme'de Modern Ulaşım Altyapısı ve Araçlarına Dair Resimler ve Tasvir Stratejileri**
Bridges, Stagecoaches, Trains and Balloons on the Road to the Tanzimat: Paintings and Descriptive Strategies of Modern Transportation Infrastructure and Vehicles in *Seyyâhnâme* 'The Book of Traveller'
Dated 1835 365
Fikret Turan
- Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler**
Unglazed Medieval Pottery Found at the Şavşat Castle Excavation in 2016-2017 399
Güler Yılmaz, Nurşen Özkul Fındık, Osman Aytekin



Bursa/Keles Kemaliye Köyü Camii ve Duvar Resimleri

Bursa Keles Kemaliye Village Mosque and Its Wall Paintings

Şeyda Algaç*

Öz

Bursa ilinin dağ yöresi ilçelerinden olan Keles'in ilçe merkezine 8 km uzaklıktaki Kemaliye köyünün moloz taşla inşa edilmiş dikdörtgen planlı camisi sade bir dış mimariye sahiptir. Yapının hariminde ve son cemaat yerinde bulunan, kalem işi tekniği kullanılarak yapılmış bezemeleri ve duvar resimleri yapıyı sıra dışı kılmaktadır. Harimin ve son cemaat yerinin duvar yüzeyleri kare ve dikdörtgen paftalara ayrılarak betimleme alanı olarak kullanılmıştır. Paftalarda birçok dinsel ve sivil yapıda görülebilecek buketlere ek olarak merkezinde Kâbe bulunan Mekke şehri, büyük kapıları olan şehir betimlemeleri, sandukalı ve destarlı sikke tarzında bir Mevlevî tac-ı şerifinin başlık olarak kullanıldığı mezar taşına sahip baldaken türbe, üzerine sancak ve teberlerin çapraz olarak yerleştirildiği sanduka, servi, meyveli ağaçlar, başak demetleri, kapağı kesilerek dilimlenmiş karpuz ve hançer yerleştirilmiştir.

Makalede Kemaliye köyü camiinin duvar resimleri ve yazı programı köydeki tasavvuf ortamı da göz önüne alınarak tanıtılmaya ve muhtemel sembolik anlamları irdelenmeye çalışılmıştır. Yapının inşa kitabesi bulunmadığından yapıldığı tarih ve banisi bilinmemektedir. Ancak yerel tarih çalışmalarına göre yapı, Hacı Mehmet oğlu Hacı Osman tarafından inşa ettirilmiş, bezeme ve tasvirler de yabancı ustalar tarafından yapılmıştır. Giriş kapısının üstünde yazan "sene 1129" (M 1874/1875) bezeme ve tasvirlerin yapım tarihidir. Bezemeleri ve resimleri özgün hâlleri ile günümüze ulaşabilen cami, 19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı toplumunun taşradaki beğenilerini yansıtan seçkin bir örneklerdir.

Anahtar Kelimeler

Bursa, Keles, Kemaliye Köyü, Camii, Duvar Resimleri, Bezeme, Kalem işi

Abstract

The rectangular planned mosque of Kemaliye village, 8 km from the town center of Keles, which is one of the mountain districts of Bursa province, built with rubble stone, has a simple exterior architecture. The decorations and wall paintings made using the hand-drawn technique in the sanctuary and the narthex render the building extraordinary. The wall surfaces of the sanctuary and the narthex were divided into square and rectangular sheets and used as a depiction area. In addition to the bouquets that can be seen in many religious and civil buildings on the sheets, the city of Mecca with the Kaaba in the center, the descriptions of the cities with large gates, a baldachin tomb with sarcophagus and destard coin-style tombstone in which a Mevlevî crown is used as a heading, were sarcophagus on which flags and battle-axe are placed diagonally, cypress, fruit trees, bunches of spikes, sliced watermelon with the cap cut off and dagger were placed. In the paper, it was attempted to introduce the wall paintings and writing program of the Kemaliye village mosque by considering the mystic environment in the village and examining its possible symbolic meanings. Since the building does not have a construction inscription, the date of its construction and its builder are not known. However, according to local history studies, the building was built by Hacı Osman, the son of Hacı Mehmet, and its decorations

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

Atf: Algaç, Seyda. "Bursa/Keles Kemaliye Köyü Camii ve Duvar Resimleri." *Art-Sanat*, 18(2022): 1–31.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1032694>



and depictions were made by foreign masters. Year “1129” (M. 1874/75) written above the entrance door is the date of manufacture of the decorations and depictions. The mosque, the decorations, and paintings of which have survived in their original form, is an outstanding example that reflects the tastes of the Ottoman society in the countryside in the last quarter of the 19th century.

Keywords

Bursa, Keles, Kemaliye Village, Mosque, Wall Paintings, Decoration, Hand-drawn

Extended Summary

The mountain region of Bursa consists of Harmancık, Keles, Büyükorhan, and Orhaneli districts. Administered by the Byzantine state as a feudal landlord, settlement and reconstruction of the area by Turks must have taken place after the conquest of Atranos Castle by Orhan Beg. The mosque that is the subject of the study is at Kemaliye village of Keles district. It is known that there was a dervish lodge in the village although it did not survive until this day. In addition, the existence of a beard of Mohammad and a flag carrying the name “Shaban Wali” demonstrated that the village was a significant Sufi center and the building, its decorations, and depictions shall be evaluated in this context. The mosque that is on sloping land in the East-West direction at the village center was constructed using rubble stone and wooden materials in a 90 cm thick wall. The building has a rectangular sanctuary in the North-South direction and a narthex to the North of the sanctuary. The center of the wooden ceiling of the building is emphasized with a round ceiling rose. Emphasizing centers of wooden ceilings with a square or round ceiling rose gives rise to the consideration that such parts could be ascribed mystical or cosmic meanings such as plaster dome or wooden ceiling rose that is used in ceilings of buildings with double functions such as a mosque-ancestral house.

The wall paintings and decorations on the inner surface of the structure and narthex walls were made using the hand-drawn technique which made the structure unique. Wall paintings using the hand-drawn technique became widespread from the second half of the 18th century, especially following the period of Abdülhamid the first (reign 1774-1789) to become an important part of the Ottoman visual culture. The wall paintings that were primarily observed in Topkapı Palace in Istanbul and other samples of civil architecture in the city were rarely used in religious structures in the capital. Wall paintings were used and popularized in religious architecture in Anatolia and Balkan geography. Acceptance and adoption of mosques with depictions by the local people must be related to their repertoire of religious subjects.

A cylindrical altar niche was placed at the center of the South wall of the structure. On both sides of the niche, there are columns drawn using hand-drawn technique reflecting imperial admiration and a pleated red curtain reflecting the same admiration in the niche. On the upper part of the eastern wall, there are imaginary city descrip-

tions with large gates. It could be argued that these are the “gates of paradise”. In late print copies of the text titled “Muhammediye” compiled by Yazıcıoğlu Mehmet in the 15th Century, various depictions describing the text were added, in these pictures, paradise was symbolized with large gates reflecting the taste of the late period. On the North part of the eastern wall, a watermelon description with two slices cut off and carrying a dagger on it was placed on the last two verses of the Holy Quran of Burûc Surah with twenty-two verses, which must not be a coincidental placement. Such an arrangement suggests to mind the shell-essence (external-internal) concepts that are used and discussed in mysticism. The Holy Quran is a whole with its “external” and “internal”. There is no essence without a shell but to reach the essence one should pass through the shell. In order to duly cut the watermelon and reach its essence one needs a knife. In the Holy Quran for reaching the internal meaning from external meaning, there is a need for an assistant, a guide, and a “perfect mentor” and it can be argued here that the knife is the symbol of a “perfect mentor”. On the western wall of the structure, there is a description of the city of Mecca with “Kaaba”. One of the most frequent pictures in religious places is “Kaaba” descriptions. The reason for their frequent use is the fact that looking at Kaaba is worshipping and that there are hadith on sharing the grace on Kaaba with lookers. On the North part of the western wall, there is the description of a tree with red fruits. Fruit trees can be symbolizing Heaven while the tree can be symbolizing the universe and fruit can be symbolizing the human. On the South wall of the narthex, over the entrance gate, there are wheat ears. Wheat symbolizes the flesh, the self and worldly values, and desires for being a measurement of material value. These kinds of wheat placed right on top of the entrance gate must have been there to remind the believers that the self, selfish emotions, and worldly desires must be left outside the sanctuary. On the eastern wall of the narthex, there is a “baldachin tomb”, a sarcophagus inside the tomb and destard coin-style tombstone in which a Mevlevi crown is used as a heading. Although it conflicts with the real one, this tomb must be symbolizing the spiritual identity of Mevlana Celaleddin and the Mevleviyeh. On the western wall of the narthex there is a sarcophagus with battle-axe and green and red flags were placed diagonally. The green flag that was also used in the Ottoman coat of arms represents the “Caliphate Flag” while the red flag represents the “Sultanate Flag” as a symbol of independence. Together with the bowl and salpinx, the “battle-axe” used by pilgrim dervishes is an emblem of the Kalenderiye sect and its derivatives in 14th Century Anatolia, the Abdals of Rum. Through the Abdals of Rum, these Kalender-origin articles entered Bektaşî and Rifa’î sects and were used in emblems of these sects. However, the fact that the battle axes on the sarcophagus were used with flags suggests the warrior dervishes that keep the “Gaziyân-ı Rum” tradition alive. In the writing program of the structure Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Hasan, and Hüseyin names that could be seen in any mosque together with selected verses from the Quran were used.

The building that is owned by the Directorate General of Foundations does not have a foundation charter or construction inscription, thus the date of its construction and its builder are not known. However, according to local history studies, the building was built by “Hacı Osman, the son of Hacı Mehmet” who had many mosques built in the region (died 1274/ 1857). The date of manufacture of the decorations and depictions made with hand-drawn technique must be “1291” (1874/1875) written among decorations over the entrance gate. Depictions of the mosque were made by Greek master/masters according to verbal history studies.

Consequently, it could be argued that the building is an outstanding example of the Ottoman visual culture in the mountainous region of Bursa in the last quarter of the 19th century.

Giriş

Bursa'nın Dağ yöresi, güney Marmara ile Ege bölgesinin kesiştiği alanda yer alır ve Harmancık, Keles, Büyükorhan ile Orhaneli ilçelerinden oluşur. Doğusunda ve kuzeyinde Uludağ'ın yamaçları, batısında derin vadiler ve bu vadilerin içinden akan Alevo çayı yöresinin doğal sınırlarını oluşturur. Güneyde ise Kütahya'nın Tavşanlı ilçesi bulunmakta, ulaşım karayolu ile sağlanmaktadır. Bizans devleti tarafından Tekfurluk olarak idare edilen bölgenin Türkler tarafından geniş ölçüde iskân ve imar edilmesi Atranos kalesinin Orhan Bey tarafından fethinden sonra gerçekleşmiş olmalıdır¹. Osmanlı Devleti zamanında Hüdavendigâr Livası'nın Bursa sancağına bağlı Atranos kazasının ismi, bazı kayıtlarda "Adranos", "Edrenos" ya da "Atranas" şeklinde kullanılmaktadır. Osmanlı Beyliği, ismi Bizans Devleti'nden aldığı şekliyle kullanmış ancak 1913 tarihli bir kararla kazanın adı "Orhaneli", merkez kasaba ismini de "Beyce" olarak değiştirilmiştir².

Çalışmaya konu olan cami, Keles ilçesinin 8 km güneyindeki Kemaliye köyünde bulunmaktadır. Köyün adı, 1520-1521 yıllarında düzenlenmiş tahrir defterlerinde "Karye-i Kızıl" olarak geçmektedir³. Köyde, bir sakal-ı şerif, üzerinde "Ya Hazreti Sultan Pir Şâbân-ı Velî"nin adının bulunduğu bir sancak, varlığı bilinen ancak günümüze ulaşmamış bir tekke bulunmaktadır⁴.

Mimari Tanım

Köy meydanında üç taraftan duvarla çevrilmiş, doğu-batı yönünde eğimli bir arazide bulunan cami⁵, moloz taş ve ahşap malzeme ile yığma olarak 90 cm duvar kalınlığıyla inşa edilmiştir ve kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı bir harim ile harimin kuzeyinde bulunan bir son cemaat yerinden oluşmaktadır (G. 1). Doğu ve batı yönleri duvarla kapatılmış olan son cemaat yerinin kuzey cephesi de sonradan kapatı-

- 1 Atranos Kalesi, Orhan Bey tarafından Bursa şehriden önce fethedilmiştir. Derviş Ahmed Âşıkî, *Aşıkpaşazâde Tarihi*, haz. Ayşenur Kala (İstanbul: Kamer Yayınları, 2018), 72-73.
- 2 Kararın gerekçesi belirtilirken Atranos isminin kaynağı olarak "Adriyanus" gösterilmiştir. Adriyanus (Hadrianus), Orhaneli merkezine 2-3 km uzaklıkta bulunan "Hadrianoi" kentini MS 123 ile 131 yılları arasında bir av mahali olarak kuran Roma imparatorudur. Atranos ismi 1913 yılında resmi olarak terk edilse de Orhaneli'nin güneyindeki 6-7 köyün bulunduğu bölge için "Adırnaz" ismi hâlâ kullanılmaktadır. Bk. Niyazi Topçu, "1521 Tarihli Tımar Defteri'ne Göre; XVI. Yüzyıl Başlarında Dağ Yöresi (Orhaneli- Keles- Harmancık- Büyükorhan)", *Bursa Araştırmaları 4* (2004), 34, dipnot 2 ve 3; Niyazi Topçu, "Atranos'tan Orhaneli Beyce'ye", *Güney Bursa Dağ-Der Yardımlaşma ve Kültür Derneği, Aylık Yerel Kültür Dergisi 1/5* (2009), 14-15.
- 3 Niyazi Topçu, "1521 Tarihli Tımar Tahrir Defterine Göre Atranos Kazası Köyleri, Mezraaları ve Gelirleri", *Bursa Araştırmaları 6* (2004), 20.
- 4 Ayhan Çaçu, *Keles-Yaşayan Tanıkların Dili İle (Sözlü Tarih Çalışması)* (Bursa: T. C. Keles Kaymakamlığı Yayınları, 2010), 187-188.
- 5 Yıldız Ötügen, Aynur Durukan, Hakkı Acun ve Sacit Pekak, *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler IV* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1986), 438- 439, Resim; 239-241; Gülseren Çetin Özben, "Keles Kentsel ve Kültürel Doku Üzerine Bir İnceleme" (Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006), 46-56, Resim 39-63; *Bursa Köylerinde Geleneksel Mimari ve Arkeoloji*, ed. Aziz Elbas (Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014), 324-325.

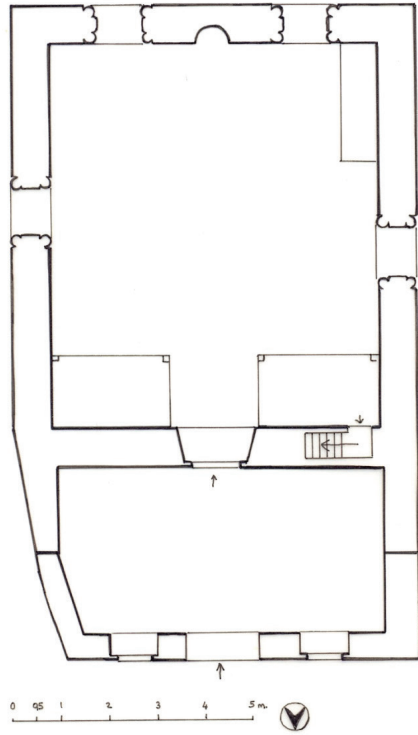
larak üst seviyeye ikişer yatay dikdörtgen, alt seviyeye ikişer dikey dikdörtgen ahşap çerçeveli pencere yerleştirilmiştir. Yapının güney cephesinde iki, kuzey cephesinin batı bölümünde ve doğu ve batı cephelerinde birer yuvarlak kemerli, ahşap çerçeveli pencere bulunmaktadır. Yapı, dıştan sıvanmış, Marsilya kiremit kaplı kırma bir çatı ile örtülmüştür (G. 2, G. 3)⁶. Taş- tuğla karışımı malzeme ile köşeleri yivlenmiş kübik bir alt yapı üzerine 1980’li yıllarda inşa edilmiş minare, yapının 2-3 metre uzağında ve kuzey-batı köşesinde yer almaktadır⁷. Yaklaşık 52 metre karelik alanı (6,5 x 8 m) kaplayan harime, kuzey cephesinde bulunan iki yana açılan ahşap bir kapıdan girilmektedir. Harimin kuzeyinde bulunan ahşap kadınlar mahfili kare kesitli dört ahşap direk tarafından taşınmaktadır. Bu bölüme kuzey duvarının içinden, duvarın batı bölümündeki küçük bir açıklıktan geçilerek ulaşılmaktadır. Mahfilin ortasında bulunan balkon bölümü harime doğru dikdörtgen bir çıkıntı yapmaktadır. Kadınlar mahfilinin altında, giriş kapısının her iki yanında kalan bölümler yerden 15-20 cm yükseklikte sekiler olarak değerlendirilmiştir.

Mekânı örten ahşap tavanın ortasında kare formunda çökertme bir bölüm vardır⁸. Tavanın derinliğini oluşturan beyaz sıvalı bölüme turuncu-sarı renkli çiçekler, yeşil yapraklar ve perde motifi girland şeklinde düzenlenerek yerleştirilmiştir. Çökertme tavanın merkezinde bulunan yuvarlak göbek, çıtalarla 15 bölüme ayrılmış, her bölüme dikey eksen üzerine çiçek ve yapraklardan oluşan bir bezeme applike tekniği ile yerleştirilmiştir. Kare paftanın köşelerinde ise kıvrık dallar üzerine yerleştirilmiş bitkisel bir bezeme bulunur (G. 4).

6 Makalede kullanılan tüm fotoğraflar yazara aittir.

7 Köy odasında bulunan köye ait fotoğraflarda caminin minaresi ahşap olarak görünmektedir.

8 Bu tip tavanlara “tekne tavan” da denilmektedir. Kemal Yıldırım ve M. Lütfi Hidayetoğlu, “Geleneksel Türk Evi Ahşap Tavan Süsleme Özelliklerinin ve Yapım Tekniklerinin Çeşitliliği Üzerine Bir İnceleme”, 9. Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, 16-18 Kasım 2006 İzmir; Sempozyum Bildirileri 1 (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2006), 334. Çökertme (tekne) tavanlı camilerin Denizli ilinde bulunan bazı örnekleri için bk. Nilgün Çevrimli, “Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Camilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirilmesi”, *Vakıflar Dergisi* 47 (2017), 177-180.



G. 1: Kemaliye Köyü Camii Planı
(Ötügen, Durukan, Acun ve Pekak, *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, 453)



G. 2: Keles Kemaliye Köyü Camii, kuzey ve doğu cephesi (Algaç, 2019)



G. 3: Keles Kemaliye Köyü Camii, güney ve doğu cephesi (Algaç, 2019)



G. 4: Keles Kemaliye Köyü Camii, ahşap tavan göbeği (Algaç, 2019)

İç mekânda güney duvarı ile batı duvarının kesişme noktasında bulunan ahşap minber, güney duvarı ile doğu duvarının kesişme noktasında bulunan ahşap vaaz kürsüsü, mihrabın her iki yanındaki sekilerin ve kadınlar mahfilinin altında bulunan sekilerin ahşap aksamı orijinaldir ancak görünümlerinden firuze renkli yağlıboya ile sonradan boyandıkları anlaşılmaktadır.

İç Mekân Bezemeleri

İç mekândaki ve son cemaat yerinin güney, doğu ve batı duvarları ince bir sıva tabakası ile kaplanmış, yatay olarak üç birime ayrılmış, yukarıda kalan bir birimlik alanlara lacivert çizgilerin yardımı ile kare ve dikdörtgen paftalar çizilerek paftaların içlerine kalem işi tekniği ile yapılmış tasvirler ve bitkisel bezemeler yerleştirilmiştir. Paftaların köşelerinde lacivert renkli küçük çiçekler bulunmaktadır. Ortada kalan iki birimlik alanlar, yazı ve süsleme alanı olarak kullanılmış, en altta kalan bir birimlik alan ise yatay dikdörtgen paftalara bölünmüş, pembe ve eflatun renkler kullanılarak mermer taklidi olarak değerlendirilmiştir. Güney, doğu ve batı duvarlarının üst bölümlerinde paftaların aralarına kırmızı çiçekli “C” formundaki kıvrık dallar kırmızı kurdele ile karşılıklı bağlanarak daire formu oluşturulmuş, içlerine sırası ile “Allah”, “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ömer”, “Osman”, “Ali”, “Hasan”, “Hüseyin” yazılmıştır.

Güney duvarının ortasında yarım silindir şeklinde kavsaralı mihrap nişi yer almaktadır. Nişin içine ampir beğeniye yansıtan, pileler yaparak yukarı ve yanlara doğru toparlanarak açılmış, ayrıntıları beyaz ve kırmızının tonları ile belirlenmiş kırmızı bir perde yerleştirilmiştir. Perdeden aşağıya ince püsküller sarkıtılmış, orta ekseninde olması gereken kandil motifi ise -muhtemelen- boyanarak kapatılmıştır. Mihrap nişinin dışında, beyaz zemin üzerine yerleştirilmiş, ayrıntıları mavi ve lacivertle belirlenmiş yaprak ve güllerden oluşan bir bordür vardır. Mihrabın her iki yanı 2/3'lük bir bakış açısı ile derinlik etkisi yaratacak şekilde ikişer sütunla sınırlandırılmış, sütun kaideleri ve gövdeleri iyon üslubunda yivlenmiş, sütun başlıkları kenger yaprakları ile süslenmiştir. Sütun başlıklarının üstünde kıvrımlı akantus yaprakları ile süslü dikdörtgen paneller bulunmaktadır. Bu dikdörtgen paneller üstte yatay dikdörtgen bir tabla ile birleştirilmiştir. Tablanın üstünde her iki tarafta başlık ve kaidesi yapraklarla bezenmiş, kısa küçük birer sütun vardır. Sütunların arasına siyah sülüs ile Âl-i İmrân suresinin 37. ayetinin bir bölümü olan “Küllema dehale Zekeriyya'l-mihrab” (Zekeriyya mihraba her girdiğinde) yazılmıştır. Küçük sütunların üstüne yatay dikdörtgen bir tabla yerleştirilmiş, tablanın üstündeki yatay oval formun içine siyah sülüsle “La ilahe illallah Muhammedün Resulullah” yazılmıştır. Yazının her iki tarafı simetrik olarak kıvrık dallar ve akantus yaprakları ile süslenmiştir. Mihrabı sınırlandıran sütunların yanlarına diplerindeki otların da belirtildiği birer servi ağacı yerleştirilmiştir. Mihrabın iki yanında yuvarlak kemerli dikdörtgen pencereler vardır. Pencerelerin üzerlerindeki yarım daire formundaki paftalara kırmızı gül ve yeşil yapraklardan oluşan bir bezeme, pencerelerin kavisli sövelerinin üzerlerine detayları mavi ve lacivertle belirlenmiş, birbirine paralel akantus yaprakları yerleştirilmiştir. Batıda bulunan pencerenin üzerine “Allah”, doğuda bulunanın üzerine “Muhammed” yazılmıştır. Güney duvarının en üstünde, doğu ve batı köşelerindeki dikdörtgen panolarda mavi bir vazo içine yerleştirilmiş çiçekler bulunmaktadır. Doğudaki panonun altında vaaz kürsüsünün

arkasında kalan bölümde siyah sülüsle “Allahû Rabbî ve Rabbu’l âlemîn” yazılmıştır. Yazı, doğu duvarında “Muhammed Nebî Rahmeten li’l-âlemîn” ifadesi ile devam etmektedir (G. 5).

Doğu duvarının en üstteki bir birimlik yatay alanı, dikey çizgilerle bölünmüş ve beş pano oluşturulmuştur. Güneyden kuzeye doğru sıra ile birinci panoda sütunların taşıdığı çift kemerli hayali bir kapı tasviri bulunmaktadır. Kemerlerin önüne üç katlı kare planlı bir kule, kulenin zemin katına yuvarlak kemerli bir giriş kapısı, üst katlara üçgen alınlıklı pencereler yerleştirilmiştir. Kule, aydınlık fenerli bir kubbe ile nihayetlenmektedir. Giriş kapısının yanlarında irili ufaklı kubbeleri alemlerle nihayetlenen yapılar vardır. Sol kemerin ortasına kapının gerisindeymiş izlenimi veren küçük yuvarlak kemerli bir kapı çizilmiştir. Kapının arkasında bir minare ve kapının üstüne kadar yükselen servi ağaçları dikkat çekmektedir. Kapı en dışta merdivenli ve zikzaklı bir duvarla çevrelenmiş, önde kalan boşluğa fiskiyeli ve kare planlı bir havuz yerleştirilmiştir (G. 6, G. 7). Dördüncü panoda tek kemerli hayali bir kapı tasviri bulunmaktadır. Kapının girişine kapıları her iki yana açılmış olan küçük bir giriş daha konmuştur. Giriş kapısının her iki tarafında üzerleri alemlerle örtülmüş irili ufaklı kulevari yapılar, yapının güneyinde üç şerefeli bir minare ile kulelerin arkasında gökyüzüne uzanan serviler bulunmaktadır. Kapı en dışta merdivenli ve zikzaklı bir duvarla çevrelenmiş, avluya fiskiyeli, kare planlı üstü kapalı bir havuz yerleştirilmiştir (G. 6, G. 8). İkinci ve beşinci panoda kırmızı, mavi ve turuncu çiçeklerin simetrik olarak düzenlendiği bir kompozisyon yer alır. Üstte çelenk şeklinde bağlanmış çiçeklerle çevrili yazılar vardır (G. 6).



G. 5: Keles Kemaliye Köyü Camii, güney duvarı (Algaç, 2019)



G. 6: Keles Kemaliye Köyü Camii, doğu duvarı (Algaç, 2019)



G. 7: Keles Kemaliye Köyü Camii, doğu duvarı, güney bölümü, ayrıntı (Algaç, 2019)



G. 8: Keles Kemaliye Köyü Camii, doğu duvarı, kuzey bölümü, ayrıntı (Algaç, 2019)

Doğu duvarının ortasında kalan bir birimlik alan ortada bulunan pencere ile ikiye bölünmüştür. Güneyde kalan bölümde köşeye vaaz kürsüsünün arkasında kalan alana “Muhammed Nebi Rahmeten li’l-âlemin” yazılmıştır. Yazının başında güney duvarının doğu bölümünde “Allahû Rabbî ve Rabbu’l âlemin” ifadesi bulunmaktadır. Ortadaki pencerenin hemen sağına diplerindeki otların belirtildiği iki servi ağacı, ser-vilerin ortasına da Hud suresinin 88. ayetinin bir bölümü olan “Ve ma tevfikî illa bil-lah” (Fakat başarmam Allah’ın yardımına bağlıdır) müsenna olarak yazılmıştır. Ayetin başındaki “vav” harfleri ölçek olarak büyük tutulmuş, “çifte vav” olarak algılanacak şekilde düzenlenmiştir. Bu ifadenin üstünde mavi bordürlü yeşil zeminli dikdörtgen bir panonun içinde altın renkli dekoratif kufi ile yazılmış “besmele” vardır. Pencerenin kuzeyinde kalan bölüme Kur’an-ı Kerim’in seksen beşinci suresi olan Burûc suresinin son iki ayeti olan “Bel hüve Kur’ânün mecid”, (Şüphesiz o, şanı yüce bir Kur’an’dır) “Fi levhin mahfûz” (Levh-i mahfuzdadır) yazılmıştır. Yazıların kuzeyinde, tepe kısmı kesilmiş ve iki dilimi çıkartılmış, lacivert renkli kabuğu olan bir karpuz, bir adet bıçak (ya da hançer) ile birlikte betimlenmiştir. Kadınlar mahfilinin altında kalan dikdörtgen panoya ise bir servi ağacı yerleştirilmiştir (G. 6).

Batı duvarının üstte kalan bir birimlik bölümü dikey çizgilerle bölünerek altı pano oluşturulmuştur. Kuzeyden güneye doğru beşinci panoya Mekke kentinin betimleme-si yapılmıştır. Resmin merkezinde bulunan “Kâbe” korkuluklu yuvarlak bir çember-in içine alınmış, giriş küçük bir koridorla belirlenmiştir. Girişe yakın küçük mekân “Makam-ı İbrahim” olmalıdır. Çemberin dışında dört mezhebi belirleyen dört makam

oluşturulmuş, köşeye çıkırtığı ile birlikte bir zezem kuyusu çizilmiştir. Dikdörtgen bir duvarın içine alınan Mescid-i Haram bölgesinde, ön duvarın gerisinde iki şerefeli iki minare resmedilmiştir. Duvarın üstünde Mescid-i Haram bölgesine girişi sağlayan yuvarlak kemerli beş kapı vardır. Mescid-i Haram bölgesinin sağ tarafında ve arkasında, küçük dikdörtgen alanlar oluşturulmuş, dışlarına duvarlar yerleştirilmiştir. Mescid-i Haram bölgesini çevreleyen duvarların dışında kalan bölümler düz toprak damlı bir ya da iki katlı evlerle doldurulmuştur. Mekke kenti önde zikzaklı diğer taraflarda ise düz sınırlar içine alınmıştır. Kentin gerisinde kahverenginin tonları ile betimlenmiş sıradağlar bulunmaktadır. Dağ sıralarının aralarına minareli ve kubbeli küçük mescitler ile küçük yapılar serpiştirilmiştir. Dağ sıralarının ön tarafında, kentin dışında irili ufaklı üç adet hurma ağacı betimlemesi tasvire eklenmiştir. Birçok duvar resminde yedi minaresi ile göze çarpan “Kâbe” betimlemesi burada altı küçük minaresi ile dikkat çekmektedir. (G. 10). İkinci ve dördüncü panolarda diğer panolarda kullanılan ince lacivert vazolara yerleştirilmiş, ayrıntıları beyaz ile belirlenmiş, kırmızı, turuncu ve mavi renkli güller ve muhtelif çiçekler vardır. Üstte çelenk şeklinde bağlanmış çiçeklerle çevrili yazılar yer almaktadır (G. 9).



G. 9: Keles Kemaliye Köyü Camii, batı duvarı (Algaç, 2019)



G. 10: Keles Kemaliye Köyü Camii, batı duvarı, güney bölümü, ayrıntı (Algaç, 2019)

Batı duvarının ortasında kalan bir birimlik alan ortada bulunan pencere ile ikiye bölünmüştür. Güneyde kalan bölüme Kur'an-ı Kerim'in kırk sekizinci suresi olan Fetih suresinin ilk ayeti "inna fetahna (leke) fethan mübina" (Biz sana doğrusu apaçık bir fetih ihsan ettik) müsenna olarak, kuzeyde kalan bölüme ise "Ya Hafız" yazılmıştır. Kadınlar mahfilinin altında kalan bölüme bir dolap monte edilmiştir. Dolabın arkasında kalan duvarda küçük kırmızı meyveli (muhtemelen elma ya da kiraz) bir ağacın olduğu güçlkle görülebilmektedir⁹ (G. 9).

Kuzey duvarının ortasında, kadınlar mahfilinin altında çift kanatlı ahşap giriş kapısı vardır. Kapının batı tarafında kalan kare panoya üzerlerinde ay-yıldız bulunan, yanlara toplanmış iki yeşil sancak yerleştirilmiştir. Kapının doğu tarafında kalan duvarda iki pano bulunmaktadır. Doğu yönünde olan panoya içinde üç adet lalenin bulunduğu firuze renkli bir vazo, batı yönünde olan panoya ise bir servi ağacı yerleştirilmiştir (G. 11).



G. 11: Keles Kemaliye Köyü Camii, kuzey duvarı, doğu bölümü (Algaç, 2019)

9 Batı duvarının kuzey bölümünde bulunan bu ağaç görüntüsü için bk. Özben, "Keles Kentsel ve Kültürel Doku Üzerine Bir İnceleme," 53, resim 50.

Yapının son cemaat yerinin güney duvarında üstte kalan bir birimlik alan dikey çizgilerle altına bölünmüş, kapının üstünde kalan iki birimlik alan birlikte değerlendirilerek yatay dikdörtgen bir pano oluşturulmuştur. Panoya simetri bir kompozisyonla kıvrık dallar, C ve S kıvrımları ve bunların üzerine ayrıntıları gri ve siyahla belirlenmiş akantus yaprakları yerleştirilmiştir. Kompozisyonun ortasında kalan boşluğa siyah talikle “Maşallah”, “sene 1291” yazılmıştır. Yatay panonun altta kalan köşelerine kıvrık dalların aralarından çıkan üçer adet dolgun başak yerleştirilmiştir. Ortadaki panonun her iki tarafında dikey dikdörtgen ikişer pano bulunmaktadır. Bu panoların içlerine yapının iç mekân duvarlarında kullanılan bitkisel bezemeler vardır (G. 12).



G. 12: Keles Kemaliye Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvarı orta bölüm (Algaç, 2019)

Son cemaat yerinin doğu duvarındaki dikdörtgen panoda ayrıntıları gri ve siyahla belirlenmiş mermer bir “baldaken (çardak) türbe” tasviri vardır. Türbe kare ya da altıgen planlıdır. Türbenin üç beden duvarı betimlenmiş, en alttaki kaidenin üstüne küçük kenger yaprakları, ortada bulunan bölüme irili ufaklı badem çiçekleri ve kenger yaprakları yerleştirilmiştir. Beden kısmı en üstte biri ince diğeri kalın içbükey iki silme ile sonuçlanmaktadır. Beden duvarlarının üstünde bulunan lacivert renkli alemli kubbe, kenger yaprakları ile süslenmiş başlıklı ve kaideli dört sütun tarafından taşınmaktadır. Sütunların arasında kalan dikdörtgen sandukanın üstüne pileli bir örtü serilmiş, sandukanın baş ve ayakuçlarına mumları ile birlikte birer şamdan dikilmiştir. Sandukanın üstünde kubbeden zincirle sarkıtılmış bir kandil bulunmaktadır. Şamdanların dış taraflarına birer mezar taşı yerleştirilmiş, mezar taşı kaideleri betimlenmiş, gövdelerine ise eğimli satırlara siyah renkle sülüs benzeri bir yazı ile okunamayan bir

kitabe yazılmıştır. Ancak doğu tarafında kalan kitabenin altındaki “1000” ibaresi okunabilmektedir. Mezar taşlarından batı kısmında kalan başlığa iri bir kenger yaprağı, doğu kısmında bulunana ise açık kahverengi ile destarlı sikke tarzında bir “Mevlevi taç-ı şerif”i yerleştirilmiştir (G. 13).



G. 13: Keles Kemaliye Köyü Camii, son cemaat yeri, güney- doğu köşesi (Algaç, 2019)

Son cemaat yerinin batı duvarındaki dikdörtgen panoda çardaktan arındırılmış, ayrıntıları gri ve siyahla belirlenmiş mermer, dikdörtgen planlı bir kaide ve üzerine yerleştirilmiş bir sanduka bulunmaktadır. Sanduka, doğu duvarında görülen baldaken türbenin içindeki sandukanın eşidir. Dikdörtgen planlı kaidenin dar ve uzun kenarı olmak üzere iki cephesi görülmektedir. Sandukanın üzerine doğu duvarında olduğu gibi pileli bir örtü serilmiştir, aynı mezar taşları başucuna ve ayakucuna yerleştirilmiştir. Diğer resimden farklı olarak sandukanın üstünde çapraz olarak düzenlenerek yerleştirilmiş ikişer teber ve ikişer sancak vardır. Kırmızı renkli sancak toplanmış, kırmızı ve yeşil renkli diğer sancak açık bırakılmış, sancakların üzerine küçük bir ay-yıldız ile Allah yazısı yerleştirilmiştir (G. 14, G. 15).



G. 14: Keles Kemaliye Köyü Camii, son cemaat yeri, güney-batı köşesi (Algaç, 2019)



G. 15: Keles Kemaliye Köyü Camii, son cemaat yeri, batı duvarı, ayrıntı (Algaç, 2019)

Değerlendirme

Bu çalışmada incelenen yapı, moloz taş ve ahşap malzeme ile inşa edilmiş, kırma çatılı, kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı, ahşap tavanlı, son cemaat yeri kuzeyde bulunan, ana girişi kuzeyde ve mihrapla aynı ekseninde, dıştan sade görünümlü, mütevazı bir köy camisidir. Köyde günümüze ulaşamamış olsa da bir tekkenin var olduğu bilinmektedir. Ayrıca bir “sakal-ı şerif” ve üzerinde “Şâbân-ı Velî”nin isminin yazılı olduğu bir sancağın olması, köyün önemli bir tasavvuf merkezi olduğunu göstermektedir ki yapı ve yapının bezemeleri, tasvirleri bu bağlamda değerlendirilmiştir.

Yapının ahşap tavanının orta bölümünde kare formunda, tekne tavan tarzında çöktürme bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümün merkezine yine ahşap malzemeden bezemeli daire formunda bir tavan göbeği yerleştirilmiştir. Bu tip tavanlar öncelikle sivil mimaride yaygın olarak kullanılmış, sonradan dinî mimariye geçmiştir. Ahşap tavanların merkezlerinin “kare” ya da “yuvarlak bir tavan göbeği” ile vurgulanması, bu bölümlerin cami-tevhidhane gibi çift fonksiyonlu yapıların tavanlarında kullanılan “bağdadi kubbe” ve “ahşap tavan göbekleri” gibi mistik ve kozmik anlamlar yüklenmiş olabileceklarini düşündürmektedir¹⁰.

Yapının iç mekân ve son cemaat yerinin duvarlarında kalem işi tekniği ile yapılmış duvar resimleri ve bezemeler bulunmaktadır. Yapıyı özel kılan da sahip olduğu bu duvar resimleridir. Kalem işi tekniği ile yapılmış duvar resimleri, 18. yüzyılın ikinci yarısından özellikle de I. Abdülhamid (saltanatı M 1774-1789) döneminden itibaren yaygınlaşarak Osmanlı görsel kültürünün önemli bir parçasını oluşturmuştur¹¹. Öncelikle İstanbul’da Topkapı Sarayı’nda¹² ve kentteki diğer sivil mimarlık örneklerinde¹³ gözlemlenen duvar resimleri, başkentte dinî mekânlarda nadiren kullanılmıştır¹⁴. Üsküdar Atik Valide Camii’nin Hünkâr mahfilindeki perspektif kullanılarak yapılan mimari betimlemeler¹⁵, Nusretiye Camii’nin şadırvanındaki günümüze gelemeyen resimler¹⁶, III. Mehmet türbesinin girişindeki manzaralar¹⁷, II. Bayezid¹⁸ ve Cedit Hava-tin Türbesi’nin¹⁹ iç mekânında bulunan resimler istisna oluşturmaktadır.

10 Sivil mimari kökenli ahşap kubbeler, tarikat yapılarında kullanıldığı gibi mescit-tekke, cami-tekke gibi çift fonksiyonlu yapıların âyin mekânlarında da kullanılmıştır. M. Baha Tanman, “Beşiktaş Mevlevihane’sine İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi”, *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, Sempozyum Bildirileri, 19- 20 Mart 1998, İstanbul* (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998), 195-197; M. Baha Tanman, “Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları/Tekkeler”, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler, Kaynaklar- Doktrin- Ayin ve Erkan- Tarikatlar- Edebiyat- Mimari- İkonografi- Modernizm*, haz. Ahmet Yaşar Ocak (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005), 332-333, 341; Hidayet Arslan, “Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavan Göbekleri” (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2005), 102-105.

11 Bu konuda öncü yayınlar için bk. Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977); Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988).

12 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 79-108.

13 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 108-121.

14 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 25, dipnot 31; Tarkan Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000), 77. Sıva üzerine kalem işi tekniğiyle olmasa bile, İstanbul’da Üsküdar Solak Sinan ve Rüstem Paşa Camiilerinde kullanılan 17. yüzyıla ait kutsal kent ve yöre tasvirli çiniler bu konuda öncü örnekler olarak zikredilebilir.

15 Godfrey Goodwin, *A History of Ottoman Architecture* (London: Thames and Hudson, 1971), 289; Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 119.

16 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 116.

17 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 121.

18 Mustafa Çağhan Keskin, “On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı İç Mekân Bezemesinde Beyaz Zemin Üzerine Siyah-Gri Kalemişi Uygulaması”, *Sanat Tarihi Dergi* 15 (2012), 37-58; Mustafa Çağhan Keskin ve Mustafa Kaan Sağ, “II. Bayezid Türbesi’nde Neo-Barok Bezemeler ve Geleneksel Yorumlar”, *I. Türkiye Mimarlık Tarihi Kongresi, 20-22 Ekim 2010, Ankara, Bildiriler*, der. T. Elvan Altan, Sevil Enginsoy Ekinci ve Ali Uzay Peker (Ankara: ODTÜ Basım İşliği, 2017), 111-119.

19 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı,” 101-102.

Duvar resimlerinin dinî mimaride kullanılarak yaygınlaşması, Anadolu ve Balkan coğrafyasında olmuştur. Başkentin önde gelenleri gibi bir hayatı taşrada sürdürmek isteyen âyan ve eşraf, resimlerin sivil mekânlardan dinî mekânlara taşınması konusunda öncü bir rol oynamışlardır. Cihanoğulları tarafından yaptırılan Aydın Cincin Köyü Cihanoğlu Camii (M 1785), muhtemelen Yeğenoğulları tarafından yaptırılan Manisa Soma Emir Hıdır Bey Camii (M 1791/1792), Çapanoğlu ailesinden Mustafa Bey tarafından yaptırılan Yozgat Çapanoğlu Camii'ne M 1794 senesinde eklenen resimlerin bulunduğu bölüm, Başçavuşoğlu Halil Ağa tarafından yaptırılan Yozgat Başçavuşoğlu Camii (M 1800/1801), Yazıroğlu ailesi tarafından yaptırılan Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camii (M 1802) tasvirlerle sahip ve âyanlar tarafından inşa ettirilmiş erken tarihli örneklerdir²⁰. Özetle, İstanbul'da Topkapı Sarayının iç mekânlarında ve saray önde gelenlerinin sahip olduğu konak ve yalılarda I. Abdülhamid döneminde yaygınlaşan duvar resimleri, Anadolu'da dinî mimaride bu dönemi takiben III. Selim (saltanatı M 1789-1808) döneminden itibaren görülmüştür. Tasvirlerle sahip bu tip camilerin yerel halk tarafından kabul görüp benimsenmesi ise sahip oldukları dinî konu repertuarı ile ilgili olmalıdır²¹.

Kemaliye Köyü Camii'nin batı duvarında içinde Kâbe'nin de bulunduğu Mekke şehrinin tasviri yer almaktadır. Kâbe ya da Mekke şehri (Mekke-i Mükerrreme) bazı yapılarda tek başına betimlenirken bazı yapılarda Medine şehri ile birlikte betimlenmiştir. Kutsal kent ve yöre tasvirleri genellikle harim mekânının ya da son cemaat yerinin güney duvarına yerleştirilmiş bazen de doğu ve batı duvarlarının güney bölümlerine konumlandırılmıştır.

Dinî mekânlarda kullanılan tasvirlerin konu sıralamasında "Kâbe" betimlemeleri birinci sırada yer almaktadır. Kâbe'nin bu kadar yaygınlık göstererek kullanılmasında, Kâbe'ye bakmanın ibadetten sayılması, Kâbe'ye inen rahmetin bir kısmının Kâbe'ye bakanlara verilmesi ile ilgili hadislerin etkili olduğu söylenebilir. Hz. Peygamber (sav)'in Kâbe hakemliğinden sonra inzivaya çekilmek için Hira mağarasını seçmesindeki en büyük sebep, mağaranın bulunduğu mevkiden Kâbe'yi her daim rahatlıkla görebilmesidir. Böylece söz konusu mekândan uzak kalmamış, onu temaşa edebilmiş, kendisini tavaf alanında hissedebilmiştir²².

Yapının doğu duvarının üst bölümlerinin güney ve kuzey kısımlarında iki adet hayali "kent tasviri" yer almaktadır. Tasvirlerin merkezine ise oldukça büyük kapılar yerleştirilmiştir. Kapıların arkasında gökyüzüne uzanan servileri ve minareleri ile Müslüman bir kentin varlığı hissedilmektedir. Bu kent kapılarının batı duvarında

20 Rüşhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami* (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1973), 9, 10-22, 26-31; Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 27- 46.

21 Okçuoğlu, "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı," 36.

22 Ünal Kılıç, Hz. Peygamberin Nübüvvet Öncesi Uzlet İçin Hira Mağarasını Seçmesi Üzerine Bazı Mülahazalar", *İstem* 24 (2014), 8-10.

bulunan Mekke şehri betimlemesinin karşısına yerleştirildiği göz önüne alınırsa bu kapıların “cennet kapıları” olduğu söylenebilir. 15. yüzyılda Yazıcıoğlu Mehmet tarafından telif edilen *Muhammediye* adlı eserin geç dönemde basılan matbu nüshalarına metni açıklayan çeşitli tasvirler eklenmiş, cennet bu resimlerde geç dönem zevkini yansıtan kapılar ile sembolize edilmiştir²³. Harim duvarlarındaki bu yerleştirmeye benzer başka bir uygulama Eminönü Cedit Havatin Türbesi’nin geç döneme ait siyah beyaz duvar resimlerinde de görülebilir. Türbenin kuzey duvarında bulunan “Kâbe” betimlemesinin karşısına, alt bölümünde hurma ağaçları dizili hayali bir İstanbul betimlemesi yerleştirilmiş, İstanbul şehri burada aslında bünyesinde bulunmayan hurma ağaçlarından dolayı cennete benzetilmiştir²⁴. İslam görsel kültüründe cennet kavramının dinî mekânlarda kullanılmasının ilk örneği Şam Emeviye Camii’nin günümüze ulaşabilmiş mimari konulu mozaikleridir. Bu mozaiklerdeki mimari betimlemelerin ve iri ağaçların cenneti sembolize ettiği genel olarak kabul edilmektedir²⁵. Cennet-cehennem tasvirleri *Mi’raçnâme*, *Ahvâl-i Kıyamet*, *Fâlnâme*, *Kıyas-ı Enbiyâ*, *Hadîkatü’s-Süedâ*, *Tercüme-i Miftâh-ı Cifr el-câmi* gibi dinî konulu yazma eserlerde kullanılmış²⁶, duvarlara ise ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru yansımıştır. Dinî mimaride camilerin harim mekânlarında ve türbelerde bulunan manzaraların, köşk, havuz, çeşme gibi mimari ayrıntıların ve çeşitli meyvelerin cennet kavramı ile kesiştiği, cennet kavramına gönderme yaptığı söylenebilir²⁷. Cennet, bazı yapılarda şematik olarak kat kat betimlenmiştir. Bu tip cennet tasvirleri 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Orta Karadeniz ve İç Ege bölgesindeki bazı dinî mekânlarda görülmektedir. Tokat Zile Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi’nde²⁸ (kalem işleri M 1855-1858) ve Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camii’nde²⁹ (kalem işleri 19. yüzyılın ikinci yarısı) bulunan şematik cennet tasvirleri bu bölge için verilebilecek nadir örneklerdendir. İç Ege bölgesinde ise ortak bezeme üslubuna sahip ve 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilebilecek bir grup köy camisinde³⁰ cennet, cehennemle birlikte şematik olarak betimlenmiştir. Bu betimlemelerde cennet sarı-turuncu-yeşil gibi renklerle ve üzerine ters yerleştirilmiş bir Tuba ağacıyla; cehennem ise kırmızı ve siyah renklerle ifade

23 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı”, 33; Mürüvet Harman, “Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri”, *Mukaddime* 5/1 (2014), 102-105, erişim 4 Aralık 2021, <https://doi.org/10.19059/mukaddime.60506>.

24 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı”, 73-74, 101-102.

25 Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 96-97.

26 Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı- İslâm Mitolojyası* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1998), 244-253; Bahattin Yaman, “Türk Minyatür Sanatında Cennet”, *Belleten* 72/ 263 (2008), 141-154; Necla Kaplan, “Osmanlı Resim Sanatında Cehennem Tasvirleri”, *Mukaddime* 4/ 4 (2011), 175-195.

27 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı”, 31-38.

28 Halit Çal, “Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi”, *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu 2- 6 Temmuz 1986, Tokat* (Ankara: Gelişim Matbaası, 1987), 435.

29 Gazanfer İltar, “Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri”, *Vakıflar Dergisi* 42 (2014), 69- 80.

30 Bu camiler, Denizli Baklan Boğaziçi, Denizli Belenardıç, Denizli Çivril Bulgurlar, Denizli Akköy Yukarı Camii, Afyonkarahisar Dazkırı İdris Köy, Muğla Fethiye Seki Tekke Camii ve Aydın Kuyucak Kayran Köyü camileridir.

edilmiştir. 19. yüzyılda çok sayıda baskısı yapılan *Muhammediye*, *Marifetname* gibi eserlerde de şematize cennet cehennem betimlemelerine rastlanır ki muhtemelen bu kitaplarda bulunan betimlemeler kalem işi sanatçıları tarafından kullanılarak duvar yüzeylerine uygulanmıştır³¹.

Yapının son cemaat yerinin doğu duvarının güney bölümünde “baldaken türbe”, türbenin içinde sanduka, sandukanın başucunda da destarlı sikke formundaki Mevlevî “tac-ı şerifi”nin bulunduğu bir mezar taşı vardır. Hükümdarların “dünyevi saltanat”ını simgeleyen taçlar, tasavvuf kültüründe “manevi saltanat”ı ve Hz. Muhammed’den itibaren tarikat silsilesini izleyerek intikal eden “irşada mezuniyeti” temsil etmektedir³². Dal sikke ya da destarlı sikke şeklinde tac-ı şeriflerin Mevlevî mezar taşlarına yerleştirilmesi ise en erken 18. yüzyılın başlarından itibaren görülmektedir³³. Gerçeğiyle bağdaşmasa da bu türbe Mevlâna Celaleddin’in manevi kimliğini ve Mevlevîliği temsil ediyor olmalıdır. Baldaken türbedeki mezar taşındaki okunabilen “1000” ibaresi ise Mevlâna Celaleddin’in vefat tarihini göstermediğine göre muhtemelen simgesel bir sayıdır. Bu sayı belki de Mevlevîliğin ilk binden sonra Bursa’ya girebilmesi ile ilgili bir ibare ya da ilk binin en büyük mutasavvıflarından birinin Mevlâna Celaleddin olduğu ile ilgili bir göndermedir.

19. yüzyıl boyunca Mevleviler, özellikle Mevlevihanelerde, mimari ayrıntılarda ve iç mekân bezemelerinde kendilerini temsilen “Mevlevî Tac-ı Şerifi”nin çeşitli biçimlerini kullanmışlardır³⁴. Kasımpaşa Mevlevihanesinin semahane tavan göbeğinde bulunan Mevlevî sikkesi, musiki aletleri ve sancakların sema edercesine yuvarlak formda düzenlenerek kullanılması ise istisna bir örnektir ve sadece bu Mevlevihaneye özgü olarak kalmıştır³⁵.

Dinî mekânlardaki duvar resimlerinde sandukasız çardak (baldaken) betimlemelerinin en erken tarihli örneği Soma Hızır Bey Camii’nde bulunmaktadır. Yapının mihrap cephesinde minberin köşk kısmına denk gelen bölümünde bulunan çardak, bulunduğu yerden dolayı “Makam-ı Peygamber”i temsil ediyor olmalıdır³⁶. Türbe betimlemeleri

31 Mürüvet Harman, “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/39 (2015), 354-363; Mürüvet Harman, *Osmanlı Görsel Kültüründe Cennet ve Cehennem* (Ankara: Payda Yayıncılık, 2016), 173.

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

33 Naci Bakırıcı, *Mevlevî Mezar Taşları* (İstanbul: Rûmî Yayınları, 2005), 25.

34 M. Baha Tanman, “Mevlevîhânelerin Mimari Süslemesinde Mevlevîliğe İlişkin Öğeler”, *Aşk Ocağında Cân Olmak*, haz. Ekrem Işın (İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınları, 2007), 94-113.

35 Tanman, “Mevlevîhânelerin Mimari Süslemesinde Mevlevîliğe İlişkin Öğeler”, 105- 106.

36 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı”, 58; M. Baha Tanman, “Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el- Rifa’î Türbesi Tasvirleri”, *Tasvir, Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*, ed. Nicole Kaňçal Ferrari ve Ayşe Taşkent (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2016), 279.

özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra daha yoğun olarak görülmektedir. Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi³⁷, Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi³⁸, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvan kubbesi³⁹ ve Amasya Gümüşlü Camii'nin kubbe kasnağındaki günümüze ulaşmamış madalyonlar içindeki türbe tasvirleri⁴⁰ Zileli Emin tarafından yapılmış Seyyid Ahmed el-Rifa'î'ye ait hayali Baldaken türbe tasvirleridir. Seyyid Ahmed el-Rifa'î türbesi betimlemeleri Rifai tarikatına ait Kosova'daki Yakova Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Rahovec Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'nin semahane kubbesinde de bulunmaktadır⁴¹. Seyyid Ahmed el-Rifa'î'ye ait Baldaken türbe tasvirleri geç dönem tekke levhalarında ve tılsım rulolarında da sıklıkla kullanılmıştır⁴². Duvar resimlerinde çok nadir görülen türbe tasvirlerinden biri de Hz. İmam-ı Hüseyin Türbesi betimlemesidir ki günümüze ulaşan örnekler Kosova'daki Yakova Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Rahovec Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'nin semahane kubbesinde bulunmaktadır ve gerçeğe oldukça yakın betimlemelerdir⁴³. Türbe tasvirleri nadiren sivil mimarlıkta da görülmektedir. Karaman Hacı Sami Efendi evinin kubbe eteğini süsleyen resimlerden birinde çevre duvarları ve kapısı ile birlikte betimlenmiş olan türbe, Sultan II. Mahmud'a aittir⁴⁴.

Son cemaat yerinin batı duvarının güney bölümünde çardaksız, Mevlevi mezar taşlı bir sanduka ile üzerine çapraz olarak yerleştirilmiş teberler ve sancaklar bulunmaktadır. Sancaklardan biri açık olarak bırakılmış, kırmızı ve yeşille renklendirilmiştir. Osmanlı armasında da kullanılan yeşil sancak halifelüğün sembolü olan "Hilafet Sancağını", kırmızı sancak da bağımsızlığın sembolü olan "Saltanat Sancağını" temsil etmektedir⁴⁵. Toplanmış sancak ise kişinin savaşta görev aldığını işaret etmektedir⁴⁶. Seyyah dervişler tarafından kullanılan "teber", keşkül ve nefir, Kalenderiye tarikatının ve bunun 14. yüzyıl Anadolu'sundaki türevi olan Rum Abdallarının amblemleridir. Rum Abdalları yolu ile Kalenderi kökenli bu eşyalar Bektaşî ve Rifa'î tarikatlarına girmiş, bu tarikatların armalarında kullanılmıştır. Ancak sandukanın başındaki teber-

37 Halit Çal, "Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı* (Konya: Selçuk Üniversitesi Araştırma Merkezi, 1993), 296.

38 Çal, "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi", 439.

39 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 74; M. Baha Tanman, "Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği", 497, 507.

40 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 83.

41 Muzaffer Karaaslan, "Kosova'da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar", (Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018), 145, 155; Muzaffer Karaaslan, "Kosova'daki İki Rifai Tekkesi'nden İmgeler", *Sanat Tarihi Yıllığı* 29 (2020), 115, 119-120, erişim 4 Aralık 2021. <https://doi.org/10.26650/sty.2020.006>.

42 Tanman, "Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el-Rifa'î Türbesi Tasvirleri", 269-273, 288-290.

43 Karaaslan, "Kosova'daki İki Rifai Tekkesi'nden İmgeler", 112, 113, 120.

44 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 128; Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 154.

45 Kemal Özdemir, *Osmanlı Arması* (İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 1997), 115.

46 M. Baha Tanman, "Settings for the Veneration of Saints", *The Dervish Lodge, Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey*, ed. Raymond Lifchez (California: University of California Press, 1992), 146.

lerin, sarılı sancakla birlikte kullanılması “Gaziyân-ı Rum” geleneğini yaşatan savaşçı dervişleri temsil ettiklerini düşündürmektedir⁴⁷.

Harim mekânında ve son cemaat yerinde bulunan tasvirlerin arasına serpiştirilmiş zengin bir bitkisel bezeme programı bulunur ki bu bezemelerin çoğu sembolik anlamlara sahiptir. Son cemaat yerinin güney cephesinin ortasında bulunan giriş kapısının üzerine “başak demetleri” yerleştirilmiştir. Bu tip başak demetleri, İzmir Şadırvanaltı Camii’nin adını aldığı sekizgen şadırvanının kubbe pandantiflerinde de diğer bitkisel bezemelerle birlikte salt bezeme amaçlı kullanılmıştır. Kemaliye Köyü Camii’nde ise giriş kapısının hemen üstüne büyük ölçekli olarak yerleştirilen buğdaylar, tekke sembolleri ile dolu olan bu camide karşılığı tasavvuf kültüründe bulunabilecek anlamlar yüklenmiş olabilir. Buğday, teni, nefsi, maddi değer ölçüsü olması açısından da dünyevi değerleri ve hevesleri sembolize etmektedir⁴⁸. Kalender Paşa tarafından M 1614-1616 yılları arasında hazırlanıp Sultan I. Ahmed’e sunulan bir *Falname* (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1703) nüshasının 7b sayfasında bulunan “Cennetten Kovulan Âdem ile Havva”yı betimleyen minyatürde de Havva, elinde başak demetleri tutmaktadır⁴⁹. Caminin girişindeki buğday başakları mekâna ibadet için gelen müminlere nefsin, nefsanî duyguların, dünyevi ihtirasların harim mekânının dışında bırakılması gerektiğini hatırlatmak için yerleştirilmiş olmalıdır.

Doğu duvarının kuzey bölümünde 22 ayetten oluşan Burûc suresinin Kur’an-ı Kerim’le ilgili son iki ayetinin yazılı olduğu yere tepe kısmı kesilerek iki dilimi çıkarılmış ve üzerinde bir hançer bulunan bir karpuz betimlemesi yerleştirilmiştir ki bu, bilinçli bir düzenleme olmalıdır. Böyle bir düzenleme görselin ikonografisi ile ilgili bir ipucu olabilir. Tepe kısmı kesilerek dilimlenmiş karpuz betimlemesi, üzerindeki bıçakla birlikte batılılaşma dönemi duvar resimlerinde sıklıkla kullanılmakta ve öncelikle sivil mimaride görülmektedir⁵⁰. 18. yüzyıl ortalarında yapıldığı düşünülen Milas Bahaeddin Ağa Konağı’nın eyvanında, başodanın tavan ve duvar resimlerinde⁵¹ natürmortlar arasında bu motife sıklıkla rastlanmaktadır. Motif, bazı farklılıklar göstererek özellikle köy camilerinde 19. yüzyıl boyunca sevilerek kullanılmıştır. İlk dönemlerde muhtemelen sadece natürmort olarak dekoratif amaçla kullanılan bu motif zaman içinde sembolik bir anlam yüklenmiş olabilir. Karpuz gibi çekirdekli meyveler bolluk ve bereketle⁵² ilgili olabileceği gibi karpuzun kabuğunun ve içinin bıçakla birlikte

47 Tanman, “Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el- Rifa’î Türbesi Tasvirleri”, 277.

48 Mustafa Tatcı, *İşitin Ey Yârenler -Yünus Emre Yorumları-* (İstanbul: H Yayınları, 2008), 36-38.

49 Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı* (İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 193-195.

50 Semiha Altın, “Tarikat Kültüründen Bir Kesit: Osmanlı Mimari Süslemesinde Karpuz ve Karpuz- Bıçak Tasvirleri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 100 (2021), 398, erişim 14 Temmuz 2022, <http://dx.doi.org/10.34189/hbv.100.018>

51 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 89- 93.

52 R. Eser Gültekin, “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyva Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies* 3/5 (2008), 14, erişim 4 Aralık 2021. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.408>.

Kur'an-ı Kerim'le ilgili ayetlerin yanında betimlenmesi, tasavvufta çok kullanılan ve tartışılan kabuk- öz (zâhir-bâtın) kavramlarını akla getirmektedir. Kur'an-ı Kerim "zâhiri" ve "bâtını" ile bir bütündür. Bâtın zâhirin özü, zâhir batının zarfıdır; zâhir olmasa bâtın da olmazdı. Tasavvuf batın ildir⁵³. "Kabuk", bâtın ilmini bozulmaktan koruyan zâhir ildir. Gazzâlî, tevhidin dört mertebesinde söz ederken "kışr" (kabuk) ve "lüb" (öz) terimlerini kullanmış ve konuyu ceviz örneği ile açıklamıştır⁵⁴. Kabuksuz öz olamaz ancak öze ulaşmak için kabuktan geçmek gerekir. Karpuzu usulünce kesip özüne ulaşabilmek için bıçağa ihtiyaç vardır. Kur'an-ı Kerim'in de zâhiri anlamından bâtını anlamına ulaşabilmek için bir yardımcıya, bir kılavuza, bir mürşid-i kâmile ihtiyaç vardır ki bıçağın burada "mürşid-i kâmil" in sembolü olduğu söylenebilir. Afyonkarahisar Dazkırı İdris Köyü Camii'nin mihrap duvarında bulunan karpuz motifinin "Hz. Muhammed (sav)" isminin yanına yerleştirilmiş olması da bu fikri desteklemektedir⁵⁵. Hz. Muhammed Kur'an-ı Kerim'in zâhiri ve bâtını anlamlarını kendinde cem eden bir peygamberdir.

Yapının batı duvarının kuzey bölümünde kadınlar mahfilinin altında kırmızı meyveli bir ağaç betimlemesi bulunmaktadır. Meyveli ağaçlar, cenneti sembolize edecekleri gibi başka anlamlar da yüklenmiş olabilirler. 17. yüzyılın mutasavvıf şairlerinden Sûn'ullâh Gaybî, bazı şiirlerinde kâinatı ağaca, insanı da bu ağacın meyvesine benzetmiştir. Gaybî'ye göre yaratılıştan maksat, kâinat (ağaç) değil, insan (meyve)dir. Çünkü kâinat ve ondaki bütün mevcudat Allah'ın isimlerinden her birine tecelligâh iken, insan, onun isimlerinin ve sıfatlarının tamamına mazhurdur⁵⁶. "Âdem"den kastedilen de "insan-ı kâmil" olmalıdır.⁵⁷

Yapının iç mekânında ve son cemaat yerinde tasvirler arasındaki panolarda içine çeşitli renklerde buketlerin yerleştirildiği vazolar vardır. Vazolara yerleştirilmiş bitkisel bezemenin en erken tarihli örneği M 1565-1566 tarihli *Muhibbi Divanı*'nda (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R. 738m) bulunmaktadır. Metin kısmını süsleyen lale, karanfil, gül, gül goncası, sümbül gibi natüralist anlayışla yapılmış çiçeklerin bazıları sade çizimli vazoların (25b-28b) içine yerleştirilmiştir⁵⁸. Vazolara yerleştirilmiş buketlerin iç mekânlara taşınmasının en erken tarihli örneği ise III. Ahmed'in Topkapı Sarayı'nda bulunan M 1705 tarihli "Yemiş Odası"dır. Mekânda tabaklara

53 Mustafa Tahralı, "Ahmed er- Rifâî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989), 127-130.

54 Süleyman Uludağ, "Lüb", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 27 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 241.

55 Şeyda Algaç, "Afyonkarahisar Dazkırı- İdris Köyü Camii ve Kalemîşi Bezemeleri", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/ 2 (2017), 422.

56 Kamile Çetin, "Tasavvuf Şiirinde Ağaç ve Meyve İstiâresi: Gaybî Örneği", *Turkish Studies* 3/2 (2008), 205-206, erişim 4 Aralık 2021, <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.295>.

57 Emel Esin, "Dırakht-ı Cân" (Cân Ağacı)", *Konya*, haz. Feyzi Halıcı (Ankara: Güven Matbaası, 1984), 38.

58 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986), 169-170.

yerleştirilmiş meyveler ve rengârenk buketlerle âdeta cennetten bir köşe yaratılmıştır. Bu bezeme anlayışı döneminde sevilmiş, özellikle meydan çeşmeleri meyve dolu sepetler ve vazolara yerleştirilmiş buketlerle süslenmiştir. Bu tip buketler ve meyveler 18. ve 19. yüzyıl boyunca hem sivil hem dinî mekânlarda sevilerek kullanılmıştır.

Yazı Programı

Yapıda her camide görülen “Allah”, “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ömer”, “Osman”, “Ali”, “Hasan”, “Hüseyin” isimleri karşılıklı olarak sıralanmış olmakla birlikte akslarda kayma söz konusudur. “Ebubekir” isminin simetriğinde köşe boş bırakılmış, burada olması gereken “Ömer” ismi biraz geride kalmış, “Osman” ve “Ali” ile “Hasan” ve “Hüseyin” isimleri karşılıklı yer almıştır. Harimde ayrıca Kur’an-ı Kerim’den seçilmiş çeşitli ayetler kullanılmıştır.

Doğu duvarının orta bölümünde müsenna⁵⁹ olarak yazılmış Hud suresinin 88. ayetinin bir bölümü olan “Ve ma tevfiği illa billah” (Fakat başarmam Allah’ın yardımına bağlıdır) ifadesi bulunmaktadır. Ayetin başındaki “vav” harfleri aşağı seviyede daha büyük ve vurgulanarak yazılmış ve “Çifte Vav” görüntüsü oluşturulmuştur. Ebced hesabında “Vav” harfinin sayısal değeri altıdır. Çifte vav ise altmışaltı değerini verir ki bunun karşılığı “Allah” lafzıdır⁶⁰. “Çifte Vav” esma tarikatlarında zikrin temeli sayılmış ve bu yüzden mistik ritüelin merkezine yerleştirilmiştir⁶¹. Tasavvuf çevrelerinde şekillenen benzer ifadeler zamanla mimaride de kullanılmıştır⁶². “Çifte Vav”ı yazı tasarımlarının mimaride kullanılmış en erken tarihli örneklerine Topkapı Sarayı 3. avlusunda bulunan ve günümüzde saray kütüphanesi olarak kullanılan Ağalar Camii’nin iç mekân duvarlarında ve aynı avluda bulunan Hırka-i Saadet dairesinin hacet penceresi duvarlarındaki 1017 (M 1608) tarihli ve “Kemankeş Mustafa” imzalı çini panolarda rastlanmaktadır⁶³. Hat sanatı açısından estetik bir harf olan vav, Habibullah ile Vedud ismine mazhar olmuştur. “Vav” vecittir, ebediyete, ikrara, biata vefadır, Hak’tan başkasına itimat etmemektir⁶⁴.

Doğu duvarında kufi hatla yazılmış bir besmele vardır. *Kufi yazı*, İslamiyet’in ilk yüzyılından on beşinci yüzyılın ortalarına kadar yazılı metinlerde olduğu kadar anıtsal mimaride de sıklıkla kullanılmış, zamanla yerini diğer yazı türlerine bırakmıştır. Tedavülden kalkmış olan kufi yazı, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Sultan Abdülaziz

59 Simetrik ve karşılıklı olarak düzenlenmiş yazı.

60 Abdülbâki Gölpınarlı, *Tasavvufî Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004), 76-77; Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, haz. Beşir Ayvazoğlu (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010), 23-31.

61 Ekrem Işın ve Selahattin Özpallabıyıklar, *“Hoş Gör Yâ Hü” Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 11.

62 Tanman, “Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları/ Tekkeler”, 363.

63 E. Emine Naza Dönmez, “Topkapı Sarayı’nda 17. Yüzyıla Ait Usta Kitabeli Çiniler”, *İstanbul Araştırmaları Yıllığı* 4 (2015), 89-92.

64 Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, 27.

tarafından inşa ettirilen İstanbul Beylerbeyi Sarayı'nda ve Aziziye Camii'nde tekrar kullanılmaya başlanmıştır. Ancak II. Abdülhamid ile birlikte hem dinî mimaride hem de kamu yapılarında kullanılmış, imparatorluğun diğer bölgelerine de yayılmıştır. Saadet çağını çağrıştıran kufi yazı belki de sultanın "İttihad-ı İslam" politikasının bir sembolü ve onun Müslüman dünyanın lideri olarak statüsünün altını çizen bir araçtır⁶⁵. İstanbul'da böyle siyasi bir işlev yüklenen kufi yazı gözden irak bir köy camisinde, İstanbul'daki modanın bir uzantısı olarak sadece dekoratif olarak kullanılmış olmalıdır.

Batı duvarında müsenna olarak düzenlenmiş Fetih suresinin ilk ayeti bulunmaktadır. İslam dininin evrenselliğini ve üstünlüğünü simgeleyen Fetih suresi, gazaya giden hükümdar ve kumandanların giydiği zırhlar üzerine yazılırdı. Surenin ilk ayeti ise askerler tarafından sıkça okunduğu gibi kullandıkları savaş aletlerinin üzerinde de bulunurdu⁶⁶. Müsenna olarak hazırlanmış istifden, çeşitli teknikler kullanılarak levhalar oluşturulmuş, koruyucu olduğuna inanılarak bu levhalar duvarlara asılmış ya da Kemaliye Camii'nde olduğu gibi duvarlara nakşedilmiştir⁶⁷.

Batı duvarının kuzey bölümünde bulunan "Yâ Hafız" Allah'ın isimlerinden biridir ve "koruyup, kollayan", "her şeyi gözeten", "zıtlıkları dengede tutan" anlamlarını taşımaktadır⁶⁸. "Yâ Hafız" ismi 19. yüzyılda özellikle köy camilerinde, tekke levhalarında ve cam altı resimlerinde sıklıkla kullanılmıştır⁶⁹.

Köyde var olduğunu bildiğimiz ancak günümüze ulaşamamış bir tekke ile hâlen muhafaza edilen bir "sakal-ı şerif" ve "Şâbân-ı Veli"nin adının yazılı olduğu bir sancağın bulunması köyün önemli bir tasavvuf merkezi olduğunu göstermektedir. Tekkenin hangi tasavvuf ekolüne bağlı olduğu anlaşılamamaktadır. Köy mezarlığında bulunan tekke dervişlerine ayrılmış bölüm de bu konuda herhangi bir ipucu vermemektedir. Yapının son cemaat yerindeki baldaken türbe tasvirleri bünyesindeki "destarlı dal sikke" şeklindeki "tac-ı şerifler"nin Mevlevilikle ilgili bir betimleme oldukları göz önüne alınırsa tekkenin kaynaklara geçmemiş, Bursa Mevlevihanesi ile Tavşanlı Mevlevihanesi arasında kurulmuş, küçük bir Mevlevi zaviyesi olduğu söylenebilir. Şâhidî'nin Bursa köylerinden Sikke köyünde bir Mevlevi zaviyesi olduğunu söylemesi⁷⁰, bu fikrin, zayıf bir ihtimal de olsa, mümkün olabileceğini göstermektedir.

65 Irvin Cemil Schick, "The Revival of Kûfî Script during the Reign of Sultan Abdülhamid II", *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*, ed. Mohammad Gharipour and Irvin Cemil Schick (Edinburgh: University Edinburgh Press, 2013), 133-135.

66 Emin Işık, "Feth Suresi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 12 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995), 456-457.

67 Tülün Değirmenci, " 'Geleneğin Yeniden İcadı': Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri", *Millî Folklor* 32/126 (2020), 125-126.

68 Bekir Topaloğlu, "Hafız", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 15 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), 116-117.

69 *Cam Altında Yirmi Bin Fersah*, haz. Şennur Şentürk (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1997), 99; Işın ve Özpalabıyıklar, "Hoş Gör Yâ Hü" *Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere*, 50-51.

70 Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik* (İstanbul: Gül Matbaası, 1983), 245-246, 334-335.

Köydeki mevcut sancakta “Ya Hazreti Pir Sultan Şâbân-ı Velî”⁷¹ ismi bulunmaktadır. Böyle bir sancağın varlığı tekkenin Halvetiye’nin Şabaniye koluna bağlı olabileceğini akla getirir. Ya da ilk yıllarda Mevlevilere ait olan zaviye yıllar içinde Halvetilere geçmiştir. Mevlevilikle ilgili “destarlı dal sikke şeklindeki tac-ı şerif” de Mevlevilerle-Halvetilerin yüzyıllardır sürdürdükleri iyi ilişkilere bağlanabilir⁷². Halvetiler, Mevlâna Celaleddin’e olan saygılarını onun hayali türbesinin tasvirini kullanarak ifade etmiş olabilirler.

Mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü’ne ait olan yapının vakfiyesi ya da inşa kitabesi olmadığından banisi ve inşa tarihi bilinmemektedir. Ancak yerel tarih çalışmalarına göre yapının banisi bölgede birçok cami yaptıran “Hacı Mehmet oğlu Hacı Osman”dır. 1274 (M 1857) tarihinde vefat eden Hacı Osman’ın mezarı Harmancık ilçesinin Çakmak köyündedir⁷³. Kalem işi tekniği ile yapılan tasvir ve bezemelerin tarihi ise giriş kapısının üzerindeki nakışların arasına yazılmış olan “1291” (M 1874/1875) olmalıdır. Caminin tasvirleri de sözlü tarih çalışmalarına göre “Rum usta (ya da ustalar)” tarafından yapılmıştır⁷⁴.

Sonuç

18. yüzyılda öncelikle İstanbul’da sivil mekânlarda görülmeye başlayan duvar resimleri, özellikle I. Abdülhamid döneminde Anadolu ve Balkanlarda yaygınlaşarak sivil mekânlarda olduğu kadar dinî mekânlarda da kullanılmıştır. Ancak dinî mekânlarda kullanılan tasvirler, büyük şehirlerden ziyade merkezden uzak, küçük ölçekli köy ve kasaba camilerinde rastlanılmaktadır.

Çalışmaya konu olan Kemaliye köyünün sade bir dış mimariye sahip camisinin hariminde ve son cemaat yerinde her camide görülebilecek bitkisel bezemenin yanında plastik değeri yüksek tasvirler bulunmaktadır. Konu repertuarını oluşturan Kâbe, giriş kapıları vurgulanmış şehir betimlemeleri, sandukalı ve Mevlevi tac-ı şerifli mezar taşına sahip baldaken türbe, sancaklar, teber, mızrak, meyveli ağaç, servi, başaklar, dilimlenmiş karpuz ve bıçak gibi tasvirler, 18. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın sonuna kadar birçok sivil ve dinî mekânda kullanılmıştır. Ancak bu tasvirlerin köydeki tasavvuf ortamının da etkisi göz önüne alındığında, karşılığı tasavvuf kültüründe bulunabilecek sembolik anlamlar yükledikleri söylenebilir. Caminin ahşap tavanının merkezini vurgulayan tavan göbeği ve özenle seçilmiş sembollerle yüklü resimlere sahip olması, yapının “tevhidhâne” gibi ikinci bir işleve daha sahip olduğunu düşün-

71 Şâbân-ı Velî (v. 1569), Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Hacı Bektâş-ı Velî, Hacı Bayrâm-ı Velî ile birlikte Anadolu’nun dört kutbunu oluşturan velilerden biridir.

72 Gölpinarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*, 317-319.

73 Ömer Faruk Dinçel, *Harmancık Tarihi (Harmancık- Bursa)* (Ankara: Harmancık Kaymakamlığı, 2011), 105, dipnot 157.

74 Çaçu, *Keles-Yaşayan Tanıkların Dili İle (Sözlü Tarih Çalışması)*, 187-188.

dürmektedir. Yöre insanı tarafından yaptırılan ve muhtemelen yabancı ustalar tarafından M 1874/1875 tarihinde bezenen caminin resimleri özgün hâlleri ile bugüne kadar gelebilmiştir. Eser, Bursa'nın dağ yöresinde ait olduğu dönemin “zevk-i selim”ini yansıtan seçkin bir örnektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Aksel, Malik. *Türklerde Dini Resimler*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.
- Algaç, Şeyda. “Afyonkarahisar Dazkırı- İdris Köyü Camii ve Kalemîşi Bezemeleri”. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/2 (2017): 421-432.
- Altier, Semiha. “Tarikat Kültüründen Bir Kesit: Osmanlı Mimari Süslemesinde Karpuz ve Karpuz-Bıçak Tasvirleri”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 100 (2021): 397- 426. <https://dx.doi.org/10.34189/hbv.100.018>.
- And, Metin. *Minyatürlerle Osmanlı- İslâm Mitologyası*. İstanbul: Akbank Yayınları, 1998.
- Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1973.
- Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Arslan, Hidayet. “Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavan Göbekleri.” Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2005.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Bakırcı, Naci. *Mevlevî Mezar Taşları*. İstanbul: Rumi Yayınları, 2005.
- Bursa Köylerinde Geleneksel Mimari ve Arkeoloji- I*. Ed. Aziz Elbas. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014.
- Cam Altında Yirmi Bin Fersah*. Haz. Şennur Şentürk. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1997.
- Çaçu, Ayhan. *Keles-Yaşayan Tanıkların Dili İle (Sözlü Tarih Çalışması)*. Bursa: T. C. Keles Kaymakamlığı, 2010.
- Çal, Halit. “Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi”, *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu, 2- 6 Temmuz 1986 Tokat*. Ankara: Gelişim Matbaası, 1987, 427-461.
- Çal, Halit. “Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi”. *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*. (Konya: Selçuk Üniversitesi Araştırma Merkezi, 1993), 293-306.
- Çetin, Kamile. “Tasavvuf Şiirinde Ağaç ve Meyve İstiâresi: Gaybî Örneği”. *Turkish Studies* 3/2 (2008): 194-208. Erişim 4 Aralık 2021. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.295>.

- Çevrimli, Nilgün. “Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Câmilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirilmesi”. *Vakıflar Dergisi* 47 (2017): 169-204.
- Değirmenci, Tülün. “ ‘Geleneğin Yeniden İcadı’: Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri”. *Milli Folklor* 32/126 (2020): 118-135.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986.
- Derviş, Ahmed Âşıkî. *Aşıkpaşazâde Tarihi*. Haz. Ayşenur Kala. İstanbul: Kamer Yayınları, 2018.
- Diñçel, Ömer Faruk. *Harmancık Tarihi (Harmancık- Bursa)*. Ankara: Harmancık Kaymakamlığı, 2011.
- Esin, Emel. “ ‘Dırakht-ı Cân’ (Cân Ağacı)” *Konya*. Haz. Feyzi Halıcı. Ankara: Güven Matbaası, 1984, 35-39.
- Goodwin, Godfrey. *A History of Ottoman Architecture*. London: Thames and Hudson, 1971.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1983.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004.
- Grabar, Oleg. *İslam Sanatının Oluşumu*. Çev. Nuran Yavuz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Gültekin, R. Eser. “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyva Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”. *Turkish Studies* 3/5 (2008): 9-31. Erişim 4 Aralık 2021. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.408>.
- Harman, Mürüvet. “Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’inde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri”. *Mukaddime* 5/1 (2014): 89-112. Erişim 4 Aralık 2021. <https://doi.org/10.19059/mukaddime.60506>.
- Harman, Mürüvet. “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/39 (2015): 354-363.
- Harman, Mürüvet. *Osmanlı Görsel Kültüründe Cennet ve Cehennem*. Ankara: Payda Yayıncılık, 2016.
- Işık, Emin. “Feth Süresi”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 12. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, 456-457.
- Işın, Ekrem ve Selahattin Özpallabıyıklar. “HOŞ GÖR YÂ HÛ” *Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- İltar, Gazanfer. “Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri”. *Vakıflar Dergisi* 42 (2014): 69-80.
- Kaplan, Necla. “Osmanlı Resim Sanatında Cehennem Tasvirleri”. *Mukaddime* 4/4 (2011): 175-195.
- Karaaslan, Muzaffer. “Kosova’da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri Ve Boyalı Nakışlar.” Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018.
- Karaaslan, Muzaffer. “Kosova’daki İki Rifai Tekkesi’nden İmgeler”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 29 (2020): 107-127. Erişim 4 Aralık 2021. <https://doi.org/10.26650/sty.2020.006>.
- Keskin, Mustafa Çağhan. “On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı İç Mekan Bezemesinde Beyaz Zemin Üzerine Siyah- Gri Kalemışı Uygulaması”. *Sanat Tarihi Defterleri* 15 (2012): 37-58.
- Keskin, Mustafa Çağhan ve Mustafa Kaan Sağ. “II. Bayezid Türbesi’nde Neo- Barok Bezemeler ve Geleneksel Yorumlar”. *I. Türkiye Mimarlık Tarihi Kongresi, 20- 22 Ekim 2010 Ankara, Bildiriler*. Der. T. Elvan Altan, Sevil Erginsoy Ekinci ve Ali Uzay Peker. Ankara: ODTÜ Basım İşliğı, 2017, 111-119.

- Kılıç, Ünal. “Hz. Peygamberin Nübüvvet Öncesi Uzlet İçin Hıra Mağarasını Seçmesi Üzerine Bazı Mülahazalar”. *İstem* 24 (2014): 3- 11.
- Naza Dönmez, E. Emine. “Topkapı Sarayı’nda 17. Yüzyıla Ait Usta Kitabeli Çiniler”. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı* 4 (2015): 89-99.
- Okçuoğlu, Tarkan. “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000.
- Ötügen, Yıldız, Aynur Durukan, Hakkı Acun ve Sacit Pekak. *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler IV*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1986.
- Özben Çetin, Gülseren. “Keles Kentsel ve Kültürel Doku Üzerine Bir İnceleme.” Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006.
- Özdemir Kemal. *Osmanlı Arması*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 1997.
- Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.
- Schick, Irvin Cemil. “The Revival of Kûfî Script during the Reign of Sultan Abdülhamid II”. *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*. Ed. Mohammad Gharipour and Irvin Cemil Schick. Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2013, 119-138.
- Tahrallı, Mustafa. “Ahmed er- Rifâî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 127-130.
- Tanman, M. Baha. “Settings for the Veneration of Saints”. *The Dervish Lodge, Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey*. Ed. Raymond Lifchez. California: University of California Press, 1992, 130- 171.
- Tanman, M. Baha. “Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı “Osmanlı Dünyası” ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1993, 491-522.
- Tanman, M. Baha. “Beşiktaş Mevlevihanesi’ne İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi”. *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, Sempozyum Bildirileri, 19-20 Mart 1998, İstanbul*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998, 181- 216.
- Tanman, M. Baha. “Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları/ Tekkeler”. *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler, Kaynaklar- Doktrin- Ayin ve Erkan- Tarikatlar- Edebiyat- Mimari- İkonografi- Modernizm*. Haz. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005, 305-363.
- Tanman, M. Baha. “Mevlevihânelerin Mimari Süslemesinde Mevlevîliğe İlişkin Öğeler”. *Aşk Ocağında Cân Olmak*. Haz. Ekrem Işın. İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 94-113.
- Tanman, M. Baha. “Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el- Rifa’î Türbesi Tasvirleri”. *Tasvir, Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*. Ed. Nicole Kañçal Ferrari ve Ayşe Taşkent. İstanbul: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2016, 269-295.
- Tatçı, Mustafa. *İşitin Ey Yârenler -Yunus Emre Yorumları-*. İstanbul: H Yayınları, 2008.
- Topaloğlu, Bekir. “Hafız”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, 116-117.
- Topçu, Niyazi. “1521 Tarihli Tımar Defteri’ne Göre; XVI. Yüzyıl Başlarında Dağ Yöresi (Orhaneli-Keles- Harmancık- Büyükorhan)”. *Bursa Araştırmaları* 4 (2004): 31-35.
- Topçu, Niyazi. “1521 Tarihli Tımar Tahrir Defterine Göre Atranos Kazası Köyleri, Mezraaları ve Gelirleri”. *Bursa Araştırmaları* 6 (2004): 19-21.

- Topçu, Niyazi. “Atranos’tan Orhaneli Beyce’ye”. *Güney Bursa Dağ-Der Yardımlaşma ve Kültür Derneği Aylık Yerel Kültür Dergisi* 1/5 (2009): 14-15.
- Uludağ, Süleyman. “Lüb”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 27. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 241.
- Yaman, Bahattin. “Türk Minyatür Sanatında Cennet”. *Bellekten* 72/263 (2008): 141-154.
- Yıldırım, Kemal ve M. Lütfi Hidayetoğlu. “Geleneksel Türk Evi Ahşap Tavan Süsleme Özelliklerinin ve Yapım Tekniklerinin Çeşitliliği Üzerine Bir İnceleme”. *9. Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, 16- 18 Kasım 2006 İzmir; Sempozyum Bildirileri I*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2006, 332-339.

A Witness from the 18th Century: The Culture and Art Environment of Ottoman Cities in the Letters of Lady Montagu

18. Yüzyıldan Bir Görgü Tanığı: Lady Montagu'nun Mektuplarında Osmanlı Şehirlerinin Kültür ve Sanat Ortamı

Erkan Atak^{*} , Göksevi Ayhan Atak^{**} 

Abstract

This article aims to analyze the architectural and artistic environment in the Ottoman cities based on the letters of Lady Mary Montagu, who came to the Ottoman capital for her husband's diplomatic mission in the early eighteenth century. For this purpose, information on the state's political relations and social structure in the years when Lady Montagu was in the Ottoman lands were presented (1717-1718). Lady Mary Montagu's letters were written differently than the pilgrims who had come to the Ottoman lands in previous years. It is seen that different kinds of subjects such as Ottoman society, women, clothing and apparel, harem, religious rituals, daily life, smallpox vaccine and architectural texture of cities were included in the letters. Thus, letters have been the subject of various studies. Lady Montagu devoted some of her letters to the architectural structures and interior decorations she observed in Istanbul and Edirne. The depictions of flowers and fruit for interior decorations of lodging and houses are some of the characteristic decorations of civil architectural works of the time. In addition, Lady Montagu's depictions from the beginning of the eighteenth century also provide information about some of the architectural works that have not survived to the present day. Martyr Ali Pasha Mansion is one of the works seen by Lady Montagu herself but not present today.

Keywords

Lady Montagu, Istanbul, Edirne, Ottoman Architecture, Eighteenth century

Öz

Bu makalede 18. yüzyılın başlarında eşinin diplomatik görevi için Osmanlı başkentine gelen Lady Mary Montagu'nun mektuplarından yola çıkılarak Osmanlı şehirlerindeki mimari ve sanat ortamının analizinin yapılması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Lady Montagu'nun Osmanlı topraklarında bulunduğu yıllarda (1717-1718) devletin siyasi ilişkileri ve sosyal yapısı üzerine bilgiler verilmiştir. Lady Mary Montagu mektuplarını, daha önceki yıllarda Osmanlı topraklarına gelmiş olan seyyahlardan farklı bir üslupla kaleme almıştır. Mektuplarda Osmanlı toplumu, kadını, giyim ve kuşam, harem, dini ritüeller, gündelik yaşam, çiçek aşısı ve şehirlerin mimari dokusu gibi farklı türden konulara yer verildiği görülür. Mektuplar bu suretle çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Lady Montagu mektuplarının belirli bir bölümünü İstanbul ve Edirne'de gözlemlediği mimari yapılara ve iç mekân süslemelerine ayırmıştır. Konakların ve evlerin iç mekân süslemeleri için söylediği çiçek ve meyve tasvirleri dönemin sivil mimari eserlerinde karşılıklı karakteristik süslemelerden bazılarınıdır.

* **Correspondence to:** Erkan Atak (Assoc. Prof. Dr.), Sakarya University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History, Sakarya, Türkiye. E-mail: erkanatak@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8977-8999

** Göksevi Ayhan Atak (PhD. Student), Çanakkale Onsekiz Mart University, School of Graduate Studies, Department of Art History, Çanakkale, Türkiye. E-mail: gokseviayhanatak@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9885-7130

To cite this article: Atak, Erkan, Ayhan Atak, Göksevi. "A Witness from the 18th Century: The Culture and Art Environment of Ottoman Cities in the Letters of Lady Montagu." *Art-Sanat*, 18(2022): 33–57.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1065597>

Ayrıca Lady Montagu'nun 18. yüzyılın başından yaptığı tasvirler günümüze ulaşamayan mimari eserlerin bazıları hakkında da bilgiler sunmaktadır. Şehit Ali Paşa Konağı bizzat Montagu tarafından görülen ancak günümüzde mevcut olmayan eserlerden birisidir.

Anahtar Kelimeler

Lady Montagu, İstanbul, Edirne, Osmanlı Mimarisi, 18. yy.

Genişletilmiş Özet

Batılı toplumların Doğu'yu tanıma arzusunun tarihi, eski çağlara kadar inmekle beraber Osmanlı Devleti'nin Balkanlar ve Anadolu'da hüküm sürdüğü yıllardan itibaren bu ilgi artmıştır. Seyyahların büyük çoğunlukla kendi bakış açılarıyla tanıttıkları Doğu'nun merkezini Osmanlı şehirleri teşkil etmektedir. Doğu'nun egzotik ve gizemli bir anlayışla tasvir edildiği öncü yazıların etkileri sonraki yüzyıllarda da kendini göstermektedir. 15. ve 16. yüzyıllarda, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkler hakkında yazılanların daha çok siyasi ve dini karşıtlık üzerine şekillendiği görülmektedir. Seyyahların yazılarında din, kültür, sosyal yaşam, dil ve antropoloji ön plana çıkmaktadır. Avrupa'nın birçok ülkesinden gezginler, tüccarlar, devlet ve din adamları, Doğu'yu tanıma arzusu doğrultusunda Osmanlı topraklarına seyahatler gerçekleştirmiştir. 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı ile Avrupalı devletler arasında artan siyasi ve ticari ilişkilerin de etkisiyle yoğunlaşan bu gezilerin başını çeken devletlerden birisi İngiltere'dir. Yüzyılın sonlarına doğru kurulan kumpanyalar ve atanan büyükelçilerle, Osmanlı ve İngiltere devletleri arasında resmi diplomatik ilişkilerin başlaması seyahatlerin hız kazanmasına vesile olmuştur. İngiliz seyyahların çoğunluğunun gezi notlarını kendi bakış açılarıyla kaleme aldığı görülmekle beraber, 18. yüzyılın başlarında eşinin diplomatik görevi için Osmanlı başkentine gelen Lady Mary Montagu'nun yazıları, bu durumun belli ölçüde değişmesini sağlayan bir kırılma noktası olmuştur. Kendisinden önceki seyyahlardan farklı olarak gözlemlerini gerçeği yansıtan bir bakış açısıyla sunan Montagu, mektuplarında Osmanlı şehirleri, toplumu ve sanat ortamına dair oldukça detaylı bilgiler vermektedir. Bu mektuplar Osmanlı şehirlerindeki mimari dokudan, kadın ve erkek tasvirlerine; gayrimüslimlerden, kıyafetlere kadar birçok konuda ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. 18. yüzyıl Osmanlı şehirlerini, insanını ve kültürünü bir İngiliz aristokratı gözüyle sunan bu mektuplardaki başarılı tasvirler, dönemin sosyal yapısını anlamamıza yardımcı olan belgelerdir.

1689 yılında aristokrat bir İngiliz ailesinin en büyük çocuğu olarak dünyaya gelen Lady Montagu'nun çocukluk ve gençlik yılları, babası ve babaannesinin yanında geçmiştir. Annesinin genç yaşta ölmesi ve babasının zamanının büyük bir çoğunluğunu siyasetle geçirmesi, kendi kendini yetiştirmesine ve kişiliğinin bu yönde şekillenmesine vesile olmuştur. Genç yaşında tanıştığı şiir ve edebiyatla birlikte yazarlığa yönelen Montagu'nun, ilk çevirileri ve denemeleri acemice kaleme alınmış öncüler olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu denemeler hem kendisini Londra saray çevresinin içerisine sokmuş hem de daha sonraları olgunlaşan yazılarına öncülük etmiştir. Edebi-

yata ve yazmaya ilgisinin artması ise ilerleyen yıllarda uzun süre mektup arkadaşlığı yapacağı ozan ve hicivci Alexander Pope ile tanışmasıyla başlamıştır. Bu dönemde, bir arkadaşı vasıtasıyla tanıştığı Edward Wortley’le sıkıntılı bir süreç sonrasında evlenmesi, kendisini Londra bürokrasisinin içerisine sokmuştur. Eşinin 7 Mayıs 1716’da İstanbul elçisi olarak atanması, Montagu’nun hayatındaki dönüm noktalarından birisidir. Wortley, Osmanlı Devleti ile Avusturya arasında barış görüşmeleri sağlaması için elçi tayin edilmiştir. Wortley, Lady Montagu ve çocukları, yanlarındaki maiyetle beraber Ağustos 1716 yılında yola çıkmışlar ve Hollanda, Almanya ve Avusturya’da çeşitli şehirlere uğrayarak Osmanlı hududuna ulaşmışlardır. Osmanlı topraklarında kaldığı 2 yıl boyunca dostlarına ve akrabalarına çeşitli mektuplar yazan Montagu, eşinin görevinin bitmesi vesilesiyle tekrar Londra’ya dönüp yazılarına burada devam etmiştir. 1739 yılında aldığı bir kararla İtalya’ya yerleşen Montagu 24 yıl bu ülkede yaşadktan sonra, 1762 yılında tekrar İngiltere’ye dönmüş ve 1762’de vefat etmiştir.

Lady Montagu, Damad İbrahim Paşa’nın sadaretinin başlangıç yıllarında Osmanlı coğrafyasında bulunmuştur. Damad İbrâhim Paşa’nın sadrazam olmasıyla beraber daha sonraları “Lâle Devri” olarak adlandırılan bir döneme girilmiştir. Esasen mimari ve sanat üslubu açısından değerlendirildiğinde bu dönemin tarih aralığının Damad İbrahim Paşa’nın sadaret yıllarına sığmayacağı muhakkaktır. Bu süreçte Osmanlı başkentinde görülen mimari dokunun öncülleri 17. yüzyılın ikinci yarısında yavaş yavaş belirmeye başlamıştır. 18. yüzyılın başlarından itibaren ise özellikle sivil eserlerin mimariye bağlı süslemelerinde belirli motiflerin ağırlık kazandığı görülmektedir. Söz konusu imar faaliyetlerinde özellikle köşk, kasır ve meydan çeşmesi gibi yapıların merkeze alınmasıyla oluşturulan şehir düzeni, belirgin ve bilinçli bir çabanın ürünüdür. Osmanlı çeşme mimarisinde o güne kadar karşılaşılmayan “meydan çeşmesi” yapı tipi, III. Ahmed’in hükümdarlık yıllarının sonlarına doğru Bab-ı Hümayun önünde ve Üsküdar iskelesinde yaptırdığı iki çeşmede karşımıza çıksa da bu tipin en olgun örnekleri I. Mahmud döneminde inşa edilecektir. Aslında bu durum sadece çeşmelerin özelinde mimari yapılarda değil, birçok alanda aynıdır. Dönemin mimari eserlerinde genel düzen, plan şemaları ve yerleşim modelleri klasik özellikleri devam ettirmektedir. Buna karşın yapıların süsleme programlarında belirli bir üslup değişikliği göze çarpmaktadır.

Makalede ele alınan mektuplarda, 18. yüzyılın başlarında Osmanlı şehirlerindeki mimari ve sanat ortamının belirli ölçüde tasviri yapılmıştır. İstanbul başta olmak üzere Edirne, Sofya gibi şehirlerde Osmanlı toplumunun yaşamından kesitler sunan, erkek ve kadınları, giyim kuşamı, dini ritüelleri ve gelenekleri gözlemleyen Lady Montagu kendinden önce Osmanlı topraklarına gelen gezginlerden farklı bir bakış açısı ortaya koymuştur. Lady Montagu’nun tasvir ettiği mimari yapılar ve iç mekân süslemeleri belirli ölçüde 18. yüzyılın başındaki sanat ortamını yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra mektupların Şehit Ali Paşa Konağı gibi günümüze ulaşamayan yapılar hakkında da bilgi vermesi ayrıca önem arz etmektedir.

Introduction

Although the history of the desire of Western societies to recognize the East dates back to ancient times, this interest has increased since the Ottoman Empire reigned in the Balkans and Anatolia. Ottoman cities constitute the centre of the East, which travellers mostly introduced from their perspectives. The effects of pioneering writings, in which the East was depicted with an exotic and mysterious view, manifested themselves in the following centuries. In the fifteenth and sixteenth centuries, it is seen that what was written about the Ottoman Empire and the Turks was mostly shaped by political and religious opposition. Religion, culture, social life, language and anthropology came to the fore in the writings of travellers. It became a fashion for the travellers who had the opportunity to see the Ottoman cities to publish their notes and depictions as books one after the other, and later, the “Turquerie” movement emerged.¹ Although there is a “Turkish Fashion” movement in Europe, the “other” discourse in travellers’ perspectives has led Western society to perceive Eastern people and culture with an “Orientalist” approach. The “other” idea, is the basis of the discourses that define the West’s interest in the East as a series of interests² that are tried to be conveyed through “aesthetic, scientific, economic, historical and philological texts” or as a concept³ that develops through the opposition of “us-them” as a political ideology since the eighteenth century, is seen in the notes of the travellers. In general, curiosity about the East became widespread in the eighteenth century. However, the fact that the council convened in Vienna in 1312 and decided to establish professorship chairs to train in Arabic, Greek, Hebrew and Assyrian languages in Paris, Oxford, Bologna, Avignon, and Salamanca proves that⁴ Eastern research has been emphasized at the institution level since the beginning of the 14th century. Certainly, there are some political and religious thoughts based on this decision. For a similar purpose, the introduction of Turkish lessons at the University of Vienna in the middle of the sixteenth century paved the way for the upbringing of students interested in Eastern history in the following years and Ottoman history in particular. Travellers, merchants, statemen and clergy from many countries of⁵ Europe travelled to the Ottoman lands in line with their desire to know the East. England was one of the states that led these trips, intensified by the increasing political and commercial relations between the Ottoman and European states since the sixteenth century. The commencement of official diplomatic

1 For detailed information about “Turquerie” in Europe, see Haydn Williams, *Turquerie Onsekizinci Yüzyılda Avrupa’da Türk Modası*, trans. Nurettin Elhüseyni (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015).

2 Edward Said said the West’s interest in the East is based on a set of “interests”, which means that the Eastern concept should be perceived as reflections beyond a geographical distinction. See Edward Said, *Oryantalizm*, trans. Nezih Uzel (İstanbul: İrfan Yayınevi, 1998), 26-30.

3 Oliver Konty, “Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine,” *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 20 (2002), 117.

4 Said, *Oryantalizm*, 79.

5 Zekeriyâ Kurşun, “Oryantalistlerin Buluşma Noktası Olarak İstanbul: Üç Oryantalist’in Gözünde Doğu,” *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 1/2 (2014), 148.

relations between the Ottoman and British states with the companies established and the appointed ambassadors towards the end of the 18th century led to the acceleration of these travels⁶. By the end of the eighteenth century, expeditions, which became a fashion for the British high class, increased the interest in the Ottoman lands. In addition to depicting what they saw, these travellers, whose numbers were constantly growing with the effect of trade and diplomatic relations, showed interest in archaeological remains, historical events and natural sciences.⁷

The idea of “curiosity and discovery” comes to the fore in the writings of the travellers who came to the Ottoman lands for various reasons since the sixteenth century. These writings were certainly met with interest by western bureaucrats and the elites. It is a fact that the essays were written by the traveller, sometimes using his imagination and sometimes presenting what is with a different reality, greatly influenced the Ottoman perception in western societies. Although it is seen that the majority of British travellers wrote their travel notes with these thoughts, the writings of Lady Mary Montagu, who came to the Ottoman capital for her husband’s diplomatic mission in the early eighteenth century, were a breaking point that caused this thought to change to a certain extent.⁸ Unlike the travellers before her, Montagu, who presented⁹ her observations from a close perspective; offer detailed information about Ottoman

6 While it is not known when Britain first sent an envoy to the Ottoman capital, it was expressed in Harborne’s Istanbul travel during the early 1580s that this issue was considered. The British, who established an official relationship with the Ottoman Palace for the first time, initially had economic goals. In particular, it is known that the companies that wanted to make a profit insisted on the official authorities sending envoys to Istanbul. As a result, upon the recommendations of Sir Edward Osborne, governor of The Levant Company, and Walsingham, secretary of state, it is decided that William Harborne be sent to Istanbul as an ambassador. For detailed information see Akdes Nimet Kurat, *Türk-İngiliz Münasebetlerinin Başlangıcı ve Gelişmesi (1553-1610)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1953), 44-58. The beginning of official relations between England and the Ottoman Empire in the 1580s and especially the travels of Levant Company merchants in this process must have increased the interest in Ottoman geography. As a result of these trips, it is seen that the number of travelogues related to Turkey increased in the seventeenth century. See Himmet Umunç, “Doğu ve Ötekilik: İngiliz Seyahatnamelerinde Türk Kimliği (Lady Montagu ve Richard Chandler),” *Bilig* 66 (Yaz 2013), 302-303, accessed on January 18, 2022, <https://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php?pdf=0016239&lng=1>.

7 Robert Mantran, *XVI-XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu*, trans. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: İmge Kitabevi, 1995), 148.

8 Lady Montagu’s letters contain a different style than previous travellers. Billie Melman says that the letters in question spread an air of tolerance to the Ottomans and even to the religious and cultural “other” of Europe. See Billie Melman, *Women’s Orient: English Women and the Middle East, 1718-1918 Sexuality, Religion and Work*, (London: Palgrave Macmillan, 1992), 77-78; However, there are also opinions that Lady Montagu, who criticized the information before her about the Ottoman people, did not hesitate to distort the facts according to her desire when necessary. See Aslı Sancar, *Osmanlı Kadını Efsane ve Gerçek* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2009), 12.

9 Lisa Lowe describes Montagu’s identification with Turkish women and the fact that she talks about common experiences between different societies as a new feminist discourse. See Lisa Lowe, *Critical Terrains French and British Orientalisms* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1991), 30-32; Leslie P. Peirce presented an excerpt from Lady Montagu in the book, emphasizing the mistakes of male travellers who gave information about the Ottoman palace in the 16th and 17th centuries. See Leslie P. Peirce, *Harem-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğu’nda Hükümlerlik ve Kadınlar*, trans. Ayşe Berktaş (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012), 159-160.

cities, society and the art environment in her letters.¹⁰ Montagu's letters contain information on many subjects, from architectural texture in Ottoman cities to depictions of women and men, from non-Muslims to clothing. The descriptions in these letters, which presented the Ottoman cities, people and culture of the eighteenth century in the eyes of an English aristocrat, are documents that help us understand the period's social structure. Lady Montagu's letters have been the subject of various studies, either directly or indirectly. It is seen that these studies mostly focus on Ottoman society, women, clothing and clothing, harem, daily life, etc.¹¹ In addition, it is seen that some of the information given in the letters have important details about the architectural texture and interior decorations of the Ottoman cities at the beginning of the eighteenth century. In this article, we will try to analyze the architectural and artistic environment in the Ottoman cities at the beginning of the eighteenth century based on the letters. However, before this, it would be appropriate to give information about the art environment in the capital during the years when Lady Montagu was in the Ottoman lands (1717-1718) and to mention her life and letters in general terms to ensure the integrity of the subject.

The Architectural and Art Environment of the Ottoman Capital in the Early Eighteenth Century

The years when Lady Montagu was in the Ottoman geography corresponded to the beginning of the grand viziership of Damad İbrahim Pasha. After Damad İbrahim Pasha became a grand vizier, a period called¹² the "Tulip Age" started. The period has given this name in the 20th century.¹³ In this process, the predecessors of the archi-

10 Suraiya Faroqhi often applies to Lady Montagu's letters in her book about Ottoman daily life. Faroqhi emphasizes that there is an attraction in Lady Montagu's description of the behavior of Ottoman noble women and men. See Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, trans. Elif Kılıç. (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997), 239-241.

11 Billie Melman, *Women's Orient: English Women and the Middle East, 1718-1918 Sexuality, Religion and Work* (London: Palgrave Macmillan, 1992); Lisa Lowe, *Critical Terrains French and British Orientalisms* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1991); Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, trans. Elif Kılıç (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997); Leslie P. Peirce, *Harem-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümrânlık ve Kadınlar*, trans. Ayşe Berktaş (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012); Himmet Umunç, "Doğu ve Ötekilik: İngiliz Seyahatnamelerinde Türk Kimliği," *Bilgi* 66 (Yaz 2013), 297-314, accessed on January 18, 2022, <https://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php?pdf=0016239&lng=1>; Ashi Sancar, *Osmanlı Kadını Efsane ve Gerçek*, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2009); Nazlı Gündüz, "Bir Kadın Seyyahın Kaleminden Osmanlı'da Onsekizinci Yüzyıl Saraylı Kadın Erkek Giysileri: Bir Kültürü Tanımak," *Milli Folklor* 16 (2019), 121-135, accessed on June 14, 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/51228/666916>; Songül Çolak, "Bir İngiliz Hanımefendisinin -Lady Montegu- Gözüyle Osmanlı Kadını," *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 7 (13) (2014), 386-403, accessed on May 22, 2021, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mkusbed/issue/19571/208623>

12 It is believed that the name "Tulip Age" was first proposed by Yahya Kemal Beyatlı because of the symbolic flower tulip during that area, and then Ahmed Refik Altınay made the name "Tulip Age" widespread with his work on this period. See Yılmaz Öztuna, *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Büyük Türkiye Tarihi* (İstanbul: Ötügen Yayınevi, 1978), 5: 289.

13 Ahmet Refik published a series of articles called "Tulip Period" in İkdâm newspaper between March 9 and April 4, and these articles were brought together two years later and published as a book. See Can Erimtan,

tectural texture seen in the Ottoman capital started to appear gradually in the second half of the seventeenth century. Since the beginning of the eighteenth century, it is seen that certain motifs have gained importance, especially in the ornaments of civil artefacts related to architecture. However, it would not be correct to say that a new art style emerged during the said activities in public works. However, the city order, created by placing structures such as mansions, pavilions and square fountains in the centre, was the product of a significant and conscious effort. Does the fact that Ahmed III sent an ambassador to France affect the emergence of this situation?¹⁴ Immediately after the period when Montagu was in Istanbul, the 1720-21 trip of Yirmisekiz Mehmed Çelebi, sent to Paris, the capital of France, aimed to strengthen the relations between the Ottoman Empire and France.¹⁵ The Ottoman ambassador presented a report consisting of his observations to the sultan and grand vizier on the return of the French trip. Ahmet Refik associates the construction of Sadâbad, one of the attractions of the period, and the architectural order shaped around Kağıthane Stream with French palaces. There are similar views in this regard.¹⁶ However, Can Erimtan states that Ahmet Refik developed these discourses by dedicating the works of the French historian Albert Vandal to himself.¹⁷ The pavilions and coastal palaces built

“Sadâbad Algısı: “Lale Devri” ve Osmanlı-Safevi Rekabeti,” *Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri On Sekizinci Yüzyılda Hayat Tarzı ve Boş Vakit Eğlenceleri*, ed. Dana Sajdı (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014), 65. There are different views of the historical period range of Ottoman architecture in the Tulip Age style. Many of today’s researchers accept the years of grand viziership of Nevşehir’s Damad İbrahim Pasha, which Ahmet Refik emphasized in his book, as the boundaries of the Tulip Age style. However, some researchers think that the style of the Tulip Age should be handled with the reign years of Ahmed III (1703-1730). See Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi* (İstanbul: İnkılâp Kitapevi, 2004), 427-442. Ali Osman Uysal included these views in his article and made analyzes and suggestions for the date range of the Tulip Age style. See Ali Osman Uysal, “Çanakkale’de Lâle Devri Yapıları,” *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı* 19 (30 Nisan 2021), 51-120, accessed on January 18, 2022, <https://doi.org/10.17518/canakkalearastirmalari.888448>

14 Ahmed Refik implies that the information brought by Mehmed Çelebi on his return from his trip to Paris was effective in the construction of the Sadâbâd Mansion and its surroundings. He says that the Ottoman ambassador was fascinated by the arrangement around the Palace of Versailles. See Ahmet Refik Altınay, *Lâle Devri (1718-1730)*, ed. Yücel Demirel ve Ziver Öktem (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011), 30-47. However, the aforementioned “artificial villages” would be added by Marie-Antoinette, the queen of Louis XVI. (1774-92) towards the late eighteenth century. See Can Erimtan, *Ottomans Looking West?: The Origins of the Tulip Age and its Development in Modern Turkey* (London: Tauris Academic Studies, 2007), 60-62.

15 For the travelogue, see Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, *Fransa Sefâretnâmesi*, prepared by Abdullah Uçman (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017).

16 See Altınay, *Lâle Devri (1718-1730)*, 29-31; Semavi Eyice, “Batı Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı,” *Türkler Ansiklopedisi*, v.15 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 296; Mustafa Cezar, “Osmanlılarda Onsekizinci Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı,” *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı: Sempozyum Bildirileri (20-21 Mart 1997)* (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998), 47. In addition to the palace and garden arrangements of France, Doğan Kuban states that there are traces of İsfahan architecture in the period of Shah Abbas in the buildings built in these popular centres. See Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: Yem Yayınları, 2007), 506; Afife Batur, “Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı,” *Tanzimat’tan Cumhuriyete Osmanlı Ansiklopedisi*, v. 4 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1986), 1041-1042.

17 Erimtan states that Ahmet Refik’s “Tulip Age” narrative should be evaluated together with the period in which the author wrote the work. Ahmet Refik says that he used the Tulip Age as a defensive manoeuvre against the reputation of Damad İbrahim Pasha in Tarih-i Cevdet in the early 20th century. See Can Erimtan, “Ahmed Refik’in Lâle Devri’ni Yazarken Kullandığı Kaynaklar ve ‘Lâle Devri’ Paradigması: Bir Teleolojik İma,” *Doğu Batı: Metafor ve Gerçeklik Arasında Lâle Devri 1718-2018* 85 (2018), 18-19. Erimtan’s findings

on the Bosphorus and Golden Horn coasts, especially in Kağıthane, have become the attractions of the high class in Ottoman society.¹⁸ The fact that the Ottoman nobleman lived in the pavilions and coastal palaces and exhibited the state's traditions in these places is considered an indicator of the search for legitimacy within the understanding of the power of the period.¹⁹ This interpretation reveals a perspective beyond the relatively generalizing discourses put forward on the understanding of urbanism and its underlying causes. Water architecture forms the basis of the landscaping in Kağıthane. "Water" was included in the architectural design at an unprecedented level in Ottoman architecture until that day and was made the focus of garden arrangements by being carried through various channels. In general, wooden palaces and landscaping were at the centre of the change seen in civilian buildings. In addition, although the "square fountain" building type, which was not encountered until that day in the Ottoman fountain architecture, appeared in the two fountains built by Ahmed III in front of Bab-ı Hümayun and on the Üsküdar pier towards the end of the period, the most mature examples of this type would be built during the reign of the First Mahmud. The situation was the same not only in the architectural structures of the fountains but also in many areas. In the architectural works of the period, the general layout, plan schemes and settlement models maintained their classical features. On the other hand, a certain style change in the decoration programs of the buildings draws attention. Especially in decoration programs in civilian structures such as mansions, pavilions, and fountains, it is seen that traditional understanding was applied in a style that was not very common in previous periods. In other words, more naturalistic compositions were included in the decorations. For example, in the Tekfur Palace tile workshop, established in 1725, tiles in different styles and colours were produced from previous periods.²⁰ The tulip is the leading motif in the decorations. It is understood that the tulip, which has always been an important motif in Turkish culture, was very popular in the early eighteenth century. Increases in the value of the tulip can be seen in the

reveal a multifaceted perspective beyond generalizing evaluations of the period.

18 Günsel Renda, "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat," *Türkler Ansiklopedisi*, v.15 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 266.

19 Tülay Artan states that the political and cultural environment shaped around the Damat İbrahim Pasha, Kaymak Mustafa Pasha and Kethüda Mehmed Efendi trio in the early eighteenth century should be addressed in the context of the struggle for power. Artan, in her article, evaluates the political and cultural environment of the early eighteenth century by addressing the pattern of familial ties in the background, conflicts of interest, and strategies of the ruling elite. See Tülay Artan, "18. Yüzyıl Başlarında Yönetici Elitin Saltanatın Meşruiyet Arayışına Katılımı," *Toplum ve Bilim* 83 (1999/2000), 292-322.

20 In 1725, a tile factory was established in Tekfur Palace in İstanbul and tile masters from Iznik were brought to İstanbul and they were given jobs in the factory. See Münir Aktepe, "Ahmed III," *TDV İslam Ansiklopedisi*, v. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1989), 37. The tiles produced in this factory were used in the interior decorations of period buildings such as the Yeni Valide Mosque (1708-1710) built in Üsküdar for the mother of Ahmed III and the Kapitan Pasha Mosque built in Üsküdar by its captain Derya Kaymak Mustafa Pasha. See Erkan Atak, "Kaptan-ı Deryâ Kaymak Mustafa Paşa'nın İstanbul'daki İmar Faaliyetleri," *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 1 (Ekim 2020), 168-181, accessed on January 18, 2022, <https://dergipark.org.tr/pub/gopsbad/issue/57486/769036>

documents Münir Aktepe.²¹ In Lady Montagu's observations, it is possible to see the traces of the above-mentioned artistic environment and architectural texture.

Although these developments, which changed the face of the capital to a certain extent and brought innovations in urban planning with the activities carried out from the beginning of the eighteenth century, were interrupted by the 1730 revolution, they gained more maturity in the First Mahmud period. They paved the way for the last two hundred years of the Ottoman culture and art environment in the long run. The fact that the palaces and pavilions used by Damad İbrahim Pasha and his grooms during his grand viziership years continued to be used after the 1730 rebellion shows that the habits before the rebellion were maintained.²² Under the leadership of Ahmed III and Damad İbrahim Pasha, there was a search for innovation in different state institutions. However, this situation should not lead to the delusion that some ancient traditions that have matured in the state from the beginning to that day were ignored, and the quest for complete newness began.

Moreover, the general character of the monumental works that shaped the face of the capital continued to be implemented without any change in this period. On the other hand, it is a fact that there were some new quests in the details of architectural works. The first Turkish printing press (1727) established by İbrahim Müteferrika (died in 1745) and Said Efendi (died in 1761) is a good example of the activities shaped in line with some developments and needs within the general structure of the period. The opening of the printing house and printing of various books²³ were important developments that would pave the way for Turkish printing houses²⁴ in the following years. Searching for the changes needed in line with the conditions of that moment in the elements outside of the state or thinking completely in this direction

21 See Münir Aktepe, "Damad İbrâhim Paşa Devrinde Lâleye Dair Bir Vesika," *Türkiyat Mecmuası* 11 (1954), 117. For the prices of some tulip types in the sadete years of Damad İbrahim Pasha Münir Aktepe, "Damad İbrahim Pasha Devrinde Lale" *Tarih Dergisi* 7 (1953), 85-126; Münir Aktepe, "Damad İbrâhim Paşa Devrinde" *Tarih Dergisi* 9 (1954), 23-38. With the increase in the production and diversity of tulips, their use in architectural ornaments and book arts has also increased. See Gül İrepoğlu, *Lale Doğada, Tarihte, Sanatta* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017).

22 It is seen that the coastal halls and pavilions belonging to Damat İbrahim Pasha, Kaymak Mustafa Pasha and Kethüda Mehmed Pasha before 1730 continued to be used after the rebellion. Selim Karahasanoğlu interpreted this situation as follows: "1730 Rebellion didn't change the places, the attitudes of rulers or lifestyles. Only the people who benefited from them have changed." See Selim Karahasanoğlu, "A Tulip Age Legend: Consumer Behavior and Material Culture in the Ottoman Empire (1718-1730)" (Phd Dissertation, State University of New York at Binghamton, 2009), 217-218.

23 17 items in 22 volumes were printed between 1729-1742 in the Müteferrika printing house. For information about works (titles, publication dates, authors, etc.), see Kemal Beydilli, "İstanbul'daki İlk Türk Matbaalarının Basılan Kitaplar," *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, v. 7 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2015), 555-571.

24 The first Turkish printing press (1727) appears to be operating until the death of Muteferrika (1746). Printing, which was interrupted due to the inability to sell enough books, has been revived since the mid-19th century and many printers have been put into operation in Istanbul, Anatolia and Rumelia provinces. See Kemal Beydilli, "İstanbul Matbaaları (1453-1839)," *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, v. 7 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2015), 552-577.

can lead to some misconceptions. It should be taken into consideration that these developments in the culture and art environment of the state similarly spread to other areas. When this process, shaped in parallel with the current situation of the Ottoman Empire at the beginning of the eighteenth century, is evaluated from a wider perspective, a healthier interpretation can be made through “need and reality”²⁵.

The moving structure of the culture and art environment in the Ottoman cities observed by Montagu became more evident towards the 1730s. How far did this structure, which was shaped under the leadership of the state government, spread to the people or receive support from the people? It would not be wrong to say that the environment in question is one of the steps on the road to rebellion. However, it is not enough alone to seek the main cause of rebellion in this new social life, lavishness or economic hardship.²⁶ Because it is clear that the main purpose of the Patrona rebellion was to eliminate Damat İbrahim Pasha and his sons-in-law rather than prevent these changes, it is certainly not possible to evaluate this policy, which took place between the states, independently of other developments of the period.²⁷ Did the grand vizier and his sons-in-law in the target live in “pleasure”²⁸ as attributed to the period? The information given by Selim Karahasanoğlu about the expenses of Damat İbrahim Pasha shows that this is not the case.²⁹ It is seen that this issue is used as a trump card in the shaping of the rebellion, let alone whether the grand vizier and his son-in-law lived such a life. At the end of the process in question, although the social life of the high class and the cultural environment in the capital are focused on the sultan and grand vizier, essentially, the palace authority, bureaucrats and artists should not be ignored.

25 “New quests”, seen in different institutions of the state in the early eighteenth century, were mainly related to the process in which these institutions were. So there are justified assessments that the state should search for these developments in the context of “needs and reality”. See Feridun Mustafa Emecen, “Matruşka’nın Küçük Parçası: Nevşehirli Damad İbrahim Paşa Dönemi ve “Lâle Devri” Meselesi Üzerine Bir Değerlendirme,” *Osmanlı Araştırmaları Dergisi* 52 (Eylül 2018), 85-86, accessed on January 18, 2022, <https://doi.org/10.18589/oa.592155>

26 See Selim Karahasanoğlu, “İstanbul’un Lâle Devri mi? Tarih ve Tarih Yazımı,” *Masaldan Gerçeğe Lâle Devri* haz. Mustafa Armağan (İstanbul: Timaş Yayınları, 2014), 440-446. In his article, Karahasanoğlu made some criticisms about the repeated discourses on the structure of the rebellion, the inaccuracy of the arguments that were said to have led to its emergence, and the problems caused by ignoring the political developments of the period on the way to the rebellion.

27 See Selim Karahasanoğlu, “1730 İsyanı”, *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, v. 2 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2015), 135-143.

28 In the history of Abdi, which deals with the “1730 Rebellion”, it is seen that Damad İbrahim Pasha and the elders of the period have been defined many times as “Grand Vizier İbrahim Pasha was inclined to pleasure. Most of the bureaucrats were in entertaining assemblies with day and night pleasures and reads.” See Abdi Efendi, *1730 Patrona İhtilâli Hakkında Bir Eser: Abdi Tarihi*, ed. Faik Reit Unat (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014), 33.

29 For a comparison of the expenses of the Damad İbrahim Pasha (1718-1730) with the previous grand viziers, see Selim Karahasanoğlu, “Challenging the Paradigm of the Tulip Age: The Consumer Behavior of Nevşehirli Damad İbrahim Paşa and His Household,” *Living the Good Life: Consumption in the Qing and Ottoman Empires of the Eighteenth Century*, ed. Elif Akçetin and Suraiya Faroqhi (Leiden, Boston: Brill, 2018), 134-159; Selim Karahasanoğlu, “A Tulip Age Legend: Consumer Behavior and Material Culture in the Ottoman Empire (1718-1730)” (Doktora tezi, State University of New York at Binghamton, 2009), 217-218.

The Culture and Art Environment of Ottoman Cities in Letters of Lady Montagu

Lady Montagu, born in 1689 as the eldest child of an aristocratic British family, spent her childhood and adolescence with her father and grandmother. The fact that her mother died young and her father spent most of his time in politics led her to raise herself and shape her personality in this direction. The first translations and essays of Montagu, who tends to write together with the poetry and literature she met at a young age, are considered the first works written amateurishly. However, these experiments not only brought her into the London palace circle but also pioneered her later writings. The increase in her interest in literature and writing begins with her acquaintance with the poet and satirist Alexander Pope, whom she would be pen pals with for a long time in the following years. During this period, her marriage to Edward Wortley, whom she met through a friend, after a troubled process, brought her into the London bureaucracy. Her husband's appointment as an ambassador to Istanbul on May 7, 1716, is one of the turning points in Montagu's life. Wortley was appointed ambassador to negotiate peace between the Ottoman Empire and Austria.³⁰ Wortley, Lady Montagu and their children set out with their entourage in August 1716 and visited various cities in the Netherlands, Germany and Austria and reached the Ottoman border. Montagu, who wrote various letters to her friends and relatives during her two years in the Ottoman lands, returned to London on the occasion of the end of her husband's duty and continued her writings here. After living in Italy for 24 years with a decision taken in 1739, Montagu returned to England in 1762 and died in 1762.³¹

30 Edward Wortley, who had been appointed an ambassador to Istanbul to provide peace talks between the Ottoman State and Austria, was not loved by the Vienna Government on the grounds that he was "friendly to the Turks". On this occasion, Stayan was appointed as the ambassador in the continuation of the negotiations. See Joseph Von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, ed. Mümin Çevik ve Erol Kılıç (İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1983), 13: 207-208; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988), 5:140-141.

31 For details on the life of Lady Montagu see Robert Halsband, *The Life of Lady Mary Wortley Montagu* (New York: Oxford University Press, 1960); Mary W. Montagu, *Türkiye'den Mektuplar*, trans. Bedriye Şanda (İstanbul: İstanbul Kitaplığı, 1973), 9-39.



F. 1: Lady Mary Wortley Montagu with her son, Edward Wortley Montagu, and attendants by Jean Baptiste Vanmour (<https://npgimages.com/search/?searchQuery=lady+mary+wortley>)



F.2: Lady Mary Wortley Montagu, 1830s (<https://npgimages.com/search/?searchQuery=lady+mary+wortley>)

The first edition of the letters written by Lady Montagu during her stay in the Ottoman lands was made in 1763 without her family's consent after her death. These letters, which have attracted great interest since their publication, were later published in new editions in 1767, 1803, 1837 and 1965³². Among the Turkish translations, Ahmet Refik's "Oriental Letters"³³ and Bedriye Şanda's "Lady Montagu Letters from Turkey" were published. In our article, we used Bedriye Şanda's translation.

In her letters, Montagu explained the places she saw in the Ottoman lands, the people she met and observed, the houses she was a guest in, nature, cities, villages, important events, food and traditions. She wrote the first of her letters to Alexander Pope from Belgrade on February 12, 1717, depicting the area where the Battle of Petervaradin³⁴ took place. She stated that the battle area was still full of skulls belonging to humans, horses and camels, and the war trail was still visible. Her writings include brief information about the history of Petervaradin and Belgrade; and impressions of the behaviour of the Janissaries accompanying her.

Much of the information about Belgrade and Sofia came from the letters written in Edirne on April 1, 1717, addressed to Queen Caroline, Lady Rich, the Priest, the Countess of Bristol, Countess of Mar, Alexander Pope, Mrs S.C. and Mrs Thirstlethwayte. The section in which she depicted an Ottoman bath in Sofia is remarkable. The letter gave information about the bath sections, architecture, and covering system. Her accounts of the Ottoman women in the baths, which sometimes turn into expressions of admiration rather than observation, are interesting. Montagu's letters, especially when she first came to Ottoman cities, contain partially hesitant sentences. However, the author had the opportunity to get to know the culture she was unfamiliar with daily, and her discourses began to change positively.

A letter from Edirne to the Priest on April 1, 1717, reads as follows: "You hope that I will tell you about things from the ancient times of the country. But there is little left of the ancient Greek era..." the sentences are a remarkable anecdotal showing the expectations of the western people from travellers. The directions made by the travellers, either intentionally or unconsciously, were effective in forming this situation. As a result, habits and expectations have evolved in this direction. In the previous centuries, travellers who came to the Ottoman lands mostly concentrated on the works of the ancient age and the Christian period; The fact that they did not attach much importance to the works of the Turkish period is largely related to these habits.³⁵

32 Montagu, *Türkiye'den Mektuplar*, 36-38; Robert Halsband, *Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu (1708-1720)* vol. 1. (New York: Oxford University Press, 1965)

33 Lady Montagu, *Şark Mektupları*, trans. Ahmet Refik (İstanbul: Timaş Yayınları, 1991).

34 For information about the Battle of Petervaradin between Ottoman Empire and Austria on August 5, 1716, see Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* 5, 118-122; Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi* 13, 189-194.

35 Himmet Umunç, "The Other Geography: Representations of the Turkish Landscape in English Travel Writings," *Bellefen* 71/261 (2007), 730-731; Umunç, "Doğu ve Ötekilik: İngiliz Seyahatnamelerinde Türk Kim-

This one-sided attitude towards monumental architectural works left its place for exciting depictions made with a sense of “curiosity” in some subjects. The Ottoman people’s clothing-clothing and accessories have always attracted the travellers’ attention. In Montagu’s letters written from Edirne and Istanbul, one of the main topics are women’s and men’s clothes.³⁶The depictions, to which the author sometimes adds her interpretation through comparisons, provide very detailed information about the clothing of the Ottoman people, accessories, jewellery and the religious meanings of the clothes. Such narratives, which contributed to the transformation of geography that had been wondered for centuries into a centre of attraction, became even more widespread with the appointment of Yirmisekiz Mehmed Çelebi as an ambassador to Paris by Ahmed III shortly after Montagu’s visit. As a result, the “Turquerie” movement, which spread from Paris to all European countries, became a fashion.³⁷ Thus, a concrete response to the long-standing sense of “curiosity” has been created. The poems of the period must have influenced Montagu so much that in her letter to Mr Pope from Edirne, she translated and sent a poem written by Damad İbrâhim Pasha to Fatma Sultan and stated that she tried to learn the Ottoman language to understand the poems. Montagu wrote a letter from Edirne to Mrs S.C. on April 1, 1717, detailing the treatment process of smallpox in Ottoman society and how the vaccine was administered.³⁸

It is necessary to open a separate parenthesis for what is written in the letters about the importance given to birds in Ottoman society. Montagu was interested in the fact that the birds could easily fly among the people and that they built their nests on the lower floors of the houses, and she expressed this situation in astonishment. These observations show that the importance of birds in Turkish culture is so high that a foreign traveller could notice it. One of the concrete indications of this love

liği (Lady Montagu ve Richard Chandler),” 301- 302.

36 One of the topics Lady Montagu was most interested in during her stay in Ottoman lands was in women’s and men’s clothing. In particular, she depicted the clothing and jewellery of the palace women with praise. She also gave accounts about the clothes of non-Muslims and the clothes worn in religious ceremonies. See Nazlı Gündüz, “Bir Kadın Seyyahın Kaleminden Osmanlı’da Onsekizinci Yüzyıl Saraylı Kadın Erkek Giysileri: Bir Kültürü Tanımak,” *Milli Folklor* 124 (Aralık 2019), 121-135, accessed on January 18, 2022, <https://dergipark.org.tr/pub/millifolklor/issue/51228/666916>

37 Günel Renda, “Avrupa Sanatında Türk Modası” *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi: Sanat Üzerine* 3 (1985), 43-44; Seyfi Başkan, “XVIII. ve XIX. Yüzyıl Avrupa Sanatında “Osmanlı” “Turquiere” ve “Oryantalizm” *Osmanlı Ansiklopedisi*, v. 11 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), 454.

38 Montagu, *Türkiye’den Mektuplar*, 76-78. It is said that the Sultan, infected with smallpox, was treated by Seretubbâ Mehmed Efendi, one of the doctors of the time, Tabip (Doctor) Suleyman Efendi, Resisületıbbâ Münecceimbaşı Mehmed Efendi and other Muslim and Christian doctors. See Aktepe, “Ahmed III”, 37. Lady Montagu took note of the treatment methods she saw in the Ottoman Empire and took them to England, and this vaccination method became widespread in Europe in the following years. See Ahmet Cevdet Paşa, *Tarih-i Cevdet*, ed. Mümin Çevik (İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1972), 317-318; Süheyl Ünver, *Türkiye Eczacılık Tarihi* (İstanbul: Hüsniyat Basımevi, 1952), 7-8.; Süheyl Ünver, *Türkiye’de Çiçek Aşısı ve Tarihi* (İstanbul: Hüsniyat Basımevi, 1952); Haldun Eroğlu, Güven Dinç ve Fatma Şimşek, “Osmanlı İmparatorluğunda Telkîh-i Cüderî (Çiçek Aşısı),” *Milli Folklor* 101 (Aralık 2014), 121-135, accessed on January 18, 2022, 196-197, <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=101&Sayfa=190>.

for birds among Turkish societies since pre-Anatolian times in the Ottoman period is birdhouses. Birdhouses, seen on the facades of many different types of buildings in Anatolia and Rumelia, especially in Istanbul, since the fifteenth century, became widespread, especially at the beginning of the eighteenth century.³⁹ Previously, simple hollow-shaped birdhouses were designed from the eighteenth century onwards as in the models of mosques, palaces or houses in the form of an add-on type and decorated the facades of the buildings. As in other branches of art, the best examples of the bird houses, which diversified and became widespread in connection with the art style and cultural environment of the period, are found in the complexes built by Ahmed III and Damad İbrâhim Pasha. Although the letters refer to the wooden nests in the houses rather than the masonry bird houses in such monumental structures, the information given is important in showing the prevalence of bird houses in the cultural texture of Ottoman cities.

In May 1717, the Ottoman army established a camp in Edirne and completed its preparations, crossing the Danube River and marching on Belgrade.⁴⁰ On this occasion, Montagu, who was in Edirne then, had the opportunity to see the camp and the parade and described in detail what she saw. Especially the structure and decorations of the tents attracted her attention. She likened the tents of the pashas to palaces. Ottoman tents have always attracted the attention of western politicians and travellers. The fact that the tents have a structure that embodies the characteristics of sultans, pashas and politicians according to their ranks and that arouses amazement and admiration in the audience with their magnificence may explain the reason for this interest.⁴¹ Like other western travellers, Montagu did not remain indifferent to this magnificent sight.

The fact that Edirne was one of the cities where many bridges were built due to its geography must have attracted Montagu's attention that she mentioned the stone bridges over the Tundzha and Evros rivers in her letter written on May 17, 1717. In addition, there are descriptions of the mansions and houses on the banks of the Tundzha river, especially about the architecture and construction materials and the layout of the gardens. Some of these depictions consist of observations about the entertainment and social lives of the people. Although there are no details, the available information provides an idea about the sitting separately according to gender, number of floors, façade

39 The most beautiful examples of birdhouses in the type of attachment, which started to become widespread in the Tulip Era years, appear in the Ayazma Mosque (1760), Nuriösmaniye Mosque (1755), Laleli Mosque (1763), Eyüp Sultan Mosque (1800) and Üsküdar Selimiye Mosque (1801) built in the 18th and 19th centuries. See Hatice Örcün Barışta, "Osmanlı İmparatorluk Döneminden Kuş Evleri," *Osmanlı Ansiklopedisi*, v.10 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), 476-478.

40 See Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi* 13, 201-202.; Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* 5, 131-132.

41 It is understood that the Ottoman palace tents were made in various forms according to the rank and purpose of their use. It was observed that all kinds of services seen in the palace order were successfully carried out in the tents, especially the sultan's tents, as well as leading viziers and pashas. For detailed information Taciser Onuk, *Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX. Yüzyıl)* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998), 36-44.

architecture, interior flooring and window decorations of the houses in Edirne at the beginning of the eighteenth century. She described the wall and ceiling decorations of houses as more detailed and important in terms of reflecting the art understanding of the period to a great extent. In general, it is stated that there were carved and colourful flower paintings on the wooden ceilings of the rooms. In the house of the butler's wife, Fatma Hanım, attention was drawn to the flower paintings that seemed to fall from the gilded baskets on the ceiling. From the beginning of the eighteenth century, flowers from the vase and fruits in the basket began to become widespread in the decoration programs of civil buildings. In pencil work decorations, it is seen that these compositions were applied in different colours with an eye-catching layout. These stories are important in terms of showing that a new style that just emerged in the capital was also applied in the provinces.

Part of the information given for Edirne is the introduction of monumental architectural works belonging to the Turkish period in the city. These writings are a breaking point in the travelogues written by western travellers. As mentioned above, the Turkish works in the Ottoman lands are mostly ignored, and the introduction of antiquity and Christian buildings is a method used by previous travellers. Montagu, on the other hand, applied the opposite in her letters, and she often introduced the works of the Turkish period, especially in Edirne and Istanbul, with sentences full of praise. The first of the architectural works in Edirne she described is a bazaar on which "Ali Pasha" is said to be written. In her letters, she described the 365-domed bazaar as tidy and clean, and artisans displayed all kinds of valuables to be sold, just like the "New Exchange" in London. The bazaar mentioned by Montagu is the bazaar built by Semiz Ali Pasha, one of the sixteenth-century viziers, to bring income to his pious foundation in Babaeski.⁴²The fact that it is mentioned in the list of buildings in *Tezkiretü'l-Ebniye* with the name "Ali Pasha Caravanserai in Edirne" shows that Mimar Sinan built it.⁴³The most emphasized one among architectural works is the Selimiye Mosque. The facades, sections, building material, decorations and surroundings of the mosque were described in detail, with its monumentality and tasteful craftsmanship in its decorations. In her letters, the mosque is illustrated with admirable words. Montagu found the mosque to have a structure superior to every church building in Germany and England. The only mistake in her description is that the Iznik tiles in the interior were introduced as "Japanese Tiles".

42 Semavi Eyice, "Ali Paşa Çarşısı," *TDV İslam Ansiklopedisi*, v. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1989), 432-433.

43 The bazaar, which Lady Montagu named as "Ali Pasha" in her letter, is mentioned as Ali Pasha Caravansary in the building list in "Tezkiretü'l-Ebniye", which includes the works of Mimar Sinan, written by Sâî Mustafa Çelebi. See Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiretü'l-Bünyan-Tezkiretü'l-Ebniye*, ed. Hayati Develi (İstanbul: Koç Kitaplığı, 2003), 106.

It is understood that Montagu, who seems to have stayed in Edirne for about two months, was on her way to Istanbul in late May 1717. The route of the trip in question includes Çorlu, Silivri, Büyükçekmece and Küçükçekmece. In this way, Montagu had the opportunity to observe these places, although not in a very elaborate way. For example, she mentioned a bridge with 32 arches in Silivri. The bridge in question should be the Sokullu Mehmet Pasha Bridge, built by Mimar Sinan in 1568.⁴⁴

The first letter written by Lady Montagu from Istanbul is dated May 27, 1717. In a letter from Tunisia to Father Conti on July 31, 1718, she wrote that she left Istanbul on the sixth of the last month.⁴⁵ Montagu must have stayed in Istanbul for about one year, as understood from her letters. She presented the most detailed depictions of this city. During her stay in Istanbul, she explained the nature of the city, its living spaces, the interior decorations of the mansions where she was a guest, the clothing and clothing of men and women, the poems of the period, architectural works, customs and languages. Her first impression of Istanbul belongs to Beyoğlu, where the embassy building was. The embassy building where Montagu and her husband settled was in Beyoğlu like other embassies. Montagu, who likened Beyoğlu to the Westminster region of London, said that Turkish, Greek, Hebrew, Armenian, Arabic, Persian, Russian, Slovak, Wallachian, German, Dutch, French, Italian and Hungarian were spoken here. She stated that the district, along with Tophane and Galata, was a region where only Christians lived and that most people living here continued their lives without going to the Istanbul side. It is also written that women covered veils to show their beauty in this part of the city, which were not allowed to be used in other parts of Istanbul. While Beyoğlu was a district where small Turkish settlements were located around several buildings such as Şahkulu Masjid and Galata Mevlevi House in the first half of the sixteenth century, it started to develop in a different direction with the construction of the embassy building due to the developing relations with France in the second half of the century. Towards the end of the sixteenth century, there were French, Venetian and British embassy buildings, and in the following centuries, the number of embassy buildings increased, and churches, synagogues, hotels, and structures showed the characteristics of the European way of life were built around them.⁴⁶ Lady Montagu's writings summarize the situation of Beyoğlu in the eighteenth century. This texture of the region was parallel to the European cities of the period. This situation would become even more evident in the eighteenth century's second half. In addition, the fact that all the embassy buildings were located in this region and

44 Built in 1568, the 32-arch bridge is located on Silivri Stream. See Kâzım Çeçen, "Sinan'ın Yaptığı Köprüler (Bridges Made by Sinan)," *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri (The Era and Works of Head Architect Koca Sinan)*, ed. Sadi Bayram (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988), 1:434.

45 Montagu, *The Letters and Works*, 374.

46 For detailed information about the situation, historical development, physical and social structure of Beyoğlu district in the eighteenth century, see. Çelik Gülersoy, "Beyoğlu," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, v. 2 (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994), 212-220.

the concentration of the non-Muslim population in parallel with this was instrumental in the fact that many different languages were being spoken in Beyoğlu.

Part of Montagu's observations of Istanbul were depictions of the main monumental architectural works. Topkapı Palace, Hagia Sophia, Süleymaniye Mosque, Yeni Valide Mosque, Sultan Ahmed Mosque, Horse Square and Grand Bazaar were among the buildings she depicted. In addition, she also mentioned various mosques, baths and Islamic monasteries, stating that they resembled the architectural works named above but were smaller in size. Among these works, she repeated several times in her letter dated May 27, 1717, and in her previous letters that Turkish mosques were magnificent compared to churches. In addition, the misinformation written by previous travellers was emphasized. It is also understood from the writings that although she did not give its name, she went to a Mevlevi lodge and witnessed the Mevlevi ritual there. As she described during her time in Sofia, she went to a hamam and gave information about its architecture and women's bath customs. According to the information presented, it is understood that the cultural texture of Istanbul is tried to be introduced without distinguishing between Turkish Christian works.

Another interesting point is that very explanatory and accurate definitions have been made, especially in describing mosques, bazaars and palaces. These works, most of which were inherited from the classical period of the Ottoman Empire, are located in the centre of the urban fabric of Istanbul. Montagu's later letters contain accounts of the state of the capital in the early eighteenth century. For example, in the letter containing observations about the mansions of Hafize Sultan and Fatma Hanım, she described in detail the clothes and jewellery of Hafize Sultan, the wife of Mustafa II, the clothing and clothing of the servants, the architecture and decorations of the mansion, the dishes and dinner sets. It is understood that the tile decorations Montagu saw on the walls of the harem apartment, the cabinets decorated with mother-of-pearl and the gilded decorations on the ceilings had similar features to the mansions in Edirne. It is seen that such compositions, which were the general tendency of the period, form a stylistic unity in the capital and the surrounding cities. The important point is that Montagu made her observations in Edirne and Istanbul in 1717-1718. These years correspond to the years when this change of style has just begun to take shape, even in the capital.

Moreover, the maturation and spread of this new style, which was observed in the decoration programs of the buildings, took place towards the end of the 1720s. At least this conclusion can be reached from the existing structures that have survived to the present day. However, the information Montagu gives based on observations is important because it shows that these ornamental programs were also common in the relatively early years of the period.

Lady Montagu's letter describing Kadıköy in Istanbul is one of the most remarkable parts of her letters. First of all, she emphasizes the mistakes made by the previous travellers and says that this is not a deserted place where there is nothing left, as described, but rather a large settlement with several large mosques. *"How beautiful is the sea between Kadıköy and Istanbul. Since the Turks knew this beauty intimately, they built their summer houses on the shores of these seas. They watch the most beautiful views of the Rumeli and Anatolian sides from these shores. There are hundreds of palaces close to each other on these shores..."* she wrote in her letter. These are important in terms of showing the city texture of the period. During the reign of Ahmed III, many mansions and pavilions were built on the two sides of the Golden Horn, Kağıthane and Bosphorus, on the coasts of Üsküdar and Kadıköy. These mostly wooden mansions and pavilions were named as Feyzabad, Emnabad, Neşetabad, Şerefabad, Hüsvabad, Hümayunabad and Sadâbâd.⁴⁷ Especially Sâdâbâd and its surroundings were transformed into a promenade.⁴⁸ The mansions and pavilions, built more intensely towards the end of the grand viziership Damad İbrahim Pasha, became the symbol of the period. In those years, there were 170 mansions from Kağıthane to Bosphorus.⁴⁹ In the construction of these works, it is seen that Damad İbrâhim Paşa implemented a conscious construction process. The mansions and pavilions, which decorated the two shores of the Bosphorus in a short time, along with the coppice forest and gardens around them, were destroyed with the 1730 revolution. Although there is no trace of these structures to the present day, the accounts of witnesses of the period help us understand them better. For this reason, Lady Montagu's story should be seen as a document in the Tulip Era, bringing the fabric of the Ottoman capital to the present day.

The structure Montagu described as the palace of the grand vizier who was martyred in Petervardin at the end of the same letter is the Martyr Ali Pasha Coastal Palace. It is stated that the palace was built on the most beautiful shore of the Bosphorus. There was a coppice forest behind the eight hundred-room (?) palace and a large

47 After Damad İbrahim Pasha became a grand vizier, it is seen that he started an intensive development activity in Istanbul. These development activities were not limited to the construction of pavilions and pavilions. Maintenance and repairs of various types of structures also gained intensity in this process. Detailed information on this issue was included in Münir Aktepe's book, in which he focused on the Patrona rebellion. See Aktepe, *Patrona İsyanı (1730)* (Istanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958), 45-60.

48 The construction process and opening of Sâdâbâd were explained in detail by Râşid Mehmed Efendi, one of the period historians. In the information given under the title of "Hitâm-ı binâ-ı Sa 'dâbâd ve teşrif-i hümayûn be- mahall-i mezbûr", there are records of the places where the necessary materials were collected for the rehabilitation of Kağıthane stream, the construction of the Sâdâbâd Pavilion and the opening ceremony. See Râşid Mehmed Efendi ve Çelebizâde İsmail Asim Efendi, *Tâih-i Râşid ve Zeyli (1115-1134/1703-1722)*, ed. Abdulkadir Özcan, Yunus Uğur, Baki Çakır and Ahmet Zeki İzgöreci (İstanbul: Klasik Yayınları, 2013), 2: 1293-1296.

49 These mansions and pavilions, which changed the appearance of the Bosphorus, were the favorite places of the rich of the period. For this reason, it is stated that architects and artists from Asia and Europe worked in these structures, and therefore the effects of both Isfahan Palace and Versailles were seen in their architectures. See Doğan Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme* (Istanbul: Pulhan Matbaası, 1954), 22-23.

garden in front of it. The rooms were covered with marbles, and the walls were gilded, decorated with fruit and flower paintings. There were marble pools and sprinklers inside the building. There were two baths in the palace. There were pearls, emeralds and tile ornaments on the room's walls where Ahmed III would stay. The surfaces of the walls were decorated with flowers in the pot and fruits on the plate. The palace mentioned in the letter does not exist today. It is known that the palace was first used by Defterdar (head of provincial treasury) İbrahim Pasha, then by Meselacı Hasan Pasha and finally by Martyr Ali Pasha.⁵⁰ Returning from a banquet given in Hümâyün-Abâd in 1726, Ahmed III was influenced by the beauty of this place as he passed near the Defterdar Mosque, and Damad İbrahim Pasha, who saw this, started works to build a new one instead of the old palace. The shipyard order for construction was assigned to Qibla-zâde Mehmed Efendi, and Neşedabad Palace was built in 1726 with the removal of the hill where the old palace was located. Çelebi-zâde gives information about the opening ceremony⁵¹ of the palace with the title read as “ Grand Vizier's new coastal palace Neşedabad's feast “. ⁵²This palace has not survived to the present day.

In this way, Lady Montagu's information about the palace during the reign of Martyr Ali Pasha becomes even more important. It can be thought that the Neşedabad Palace of Damad İbrahim Pasha roughly resembled the structure of Martyr Ali Pasha of that period. Especially in the palace's interior, in the decoration of the walls and ceilings, there must have been a vase of flowers suitable for the era's style and fruits in the bowl. As Montagu stated in her other letters, the above compositions were frequently included in mansions and houses' interior decorations. Such compositions, which we mostly encounter on the facades of civilian buildings in stone decoration, appear as pencil work decoration in structures such as Uncle Huseyin Pasha Mansion Divanhan, Ahmed III Fruit Room (1705), Ahmed III (Enderun) Library (1719), Mudanya Tahir Pasha Mansion (1724) and Nevşehir Damad İbrâhim Pasha Library (1727).

As mentioned above, most of Montagu's observations about Istanbul consist of architectural works, districts, interior decoration of mansions and houses and depictions of floors, clothing-furnishings, jewellery, customs and social life. In addition, she had some notes on cemeteries in Istanbul. She stated that Zamzam water was especially popular and ordered by all the ladies she knew from London and Vienna. Her curiosity for poetry, which started in the cities where she stayed before, also continued in İstanbul.

50 See Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* 5, 165, footnote 3.

51 Aktepe, *Patrona İsyası* (1730), 55-56.

52 Râsîd Mehmed Efendi ve Celebizâde İsmail Asim Efendi, *Tâih-i Râsîd ve Zeyli (1134-1141/1722-1729)*, ed. Abdulkadir Özcan, Yunus Uğur, Baki Çakır and Ahmet Zeki İzgörer (İstanbul: Klasik Yayınları, 2013), 3: 1498.

Conclusion

The basis of Western travellers' interest in the Ottoman Empire is that this geography is seen as the centre of the East. Inevitably, the travellers who have visited these lands since the fifteenth century often adopt a method of introducing a foreign culture to themselves with expressions dominated by their perspectives and bring along some deficiencies. Lady Montagu's letters have been one of the breaking points of this process, which has continued in the same direction for centuries. Lady Montagu is an English aristocrat who had to come to the Ottoman Empire on the occasion of her husband's diplomatic duty rather than as a traveller. Maybe that's why her letters are different from other travellers. The presentation of a foreign culture with a versatile perspective and as realistic observations as possible in the letters is valuable in terms of being an attitude that has not been encountered until that day. The author's personality's effect on this situation's formation is certain.

On the other hand, the dynamic structure of Ottoman lands when she was there should also be given importance. This environment must have been quite enjoyable for a traveller who wanted to learn about a foreign culture. Montagu reveals the cultural texture of the period with these feelings, especially in the information she gave about Edirne and Istanbul. The fact that the author was in different cities in the same period of years and presented observations in this direction is important in showing the reflections in other cities of this transition period, which is often subjected to an evaluation only at the capital city scale.

Mansions and interior decorations depicted by Lady Montagu were the products of development activities that intensified in the first quarter of the eighteenth century. The depictions of flowers and fruit for interior decorations of lodging and houses are some of the characteristic decorations of civil architectural works of the time. However, the sprouting of this style, which emerged mostly in the ornamental elements of civil structures, goes back to the eighteenth century. The effects of this style, which was shaped in parallel with the increase in flower and tulip pamphlets in the second half of the seventeenth century, continued until the middle of the eighteenth century. In other words, the architectural texture observed by Lady Montagu was not new to the Ottoman capital. Some of the mansions, pavilions and lodges mentioned in the letters disappeared in the 1730 revolution, and some of them disappeared or lost their original forms for different reasons over time. Lady Montagu's depictions from the beginning of the eighteenth century provide information about some of the architectural works that have not survived to the present day. Martyr Ali Pasha Mansion is one of the works seen by Montagu herself but not present today.

To what extent the information contained in the letters affected the perspectives of western societies on the Ottoman Empire is a controversial issue. However, it is a fact

that it was one of the influential factors in the emergence of the “Turqueri” movement that spread all over Europe in the second half of the century. In addition to the observations made in the letters, including unbiased comparisons between cultures and especially the expression of Turkish period monumental works with admirable words was not a method that a western traveller would use very easily at that time. For such reasons, her family opposed the publication of the letters for a while after her death. Lady Montagu’s purpose in writing letters could be various, such as not feeling lonely while in foreign geography, a love of literature, or a desire to record what she saw. However, she indirectly contributed to the promotion of Ottoman culture with her letters published posthumously.

As a result, the fact that Montagu presented the observations she made in Ottoman cities to her people by going beyond the usual patterns is as important as the fact that she conveyed her impressions about the cultural texture, art environment and development works of the period to us. Although some missing and incorrect information can be seen in the letters, Lady Montagu can be seen as one of the sources to be consulted with the other witnesses of the period. Examining the letters from a multifaceted perspective will help us to comprehend that they offer enlightening anecdotes about the period they were written and to understand how the Ottoman Empire looked from a different perspective in the early eighteenth century.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

References/Kaynakça

- Abdi Efendi. *1730 Patrona İhtilâli Hakkında Bir Eser: Abdi Tarihi*. Ed. Faik Reşit Unat. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Ahmet Cevdet Paşa. *Tarih-i Cevdet*. Ed. Mümin Çevik. İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1972.
- Aktepe, Münir. “Ahmed III.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 34-38.
- Aktepe, Münir. *Patrona İsyanı (1730)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958.
- Aktepe, Münir. “Damad İbrâhim Paşa Devrinde Lâleye Dair Bir Vesika.” *Türkiyat Mecmuası* 11 (1954): 115-130.
- Aktepe, Münir. “Damad İbrâhim Paşa Devrinde Lâle.” *Tarih Dergisi* 7 (1953): 85-126.
- Aktepe, Münir. “Damad İbrâhim Paşa Devrinde Lâle.” *Tarih Dergisi* 9 (1954): 23-38.
- Altınay, Ahmet Refik. *Lâle Devri (1718-1730)*. Ed. Yücel Demirel and Ziver Öktem. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011.

- Artan, Tülay. "18. Yüzyıl Başlarında Yönetici Elitin Saltanatın Meşruiyet Arayışına Katılımı." *Toplum ve Bilim* 83 (1999/2000): 292-322.
- Aslanapa, Oktay. *Osmanlı Devri Mimarisi*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi, 2004.
- Atak, Erkan. "Kaptan-ı Deryâ Kaymak Mustafa Paşa'nın İstanbul'daki İmar Faaliyetleri." *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 1 (Ekim 2020): 168-181.
- Barıştta, Hatice Örcün. "Osmanlı İmparatorluk Döneminden Kuş Evleri." *Osmanlı Ansiklopedisi*. 10. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, 476-478.
- Başkan, Seyfi. "XVIII. ve XIX. Yüzyıl Avrupa Sanatında "Osmanlı" "Turqueire" ve "Oryantalizm." *Osmanlı Ansiklopedisi*. 11. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, 454-467.
- Batur, Afife. "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı." *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı Ansiklopedisi*. 4. İstanbul: İletişim Yayınları, 1986, 1038-1061.
- Beydilli, Kemal. "İstanbul'daki İlk Türk Matbaalarında Basılan Kitaplar," *Antikçağdan Yirmibirinci Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. 7. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2015, 555-571.
- Beydilli, Kemal. "İstanbul Matbaaları (1453-1839)," *Antikçağdan Yirmibirinci Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. 7. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2015, 552-577.
- Cezar, Mustafa. "Osmanlılarda 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı," *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı: Sempozyum Bildirileri (20-21 Mart 1997)*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998, 43-64.
- Çeçen, Kâzım. "Sinan'ın Yaptığı Köprüler," *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, vol. 1. Ed. Sadi Bayram. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, 429-438.
- Çolak, Songül. "Bir İngiliz Hanımefendisinin -Lady Montegu- Gözüyle Osmanlı Kadını." *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 7 (13) (2014): 386-403.
- Emecen, Feridun Mustafa. "Matruşka'nın Küçük Parçası: Nevşehirli Damad İbrâhim Paşa Dönemi ve "Lale Devri" Meselesi Üzerine Bir Değerlendirme." *Osmanlı Araştırmaları Dergisi* 52 (Eylül 2018): 85-86.
- Erimtan, Can. "Ahmed Refik'in Lâle Devri'ni Yazarken Kullandığı Kaynaklar ve 'Lâle Devri' Paradigması: Bir Teleolojik İma." Trans. Berat Yoldaş. *Doğu Batı Dergisi: Metafor ve Gerçeklik Arasında Lâle Devri 1718-2018* 85 (2018), 11-29.
- Erimtan, Can. "Sadâbad Algısı: "Lale Devri" ve Osmanlı-Safevi Rekabeti," *Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri On Sekizinci Yüzyılda Hayat Tarzı ve Boş Vakit Eğlenceleri*. Edited by Dana Sajdi. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014, 61-88.
- Erimtan, Can. *Ottomans Looking West?: The Origins of the Tulip Age and its Development in Modern Turkey*. London: Tauris Academic Studies, 2007.
- Eroğlu, Haldun Güven Dinç ve Fatma Şimşek. "Osmanlı İmparatorluğunda Telkîh-i Cüderî (Çiçek Aşısı)." *Milli Folklor* 101 (Aralık 2014): 121-135.
- Eyice, Semavi. "Batı Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı." *Türkler Ansiklopedisi*. 15. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 284-309.
- Eyice, Semavi. "Ali Paşa Çarşısı." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 432-433.
- Faroqhi, Suraiya. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*. Trans. Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997.

- Gülersoy, Çelik “Beyoğlu.” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 212-220.
- Gündüz, Nazlı. “Bir Kadın Seyyahın Kaleminden Osmanlı’da 18. Yüzyıl Saraylı Kadın Erkek Giysileri: Bir Kültürü Tanımak.” *Milli Folklor* 124 (Aralık 2019): 121-135.
- Halsband, Robert. *Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu (1708-1720)*. 1. New York: Oxford University Press, 1965.
- Halsband, Robert. *The Life Of Lady Mary Wortley Montagu*. New York: Oxford University Press, 1960.
- Hammer, Joseph Von. *Büyük Osmanlı Tarihi*. 13. Ed. Mümin Çevik and Erol Kılıç. İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1983.
- İrepoğlu, Gül. *Lale Doğada, Tarihte, Sanatta*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Karahasanoğlu, Selim. “1730 İsyanı.” *Antikçağdan Yirmibirinci Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. 2. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2015, 135-143.
- Karahasanoğlu, Selim. “İstanbul’un Lâle Devri mi? Tarih ve Tarih Yazımı,” *Masaldan Gerçeğe Lâle Devri*. Prepared by Mustafa Armağan. İstanbul: Timaş Yayınları, 2014, 57-106.
- Karahasanoğlu, Selim. “A Tulip Age Legend: Consumer Behavior and Material Culture in the Ottoman Empire (1718-1730)” Doktora tezi, State University of New York at Binghamton, 2009.
- Karahasanoğlu, Selim. “Challenging the Paradigm of the Tulip Age: The Consumer Behavior of Nevşehirli Damad İbrahim Paşa and His Household,” *Living the Good Life: Consumption in the Qing and Ottoman Empires of the Eighteenth Century*, Ed. Elif Akçetin and Suraiya Faroqhi. Leiden, Boston: Brill, 2018, 134-159.
- Konty, Oliver. “Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine.” *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 20 (2002): 117-134.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayınları, 2007.
- Kuban, Doğan. *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: Pulhan Matbaası, 1954.
- Kurat, Akdes Nimet. *Türk-İngiliz Münasebetlerinin Başlangıcı ve Gelişmesi (1553-1610)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1953.
- Kurşun, Zekeriya. “Oryantalistlerin Buluşma Noktası Olarak İstanbul: Üç Oryantalist’in Gözünde Doğu.” *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 1/2 (2014): 143-152.
- Lowe, Lisa. *Critical Terrains French and British Orientalisms*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- Mantran, Robert. *XVI-XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu*. Trans. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 1995.
- Melman, Billie. *Women’s Orients: English Women and the Middle East, 1718-1918 Sexuality, Religion and Work*. London: Palgrave Macmillan, 1992.
- Montagu, Mary W. *Türkiye’den Mektuplar*. Trans. Bedriye Şanda. İstanbul: İstanbul Kitaplığı, 1973.
- Montagu, Mary W., *Şark Mektupları*. Trans. Ahmet Refik. İstanbul: Timaş Yayınları, 1991.
- Montagu, Mary W. *The Letters and Works*. Ed. Lord Wharnclyffe and W. Moy Thomas. London: Swan Sonnenschein&Co, 1893.
- National Portrait Gallery, “Lady Mary Wortley Montagu.” Accessed January 28, 2022. <https://npgimages.com/search/?searchQuery=lady+mary+wortley>
- Onuk, Taciser. *Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX. Yüzyıl)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

- Öztuna, Yılmaz. *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Büyük Türkiye Tarihi*. 5. İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1978.
- Peirce, Leslie P. *Harem-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümlerlik ve Kadınlar*. Trans. Ayşe Berktaş. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012.
- Râşid Mehmed Efendi and Çelebizâde İsmail Âsım Efendi. *Târîh-i Râşid ve Zeyli (1115-1134/1703-1722)*. 2. Ed. Abdülkadir Özcan, Yunus Uğur, Baki Çakır and Ahmet Zeki İzgöer. İstanbul: Klasik Yayınları, 2013.
- Râşid Mehmed Efendi and Çelebizâde İsmail Âsım Efendi, *Târîh-i Râşid ve Zeyli (1134-1141/1722-1729)*. 3. Ed. Abdülkadir Özcan, Yunus Uğur, Baki Çakır and Ahmet Zeki İzgöer. İstanbul: Klasik Yayınları, 2013.
- Renda, Günsel. "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat." *Türkler Ansiklopedisi*. 15. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 265-283.
- Renda, Günsel. "Avrupa Sanatında Türk Modası." *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi: Sanat Üzerine* 3 (1985): 43-44.
- Sâî Mustafa Çelebi. *Tezkiretü'l-Bünyan-Tezkiretü'l-Ebniye*. Ed. Hayati Develi. İstanbul: Koç Kitaplığı, 2003.
- Said, Edward. *Oryantalizm*. Trans. Nezih Uzel. İstanbul: İrfan Yayınevi, 1998.
- Sancar, Aslı. *Osmanlı Kadını Efsane ve Gerçek*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2009.
- Umunç, Himmet. "Doğu ve Ötekilik: İngiliz Seyahatnamelerinde Türk Kimliği (Lady Montagu ve Richard Chandler)." *Bilgi* 66 (Yaz 2013): 297-314.
- Umunç, Himmet. "The Other Geography: Representations of the Turkish Landscape in English Travel Writings." *Belleter* 71/261 (2007): 721-743.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi*. 5. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988.
- Uysal, Ali Osman. "Çanakkale'de Lâle Devri Yapıları." *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılı* 19 (Nisan 2021): 51-120.
- Ünver, Süheyl. *Türkiye Eczacılık Tarihi*. İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi, 1952.
- Ünver, Süheyl. *Türkiye'de Çiçek Aşısı ve Tarihi*. İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi, 1952.
- Williams, Haydn. *Turquerie 18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası*. Trans. Nurettin Elhüseyni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi. *Fransa Sefâretnâmesi*. Prepared by Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.
- <https://npgimages.com/search/?searchQuery=lady+mary+wortley>



Kopenhag David Koleksiyonu'ndan Bir Şamdanın Orta Çağ Av Kültürüne İlişkin Bezeme Programı Üzerine Düşünceler*

Reflections on Medieval Hunting Ornamentation of a Candlestick from the Copenhagen David Collection

Gülşen Baş** , Ayşegül Bekmez*** 

Öz

Kopenhag David Koleksiyonu'nda 2/1963 envanter numarası ile kayıtlı maden bir şamdan, figürlü bezeme programı ile dikkat çekmektedir. Orta Çağ Türk-İslam sanatında yakın benzerleri bulunan ve özellikle yabancı literatürde bezemeleri bakımından zaman zaman referans verilen bu şamdan, dönemin av kültürüne ilişkin sunduğu detaylar bakımından ayrıntılı olarak bilimsel bir çalışmaya konu edilmemiştir. Kesik konik gövdeli, tunç şamdanın dip haricindeki bütün dış yüzeylerinde kazıma ve gümüş kakma tekniğiyle görsel açıdan zengin bir bezeme programı yer almaktadır. Bu bezemeler av ve sonrasında tertip edilen eğlence törenlerini konu edinmektedir. Bu çalışmanın amacı, Selçuklu çağına ait olduğu düşünülen bu şamdanın avı konu alan tasvirlerinden hareketle, dönemin siyasi ve toplumsal yapısında iktidar ve güç sembolüne dönüşen av kültürü ve sanatsal yansımalarına dair bazı değerlendirmeler yapmaktır. Bu yönüyle araştırma, Orta Çağ Türk İslam döneminde av ve av törenlerinin görsel anlatımdaki yansımalarına yoğunlaşmaktadır. Böylece Selçuklu çağı saray çevresinde avın önemi ve bu durumun sanata nasıl yansıdığı Kopenhag David Koleksiyonu'ndaki şamdan özelinde ele alınarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Maden sanatı, av kültürü, şamdan, Selçuklu çağı, figürlü bezeme, Kopenhag David koleksiyonu

Abstract

A metal candlestick registered with the inventory number 2/1963 in the Copenhagen David Collection attracts attention with its figurative decoration program. This candlestick, which has close similarities in medieval Islamic art and is referenced from time to time especially in foreign literature in terms of its decorations, has not been the subject of a detailed scientific study in terms of the details it offers regarding the period. All outer surfaces of the concave bronze candelabra, except the bottom, feature a visually rich decoration program with engraving and silver inlay technique. The aim of this study is to make some evaluations about the hunting culture and artistic reflections, which turned into a symbol of power in the political and social structure of the period, based on the depictions of hunting, which is thought to belong to the Seljuk era. In this study, it was revealed how the hunting culture was reflected in art around the Seljuk palace, especially the candlestick in the David Collection. In this respect, the research focused on hunting and its reflection in visual expression in the medieval Turkish-Islamic period.

Keywords

Metalworking art, hunting culture, candlestick, Seljuk period, figurative ornament, Copenhagen David Collection

* Bu çalışma Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığı tarafından desteklenen SBA-2022-9884 nolu "Yurt Dışındaki Müzelerde Yer Alan Ortaçağ Türk Dönemi Metal Şamdanları" başlıklı proje kapsamında hazırlanmıştır.

** **Sorumlu Yazar:** Gülşen Baş (Prof. Dr.), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye. E-posta: gulsenbs@yahoo.com, ORCID: 0000-0003-1354-8983

*** Ayşegül Bekmez (Dr. Öğr. Üyesi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye. E-posta: aysegulbekmez@msn.com, ORCID: 0000-0001-6121-1045

Atıf: Bas, Gulşen, Bekmez, Aysegul. "Kopenhag David Koleksiyonu'ndan Bir Şamdanın Orta Çağ Av Kültürüne İlişkin Bezeme Programı Üzerine Düşünceler." *Art-Sanat*, 18(2022): 59–86. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.999363>



Extended Summary

The research focuses on hunting in Medieval Turkish-Islamic art and its visual reflections through a Seljuk candle holder in the David Collection. The Seljuk candle holder in the David Collection, which was examined for this purpose, draws attention with the hunting and entertainment scenes on it. The purpose of the candle holder and the figures on it are thought to be related to the hunting culture. It is assumed that the examples in which the hunting theme is the main element in the decoration were made to be used in the hunting lodge or in the feasts during the hunt. Emphasizing that the rulers are a good hunter also indicates that he is a good warrior. The hunter-hunting scenes, which are frequently featured on the castle gates, were a way of showing who had the power in the medieval world. Similarly, the power of the sultan is emphasized by including similar scenes on the daily use items made for a ruler. The David Collection candle holder is close to Anatolian examples in terms of the subjects covered.

For the medieval world, hunting and hunting rituals retained its importance as part of a deep-rooted tradition. Many rulers accepted ambassadors during hunting feasts and held meetings with statesmen. These ceremonies were an important stage for the ruler to show his power to his enemies and statesmen. While the sultan reveals his war skills during the hunt, he also reveals his magnificence with the feast given after the hunt. Many examples show the importance of hunting in the Seljuk world, as there were special divan memberships for hunting, and it was a privilege to raise dogs and birds of prey or the palace. In this case, it is quite predictable to make special items for hunting feasts. It can be assumed that items such as candle holders from the David Collection were also used in hunting activities. While the candle holder itself is used in these ceremonies, the decorations on it shed light on the Seljuk world and its thoughts on hunting.

The ornaments on the candle holder are evaluated in two separate categories as those related to hunting and those used as symbols of reign. Three scenes with a mounted hunter, two figures sitting cross-legged and toasting, two figures playing a musical instrument, a dancing figure, and possibly another figure holding a musical instrument, are found in scenes related to the hunt and the ceremony held afterwards. In the middle of the figures dancing, holding a glass and playing an instrument, there are three different sultanate emblems. The common feature of these emblems is that there is a wheel of fortune badge in the middle. It also contains interesting details about the Seljukian cultural world. With this study, it is aimed to reveal how the hunting culture experienced around the Seljuk palace is reflected in art, especially on the candle holder.

Artworks dealing with hunting and the items used during hunting constitute an important place in art history studies. The scenes on the David Collection completely

depict a hunting feast. A hunt is gradually visualized in three scenes encased in a medallion on the body of the candle holder, while the feast after the hunt is depicted in other parts. It is understood that the hunting ceremonies mentioned between the lines in the sources of the period were reflected in handicrafts and architectural examples in a lively style. In addition to their standard functions, these works of art also serve for the purpose of symbolizing the sultanate and the power of the ruler. The fact that the ruler is a good hunter and can deal with animals that are difficult to control such as dragons and lions reveals his power. On the other hand, the sultan's generosity is at the forefront in the entertainment after the hunt.

One of the reflections of hunting life in Turkish-Islamic arts is the figure of a mounted hunter. This figure is mostly depicted with a horse, hunting bird and hunting dog. The expectation of the ruler to be a good hunter is inevitable for the people and the palace environment, especially considering the legendary tales told. It is seen that this situation has turned into a concern of conveying a message by using it in art. Every ruler who comes to the throne organizes hunting feasts to prove himself in this field and exhibits his skills. The most obvious reflection of this situation is seen in the candle holders and so on.

Dragon is a figure that has different meanings in different geographies of the medieval world and these meanings are intertwined from time to time. Dragon hunt became an important theme of the Anatolian visual language and was often used to symbolize the power of the sultan and the ruler. The scene on the David Collection is a typical reflection of one of the symbolic meanings attributed to the dragon in Anatolia.

The lion is a figure with different symbolic meanings, just like the dragon. The difference between the lion and the dragon is that it has become an important element of the hunt, especially in the Middle East geography. The lions caught in the wild became the most important of the hunts prepared for the sultan at the hunting feasts of the palace. In many eulogies written for the rulers in this period, how the sultan hunted lions is depicted and praised. The lion is not a mythical animal like the dragon, but a real prey, so it definitely takes its place next to the dragon in hunting scenes.

It is highly probable that the David Collection candle holder was produced in Anatolia in the 13th or 14th century, due to its stylistic similarity with examples of known history, although it is not certain. Considering the emblems on the candle holder, which are thought to symbolize the sultanate, it can be assumed that the work was produced in one of two periods, either Anatolian Seljuk or Artuqid. Wishing well for a sultan or statesman without mentioning his name in the inscriptions is a tradition frequently encountered in the art of metalworking. The fact that no names are mentioned on the candle holder indicates that these works were not made as a special

order or gift and were produced for use in the hunting ceremonies of the sultans, contrary to the names mentioned. The emphasis in the inscriptions such as victory over the enemy, glory, well-being, and prosperity draws attention with their qualities that coincide with the scenes on the candle holder.

Giriş

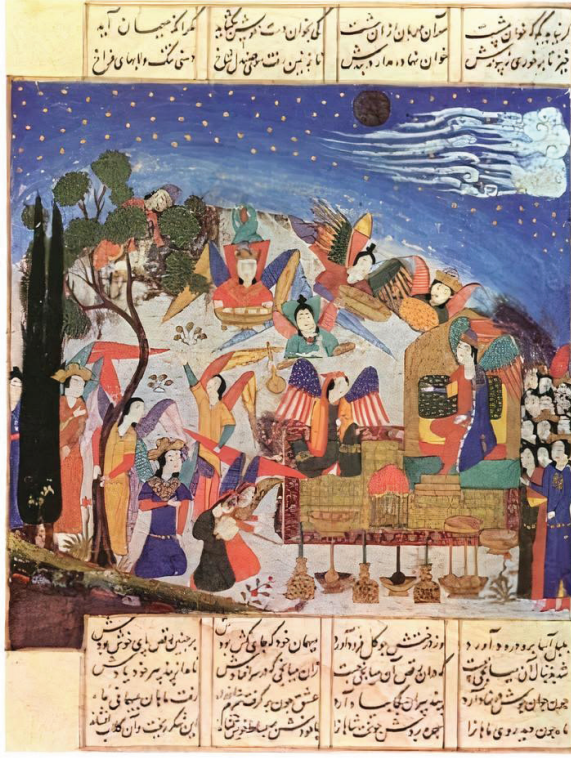
Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan sanatsal yolculuklarında öne çıkan eser gruplarından biri maden şamdanlardır. Bir aydınlatma nesnesi olan şamdan, ışık sağlaması amacıyla mumun yerleştirildiği eşyadır. Neredeyse bütün kültürlerde yaygın biçimde kullanılan şamdanlar özellikle Orta Çağ Türk-İslam toplumlarında kandillerle birlikte pratik yaşamın ayrılmaz unsurlarından biridir. Bu nesnelere, işlevselliklerinin yanı sıra ve Türk kültüründen izler taşıyan bezeme programlarıyla da dikkat çekmektedir.

Çoğunlukla iç mekânların aydınlatılmasında tercih edilen kandillerin aksine şamdanların dış ortamlarda da kullanıldığı bilinmektedir. Türk-İslam dönemine ait bazı minyatürler, şamdanların mekân dışındaki alanları aydınlatmak için de yoğun olarak tercih edildiğini göstermektedir¹ (G. 1). Orta Çağ İslam dönemi maden şamdanlarında genellikle iki biçim tercih edilmiştir. Bunlar tronkonik (davul) ve kesik konik gövdeli şamdanlardır. Her iki biçimde de şamdanlar, mumun konulduğu mumluk kısmı, gövdeyi mumluk kısmına bağlayan boyun kısmı, yatay düzlemlili omuz kısmı, süslemenin yoğunlaştığı gövde bölümü ve şamdanı taşıyan kaideden oluşmaktadır. Büyük Selçuklu dönemi İran coğrafyasında ortaya çıktığı kabul edilen bu biçimler, daha sonra Irak, Suriye, Anadolu, Mısır gibi yakın coğrafyalarda Zengi, Eyyubi, Artuklu, Anadolu Selçuklu ve Memluk dönemlerinde ortak kültür alanının bir ürünü olarak kullanılmaya devam etmiştir. Kesik konik gövdeli şamdanların davul şamdanlardan farkı, gövdenin içbükey kavisli olmasıdır. Düz dip üstündeki konkav gövde, altta düz yükselmekte, kenarlarda iç bükey kavis yaparak boyna bağlanmaktadır. Silindirik boyun bölümünün üstünde mumun bırakıldığı, dışa çekik profilli mumluk (ağız) bulunmaktadır. Mumluk, kenarlarda "S" profilli kavislerle gövdeye uyumlu bir biçimsel tasarım sergilemektedir. Kökeni netlik taşımaya da çoğu araştırmacı 13. yüzyıl ile 14. yüzyılın başlarında yoğun olarak tercih edilen bu biçimin İran'ın aksine ilk kez Anadolu'da kullanıldığını düşünmektedir.² Orta Çağ'da üretilen şamdanlarda av, eğlence, taht, gezegen, burç, mevsimler, hayvan mücadelesi, Hristiyanlıkla ilgili sahneler gibi çeşitli konuların yanında bitkisel ve geometrik süsleme ve yazıdan oluşan oldukça zengin süsleme programları yer almaktadır. Bu programlar içerisinde av ve dönemin av kültürüne yönelik detaylar özellikle dikkat çekmektedir. Çalışmanın ana konusu olan av, av şöleni, sultan eğlencesi, sembolik anlamlar gibi farklı öğelerin bir arada kullanılması Kopenhag David Koleksiyonu'ndaki şamdanı araştırma için

1 Linda Komaroff, "Candlesticks", *Encyclopaedia Iranica*, c. IV/7, 752, erişim 23 Mart 2021, <https://iranicaonline.org/articles/candlesticks>; İbrahim Hassanein, "Memluklu Maden Sanatında Selçuklu Etkileri" (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015), 38.

2 James Allan, "From Tabriz to Siirt- Relocation Of A 13th Century Metalworking School", *Iran* 16 (1978), 182-183; Esin Atıl, William Thomas Chase ve Jeff Paul, *Islamic Metalwork in The Freer Gallery of Art* (Washington D.C.: FSG Publications, 1985), 93, 149, 152; Melikian-Chirvani, "Anatolian Candlesticks: The Eastern Element And The Konya School", *Rivista Degli Studi Orientali* 59 (1/4) (1985), 255-266; Lütüye Göktaş Kaya, "13-14. Yüzyıllara Ait Çan Gövdeli Şamdanların İncelenmesi", (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2001), 84-90.

ayrıcalıklı kılmaktadır.



G. 1: Hamse-i Nizami'den bir sayfa (1460'lar) (Çağman-Tanırdı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, 102).

Şamdanın Genel Özellikleri ve Tasvirleri

Kopenhag David Koleksiyonu'nda 2/1963 envanter numarası ile kayıtlı maden şamdanın tarihi ve üretim yeri bilinmemektedir. Ancak envanter kayıtlarında koleksiyondaki benzer örnekler dikkate alınarak 13. yüzyılın ortalarında Konya ya da Siirt'te üretildiği belirtilmektedir. Döküm tekniği ile tunçtan yapılan şamdan kesik konik gövdeli (konkav biçimli) şamdanlar grubuna girmektedir. Şamdan mumluk, boyun, omuz, gövde ve kaideden oluşan beş bölüme sahiptir. Şamdanda geometrik, bitkisel, figürlü süsleme ve yazıya yer verilmiştir. Kitabelerinde kullanıcıya iyi temenni ifadelerinin dışında eserin üretim tarihi, yeri ya da sanatçısına yönelik bir bilgi bulunmamaktadır.

Eserin dış yüzünü kaplayan bezeme programı tunç üzerine kazıma ve gümüş kakma tekniğinde oluşturulmuştur. Düzenlemeler bitkisel ve geometrik motiflerin yanında yazı ve figür birleşiminden meydana gelmektedir. Genellikle kazıma bezemeli zeminlerde kullanılan gümüş kakmalı sahnelerle eserin görsel ve estetik etkisi artırılmıştır (G. 2).



G. 2: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp³).

Şamdanın bezeme programının -döneme dair doğru çıkarımlar yapabilme adına- detaylı bir anlatımla çözümlenmesi gerekmektedir. Eserin kaidesi altta burmalı bir şeritle başlamaktadır. Şeridin üzerinde palmet ve rumi dolgulu zemine işlenen Arapça nesih kitabe, zafer, şan, esenlik ve refah gibi iyi temenni ifadeleri taşımaktadır (G. 3). İfadelerin arasında, düz şeritlerin düğüm yaparak oluşturduğu rozetlere kırık hatlı altı kollu çarkıfelekler ve altı kollu yıldız motifleri ardışık olarak işlenmiştir. Kitabe kuşağının üstündeki gövde kısmındaki asıl bezeme programı, dairesel üç madalyon ve aralarındaki düzenlemeler üzerine kurgulanmıştır. Madalyonlar alt ve üstte düğüm yaparak çarkıfelek bezeli küçük rozetlere bağlanmaktadır. Madalyonların zemini kazıma palmet, rumi ve lotuslu kıvrık dallarla bezenmiş ve bu bölümlerin her birine atlı avcı sahneleri işlenmiştir.



G. 3: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp).

Madalyonlardan birinde atlı avcı figürünün ava çıkma anı tasvir edilmiştir. Koşar vaziyetteki kuyruğu düğümlü at profilden; avcının ayakları profilden, gövde ve başı cepheden işlenmiştir. Avcının saçları uzundur. Başında üç dilimli börk başlık bulunmaktadır. Avcı, belinde kuşağıyla dizlerine kadar inen bir kıyafet ile tasvir edilmiştir.

3 Şamdan müzenin online koleksiyonunda yer almaktadır. Yayın için çalışma izni ve yüksek çözünürlüklü görseller müze çalışanlarından Sayın Mette Korsholm aracılığıyla temin edilmiştir. Fotoğraflar Pernille Klemp tarafından çekilmiştir ve müzenin izin verdiği biçimde kullanılmıştır.

Sağ eliyle atın dizginlerini çeken avcının sol kolu üstünde bir avcı kuş figürü bulunurken atın ayakları arasında devinime uygun şekilde koşan figürün bir av köpeği (tazı) olduğu düşünülmektedir (G. 4).



G. 4: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp).

Bir diğer madalyondaki sahnede durur vaziyetteki kuyruğu düğümlü at profilden resmedilmiştir. Benzer duruş ve giysilerle işlenen avcı, mızrağını atın önünde iki ayağı üstünde yükselen aslanın boğazına saplamıştır. Saldırının da etkisiyle başını geriye doğru kaldıran atın ayakları arasında avcı kuş tasvir edilmiştir (G. 5).



G. 5: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp).

Üçüncü madalyonda ejder avı tasvir edilmiştir. Koşar vaziyetteki atın kuyruğu yine düğümlüdür. Atın ayakları altındaki ejderin bir yılanı anımsatan gövdesi düğüm yaparak kıvrılmaktadır. Benzer fiziksel özelliklerde ve aynı giysiler içerisinde tasvir edilen avcı figürü sol eli ile ejderin ağzını hedef aldığı mızrağını kavrarken diğer eli ile atın dizginini tutmaktadır. Avcı kuş ise atın hareketinin tersi yönde havalanmıştır. Ejderin cansız görüntüsüne karşın sahnedeki hareketlilik avın henüz gerçekleştiği izlenimini vermektedir.



G. 6: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp).

Madalyonların arasındaki gövde yüzeyi, şeritlerle yatay olarak üçe bölünmüştür. Bu kesimlerde rumili kıvrık dal zeminler üzerinde işlenen sahnelerde, standart bir düzenin küçük değişikliklerle tekrarlandığı dikkat çekmektedir. Buna göre alt ve üstteki dört dilimli madalyonlara ayakta ya da oturur vaziyette insan figürleri yerleştirilmiştir. Madalyonların arasındaki orta kesimde ise çarkıfelek dolgulı altıgen bir rozetin iki yanına simetrik hayvan figürleri işlenmiştir.

İlk sahnede üstteki madalyonda uzun saçlı, börk şeklinde başlık takan bir figür bağdaş kurmuş vaziyettedir. Figür, göğüs seviyesinde birleştirdiği elleriyle ne olduğu anlaşılmayan ancak kakmanın üstündeki çizgilerden kama olduğu düşünülen bir nesne tutmaktadır. Altındaki madalyonda ise bağdaş kurmuş figür sağ elini göğsü üzerinde tutarken sol eliyle kadeh kaldırmaktadır. Madalyonların arasındaki çarkıfelekli rozetin iki yanına yürür vaziyette simetrik sfenksler yerleştirilmiştir. Gövdeleri profilden, başları cepheden verilen sfenkslerin kuyrukları geriye doğru kıvrılmıştır (G. 7).⁴

4 Bağdaş kurarak oturan figürler dönemin önemli bir otoritesinin -güçlü bir ihtimalle de sultanın- eğlenceleri izler konumunu temsil ediyor olmalıdır. Zira bağdaş, Türk-İslam dünyasında saltanata özgü oturma şek-



G. 7: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp).

Bu yüzeylerdeki ikinci sahnede üst madalyonun içindeki bağdaş kurmuş figür sol elinde kadeh kaldırırken sağ elini göğsünün altında tutmaktadır. Alttaki madalyonda ise dizleri üstünde oturarak çeng çalan bir insan figürü bulunmaktadır.⁵ Şamdan üzerindeki diğer insan figürlerinin aksine bu figür, sıradan kimliğini vurgulama adına başlıksız işlenmiştir. Bu sahnede ortadaki çarkıfelek rozetin iki yanında tasvir edilen yürür vaziyetteki iki hayvanın özellikle yüz ve kuyruk detaylarından birer kurt oldukları düşünülmektedir (G. 8).

li olarak çoğunlukla hükümdar ve üst düzey yönetici mensupluğunu işaret etmektedir. Bk. Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2008), 275. Kadeh, Türk-İslam kültüründe and, takdis veya eğlence sahnelerinde kullanılmakta ayrıca saltanatı sembolize etmektedir. Kadeh tasviri, bir eğlence sahnesinde yer alması nedeniyle şölen vurgusunu güçlendirme maksatlı kullanılmış olabileceği gibi sultana özgü sembolik anlam da taşıyor olabilir. Bk. Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, 242. Şamdandaki insan figürlerinin dönemin genel kıyafet anlayışını yansıttığı seramik, çini ve minyatürler ile kıyaslandığında görülmektedir. Avcı figürü ile eğlence sahnelerinde bağdaş kuran figürlerin çoğunlukla Türk hükümdarlarının kullandığı ve saltanatı da temsil eden börk başlıklar taktığı anlaşılmaktadır. Bk. Nurhan Atasoy, "Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme." *Sanat Tarihi Yıllığı* 4 (1971), 139.

5 Sahnelerde çeng çalan figür ile dans eden figürün sıradan birer müzisyen ve dansçı olduğunun duruş ve kıyafetleri ile vurgulanması, kendileri dışındaki figürlerin üst düzey statüsünü bir kez daha göstermektedir.



G. 8: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp).

Üçüncü sahnede üst madalyon içinde ayakta bir insan figürü bulunmaktadır. Yüzü ve kıyafet özelliklerinden erkek olduğu düşünülen figürün iki yana açılan kolları ve hareket hâlindeki ayaklarından dans ettiği varsayılmaktadır⁶. Başlıksız tasvir edilen figür iki elinde yaptığı dansla ilişkili düşünülen birer nesne tutmaktadır. Figürün sırtından aşağıya sarkan detayın giysinin bir parçası ya da avla ilişkili bir nesne olma ihtimali vardır. Alt madalyonda bağdaş kuran figürün ellerinde flüt ya da kaval benzeri bir enstrüman tuttuğu düşünülmektedir. Ortada karşılıklı yürür pozisyonda iki sfenks ve aralarında çarkıfelek rozet tekrarlanmıştır⁷ (G. 9).

6 Av sahneleriyle birlikte resmedilen eğlence tasvirlerinin av sonrasındaki töreni tasvir ettiği varsayılabilir. Av eğlenceleri en erken Yeni Assur (MÖ 1000-612) taş kabartmalarında kullanılmıştır. Av tanrıları Ninurta ve Palil için düzenlenen avları konu alan kabartmalarda başlığı ve kutsal kadehi ile öne çıkarılan Assur Kralı'nın avdan sonra ayakları altına serilen ava ve onun çevresindeki eğlence sahnelerine yer verilmiştir. Bk. Kemalettin Köroğlu, "Eski Mezopotamya'da Kralların Av Partileri", *Av ve Avcılık Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun (İstanbul: Kitabevi, 2008), 6. Orta Çağ'da av öncesi ve sonrasında eğlencelerin düzenlendiği bilgisi tarihî kaynaklardan öğrenilmektedir. İranlı şair Esedî-i Tusi (ö. 1073) *Gerşâspnâme* adlı eserinde sultanın av ve sonrası merasimleri canlı bir tasvirle anlatmaktadır. Bk. William Hanaway, "The Concept of the Hunt in Persian Literature", *Boston Museum Bulletin Persian Carpet Symposium* 69 (355/356) (1971), 22. İslam Sanatında av ve eğlence birlikteliğini tasvir eden en erken örnek, Emevi sarayı Kasr-ül Hayr-ül Garbi'nin freskolarıdır. Gönül Öney, "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", *Anadolu Dergisi* 11 (1967), 126. *Şehname*'de Behram Gur ve Azade'nin av tasvirlerinde Azade'nin Behram Gur'un arkasında çeng çalması, ava müzisyenlerin de katıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

7 Benzer kompozisyonun (çarkıfelek ve sfenks, aslan ve kurt [köpek]), saltanat vurgusu ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Aslan ve sfenks Selçuklu sanatında yoğun olarak kullanılmış iki figürdür. Aslan hemen her dönem ve kültürde gücü, güneşi ve koruyuculuğu sembolize etmiştir. Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", *Ankara Üniversitesi Anadolu (Anatolia) Dergisi* 13 (1969), 37, 39. Sfenkslerin ava uğur getirdiğine inanıldığı için bu şamdana özellikle kullanıldığı düşünülebilir. Öney, "İran Selçukluları



G. 9: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp).

Gövdenin boyuna bağlanmak üzere devam eden omuz bölümünde düz şeritlerle ayrılan iki kuşak bulunmaktadır. Bunlardan dar olanı bitkisel zemin üzerine işlenen nesih yazılarla hareketlendirilmiştir. Yazılar çarkıfelek ve yıldız rozetlerle bölünmüştür. Geniş kuşak çiçek dolgululu dört rozetle bölümlere ayrılmış, bu bölümler rumili kıvrık dallarla doldurulmuştur (G. 10).

ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", 128. Kurt, Türk kültüründe önemli bir hayvan figürü olsa da Selçuklu tasvirlerinde nadiren ve farklı biçimlerde kullanılmıştır. Kurt figürünün saltanat sembollerinden biri olduğunu gösteren ilgi çekici diğer bir örnek ise Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresinin* (1272-1273) 103b sayfasında yer alan "İskerder'in Çadırı" başlıklı minyatürdür. Minyatürde saray mensuplarının bulunduğu çadırın alemi kurt şeklindedir. Bugün Katar Doha Müzesinde yer alan MW.487.2007 envanter no.lu şamdanda da aynı şekilde tasvir edilmiş kurt yer almaktadır. "Katar Doha İslam Sanatları Müzesi Online Kataloğu," erişim 29 Haziran 2022, <https://www.mia.org.qa/en/collections/search-collections>. Ancak bu düşüncüyü destekleyecek örnek sayısı oldukça kısıtlıdır. Kurdu saltanat çadırında hükümdarı sembolize eden bir amblem olarak kullanılması şamdandaki tasvirin heraldik niteliğini güçlendirirken bu eserin bir Selçuklu sultanı için yapılmış olma ihtimalini de akla getirmektedir.



G. 10: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp).

Şamdanın silindirik boyun bölümü alt ve üstte birer zencerek kuşakla sınırlandırılmıştır. Kuşakların arasında bitkisel bir zemin üzerine kufi yazılar işlenmiştir. Yazılarda yer alan “elif” ve “lam” (ل-ج) gibi dikey harflerde insan yüzü tasvirli detaylar dikkat çekicidir.⁸ Bu yazı kuşağını bölen rozetlerin içinde iki kuş (ördek?) figürü tasvir edilmiştir. Kuşların insan yüzüne yaklaşan bir görünümde tasvir edilmesi Orta Çağ Türk sanatının efsanevi yaratıklarından siren olma ihtimalini güçlendirmektedir (G. 11).



G. 11: The David Collection, Copenhagen i. n. "2/1963" (Pernille Klemp).

Burmali şeritlerle sınırlandırılan mumluk yüzeyindeki iki kuşaktan alttaki dar kuşak rumili kıvrık dallarla hareketlendirilmiştir. Üstteki geniş kuşak, bitkisel zemine işlenen nesih kitabeden oluşmaktadır. Kitabede “elif” ve “lam” (ل-ج) harflerinin üst

8 Figürlü yazı olarak nitelendirilen bu tür kuşaklarla ilk olarak Selçuklu eserlerinde karşılaşılmış ve bu yazı türü sadece madeni eserlerde kullanılmıştır. Türün en erken örneği 1163 tarihli Bobrinski Bakracı olarak bilinen kaptır. Ülker Erginsoy, David Storm Rice'in bu yazı türünü üç gruba ayırdığını belirtmektedir. İlk grup örnekler “canlı yazı (animated script)” olarak isimlendirilmiştir. Bu grupta harfler hareketli insan figürleri olarak resmedilmiştir. İkinci grupta dikey harflerin sadece üst kısımları insan başı şeklindedir. Bu türe ise “insan başlı yazı” adı verilmiştir. Üçüncü grupta ise harflerin arasındaki boşluklarda çeşitli hayvanlar tasvir edilmiştir. Bu gruptaki örnekler ise “meskün yazı (inhabited script)” olarak adlandırılmaktadır. Bk. Ülker Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi* (İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978), 134-140.

kısımları insan maskı şeklinde işlenmiştir. Masklarda kaşlar, gözler ve burun belirgindir. Yazı kuşağını iki farklı noktada bölen rozetlerin yüzeyinde, ortasında çarkıfelek bulunan Mühr-ü Süleyman motifi yer almaktadır (G. 12).



G. 12: The David Collection, Copenhagen i. n. “2/1963” (Pernille Klemp).

Karşılaştırma ve Değerlendirme

İncelenen şamdandaki tasvirler av ve av sonrası seramoniler olmak üzere iki kategori hâlinde değerlendirilmiştir. Daire madalyonlar içindeki av sahnelerinde atlı avcı figürünün ava çıkış anı ile aslan ve ejder avlama anı tasvir edilmiştir. Av sonrası kutlamalara ait olduğu düşünülen ikinci grup bezemelerde dört dilimli madalyonların yüzeyinde bağdaş kuran, müzik aleti çalan ve dans eden figürler bulunmaktadır. Bu grupta saltanatı simgelediği düşünülen heraldik bir düzenleme de programa dâhil edilmiştir. Sahnelerin merkezinde bu düzenlemede karşılıklı simetrik hayvan figürleri (aslan, sfenks ve kurt) arasında değişmez biçimde işlenen çarkıfelek rozet, bir amblem karakteri kazanmaktadır.

Orta Çağ Türk dönemine ait farklı sanat eserleri üzerinde sıklıkla tasvir edilen av sahneleri, avın siyasi ve toplumsal önemini vurgulaması yönüyle dikkat çekicidir. Tüm Orta Asya topluluklarında olduğu gibi Türklerde de avcılık ve av ritüelleri göçebe toplum olmanın getirdiği bir zorunluluk olarak erken Altay Türkleri (yaklaşık olarak MÖ 2000) dönemine kadar inmektedir. Moğolistan’da bulunan duvar resimlerinin av için uygulanan dinsel törenin bir parçası olduğu ve avın başarılı geçmesi için büyü olarak yapıldığı kabul edilmektedir⁹. Eski Türk yazıtlarında av ve sonrasındaki törenlerle ilgili bilgiler verilmektedir. Ayrıca bu döneme ait çeşitli nesnelere av, yaygın işlenen konulardandır¹⁰.

9 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2002), 160.

10 Hatice Şirin User, “Göktürk Yazıtlarında Av”, *Av ve Avcılık Kitabı* (İstanbul: Kitabevi, 2008), 31.

Türkler'in İslamiyet'i kabulüyle birlikte av ve av ritüelleri yeni inanca uyarlanarak devam etmiştir. Sözlü anlatının eski örneklerinden *Dede Korkut Hikâyelerinde* av konusu sıklıkla işlenmiştir. Bu hikâyelerde bir erkek çocuğunun büyüdüğü “*Oğlan ata biner, kılıç kuşanır oldu, av avlar kuş kuşlar oldu*” ifadeleriyle anlatılmaktadır¹¹. 10-11. yüzyıllarda av, yönetim ve askerî kesimin yanında halkın da katıldığı bir merasimdir¹². *Dîvânu Lugâti't Türk*'te süreklilik olarak nitelenen bu faaliyetin halkın da katılımıyla gerçekleştirildiği, hanın adamlarının avlak alanına dağılarak hükümdarın önüne av hayvanlarını sürdüğü belirtilmektedir¹³. İran Orta Çağ şairlerinden Sistani'nin (ö. 1037) “*Bir sultanın yapması gereken dört şey savaş, av, çevgan ve ziyafettir*”¹⁴ şeklindeki sözleri, avcılığın dönemin siyasi yapısındaki yerini göstermesi bakımından önemlidir. Selçuklu sultanlarının vakitlerinin çoğunluğunu savaş, av, cirit, çevgan gibi askerî sporlarla geçirdiği ve av dönüşlerinde av etiyle hazırlanan büyük ziyafet sofralarına içki, raks ve musikinin de eşlik ettiği bilinmektedir¹⁵. Av şenliklerinde saray müzisyenlerinin görev aldığı, *Takârîru'l Manâsib* adlı eserde de geçmektedir¹⁶. Büyük Selçuklu sultanları Tuğrul ve Çağrı Beyler'in isimlerinin avcı kuş yetiştiriciliğinde önemli olan doğan anlamına gelmesi, avcılığın Türk kültüründeki önemini farklı bir yansımasıdır¹⁷. Tuğrul Bey'in (1040-1063) maiyetindeki askerlerle ava çıktığı ve sonrasında şöenler tertip ettirdiği söylenmektedir¹⁸. Sultan Alparslan'ın Malazgirt Savaşı öncesinde askerileri ava çıkarması¹⁹ ise avın aynı zamanda bir savaş eğitimi özelliği de taşıdığını ortaya koymaktadır. Yine Malazgirt Savaşı sonrasında Romanos IV. Diogenes'in Sultan Alparslan'ın huzuruna çıktığı sırada sultanın yanında bir doğan ve av köpeğinin bulunması²⁰ av unsurlarının aynı zamanda siyasi mesaj vermek amacıyla sembolik birer unsur olarak da algılandığını göstermektedir. Sultan Melikşah'ın ava düşkünlüğü ise kimi zaman eleştiri konusu olacak bir boyuta sahiptir. Sultanın av için özel mekânlar yaptırdığı, ayrıca avladığı hayvanlar için sadaka verdiği bilinmektedir²¹. Melikşah'ın farklı devletlerden avcılık konusunda usta kişileri bir araya getirdiği ve aralarında en usta olduğuna karar verdiği kişiye avcılık ile ilgili *Sayd-name-i Melikşahi* isimli bâznâmeyi yazdırdığı bilgisi aynı eserin giriş kısmında

11 Hasan Yazıcı, “Dede Korkut Hikâyelerinde Av”, *Acta Turcica* 1 (1) (2009), 108.

12 Ahmet Çaparlar, “Türklerde Av Ve Avcılık Kültürü Üzerine Bibliyografik Bir Deneme”, *Piri-i Fani Yakup Çoruh Armağanı* (Hatay: Pozitif Matbaası, 2014), 309.

13 Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatında Av Sembolizmi”, *Arkeoloji ve Sanat* 19 (76) (1997), 21.

14 William Hanaway, “The Concept of the Hunt in Persian Literature”, 22.

15 Gönül Öney, “İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri”, 126.

16 Seyfullah Kara, “Selçuklu Türkiye'sinden Eğlence Türü Olarak Bezm ve Musiki”, *Bilig* 68 (2014), 173.

17 Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler* (İstanbul, Kabcacı Yayınları, 2004), 229, 413.

18 Erdoğan Merçil, “Selçuklular'da Av”, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 8 (2018), 138.

19 Merçil, “Selçuklular'da Av”, 138.

20 Merçil, “Selçuklular'da Av”, 138; Mehmet Ali Hacıgökmen, “Selçuklularda Av Merasimleri ve Emir-i Şikârlar”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 43 (2018), 330.

21 Muhammed b. Ali b. Süleyman er-Ravendi, *Râhat- Üs-Sudûr ve Ayet-Üs- Sürûr*, çev. Ahmed Ateş (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1957), 128-129; Merçil, “Selçuklular'da Av”, 140.

yer almaktadır²². Kayseri, Beyşehir ve Alanya'daki av sahalarında sık sık avlandığı, kabullerini ve devlet kararlarını av sonrasındaki toy meclislerinde görüştüğü bilinen²³ Alâeddin Keykubat, bu merkezlerde şikarhane olarak nitelendirilen av köşkleri yaptırmıştır²⁴. Scott Redford, Alâeddin Keykubat döneminde sultanın yanı sıra önemli devlet adamlarının da av köşkleri ve av bahçeleri yaptırdığından bahsetmektedir²⁵. Bu yerlerin sultan ve maiyetindeki kişiler için hazırlanan av ve eğlence sahaları olduğu açıktır. Selçuklularda sultanın av işlerinden sorumlu “emir-i şikar”, “şipeh salar-ı kebir”, “uluğ emir es sayd”, “hasbeg” gibi unvanlar taşıyan görevliler olduğu bilinmektedir²⁶. Anadolu Selçuklu döneminde bu konuyla ilgili bir atama evrakında Emir Cemaleddin'in avcılıkla ilgili hünerleri anlatılmakta ve emir-i şikarlığa tayin olduğu belirtilmektedir²⁷. Osmanlı döneminde avcılığın saray içinde bir müesseseye dönüştüğü ve “çakırcıbaşı”, “şahincibaşı”, “atmacıbaşı” gibi görevlilerin bulunduğu görülmektedir²⁸. Av ve avcılık ile ilgili unsurların kültürler arası bir etkileşim unsuru olduğu tarihî belgelerle de ortaya çıkmaktadır²⁹.

Şamdan üzerinde avın farklı aşamalarını konu aldığı düşünülen sahnelerde avcı, *at* üstünde tasvir edilmiştir. At, Türk kültürünün önemli bir unsuru olarak özellikle savaş ve av sahnelerinde sıklıkla karşılaşılan figürlerdendir. Av için özel yetiştirilen atlar, sultanları da temsil etmektedir³⁰. *Oğuz Kağan Destanı*'nda kahramanlar ve atları arasında özel bir dostluk olduğu sıklıkla tekrarlanmaktadır³¹. *Bezm u Rezm*'de av ile ilgili geçen “*O sırada etrafı görmek ve avlanmak için sıçrarken şimşeğin harmanına ateş atan, hızlı koşup yürümekte suyun gözüne torak saçan, fil yapılı, dağ gövdeli, demir ayaklı, rüzgâr süratli, güçlü boyunlu, geniş göğüslü, açık sineli, al bir ata bindi*”³² ifadeleri atın avdaki rolünü belgelemektedir. Atlı avcı figürleri, diğer sahnelerdeki figür ve amblemlerle birlikte değerlendirildiğinde sultan veya yönetici vasfı taşıyan

22 Rifat Bilge, “İstanbul Kütüphanelerinde Bulunan Bâznâmeler”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Mecmuası* 8 (1945), 173-174.

23 Hacıgökmen, “Selçuklularda Av Merasimleri ve Emir-i Şikârlar”, 330.

24 Merçil, “Selçuklular'da Av”, 144.

25 Scott Redford, “A Grammar Of Rum Seljuk Ornament”, *Mesogios* 25-26 (2005), 291.

26 Hacıgökmen, “Selçuklularda Av Merasimleri ve Emir-i Şikârlar”, 332.

27 Osman Turan, *Türkiye Selçukluları Hakkında Resmi Vesikalar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1958), 27-32.

28 Çaparlar, “Türklerde Av Ve Avcılık Kültürü Üzerine Bibliyografik Bir Deneme”, 309.

29 783 yılında Bizans Kraliçesi İrene'nin Emeviler'le yaptığı bir anlaşmada, saray kütüphanesinde bulunan avcılık konulu bir kitabın teslim edilmesi şartı, Roma İmparatoru Hohenstaufen Hanedanı'ndan II. Friedrich'in 6. Haçlı Seferi sonunda Sicilya'daki sarayına danışman olarak Fahreddin el Farsi'yi ataması ve kendisinden avcı kuş yetiştiriciliğinin anlatıldığı *Kitab-ül Mutavakkil*'i çevirmesini istemesi gibi bilgiler için bk. Eva Lukaszky, “Mediterranean Falconry As A Cross-Cultural Bridge: Christian-Muslim Hunting Encounters”, *Birthday Beasts' Book: Cultural Studies in Honour of Jerzy Axer* (Varşova: Uniwersytet Warszawski, 2011), 162, 164, 166-167.

30 Esin, *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, 229, 263.

31 Emel Esin, “Türk Sanatında At”, *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Türkiye Jockey Kulübü Yayınları, 1995), 56.

32 Aziz B. Erdeşir-i Esterabadi, *Bezm u Rezm*, çev. Mürsel Öztürk (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 427.

biri olmalıdır. Orta Çağ seramik, maden ve minyatür sanatında at tasvirleri çoğunlukla avcı, çevgan oyunu veya savaş sahnelerinde yer almaktadır. Atın avın ayrılmaz bir parçası olduğu bu sahnelerde de ortaya çıkmaktadır.

Av ve avcı figürünün hükümdarın gücü ile özdeşleşmesi hemen her coğrafya ve kültürde tekstil, maden, seramik gibi taşınabilir nesnelere yüzyıllar boyu etkisini sürdüren bir anlatım dili oluşturmuştur. Mezopotamya'da Yeni Assur taş kabartmalarında hükümdar, avlanırken tasvir edilmiştir³³. Hatra'daki av kabartmaları (MÖ 241-272) bu dönemin en eski örnekleridir³⁴. Aynı dönemde Çin'de Han Hanedanlığı'na ait seramik tabaklarda av konusu işlenmiştir³⁵. Orta Çağ İslam sanatında av konuları 10. yüzyıldan sonra yaygınlık kazanmış güç, cesaret gibi erdemlerin sembolik anlatımının bir yolu olmuştur³⁶. İslam sanatında av konusunun işlendiği en erken örneklerden biri 10. yüzyılda Nişabur'da yapılan bir seramik tabaktır (**G. 13**). 11-12. yüzyıla tarihlenen Gazne Sarayı mermer kabartmalarında, Karahanlı döneminde yapıldığı düşünülen maden aynaların arka yüzlerinde, aynı şekilde 12-13. yüzyıla tarihlenen Selçuklu aynalarında (Topkapı Sarayı Müzesi envanter no 2/1792³⁷, Victoria Albert Müzesi envanter no 1059-1869³⁸), Ankara Etnografya Müzesi'ndeki 13. yüzyıla tarihlenen şamdanda (envanter no 5538³⁹), İstanbul Çinili Köşk Müzesinde Konya Kılıçarslan Köşkü'nden getirilen çini parçalarında, 13-15. yüzyıla tarihlenen Afyonkarahisar Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi ve Kırşehir Alâeddin Cami bahçesindeki mezar taşlarında avcı figürleri bulunmaktadır.⁴⁰ Dönemi için popüler sayılabilecek bu sahne, Orta Çağ Türk-İslam dönemi sanat eserlerinde tekrarlanmıştır. Seramikte yaygınlaşan bu kullanım Anadolu Selçuklu aracılığıyla Bizans sanatına da yansımıştır. Av, özellikle sonunda gerçekleşen toylarda av ganimetlerinin halka dağıtılması sebebiyle saltanat için önemli bir prestij de sağlamaktaydı⁴¹.

33 Kemalettin Köroğlu, "Eski Mezopotamya'da Kralların Av Partileri", 6.

34 Romalı tarihçi Marcellinus, Sasani sanatında en sevilen konulardan birinin av olduğunu belirtmektedir. Matteo Comareti, "The State Of Research On Sasanian Painting", *e Sasanika* 13 (2011), 4-7, erişim 12 Mart 2021, <http://www.humanities.uci.edu/sasanika/pdf/e-sasanika13.pdf>.

35 Mehmet Tezcan "Çin'de Shang ve Chou Sülaleleri (M.Ö. II.-I. Bin) Döneminde Göçebe Tesirindeki Sürek Avları", *Av ve Avcılık Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun (İstanbul: Kitabevi, 2008), 21.

36 Raneë Katzenstein ve Glenn Lowry, "Christian Themes in Thirteenth-Century Islamic Metalwork," *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture* I (1983), 64.

37 Süheyla Murat ve Emine Bilirgen, "Katalog", *Sultanların Aynaları* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998), 74-75.

38 "Victoria Albert Müzesi Online Koleksiyonu", erişim 29 Haziran 2022, <https://collections.vam.ac.uk/item/O379230/mirror/>

39 Rüstem Bozer ve Muharrem Çeken, *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserler*, c. 1 (Ankara: Selçuklu Belediyesi, 2016), 180.

40 Lütfiye Göktaş Kaya, "13-14. Yüzyıllara Ait Çan Gövdeli Şamdanların İncelenmesi," 62-63.

41 Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, 275.



G. 13: Nişabur menşeli 10. yüzyılda üretildiği düşünülen seramik tabak (Wilkinson, *Nishapur Pottery of The Early Islamic Period*, 45).

Şam'daki av sahnelerinden biri **aslan** avını konu almaktadır. Doğada gücü temsil eden bir hayvanın avlanması, avcının üstün gücünü vurgulamaktadır. Bu yolla düşmana gözdağı verilirken kudreti öne çıkarılan hükümdar yüceltilmektedir. Assur, Antik Yunan, Roma, Sasani gibi pek çok kültürde aslanların kendi yaşam alanlarında veya yakalanıp sarayın av sahasına getirilerek avlandığı bilinmektedir⁴². Bu konuda erken örneklerden biri Yeni Assur Krallığı hükümdarlarından II. Aşurnasirpal'in (MÖ 883-859) sarayındaki taş kabartmalardır⁴³. Tak-ı Bostan'daki (MS 6. yüzyıl) taş kabartmalar da Sasani hükümdarının aslan avını göstermektedir⁴⁴. İslamiyet'in kabulü ile birlikte bu topraklardaki gelenek Emevi, Abbasi ve Selçuklu saraylarında devam ettirilmiştir. Münkızoğulları hanedanlığından 12. yüzyılda yaşamış emir, gezgin, tarihçi, asker ve şair Üsâme ibn Münkız (ö. 1188) *Kitabü'l-İtibar* isimli eserinde bir aslanın nasıl avlanacağını ayrıntılı şekilde anlatmaktadır⁴⁵. İranlı şair *Mesûd-i Sad-i Selmân* (ö. 1121) ise Gazneli sultanları Şîrzâd, Arslanşah ve Behram Şah'a övgüsünü "*sen bir aslan avcısısın*" dizesi ile belirtmektedir⁴⁶. *Şehname*'de de birçok bölümde aslanın gücü ile onu avlayanın gücü kıyaslanmıştır. Bu dönemde hükümdarlar için yazılan birçok methiyede sultanın nasıl aslan avladığı tasvir edilmekte ve övülmektedir. Aslan avı İran ve Anadolu'da Selçuklu çağında maden, seramik, alçı ve minyatür örneklerinde de işlenen bir konudur (G. 14, G. 15). Katar Doha İslam Sanatları Mü-

42 Elizabeth June Adey, "Study of the Iconography of The Lion in Islamic Art" (Doktora Tezi, Edinburg Üniversitesi, 1993), 24-25.

43 Köroğlu, "Eski Mezopotamya'da Kralların Av Partileri", 4.

44 Robert Hillenbrand, "What Happened to the Sasanian Hunt in Islamic Art?", *The Rise of Islam (The Idea of Iran 4)*, ed. Vesta Sarkhosh Curtis ve Sarah Stewart (New York: L.B. Tauris, 2009), 89.

45 Elizabeth June Adey, *Study of the Iconography of the Lion in Islamic Art*, 29-30.

46 William Hanaway, "The Concept of the Hunt in Persian Literature", 24.

zezi MW.487.2007 no.lu şamdanda⁴⁷, Berlin İslam Sanatları Müzesi'ndeki 13. yüzyıla tarihlenen 6904 envanter no.lu şamdanda⁴⁸, British Müzesi'nde İlhanlı dönemine ait 1881,0802.21 envanter no.lu maden kapta⁴⁹, aynı müzede 1866, 1229.61 envanter no.lu 1232 tarihli ibrikte⁵⁰ aslan avı sahnelerine benzer tasvirlerle yer verilmiştir.



G. 14: Konya Kılıç Arslan Köşkü (12. yüzyıl) alçı levha
(Bozer ve Çeken, *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri*, 359).



G. 15: İsrail Haifa Müzesi'nden 12. yüzyıla tarihlenen taş levha
(Bear, "A Group of Seljuq Figural Bas Reliefs", 115).

47 "Katar Doha İslam Sanatları Müzesi Online Koleksiyonu," erişim 29 Haziran 2022, <https://www.mia.org.qa/en/collections/search-collections>

48 "Berlin İslam Sanatları Online Koleksiyonu," erişim 29 Haziran 2022, <https://recherche.smb.museum/detail/1891260>.

49 "British Müzesi Online Koleksiyonu," erişim 29 Haziran 2022, https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1881-0802-21.

50 "British Müzesi Online Koleksiyonu," erişim 29 Haziran 2022, https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1866-1229-61.

Şimdanda yer alan bir diğer av sahnesi, Orta Çağ'da kültürlerarası etkileşimin en belirgin izdüşümlerinden biri olan **ejder** avıdır. Ejder çeşitli hayvanların özelliklerini bir arada bulunduran efsanevi niteliğiyle yenilmesi en zorlu düşman olarak görülmüş ve onu avlayan kişiye sembolik anlamlar yüklenmiştir. Bu durumun ejderin güçlerinin kullanan kişiye geçeceğine dair bir inanca dayandığı kabul edilmektedir⁵¹. Bu sahnenin en erken örnekleri Sümerlere kadar (MÖ 4000-2000) inmektedir. Sümer tabletlerinde Su Tanrısı Enki ve Güney Rüzgârı Tanrısı Ninurta ejder avlarken tasvir edilmiştir. Bu konu *Gılgamış Destanı*'ni konu alan tasvirlerde de yer almaktadır⁵². Sasani sanatında da hükümdarların ejder avı sahnelerine yer verilmiştir (**G. 16**). Orta Asya ve Yakın Doğu'da çoğunlukla iyilikle ya da astronomi ile ilişkilendirilerek tek başına tasvir edilen ejder, Sasani sanatında genellikle avlanırken resmedilmiştir ve bu anlatımın Soğdlar üzerinden Orta Asya'ya yayıldığı düşünülmektedir⁵³.



G. 16: Sasani Kralı I. Erdeşir'in (224-242) Persepolis kabartmasında kralı taşıyan atın ayakları altında bir ejder (yılan?) yer almaktadır (Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 35).

Ejder avı aynı zamanda İslam ve Hristiyan sanatının Orta Çağ'daki önemli ortak imgelerinden biridir. Hristiyan sanatında ejder avı sahneleri Gürcü ve Ermeni coğrafyalarında 7. yüzyılda kullanılmıştır⁵⁴. Hristiyanlıkta ejder avcısının Aziz George ile

51 Sara Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art* (Leiden-Boston: Brill, 2011), 35.

52 Şenay Sayın Arslan, *Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler*, (Ankara: Gece Kitaplığı, 2017), 83.

53 Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 92, 94.

54 Yurdagül Özdemir, "Anadolu'da Bizans- Selçuklu Kültürel Etkileşiminin Sanata Yansımaları," (Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2020), 285.

ilişkilendirilmeye başladığı dönem ise 11. yüzyıl sonrasındır⁵⁵. Bu anlatımın en erken örneği Akdamar Kilisesi dış yüzeyindeki taş kabartmadır (G. 17). Benzer şekilde Erken İslam döneminde Fatimi örneklerinde ejder avcısı, Hz. Ali'yle ilişkilendirilmiştir⁵⁶. 12. yüzyıla gelindiğinde bu sahnelerde *Şehname* hikâyelerinin etkileri görülmeye başlanmıştır⁵⁷. Anadolu'da Türk dönemine ait en erken ejder avı sahnesi Konya Kılıç Arslan Köşkü (12. yüzyıl) alçı kabartmalarında (G. 14) ve 1170 tarihli bir Danişmend sikkesinde kullanılmıştır⁵⁸. *Danişmendnâme*'de Danişmend Gazi rüyasında Hızır'ı görür, duasını alır ve sonrasında mızrakla bir ejderha öldürür⁵⁹. Böylece Anadolu'da Aziz George'a atfedilen ejderha avcısı efsanesinin Anadolu İslam'ında Hızır ile de ilişkili bir görsel dilin temsilcisi olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle 13. yüzyılda Anadolu ve çevre kültürlerde yaygınlık kazanan bu tema, bir zafer sembolüne dönüşürken Selçuklu'da ayrıca saltanatı da temsil eder hâle gelmiştir⁶⁰. Ejder avının av ve eğlence tasvirlerinde de konu edilişi, bu temanın Selçuklu saray çevresinde popüler bir ikonografi hâline geldiğini göstermektedir⁶¹. Bu sahnelerde ejderin mızrak ya da kılıçla ağzından öldürülmesi onun ancak ağız ya da gözünden öldürülebileceği inancı ile bağlantılıdır⁶². Orta Çağ Türk İslam maden sanatı Topkapı Sarayı Müzesi 2/1792 envanter no.lu ayna (13. yüzyıl)⁶³, Katar Doha Müzesi MW.487.2007 no.lu şamdan (13. yüzyıl)⁶⁴, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi 114 envanter no.lu şamdan⁶⁵, British Müzesi 1891,0623.5 envanter no.lu, 1282 tarihli kalem kutusu⁶⁶, örneklerinde ejder avı sahneleri benzer şekilde tasvir edilmiştir.

55 Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 109.

56 Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 95-96.

57 Sayın Arslan, *Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler*, 87-88; Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 96.

58 Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 99.

59 Oya Pancaroğlu, "The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia", *Gesta* 43 (2) (2004), 157.

60 Nina Iamanidze, "The Dragon-Slayer Horseman from its Origins to the Seljuks: Missing Georgian Archaeological Evidence", *Der Doppeladler Byzanz und die Seldschuken in Anatolien vom späten 11. bis zum 13. Jahrhundert*, ed. Neslihan Asutay-Effenberger ve Falko Daim (Mainz: Romisch-Germanisches Zentralmuseum, 2014), 107.

61 Pancaroğlu, "The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia", 159.

62 Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 98.

63 Süheyla Murat ve Emine Bilirgen, "Katalog", *Sultanların Aynaları*, 74-75.

64 "Katar Doha İslam Sanatları Müzesi Online Koleksiyonu," erişim 29 Haziran 2022, <https://www.mia.org.qa/en/collections/search-collections>

65 Rüstem Bozer- Muharrem Çeken, *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserler*, 412-413.

66 "British Müzesi Online Koleksiyonu," erişim 29 Haziran 2022, https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1891-0623-5.



G. 17: Van Akdamar Kilisesi (915-921) cephesindeki kabartma (Ayşegül Bekmez, 2020).

Avcılığın vazgeçilmez diğer iki unsuru olan *av köpeği* ve *avcı kuş* da konu ile ilgili tasvirlerle sık sık yansıtılmıştır. Bunlara kimi zaman çita ve pars gibi hayvanlar da eşlik etmiştir⁶⁷. *Manas Destanı*'nda kahramanların yanında yakın dostları olarak gördükleri avcı kuşu ve av köpeği bulunmaktadır⁶⁸. Orta Asya Türk kültüründe avcı kuş, ruhu temsil etmenin yanı sıra hükümdarın gücünü de sembolize etmiş ve Oğuz boylarının her biri avcı kuşları kendilerine sembol seçmişlerdir⁶⁹. Ava yardım eden şahin, doğan, kartal gibi kuşlar bu özellikleri nedeniyle kutsal kabul edilmiş ve saygınlık kazanmışlardır. Türk geleneğinde av ile ilgili olarak doğancılık oldukça yaygındır⁷⁰. Türklerin bu konudaki ünü 8. yüzyılda o denli yayılmıştır ki Halife Mehdi (775-785) döneminde kaleme alınan avcı kuşlarla ilgili kitapta Türk geleneklerine ait bilgilere de yer verilmiştir⁷¹. Bâzdâr olarak anılan avcı kuş yetiştiricileri de devlet ve toplum nezdinde saygın kişiler olmuştur. İslamiyet'ten sonra da bu durum devam etmiş ayrıca bu kuşların şans getirdiğine inanılmıştır⁷². Ermeni Kralı II. Leon, I. İzzeddin Keykavus'a saltanatını kutlamak adına avcı kuşlardan doğan ve şahin hediye etmiştir⁷³. Osmanlı döneminde kaleme alınmış *Kitab-ı Baz-name-i Padişahi* adlı eserde “*Adem oğlunda üç haletde tekebbür olur; evvel tahta oturacak, ikinci elinde eyü çakırı olıcak, üçüncüyig ata binecek*”⁷⁴ ifadeleri av geleneğinin aynı şekilde yüzyıllar boyunca nesilden nesile aktarıldığını ortaya koymaktadır.

67 Çoruhlu, “Türk Sanatında Av Sembolizmi”, 16.

68 Çoruhlu, “Türk Sanatında Av Sembolizmi”, 21.

69 Nalan Türkmen, “Avcı Kuş İkonografisi”, *Av ve Avcılık Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun, (İstanbul: Kitabevi, 2008), 253.

70 Esin, *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, 169-170.

71 M. Said Polat, “Göçebe Türklerde Av”, *Av ve Avcılık Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun, (İstanbul: Kitabevi, 2008), 56.

72 Gönül Öney, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal”, *Malazgirt Armağanı*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1993), 165-166.

73 Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, 269; Hacıgökmen, “Selçuklularda Av Merasimleri ve Emir-i Şikârlar”, 331.

74 *Kitab-ı Bazname-i Padişahi*, 21b/3. Bk. M. Mehdi Ergüzel, “Baznamelerde Kuş Adları”, *Av ve Avcılık Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun, (İstanbul: Kitabevi, 2008), 237.

Selçuklu sultanı Muhammed Tapar'ın av merakının yanında av köpekleri ve pars-lar yetiştirdiği ve bu konuda oldukça titiz olduğu belirtilmektedir⁷⁵. Benzer şekilde Gazneli sultanı Mahmut'un ve Nureddin Zengi'nin av köpeklerinin olduğu, Sultan Mahmut'un bu köpeklerini ipek, sırma ve altınlarla süslediği dönem kaynaklarında anlatılmaktadır⁷⁶. Köseadağ Savaşı sonrasında Moğollarla yapılan anlaşmanın şartlarından biri, Selçuklu sarayında sekbancılar tarafından eğitilen av köpeklerinin Moğollara teslim edilmesidir⁷⁷.

Şamdan yüzeyindeki sahnelerde ilgi çeken ortak bir özellik, girift bitkisel bir zemin üzerine işlenmeleridir. Şamdan ile çağdaş farklı tür nesnelere av sahnelerinde de kullanılan bu düzenlemelerin tabiatı yani av sahasını temsil ettiği belirtilmektedir⁷⁸. İncelenen şamdanda ilgi çeken farklı bir detay, kitabelerde "elif" ve "lam" harflerindeki insan maski tasvirleridir. (G. 18). Dönemin madeni eserlerinde sık karşılaşılan bu uygulamanın ilk olarak Bobrinski Bakracı'nda (1160) canlı yazı olarak isimlendirilen şekliyle insan figürlerinin gövdelerinin harflere dönüşmesi şeklinde kullanıldığı ifade edilmektedir⁷⁹. Bir tılsım özelliği taşıdığı düşünülen bu tarzdaki yazının sadece maden sanatında ve kakma örneklerde kullanıldığı belirtilmektedir⁸⁰. Rice, bu yazı türünün Yukarı Mezopotamya'da 13. yüzyılın ikinci çeyreğinden önce görülmediğini ifade etmektedir⁸¹. Anadolu'daki örneklerde ise 13. yüzyılın başında görülmeye başlamıştır⁸². Bu öneri, incelenen şamdanın en erken 1230'lardan sonra üretilmiş olabileceğini de göstermektedir.



G. 18: 1210 tarihli kalem kutusu (Atıl, Chase and Paul, *Islamic Metalwork in The Freer Gallery of Art*, 103).

Şamdanın süslemelerinde kullanılan kakma tekniği, Sasani maden sanatında ortaya çıkmış, esas gelişimini Büyük Selçuklu Devleti'nin dağılmasıyla kurulan atabeylerin coğrafyalarında göstermiştir⁸³. Orta Çağ dönemine tarihlenen kakmalı örneklerin önemli bir kısmı Artuklu egemenlik sahasına ait olup Musul ekolünün devamı niteli-

75 Tülay Yürekli, "Memlukler Döneminde Kilabziler ve Av Köpekleri", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 30 (2018), 240.

76 Yürekli, "Memlukler Döneminde Kilabziler ve Av Köpekleri", 240.

77 Hacıgökmen, "Selçuklularda Av Merasimleri ve Emir-i Şikârlar", 333-334.

78 Öney, "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", 123

79 Lütüfiye Gökteş Kaya, "13-14. Yüzyıllara Ait Çan Gövdeli Şamdanların İncelenmesi", 80.

80 Kaya Gökteş, "13-14. Yüzyıllara Ait Çan Gövdeli Şamdanların İncelenmesi," 80-81.

81 David Storm Rice, "Studies In Islamic Metal Work II." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 15 (1) (1953), 61-79.

82 Kaya Gökteş, "13-14. Yüzyıllara Ait Çan Gövdeli Şamdanların İncelenmesi," 80-81.

83 Ernst Kühnel, *Islamic Arts*, çev. Katherine Watson (Londra: Bell, 1970), 169.

ğindedir⁸⁴. Moğol istilasıyla kakma tekniğinde dönemin önde gelen kenti Musul'daki maden ustaları Suriye ve Mısır'a yerleşmiş ve teknik açıdan ileri örnekler üretilmiş-tir⁸⁵. David Koleksiyonu'ndaki şamdanın olası üretim merkezlerinden biri Siirt'tir. Bu durumun nedeni Orta Çağ kaynaklarında Siirt'in önemli bir kakma merkezi olarak kabul edilmesidir⁸⁶. Orta Çağ'a ait tarihi ve nerede üretildiği bilinen iki gümüş kakmalı eserden birinin Musul diğeri Siirt'te yapılması bu bakımdan önemlidir. Kahire'de Hariri Koleksiyonu'na ait 1237 tarihli bir kalem kutusunda yer alan Abu'l Qasim b. Sa'd b. Muhammad el-Is'irdi (Siirt) bu konuda ismi bilinen tek sanatçıdır⁸⁷. David Koleksiyonu'ndaki şamdanın da yakın dönemlerde burada üretildiği varsayılabilir. Ancak eserin üretim yeri olarak zikredilen Konya'da Moğol istilasından sonra bir maden ekolünün ortaya çıktığı ve hızlı bir üretim sürecinin başladığı da göz ardı edilmemelidir.⁸⁸ Her iki durumda da şamdan Anadolu kökenlidir. Mevcut örneklerden hareketle Anadolu ve Anadolu dışında üretilen bu tarz şamdanlarda bazı farklılıklar gözlenmektedir. Anadolu'da av üzerine daha standart ve rutin bir konu seçimi söz konusuysen Anadolu dışında -özellikle Musul örneklerinde- daha zengin bir konu çeşitliliğine yer verilmiştir. Musul üretimi eserlerde saray yaşantısının yanında Hristiyanlıkla ilgili sahneler ile konular zenginleşmektedir. David Koleksiyonu şamdanı, işlenen konular itibarıyla da Anadolu örneklerine yakın durmaktadır. Şamdanda saltanatı sembolize ettiği düşünülen amblemler de dikkate alındığında, eserin Anadolu Selçuklu veya Artuklu olmak üzere iki hanedandan biri için üretildiği varsayılabilir.

Sonuç

Pratik yaşamda insanoğlunun doğa karşısındaki zaferini simgeleyen avcılık faaliyetleri güç ve strateji gerektiren boyutuyla zaman içerisinde siyasi otoritenin kullandığı önemli güç göstergelerinden birine dönüşmüştür. Orta Çağ'da özellikle Orta Asya, Mezopotamya, İran ve Anadolu'yu da içine alan coğrafyada ortak kültürel unsurlardan birine dönüşen avcılık ve av etkinlikleri, biçim ve anlam boyutuyla Orta Çağ öncesiyle de sıkı bağların kurulduğu köklü bir geleneğin parçası durumundadır. Orta Çağ İslam toplumlarında tahta çıkan hemen her hükümdar kendini bu alanda kanıtlamak için av şöenleri düzenleyip yeteneklerini sergilemiştir. Birçok hükümdar av etkinlikleri sırasında elçiler kabul etmiş ve devlet adamları ile toplantılar düzenlemiştir. Bu merasimler, hükümdarın düşmanlarına ve devlet adamlarına gücünü göstermek

84 Ülker Erginsoy, "Metal Sanatı", *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ed. Gönül Öney (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992), 223.

85 Kühnel, *Islamic Arts*, 176.

86 James Allan, "From Tabriz to Siirt- Relocation of a 13th Century Metalworking School", 182-183.

87 Julian Raby, "The Principle of Parsimony and the Problem of the 'Mosul School of Metalwork,'" *Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text*, ed. Venetia Porter ve Mariam Rosser-Owen (London: I.B. Tauris, 2012) 53, Tablo 1.

88 Bilgi için bk. Melikian-Chirvani, "Anatolian Candlesticks: The Eastern Element And The Konya School", 255-266.

için önemli birer sahneye dönüşmüştür. Böylece yetenekli bir avcı olarak vurgulanan güçlü sultanın aynı zamanda, iyi bir savaşçı olduğunun da altı çizilmiştir. Av sırasında hünerlerini ortaya koyan sultan, av sonrasında ihtişamını ve cömertliğini verilen şölenle de gözler önüne sermiştir. Selçuklu sarayında av ve avcılık için özel divan üyeliklerinin olduğu, ayrıca saray için avcı kuşu ve av köpeği yetiştirmenin bir ayrıcalık olduğu bilinmektedir. Sahip olduğu iktidar ve güç sembolizmi av etkinliklerini konu alan sahnelerin Orta Çağ İslam sanatlarında özellikle saray için üretilen eserlere neden bu kadar yoğun biçimde konu edildiğini de anlaşılır kılmaktadır.

Avın sembolik vurgusunun sanat aracılığıyla bir mesaj iletme kaygısına dönüştüğü görülmektedir. Bu durumda av etkinliklerinde kullanılmak üzere özel bazı eşyalar yapılması da ön görülebilir bir durumdur. Özellikle üzerine av sahnelerinin işlendiği bu ve benzeri şamdanların bilhassa bu maksatla üretildiği düşünülmektedir. Bu eserler av esnasındaki fonksiyonel kullanımlarının yanında bir taraftan ava uğur ve şans getirdiğine inanılan sembol yüklü düzenlemelerle bezenmekte öte yandan avı konu alan sahneleriyle av etkinliklerinin dönem içerisindeki niteliğini ve önemini vurgulayan birer belgeye dönüşmektedir. İncelenen şamdanla tema kullanımı açısından oldukça benzeyen fakat bezemesel üslubuyla farklılaşan uygulamalar dönemin sanatsal ortamında aynı dizilim ve sıranın farklı üsluplar kullanılarak çeşitlendirildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Kesinlik taşımamakla birlikte tarihi bilinen örneklerle üslupsal benzerliğinden ötürü Kopenhag David Koleksiyonu şamdanının 13. veya 14. yüzyılda Anadolu'da üretilmiş olması güçlü bir ihtimaldir. Kitabelerinde ismi belirtilmeden bir sultan ya da devlet adamına iyi dileklerde bulunulması maden sanatında sıklıkla karşılaşılan bir gelenektir. Şamdanda isim belirtilmemesi, bu eserlerin kişiye özel sipariş veya hediye olarak yapılmadığını ve isim belirtilenlerin aksine sultanların av merasimlerinde kullanılmak üzere üretildiğini göstermektedir. Kitabelerde geçen düşmana karşı zafer, şan, esenlik ve refah gibi vurgular ise şamdanda kullanılan sahnelerle örtüşen nitelikleriyle dikkat çekmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığı tarafından desteklenen SBA-2022-9884 nolu "Yurt Dışındaki Müzelerde Yer Alan Ortaçağ Türk Dönemi Metal Şamdanları" başlıklı proje kapsamında hazırlanmıştır.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: This article was prepared within the scope of the project titled SBA-2022-9884 "Medieval Turkish Period Metal Candlesticks at Museums Abroad" supported by the Van Yüzyüncü Yıl University Scientific Research Projects Department.

Kaynakça/References

- Adey, Elizabeth June. “*Study of The Iconography of The Lion In Islamic Art*”. Doktora Tezi. Edinburg Üniversitesi, 1993.
- Allan, James. “From Tabriz to Siirt- Relocation of a 13th Century Metalworking School”, *Iran* 16 (1978): 182-183.
- Arslan Sayın, Şenay. *Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler*. İstanbul: Gece Kitaplığı, 2017.
- Atasoy, Nurhan. “Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme.” *Sanat Tarihi Yıllığı* 4 (1971): 111-151.
- Atıl, Esin, William Thomas Chase ve Jeff Paul. *Islamic Metalwork in The Freer Gallery of Art*. Washington D.C.: FSG Publications, 1985.
- Aziz B. Erdeşir-i Esterabadi. *Bezm u Rezm*. Çev. Mürsel Öztürk. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Bear, Eva. “A Group of Seljuq Figural Bas Reliefs”, *Oriens* 20 (1967): 107-124.
- Bilge, Rifat. “İstanbul Kütüphanelerinde Bulunan Bâznâmeler.” *Türkiyat Mecmuası* 8 (1945): 169-182.
- Bozer, Rüstem ve Muharrem Çeken. *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi, 2016.
- Comareti, Matteo. “The State of Research on Sasanian Painting.” *e Sasanica* 13 (2011): 1-50. Erişim 12 Mart 2021. //www.humanities.uci.edu/sasanika/pdf/e-sasanika13.pdf.
- Çağman, Filiz ve Zeren Tanındı. *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1979.
- Çaparlar, Ahmet. “Türklerde Av ve Avcılık Kültürü Üzerine Bibliyografik Bir Deneme.” *Piri-i Fani Yakup Çoruh Armağanı Av Sanatında 60 Yıl*. Ed. Haydar Çoruh. Hatay: Pozitif Matbaası, 2014, 308-320.
- Çaycı, Ahmet. *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2008.
- Çoruhlu, Yaşar. “Türk Sanatında Av Sembolizmi.” *Arkeoloji ve Sanat* 19 (76) (1997): 13-25.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2002.
- Erginsoy, Ülker. *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978.
- Erginsoy, Ülker. “Metal Sanatı.” *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ed. Gönül Öney, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992, 193-228.
- Ergüzel, M. Mehdi. “Baznamelerde Kuş Adları.” *Av ve Avcılık Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun. İstanbul: Kitabevi, 2008, 237-250.
- Esin, Emel. “Türk Sanatında At.” *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. Ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü, 1995, 54-90.
- Esin, Emel. *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2004.
- Hacıgökmen, Mehmet Ali. “Selçuklularda Av Merasimleri ve Emir-i Şikârlar.” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırması Dergisi* 43 (2018): 325-339.
- Hanaway Jr. William, L. “The Concept of The Hunt in Persian Literature.” *Boston Museum Bulletin Persian Carpet Symposium* 69 (355/356) (1971): 21-69.
- Hassanein İbrahim. “Memluklu Maden Sanatında Selçuklu Etkileri”. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015.

- Hillenbrand, Robert. "What Hapened to The Sasanian Hunt in Islamic Art?" *The Rise Of Islam (The Idea Of İran 4)*. Ed. Vesta Sarkhosh Curtis ve Sarah Stewart. New York: L.B. Tauris, 2009, 84-101.
- Iamanidze, Nina. "The Dragon-Slayer Horseman from Its Origins to the Seljuks: Missing Georgian Archaeological Evidence." *Der Doppeladler Byzanzunddie Seldschuken in Anatolienvomspäten 11. bis zum 13. Jahrhundert*. Ed. Neslihan Asutay-Effenberger ve Falko Daim. Mainz: Romisch-Germanisches Zentralmuseum, 2014, 97-110.
- Kara, Seyfullah. "Selçuklu Türkiye'sinden Eğlence Türü Olarak Bezm ve Musiki." *Bilig* 68 (2014): 169-182.
- Katzenstein, Rancee ve Glenn, Lowry. "Christian Themes in Thirteenth-Century Islamic Metalwork." *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture* I (1983): 53-68.
- Kaya Gökteş, Lütfiye. "13-14. Yüzyllara Ait Çan Gövdeli Şamdanların İncelenmesi". Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2001.
- Komaroff, Linda. "Candlesticks." *Encyclopaedia Iranica* IV/7, 751-755. Erişim 23 Mart 2021. <http://www.iranicaonline.org/articles/candlesticks>.
- Köroğlu, Kemalettin. "Eski Mezopotamya'da Kralların Av Partileri." *Av ve Avcılık Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun. İstanbul: Kitabevi, 2008, 3-12.
- Kuehn, Sara. *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*. Leiden-Boston: Brill, 2011.
- Kühnel, Ernst. *Islamic Arts*. Çev. Katherine Watson. Londra: Bell, 1970.
- Lukaszzyk, Eva. "Mediterranean Falconry As A Cross-Cultural Bridge: Christian-Muslim Huting Encounters." *Birthday Beasts' Book: Cultural Studies in Honour of Jerzy Axer*. Varşova: Uniwersytet Warszawski, 2011, 161-170.
- Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. "Anatolian Candlesticks: The Eastern Element and The Konya School." *Rivista Degli Studi Orientali* 59 (1/4) (1985): 255-266.
- Merçil, Erdoğan. "Selçuklular'da Av." *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 8 (2018): 136 -146.
- Muhammed b. Ali b. Süleyman er-Ravendi. *Râhat- Ūs-Sudûr ve Ayet-Ūs- Sürûr*. Çev. Ahmed Ateş. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1957.
- Murat, Süheyla ve Emine Bilirgen. "Katalog". *Sultanların Aynaları*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, 69-167.
- Öney, Gönül. "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri." *Anadolu Dergisi* 11 (1967): 121 - 138.
- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü". *Ankara Üniversitesi Anadolu (Anatolia) Dergisi* 13 (1969): 1-41.
- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal." *Malazgirt Armağanı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1993, 139-172.
- Özdemir, Yurdağül. "Anadolu'da Bizans-Selçuklu Kültürel Etkileşiminin Sanata Yansımaları". Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2020.
- Pancaroğlu, Oya. "The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia." *Gesta* 43 (2) (2004): 151-164.
- Polat, Said. "Göçebe Türklerde Av." *Av ve Avcılık Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun. İstanbul: Kitabevi, 2008, 55-64.
- Raby, Julian. "The Principle of Parsimony and the Problem of the 'Mosul School of Metalwork.'" *Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text*. Ed. Venetia Porter ve Mariam Rosser-Owen. London: I.B. Tauris, 2012, 11-85.

- Redford, Scott. "A Grammar Of Rum Seljuk Ornament." *Mesogeios* 25-26 (2005): 283-310.
- Rice, David Storm. "Studies in Islamic Metal Work II." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 15 (1) (1953): 61-79.
- Tezcan, Mehmet. "Çin'de Shang ve Chou Sülaleleri (M.Ö. II.-I. Bin) Döneminde Göçebe Tesirindeki Sürek Avları." *Av ve Avcılık Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun. İstanbul: Kitabevi, 2008, 13-28.
- Turan, Osman. *Türkiye Selçukluları Hakkında Resmi Vesikalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1958.
- Türkmen, Nalan. "Avcı Kuş İkonografisi." *Av ve Avcılık Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun. İstanbul: Kitabevi, 2008, 251-268.
- User, Hatice Şirin. "Göktürk Yazıtlarında Av." *Av ve Avcılık Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun. İstanbul: Kitabevi, 2008, 29-44.
- Wilkinson, Charles. *Nishapur Pottery Of The Early Islamic Period*. New York: Graphic Society, 1973.
- Yazıcı, Hasan. "Dede Korkut Hikâyelerinde Av." *Acta Turcica* 1 (2009): 107-122.
- Yürekli, Tülay. "Memlukler Döneminde Kilabziler ve Av Köpekleri." *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 30 (2018): 236-244.
- "Berlin İslam Sanatları Müzesi Online Koleksiyonu." Erişim 29 Haziran 2022. <https://recherche.smb.museum/detail/1891260>.
- "British Müzesi Online Koleksiyonu." Erişim 29 Haziran 2022. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1891-0623-5.
- "British Müzesi Online Koleksiyonu." Erişim 29 Haziran 2022. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1881-0802-21.
- "British Müzesi Online Koleksiyonu." Erişim 29 Haziran 2022. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1866-1229-61.
- "Katar Doha İslam Sanatları Müzesi Online Koleksiyonu." Erişim 29 Haziran 2022. <https://www.mia.org.qa/en/collections/search-collections>.
- "Victoria Albert Müzesi Online Koleksiyonu." Erişim 29 Haziran 2022. <https://collections.vam.ac.uk/item/O379230/mirror/>.

Contributions of Art in Public Space to the Riverside Urbanity: Amasya Examplar

Kamusal Alanda Sanatın Nehir Kıyısı Kentsel Tasarıma Etkileri: Amasya Örneği

Emel Birer* 

Abstract

Amasya is a multilayered city with the Yeşilirmak river flowing through and historical Yalıboyu houses on the riverbank in the city center. This area has been the object of attempts to transform it into a tourist attraction. The Yalıboyu Promenade, which was built by filling the area between the Yalıboyu houses and the Mağdenüs Bridge and the Taş Bridge in the south of Yeşilirmak, started to become a public space on which art began to take place after the 2000s. How the art performed in the riverside area affects the urban design is the departure point of this study. The research question is whether the public artwork along the riverbank promenade contributes to the urban image. The aim is to investigate the artwork on the bank and discuss their relationships to the city. The methodology consists of one phase is about the urban reading method of Lynch, the positions of the artwork as focal points have been discussed. Findings show that in the existence of a historical texture, art fails to have the aspired effect. What fits better the future projection is to implement aesthetic public art to revive new urban areas designed in the public areas of the city for the different focal points.

Keywords

Art in Public Space, Historical Texture, Public Space, Riverfront Cities, Amasya

Öz

Amasya, içinden Yeşilirmak'ın geçtiği, nehir kıyısına tarihî Yalıboyu evlerinin konumlandığı çok katmanlı bir şehirdir. Zaman içerisinde nehir kıyısına çeşitli müdahaleler yapılarak alanın turistik bir çekim noktası olması sağlanmaya çalışılmıştır. Yalıboyu evleri ve Yeşilirmak'ın güneyinde Mağdenüs Köprüsü ile Taş Köprü arasında kalan alanın doldurulması ile yapılan Yalıboyu Promenadı, 2000'li yıllardan sonra üzerinde sanatın da yer aldığı kamusal bir mekân olmaya başlamıştır. Sanatın nehir kıyısı kentsel tasarımları nasıl etkilediği ise bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı Amasya'da nehir kıyısındaki kamusal alanda bulunan sanat eserlerini incelemek ve buldukları tarihî alanda kentle olan ilişkilerini araştırmaktır. Çalışmada Lynch'in kentsel mekân okuma tekniği olan odak noktasındaki işaretlerini temsil eden sanat eserlerinin kent içindeki yerleri tartışılmıştır. Bulgular, insanların nehir kıyısında gezerken karşılarında tarihî bir doku varsa kamusal alanda sanatın beklenen etkiyi gösteremediğini ortaya koymaktadır. Kamusal alanda sanatın ismarlama işler olmaktan öte, yer ile uyumlu ve vurgulu olması ve kenti canlandırarak şekilde tasarlanacak yeni kamusal alanlarda yapılarak farklı odak noktaları oluşturması ise gelecek öngörüsüdür.

Anahtar Kelimeler

Kamusal Alanda Sanat, Tarihi Doku, Kamusal Alan, Nehir Kıyısı Kentler, Amasya

* **Correspondence to:** Emel Birer (Prof. Dr.), Istanbul Kultur University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, Istanbul, Turkey. E-mail: emelbirer@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0152-3690

To cite this article: Birer, Emel. "Contributions of Art in Public Space to the Riverside Urbanity: Amasya Examplar." *Art-Sanat*, 18(2022): 87–112. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.984453>

Genisletilmiş Özet

Genelde kamusal alanda sanat, kentteki etkisini zaman içerisinde göstermeye başlar. Çok az ilgili meslek grubu kamusal alanda sanatın doğrudan veya dolaylı etkilerini araştırmak gibi bir amaç gütmektedir. Kamusal alanlarda sanatın üretilmesi ve kabul görmesi kentlilerin kişisel beğenileriyle ortaya çıkmaktadır. Üstelik pek çok araştırmacının değindiği gibi, ortaya çıkan bu olumlu etkiler yeni olaylarla desteklenmediği sürece sürdürülebilir olamayacak durumdadır. Ayrıca bu durumun sonucu olarak sanatın toplumsal kimlik oluştururken aynılaşma ve markalaşmayla beraber yerel kimliklerin kaybolması veya tasarımlarda istenen etkinin yaratılamaması gibi risklerinin de ortaya çıktığı tartışılmaktadır. Bu noktada sanatın temel unsuru, kentte varlığını sürdürdüğü kamusal mekândır. Sanat, kent mekânında odak noktası ve kentsel imaj oluştururken mekân hissini de güçlendirmektedir. Kamusal alanda sanat, tahmin edilen tüm etkilerinin yanında, yapıyı çevreye belirgin bir biçimde yer belirleme, işaret olma değeri de katmaktadır.

Nehir kıyısı çağlar boyunca ekonomik ve fiziksel faaliyetler için bir alan sağlamış, insanların yaşam kaynağı ve barınma yeri olmuştur. Böylece bu alanlardaki kentsel gelişmeler sürekli artmış ve nehir kıyıları her zaman nüfus yoğunluğunun yüksek olduğu alanlara dönüşmüştür. Amasya, içinden Yeşilirmak'ın geçtiği, merkezde nehir kıyısında tarihî Yalıboyu evlerinin olduğu çok katmanlı bir şehirdir. Amasya, dağlarında anıt mezarların ve nehir kıyısında sarayların bulunduğu ayrıca etrafının yüksek duvarlarla çevrili olduğu tarihî bir yerleşime sahiptir. Kent, Roma İmparatorluğu zamanında da zenginliğini ve önemini korumuş fakat gerek yüzyılın yaşam koşulları gerekse topoğrafik özellikler nedeniyle eski yerleşim sınırları içinde kalmaya devam etmiştir. 1928 yılında ilk hâlihazır haritası hazırlanan kent için 1966, 1971, 1981 ve 1987 tarihlerinde de imar planı çalışmaları gerçekleştirilmiş ancak imar planlarında 5-6 kata izin verilmesi, nehir kıyısında yüksek yapıların oluşmasına sebep olmuştur. Bu durum zaman içerisinde tarihî kent peyzajına büyük ölçüde zarar vermiştir. Amasya nehir kıyısına çeşitli zamanlarda mekânsal müdahaleler yapılmaya devam edilmiş, alanın bir turistik çekim noktası olması sağlanmaya çalışılmıştır.

Amasya'da 1970 yılından sonra başlatılan kentsel koruma çalışmalarısıyla beraber kentlilerin bir araya gelmesini sağlayan kamusal alanlar tasarlanmaya başlanmıştır. Bu gelişmelere örnek olabilecek en belirgin kamusal alan, Yalıboyu evleri ve arkasındaki tarihî dokunun manzara oluşturduğu Yeşilirmak'ın güney yakasında bulunan Mağdenüs Köprüsü ile Taş Köprü arasında kalan alanın doldurulması ile yapılan Yalıboyu Promenatıdır. Yüzyıllar boyunca farklı amaçlara hizmet etmiş olan Yeşilirmak Nehri kıyısı, 2000'li yıllardan sonra çok amaçlı kamusal kullanımlar için projeler üretilen ve giderek sanatın da yer almaya başladığı bir mekân olmaya başlamıştır.

Bu çalışmanın amacı Amasya’da nehir kıyısında yapılan kamusal sanat eserlerini incelemek ve buldukları yerlerde kente olan estetik katkılarını tespit edebilmektir. Tarihî Yalıtı boyu dokusunun kendisi sanat eseri olan bir manzarada belediye tarafından kamusal alana yaptırılan sanat eserlerinin fark edilebilir bir kimlik ve içerik oluşturup oluşturmadığı ve bulunduğu yerlerin kent imajına bir katkıda bulunup bulunmadığı çalışmanın araştırma sorularıdır. Kamusal alanda sanatın yeri kentsel mekân ise sanatın kent mekânında estetik değer, odak noktası ve kentsel imaj etkileri yaratması beklenmektedir. Çünkü sanat nesnelere olduğu gibi kentlerin de birer kimlikleri vardır. Kentin merkezî alanlarında var olan heykel, saat kulesi, anıt vb. öğeler, o bölgede yaşayan kentliler için mekânı tanımlayan ve uzaklık-yakınlık belirlemede kentsel hafızada yer tutan işaret öğeleridir. Lynch’in kent kuramında bulunan işaret öğeleri, kentlilerin birbirleri ile en sık karşılaştığı alanlardır. Bu alanlar kimi zaman bir meydana kimi zaman ise kentte yer alan heykel, çeşme gibi kent donatılarına denk gelmektedir. Bu bağlamda çalışmada yöntem olarak Lynch’in kentsel mekân okuma tekniği olan odak noktasındaki işaretlerini temsil eden sanat eserlerinin kent içindeki yerleri tartışılmıştır. Bulguların amacı, insanların nehir kıyısında gezerken karşılarında tarihî bir doku varsa sanatın beklenen etkisini gösteremediğini ortaya koymaktır. Kamusal alanda sanatın ısmarlama işler olmaktan öte yer ile uyumlu, vurgulu olması ve kentin diğer kamusal alanlarını canlandırarak şekilde tasarlanarak yeni odak noktaları oluşturması ise gelecek öngörüsüdür. Tarihî nehir kıyısı yerleşmelerde yerel kimliği açığa çıkaracak tasarımlar geliştirilebilmesi için kıyının topoğrafyası ve kent kültüründen kaynaklanan kimlik özelliklerini ortaya koyan bilimsel araştırmalar yapılmalı; nehir kıyısı kimlik yapısı ile örtüşen bir tasarım birlikteliği için kıyı tasarım rehberleri hazırlanmalıdır. Bu rehberler tarihî kentlerde nehir kıyısına yapılacak sanat çalışmalarının sadece kent tarihini anlatan, bilgi içerikli nesnelere, heykellerin, panoların yanı sıra, çağdaş, yeni ve var olan dokuyu bütünleştirecek eserlere de ilham kaynağı olmalıdır. Ayrıca kamusal sanatın bir parçası olabilecek kent mobilyaları da kentin değişen ihtiyaçlarına cevap verebilecek, sürdürülebilir ve konforlu yapılara dönüştürülerek kent imajına olan katkıları sorgulanmalıdır. Kamusal alanda sanat, kentlileri nehir kıyısına bağlama gücüne sahiptir. Kamusal alana ait güçlü bir sanat, çevresini geliştirir, enerji verir ve tanımlar, kentte aidiyet duygusunu oluşturur. Kamusal sanatın kamu yararına olan bir şey olarak görülmesi için kamu yetkililerinin bu eserlerin kentsel alanın yenilenmesinde ve desteklenmesinde önemli bir rol üstlenmesi gerekir. Böylece onları “Kamusal Sanat” olarak meşrulaştırabilmek için gerekli koşullar yaratılabilir. Kamusal Sanat Rehberleri nehir kıyısındaki kentlerde olmalı ve sanatın kentsel mekânla ilişkisini hem kentsel altyapının hem de doğal çevrenin ayrılmaz bir parçası olarak tanımlamalıdır. Kamusal alanda sanatın rolü, projeyi çevreleyen tasarım, işlevsel ve sosyal konular için önemli bir husus olarak yeni projeler kapsamında açıkça ifade edilmelidir.

Introduction

As elements of the natural environment, rivers are very effective in the establishment and development of cities. They designate the shape of settlements and become both unifying and separating urban elements in the cities throughout time. Today, population, migration, tourism, and rapid urbanization activities may be a few of the reasons for the growth of cities. This growth may damage the close relationship the river has with the city throughout history, create pressure on the historical texture, and disrupt the holistic urban form.

Public spaces create interactions between the urban elements and people daily and support urban life from many different angles. Despite rapid urbanization activities in historical waterfront cities, rivers still have the potential to create public spaces for recreational goals, which can preserve the architectural identity of the historical city¹. Waterfront public spaces have undergone many spatial changes in the context of the development and renewal of the city. The spatial interventions in historic waterfront areas may be opened to discussion in terms of bringing people closer to history.

One of the historic riverfront cities in Anatolia, Amasya is in the valley opened by the Iris River, bordered by high mountains, and dates back at least 3500 years². Traces of different civilizations have been stratified and passed through various processes until the present formation of the urban fabric. Today, despite the increasing rapid construction activities, Amasya maintains its character as a preserved museum city. Yalıboyu Houses and Pontic walls on the bank of Iris River constitute the crown jewel of this open-air museum. Yalıboyu Houses, being the first to catch the eye, is the tourist attraction that allures visitors to the historic texture of Amasya. Yalıboyu Houses is the dominant urban vista for the modern riverside public space Yalıboyu Promenade and the more recent buildings on the south bank. In this study, a recent urban art initiation on the promenade shall be evaluated (**F. 1**).

1 Spiro Kostof, *The City Shape: Urban Patterns and Meanings Through History* (London: Thames and Hudson Ltd, 1999), 217.

2 Celal Özdemir, "Amasya", *Arkitekt* 441 (1996), 28-35.



F. 1: Amasya Yalıboyu Promenade (Emel Birer, 2021)

The role that urban art in the public space plays a growing part in the progress of urban character, a case that is encouraged by public institutions. Recent years have been fruitful in strategies that revolve around the rhetoric of creative cities³. However, this burgeoning field has failed to cover the riverside city phenomenon in academia even though urban art is effective in the advertising and branding of the city. Although the matter is handled mostly within the frame of muralism⁴ graffiti and street art⁵,

3 Virginia Santamarina-Campos, Blanca de-Miguel-Molina, Maria de-Miguel-Molina and Marival Segerra-Ona, "Digital Integration of the European Street Art: Tourism, Identity and Scientific Opportunities," *Tourism, Culture and Heritage in a Smart Economy: 3rd International Conference IACuDit*, ed. Vicky Katsoni, Amitabh Upadyah and Anastasia Strategies (Cham: Springer, 2017), 35-47.

4 Francesco Cozzolino, "The 'Artification' Process in the Case of Murals in Sardinia", *Context of Design, Circulation and Consumption*, ed. Ricardo Campos and Clara Sarmento (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 167. Rhonda Koster and James E. Randall, "Indicators of Community Economic Development Through Mural-Based Tourism", *The Canadian Geographer* 49/1 (2006), 42-60. Sara McDowell, "Selling Conflict Heritage Through Tourism in Peacetime Northern Ireland: Transforming Conflict or Exacerbating Difference?", *International Journal of Heritage Studies* 14/5 (2008), 405-421. Maria Miguel Molina, Virginia Santamarina-Campos, Blanca Miguel Molina and Marival Segerra-Ona, "Creative Cities and Sustainable Development: Mural Based Tourism as a Local Public Strategy", *Direccion y Organizacion* 50 (2013), 31-36. Stephen Poon, "Street Murals as a Unique Tangible Cultural Heritage: A Case Study of Artifact Value Preservation", *International Journal of Cultural and Creative Industries* 4/1 (2016), 48-61. Santamarina-Campos, Miguel-Molina, Miguel-Molina and Segerra-Ona, "Digital Integration of the European Street Art: Tourism, Identity and Scientific Opportunities," 35-47.

5 Sabina Andron, "Selling Streetness as Experience: The Role of Street Art Tours in Branding the Creative City", *The Sociological Review* 66/5 (2018), 1036-1057. Iwona Jazdzewska, "Murals as a Tourist Attraction in a Post-Industrial City: A Case Study of Lodz (Poland)", *Tourism* 27/2 (2018), 45-56. Justyna Mokras-Grabowska, "Art-Tourism Space in Lodz: The Example of the Urban Forms Gallery", *Tourism* 24/2 (2014), 23-30.

the urban art concept is much wider and deeper. In this case, especially in historical riverbank arrangements, which type of art in public space should be preferred? On a vista point where the historical texture itself is a work of art, is it possible to recognize the art in public space and would it create urban content? Public spaces, being in close relation to the daily life practices of people, is a key component of urban image⁶. This article is a research project on the emergence of art in public space in Amasya Yalıboyu Promenade and the evaluation of the outcomes.

1. Spatial Interventions in the Riverside of the Historical Cities

The biggest cities of the world were established near the water because of the dynamism, transportation, and the use of economic potential power. Moscow located between Moskva and Neglinnaya rivers, developed according to the radial plan, developed along the river and around the canals and the city's most important transportation and resting areas were placed on the riverside⁷. In Prague, there is the settlement of Hradcany Castle on the narrow east-west border on the left bank of the river⁸. The defence walls of Paris along the Seine River contributed to the protection of the city. The river has helped the city to gain its present form as a factor facilitating urban transportation and unifying the sides of the city. As in Florence, rivers also can be a part of the urban landscape to strengthen the visual image of cities. In the early 14th century, Florence took the advantage of the pictorial character of the Arno River and the Ponte Vecchio Bridge became an element of the landscape as a viewing platform⁹. Thus, throughout history, rivers have been one of the most important natural elements in cities by drawing boundaries of the historical core, contributing to the defence, supporting visual quality and affecting the city's planning decisions.

The urban life starting at the water's edge has expanded as a result of urban growth. Thus, the core of the city and the riverside public spaces have been subjected to many spatial interventions. For instance, The Sarawak riverfront project, near the center of Malaysia was designed in 1993 by Conybeare Morrison and Partners. They transformed derelict and abandoned riverfront areas with urban spaces such as parks, playgrounds, grand water steps, entertainment centers, food stalls, and pavilions, and restored historic buildings. Highlighting the historical fabric was among the primary objectives of this project¹⁰. In Dublin, the Liffey riverside renewal project restored the old warehouses along the river and revealed the rich historical heritage of Dublin with

6 Christina M. Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, (Cambridge: MIT Press, 1996), 32.

7 Azoe L. Torre, *Waterfront Development* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1989), 6.

8 Kostof, *The City Shape: Urban Patterns and Meanings Through History*, 215.

9 Kostof, *The City Shape: Urban Patterns and Meanings Through History*, 216.

10 Ann Breen and Dick Rigby, *The New Waterfront: A Worldwide Urban Success Story*. (New York: McGraw-Hill Professional: 1996), 27-30.

an arrangement including the underground arches¹¹. In 1983, the main objective of the Tiber riverfront renewal project in Rome was to integrate linear park areas along the riverbank with historical settlements¹². The Sumidagawa riverfront arrangement in Tokyo is an important beginning of the change in Tokyo's urban planning, with a 17-mile-long pedestrian path. Today, this wide pedestrian path is animated with various plants, sheltered balconies, and tiles reflecting the historical character of the river. In some places, pedestrian paths are located below the river elevation and separated from the road by greened embankment walls, seating areas are built and the wall is also used as bicycle parking spaces¹³. These projects try to make the historical texture visible and accessible for the urbanites and strengthen and highlight the character of the historical texture. These international examples display efficient actions toward benefiting from coastal areas in urban space. The situation in Turkey is however open to criticism.

Kılıç states that approaches including the usages laid down by the law on transportation, industry, dismissal of waste, benefiting from aquacultural resources and recreational activities in coastal areas ranging from 10-100 m., starting from the Civic Code (1926) until today, consider the water-coast relationship as a simple line and failing to incorporate the aspect of an urban coast that depend on a natural, economic, social and cultural basis, serve inefficient in determining the forming of coastal areas¹⁴. Kılıç predicates that functional uncertainty is seen in the following examples in İstanbul; Kadıköy-Tuzla, the bulkhead line between Sarayburnu and Büyükçekmece, coastal areas acquired upon the demolition and cleansing of the de-centralised industry in Haliç, abandoned coastal areas where Kazlıçeşme Leather Industry and İstinye Shipyard used to reside¹⁵.

Massive urbanization activities and unplanned land-use decisions deform the historic riversides. But, as a result of the limited availability of public spaces in cities, the regular use of these areas has enabled the continuity of the deformed historic riverbanks to the present. To sustain the regular use of these areas, the power of urban art in public spaces may be called upon; therefore, conservation processes should include renewal projects that are combined with urban art. In general, new urban planning regulations in the riverfront spaces should be flexible, open to evolution and transformation, practical and compatible with existing organizations and legal institutions¹⁶. In addition, it is necessary to protect and evaluate the physical elements belonging to the existing city culture¹⁷.

11 Rinio Bruttomesso, *Waterfronts: A New Frontier for Cities on Water* (Venice: International Cities on Water, 1993)

12 Bruttomesso, *Waterfronts: A New Frontier for Cities on Water*

13 Breen and Rigby, *The New Waterfront: A Worldwide Urban Success Story*, 27-30.

14 Ali Kılıç, "Kıyıda Geri Çekilme Sürecinde Kent-Kıyı İlişkisi, Kentsel Kıyı Tanımı ve Bu Kavrama Dayalı Kentsel Kıyı Gelişme Stratejileri: İstanbul Örneği", (PhD Thesis, Yıldız Technical University, 1999), 215.

15 Kılıç, "Kıyıda Geri Çekilme Sürecinde Kent-Kıyı İlişkisi, Kentsel Kıyı Tanımı ve Bu Kavrama Dayalı Kentsel Kıyı Gelişme Stratejileri: İstanbul Örneği," 215.

16 Azoe L. Torre, *Waterfront Development*, 6.

17 David Harvey, *The Urban Experience* (Baltimore: The John Hopkins University, 1989).

In designing the Three Rivers Park, which as an example will be further explained later on, the relationship of art to urban space was defined as an integral part of not only the urban structure but also the natural environment by the Public Art Strategy¹⁸. In terms of this study, it is essential to add the historical urban texture to this formulation. Art pieces in public spaces, being modern structures, can be integrated into the daily coastal life to become a contributing factor in the urban image and urban identity through the decisions of urban planning.

There are several coherences between the semantics of public space and art that seem to be enhancing the correlation between the two. Art in public places, a form of physical attribute that is fundamentally accessible to all¹⁹ is considered to become an opportunity to express current issues and to communicate with its exposition places²⁰, art in public places happens and lives in the city, where the two become co-components of each other's perception²¹. Public space, on the other hand, has the properties to strengthen identity and historical continuity, creating social links and strengthening collective identities, creating social equity and inclusion; enhancing the sense of "self" and place attachment; increase the perception and imageability of the space²². As Hall mentions, the public responds to a work of art more on the social engagement aspect than on the symbolic aspect of the work²³. Given these definitions, it is foreseeable that, applied with a correct strategy urban art enhances the spatial experience of individuals and groups.

Communities should pay attention to the elements and interests of their own culture while constructing spatial design principles for riverfront areas. Preservation and inclusion of the riverside settlements in historical cities, evaluation of the monumental architecture and the industrial heritage in today's conditions, and ensuring cultural, functional and spatial integrity on riverbanks can be realized through studies such as

18 Gail M. Goldman Associates, "Celebrate the Rivers: A Public Strategy for Public and Private Development in Three Rivers Park", accessed May 1, 2020, <https://riverlifepgh.org/wp-content/uploads/2016/11/Riverlife-Public-Art-Strategy.pdf>

19 Anna Januchta-Szostak, "The Role of Public Visual Art in Urban Space Recognition", *Cognitive Maps* (Olajnica: Intech, 2010), 75-101, accessed May 1, 2020, https://www.researchgate.net/publication/221906896_The_Role_of_Public_Visual_Art_in_Urban_Space_Recognition

20 Malcolm Miles, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures* (London: Routledge, 1997); Miwon Kwon, "Sittings of Public Art: Integration versus Intervention", *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: The MIT Press, 2002); Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, (London: IB Tauris, 2006); Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).

21 Ilaria Hoppe, *Urban Art: Creating Urban with Art*, ed. Ulrich Blanche and Ilaria Hoppe (Lisbon: Pedro Soares Neves, 2019), 10-12, accessed May 1, 2020, <http://doi.org/10.2478/kwg-2019-0001>

22 Mehrdad Karimimoshaver, Bahare Eris, Farshid Aram and Amir Mosavi, "Art in Urban Spaces," *Sustainability* 13 (10), 5597 (2021), 1-19, accessed June 10, 2021, <https://doi.org/10.3390/su13105597>

23 Tim Hall, "Artful Cities", *Geography Compass* 1/6 (2007), 1376-1392, accessed May 1, 2020, <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2007.00064.x>

rehabilitation, conservation, and consolidation and revitalization in riverside areas²⁴. Muretta et al., emphasize the importance of preserving historical and cultural values for urban sustainability in the planning of waterfront areas²⁵. The riverside urban design as a public space is not just a landscape or a work of art. The modern approach to the public space includes the feeling, the experience and the interaction aspects of urban daily life which are altogether inseparable from the nature of art in public space. Using various forms of art, of which several examples shall be given shortly, reshaping and rearranging public space is achieved in a holistic manner that not only vitalizes the urban life in an aesthetically pleasing and innovative sense but also contributes to urban history, urban image and social relations.

2. Art in Public Space in Historical Cities

Art in public space²⁶ is a very special form of art that is specifically produced or performed in the public sphere regardless of the media and with the main intention to be accessible to all. Pointing out the purpose of art in public space, however, is not irrelevant to the trends of the era. The 1970s and 1980s were when it was produced with performance art, installation art, land art, process art, community-based art, and site-specific art²⁷.

Along with various roles around forming identity and historical continuity²⁸, establishing belongingness²⁹, social equality³⁰, and attachment³¹ -either reflexive or out-bound towards the surroundings- urban art also participates in the creation of space³²

24 Aykut Karaman, "Urban Design: Theories, Principles, Roles", *Mimarist* 29 (2008), 34-52.

25 Peri Muretta, Mark J. Hershman and Robert F. Goodwin, *Waterfront Revitalization Plans and Projects in Six Washington Cities* (Seattle: Washington Sea Grant, Division of Marine Resources, University of Washington, 1981), 3.

26 Tom Finkelpearl, *Dialogues in Public Art* (Cambridge: The MIT Press, 2001), 15.

27 Szostak, *The Role of Public Visual Art in Urban Space Recognition*, 75-101.

28 John McCarthy, "Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?" *J. Urban Design* 11 (2006): 243-262; Mehrdad Karimimoshaver, "Approaches and Methods in Urban Aesthetics", *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar* 10 (2013), 47-56.

29 Kwon, "Sittings of Public Art: Integration versus Intervention", 35; Ash Amin, "Collective Culture and Urban Public Space", *City: Analysis of Urban Change, Theory, Action* 12/1 (2008), 5-24, accessed May 1, 2020, <https://doi.org/10.1080/13604810801933495>

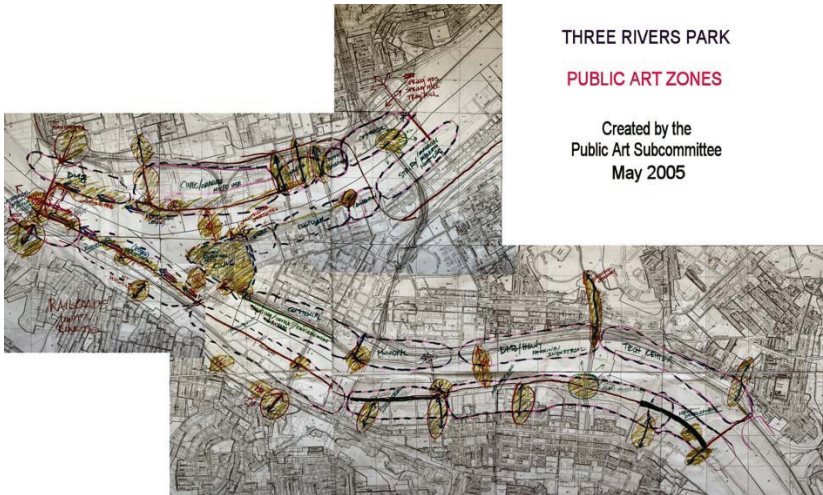
30 Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 58; Joanne Sharp, Vanda Pollock and Ronan Paddison, "Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration", *Urban Studies* 42 (2005), 1001-1023.

31 Hall, "Artful Cities", 1376-1392; Karimimoshaver, Eris, Aram and Mosavi, "Art in Urban Spaces", 1-19.

32 Szostak, *The Role of Public Visual Art in Urban Space Recognition*, 75-191; Mehrdad Karimimoshaver, Hatameh Hatameh, Manouchehr Shokri, Shakila Khalesro, Farshid Aram and Shahab Shamshirband. "Model for Locating Tall Buildings Through a Visual Analysis Approach", *Applied Sciences* 10, 6072 (2020), 1-25, accessed June 5, 2021, <https://doi.org/10.3390/app10176072>; Fiona Mackenzie, Sue Jane Taylor, "Claims to Place: The public art of Sue Jane Taylor", *Gender Place Culture* 13 (2006), 605-627; Doreen Massey and Gillian Rose, "Personal Views: Public Art Research Project" (UK: The Open University: Milton Keynes, 2003), accessed June 5, 2021, https://publicartonline.org.uk/resources/research/personal_views.php.html

as well as cultural and social regeneration³³. Hall suggests that it is the meaning driven rather by social engagement through artwork that people prefer over the symbolic values³⁴. Other references prepotently look into the semantics of art, rather than the effect of art on the semantics of the space; mainly looking into the part that the audience plays in the appreciation of art³⁵ or their participation in the production or performing of the art piece itself³⁶.

Three Rivers Park sets a great example of the how the content and the evaluation of urban art in riverside urban design areas. The Public Art Strategy for Three Rivers Park handles the project as a chance to transform the place into an inspiring domain that enriches the community with education and pride and not just scattering art pieces around. Public Art Strategy identifies key areas within the Three Rivers Park where art in public space can have the greatest impact and make the most positive, long-term contribution to the future of Pittsburgh’s riverfront. With an inclusive approach that embodied Riverlife Task Force, several design initiatives and a subcommittee comprised of public members, the Three Rivers Park project (F. 2, F. 3) ensured fundamental values towards a successful result where both quality and public engagement were achieved³⁷.



F. 2: Three Rivers Park Public Art Zones
(<https://riverlifepgh.org/wp-content/uploads/2016/11/Riverlife-Public-Art-Strategy.pdf>, 6)

33 Tim Hall and Iain Robertson. “Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims, and Critical Debates”. *Landscape Research* 26 (1), 2001, 5-26.
34 Hall, “Artful Cities”, 1376-1392.
35 Martin Zebracki, “Beyond Public Artopia: Public Art as Perceived by its Publics”, *GeoJournal* 78 (2013), 303-317.
36 Kathrine Gressel, “Participatory Public Art Evaluation: Approaches to Researching Audience Response”, *A Companion to Public Art* (New York: Wiley-Blackwell, 2016), 310-334.
37 Goldman, “Celebrate the Rivers: A Public Strategy for Public and Private Development in Three Rivers Park”, 5.



F. 3: Three Rivers Park Public Art Works

(<https://riverlifepgh.org/wp-content/uploads/2016/11/Riverlife-Public-Art-Strategy.pdf>, 5-7)

Sara Selwood questions the involvement of local authorities in the decision-making processes of urban art implementations³⁸. Inclusion, after all, is one of the main issues in urban theory in general, and the implementation of urban art is no exception. Urban art is an element of mental mapping, and contemporary urban design researchers are compelled to take into consideration urban art as an element of the modern city³⁹. Meanwhile, celebrated contemporary space researchers have taken great interest in the impacts of urban art on urban design⁴⁰.

According to the description of the Livable City program, within the principles of true urbanism, the formation of public art should be:

“Meaningful, accessible and playful public art plays a role in humanizing the city and expressing its identity by representing traditional industry and crafts, marking historic locations, remembering popular and famous citizens, and portraying local myths and legends.”⁴¹

Artwork is designed and produced to be interacted with, looked at and even touched in the rhythm of daily life. Art history is rich with examples of art pieces of such installed in urban spaces. “There were no museums in the middle age. Even if there were, what would you put in them? Each art piece had its special place and function and replacing them would be -literally- an abomination”⁴². After all the placement of art pieces in the urban, has brought up a series of questions on the new form of art called “urban art”. What meaning do these objects in the urban bear? Who decides and by which criteria is it decided where to put which art piece? What does “urban

38 Sara Selwood, “The Benefits of Public Art”, *Cultural Trends* 6/23 (1994), 37-55, accessed May 5, 2020, <https://doi.org/10.1080/09548969409364980>

39 Cliff Moughtin, Taner Oc and Tiesdell Steven, *Urban Design Ornament and Decoration* (Oxford: Architectural Press, 1995).

40 Matthew Carmona, “Contemporary Public Space, Part Two: Classification”, *Journal of Urban Design* 15/2 (2010), 157-173, accessed May 5, 2020, <https://doi.org/10.1080/13574801003638111>; William Whyte, *The Social Life of Small Urban Spaces* (New York: Project for Public Spaces, 1980).

41 Suzanne H. Crowhurst Lennard and Henry L. Lennard. “Principles of True Urbanism,” accessed June 18, 2021, <https://www.livablecities.org/articles/principles-true-urbanism>

42 Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*.

art” mean?⁴³ “Public art” may or may not be ordered for, “art in public space” may or may not be commissioned; an artist initiative may be supported by public and/or private sponsorship. In this sense, “art in the public space” can be discussed in terms of accessibility and open to social contradictions. Consequently, it should be both context-sensitive and capable of reaching the “intended” (passing by) audience⁴⁴.

The term “art in public space” basically refers to an artwork being installed in an urban setting⁴⁵. Sociologically speaking, the purpose of art performed in urban space, is to execute a practice of idea creation that aesthetically mobilizes the objects and events in the urban space⁴⁶. What is expected of the art pieces in the urban, is to differ from art in private space by their relation to the observer and the city⁴⁷. For this reason, urban art is the form of art that becomes a part of daily life⁴⁸, and interacts with all the components that comprise the space, including the users.



F. 4: Venice Biennale “Support” Sculpture
(<https://www.arkitera.com/haber/destek-olan-dengeleyen-tutan-ve-ceken-eller/>)

43 Daniel Buren, *Can Art Get Down from Its Pedestal and Rise to Street Level Sculpture: Project in Munster*, ed. Klauss Brussman, Kaspar Köning and Florian Matzner (Münster: Verlag Gerd Hatje, 1997), 482-483.

44 Fulya Erdemci, “Kamusal Alanda Sanat”, *Unlimited*, 2020, accessed June 5, 2021, <https://www.unlimiteddrag.com/post/kamusal-alanda-sanat>

45 Simon Sheikh, *Kamusal Alanın Yeri Ne mi?* ed. Pelin Tan and Sezgin Boynik (İstanbul: İstanbul Bilgi University Press, 2007), 23-31.

46 Antoni Remesar, *Public Art: Towards a Theoretical Framework Urban Regeneration a Challenge for Public Art* (Barcelona: Publications de la Universitat de Barcelona, 2001), 19.

47 Sheikh, *Kamusal Alanın Yeri Ne mi?* 23-31.

48 William J. Thomas Mitchell, *Art and Public Square* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992).

One of the most aesthetically impressive examples of art in riverside cities, two white hands emerging from the Grand Canal, which seem to have stopped the building's disintegration for a moment, were placed by the sculptor Lorenzo Quinn for the Venice Biennale (F. 4).

Art in public space is understood based on not only the observer's reaction after the inclusion of the art piece to the urban but also the observer's relationship to the urban and the way they use that space pre-inclusion⁴⁹. It is mostly produced in the form of "installations, wall/floor paintings and surface formation, urban exhibitions, urban furniture and audience interaction art events." Sometimes the unprecedented potential of art includes "various approaches towards urban space art"⁵⁰. It is a subjective matter, the very production and the appreciation of urban art⁵¹. Furthermore, the positive outcomes are not sustainable unless they are supported by new events, as mentioned by several researchers⁵². It is also discussed that art in public space carries the possibility of negative outcomes and risks such as becoming homogeneous while producing social identity, disappearing of local identities as a side-effect of branding as McCarthy⁵³ mentions, or the reflection of failures in these projects on the public as Matarasso⁵⁴ mentions.

One of the most important components of art is space⁵⁵. Art incorporates aesthetic value, focal point and urban image to the public space and as a result, enhances the spatial feeling. Alongside all the discussed effects art in public space also adds aesthetic value to the physical surroundings⁵⁶. The artwork acquires a distinctive space in the mind maps of users, by gaining the property of becoming a landmark in urban design thanks to the uniqueness like art⁵⁷. With this, urban art objects augment the legibility of cities⁵⁸. The objective of art in public space applications may be to enhance the urban image, within or outside the settlement, or even both at the same time⁵⁹. Art in public space, creating an urban identity to enhance the city image within, and branding

49 Sheikh, *Kamusal Alanın Yeri Ne mi?* 23-31.

50 Bahar Bayram, "Kamusal Mekan Kalitesinin Yükseltilmesinde Yöntemler ve Kamusal Sanatın Rolü" (MSc Thesis, Istanbul Technical University, 2007)

51 McCarthy, "Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?", 243-262.

52 Sara Bennett and John Butler, *Advances in Art and Urban Futures, Locality, Regeneration, and Diversities*. (Bristol: Intellect Books, 2001), 1.

53 McCarthy, "Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?", 243-262.

54 Francois Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts* (Stroud: Comedia, 1997)

55 Hall and Robertson, "Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims, and Critical Debates", 5-26.

56 Hall and Robertson, "Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims, and Critical Debates", 5-26.

57 Elif Başak Varol, "İnsan Çevre Etkileşimi Açısından Kamusal Mekanda Sanatın Rolü" (MSc Thesis, Istanbul Technical University, 2004)

58 Rebecca Porch, "Public Art- an off the Wall Propositions?", *Urban Studies* 76 (2000), 16-19.

59 McCarthy, "Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?", 243-262.

to enhance the city image outside results in the development of a sense of belonging⁶⁰. Art pieces are being used in the public space as historical symbols. They carry traces of the history and identity of the city and have been attributed symbolical meanings⁶¹. Artwork, an invigorating, vitalizing and salient element, enables the public to interact with and define the space⁶². By including the history and the identity of the area in the projects, it is aimed to motivate the sense of belonging of people to people and people to space. As a result, urban art both stirs and strengthens the relationships between people and people and space. Generally, there are two typical elements to the “spatial feeling” that urban art aims to improve. Firstly, improving the awareness around of the unique identity and the tradition of the area bears great importance. Secondly, urban art reveals the physical identity of the space by creating a local art event⁶³.

Amasya is a city of cultural tourism. Cultural tourism is where the visitor seeks to learn, and discover through experience and taste different cultural features, literally and metaphorically, therefore culture-specific touristic areas must offer experiences and creative practices⁶⁴ as well as the opportunity to observe the local uniqueness. Cultural tourism may also include art tourism with theatres, galleries, festivals etc.⁶⁵ and creative tourism⁶⁶ where exploring a locality is detached from mass-produced methods⁶⁷ and where visitors are after ‘alternative public spaces’ or ‘hetero-generous spaces’⁶⁸.

3. Methodology

In the first phase, in reference to Lynch’s urban reading method, the locations of art pieces that represent focal points have been discussed. Lynch implies that urban art pieces such as statues that becomes visible to individuals via their sustained

60 McCarthy, “Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?”, 243-262.

61 Tim Hall and Chereen Smith, *The Public Art in the City: Meanings, Values, Attitudes and Roles, Interventions*, Ed. Melcolm Miles and Tim Hall (Bristol GBR: Intellect Books, 2005), 175.

62 Hall and Robertson, “Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims, and Critical Debates”, 5-26.

63 Hall and Robertson, “Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims, and Critical Debates”, 5-26.

64 Janos Csapó, “The Role and Importance of Cultural Tourism in Modern Tourism Industry”, *Strategies for Tourism Industry: Micro and Macro Perspectives*, Ed. Murat Kasimoglu and Handan Aydin (Rijeka: InTech, 2012), 201-232; Hillary Du Cros and Bob Mckercher, *Cultural Tourism* (London, New York: Routledge, 2002); Rhonda Koster and E. James Randall, “Indicators of Community Economic Development Through Mural-Based Tourism”, *The Canadian Geographer* 49/1 (2006), 42-60; Poon, “Street Murals as a Unique Tangible Cultural Heritage: A Case Study of Artifact Value Preservation”, 48-61; Greg Richards, “Cultural Tourism: A Review of Recent Research and Trends”, *Journal of Hospitality and Tourism Management* 36 (2018), 12-21; Melanie K. Smith, *Issues in Cultural Tourism Studies* (London, New York: Routledge, 2003)

65 Greg Richards, “Cultural Tourism: A Review of Recent Research and Trends”, 12-21.

66 Smith, *Issues in Cultural Tourism Studies*, 145; Du Cros and Mckercher, *Cultural Tourism*, 4; Greg Richards and Lenia Marques, “Exploring Creative Tourism: Editors Introduction”, *Journal of Tourism Consumption and Practice* 4/2 (2012), 1-11.

67 Greg Richards, “Creativity and Tourism: The State of the Art”, *Annals of Tourist Research* 38/4 (2011), 1225-1253.

68 Tim Edensor, “Staging Tourism: Tourists as Performers”, *Annals of Tourism Research* 27 (2000), 322-344.

attention, due to their dimensions and they are being dominant to a limited area, are weak references. However, if these pieces are frequently located or continuously aligned in the city, their impact on imageability could strengthen⁶⁹. According to the research conducted by Sigit et al., perceivability of the investigated area -Kampung Pelangi- increased after the public artworks were installed, whereas certain landmarks have already constituted a significant part of the city image⁷⁰. Similarly, as Bala analyzes largely the landmarks of Konya, the researcher puts forward that statue-like landmarks are required to be examined in city landscape category as a part of it⁷¹. Additionally, since this study refers to how single -potentially- weak landmarks build a promenade, their role in wayfinding is also considered to be mentioned in urban studies. Accordingly, Yeşiltepe et al. touch upon the distinction between global and local landmarks⁷². The study infers that local landmarks might be more effective in wayfinding compared to global landmarks⁷³. Consequently, the studies given above raise the idea of public art pieces being able to turn into landmarks in terms of their roles, functions, locations, etc.



F. 5: Methodology (Emel Birer, 2021)

69 Kevin Lynch, *Image of the City* (Cambridge: The MIT Press, 1960), 101.

70 Effendy Sigit, Nadira Elkalim and Isami Kinoshita, "The Role and Potential of Art for New City Landmark: Case of Kampung Pelangi, Semarang, Indonesia", *E-B Environment Behaviour Proceedings Journal* 3(9) 2018, 148-155.

71 Havva Alkan Bala, "Landmarks in Urban Space as Signs", *Current Urban Studies* 4 (2016), 409-429.

72 Demet Yeşiltepe, Ruth Conroy Dalton and Ayşe Ozbil Torun, "Landmarks in Wayfinding: A Review of the Existing Literature", *Cognitive Processing* 22 (2021), 369-410, accessed June 5, 2021, doi: 10.1007/s10339-021-01012-x

73 Roy A. Ruddle, Ekaterina Volkova, Betty Mohler and Heinrich H. Bühlhoff, "The Effect of Landmark and Body-based Sensory Information on Route Knowledge," *Memory & Cognition* 39 (2011), 686-699; Gary W. Evans, Mary Anne Skorpanich, Tommy Gärling, Kendall J. Bryant and Brian Bresolin, "The Effects of Pathway Configuration, Landmarks and Stress on Environmental Cognition", *Journal of Environmental Psychology* 4(4), (1984), 323-335.

According to Hall and Robertson, the most significant component of urban art is space, and the artwork has contributions to the urban space such as aesthetic value, focal points, urban image and urban identity⁷⁴. Lynch defines identity as an attribute that refers to oneness and uniqueness that distinguishes an object from others⁷⁵. **(F. 5)**.

4. Study Area

Amasya lies in the deep valley opened by the Iris River in the Black Sea Region. Strabon, the geographer, emphasizes in *Geographica*, his book on antique Anatolian geography, that there were monumental tombs and palaces in the coastal area of Amasya and the city was surrounded by great city walls⁷⁶. The city of Amasya preserved its prosperity and significance during the Roman Empire; however, has remained within the same boundaries due to the conditions of the era as well as the topographic factors⁷⁷. It is understood that while under the Byzantine Empire, Amasya remained within the limits of the old settlement and the old neighborhood in the south of the river was the central part of the city⁷⁸. During the Danishmend period, the coast of the Yeşilırmak river was rearranged. This rearrangement, namely the Goldengardens on the south bank, is the first riverbank landscape rearrangement in history. Having been assigned the prince's territory, Amasya came out as an area of political importance during the Ottoman Empire. After the Tanzimat period, there have been improvements in the general form and the interior texture of the city. From the early 17th century, numerous earthquakes and fires have altered the physiognomy of the city⁷⁹. Urban planner A. Gabriel has investigated the physical texture, urban identity and topography of early republican Amasya **(F. 6)**. According to Gabriel, during that period, the riverbank area was culturally and historically significant due to the existence of historical structures.

74 Hall and Robertson, "Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims, and Critical Debates", 5-26.

75 Lynch, *The Image of the City*, 8.

76 Strabon, *Antik Anaolu Coğrafyası, Antik Anaolu Coğrafyası* (1. yy), trans. Adnan Pekman (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000), 12-14.

77 Doğan Kuban, *Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi ve Yapısı Üzerine Gözlemler, Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995).

78 Kani Kuzucular, "Historical Development of the Physical Structure of Amasya", (PhD Thesis, Istanbul Technical University, 1994), 66.

79 Kuzucular, "Historical Development of the Physical Structure of Amasya", 34.



F. 6: Amasya City Plan / A. Gabriel, 1928
(Tuzcu, *İlkçağlardan Cumhuriyete Seyahatnamelerde Amasya*, 97-98)

Having the first base map prepared for the city in 1928, master plan exercises have taken place in 1966, 1971 and 1987. Due to the regulations that allowed 5-6 storey buildings, a line of high buildings has formed parallel to the river. This has damaged the historical urban landscape on a great scale⁸⁰. As a result of the conservation initiatives after 1970, open urban spaces for public gatherings have started to form. The most significant arrangement that has occurred in this frame is the Yalıboynu River Bank Promenade which was realized by filling up the area between Mağdenüs and Stone Bridges on the south coast of Yeşilirmak, with Yalıboynu houses and the rich historical legacy behind them in the background⁸¹.

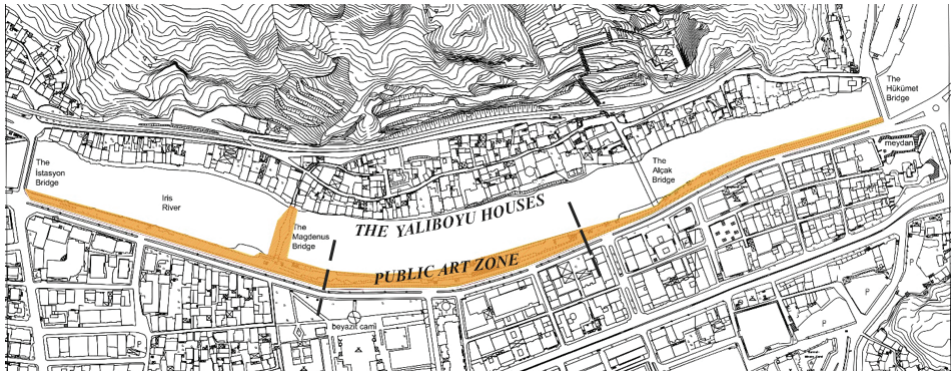
The rapid urbanization process took place after 1965, caused the loss of green areas in the west and east parts of the city and disrupted the historical texture outside the city wall. Thus, the area of Yalıboynu Houses was designated as a protected area by the Ministry of Culture in 1978. Later, in the region, documentation studies of the old buildings started. In 1994, within the scope of the Yalıboynu Houses Improvement Project (YABEP), private sector and public institutions came together, and studies were carried out on the restoration and modernization of the buildings in the Yalıboynu

80 Ali Tuzcu, *İlkçağlardan Cumhuriyete Seyahatnamelerde Amasya* (Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, 2007), 97-98.

81 Pınar Çalısır Adem, Bilge Şimşek İlhan, Deniz Aytaç and Emel Birer, "Tarihi Dokuda Kentsel Müdahale Biçimi Olarak Kamusal Sanat: Amasya Örneği", *Art-e Sanat Dergisi* 12/24 (2019), 650-676 accessed May 1, 2020, doi: 10.21602/sduarte.540853

Houses area⁸². Because of its central location, the area of Yalıboylu Houses has been always a part of the re-development and urban renovation processes. To witness the layered urban history and understand the identity of the city can be best achieved by spending time in this area.

Cultural assets generating the historical environment can gain meaning that evolves and changes over time. This situation derives from the dynamic personality of cultural assets⁸³. The ICOMOS charter in 2008 explains the principles for the explanation and presentation of cultural heritage sites and this charter, the meaning of the term “conservation” covers not only structural improvements but also the explanation and presentation of cultural heritage assets to the people in various ways. In this sense, all kinds of structures and units made to observe the historical environment and providing circulation and information about the area should be considered as a part of the conservation process⁸⁴. Art pieces in public space, becoming attractions themselves, creating focal points and providing a basis for increased spatial attachment and memorability, contribute to the creation of urban identity and urban image which in return nurture the preservation attempts. As countless examples exhibit, art is a means of connection and occurring in a public sphere and on a public scale, art creates connection amongst a group of people and between people and space. This may result in a better appreciation of the existing historical urban texture. Yalıboylu Promenade, being a major contributor to the promotion and presentation of Amasya’s historical heritage due to its central location and its relationship with the historical environment, art initiation in this area becomes a rich field of investigating the aforementioned mechanisms (F. 7, F. 8).

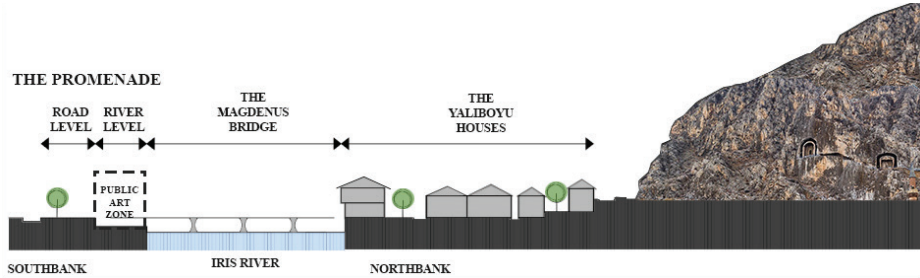


F. 7: The Yalıboylu Promenade consists of Yalıboylu Houses (Emel Birer, 2021).

82 William Bechthoffer, “The Future of Tradition”, *Traditional Environments in a New Millennium: Defining Principles and Professional Practice*, ed. Hülya Turgut and Peter Lellett (Istanbul: IAPS-CSBE “Culture and Space in Built Environment” Network, 2002).

83 Cevat Erder, *Tarihi Çevre Algısı*, ed. Yasemin Didem Aktaş and Filiz Diri Akyıldız (Istanbul: YEM Publishing, 2018).

84 ICOMOS, “The Icomos Charter for The Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites 2008”, accessed June 26, 2021, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en0066198001536912401.pdf



F. 8: The Iris River and the Yalıboylu Promenade (Emel Birer, 2021).

After serving different purposes for centuries, the Yeşilırmak riverbank has been the area of recreation projects since the 2000s.

5. Findings

Focal points/landmarks

Landmarks that are posited at the intersections of nodal points and focal points in the city, play a great part in the formation of urban memory. At these points, the attention level increases, and the surrounding is perceived⁸⁵. Items such as statues, clock towers, and monuments that are located in significant urban centers, serve as memory elements for the public in terms of spatial and distance determination. In urban theory of Lynch, landmarks are places where urban dwellers encounter each other the most. These areas sometimes coincide with a square or urban equipment such as statues or fountains. In this phase, a spatial reading of urban art pieces on the Amasya Yalıboylu promenade –except for the urban furniture- has been carried out in terms of landmarks (F. 8, F. 9).



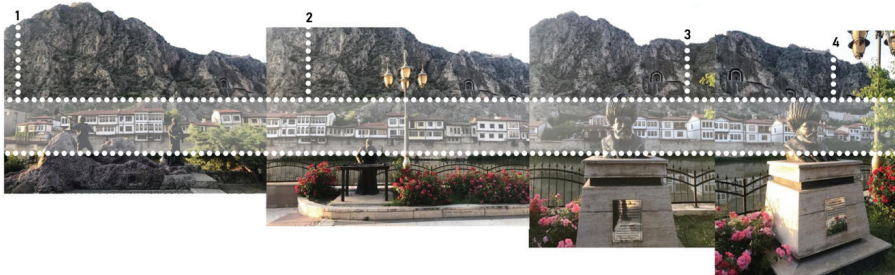
F. 9: Landmarks and Their Photos (Emel Birer, 2021)

85 Lynch, *The Image of the City*, 78.



F. 10: Lynch Urban Reading Map of Amasya (Emel Birir, 2021)

Statues on the Yaliboyu Promenade constitute a row by lining up on a streak through the town, without creating individual focal points. However, the historical urban texture surrounds these statues as descriptive signs (F. 10).



F. 11: Landmarks 1, 2, 3, 4 (Emel Birir, 2021)



F. 12: Landmarks 5, 6, 7 (Emel Birir, 2021)



F. 13: Landmarks 8, 9, 10, 11 (Emel Birer, 2021)

This reading shows that the statues on the frequently used promenade, which is a focal point in the city, were randomly placed along the path without any concerns about rhythm or balance. These works stand in front of the Yalıbozu houses standing describable and significant in the background. (1-10) are specialized in the spaces for masse seating and are not in a position to indicate a gathering spot. Artwork on the walls (12-13) is not in the field of view for the passer-by. The “selfie-taking Prince” statue, being the first artwork of the promenade, may be considered a defining landmark due to its location (11) and interactive quality (F. 11, F. 12, F. 13).

The urban image comprises examples of monumental and civil architecture that are identified as the human-made environment that elucidates different social, political and economic eras. Within this study, the first impression of urban space is considered as an urban image and the experiential space is considered as an urban identity.

Conclusion

As per the literature review, overviewed in this study, the semantics of art in public space are driven by the interactive bond that users establish with the artworks installed. There are lessons learned from the comparison between the aforementioned examples and the surveyed exemplar of the Amasya Yalıbozu Promenade. Art in public space connects people and the riverfront while invigorating and defining its surroundings and enhancing the cultural image and attachment. Public authorities must promote and encourage art initiations for them to gain significance in the public eye. Riverside cities must be reconsidered with art becoming a component that intertwines with urban and natural textures. Art in public space must be an indispensable item in the design, function, and social scopes of urban design. Integration of urban images with art pieces is very important in terms of their location in the city.

Criteria for artwork selection may include but are not limited to the following aspects: quality, context, project goals, durability, public safety, and feasibility. The consideration of the highest priority is the inherent quality of the artwork. As learned from the Amasya exemplar, commissioned artwork should be, both of good inherent quality and enduring

value. In terms of context, we learn that the architectural, historical, geographical, and socio-cultural context of the site should be the main concern. The artwork, to boost the unique essence of Amasya, should embrace the values and the identity of the waterfront and augment the visitor experience. The positive correlation between the parameters of not being ordered for, quirkiness and mystery, and the visual quality of the public space has been demonstrated in many studies⁸⁶. In this sense, the inclusion of artworks that will create interesting and new focal centers in public design studies will contribute positively to the improvement of the visual quality of the landscape.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

References/Kaynakça

- Advances in Art and Urban Futures*. Edited by Sarah Bennett and John Butler. UK: Intellect Books, 2001.
- Amin, Ash. "Collective Culture and Urban Public Space". *City: Analysis of Urban Change, Theory, Action* 12/1 (2008): 5-24. Accessed May 1, 2020. <https://doi.org/10.1080/13604810801933495>
- Andron, Sabina. "Selling Streetness as Experience: The Role of Street Art Tours in Branding the Creative City". *The Sociological Review* 66/5 (2018): 1036-1057.
- Bayram, Bahar. "Kamusal Mekan Kalitesinin Yükseltilmesinde Yöntemler ve Kamusal Sanatın Rolü". MSc Thesis, Istanbul Technical University, 2007.
- Bechthoffer, William. "The Future of Tradition". *Traditional Environments in a New Millennium: Defining Principles and Professional Practice*. Edited by Hülya Turgut and Peter Lellett. Istanbul: IAPS-CSBE "Culture and Space in Built Environment" Network, 2002.
- Boyer, Christina M. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Breen, Ann and Dick Rigby. *The New Waterfront: A Worldwide Urban Success Story*. New York: McGraw-Hill Professional, 1996.
- Bruttomesso, Rinio. *Waterfronts: A New Frontier for Cities on Water*. Venice: International Cities on Water, 1993.
- Buren, Daniel. *Can Art Get Down from Its Pedestal and Rise to Street Level Sculpture: Project in Munster*. Edited by Klauss Brussman, Kaspar Köning and Florian Matzner. Münster: Verlag Gerd Hatje, 1997.
- Carmona, Matthew. "Contemporary Public Space, Part Two: Classification". *Journal of Urban Design* 15/2 (2010): 157-173. Accessed May 5, 2020. <https://doi.org/10.1080/13574801003638111>

⁸⁶ Tanja Simonic, "Preference and Perceived Naturalness in Visual Perception of Naturalistic Landscapes," *Journal of Biotechnology* 81-2 (2003), 369-387.

- Cozzolino, Francesco. "The 'Artification' Process in the Case of Murals in Sardinia". *Context of Design, Circulation and Consumption*. Edited by Ricardo Campo and Clara Sarmento. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Csapó, Janos. "The Role and Importance of Cultural Tourism in Modern Tourism Industry". *Strategies for Tourism Industry: Micro and Macro Perspectives*. Edited by Murat Kasimoglu and Handan Aydin. Rijeka: InTech, 2012.
- Çalışır Adem, Bilge Şimşek İlhan, Deniz Aytaç and Emel Birer. "Tarihi Dokuda Kentsel Müdahale Biçimi Olarak Kamusal Sanat: Amasya Örneği". *Art-e Sanat Dergisi* 12/24 (2019): 650-676. Accessed May 1, 2020. doi: 10.21602/sduarte.540853.
- Deutsche, Rosayln. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press, 1996, 58.
- Du Cros, Hillary and Bob Mckercher. *Cultural Tourism*. London; New York: Routledge, 2002, 4.
- Edensor, Tim. "Staging Tourism: Tourists as Performers". *Annals of Tourism Research* 27 (2000): 322-344.
- Erder, Cevat. *Tarihi Çevre Algısı*. Edited by: Yasemin Didem Aktaş and Filiz Diri Akyıldız. Istanbul: YEM Publishing, 2018.
- Erdemci, Fulya, "Kamusal Alanda Sanat", *Unlimited* (2020). Accessed June 5, 2021. <https://www.unlimitedrag.com/post/kamusal-alanda-sanat>
- Evans, Gary W., Mary Anne Skorpanich, Tommy Gärling, Kendall J. Bryant and Brian Bresolin. "The Effects of Pathway Configuration, Landmarks and Stress on Environmental Cognition". *Journal of Environmental Psychology* 4(4), (1984): 323-335.
- Finkelpearl, Tom. *Dialogues in Public Art*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- Mackenzie, Fiona and Sue Jane Taylor. "Claims to Place: The Public Art of Sue Jane Taylor". *Gender Place Culture* 13 (2006): 605-627.
- Goldman G. M. Associates. "Celebrate the Rivers: A Public Strategy for Public and Private Development in Three Rivers Park". Edited by Public Art Subcommittee Riverlife Task Force Urban Design Committee, Final Draft (2006). Accessed May 1, 2020. <https://riverlifepgh.org/wp-content/uploads/2016/11/Riverlife-Public-Art-Strategy.pdf>
- Gressel, Katherine. "Participatory Public Art Evaluation: Approaches to Researching Audience Response". *A Companion to Public Art*. New York: Wiley-Blackwell, 2016.
- Hall, Tim. "Artful Cities". *Geography Compass* 1/6 (2007): 1376-1392. Accessed May 1, 2020. <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2007.00064.x>
- Hall, Tim and Chereen Smith. *The Public Art in the City: Meanings, Values, Attitudes and Roles, Interventions*. Edited by Melcolm Miles and Tim Hall. Bristol GBR: Intellect Books, 2005.
- Hall, Tim and Iain Robertson. "Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims, and Critical Debates". *Landscape Research* 26 (1), (2001): 5-26.
- Harvey, David. *The Urban Experience*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1989.
- Hoppe, Ilaria. *Urban Art: Creating Urban with Art*. Edited by Ulrich Blanche and Ilaria Hoppe, Lisbon: Pedro Soares Neves, 2019. Accessed May 1, 2020. <http://doi.org/10.2478/kwg-2019-0001>
- ICOMOS. "The Icomos Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites 2008. Accessed June 26, 2021. http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en0066198001536912401.pdf

- Januchta-Szostak, Anna. "The Role of Public Visual Art in Urban Space Recognition". *Cognitive Maps*. Olajnica: Intech, 2010, 75-101. Accessed May 1, 2020. doi: 10.5772/7120
- Jazdzewska, Iwona. "Murals as a Tourist Attraction in a Post-Industrial City: A Case Study of Lodz (Poland)". *Tourism* 27/2 (2018): 45-56.
- Karaman, Aykut. "Urban Design: Theories, Principles, Roles". *Mimarist* 29 (2008): 34-52.
- Karimimoshaver, Mehrdad. "Approaches and Methods in Urban Aesthetics". *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar* 10 (2013): 47-56.
- Karimimoshaver, Mehrdad, Hatameh Hatameh, Manouchehr Shokri, Shakila Khalesro, Farshid Aram and Shahab Shamsirband. "Model for Locating Tall Buildings Through a Visual Analysis Approach". *Applied Sciences*, 6072 (2020): 1-25.
<https://doi.org/10.3390/app10176072>.
- Karimimoshaver, Mehrdad, Bahare Eris, Farshid Aram and Amir Mosavi. "Art in Urban Spaces". *Sustainability* 13 (10), 5597 (2021): 1-19. <https://doi.org/10.3390/su13105597>
- Kılıç, Ali. "Kıyıda Geri Çekilme Sürecinde Kent-Kıyı İlişkisi, Kentsel Kıyı Tanımı ve Bu Kavrama Dayalı Kentsel Kıyı Gelişme Stratejileri: İstanbul Örneği". PhD. Thesis, Yıldız Technical University, 1999.
- Koster, Rhonda and E. James Randall, "Indicators of Community Economic Development Through Mural-Based Tourism". *The Canadian Geographer* 49/1 (2006): 42-60.
- Kostof, Spiro. *The City Shape: Urban Patterns and Meanings Through History*. London: Thames and Hudson LTD, 1999.
- Kuban, Doğan. *Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi ve Yapısı Üzerine Gözlemler Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995.
- Kuzucular, Kani. "Historical Development of the Physical Structure of Amasya". PhD Thesis, İstanbul Technical University, 1994.
- Kwon, Miwon. "Sittings of Public Art: Integration versus Intervention". *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: The MIT Press, 1960.
- Massey, Doreen and Gillian Rose. "Personal Views: Public Art Research Project". UK: The Open University: Milton Keynes, 2003. Accessed June 5, 2021. https://publicartonline.org.uk/resources/research/personal_views.php.html
- Matarasso, Francois. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Stroud: Comedia, 1997.
- Mccarthy, John. "Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?". *J. Urban Design* 11 (2006): 243-262.
- McDowell, Sara. "Selling Conflict Heritage Through Tourism in Peacetime Northern Ireland: Transforming Conflict or Exacerbating Difference?". *International Journal of Heritage Studies* 14/5 (2008): 405-421.
- Miguel-Molina, Maria, Virginia Santamarina-Campos, Blanca Miguel Molina and Marival Segerra-Ona. "Creative Cities and Sustainable Development: Mural Based Tourism as a Local Public Strategy". *Direccion y Organizacion* 50 (2013): 31-36.
- Miles, Malcolm. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. London: Routledge, 1997.

- Mitchell, William J. Thomas. *Art and Public Square*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Moughtin, Cliff, Taner Oc and Tiesdell Steven. *Urban Design Ornament and Decoration*. Oxford: Architectural Press, 1995.
- Mokras-Grabowska, Justyna. "Art-Tourism Space in Lodz: The Example of the Urban Forms Gallery". *Tourism* 24/2 (2014): 23-30.
- Muretta, Peri, Mark J. Hershman and Robert F. Goodwin. *Waterfront Revitalization Plans and Projects in Six Washington Cities*. Seattle: Washington Sea Grant, Division of Marine Resources, University of Washington, 1981.
- Özdemir, Celal. "Amasya". *Arkitekt* 441 (1996): 28-35.
- Poon, Stephen. "Street Murals as a Unique Tangible Cultural Heritage: A Case Study of Artifact Value Preservation". *International Journal of Cultural and Creative Industries* 4/1 (2016): 48-61.
- Porch, Rebecca. "Public Art- an off the Wall Propositions?" *Urban Studies* 76 (2000): 16-19.
- Remesar, Antoni. *Public Art: Towards a Theoretical Framework Urban Regeneration a Challenge for Public Art*. Barcelona: Publications de la Universitat de Barcelona, 2001.
- Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: IB Tauris, 2006.
- Richards, Greg. "Creativity and Tourism: The State of the Art". *Annals of Tourist Research* 38/4 (2011): 1225-1253.
- Richards, Greg and Lenia Marques. "Exploring Creative Tourism: Editors Introduction". *Journal of Tourism Consumption and Practice* 4/2 (2012): 1-11.
- Richards, Greg. "Cultural Tourism: A Review of Recent Research and Trends". *Journal of Hospitality and Tourism Management* 36 (2018): 12-21.
- Santamarina-Campos, Virginia, Blanca de-Miguel-Molina, Maria de-Miguel-Molina and Marival Segerra-Ona. "Digital Integration of the European Street Art: Tourism, Identity and Scientific Opportunities." *Tourism, Culture and Heritage in a Smart Economy: 3rd International Conference IACuDit*. Edited by Vicky Katsoni, Amitabh Upadyah and Anastasia Stratigea. Cham: Springer, 2017, 35-47.
- Selwood, Sara. "The Benefits of Public Art". *Cultural Trends* 6/23 (1994): 37-55. Accessed May 5, 2020. <https://doi.org/10.1080/09548969409364980>
- Sheikh, Simon. *Kamusal Alanın Yeri Ne mi?* Edited by Pelin Tan and Sezgin Boynik. Istanbul: İstanbul Bilgi University Press, 2007.
- Sharp, Joanne, Venda Pollock and Ronan Paddison. "Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration". *Urban Studies* 42 (2005): 1001-1023.
- Simonic, Tanja. "Preference and Perceived Naturalness in Visual Perception of Naturalistic Landscapes." *Journal of Biotechnology* 81-2 (2003): 369-387.
- Smith, Melanie. *Issues in Cultural Tourism Studies*. London, New York: Routledge, 2003, 145.
- Strabon. *Antik Anaolu Coğrafyası (1. yy)*. Translated by Adnan Pekman. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000.
- Torre, L. Azoe. *Waterfront Development*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1989.
- Tuzcu, Ali. *İlkçağlardan Cumhuriyete Seyahatnamelerde Amasya*. Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, 2007.
- Whyte, William. *The Social Life of Small Urban Spaces*. New York: Project for Public Spaces, 1980.

Varol, Elif Başak. “İnsan Çevre Etkileşimi Açısından Kamusal Mekanda Sanatın Rolü”. MSc Thesis, Istanbul Technical University, 2004.

Zebracki, Martin. “Beyond Public Artopia: Public Art as Perceived by its Publics”. *GeoJournal* 78 (2013): 303-317.



Eyüp'te Kurtarılması Gereken Bir Yapı: Balçık Tekkesi

A Structure that Needs to Be Saved in Eyüp: Balchik Tekke

Ahmet Vefa Çobanoğlu*

Öz

Balçık Tekkesi İstanbul, Eyüp semtinde Fatih devrinde eğitim yapısı olarak inşa edilmiş olan Darülhadis binasının yerinde kurulmuştur. 16. yüzyılın sonlarına doğru tesis edilen yapı zaman içerisinde birkaç defa yenilenerek varlığını 20. yüzyılın başına kadar sürdürmüştür. 1925 yılında terk edilen yapı, 1939 yılında geçirdiği bir yangınla harap olmuş ve büyük oranda ortadan kalkmıştır. Kuruluşundan itibaren sırasıyla Halveti/Sünbülî, Halveti/Uşşakî ve Sa'dî tekkesi olarak kullanılmıştır. Günümüzde ulaşan türbede lahit şeklinde ele alınmış üç adedi taş sandukalı olmak üzere biri sade, dört kabir vardır. Bu kabirlerde tespit edilen şahidelerde yazılı olan kitabeler Arapçadır. Bunlar Derviş Muhammed, Aîşe Sultan (1584), Hasan oğlu Mustafa Bey (1606), Ahmed oğlu Mehmed Bey (1609), Mehmed Bey (1623)'e aittir. Ayrıca kaynaklar bu türbede ve hazirede Tarihçi Şemdânîzâde Süleymân Efendi ile tekkenin ilk sekiz şeyhin kabirlerinin de olduğunu belirtmektedir. Kâgir ve ahşap yapılardan oluşan tekkede Mescid-tevhidhane ve türbe mekânları kâgir duvarlıdır. Almaşık örgülü duvarlarda bir sıra kesme küfeki taşı ile iki sıra tuğla kullanılmıştır. Yapının dıştan kiremit kaplı ahşap çatı ile örtülü olduğu anlaşılmaktadır. Doğu ve kuzey yönünde köşeye yakın konumda kesme taş söveli, yuvarlak kemerli açıklıklı ve demir şebekeli pencereler türbe yapısına aittir. Türbenin batı yanında ve türbeye bitişik konumda kareye yakın planda ele alınmış olan mescid-tevhidhane mekânının kible duvarı günümüzde yıkılmıştır. Bu çalışmada Balçık Tekkesi'nin tarihi süreçteki değişimi ve günümüzdeki durumu ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Mimarisi, Balçık Tekkesi, Eyüp, Tekke

Abstract

Balchik Tekke was established on the site of the Darülhadis building, which was built as an educational structure in the Fatih era in the Eyüp district of Istanbul. The structure, which was established towards the end of the 16th century, has been renovated several times over time and has been in existence since the 20th century. Abandoned in 1925, the structure was destroyed by a fire in 1939 and has largely disappeared. Since its foundation, it has been used as a Halveti/Sunbuli, Halveti/Ushshaki and Sa'dî Tekke, respectively. In the tomb that has reached today, there are four simple graves, one of which has three stone chests, which are considered sarcophagi. The inscriptions of the witnesses identified in these graves are in Arabic. These belong to Dervish Muhammad, Aisha Sultan (1584), Mustafa Bey, the son of Hasan (1606), Mehmed Bey, the son of Ahmed (1609), and Mehmed Bey (1623). In addition, sources state that there are also the graves of Historian Şemdanzade Süleyman Efendi and the first eight sheikhs of the tekke in this tomb and cemetery. The mosque-tawhidhane and tomb spaces in the tekke, which consist of masonry and wooden structures, have masonry walls. A row of cut mould stones and two rows of bricks were used on the alternating braided walls. It is understood that the structure is covered with a wooden roof covered with tiles from the outside. The windows with cut stone cornices, round-arched openings and iron railings located near the corner in the east and

* **Sorumlu Yazar:** Ahmet Vefa Çobanoğlu (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: avefacob@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9696-2647

Atf: Cobanoglu, Ahmet Vefa. "Eyüp'te Kurtarılması Gereken Bir Yapı: Balçık Tekkesi." *Art-Sanat*, 18(2022): 113–144. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1138646>



north directions belong to the tomb. The Qibla wall of the masjid-tawhidhane site, which was covered in a square plan on the western side of the tomb and adjacent to the tomb, has been demolished today. This study focuses on the changes of the Balchik Tekke throughout the history and its current situation.

Keywords

Ottoman Architecture, Balchik Tekke, Eyüp, Tekke

Extended Summary

In 1453, during the siege of the city, the Conqueror's teacher, one of the Bayrami sheikhs Akshemseddin, discovered the location of the tomb of an important name known as Ayyub al-Ansari, a companion in the region. This important name has become a symbol of the rapidly developing Muslim city. In a short time, the Eyüp Sultan Complex consisting of the mausoleum, mosque, madrasa and bath buildings was built around the tomb. The most impressive examples of Ottoman mausoleums and tombs have been made in the region, which has continued to increase in importance over time. Thus, one of the largest cemetery areas of the city was formed here.

Then in the 16th century, the Zal Mahmud Pasha Complex was built by Mimar Sinan. During the time of Sultan Ahmed I, the Eyüp Sultan Tomb was fundamentally overhauled, and additional spaces and buildings with different functions were added according to the need. During the reign of Sultan Selim III, a complex based in imaret was built for his mother Mihrişah Sultan. Selim's sister Shah Sultan also built a small complex in his name. In addition, in the Eyüp Sultan Complex, which forms the core of the Selim district and is considered as the centre of attraction, Sultan Selim III had the mosque rebuilt in a new style with a portico courtyard and arranged its surroundings accordingly.

The traces of the changing structure of the Ottoman world in the 19th century can be easily traced in the region. The Rami Barracks, built on the ridges behind the settlement, and large industrial structures such as Feshane and Iplikhane, which are located on the coast, have also rapidly changed the social topography of the region.

The district has always been important in terms of Ottoman ceremonies. When the Sultans ascended the throne, a visit was made to the Eyüp Sultan Tomb located here and a sword-laying ceremony was held. The Sultans usually came to the ceremony by the sea and returned to the palace by making some visits by land.

It is known that a large number of tekkes were established in Eyüp District during the historical process. Although some of them exist today, some of them have either completely disappeared or have partially survived to the present day with their balconies. Among thirty eight lodges present known two of them were established in the 15th century, thirteen of them were in the 16th century, three of them were in the 17th century, thirteen of them were in the 18th century and seven of them were established in the 19th century.

One of the educational buildings built in the region during the Era of Fatih is the Darülhadis building, which was once present on the site of the Balchik Tekke. Later, the establishment of the tekke here took place in 1000 Hijri (1591). At the site of the Balchik Tekke, there was a Balchik Pier, where mud used to be collected and distributed from the mouths of streams that used to flow into the estuary was collected and distributed. It is understood that the name of the tekke also comes from here.

After the establishment of the tekke, Sheikh Mahmud Sunbuli Efendi, from the Sunbuli branch of the Halvetilik, took over. Later, Sheikh Mahmud-u Sani and his son Abdullah Efendi and his sons Sheikh Abdulgani Efendi, Sheikh Abdurrahman Efendi and Sheikh Salim Efendi respectively assumed this position. Later, Sheikh Mehmed Sadik Efendi, who belonged to the Ushshaki branch of the Halvetilik, served, and when he fell ill, he transferred the tekke to Sa'di Sheikh Mehmed Emin Efendi along with his trusteeship. Later, first, his son Sheikh Mehmed Ziya Efendi, then Ziya Efendi's brother Sheikh Mahmud Efendi and his son Sheikh Halid Efendi served in the tekke depending on the Sa'di sect. The tekke, which underwent various repairs over time, was mainly renovated and had been rebuilt by Sultan Mahmud II in 1251/ 1835.

The inscription that was known to have been placed on the main gate of the tekke was found intact in the old photographs, while it has been fragmented and some parts of it have been destroyed today.

The department of the tekke, which is used as a selamlık (the men's quarters in a Turkish house or palace), was rebuilt from new ones towards the end of the 19th century. After the closure of the tekke and lodges in 1925, the tekke was abandoned and the wooden units in and around the masjid tawhidhane were partially destroyed by a fire in 1939. In the following years, the remaining wooden parts completely disappeared.

Today, there are four simple graves, one of which is three stone chests, which are considered sarcophagi in the tomb section of the tekke. The inscriptions on the tomb stones found on the head and foot stones in these graves are in Arabic. These belong to Dervish Muhammad, Aisha Sultan (1584), Mustafa Bey, the son of Hasan (1606), Mehmed Bey, the son of Ahmed (1609), and Mehmed Bey (1623). In addition, sources state that the graves of Historian Şemdanizade Suleyman Efendi and the first eight sheikhs were also here in this tomb and the cemetery.

The mosque-tawhidhane and the tomb are gathered in a common structure in a tekke consisting of masonry and wooden structures. The places of Masjid-tawhidhane and mausoleums with stone walls. A row of cut mould stones and two rows of bricks were used on the alternating braided walls. It is understood that the structure is covered with a wooden roof covered with tiles from the outside. The windows with cut

stone cornices and round-arched openings and iron railings, located near the corner in the east and north directions, belong to the tomb structure. The Qibla wall of the masjid-tawhidhane place, which was considered in a square plan on the western side of the tomb and adjacent to the tomb, was destroyed.

Giriş

Osmanlı döneminde Eyüp semti bugün üzerleri kapanmış olan Eyüp Sultan ve İplikhane isimli iki küçük derenin Haliç'e ulaştığı saha ile etrafındaki yamaç ve tepelerde gelişmiştir. Bizans döneminde büyük bir manastırın var olduğu bilinen bölgede bir yerleşim söz konusu değildi. Manastırın ilk kuruluşu 5. yüzyıla kadar indirilmektedir. Bu dinî tesis Aziz Kosmas ve Aziz Damianos'a adanmıştı. Kilikyalı ya da Suriyeli olan bu azizler hekimdi ve karşılıksız hizmet verdikleri için Anargiri/Anargiros (gümüşsüz) şeklinde anılırlardı. Bu manastırın adı bölgenin Kosmidion şeklinde isimlendirilmesine sebep olmuştur. Bizans başkentini kuşatan büyük ordular kente giremeyince surların dışındaki bu yapıları tahrip etmiştir. Bu tesis 6. yüzyılda ve 11. yüzyılda büyük onarımlar ve yenilemelerle varlığını devam ettirmiştir¹. Bizans kaynaklarında surların dışında Haliç kıyısında fazla yüksek olmayan bir tepe üzerinde kurulduğu anlatılan manastır muhtemelen bugünkü Zal Mahmud Paşa Camii'nin arkasındaki tepe üzerinde yer almaktaydı. Eyüp çevresinde Bizans dönemine ait tespit edilebilen tek kalıntı da bu tepe üzerindedir. Osmanlı döneminde tepenin üzerine bir saray veya konak inşa edilmiş, ahşap olan bu yapı 17. yüzyılda Sadrazam Amucazâde Hüseyin Paşa tarafından kullanılmıştır². Bahsi geçen arazisi hâlâ Köprülü ailesinin vakıf arazisi olarak tapuda kayıtlıdır.

Kosmas Damianos Manastırı, bu azizlerin kültü açısından önemli bir merkez olmakla birlikte bölgenin Osmanlı dönemindeki durumu ile kıyaslanması mümkün değildir. Bizans döneminde bazı hükümdarlar manastıra özel önem verip yenilenmesine yardım etmiştir. Hatta IV. Mihail tahtan çekilip manastıra kapanmış ve o gece manastırda ölmüştür. Eski imparator bir hükümdar gibi değil de bir keşiş gibi basit bir mezara gömülmüştür. Manastır önemli bir yapı olmakla birlikte kaynaklar bölgeye yönelik özel bir ziyaret kültüründen bahsetmemektedir³.

1453 yılında kentin son kuşatmasında bölge önem kazanmıştır. Fatih'in hocası Bayramî şeyhlerinden Akşemseddin kuşatmanın sonuna doğru bölgede Eyyüb el Ensarî olarak bilinen Arapların İstanbul kuşatmalarına katılmış önemli bir sahabenin kabrinin yerini keşfetmiştir. Peygamberin savaşlarda sancağını taşıyan, Medine'ye hicretinde onu evinde misafir eden bu önemli şahsiyet hızla gelişen Müslüman kentinin bir simgesi hâline gelmiştir. Kısa süre sonra bir keramet ile yeri belirlenen mezar çevre-

1 Raymond Janin, *La Geographie Ecclesiastique De l'empire Byzantin, Première Partie Le Siege De Constantinople Et Le Patriarcat Ecumenique*, Tome III, (Paris: Publications De L'institut Français D'etudes Byzantines, 1953), 284-289. Ayrıca seri hâlde yapılan Eyüp Sempozyumları'nda Kosmidion ve Eyüp Semti'nin Bizans devri ile ilgili hazırlanan bildirilerde genelde benzer veriler tekrar edilmiş ve bazı veriler farklı değerlendirildiği için bunlar kaynakçada kullanılmamıştır.

2 Selim Hilmi Özkan, *Köprülü Amcazade Hüseyin Paşa (1644-1702)* (Vezirköprü: Vatandaş Matbaacılık, 2010), 288, 312.

3 Cyril Mango, "On The Cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople", *Mouseio Benaki Thymiamata ste Menemen tes Laskarina Bouras* (Atina: Publisher Benaki Museum, 1994), 189-191; Haluk Çetinkaya, "The Kosmidion of Constantinople", *Life is Short, Art Long, The Art of Healing in Byzantium New Perspectives*, Ed. Brigitte Pitarakis ve Gülru Tanman (İstanbul: Istanbul Research Institute, 2018), 127-138.

sine külliye inşa edilmiştir⁴. Zaman içinde önemi artan bölgede Osmanlı türbeleri ve kabirlerinin en etkileyici örnekleri de oluşmuştur⁵. Devlet ve din adamlarının çoğu servetleri ve beğenileri ölçüsünde türbeler veya gösterişli kabirler inşa ettirmiştir. Böylece kentin en büyük mezarlık alanlarından biri de burada gelişmiştir (G. 1, G. 2).

616. Kent planından M paftası Eyüp Bölgesi. Öl: 1:5000. Mezarlık bölgesi ile birlikte 1458 civarı inşa edilen, yıkılmasından sonra 1798-1800 yılları arasında yeniden yapılan Eyüp Camii.

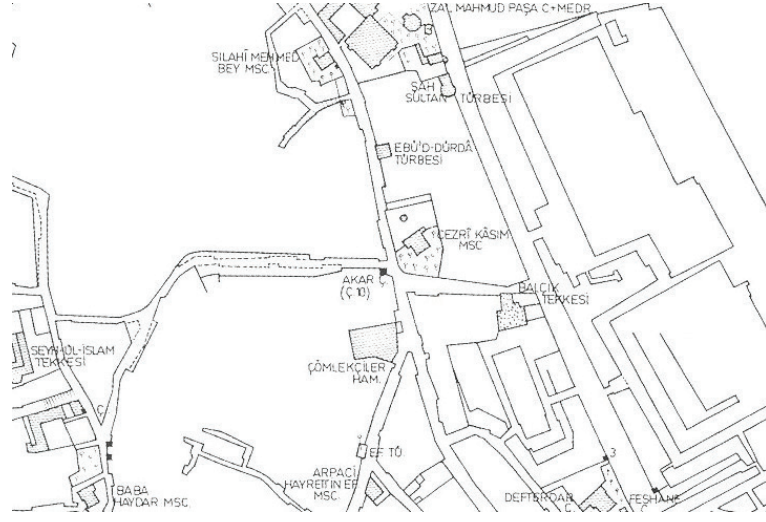
Eyüp semtinin büyük türbelerini gösteren planı (1:5000)



- | | |
|-------------------------------|--------------------------|
| 1. Ebu Eyyub el-Ensari | (İnşa 1453) |
| 2. Mustafa Ağa | ö. 1456/860 H |
| 3. Hoca Sinan Paşa | ö. 1495/900 H |
| 4. Hançerli Sultan | |
| 5. Palak Mustafa Paşa | ö. 1533/940 H |
| 6. Şeyh Abdurrahman Efendi | ö. 1537/944 H |
| 7. Ayaz Mehmed Paşa | ö. 1539/946 H |
| 8. Semiz Ali Paşa | ö. 1565/972 H |
| 9. Mehmed Pertev Paşa | ö. 1572/980 H |
| 10. Mehmed Ebussuud Efendi | ö. 1574/982 H |
| 11. Sokollu Mehmed Paşa | ö. 1579/987 H |
| 12. Lala Mustafa Paşa | ö. 1580/987 H |
| 13. Zal Mahmud Paşa | ö. 1580/988 H |
| 14. Feridun Ahmed Paşa | ö. 1583/991 H |
| 15. Cafer Paşa | ö. 1586/995 H |
| 16. Mirmiran Mehmed Ağa | ö. 1589/997 H |
| 17. Abdülkadir Şeyhi Efendi | ö. 1594/1002 H |
| 18. Ferhat Paşa | ö. 1595/1004 H |
| 19. Sıyavuş Paşa | ö. 1601/1011 H |
| 20. Lala Mehmed Paşa | ö. 1606/1015 H |
| 21. Sokollu İbrahim Paşa | ö. 1621/1031 H |
| 22. Abdurrahman Ağa | yak. 1648 |
| 23. Şair Fitnat Zübeyde Hanım | 18. yüzyıl |
| Mihrişah Sultan Türbesi | (İnşa 1792-96/1207-10 H) |
| Sahsultan Türbesi | (İnşa 19. yüzyıl) |
| Ebu'd-Derdâ Türbesi | (Onarım 1835/1251 H) |
| Koca Hüsnü Mehmed Paşa | ö. 1834/1271 H |
| Mehmed Ali Paşa | ö. 1869/1285 H |
| Omer Paşa | ö. 1871/1288 H |
| Üryanizâde Ahmed Es'ad Ef. | ö. 1889/1306 H |
| Adile Sultan | ö. 1899/1316 H |
| Kapitan Hasan Hüsnü Paşa | ö. 1903/ |
| Sultan Mehmed V. Reşad | ö. 1918-1336 H |

G. 1: Müller-Wiener tarafından hazırlanan Eyüp Haritası'nda Balçık Tekkesi ve çevresinin görünümü. (Müller-Wiener, İstanbul'un Tarihsel Topografyası, 508).

- 4 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1481)*, c. III (İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayını, 1973), 348-356; Aptullah Kuran, "Eyüp Külliyesi", *Eyüp: Dün/Bugün Sempozyumu 11-12 Aralık 1993*, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994) 129-135; Mehmet Nermi Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. II (İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, 2009), 70-88, 436-447; Baha Tanman, "Eyüp Sultan Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. III (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994) 237-243.
- 5 Bölgede inşa ettirilen türbeler için bk. Yıldız Demiriz, *Eyüp'te Türbeler* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989).



G. 2: Müller-Wiener'in Eyüp Haritası'ndan detay Balçık Tekkesi (Müller-Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*, 508).

Bölgedeki medrese gibi eğitim yapılarının sayısı çok değildir. Fatih tarafından yaptırılan Eyüp Sultan Külliyesi'nin medresesi sonrasında bölgede inşa edilen en eski ve önemli eğitim yapılardan biri de Balçık Tekkesi yerinde vaktiyle mevcut olan Darülhadis binasıdır. Hicri 863 (Miladi 1458–1459) yılında inşa edilmiş olan Darülhadis İstanbul kentindeki en eski eğitim tesislerinden biri olmuştur. Daha sonra burada tekkenin tesis edilmesi Hicri 1000 (Miladi 1591) yılında gerçekleşmiştir. İstanbul'u kültürel hatta siyasi yönden etkileyen birçok hareket Eyüp tekkelerinde gelişmiştir.

16. yüzyılın ikinci yarısında Zal Mahmud Paşa, Eyüp Sultan Külliyesi ile şehir surları arasında kendi külliyesini Mimar Sinan'a inşa ettirmiştir. Cami, türbe, iki medrese ve çeşmelerden oluşan külliye Eyüp Sultan semtini şehre bağlayan ana yol güzergâhı üzerindedir.

Önemi artarak devam eden yerleşimde 17. yüzyılın ilk çeyreğinde ve 18. yüzyılın son çeyreğinde önemli imar faaliyetleri gerçekleşmiştir. Sultan I. Ahmed zamanında Eyüp Sultan Türbesi esaslı bir şekilde elden geçirilmiş ve süslenmiş, artan ziyaretçilerinin bir düzen içinde bu görevlerini yapabilmeleri için ek mekânlar ve ihtiyaca göre farklı fonksiyonlarda binalar eklenmiştir. Özellikle Sultan III. Selim zamanında önce Haliç kıyısında bulunan eski bir saray arazisinde annesi Mihrişah Sultan için bir külliye inşa ettirilmiştir (1795). İmaret merkezli bu külliye de ayrıca türbe, sıbyan mektebi, çeşme ve sebil gibi anıtlara da yer verilmiştir. III. Selim'in kız kardeşi Şah Sultan Külliyesi (1800) ise Zal Mahmud Paşa Külliyesi'nin kible yönünden bitişiğinde inşa edilmiş, türbe, sebil, çeşme, sıbyan mektebi ve zamanla gelişen hazireden oluşmuştur. Bu külliye de Eyüp ile Sur içi arasındaki eski yol hattı üzerinde tesis edilmiştir. Aynı

yılda Sultan III. Selim semtin çekirdeğini oluşturan ve çekim merkezi olarak görülen Eyüp Sultan Külliyesi'nde camiye revaklı avlusu ile birlikte yeni tarzda baştan inşa ettirmiş ve çevresini de buna göre düzenletmiştir⁶.

İslami kimliği çok belirgin olan semtin etrafında bugün sadece kiliseleri kalmış olan ve Ermenilerin de ikamet ettiği iki mahalle (Eyüp Nişancası ve İslambey) oluşmuştur. Eyüp semti İstanbul'un yanında farklı bir yerleşim olarak kabul edilmiş ve ayrı bir kadı tarafından idare edilmiştir. Bu yerleşimin etrafında Trakya içlerine doğru devam eden geniş bir alan da idari açıdan Eyüp'e bağlanmıştır. Eyüp yerleşiminin merkezi her zaman Eyüp Sultan Külliyesi ve çevresi olmuştur. Semtte küçük mahalle mescitleri, yerleşimin yayılımını belirlemiş özellikle yamaçlarda geniş bahçeler içerisinde evlerden oluşan yerleşim de sivil dokuyu oluşturmuştur. Haliç kıyısında ise kentin seçkin sakinlerinin ikamet ettiği yalılar inşa edilmiştir⁷.

19. yüzyılda Osmanlı dünyasının değişen yapısının izleri bölgede rahatlıkla takip edilebilmektedir. Yerleşimin arkasındaki sırtlarda inşa edilen Rami Kışlası ve bunun çevresinde oluşturulan düzenli sokak kurgusu ile Rami semti daha çok Balkan kökenli aileler tarafından iskân edilmiştir. Bu Osmanlı değişiminin simgesi hâline gelen kent dokusu zamanla değişmiş ve yeterince incelenmeden yerini betonarme yapılara bırakmıştır. Kıyıda ise Silahtar Ağa Elektrik Santrali, Feshane, İplikhane gibi büyük endüstri yapıları inşa edilmiştir. Sahil saraylarının yerine inşa edilen bu yapılar bölgenin sosyal topografyasını da hızla değiştirmiştir. 1980'li yıllara kadar bölge kıyıları sanayi tesisleri tarafından kullanılmıştır. Ardından kıyı şeridinde bulunan fabrikalar yıkılarak kesintisiz parklar oluşturulmuştur. Eski yol hattı ihtiyaçlar doğrultusunda geliştirilmiş ve aynı zamanda yerleşim içinden geçen eski yol hattının yerine sahilde yeni bir yol hattı kıyı deniz üzerinde inşa edilmiştir.

Semt, Osmanlı törenleri açısından da önemlidir. Sultanlar tahta çıktıklarında burada bulunan Eyüp Sultan Türbesi'ni ziyaret edip kılıç kuşanma merasimi yapılırdı. Bu Avrupalı kralların taç giyme merasimlerine benzer bir törendir. Son devirde din adamları bu töreni idare etmiştir. Sultanlar merasime genellikle deniz yoluyla gelip resmen tahta oturduktan sonra kara yolu ile bazı ziyaretleri yaparak geri dönerlerdi⁸. Karayolu ile kente dönüşte Balçık Tekkesi önünden geçen yol hattı kullanılırdı. Bu hat üzerinde yer alan Zal Mahmud Paşa Külliyesi, Şah Sultan Külliyesi ve Defterdar Nazlı Mahmud Çelebi Külliyesi daima önemini ve varlığını muhafaza etmiştir (G. 3, G. 4).

6 Semavi Eyice, "Eyüp Sultan Külliyesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 12 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995), 9-12.

7 Fahrünnisa Ensari Kara, "Eyüp", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. III (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, 1994), 245-250.

8 Cemal Kafadar, "Eyüp'te Kılıç Kuşanma Törenleri", *Eyüp: Dün / Bugün, 11-12 Aralık 1993* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994), 50-61; Baha Tanman, "Kılıç Kuşanma Törenlerinin Eyüp Sultan Külliyesi ile Yakın Çevresine Yansımaları", *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüpsultan Sempozyumu* (İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 1998), 76-93.

Eyüp Semti'nde tarihi süreçte çok sayıda tekkenin tesis edilmiş olduğu bilinmektedir. Bunların bir kısmı günümüzde mevcut ise de bir kısmı da ya tamamen ortadan kalkmış ya da kısmen bakiyeleri ile günümüze ulaşmıştır. Varlığı bilinen otuz sekiz tekkeden ikisi 15. yüzyılda, on üçü 16. yüzyılda, üçü 17. yüzyılda, on üçü 18. yüzyılda, yedisi de 19. yüzyılda tesis edilmiştir⁹.



G. 5: Balçık Tekkesi, Selamlık ve Harem binası yok olmadan önceki görünümü (İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi)

Balçık Tekkesi

Balçık Tekkesi, Eyüp Sultan İlçesi, Nişanca Mahallesi'nde "Cezeri Kâsım Akar Çeşme Sokağı" ile "Defterdar Caddesi"nin kesiştiği köşede 67 ada 7 parsel üzerinde yer almaktadır. Bu bölge eskiden Balçık İskelesi olarak anılmaktaydı. Adı geçen iskele eski kayıtlarda Beyhan ve Esmâ Sultan sahil saraylarının arasında olacak şekilde ta-

9 Bu tekkeler hakkında bk. Nuran Çetin, "Eyüp Tekkeleri", (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2012).

nımlanmıştır ve iskele civarında çömlekçi dükkânlarının yer aldığı bilinmektedir. Reşat Ekrem Koçu bu iskele yanında Eyüp Camii imamlarından Başımam Sakip Bey'in çömlekçi dükkânlarının varlığından bahsetmiştir¹⁰. İskele ve hemen arkasındaki tekke "Balçık" ismini, Alibeyköyü Deresi ile Kâğıthane Deresi ağızlarından toplanan, çömlek yapımına uygun kilin/balçığın bu iskeleden Defterdar Semti içlerindeki çömlekçilere dağıtılmasından dolayı aldığı bilinmektedir¹¹.

Balçık Tekkesi'nin yerinde fetihten kısa süre sonra bir Darülhadis tesis edilmiştir. Ayvansarayî Darülhadis'in "*fi'l-asl Kâşif-i esrâr*" beyitiyle Hicri 863 (Miladi 1458-1459) tarihinde tesis edildiğini bildirmiştir. *Hadîkatü'l-Cevâmi* adlı eserde devam eden cümlelerde Darülhadis'in zamanla harap olduğu ve vakfının dahi kalmadığını, yapının yerinin ise boş bir araziye döndüğünü bildirmiştir¹². Fatih devrinde tesis edilmiş bu ilk yapının şekli, banisi, hatta adı da kesin olarak bilinmemektedir.

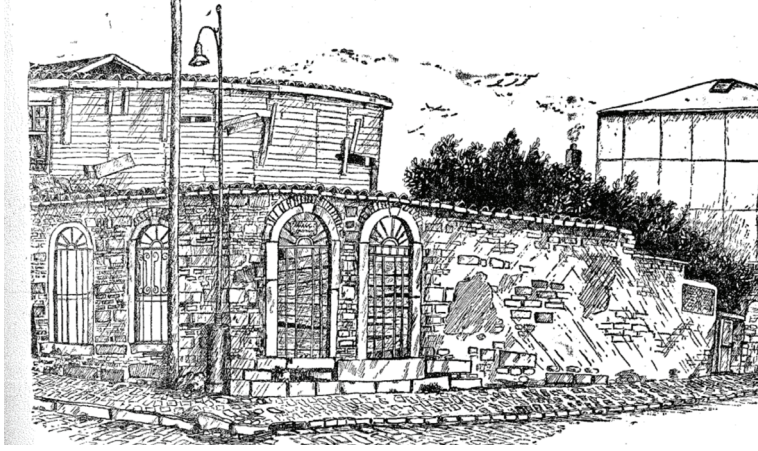
İstanbul kentindeki en eski eğitim tesislerinden biri olan bu yapı muhtemelen basit malzeme ile inşa edilmiş olmalıydı. Vaktiyle harap olan Darülhadis Hicri 1000 (Miladi 1591-1592) yılında Tiryâkî Hasan Paşa¹³ tarafından "müceddeden" inşa edilmiş ve imamlığına Halvetilîğin Sünbülî kolundan Şeyh Mahmud Sünbülî Efendi (ö. 1018/1609-1610) atanmıştır. Böylece yapı hem tekke hem de mescid olarak semte hizmet vermeye devam etmiştir. Daha sonra yine Mahmud isminde biri (*Hadîkatü'l-Cevâmi*'ye göre Şeyh Mahmud-u Sani) tekkenin şeyhi olmuş (ö. 1128/1716) sonra da oğlu Abdullah Efendi posta oturmuştur. Abdullah Efendi'nin (1155/1742) tarihinde vefatı ile yerine oğlu es-Seyyid eş-Şeyh Abdülğani Efendi (ö. 1201/1787) post-nişîn olmuştur. Şeyh Abdülğani Efendi zamanında (1742-1787) tekke en parlak dönemini yaşamış, zengin fakir her kesimden çok sayıda kişi tekkeye teveccüh etmiş, gösterişli toplantılar yapılmıştır. Daha sonra Şeyh Abdurrahman Efendi (ö. 1225/1810) tekkenin şeyhi olmuştur.

10 Reşat Ekrem Koçu, "Balçık İskelesi", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. IV (İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1960), 1979.

11 Baha Tanman, "Balçık Tekkesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. II (İstanbul: İstanbul Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994), 14.

12 Ayvansarayî Hüseyin Efendi, Alî Sâti' Efendi, Süleymân Besim Efendi, *Hadîkatü'l-Cevâmi' (İstanbul Câmileri ve Diğer Dînî-Sivil Mi'mârî Yapılar)*, haz. Ahmed Nezih Galitekin (İstanbul: İşaret Yayınları, 2001), 362-363.

13 Tekkeyi tesis eden Tiryaki Hasan Paşa birçok başarılı görevi yanı sıra özellikle Kaniye Kalesi'nde 1601 yılında yaptığı müdafaa ile tanınmıştır. Bugün Macaristan sınırları içinde kalan kale Hasan Paşa tarafından esaslı bir şekilde tamir edilmiştir. Bu faaliyette kalenin duvarları kalınlaştırılarak takviye edilmiş, cami, cephane binası ve beylerbeyi sarayı yeniden inşa edilmiştir. Daha sonra paşa 1608 yılında Budin Beylerbeyi görevine tayin edilmiş ve kısa bir süre sonra Budin'de vefat ederek orada defnedilmiştir. Tiryâkî Hasan Paşa için bk. Mahmut Ak, "Tiryâkî Hasan Paşa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 205-207.



G. 6: Tekkenin çizimi (*İstanbul Ansiklopedisi*, c. IV, 1979, çizen: Turan Açıksöz).

Abdurrahman Efendi'den sonra Kanbur Şeyh Salim Efendi (ö. 1234/1819) bu tekkenin son Halvetiliğin Sünbülî koluna mensup şeyhi olmuştur. Şeyh Salim Efendi zamanında zikir ve toplantıların yapıldığı cumartesi günleri dışında diğer günler tekke kapalı tutulmuştur. Daha sonra Halvetiliğin Uşşâkî koluna mensup Şeyh Mehmed Sadık Efendi (ö. 1242/1827) postnişin olmuştur. Dolayısıyla 1819'dan 1827'de şeyh efendinin vefatına kadar tekke Halvetiliğin Uşşâkî koluna bağlı olarak faaliyetini sürdürmüştür. Şeyh efendi hastalanınca tekkeyi 1827 yılında 2000 kuruşa mütevelliliği ile birlikte Şeyh Mehmed Emîn Efendi'ye devretmiştir. Şeyh Mehmed Emin Efendi (ö. 1257/1841) tekke yapılarını elden geçirerek yenilemiş ve kendisinin mensup olduğu Sa'dî tarikatına tahsis etmiştir¹⁴. Daha sonra sırası ile önce oğlu Şeyh Mehmed Ziyâ Efendi (ö.1294/1877) sonrasında Ziya Efendi'nin kardeşi Şeyh Mahmud Efendi (ö.1299/1881) ve onun da oğlu Şeyh Hâlid Efendi Sa'dî tarikatına bağlı olarak tekke görev yapmıştır¹⁵. Tekkenin sekizinci şeyhi Mehmed Emin Efendi aynı zamanda Eyüp Sultan Türbesi türbedarlığı görevine de tayin edilmiş ve her iki görevi birlikte icra etmiştir¹⁶. 1251/1835 tarihinde tekkenin yapıları Sultan II. Mahmud tarafından yeniden inşa edilmiştir¹⁷. Günümüze ulaşabilen İstanbul tekkelerinin çoğu bu padişah döneminde yeniden yapılmış veya elden geçirilmiştir.

14 Ayvansarayî Hüseyin Efendi, Alî Sâtî' Efendi, Süleymân Besîm Efendi, *Hadîkatü'l Cevâmî*, 362-363; Mehmet Nermi Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. I (İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, 2009), 223-224; Hakkı Göktürk, "Balçık Tekkesi Mescidi", *İstanbul Ansiklopedisi*, haz. Reşat Ekrem Koçu, c. IV (İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1960), 1979-1980.

15 Fatih Köse, *İstanbul Halvetî Tekkeleri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2012), 318; Nuran Çetin, "Eyüp Tekkeleri," 198-204.

16 Ayvansarayî Hüseyin Efendi, Alî Sâtî' Efendi, Süleymân Besîm Efendi, *Hadîkatü'l Cevâmî*, 363; Hakkı Göktürk, "Balçık Tekkesi Mescidi", 1979-1980; Hür Mahmut Üçer, *Şeyh Saa'dedin Cebavi ve Sa'dilik* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2010) 200-202.

17 Vaktiyle kapının üzerinde olduğu anlaşılan kitabeden bu inşa anlaşılmaktadır. Ayrıca (Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, (Evkaf Defteri) EV.d. 10074'te tekkede harem dairesinin yapımı, bazı mahallerin tamiri, malzeme ve işçi ücretleri hakkında bilgi bulunmaktadır.

Tekkenin batısında caddeye açılan cümle kapısı yanına bu dönemde bir kitabe yerleştirilmiştir. Ancak bugün birkaç parça hâlinde bir kabrin yanına atılan kitabenin bazı kısımları eksik olup harflerin bozulup kırılması ile de bazı kelimeler ve satırlar güçlükle seçilebilmektedir. Kitabenin eski fotoğrafları ve eski ziyaretlerde okunan metinleri sayesinde bugün tamamı okunabilmektedir (G. 7). Kırılıp eksilen kısımlar metinde parantez içinde verilmiştir (G. 8, G. 9).



G. 7: Tekkenin II. Mahmud devrine ait onarım ve yenileme kitabesinin özgün yerinde bulunduğu sırada çekilen resmi. (Esin İşli Arşivi).

Kitabenin Okunuşu:

(Şâhen-şeh-i dervîş-i hû kutb-i) Hudâ Mahmûd Han
İtmekde lutfi sû-be-sû sâhib-dilânî şâdumân

(Heb rub '-ı meskûna tamâm) âbâd edip virdi nizâm
Adli ile hâs ü avâm devrinde oldı kâmurân

Dâim du'â-yı ehl-i hâl alur o zill-i lâ-yezâl
Yapdırdı oldı bî-misâl budur Hânkâh-ı Sa'dîyân

Şeyh ü mürîdi halk iden Rabb-i Kerîm-i zü'l-minen
Bânî-yi hayrât ü hasen kılsun o şâhı her zamân

(Nazm itdi Safvet Bey güzel târîh-i tâmun oku gel)
(Sa'd ile yapıdı bî-bedel bu dergâhı Mahmûd Han)

(Sene H. 1251)¹⁸ [1835]

18 Kitabeye için ayrıca bk. Hakkı Göktürk, "Balçık Tekkesi Mescidi", 1979-1980; Mehmet Nermi Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. I, 223.



G. 8: Kitabenin kırılmış hâli (Müfid Yüksel, 2006).



G. 9: Kırılmış olan kitabenin günümüzdeki durumu (Hayri Fehmi Yılmaz, 2018).

Tekkenin selamlık olarak kullanılan dairesi 19. yüzyılın sonlarına doğru yeniden inşa edilmiştir. 1885 yılında Dâhiliye Nezareti tarafından hazırlanan İstanbul Tekkeleri istatistik cetvelinde yapıda dört erkek, altı kadın yaşadığı tespit edilmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde bulunan bir grup belgeye göre tekke 1904-1905 yıllarında 5415 kuruş harcanarak tamir ettirilmiştir¹⁹.

19 Fatih Köse, *İstanbul Halveti Tekkeleri*, 316.

Tekkenin âyin günü bazı kaynaklarda çarşamba²⁰ bazılarında ise cumartesi²¹ olarak gösterilmektedir. Tekkeye devlet tarafından kurban bayramlarında bir koyun tahsis edilmiştir. Ayrıca her sene Muharrem ayı başında *muharremiye* ödendiği de belgelerden anlaşılmaktadır²². Belgelerin bir kısmında belirtildiği gibi tekke Mirimiran Hasan Paşa Vakfında kayıtlıdır.

1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapanmasından sonra yapılar terk edilmiş ve 1939 yılında çıkan bir yangınla mescid-tevhidhane ve çevresindeki ahşap birimler kısmen yok olmuştur²³. Bunu takip eden yıllarda da selamlık ve harem daireleri başta olmak üzere kalan diğer ahşap kısımlar tamamen ortadan kalkmış, kâgir duvarlar ise kısmen de olsa varlığını muhafaza edebilmiştir (G. 10, G. 11, G.12).



G. 10: Tekkenin türbe duvarları ve hacet pencereleri (Müfid Yüksel, 2006)

20 Yeşilzâde Mehmed Sâlih Efendi, *Rehber-i Tekâyâ*, Süleymaniye Kütüphanesi Tırnovalı, nr. 1035, 93.

21 Reşat Ekrem Koçu, “Cumartesi Tekkeleri”, *İstanbul Ansiklopedisi*, c. VII (İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi,1965) 3620; Reşat Ekrem Koçu, “Dergâhlar”, *İstanbul Ansiklopedisi*, c. VIII (İstanbul: İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1966), 4483; Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. I, 223; Baha Tanman, “Balçık Tekkesi”, 15.

22 (Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, (Hatt-ı Hümayûn Tasnifi) HH. 14288’de kurbanlık koyun tahsisi; (Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, (Evkâf Defteri) EV.d. 13834 – 29.12.1266’da Muharremiye tahsisi; (Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, (Hatt-ı Hümayûn Tasnifi) HAT. 1320/51543 – 29.12.1251’de Taamiye tahsisi belirtilmiştir.

23 Baha Tanman, “Balçık Tekkesi”, 14-15.



G. 11: Türbenin ve bitişiğindeki meşid-tevhidhane duvarının batıdan görünüşü (Müfid Yüksel, 2006).



G. 12: Tekkenin otopark olarak kullanılan tevhidhane kısmının görünüşü (Müfid Yüksel, 2006).

Günümüzde türbede varlığını muhafaza eden kişilere ait şahideler lahit şeklinde ele alınmış üç adet taş sandukalı olmak üzere biri sade dört kabir vardır. Bu kabirlerde tespit edilen şahidelerde kitabeler Arapçadır. Mevcut mezar taşlarının Arapça olması dikkat çekicidir. 16. yüzyıl sonlarından itibaren mezar taşlarının geneli Türkçe hazırlanırken bu tekkede Arapça kitabelerin devam etmesi önemlidir. Beyaz mermerden yontulmuş dolama kavuklu şahidelerin bulunduğu hazirede dikkat çekici kabirler vardır (G. 13). Mevcut kabirler ve şahidelerdeki kitabeler aşağıda belirtilmiştir:



G. 13: Tekkenin türbe bölümü ve dolama kavuklu mezarlar (Encümen Arşivi).



G. 14: Türbenin içindeki Derviş Muhammed'e ait mermer lahit ve şahidesi (Müfid Yüksel, 2006).

1. Çoğu toprağa gömülü olmakla birlikte lahit şeklinde düzenlenmiş taş sandukası oldukça süslüdür. İri bitkisel dekorlu rozetler arasında yapraklı dallar üzerinde lale, sümbül ve küçük çiçekler işlenmiştir. Lahidin üst kenarı dilimli olarak süslenmiştir. İnce dört köşeli şahide küçük dolama kavukludur (G. 14, G. 15). Dört yüzünde görülen kitabenin üst kısmında baklavalı bir bordür işlenmiştir. Her yüzde ikişer kartuş içinde yazılmış olan kitabe şöyledir:

*İntekale min dâri'l-fenâ
İlâ dâri'l-bekâ Derviş Muhammed bin ...*

*El fasih fi yevm ...
Min şehri Zi'l-ka'de sene 1?8?*

Vaktiyle kırık olan ve demir kenetle birleştirildiği bilinen ayak tarafındaki şahide günümüzde mevcut değildir. Mehmed Ziya ve Mehmet Nermi Haskan tarafından tespiti yapılan şahidedeki kitabe şöyledir²⁴:

*İntekale'l-merhum ve mağfuru'n-leh
Osman Paşa ibn-i Gazanfer*

*Paşa'nın validesi merhum Şehzade
Sultan Bayezid Han'ın tâb-serâh*

*Kerimleri Aişe Sultan'dır
Sene isnâ ve tis'in ve tis'a mietün*

*Şevvalinde dâr-ı fenadan
dâr-ı bekâya rihlet eyledi*

992 (Ekim 1584)

²⁴ Mehmed Ziya, *İstanbul ve Boğaziçi-Bizans ve Osmanlı Medeniyetlerinin Âsâr-ı Bâkiyesi* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2016), 158; Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. II, 419.



G. 16: Türbenin içinde Mustafa Bey'e ait mezar (Hayri Fehmi Yılmaz, 2018).

2. Baş taşı günümüzde kırık olup kare kesitli ve dolama kavuklu olduğunu Mehmet Nermi Haskan eserinde belirtmektedir²⁵. Ayak taşı sütun şeklindedir. *Dolama Kavuk* günümüzde bu sütun üzerine konmuştur (G. 16). Beş kartuş içinde yazılı olan kitabe şöyledir:

İntekale el-merhum el-mağfûr²⁶
Mustafâ Beğ bin Hasan

Paşa İlâ Rahmetillahi Te'âlâ
Fi'l-yevmi's-sâdis ve'l işrîn

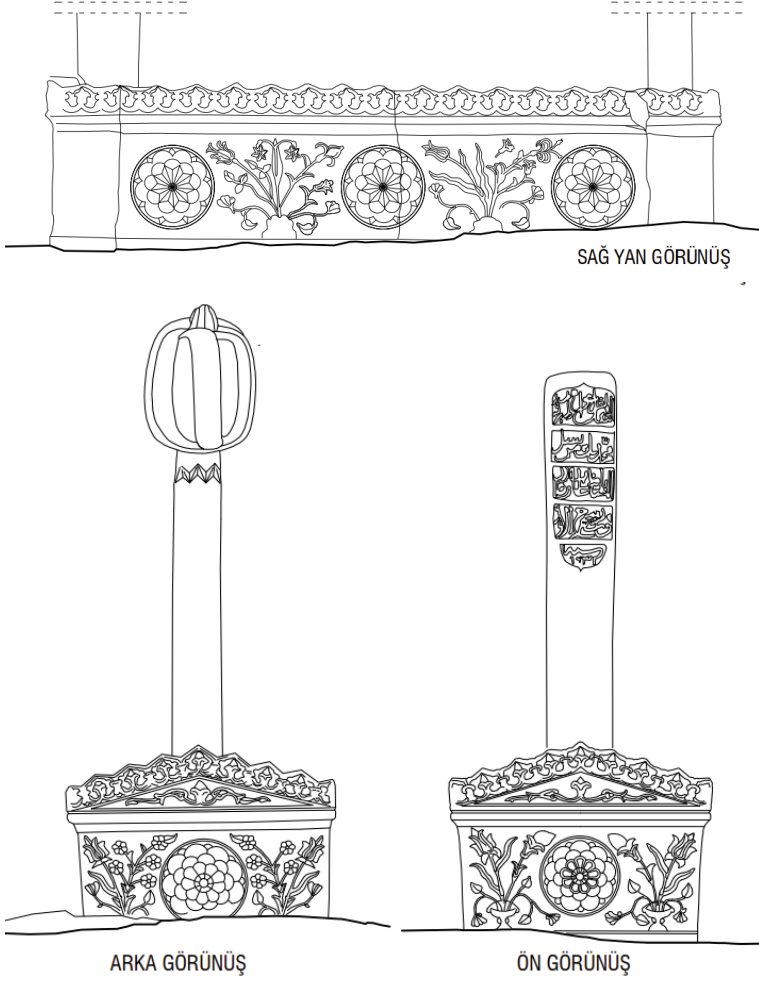
25 Mehmet Mermi Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. II, 419.

26 Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. II: 419 da bu mısradaki son kelimeyi “mebrûr” şeklinde okumuştur.

*Min Muharremi'l-harâm
sene 1015 (Mayıs 1606).*



G. 17: Türbenin içindeki Mehmet Bey'e ait kabir ve şahidesi (Müfid Yüksel, 2006).



G. 18: Mehmed Bey'e ait taş lahdin ve şahidelerin çizimi
(Selda Baltacı Mimarlık Atölyesi Arşivi).

3. Lahit şeklinde düzenlenmiş taş sandukası oldukça süslüdür. İri bitkisel dekorlu rozetler arasında yapraklı dallar üzerinde lale, sümbül ve küçük çiçekler işlenmiştir. Lahdin üst kenarı palmetli tepelik dizisi ile süslenmiştir. Şahidesi dolama kavukludur (G. 17, G. 18) kare kesitli şahidenin üstünde prizmatik üçgenlerden bir bordür işlenmiştir. Kitabe şöyledir:

Fatiha
Lâilâhe illallah
Muhammedün Resûlullah

Sütun şeklinde düzenlenmiş olan ayak taşındaki kitabe şöyledir:

İntekale 'l-merhûmu 'l-mebrûr
Mehemmed Bey min nesl-i

Sultan Bayezid Han
Fî şehri Rebîu 'l-evvel

Sene 1032 (Ocak 1623).



G. 19: Otopark içinde çukurda kalan kabir ve vaktiyle kapı üzerindeki kitabesinin parçalanmış hâli (Müfid Yüksel, 2006).

4. Türbenin arkasında, arsanın sonunda çukurda kalan kabirdeki şahide, sütun şeklinde olup bir kısmı gömülüdür. Günümüzde üç kartuşu görülebilmekle birlikte kitabesi daha önce Mehmed Ziya ve Mehmet Nermi Haskan tarafından tam olarak okunabilmiştir²⁷ (G. 19). Kitabe şöyledir:

Kad İntekale 'l-merhumü 'l mağfûr
Mehmed Beğ ibn-i Ahmed Beğ min

Evlâdi 'l-merhume İsmihan Sultan
Bint-i Şah Sultan merhum Sultan
Bayezid Han Hazretleri 'nin kerimesidir

Fî şehri Şevval 1017 (Ocak 1609).

²⁷ Mehmed Ziya, *İstanbul ve Boğaziçi*, 158; Mehmet Nermi Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. II, 419.

Ayrıca tekkede görev yaptığı bilinen on bir şeyh efendiden²⁸ ilk sekiz şeyhin tekkenin türbesine gömüldükleri Hüseyin Ayvansarayî'nin eserinde zikredilmektedir²⁹. Bu tanımlama muhtemelen yapıya gerçekleştirilen bir ziyaret sırasında sandukalar üzerindeki bilgilerden derlenmiş izlenimi vermektedir. Muhtemelen bu kabirlerin üzerinde üstleri puşideli ahşap sandukalar vardı. Türbenin restorasyonunda burada görev yaptığı bilinen tekke şeyhlerinin kabirlerinin yerleri tespit edilemese de sandukaların türbeye yerleştirilmesi düşünülmelidir. Mehmet Nermi Haskan türbede defnedilmiş olan başka şahsiyetlerinde olduğundan bahsetmektedir. Tarihçi Şemdanîzâde Süleymân Efendi (ö.1193/1779) bunlar içinde tanınmış bir şahsiyet olarak dikkat çekmektedir. Haskan ayrıca burada 1965 yılında yapmış olduğu bir tespitte 1055, 1127, 1139, 1143, 1153 tarihli olmak üzere on kadar kabrin hazirede var olduğunu, 1975 yılından sonra bunların yok edildiğini belirtmektedir³⁰.

Tekke kâgir ve ahşap yapılardan oluşmaktaydı. Dikdörtgen bir alanda ortak bir kütle içerisinde ele alınmış olan mescid-tevhidhane ve türbe kâgir duvarlıdır³¹. Almasıç örgülü duvarlarda bir sıra kesme küfeki taşı ile iki sıra tuğla kullanılmıştır. İçten ahşap tavanlı olan yapıda mescid kısmının çatı altında gizlenmiş ahşap kubbeli olduğu tahmin edilmekte, diğer kısımların ise paşalı tavan olduğu eski fotoğraflardan anlaşılmaktadır (G. 20). Dıştan ise kiremit kaplı çatı ile örtülü olduğu anlaşılmaktadır. Yapının doğu (Haliç) ve kuzey yönünde köşeye yakın konumda kesme taş söveli ve yuvarlak kemerli açıklıklı ve demir şebekeli pencereler bu bölümdeki türbe yapısına aittir. Hemen hemen beden duvarlarının üst hizasına kadar uzatılmış olan pencerelerin kesme küfeki taşı kemerleri üzerinde ince tuğlalar ile örülmüş ikinci bir hafifletme kemeri daha bulunmaktadır.

28 Fatih Köse, *İstanbul Halvetî Tekkeleri*, 315-317'de toplam on bir şeyh efendinin listesini vermiştir; Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. I, 222-224'te on şeyh efendinin listesini vermiştir; Nuran Çetin, *Eyüp Tekkeleri*, 198-203'te on şeyh efendinin listesini vermiştir.

29 Ayvansarayî Hüseyin Efendi, Alî Sâtî' Efendi, Süleymân Besîm Efendi, *Hadîkatü'l Cevâmî'*, 362-363.

30 Mehmet Nermi Haskan, *Eyüp Sultan Tarihi*, c. II, 420.

31 Baha Tanman, "Balçık Tekkesi", c. II, 15'te bu yapı kütesinin 13 x 7 m ölçülerinde olduğunu belirtmektedir.



G. 20: Türbe kısmından tevhidhaneye bakış. Çöken pasalı tavan ve giriş cephesinin görünümü. (Encümen Arşivi).



G. 21: Mescid-Tevhidhanenin mihrap duvarının çökmeden önceki görünümü. Tuğladan yuvarlak kemerli ve moloz taş örgü yarım daire şeklinde mihrap nişinin görünümü. (İ. H. Konyalı Arşivi).

Türbenin batı yanında ve türbeye bitişik konumda kareye yakın planda ele alınmış olan mescid-tevhidhane mekânı yer almaktadır. Mescid-tevhidhane mekânına ait eski bir fotoğrafta bugün mevcut olmayan kible yönündeki duvarı ve yuvarlak kemerli niş şeklindeki mihrabı açıkça görülmektedir. (G. 21) Mihrap duvarında (güney) ve giriş duvarında (kuzey) pencere bulunmadığı anlaşılmaktadır. Tüm mekân ağırlıklı olarak türbe pencerelerinden ışık almak üzere tasarlanmıştır. Bu kurgu türbenin içinden geçerek gelen ışığa özel anlamlar yükleyen bir yaklaşımı göstermektedir. Bu tasarım

özelliği İstanbul'da başka tekke yapılarında da tespit edilmiştir. M. Baha Tanman mescid-tevhidhanenin batı duvarında ahşap mahfiller olabileceğini, mahfilin hanımlar kısmının da ahşap kafeslerle kaplanmış olabileceğini önermiştir. Benzer şekilde güneydeki ahşap evin giriş ve birinci katının selamlık üst katının ise harem dairesi olabileceğini belirtmektedir³² (G. 22).

Harem ve selamlık dairelerinin yer aldığı ahşap yapı 20. yüzyılın ilk yarısında çekilmiş olan fotoğraflara göre muhtemelen cephenin solunda yarı bodrum su basman üzerinde giriş kat ve üzerindeki bir kattan oluşmaktaydı. Cephenin sağında yer alan dikdörtgen açıklıklı çift kanatlı ahşap kapısı üç aynalıklı olup kapı üzerinde iki sıra hâlinde üçerden altı kare camlı bir tepe penceresi yer almaktaydı. Kapının her iki yanında seviyeleri farklı dikdörtgen açıklıklı birer pencere vardı. Pencerelerden sağdaki ara katın bu yöndeki koridoruna, soldaki ise giriş sofasına açılmaktaydı. Kapı ve çevresi üst kat seviyesine kadar sıvalıydı. Soldaki bölümde yalnızca su basman sıvalı olup yükseltilmiş giriş kat enli olmayan ahşap ile kaplamalıdır. Ahşap kaplamanın ölçüleri bu kısmın yakın zamanda yeniden elden geçmiş olduğuna işaret etmektedir. Basık olarak ele alındığı anlaşılan giriş katın (selamlık) bu yönde cepheye açılan üç adet dikdörtgen penceresi bulunmaktaydı.

32 Baha Tanman, "Balçık Tekkesi", c. II, 15.



G. 22: Tekkenin selamlık ve harem dairesinin olduğu yapı cephesinin görünümü (Selda Baltacı Mimarlık Atölyesi Arşivi).

Cephede üst kat (harem) iki giyotin çıkma ile şekillenmiş olup bunlardan soldaki bir ahşap kaplı konsolla sağdaki ise üç ahşap eli böğründeyle desteklenmiştir. Her iki çıkma ön cephede dikdörtgen açıklıklı üçer pencereye sahiptir. Ayrıca sağdaki çıkmanın dar olan yan yüzünde dördüncü bir pencere vardır. Pencereelerde giyotin çerçeveler yer almış olup bunlar altlı üstlü olarak dörder camlı olacak şekilde düzenlenmiştir. Selamlık ve haremın türbe ve mescid-tevhidhane tarafına bakan yan cephesi sağır olarak ele alın-

mış olup bu yönden çekilmiş fotoğraflarda ahşap kaplamasının çok yıpranmış olduğu görülebilmektedir (G. 23, G. 24). Hazırlanan restitüsyon planlarına göre giriş sofasında solda yer alan ahşap merdiven ile yükseltilmiş olan selamlık katına ulaşılmaktaydı. Bu katta arada “L” şeklinde bir koridorla irtibatlandırılmış biri solda ön cepheye, diğer ikisi arka cepheye açılan üç oda planlanmıştır. Koridorun sağ ucunda arka cepheye açılan bir hela, sol ucunda ise üst kata ulaşan ahşap merdiven yerleştirilmiştir. Harem dairesi olan üst katın da selamlık katı ile aynı planda olduğu tahmin edilebilir. İçten ahşap tavanlı mekânlara sahip yapı, üstte alaturka kiremit kaplı çatıyla örtülmüştü (G. 25).



G. 23: Tekkenin selamlık ve harem daireleri ile türbenin cephesi (Esin İşli Arşivi).



G. 24: Türbe ile selamlık ve harem dairelerinin yer aldığı ahşap yapı (Selda Baltacı Mimarlık Atölyesi Arşivi).



G. 25: Balçık Tekkesi selamlık ve harem daireleri ile türbe, mescid-tevhidhanenin plan ve cephe restitüsyonları (Görenler Mimarlık-Eyüp Belediyesi Arşivi).

Sonuç

Fetih sonrasında inşa edilen Darülhadis binasının yerinde 16. yüzyılın sonlarında tesis edilmiş olan Balçık Tekkesi, 20. yüzyılın başına kadar çeşitli tamir ve yeniden ihya faaliyetleri neticesinde varlığını muhafaza etmiştir. On iki şeyhin görev yaptığı tekke önceleri Halveti/Sünbülî, sonrasında Halveti/Uşşâkî, daha sonra da Sa'di tekkesi olarak fonksiyonuna devam etmiştir. Tekkenin 1925 yılında terk edilmesi sonrasında selamlık ve harem dairelerini de barındıran ahşap binaları zaman içinde yok olmuş; duvarları kâgir olan türbe bölümü ile mescid-tevhidhane bölümü kısmen günümüze ulaşmıştır. Türbede bugün dört adet kabirde beş kişinin medfun olduğu baş ve ayak şahidelerinden anlaşılmaktadır. Ayrıca kaynaklarda tekkenin ilk sekiz şeyhinin de burada defnedilmiş oldukları kaydedilmiştir. Muhtemelen diğer dört şeyh de burada medfun olmalıdır. Ayrıca Tarihçi Şemdanîzâde Süleymân Efendi'nin de burada yatmakta olduğu tespit edilebilmiştir. İstanbul'un manevi yönden önem arz eden Eyüp semtinde bir dönem halkın teveccühü ile dolup taşmış, bir dönem sakin hayat sürmüş olan Balçık Tekkesi duvar bakiyeleri ve birkaç kabir ile varlığını sürdürmek için zamana karşı direnmektedir.

Not: Makalenin değerlendirme, hakem ve karar süreçlerinde Baş Editör Yardımcıları yer almamış, ilgili süreçler Baş Editör ve alan editörleri tarafından yürütülmüştür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Note: The Co-Editor-in-Chief was not involved in the evaluation, peer-review and decision processes of the article. These processes were carried out by the Editor-in-Chief and the Section Editor of the editorial management board.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Ak, Mahmut. “Tiryâkî Hasan Paşa”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 205-207.
- Alman Mavileri: 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları*. 3. Hazırlayan İrfan Dağdelen. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, 2007).
- Ayvansarayî Hüseyin Efendi, Alî Sâtu’ Efendi, Süleymân Besîm Efendi, *Hadikatü’l Cevâmi’ (İstanbul Câmileri ve Diğer Dînî-Sivil Mi’mârî Yapılar)*. Hazırlayan Ahmed Nezih Galitekin. İstanbul: İşaret Yayınları, 2001, 362-363.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri, 855-886 (1451-1481)*. III. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayını, 1989.
- Çetin, Nuran. “Eyüp Tekkeleri”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2012.
- Çetinkaya, Haluk. “The Kosmidion of Constantinople”. *Life is Short, Art Long, The Art of Healing in Byzantium New Perspectives*. Editörler Brigitte Pitarakis ve Gürlü Tanman. İstanbul: Istanbul Research Institute, 2018, 127-138.
- Demirel İşli, Esin. “İstanbul Tekkeleri Mimârisi Eklentileri ve Restorasyonu.” Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1998.
- Demiriz, Yıldız. *Eyüp’te Türbeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Eyice, Semavi. “Eyüp Sultan Külliyesi”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 12. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, 9-12.
- Göktürk, Hakkı. “Balçık Tekkesi Mescidi”. *İstanbul Ansiklopedisi*. IV. Hazırlayan Reşat Ekrem Koçu. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1960, 1979-1980.
- Haskan, Hasan Nermi. *Eyüp Sultan Tarihi*, I-II. İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, 2009.
- Hüseyin Ayvansarayî. *Hadikatü’l Cevâmi*. İstanbul 1281 [Miladi 1865].
- İnalçık, Halil. “Eyüp Projesi”. *Eyüp: Dün / Bugün Sempozyumu 11-12 Aralık 1993*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994, 1-23.
- İstanbul Türbe, Hazire ve Kabirleri - Eyüpsultan*. İstanbul: İBB Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı, Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü Yayını, 2019.
- Janin, Raymond. *La Geographie Ecclesiastique De l’empire Byzantin, Premiere Partie Le Siege De Constantinople Et Le Patriarcat Ecumenique*. Tome III. Paris: Publications De L’institut Français D’etudes Byzantines, 1953.

- Kadayıç, Gülnur ve Hülya Yalçın. “Eyüp Camii ve Merkez Civarında Yürütülen Koruma Amaçlı Kentsel Tasarım Çalışma ve Uygulamaları”. *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüpsultan Sempozyumu*. İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 2000, 402-419.
- Kafadar, Cemal. “Eyüp’te Kılıç Kuşanma Törenleri”. *Eyüp: Dün / Bugün Sempozyumu 11-12 Aralık 1993*. İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994, 50-61.
- Kara, Fahrünnisa (Ensari). “Eyüp”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. III. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994, 245-250.
- Koçu, Reşat Ekrem. “Balçık İskelesi”. *İstanbul Ansiklopedisi*. IV. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1960, 1979.
- Koçu, Reşat Ekrem. “Cumartesi Tekkeleri”. *İstanbul Ansiklopedisi*. VII. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1965, 3620.
- Koçu, Reşat Ekrem. “Dergâhlar”. *İstanbul Ansiklopedisi*. VIII. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1966, 4483.
- Köse, Fatih. *İstanbul Halveti Tekkeleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2012.
- Kuran, Aptullah. “Eyüp Külliyesi”. *Eyüp: Dün / Bugün, 11-12 Aralık 1993*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994, 129-135.
- Mango, Cyril. “On The Cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople”. *Museio Benaki Thymiana ste Menemen tes Laskarina Bouras*. Atina: Publisher Benaki Museum, 1994, 189-191.
- Mehmed Ziya. *İstanbul ve Boğaziçi - Bizans Ve Osmanlı Medeniyetlerinin Âsâr-ı Bâkiyesi*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2016.
- Muller-Wiener, Wolfgang. *İstanbul'un Tarihsel Topografyası: 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2001.
- Özcan, Abdülkadir. “Cülûs”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 8. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, 108-114.
- Özkan, Selim Hilmi. *Köprülü Amcazade Hüseyin Paşa (1644-1702)*. Vezirköprü: Vatandaş Matbaacılık, 2010.
- Pervititch, Jacques. *İstanbul Sigorta Haritaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayını, (t.y).
- Tanman, Baha. “Kılıç Kuşanma Törenlerinin Eyüp Sultan Külliyesi ile Yakın Çevresine Yansımaları”. *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüpsultan Sempozyumu*. İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayını, 1998, 76-93.
- Tanman, Baha. “Balçık Tekkesi”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. II. İstanbul: İstanbul Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994, 14-15.
- Tanman, Baha. “Eyüp Sultan Külliyesi”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. III. İstanbul: İstanbul Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994, 237-243.
- Tarım Ertuğ, Zeynep. *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- Türkmenoğlu, Şener. *Fotoğraflar Biriktirir Anıları, Eyüp, Bir Semte Gönül Vermek*. İstanbul: ABC Yayın Grubu, 2005.
- Yeşilzâde Mehmed Sâlih Efendi. *Rehber-i Tekâyâ*. Süleymaniye Kütüphanesi, Tırnovalı, nr. 1035.
- Yücer, Hür Mahmut. *Şeyh Saa'dedin Cebavi ve Sa'dilik*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2010.

Zengin, Ayşe. “Eyüp Kentsel Sit Alanının İnanç Turizmi Kapsamında Değerlendirilmesi ve Yerleşim Dokusunun Korunması Üzerine Bir Araştırma.” Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2010.

(Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, (Evkâf Defteri) EV.d. 10074.

(Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, ((Hatt-ı Hümayûn Tasnifi) HH. 14288.

(Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, (Evkâf Defteri) EV.d. 13834 – 29.12.1266,

(Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, ((Hatt-ı Hümayûn Tasnifi) HAT. 1320/51543 – (29.12.1251).

(Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, (İrade Evkâf) İ.Ev. 37/30 – (15.08.1322).

(Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, (Bâb-ı Âli Evkâf Odası) BEO.3025/226832 – (19.02.1325).

(Başkanlık Osmanlı Arşivi) BOA, (Şurâyı Devlet) ŞD. 181/15 – (15.02.1325).

Görenler Mimarlık Arşivi

Encümen Arşivi

Esin İşli Arşivi

Eyüp Belediyesi Arşivi

Hayri Fehmi Yılmaz Arşivi

İ.H. Konyalı Arşivi

Müfid Yüksel Arşivi

Selda Baltacı Mimarlık Atölyesi Arşivi

Uşak'ta Günümüze Ulaşamayan ve Farklı İşlevde Kullanılan Cami ve Kiliseler*

Mosques and Churches That Didn't Exist Today and Used For Different Functions in Uşak

Aysim Börekcioglu Dülgeroğlu** , Mine Tanaç Zeren*** 

Öz

Ege Bölgesi'nin iç Batı Anadolu bölümünde yer alan ve il olduğu 1953 yılına kadar Kütahya vilayetine bağlı bir kaza durumunda olan Uşak, eski çağlardan günümüze kadar geçen süreçte birçok uygarlığın yerleşim alanı içinde kalmıştır. Kentte tarihsel süreçte inşa edilmiş ve çeşitli nedenlerden dolayı varlığını günümüzde sürdürmemiş veya farklı bir işlevle günümüze dâhil olmuş dinî yapıların konu edildiği bu çalışma kapsamında ise Tuz Pazarı Camii, Buğdaylı Camii, Çallı Ömer Efendi Camii ve Nebi Camii'nin yanı sıra, Aziz Konstantinos-Eleni Kilisesi, Panayia Kilisesi, Aziz Marie De Dieu Kilisesi incelenmiş, yapıların dönemleri içerisindeki yeri ve önemi tespit edilmiştir. Ayrıca, günümüzde farklı bir işlev yüklenerek kullanılan Kırık Minare Camii de çalışma kapsamında ele alınmıştır. İncelenen dinî yapılarla ilgili olarak yapılış tarihleri, şehirdeki konumları ve yok olma süreçleri ile ilgili verilerin yanı sıra çok sayıda fotoğrafa da ulaşılmıştır. Ayrıca tüm bu tarihsel veriler analiz edilerek ortaya çıkartılan yapıların mimari özellikleri de okunmaya çalışılmıştır.

Uşak kentinin fiziki yapısı üzerinde, özellikle farklı dönemlerde yaşanan doğal afetler büyük ölçüde etkili olmuştur. Dolayısıyla da anıtsal nitelikteki cami yapıları ve kiliseler ile ilgili kaynaklarda çok sayıda bilgi yer alırken daha küçük ölçekteki mescit, türbe, tekke ve zaviye gibi yapıların ise kaynaklarda sadece adı geçmektedir. Tarihsel süreçte varlık gösteren ancak çeşitli nedenler ile yok olmuş ve günümüze ulaşamamış dinî yapıların bilinir hâle gelmesinin amaçlandığı bu çalışma, kentin bu değerlerini yitirme sebeplerini ortaya çıkarması açısından da önemlidir.

Anahtar Kelimeler

Uşak, Cami, Kilise, Dinî Hayat, Müslüman, Gayrimüslim, Dinî Mimari, Cami Mimarisi

Abstract

Uşak, which is located in the Central West Anatolian part of the Aegean Region and was a district of the Kütahya province until 1953, when it became a province; In the process from ancient times to the present, it has remained in the settlement area of many civilizations. Within the scope of this study, in which the religious buildings that were built in the historical process in the city and could not survive due to various reasons or were included in the present day with a different function, the Tuz Pazarı Mosque, Buğdaylı Mosque, Çallı Ömer Efendi Mosque and Nebi Mosque, as well as the

* Bu makale Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Restorasyon Programı'nda Prof. Dr. Mine Tanaç Zeren'in danışmanlığında Aysim Dülgeroğlu tarafından hazırlanmış olan "Uşak Kentinde Beylikler ve Osmanlı Dönemi Camilerinin Mekân, Strüktür, Malzeme İlişkisinin Çözümlemesi ve Koruma Önerileri Geliştirilmesi." başlıklı doktora tezi çalışmalarından üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Aysim Börekcioglu Dülgeroğlu (Yüksek Mimar), Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Restorasyon Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, İzmir, Türkiye. E-posta: aaysimb@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-7124-7535

*** Mine Tanaç Zeren (Prof. Dr.), Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: mine.tanac@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4803-9476

Atıf: Borekcioglu Dulgeroglu, Aysim, Tanac Zeren, Mine. "Uşak'ta Günümüze Ulaşamayan ve Farklı İşlevde Kullanılan Cami ve Kiliseler." *Art-Sanat*, 18(2022): 145–171. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.936850>

St. Konstantinos-Eleni Church, Panayia Church, St. Marie De Dieu Church, were examined and the place and importance of the buildings in their periods were determined. In addition, Kırık Minare Mosque, which is used with a different function today, is also discussed within the scope of the study. Regarding the religious structures examined; In addition to data about the dates of construction, their location in the city and their extinction process, many photographs were also obtained. In addition, all these historical data were analyzed and the architectural features of the structures unearthed were tried to be read. While there is a lot of information in the sources about the monumental mosque structures and churches, on a smaller scale; Structures such as masjid, tomb, dervish lodge and zaviye are only mentioned in the sources. In addition to the natural disasters and deliberate destructions experienced in different periods, local governments also have a great impact on the physical structure of the city of Uşak. This study, which aims to make known the religious structures that have not survived in the city, is also very important in terms of revealing the reasons for the disappearance of these values that the city lost.

Keywords

Uşak, Mosque, Church, Religious Life, Muslim, Non-muslim, Religious Architecture, Mosque Architecture

Extended Summary

Religious buildings are very important urban images. They form the identities of the societies living in the city and express their existence. Especially for the societies living in the Ottoman cities, they are gathering places with a very high sense of belonging and they are symbolic structures where differences between beliefs, traditions and customs are expressed. It is the representation of populations belonging to different ethnic groups living in Ottoman cities. It is known that many Ottoman cities lost this diversity after the War of Independence. The population of non-Muslim communities or populations exchanged and their religious buildings are abandoned. Religious buildings form a very important part of social life with their unifying and gathering aspects they serve as society's meeting places. Religious buildings, which differ from other structures in the region with their physical features, are also very effective in the perception of the people living in the city and the urban memory. It is possible to say those religious buildings which can be described as a reflection of the feeling of "*belief*", which is one of the spiritual values that make up the identity of a city on the urban fabric, preserved their primary place in every period of history.

In the Ottoman period as it is stated before the cities hosted so many communities such as Muslims, Greeks, Armenians, Jews, and Levantines. Due to this, the cities hosted many different types of religious buildings such as mosques, churches, and synagogues. After the establishment of the Republic of Turkey, when the populations were exchanged, the religious buildings belonging to non-Muslim communities were abandoned. Some were converted into mosques, and some were lost in the pages of history. At any rate, all of them are cultural heritage values and urban memory items of the historical urban space. All these lost cultural heritage values are hidden in the pages of history books or the minds of elderly people belonging to these societies. It is a very hard duty to take the knowledge from the pages of history. In this study, the religious buildings that are lost during the historical process are tried to be redefined by literature studies, fieldwork, and oral history work.

The context of this work is to define the religious buildings which are not surviving today and were built during the historical process in the city of Uşak. The lost cultural values of the city of Uşak have various reasons for extinction. The most important of these reasons that shape the physical structure of the city is the natural disasters. Especially in the great Uşak fire of 1894, all neighborhoods except the Aybey District were burned and most of the buildings were destroyed. In addition, the fire which was started by the Greeks after the National Struggle is the most important disaster that destroyed many buildings in the city. Some of the buildings in the city have been transformed and included with different functions. In this context in addition to Tuz Pazarı Mosque, Buğdaylı Mosque, Çallı Ömer Efendi Mosque and Nebi Mosque, St. Konstantinos-Eleni Church, Panayia Church, St. Marie De Dieu Church are taken into consideration in the manuscript as the religious buildings which do not exist due to various reasons. Kırık Minare Mosque is taken into consideration as an example of usage with different functions. In the research carried out in the city of Uşak, where the Muslim, Greek and Armenian population lived together for a while in the historical process; It is seen that there are many mosque structures and some churches that determine the development axis of the city and date to Beylikler Period. Regarding the religious structures examined within the scope of the study; In addition to the data about the dates of construction, their location in the city and their extinction process, many old photos were also found. All this historical data was analyzed and the architectural features of the unearthed structures were tried to be read. The places where religious buildings were located during the historical process overlapped with today's maps. The surviving religious heritage was systematically classified. To carry the knowledge and story of the lost urban features of the historical cities to the future is very important and equally important as to transfer the cultural assets that exist today to the future. All these cultural layers together form the subjectivity, authenticity, and preservation values of a historical city. The redefining of the lost religious values of the cities and making them visible and adding these values to the urban space again is important because it protects the historical city with all its layers. Because all these unearthed values give a sense of belonging to historical cities.

Giriş

Bir kentin en önemli özelliklerinden birisi de yerleşimin tam merkezinde konumlanan bir dinî yapı ve o dinî yapı çevresinde gelişen kent dokusudur. Bir dönem Müslüman, Rum ve Ermeni nüfusun iç içe yaşadığı Uşak kenti özelinde yapılan araştırmalar neticesinde, kentin gelişim aksını belirleyen ve Beylikler Dönemi'ne tarihlenen bazı camiler ile kiliselerin varlığı tespit edilmiştir. Ayrıca, çalışma kapsamında incelenen dinî yapılarla ilgili olarak yapım tarihleri, kent içerisindeki konumları ve yok olma süreçleriyle ilgili verilerin yanı sıra, dönemine ait çok sayıda fotoğrafa da ulaşılmıştır.

İbadet edilen mekânlar olmalarının yanı sıra, toplumdaki bireylerin bir araya gelerek sosyalleşme imkânı da bulduğu bu dinî yapılar, birleştirici ve toparlayıcı yönleriyle toplumsal hayatın çok önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Fiziksel özellikleriyle bölgedeki diğer yapılardan ayrılan dinî yapılar, kentte yaşayan kişilerin algısı ve kentsel bellek üzerinde de oldukça etkilidir. Bir kentin kimliğini oluşturan manevi değerlerden birisi olan “*inanç*” duygusunun kent dokusu üzerindeki bir yansıması olarak da nitelendirilebilen dinî yapıların, tarihin her döneminde öncelikli yerini koruduğunu söylemek mümkündür.

Uşak Tarihi ve Dinî Mimari

Günümüzde Uşak kentinin yer aldığı ve varlığı Bizans yazıtları ile kanıtlanan “*Thema Obsikion*” bölgesinin Uşak’ın 10 km doğusundaki Traianopolis Antik kentini koruyan ordu birliklerinin yeri olduğu ve bölgenin adının “Obsikion”, “Ovseki-on”, “Ovsek”, “Ovşek”, “Oşek” kelimelerinden dönüşerek en sonunda “Uşak” hâlini aldığı düşünülmektedir¹. 16. yüzyıl tahrir defterleri üzerine araştırma yapan Turan Gökçe’nin verdiği bilgilere göre, Uşak nüfusu ile ilgili en eski veriler 1520 yılına aittir ve defterlerde gayrimüslim nüfus ile ilgili hiçbir kayıt yoktur. 1520’de 10 mahalle ve 522 neferden oluşan Uşak, 1530’da 492 nefer, 1571’de ise 494 nefer olarak kayıtlara geçmiştir. Anadolu’da önemli nüfus artışlarının görüldüğü o dönemlerde, Uşak’taki durgunluk ise dikkat çekicidir².

1671’de Uşak’a gelen Evliya Çelebi, “Uşak’ta Rum ve Ermeni vardır amma Yahudi’nin vücudu yoktur”³ ifadesini kullanırken, Charles Texier ise *Küçük Asya* adlı kitabında, 1830’larda Uşak’taki 1500 haneden 250 tanesinin Rumlara ait olduğunu şu şekilde belirtmiştir: “Uşak kasabasının nüfusu on beş bine baliğ olur. Bunun üçte ikisi Türk’tür. Ermeniler ancak iki yüz üç yüz aile kadar çıkar. Bakısı umumen sanat

1 Halit Karaman, “Uşak Mı? Uşşak Mı?,” *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001 Uşak)*, c. 1 (Uşak: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 2001), 21-27.

2 Turan Gökçe, “Tahrir Defterlerine Göre XVI. Yüzyılda Uşak,” *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001 Uşak)* c. 1 (Uşak: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 2001), 201-216.

3 Haşim Tümer, *Uşak Tarihi* (İstanbul: Gün Matbaası, 1971), 38-42.

ve ticaretle işgal eden Rumlardır. Türkler arazi sahibidirler”⁴. Seyyahların verdiği bu bilgilere göre, Uşak'ta 17. yüzyıldan itibaren var olan Rum ve Ermeni nüfusta 19. yüzyıldan sonra belirli bir artış yaşandığı söylenebilir.

Anıtsal özelliklerinin de etkisi ile bir dokuyu algılamamızı kolaylaştıran, bulunduğu ortama bir kimlik kazandıran dinî yapılar, çevresinde kent meydanlarının oluştuğu, bir lokasyonu tarif ederken çok sık kullanılan “*nirengi noktaları*” olarak da bilinmektedir. Uşak şehri için de geçerli olan bu durum, kentteki ilk mahallelerin oluşumunda çok net bir şekilde görülmektedir. Tıpkı Cami Mahallesi'nde olduğu gibi şehrin diğer mahalleleri de genellikle mahallenin kurucusunun ya da dinî yapının banisinin adı ile anılmış, bir mescit veya cami etrafında kurularak gelişmiştir⁵. Dolayısıyla Uşak'ta da kentin gelişim aksını ve kent planını belirleyen en önemli unsurlardan birisi olarak 16. yüzyılda nüfusun yoğun olarak toplandığı Cami Mahallesi'ndeki kentin en eski camisi olan Ulu Cami gösterilebilir.

Uşak'taki yapılar ve bölgenin genel görünümüyle ilgili bilgilerin yer aldığı farklı tarihlerde yazılan salnameler ve seyahatnamelerdeki veriler incelenmiş, Evliya Çelebi, Kâtip Çelebi ve Charles Texier gibi seyyahların verdiği bilgiler ile Hüdavendigâr Vilayeti Salmeleri'ndeki bilgiler bu çalışmaya ışık tutmuştur. Katib Çelebi, *Kitab-ı Cihannüma* adlı eserinde 17. yüzyıl Uşak şehri için şu bilgileri vermektedir:

*“Şehr bir dağ dibinde vaki' olub bir murtei' kaya uzre kal'ası vardır. Bu şehrin ve hisarın binası Sultan Germiyan'ın olmak rivayet olunur. Bundan yedi medrese ve Sultan Germiyan'ın Ulu Camii dimekle ma'ruf bir cami'-i şerifi ve anda Cami'-i Eminzade ve Cami'-i Yorgancızade ve Cami'-i Monla Vacid ve Cami'-i Kadiasker Halil Celebi ve Cami'-i Karaca Paşa ve Kadiasker Hamamı ve Balkalı Hamamı ki...”*⁶

Bu bilgilerden hareketle, yüksek bir tepenin üzerinde konumlanan bir kale çevresinde geliştiği anlaşılan Uşak'ta, kent merkezinde bulunan Ulu Cami dışında, kaynakta adı geçen Eminzade, Yorgancızade, Monla Vacid, Kazasker Halil Çelebi ve Karaca Paşa Camilerinden hiçbirisi günümüze ulaşmayı başaramamıştır. Evliya Çelebi ise 1671 yılında Uşak'a gelmiş ve Uşak şehri için şu bilgileri vermiştir:

*“Şehir içinde 14 mihrab (cami) vardır. Fakat cümçarşı içindeki dört camiden cemaati firavanlı (çok bol) olan Ulu Camii'dir. Kubbeli ve kâgir minarelidir. Dört caminin ikisi cemaat-i kesireye (çok) maliktir. Mada on dört mihrap zevavilerdir (zaviye) ve çarşı içinde fevkani bir cami vardır.”*⁷

4 Tümer, *Uşak Tarihi*, 38-42.

5 Gökçe, “Tahrir Defterlerine Göre XVI. Yüzyılda Uşak,” 201-216.

6 İbrahim Ethem Çakır, “1676 Tarihli Avâzır Defterine Göre Uşak Kazası,” *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)* 28 (2010): 27-47.

7 Mehtap Özdeğer, *15-16. Yüzyıl Arşiv Kaynaklarına Göre Uşak Kazasının Sosyal ve Ekonomik Tarihi* (İstanbul: Filiz Kitabevi, 2001), 57; Tümer, *Uşak Tarihi*, 36.

Evliya Çelebi'nin bahsettiği bu dört cami, *Ulu Cami*, *Burma Camii*, *Kareler Camii* ve *Tuz Pazarı Camii*'dir (G. 1). Sözü edilen çarşı ortasındaki cami ise Tuz Pazarı Camii'dir ve bu cami yıkılarak yerine Emlak Kredi Bankası yapılmıştır⁸. Germiya-noğulları dönemine ait olduğu bilinen diğer üç cami ise kentte yaşanan doğal afetler ve kasıtlı tahripler sonucunda zarar görse de farklı dönemlerde yapılan onarımlar, geçirdiği restorasyon çalışmaları ve birtakım değişiklikler ile günümüze ulaşmayı başarmıştır.



G. 1: 1862 yılında Fransız fotoğrafçı, Alfred De Moustier'in çektiği fotoğraf (<https://archives.saltresearch.org/handle>)

Uşak kentinde farklı dönemlerde yaşanan doğal afetler ve kasıtlı tahribatların kentin fiziki yapısı üzerinde çok büyük ölçekte etkileri görülmüştür. 1867 yangını, 1887 depremi, 1894 büyük Uşak yangını (22 saat aralıksız devam etmiştir), 31 Ağustos 1922 tarihinde Milli mücadele sonrası Yunanlılar tarafından çıkartılan yangın, Uşak kentindeki çok fazla sayıda yapının yok olmasına sebep olan en önemli felaketlerdir. Özellikle 1894 büyük Uşak yangınında onbir mahalleden oluşan kentte Aybey Mahallesi dışındaki tüm mahalleler yanmış ve yapıların büyük bölümü yok olmuştur⁹. 1894 büyük yangını sonucunda, kentteki dinî yapılardan on sekiz cami ve iki kilisenin yanı sıra on iki han, dört hamam, binlerce hane, dükkânlar ve mektepler tamamen yanarak yok olmuştur. Kısa bir süre sonra ise devlet yardımı ve halkın gayreti ile bazı yapıların yerine yenileri inşa edilirken bazı yapılar ise onarılarak ayağa kaldırılmıştır¹⁰. İki yıl boyunca Yunan işgali altında yaşayan Uşak halkı, milli mücadele sonrasında

8 Özdeğer, 15-16. *Yüzyıl Arşiv Kaynaklarına Göre Uşak Kazasının Sosyal ve Ekonomik Tarihi*; Tümer, *Uşak Tarihi*, 36.

9 Murat Öntüğ, "Osmanlı Dönemi Uşak'taki Dinî Yapılar: Camiler ve Mescitler," *CIEPO Uluslar arası Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Tarihi Araştırmaları 6. Ara Dönem Sempozyum Bildirileri (14-16 Nisan 2011 Uşak)*, c. 2 (İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri, 2011), 959-992.

10 Öntüğ, "Osmanlı Dönemi Uşak'taki Dinî Yapılar: Camiler ve Mescitler," 959-992.

Uşak'tan geri çekilmek zorunda kalan Yunanlılar tarafından işkenceye maruz bırakılmış ve 31 Ağustos 1922 gecesi tüm şehir ateşe verilmiştir. *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesindeki bilgilere göre yangında, on altı adet cami, mescit ve tekke yanmıştır¹¹. Ayrıca Patrikhane'nin "16 Kanun-ı Sani 1311 [18 Ocak 1895] (13 Şaban 1313)", Hüdavendigâr Vilayeti'nin "20 Kanun-ı Sani 1311 [1 Ocak 1896]" tarihlerinde Adliye ve Mezahib Nezareti'ne göndermiş olduğu takirde, Uşak kasabasında çıkan bir yangında Rum cemaatine ait "yegâne kilise ve mektebin" yandığı ifade edilmektedir¹². Bahsedilen bu yangının 1894 büyük Uşak yangını olması kuvvetle muhtemeldir (G. 2). Yangında zarar gören kiliseler daha sonra yeniden ayağa kaldırılmasına rağmen hiçbiri günümüze ulaşmayı başaramamıştır. Kasım İnce tarafından verilen bilgilere göre, kentte anıtsal nitelikteki yapıların yanı sıra günümüze ulaşamayan daha küçük ölçekli mescid, tekke ve zaviye gibi yapılar da mevcuttu. Kaynaklarda adı geçen bu yapılar: Hacı Hasan Mahallesi Mescidi, Sabuncu Yusuf Mescidi, Hacı Hızır Mahallesi Mescidi, Şeyh Mustafa Mescidi, Şeyh Hüsameddin Uşşaki Türbesi, Halveti Tekkesi, Şeyh Mustafa Tekkesi, Şeyh Mesud Zaviyesi, Ahmed Efendi Zaviyesi, Cem Sultan Zaviyesi ve Esedullah Baba Zaviyesidir¹³.



G. 2: 1894 büyük Uşak yangını ve 1922 Yunan yangınında hasar gören ve geçirdiği onarımlar sonucu günümüze ulaşabilen 2.Abdülhamit Dönemi'nde inşa edildiği düşünülen Uşak Çakaloz Camii (*Atrocités et Dévastations Grecques en Anatolie/Greek Atrocities and Devastations in Anatolia*)

11 Sadiye Tutsak, "Milli Mücadelede Uşak," *Tarih İncelemeleri Dergisi X* (1995), 289-311.

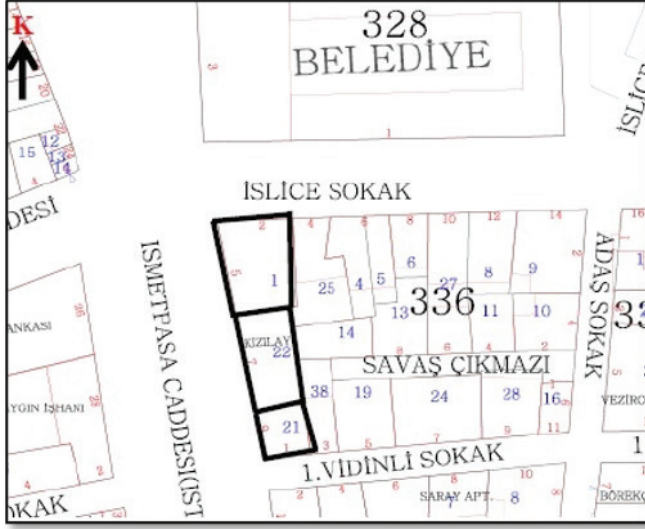
12 Şakir Özdemir, "Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak Adlı Eserin Değerlendirilmesi" (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2008), 76, 78, 80.

13 Kasım İnce, *Uşak'ta Türk Mimarisi* (Isparta: Fakülte Kitabevi, 2004), 91-94.

Kentte Günümüze Ulaşamamış ve Farklı İşlev Kazanmış Camiler

1. Tuz Pazarı Camii

İslice Mahallesi'nde günümüzde 336 ada 1 parseldeki (G. 3) Ziraat Bankası Emekliler Şubesi'nin bulunduğu yerde, Beylikler Dönemi'ne ait Uşak'ın en eski camilerinin birisi olan iki katlı *Tuz Pazarı Camii* (G. 4) bulunmaktaydı. Kaynaklarda caminin 1950'li yılların ortasında yıkıldığı ve yıkılan cami arsasının bir kısmının yola verilerek yerine Emlak Kredi Bankası (G. 5) yapıldığı bilgisi yer almaktadır¹⁴.



G. 3: 336 adanın mevcut durumu

(Belediyeden alınan plan üzerine Aysim Dülgeroğlu tarafından işlenmiştir)

14 Yüksel Sunucu, *Yakın Geçmişteki Uşak Bilgiler-Belgeler-Anılar-Denemeler* (İzmir: Sunucu Yayınları, 2004), 60; Tümer, *Uşak Tarihi*, 206.



G. 4: Tuz Pazarı Camii yıkılmadan önce Uşak İstasyon Caddesi - 1940'lar
(Alp Arslan Dur arşivi -Kemali Söylemezoğlu albümü)



G. 5: Yıkılan Tuz Pazarı Camii'nin yerine yapılan yapıların bulunduğu adanın mevcut durumu
(Aysim Dülgeroğlu, 2012)

Uşak'ın il olduğu 1953 yılında ilk imar planı (G. 6) hazırlanan kentte 1955-1960 yılları arasında İstasyon Caddesi'ndeki imar faaliyetleri ve mevcut yapılardaki değişimler hızlanmış, o süreçte adadaki diğer yapılarla birlikte Tuz Pazarı Camii de yıkılarak imara açılmıştır.



G. 6: Tuz Pazarı Camii'nin 1953 imar planındaki izi
(Belediyeden alınan plan üzerine Aysim Dülgeroğlu tarafından işlenmiştir)

Yüksel Sunucu'nun verdiği bilgilere göre (G. 7)'deki iki katlı yapının altında, caminin dükkânları vardır ve cami ikinci kattadır. Kuzey yöndeki bir merdiven ile çıkılan camiye ait dükkânlar, yontma taştan yapılmıştır. Tuz Pazarı Camii'nin en son minaresi yıkılmıştır. Yıkılmadan önce numaralandırılan ve özenle sökülen minare taşlarının Uşak'ın bir köyüne götürüldüğü ve minarenin köy camisinde kullanıldığı söylenmektedir¹⁵.



G. 7: Yıkılan Tuz Pazarı Camii'nin bulunduğu ada-1960 öncesi
(Sunucu, *Yakın Geçmişteki Uşak Bilgiler-Belgeler-Anılar-Denemeler*, 83)

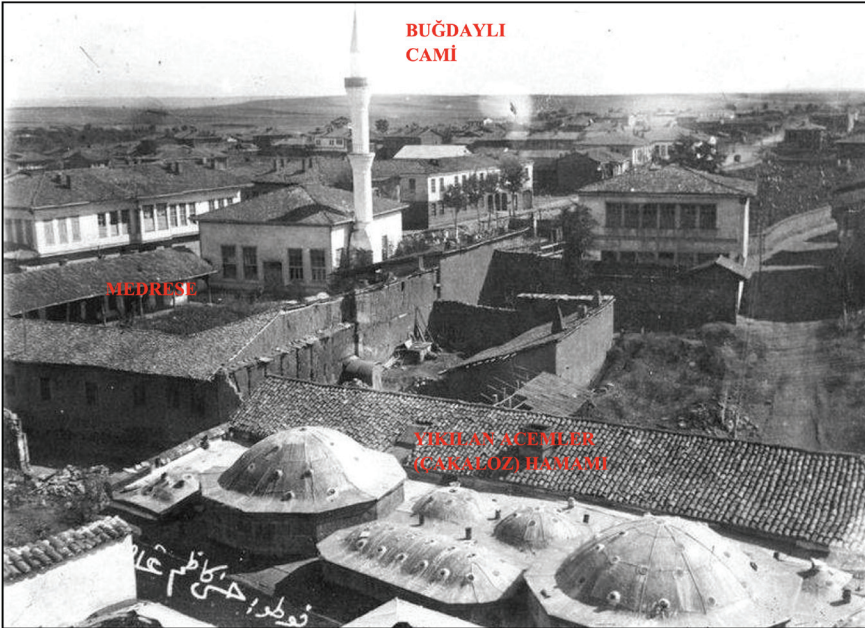
15 Sunucu, *Yakın Geçmişteki Uşak Bilgiler-Belgeler-Anılar-Denemeler*, 60.

2. Buğdaylı Camii

Yanıdaki Buğdaylızade Medresesi ile birlikte günümüzdeki Ziraat Bankası Merkez Şubesi'nin (G. 8) bulunduğu arsa üzerinde yer alan Buğdaylı Camii'nin (G. 9) Buğdaylıoğlu ailesi tarafından yaptırıldığı ve Uşak'ın çift şerefeli (G. 10, G. 11) ilk camisi olduğu bilinmektedir.



G. 8: Buğdaylı Camii'nin bulunduğu İstasyon Caddesi mevcut durum (Aysim Dölgeroğlu, 2020)



G. 9: Uşak Buğdaylı Camii ve Buğdaylızade Medresesi'nin Cumhuriyet öncesine ait bir fotoğrafı (Alp Arslan Dur Arşivi)



G. 10: Yıkılan Buğdaylı Camii ve yıkılan Uşak Halk Evi binası (Alp Arslan Dur arşivi)

Muharrem 1328 [17 Ocak 1910] tarihli Kara Halilzade Mehmed Efendi Vakfiyesi'nde geçen "...Sabah Mahallesinde kain Buğdaylızade Medresesinde kain cami-i şerifin hitabet cihetine..."¹⁶ ifadesi Buğdaylı Camii ve Medresesi'nin 1910 tarihinden önce inşa edildiğini düşündürmektedir.



G. 11: 1930'larda Uşak Buğdaylı Camii
(Sunucu, *Görsel Anlatımlarla Uşak: Eşten Dosttan Kentten Fotoğraflar*, 32)

16 İnce, *Uşak'ta Türk Mimarisi*, 92.

3. Çallı Ömer Efendi Camii

Günümüzdeki Orman Dairesi'nin (G. 12) bulunduğu alanda, medrese ve mektep ile beraber küçük bir külliye niteliğinde olan Çallı Ömer Efendi Camii'nin beden duvarları taş malzeme ile yapılmıştı ve Haşim Tümer'in Uşak Tarihi adlı eserindeki ifadesi ile kale gibi mazbut bir duruşu vardı. Uşak'ın Yunan işgali altında kaldığı iki sene boyunca Yunanlılar tarafından silah, bomba vb. patlayıcı madde deposu olarak kullanılan cami, Uşak'ın Yunan işgalinden kurtulduğu 1922 senesinde şehri terk eden Yunanlılar tarafından yakılarak yok edilmiştir¹⁷.



G. 12: Çallı Ömer Efendi Camii'nin yerine yapılan Orman Dairesi (Aysim Dülgeroğlu, 2012)

23 Zilhicce 1325 [27 Ocak 1908] tarihli vakfiyede geçen “...Mamuretü'l-Hamidiye Mahallesiinde kain pederim müteveffa-yı mumaileyhin medresesi derununa pederim müteveffa-yı mumaileyhin delaletiyle selefü'z-zikr Mamuretü'l-Hamidiye Mahallesi-nin ianesiyle müceddeden bina ve inşa eylediğim cami-i şerifte hatib olan efendiye...” ifadesinden anlaşıldığına göre cami 1908'den önce Çallı Ömer Efendi'nin oğlu Ahmed Tahir Efendi tarafından inşa ettirilmiştir¹⁸.

4. Nebi (Nebioğlu) Camii

Günümüzdeki Emniyet Müdürlüğü binasının kuzey tarafında, yol üstünde bir mahalle camisi olan Nebi (Nebioğlu) Camii'nin (G. 13, G.14) iki katlı olduğu ve yerinin Vakıflar idaresi tarafından satıldığı bilinmektedir. Köme Mahallesi'nde, Çamlı Sokak ile 1. Ergin Sokak kesişimdeki köşe parselde yer alan ve günümüze ulaşamayan caminin konumlandığı arsa üzerinde ise mevcutta yapı bulunmamaktadır¹⁹.

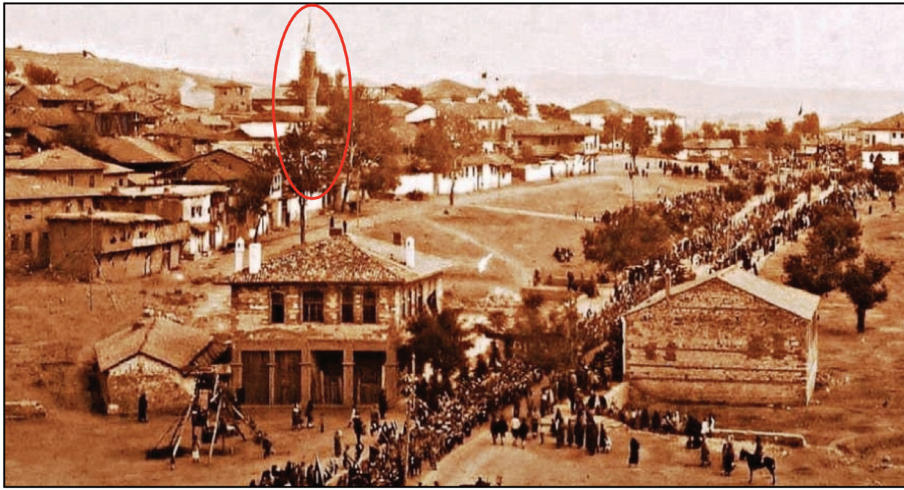
17 Tümer, *Uşak Tarihi*, 207.

18 İnce, *Uşak'ta Türk Mimarisi*, 92.

19 Mehmet Sezai Keyvanoğlu, *Bir Zamanlar Uşak* (İzmir: Meta Basım Matbaacılık, 2019), 36; Tümer, *Uşak Tarihi*, 206.



G. 13: 1930'lu yıllarda eski ceza evi ve Emniyet Müdürlüğü arkası-bir bayram töreni. Solda Nebi Camii sağda ise Hacı Efe Camii görülmektedir (Alp Arslan Dur arşivi)



G. 14:1930'lu yıllar-Emniyet Müdürlüğü üst tarafında bir bayram töreni. Solda Nebi Camii görülmektedir (Alp Arslan Dur arşivi)

5. Kırık Minare Camii

Bozkurt Mahallesi'nde, günümüzde 883 ada 8 parselde kayıtlı ve mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğüne ait olan minaresinden dolayı Kırık Minare Camii olarak da bilinen caminin asıl adı *Kabaklı Hacı Aliğa Camii* ve *Kabaklar Camii*'dir²⁰. Kabaklarlı ailesi tarafından 1. katı taş, 2. katı ahşap olarak yaptırılan tarihî cami (G. 15), bir dönem hem cami hem de medrese olarak kullanılmıştır²⁰.

Minare gövdesindeki kitabede şu ifade yer almaktadır: “*Sahibü'l-hayrat Aşçızade el-hac Hüseyin 1268*” (G. 16). Bu kitabeye göre cami, Miladi 1851 yılında Aşçızade Elhaç Hüseyin adında bir kişi tarafından inşa ettirilmiştir²¹.

20 Keyvanoğlu, *Bir Zamanlar Uşak*, 40.

21 İnce, *Uşak'ta Türk Mimarisi*,86.



G. 15: Kırık Minare Camii'nin minaresinin hiç bozulmadığı yıllardan bir fotoğraf (Keyvanoğlu arşivi)



G. 16: Cami Kitabesi (Aysim Dölgeroğlu, 2019)

Bina köşelerinde ve kapı-pencere açıklıkları çevresinde düzgün kesme taş, kalan kısımlarında ise moloz taş ile tuğla malzeme kullanılan Kırık Minare Camii'nin, 1949 yılında yaşanan depremde ikinci katı ve minaresi yıkılmış (G. 17, G.18), 1952 yılında ise ibadete tamamen kapatılmıştır²². Uzun yıllar âtıl durumda kalan ve bir dönem marangoz atölyesi olarak kullanıldığı bilinen yapı, günümüze kadar geçen süreçte birçok özgün özelliğini kaybetmiştir. 2005 yılında restorasyon projesi hazırlanarak restore edilen yapıya dükkân birimlerinden oluşan ticari bir fonksiyon yüklenmiştir (G. 19).



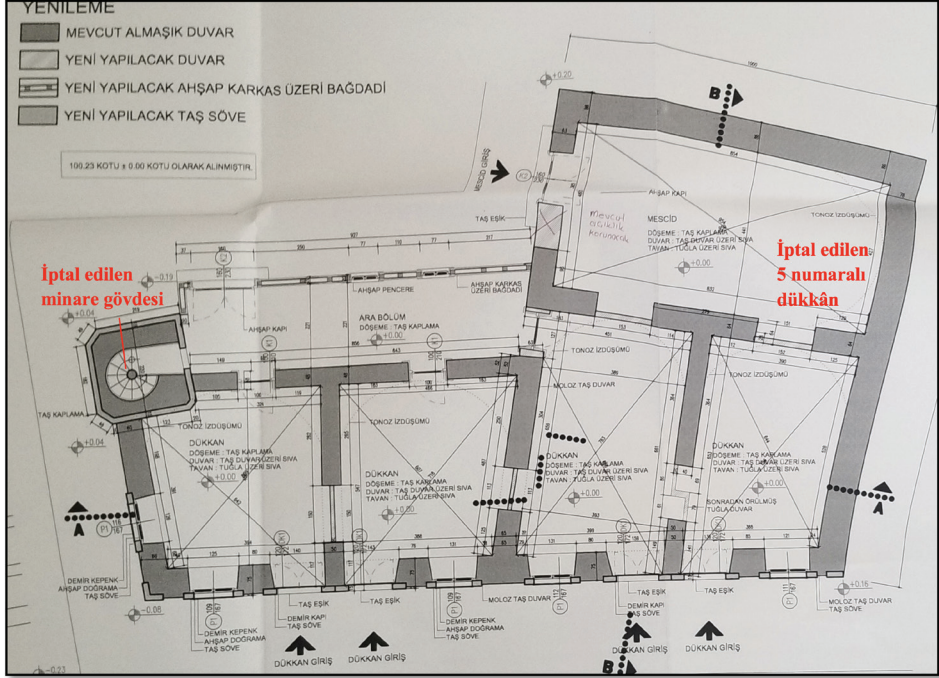
G. 17: Kırık Minare-1980'ler (Alp Arslan Dur arşivi)



G. 18: Cumhuriyet Meydanı ve Paşa Hanı (mevcut Dülgeroğlu Otel) çevresi-Kırık Minare Camii'nin minaresinin bir kısmı kırılmış (Sunucu, *Görsel Anlatımlarla Uşak: Eşten Dosttan Kentten Fotoğraflar*, 32)

22 İnce, *Uşak'ta Türk Mimarisi*, 85; Keyvanoğlu, *Bir Zamanlar Uşak*, 40.

2005 yılında restorasyon projesi hazırlanan Kırık Minare Camii'nin İzmir 2 Numaralı Koruma Bölge Kurulu tarafından alınan karar raporundaki bilgilere göre restorasyon projesinde, Çapraz Sokak'a köşe veren 5 numaralı dükkânda (G. 19) önerilen mescit kullanımının iptal edilmesi ve mevcut cephe açıklığının korunarak ticarethane fonksiyonu verilmesi istenmiştir. Ayrıca restorasyon projesinde tekrardan yapılması önerilen minare gövdesinin yapılmaması, minare kaidesinin sadece konservasyonu yapılarak aynen korunması istenmiştir (G. 20).



G. 19: 2005 yılında hazırlanan Kırık Minare Camii restorasyon projesi (Uşak Belediyesi arşivi)



G. 20: Kırık Minare Camii restorasyon sonrası mevcut durum (Aysim Dülgeroğlu, 2019)

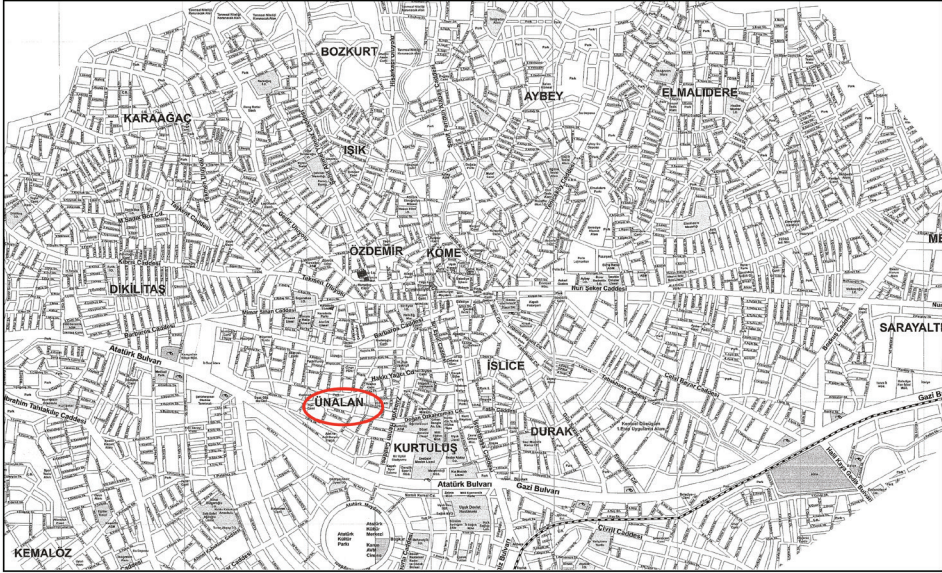
Uşak Kentindeki Gayrimüslim Nüfus ve Kentte Günümüze Ulaşamamış Kiliseler

Müslümanlar için ibadet mekânları olan camiler ne kadar önemli ise Hristiyanlar için de ibadet ettikleri ve aynı zamanda rahipler tarafından evlendirme, vaftiz etme, cenaze gibi törenlerin düzenlendiği kiliseler oldukça önemlidir.

16. yüzyılda gayrimüslim nüfusa rastlanmayan Uşak kentinde, 17. yüzyıldan itibaren Rum ve Ermeni nüfus ortaya çıkmaya başlamış, 19. yüzyılda ise gayrimüslim nüfusta önemli bir artış yaşanmıştır²³. Gayrimüslim nüfusun yoğunlaştığı bu süreçte, bölge nüfusunun iktisadi ve sosyal durumu hakkında bilgiler veren temettuat tahrir defterleri (sayım defterleri), Uşak kenti için önemli birer kaynak durumundadır. Bölgedeki azınlıklar, genellikle dokumacılık ve tüccarlık gibi sektörlerde ön plana çıkarırken bez ve kumaş satan esnaf gruplarından olan bezzazlar ile terzilerin yoğun olarak bulunduğu mahalle ise *Hacı Hasan Gayrimüslim Mahallesi* olmuştur. 1844 yılı tahrir defterlerindeki dokuz mahalleden birisi olan *Hacı Hasan Gayrimüslim Mahallesi*, günümüzde *Ünalın Mahallesi* (G. 21) adıyla bilinmektedir²⁴.

23 Gökçe, "Tahrir Defterlerine Göre XVI. Yüzyılda Uşak," 201-216.

24 Mehtap Özdeğer, "19. Yüzyılda Uşak Şehrinde Ekonomik ve Sosyal Hayat," *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001 Uşak)*, c. 1 (Uşak: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 2001), 231-259.



G. 21: Ünalın Mahallesi'nin günümüz Uşak haritası üzerindeki konumu (Uşak Belediyesi arşivi)

Salnamelerde yer alan bilgilere göre, bölgedeki Rum ve Ermeniler sosyal hayatta da önemli mevkilere ulaşmıştır. Hicri 1325 Salnamesi'nin Uşak kazası idare meclisinde azınlık temsilcilerinin bulunması, azınlıkların pek çok alanda söz sahibi olabildiklerinin bir göstergesidir. Genellikle taş malzeme ile inşa edilmiş avlulu konutlarda yaşayan gayrimüslim tebaaya hizmet eden, ilkokul düzeyindeki okullardan Rum Ortodoksların üç erkek ve iki kız, Ermeni Gregoryenlerinin ise bir erkek okulunda yaklaşık 120 öğrencisi okumaktaydı. Ayrıca 1923 yılında 948 Ermeni, 2928 Rum ve diğer milletlerden 53 kişinin bulunduğu kentte, Rum azınlıklar genellikle Kostati, Manol, Ayvazoğlu, Annor, Fayubi Anatole, Anostali, Eleni Kirmako gibi isimlerle anılmaktaydı²⁵.

Fransız İhtilali ile başlayan "Ulus Devlet" kurma ideali ise 19. yüzyılın sonuna kadar özellikle her türlü imtiyaza sahip olan Uşak kentindeki gayrimüslimlerin ve azınlık kültürünün yıkımına sebep olmuştur. Anadolu'daki Rum nüfusun azalmasındaki en önemli sebep olarak Hristiyanlık inancını koruyamayan Rumların din ve kültür açısından Türkleşmesi gösterilmektedir. Uşak'ta da kiliselerde dua ve ayinlerin dahi Türkçe yapılması bunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Uşak ile ilgili kaynaklarda verilen bilgilere göre kentte 19. yüzyıl sonunda yaklaşık 4.000 civarında olduğu bilinen gayrimüslim nüfusa *Aziz Konstantinos-Eleni* ve *Panayia* Rum Ortodoks Kiliseleri ile *Aziz Marie De Dieu* Ermeni Kilisesi hizmet etmektedir. Ayrıca bugün tam olarak yerini bilmediğimiz *Aziz Jean Le Promos* adında bir kilisenin varlığından da

25 Semerci, "Osmanlı Döneminde Uşak'taki Azınlıklar," 201-216.

bahsedilmektedir. Fakat bu kilisenin bir Ortodoks kilisesi mi yoksa Katolik kilisesi mi olduğu konusunda hiçbir açıklama getirilmemiştir. Ayrıca yukarıda adı geçen kiliselerin hiçbiri günümüze ulaşamamıştır²⁶.

1. Aziz Konstantinos ve Eleni Kilisesi

Kostas Pandazoğlu'nun *Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak* adlı eserinin değerlendirildiği yüksek lisans tezinde verilen bilgilere göre Uşak'taki iki Rum-Ortodoks Kilisesi'nden birisi olan *Aziz Konstantinos ve Eleni Kilisesi* (G. 22), birbirine bitişik olarak inşa edilmiş iki ayrı kilisedir. 27 Ağustos 1894 tarihindeki büyük Uşak yangınında yıkılan bu kiliseleri yeniden inşa etmek için, Sultan II. Abdülhamit'in izni alınarak eski kilisenin kalıntıları üzerine yeni bir kilise inşa edilmiştir. Taş malzeme kullanılarak yapılan bu kilise, uzun bir süre sıvası yapılmadan hizmet vermiş, bir bölümü de kadınlara tahsis edilmiştir²⁷.

1920'li yıllarda hâlâ ayakta olduğu bilinen kilise ile ilgili Pandazoğlu'nun 1950'lere doğru Uşak'a gelen bir akrabası, yangın geçirmiş olduğu anlaşılan kilisenin oldukça harap durumda olduğu bilgisini vermektedir²⁸. Kilise olarak kullanıldığı dönemlerde, ön cephesi Hacı Hasan Gayrimüslim Mahallesi Kilise Sokak'a (günümüzde Ünalın Mahallesi Müjde Sokak), arka cephesi ise Güldibi Sokak'a açılan (G. 23) *Ayos Konstantinos ve Eleni Kilisesi*'nin Eleni Kilisesi'ne ait olan bölümü ise ilerleyen süreçlerde ortadan bölünerek iki ayrı daireye (Müjde Sokak 30 numaradaki ev) dönüştürülmüş, günümüzde ise yıkılarak yerine çok katlı yapılar (G. 24) inşa edilmiştir²⁹.

Cumhuriyet Dönemi'nden önce bir Rum Mahallesi olan bölgede Müjde Sokak ve 1. Güldibi Sokak'a cephesi olan 339 ada 10 parselde yer alan evlerden birinde *Gül İlkokulu* adıyla 1924 yılında eğitime başlayan ve 1927 yılında *Nur İlkokulu* adını alan günümüzdeki *Cumhuriyet İlköğretim Okulunun* kökeni çok eskilere dayanmaktadır. Cumhuriyet İlköğretim Okulunun eğitime başladığı Rum Mahallesi'ndeki eski ev ise 1980 yılında Uşak Belediyesi tarafından yıkılmıştır³⁰.

26 Özdemir, "Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak Adlı Eserin Değerlendirilmesi", 84-85.

27 Özdemir, "Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak Adlı Eserin Değerlendirilmesi", 75.

28 Özdemir, "Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak Adlı Eserin Değerlendirilmesi", 75-76.

29 Özdemir, "Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak Adlı Eserin Değerlendirilmesi", 75-76.

30 "Okulumuzun Tarihçesi," Uşak Cumhuriyet İlköğretim Okulu, erişim 2 Nisan 2020, <http://www.usakcumhuriyetioo.meb.k12.tr>.



G. 22: Aziz Konstantinos ve Eleni Kilisesi-1921(Alp Arslan Dur arşivi)



G. 23: Aziz Konstantinos - Eleni Kilisesi'nin bir dönem bulunduğu sokak ve 30 numaralı ev (Özdemir, "Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak", 264)



G. 24: Aziz Konstantinos-Eleni Kilisesi'nin yerine yapılan mevcut binalar
(Aysim Dülgeroğlu, 2021)

2. Panayia Kilisesi

Kökene oldukça eskilere dayanan ve günümüzde de eğitim fonksiyonunu sürdüren Halit Ziya İlköğretim Okulu yakın çevresinde özgün *Panayia Kilisesi*'nin var olduğu bilinmektedir. Yapılan çevre araştırmalarında kiliseyi hatırlayan çok fazla kişinin olmadığı göz önüne alındığında, kentte yaşanan yangınlardan sonra yıkılan ve yerine yenisi yapılan *Panayia Kilisesi*'nin (G. 25, G. 26), ilk yapı kadar nitelikli olmadığı ve Yunan ordusu Uşak'tan çekilirken yerle bir olduğu düşünülmektedir.



G. 25: 1920'lerden bir fotoğraf (Alp Arslan Dur Arşivi - Kostas Pandazoğlu Albümü)



G. 26: Panayia Kilisesi (Özdemir, “Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak”, 246)

3. Aziz Marie De Dieu Kilisesi

Uşak'taki Rumların varlığı üzerine araştırmalar yapan Pandazoğlu, çalışmasında Meryem Ana'ya ithaf edilen bir Ermeni Kilisesi'nin varlığından bahsetmektedir³¹. 1894 yılındaki büyük Uşak yangınında yandığı, 1898 yılında yeniden inşa edildiği ve 1916'dan sonra yapılış amacına uygun olarak kullanılmadığı bilinen bu yapının kaynaklarda adı geçen *Aziz Marie De Dieu Kilisesi* (G. 27) olduğu düşünülmektedir³².



G. 27: Meryem Ana'ya İthaf edilen Ermeni Kilisesi (Özdemir, “Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak”, 249)

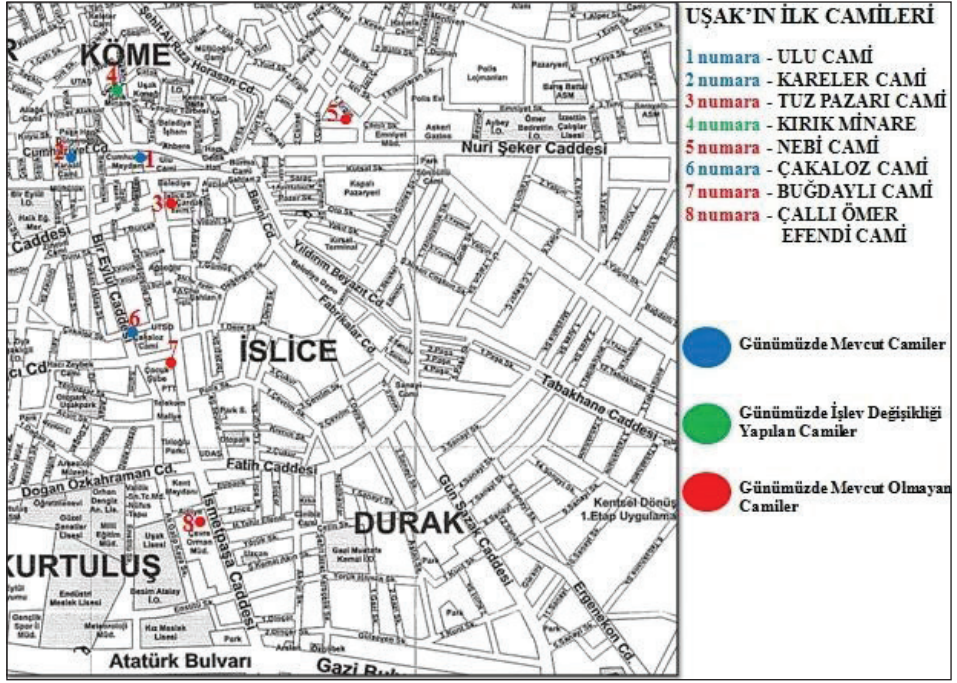
31 Özdemir, “Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak Adlı Eserin Değerlendirilmesi”, 83.

32 Özdemir, “Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak Adlı Eserin Değerlendirilmesi”, 83.

Değerlendirme

Uşak ili özelinde yapılan bu çalışma, araştırma kapsamında ele alınan dinî yapıların karşılaştığı koruma sorunları ile geleneksel kent dokusu bütünündeki sorunların oldukça benzer yönleri sahip olduğunu göstermektedir. Kültürel nitelikleri göz ardı edilerek kentte yaşanan dönüşüm sürecinde yıkılan *Tuz Pazarı Camii* ve *Buğdaylı Camii* günümüze ulaşmayı başaramayan dinî yapılar arasındadır. Kentin en önemli akslarından birisi olan İstasyon Caddesi üzerinde konumlanan her iki cami de ekonomik ve sosyal birer değer olarak görülerek yıkılmış ve yerlerine günümüzde de mevcut olan Ziraat Bankası şubeleri inşa edilmiştir. Aynı aks üzerinde yer alan *Çallı Ömer Efendi Camii* ise kaynaklarda yer alan bilgilere göre, 1922 yılında Yunan ordusu tarafından yakılarak yok edilmiş ve yerine Orman Dairesi Müdürlüğü inşa edilmiştir. İstasyon Caddesi'nin kuzeyinde, eski kent merkezinde yer alan *Nebi Camii* hakkında ise kaynaklarda çok fazla bilgi bulunmamakta ve günümüzde caminin bulunduğu arsa üzerinde herhangi bir yapı yer almamaktadır. Uşak kent merkezindeki tarihî camiler, günümüzde mevcut olan cami yapıları, günümüzde mevcut olmayan cami yapıları ve günümüzde işlev değişikliği yapılan cami yapıları olmak üzere sınıflandırılmış ve harita üzerine işlenmiştir (G. 28). Oluşturulan haritada da görüldüğü gibi kentin gelişim aksını belirleyen en önemli unsurlardan birisi olan ve Beylikler Dönemi'ne ait olduğu bilinen *Ulu Cami* ile *Kareler Camii*, *Çakaloz Camii* gibi dinî yapılar, farklı dönemlerde geçirdikleri onarımlar ve restorasyon uygulamaları neticesinde, kent merkezinde ibadet edilen mekânlar olarak fonksiyonunu sürdürmektedir. Tarihî kent merkezinde, Ulu Cami ile oldukça yakın bir konumda yer alan ve minaresinden dolayı *Kırık Minare Camii* olarak da bilinen yapının, 1950'lerde yaşanan deprem sonrasında ikinci katı ve minaresi yıkılmış, ardından ibadete kapatılmıştır. Uzun yıllar âtil durumda kalan yapı, geçirdiği restorasyon sonrasında işlev kaybetmiş ve günümüzde ticari bir fonksiyon yüklenmiştir. Yapı, kentte özgünlüğünü kaybederek farklı bir fonksiyon yüklenen tek dinî yapı örneği olması dolayısıyla da ayrı bir önem arz etmektedir.

Müslümanlar için kutsal mekânlar olan cami yapıları ne kadar önemli ise Hristiyanlar için de ibadet ettikleri kiliseler oldukça önemlidir. 17. yüzyıldan itibaren Rum ve Ermeni nüfusa rastlanan Uşak'ta günümüzde Ünalın Mahallesi olarak bilinen bölgede, geçmişte gayrimüslimlerin yoğun olarak bulunduğu bilinmektedir ve kaynaklarda gayrimüslim nüfusun yaşadığı bu mahallede *Aziz Konstantinos ve Eleni Kilisesi*, *Panayia Kilisesi*, *Aziz Marie De Dieu Kilisesi* olmak üzere üç farklı kilisenin varlığından söz edilmektedir. Hiçbiri günümüze ulaşamayan bu kiliselerden geriye, sadece kullanıldıkları döneme ait resimler ve sözlü tarih araştırmalarında elde edilen bilgiler kalmıştır.



G. 28: Uşak'ın en eski camilerinin kent merkezindeki konumları (Uşak Belediyesinden alınan plan üzerine Aysim Dölgeroğlu tarafından işlenerek oluşturulmuştur)

Sonuç

Literatür taraması, saha çalışmaları ve sözlü tarih çalışmalarıyla *Tuz Pazarı Camii*, *Buğdaylı Camii*, *Çallı Ömer Efendi Camii*, *Nebi Camii*, *Ayos Konstantinos* ve *Eleni Kilisesi*, *Panayia Kilisesi*, *Aziz Marie De Dieu Kilisesi* gibi kaybolan değerlerin yeniden tanımlanmaya çalışıldığı bu çalışma; kültürel açıdan oldukça zengin değerlere sahip olan Uşak ilindeki dinî yapıların bir kısmının çok sayıda kentsel faktörün etkisiyle günümüze ulaşmayı başaramadığını ortaya koymaktadır. Ayrıca bu yapılardan bazılarına ait eski fotoğraflara ulaşılabilirken bazıları ise yalnızca kaynaklarda adı geçen birer eser olarak kalmıştır. Oysaki kentlerin barındırdığı en önemli katmanlardan birisi olan kültür varlıklarımızın görünür olması, geçmiş ile bağ kurmak ve geleceği inşa etmek adına oldukça önemlidir. Çünkü tüm bu değerler tarihî kentlere aidiyet kazandırır ve onları öznelleştirir. Uşak ilindeki dinî yapıları tespit etmeyi ve görünür kılmayı hedefleyen bu çalışma, Uşak kentinin yitirdiği yapılarıyla çok zengin bir kültür varlığı stoğuna sahip olduğunu ortaya çıkarması açısından önem arz etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Atrocités et Dévastations Grecques en Anatolie/Greek Atrocities and Devastations in Anatolia.* Lausanne: Bureau de Presse de la Delegation Turque, 1923.
- Burma Camii ve mezarlık. Erişim 20 Temmuz 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle>.
- Çakır, İbrahim Ethem. “1676 Tarihli Avârız Defterine Göre Uşak Kazâsı.” *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)* 28 (2010): 27-47.
- Gökçe, Turan. “Tahrir Defterlerine Göre XVI. Yüzyılda Uşak.” *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001 Uşak)*. I. Cilt. Uşak: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 2001, 201-216.
- İnce, Kasım. *Uşak'ta Türk Mimarisi*. Isparta: Fakülte Kitabevi, 2004.
- Karaman, Halit. “Uşak Mı? Uşşak Mı?” *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001 Uşak)*. I. Cilt. Uşak: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 2001, 21-27.
- Keyvanoğlu, Mehmet Sezai. *Bir Zamanlar Uşak*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık, 2019.
- Öntuğ, Mustafa Murat. “Osmanlı Dönemi Uşak'taki Dinî Yapılar: Camiler ve Mescitler.” *CIEPO Uluslar arası Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Tarihi Araştırmaları 6. Ara Dönem Sempozyum Bildirileri (14-16 Nisan 2011 Uşak)*. II. Cilt. İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri, 2011, 959-992.
- Özdeğer, Mehtap. *15- 16. Yüzyıl Arşiv Kaynaklarına Göre Uşak Kazasının Sosyal ve Ekonomik Tarihi*. İstanbul: Filiz Kitabevi, 2001.
- Özdeğer, Mehtap. “19. Yüzyılda Uşak Şehrinde Ekonomik ve Sosyal Hayat,” *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001 Uşak)*. I. Cilt. Uşak: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 2001, 231-259.
- Özdemir, Şakir. “Vatan Vatanım Ma Patrie Uşak Adlı Eserin Değerlendirilmesi.” Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2008.
- Sayan, Yüksel. “Uşak'ta Türk Devri Mimari Anıtları.” *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001 Uşak)*. I. Cilt. Uşak: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 2001, 451-460.
- Semerci, Bekir. “Osmanlı Döneminde Uşak'taki Azınlıklar.” *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001 Uşak)*. I. Cilt. Uşak: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 2001, 281-284.
- Sunucu, Yüksel. *Yakın Geçmişteki Uşak Bilgiler-Belgeler-Anılar-Denemeler*. İzmir: Sunucu Yayınları, 2004.
- Sunucu, Yüksel. *Görsel Anlatımlarla Uşak: Eşten Dosttan Kentten Fotoğraflar*. İzmir: Sunucu Yayınları, 2006.
- Tutsak, Sadiye. “Milli Mücadelede Uşak.” *Tarih İncelemeleri Dergisi X* (1995): 289-311.
- Tümer, Haşim. *Uşak Tarihi*. İstanbul: Gün Matbaası, 1971.

Uşak Cumhuriyet İlköğretim Okulu. “Okulumuzun Tarihçesi”. Erişim 2 Nisan 2020

<http://www.usakcumhuriyetioo.meb.k12.tr>

Alp Arslan Dur Fotoğraf Arşivi.

Uşak Belediyesi Fotoğraf Arşivi.

Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki Madeni Haç Örnekleri

Metal Cross Samples at Bursa Archaeological Museum

Ufuk Elyiğit* 

Öz

Çalışma kapsamında, Bursa Arkeoloji Müzesi'nde yer alan dokuz adet madeni haç örneği incelenmiştir. Söz konusu eserlerin tanıtımından önce, haç formunun tarihi süreç içerisindeki kullanımı ve Hristiyan inancı açısından önemi üzerinde durulmuştur. Daha sonraki aşamada ise haç formunun Bizans maden sanatına yansımaları konu edilmiştir. Çalışmanın amacı, Hristiyanlığın en önemli temsil araçlarından olan haç formunun Bizans maden sanatına yansıma şekillerini irdelemektir. Müzedeki eserler, form ve teknik özelliklerinin yanı sıra kullanım şekilleri de göz önüne alınarak gruplandırılmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan eserler, röliker ve pandantif haç olarak kullanılmaktadır. Haçlar zamanla tahribata uğradıkları için bezeme açısından bazı örnekler tanımlanamamıştır. Röliker haçlardan iki tanesinde bezeme unsuru görülürken, pandantif haçlarda ise yalnızca birinde yazı ve geometrik motiflere rastlamak mümkün olmuştur. Bronz malzemeden yapılan haçların şekillendirilmesinde döküm tekniği, bezemelerinde ise kazıma ve alçağ kabartma teknikleri bir arada kullanılmıştır. Röliker haçlarda Hristiyan ikonografisine ait sahnelere ve aziz figürlerine yer verilmiştir. İncelenen örnekler Latin ve Yunan haçı formuna sahiptirler. Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki haçlar, Anadolu'nun farklı bölgelerindeki müzelerde bulunan benzer örnekler ile karşılaştırılmıştır. Böylece söz konusu eserlerin üslup özellikleri ve tarihlendirilmelerine yardımcı olabilecek veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Makalenin konusunu teşkil eden madeni haçların 9.-12. yüzyıllar arasında tarihlendirilebileceği noktasında genel bir kanı oluşmuştur.

Anahtar Kelimeler

Bizans, Maden sanatı, Bursa Arkeoloji Müzesi, Litürji, Röliker haç

Abstract

In the study, nine metal cross samples at Bursa Archaeological Museum were analyzed. Before the introduction of these works, the use of the cross form in the historical process and its importance in terms of the Christian belief were emphasized. In the next stage, the reflections of the cross form on the Byzantine metal art were discussed. The aim of the study was to analyze the reflections of the cross form, which is one of the most important means of representation of Christianity, on the Byzantine metal art. The works in the museum were grouped by considering their usage patterns as well as their forms and technical features. The works discussed within the scope of the study are used as reliquary and pendant crosses. Four of the crosses were considered as reliquary and the others were considered as pendants. Some samples could not be identified in terms of decoration since the crosses were damaged over time. While decoration elements were observed in two of the reliquary crosses, writing and geometric motifs could be found in only one of the pendant crosses. While the casting technique was used in shaping the crosses made of bronze material, the engraving and low relief techniques were used together in their decorations. The scenes and saint figures of Christian iconography are included in reliquary crosses. The analyzed samples have the forms of Latin and Greek crosses by their shapes. The crosses at Bursa Archaeological Museum were compared with similar samples found in the museums in different regions

* **Sorumlu Yazar:** Ufuk Elyiğit (Dr. Öğr. Üyesi), Bandırma Onyedü Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Balıkesir, Türkiye. E-posta: uelyigit@bandirma.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3839-3896

Atf: Elyiğit, Ufuk. "Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki Madeni Haç Örnekleri." *Art-Sanat*, 18(2022): 173–200.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1090632>

of Anatolia. Thus, it was attempted to obtain data that can help with the stylistic features and dating of these works. There was a general view that the metal crosses, which are the subject of the article, could be dated between the 9th and 12th centuries.

Keywords

Byzantine, Metal Art, Bursa Archaeological Museum, Liturgy, Reliquary Cross

Extended Summary

The belief factor, which is the most important element that shapes the human life, has succeeded in influencing the internal dynamics, value judgments and means of representation of the society to which it belongs. Along with the spread of Christianity, it led to radical changes in the life and belief system of the society to which it belonged. The Christian belief, that began to become influential on the way of worship, daily life, architecture, and handicraft products, also changed the concept of worship. In addition to the church liturgy that started to develop over time, there were some innovations in the symbols of belief and worship. Anatolia, which contains cultures with different beliefs, is one of the geographies that best represent this situation. The Anatolian geography witnessed important developments in terms of the Christian belief, and the developments in the dimension of belief were also reflected in the understanding of art. From this point of view, the developments, and changes in the religious and daily life of the Byzantine Empire, which can be considered as the most important representative of Christianity, were also reflected in the products used. In parallel with the Byzantine belief system and increasing the effectiveness of the church, its representation power, and the tools it used in the society were enriched accordingly. It is necessary to state that Christology, which has an important place in terms of Christian theology, is one of the issues that mostly occupied the Christian world. In this context, many issues related to the life, death and resurrection of Jesus Christ have been included in Christian theology. These processes affected the meeting of councils and ignited the debates that would spread over a wide period of time. In the continuation of this process, there were also some changes in the dimensions of belief and worship. In particular, the event of the crucifixion and related events have an important place in the Christian faith. So, important stages of representation occurred in the dimension of belief. The developments that shaped the daily life, the way of worship and artistic activities manifested themselves concretely in the works produced. The event of the crucifixion has been one of the most important elements reflected in art in a concrete sense. The cross form, that was used in different ways by various civilizations throughout the historical process, has become the most important means of representation of Christianity over time. The cross, that began to be used in different forms by various societies belonging to the Christian faith, has turned into the most important means of symbol of handicraft products as well as architecture. In addition to metal products shaped according to the Christian church liturgy, various

forms of crosses also began to be used widely. These crosses with the traces of Byzantine metal art consist of ceremonial cross, consecrated cross, reliquary cross, and the crosses called as pendant and designed by being worn around the neck. These works made in various sizes are used for different purposes. It is also observed that the decoration elements that can develop depending on the purpose of the crosses are included.

The crosses were shaped using various materials and different techniques in their production. In the study, nine metal cross samples at Bursa Archaeological Museum were analyzed. Before the introduction of these works, the use of the cross form in the historical process and its importance in terms of Christian belief were emphasized. In the next stage, the reflections of the cross form on the Byzantine metal art were discussed. The aim of the study was to analyze the reflections of the cross form, which is one of the most important means of representation of Christianity, on the Byzantine metal art. The works in the museum were grouped by considering their usage patterns as well as their forms and technical features. The works discussed within the scope of the study are used as reliquary and pendant crosses. While four of nine metal crosses in the museum that we analyzed within the scope of the study were described as reliquary crosses, the other five crosses were described as crosses used as pendants. Since two of the reliquary crosses were destroyed over time, the presence of decoration elements could not be determined. The crosses with inventory numbers (2009/39) and (2017/73) include depictions such as the “Jesus on the Cross” scene seen in many of the reliquary crosses, “Virgin Mary” figure exhibiting an orans stance, and medallions depicting the four biblical authors. Except for the cross with the inventory number (2011/2) among pendant crosses, they were kept simple in terms of decoration elements. While the casting technique was used in shaping the crosses made of bronze material, the engraving and low relief techniques were used together in their decorations. The analyzed samples have the forms of Latin and Greek crosses by their shapes. However, with regard to the arm ends of the crosses with inventory numbers (8449) and (6-1-98) among the pendant crosses, unlike other samples, while protrusions are located near the ends of the arms, arm ends form a circle. Anatolian geography provides concrete data in terms of liturgical materials, daily use items and cross forms reflecting the Byzantine metal art. From this perspective, it was possible to compare the crosses at Bursa Archaeological Museum with similar samples found at museums in different regions of Anatolia. Thus, it was attempted to obtain data that can help with the stylistic features and dating of these works. It was determined that the metal crosses, which are the subject of the article, had similarities with some works in other museums in terms of form, technical features, and usage purposes. Considering the sense of style and the techniques used, it was concluded that the crosses at Bursa Archaeological Museum could be dated between the 9th and 12th centuries.

Giriş

Hristiyan teolojisine dair önemli gelişmelerin yaşandığı Anadolu’da, temsil gücü dikkate alındığında en bilindik sembollerin başında gelen haç formu, farklı malzemeler ve yapım teknikleri kullanılarak çok sayıda üretilmiştir. Hristiyan dini mimarinin yanı sıra el sanatı ürünlerinde de sıkça karşılaştığımız haç, Hristiyan maden sanatı bakımından da belirleyici bir simge hâline gelmiştir.

Farklı kültür ve inançlara ait önemli ölçüde eserin yer aldığı Anadolu, Hristiyanlığa ait el sanatı ürünlerinden oluşan zengin bir koleksiyona da ev sahipliği yapmaktadır. Ülkemizde bulunan müzelerde sergilenen eserler göz önüne alındığında inanç boyutuyla ilişkilendirilebilecek olan madeni objeler, farklı üslup özellikleri ile de dikkat çekmektedirler. Tarihî ve kültürel açıdan köklü bir mirasa ev sahipliği yapan Bursa, bünyesinde barındırdığı zenginlikleri birden fazla müzede sergileme imkânı sunmaktadır. Bu araştırmanın ana kaynağını oluşturan materyallerin yer aldığı Bursa Arkeoloji Müzesi, farklı tarih aralıklarına sahip uygarlıklara ait kültür varlıklarının muhafaza edildiği önemli bir merkez konumundadır. Bursa Arkeoloji Müzesi’nde yer alan haçlar, inancın sanata yansımaları olarak değerlendirilebilir. Araştırmaya dâhil edilen madeni eserler, röliker ve pandantif haçlar olarak iki grupta ele alınmıştır. Söz konusu haçların form ve teknik özellikleri görseller eşliğinde tanıtılmıştır. Ayrıca yakın müzelerde yer alan benzer örnekler ile üslup açısından karşılaştırmalar yapılmaya çalışılmıştır. Böylece madeni eserlerin dönem özelliklerini ve kullanım amaçlarını belirlemeye yönelik bir çalışma yöntemi hedeflenmiştir. Gerçekleştirilen çalışmalar neticesinde, haçların döküm tekniği kullanılarak bronzdan yapıldığı anlaşılmıştır. Yüzey bezemelerinde ise genel itibarıyla kazıma tekniğine yer verilmiştir.

Hristiyan İnancında Haç Sembolizmi ve Bizans Maden Sanatındaki Kullanımı

Tarihi süreç boyunca çeşitli uygarlıklar tarafından değişik anlamlar yüklenerek sembolize edilen haç formu, Hristiyanlık inancında Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesini simgeleyen teolojik bir simge hâline dönüşmüştür. Mimari yapı bütünlüğünde ele alındığı gibi el sanatlarında da biçim özelliği kazandırılarak somutlaştırılan haçlar, teolojik anlamda değişik amaçlara hizmet etmiştir. Araştırma çerçevesinde ele alınan Bursa Müzesi’ndeki haç formlarına yönelik gerekli tanımlamalara geçilmeden önce, konu bütünlüğünü sağlamak adına haçın teolojik anlamdaki simgesel boyutuna değinmek gerekmektedir. Oldukça geniş bir perspektifte değerlendirilebilecek olan haç kavramı, Hristiyan teolojisi kapsamında irdelenmeye çalışılacaktır.

Hristiyanlık öncesi kültürlerde çarmıha germe cezasını uygulamak için kullanılan ahşap haç, farklı kültürlerde farklı anlamlar yüklenerek çeşitli form ve sembollerle bir arada kullanılmıştır. Bu şekildeki kullanımların kökeni MÖ 4000 yıllarına kadar dayanmaktadır. Haç, önce Persler tarafından bir işkence aleti olarak kullanılırken daha

sonraki süreçte Perslerden Büyük İskender aracılığıyla Helenistik Krallıklara ve devamında ise Roma'ya kadar yayılım göstermiştir. Perslerdeki kullanım amacına benzer şekilde Romalılar tarafından da işkence aleti olarak kullanılmıştır. Suç işleyen kişinin bu alete bağlanarak veya çivilenerek idam edildiği bilgisi tarihî kaynaklarda yer almaktadır.¹ Haç, geçmiş dönemlerden bu yana çeşitli medeniyetlerde görülen süsleme ve sembol formudur. Hristiyanlık dışında diğer kültürler tarafından süs unsuru olarak kullanılmıştır. Haç işaretleri farklı isimler ve şekillerde sembolize edilmiştir.² Geçmişte var olmuş uygarlıklar tarafından kullanılan ve merkez simgeciğini temsil eden “Dünya Ağacı” kavramı, Hristiyanlık tarafından yeniden ele alınarak yorumlanmış ve genişletilmiştir. İyilik ve kötülük ağacının malzemesinden yapılmış olan haç, *kozmetik ağacın* yerini almıştır; İsa'nın kendisi de bir ağaç olarak tasvir edilmiştir.³ Kullanılış amacı ve şekli itibarıyla farklı kültürler tarafından kullanılmış olan haç, günümüzde Hristiyanlık inancı ile özdeşleşmiş durumdadır. İhtiva ettiği anlam ve yüklendiği misyon açısından Hristiyan teolojisinde oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir.

Hristiyanlıkta haç, tanrının bilgeliğini, Paskalya'yı, imanı, aşkı, insanoğlunun kurtuluşunu, kulluğu, zaferi, sorumluluğu, şahadeti ve trajediyi sembolize etmektedir. Hristiyan geleneği kurtarıcının çilesi ve günahlara kefarete olan ölümünü somut bir örnek yaparak haç sembolizmini daha zengin bir hâle getirmiştir. Haç, çarmıha gerilişi, İsa'yı, kurtarıcıyı, kelimetullahı ve teslisin ikinci unsurunu temsil etmektedir. Hristiyanlıkta kullanılan birçok haç şekli vardır. Bunlar muhtelif mezheplerin İsa anlayışlarının yanı sıra Hristiyanlığı kendi milli potalarında eriterek ona kendi şekillerini vermeye çalışan ulusların gayretleriyle teşekkül etmiştir.⁴ Bu bakış açılarındaki farklılıkların ise kutsal kitap metinlerinden ziyade, haçın farklı biçimlerde yorumlanmasından kaynaklandığı ifade edilebilir.⁵ Hristiyanlığın şekillenmesinde önemli rol oynayan Pavlus'un⁶ teolojik anlayışında da haç fikri önemli bir yer tutmaktadır. İsa'nın haça yükseltilmesi aynı anlamda göklere yükseltilmesinin gerekçesidir. Haç, inananlar için hikmet, adalet ve kurtuluş anlamına gelmektedir.⁷ İsa Mesih'in çarmıha gerilmesinin sembolü olan haç, Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren, İsa'nın çarmıhtaki ölümünün yanı sıra ölümün gücünü yok etmesi ve insanlığa sonsuz yaşam umidi sunması gibi paradoksal bir yapıyı bünyesinde barındırmıştır. Söz konusu durum, haç Hristiyanlığın sembolü hâline getirmiştir. Haç kültü 4. yüzyıla kadar

1 Tuğba Taş ve Fikret Özcan, “MS 4.-7. Yüzyıllar Arasında Haç Motiflerinin Gelişimi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21 (2015): 247-274.

2 Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2020), 52.

3 Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018), 181.

4 Hristiyanlıkta kullanılan haç formlarına yönelik ayrıntılı bilgi için bk. Ahmet Gül, *Haçın Hristiyan Teolojisindeki Yeri ve Önemi* (Şırnak: Şırnak Üniversitesi Yayınları, 2018); Mahmut H. Şakiroğlu, “Haç”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 14 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013), 40-50.

5 Kadir Albayrak, “Dinsel Bri Sembol Olarak Haç'ın Tarihi”, *Dini Araştırmalar Dergisi* 19 (2004), 125.

6 Pavlus, asıl adı Saul olan MS 1. yüzyılda yaşamış Roma vatandaşı olan Yahudi asıllı bir Hristiyan misyonerdir. Bk. Şinasi Gündüz, *Pavlus Hristiyanlığın Mimarı* (Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2017), 31-32.

7 Annemarie Schimmel, *Dinler Tarihine Giriş*, haz. Recep Kibar (İstanbul: Külliyat Yayınları, 2017), 169.

henüz yeterince gelişmemiş olsa da haç sembolizminin teolojik gelişiminin Apostolik döneme ait metinlere ve haçın Eski Ahit'e ait prototiplerine dayanılarak aslında erken dönemlerden itibaren başladığı ifade edilebilir.⁸ Haç Kültü'nün MS 4. yüzyıl itibarıyla, İmparator Constantinus Magnus'un Milvian Köprüsü'nde⁹ Maxentius ile yaptığı savaş esnasında gördüğü düş ile (gökyüzünde ışıldayan bir haç görmesi ve EN TOYTOÛ NIKΑ- "bununla fethedeceksin" sözünü duymasıyla) başladığı kabul edilir.¹⁰ Hristiyanlık inancında Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesini simgeleştiren ve teolojik açıdan oldukça önemli bir yere sahip olan haç, çok sayıda malzeme ve teknik kullanılarak somutlaştırılmıştır. Hristiyan inancına göre şekillendirilmiş olan taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının en önemli temsil aracına dönüşmüştür.

Haç, Bizans kültüründe taç giyme ve kabul törenleri gibi imparatorluk seremonilerinin, savaş esnasında ve zafer kazandıktan sonra başkente dönüldüğünde askerî ve dini törenlerin önemli bir parçasına dönüşmüştür. 4. yüzyılın sonlarında büyük ebatlara sahip bir haç, taç giyme törenlerinin önemli biri olmuştur. Dini törenler arasında, bayram günlerinde kilise ile saray arasında gerçekleştirilen yürüyüşler esnasında, doğal afetlerin akabinde kentte icra edilen ayinlerde haç taşındığı, yazılı ve görsel kaynaklar aracılığıyla anlaşılmaktadır.¹¹ Haçın kullanıldığı dini törenlerden en önemlisi, Ökaristi¹² ayinidir. "Küçük Giriş" sırasında taşınan haçın yatay kollarında, bazı örneklerde, Yunan alfabesinin ilk ve son harfleri olan Α ve Ω harfleri¹³ sarkmaktadır. Söz konusu harfler İsa'nın başlangıç ve son olduğunu sembolize etmektedirler.¹⁴

Haç, birçok şekilde tasvir edildiğinde farklı çağrışımlar üstlenir ve kozmolojik olarak da yorumlanabilir. Hristiyanların tanınması için alındaki işaret, şeytanlara karşı kalkan, kötülüğü kapatan mühür anlamındadır ve böylece kötülük kişinin içine girmez. Koyunların üzerinde bulunduğu çoban değneği, İsa'nın kendisinin sembolü, hayat ağacı (cennet ağacının karşılığı), tüm evrenin düzenli değneği şeklinde tasvir

8 Gerhard Podskalsky, "Cross: Theology of Cross", *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, haz. Alexander Kazhdan (New York: Oxford University Press, 1991), 549.

9 Söz konusu köprü, Tiber Irmağı üzerinde yer almaktadır. Bk. Timothy E. Gregory ve Anthony Cutler, "Milvian Bridge", *The Oxford Dictionary of Byzantium* II, haz. Alexander Kazhdan (New York: Oxford University Press, 1991), 1375.

10 Hüseyin Metin, "Burdur Müzesi'nden Bir Röliker Haç", *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 24 (2019), 413-418.

11 Meryem Acara Eser, "Hristiyanlıkta Haç Kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç", *Bizans ve Çevre Kültürler: Prof. S. Yılmaz Ötügen'e Armağan*, ed. Sema Doğan ve Mine Kadiroğlu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 27-28.

12 İlahi Litürji olarak adlandırılan başlıca Hristiyan litürjisi. Ekmek ve şarabın sunulduğu, İsa'nın bedeni ve kanı olarak kutsandığı bir ritüel yemek olarak görülür. Bk. Robert F. Taft, "Eucharist", *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, haz. Alexander Kazhdan (New York: Oxford University Press, 1991), 737.

13 İstanbul Arkeoloji Müzesi ve Cenevre George Ortiz Koleksiyonundaki örnekler için bk. Erica Cruikshank Dodd, "Three Early Byzantine Silver Crosses," *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, Vol. 41 (Washington D.C: Harvard University Dumbarton Oaks Papers, 1987), 170-176.

14 Meryem Acara Eser, *Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Litürjik) Eşyalar* (Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2020), 37.

edilir. Haç tiplerinden Yunan haçı tanımlanırken genellikle eşit uzunlukta dört kolla kozmosun işaretinin en mükemmel şekli olarak ifade edilir. Yunan haçı Doğu Hristiyanlığında İsa'nın haçının en yaygın sembolü olarak nitelendirilebilir. Latin haçı ve Tau haçı, Batıda yaygın olan ve batı kiliselerinin temel zeminini teşkil eden haç formudur. Erken Hristiyanlıkta mezarlarda, anıtlarda ve kolye şeklinde kullanılmıştır. Daire haçı, daire içerisine yerleştirilmiş olan haç sembolü Roma'ya karşı zaferi simgelemektedir. Aziz Andreas haçı, Havari Andreas'ın çarmıha gerilmesini temsil etmektedir. Petrus/Peter haçı, baş aşağı olarak çarmıha gerilmiş olan Petrus'un şehitliğini simgelemektedir. Çatal haç, doğu ve batıda farklı anlamlara gelmektedir. Batıda hayat ağacını sembolize etmektedir. Kristogram, erken dönemlerden beri görülmekte ve Mesih'in baş harflerini simgelemektedir. Zafer işareti olarak kullanılmaktadır. Daire içindeki monogramda ise genellikle Yunan alfabesine ait alfa (A) ve omega (Ω) harfleri yer almaktadır. Kol uçları genişletilmiş olan haç formu, sade bir yapıya sahip ve genelde kiliselerde kullanılmaktadır. Söz konusu haç formu, Kapadokya ve Ermeni kiliselerinde 8.- 10. yüzyıllarda yaygın olarak görülmektedir. Dört kolu eşit olan Malta haçı ise sekiz noktalı Latin haçı veya haç kolları çatallı şekilde de temsil edilebilmektedir. Kol uçları çatallı şekilde sonlanan Malta haçı ise Evangelistlere göre sekiz havariyi simgelemektedir. Kudüs Haçı, Merkezdeki ana haçın her kolunun altına küçük bir haç gelecek şekilde oluşturulan haçtır. Kol uçları üç uçlu haç, Kapadokya sanatında yaygındır. Hayat ağacına benzer ve süslemenin on iki noktası on iki havariyi temsil etmektedir. Ayaklı ve ayaksız patrik haçı, bazen bir ayak tahtası ile tasvir edilmektedir. Patrik haçı, Latin haçının benzeridir fakat haç formunun iki yatay kirişle kesilmesi sonucu şekillenmiştir. Rus haçı, üç yatay kirişten oluşur. En alt kısımdaki İsa'nın ayak tahtasını yani basamağı tasvir etmektedir. Hayat ağacı haçı, hayat ağacını sembolize etmektedir. Haçın alt kolundan yanlara doğru dallar filizlenmiş şekilde tasvir edilmektedir. Balıkçı haçında ise haçın kollarına asılı hâlde balıklar bulunmaktadır. Söz konusu haç formunda yer alan bu balıklar, Mesih'in kendi kurtuluşları için yakaladığı balıkları simgelemektedir. Ayrıca bilginin kutsallığını simgelemektedir. Söz konusu haç formlarının dışında daha başka haç tiplerinin var olduğunu da söylemek mümkündür.¹⁵

Haç kültürünün tarihî süreç boyunca yaşadığı değişim ve gelişimlerin yanı sıra Hristiyan teolojisi kapsamında yüklendiği anlam, inanç faktörü dışında kullanım alanı ve üretim şekline göre sanatsal bir boyuta taşınmıştır. Bizans kilise litürjisinde haçlar dışında farklı kullanım alanlarına sahip madeni eserlerin varlığından söz etmek mümkündür. Ayın esnasında kullanılan çeşitli metal eşyalar litürjinin devamı açısından büyük önem taşımaktadır. Bursa Müzesi'nde muhafaza edilen ve çalışma kapsamına aldığımız haçlar, genel itibariyle röliker ve kolye sarkacı olarak kullanılan pandantif haçlardan oluşmaktadır.

15 Günter Spitzing, *Lexikon Byzantinisch Christlicher Symbole: Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasien* (München: Diederichs, 1989), 192-204.

Bizans kiliselerinde yer alan eşyalar ve değerli metallerin kullanımları, bu malzemelere yüklenen sembolik değer ile doğru orantılıdır. Kiliselerde kullanılan eşyalar arasında sadece ekmek-şarap ayininde kullanılan kutsal çanaklar, tabaklar yıldız, çocuk melekler ve Serafinlerle süslü *rhypidia* (yelpazeler) bulunmamaktaydı. Ayrıca haçlar tütsülükler (buhurdan) ile lambalar (kandiller) de yer almaktaydı.¹⁶ İmparatorlukta yaşayan insanların sahip oldukları mütevazi objeler konusunda az şey bilinmektedir. Ancak bu eşyalar yararlı olmalarına ek olarak tüm medeniyetlerde olduğu gibi bir kimlik oluşturmaya katkıda bulunan ve gündelik yaşama da fayda sağlayan birer unsur hâline gelmişlerdir. Gündelik hayatın ayrılmaz bir parçasına dönüşen öğeler arasında öncelikle yerleşimin tespit edildiği her yerde bulunabilen ve sonradan iyi şekilde incelenmiş olan çok sayıda mütevazi bronz haç *enkolpia*¹⁷ yer almaktadır. Özellikle manastır kompleksleri ve saraylarda yer alan bazı örnekler, keşişler ve askerler arasında yaygın şekilde kullanıldıklarına işaret etmektedir.¹⁸ Ancak metinlerden anlaşıldığı kadarıyla kişiler hem günlük hayatta hem de ahiret inancına bağlı olarak öteki dünyada korunmak amacıyla bu objeleri takmaktadır. *Enkolpia*, İmparatorluğun her yerine yayılmış bir zanaatın ürünü olarak kabul edilebilir. Genellikle bronzdan (altın ve gümüşten yapılmış örnekleri de mevcuttur) yapılan bu haçlar, uygulanan zanaatın yanı sıra şahsi dindarlığın geçirmiş olduğu değişimler noktasında fikir sahibi olmamızı sağlar.¹⁹ Haçlar, kilisedeki kullanımına bağlı olarak tören ve takdis amaçlı kullanılabilirler gibi röliker ve pandantif şeklinde de kullanım olanağına sahiptir. Bu açıdan bakıldığında farklı amaçlara hizmet ettikleri söylenebilir.

Bizans metal işçiliğinin birer ürünü olan haçların şekil ve sınıflandırılmaları noktasında zanaatkârlar ve atölyeler sorumlu tutulabilir. Ortak kesişme noktaları olabildiği gibi farklılıkların da coğrafi mi yoksa kronolojik değişikliklerden mi kaynaklı olduğu konusunda net bir fikir ileri sürülemez. Röliker haçlar, saplı küçük haçlar ve benzer şekilde dekore edilmiş daha büyük boyutlu haçlar, teolojideki önemli değişikliklerin göstergesi olarak bronz maden sanatındaki zanaatkârlık ve dini uygulamalar ile ilişkilendirilebilir. Söz konusu objeler, Bizans'ın inanç noktasındaki duyarlılığını yansıtmaktadır.²⁰ Orta Bizans dönemi ve sonrasında, dini, askerî törenlerde ve imparatorluk alayında kullanılmak üzere haçlar şekillendirilip süslenmiştir. Haçlar madal-

16 Jean Michel Spieser, "İmparatorluk ve Hıristiyan Sanatı: Benzerlik ve Farklılıklar", *Bizans Dünyası Doğu Roma İmparatorluğu 330-641 I*, haz. Cécile Morrisson, çev. Aslı Bilge (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019), 311.

17 Enkolpia/Enkolpion: Üzerinde Hristiyan dinine ait tasvir veya yazıt bulunabilen veya içerisinde kutsal kalıntılar içeren objelerdir. Enkolpionun içerdiği kutsal kalıntılardan dolayı taşıyan kişiyi koruduğuna inanılırdı. Bk. Sheila D. Campbell ve Anthony Cutler, "Enkolpion", *The Oxford Dictionary of Byzantium I*, haz. Alexander Kazhdan (New York: Oxford University Press, 1991), 700.

18 Chryssavgi Kantsikou, "Reliquary -Crosses", *Everyday Life in Byzantium (Byzantine Hours Works and Days in Byzantium)*. Ed. Demetra Papanikola Bakirtzi (Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002), 189-193, G. 211, G. 215.

19 Jean Michel Spieser, "Sanat", *Bizans Dünyası Doğu Roma İmparatorluğu 641-1204*, haz. Jean Claude Cheynet ve Aslı Bilge (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019), 370.

20 Karl Sandin, "Liturgy, Pilgrimage, and Devotion in Byzantine Object", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 67 (1993), 54.

yonlar içinde Yunanca yazıtlar ve kutsal figürler ile bezenmişlerdir.²¹ Röliker olarak işlev gören haç formları, Bizans maden sanatının inanç faktörü ile olan ilişkisini gösteren somut örnekler olarak değerlendirilebilir.

Erken Bizans Dönemi'nde maden sanatını özellikle 5. ve 7. yüzyıllar arasına tarihlendirilen “kilise hazineleri” ile takip etmek mümkündür. Söz konusu hazineler, altın, gümüş gibi değerli madenler ile üretilmiş olan dini işleve sahip malzemeler (paten, kalıs, kaşık, kitap kapağı, haç vb), aydınlatma araçları, İncil kaynaklı sahneler, sembolik motifler, bitkisel ve geometrik kompozisyonlar da barındırabilen ithaf ve adak yazıları, tarihlendirme konusunda kesinlik sağlayan kontrol damgaları olarak tanımlanabilir. 5. ve 7. yüzyıllar arasına tarihlendirilen dönemde, buhurdan ve aydınlatma araçlarında, kişisel dini objelerde (kolye, haç, röliker haç vb), büyük kiliseler dışında kalan kiliseler için üretilen takdis ve tören haçlarında yapım malzemesi olarak bronzun kullanıldığı söylenebilir.²²

Sarkaç haçlar ve rölikerler, kadınların yanı sıra erkeklerin de boyunlarında taşıdıkları, Hristiyan inancı simgelerine ek olarak nazar, hastalık ve kötülüklere karşı koruyucu özelliğe sahip olduğuna inanılan takılardır. Farklı form ve ölçülerde, değişik malzemelerden üretilmiş haçlar, çok yaygın olarak zincir ya da iplere asılarak sarkaç (pandantif) şeklinde kullanılmıştır. Haç tasviri dışında Hristiyan dinine ait kutsal kişi ve tasvirler, bu kolyeler üzerinde kullanılan diğer bezeme öğeleri olarak sıkça karşımıza çıkmaktadır.²³ Bizans maden sanatında çeşitli form ve teknik özelliklere sahip çok sayıda takı üretilmiştir. Değişik amaçlara hizmet eden bu takılar, sanatın yanı sıra inancın da temsilcisi konumunda olmuştur. Özellikle de inanç boyutuyla ele alındığında geniş bir kullanım alanına sahip olan haçlar, işlevleri açısından da önemli birer simge aracı hâline gelmişlerdir. Tören ve takdis amaçlı kullanılan haçların dışında, röliker ve pandantif şeklinde kullanıma sahip haçlar da Bizans maden sanatının yapım ve süsleme teknikleri uygulanarak şekillendirilmiştir.

Genelde bronzdan yapılmış haçların en yaygın formları, düz kolları uçlara doğru genişleyenler, hafif iç bükey ve kıvrangıç kuyruğuna benzer şekilde sonlananlar ve silindirik ya da konik kolları olanlar şeklinde tanımlanabilirler.²⁴

Bizans dini hayatında son derece önemli bir yer tutan rölikerler, Hristiyan inancına göre kutsal sayılan kişilerin ölü bedenlerine ait parçaların ya da onlarla yaşadıkları süre esnasında temas etmiş olan objelerin bir diğer adıyla rölikerlerin muhafaza edildiği

21 Helen C. Evans, Melanie Holcomb ve Robert Hallman, “The Arts of Byzantium,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 58 (Bahar 2001), 41.

22 Meryem Acara Eser, “Litürjide ve Günlük Kullanımda Maden Sanatı”, *Kalanlar 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye’de Bizans*, ed. Ayla Ödekan (İstanbul: Vehbi Koç Foundation, 2007), 37.

23 Gülgün Köroğlu, *Anadolu Uygarlıklarında Takı* (İstanbul: Türk Eskiçağ Enstitüsü Yayınları, 2004), 45.

24 Brigitte Pitarakis, *Les Croix-Reliquaries Pectorales Byzantines En Bronze* (Paris: Picard, 2006), 23.

kutular şeklinde tanımlanabilir.²⁵ Röliker haçlar, röliker dediğimiz özel olarak tasarlanmış kutuların, madenden yapılmış haç formundaki örnekleridir. Genellikle sosyal statüye sahip insanlar tarafından kullanılan haç biçimli bu objeler, yaygın olarak kutsal kişi ve tasvirlerle bazı durumlarda ise değerli taşlarla süslenmektedirler.²⁶ Röliker haçlar, genel itibarıyla Orta Bizans Dönemi'ne tarihlendirilen bir eser grubu olarak tanımlanabilir. Röliker haçlar 9. yüzyıldan itibaren neredeyse bütün sosyal statülerde yaygın bir kullanıma sahip olmuş ve âdeta moda hâline dönüşmüştür. 12. yüzyılda ise piskopos kıyafetlerinin bir parçası hâline geldiği söylenebilir.²⁷ Çoğunlukla bronz, daha nadir olarak gümüş ve altından üretilen, haç şekli verilmiş, bir menteşe yardımı ile üst üste kapanabilen iki kutucuktan meydana gelmektedir. Söz konusu kutucuğun üst ekseninde halkayı barındıran küçük bir kilit sistemi de yer alır.²⁸ Ortodokslukta önemli bir yere sahip olan haç formundaki rölikerlerin bezemelerinde şekil ve semboller önemli ölçüde kullanılmaktadırlar. Haçların ön yüzlerinde çoğunlukla çarmıhta İsa, arka yüzlerinde ise orans duruşunda Meryem veya bir aziz ya da azize tasviri yer almaktadır. Haçın yüzeyinde Meryem figürü betimlenmiş ise haçı meydana getiren kolların uç kısımlarında dört baş melek, azizler ya da dört İncil yazarına ait figür veya semboller tasvirler edilmektedir. İsa tasvirinin yer aldığı haçlarda bazen İsa'nın sağ tarafında Meryem, sol tarafında ise Vaftizci Yahya figürü işlenerek Deisis²⁹ (son yargılama günü, Meryem ve Vaftizci Yahya'nın insanlık için affedilmeyi dilemeleri) sahnesi meydana getirilmiştir.³⁰ Haçların yüzeyindeki bezemeler, genellikle kabartma ve kazıma teknikleri uygulanarak yapılmaktadır. Bezemelerde yer alan figürlerin yüzlerinde, el ve ayaklarında, giysilerin kıvrımlarında yoğunlukla stilize bir üslubun hâkim olduğu ifade edilebilir. Söz konusu üslup, 10. ve 11. yüzyıllara tarihlendirilen bronz ve bakır malzemeden üretilmiş olan patenler ile tören veya takdis haçlarında görülen figürlerin üslup anlayışı ile benzer özellikler sergilemektedir. Müze ve koleksiyonlarda muhafaza edilen röliker haçlar genel itibarıyla 9. ve 12. yüzyıllar arasına tarihlendirilebilirler.³¹ Röliker haçların yapısında genellikle bronz kullanılmasının sebebi, bronzun döküm tekniğine uygun ve dayanıklı bir metal olmasından kaynaklanmaktadır. Döküm ile elde edilmiş

25 Zeynep Çakmakçı, "Şükrü Tül Eski Eser Koleksiyonu'ndaki Bizans Dönemi Madeni Eserleri", *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi TÜBA-KED* 15 (2017): 15.

26 Oğuz Koçyiğit, "Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Bizans Dönemi Maden Haçları", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 35 (Aralık 2018), 35, erişim 9 Şubat 2022, <https://doi.org/10.32600/huefd.430267>.

27 Eser, "Litürjide ve Günlük Kullanımda Maden Sanatı," 38.

28 Cengiz Çetin, "Isparta Müzesi'nden Bir Grup Bronz Eser", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 20 (2015), 18.

29 Meryem ve Yahya'nın birlikte insanlığın kurtuluşu için dua eder biçimde tasvir edildiği Yunanca "şefaât" anlamına gelen "Deisis (Dua/Yalvarış)" sahnesi için bk. Mehmet Alparslan Küçük, "İkonografiden İnanca "İsa Mesih'in Dirilişi/Paskalya" Süreci", *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Özel Sayı 8* (2016), 236.

30 Hasan Buyruk, "Giresun Müzesi'nde Bulunan Rölikerler", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 29 (2014), 137.

31 Eser, "Litürjide ve Günlük Kullanımda Maden Sanatı", 37-41.

olan kabartma tekniğine ek olarak kazıma tekniği ile bezenmiş bazı örneklerde renkli cam için açılmış yuvalara rastlamak mümkündür.³²

Menteşeli olan röliker haçlar, 7-10 cm arasında değişen yüksekliğe ve yaklaşık 0,4 cm kalınlığa sahip olabilmektedirler. Birisi ön diğer ikisi arka tarafta olmak üzere menteşeler ile donatılmışlardır. 10. yüzyıldan itibaren üretimin standart hâle gelmesi ile ürünler daha da basit bir forma bürünmüştür. Palmet şeklindeki menteşe basit bezemesiz bir hâle dönüşmüştür. Göğüs kısmında asılı şekilde sallanan haçlar, perçinlenmiş bir menteşe ile tutturulmuştur. Söz konusu haç formları genelde düz silindirik şeklinde yassı ya da konik bir yapıya sahip basit formlarda olabilmektedirler. 9.-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilen bronzdan yapılmış röliker haçların formları üzerlerinde yer alan bezemeler ile kompozisyon açısından ilişkilendirilebilir. Oyma ve kabartma teknikleri kullanılarak elde edilen bezemeleri taşıyan haç tiplerinin yanı sıra sonraki dönemlerde döküm tekniğine uygun bezemelere sahip tipler denenmiştir. Röliker haçlar tipolojik açıdan ele alındığında yaklaşık on adet haç tipi ile karşılaşılmaktadır. En yaygın kullanıma sahip olan haç tipi, kolları düz ve kol uçları yanlara doğru genişleyen tiptir. 9. ve 10. yüzyıllardan sonra üretilmeye başlanan haç tipleri ise erken örneklerle oranla daha sade bir form özelliği kazanmıştır. Genişleyen kol uçlarında armut şeklinde eklemeleri olan ikinci haç tipi, erken Hristiyanlık döneminde daha yaygın olarak kullanılmıştır. Kol uçları disk şeklinde sonlanan haç tipinin ise elde edilen bulgulara göre uzun süre kullanılmaya devam edildiği anlaşılmaktadır. Dördüncü tip ise yatay kolu, uzun kola göre daha kısa olan haç tipidir. Orta Avrupa ve Balkanlar'da daha yoğun bir kullanıma sahip bu tip, 10.-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilebilir. Beşinci haç tipi ise genişleyen kolları yarı çıkıntılı diskler ve yuvarlak uçlar ile sonlanan haçlar şeklinde tanımlanabilir. Altıncı haç tipi, genişleyen kol uçları diskler ve bu disklerin her iki yanında armut biçiminde çıkıntılardan meydana gelmektedir. Orta Bizans dönemi için karakteristik bir özelliğe sahip olan bu haçlar yaygın bir kullanıma sahiptir. Kol uçları konik biçimde düz ya da dikdörtgen şekilde sonlanan haç tipi, Anadolu'daki atölyelerde üretimi diğer haç tiplerine göre çok yaygın olmayan bir forma sahiptir. Sekizinci haç tipi, kenarları kavisli şekilde ve kol uçları yuvarlatılmış hâledir. Ayrıca kol uçlarının her iki yanı yarım daire çıkıntılar ile sonlandırılmıştır. Dokuzuncu haç tipinin kol uçları, düzgün yarım daireler ile sonlanmakta ve bu yarım daireler küçük yarım kürecikler ile noktalanmaktadır. Onuncu ve son haç tipinin kol uçları küre şeklinde sonlanmakta ve bu küreler bir önceki tiplere de olduğu gibi küçük çıkıntılar ile tamamlanmaktadır.³³ Genelde bronz malzemeden döküm tekniği kullanılarak şekillendirilen söz konusu haçlar 10. 12. yüzyıllar arasına tarihlendirilmektedir. Haçların bezemesinde çoğunlukla İsa, Meryem ve çeşitli aziz figürlerine yer verilmektedir.

32 Meryem Acara Eser, "Komana Kazısı Metal Buluntularından Bir Grup: Röliker Haçlar," *Komana Arkeoloji Serisi 5* (İstanbul: Ege Yayınları, 2015), 168.

33 Pitarakis, *Les Croix-Reliquaries Pectorales Byzantines En Bronze*, 26-39.

Bursa Müzesi'nde yer alan bir diğer grup haç formunu ise pandantif haçlar oluşturmaktadır. Oldukça geniş bir kullanım alanına sahip olan bu haç formu ise Bizans maden sanatına ait yapım ve süsleme tekniklerini bünyesinde barındırmaktadır. Pandantif haçlar, küçük ebatlara sahip ve boyun kısmına asılarak kullanılmıştır. Hristiyan inancını sembolize etmelerinin yanı sıra her dönem yaygın şekilde kullanılan pandantif haçların genellikle sade örneklerden oluşması, tarihlendirilmeleri noktasında zorluklar yaşanmasına neden olmaktadır. Bu açıdan ele alındığında saptanabilen kazı buluntuları tarihlendirme konusunda ana ölçütü meydana getirmektedir.³⁴ Pandantif haçlar, değişik şekil ve ölçülerde farklı malzemelerden üretilmişlerdir. Diğer takı malzemeleriyle bir arada kullanıldığı gibi tek başına kullanıldıkları da olmuştur. Söz konusu haçlar süs eşyası olarak kullanılmamış olup hastalık, nazar ve kötülöklere karşı koruyucu özelliğe sahip olduklarına inanılmıştır.³⁵ Pandantif haçlar, kolye haçlar ve röliker haçlar şeklinde adlandırılmaktadır. Bu tip kolye haçların bir kayış, ip veya zincir yardımı ile boyuna asıldığı tespit edilmiştir. Bizans görsel sanatında özellikle Kapadokya Bölgesi'nde yer alan kaya kiliselerine ait duvar resimlerinde karşımıza çıkan bazı örneklerde azizler boyunlarında zincire asılmış pandantif haçlar ile tasvir edilmişlerdir.³⁶

Bursa Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bronz Haçlar

Çalışma kapsamında Bursa Arkeoloji Müzesi'nin bünyesinde muhafaza edilen madeni eserler arasından dokuz adet haç incelenmiştir. Araştırma neticesinde ele alınan madeni haçların röliker ve boyuna asılmak suretiyle taşınan pandantif haçlardan oluştuğu tespit edilmiştir. Müzedeki haçlardan dördü röliker, beşi ise pandantif haç olarak kullanılmaktadır. Eserler genellikle müsadere ya da satın alma yoluyla müzeye kazandırıldığı için buluntu yerleri ile ilgili kesin bir bilgi verilememektedir.

Katalog No 1: Röliker Haç (G. 1, G. 2)

Envanter No: 8749

Müzeye Geliş Tarihi: 25.09.1984

Müzeye Geliş Şekli: Satın alma

Malzeme: Bronz-Pirinç

Ölçüleri: Uzunluk: 7,3 cm, En: 0,8 cm, Kalınlık: 0,8 cm

34 Hicran Özdemir ve Gökçen Kurtuluş. Öztaşkın, "Denizli Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemi Maden Haçlarından Bir Grup," *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (14-16 Ekim 2009)* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, 2009), 491.

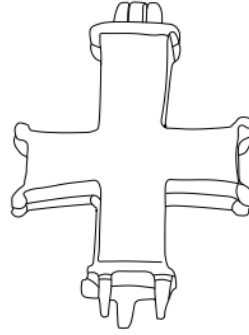
35 Yakup Ünlüler, "Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine Ait Madeni Haçlar" (Yüksek Lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2019), 20.

36 Feride İmrana Altun, "Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısı 2001-2012 Sezonu Bizans Küçük Buluntuları" (Doktora tezi, Ege Üniversitesi, 2015), 17.

Tanım: Döküm tekniği kullanılarak şekillendirilmiş olan eser, Latin Haçı formunda yapılmıştır. Haç kolları merkezden dışa doğru hafifçe genişlemektedir. Dikey kollar yatay kollara göre daha uzundur. Ayrıca yatay eksenindeki kolların uç kısımları, damla motifini andıran çıkıntılar ile sonlanmaktadır. Haç kollarının bağlantısını sağlayan menteşeler sağlam durumdadır. Ancak askı halkası günümüze gelememiştir. Haçın yüzeyi yoğun şekilde aşınmış olduğundan bezemelerin varlığı seçilememektedir.



G. 1: Bursa Arkeoloji Müzesi 8749 envanter no'lu röliker haç (U. Elyiğit, 2022)



G. 2: 8749 no'lu haçın çizimi (E. A. Öztürk, 2022)

Katalog No 2: Röliker Haç (G. 3, G. 4)

Envanter No: 8370

Müze Geliş Tarihi: 11.07.1980

Müze Geliş Şekli: Satın alma

Malzeme: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 4,5 cm, En: 2,6 cm, Kalınlık: 0,7 cm

Tanım: Döküm tekniği kullanılarak yapılmış olan eser, Latin Haçı formuna sahiptir. Haç kolları merkezden dışa doğru hafifçe genişlemektedir. Dikey kollar, yatay kollara göre daha uzundur. Haç kollarının bağlantısını sağlayan menteşeler ve askı halkasının takılacağı yuva tahrip olmuş durumdadır. Bezeme açısından sade tutulmuş olan haçın yüzeyi, korozyona uğramıştır.



G. 3: Bursa Arkeoloji Müzesi 8370 envanter no'lu röliker haç (U. Elyiğit, 2022)



0 5cm

G. 4: 8370 no'lu haçın çizimi (E. A. Öztürk, 2022)

Katalog No 3: Röliker Haç (G. 5, G. 6)

Envanter No: 2009/39

Müze Geliş Tarihi: 07.04.2008

Müze Geliş Şekli: Satın alma

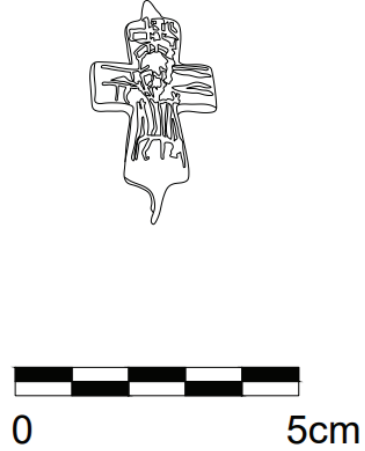
Malzeme: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 4,8 cm, En: 2,8 cm, Kalınlık: 0,94 cm

Tanım: Döküm tekniği kullanılarak yapılmış olan haç, Latin Haçı formuna sahiptir. Haç kolları merkezden dışa doğru hafifçe genişler vaziyettedir. Dikey kollar, yatay kollara göre daha uzun tutulmuştur. İki kısımdan oluşması gereken haçın bir parçası günümüze gelebilmiştir. Bu sebepten dolayı, röliker işlevi gören haçın kol bağlantılarını sağlayan menteşeler ve askı halkası eksik durumdadır. Haçın yüzeyinde figürlü bir sahneye yer verilmiştir. Zamana bağlı olarak meydana gelen aşınmalardan dolayı net bir şekilde seçilememesine rağmen yüzeyde çarpmıha gerilmiş olan İsa tasvirine yer verildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu bezeme, kazıma ve alçak kabartma teknikleri bir arada kullanılarak oluşturulmuştur.



G. 5: Bursa Arkeoloji Müzesi 2009/39 envanter no'lu röliker haç (U. Elyiğit, 2022)



G. 6: 2009/39 no'lu haçın çizimi ((E. A. Öztürk, 2022)

Katalog No 4: Röliker Haç (G. 7, G. 8, G. 9, G. 10)

Envanter No: 2017/73

Müze Geliş Tarihi: 01.02.2007

Müze Geliş Şekli: Müsadere

Malzeme: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 9,9 cm- En: 5,3 cm- Kalınlık: 1,4 cm

Tanım: Döküm tekniği kullanılarak şekillendirilmiş olan eser, Latin haçı formundadır. Haç kolları merkezden dışa doğru hafifçe genişlemektedir. Dikey eksendeki kollar, yatay eksende yer alan kollara göre daha uzundur. Haçın dikey kolunun üst ve alt kısımlarında bağlantıyı sağlayan menteşe aksamı ve boyuna asılmasını sağlayacak olan sarkaç halkası mevcuttur. Haçın yüzeyi zamana bağlı olarak gelişen korozyonlardan dolayı aşınmış durumdadır. Ancak haçın her iki yüzeyinde de yer alan figürlü sahneler seçilebilmektedir. Haçın ön yüzündeki ilk sahne, “Çarmıhta İsa” sahnesidir. Kompozisyonun merkezinde çarmıha gerilmiş hâlde İsa figürüne yer verilmiştir. Baş kısmı hafif sola dönük şekilde ve haleli olarak tasvir edilmiş olan İsa figürü, colobium³⁷ adı verilen bir kıyafet içerisinde. İsa'nın ayakları bir kaide üzerine basmakta ve sağ kol hizasına yerleştirilmiş bir Meryem figürü bulunmaktadır. Aynı şekilde sol kol hizasına ise İncilci Yahya figürü yerleştirilmiştir. Çarmıhtaki İsa tasvirinin üst kısmında net olarak seçilemese de röliker olarak kullanılan haçların genelinde görülen güneş ve ay sembollerine yer verilmiştir. Gündüzü simgeleyen güneş sol ekseninde yer

37 Eski Ahit figürlerinin yanı sıra Mesih ve havariler tarafından giyilen kollu ya da kolsuz bir tunik. Bk. Nancy, Patterson Şevçenko, “Colobium”, *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, haz. Alexander Kazhdan (New York: Oxford University Press, 1991), 480.

alırken, geceyi temsil eden hilal şeklindeki ay ise sağ ekseninde bulunmaktadır. Ayrıca İsa'nın sağ ve sol kolunun alt ekseninde tahribata uğradığı için pek okunaklı olmayan yazılar vardır. Kazıma tekniği ile oluşturulmuş yazıların transkripti yapılamamış olsa da genel anlamda benzer örneklerin çoğunda Meryem figürün yanında Yunanca “işte annen”, Yahya figürüne denk gelen kısımda ise “işte oğlun” şeklinde metinlere yer verildiği görülmektedir.³⁸ Haçın arka yüzünde ise “orans”³⁹ duruş sergileyen Meryem figürüne bulunmaktadır. Haçın merkezine yerleştirilmiş olan Meryem figürü, bol ve dökümlü bir kıyafet içerisinde ayakta ve ellerini her iki yana açmış şekilde orans duruş pozisyonu sergilemektedir. Haçın kol uçlarına denk gelecek şekilde yerleştirilmiş madalyonlarda, sol ellerinde İncil tutan dört İncil yazarı tasvir edilmiştir. Haçın her iki yüzeyinde yer alan figürlü sahnelerin yapımında alçak kabartma tekniği kullanılmıştır.



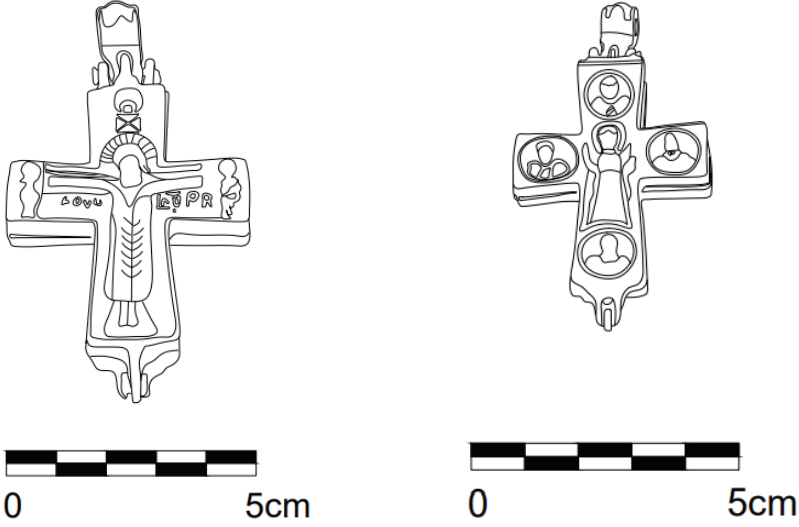
G. 7: Bursa Arkeoloji Müzesi 2017/73 envanter envanter no'lu röliker haçın ön yüzü (U. Elyiğit, 2022)



G. 8: Bursa Arkeoloji Müzesi 2017/73 röliker haçın arka yüzü (U. Elyiğit, 2022)

38 Benzer formdaki örnekler için bk. Yakup Ünlüler, “Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine Ait Madeni Haçlar,” 126-130.

39 Orans (Orant), Latince kökenli bir kelime olup “orare” (dua etmek) fiilinden türemiştir. Hristiyan sanatında dua eder pozisyondaki insan veya melek gibi figürler için kullanılan bir terim olarak ifade edilebilir. Söz konusu figürler genel itibarıyla ayakta ve kolları yukarı kalkmış bir şekilde tasvir edilmektedir. Bk. Tahsin Korkut, “Tao-Klarçeti Bölgesi Hristiyan Dini Mimarisi Plastik Bezemelerinde Orans Duruş Geleneği”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 43 (Ekim 2019), 44, erişim 8 Mart 2022, <https://doi.org/doi:10.32547/ataunig-sed.536972>; bk. Annemarie Weyl Carr, “Orans”, *The Oxford Dictionary of Byzantium* III, haz. Alexander Kazhdan (New York: Oxford University Press, 1991), 1531.



G. 9 ve G. 10: 2017/73 envanter no'lu haçın ön ve arka yüz çizimleri (E. A. Öztürk, 2022)

Katalog No 5: Pandantif Haç (G. 11, G. 12, G. 13, G. 14)

Envanter No: 2011/2

Müze Geliş Tarihi: 10.03.2011

Müze Geliş Şekli: Müsadere

Malzeme: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 11,2 cm, En: 6,6 cm, Kalınlık: 0,9 cm

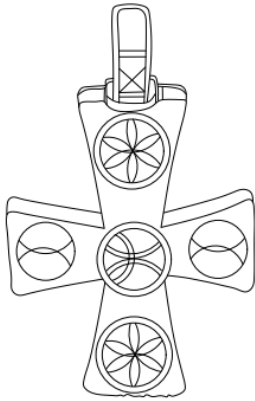
Tanım: Döküm tekniği kullanılarak şekil verilmiş olan haçın kolları merkezden dışa doğru hafifçe genişler vaziyettedir. Dikey eksendeki kollar yatay eksende yer alan kollara göre daha uzundur. Haçın dikey kolunun üst kısmında askı halkası mevcuttur. Haçın yüzeyinde Yunan alfabesine ait harfler yer almaktadır. Yatay ve dikey kollar hizasında parçalı bir şekilde kazınmış olan harfler, haç kollarındaki dizilimleri doğrultusunda bir araya getirildiğinde Yunanca “KONΣTANTHNOΣ” (okunuşu “Konstantinos”) ismi ortaya çıkmaktadır. Haçın diğer yüzeyine ise kolların uç kısımlarına ve merkeze denk gelecek şekilde madalyon veya rozet benzeri dairesel motifler işlenmiştir. Dikey kolların hizasında yer alan madalyonların yüzeyi çarkifelek benzeri motifler ile hareketlendirilmiştir. Merkezde ve yatay kolların hizasında yer alan dairesel motiflerin içerisine ise kesişim hâlindeki geometrik motifler yerleştirilmiştir.



G. 11: Bursa Arkeoloji Müzesi 2011/2 envanter envanter no'lu pıandantif haçın 6n y6z6 (U. Elyiğit, 2022)



G. 12: Bursa Arkeoloji M6zesi 2011/2 no'lu pıandantif haçın arka y6z6 (U. Elyiğit, 2022)



G. 13 ve G. 14: 2011/2 envanter no'lu haçın 6n ve arka y6z izimleri (E. A. 6zt6rk, 2022)

Katalog No 6: Pıandantif Haç (G. 15, G. 16)

Envanter No: 2002-96

M6zeye Geliş Tarihi: 26.12.2002

M6zeye Geliş şekli: Satın alma

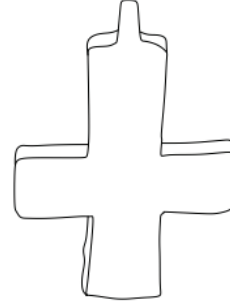
Malzeme: Bronz

6l6leri: Uzunluk: 5,8 cm, En: 3,8 cm, Kalınlık: 0,6 cm

Tanım: Döküm tekniği kullanılarak şekillendirilmiş olan haçın kolları, merkezden dışa doğru hafifçe genişler vaziyettedir. Dikey eksendeki kollar, yatay eksende yer alan kollara göre daha uzundur. Haçın dikey kolunun üst kısmında askı halkası mevcuttur. Haçın yüzeyi tahrip olmuş durumdadır.



G. 15: Bursa Arkeoloji Müzesi 2002-96 envanter no'lu pandantif haç (U. Elyiğit, 2022)



0 5cm

G. 16: 2002-96 no'lu haçın çizimi (E. A. Öztürk, 2022)

Katalog No 7: Pandantif Haç (G. 17, G. 18)

Envanter No: 8449

Müze Geliş Tarihi: —

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

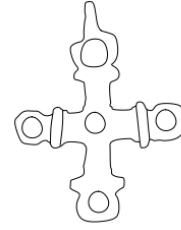
Malzeme: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 4,1 cm, En: 2,9 cm, Kalınlık: 0,3 cm

Tanım: Döküm tekniği kullanılarak şekillendirilmiş olan eser, Yunan haçına yakın bir forma sahiptir. Haçın kol uzunlukları birbirine yakındır. Yatay eksendeki kollar, dikey eksendeki kollara göre biraz daha kısa kalmaktadır. Haçın kol uçları oval bir forma sahiptir. Daire kesitli kol uçlarına yakın kısımlarda dışa taşıyan çıkıntılar bulunmaktadır. Haçın dikey kolunun üst kısmında askı halkası mevcuttur. Haçın yüzeyi yoğun şekilde tahrip olmuş durumdadır.



G. 17: Bursa Arkeoloji Müzesi 8449 envanter no'lu pendantif haç (U. Elyiğit, 2022)



G. 18: 8449 no'lu haçın çizimi (E. A. Öztürk, 2022)

Katalog No 8: Pendantif Haç (G. 19, G. 20)

Envanter No: 6-1-98

Müze Geliş Tarihi: 28.09.1998

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

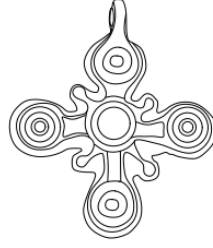
Malzeme: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 3,6 cm, En: 3 cm, Kalınlık: 0,3 cm

Tanım: Döküm tekniği kullanılarak biçimlendirilmiş olan eser, Yunan haçı formuna sahiptir. Haçın kol uzunlukları birbirine eşittir. Haç formu, merkezdeki daireye dört ana yönde bağlantı sağlayan oval kesitli kol uçlarından oluşmaktadır. Daire formu kol uçlarının merkezinde iç içe geçmiş halka şeklinde motifler yer almaktadır. Ayrıca haç kollarının arasına denk gelecek şekilde dışa taşıntı yapan topuz benzeri kabartmalar yerleştirilmiştir. Dikey eksendeki kolun uç kısmında boyna asmak için tutturulan bir halka yer almaktadır.



G. 19: Bursa Arkeoloji Müzesi 6-1-98 envanter no'lu pendentif haç (U.Elyiğit, 2022)



G. 20: 6-1-98 no'lu haçın çizimi (E. A. Öztürk, 2022)

Katalog No 9: Pendentif Haç (G. 21, G. 22)

Envanter No: 9004

Müzeye Geliş Tarihi: —

Müzeye Geliş Şekli: Satın Alma

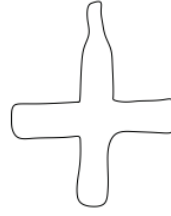
Malzeme: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 4,6 cm, En: 2 cm, Kalınlık: 0,4 cm

Tanım: Döküm tekniği kullanılarak biçimlendirilmiş olan haçın kol uzunlukları birbirine eşit olup Yunan haçı formuna sahiptir. Silindirik yapıdaki haç kolları sade bir yapıdadır. Dikey eksendeki kolun uç kısmında boyna asmak için tutturulmuş bir halka mevcuttur.



G. 21: 9004 envanter no'lu haçın çizimi no'lu pandantif haç (U. Elyiğit, 2022)



0

5cm

G. 22: 6-1-98 no'lu haçın çizimi (E. A. Öztürk, 2022)

Değerlendirme

Bursa Arkeoloji Müzesi'nde yer alan ve bu çalışmanın ana konusunu teşkil eden haçlar, Bizans dönemi madeni eserler arasından seçilmiştir. Söz konusu madeni objeler, form ve teknik özelliklerine göre tanımlanmıştır. Haçların yapımında kullanılan malzeme ve tekniğe ek olarak kullanım amaçları ile süsleme özelliklerine göre gruplandırma yoluna gidilmiştir. Müzede yer alan dokuz adet haçın dördü röliker şeklinde tasarlanmışken diğer haç örnekleri pandantif haç olarak işlev kazanmıştır. Ülkemizdeki müzelerin yanı sıra dünyanın değişik müze ve koleksiyonlarında benzer örneklerine rastlanılan bu madeni eserler, Hristiyan teolojisine göre şekillenmiş birer sembol olma özelliği taşımaktadırlar.

İncelenen haç örnekler arasında (8749), (8370), (2009/39) ve (2017/73) envanter numarasına sahip olanlar (G. 1, G. 3, G. 5, G. 7, G. 8) röliker olarak kullanılmaktayken (2011/2), (2002-96), (8449), (6-1-98) ve (9004) envanter numarasını taşıyanlar (G. 11, G. 12, G. 15, G. 17, G. 19, G. 21) ise pandantif haç şeklinde tanımlanmıştır.

(8749) ve (8370) envanter numaralı röliker haçlar (G. 1, G. 3), bezeme açısından sade tutulmuştur. (2009/39) ile (2017/73) envanter numaralı (G. 5, G. 7, G. 8) rölikerler de ise İncil konulu ikonografik sahne ve kutsal kişilerin (Orans Meryem ve İncil yazarları) tasvirine yer verilmiştir.

Araştırmaya konu olan eserler, genel itibarıyla bronzdan döküm tekniği kullanılarak şekillendirilmişlerdir. Süsleme tekniği olarak ise kazıma ve alçak kabartma tekniklerinin kullanıldığı ifade edilebilir. “Çarmıhta İsa” ve “Orans Meryem” sahneleri ile ma-

dalyonlar içerisine alınmış dört İncil yazarını simgeleyen figürlü sahne, röliker haçların büyük bir çoğunluğunda işlenen ortak konular olarak dikkat çekmektedir. Ülkemizde bulunan müzelerin yanı sıra dünyanın çeşitli müzelerinde sergilenmekte olan röliker haçların bezemesinde benzer konuları işleyen sahnelere yer verildiği görülmektedir.

Makalede yer verilen (8749) envanter numarasına sahip (G. 1, G. 2) eserin form ve kullanım amacı açısından bir benzerine Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nde yer alan ve Orta Bizans Dönemi'ne tarihlendirilen 9 katalog numarasına sahip röliker haç örnek verilebilir.⁴⁰ (8370) envanter numarasına sahip (G. 3, G. 4) röliker haç, Silifke Müzesi'nde yer alan ve 10.-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiş olan (2712-1447) ve (158) envanter numaralı röliker haçlar ile form açısından benzeşmektedir.⁴¹ (2009/39) envanter numaralı (G. 5, G. 6) eserin benzerlerine Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Detroit Sanat Enstitüsü (Detroit Institute of Arts) bünyesinde yer alan ve 10.-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilen ve (26.57, 26.63, 26.73, 26.74) envanter numaralarına sahip röliker haçlar⁴², Yunanistan-Atina Corinth kazılarında ortaya çıkarılan ve Levha 110'da belirtilen (4758, 7750, 7942, 6312, 6848, 3455, 8153) envanter numarasına sahip eserler örnek olarak verilebilir.⁴³

(2017/73) envanter numaralı röliker haç (G. 7-G. 10), incelenen örnekler arasında en yoğun bezemelere sahip eserdir. Yapım ve süsleme tekniklerinin yanı sıra form özellikleri açısından da benzer örneklerine çeşitli müzelerde rastlamak mümkündür. Ülkemizde Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nde bulunan ve Orta Bizans (10.-12. yy) tarihlendirilen röliker haç,⁴⁴ Giresun Müzesi'nin bünyesinde yer alan ve 135/13.2.92 envanter numarası ile sergilenmekte olan örnek,⁴⁵ Ereğli Müzesi'nde bulunan (14.1.1973-1422) ve (A176.69-1124) envanter numarası verilmiş olan iki adet röliker haç, Aksaray Müzesi'ne ait (9.1.09) envanter numaralı haç ile Niğde Müzesi'nin bünyesinde bulunan (2011-3) numaralı eser,⁴⁶ konu kapsamında incelenen (2017/73) envanter numarasına sahip eser ile benzer özellikler göstermektedir. Ayrıca (2009/39) ve (2017/73) envanter numaralı eserler ile form ve kullanım amacının yanı sıra figüratif bezemeler açısından benzerlik arz eden örnekler Sardes/Sardis antik kentinde gerçekleştirilen kazılar sonucu ortaya çıkarılmış olan ve 10.-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilen röliker haç,⁴⁷ Ephesos/Efes kazıları sırasında ortaya çıkarılan

40 Koçyiğit, "Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Bizans Dönemi Maden Haçları," 121.

41 Hasan Buyruk, "Silifke Müzesindeki Haç Röliker, "Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 33 (2014), 510-511.

42 Sandin, "Liturgy, Pilgrimage, and Devotion in Byzantine Object," 50-52.

43 Gladys R. Davidson, "Jewelry And Dress Accessories", *The Minor Objects Corinth*, Vol. 12 (New Jersey: The American School of Classical Studies At Athens, 1952), 257-258, Lev. 110, G. 2058-2066.

44 Koçyiğit, "Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Bizans Dönemi Maden Haçları," 120.

45 Buyruk, "Giresun Müzesi'nde Bulunan Rölikerler," 143.

46 Ünlüler, "Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine Ait Madeni Haçlar," 125-129.

47 Jane C. Waldbaum, *Metalwork from Sardis: The Finds through 1974*, ed. George M. A. Hanfmann ve Jane Ayer Scott (England: Harvard University Press, 1983), 137, Lev. 52, G. 901-902.

metal buluntular arasında yer alan 9.-12. yüzyıllar arasına tarihlenen röliker haçlar örnek olarak verilebilir.⁴⁸ Londra Christie's Collection'nda bulunan ve 10.-13. yüzyıllar arasına tarihlenen haç örnekleri⁴⁹ ile Detroit Sanat Enstitüsü (Detroit Institute of Arts)'nde yer alan ve 9.-11.yüzyıllar arasına tarihlenen haç⁵⁰, söz konusu iki örnekle benzer özelliklere sahip olan yurt dışındaki örnekler arasında değerlendirilebilir.

Röliker haçlar dışında incelenen pendantif haçların benzer örneklerine ülkemizde birçok müzenin sergi salonlarında ya da depolarında rastlamak mümkündür. Nevşehir Müzesi'nde bulunan [2603 (3610)] ve [3294 (4894)] envanter numaralı haçlar, Kırşehir Müzesi'ndeki 2014-92 (A) envanter kayıtlı haç, Niğde Müzesi'ne kayıtlı olan (2010-143 ve 2014-6) envanter numarasına sahip haçlar, Aksaray Müzesi'nde yer alan A3594/5.2.06 numaralı haç⁵¹ ile Amorium kazıları esnasında atriumun güney revakında 18 numaralı mezardan çıkarılan ve 11. yüzyıla tarihlendirilen haç,⁵² Bursa Arkeoloji Müzesi'nin bünyesinde bulunan (2011/2 ve 2002-96) envanter numarasına sahip haçlar (**G. 11, G. 15**) ile form açısından benzer özellikler sergileyen örnekler olarak gösterilebilir.

Araştırma kapsamında ele almış olduğumuz (8449) envanter numarasına sahip eserin (**G. 17, G. 18**) form açısından benzer bir örneği, Bandırma Arkeoloji Müzesi'nin bünyesinde yer almaktadır. 9. ve 12. yüzyıllar arasına tarihlenen haç (1131) envanter numarasına sahiptir.⁵³

Bursa Arkeoloji Müzesi'nde yer alan ve (6-1-98) envanter numarasına ile numaralandırılmış olan örnek (**G. 19, G. 20**), form ve kullanım şekli göz önüne alındığında Aksaray Müzesi'nde bulunan 9.-12. yüzyıllar arasına tarihlenen (A4190/6.14.08) envanter numarasına sahip eser ile benzerlikler sergilemektedir.⁵⁴

(9004) envanter numaralı (**G. 21, G. 22**) pendantif haçın benzer bir örneği, Sinop-Dikmen Nekropolü kazılarında ortaya çıkarılmıştır. 5.-6. yüzyıllar arasına tarihlendirilen söz konusu eser, form özelliği ve kullanım amacı yönüyle ortak özellikler göstermektedir. Ayrıca Kayseri Müzesi'nde yer alan (2010/190) envanter numaralı örnek ile Niğde Müzesi'nde bulunan (2010-153) envanter numaralı eser, form özellikleri ve kullanım amaçları yönünden (9004) numaralı örneğimiz ile benzerlikler sergilemektedir. Her iki örnekte de 9.-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilmektedir.

48 Andrea M. Pülz, *Byzantinische Kleinfunde aus Ephesos: Ausgewählte Artefakte aus Metall, Bein und Glas*, (Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2020), 329-334, Lev. 30-50, G. 21- 80. <https://doi.org/10.11588/diglit.51987>,

49 Köroğlu, *Anadolu Uygurılıklarında Taki*, 46.

50 Sandin, "Liturgy, Pilgrimage, and Devotion in Byzantine Object," 50.

51 Ünlüler, "Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine Ait Madeni Haçlar," 25-58.

52 Chris Lightfoot, Oğuz Koçyiğit ve Hüseyin Yaman, "Amorium Kazısı" 29. *Kazı Sonuçları Toplantısı (28 Mayıs-1 Haziran 2007, Kocaeli)*, c. 1 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008), 462.

53 Feride İmrana Altun, "Bandırma Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemine Ait Bronz Haçlar," *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 1 (2020), 141.

54 Ünlüler, "Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine Ait Madeni Haçlar," 102.

Yukarıda belirtmiş olduğumuz örnekler dışında, daha erken dönemlere tarihlendirilmiş olmalarına rağmen, güneybatı Kırım'da bulunan gömülerden elde edilmiş olan pandantif haçlar da katalog düzeninde ele aldığımız eserler ile form açısından benzerlik göstermektedirler.⁵⁵ Çalışma kapsamında ele aldığımız pandantif haçların form olarak benzerlerini Bursa Arkeoloji Müzesi'nin bünyesinde yer alan madeni haçlar, form ve teknik özelliklerinin yanı sıra kullanım amaçlarına göre değerlendirildiğinde, farklı coğrafyalarda da aynı amaç doğrultusunda kullanım olanağına sahip benzer örneklerin var olduğu ifade edilebilir.

Sonuç

Bursa Arkeoloji Müzesi'nde yer alan madeni haçlar, Hristiyanlık inancının sanata yansması şeklinde düşünülebilir. Bizans kilise litürjisi kapsamında kullanılan madeni eserlerin yanı sıra farklı işlevler için kullanılan haçlar, dönemin sanat anlayışını ve toplum yapısını gözler önüne sermektedir. Söz konusu madeni eserler, öncelikle kullanım amaçlarına göre sınıflandırılmış daha sonrasında ise form ve teknik özelliklerine göre değerlendirilmiştir. Kullanım amaçlarına göre iki gruba ayrılan eserler, röliker ve pandantif şeklinde boyna asılarak kullanılan haçlar olarak tanımlanmıştır. Bronz malzemeden üretilen haçlar, döküm tekniği kullanılarak biçimlendirilmiştir. Süslemelerde ise kazıma ve alçak kabartma teknikleri bir arada kullanılmıştır. Röliker olarak tanımlanan (2009/39) ve (2017/73) envanter numarasına sahip haçlarda figürlü sahneler yer verilmiştir. Diğer iki örnek ise zamanla tahribata uğradığı için herhangi bir bezeme unsuru seçilememiştir. (2011/2) envanter numarasına sahip örnek dışında, pandantif haçlar bezeme açısından sade tutulmuşlardır. Söz konusu örnekte yazı ve geometrik bezeme unsurlarına yer verilmiştir. Müzedeki madeni haçlar şekil itibarıyla Latin ve Yunan haçı formunda yapılmışlardır. Ancak (8449) ve (6-1-98) envanter numarasına sahip pandantif haçlar, kol uçları ve gövde yapıları itibarıyla farklı bir biçimleniş sergilemektedirler. Araştırma kapsamında incelenen haçlar ile ilgili bir tarihlendirme yapmadan önce, eserlerin kullanım amaçları, form özellikleri, yapım ve süsleme teknikleri de göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca çeşitli müze ve koleksiyonlarda yer alan diğer örnekler ile benzer ve farklı yönler açısından karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu bağlamda ele alındığında çalışmaya dâhil edilen haçların genel itibarıyla 9.-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilebileceği kanısına varılmıştır. Erken Bizans Dönemi'nden başlayarak Orta ve Geç Bizans Dönemi'nde de kullanımlarına devam edilmiş olması eserler ile ilgili belirli bir tarih aralığının verilmesini güçleştiren unsurların başında gelmektedir. Müzedeki madeni haçlar, Hristiyanlık inancının en önemli sembol araçlarından olan haç formunun Bizans maden sanatına yansması olarak nitelendirilebilirler. Toplumun her kesiminden farklı statülere sahip insanlarca kullanılan

55 Elzara A. Khairedinova, "Early Medieval Crosses from the South-Western Crimea", *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*, ed. Beate Böhlendorf-Arslan ve Alessandra Ricci (İstanbul: Ege Yayınları, 2012), 417-441.

madeni haçlar, inancın birer simgesi hâline gelmişlerdir. Hristiyan ikonografisine ait sahneler ve çeşitli aziz figürlerinin yer aldığı bu eserler, hastalık ve kötülöklere karşı da koruyucu birer tılsım vazifesi görmüşlerdir. Ülkemizde çok sayıda müze ve koleksiyonda örneklerine rastladığımız bu madeni haçlar, Hristiyanlık inancına ait önemli gelişmelerin yanı sıra Bizans'a ait dini yaşamı ve sanat anlayışını da bünyesinde barındıran Anadolu coğrafyasının zengin kültürel mirasını gözler önüne sermektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Bursa Arkeoloji Müzesi'nde gerçekleştirmiş olduğumuz çalışmalar esnasında gerekli kolaylığı sağlayan ve desteklerini esirgemeyen müze müdürlüğüne ayrıca eserlerin çalışılmasında kolaylık sağlayan uzman arkeolog Ebru DÜMLUPINAR'a teşekkür ederim.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Acknowledgment: I would like to thank the directorate of the museum, who provided the necessary convenience and support during the works we conducted in Bursa Archaeological Museum, and also to expert archaeologist Ebru DÜMLUPINAR, who provided convenience in the study of the works.

Kaynakça/References

- Acara Eser, Meryem. "Litürjide ve Günlük Kullanımda Maden Sanatı." *Kalanlar 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*. Ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Vehbi Koç Foundation, 2007, 37-42.
- Acara Eser, Meryem. "Hristiyanlıkta Haç Kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç." *Bizans ve Çevre Kültürler: Prof. S. Yılsız Ötügen'e Armağan*. Ed. Sema Doğan ve Mine Kadiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, 27-43.
- Acara Eser, Meryem. "Komana Kazısı Metal Buluntularından Bir Grup: Röliker Haçlar." *Komana Arkeoloji Serisi 5*. İstanbul: Ege Yayınları, 2015, 167-180.
- Acara Eser, Meryem. *Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Litürjik) Eşyalar*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2020.
- Albayrak Kadir. "Dinsel Bri Sembol Olarak Haç'ın Tarihi." *Dini Araştırmalar Dergisi* 19 (2004): 105-129.
- Altun, Feride İmrana. "Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısı 2001-2012 Sezonu Bizans Küçük Buluntuları." Doktora tezi, Ege Üniversitesi, 2015.
- Altun, Feride İmrana. "Bandırma Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemine Ait Bronz Haçlar." *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 1 (Ocak 2020): 133-151.
- Buyruk, Hasan. "Giresun Müzesi'nde Bulunan Rölikerler." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 29 (2014): 136-144.
- Buyruk, Hasan. "Silifke Müzesindeki Haç Röliker, "Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 33 (2014): 504-512.
- Campbell, Sheila D. ve Anthony Cutler. "Enkolpion." *The Oxford Dictionary of Byzantium* I. Haz. Alexander Kazhdan. New York: Oxford University Press, 1991, 700.

- Carr, Annemarie Weyl. "Orans." *The Oxford Dictionary of Byzantium* III. Haz. Alexander, Kazdhan. New York: Oxford University Press, 1991, 1531.
- Çakmakçı, Zeynep. "Şükrü Tül Eski Eser Koleksiyonu'ndaki Bizans Dönemi Madeni 61. Eserleri." *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi TÜBA-KED* 15 (2017): 45-61, Erişim 3 Şubat 2022. <https://doi.org/10.22520/tubaked.2017.15.003>.
- Çetin, Cengiz. "Isparta Müzesi'nden Bir Grup Bronz Eser." *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 20 (2015): 11-31.
- Davidson, Gladys R. "Jewelry and Dress Accessories." *The Minor Objects Corinth*. Vol. 12. New Jersey: The American School of Classical Studies at Athens, 1952, 223-307.
- Dodd, Erica Cruikshank. "Three Early Byzantine Silver Crosses." *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987): 164-179.
- Eliade, Mircea. *İmgeler ve Simgeler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018.
- Evans, C. Helen, Melanie Holcomb ve Robert Hallman. "The Arts of Byzantium." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 58 (2001): 4-68.
- Gregory, Timothy E. ve Anthony Cutler. "Milvian Bridge." *The Oxford Dictionary of Byzantium* II. Haz. Alexander Kazdhan. New York: Oxford University Press, 1991, 1375.
- Gül, Ahmet. *Haçın Hristiyan Teolojisindeki Yeri ve Önemi*. Şırnak: Şırnak Üniversitesi Yayınları, 2018.
- Gündüz, Şinasi. *Pavlus Hristiyanlığın Mimarı*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2017.
- Kantsikou, Chryssavgi. "Reliquary -Crosses." *Everyday Life in Byzantium (Byzantine Hours Works and Days in Byzantium)*. Ed. Demetra Papanikola Bakirtzi, Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002, 188-194.
- Khairedinova, Elzara Aiderovna. "Early Medieval Crosses from the South-Western Crimea." *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*. Ed. Beate Böhlendorf-Arslan ve Alessandra Ricci (İstanbul: Ege Yayınları, 2012), 417-441.
- Koçyiğit, Oğuz. "Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Bizans Dönemi Maden Haçları." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 35 (Aralık 2018): 110-121. Erişim 9 Şubat 2022. <https://doi.org/10.32600/huefd.430267>.
- Korkut, Tahsin. "Tao-Klarceti Bölgesi Hristiyan Dini Mimarisi Plastik Bezemelerinde Orans Duruş Geleneği." *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 43 (Ekim 2019): 44-56. Erişim 8 Mart 2022. <https://doi.org/doi:10.32547/ataunigsed.536972>.
- Koroğlu, Gülgün. *Anadolu Uygarlıklarında Takı*. İstanbul: Türk Eskiçağ Enstitüsü Yayınları, 2004.
- Küçük, Mehmet Alparslan. "İkonografiden İnanca "İsa Mesih'in Dirilişi/Paskalya" Süreci." *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Özel Sayı* (8) (2016), 230-274.
- Lightfoot, Chris, Oğuz Koçyiğit ve Hüseyin Yaman. "Amorium Kazısı." 29. *Kazı Sonuçları Toplantısı* (28 Mayıs-1 Haziran 2007, Kocaeli). c. 1. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008), 442-466.
- Metin, Hüseyin. "Burdur Müzesi'nden Bir Röliker Haç." *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 24 (2019): 413-418.
- Özdemir, Hicran ve Gökçen Kurtuluş Öztaşkın. "Denizli Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemi Maden Haçlarından Bir Grup". *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (14-16 Ekim 2009)*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, 2009, 489-499.

- Pitarakis, Brigitte. *Les Croix-Reliquaries Pectorales Byzantines en Bronze*. Fransa: Paris: Picard, 2006.
- Podskalsky, Gerhard. "Cross: Theologt of Cross." *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, Haz. Alexander Kazdhan (New York: Oxford University Press, 1991), 549-550.
- Pülz, Andrea M. *Byzantinische Kleinfunde aus Ephesos: Ausgewählte Artefakte aus Metall, Bein und Glas*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2020, <https://doi.org/10.11588/diglit.51987>.
- Sandin, Karl. "Liturgy, Pilgrimage, and Devotion in Byzantine Object." *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 67, (1993): 47-56.
- Schimmel, Annemarie. *Dinler Tarihine Giriş*. Haz. Recep Kibar. İstanbul: Külliyyat Yayınları, 2017.
- Spitzing, Günter. *Lexikon Byzantinisch Christlicher Symbole: Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens*. München: Diederichs, 1989.
- Spieser Michel, Jean. "İmparatorluk ve Hristiyan Sanatı: Benzerlik ve Farklılıklar." *Bizans Dünyası Doğu Roma İmparatorluğu 330-641*. c. 1. Haz. Cécile Morrisson. Çev. Aslı Bilge. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019, 294-316.
- Spieser, Jean Michel. "Sanat." *Bizans Dünyası Doğu Roma İmparatorluğu 641-1204*. c. 2. Haz. Jean Claude Cheynet. Çev. Aslı Bilge. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019, 349-371.
- Sevcenko, Nancy Patterson. "Colobium." *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, Haz. Alexander Kazdhan (New York: Oxford University Press, 1991), 480-481.
- Şakiroğlu, H. Mahmut. "Haç." *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 14. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013), 40-50.
- Taft, Robert Francis. "Eucharst." *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, Haz. Alexander Kazdhan (New York: Oxford University Press, 1991), 737.
- Taş, Tuğba ve Fikret Özcan. "MS 4.-7. Yüzyıllar Arasında Haç Motiflerinin Gelişimi." *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21 (2015): 247-274.
- Turani, Adnan. *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2020.
- Ünlüler, Yakup. "Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine Ait Madeni Haçlar." Yüksek Lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2019.
- Waldbaum, Jane Courtesy. *Metalwork from Sardis: The Finds through 1974*. Ed. George M. A. Hanfmann ve Jane Ayer Scott. England: Harvard University Press 1983, 154-190.



Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesi'ndeki 0259 ve 0275 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerimlerin Serlevha Tezhipleri*

Illuminations of Headings in the Quran with No 259 and 275 Fixtures in Kastamonu Sheikh Sa'ban-i Veli Foundation Museum

Pelin Gülelda Karadeniz**

Öz

Kastamonu merkezde bulunan Şeyh Şa'bân-ı Veli Külliyesi III. Murad'ın hocası Şeyh Şüca Efendi tarafından 1580 tarihinde Şeyh Sünneti Mescidi'nin yerine yaptırılmış olup dergâh evleri, cami, türbe, kütüphane ve şadırvandan ibarettir. 1261/1845 yılında Sultan Abdülmecid'in emriyle Kastamonu Kaymakamı Salih Ağa tarafından tamir ettirilerek alt yapısı yenilenmiş ve ihata duvarıyla çevrilmiştir. Günümüze ulaşan iki konak ve ortasındaki müze binası ise 1318/1900 yılında Azdavaylı Mahmut Paşa'nın eseridir. Müze olarak kullanılan binada, Şeyh Şa'bân-ı Veli'nin özel eşyaları ve Kastamonulu hattatlara ait yazma eserler ile vakfedilen yazma eserler sergilenmektedir. Tezhip sanatının uygulama alanlarının başında el yazmaları ve bu yazmaların içinde de müzehhep Kur'ân-ı Kerim'ler gelmektedir. Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesi'ndeki 0259 ve 0275 envanter numaralı el yazması Kur'ân-ı Kerim'lerin tezhip sanatı açısından bir çalışmaya konu olmadığı görülmüştür. Bu çalışmada eserlerin serlevhalarının tezhip sanatı bakımından incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada 1847 ve 1861 tarihli iki adet Mushaf'ın çift tam sayfa serlevha tezhiplerinin çizimleri yapılarak dönem özellikleri, üslup özellikleri, desen ve motifleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Kastamonu, Şeyh Şa'bân-ı Veli Müzesi, Mushaf-ı şerif, Tezhip, Serlevha

Abstract

Sheikh Sa'ban-i Veli Social Complex is located in the center of Kastamonu. The social complex was built by Suca Efendi, the teacher of Murad III. It consists of dervish lodge houses, a mosque, a tomb, a library and shadirvan. In 1261/1845, it was repaired by Kastamonu District Governor Salih Aga by order of Sultan Abdülmecid, its infrastructure was renewed and it was surrounded by an enclosing wall. The two mansions and the museum building in the middle of them are the work of Azdavaylı Mahmut Pasha in 1318/1900. In the building used as a museum, personal belongings of Sheikh Sa'ban-i Veli, manuscripts belonging to calligraphers from Kastamonu, and handwritten works are exhibited. Among the manuscripts, there are also illuminated Mushaf-i sharifs belonging to certain periods. The manuscripts and the illuminated Qurans within these manuscripts are the leading application areas of illumination art, which is included in our. It has been seen that the manuscripts with inventory numbers 0259 and 0275, chosen as the research subject, are not the subject of a study in terms of the art of illumination of the Qur'an. For this reason, it is aimed to examine

* Bu makale, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Sanat Dalında Prof. Dr. Ayşe Üstün danışmanlığında, Pelin Gülelda Karadeniz tarafından hazırlanan "Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Müzesinde Bulunan Dört Adet Kur'ân-ı Kerim'in Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Pelin Gülelda Karadeniz (Doktora Öğrencisi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, Türkiye / (Öğr. Gör.), Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Kocaeli, Türkiye. E-posta: pelin.karadeniz@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6626-6958

Atf: Karadeniz, Pelin Gülelda. "Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesi'ndeki 0259 ve 0275 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerimlerin Serlevha Tezhipleri." *Art-Sanat*, 18(2022): 201–218. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1002456>



the headings of the works in terms of illumination art. The double full-page heading illuminations of two Mushafs, which are thought to belong to the 1847 and 1861, which constitute the subject of the study, examined period features, stylistic features, patterns, and motifs.

Keywords

Kastamonu, Sheikh Sa'ban-i Veli Museum, Mushaf-i sharif, Illumination, Heading

Extended Summary

Sheikh Sa'ban-i Veli was born in the Harmancık Neighborhood of Taşköprü District of Kastamonu. He first started to learn discipline in Taşköprü and then came to Kastamonu. There, he took the interpretation and hadith lessons from Hodja Veli (d. 918/1512), son of Osman, and got his approval. It is known that Sheikh Sa'ban-i Veli, who came to Istanbul to advance his discipline, stayed in the Black Sea Bas Kursunlu Madrasa around Fatih. He studied disciplines such as the Qur'an, interpretation, hadith, and fiqh for 9 years, and then turned to the discipline of Sufism. When Sa'ban-i Veli completed his madrasa education, he returned to Kastamonu from Istanbul after he was told in a dream that "go to your homeland". Sheikh Sa'ban-i Veli Social Complex is one of the most important stations of Kastamonu, where many works of foundation civilization are located. The social complex, which was built by Seyyid Sunneti Efendi before 1490, consists of a mosque, tomb, wand water, dervish lodge houses, fountain, and graveyard. In the rooms of the mansion, personal belongings of Sheikh Sa'ban-i Veli, calligraphy works of the Halveti Sect, Qurans, Kastamonu oil lamps, and carpets and rugs from many regions of Anatolia are exhibited.

The historical mansion, located within the Seikh Sa'ban-i Veli Social Complex, serves as the Seikh Sa'ban-i Veli Foundation Museum, where various handicrafts and manuscripts are exhibited today. It was thought that this study would be important in examining the illumination features of the two Mushafs in this museum, preserving the works and revealing the illumination features, as well as transferring them to future generations. The Qur'an, which is one of the most important products of our traditional book arts, has artistic values according to the period they belong to in terms of book arts. In this respect, it will be tried to determine whether the decorations on the illumination pages of the Mushafs with the 259 and 275 fixture numbers reflect the illumination features of the 19th centuries by analyzing the period features and pattern compositions, motif, color, and style of the manuscripts in Kastamonu Seikh Sa'ban-i Veli Foundation Museum.

One of the nations that have reached the peak with the arts of book decoration in the world is undoubtedly the Turks. Starting from Central Asia, the Turks transferred their ornamental culture to Anatolia and successfully kept it alive for centuries. The traditional book arts, which developed with the Uyghur Turks in Central Asia, have experienced many changes and developments from the past to the present. The art of illumination, in which the artists reflect their national tastes, continued its progress and came to Anatolia

via Iran with the Seljuks. Ottoman period Turkish decoration, especially from the second half of the 15th century to the beginning of the 17th century, is called the classical period and it is seen that excellent works were produced in this period. The first classical illumination examples of the Ottoman period were made during the reign of Mehmed the Conqueror. Due to his interest in art and the importance he gave to the book, a muralist was established in Topkapı Palace during the reign of Mehmet the Conqueror, and Baba Nakkaş of Uzbek origin was appointed as its head. In this period, with the Ehl-i Hiref-i Hassa Organization, which gathered the artists, studies were carried out to meet the needs of the palace and also acted as an art school.

Since the 15th century, artists brought from different geographies were employed in the Ottoman Palace and they worked with the existing artists in the palace to create new styles. The heading page illumination in the Fatih period Mushafs was made in the form of a rectangle, an oval, or a circle shape, depending on the size of the work, as well as two-sided or consecutive one-page. In the classical illumination Ottoman style, which reached its peak in the 16th century, the motifs were stylized and simplified. Stylized hatâis, rumi, and clouds gained splendor with the harmony of gold and dark blue. In this process, which started to be seen in our ornamental arts from the end of the 17th century and continued until the end of the 18th century, the motifs are no longer stylized. The 17th century was also the period when Ottoman art, especially book decorations, was at its most stagnant. There is no difference in the page layout and designs of the heading illumination in this century compared to the previous periods, except for the motifs and colors. In particular, the dark blue has lost its vitality and has turned into a pale dark blue. Despite the decline in the art of illumination, the 18th century was the brightest period of flower painting. From this century onwards, Western influence shows itself. The 18th-century headings continued the characteristics of the classical period in terms of the page layout.

The Ottoman Empire entered into a serious structural change under Westernization in the 19th century, and the art of illumination was also affected by this change. During this century, in the art of illumination, in addition to those who continued the classical motif and composition, the dual examples in which Western and classical elements were used were effective in those who had Western (rococo-baroque) motifs and new composition understanding. A style in which gold is used abundantly and flowers are embroidered on gold has been effective especially in headings. With the effect of westernization, there is a decline in the Ottoman ornaments and a decrease in the quality of the illuminations applied. Baroque and rococo motifs were used extensively in the decorations. In the heading illuminations of the Mushafs with fixture numbers 259 and 275, which are discussed in the article, for heading illuminations in which Western-based styles and forms are active, together with dual examples with Western and classical elements, it can be said that they reflect the 19th-century illumination understanding, far from the fine workmanship of the classical period.

Giriş

Şeyh Şa'bân-ı Veli, Kastamonu Taşköprü İlçesi'ndeki Harmancık Mahallesi'nde dünyaya gelmiş olup ilim öğrenmeye önce Taşköprü'de başlamış daha sonra Kastamonu'ya gitmiştir. Burada Osman oğlu Hoca Veli'den (ö. 918/1512) tefsir ve hadis dersleri okuyarak icazet almıştır. İlmîni ilerletmek için İstanbul'a gelen Şeyh Şa'bân-ı Veli'nin Fatih civarındaki Karadeniz Baş Kurşunlu Medresesi'nde kaldığı bilinmektedir. Burada dokuz yıl Kuran-ı Kerim, tefsir, hadis, fıkıh gibi ilimleri tahsil etmiş, daha sonra tasavvuf ilmine yönelmiştir.¹ “Şa'bân-ı Veli, medrese eğitimi-ni tamamladıktan sonra, gördüğü bir rüyada ‘vatan-ı aslınıza gidiniz’ sözü üzerine İstanbul’dan tekrar Kastamonu’ya dönmüştür”.²

Şeyh Şa'bân-ı Veli Külliyesi, vakıf medeniyetinin çok sayıda eserlerinin bulunduğu Kastamonu'nun önemli yapılarından biridir. Seyyid Sünneti Efendi tarafından 1490 yılından önce yapılan mescidin yerine 1580'de yaptırılmıştır. Külliye cami, türbe, asa suyu³, dergâh evleri, şadırvan ve hazireden ibarettir. Konağın odalarında Şeyh Şa'bân-ı Veli'nin kişisel eşyaları ile Halveti Tarikatı'nın hat eserleri, Kur'ân-ı Kerimler, Kastamonu kandilleri ayrıca Anadolu'nun değişik şehirlerinden gelen halı ve kilimler sergilenmektedir.⁴

Vakıf sistemi, İslamiyet'in kabulünden sonra özellikle Selçuklular ve Osmanlılar döneminde sosyal, kültürel ve ekonomik hayatta oldukça önemli bir yer tutmuştur.⁵ Vakıf eserlerin Müslüman Türkler sayesinde yayılması ve gelişmesindeki en önemli etken, eski Türk inancı ile İslami anlayışın benzerlikler göstermesidir.⁶ Vakıf temelde insanlığa karşı iyilik, sorumluluk, şefkat, yardımlaşma, dayanışma gibi değerleri ve bu değerleri kendisine ilke edinmiş kişinin özgür iradesini kapsamaktadır.⁷

1 Mustafa Aşkar, “Ömerü'l-Fuâdî'nin Menâkıbnâmesine Göre Şeyh Şa'bân-ı Veli'nin Tasavvufî Şahsiyetine Bir Bakış,” *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* 30 (2012), 12-15; Yudum Kırmızı, “Kastamonu'nun Kültürel İmgesi Şeyh Şa'bân-ı Veli,” 8. *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Kültürel Miras Bildirileri-I* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2015), 609-623.

2 Lütfullah Elmacı, “Ziyaret Fenomeni Ve Din (Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Türbesi Örneği),” (Yüksek Lisans Tezi, 2017), 47.

3 Şeyh Şa'bân-ı Veli'nin en önemli kerametlerinden biri olarak bilinen ve halk arasında “*ebizemzem*” diye telaffuz edilen, asıl şekli “*âb-ı zemzem*” olan bu su, *şifa olması, bereket getirmesi, dileklerin kabul olması niyetiyle* içilir. Sağıp Atlı, “Şeyh Şa'bân-ı Veli'nin Türbesi Etrafında Oluşan İnanç ve Uygulamalar”, *Süfi Araştırmaları Dergisi* 3 (2012), 55-58; Gülten Küçükbasmacı, “Kastamonu'da Asa Suları” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 83 (2017), 206-208.

4 Kemal Kutgün Eyüpgiller, “Şâbân-ı Veli Külliyesi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 38 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010), 210-211; Fehmeddin Demirci, “Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesi,” *Vakıflar Dergisi* 35 (2011), 1.

5 Mehmet Bayartan, “Osmanlı Şehirlerinde Vakıflar ve Vakıf Sisteminin Şehre Kattığı Değerler,” *Osmanlı Bilimi Araştırmaları X* (2008), 158.

6 Adnan Ertem, “Osmanlıdan Günümüze Vakıflar,” *Vakıflar Dergisi* 36 (2001), 62.

7 Bahaeddin Yediyıldız, “Vakıf,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 42 (İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2019), 479-486.

Osmanlı Devleti'nin bugün ki devlet anlayışına göre kamu hizmeti niteliği taşıyan birçok vazifeyi vakıf yoluyla yaptığı anlaşılmaktadır.⁸ Nitekim, Türk toplumu arasında vakıf müessesesi en parlak dönemini, Osmanlı Devleti'nin hâkim olduğu alanlarda yaşamıştır.⁹ Osmanlı döneminde vakıf eserleri, cami, medrese ve zâviyeler zengin kütüphanelerle donatılmıştır. Vakıf eserler ayrı yerlerde tek başına inşa edildiği gibi, kurucunun zenginliğine ve tasarımına göre birkaç tanesi ya da hepsi bir arada bir caminin etrafında külliye de oluşturabilirdi. Külliyeler sadece fakir barınağı, ilim ve ibadet yeri değildi, aynı zamanda sosyal ve kültürel birlikteliğe teşvik eden, sunduğu sürekli yaygın eğitim sayesinde ülkenin her yanında ortak bir kültür teşkil eden yapılarıydı.¹⁰ Vakıflar insanı merkezine alan toplumun bekası ve refahı için en güvenilir hizmet görevini üstlenen kuruluşlardır.¹¹

Vakfedilen tarihî eserlerin gerek mimari gerekse el sanatları bakımından korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması düşüncesi yaygın bir eylemdir. Bu sanatsal değerlerden bir kısmına hem mimari hem de kitap sanatları açısından Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesi de sahiptir. Bu müzede yer alan iki adet Mushaf'ın tezhipleri incelenerek eserlerin korunması ve tezhip özelliklerinin ortaya konulması ile birlikte gelecek nesillere aktarılmasında bu çalışmanın önemli olacağı düşünülmüştür. Gelenekli kitap sanatlarımızın en güzel örneklerinin görüldüğü Kur'an-ı Kerimler, kitap sanatları açısından ait oldukları döneme göre sanat değerlerine sahiptirler. Bu bakımdan Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesinde yer alan yazmaların dönem özellikleri ve desen kompozisyonları, motif, renk ve üslup tahlili yapılarak 0259 ve 0275 demirbaş numaralı Mushaf'ların müzehhep sayfalarındaki bezemelerin 18. ve 19. yüzyılın tezhip özelliklerini yansıtmayı yansıtmadığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Türklerde Kitap Sanatının Tarihi Gelişimi

Dünyada kitap bezeme sanatları ile zirveye ulaşmış uluslardan biri de hiç şüphesiz Türklerdir. Türkler bezeme kültürünü Orta Asya'dan başlayarak Anadolu'ya getirmişler ve yüzyıllardan beri başarılı bir şekilde yaşatmışlardır.¹² Orta Asya'da Uygur Türkleriyle gelişen gelenekli kitap sanatları geçmişten günümüze kadar pek çok değişim ve gelişim yaşamıştır. Sanatkarların kendi millî zevklerini yansıttıkları tezhip sanatı da ilerlemesini sürdürerek Selçuklularla İran üzerinden Anadolu'ya gelmiştir.¹³

8 Bahaeddin Yediyıldız, "Müessese-Toplum Münasabetleri Çerçevesinde XVIII. Asır Türk Toplumunu ve Vakıf Müessesesi", *Vakıflar Dergisi* XV (1982), 24.

9 Adnan Ertem, "Osmanlıdan Günümüze Vakıflar," 62.

10 Yediyıldız, "Vakıf," 479-486.

11 Halil İnalçık, "Vakıf Medeniyeti", *Vakıflar Dergisi 80. Yıl Özel Sayısı* (2019), 245.

12 K. Zeynep Güney ve A. Nihan Güney, *Osmanlı Süsleme Sanatı* (Ankara: SFN Televizyon Tanıtım Tasarım Yayıncılık, 2000), 38.

13 Çiçek Derman, "Tezhip," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 61-62.

Anadolu Selçuklu döneminde kitaba ve kitap sanatına ilgi duyulduğu Konya medreseleri ve Mevlana türbesine vakfedilen kayıtlardan anlaşılmaktadır.¹⁴ Selçuklu sarayına bağlı olarak Saray Nakkaşhânesinde yapılan çalışmalar, kitap sanatlarında yeni bir üslubun oluşmasını sağlayarak Konya üslubu adını almıştır.¹⁵ 11. yüzyıl Anadolu Selçuklu döneminde ortaya çıkan bu üslupla birlikte münhani ve geometrik motiflerin yanı sıra yer yer rûmi ve bitkisel motifli kompozisyonlarda görülmektedir.¹⁶ 13. yüzyıldan itibaren tezhipli eserlerin yaygınlaşmasıyla tezhiplerde rûmiler, münhaniler, geçmeler, 14. yüzyıldan itibaren ise bitkisel motifler süslemede önemli yer tutmaktadır.¹⁷ Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde bitkisel motifler Selçuklu dönemine göre daha gerçekçidir. Tire Necip Paşa Kütüphanesinde altın ve renkli motiflerle bezenmiş el yazmaları dönemin tezyinatının geldiği aşamayı göstermesi bakımından oldukça önemli eserlerin bulunduğu bir kütüphanedir.¹⁸

Yazı sanatı ile birlikte gelişen tezhip sanatı Osmanlılarda 15. yüzyılın ilk yarısı içinde ve bu asrın ortalarında mevcudiyetini göstermiştir.¹⁹ Osmanlı dönemi Türk tezyinatı, özellikle 15. yüzyılın ikinci yarısından 17. yüzyılın başlarına kadar klasik dönem olarak adlandırılmış ve bu dönemde kitap sanatlarına ait mükemmel eserler üretildiği görülmüştür. Osmanlı döneminin ilk klasik tezhip örnekleri, Fatih Sultan Mehmed döneminde yapılmıştır.²⁰ Fatih Sultan Mehmed'in fetihler sonucu saraya getirdiği sanatkârlar bu dönemde kurulan nakkaşhâne de istihdam edilmiştir.²¹ Fatih nakkaşhânesi hem bir sanat okulu gibi faaliyet göstermiş hem de sanatkârlar sarayın ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik eserler üretmişlerdir.²² Edirne Sarayı'nda da bir nakkaşhânenin var olduğu dönem eserlerinin özelliklerinden ve de Edirne Sarayı'ndan İstanbul Saray nakkaşhânesine gönderilen sanatçılara ait kayıtlardan öğrenilmektedir.²³ II. Bayezid döneminde ise ehl-i hiref'in tam olarak teşkilatlandığı belgelerden anla-

14 Zeren Tanındı, "Türk Sanatında Kitap", *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu* (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012), 9-27.

15 İnci Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2010), 40.

16 Faruk Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk," *İSMEK* 9 (2015), 7-12.

17 Şeyda Algaç, "Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Tezhip Sanatı (XIII-XV. Yüzyıllar)" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000), 182.

18 Gönül Öney, "Beylikler ve Erken Osmanlı Sanatına, Sosyal Yaşantısına Genel Bakış," *Erken Osmanlı Sanatı* (İzmir: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000), 12-33.

19 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi (İstanbul'un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar)*, (Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2016), 2: 621-622.

20 Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk," 7-12.

21 Mebruke Tuncel, "XVII. Yüzyıl Osmanlı Kur'ân-ı Kerim Tezhip Tasarımları," (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2003), 9-13.

22 Neslihan Süleyman, "XVII. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Devleti'nde Saray Sanatkârları" (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2005), 5.

23 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defteri", *TTK Belgeleri Dergisi* XI/15 (1986), 23-76.

şılmaktadır.²⁴ 15. yüzyılın son çeyreğinde kitap sanatlarında oldukça güzel ve özgün eserler ortaya çıkmıştır.²⁵ Nitekim 15. yüzyıl sonlarından itibaren değişik coğrafyalardan getirilen sanatkarların Osmanlı Sarayı'nda istihdam edildiği ve saraydaki mevcut sanatkarlarla birlikte çalışmaları ve yeni üsluplar ortaya koydukları görülmektedir.²⁶

15. yüzyıl tezhip sanatının karakteristik özellikleri arasında, mat ve parlak şekilde iki tür altın kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bilhassa zeminlerde altınla birlikte renk olarak kobalt mavisi tercih edilmiştir. Ayrıca kompozisyon içerisindeki küçük zeminlerde siyah, kahve ve yeşil renkler görülmektedir.²⁷ Fatih dönemi Mushaflarındaki serlevha sayfa tezhibi karşılıklı iki ya da ardışık tek sayfa olduğu gibi eserin boyutuna göre bezeme dikdörtgen, beyzi ya da daire şeklinde de yapılmıştır.²⁸ 16. yüzyılda zirveye ulaşan klasik tezhip Osmanlı üslubunda, motifler stilize edilerek sadeleştirilmiştir. Stilize edilen hatâiler, rûmiler, bulutlar altın ve lacivertin uyumu ile ihtişam kazanmıştır. 16. yüzyılın ilk yarısında, özellikle üsluplaştırılmış çiçek motiflerinin kullanımı ve renklerdeki zenginliğin arttığı görülmektedir. Bu devrin tezhiplerinde oldukça ince ve temiz bir işçilik dikkat çekmektedir.²⁹

16. yüzyılın ikinci yarısına kadar Mushafların serlevhalarında yer alan Fâtîha ve Bakara surelerinin etrafındaki tezhiplere uygun olarak sure başları, güller ve ketebe sayfalarında da muhteşem tezhip örneklerine rastlanmaktadır.³⁰

17. yüzyılın başlarında tezhip sanatında klasik gelenek devam ettirilmeye çalışılmıştır.³¹ Bu dönem durgunlaşma dönemi olarak kabul edilmektedir. Nadir olarak mükemmel tezhip örnekleri görülse de daha çok klasik dönem tezhip örnekleri tekrarlanmıştır. 17. yüzyılın ikinci yarısında tezhipte lacivert renk parlaklığını kaybetmiş, soluk sarı veya açık sarı tonunda sürülmüş altın zeminler kullanılmıştır.³²

18. yüzyılda klasik tezhip örnekleri yanında batı etkisi görülen motif ve desenler bezemelerde yer almıştır.³³ Bu sırada tezhipte kullanılan klasik kompozisyonlar terk

24 Filiz Çağman, "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hıref Teşkilatı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1988), 73-77; Sakine Akcan Ekici, "17. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Ehl-i Hıref-i Hâssa Teşkilatı Birimleri ve Yapısal Özellikleri," (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2018), 19-21.

25 Tanındı, "Türk Sanatında Kitap", 9-27.

26 Çiçek Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *Osmanlı İstanbulu I* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2013), 495-509.

27 Çiçek Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı," 495-509.

28 Seher Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih," *Hat ve Tezhip Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 304-319.

29 Gülnur Duran, "Serlevha", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 36 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 567-569.

30 Duran, "Serlevha", 567-569.

31 Tuncel, "XVII. Yüzyıl Osmanlı Kur'ân-ı Kerim Tezhip Tasarımları," 6.

32 Tanındı, "Türk Sanatında Kitap", 9-27.

33 Duran, "Serlevha", 567-569.

edilip kitap bezemelerinde “C” ve “S” kıvrımlarından meydana gelen formlarla birlikte rokokonun yeni motifleri görülmeye başlamıştır.³⁴ 19. yüzyıl sonlarına kadar etkisini sürdüren bu süreçte, artık motifler stilize değildir. Tezyinatta daha çok natüralist tarzda çiçeklerin olduğu yeni bir üslup etkili olmuştur.³⁵

Natüralist üsluptaki çiçek resimleri, kitap sanatlarında renk, desen ve üslup zenginleşmesi olarak kendini göstermiştir. Bu yüzyılda geleneğe bağlı bezeme unsurlarına, vazolar, perdeler, fiyonklar, kurdeleyle bağlanmış çiçek demetleri, geniş yapraklar, gölgeli boyanarak hacim kazandırılan tek çiçek goncası, kıvrık dal şeklinde birbirine bağlanmış çiçekler gibi yeni formlar katılmıştır. Bezemeler sayfa kenarlarına serbestçe genişleyerek yayılmaktadır.³⁶ 19. yüzyılda, Türk Rokokosu ve Barok üsluptaki bezeme anlayışına Ampir de eklenmiş, simetrik veya asimetrik saksı, sepet, vazo ve sehpalara yerleştirilmiş, ışık-gölge ile hacim verilen natüralist üsluptaki çiçeklerin kullanımı artmıştır.³⁷

Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesinde Bulunan 0259 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerim'in Serlevha Tezhibi

Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesinde bulunan 0259 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerim H 1263 [M 1847] tarihli olup hattat kaydı yoktur. Kastamonu Nasrullah camisine vakfedilen Mushaf 22.2x16 cm ebadında hazırlanmış olan serlevha tezhibi çift tam sayfa müzehheptir (**G. 1**). 19. yüzyıl ortalarına ait hat ve bezeme özellikleri gösteren eserin sayfa düzeni klasik tarzda planlanmış, yazı daire içine alınmış ve yuvarlak formun etrafı cetvellerle kareye tamamlanmıştır. Sure isimleri üstte ve altta olmak üzere iki bölüme ayrılarak yatay dikdörtgen içine alınmıştır. Bordür ve cetvellerle sınırlandırılmış olan sayfa planı, klasik form serlevha sayfa düzeni şeklindedir.

34 Hatice Aksu, “Rokoko”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 35 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), 159-160.

35 Aşıcı, “Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih,” 304-319.

36 Gülnur Duran, “Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler,” *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 31 (2018), 186-191; Tanındı, “Türk Sanatında Kitap”, 9-27.

37 Duran, “Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler,” 186-191.



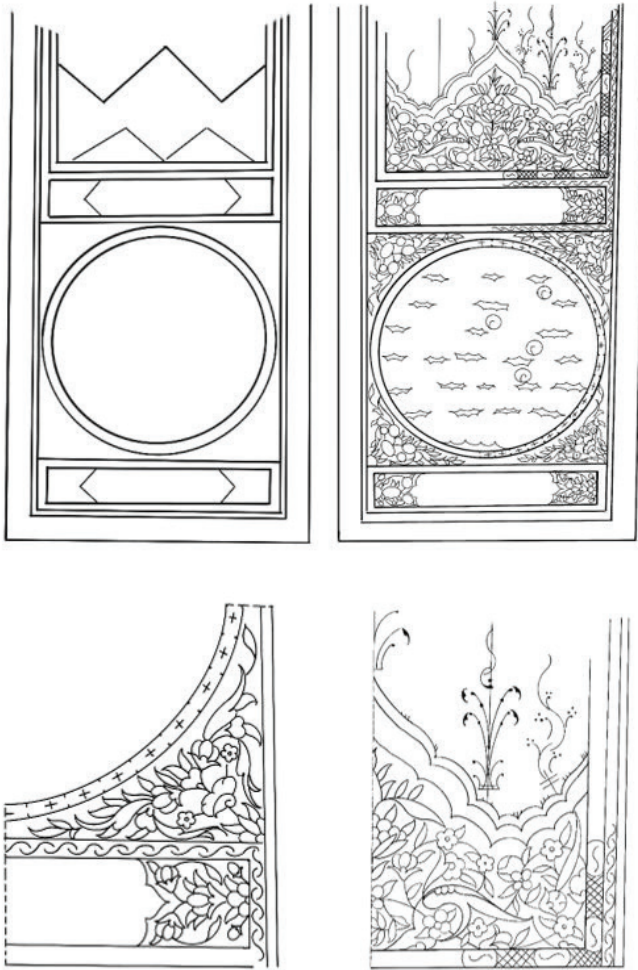
G. 1: 0259 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerim'in Serlevha Tezhibi (Pelin G. Karadeniz).

Daire bir form içine yazılan Fatihâ ve Bakara surelerinin ilk ayetlerinin yer aldığı serlevha bölümünde yazı alanına altın zeminli beyne's-sütûr³⁸ yapılarak uç kısımlarına kırmızı ve lacivert noktalar konulmuştur. Ayet sonlarında altın zeminli helezonik ve şeşberk durak kullanılmış olup mavi ve kırmızı ile renklendirilmiştir. Yazı etrafında 3mm'lik açık bordo renkte boyanmış, ara suyunun içi (+,-) basit şekillerle bezenerek her iki tarafına ince altın iplikler çekilmiştir. Yazı alanı dışında kalan turkuaz zeminli köşelerde desen ½ simetrik planlıdır. Hatâyî grubu motiflerle tasarlanan desende altın, sarı, toz pembe ve mavi renk kullanılmıştır. Motiflere göre nispeten daha büyük şekilde uygulanan kıvrımlı yapraklar bordo ile boyanmıştır. Serlevha sayfa planı klasik formda hazırlansa da desen klasik tarzın dışında bir tasarımdan meydana gelmektedir.

Serlevhanın üst kısmındaki yatay dikdörtgen form içine “*Sûretül Bakara medinetün*”, altta yer alan kısma “*ve hiye mietani ve sittün ve semanüne ayeten*” (Bakara suresi Medine’de nazil olmuştur. 286 ayettir.) ibareleri altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Altın zeminli yazı alanı, turuncu ve altın dilimli ipliklerle tezhipli kısımdan ayrılmıştır. Turuncu ipliğin hemen altına iğne perdahı uygulanmış görülmektedir. Kompozisyonu ½ simetrik planlı hazırlanmış olan sure başlarının zemini koyu mavidir. Kaba bir işçilik sergileyen hatâyî grubu motiflerin kullanıldığı desende sarı, açık mavi, eflatun ve turuncu renkler kullanılmıştır. Yatay dikdörtgen alanları çevreleyen 2mm'lik sarı renk ara suyu içine ikili geçme uygulanmış olup her iki tarafına ince altın cetvel çekilmiştir.

38 Tezhipte geniş olan satır aralarına dendanlar ile altın ve azda olsa renkle yapılan bezemeye denir. Bk. Abdulkadir Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları tabir ve İstılahları* (İstanbul: Damla Yayınevi, 2004), 28.

Sure başının üstünde yer alan dandanlı kısımda $\frac{1}{2}$ yarı simetrik ulama desen hazırlanmış ve uygulanmıştır. Rûmî ve hatâyî grubu motiflerden oluşan desende kullanılan renkler: Altın, sarı, toz pembe ve açık mavidir. Motiflere göre daha büyük kullanılan bazı yapraklar koyu kırmızıyken diğer yapraklar altındır. Rûmilere sıvama altın üzerine iğne perdahı uygulanmıştır. Rûmi ipliklerin oluşturduğu paftalı bölümlerde zemin rengi iç kısımlarda mavi, dış kısımlarda ise turkuazdır. Kompozisyonda dalların oluşturduğu paftalı alanlar turkuaz ve bordo, geriye kalan kısımlar mavi renkte boyanmıştır. Deseni sınırlayan kalın altın cetvelin içine iğne perdahı yapılmıştır. Desen mavi renkli kuzudan sonra dönemin tığ anlayışına uygun çift tahrir tekniği ile mavi ve kırmızı renkli tığlarla sonlandırılmıştır. Serlevha tezhibinin üç tarafına ince altın, beyaz ve lacivert cetvel çekilmiş olup daha sonra kalın sıvama altın bordürle çevrelenmiştir (G. 2).



G. 2: 0259 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerim'in Serlevha Tezhibi, Sayfa Düzeni ve Plan Şeması (Pelin G. Karadeniz).

Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesinde Bulunan 0275 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerim'in Serlevha Tezhibi

Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesinde yer alan 0275 Envanter numaralı, H 1277 [M 1861] tarihli Kur'ân-ı Kerim, Kastamonu Nasrullah camiine Uğurluzâde el Hac Mehmed Ağa'nın hanımı Şerife Hatun tarafından H 1282 [M 1865]'de vakfedilmiştir. 34.5x22.5 cm ölçülerinde hazırlanan eserin serlevha tezhibi çift tam sayfa müzehheptir (G. 3). Eserin sayfa düzeni klasik tarzda planlanmış, yazı daire içine alınmış ve yuvarlak formun etrafı cetvellerle kareye tamamlanmıştır. Sure isimleri alt kısımda yatay dikdörtgen içine alınmış ve sayfa planı klasik form serlevha sayfa düzeni şeklinde hazırlanmıştır.



G. 3: 0275 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerim'in Serlevha Tezhibi (Pelın G. Karadeniz).

Ketebe kaydına göre 19. yüzyılın ikinci yarısına ait Kur'ân-ı Kerim'in serlevha tezyinatına içten dışa doğru bakıldığında daire bir form içine yazılan Fatihâ ve Bakara surelerinin ilk ayetlerinin yazı alanına altın zeminli beyne's-sütür yapılmıştır. Ayet sonlarına yapılan altın zeminli duraklarda helezonik, şeşberk ve cihârberk durak çeşitleri kullanılmıştır. Yuvarlak formlu yazının etrafına mavi ve altın cetveller uygulanmış, mavi ara suyunun içine (+,-) şekiller yapılmıştır. Yazılı alanın dışında kalan altın zeminli alanın dört köşesinde yaprak, penç ve gonca güllerin oluşturduğu ½ simetrik bir desen uygulanmıştır. Altın zemin üzerine yapılan motiflerde kullanılan renkler: Sarı, toz pembe, eflatun ve yeşildir.

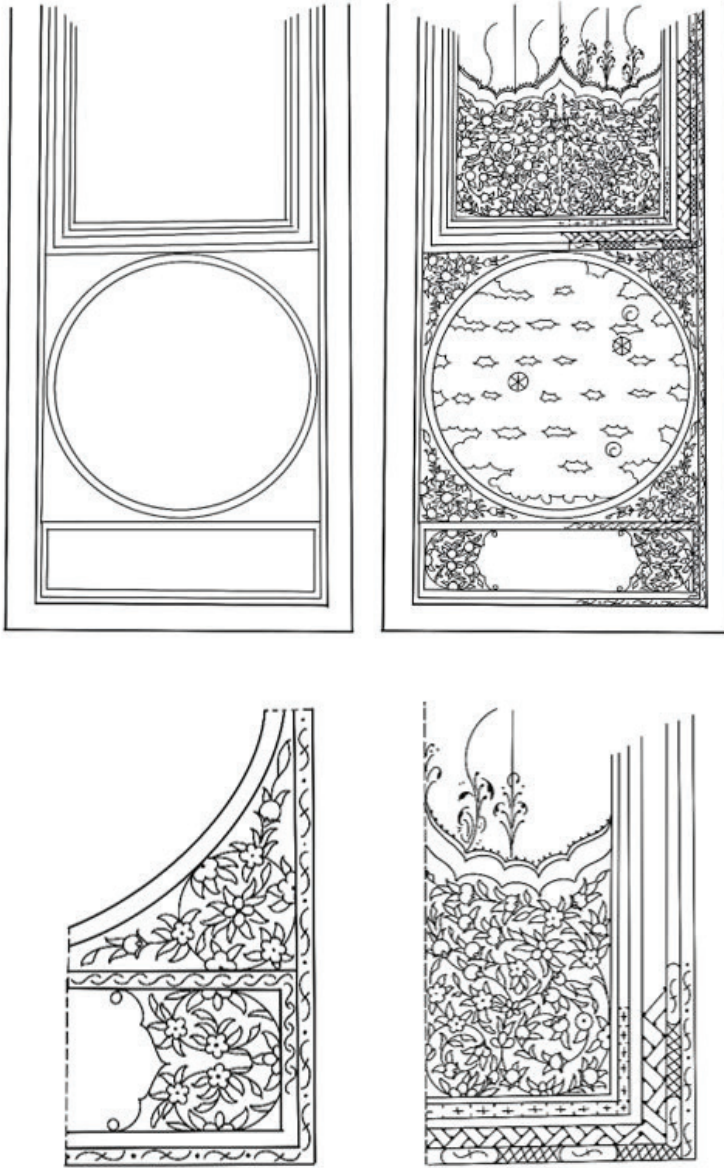
Serlevhanın alt ve üst kısımları farklı şekilde tasarlanmıştır. Alt kısımlar yaklaşık 2 mm'lik sarı renk cetvelle ayrılmış olup yatay dikdörtgen alanın içerisinde yer alan

altın zeminli kitabeli bölümde üstübeç mürekkeple “*Sûretül Fatihâ mekkiyyeh, vehiye seb-u âyeten*” (Fatihâ suresi Mekke’de nazil olmuştur, 7 ayettir.) ibaresi yazılmıştır. Yazılı alanın dışında hatayı grubu motiflerle ½ simetrik desendeki penç ve yaprak motifleri sarı, toz pembe, eflatun ve yeşil renklerde boyanmış olup kırmızı renkte detaylar yapılmıştır. Dikdörtgen alanı çevreleyen sarı cetvelin içine ikili geçme yapılarak tezhipli alan sınırlandırılmıştır.

Üst kısımdaki ikil³⁹ paftalar pembe, atın, yeşil ve mavi renk cetvellerle ayrılmıştır. Bordürlerde altın zeminli olanın içine saç örgüsü şeklinde zencerek yapılmışken yeşil ve pembe olanlara basit eğri çizgiler, lacivert zeminli cetvele ise basit (+,-) şekiller yapılmıştır. Bordürlerin etrafına altınla ince cetveller çekilmiştir. Altın zeminli alana, ½ yarı simetrik ulama planlı desen, goncagül, penç ve yaprak motifleriyle tasarlanmıştır. Motifler, sarı, toz pembe, eflatun, mavi ve yeşil boyanarak kırmızıyla detaylandırılmıştır. Tezhipli alan ince beyaz ve turuncu renkli dilimli iplikten sonra kalın altın cetvelle sınırlandırılmıştır. Mavi renkli kuzu üzerinde uzanan, kırmızı ve mavi tığlar uygulanmıştır. Serlevha tezhibini çevreleyen açık mavi cetvel basit çizgi ve noktalarla bezenmişken en dışta yer alan altın zeminli kenar suyu üzerinde bezeme yapılmamıştır (G. 4).

Makalede ele alınan 0259 ve 0275 envanter numaralı Kur’ân-ı Kerimlerin serlevha tezhiplerinde klasik dönemde kullanılan üslup, form ve motiflerin (hatâyî, rûmî) yanında iri ve geniş kıvrımlı yapraklarla Batı kökenli üslubun uygulandığı görülmekle beraber klasik dönemin zarif ve ince işçiliğinden uzak olduğu söylenebilir.

39 Yazma kitap veya Kur’ân-ı Kerimlerin serlevha başlıklarının üst kısmında taca benzeyen bezemeli alan. Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstülahları*, 136; Şehnaz Biçer Özcan, “Timur Devri Herat Tezhip Ekolü,” (Marmara Üniversitesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2007), 377.



G. 4: 0275 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerim'in Serlevha Tezhibi, Sayfa Düzeni ve Plan Şeması (Pelin G. Karadeniz).

Mushaf'ların serlevha tezhipleri karşılaştırıldığında özellikle 0259 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerim'in serlevha tezhibinde barok bezeme anlayışının daha hâkim olduğu ifade edilebilir. Renklerin canlı, motiflerin daha büyük ve yaprakların kıvrımlı kullanılması, altının yoğun ve parlak uygulanmış olması bu düşüncüyü güçlendirmektedir. 0275 envanter numaralı Mushaf'ın serlevha tezhibindeki desenin motifleri 0259

envanter numaralı eserdekine göre daha küçük ve yoğun uygulanmıştır. Söz konusu eserlerin serlevha tezhiplerinin kompozisyon, renk ve işçilik açısından farklı olduğu, özellikle 0275 envanter numaralı eserin zemininde renk ayırımının olmadığı, yeşil rengin ağırlıklı kullanıldığı, altının mat ve kararmış olduğu görülmektedir.

Sonuç

Klasik dönemde en zengin ve mükemmel örneklerine rastladığımız ve çoğunlukla tam sayfa dikey dikdörtgen formda olan serlevhalar tezhip sanatının gerilemesine bağlı olarak sonraki yüzyıllarda eski haşmetini yavaş yavaş kaybetmiştir.⁴⁰

Sanat akımlarının tarihî gelişme ile paralel olarak ilerlediği Osmanlı kitap süsleme sanatlarında, 15. ve 16. yüzyıl klasik dönemlerinde mükemmel eserlerin üretildiği görülmekle birlikte 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren durgun olduğu bir döneme girmiştir.⁴¹ Serlevha tezhiplerinin sayfa düzeni ve tasarımlarında önceki dönemlere göre sadece motif ve renklerde farklılıklar görülür. Özellikle lâcivert canlılığını kaybetmiş, soluk koyu bir maviye dönüşmüştür. Altın ve lâcivertin yanında fes renginin kullanılması yenilik olarak görülebilir. Çok yaygın olarak kullanılan hatâyî ve rûmî motiflerinin devrin sonlarına doğru irileştiği, inceliğini koruyamadığı ve işçiliğin kabaştığı görülmektedir.⁴² “XVIII. yüzyıldan itibaren kitap sanatlarında, barok, rokoko ve ampir üslupları, diğer motifleri olduğu kadar çiçek süslemelerini de etkisi altına almıştır. Böylelikle Türk sanatında şükûfe tarzı adını alan, natüralist hatta natürmort anlayışında bir çiçek bezemesi oluşmuştur”.⁴³

18. yüzyıl yazma eserlerdeki serlevhalar sayfa düzeni bakımından klasik dönemin özelliklerini devam ettirmiştir.⁴⁴ Türk Rokokosu, 18. yüzyıl sonlarında başlayıp 19. yüzyıl sonlarına kadar, Osmanlı tezhip sanatında bir yüzyıl kadar etkili olmuştur.⁴⁵ Bu dönem boyunca tezhip sanatında, klasik motif ve kompozisyon karakterli serlevha tezhipleri dışında, batılı (rokoko-barok) motif ve yeni kompozisyon anlayışında olanlar ile batılı ve klasik unsurların kullanıldığı ikili örnekler etkin olmuştur.⁴⁶ 19. yüzyılın sonlarına kadar olan dönemde, şükûfe tarzında natüralist çiçekler, çiçek sepetleri ve kurdelelerin yanında, iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, vazoda çiçekler, güllü gırlanlar, ışın ve zikzaklar, içinden çiçek buketleri çıkan bereket boynuzları, C ve S kıvrımlar,

40 Çiçek Derman, “Tarihimizde Mushafın Bezenmesi,” *Diyanet İlmî Dergi* 4 (2010), 137-138.

41 Azade Akar, “Sanat Tarihimizin Bilinmeyen Bir Ressamı ve Çiçekleri-Ali En-Nakşibendî Er-Râkım,” *Z Dergisi Tematik Mevsimlik Kültür, Sanat, Şehir Dergisi* (2017), 212-214.

42 Duran, “Serlevha”, 568-569

43 Akar, “Sanat Tarihimizin Bilinmeyen Bir Ressamı ve Çiçekleri-Ali En-Nakşibendî Er-Râkım,” 214.

44 Duran, “Serlevha”, 567-569.

45 Taşkale, “Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk,” 9.

46 Başak Burcu Tekin, “19. Yüzyıl İstanbul’unda Tezhip ve Müzehhipler: Arşiv, Kütüphane ve Müzelerdeki Eserlere Göre Bir Değerlendirme,” *7. Uluslararası Türk Kültür Kongresi* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2012), 753-769.

sütun ve perdeler tercih edilmiştir. Bu dönemde en fazla kullanılan çiçek gül olmuştur.⁴⁷ Batılılaşma dönemi Osmanlı tezhip sanatında çoğunlukla Batı kökenli üslup ve formların kullanıldığı, klasik dönem ince işçiliğinden uzaklaşıldığı görülmektedir.⁴⁸

Uğur Derman, *Doksandokuz İstanbul Mushafı*, adlı eserinde Kur'ân-ı Kerimlerin bezenmesi konusunda

“Mushaf tezyinatının en ince ve zengin bir üslupla yapıldığı bilhassa 16. yüzyılda, tezhip müşterek bir çalışmayla uygulanırdı. Desenler ayrı bir zümre tarafından tasarlanırken, cetvelleri ayrı bir gurup, tahrirleri ayrı bir gurup çeker; diğer biri altın ezer; öteki sürer; bir diğeri renk koyar. Bilhassa Saray Nakkaşhânesi'nde üretilen o güzel eserler bu şekilde yapılmıştır. Bu ince işlerde, usta müzehhiblerin gözetiminde, gençler çalıştırılırdı. XVII. yüzyılın sonlarından itibaren yapılan tezhipler ise, bir usta ve belki bir-iki çırağının çabalarıyla ortaya çıkmıştır. Bilhassa, XVII. yüzyılın sonlarından başlayarak tezyinatımıza giren Batı tesiri, XVIII. yüzyıldan itibaren süratle artmış; işçilik, desen, motif ve renk bakımından tezyinata ciddi bir gerileme görülmektedir. Sürülen altının daha da parlak görülmesi için, iğne perdahi adı verilen uygulamanın yapıldığı”⁴⁹

ifade etmektedir.

0259 ve 0275 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerimlerin serlevha tezhipleri gelenekli kitap sanatları disiplini içerisinde ele alındığında tezhiplerin klasik dönem tezhip anlayışına nazaran, desen ve işçilik olarak daha kaba ve basit oldukları görülmektedir. Çalışmadaki söz konusu eserlerin ketebe kayıtlarında herhangi bir hattat ve müzehhib kaydı yoktur. Ketebe kayıtlarında Mushaf'ların 1847 ve 1861 tarihlerinde istinsah edildiği yazmaktadır. Eserlerin tezhip özellikleri, klasik dönem tezhip düzenini hatırlatmakla birlikte gerek desen gerekse işçilik açısından zayıf bir çalışmadır. Batı ile münasebetlerin hızlandığı 18. yüzyılın başları Fransız mallarının İstanbul'a rahatça girdiği yıllardır. Osmanlı sarayında ve saray çevresinde Fransız mallarına ve Frenk usulü bezemelere ilginin artmasıyla birlikte Osmanlı, Batılılaşma macerasında kültür ve ticaret ilişkisini eserlerine de yansıtmiş olup klasik bezemelerin yerini Avrupa tarzı bezemeler almaya başlamıştır. Ancak klasik tarz tezhip örneklerinin de devam ettiği görülmektedir. Tezhiplerde altın ağırlıklı zeminler, desen arasına yerleştirilen natüralist çiçekler, uçuşur gibi duran tığ motifleri, parlak renklerin kullanımı, klasik dönem özelliğini yitirmiş motifler ve işçilikte bozulmalar bu dönemin karakteristiğidir.

Makalede ele alınan 0259 ve 0275 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerimlerin serlevha tezhiplerinde Batı etkisinin hâkim olduğu ve 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyıl tezhip özelliklerini taşıdıkları görülmektedir. Serlevha tezhipleri, desen ve işçilik bakımından klasik

47 Taşkale, “Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk,” 9.

48 Tekin, “19. Yüzyıl İstanbul'unda Tezhip ve Müzehhibler”, 755.

49 Uğur Derman, *Doksandokuz İstanbul Mushafı* (İstanbul: Türkpetrol Vakfı Yayınları, 2010), 18.

dönemin kalitesi açısından oldukça uzaktır. Sayfa düzeni gelenekseldir. Serlevha sayfalarının sayfa düzeni hemen hemen aynı olmakla birlikte desen planının paftalamasında farklılıklar vardır. Sure metinleri daire içerisine yazılmıştır. Beyne's-sütür olarak nitelendirdiğimiz alanlar nesih hatla yazılan satırlar arasındaki boşluklar olup bu yüzyılda daha çok altın lekeler görünümündedir. Her iki eser çift tam sayfa serlevha düzeninde ve ikilî tarzdadır. 0259 numaralı Kur'ân-ı Kerim'in serlevha sayfa düzeninde yatay dikdörtgen paftalar surelerin hem alt hem üst kısmına yerleştirilmişken 0275 nolu Kur'ân-ı Kerim'de dikdörtgen pafta sadece alt kısımda yer almaktadır. Eserlerin kompozisyon planı ½ yarı simetrik ulama ve ¼ simetrik desen şeklinde tasarlanmıştır. Rûmî ve hatayi grubu motifler, altın, sarı, pembe, açık mavi, açık pembe, eflatun ve yeşil renklerde boyanmış olup kırmızı renkle detaylandırılmıştır. 0259 demirbaş numaralı Mushaf'ın serlevha tezhibinin zemininde altın tek başına kullanılmışken 0275 demirbaş numaralı eserin tezhip zemininde altınla birlikte lacivert ve yeşil renk tercih edilmiştir. Tezhiplerin fırça işçiliği ise ayrı ayrı sanatçılar tarafından yapıldığı izlenimini vermektedir. Tezhiplerde altın kullanımı bol olmakla beraber ayarı düşük altın kullanıldığı için kararmıştır.

0259 ve 0275 envanter numaralı eserlerin serlevha tezhiplerinde bitkisel motiflerin yanı sıra fiyonk, hurma dalına benzetilen kıvrımlı unsurlar ağırlıktadır. Tasarımda, kıvrımlı motifler birbirine bağlanmış, helezon ve "S" formulu ipliklerden dikey şekilde motifler çıkarılmış ve bunların hareketli etkileri ile canlı bir bezeme tarzı yaratılmak istenmiştir. Özellikle 0275 demirbaş numaralı Mushaf'ın serlevha tezhibinde bu tarz unsurlar yer almaktadır. Osmanlı'daki rokoko bezeme tarzı Avrupa rokokosundan ilham almakla beraber ondan farklıdır. Desen vazoya benzeyen formlar içerisinden çıkan yapraklar ile uzun ve gölgeli dalların çeşitli kompozisyonlar oluşturduğu ve yer yer bitkisel motiflerin kullanıldığı şekilde oluşturulmuştur.⁵⁰ 19. yüzyılda yapılan klasik tarz müzehhep eserlerde, serlevha desenlerinde motifler büyük, yapraklar bazen iri, bazen uzun ve düz formulu, saplar kalın, pençer dairesel, dilimleri düzleşmiş, tığlar bir dikey eksen etrafında çizgisel çıkışlar ve noktalamalar hâlinededir. Kompozisyon ve işçilik ise klasik döneme göre oldukça zayıftır. Aynı durum 0259 ve 0275 numaralı Kur'ân-ı Kerimlerin serlevha sayfalarındaki tezhipler için de geçerlidir. Sonuç olarak makalede ele alınan eserlerin serlevha tezhipleri için sayfa düzeni bakımından klasik dönemle benzer oldukları, işçilik, desen, motif ve renk açısından 19. yüzyıl tezhip anlayışını yansıttıkları ve geleneği devam ettirdikleri söylenebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

50 Aksu, "Rokoko", 159-160.

Kaynakça/References

- Akar, Azade. "Sanat Tarihimizin Bilinmeyen Bir Ressamı ve Çiçekleri-Ali En-Nakşibendi Er-Râkım." *Z Dergisi Tematik Mevsimlik Kültür, Sanat, Şehir Dergisi* (2017): 212-216.
- Akcan Ekici, Sakine. "17. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Ehl-i Hiref-i Hâssa Teşkilatı Birimleri ve Yapısal Özellikleri." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2018.
- Aksu, Hatice, "Rokoko." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 159-160.
- Algaç, Şeyda. "Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Tezhip Sanatı XIII.-XV.Yüzyıllar." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000.
- Aşıcı, Seher. "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih." *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.
- Aşkar, Mustafa. "Ömerü'l-Fuâdî'nin Menâkıbnâmesine Göre Şeyh Şa'bân-ı Veli'nin Tasavvufî Şahsiyetine Bir Bakış." *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* 30 (2012): 12-15.
- Atlı, Sagıp. "Şeyh Şa'bân-ı Veli'nin Türbesi Etrafında Oluşan İnanç ve Uygulamalar". *Sûfî Araştırmaları Dergisi* 3 (2012): 55-58.
- Bayartan, Mehmet. "Osmanlı Şehirlerinde Vakıflar ve Vakıf Sisteminin Şehre Kattığı Değerler." *Osmanlı Bilimi Araştırmaları X* (2008): 158-180.
- Biçer Özcan, Şehnaz. "Timur Devri Herat Tezhip Ekolü." Marmara Üniversitesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2007.
- Biol, İnci. *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2010.
- Biol, İnci ve Çiçek Derman. *Türk Tezyini San'atlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı, 2017.
- Çağman, Filiz. "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı". *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1988, 73-77.
- Demirci, Fehmeddin. "Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesi." *Vakıflar Dergisi* 35 (2011): 1-20.
- Derman, Çiçek. "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *Osmanlı İstanbulu I*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2013.
- Derman, Çiçek. "Tezhip." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 61-62.
- Derman, Çiçek. "Tarihimizde Mushafların Bezenmesi." *Diyanet İlmî Dergi* 4 (2010): 137-144.
- Derman, Uğur. *Doksandokuz İstanbul Mushafı*. İstanbul: Türkpetrol Vakfı Yayınları, 2010.
- Duran, Gülnur. "Serlevha." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 567-569.
- Duran, Gülnur. "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler." *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 31 (2018): 177-199.
- Elmacı, Lütfullah. "Ziyaret Fenomeni ve Din (Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Türbesi Örneği)." Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi, 2017.
- Ertem, Adnan. "Osmanlıdan Günümüze Vakıflar." *Vakıflar Dergisi* 36 (2001): 62-72.
- Eyüpgiller, Kemal Kutgün. Şâbân-ı Veli Külliyesi. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, 210-211.

- Güney, K. Zeynep ve A. Nihan Güney. *Osmanlı Süsleme Sanatı*. Ankara: SFN Televizyon Tanıtım Tasarım Yayıncılık, 2000.
- İnalçık, Halil. “Vakıf Medeniyeti”. *Vakıflar Dergisi* 80. yıl Özel Sayısı (2019): 245-249.
- Kırmızı, Yudum. “Kastamonu’nun Kültürel İmgesi Şeyh Şa’bân-ı Velî.” 8. *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Kültürel Miras Bildiriler-I*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2015.
- Küçükbasmacı, Gülten. “Kastamonu’da Asa Suları.” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 83 (2017): 206-208.
- Öney, Gönül. “Beylikler ve Erken Osmanlı Sanatına, Sosyal Yaşantısına Genel Bakış.” *Erken Osmanlı Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000.
- Süleyman, Neslihan. “XVII. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Devleti’nde Saray Sanatkârları.” Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2005.
- Tanırdı, Zeren. “Başlangıcından Osmanlı’ya Tezhip Sanatı.” *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.
- Tanırdı, Zeren. “Türk Sanatında Kitap”. *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012, 9-27.
- Taşkale, Faruk. “Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk.” *İSMEK* 9 (2015): 7-12.
- Tekin, Burcu Başak. “19. Yüzyıl İstanbul’unda Tezhip ve Müzehhipler: Arşiv, Kütüphane ve Müzelerdeki Eserlere Göre Bir Değerlendirme.” 7. *Uluslararası Türk Kültür Kongresi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2012, 753-769.
- Tuncel, Mebruke. “XVII. Yüzyıl Osmanlı Kur’an-ı Kerim Tezhip Tasarımları.” Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2003.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defteri.” *Türk Tarih Kurumu Belgeleri Dergisi* XI/15 (1986): 23-76.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi (İstanbul’un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman’ın Ölümüne Kadar)*. 2. cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2016, 621-622.
- Yılmaz, Abdulkadir. *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*. İstanbul: Damla Yayınevi, 2004.
- Yediyıldız, Bahaeddin. “Müesseseler-Toplum Münâsabetleri Çerçevesinde XVIII. Asır Türk Toplumunu ve Vakıf Müessesesi.” *Vakıflar Dergisi* XV (1982): 23-55.
- Yediyıldız, Bahaeddin. “Vakıf.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2019, 479-486.

Agra Kalesi'nden Tac Mahal'e Seyir: Müsemmen Burç ve Sarayı

Looking fram Agra Fort to The Taj Mahal: Musamman Burj and Palace

Fadime Özler Kaya^{*} 

Öz

Babürlüler, Hindistan'da 1526-1858 yılları arasında hâkimiyet sürmüştü, kendi kültür ve birikimleri ile yerli kültürün kaynaşması sonucu özgün mimari eserler ortaya koymuşlardı. Bu dönemde, daha önce Türk-İslam mimarisinde görülmemeyen "Jharokha-i Darshan" yani "Şah Burçları" yapılmıştır. Bu yapılar incelendiğinde Hindu geleneğinin tesiri olduğu anlaşılmaktadır. İlk olarak Agra Kalesi'ndeki Şah Burcu yaygın olarak bilinen adıyla Müsemmen Burç yapılmış, mimari ve süsleme özellikleri ile diğer Babürlü kalelerindeki Şah Burçları'na örnek olmuştur. Şah Burçları stratejik konumları sebebiyle hükümdarlar için tesis edilmiştir. Müsemmen Burç ile bitişik olarak Şah Cihan, eşi Mümtaz Mahal için bir saray yaptırmış ve bunu Padişahname'de açık bir şekilde ifade etmiştir. Ancak saray ve burcun iç içe olması zamanla Mümtaz Mahal için Müsemmen Saray'ın değil, Müsemmen Burç'un yapıldığı yanlışlığının yayılmasına yol açmıştır. Ayrıca Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray'ın bir diğer önemi ise Şah Cihan'ın, oğlu Evrengzib tarafından burada esir tutulmasıdır. Bilinenin aksine burası bir hapisane değil, hükümdarlık dönemi içinde Şah Cihan'ın Mümtaz Mahal ile yaşadığı harem dairesi ve ölüm döşegindeyken bile Tac Mahal'i görebildiği yerdir. Bu araştırma Ekbername ve Padişahname başta olmak üzere diğer dönem kaynakları (seyahatnameler, minyatürler), güncel araştırma eserleri ile saha çalışması üzerinden gerçekleştirilmiştir. Böylece orijinal bir konuya sahip olan bu çalışma ile Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray'ın yapım aşaması, kullanım amacı, mimari ve süsleme özelliklerinin Babürlü dönemi mimarisindeki yeri ve önemi ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Babürlü Devleti, Babürlü Mimarisi, Agra, Şah Cihan, Müsemmen Burç

Abstract

Baburids (Mughals) reigned in India for about three centuries, and they revealed unique buildings because of the mixture of their own culture and background and the local culture. In this period, "Jharokha-i Darshan," meanly "Shah Bastions," which had not been seen in Turkish – Islamic architecture before, were built. When these buildings are examined, it is understood that there is an influence of Hindu tradition. Firstly, the Shah Burj in Agra Fort, Musamman Burj, which is known commonly, was built, and it became an example for the Shah Bastions in other Mughal forts with its architecture and decorative features. Shah bastions were built for the rulers due to their strategic locations. Shah Jahan built a palace for his wife Mumtaz Mahal attached to Musamman Burj, and he expressed this in Padshahnama clearly. However, the intertwining of the palace and the Burj made it inevitable the spread of the mistake that not Musamman Palace, but Musamman Burj was built for Mumtaz Mahal. In addition, another important point of Musamman Burj and Palace is that Shah Jahan was held captive here by his son Aurangzeb. Contrary to general belief, it was not a prison but the harem room where Shah Jahan lived with Mumtaz Mahal in his reign and the place from where he could see the Taj Mahal even on his deathbed. This research was conducted through the period's resources (travels and miniatures), especially through Akbarnama and Padshahnama, current research studies and literature review field study. Thus,

* **Sorumlu Yazar:** Fadime Özler Kaya (Arş. Gör. Dr.), Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri, Türkiye. E-posta: fozler@erciyes.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9241-9874

Atf: Ozler Kaya, Fadime. "Agra Kalesi'nden Tac Mahal'e Seyir: Müsemmen Burç ve Sarayı." *Art-Sanat*, 18(2022): 219–241. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.983211>

the place and importance of the construction period, intended purpose, and architectural and decorative features of Musamman Burj and Musamman Palace in Mughal period architecture have been presented in this study, which has an original theme.

Keywords

Mughal Empire, Mughal Architecture, Agra, Shah Jahan, Musamman Burj

Extended Summary

The largest branch in the west of the Ganges is named Yamuna (Cemne-Jumna). Agra was founded just on the banks of this river by Lodis. Sikandar Lodi (1489-1517) embellished this new fort, but the severe earthquake that affected all Northern India also destroyed Agra. The reconstruction of the city was started by Babur Shah in 1526. A garden, a pavilion, a pool, and a bath were built, and Agra was given a beautiful, planned, and orderly appearance. While Agra Fort, located on the right bank of the Yamuna River, was a solid fort, it was demolished by Akbar Shah between the years of 1565-1575 and rebuilt from red sandstone. The fort, which was used by Mughals in XVI and XVII centuries, became the main center of the population of the state, especially during the Akbar Shah and Shah Jahan periods. Mughals used the fort until they moved the capital to Delhi City in 1638. After the Akbar Shah period, important buildings were added to Agra Fort in also Jahangir and Shah Jahan periods. According to Abul Fazl, there were more than 500 constructions in Agra Fort. The most important constructions in Agra Fort are Akbar Mahal, Jahangir Mahal, Divan-i-Am, Divan-i Khas, Musamman Burj, Musamman Palace, Shish Mahal (Turkish Bath), Moti Masjid (Pearl Mosque) and Delhi Gate. Agra Fort, which has been under protection by the Archeological Survey of India (ASI) since 1920, was included in the UNESCO World Heritage List in 1983. Musamman Burj and Palace are among the most important constructions in Agra Fort. Once, there was “Jharokha-i Darshan”, built by Akbar Shah and Jahangir in the place of Musamman Burj. Jharokha-i Darshan (Palace-Fort Balconies) are special units built on the bastions of the forts gorgeously that were first started by Humayun Shah in the Mughal period by adopting from Hindu tradition and systematized by Akbar Shah. Rulers went up to Jharokha-i Darshan and communicate with their people face to face, and by this means, they were also protected against any danger that could come. This practice was continued in Jahangir and Shah Jahan periods, but it was quitted in the Aurangzeb period since it was not an Islamic practice. Musamman Burj and Musamman Palace are between Divan-i Khas and Khas Mahal in Agra Fort. In front of the Burj, there is Musamman Palace in the west of Divan-i Khas on a rectangular platform. This palace has a rectangular area surrounded by arches supported by marble columns and marble lattices. In the very center of this rectangular area, there is a pool in the form of a lotus. There is Musamman Palace, and afterwards, Musamman Burj is attached to it. Musamman Burj has an octagonal plan, surrounded by open columns, with two floors, all made of white marble on the red sandstone bastions of Akbar Shah. The second floor of Musamman Burj is arranged

as an octagonal pavilion (çatri) covered with a dome. The decorations of Musamman Palace and Burj were designed in harmony with each other. The same technique and material were used while the decorations were created, but there are differences in the details of the motifs and patterns. Both interior and exterior walls of the marble columns surrounding Musamman Palace and Burj were filled with niches, and the walls were covered with botanical decorations having the same style and motifs. While there are stylized flowers and leaves such as hatai, palmet and rumi between the twisted branches on the columns and walls, there are naturalistic flowers such as lilies, irises, and daffodils on the panels (dados) on the walls. There were no dates, writings or inscriptions found in Musamman Burj and Musamman Palace. Writing has an important place in Jahangir and Shah Jahan period architectural decorations. The fact that writing was not used here can be evidence that this place was a social and political place open to the public, that the Mughal State took into consideration that there were many ethnic groups and separated religion and politics in state administration. The decorations on the construction were created by using colored stone inlay and relief techniques on white marble. Musamman Burj and Palace are also important since they reflect the common characteristics of the Jahangir and Shah Jahan periods of architecture and art. Moreover, the similarity between the material, technique and motifs used in the decorations of the Tomb of Itimad-ud-Daulah, which was commissioned by Nur Jahan, the wife of Jahangir, for her father Mirzā Ghiyās Beg in Agra city in Jahangir period and those used in the Musamman Burj and Musamman Palace is striking. Musamman Burj and Musamman Palace are important examples, particularly in terms of the decorations, where Jahangir period decorations and Shah Jahan period decorations are used together. Musamman Burj and Musamman Palace are one of the most important buildings in which Shah Jahan continued the architectural style of his father Jahangir, while also revealing his artistic style. The belief of that Musamman Burj was built by Shah Jahan for Mumtaz Mahal is wrong because it is also clearly seen in the miniatures that it was Shah Jahan's Jharokha-i Darshan, that is, an official place where he addressed the public, communicating with them, and at the same time watched various demonstrations and ceremonies. The construction of Shah Burj in the other Mughal forts such as Lahore Fort and Delhi Fort, as in Musamman Burj in Agra Fort, reveals that the bastions were built for rulers due to their special locations. In Padshahnama, Shah Jahan clearly stated that he built Musamman Palace for Mumtaz Mahal. Musamman Burj and Musamman Palace are so intimate that it is difficult to think that they are separate buildings. Therefore, it is possible to state that the fault that not Musamman Palace but Musamman Burj was built for Mumtaz Mahal spread time. Another important aspect of Musamman Burj and Palace is that Shah Jahan was imprisoned here with his daughter Jahanara Begum by his son Aurangzeb. Here is the place where Shah Jahan spent his last days looking at the Taj Mahal. This is not a prison, on the contrary, it is the place where Shah Jahan spent his last days and

waited to meet Mumtaz Mahal since Musamman Palace is the seraglio where Shah Jahan lived his best years and had his most special memories with Mumtaz Mahal. In addition, Musamman Burj is where he saw Mumtaz Mahal (Taj Mahal) in the best way since this is the point where the Taj Mahal is seen most beautifully in Agra City.

Consequently, Musamman Burj is Shah Jahan's Jharokha-i Darshan that was named "musamman-octagonal" due to its octagonal plan. Although Musamman Burj and Palace was built by Shah Jahan in Agra Fort, it is a unique example which contains striking similarities with the works and style of the Jahangir period in terms of both architectural elements, material and technique and the motifs used in the decoration. Considering the buildings built by Shah Jahan after Musamman Burj and Palace, it is possible to say that Shah Jahan created his unique architectural style.

Giriş

Babürlülerin (1526-1858) önemli başkentlerinden biri olan Agra şehri, Ganj Nehri'nin batısındaki en büyük kolu Yamuna (Cemne-Jumna) Nehri'nin hemen sahilinde Lodiler tarafından kurulmuştur. İskender Lodi (1489-1517) bu yeni şehri güzelleştirmiş ancak bütün Kuzey Hindistan'ı etkisi altına alan şiddetli deprem, Agra'yı da yıkmıştır. 1526'da Panipat Savaşı ile Lodileri yenen Babür Şah, Agra şehrini ele geçirmiş, şehrin imarı Babür Şah tarafından 1526'dan sonra başlatılmıştır. Bu dönemde birçok bahçe, köşk, havuz, hamam yapılmış, Agra'ya güzel, planlı ve muntazam bir görünüş kazandırılmıştır¹. Agra'da bulunan dünyaca tanınmış sanat eserlerinin en muhteşem örnekleri Babürlüler döneminde inşa edilmiştir. Babür Şah'ın türbesi², Ekber Şah'ın Yamuna Nehri'nin sağ kıyısında inşa ettirdiği Agra Kalesi, Cihanârâ Begüm Cami-Mescid'i, Ekber Şah, Mirza Gıyâs Bey Türbesi ile Tac Mahal bunlar arasında sayılabilir³.

Agra'nın ilk büyük hamisi Ekber Şah'tır⁴. Babür Şah'ın kurduğu imparatorluğun en etkin olduğu dönem, Ekber Şah'ın tahtta olduğu yıllardır. Ekber Şah, Hindistan'da siyasi birliği sağlayarak merkezi yönetimi güçlendirmiş, sosyal ve iktisadi reformlar gerçekleştirerek halkının refahı için büyük çaba sarf etmiştir.⁵ Ekber Şah ilk olarak Yamuna Nehri'nin sağ kıyısında tuğladan yapılmış müstahkem bir kale olan Agra Kalesi'ni, 1565-1575 yılları arasında kırmızı kumtaşı ile yeniden inşa ettirmiştir. Kale yaklaşık olarak 2,5 km yüz ölçümüne sahip olup 22 metre yüksekliğinde, hilal şeklinde büyük bir sur duvarı ile kuşatılmıştır. Kalenin dört yönde birer kapısı vardır. Kaleye Delhi Kapısı (Dilli Darvaza) ve Lahor Kapısı (Amar Singh Darvaza) olmak üzere iki anıtsal kapıdan girilmektedir. Kalenin batı tarafında bulunan Delhi Kapısı en anıtsal olanıdır ve bu kapı Ekber Şah döneminde yapılmış olup döneminin başyapıtı olarak kabul edilmektedir. 16. ve 17. yüzyıllarda Babürlülerin kullanımında olan kale özellikle Ekber Şah ve Şah Cihan dönemlerinde devletin ana yerleşim merkezi olmuştur. Babürlüler 1638 yılında başkentlerini Delhi şehrine taşıyana dek burayı kullanmışlardır⁶ (G. 1).

- 1 Hakkı Dursun Yıldız, *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi (Asyadaki Türk-İslam Devletleri)* (İstanbul: Çağ Yayınları, 1988), 530.
- 2 Bilindiği üzere Babür Şah, 1530'da Agra'da vefat etmiş ve burada toprağa verilmiştir. Ancak mezarı 1539-1544 arasında Kabil'e kendi kurmuş olduğu Bağ-ı Babür'e nakledilmiştir. Konu ile ilgili detaylı bilgi için bk. S. Zajadacz-Hastenrath, "Babür'ün Kabil'deki Kayıp "Üstü Açık Türbesi" ile İlgili Bir Not," çev. Seyfullah Palalı, *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 24 (2006), 207-223.
- 3 İdris Bostan, "Agra," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988), 450-451.
- 4 Yıldız, *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi (Asyadaki Türk-İslam Devletleri)*, 530.
- 5 H. Hilal Şahin, *Hindistan'da Türk Rönesansı: Ekber Şah ve "Din-i İlahi"si* (İstanbul: Selenge Yayınları, 2020), 5.
- 6 1638-1639 yılındaki bu taşınma Şah Cihan dönemine isabet etmektedir. Şah Cihan'ın Delhi'de kurmuş olduğu bu yeni yerleşim merkezinin adı ise Şahcihanabad olmuştur. Konu ile ilgili detaylı bilgi için bk. Canan Kuş Büyüktaş, "Babürlü Devleti'nde İktidara Yön Veren Şehirler: Başkentler", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 51, (2021), 46-147.

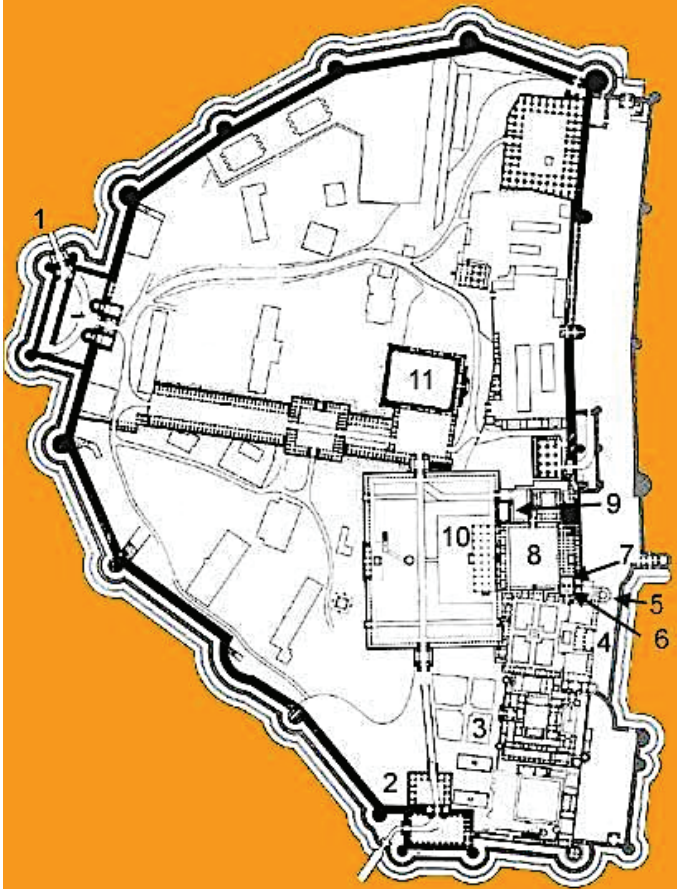


G. 1: Agra Kalesi Lahor Kapısı ve Surların Genel Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).

Ebu'l-Fazl *Ekbername*'de, Agra Kalesi içerisinde 500'ü aşkın yapının olduğunu bildirmiştir⁷. Agra Kalesi'ne Ekber Şah (1556-1605) döneminden sonra Cihangir Şah (1605-1627) ve Şah Cihan (1628-1658) dönemlerinde de önemli yapılar eklenmiştir. Örneğin, Ekber Mahal, Cihangir Mahal, Dîvân-ı Âm, Dîvân-ı Hâs, Müsemmen Burç, Müsemmen Saray, Türk Hamamı (Sheesh Mahal) ve Moti Mescidi Agra Kalesi'ndeki en önemli yapılardandır⁸. Ayrıca Gazneli Mahmud'un türbe kapıları da İngilizler tarafından 1842 yılında buraya getirilmiş ve hâlen burada muhafaza edilmektedir. 1920 yılından bu yana Hindistan Arkeoloji Merkezi (ASI) tarafından koruma altına alınan Agra Kalesi, 1983 yılında UNESCO dünya miras listesine dâhil edilmiştir. Agra Kalesi'nde yer alan yapıların dağılımı vaziyet planında 1- Delhi Kapısı, 2- Lahor Kapısı, 3- Cihangir Mahal, 4- Has Mahal, 5- Müsemmen Burç ve Sarayı, 6- Türk Hamamı (Sheesh Mahal), 7- Dîvân-ı Hâs ve Anguri Bahçesi, 8- Macchli Bhawan-Avlu, 9- Nagina Mescidi, 10- Dîvân-ı Âm, 11- Moti Mescidi şeklinde gösterilmiştir (G. 2).

7 Abu'l-Fazl, *Akbarnama*, c. 3, (Calcutta: Baptist Mission Press, 1879), 56.

8 Amita Baig, *Forts&Palaces of India*, (India: Om Books International, 2010), 159.



G. 2: Agra Kalesi Vaziyet Planı

(<http://www.tracyanddale.50megs.com/India/Rajasthan/HTML/redfort.html>).

Babürlüler, Hindistan'da, kendi kültür ve birikimleri ile yerli kültürün kaynaşması sonucu özgün yapılar ortaya koymuşlardır. Agra Kalesi'nde resmî toplantı salonları olarak bilinen Dîvân-ı Âm ve Dîvân-ı Hâs yanında, “Jharokha-i Darşan” yani “Şah Burçları” da bulunmaktadır. Jharokha-i Darşan'lar, Türk-İslam mimarisinde Babür-lüler dışında örneğine rastlanmayan yapılardır. Hindistan'da Orta Çağ hükümdarlarının kale ve saraylarındaki balkondan, halkla yüz yüze iletişim kurmanın temel ve doğrudan bir yolu olarak görülen Jharokha-i Darşan'lar, Hümayun Şah ile birlikte Babürlü hükümdarları tarafınca gün doğumunda hükümdarların halka seslendiği, halkın; sorunlarını açık bir şekilde dile getirdiği ve hükümdarların onlarla birebir iletişim

9 Darshan ve Jharokha Sanskritçe kelimeler olup; Darshan “görme” ve “bakma”, Jharokha ise; küçük pencere anlamı yanında kralların veya imparatorların saltanatları sırasında ikamet ettikleri saray veya kalelerde özellikle yapıların doğuya bakan cephelerinde bulunan “süslü, cumbalı, saçaklı, taht-balkon” anlamlarına gelmektedir. Konu ile ilgili detaylı bilgi için bk. Ram Nath, *History of Mughal Architecture* (Delhi: Abhinav Publications, 1982), 5: 220.

kurduğu, rutin olarak benimsenen bir uygulamanın temel unsuru hâline gelmiştir. Jharokha-i Darşan'ların; Babürlü hükümdarlarının aynı zamanda buradan çeşitli gösteri ve törenleri izlediği, gelen elçileri kabul edip ağırladığı, resmî bir daire olduğu da minyatürlerde açıkça görülmektedir. Çünkü Babürlüler bu yapıları Hindu geleneğinin tesiriyle inşa etmişlerdir. Şah Burçları, stratejik konumları sebebiyle hükümdarlar için tesis edilmekle birlikte mimari plan şeması ve süslemeleri ile de önemli bir yere sahiptir. İlk olarak Agra Kalesi'ndeki Şah Burcu yaygın olarak bilinen adı ile Müsemmen Burç yapılmış, mimari ve süsleme özellikleri ile başta Lahor ve Delhi kaleleri olmak üzere diğer Babürlü kalelerindeki Şah Burçlarına örnek teşkil etmiştir. Ayrıca Agra Kalesi'ndeki Müsemmen Burç ile bitişik olarak Şah Cihan, eşi Mümtaz Mahal için bir de saray yaptırmış ve bunu *Padişahname*'de de açık bir şekilde ifade etmiştir. Ancak saray ve burcun iç içe olması zamanla Mümtaz Mahal için Müsemmen Saray'ın değil, Müsemmen Burç'un yapıldığı yanlışlığının yayılmasını da kaçınılmaz kılmıştır.

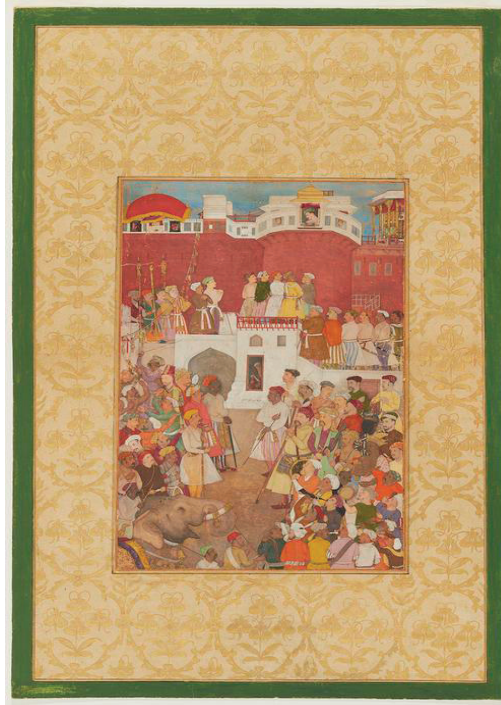
Bu çalışmada Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray'ın mimari ve süslemeleri hakkında bilgiler verilmeye çalışılacak, aynı zamanda bu yapıların Agra Kalesi'ndeki stratejik konumu ve önemi üzerinde durulacaktır. Araştırmanın konusunu oluşturan Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray, hakkında çok az bilgi bulunan bir konudur. Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray, Agra Kalesi'ndeki beyaz mermerden inşa edilen en eski yapılardan olup mimari özellikleri, kullanılan malzeme ve süslemeleri ile oldukça dikkat çekmektedir. Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray özellikle Cihangir dönemi süslemeleri ile Şah Cihan dönemi süslemelerinin bir arada kullanıldığı önemli bir örnektir. Bu sebeple Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray, Agra Kalesi'ndeki konumu yanında mimari özellikleri ve süslemeleri itibariyle de araştırılması ve tanıtılması açısından dikkate değer bir yapıdır. Ayrıca Şah Cihan'ın kızı Cihanara Begüm ile birlikte, oğlu Evrengizib tarafından esir olarak Agra Kalesi'ne kapatılıp ömrünün son sekiz yılını (1658-1666) geçirdiği ve ölüm döşeğinde Tac Mahal'e baktığı yer de burasıdır. Yamuna Nehri'nin güney kıyısında Tac Mahal'in tam karşısında yer alan Müsemmen Burç, Tac Mahal'in Agra şehrinde en güzel görüldüğü yer olması açısından da farklı bir öneme sahiptir.

Müsemmen Burç ve Sarayı (1631-1640)

Müsemmen Burç ile Müsemmen Saray, Agra Kalesi'nin doğusunda, Divan-ı Has ile Has Mahal'in arasında yer almaktadır. Burcun yerinde daha önce Ekber Şah ve Cihangir'in yaptırmış oldukları "Jharokha-i Darşan" bulunmaktaydı¹⁰. Jharokha-i Darşan (Saray- Kale Balkonları), Hindu geleneğinden benimsenerek Babürlü döneminde ilk olarak Hümayun Şah ile başlatılan, Ekber Şah ile sistemli hâle getirilerek kalelerin

10 Gülru Necipoğlu, "Framing The Gaze in Ottoman, Safavid, and Mughal Palaces," *Ars Orientalis* 23 (1993), 315.

burçları üzerinde ihtişamlı şekilde inşa edilen özel birimlerdir¹¹. Agra Kalesi'ndeki “Jharokha-i Darşan” ile ilgili olarak ulaşılan en eski bilgi, Cihangir dönemi ressamı Ebu'l Hasan Nadir-uz Zaman'ın 1620 yılına ait “Jharokha-i Penceresinde İmparator Cihangir” adlı minyatür çalışmasıdır. Ebu'l Hasan Nadir-uz Zaman bu minyatürde Cihangir'i Jharokha-i Darşan'ın penceresinden halk meclisine bakarken; halkı ise genel bir hiyerarşi düzeninde onu dinler durumdayken tasvir etmiş, aynı zamanda Cihangir'in bir ucu Jharokha-i Darşan'a diğer ucu nehrin kıyısındaki taş direğe asılı altından yapılmış adalet zincirine de yer vermeyi unutmamıştır¹² (G. 3).



G. 3: Ebu'l Hasan'ın “Jharokha-i Penceresinde İmparator Cihangir” Adlı Minyatürü ([https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/jahangir-jharoka-window-agra-folio-jahangirnameh-memoirs-jahangir-akm136](https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/jahangir-jharoka-window-agra-fort-folio-jahangirnameh-memoirs-jahangir-akm136)).

Yamuna Nehri'ne bakan Müsemmen Burç ve önünde yer alan Müsemmen Saray, Şah Cihan tarafından beyaz mermerden 1631-1640 yılları arasında yeniden yaptırılmıştır. 17. yüzyılın önemli seyyahlarından ve aynı zamanda tüccar ve ressam olan Peter Mundy 25 Haziran 1632'de Agra Kalesi'ni ziyaret etmiş, hükümdarın her gün sabah saat 9.00 sularında Jharokha'da oturduğunu belirtmiştir¹³. Hükümdar her sabah

11 Nath, *History of Mughal Architecture*, 220.

12 Nath, *History of Mughal Architecture*, 220.

13 Peter Mundy, *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia (1608-1667)*, vol. II. Ed. Richard Carnac Temple (London: Printed For The Hakluyt Society, 1914), 210; Nath, *History of Mughal Architecture*, 220.

erken saatlerde Jharokha-i Darşan'a çıkarak hem tebaası ile yüz yüze iletişim kurar hem de gelebilecek herhangi bir tehlikeye karşı bu sayede korunmuş olurdu. 17. yüzyıl tarihçilerinden Abdul Hamid Lahori, Agra Kalesi'ndeki Jharokha-i Darşan yapımı ile ilgili olarak Ekber Şah döneminde Divan-ı Has yakınlarında küçük bir yapı olduğunu, 1636-1637 yılları arasında Ekber Şah'ın yaptırmış olduğu kırmızı kumtaşından burcun temelleri üzerine sekiz metre çapında, sekizgen ve tamamen beyaz mermerden Şah Cihan tarafından yeniden inşa ettirildiğini belirtmiştir¹⁴.

Lahori özellikle Şah Cihan'ın kaledeki eski yapıları yıktığına ve onların yerine yeni beyaz mermer saraylar inşa ettirdiğine de dikkat çekmiştir. Şah Cihan 1632'ye kadar Cihangir'in Jharokha'sını kullanmıştır. Ekber Şah ve Cihangir'in inşa ettirmiş oldukları "Jharokha-i Darşan"lar yıkılarak yerine yeniden inşa edilen Şah Cihan'ın Jharokha'sı, planının sekizgen olması sebebiyle Jharokha-i Darşan ismiyle değil "Müsemmen Burç" şeklinde adlandırılmış, daha sonraki yıllarda burç, Şah Burcu, İmparator Kulesi ya da İmparator Burcu ve Saman Burcu gibi değişik adlarla da anılmıştır.¹⁵ (G. 4).

Cihangir ve Şah Cihan dönemlerinde bu uygulama devam ettirilmiş, Evrengzib döneminde ise İslami bir uygulama olmaması sebebiyle hükümdarlığının on birinci yılından sonra terkedilmiştir¹⁶. Bununla ilgili olarak Evrengzib'in 1710 yılına ait Jharokha'da gösterildiği bir minyatürü bulunmaktadır (G. 5).



G. 4: Müsemmen Burç Genel Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).

14 Abdul Hamid Lahori, *Padshahnama*, ed. M. Kabiruddin Ahmad ve M. Abdur Rahim (Calcutta: College Press 1868), 177.

15 Lahori, *Padshahnama*, 177.

16 Nath, *History of Mughal Architecture*, 220.



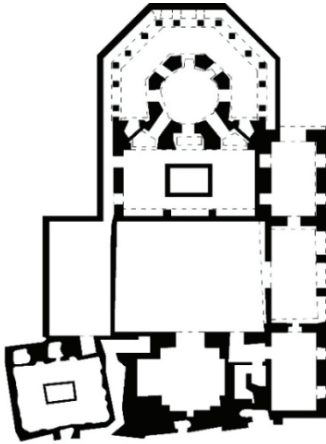
G. 5: “Jharokha-i Penceresinde İmparator Evrengzib” Adlı Minyatür Çalışması (1710, Anonim) (<https://collection.sdmart.org/objects-1/info/5501>).

Müsemmen Burç ve Saray'ın Plan ve Mimari Özellikleri

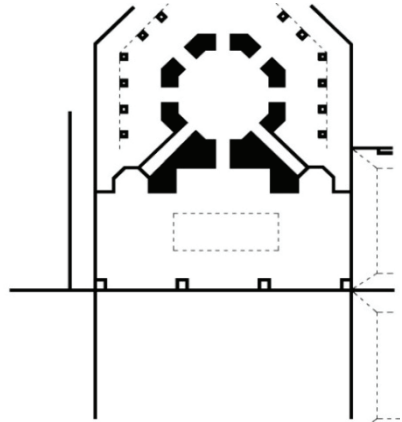
Agra Kalesi'nde Yamuna Nehri'ne bakan dikdörtgen bir platformun üzerinde Şah Cihan'ın beyaz mermerden inşa ettirdiği özel daireleri bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi Müsemmen Sarayı ve devamındaki Müsemmen Burç'tur. Burcun önünde Divan-ı Has'ın batı tarafında Şah Cihan sütunları tarafından desteklenen dikdörtgen bir platform üzerinde, dikdörtgen planlı, üzeri mermer tavanla örtülmüş Müsemmen Sarayı bulunmaktadır. Bu saray, beyaz mermer sütunlarla desteklenen kemer açıklıkları ile mermer şebekelerle çevrilmiş bir alana sahiptir. Bu dikdörtgen alanın tam ortasında mermerden oyulmuş lotus şeklinde bir havuz vardır. Müsemmen Saray'dan Divan-ı Has'a, Türk Hamamı'na (Sheesh Mahal) ve Has Mahal'e doğrudan geçiş vardır. Müsemmen Saray'ın hemen önünde bulunan küçük avlu zemininde ise, bir zamanlar saray halkının en sevdiği eğlence aktivitelerinden birinin gerçekleştirildiği “Pachisi” oyun alanı bulunmaktadır¹⁷. Pachisi oyunu Fetihpur Sikri'dekine oranla

¹⁷ Pachisi, hanedan üyeleri arasında popüler olan Ludo'nun modern versiyonuna benzeyen eski bir Hint masa oyunudur. Konu ile ilgili detaylı bilgi için bk. R. Nath, *Private Life of the Mughals of India (1526-1803 A.D.)*, (New Delhi: Rupa Publications, 2016), 165. Anadolu'da Gaziantep ve Kilis yörelerinde oynanan Peçiç oyununun kökeninin Pachisi'ye dayandığı ileri sürülmektedir. Konu ile ilgili detaylı bilgi için bk. Gökhan Karabudak ve Bestami Bozoğullarından, “Unutulmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Bir Oyun: Peçiç,” *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 29 (2020), 123-133.

daha mütevazı olsa da Pachisi alanının oldukça geniş bir yer kaplaması, insanların oyunun bir parçası olarak kullanılmış olma olasılığını göstermektedir. Müsemmen Saray'ın devamında Müsemmen Burç yer almaktadır. Müsemmen Burç kalenin doğu yönünde kırmızı kumtaşından, sur üzerine iki katlı olarak, tamamıyla beyaz mermerden inşa edilmiş sekizgen planlı bir yapıdır. Divan-ı Has'ın doğusunda bulunan Müsemmen Burç'un birinci katı, Ekber Şah'ın yaptırmış olduğu kırmızı kumtaşı burç üzerinden, nehre doğru bakan bölümü dışarıya doğru çıkıntı yapacak şekilde yapılmıştır. Burcun ön cephesi etrafı dikdörtgen açıklıklara sahip, kemerleri taşıyan 16 adet mermer sütunla çevrenmektedir. Ayrıca surların ilerisinde burcu kuşatan beyaz mermer korkuluğu vardır. Burcun üzeri mermer düz tavanla örtülüdür. Müsemmen Burç'un ikinci katı da sekizgen planlı bir köşk (çatri¹⁸) şeklinde düzenlenmiştir. Çatrinin her bir çevresi dikdörtgen açıklıklar hâlinde olup (baldaken) yer yer kırmızı kumtaşı ve beyaz mermer şebekeler ile çevrenmiş, üzeri kubbeyle örtülmüştür. Tamamı beyaz mermerden olan yapının kubbesi bakır yıldızla (bakır levhalar üzerine altın kaplama) kaplanmıştır. Kalenin en önemli yerlerinden birisi olan bu köşkün aynı zamanda hükümdarın, devletin ileri gelenleri, aile üyeleri ve dönem tarihçileri ile en özel toplantılarını yaptığı yer olduğu bilinmektedir (G. 6, G. 7, G. 8).



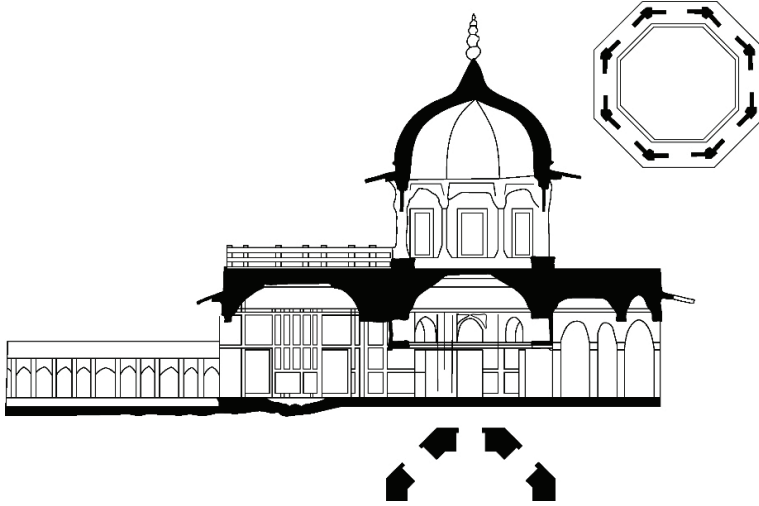
G. 6: Müsemmen Burç ve Saray Planı



G. 7: Müsemmen Burç ve Saray Planı

(Nath, *History of Mughal Architecture*, 210).

18 Çatri, Hindu ve Babürlü mimarisinde görülen tapınak, türbe veya caminin çatısında kubbeli bir köşk için kullanılan terimdir.



G. 8: Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray Plan Kesit
(Nath, *History of Mughal Architecture*, 211).

Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray'ın Süsleme Özellikleri

Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray'ın mimari süslemeleri birbirine uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır. Süslemeler oluşturulurken aynı teknik ve malzeme kullanılmış ancak motif ve desenlerin detaylarında farklılıklar görülmüştür (G. 9).



G. 9: Müsemmen Saray ve Müsemmen Burç Genel Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).

Müsemmen Burç'un batı tarafında yer alan Müsemmen Saray, Şah Cihan ve Mümtaz Mahal'in kullanmış oldukları harem dairesidir. Sarayın giriş kısmında dört adet mermer sütun bulunmaktadır. Beyaz mermer sütunların kaidelerinin kaplama levhaları

çok dilimli bir çerçeve ile sınırlandırılmış, yüzeyinde ise merkezde hatai motifi ve onu kuşatan palmet, rumi yanında stilize çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel bezemelerle süslenmiştir. Beyaz mermer üzerine değerli ve yarı değerli taşlardan oluşan sarı, siyah, mavi, kahverengi, kırmızı, mor, yeşil renkte taşlar kakılarak motifler kakma tekniğinde oluşturulmuştur. Kullanılan değerli ve yarı değerli renkli taşlar ise elmas, safir (amber), kristal, lapis lazuli, jasper, akik, kalsedon, oniks, siyah mermer, karnelyan, malakit, lal taşı, sedef ve yakuttur¹⁹. Kaidenin üzerinde yer alan çokgen forma sahip sütun gövdesi hatai, onu çevreleyen stilize çiçek ve yapraklar renkli taş kakmalarla aynı üslupta devam ettirilmiştir. Stilize çiçek ve yapraklar S kıvrımları yaparak bütün sütun yüzeyini sütun başlığına kadar süslemektedir. Mukarnaslı sütun başlığında da yine hatai motifi merkezde yer almakta, stilize çiçek ve yapraklarla başlık, gövde ve kaide ile aynı süsleme üslubunu devam ettirmektedir. Ön cephede yer alan sütunların başlıklarının alınlık merkezlerine yerleştirilen dikdörtgen panolar içerisinde, topraktan çıkmış halde, gövdesi ve yaprakları ile tomurcuk ve açmış şekilde tasvir edilen son derece natüralist bir üslupla işlenmiş olan kırmızı renkte zambaklar yer almaktadır (G. 10).



G. 10: Müsemmen Saray Giriş Bölümü ve İç Mekân Genel Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).

Dış cephede kenar köşelerde yer alan sütunların üzerindeki panolarda ise buradan farklı olarak mor renkte irisler bulunmaktadır. Panonun çevresini renkli taşlarla oluşturulan geometrik geçmeler çevrelemekte, panoların dışında kalan diğer alanlar ise tamamıyla hatai, rumi, palmetlerden oluşan stilize çiçek ve yapraklarla boş yer kalmayacak şekilde yine renkli taş kakmalarla süslenmiştir (G. 11, G. 12, G. 13).

19 Ram Nath, *Inlay Art* (New Delhi: Indian History and Culture Society, 2004), 76.



G. 11: Müsemmen Saray Dış Cephe Süslemeleri Detay Görünüşleri (Özler-Kaya, 2016).



G. 12 ve G. 13: Sütun Başlığı Üzerinde Yer Alan Pano İçerisindeki Zambak Motifi ve İris Motifi Detay Görünüşleri (Özler-Kaya, 2016).

Müsemmen Saray'ın iç mekânında zeminin merkezinde dikdörtgen şeklinde stilize lotus biçiminde beyaz mermerden havuz bulunmaktadır. Havuz, oyma tekniğinde stilize yapraklar ve kıvrık dallar arasında renkli taş kakma tekniği ile oluşturulan kırmızı renkte zambaklar ile süslenmiştir. Zeminden bir metre yüksekliğe kadar duvar yüzeyleri dikdörtgen ve kare panolarla aynı sütunlar ve duvar yüzeylerindeki gibi renkli taş kakma tekniği ile oluşturulan stilize çiçekler ve kıvrık dallar ile çerçevelenmiştir. Panoların iç yüzeylerinde beyaz mermer üzerine yüksek kabartma tekniği ile oluşturulan laleler, zambaklar ve nergisler yer almaktadır. Müsemmen Saray, sütunlarla çevrili giriş kısmını çevreleyen bütün duvar yüzeyleri ile Müsemmen Burç'a geçişteki üçlü sivri kemer açıklıkları zeminden bir metre yüksekliğe kadar panolarla, bir metre yükseklikten sonra bütün duvar yüzeyleri farklı şekillere sahip ve bölgede "Chini Khana"²⁰

20 Chini Khana, çiçek vazolarının tasvirlerinin yer aldığı, aynı zamanda yalın şekilde de örnekleri bulunan duvar yüzeyindeki küçük dekoratif nişlere verilen isim.

olarak adlandırılan çok sayıda derin nişlerle kaplanmıştır. Bütün duvar yüzeyi panolar haricinde stilize çiçek ve yapraklarla süslenmiştir. Sarayın üzeri beyaz mermerden düz tavanla örtülmüş ve tavan yüzeyi sade bırakılmıştır (G. 14, G. 15).



G. 14: Müsemmen Saray İç Mekân ve Lotus Havuz Genel Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).



G. 15: Müsemmen Saray İç Mekân Süslemeleri Detay Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).

Müsemmen Saray'dan Müsemmen Burç'a geçiş, yan yana üçlü sivri kemer açıklıkları ve devamında dikdörtgen dar bir koridor ile sağlanmıştır. Yamuna Nehrine bakan burç ve saray geometrik şekillerden oluşan mermer kafes şebekelerle çevrelenmiştir. Şah Cihan, Müsemmen Saray'ı bu şekilde burçtan ve kalenin birçok alanından soyutlarken aynı zamanda saray kadınlarının nehre bakarken mahremiyetini sağlamak ve nehrin kenarındaki insanların harem kadınlarını görmesini bu şekilde engellemek istemiştir.

Müsemmen Saray'ın iç mekânında olduğu gibi dış cephe duvar yüzeyleri de renkli taşlarla süslenmiştir. Duvar yüzeyleri saray odasında olduğu gibi zeminden bir metre yüksekliğe kadar dikdörtgen ve kare panolarla süslenmiş, üzeri ise saçak kısmına kadar nişlerle hareketlendirilmiştir. Burada da stilize çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel bezemeler, renkli taş kakmalar ile duvar yüzeylerine işlenmiştir. Müsemmen Burcun etrafı beyaz mermerden 16 adet sütunla kuşatılmıştır. Mermer sütunlar Müsemmen Saray'inkinden farklı olarak bitkisel süslemeler yerine geometrik desenlerle hareketlendirilmiştir. Sütunlar mukarnas başlıklı olup; mukarnas yüzeyi sade bırakılmıştır. Sütunun başlığı ve alınlık kısmı ise yine kıvrık dallar arasında stilize çiçekler ile yapraklardan oluşan hatai ve rumilerle süslenmiştir (G. 16, G. 17).



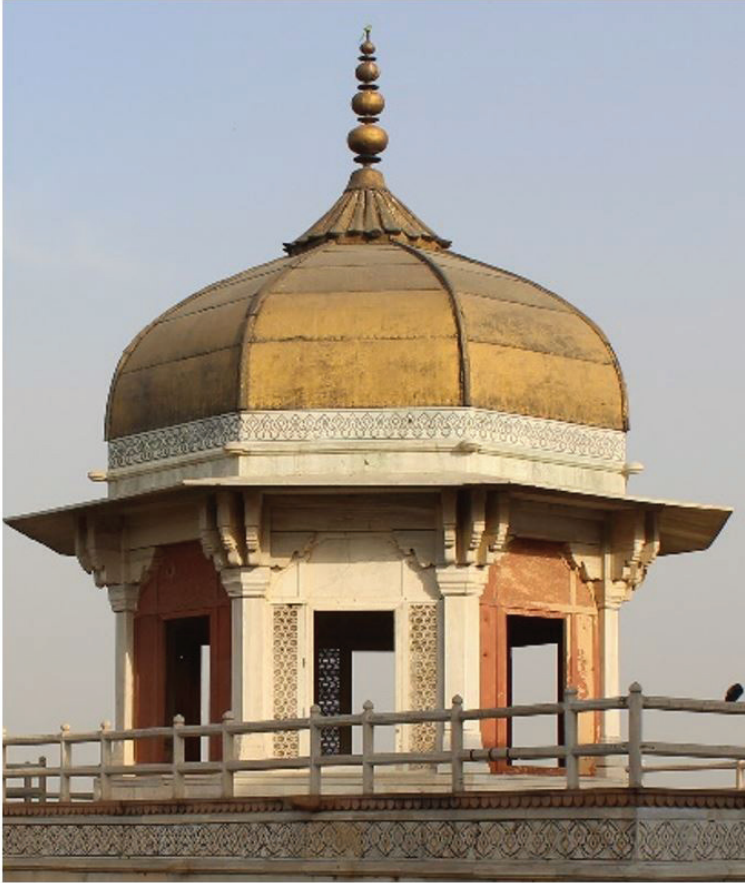
G.16: Müsemmen Burç Dış Cephe Genel Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).



G. 17: Müsemmen Burç Şah Cihan Sütunları Detay Görünüşü (Özler-Kaya, 2016)

Müsemmen Burç'un üst katı sekizgen planlı çatrı düzenlemesine sahiptir. Çatrinin her bir dikdörtgen açıklığı, bütünüyle beyaz mermer ve kırmızı kumtaşı malzemenin

atlamalı düzende tekrarlanması ile inşa edilmiştir. Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray'ın üzeri düz tavan ile örtülüdür. Bu düz tavan çatrının terasını oluşturmaktadır ve burası beyaz mermerden korkuluklarla çevrelenmiştir. Süslemeleri cephe yüzeylerinde bitkisel ve geometrik desenlerden oluşmaktadır. Dış duvar yüzeyi, beyaz mermer üzerine renkli taş kakmalarla oluşturulan ters-düz palmet dizileri ile hareketlendirilmiştir. Bu süsleme kuşağı çatrının kubbe kasmağında da tekrarlanmıştır. Çatrının kubbesi, bakır yıldızla kaplanmış, yüzeyi sade bırakılmıştır. Kubbe, lotus kaideye sahip bakır yıldızlı alemle sonlandırılmıştır (G. 18).



G. 18: Müsemmen Burç Üst Kat Genel Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).

Değerlendirme

Babürlüler, Türk ve İslam kimliklerinden ödün vermeden, asırlarca (1526-1858) hüküm sürdükleri Hindistan coğrafyasının kültüründen etkilenmişler, sanat ve mimari alanında da kendi geleneksel anlayışları yanında Hint/Türk-İslam sentezinin harmanlanmasıyla özgün bir üslup elde etmeyi başarmışlardır. Bunun en somut örneği ortaya koymuş oldukları mimari eserlerde ve özellikle bu eserlerin süsleme detaylarında

görülmektedir. Söz konusu mimari, daha çok Türk-İslam özellikleri taşısa da Türk geleneklerinin Hint unsuruyla bütünleşmesi neticesinde kendine münhasır bir özelliklerle karşımıza çıkmaktadır²¹. Yukarıda bahsedilen bu etkileşim mimari örneklerin plan şeması ve süslemeleri yanında yeni mimari yapı türlerinin de oluşmasına katkı sağlamıştır. “Jharokha-i Darşan”lar yani “Şah Burçları” bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan ve Türk-İslam mimarisinde de Babürlüler dışında örneği görülmeyen önemli yapılardır. Babürlü döneminde ilk olarak Hümayun Şah çadırdan yapılmış olan bir jharokhada tebaasının önüne çıkmıştır. Babürlü mimarisinde Jharokha Darşan’ların saray ya da kalelerin bünyesinde mimari bir birim olarak yer alması ise 16. yüzyılda Ekber Şah ile gerçekleşmiştir. Bununla birlikte sefer ya da yolculuk esnasında da ahşap veya kumaştan yapılmış olan taşınılabılır jharokhalar da kullanılmıştır. Babürlü mimarisinde ilk olarak Agra Kalesi’ndeki Şah Burcu yaygın olarak bilinen adı ile Müsemmen Burç yapılmış, mimari ve süsleme özellikleri ile başta Delhi ve Lahor kaleleri olmak üzere diğer Babürlü kalelerindeki Şah Burçlarına örnek teşkil etmiştir.

Şah Burçları’nın yapımı Ekber Şah ile başlamış olmakla birlikte Cihangir döneminde de devam ettirilmiş ancak Şah Cihan döneminde ciddi oranda değiştirilmiş ve kendi özgün tasarımı ile bu yapılara farklı plan denemeleri uygulanmıştır. Agra Kalesi’ndeki Şah Burcu ilk olarak Ekber Şah tarafından kırmızı kumtaştan inşa edilmiş, bu hâliyle Cihangir tarafından uzun yıllar kullanılmış ancak Şah Cihan tarafından yıkılarak tamamıyla beyaz mermerden ön tarafına da bir saray eklenerek yeniden inşa ettirilmiştir. Şah Cihan hem kendi sanat arayışını sürdürürken hem de Ekber Şah’ın yaptırmış olduğu ve babası Cihangir’in de birtakım ilavelerde bulunarak özgün halini muhafaza ettiği Şah Burcu’nun mimari süslemelerinden yararlanarak bu konuda bir anlamda geleneğe bağlı kalmıştır. Hatta Cihangir döneminde eşi Nur Cihan Hatun’un babası Mirza Giyas için Agra şehrinde yaptırmış olduğu İtimadu’d-devle Türbesi ile Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray’ın malzeme, teknik ve süslemelerinde kullanılan motifler arasındaki benzerlik buna örnek olarak gösterilebilir. Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray aslında Şah Cihan’ın babası Cihangir’in mimari anlayışını devam ettirirken kendi sanat üslubunu da ortaya koyduğu en önemli yapılardan birisidir. Agra ve Delhi Kalesi’ndeki Şah burçları sekizgen plan şemasına sahipken Lahor’daki dikdörtgen planlı olup farklı bir üst örtü denemesi ile yine Şah Cihan kendine özgü sanat anlayışını ortaya koymaktadır. Lahor Kalesi’ndeki Şah Burcu’nun devamında da yine Agra’daki gibi bir köşk yer almaktadır. Şah Cihan, Naulakha²² adı verilen Lahor Kalesi’ndeki bu köşkü 1631-1633 yılları arasında yaptırmış, bu köşkte Mü-

21 H. Hilal Şahin, “Hindistan’da Türk-İslam Mimarisinin Gelişimi (Belli Başlı Eserleri),” *Çağımızda Cami Mimarisinde Arayışlar Uluslararası Sempozyumu (18-20 Kasım 2016)* (Giresun: Giresun Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Yayınları), 1: 147-159.

22 Rukhsana İftikhar, “Lahore- Fort a Mughal Monument on the Verge of Decline,” *Journal of the Research Society of Pakistan* 56 (2019), 33. Lahor Kalesi’ndeki Naulakha köşkü detaylı bilgi için bk. Noor Jehan Sadiq, “A Conservation Study of the Naulakha Pavilion at Lahore Fort,” (Yüksek Lisans Tezi, Pennsylvania Üniversitesi, 2018), 18-20.

semmen Burç ve Müsemmen Saray'dan farklı olarak siyah, beyaz ve sarı mermer ana yapı malzemesi olarak kullanılırken süslemelerinde yeşim, akik ve lapis lazuli en yaygın tercih edilen değerli taşlar arasında yer almıştır. Mimari süslemelerinde ise Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray süslemeleri ile benzerlikler göstermekle birlikte, burada natüralist çiçekler arasında lale kullanımı ile melek ve cinlerin tasvir edildiği figürlü süslemeler dikkat çekmektedir. Dış cephe tasarımı ile Cihangir dönemi mimarisi özelliklerini gösteren bu yapı, iç mekân tasarım ve düzenlemeleri ile Şah Cihan dönemi yeniliklerini gözler önüne sermektedir²³.

Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray'ı diğer Babürlü kale ve saraylarındaki Şah Burçları'ndan ayıran bir diğer özellik ise Şah Cihan'ın kızı Cihanara Begüm ile birlikte, oğlu Evrengzib tarafından burada esir olarak tutulmuş olmasıdır. Bilindiği üzere Evrengzib, babası Şah Cihan'ın 1657 yılının eylül ayında ağır bir şekilde hastalanması üzerine kendisi ve kardeşleri Dara Şükuh, Şüca ve Muradbahş arasında başlayan taht kavgaları neticesinde 1658 yılında devletin başına geçmiştir²⁴. Evrengzib babası Şah Cihan'ı ve kız kardeşi Cihanârâ Begüm'ü, kardeşi Dara Şükuh'u desteklemeleri sebebiyle Agra Kalesi'ne kapatmıştır²⁵. Agra Kalesi'ndeki Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray aslında bilinenin aksine bir hapisane değil, Şah Cihan'ın son günlerini geçirdiği ve 14. çocuğunu dünyaya getirirken 1630'da ölmüş olan eşi Mümtaz Mahal ile kavuşmayı beklediği yerdir. Çünkü Müsemmen Saray Şah Cihan'ın Mümtaz Mahal ile en güzel yıllarını geçirdiği en özel anılarını yaşadığı harem dairesidir (G. 19, G. 20).

Müsemmen Burç ve Sarayı Şah Cihan'ın Agra Kalesi'nden Tac Mahal'i ya da bir anlamda Mümtaz Mahal'i en iyi gördüğü yerdir. Çünkü Tac Mahal'in Agra şehrinde manzara olarak en güzel görüldüğü açı burasıdır. Şah Cihan burada sekiz yılını (1658-1666) geçirmiş ve aynı yerde ölmüştür. Naaşı buradan tekneyle Tac Mahal'e götürülerek defnedilmiştir (G. 21).

23 Ebba Koch, *Mughal Architecture: An Outline of its History and Development, 1526-1858* (Delhi: Primus Books, 2014), 118.

24 Yusuf Hikmet Bayur, *Hindistan Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1947), 2: 55.

25 Şah Cihan 1666 yılında vefatına kadar kızı Cihanârâ Begüm ile burada kalmıştır. Evrengzib'in babasına ve kardeşlerine karşı tutumu fena bir hareket gibi gözükse de bu Osmanlı döneminde Yavuz Sultan Selim'ininki gibi kendiliğinden çıkan ve vatani endişelere dayanan siyasi bir istikrardan başka bir şey değildir. O vatani korkutan kuvvetleri görmüş, sulh ve sükûna dalan babasını tahttan uzaklaştırmıştır. Detaylı bilgi için bk. Halis Biyıktaş, *Timurlular Zamanında Hindistan Türk İmparatorluğu*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989), 97.



G. 19: Şah Cihan ve Kızı Cihanârâ Begüm'ün Müsemmen Burç'taki Yağlı Boya Resmi (14.5X9.7X10 Tagore, 1930) (<https://iiif.wellcomecollection.org/image/V0046338/full/2048%2C/0/default.jpg>).

G. 20: Tac Mahal'in Müsemmen Burç ve Saraydan Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).



G. 21: Agra Kalesi Müsemmen Burç'tan Tac Mahal'in Genel Görünüşü (Özler-Kaya, 2016).

Sonuç

Agra Kalesi'nde Divan-ı Has ile Has Mahal arasında yer alan Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray stratejik konumu, mimari planı ve tasarımı açısından kaledeki en önemli yapılardan biridir. Agra Kalesi'ndeki Şah Burç'u Müsemmen Burç yani Jharokha-i Darşan (Saray-Kale Balkonları), Hindu geleneğinden benimsenerek Babürlü döneminde ilk olarak Hümayun Şah ile başlatılan ve Ekber Şah ile sistemli hâle getirilerek kalelerin burçları üzerinde ihtişamlı şekilde inşa edilen özel birimlerdir. Agra Kalesi'ndeki Müsemmen Burç gibi Lahor Kalesi, Delhi Kalesi gibi diğer Babürlü kalelerinde de Şah Burçları yapımı buranın özel bir konum sebebiyle hükümdarlar için tesis edildiğini açıkça göstermektedir. Hükümdar, jharokhasına çıkarak tebaası ile yüz yüze iletişim kurmakta aynı zamanda gelebilecek herhangi bir tehlikeye karşı da bu sayede korunmuş olmaktadır. Cihangir ve Şah Cihan'ın hükümdarlıkları süresince, Evrengzib'in ise hükümdarlığının ilk yıllarında devam ettirilen bu uygulamaya yine Evrengzib tarafından "İslami" olmaması sebebiyle son verilmiştir.

Müsemmen Burç'un Şah Cihan tarafından Mümtaz Mahal için yaptırıldığı kanaati ise yanlıştır. *Padişahnâme*'de Şah Cihan'ın Müsemmen Saray'ı Mümtaz Mahal için yaptırıldığı açık bir şekilde ifade edilmiştir. Aslında Müsemmen Saray ve Müsemmen Burç o kadar iç içedir ki birbirinden ayrı birer yapı olarak düşünülmesi çok zordur. Bu sebeple zamanla Mümtaz Mahal için Müsemmen Saray'ın değil Müsemmen Burç'un yapıldığı yanlışlığının yayıldığını da söylemek mümkündür.

Sonuç olarak Müsemmen Burç, planının sekizgen olması sebebiyle "müsemmen-sekizgen" şeklinde adlandırılmış Şah Cihan'ın Jharokha-i Darşan'ıdır. Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray, Cihangir dönemi eserleri ile Cihangir dönemi üslubunun Şah Cihan dönemi mimarisinde kullanılan malzeme, teknik ve süslemeler açısından çarpıcı benzerlikler bulunan önemli bir örnektir. Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray'dan sonra Şah Cihan tarafından inşa edilen yapılar göz önünde bulundurulduğunda Şah Cihan'ın artık kendi özgün mimari stilini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışma ile orijinal bir konu olan Müsemmen Burç ve Müsemmen Saray'ın yapım aşaması, kullanım amacı, mimari ve süsleme özelliklerinin Babürlü dönemi mimarisindeki yeri ve önemi ortaya konulmuştur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Abu'l-Fazl, *Akbarnama*. Calcutta: Baptist Mission Press, 1879.
- Baig, Amita. *Forts&Palaces of India*. India: Om Books International, 2010.
- Bayur, Yusuf Hikmet. *Hindistan Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1947.
- Bıyıktaş, Halis. *Timurlular Zamanında Hindistan Türk İmparatorluğu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.
- Bostan, İdris. "Agra." *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 1, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988), 450-451.
- Iftikhar, Rukhsana. "Lahore-Fort a Mughal Monument on the Verge of Decline." *Journal of the Research Society of Pakistan* 56 (2019): 27-40.
- Karabudak, Gökhan ve Bestami Bozoğullarından. "Unutulmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Bir Oyun: Peçiç." *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 29 (2020): 123-133.
- Koch, Ebba. *Mughal Architecture: An Outline of its History and Development, 1526-1858*. Delhi: Primus Books, 2014.
- Kuş Büyüktaş, Canan. "Babürlü Devleti'nde İktidara Yön Veren Şehirler: Başkentler." *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 51 (2021): 46-147.
- Lahori, Abdul Hamid. *Padshahnama*. Ed. M. Kabiruddin Ahmad ve M. Abdur Rahim. Calcutta: College Press, 1868.
- Mundy, Peter. *The Travels of Peter Mundy, in Europe and Asia, 1608-1667*. Vol. II. Ed. Richard Carnac Temple. London: Printed For The Hakluyt Society, 1914.
- Nath, Ram. *History of Mughal Architecture*. Delhi: Abhinav Publications, 1982.
- Nath, Ram. *Inlay Art*. Delhi: Indian History and Culture Society, 2004.
- Nath, Ram. *Private Life of The Mughals of India (1526-1803 A.D.)*. Delhi: Rupa Publications, 2016.
- Necipoğlu, Gülrü. "Framing The Gaze in Ottoman, Safavid, and Mughal Palaces." *Ars Orientalis* 23 (1993): 303-342.
- Sadiq, Noor Jehan. "A Conservation Study of the Naulakha Pavilion at Lahore Fort." Yüksek Lisans tezi, Pennsylvania Üniversitesi, 2018.
- Şahin, H. Hilal. "Hindistan'da Türk-İslam Mimarisinin Gelişimi (Belli Başlı Eserleri)." *Çağımızda Cami Mimarisinde Arayışlar Uluslararası Sempozyumu, 18-20 Kasım 2016*. c. 1. Giresun: Giresun Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Yayınları, 2016, 147-159.
- Şahin, H. Hilal. *Hindistan'da Türk Rönesansı: Ekber Şah ve "Din-i İlahi"si*. İstanbul: Selenge Yayınları, 2020.
- Yıldız, Hakkı Dursun. *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi (Asyadaki Türk-İslam Devletleri)*. İstanbul: Çağ Yayınları, 1988.
- Zajadacz-Hastenrath, Salome. "Babür'ün Kabil'deki Kayıp "Üstü Açık Türbesi" ile İlgili Bir Not," Çev. Seyfullah Palalı, *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 24 (2006): 207-223. <http://www.tracyanddale.50megs.com/India/Rajasthan/HTML/redfort.html>. Erişim 8 Haziran 2022.
- <https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/jahangir-jharoka-window-agra-fort-folio-jahangirnameh-memoirs-jahangir-akm136>. Erişim 31 Mayıs 2022.
- <https://collection.sdmart.org/objects-1/info/5501>. Erişim 31 Mayıs 2022.
- <https://iiif.wellcomecollection.org/image/V0046338/full/2048%2C0/default.jpg>. Erişim 04 Temmuz 2022.

Texts About Music: Reflections on the Relations Between the Different Communities Living in 19th Century Istanbul*

19. Yüzyıl İstanbul’unda Yaşayan Farklı Topluluklar Arasındaki İlişkilerin Müzik Metinlerindeki Yansıması

Harun Korkmaz** 

Abstract

In the 18th century Istanbul, different congregational and ethnic groups started to come together in the public sphere. This created an environment of cultural transfer and exchange among the various congregations, that reached its climax at the beginning of the 19th century. Turkish classical music started to be written in Hamparsum notation which adapted the ancient note system of Armenian church music. The elements of the Rum Church and Profan Music met those of Turkish music. Several Jewish musicians emerged as masters who deeply affected the music in Istanbul. Gypsy composers entered the palace with their songs. In addition, the effect of western culture and music became more pronounced in the city. In the field of music print, developments included the writing down of Turkish music using Greek letters, Italian cantos with Arabic letters and Persian lyrics in Armenian letters. In this way, the cultures of the different ethnoreligious communities were intertwined with each other. The paper will present a portrayal of these interactions through an examination of written documents.

To understand how Istanbul is nourished by both its own internal dynamics and the influences carried by the outside world, it will be tried to describe the sphere reflected in this article.

Keywords

Istanbul, Ottoman music history, Hamparsum notation, Byzantine music, canto

Öz

18. yüzyıl İstanbul’unda, farklı cemaat ve etnik gruplar kamusal alanda daha sık bir araya gelmeye başlamışlardır. Bu durum cemaatlerin kendi kültürel birikimlerini birbirleriyle paylaşabildikleri bir ortam yaratmıştır. 19. yüzyılın başlarından itibaren ise kültürel paylaşım doruk noktasına ulaşmıştır. Klasik Türk Müziği, Ermeni kilise müziğinin kadim nota sisteminden uyarlanan Hamparsum notası ile yazılmaya başlanmış, Rum kilise ve profan müziğine ait unsurlar Türk müziği unsurlarıyla buluşmuştur. Yahudi müzisyenler arasından İstanbul’daki müzik hayatını derinden etkileyen üstatlar çıkmıştır. Ayrıca Batı kültürünün ve müziğinin etkisi şehirde daha belirgin bir görünüme ulaşmıştır. Yunan harfleriyle Türkçe müzik eserleri, Arap harfleriyle İtalyan kantoları, Ermeni harfleriyle Farsça metinler yazılmış, kültürler birbirleriyle iç içe geçmiştir.

Bu makalede İstanbul’un hem kendi iç dinamikleri hem de dışarıdan taşınan etkilerle nasıl beslendiğini anlamak için metinlere yansıyan tablo resmedilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler

İstanbul, Osmanlı Müzik Tarihi, Hamparsum notası, Bizans Müziği, kanto

* It was presented as an oral presentation at the ‘Intercommunal Musical Geographies of Late Ottoman Istanbul’ (International Conference), in Athens, on October 29, 2021.

** **Correspondence to:** Harun Korkmaz (Dr.), Istanbul University Research Institute of Turkology, Department of Turkish History, Istanbul, Türkiye. E-mail: harun.korkmaz@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6428-5354

To cite this article: Korkmaz, Harun. “Texts About Music: Reflections on the Relations Between the Different Communities Living in 19th Century Istanbul.” *Art-Sanat*, 18(2022): 243–261. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1094260>

Genişletilmiş Özet

İstanbul, nüfus ve yerleşik düzen bakımından kendisine denk sayılabilecek şehirler arasında, bünyesinde barındırdığı kültür ve dolayısıyla müzik çeşitliliği ve zenginliği bakımından oldukça ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Üç büyük imparatorluk devrinin gözde şehri ve idarî merkezidir. Bütün bu vasıfları, İstanbul'u binlerce yıl boyunca, farklı diller konuşulan, farklı inanç ve dünya tasavvuruna sahip insanların kendilerine özgü kültürlerinden kaynaklanan müzik icralarına sahne olan bir kent hâline getirmiştir.

18. yüzyıl İstanbul'unda farklı etnik gruplar ve cemaatler kamusal alanda daha sık bir araya gelmeye başlamışlardı. Dünya'nın farklı bölgelerinden seyyahlar, diplomatik personel, Hristiyan misyonerler ve dervişler İstanbul'a geliyorlardı. 18. yüzyılda hız kazanan bu ziyaretçi trafiği, 19. yüzyılda artarak devam etmiştir. Gelenlerden bir kısmı kısa süre kalmış, bunlardan bazıları gözlem ve izlenimlerini yazarak yayımlamış, bir kısmı ise görev icabı ya da başka gerekçelerle İstanbul'da uzun zaman geçirmişlerdir. Sonuçta ziyaretçiler İstanbul'a kendi kültürlerinden unsurları taşımış ve elbette İstanbul'un zengin kültürel atmosferinden etkilenmişlerdir.

Burada muhtelif örnekleri sunulan farklı kültürler arasındaki etkileşim, 19. yüzyıl İstanbul hayatındaki sosyal gruplar ve kültürler arasındaki hareketliliği gözler önüne sermektedir. Bir taraftan saray çevresinde bulunmasına pek alışık olunmayan kesimler, yönetici elitlerle buluşmakta, diğer yandan Avrupa kültürüne ait unsurlar, doğu musikisine ait şarkılarla aynı defterde peş peşe yazılmaktadır. Saray çevresi ve yüksek bürokrasi 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Batı tarzı eğitimle yetişmekte, Avrupa kültür ve sanatına meylenmekteydi. Bunun sonucu olarak seçkin kesimlerin sosyal yaşantısı Avrupai bir edaya bürünmekteydi. Mevcut belgeler 19. yüzyıl ortalarında, özellikle İtalya müzik kültürünün Saray çevresine ne denli sirayet ettiğini çarpıcı biçimde gösteriyor. Aynı yıllarda Osmanlı'daki gayr-i müslim unsurlar, kamusal alanda daha etkin olmaya başlamışlardı. Kültür-sanat hayatının belirgin simalarının hatırı sayılır bir kısmı Yahudi, Ermeni ve Rumlar arasından çıkmaktaydı. Daha önceki yüzyıllarda da bazı gayr-i müslim sanatkârlar Osmanlı sanat mahfillerinde itibar görmekteydi. Ancak 19. yüzyılda gayr-i müslim sanatkârların hem sayıları artmış hem de daha fazla görünür olmuşlardı. Örneğin Ermeniler kendi kilise müziklerinin nota sistemini Klasik Türk Musikisi'ne tatbik etmiş, daha sonraları *Hamparsum Notası* olarak tanınan bu sistem, son dönem Osmanlı musikişinaslarının icra ve eserlerin intikalinde olmasa da eserlerin derlenmesi ve koleksiyon maksadıyla kullandıkları temel nota sistemi olmuştu. Rumlar da yine kendi kilise nota sistemlerinden hareketle binlerce Türk musikisi eserini notaya almışlar, hattâ bununla da yetinmeyip Evterpi, Pandora gibi nota kitapları yayınlamışlar bu eserlerin yaygın dolaşıma girmesini sağlamışlardı. İşin ilginç tarafı, Bizans notasını bilen Türk bulmak neredeyse imkânsız olduğundan bu kitapların tamamen Rum cemaatine yönelik olarak yayınlanmasıdır. Gelişen baskı teknolojilerinin de yardımı ile Klasik Türk Musikisi, hiç olmadığı kadar geniş bir etki

sahası bulmuştu. Yahudilerin de İbrani harfleriyle Türkçe güfte mecmuaları yayınladıkları, *Maftirim* adı verilen mistik musiki repertuarında birebir Türk musikisinden nakledilen ancak İbranice güfte giydirilen eserlere ağırlık verdikleri bilinmektedir. Görünen o ki tarih boyunca belli sınırlar içinde kalan merkez kültür ile farklı etnik ve dinî yapılar arasındaki etkileşim 19. asırda had safhasına ulaşmıştı. 20. yüzyıla gelindiğinde ve Osmanlı tamamen çözümlenin eşiğindeyken yaşanan bu kültürel inkişaf, musiki tarihine ait belgelerin kaynaklığında daha fazla incelenmeye tabi tutulmalıdır.

Ermeni harfleriyle yazılmış yüzlerce Türkçe metin tespit edilmiştir. Ancak 18. yüzyıl Osmanlı saray (court) müziğine ait bir güftenin Ermenî hurufatı ile, oldukça düzgün bir hatla bir fasıl mecmuasına kaydedilmesi pek sık rastlanan bir durum değildir. Yukarıda verilen örnek, daha 18. yüzyılda, Ermenîlerin klasik Türk müziğindeki mevcudiyetinin açık bir izi olması sebebiyle dikkat çekicidir.

Çingenerin Türk musiki tarihindeki varlıklarıyla ilgili veriler oldukça sınırlıdır. Hele Çingene kökenli bestekârlarla ilgili elimizde yok denecek kadar az malumat vardır. Hâlbuki müzikle olan güçlü ilişkileri ve içlerinden pek çok müzisyen çıkmasıyla meşhur bir milletin Bizans döneminden beri yaşadıkları İstanbul'da, özellikle de eğlence müziği çerçevesinde eserler veren bestekârlar yetiştirmeleri pek tabi bir durumdur. Güfte mecmualarında bu bestekârlardan bir kısmının adına ulaşılması, Çingene bestekârların Klasik Türk müziği camiasındaki yerleriyle ilgili yeni bilgiler edinilmesini temin etmiştir.

Yahudilerin, özellikle daha erken dönemlerde, diğer gayr-i müslim unsurlardan daha yoğun biçimde klasik Türk musikisine katılım sağladıkları yakın zamanlarda anlaşılmaya başlamıştır. Osmanlı Yahudileri arasından pek çok besteci çıkmış, önemli icracılar yetişmiştir. Büyük Türk bestecilerini yetiştiren hocalardan da Yahudi olanlar vardır. Ancak diğer Osmanlı musikîşinasları gibi bu zevatin da ayrıntılı biyografisini yazabilmek mümkün olmamaktadır. İlk defa bu makalede gösterileceği gibi, bugüne değin Rum kökenli olduğu bilinen İlya aslında Yahudi'dir. Bu bilgi bestekârın biyografisi hakkında mühim bir detayı sunmaktadır. Bu detay bizi, İlya'nın biyografisini doğru yönde inşa etmeye sevk etmektedir. İsimleri çok az bilinen Yasef ve Salom/Solom'un (muhtemelen Solomon) kimliği ve sanattaki yerleri hakkında da makalede ilk defa neşredilecek belgeler birinci elden kaynaklık edecektir.

Türk-Rum musiki ilişkilerinin 600 yılı aşkın bir geçmişi olduğu açıktır. Söz konusu ilişkilerin hem Rum hem de Türk kaynaklarından takip edilmesi, bütüncül bir musiki tarihi yazımı için gereklidir. Türk kaynakları arasında sayı ve çeşitlilik itibarıyla en zengin görünümü sunan güfte mecmualarında Türk musikisi repertuarındaki Rumca ya da Türkçe-Rumca mülemma güfteler tesbit edilmektedir. Bu güfteler özellikle eğlence müziği tarihi için değerli bilgiler sunmaktadır. Bazı örneklerin notaları da günümüze ulaştığı için icraya da imkân vermektedir.

İtalyanca bir güftenin Arap harfleriyle yazılması ve bir şarkı mecmuasına kaydedilmesi, çok zor rastlanacak bir durumdur. Aşağıda ayrıntılı tanıtımı yapılacak böylesi bir kayıt, Osmanlı'nın Batılılaşma serüvenini anlatan ilginç belgelerden biridir. İstanbul'da bazı topluluklar Ermeni/Rum harfleriyle Türkçe güfteler yazarken bir kesimin de Arap harfleriyle İtalyanca bir güfteyi şarkı mecmualarına yazmaları, İstanbul'un kültür katmanlarının derinliğini ve sosyal yapılarındaki açıklanması güç çeşitliliği gözler önüne sermektedir.

Introduction

Among the cities that can be considered equal in terms of population and permanent settlement, Istanbul has a very privileged place for the culture it contains, therefore the diversity and richness of music. It was the favorite city of the three great empires and the administrative center of the last two, Eastern Rome (Byzantine) and the Ottoman Empire. All these qualities have made Istanbul a city that has been the scene of musical performances originating from the unique cultures of people who have different languages, different beliefs, and views for thousands of years.

In the eighteenth century's Istanbul, different congregational and ethnic groups started to come together in the public sphere. From different parts of the world, voyagers, diplomatic personnel, Christian missionaries and dervishes were visiting Istanbul. This visitor traffic gained momentum in the 18th century and continued to increase in the 19th century. Some of those visitors stayed for a short time, some of them published their observations and impressions, and some of them spent a long time in Istanbul for duty or other reasons. As a result, visitors brought elements of their own culture to Istanbul and of course, they were impressed by the rich cultural atmosphere of Istanbul.

1. The Relationship between Armenian and the Ottoman Music Culture

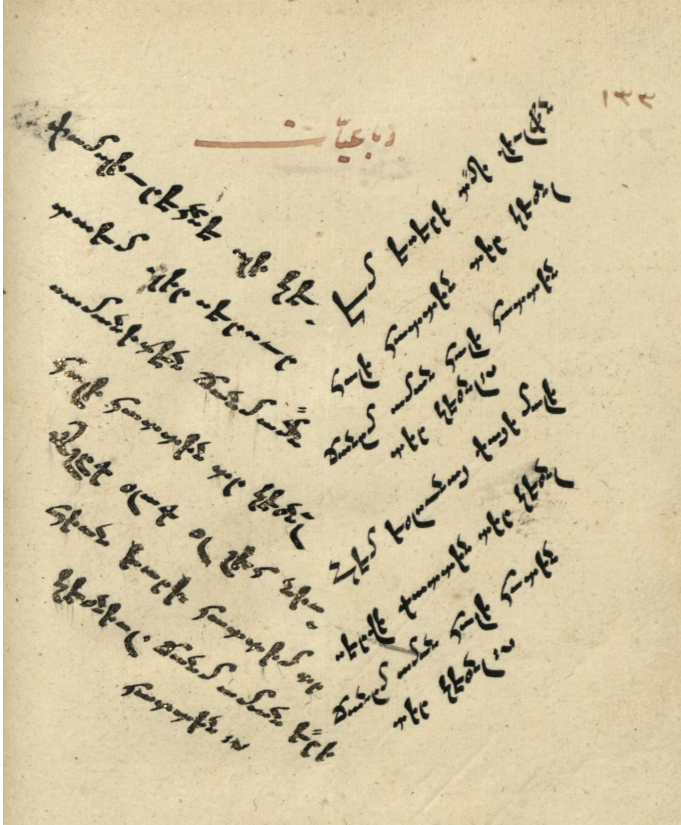
The 'khaz' note, which has been used in Armenian church music since the 12th century, was used for the archiving of 'sharagans', in other words, hymns.¹ In the 19th century, with the initiative of Hamparsum and his friends, a serious change took place in the Armenian notation; a note that could write the Armenian church music and classical Turkish music competently was born.² With this system called the Hamparsum notation, many works belonging to the Ottoman cultural world, especially classical music and religious or non-religious Armenian tunes, were recorded. Today, thousands of notebooks or retail notes written in Hamparsum notes are available in libraries and private collections. A limited part of them has been translated into the new notation system. Identification and transcription studies of Hamparsum notes continue within the scope of various projects.

In addition to the Hamparsum note, traces of music can be found in Turkish texts written in the Armenian alphabet in the 19th century. The most prominent of these is the Turkish lyrics with Armenian letters. In some old books besides the lyrics written in Arabic letters, we come across very heavy Ottoman or Persian lyrics written in Armenian letters. Some Turkish folk songs or songs were published as a book of lyrics in Armenian letters. The third of the Turkish music books published in the Ottoman Empire is a 15-page song collection written in Armenian letters. There are songs in

1 Aram Kerovpyan and Altuğ Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler* (İstanbul: Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010), 57.

2 Kerovpyan and Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, 90.

maqams such as Hica, Hicazkâr, Dügâh, Sabâhî (Sabâ), Hüseyinî, gazelles and folk literature products of divan, semaî and koşma were published in 1865 in the book named “Şarkiler Mecmuası”.³ As a composer in this book the name of the Armenian composer and tanburî, Nikoğos Ağa, who lived at that time is mentioned. He is considered one of the leading masters of Turkish music. When it is compared the books with other contemporary sources of lyrics, it is understood that the popular songs in Istanbul at that time were presented to the attention of music lovers from the Armenian community. In the lives of people who use Armenian letters as the first alphabet, Turkish music composed with maqams must have taken a considerable place since such a book could be published in an era when there were not many printed lyrics books yet.



F. 1: The Turkish lyrics with Armenian alphabet (IÜK, TY 5645, 128b)

The example (F. 1) is Turkish lyrics written in Armenian letters. The lyrics must have been written in the late 18th or early 19th century.⁴ Some additions were made to

3 Kevork Pamukciyan, *Ermeni Harfli Türkçe Metinler* (İstanbul: Aras Yayıncılık, 2002), 200-207.

4 For detailed information about the manuscript see Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library* (Cambridge, MA: Harvard University The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 2015), 122-127.

a fasıl mecmuası that was arranged in the middle of the 18th century. With the help of experts from the Armenian community, there were found some difficulties in deciphering one of these Armenian-letter lyrics. So Jakob Olley was asked to transliterate this verse as much as it could be read. Upon this request, the lyrics were outlined with a careful examination. The entire text was found by following the conclusion he reached out. Special thanks once again to dear Jakob.

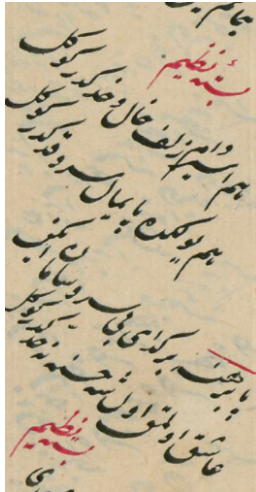
1.

Em eseri d[a]mi zülfn
hali haddin dir gönl
canım aman hali haddin
dir gönl.
Hem yoluna payi mali
servi kaddin dir gönl
canım aman hali hadin
dir gönl.

2.

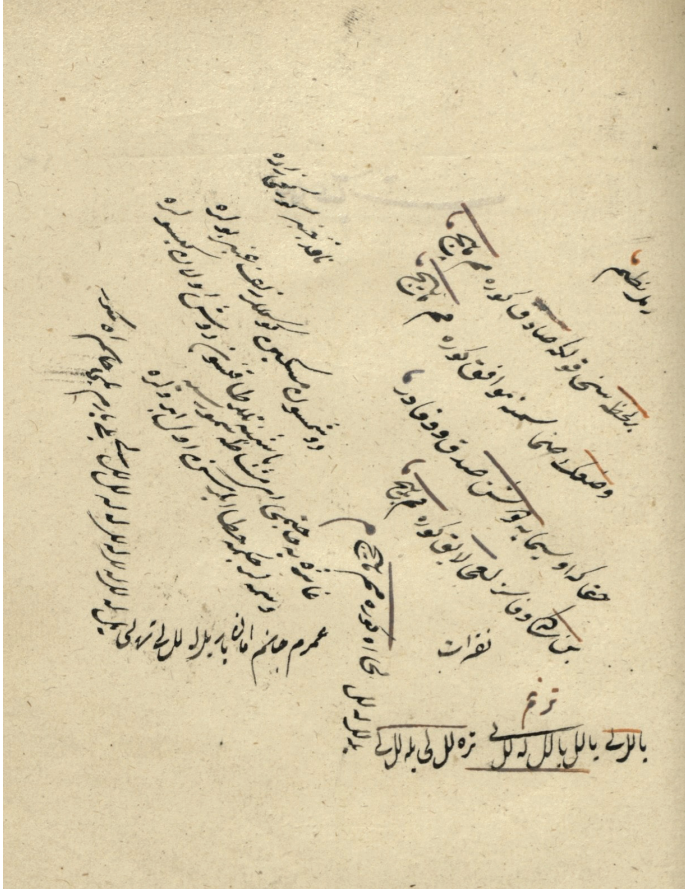
Pambürehne bi ge-
dayem bir serur
samaniken canm am[a]n
hali haddin dr gön[ü]l
Aşık olak ol şeh nü-
hün yari haddim dr
gönül. Canm aman y[a]ri
haddin.

As a result of my research on the lyrics miscellanies, the lyrics were there to be reached and their tag. An example of the miscellanies in which the lyrics are found:



F. 2: The text of Hümâyûn murabba beste (IÜK, TY 5641, 100a)

“Hümâyûn/Remel Murabba Beste (Beste-i Nazîm)
 Hem esîr-i dām-ı zülf [ü] hâl ü haddîndir göñül
 Hem yoluñda pây-māl-i serv-i kaddîndir göñül
 Pā-bürehne bir gedā-yı bî-ser ü sāmān iken
 Āşîk olmak ol şeh-i hüsne ne haddîndir göñül”



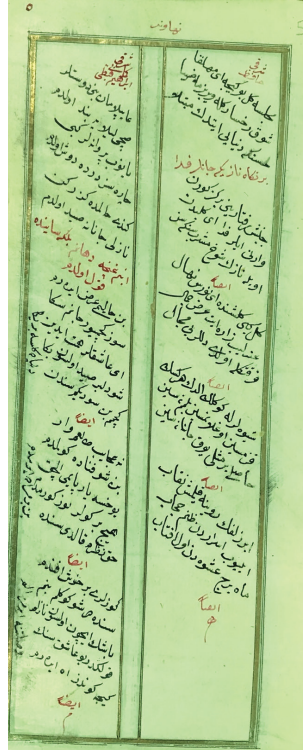
F. 3: Lyrics in the same makam, located on the opposite side of the page in the mecmua (İÜK, TY 5645) with the lyrics written in Armenian letters. One of the lyrics is Zaharya’s famous composition in maqam Hümâyûn.

2. Traces of the Presence of Gypsy Musicians and Composers in the Ottoman Palace

The Gypsies are a very colorful and elaborated culture with traditions that vary from region to region. They have a very rich musical culture. The Gypsies of Istanbul both preserved their unique musical culture and continued their production, as well as

contributed to other music genres in Istanbul. They have been especially active in the entertainment branch of maqam music. Gypsies lived in Istanbul since the Byzantine period. Their presence can be found in Turkish music in the documents from the 17th century.⁵ Since the end of the 18th century, it can be identified the names of some Gypsy musicians along with the instruments they played and the songs they composed. Because Gypsy and Jewish composers were generally recorded in the sources by indicating their ethnic affiliation. At the beginning of the names of the gypsies, “çingene/çingâne” or “kıbtî/kiptî” was written. Guided by the song miscellanies we have, the research shows that at the beginning of the 19th century, instrumentalists and composers who made music in the Ottoman palace were among the Gypsies.

In these examples (F. 4, F. 5, F. 6), it can be seen that the gypsy composers mentioned as the owners of some songs in one of the miscellanies: “Kemânî Kıbtî İbrahim”, “Kıbtî Kemânî Ali” and “Çingâne Kemânî İbrahim”.



F. 4: “Ayıplaman beni dostlar (Nihâvend Şarkı/Kemânî Kıbtî İbrahim)” (on the left) (İÜK, TY 5647, 5b)

5 For example, while Evliya Çelebi explains instrument of “çeşde” he mentions that: “Ekseriya İslâmbol’da Balat çingâneleri kayış ile boğazlarına asup Eyyub’da ve Kâğıdhâne ve gayri teferrüç ehillerine çeşde çalarlar. Müntehâ üstadları Deli Husam, Kemâl Çingâne, Zorlu Receb, bildiğimiz bu üstadlardır”; “Most of the time, Balat gypsies play çeşde by hanging it on their neck in Eyup and Kâğıdhâne’s excursion spots. The most prominent masters of çeşde are Deli Husam, Kemâl Çingâne, Zorlu Receb” (translation HK). Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Bağdat 304, 207b; *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, vol. I, prepared by Orhan Şaik Gökyay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 304.



F. 5: “Güzel gel aklımı aldın (Hicaz Şarkı/Kıbtî Kemânî Ali)” (on the right) (İÜK, TY 5647, 6b)



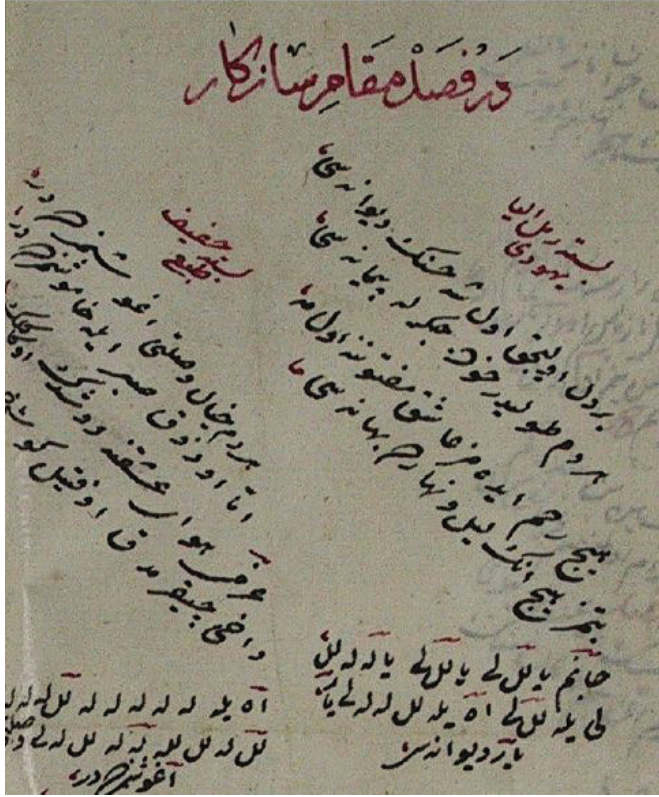
F. 6: “Gönül alan güzel benim olur mu? (Şarkı/Kemânî Çingâne İbrahim)” (on the right) (İÜK, TY 5647, 58b)

3. The Dense Effects of Jewish Composers in Classical Turkish Music

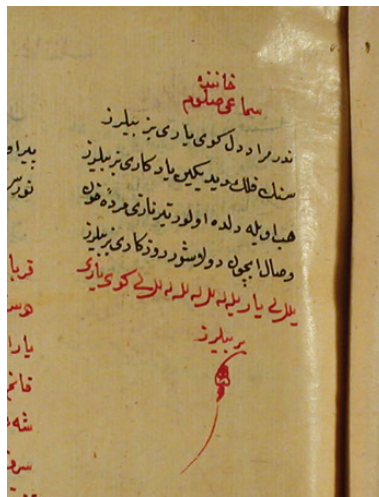
The recent studies show that among different ethnic and communal societies Jews are the earliest contributors to Classical Turkish Music. The Jews, who have been in close contact with the Ottoman musical culture since the 16th century, had to wait until the 18th century to raise high-impact composers. Ilya, one of the brilliant composers of the second half of the 18th century and the beginning of the 19th century, was Jewish according to the unanimous sources, although he is generally portrayed as Greek in the sources.⁶ It should not be wrong information that “Jewish” is written next to his name in different lyrics miscellanies of the 18th and 19th centuries. As far as we know, there is no record in old Greek sources that Ilya was Rum/Greek.

In the 19th century, we see that the most prominent names in the field of classical Turkish music were among the Jews. One of them is undoubtedly Tanburî Isak. The name of Tanburî Isak is recorded as “Kemani Isak” in early sources. Selim the Third loved Isak very much and learned the tanbur from him. Also, it is known that future master composers, especially İsmail Dede Efendi, benefited from him. Since Isak was the most brilliant composer to emerge from among the Jews, he is sometimes referred to as a “Jew” in the sources. His high reputation caused other Jewish musicians around the Ottoman court who were probably part of his team to be overshadowed. For example, although he composed with Hacı Sadullah Aga the ağır semai “Hânende Solom/Salom” (can be read both ways, might be Solomon) in the first takım/suit in the Şedaraban maqam, this is not very well-known name was forgotten in time. This piece started to be recorded by Hacı Sadullah Ağa, and today this information is embedded in all the notes. In a miscellany, the composer of the work was written as “Ilya”. It seems that the names of the great composers from the Jewish community have engulfed the names of humble composers who may have composed only a few works!

6 For example Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 1: 387.

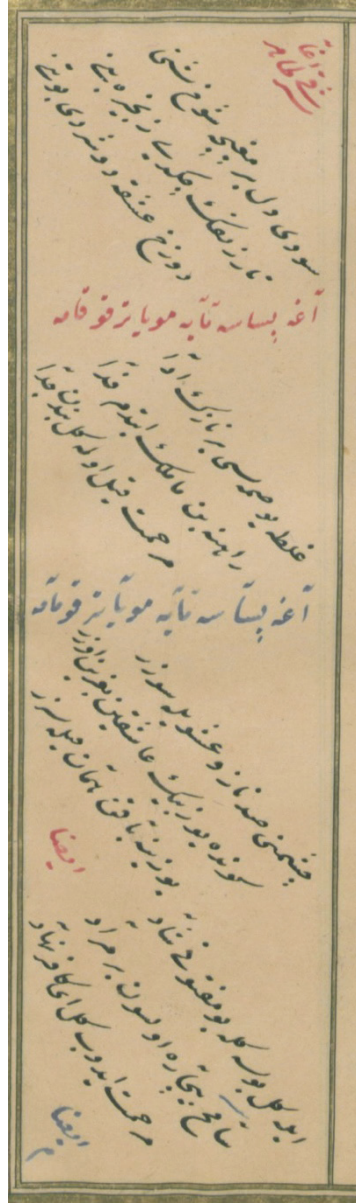


F. 7: “Bir dil olcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi (Sâzkâr/Remel Beste/İlyâ-yı Yahûdî)” (on the right) (Millet Kütüphanesi, AE MNZ 732, 18b)



F. 8: In the example, “Hânende Solom/Salom” is written above the lyrics of Şedaraban Ağır Semâî, which begins with the line “Nedir murâd-ı dil-i küy-i yâri biz biliriz”. (Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, no. 2193, p. 264)

ments attract attention. These are the lyrics of a song by Tahir Ağa, the first known Turkish kemençe player in the history of classical Turkish music. It is the main body of lyrics is in Turkish and its choruses are in Greek.



F. 13: “Sevdi dil bir muğpeçe şûh-i şeni (Şarkı/Tâhir Ağa)”
(İÜK, TY 3353, 129b)

Conclusions

The interaction between different cultures which are given in different examples within this article, reveals the mobilization between social groups and cultures in 19th century Istanbul life. The reason for this mobility is undoubtedly the modernization efforts of the Ottoman Empire. On the one hand, groups that were not used to being around the palace met with the ruling elite, on the other hand, elements of European culture were written in the same miscellany one after another with songs from oriental music.

Hundreds of Turkish texts written in Armenian letters have been identified. However, it is not very habitual for lyrics belonging to 18th century Ottoman court music to be recorded in a ‘fasıl mecmuasi’. With the Armenian alphabet and with a very neat calligraphy. The example given above is remarkable because it is a clear trace of the presence of Armenians in classical Turkish music as early as the 18th century.

The data on the existence of Gypsies in Turkish music history is quite limited. Especially, we have very little information about composers of Gypsy origin. However, it is quite natural for a nation famous for its strong relations with music and the emergence of many musicians, to raise composers who produce works especially, within the framework of entertainment music in Istanbul, where they have lived since the Byzantine period. Reaching the names of some of these composers in lyrics miscellanies has provided us with new information about the place of Gypsy composers in the Classical Turkish music community.

We know that Jews participate in classical Turkish music more intensely than other non-Muslims. Many composers emerged among the Ottoman Jews and important performers were raised. Some Jewish masters trained great Turkish composers. However, like other Ottoman musicians, it is not possible to write a detailed biography of these masters. As we have explained above, Ilya, known to date to be of Greek origin, is Jewish. With the help of this information, an important detail is caught about the composer’s biography. By constructing Ilya’s biography, this information will also lead the right direction through it. The documents which were published for the first time above about the identity and the place in Turkish music of Yasef and Salom/Solom (probably Solomon), whose names are little known, will be a first-hand source.

Turkish- Greek music relations certainly have a history of more than 600 years. Holistic music historiography must follow these relations from both Greek and Turkish sources. We identify the Greek or Turkish-Greek lyrics in the Turkish music repertoire in the lyrics miscellanies, which present the richest appearance among Turkish sources in terms of number and diversity. These lyrics provide valuable information, especially for the history of entertainment music. Since the notes of some examples have survived, they can be performed.

It is very difficult to come across an Italian lyrics written in Arabic letters and recorded in a songs-text collection. The document above we have introduced in detail is one of the interesting documents describing the westernization adventure of the Ottoman Empire. While some communities in Istanbul write Turkish lyrics with Armenian/Greek letters, some people write Italian lyrics with Arabic (we can also say Turkish) letters in songs-text collections revealing the depth of Istanbul's cultural layers and the inexplicable diversity in its social structures.

To find the social dynamics that determined the historical course of the of 20th century, Turkey and its relations with its neighboring cultures, it is necessary to deepen the research on the texts from the 19th century. Among the hundreds of documents which were lifted down from the dusty shelves of the archives and presented only some of them in this article, have not even been opened and are waiting for the attention of researchers.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Evlıya Çelebi. *Evlıya Çelebi Seyahatnamesi*. Vol. I. Prepared by Orhan Şaik Gökyay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Kerovpyan, Aram and Altuğ Yılmaz. *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010.
- Korkmaz, Harun. *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library*. Cambridge, MA: Harvard University The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 2015.
- Mehmed İzzet, [*Şarkı Mecmuası*], [1818/1819], İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 3353.
- Metastasio, Pietro. *Biblioteca Portatile Del Vaghiatore*. Vol. 4. Firenze: Tipografia Borghi E Compagni, 1832.
- Pamukciyan, Kevork. *Ermeni Harfli Türkçe Metinler*. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2002.
- Rızâ. [*Fasıl Mecmuası*]. h. 1210 [1795/1796]. İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5634.
- Öztuna, Yılmaz. *Büyük Türk Müsikişi Ansiklopedisi*. Vol. I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Sadullah Efendi and Müderris Ârif Efendi. [*Fasıl Mecmuası*]. İstanbul, Millet Kütüphanesi, AE MNZ 732.
- Şehzâde Mahmud Efendi (Sultan Mahmud II). [*Şarkı Mecmuası*]. İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5647.

[*Fasıl, Eş'ar, İlâhî, Na'î ve Fevâid Mecmuası*]. Manchester, John Rylands Library, Turkish 22.

[*Fasıl Mecmuası*]. İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5641.

[*Fasıl Mecmuası*]. İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5645.

[*Fasıl Mecmuası*]. İstanbul, Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 2193.

[*Şarkı Mecmuası*]. İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 3276.

Şarkiler Mecmuası. İstanbul: Tabhâne-i İstanbul, 1865.



Ressam Vasili Vasilyeviç Vereşçagin'in (1842-1904) Çizgileriyle Timurlu Anıtları: Asya Kültürel Mirasının Belgelenmesi

Timurid Monuments as Seen by The Russian Painter Vasily Vasilyevich Vereshchagin (1842-1904): Documentation of the Cultural Heritage in Central Asia

Elif Kök^{*}

Öz

19. yüzyılın ikinci yarısında, Rusya'nın Asya içlerine doğru topraklarını genişletme süreci, Orta Asya'nın kültürel mirası açısından yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. Orta çağdan itibaren görkemli Timurlu anıtlarıyla efsaneleşen Semerkand şehri, bu süreçte en fazla öne çıkan merkezdir. Rusya'nın askerî hareketlerine bu yeni toprakları çeşitli yönleriyle belgelemekle görevli bilim insanları ve sanatçılar da eşlik etmiştir. Rus ordusunun Türkistan seferini ve bölgenin doğal, kültürel, etnografik değerlerini belgelemekle görevlendirilen ressam Vasili Vereşçagin, Oryantalist gelenekten bazı yönleriyle farklılaşan bir tutum sergilemiştir. Resimlerinde genellikle yerel ve etnografik unsurları detay titizliğiyle yansıtır. Bununla birlikte, bölgedeki Rus hakimiyetini yüceltme yönündeki vurgular da birçok resminde belirgindir. Vereşçagin'in Semerkand konulu resimleri, o dönemde Rusya'nın Orta Asya halklarına ve tarihine yönelik bakış açısına ve Doğu dünyasının karşısında Rusya'nın kendini kavramsal olarak nasıl konumlandığına dair ipuçları sunmasının yanında, Timurlu anıtlarının 19. yüzyıl sonlarındaki durumu hakkında da detaylı birer görsel belgedir. Bu yazıda, Vereşçagin'in Semerkand resimleri tarihsel ve düşünsel bağlamı çerçevesinde değerlendirilmiş ayrıca anıtların durumu da dönem fotoğraflarıyla karşılaştırılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Vereşçagin, Semerkand, Timurlu, Çarlık Rusyası, Oryantalizm, Resim

Abstract

The expansion of Russia into Asia in the second half of the 19th century was a beginning of a new era for the cultural heritage of Central Asia. Samarkand, which has become legendary since the Middle Ages with its magnificent Timurid monuments, was the most prominent center in this period. During the military activities of Russia, scientists and artists were also tasked with documenting various aspects of these lands. Vasily Vereshchagin was tasked with documenting both the military process of the Russian army and the cultural characteristics of the region, but his approach somewhat differs from many other Orientalists of the period. His paintings often reflect local and ethnographic elements with meticulous attention to detail; however, the emphasis on glorifying Russian dominance in these territories is also evident. His Samarkand scenes can be described as detailed visual documents about the situation of the Timurid monuments at the end of the 19th century, as well as providing clues about Russia's perspective on the peoples of Central Asia, its history, and how Russia conceptually positioned itself against the Eastern world. In this paper, Vereshchagin's Samarkand scenes are evaluated within the framework of their historical context, and the condition of the monuments is examined by comparison with the photographs of the same period.

Keywords

Vereshchagin, Samarkand, Timurid, Tsarist Russia, Orientalism, Painting

* Sorumlu Yazar: Elif Kök (Doç. Dr.), Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-posta: elifkok@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-6528-6255

Atıf: Kök, Elif. "Ressam Vasili Vasilyeviç Vereşçagin'in (1842-1904) Çizgileriyle Timurlu Anıtları: Asya Kültürel Mirasının Belgelenmesi." *Art-Sanat*, 18(2022): 263–294. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1036321>



Extended Summary

Russian painter Vasily Vereshchagin, who had a worldwide reputation during his lifetime, is known for his realistic attitude and choice of subjects from an Orientalist perspective. On the other hand, he is among the closest witnesses of Russia's expansion toward Asia. Since he officially accompanied the Russian military mission and was tasked with illustrating/documenting the occupied regions in all details, he had the opportunity to observe some Asian lands closely in those years when the issues of "Easternness", "Westernness" and identity were the subject of debate among the Russian intelligentsia. Written sources of those years indicate that a significant value was attributed to Turkestan and Samarkand, among all the occupied lands in Asia. Because, as it is known, Samarkand has been the leading center of Central Asia and Islamic cultures since the Middle Ages: The capture of Samarkand, which includes the memory of Timur, one of the legendary leaders of the medieval Islamic world, and the magnificent Timurid monuments, was seen as an important gain for Russia at that time, not only expanding its territory but also with its cultural connotations. Having a geopolitical and symbolic significance for both native residents and Western narratives, Samarkand has undoubtedly been privileged to some extent in terms of culture and administration among these newly captured lands by Russia. On a larger scale, Samarkand has also become a showcase for Russia in the colonization process: Preserving, restoring, documenting, and exhibiting the "legendary" architectural heritage of Samarkand, which was undoubtedly one of the most interesting cities of the East thanks to the repetitive narratives since the Middle Ages, has been a subject that Russia has meticulously focused on since the first years of their domination of Turkestan. From the very beginning, scientific expeditions were organized with the participation of experts from different disciplines and in addition to the geographic or ethnologic research, they recorded the local architecture with many photographs and paintings in all detail and prepared comprehensive albums in this context. Vereshchagin's realistic style and almost photographic attitude must be the main reason why he was chosen among the other war painters of the period to create a visual archive of the region. Looking at his paintings, it can be said that they almost have a "documentary" flavor rather than a desire to bring artistic innovation. In his Turkestan series, including scenes of Samarkand, besides the depictions of architecture and urban history, there are also daily life scenes, some war and front views, or scenes pointing to the poverty and misery of the local people. But in the context of cultural heritage, it should be emphasized that Vereshchagin's interest is not just a "documentary" or "scientific" attitude or even an artistic enthusiasm. All these scenes can be interpreted, on a larger scale, as a manifestation of Russia's efforts to legitimize its colonization process at the international level. Suggesting that Russia has protected the historical and ethnographic values of Turkestan, these paintings were exhibited in many Western countries, accordingly, they can be regarded as an attempt to legitimize

the expansion of Russia's dominance in Central Asia, implying a "civilizing" mission in the occupied lands. This whole process also gives us clues about the dynamics of Russian Westernization. Therefore, Vereshchagin's paintings can be interpreted as significant visual documents to understand the debates of that period, as well as their artistic values. Certainly, the documentation and preservation of the Timurid monuments in those years were carried out mainly with a political mission; however, it should be emphasized that all these activities ensured the survival of the monuments. Vereshchagin's Samarkand scenes reflect the appearance of the monuments with a clarity and vitality that photographs could not offer at that time, in this sense, they can be described as important visual documents in terms of art history. In this context, in the first part of this paper, the symbolic importance that the Russians attributed to the East, and more specifically to the Turkestan/Samarkand region during the colonization process is discussed. Then, on this basis, the appearance of the Timurid monuments in the 1870s is examined as documented by Vereshchagin and compared with other sources. When his paintings are compared with the photographs in the Turkestan albums prepared in the same years, they also contain some differentiating details. For example, in some of his paintings, it is seen that he made some attempts to "complete" the damaged parts of the buildings. Another remarkable detail is that a rather large painting from the Turkestan series about Timur's tomb was presented to the Turkish Republic as a gift by the Soviet delegation much later, during the Stalin era. It can be thought that a painting depicting Timur's tomb was carefully chosen as a diplomatic gift because such a theme reminds both of common historical ties and Russia's power and dominance in the region. The presentation of this gift to Turkey, which is exhibited in the State Museum of Fine Arts (Ankara) today, is also discussed in this paper based on Turkish and Russian documents and newspapers of that period. To sum up, in this article, Vereshchagin's paintings are examined both in their context in Russian orientalism and to record the Timurid architectural heritage visually as a document.

Giriş

Rusların Orta Asya'ya ilgisi Çar I. Petro döneminde (1682-1725) başlamakla birlikte, Rus kimliğinin Asyalı bileşenlerine dair arayış ve bilincin daha eskiye dayandığı söylenebilir. Keza orta çağdan itibaren Rusların Batılı gözlemcilerin nazarındaki konumları da Avrupa'nın Doğu sınırlarındaki Hristiyan bir devletten ziyade, Asyalı, hatta biraz egzotik, yarı-göçebe bir devletten farksızdır. İzleyen yüzyıllar boyunca Batı dünyasının gözünde Ruslar temelde “Doğulu” bir imge olarak kalsa da Rusların kendilerini hangi kürede konumlandıkları sorusunun yanıtı karmaşıktır. Erken orta çağda Ortodoks Hristiyanlığı benimseyerek Bizans ile kökten bir bağ kuran; iki yüz yılı aşkın süre boyunca Altın Ordu Devleti hâkimiyeti ve Moğol etkisi altında yaşayan; Çar I. Petro döneminde ise radikal biçimde yüzünü Batıya çeviren Rusya'nın uzun tarihi boyunca varlığını hissettiren bu çok katmanlılık, çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Batı yanlısı ya da karşıtı söylemlerin yanı sıra, Moğol geleneklerinin ve/veya İskitler'e kadar uzanan Asyalı tarih silsilesinin Rus imparatorluk geleneği üzerindeki etkisini vurgulayan tezler de 19. yüzyılda bir grup aydın tarafından dile getirilmiştir¹. Tüm bu tartışmalar, Rusların Doğu'ya bakış açıları üzerinde belirleyici bir rol oynamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, bir yandan Asya içlerine doğru yayılırken bir yandan da Rusya'nın Avrupalı mı yoksa Asyalı mı olduğuna dair tartışmalar yürütülmektedir.

1. Rus Oryantalizmi ve Semerkand

Rus kimliğinin Doğu ile Batı arasındaki konumu, Rus oryantalizminin karakterini de belirlemiştir. Bu anlamda, 19. yüzyılın ikinci yarısında Türkistan'ın Rus topraklarına katılması, Rus yazarlar tarafından çeşitli biçimlerde yorumlanmıştır. Alt tonlarda yaygın olarak hissedilen Batı karşıtı söylemlere rağmen Rusların Orta Asya'da Avrupa'yı temsil ettikleri yönündeki anlayış dikkati çekmektedir. Avrupa'nın gözünde “Doğulu” olan Rusların Orta Asya'da Avrupa'yı temsil eden “efendiler” olacağını yazan Dostoyevski, o yılların karmaşık düşünsel ortamını net bir dille ifade etmiştir².

Bu çalışmanın odaklandığı konu, yani Rus oryantalizmi ve Semerkand'daki kültürel mirasın özellikle Timurlu anıtlarının incelenmesi ve belgelenmesi meselesi, Rusya'nın Asya'ya yayılma sürecinin dikkat çekici bir kesitini oluşturur. Süreç içinde, Türkistan ve Semerkand çevresine, buradaki anıtların onarılmasına, belgelenmesine, sergilenmesine özel bir önem atfedildiği görülmektedir ve bunun da öncelikle, yeni topraklardaki nüfuzu pekiştirme ve propaganda yönünde planlı bir hamle olduğu düşünülebilir. Diğer yandan, tarihsel anıtların/kalıntıların korunmasını uygarlık

1 David Schimmelpenninck van der Oye, *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2010), 2-4.

2 Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Bir Yazarın Günlüğü II*, çev. Kayhan Yükseler (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), 1193, 1198.

düzeyinin bir göstergesi olarak tanımlayan 19. yüzyıl Batı düşüncesine paralel bir anlayışla³, “uygar”, “gelişmiş” ve “Batılı” bir imaj yaratma kaygısından da bahsetmek mümkündür.

Semer kand, bu yönde bir imaj yaratmak için ideal bir merkez olarak görül- müş olmalıdır. Zira Semer kand, özellikle içerdiği Timurlu anıtlarıyla, orta çağdan beri Batılı seyyahlar için âdeta “efsaneleşmiş” bir şehirdi. Tarihte Asya’nın büyük impa- ratorluklarına ev sahipliği yapmasının yanında, orta çağdan itibaren İspanyol seyyah Clavijo⁴ ile doruk noktasına ulaşan Batılı seyahatnamelerdeki detaylı anlatımlar saye- sinde, özellikle Timurlu çağına (1370-1507) ait anıtlarının görkemi ve zenginliğiyle, Batı literatüründe sıkça atıfta bulunulan bir konu hâline gelmiş; 16. yüzyıldan itibaren hazırlanan atlaslarda da bu bağlamıyla yer bulmuştu⁵ (G. 1). 19. yüzyılda daha ob- jektif sayılabilecek gözlemler belirlemekle birlikte, hâlâ Timur çağındaki Semer kand’ı gözlemleyerek kaydeden Clavijo’nun kaynaklık ettiği anlatımlarda, esasen Batılıların gözündeki Doğu imgesine dair klasikleşen yaklaşımlar hâkimdi⁶; görkemli geçmişine rağmen artık harabeleşen, bakımsız ve kirli bir şehir tanımlanıyordu⁷.

3 Svetlana Gorshenina ve Vera Tolz, “Constructing Heritage in Early Soviet Central Asia: The Politics of Memory in a Revolutionary Context”, *Ab Imperio* 4 (2016), 81-82.

4 Kral III. Henry tarafından Timur’un sarayına elçi olarak gönderilen Ruy González de Clavijo, 1403-1406 yılları arasında İstanbul, Trabzon ve İran üzerinden Türkistan’a geçmiştir. Timur dönemi maddi kültürünü canlı betimlemelerle anlattığı seyahatnamesi, Timurlu çağı araştırmaları için temel kaynaklardır. Bk. *Timur Devrinde Kadis’ten Semer kand’a Seyahat*, çev. Ömer Rıza Doğrul (İstanbul: Kesit Yayınları, 2007.)

5 İlk örneklerden biri, Flaman haritacı ve coğrafyacı Abraham Ortelius’un (1527-1598) ilk modern atlas kabul edilen eseri *Theatrum Orbis Terrarum*’dadır. Burada, Rusya ve Orta Asya haritasının sağ alt kısmında yeri belirlenen Semer kand şu cümlelerle tanımlanmıştır: “*Semer kand, bir zamanlar bütün Tatarların başkentiydi; fakat bugün harabe halindedir ve eski çağlardan birçok kalıntı içerir. Eskiden Türklerin başında olan Bayezid’i tutsak eden Timur, burada gömülmüştür. Timur, onu esir aldı ve altın zincirlerle bağladı. Burada yaşayanlar Müslümandır.*” [Marcel Peter René van den Broecke, *Ortelius’ Theatrum Orbis Terrarum (1570-1641)* (Utrecht: Netherlands Geographical Studies 380, 2009), 116.] Aynı haritanın sol üst kısmında yer alan Rus imparatorunun da yurt benzeri bir çadırın önünde, âdeta Moğol hanı gibi betimlenmesi dikkat çekicidir. Timur, geride görkemli anıtlar bırakan büyük bir imparatorluğun kurucusu olarak ve “egzotik bir Doğu ülkesinin hükümdarı” klişesine uyarlanarak yüzyıllar boyunca Batı edebiyatında ve sanatında “popüler” bir yer edinmiştir. Yıldırım Bayezid ile olan ilişkisi de müzik ve sahne sanatlarında çokça işlenmiştir.

6 Svetlana Gorshenina, “Samarkand and Its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments”, *Central Asian Survey* 33/2 (2014), 250-251.

7 Macar Türkolog Arminius Vámbéry’nin Orta Asya seyahatnamesindeki Semer kand bahsi, bu yaklaşımın tipik bir örneğidir. 1862-1864 yılları arasında, Rusların bölgeyi ele geçirmesinden hemen önce gerçekleşen bu seyahatin notlarında Vámbéry, kentini o günkü durumuna dair değerli bilgiler aktarmış; gördüklerinden etkilenmekle birlikte, o günkü manzaranın yarattığı hayal kırıklığına da değinmiştir. Bk. Arminius Vámbéry, *Bir Sahte Dervişin Orta Asya Gezisi*, çev. Abdurrahman Samipaşazâde Abdülhalim (İstanbul: Kitabevi, 2009), 179-195.



G. 1: Abraham Ortelius'un Rusya ve Orta Asya haritası
(*Theatrum Orbis Terrarum*, Londra, 1606/1608, No. 104).

Ruslar için Semerkand, Batı literatüründe efsaneleşen anlatımların da ötesinde, bölgedeki stratejik konumu, içerdiği kutsal mezarlar ve diğer anıtlar dolayısıyla pratik ve simgesel değerlere sahipti. İslam tarihinde önemli yeri olan birçok kişiliğin Semerkand ve çevresinde türbelerinin bulunması, ayrıca Timur döneminin görkemli anıtlarına sahip olması, burayı bölge için kültürel ve ruhani bir merkez hâline getirmiştir. Bu anlamda, bazı dönem yazarları tarafından “Orta Asya’nın Moskova’sı”, “azizler şehri”, “azizlerin bahçesi” olarak tanımlanmıştır⁸. Hatta, dönem basınında ve çeşitli yayınlarda, eski Rus kültürü ile Rusya’nın yeni topraklarının yerleşik kültürleri arasında bağlar kurmaya çalışan yazılara dahi zaman zaman yer verilmiştir⁹. Çarlık Rusya’sı, bu stratejik ve sembolik öneme sahip toprakları sadece kontrol etmeye değil, buranın tarihsel ve kültürel birikimini yönetmeye ve sergilemeye de öncelik vermiş; mimari anıtları restore ederek, taşınabilir eserleri de müzelere aktararak bu mirası koruma faaliyetlerine girişmiştir. Nitekim, 1869’dan itibaren yürütülen restorasyon çalışmaları da diğer şehirlerden önce Semerkand’da ve Gur-i Emir, Bibi Hanım Camisi, Şah-ı Zinde Külliyesi gibi Timurlu anıtlarında başlamıştır¹⁰. Bölgenin yerel kültürünü “korumaya” yönelik faaliyetlerin otoriteyi pekiştirmenin yanında, belki bir tür “meşruiyet” zemini yaratma amacı taşıdığı

8 Vsevolod Vladimiroviç Krestovskiy, *V Gostyah u Emira Buharskogo* (S.Peterburg: İzdaniye A. S. Suvorina, 1887), 46-73.

9 Aleksandr Kruber, Sergey Grigoryev, Aleksandr Barkov ve Sergey Çefranov, *Aziatskaya Rossiya* (Moskova: T-va İ. N. Kuşnerev i K., 1903), 182; Vera Tolz, “Orientalism, Nationalism, and Ethnic Diversity in Late Imperial Russia”, *The Historical Journal* 48/1 (2005), 10-12.

10 Gorshenina, “Samarkand and Its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments”, 253-254.

da söylenebilir. Bu bağlamda Rusya, ele geçirdiği topraklara “medeniyet götürme” iddiasıyla “Batılı” bir giysiye bürünme gayretine girmiştir¹¹.

19. yüzyılda Buhara, Hokand ve Hive Hanlıkları tarafından yönetilmekte olan Türkistan bölgesinin Rus nüfuzu altına girmesi, 1853 ile 1885 tarihleri arasında aşamalı olarak gerçekleşmiştir. Türkistan’ın en büyük şehri olan Semerkand, 14 Mayıs 1868’de Rusların eline geçmiştir; böylelikle Buhara ve Hokand Hanlıkları, Rus nüfuzu altına girmiş; 1873’te Hive Hanlığı’nın da ele geçirilmesi ve 1876’da Hokand Hanlığı’nın ilgasıyla, bütün Türkistan Rus topraklarına katılmıştır¹². Bu sürecin askerî yöneticisi olan Avusturya kökenli Rus General Konstantin Petroviç von Kaufman (1818-1882), Çar II. Aleksandr tarafından 1867’de Türkistan Genel Valisi olarak atanmış ve izleyen 15 yıl boyunca bölgeyi yönetmiştir¹³. Kaufman, askerî ve idari faaliyetlerinin yanında, öncelikle bölgedeki Rus nüfuzunu pekiştirme amacıyla ilk yıllardan itibaren bu çevrenin tarihsel, kültürel, etnografik ve mimari değerlerini belgeleme, tanıma ve sergileme konusunda önemli girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimler arasında, Alman-Ermeni kökenli Rus oryantalist Aleksandr Lyudvigoviç Kun’un (ya da Alexander Kuhn, 1840-1888) katkısıyla hazırlanan *Türkistan Albümü (1871-72)* dikkat çekicidir. Arkeoloji, etnografya, ticaret ve tarih başlıklı dört bölümden oluşan altı ciltlik bu külliyat, Türkistan bölgesinin o günkü durumunu birçok yönüyle belgeleyen yüzlerce görsel malzeme içermektedir ve sadece Orta Asya’nın değil, bütünüyle 19. yüzyılın en anıtsal fotoğraf albümlerinden biri olarak nitelenebilir. Özellikle “Arkeoloji” kısmındaki çizim ve fotoğraflar, bölge anıtlarını detaycı ve “bilimsel” bir bakış açısıyla ilk kez belgelediği için önemlidir. Albümde yer verilen anıtların büyük bir bölümünün Semerkand çevresine ve Timurlulara ait (ya da Timurlu geleneğiyle ilişkili) olması da dikkat çekicidir; bunun yine kültürel önceliklere işaret eden bir yaklaşım olduğu düşünülebilir. İşgal sürecinden itibaren bölgeyi fotoğraflarla, resimlerle ve raporlarla belgeleme yönündeki yoğun faaliyetler, hiç kuşkusuz, meselenin toprak kazanmanın ötesinde, kültürel hegemonyaya dair boyutlarına işaret etmektedir. Fakat bu çabalar, bir yandan da anıtların o günkü durumuna dair önemli görsel belgelerle sonuçlanmıştır.

2. Asya’yı Belgelemekle Görevli Bir Ressam: Vasili Vasilyevič Vereşçagin

Bölge tarihini kayıt altına almakla görevlendirilen ve işgal sürecini, bölgenin tarihsel, etnografik değerlerini, yaşam kültürünü belgelemesi için Kaufman’a ve Rus ordu-

11 Gorshenina, “Samarkand and Its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments”, 258; Gorshenina ve Tolz, “Constructing Heritage in Early Soviet Central Asia: The Politics of Memory in a Revolutionary Context”, 88.

12 Akdes Nimet Kurat, *Rusya Tarihi. Başlangıçtan 1917’ye Kadar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 368-370.

13 “Konstantin Petroviç Kaufman”, *Voennaya Entsiklopediya*, c. 12 (Moskova: Tipografiya T-va İ. D. Sytin, 1913), 461-463.

sunan resmî görevle eşlik eden ressam Vasili V. Vereşçagin ise, Rusya'nın Orta Asya'da hâkimiyet kurduğu bu süreçle belki de en çok özdeşleşen isimdir. Zira Orta Asya'nın kültürünü ve tarihsel mirasını hem Rusya'ya hem de Avrupa'da açtığı sergilerle Batı dünyasına tanıtmıştır. Yaşadığı dönemde dünya çapında ün ve itibar sahibi bir sanatçı olan Vereşçagin, özellikle gerçekçi üslubuyla tanınmış ve yüceltilmiştir; gerçekçi bir üslupla çevresinde tanık olduğu yaşam kesitlerini, güncel toplumsal olayları ve bunların yansımalarını çok yönlü bir bakış açısıyla tuvale aktarmayı hedeflemiştir¹⁴. 1864 yılında Paris'te Jean-Léon Gérôme'un atölyesine devam eden Vereşçagin'in resimleri, gerçekten de neredeyse fotoğrafik bir gerçekçiliğe sahiptir; içerik ve işleniş yönünden Oryantalist resim geleneğiyle de örtüşmektedir. Çalışma tarzı ve özellikle klasisizm bakış açısı bağlamında Gérôme ile fikir ayrılıkları olduğu kaydedilse de¹⁵, onun özellikle “Doğu” konulu tablolarındaki realist tutum ve detay titizliği, Vereşçagin'i derinden etkilemiş görünmektedir. Vereşçagin ise kendini “realist” olarak tanımlarken, sadece gerçekliği olduğu gibi yansıtmakla kalmadığını, bir yandan da düşünceleri “ima eden” bir üsluba sahip olduğunu belirtmiştir¹⁶. Formasyonuna ve dönemin beklentilerine uygun olarak, Vereşçagin'in portföyünde “Doğu”ya dair konular ağırlıktadır (Türkistan'ın yanı sıra Kafkasya ve Hindistan konulu serileri de vardır). Nitekim Rusya'nın Asya içlerine doğru yayılma politikası izlediği o yıllarda, bir yandan süregelen savaşları, bir yandan da yerel yaşam kesitlerini betimlemek, dönem modalarına hitap etmenin ötesinde, Rusya'nın idealleriyle de uyumludur. Vereşçagin, üslubunun çarpıcı gerçekçiliğiyle, beklentileri mükemmelen karşılayan bir savaş dönemi ressamı olarak dünya çapında ün kazanmıştır. Bununla birlikte, aynı kategorideki diğer birçok ressamdan farklı olarak, yerel değerler ve kültürel mirasa dair resim ve çizimlerinin portföyünde savaş sahnelerinden daha fazla yer tuttuğu görülmektedir.

Timurlu mimarisi konulu resimlerinin de ait olduğu *Türkistan serisi*, 1867-1868 ve 1869-1870 yıllarını kapsayan iki ayrı Orta Asya seyahatinin ürünüdür. 1867 yılının ağustos ayında, Kaufman tarafından resmen görevlendirilmesiyle başlayan ilk seyahatinde, önce Taşkent'e yerleşmiş ve burada geçirdiği kış ayları boyunca yerel yaşamı gözlemlemiştir; 1868 yılı bahar aylarında ise Semerkand'ı da kapsayan bir etnografik belgeleme-araştırma seyahatiyle görevlendirilmiş ve Rus ordusundan bir gün sonra kente ulaşmasının hemen ardından çalışmaya başlamıştır¹⁷. Semerkand'da bir süre kaldıktan sonra, eskizlerini yanına alarak çalışmak için Paris'e gitmiş; 1869 yılı başlarında Rusya'ya döndüğünde, Kaufman'ın Orta Asya'yı Rus aydınlarına ve özellikle de Çar'a tanıtmak amacıyla S. Petersburg'da açtığı “Türkistan Sergisi”ne, çi-

14 Gönül Uzelli, *XVIII-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2002), 91.

15 Fyodor İlyiç Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya* (S.Peterburg: Tipografiya A. S. Suvorina, 1896), 22.

16 Vassili Verestchagin, *Realism* (Second Appendix to Catalogue of the Verestchagin Exhibition) (Inter-State Industrial Exposition of Chicago, 1889), 5-6.

17 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 26-27.

zimleri ve resimleriyle katılmıştır. O sırada henüz sanatçının Türkistan serisi başlangıç evresinde olmasına rağmen, resimler büyük beğeni kazanmış ve Vereşçagin, yetenekli, özgün bir ressam ve oryantalist olarak adını duyurmuştur¹⁸. Gördüğü ilgi sayesinde, serginin hemen ardından bir kez daha Türkistan'a gitme olanağı bulmuş ve bu sefer daha uzun kalarak Kırgız stepleri, Yedi Su bölgesi ve Çin sınırına kadar uzanan seyahatler gerçekleştirmiştir. Bu ikinci seferin ardından çok sayıda etüt ve karakalem eskizle S. Petersburg'a dönmüş ve tüm bu hazırlığını büyük bir resim koleksiyonuna dönüştürmesi için, 1871'de Münih'e gönderilmiştir. Yeniden S. Petersburg'a döneceği 1874 yılı başlarına kadar geçen üç yıllık süreçte¹⁹, rahat ve verimli çalışabilmesi için tüm koşullar sağlanmıştır; zira Türkistan'ın güçlü bir sanatçı eliyle tüm dünyaya tanıtılması, Rusya için önemlidir. O yıllarda pek az tanınan bu bölgelerin tarihsel ve etnografik değerlerinin Avrupa'ya ve bu alandaki bilimsel çalışmalara katkı sağlayacağı telaffuz edilmekle birlikte, Rusya'nın genişleyen hâkimiyet sahasını Batı sahnesinde meşrulaştırma amacının bu seriyi şekillendiren temel düşünce olduğu söylenebilir²⁰. Vereşçagin'in Münih yıllarının sonunda ortaya çıkan tablolar, orta çağdan kalan görkemli anıtları ve güncel insan manzaralarıyla, canlı ve renkli bir Türkistan imgesi sunmaktadır. Büyük bir bölümünü kültürel mirası belgeleyen tabloların oluşturduğu seride, ayrıca gündelik yaşam kesitleri, etnografik gözlemler ve savaş sahneleri de önemli yer tutmaktadır.

Vereşçagin'in Türkistan serisinin ilk çalışmaları, yukarıda bahsedildiği üzere 1869'da S.Petersburg'da sergilenmiştir. Rusya dışında ilk sergilenişi ise 1873'te Londra'da gerçekleşmiştir. Yağlıboya resimlerin yanı sıra eskizler, etütler ve fotoğrafları da kapsayan 228 parçadan oluşan bu sergi, İngiltere'de geniş yankı bulmuş ve hem sanatçının ustalığı hem de yeni bir konu alanı olarak Orta Asya hayranlık uyandırmıştır²¹. Aynı seçkinin ertesi yıl Rusya'da sergilenişi de büyük coşkuyla karşılanmıştır. Türkistan serisinin ve izleyen yıllarda Avrupa ile Amerika'da birçok kez sergilenen diğer resimlerinin yarattığı etki ve hayranlık hem Avrupa basınında hem de Rusya'da çokça yankılanmıştır²². Onun resimleri, çağdaşlarının gözünde resimsel nitelikleriyle ve tekniğiyle övülmesinin yanı sıra, Semerkand'ı/Orta Asya'yı tüm gerçekliğiyle yansıtan birer belge olarak tanımlanmıştır; yukarıda bahsedilen Türkistan Albümleri ve Vereşçagin'in resimleri sayesinde hem Rusya'da hem de Avrupa'da daha yakından tanınan ve ilgi uyandıran Türkistan bölgesinin, özellikle de Semerkand anıtlarının böylece görselleştirilmesi, o yıllarda, Timurlu başkentinin en gerçekçi tanığı olarak görülmüştür²³.

18 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 30-31.

19 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 31-35.

20 David Schimmelpenninck van der Oye, "Vasilij V. Vereshchagin's Canvases of Central Asian Conquest", *Cahiers d'Asie Centrale* 17/18 (2009), 197.

21 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 77.

22 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 76-94.

23 Krestovskiy, *V Gostyah u Emira Buharskogo*, 45.



G. 2: *Sabahın Erken Saatlerinde Semerkand'ın Ana Caddesine Kaleden Bakış* (Главная улица в Самарканде с высоты цитадели ранним утром). Tuval üzerine yağlıboya, 28,7x40,8 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 142).

Semerkand'ın o günkü gerçekliğini yani hem tarihsel mirasını ve şehir dokusunu hem de süregelen askerî faaliyetleri aynı sahnede bütünleştiren *Sabahın Erken Saatlerinde Semerkand'ın Ana Caddesine Kaleden Bakış* adlı tablosu (G. 2), o yıllarda Rus ordusu tarafından askerî merkez olarak kullanılan kaleden, sabah pusu altındaki şehre doğru bir bakış sunar. Vereşçagin'in kompozisyonunun ön planında, düz dam üzerine yerleştirilmiş ve şehrin merkezine yönlendirilmiş top ile silahlar ve bir de silahlı asker yer alır. Solda, dörtgen formlu geniş bir taban üzerinde yükselen kubbe kasnağı ve kubbenin bir kısmı görülmektedir. Kalenin ardında, kompozisyonun orta aksı boyunca uzanan cadde, kaleyi Registan Meydanı'na bağlamaktadır. Timurlu çağından beri Semerkand şehrinin ana meydanı olan Registan, bilindiği üzere, üç büyük medrese binasıyla çevrelenmektedir. Bugün meydana bulunan medreselerden sadece biri (Uluğ Bey Medresesi) Timurlu dönemine aittir; diğer iki medrese (Şîr Dâr ve Tillâkârî Medreseleri) ise 17. yüzyılda, büyük ölçüde Timurlu plan şemalarına ve dekoratif modellerine uygun olarak inşa edilmiştir. Meydanı dolduran anıtsal yapılardan kalan kısımlar, kompozisyonun arka planında, puslar arasında ve siluet hâlinde görülmektedir. Özellikle geri planı dolduran sisler içindeki şehir görünümünün sakinliğiyle ön plandaki askerî ortamın hissettirdiği gerilim, iki karşıt ortamı ve ruh hâlini yansıtır.



G. 3: *Semerkand (Самарканд)*. Tuval üzerine yağlıboya, 43x51 cm, Serpuhov Tarih ve Sanat Müzesi (*Vasili Vereşçagin*, 144.).

Semerkand adlı resmi (G. 3) ise, Registan Meydanı'na bu sefer içeriden bir bakış sunar ve meydanın çekirdeğini oluşturan Uluğ Bey Medresesi'nin cephe kompozisyonunu yansıtır. Bilindiği üzere Uluğ Bey Medresesi, 15. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edildiğinde, aslında hanıkâh ve kervansaray gibi yapılar da içeren büyük bir külliye şeklinde tasarlanmıştı. Meydanı oluşturan ilk yapılaşmadan günümüze ulaşan tek unsur olan bu ilk medrese binasının çevresine 17. yüzyılda eklenen diğer iki medrese ile birlikte Registan bugünkü görünümünü almıştır. Meydanın sonraki yüzyıllardaki yapılaşması için kesin bir model teşkil ettiği anlaşılan Uluğ Bey Medresesi, Timurlu mimarisinin bütün belirleyici özelliklerini taşımakta; özellikle anıtsal boyutlarıyla ve zengin bezeme programıyla öne çıkmaktadır. Resimde Vereşçagin, yapının portalinin o günkü durumunu tüm detaylarıyla tuvale yansıtmıştır. Sahnenin ışık ve gölge detaylarına bakılırsa, sanatçının sabah saatlerinden bir görünümü yakaladığı düşünülebilir. Aynı zamanda canlı bir ticaret alanı olan meydanda, medrese binasının önünde kurulan tezgahların etrafında, alışveriş için toplanan çok sayıda figür de kompozisyona hareket katmaktadır.

Gerek savaş sahnelerinde gerekse sokak ve yaşam kesitlerinde, Vereşçagin'in neredeyse fotoğrafik bir gerçeklik yakaladığı söylenebilir. Hepsi de onun titiz gözleminin sonucudur. Fakat sanatçının maddi kültüre dair incelikli gözlemleri, sıklıkla kurgusal ya da hayal ürünü bileşenlerle zenginleştirilen anlatımlara dönüşür. 1872 tarihli *Timur'un Kapıları* (G. 4), iki metreyi aşan muazzam boyutlarıyla, kurgusal

bir sahnenin çarpıcı bir gerçekçilik ile sunulduğu en anıtsal örneklerdendir. Timur'un Semerkand'daki sarayının 14. yüzyıldan hayali bir görünümünü sunan resmin merkezinde, oldukça büyük boyutlu ve iki kanatlı ahşap bir kapı yer alır. Kapının iki yanında simetrik olarak konumlanan iki muhafız, döneme özgü giysiler ve aksesuarlarla donatılmış hâlde, dikkatle kapıya doğru bakarken görülmektedir. Bu tür yerel veya bölgesel detaylar, aslında oryantalist resim geleneğinin temel bileşenleridir. Yüzlerinin kapıya dönük oluşu ise içerideki hükümdarın gücünü, otoritesini ve korkutuculuğunu duyuran bir detay olarak da yorumlanabilir²⁴. Nitekim, hükümdarın sert otoritesine yapılan vurgu da yine kolektif Doğu algısını besleyen bir detaydır.

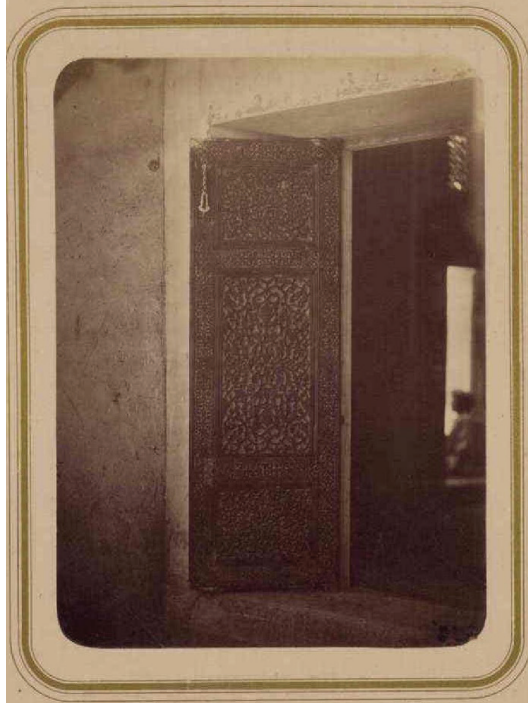


G. 4: *Timur'un Kapıları* (*Двери Тимура / Ташкент*), 1872. Tuval üzerine yağlıboya, 216x172,5 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (*Vasili Vereşçagin*, 172.).

Kompozisyonun odağında yer alan ahşap kanatlar, Timurlu çağı boyunca Semerkand ve Buhara gibi çeşitli şehirlerde inşa edilen görkemli binaların çoğunda, kapılarda ve diğer bazı iç mekân unsurlarında uygulandığı bilinen incelikli ahşap işçiliğinin seçkin örneklerinden birini temsil eder. Vereşçagin'in tüm ince detaylarıyla, malzemenin dokusu, oyma motiflerin derinliği ve gölgeleriyle tuvale yansıttığı bu kapılarda görülen titiz ve seçkin işçilik, Timurlu türbeleri, camileri, sarayları ve medreselerinin iç mekân detaylarında sıkça tekrarlanmıştır. Aynı yıllarda Kaufman'ın emriyle hazır-

24 Schimmelpenninck, "Vasilij V. Vereshchagin's Canvases of Central Asian Conquest", 198.

lanan *Türkistan Albümü*'nde yer alan fotoğraflarda, başta Ahmed Yesevî Türbesi'nin kapıları olmak üzere, motif ve desen farklarıyla ama benzer bir ustalıklı işlenen ahşap kapıların örnekleri mevcuttur. Vereşçagin'in resminde betimlenen kapılar, motif ve kompozisyon açısından, özellikle Semerkand'da Buhara Emiri'nin Kök-Taş olarak adlandırılan sarayının kabul salonu kapılarına yakın görünmektedir (**G. 5**). *Türkistan Albümü*'nde, söz konusu kapı kanadının 1870 civarındaki görünümünü sunan fotoğrafta, Vereşçagin'in tasvirine benzer biçimde, kapı kanadının üç pano hâlinde düzenlendiği görülür; kıvrımlı hatlar hâlindeki yoğun bitkisel bezemeler, her iki örnekte de simetrik olarak tasarlanmıştır.



G. 5: Semerkand'da Buhara Emiri'nin Sarayı (Kök-Taş), 1868-1872 (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya II, 1871-1872, No: 131*).

Vereşçagin, bazı resimlerinde, aynı temayı farklı detaylarla birkaç kez işlemiştir. *Caminin Kapısında* (1873) adlı eseri (**G. 6**), bu anlamda, *Timur'un Kapıları* tablosunun bir çeşitlemesi sayılabilir. Kompozisyonun merkezinde yine görkemli bir ahşap kapı yer alır; kapının iki yanında da yine iki figür vardır. Fakat önceki resim geçmişe, Timur dönemine atıfta bulunurken, burada “şimdiki zaman”dan bir kesit sunulur: Önceki resimde dönem giysileri içindeki muhafızların yerini, burada yoksul ve dilenci görünümlü iki figür alır. Figürler, artık simetrik de değildir; karşılıklı konumlanmalar da biri oturur hâlde, diğeri ayakta betimlenir ve önceki muhafız figürlerinin disiplinli duruşlarından tamamen farklı olarak her biri kendi dünyasıyla ilgili gibidir. Figürlerin

yoksul ve dağınık görünümüne karşılık, kompozisyonun merkezini dolduran anıtsal ahşap kapılar azametleri ve incelikli bezemeleriyle dikkati çeker ve görkemli tarihsel mirası temsil eder. Fakat bu görkemli miras, “şimdiki zaman”ı betimleyen sahnede, sadece uzak bir anıya dönüşür; kapılar “yüce” geçmişini temsil ederken, iki yoksul figür de bölgenin o günkü durumuna birer göndermedir. Oryantalist resimlerde sıkça kullanılan bu anlatım kalıbı, Vereşçagin’in Orta Asya konulu resimleri için de tipiktir.



G. 6: *Caminin Kapısında (У дверей мечети)*, 1873. Tuval üzerine yağlıboya, 315,5x237,5 cm, Devlet Rus Müzesi, S.Petersburg. (*Vasili Vereşçagin*, 171).

Resimde görülen ahşap kapılar, desenleri, gölgelendirmeleri ve madeni detaylarıyla son derece kapsamlı ve gerçekçi betimlenmiştir. Genel kompozisyon özellikleriyle, *Türkistan Albümü*'nde fotoğrafı bulunan Ahmed Yesevî Türbesi'nin ahşap kapılarıyla benzerlik göstermektedir (G. 7). Timurlu dönemi ahşap sanatının en ünlü ve incelikli uygulamalarından olan bu kapı kanatlarının orta kısımlarındaki geniş panolarda girift bitkisel bezemeler, üstteki panolarda ise geometrik motifler ve yazılar yer alır. Tüm kapıyı çevreleyen dış bordürlerde ise sekiz köşeli yıldız kompozisyonları görülür. Vereşçagin'in belirli bir yapıya atıfta bulunmadığı resmindeki ahşap kapı kompozisyonu, ana hatlarıyla Yesevî Türbesi'nin kapı kompozisyonunu tekrarlar görünmektedir.



G. 7: Hoca Ahmed Yesevî Türbesi kapıları, 1868-1872 (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya* I, 1871-72, No: 5).

Semerkand ile en çok özdeşleşen görünümlerden olan Şah-ı Zinde türbeleri de Vereşçagin'in Türkistan serisinde *Semerkand'da Şah-ı Zinde Mezarlığı* (G. 8) adlı tabloya konu olmuştur. Bilindiği üzere Semerkand yakınlarındaki bir tepede Timurlu döneminden önce yapılaşmanın başladığı Şah-ı Zinde, zaman içinde yamaçlardan aşağı doğru yayılarak genişlemiş ve Timurlu döneminde büyük bir kompleks hâline gelmiştir. Vereşçagin'in tablosunda, yamaç boyunca serpiştirilmiş türbelerden bir doku görülmektedir. Parlak gün ışığı altında ve yine belgeci bir yaklaşımla, fotoğrafa yakın netlikte işlenen kompozisyonun ön planında, dağınık hâlde araziye yayılmış mezar taşları; geri planda ise bir grup türbe yer almaktadır. Dağınık mezar taşları ile türbelerin arasında konumlanan belli-belirsiz insan figürü, türbelerin gerçek boyutlarının tahayyül edilebilmesi için yerleştirilmiş bir ölçek gibidir. Kompozisyonun sağ yanında yükselen iki kubbeli anıtsal yapı, Kadızâde-i Rûmî Türbesi'dir (1430 civarı); buradan itibaren sola doğru yükselen arazide, kare gövde üzerinde çift katlı kasmağa oturan yivli kubbesiyle Şâd-ı Mülk Aka Türbesi (1372) ve kare planlı Emirzâde Türbesi (1386) sıralanır. Tam karşısında kısmen ve gölgeli olarak görülen yapı ise Tuğluk Tekin Türbesi'dir (1376); diğerlerine kıyasla çok daha hasarlı olduğu görülen yapının kare planlı gövdesi ve piştaklı ön cephesinin o gün itibariyle kısmen mevcut olduğu tuvale yansımıştır.

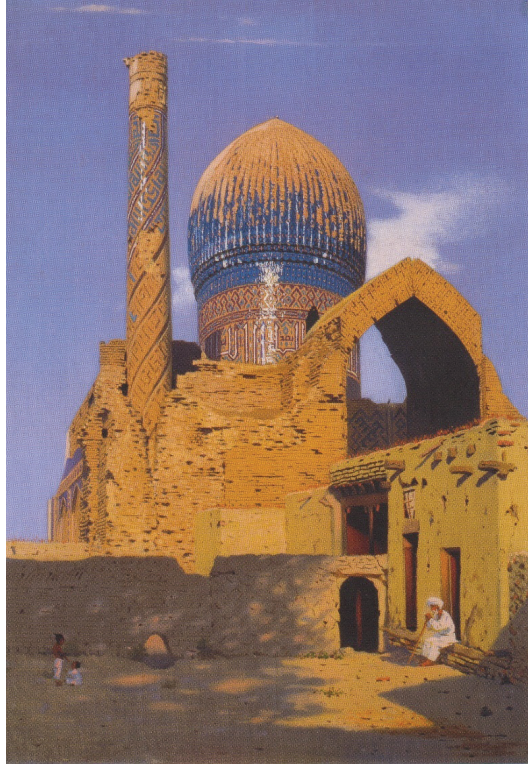


G. 8: *Semerkand'da Şah-ı Zinde Mezarlığı (Мавзолей Шахи-Зинда в Самарканде)*. Tuval üzerine yağlıboya, 26,8x36,6 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (*Vasili Vereşçagin*, 148).

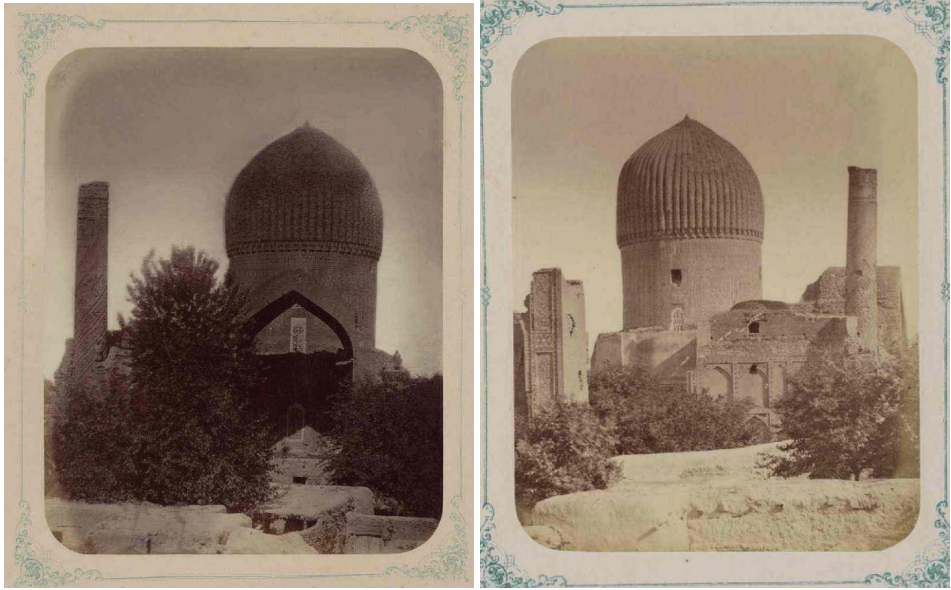
Burada Vereşçagin'in resmetmeyi seçtiği bakış açısı aslında sıra dışı sayılabilir. Bilindiği üzere Timurlu türbelerinde, daha özel olarak da Şah-ı Zinde yapılarında hem mimari vurgu hem de çini süslemeler yönünden özellikle ön cepheler gösterişli ve dikkat çekicidir. Buna karşılık Vereşçagin'in daha renkli ve dekoratif olan ön cepheler yerine arka ve yan cepheleri gösteren bir bakış açısından resmetmeyi seçmesi ve türbelerin ön cephelerinde yoğunlaşan çini süslemeleri âdetâ "gizlemesi" ilginçtir. Burada, binaların renkli ve gösterişli yüzlerini aktararak Oryantalist beklentilere hitap etmek yerine, belki daha az üzerinde durulan anlam boyutunu öne çıkarmak istediği düşünülebilir; yarı yarıya harap olmuş türbelerin âdetâ toprakla bütünleşen görünümleri, belki de mezarlığın yalnızlığına, ruhani boyutuna ve harabe estetiğine bir gönderme olarak okunabilir.

Semerkand'da Timur döneminin güç ve otorite anlayışıyla en çok özdeşleşen, hatta Timur ile birlikte oğulları ve torunlarının da defnedildiği bir hanedan mezarlığı olarak neredeyse kutsal bir vurgu da kazanan Gur-i Emir Türbesi, Vereşçagin'in Türkistan serisinde öne çıkan temalardan biridir; dış cephesi ve iç görünümüyle dört farklı resimde ele alınmıştır. İlk resim, yakın bir mesafeden binanın dış cephesini çarpıcı bir gerçekçilikle ve detay titizliğiyle betimler (**G. 9**). İlk bakışta neredeyse fotoğraf izlenimi veren resimde, türbenin dıştan sekizgen planlı olan gövdesi, kısmen yıkılmış olan portalin sivri kemerli, ayakta kalan tek minaresi ve ince, yüksek bir kasnağa oturan zarif yivli kubbesi, malzeme ve süsleme detaylarıyla görülmektedir. Diğer yandan, aynı dönemde çekilen ve *Türkistan Albümü*'nde yayınlanan fotoğraflarla (**G. 10**, **G.**

11) kıyaslandığında, Vereşçagin'in resminde bazı tülemeler de yaptığı anlaşılmaktadır: Mesela fotoğraflarda daha harap hâlde olduğu anlaşılan cephe duvarlarının tuğlalarında kısmen tülemeler yaptığı; minare yüzeyinde, kasnak ve kubbe üzerindeki çinileri de “tümlenerek” tuvale aktardığı görülür. Hatta bu hâliyle, resmin bir tür “restitüsyon denemesine” dönüştüğü de söylenebilir. Bezemelerde geometrik motifler ile yazı öne çıkmaktadır; özellikle kubbe kasnağı ile minarenin üzerindeki bezemeler ve yazılar, Vereşçagin'in tuvaline son derece net betimlemelerle ve yoğun güneş ışığı altında parlayan renklerle aktarılmıştır. Aynı şekilde, soğan formlu kubbenin üzerinde parlayan mavi-lacivert çini kalıntıları da dönem fotoğraflarından çok daha net bir görünümle yapının o günkü durumunu yansıtmaktadır. Sonuçta Vereşçagin'in eseri, resimsel değerinin de ötesinde, anıtın eski/özümlü hâline dair önemli detaylar içeren bir belge olarak değerlendirilebilir.

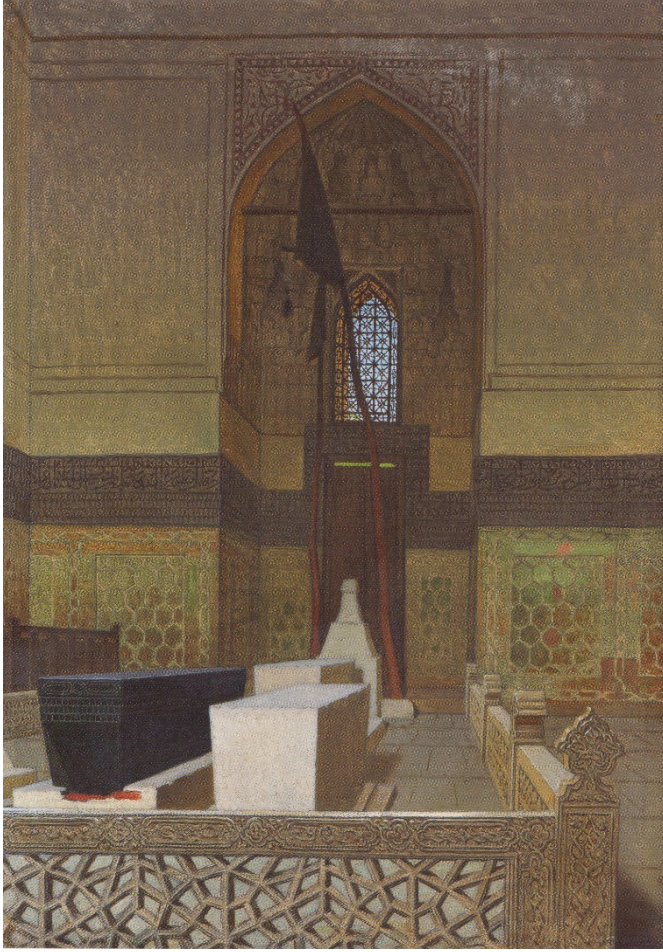


G. 9: Gur-i Emir Türbesi. Semerkand (Мавзолей Гур-Эмир. Самарканд). Tuval üzerine yağlıboya, 36,8x27 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 149).



G. 10 ve G. 11: Gur-i Emir Türbesi cephe fotoğrafları (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya II*, 1871-72, No: 116 ve 117).

Gur-i Emir konulu diğer üç resim, türbenin iç mekânından görünümeler sunmaktadır. Mezar taşlarını kompozisyonun merkezine alarak iç mekândan bir kesit sunan *Gur-i Emir Türbesi'nde Timur'un Mezarının Üzerindeki Yeşim Mezar Taşı* adlı tabloda (G. 12) Vereşçagin, özellikle mezar taşlarının bulunduğu kısmı çevreleyen geometrik ve bitkisel bezemeli mermer şebekeleri, detaylarıyla ele almıştır. Şebekeyle çevrili kısmın ortasındaki mezar taşları arasında Timur'a ait olanı, rengi ve malzemesiyle diğerlerinden farklılaşmaktadır; bu blok, koyu yeşil renkte yeşim taşından yekpare yapılmıştır. Türbenin iç mekânını betimleyen bu ilk resimde, Vereşçagin'in bir sakinlik ve hatta belki terk edilmişlik duygusu da yansıttığı söylenebilir. Diğer yandan mekânın tüm detayları titizlikle işlenmiştir ki bu da resmin yapıldığı 19. yüzyılın sonlarına yapının iyi durumda ulaşabildiği izlenimini vermektedir. Tabloda, mezar taşlarının yanı sıra mermer zemin döşemesi, duvarların alt kısmını çevreleyen yeşilimsi oniks panolar, daha üstteki mukarnaslı bordür kuşağı ve onun da üstündeki yazı kuşağı detaylarıyla betimlenmiştir. Geri planda, kapı açıklığının bulunduğu kısım ve üst kısma doğru mukarnaslarla bezeli kavsara görülmektedir. Kapı ve üstündeki sivri kemerli, bezemeli, yüksek pencere açıklığı da detaylarıyla işlenmiş olup ayrıca iki uzun direğe asılı duran sancaklar da dikkati çekmektedir.



G. 12: Gur-i Emir Türbesi'nde Timur'un Mezarının Üzerindeki Yeşim Mezar Taşı (Нефритовое надгробие над могилой Тимура в мавзолее Гур-Эмир). Tuval üzerine yağlıboya, 36,5x26,6 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 150).

Gur-i Emir Türbesi'nde Bir Köşe (G. 13) adlı tablo ise iç mekândan bir duvar detayını yakın plandan betimler; önceki tablonun geri planında görülen sarı-yeşil renkteki altıgen formların kapladığı oniks duvar panolarına, onun üzerindeki mukarnas ve yazı kuşaklarına, aşağıdan yukarıya doğru bakan bir açıyla odaklanır. Aynı mimari detayların *Türkistan Albümü*'ndeki eşzamanlı fotoğraflarıyla (G. 14, G. 15) kıyaslandığında, Vereşçagin'in yine mevcut parçalardan hareketle hasarlı kısımları tümlediği görülür.

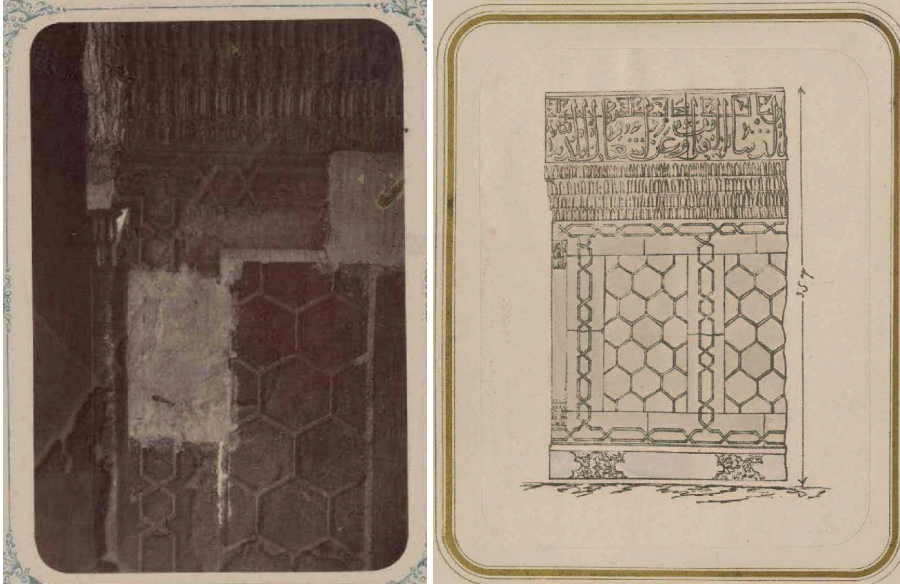


G. 13: *Gur-i Emir Türbesi'nde Bir Köşe (Угол в мавзолее Гур-Эмир)*. Tuval üzerine yağlıboya, 41,4x28 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (*Vasili Vereşçagin*, 151).

O dönemde Rus yönetiminin Semerkand'daki anıtları korumak ve belgelemek için görevlendirdiği ekipte yer alan Vereşçagin'in özellikle Gur-i Emir'in içinde bulunduğu fiziki koşullar için kaygılandığına dair görüşlerine de çeşitli yayınlarda atıfta bulunulmuştur²⁵. Anıtların endişe verici durumuna ve özellikle Gur-i Emir'deki yoğun tahribata vurgu yapan belirlemeleri, güncel gerçekliğin tablolarına yansıyan görünümünden çok daha farklı olduğuna işaret etmektedir. Timur'un mezar taşının bir köşesinin kırık olduğunu ve diğer mezar taşlarının çok daha vahim durumuna dair gözlemlerini kaygıyla paylaşan Vereşçagin'e göre bu yoğun tahribatın sebebi, yeni mezarlar yapılırken bu tür eski ve zengin mezarlardan malzeme toplanmasıdır²⁶.

25 Lev Demin, *S Molbertom po Zemnomu Şaru: Mir glazami V.V. Vereşçagina* (Moskova: Mysl, 1991), 82-83.

26 *Vasili Vereşçagin* (Moskova: Gosudarstvennaya Tretyakovskaya Galereya, 2018), 150.



G. 14 ve G. 15: Gur-i Emir Türbesi, iç mekândan duvar detayı ve çizimi (*Turkestanskiy Album, Çast Arheologičeskaya II, 1871-72, No: 118 ve 121*)

Yine Gur-i Emir'in iç mekânını, fakat bu sefer figürlerin de katılımıyla ve çok daha geniş ölçekte (291x218 cm) sunan bir diğer resim, *Azizin Mezarında – Tanrı'ya Şükrediyorlar (Timur'un Mezarı)* adını taşımaktadır (**G. 16**). Orta Asya tarihinin en güçlü liderlerinden olan Timur'un 15. yüzyılda yarattığı "altın çağın" en seçkin anılarını canlı tutan ve Timur'un mezarını içerdiği için kutsal da sayılan Gur-i Emir, bilindiği üzere, yüzyıllar boyunca bir ibadet mekânı gibi de görülmüştür. Önceki figürsüz sahneyle (**G. 12**) aynı bakış açısından betimlenen benzer görünüme, sanki sadece sağdaki figür grubu eklenmiş gibidir; fakat önceki resmin daha karanlık olmasına karşılık, bu resimde kaynağı belirsiz bir ışık söz konusudur. Türbenin içini dolduran bu ışık, önceki resimde gölgede kalan alanları aydınlatmakta, hatta kapının üst kısmındaki mukarnaslı alana doğru daha da yoğunlaşmakta ve parlamaktadır.



G. 16: Azizin Mezarında – Tanrı'ya Şükrediyorlar (Timur'un Mezarı). У гробницы святого - благодарят Всевышнего (Могила Тимура). Tuval üzerine yağlıboya, 291x218 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi. (Vasili Vereşçagin, 194).

Vereşçagin'in Türkistan grubu içinde Gur-i Emir'in iç mekânını betimleyen bu figürlü sahnenin de dâhil olduğu seri, “*Barbarlar*” adını taşımaktadır. Bu kapsamda, 1872 yılında dokuz tablolu bir planla çalışmaya başlamış ancak yedi tanesini tamamlamıştır²⁷. Türkistan konulu çalışmaları arasında önemli bir grup teşkil eden bu seriyi Vereşçagin “epik veya kahramanlık şiiri” olarak tanımlamıştır²⁸; zira resimlerdeki ana tema, bölgede çatışmalar sürerken Buhara Hanlığı'na bağlı savaşçılar karşısında Rus ordusunun yaşadığı kayıplardır. “Belgesel” niteliği ağır basan diğer birçok tablodan farklı olarak *Barbarlar* grubundaki resimler tarihsel olayları kurgusal öykülerle görselleştirmekte ve süregelen savaşın Ruslara göre “karşı” cephesini sunmaktadır. Dolayısıyla bu grupta yer alan kimi sahnelerde vahşet temaları öne çıkarken Timur'un mezarı konulu bu resimde olduğu gibi kimi sahnelerde de lokal bir zaferin ardından yerli halkın Timur'un mezarı başında bir “şükran” anı betimlenir.

27 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 36.

28 *Vasili Vereşçagin*, 189.

Bu resmin dikkat çekici bir başka özelliği de Cumhuriyet'in ilk yıllarında Sovyetler Birliği tarafından Türkiye Cumhuriyeti'ne hediye olarak gönderilmesidir. Türkiye'deki yayınlarda, hâlihazırda eserin sergilendiği Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin kayıtlarında ve bugüne kadar hazırlanan kataloglarında, tablonun Türkiye'ye gelişiyle ilgili net bilgiler yer almasa da²⁹, Moskova'daki Tretyakov Galerisi'nin kayıtlarından anlaşıldığı üzere, bu tablo 1929 yılına kadar Tretyakov Galerisi koleksiyonunda kalmış ve bu tarihte diplomatik bir hediye olarak Türkiye Cumhuriyeti'ne gönderilmiştir³⁰. 1929 yılı sonlarında her iki ülke basınında genişçe yankı bulan bu ziyaretin sebebi, daha önce 1925'te Paris'te imzalanan *Türk-Sovyet Dostluk ve Tarafsızlık Antlaşması*'nin süresinin uzatılmasıdır³¹. Görüşmenin gerçekleştiği 17 Aralık 1929 tarihinin öncesini ve sonrasını kapsayan günler boyunca Türk ve Sovyet basınında uzun makalelerle³² ele alınan ziyarette, Sovyet heyetini o sıralarda Dışişleri Komiseri yardımcısı olan L. M. Karahan temsil etmiştir. Yine dönem basınında, Karahan'ın Sovyet hükümeti adına Ankara'ya bazı hediyeler getirdiği ve bu hediyeler arasında, *Semerkand şehri ve Timur'un mezarını içeren muazzam bir tablonun* yer aldığı, hatta çok kıymetli olan bu tablonun *cesamette bir vagona sığmayacak kadar geniş* olduğu da belirtilmektedir³³. Dolayısıyla tablonun 1929 yılı sonlarında, Stalin'in yönetimindeki Sovyet hükümeti tarafından, Türkiye Cumhuriyeti'ne hediye edildiği anlaşılmaktadır³⁴.

29 Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşundan sonra, müze koleksiyonundaki başlıca eserleri değerlendirmek üzere 1989 yılında hazırlanan ilk kitapta, tarih belirtilmeksizin söz konusu eserin Lenin tarafından Atatürk'e hediye edildiği bilgisi yer almaktadır. Bk. Seyfi Başkan, *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi* (İstanbul: Ak Yayınları, 1989), 26. Mehmet Özel, tablonun Türkiye'ye gelişine değilse de Türkiye'deki akıbetine ışık tutar ve Ankara'da Resim ve Heykel Müzesi kurulurken aralarında Vereşçagin'in "Timur'un Mezarı Başında" eserinin de bulunduğu dört değerli tablonun Milli Eğitim Bakanlığı'ndan teslim alındığını belirtir. Bk. Mehmet Özel, *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992), 13.

30 *Vasili Vereşçagin*, 195.

31 Dimitir Vandov, *Atatürk Dönemi Türk-Sovyet İlişkileri* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014), 102-103.

32 Karşılıklı olarak Türk-Sovyet dostluğundan bahseden ve Sovyet heyetinin İstanbul ve Ankara'daki görüşmelerinin detaylarını, Türk tarafına düzenlenen karşılama prosedürlerini detaylarıyla anlatan bazı makaleler için bk. "Karahan Cenapları Şehrimize Geldi", *Hakimiyet-i Milliye*, 14 Aralık 1929, 3; "Karahan'ın Seyahati", *Vakit*, 17 Aralık 1929, 2; "Karahan Misafirimiz Dün Gitti/Türk-Rus Dostluğunun Samimi Tezahürü", *Cumhuriyet*, 21 Kânunuevvel 1929, 1-3; "Turetskie Gosudartstvennye Deyateli o Sovetsko-Turetskoy Drujbe", *İzvestiya*, 15 Aralık 1929, 4.

33 "Gazi Hz. Dün M. Karahanı Kabul Ettiler", *Cumhuriyet*, 17 Kânunuevvel 1929, 3; "Karahanın Getirdiği Hediyeler", *Vakit*, 16 Aralık 1929, 1.

34 Yakın tarihli bir araştırmada, söz konusu tablonun 1933 yılında Türkiye'ye hediye edildiği bilgisi yer almaktadır fakat bu bilgi için herhangi bir belgeye veya dönem kaynağına atıfta bulunulmamıştır. Bk. Hakan Aksay, Olga Haldız ve Hülya Arslan, *İstoriya Drujby Mejdu Solntsem i Snegom*, 2021, 35. 29 Ekim 1933'te, Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. yıldönümü kutlamalarına katılan Savunma ve Askeri Deniz Kuvvetleri Komiseri General Voroşilov başkanlığındaki SSCB heyeti, 26 Ekim ile 9 Kasım tarihleri arasında Türkiye'de kalmış ve Atatürk tarafından da kabul edilmiştir. Coşuklu ve dostça bir ortamda geçtiği anlaşılan görüşmeler, dönem basınında etraflıca ele alınmıştır. Bununla birlikte, ziyaretin gerçekleştiği tarihlere ait *Akşam*, *Hakimiyet-i Milliye*, *Cumhuriyet* gibi gazetelerdeki uzun anlatımlar arasında, bir tablo hediye edildiğine dair hiçbir kayıt bulunamamıştır. *Milliyet* gazetesinde, heyetin Atatürk ve İsmet İnönü'ye iki at hediye ettiği bilgisi yer almaktadır (*Milliyet*, 27 Teşrinievvel 1933, 5). Her iki tarihi de kesinleştiren resmî belgeler bulunmamakla birlikte tablonun Türkiye'ye gelişi için 1929 tarihi daha tutarlı görünmektedir zira dönem basınında doğrudan tabloya işaret eden ifadeleri, Tretyakov Galerisi'nden çıkış tarihi de desteklemektedir.

Timur'un mezarı konulu bir tablo hediye edilmesinin, tematik açıdan rastgele bir seçim olmadığı düşünülebilir. Zira Türk aydınlarının ve devlet çevresinin Türk tarihinin eskiliği ve Asya'daki eski köklerine dair arayışlar içinde oldukları erken Cumhuriyet döneminde, "Türkçülük" anlayışının coğrafi kapsamı yani Orta Asya halklarını da kapsayıp kapsamadığı gibi konular çokça tartışılmıştır. Türkiye'de Türkçülüğün fikir önderlerinden önemli bir kısmının Rusya'daki milli mücadele hareketlerinde rol oynayan isimler olduğu düşünülürse, o yıllarda Türkiye dışındaki Türkler konusunun son derece güncel olduğu açıktır. Diğer yandan söz konusu bölgeleri hâkimiyeti altında bulunduran Sovyetler Birliği'nin bu düşüncelerden rahatsız olduğu da düşünülebilir. Nitekim, o yıllarda Türk Ocakları'nın faaliyetlerinin Türkiye ile sınırlı olduğu sıkça vurgulanmıştır ki bu hamle, erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin uluslararası platformda yakın bir müttefiki olan Sovyetler Birliği ile ilişkilerini bozmamaya yönelik bir mesaj gibi de yorumlanabilir³⁵.

Sovyet hükümetinin böyle bir tabloyu seçmesi, bu dönemsel koşullarla ilişkilendirilebilir: Dostça bir ziyareti taçlandıran diplomatik bir hediye olarak her iki ülkenin de farklı bağlamlarda kendi tarihleriyle ilişkilendirebileceği tablo, aynı zamanda bölgedeki Rus hakimiyetini yücelten ve hatta bu sebeple üretilen bir serinin parçasıdır. Dolayısıyla, bir yandan ortak tarihsel bağlar üzerinden sıcak dostluk mesajları verirken bir yandan da Semerkand'daki (ya da Türkistan'daki) Rus hâkimiyetini vurguladığı için olası pan-Türkist ideallere karşı bir mesaj olarak özenle seçildiği düşünülebilir.

Ankara'ya gelişinden bir süre sonra tablonun Türk Ocakları Binası'na (1931'de Türk Ocakları'nın kapatılarak Cumhuriyet Halk Fırkası'na devredilmesinin ardından Halkevi olacaktır) bulunduğu anlaşılmaktadır. 1950'ler ile 1970'ler arasında Millî Eğitim Bakanlığı da dâhil pek çok kurumca kullanılan binada bulunan eserlerin uzun yıllar depoda kaldığı anlaşılmaktadır, zira 1970'lerde, aynı binada bir Resim ve Heykel Müzesi kurulması gündeme geldiğinde Vereşçagin'in eseriyle birlikte Osman Hamdi Bey'in Silah Taciri tablosu, binanın deposunda terk edilmiş ve rutubetten yıpranmış, çerçeveleri parçalanmış hâlde bulunmuş; daha sonra temizlenerek duvarlara astırılmıştır³⁶. Tablonun çerçevesindeki yıpranmanın etkisiyle, üzerindeki yazılar da kısmen silinmiştir. Kalan harflere bakılırsa üst çerçevede "*Azizin Mezarında Tanrı'ya Şükrediyorlar*" yazmaktadır; sağ ve sol kenarlarda, harfler kısmen dökülmekle birlikte, karşılıklı olarak "*Tanrı'dan başka Tanrı yoktur*" cümlesi tekrarlanır; alt kenarda ise sadece "*savaş*" kelimesi günümüze ulaşabilmiştir. Sonuçta tablo, Türk Ocakları ve Halkevi koleksiyonunda bulunan tüm eserlerle birlikte 1976 yılında Kültür Bakanlığı'na devredilmiş³⁷ ve daha sonra Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonuna katılmıştır.

35 Yusuf Sarımay, *Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi ve Türk Ocakları 1912-1931* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2005), 318-324.

36 Ayşe Hazar Köksal, "Ankara'da Bir Resim ve Heykel Müzesi Kuruluşu Öyküsü", *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, ed. Zeynep Yasa-Yaman (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012), 76.

37 Köksal, "Ankara'da Bir Resim ve Heykel Müzesi Kuruluşu Öyküsü", 85.

2.1. “Barbarlar”

Bugün Ankara’da bulunan Gur-i Emir Türbesi konulu resmin de parçası olduğu *Barbarlar* serisinin diğer bazı resimlerinde de arka planda Semerkand şehrinin görkemli mimarisinden kesitler görülmektedir, fakat bir yandan da yerli yönetimin vahşetine dem vuran motifler eklenmiştir. Bunlar arasında öne çıkan resimlerden biri, *Ganimetler Sunuluyor* (G. 16) adını taşımaktadır. Rusya’nın Buhara Emirliği’ni himayesi altına almasıyla sonuçlanan ve 1868 yılında birkaç ay boyunca süren mücadeleleri betimleyen sahnede, Semerkand’daki sarayının iç avlusunda, revaklardan birinin ince sütunlarının yanında ayakta duran Buhara Emiri ve beraberindekiler, önlerinde yığılı duran kafataslarını dikkatle incelerken görülmektedir. Batı literatüründe ve görsel sanatlarında Doğululara sıklıkla atfedilen “barbar” imajına uygun olarak düşmanlara uygulanan zulüm teması, burada yere piramidal bir düzende yığılmış çok sayıda kesik başla billurlaşır; mevcut durumda, Buhara Emiri’nin karşısındaki kafatasları, öldürülen Rus askerlerini temsil eder³⁸. Figürlerin giysileri ve başlıklarının renk, desen ve kumaş dokularına kadar ince bir detaycılıkla yansıtıldığı görülür. Tüm bu giysi detayları, 20. yüzyılın başlarına ait giysi ve kaftan örnekleriyle büyük ölçüde benzeşmektedir³⁹, fakat benzer modeller, dönemin Oryantalist resim geleneğinde de mütemadiyen tekrarlanmıştır.



G. 16: *Ganimetler Sunuluyor* (*Представляют трофеи*), 1872, tuval üzerine yağlıboya, 240,8x171,5 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 193).

38 Vasili Vereşçagin, 192.

39 Vasili Vereşçagin, 180-181.

Savaşın vahşi ve “barbarca” yönlerini vurgulayan bu resimde, Oryantalist tasvir ve temsil geleneğinde sıkça işlenen dikotomi tekrarlanır: Görkemli bir geçmişe işaret eden maddi kültüre dair göndermeler resmin arka planını oluştururken “şimdiki zaman”a dair detaylarda bu büyüklüğün tam aksine geri kalmışlık, vahşet, fakirlik ya da “barbarlık” görünümleri sergilenir. Burada, kesik başları izleyen Buhara Emiri’nin zalimliğine yapılan vurgunun, Rusya’nın Orta Asya’ya yayılma sürecini “olumlamaya” yönelik bir alt-mesaj olarak tasarlandığı da düşünülebilir. Diğer yandan, mimari detaylardaki fotoğrafik gerçekçilik çarpıcıdır: Mermer kaideler üzerine oturan ve gövdeleri bitkisel ağırlıklı oyma desenlerle kaplı olan ahşap sütunlar, âdeta fotoğraf netliğinde işlenmiştir. Kurgusal bir olayı zengin mimari detaylar eşliğinde sunan bu sahnenin geri planında ise Timur’un “manevi” varlığını hissettiren *Kök-Taş* detayı görülür. Esas itibariyle mermerden yapılan ve yüzeyi oyma tekniğinde bezemelerle kaplı olan Kök-Taş’ın Timur’un tahtına ait olduğu varsayılır hatta bu sebeple, Timur sonrası Orta Asya hükümdarlarının da sembolik olarak onun önünde tahta çıktıkları rivayet edilir. Bununla birlikte, Kök-Taş’ın bu anlam vurgusuyla literatürde belirmesi, Semerkand’ın efsaneleşen bir çekim merkezi hâline geldiği 19. yüzyıla tesadüf etmektedir. Daha eski tarihli kaynaklarda ve dönem tarihlerinde, Kök-Taş’a veya böyle sembolik bir tahta çıkma seremonisine belirgin bir vurgu yoktur⁴⁰. 19. yüzyılda Semerkand’ı ziyaret eden Rus ve Batılı seyyahların birçoğu, sembolik değerine de atıfta buldukları bu taşın, Semerkand Kalesi’ndeki Buhara Emiri’nin sarayında yer aldığını belirtmiştir. Nitekim Vereşçagin’in resminde de sahnelenen konunun tüm ağırlığının yanında, arka planda Kök-Taş’ın ve dolayısıyla Timurlu tarihinin varlığına vurgu yapan bu detaya dikkat çekilmektedir. Aynı kısmın fotoğrafı, *Türkistan Albümü*’nde de çevresi demir parmaklıklarla korumaya alınmış görünümüyle yer almaktadır (G. 17). Tahtın önünde yer aldığı kemerli niş, üst kısımda mukarnaslarla sonlanmaktadır. Vereşçagin’in resminde detaylarıyla betimlenen revak sütunlarının bir kısmı da fotoğrafta görülmektedir.



G. 17: “Kök-Taş”, Semerkand (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya II*, 1871-72, No: 130).

40 Bk. Ron Sela, “The “Heavenly” Stone (Kök Tash) of Samarkand: A Rebels’ Narrative Transformed”, *Journal of the Royal Asiatic Society* 17/1 (2007), 21-32. Kök-Taş, 1950’lerden sonra Gur-i Emir’e taşınmıştır.

Yine “Barbarlar” serisinden *Kutluyorlar* (resmin özgün çerçevesinin alt ve üst kenarlarına sanatçının işlediği yazılarla birlikte *Tanrı'nın emriyle onlar kutluyorlar. Tanrı'dan başka Tanrı yoktur*⁴¹) adlı resimde de benzer mesajlar/görünümler tekrarlanır (G. 18): Semerkand'ın ana meydanı olan Registan'da, Şîr-Dâr Medresesi'nin önünde toplanmış yerli bir grup görülür. O dönemde şehrin başlıca toplanma ve kutlama alanı olan meydanda, belli ki Buhara Emiri'nin Rus ordusuna karşı kazandığı bir zafer kutlanmaktadır. Zafer kutlanırken ve kararlar/bildiriler okunurken bir yandan da toplu infazların sonuçları sergilenmektedir: Meydanda toplanan kalabalığın ortasında, resmin orta hattı boyunca uzanan direklerin üzerindeki kesik başlar, o dönemde çatışmalarda öldürülen Rus askerlerini temsil eder. Dolayısıyla, önceki resimde olduğu gibi bu sahnede de Doğu dünyasına “zalimlik” atfetme ve bu ekseninde Rus yönetimini “meşrulaştırma” yönündeki mesaj tekrarlanmaktadır. Diğer yandan, şehrin “şimdiki zamanının” vahşetine karşılık, kalabalığın gerisinde tüm görkemiyle ve canlı renkleriyle yükselen anıtsal medrese, yine tarihsel mirası yüceltmektedir.



G. 18: *Kutluyorlar* (*Торжествоуют*), 1872, tuval üzerine yağlıboya, 195,5x257 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 196-197).

Figürlü sahnenin ilettiği net mesaja karşılık tüm detaylarıyla betimlenen medrese binası, kompozisyona güçlü bir fon teşkil eden arka plandır; oransal olarak da tablonun büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Bugün Registan Meydanı'ndaki üç medreseden biri olan Şîr-Dâr Medresesi, bilindiği üzere Uluğ Bey Medresesi'nin karşısına 17. yüzyılda inşa edilmiştir fakat plan ve süsleme özellikleriyle Timurlu tarzını tekrarlamaktadır; yüksek kasnaklı ve yivli kubbeler, çini mozaikler, Uluğ Bey Medresesi'ni

41 Vasili Vereşçagin, 196-197.

anımsatan genel cephe kompozisyonu ve kütle biçimlenişiyle, Timurlu geleneğinin doğrudan taşıyıcısı sayılan bir yapıdır. Vereşçagin'in tablosunda yoğun güneş ışığı altında parlayan incelikli çini süslemeleriyle ve ışık-gölge detaylarına kadar âdetâ fotoğraf netliğiyle yansıyan görünüm, ön plandaki kurgusal figürlü sahne dışında, yapının 1871-1872 tarihli *Türkistan Albümü*'ndeki fotoğrafı ile (G. 19) birebir örtüşmektedir; hatta cephedeki tahribat izlerini dahi Vereşçagin'in aslına tamamen uygun olarak tuvale aktardığı görülür. O günün fotoğraf teknolojisinin henüz sunamadığı netlik ve renk gibi katkılarla da zenginleşen bu resimler, fotoğraftan daha canlı ve detaylı birer tarihsel belge olarak nitelenebilir.



G. 19: Şîr-Dâr Medresesi, Semerkand (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheoloğičeskaya II, 1871-72, No: 87*)

Vereşçagin'in önceki resimlerde vurguladığı kafatasları, *Savaşın Tanrılaştırılması* (G. 20) adlı tablosunda, kendi başına anıtsallaşan bir kompozisyonla ele alınır; kurumuş ağaçlar ve sararmış otlarla dolu bir toprak parçasının üzerinde yükselen ve sayısız kafatasından oluşan piramidal yığın, herhangi bir tarihsel kesite gönderme yapmaksızın savaş olgusuna yönelik sert bir eleştiriye dönüşür. Geri planda kısmen yıkıntılar hâlinde görülmekte olan surlar ve kent silueti, yüksek kasnaklı, kubbeli yapılaşmasıyla Semerkand'ı anımsatır. Vereşçagin, muhtemelen Timur'a atfedilen meşhur kafatası yığma motifinin ilhamıyla tasarladığı bu tabloya, başlangıçta *Timur'un Tanrılaştırılması* adını vermeyi düşünmüş fakat sonra vurguyu genelleştirerek geçmişin ve o günün tüm savaşlarına yönelik bir taşlamaya dönüştürmüştür. Nitekim, resmin çerçevesinin alt kısmında, sanatçının şu sözleri yazılıdır: “Geçmişin, günümüzün ve geleceğin tüm büyük fatihlerine ithafen.”⁴² Bu noktada tablo, hem “Barbarlar” grubu için hem de tümüyle Türkistan serisi için bir epilog hâline gelir.

42 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 36.



G. 20: Savaşın Tanrılaştırılması (Анофеоз войны) , 1871, tuval üzerine yağlıboya, 127x197 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 198-199.)

Sonuç

19. yüzyılın “popüler” ilgi alanları olan “egzotik Doğu” görünümelerini ve geçmişin görkemli izlerini fotoğraf gerçekliğiyle yansıtan Vereşçagin’in Türkistan serisinin sanatsal anlamda belki dönemin Rus aydınlarından daha öncelikli olarak Batılı izleyici kitesine hitaben üretildiği düşünülebilir. Nitekim bu seri, sanatçının dünya çapında ün kazanmasını sağlamıştır. Diğer yandan, kazandığı bu yaygın şöhretin ressamlığından ziyade işlediği konuların sonucu olduğu da söylenebilir. Hatta uluslararası platformda Rusya’nın Orta Asya misyonunu “meşrulaştırma” ve bir yandan da Rusya’nın imajını “Avrupalılaştırma” yönünde bilinçli bir çabadan da bahsedilebileceği açıktır. 1873’te Londra’da açtığı sergi için hazırlanan kataloğun giriş yazısında Vereşçagin, bölgede yaşayan nüfusun “göz kamaştırıcı bir barbarlık ve kötü koşullar altında” yaşadığını vurgularken İngiliz izleyicisinin gözünde bu imajı “dağıtmak” istediğini ifade etmiş⁴³ dolayısıyla Rusya’nın bölgedeki hâkimiyetini Batılıların gözünde meşrulaştırma amacını öne çıkarmıştır. İngiliz basınında yayınlanan makalelerde ise serginin Rus devleti girişimiyle ve bir misyonla açıldığı vurgulanmakla birlikte, sanatçının hem bir çizim ustası ve “etnograf” olarak ustalığı hem de resim sanatına katkıları vurgulanmıştır⁴⁴. Vereşçagin, uluslararası arenada Rusya’nın “Doğulu” imajını değiştirme gayretinde kısmen başarılı olmuşsa da sanatsal tutum açısından özellikle yeni sanat akımlarını destekleyen eleştirmenlerin nazarında “yenilikçi” ve “yaratıcı” bulunmamıştır. Dönemin önemli sanat eleştirmenlerinden Alexandre Benois (1870-1960)⁴⁵, Vereşçagin’in realist tutumunu “demode” olarak nitelendirmiş ve onu, yaratıcı bir sanatçıdan ziyade

43 “Sketches of Central Asia”, *Pall Mall Gazette*, 9 Nisan 1873, 11.

44 “Sketches of Central Asia”, *Pall Mall Gazette*, 9 Nisan 1873, 10-11.

45 Dönemin yeni sanat akımlarını ve sanatta bireyselliği savunan Alexandre Benois, S. Petersburg’da 1898 ile 1924 yılları arasında yayınlanan son derece etkili sanat dergisi *Mir İskusstva*’nın kurucularındandır.

mükemmel bir etnolog olarak tanımlamış; resimsel nitelikleri yerine, tarihsel ve etnografik gerçekliği büyük bir tutarlılıkla betimleme yönüyle övgüye değer bulmuştur⁴⁶. Dolayısıyla Vereşçagin'in 19. yüzyıl sonlarından itibaren köklü bir yenileşme sürecine giren sanat ortamı içinde eski sanatsal eğilimleri temsil eden bir figür olarak "ayrık" kaldığı söylenebilir. Fakat Rus ordusunun askerî hareketlerinde Vereşçagin'i vazgeçilmez kılan belki tam da bu nitelikleridir. Nitekim, Orta Asya seferlerinin ardından 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nı da görsel formatta kayıt altına almakla görevlendirilmiştir⁴⁷. Bu anlamda, Vereşçagin'in politik misyonunun ötesinde, bir ressam olarak dönemin sanat ortamına katkısı ve/veya sonraki kuşaklara mirası, çeşitli boyutlarıyla tartışmalı bir konudur⁴⁸. Sonuçta sanatçının Orta Asya misyonu içindeki görevlerinin tüm kariyerini belirleyen ana eksen olduğu açıktır.

Dolayısıyla Vereşçagin'in esasen bir misyonla üretilen resimleri, öncelikle Rusya'nın Doğu'yu nasıl gördüğüne ve Doğu'nun karşısında kendini nasıl konumlandığına dair ipuçları içermektedir. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Rusya, özellikle Batı dünyasının gözünde, Asya ile Avrupa arasında bir ara-bölge olarak kabul görmek istemiş; Batı'dan farklı ama ona rakip olan güçlü bir imaj inşa etmeye çalışmıştır⁴⁹. Bu çaba Vereşçagin'in resimlerinde de belirleyici olmuş ve toprak genişletme fikrinden ziyade "kültürel korumacılık" fikri öne çıkarılmıştır. Bu bağlamda, Türkistan seferlerinin gerçek içeriğinin Vereşçagin'in resimlerinde "entelektüel" bir vurguyla dönüştürülmek istendiği söylenebilir. Resimlerinden hareketle, Vereşçagin'in Asya'yı "medenî dünyadan farklı" ve hatta "medenileştirilmesi gereken" ama büyük potansiyele sahip bir bölge olarak gördüğü/yansıttığı sonucuna varmak mümkündür. Son tahlilde Vereşçagin'in Asya'sı, Doğu dünyası ile tarihlerinin başlangıcından itibaren girift ve karmaşık ilişkileri olan Rusya'nın hem Doğu'ya bakışı hem de Batılılaşma çabaları hakkında önemli bir veri olarak değerlendirilebilir.

Türkistan serisinin kavramsal ve tarihsel konumu bir yana, belgeci tutumuyla Oryantalist Doğu klişesinin ötesine geçerek zengin bir kültür ve mimarlık mirasını fotoğraf gerçekliğiyle sunan önemli bir arşiv ve sanat tarihi araştırmaları için dikkat çekici bir görsel malzeme olduğunu vurgulamak gerekir.

46 Alexandre Benois, *The Russian School of Painting* (New York: Albert A. Knopf, 1916), 128-131.

47 Gönül Uzelli, "Vasili V. Vereşçagin'in Gözünden 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı", *Art-Sanat* 9 (2018), 215-228.

48 Vereşçagin'in çeşitli müzelerdeki resimlerini bir araya getirerek 2018 yılında Moskova'da Tretyakov Galerisi'nde açılan retrospektif sergiye dair eleştirel yazısında Sergey Aşaşın, sanatçının külliyatının Rus izleyicisine geçmiş seçme bir yaklaşımla yansıttığını ve "geçmiş aklamak" yönünde bir alt-mesaj içerdiğini belirtir. Bk. Sergey Aşaşın, "Vereşçagin Bez Kolonializma: Kak Postsovetskaya Rossiya ne Otmeçæt 150-letie Zavoevaniya Sredney Azii", *Novoe Literaturnoe Obozrenie* 1/161 (2020): 308-309.

49 Aşaşın, "Vereşçagin Bez Kolonializma: Kak Postsovetskaya Rossiya ne Otmeçæt 150-letie Zavoevaniya Sredney Azii", 313.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Abaşın, Sergey. "Vereşçagin Bez Kolonializma: Kak Postsovetskaya Rossiya ne Otmeçæt 150-Letie Zavoevaniya Sredney Azii". *Novoe Literaturnoe Obozrenie* 1/161 (2020): 307-314.
- Başkan, Seyfi. *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi*. İstanbul: Ak Yayınları, 1989.
- Benois, Alexandre. *The Russian School of Painting*. New York: Albert A. Knopf, 1916.
- Broecke, Marcel Peter René van den. *Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum (1570-1641)*. Utrecht: Netherlands Geographical Studies 380, 2009.
- Bulgakov, Fyodor İlyiç. *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*. S.Peterburg: Tipografiya A.S. Suvorina, 1896.
- Demin, Lev. *S Molbertom po Zemnomu Şaru: Mir Glazami V.V. Vereşçagina*. Moskova: Mysl, 1991.
- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç. *Bir Yazarın Günlüğü II*. Çev. Kayhan Yükseler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- "Gazi Hz. Dün M. Karahanı Kabul Ettiler." *Cumhuriyet*, 17 Kânunuevvel 1929, 3.
- Gorshenina, Svetlana. "Samarkand and Its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments". *Central Asian Survey* 33/2 (2014): 246-269.
- Gorshenina, Svetlana ve Vera Tolz. "Constructing Heritage in Early Soviet Central Asia: The Politics of Memory in a Revolutionary Context". *Ab Imperio* 4 (2016): 77-115.
- "Karahanın Getirdiği Hediyeler." *Vakit*, 16 Aralık 1929, 1.
- "Konstantin Petroviç Kaufman". *Voennaya Entsiklopediya*. 12. Moskova: Tipografiya T-va İ. D. Sytin, 1913, 461-463.
- Köksal, Ayşe Hazar. "Ankara'da Bir Resim ve Heykel Müzesi Kuruluşu Öyküsü". *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ed. Zeynep Yasa-Yaman. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012, 71-90.
- Krestovskiy, Vsevolod Vladimiroviç. *V Gostyah u Emira Buharskogo*. S.Peterburg: İzdaniye A.S. Suvorina, 1887.
- Kruber, Aleksandr, Sergey Grigor'yev, Aleksandr Barkov ve Sergey Çefranov. *Aziatskaya Rossiya*. Moskova: T-va İ.N. Kuşnerev i K., 1903.
- Kurat, Akdes Nimet. *Rusya Tarihi. Başlangıçtan 1917'ye Kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Özel, Mehmet. *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Sarımay, Yusuf. *Türk Milliyetçiliğinin Tarihî Gelişimi ve Türk Ocakları 1912-1931*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2005.
- Schimmelpenninck van der Oye, David. "Vasilij V. Vereshchagin's Canvases of Central Asian Conquest". *Cahiers d'Asie Centrale* 17/18 (2009): 179-209.
- Schimmelpenninck van der Oye, David. *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*. New Haven ve Londra: Yale University Press, 2010.

- Sela, Ron. "The "Heavenly" Stone (Kök Tash) of Samarkand: A Rebels' Narrative Transformed". *Journal of the Royal Asiatic Society* 17/1 (2007): 21-32.
- "Sketches of Central Asia" *Pall Mall Gazette*, 9 Nisan 1873, 10-11.
- Tolz, Vera. "Orientalism, Nationalism, and Ethnic Diversity in Late Imperial Russia". *The Historical Journal* 48/1 (2005): 127-150.
- Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya* I-II. Haz. A. L. Kun ve N. V. Bogaevski. Türkistan: 1871-1872.
- Uzelli, Gönül. *XVIII-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2002.
- Uzelli, Gönül. "Vasili V. Vereşçagin'in Gözünden 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı". *Art-Sanat* 9 (2018): 215-228.
- Vámbery, Arminius. *Bir Sahte Dervişin Orta Asya Gezisi*. Çev. Abdurrahman Samipaşazâde Abdülhalim. İstanbul: Kitabevi, 2009.
- Vandov, Dimitır. *Atatürk Dönemi Türk-Sovyet İlişkileri*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014.
- Vasili Vereşçagin*. Moskova: Gosudarstvennaya Tretyakovskaya Galereya, 2018.
- Verestchagin, Vassili. *Realism*. Second Appendix to Catalogue of the Verestchagin Exhibition, Inter-State Industrial Exposition of Chicago, 1889.

Aizanoi Antik Kenti Penkalas Çayı Arkeoloji ve Restorasyon Çalışmaları

The Restoration and Archaeological Studies of The Penkalas River Project in Aizanoi Ancient City

Elif Özer* , Sinan Özcan** 

Öz

Aizanoi, Kütahya İli'nin 48 km güneybatısında yer alan Çavdarhisar ilçesi sınırlarında konumlanmaktadır. Günümüzde antik ve kırsal dokunun birlikte olması, kültürel miras öğeleri ile Unesco Dünya Kültürel Mirası Geçici Listesi'nde yer alması ile özel bir yere sahiptir. Tüm bu özellikleri ile Kütahya'nın önemli turizm merkezlerinden birisi olan Aizanoi erken dönemlerden itibaren yerleşim görmüş ve sahip olduğu doku ile 18.-19. yüzyıldan itibaren arkeoloji literatüründe yer almaya başlamıştır. Çalışmanın temel konusu olan Penkalas (Kocaçay) Çayı bölge yerleşimi ve tarımı için önemlidir. Penkalas'ta kapsamlı ilk çalışmalar 2011 yılında başlatılmıştır. Bölge turizminin geliştirilmesi, yerel kalkınmanın sağlanması ve kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla Aizanoi Kazı Başkanlığı tarafından "Penkalas/Kocaçay Deresi 2 ve 4 Numaralı Köprüler Arası İslah Projesi", hazırlanarak 2017 yılında Kütahya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nce onaylanmış ve uygulama süreci başlamıştır. Bu çalışmada, Penkalas Çayı'nda gerçekleştirilen kazı, araştırma ve restorasyon çalışmaları ile bu çalışmaların sonuçları değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler

Aizanoi, Penkalas, Kocaçay, Kazı, Restorasyon

Abstract

Aizanoi is located within the borders of the Çavdarhisar district, 48 km southwest of Kütahya Province. Today, it has a special place with its ancient and rural texture together, its cultural heritage items and its inclusion in the Unesco World Cultural Heritage Tentative List. Aizanoi, one of the important tourist centers of Kütahya with all these features, has been inhabited since the early periods and has started to take place in the archaeological literature in the 18th-19th century with its texture. Penkalas (Kocaçay) Stream, which is the main subject of the study, is important for the settlement and agriculture of the region. The first comprehensive studies in Penkalas were started in 2011. To develop regional tourism, ensure local development and transfer cultural heritage to future generations, the "Penkalas/Kocaçay Stream No. 2 and 4 Bridge Improvement Project" was prepared by the Aizanoi Excavation Department and approved by the Kütahya Cultural Heritage Preservation Regional Board Directorate in 2017 and the implementation process has started. In this study, excavation, research and restoration works carried out in Penkalas Stream and the results of these studies will be evaluated.

Keywords

Aizanoi, Penkalas, Kocaçay, Excavation, Restoration

* **Sorumlu Yazar:** Elif Özer (Prof. Dr.), Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Denizli, Türkiye. E-posta: eozzer@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6452-5605

** Sinan Özcan (Uzm. Arkeolog), Anturia Arkeoloji ve Sosyal Çevre Etiği Okulu, Kütahya, Türkiye. E-posta: sinanozcan6@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6480-9907

Atf: Özer, Elif, Özcan, Sinan. "Aizanoi Antik Kenti Penkalas Çayı Arkeoloji ve Restorasyon Çalışmaları." *Art-Sanat*, 18(2022): 295–318. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1021334>

Extended Summary

Although the early data of Aizanoi are materials dated to the Paleolithic age, the earliest archaeological data belonging to a settlement were obtained from the mound on which the temple of Zeus was located and goes back to the Early Bronze Age. The heyday of Aizanoi is the Roman Imperial Age. Especially during the Hadrian's and Antonine Dynasties, the increasing development activities and the fact that it became a city that received intense immigration enabled Aizanoi to gain a cosmopolitan structure. In this period, Ulpius Appuleius Eurykles, one of the wealthy families of the city, the most prominent name of the Ulpius, undertook the financing of the development activities in the city. Until the middle of the 3rd century AD, it was one of the leading cities of the region with its political and religious position. At the beginning of the 4th century AD, Phrygia, which was a combination of Phrygia and Caria, became part of the Prima Province. The city, which was the episcopacy center in the Early Byzantine Period, also sent its bishops to various cities. After the 8th century AD, it gradually lost its importance. In the 12th and 13th centuries AD, the Çavdar tribe from the Tatar tribe settled here, turned the temple into a castle and gave the region its current name. After the Byzantine emperors lost control of Western Anatolia, Aizanoi became a part of the Germiyanogulları Principality, whose center was Kütahya and which flourished in the last quarter of the 13th century and the beginning of the 14th century.

The first information about Aizanoi was conveyed by travellers who came to the region during the 19th century. The first scientific studies were carried out by German scientists in 1926 and 1928, continued intermittently within the German Archaeological Institute since the 1970s, and finally, 2011 excavations and research began to be carried out on behalf of Pamukkale University with the permission given by the Ministry of Culture and Tourism. Aizanoi is an example of cultural heritage with its ancient texture, which contains examples of public and religious architecture, and its rural structure, which includes examples of local civil architecture from the Turkish period, and its population that continues to live here. With these features, it was accepted into the UNESCO World Cultural Heritage Tentative List on 12 April 2012.

A project with this name has been prepared with the aim of archaeological studies carried out in Penkalas/Kocaçay Stream since 2012, to clear the fill formed between bridges 2 and 4, keeping the tea bed in its original borders, and improving the relations with the surrounding tissue and developing tourism together with navigable areas. This project has been submitted to the Kütahya Conservation Board. Then, with the decision of the Kütahya Cultural Heritage Preservation Regional Board Directorate dated 19.06.2017 and numbered 4081, the "Penkalas/Kocaçay Stream No. 2-4 Bridge Improvement Project" was approved.

Rural tourism, which is compatible with the concept of sustainable tourism, has a feature that can be carried out together with culture, history, environment, agriculture

and tourism, but it is a type that integrates especially with eco-tourism. Aizanoi-Çavdarhisar and its surroundings, both its ancient texture and nature, and the Penkalas Stream passing through it, walking along the creek and paths, walking in the countryside along the edge of the creek extending to the ancient city and the Cybele Sanctuary, seeing all the colors that nature offers to Aizanoi without hesitation, and watching the rural landscape are the same. At the same time, it is one of the rare settlements in terms of offering the opportunity to taste the fresh and natural products of the region and to experience the rural culture.

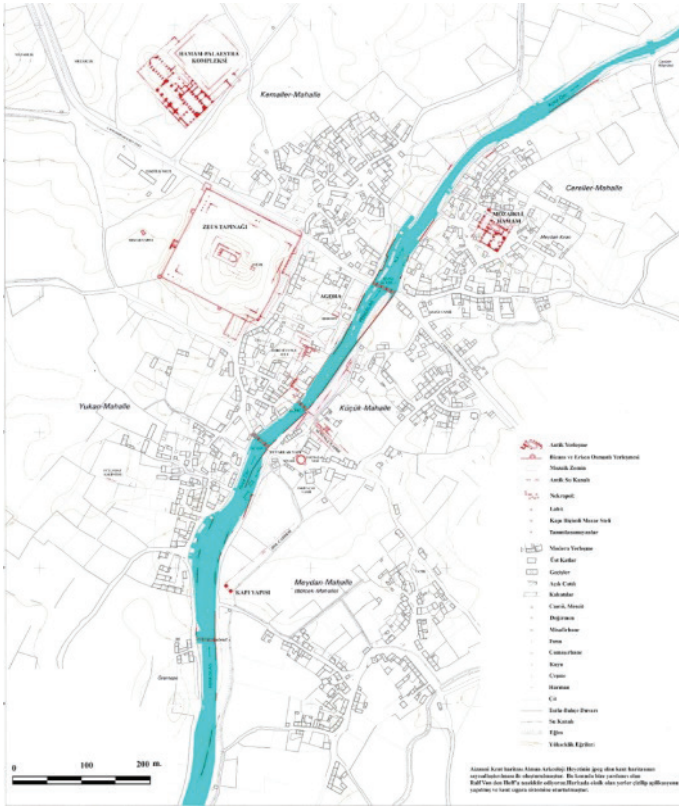
As the project approach criterion, it is aimed to make the data of nature, civil architecture and ancient period perceptible and livable with the touches that will strengthen the environmental relations with the least interference to the current situation. The sine qua non of this approach is that all proposed interventions regarding both restoration and environmental use are removable/retrievable/returnable.

The Penkalas River archaeological study and the Penkalas/Kocaçay River Rehabilitation Project between No. 2 and 4 Bridges started in 2012 and are still continuing. Within the scope of these studies, the first stage was environmental cleaning, documentation of architectural blocks and measurement studies. The second stage was the cleaning of the stream floor with the help of DSI and documenting the removal of architectural plastics in the stream. The third stage, it is aimed to make static measurements of the protection walls on the banks of the stream and to strengthen them to the required extent.

In all the interventions made until the end of the 2020 works, it was tried to protect the original architectural features of the walls in the project in question, and the historical texture, patina and originality of the interventions were tried to be preserved when viewed from the outside. No part of the flood/set walls has been dismantled, except for the completion. During the completion, the original blocks identified and inventoried in and around Penkalas were used. Thus, significant progress has been made in this project, which is one of the most important tourism values of Çavdarhisar and Kütahya, and many obstacles have been overcome before the project is completed and opened to regional tourism.

Giriş

Kotieaion'un (Kütahya) 48 km batısında, Kadoi'un (Gediz) 25 km kuzeydoğusunda, Appia'nın (Altıntaş) da 40 km kuzeybatısında, Rhyndakos Çayı'nın Penkalas Çayı olarak adlandırılan kolu üzerinde bulunan Aizanoi antik kenti (G. 1), Phrygia Epiktetos'un en gelişmiş kentlerinden biridir¹. Kentin içinden geçen ve Penkalas adı ile bilinen nehir ise, Texier'de Rhyndakos şeklinde geçmektedir². Bu yanlış adlandırma, nehrin Tavşanlı bölgesinde, gerçek Rhyndakos olarak bilinen Orhaneli Çayı ile birleştiği ve çayın kaynağı olarak geçmesinden kaynaklanmıştır. *Pausanias*'ta ise "(...) söylenir ki Azania'dan gelen göçmenler Phrygia'da "Steunos" adı verilen bir mağaranın ve Penkalas Nehri'nin çevresine bir yerleşim kurdular"³ cümlesiyle buranın adı Penkalas olarak verilmiştir.



G. 1: Aizanoi Antik Kenti Kent Haritası ve Mavi ile Belirtilen Alanda Penkalas Çayı (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

- 1 Ahmet Türkan, "Phrygia Epiktetos Bölgesi'nde Ölüm, Toplum ve Kimlik", (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2019), 43.
- 2 Charles Texier, *Principal Ruins of Asia Minor* London: Day & Son, 1865, 310.
- 3 Pausanias VIII, 4.3'ten aktaran Türkan, "Phrygia Epiktetos Bölgesi'nde Ölüm, Toplum ve Kimlik", 44.

Penkalas'ın günümüzdeki ismi daha tartışmalıdır. Murat Dağı tarafında ve Efendi-köprüsü köyü yakınlarındaki pınarlardan ilk çıktığında Bedir Deresi olarak adlandırılan bu dere, Çavdarhisar sınırlarına dâhil olduğunda Bedir Deresi veya Kısıkboğaz Deresi şekline dönüşür. Yerli halk tarafından ise Kocaçay olarak bilinmektedir (G. 2). Penkalas/Kocaçay Deresi, Tavşanlı-Domaniç taraflarında Orhaneli Çayı ile birleşip Bursa'nın Mustafakemalpaşa ilçesinden geçip Manyas Gölü'ne dökülmektedir.

Penkalas/Kocaçay Çayı arkeoloji ve restorasyon çalışmasının amacı, Penkalas Çayı'nın hem bilimsel açıdan incelenmesi hem restorasyonun yapılması hem de antik çağdaki gibi yeniden kullanım görmesini sağlayarak yöre turizmine katkı sağlamaktır. Çayın etrafındaki çevre düzenlemesi ile yerleşim ve Penkalas arasındaki bağın yeniden canlanması hedeflenmiştir.⁴



G. 2: Penkalas/Kocaçay 2 ve 4 Numaralı Köprüler Arası Hava Fotoğrafı Güneyden Görünümü (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020)

Penkalas'ın Yapı Elemanları

1. Sel Kapanı/Baraj

Aizanoi Barajı ya da sel kapanı, antik kentin 4 km batısında Penkalas Çayı üzerine inşa edilmiştir. Barajın savak bölümünde suyu depolamayı sağlayacak kilit sisteminin bulunmaması ve sadece yaşanan taşkınlarda suyun daha kontrollü akmasını sağlamak

4 “Aizanoi Kazısı Penkalas/Kocaçay Deresi 2-4 Nolu Köprüler Arası Islah Projesi 5. Etap Yapım İşİ” adlı E-17709006-934.01.01-965 21.08.2020 numaralı proje, kazı başkanı Prof. Dr. Elif ÖZER yürütücülüğünde Türk Tarih Kurumu tarafından desteklenmiştir.

amacıyla yapıldığı için sel kapanı olarak da isimlendirilmiştir (G. 3). Barajın çevresinde yaygın bulunan sert kireçtaşı bloklar, bazı yerlerde vadi tabanına kadar uzanmakta ve çayın daralmasına sebep olmaktadır. Barajı inşa etmek için çay üzerinde daralan bir nokta tercih edilmiştir⁵.



G. 3: Aizanoi Barajı/Sel Kapanı Mansap Duvarı (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

Naumann'ın 1979-1980 yılları arasındaki çalışmalarında barajın 3 yapı evresinin olduğu belirtilmiş ve bu evrelerin Roma ve Geç Roma Dönemi'ne tarihlenebileceği önerilmiştir⁶. Rheidt ise Aizanoi Barajı'nın iki evrede inşa edildiğini iddia etmiş ve bu evrelerin çoğunluğu oturma basamağı olan devşirme mermer bloklarla birbirinden ayrıldığı önerisini getirmiştir⁷. 1991'de Garbrecht, barajın iki evreli olduğundan ve 10 m yüksekliğe, 80 m uzunluğa ve 6 m genişliğe sahip duvarından söz etmiştir⁸. İlerleyen yıllarda bu barajda incelemeler yapan mühendisler de Garbrecht ile aynı ölçüleri vererek barajın taşkın koruma amacıyla yapıldığını belirtmişlerdir⁹.

Naumann, Aizanoi Barajı'nın su toplamak amacıyla değil de su şiddetinin kırılarak sakin ve kontrollü akıtılmasına, su baskınlarının önlenmesine yönelik yapıldığını

5 Günter Garbrecht, *Historische Talsperren 2*, Stuttgart: Verlag Konrad Wittwer, 1991, 93.

6 Rudolf Naumann, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1981", 4. *Kazı Sonuçları Toplantısı (8-12 Şubat 1982, Ankara)*, (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983), 183-192.

7 Klaus Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1991," 14. *Kazı Sonuçları Toplantısı (25-29 Mayıs 1992, Ankara)* c. 2 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1993), 289-308.

8 Garbrecht, *Historische Talsperren 2*, 95-97.

9 Öziş, Ünal, "Dörtbin Yıl Boyunca Türkiye'de Su Yapıları", *Türkiye Mühendislik Haberleri Dergisi* 419 (2002), 19, erişim 7 Kasım 2021. <https://silo.tips/download/drtbn-yil-boyunca-trkye-de-su-yapilari>

önermiştir¹⁰. Kent boyunca, su baskınlarını önlemek amacıyla yapılan setlerin bulunması da barajın taşkın koruma amacı ile inşa edildiği düşüncesini desteklemektedir. Barajın savak bölümünde su tutmak için kontrol kilit sisteminin olmaması da depolama amaçlı inşa edilmediğini işaret etmektedir.

Aizanoi Barajı'nın Anadolu ve dışında inşa edilen Roma barajlarıyla benzerlikleri olduğu görülmektedir. Anadolu'da Böğet Barajı, Çevlik Bendi ve Ankara Bendi ile İtalya'da, İspanya Zaragoza'da, Tunus'ta ve Şam'da yer alan Roma Dönemi barajlarının aynı duvar işçiliği ve yapım tekniğiyle inşa edildikleri görülmektedir¹¹. Ortaya çıkan bu benzerlikler ve kentte Roma Dönemi'ndeki imar faaliyetleri de dikkate alındığında, Aizanoi Barajı'nın Roma döneminde ve MS 1.-2. yüzyılda inşa edilmiş olmalıdır.

2. Köprüler

Antik Dönemde Penkalas üzerine şehrin iki yakasını birbirine bağlamak amacıyla 4 adet taş köprü inşa edilmiştir¹². Bu köprülerden iki tanesi (2 ve 4 numaralı) sağlam olarak ayakta. 4 numaralı köprü ile 2 numaralı köprü arasında yer alan 3 numaralı köprü ile 2 numaralı köprü'nün güneyinde bulunan 1 numaralı köprü ise günümüze sağlam olarak gelememiştir. 1 numaralı köprü diğer köprülere uzak ve şehrin güneyinde bulunmaktadır. Tamamen yıkıldığından nehir tabanındaki ayaklarına ve iki yaka arası genişliğine bakılarak 3 kemerli olduğu öngörülmektedir. 3 numaralı köprü ise, 2 numaralı köprü'nün 75 metre kuzeyinde yer alıp, Macellum ile Dor Sütunlu Avlu'yu birbirine bağlamaktadır (G. 4).



G. 4: Leon de Laborde'un *Asie Mineur* adlı eserinde yer alan 2 numaralı köprüyü ve Penkalas Çayı'nı gösteren gravür (Aizanoi Kazı Arşivi, 1970-2020).

10 Naumann, "Die Ausgrabungen in Aizanoi", 367.

11 Ömer Torun, "Anadolu'da Roma Dönemi Barajları" (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2020), 34.

12 Hatice Korkmaz ve Doğan Peçen, "Aizanoi Penkalas/Kocaçay Projesi", *Aizanoi-II*, Ed. Elif Özer (Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2016), 179.

2 numaralı köprü, 4 numaralı köprü gibi 5 kemerli olup 4 numaralı köprü'nün güneyinde yer almaktadır (**G. 5, G. 6**). Bu köprü, Zeus Tapınağı'nın güneydoğusunda Macellum ile Sütunlu Cadde'nin bulunduğu meydan ile bağlantılıdır. İnşa tekniği açısından 4 numaralı köprü ile aynı özellikler taşımaktadır¹³. 2013 ve 2014 yılı kazı sezonlarında bu köprü'nün 3D Laser Scanner ile rölövesi çıkarılarak mevcut durumu kayıt altına alınmıştır. 2015 yılında ise köprü, Karayolları Bursa 14. Bölge Müdürlüğüne restorasyon programına alınarak araç trafiğine kapatılmış ve restorasyon süreci başlatılmıştır.

4 numaralı köprü de 5 kemerlidir. 2018 yılında restorasyonu tamamlanan köprü, Köprü hakkındaki bilgiler 1990 yılında dere yatağında tespit edilen yazıtlı kaideden öğrenilmektedir. Yazıtta köprü'nün MS 157 yılının Eylül ayında açıldığı ve yapımında kentin önde gelenlerinden Marcus Ulpius Apilleus Eurykles'in katkıda bulunduğu yazılır¹⁴. Bu yazıtlı kaide dışında köprü çevresindeki dere yatağında yapılan çalışmalarda iki adet kabartmalı parapet bloğu ile üzerinde eros av sahnesi işlenmiş bir friz bloğu tespit edilmiştir¹⁵.



G. 5: Hava Fotoğrafı Üzerinde 2 ve 4 numaralı Köprülerin Penkalas Çayı'na Göre Konumu (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

13 Korkmaz ve Peçen, *Aizanoi Penkalas/Kocaçay Projesi*, 180.

14 Adolf Hoffmann ve Klaus Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1990", *13. Kazı Sonuçları Toplantısı (27-31 Mayıs 1991, Çanakkale)* c. 2 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1992), 323. Marcus Ulpius Apilleus Eurykles'in imparator Hadrianus tarafından kurulan Panhellenion adlı Hellen Birliği'nde MS 153-157 yılları arasında Aizanoi'ü temsil etmiştir. Bk. Rheidt, *Die Ausgrabungen in Aizanoi 1991*, 300.

15 Korkmaz ve Peçen, *Aizanoi Penkalas/Kocaçay Projesi*, 181.



G. 6: Aizanoi Antik Kenti Penkalas Üzerinde Ayakta Kalan 2 ve 4 numaralı Köprüler (Aizanoi Kazı Arşivi 2011-2020).

3. Taşkın/Set Duvarları

19. yüzyılda Çavdarhisar'ı ziyaret edip Aizanoi hakkında incelemelerde bulunan Texier köprüler hakkında ayrıntılı bilgi vermiş ve çayın iki yakasının “sağlam bir bina olmak üzere yapılmış ve çoğu kısmı kabartmalar içeren beyaz mermerden yapılmış bir rıhtım”¹⁶ ile sağlamlaştırıldığını yazmıştır. Rheidt’e göre, bu rıhtım ve iskele duvarı, şehrin ana köprüsü olduğu düşünülen 4 numaralı köprü ile ilişkilidir¹⁷. Derenin her iki yakasında da 4 numaralı köprü’nün güneyinde yer alan taşkın duvarları, aynı zamanda nehir ile agorayı birbirinden ayıran sınır görevi görmektedir¹⁸ (G. 7, G. 8).

16 Texier, *The Principal Ruins of Asia Minor*, 311.

17 Rheidt, “Die Ausgrabungen in Aizanoi 1991”, 292.

18 Gülçin Kahraman ve Seden Acun Özgünler, “Aizanoi Antik Kentinde Bulunan Odeion Yapısının Malzeme Özellikleri ve Hasar Durumunun İncelenmesi,” *Art-Sanat* 16 (2021), 355-379, erişim 20 Haziran 2022, <https://dergipark.org.tr/pub/iauarts/issue/64398/978364>



G. 7: Aizanoi Antik Kenti Penkalas Nehri ve Set Duvarları Restorasyon Öncesi (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

2011 yılından 2020 sezonuna kadar yapılan kazı ve araştırmalarda bu taşkın duvarlarının düzgün kesilmiş kireçtaşı bloklarla, bazı kısımların ise kentteki anıtsal yapılara ait bloklar ve mezar stellerinin devşirme kullanılmasıyla örüldüğü tespit edilmiştir.



G. 8a: Taşkın/Set Duvarlarının Yapılan Kazı ve Araştırma Çalışmaları Öncesi Durumu.

G. 8b: Taşkın/Set Duvarlarının Yapılan Kazı ve Araştırma Çalışmaları Sonrası Durumu (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

İlk Dönem Çalışmaları

Penkalas'ta gerçekleştirilen ilk çalışmalarda Kent Kapısı, Macellum (Borsa Yapısı) ve 3 numaralı köprü'nün kentin ticari merkezi olan agora ile ilişkili olduğu ve MS 2. yüzyılda yapıldığı ve daha sonra buradan sökülen yapı elemanlarının rıhtım duvarlarında kullanıldığı, 1 ve 3 numaralı köprülerin kentin eski yolları üzerinde ve çayın birbirine yaklaşan noktalarında yer aldığı, ancak diğer iki köprü'nün çayın kıyıları'nın birbirlerine en uzak olduğu noktalara daha sonradan inşa edildiği; kentin rıhtım duvarlarının ise farklı zamanlarda yapıldığı anlaşılmıştır¹⁹ (G. 9).

19 Hoffmann ve Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1990", 328.

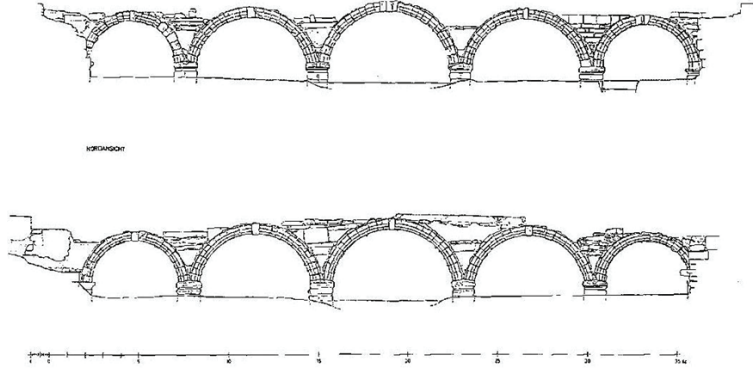


Abb. 6- Aizanoi. Römische Brücke, Ansichten

G. 9: Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün 1990 yılında hazırladığı 4 numaralı köprü rölövesi (Hoffmann ve Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1990", 328.).

1991'deki çalışmalarda Roma barajında da Penkalas taşkın duvarlarındaki gibi aynı malzemelerle bir yükseltmeye gidildiği, bu iki işlemin benzer zaman ve malzeme ile yapılmasının ise tekrar tekrar gerçekleşen sel felaketlerinden kaynaklandığı önerilmiştir²⁰. Ayrıca Kent Kapısı ve Macellum yakınlarındaki 1 ve 3 numaralı köprülerin ayaklarında yapılan sondajlarda da bu iki dönem gözlemlenmiş ve kireçtaşı bloklar üzerinde devşirme mermer elemanlarla yükseltilmiş duvarlarla karşılaşılmıştır²¹. Naumann'ın üç yapı evresine tarihlendirdiği barajı²², Rheidt, iki yapım evresine vermiş ve bu iki evrenin devşirme mermer bloklarla birbirinden ayrıldığını önermiştir²³.

Penkalas/Kocaçay Deresi 2 ve 4 Numaralı Köprüler Arası Islah Projesi

Bu projeye başlama nedenleri Penkalas Çayı'nın hem bilimsel açıdan incelenmesi hem antik dönemdeki gibi yeniden kullanım görmesini sağlayarak turizme kazandırmak böylece yörenin turizm sektörüne katkı vermektir²⁴. Proje, çay üzerinde yer alan iki taş roma köprüsü arasında kalan nehir taşkın duvarlarını restore etmek ve suyun debisini DSİ yardımı ile düzenleyerek iki köprü arasında kayıklar ile gezintiler yapılmasını sağlamak şeklinde ifade edilebilir. Çayın etrafında yapılacak çevre düzenlemesinin kent ile çay arasındaki ilişkiyi yeniden canlandıracağı düşünülmektedir. Bu hedefler doğrultusunda projeye farklı bilim dallarından oluşan uzman bir ekiple 2012 yılı kazı sezonunda başlanmıştır.

20 Klaus Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1992" 15. Kazı Sonuçları Toplantısı (24-28 Mayıs 1993, Ankara) c. 1 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1994), 515-533.

21 Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1992", 292.

22 Naumann, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1981", 368

23 Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1991", 291.

24 Elif Özer, "Aizanoi 2012 Yılı Çalışmaları", 35. Kazı Sonuçları Toplantısı (27-31 Mayıs 2013, Muğla), c. 2 (Muğla: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014), 324-342; Korkmaz ve Peçen, *Aizanoi Penkalas/Kocaçay Projesi*, 181.

Projenin 1. aşamasında çay yatağına 1950'lerden itibaren doldurulan dolgu toprağın iki köprü arasında kalan kısmının kaldırılması, çayın iki yakasındaki koruma duvarının alt ve üst sınırının belirlenmesi, çay yatağının değiştiği alanların tespiti, devrilen blokların yerlerinin tespiti ve orijinal yerlerine yerleştirilmesi hedeflenmiştir. Projenin 2. aşamasında ise çayın taşkın duvarlarında restorasyon ve etrafında çevre düzenlemesi yapılarak antik kent ve çay arasındaki bağlantının ortaya çıkarılması ve canlandırılması aynı zamanda sürdürülebilir yöre turizmine katkı sağlaması planlanmıştır. Bu amaçla Penkalas Projesi 2012 yılında başlatılmış ve devam eden yıllarda kazı imkanları ve DSİ desteği olduğu sürece devam ettirilmiştir (G. 10).

2012 yılında öncelikle koruma duvarı sınırının belirlenmesi, çay yatağının değiştiği alanlar ve devrilen blokların tespit edilmesi planlanmıştır. Koruma duvarlarının ve su yatağının ölçüm ve çizimi gerçekleştirilmiştir (G. 11). Bu çalışmada dere yatağına yakın dönemlerde atılan dolgu toprağın alınması, orijinal çay yatağının ve iki yakada yer alan taşkın/set duvarının üst kotunun belirlenmesi, taşkın/set duvarlarından devrilen blokların eski yerlerine yerleştirilip eksiklerin tespit edilmesi amaçlanmış ve bu yönde çalışmalar yürütülmüştür²⁵. Çay içinde, Sütunlu Cadde'nin kuzey aksında kalan alanda 3 numaralı köprüye ait mimari blokların da bir kısmı tespit edilmiştir. Gelecekteki restorasyona altlık oluşturması için bu blokların rölövesi alınmıştır. Daha sonra alanın rölövesi çıkarılmış ve DSİ Eskişehir Bölge Müdürlüğü'nün desteği ile çay kıyısı ve içindeki mimari bloklar kaldırılarak envanteri tamamlanmıştır²⁶.



G. 10a: Zeus Tapınağı, Sütunlu Cadde, Yol Güzergahları.

G. 10b: Penkalas/Kocaçay 2-4 numaralı Köprüler Arası. Hava Fotoğrafı (Aizanoi Kazı Arşivi 2011-2020).

2013 yılında DSİ Eskişehir Bölge Müdürlüğü'nden verilen destekle çalışma devam etmiştir²⁷. İki Roma köprüsü arasındaki çayda biriken dolgu toprak DSİ yardımıyla (bir kısmı da ilerdeki çalışmalara kolaylık sağlaması için bırakılarak) kaldırılmıştır. Dolgu topraktan çıkan koruma duvarlarına ait ve devşirme kullanılan mimari bloklar ve ayrıca 1950'lerde buraya atılan dolgu toprak içinden bulunan mimari bloklar tespit edilmiştir. 4 adet heykel parçası, 1 adet heykel kaidesi (G. 11), 6 adet sütun başlığı, 13 adet dor sütunu, 1 plaster başlığı, 19 adet mezar steli, 3 adet *bomos*/altar,

25 Korkmaz ve Peçen, *Aizanoi Penkalas/Kocaçay Projesi*, 187.

26 Özer, "Aizanoi 2012 Yılı Çalışmaları", 330.

27 Elif Özer, "Aizanoi Kazısı 2013 Yılı Çalışmaları" 36. *Kazı Sonuçları Toplantısı (02-06 Haziran 2014, Gaziantep)* c. 3 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015), 159-185.

28 adet krepis ve 10 adet *kerkides* bloğu olmak üzere toplam 595 adet mimari plastik tespit edilerek kayıt altına alınmıştır²⁸. Eserlerden bazıları kazı deposuna bazıları ise Kütahya Müzesine teslim edilmiş, alandakilerin çizimi yapılarak Penkalas'taki tasnif alanına yerleştirilmiştir.



G. 11: 2013 ve 2014 Sezonunda Penkalas (Kocaçay) Nehri'nde Bulunan Eserler (Aizanoi Kazı Arşivi 2011-2020).

2014 yılında 2 ve 4 numaralı köprüler arasında kalan *in situ* koruma duvarlarının ve roma köprülerinin 3D laser scanner ile taramaları yapılmış, iki köprü arasında eski çay yatağına yığılmış dolgu toprak kaldırılıp orijinal çay yatağının bir kısmı açığa çıkarılmıştır²⁹ (G. 12). Dolgu kaldırma işlemi esnasında 168 adet mimari plastik, 305 adet taşkın/set duvarına ait kireçtaşı blok olmak üzere toplam 473 adet eser tespit edilerek envanteri tamamlanmıştır³⁰. DSİ desteği ile verilen araçlarla çalışma devam etmiş, eski dere yatağının açılmasında tespit edilen koruma duvarına ait bloklar, 2013 yılında çıkarılan blokların da bulunduğu tasnif alanına yerleştirilmiş ve eski çay yatağı ortaya çıkarılmıştır. 2013 ve 2014'te toplam 1104 adet blok envanterlenmiş ve tasnif alanına taşınmıştır.

28 Korkmaz ve Peçen, *Aizanoi Penkalas/Kocaçay Projesi*, 189.

29 Korkmaz ve Peçen, *Aizanoi Penkalas/Kocaçay Projesi*, 190.

30 Elif Özer, "Aizanoi 2014-2015 Sezonu Kazı ve Araştırmaları" 38. *Kazı Sonuçları Toplantısı (23-27 Mayıs 2016, Edirne)*, c. 3 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2017), 275-297.



G. 12: Penkalas 2014 Yılı Nehir Yatağı Tespit Çalışmaları (Aizanoi Kazı Arşivi 2011-2020).

2017 yılında, Bursa 14. Karayolları Bölge Müdürlüğü'nce restorasyonu yapılan 2 numaralı Roma Köprüsü'nde gerçekleştirilen kazıda köprü'nün kuzeybatı duvarındaki kazıda köprüye ait olduğu düşünülen bezemeli bir korkuluk (parapet) bloğu bulunmuştur³¹. 4 numaralı Roma Köprüsü'nün mansap kısmının batısındaki taşkın koruma duvarlarının önünde yer alan toplam 176 adet kireçtaşı duvar bloğu ile devşirme mimari elemanların kaldırılması ve envanteri bitirilmiştir.

Gerekli arkeolojik çalışmaların yapılmasının ardından düşünülen projenin animasyonu hazırlanmış (G. 13), aynı adla proje hazırlanmış, Kütahya Koruma Kurulu'na "Penkalas/Kocaçay Deresi 2-4 No.lu Köprüler Arası Islah Projesi" adı ile proje sunulmuş ve kurulun 19.06.2017 tarihli, 4081 sayılı kararı ile "Penkalas/Kocaçay Deresi 2-4 No.lu Köprüler Arası Islah Projesi" onaylanmıştır. Proje, Kütahya İl Özel İdaresi'nden sağlanan destek ile DSİ Mimarlık tarafından hazırlanmış, onayın ardından uygulama için T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Çevre ve Şehircilik Bakanlığı tarafından desteklenmiştir. Kurul tarafından projenin 6 etaba ayrılarak çalışılmasına karar verilmiş ve uygulamasına 2019 yılında başlanmıştır. Ayrıca 2020 yılında Türk Tarih Kurumu tarafından kazılara verilen destekle de projenin 5. etap uygulamasına geçilmiştir. Uygulama kapsamında rıhtım duvarlarının çeşitli yerlerinde muayene çukurları açılmış, duvarların mimari ve statik durumları tespit edilmiş, revize rö-lövesi hazırlanmış ve envanterlenmiştir. Açılan muayene çukurlarından elde edilen numuneler jeoteknik laboratuvarlarda incelenmiş, üzerinde gerekli deneyler yapılmış

31 Elif Özer, "Aizanoi 2017 Sezonu Kazı ve Araştırmaları", 40. Kazı Sonuçları Toplantısı (07-11 Mayıs 2018, Çanakkale) c. 1 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019), 581-603.

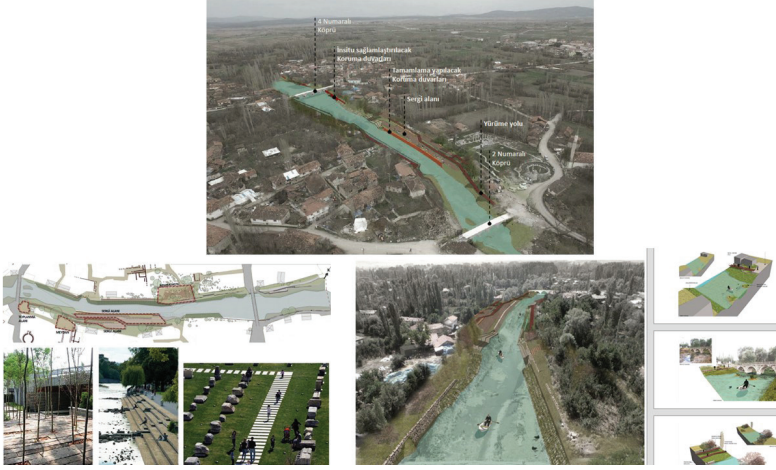
ve jeoteknik ve zemin etüdü raporları hazırlanmıştır. Aynı şekilde, rıhtım duvarları üzerinde yer alan taşların her cinsinden numuneler alınmış, İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvarı'na gönderilmiş, taşların dayanım değerleri, poroziteleri ve bileşenleri tespit edilmiştir.

Projenin yaklaşım kriteri Penkalas'ın mevcut durumuna en az müdahaleyle çevre ilişkisini güçlendirecek dokunuşlar, doğanın, sivil mimarinin ve antik dönem verilerinin algılanabilir ve yaşanır hâle getirilmesi olmuştur. Bunun için çevre kullanımına ve restorasyona ilişkin tüm müdahalelerin sökülebilir/geri alınabilir olmasına dikkat edilmiştir. Restorasyon yaklaşımı; güncel topoğrafya ve antik dönem izlerine en az şekilde dokunarak, süregelen yaşantının içinde/iç içe geçmiş ve her an geri alınabilir müdahaleler ile bölgenin yaşama katılması şeklinde getirilmiştir.



G. 13: Penkalas animasyonu (Aizanoi Kazı Arşivi 2011-2020).

Restorasyon ve çevre düzenine ilişkin öneri ise, mevcut duvarlar veya su ile oluşabilecek itki ve aşındırma etkilerini en aza indirebilmek için üst ve alt kot ilişkilerinde çakıl drenaj hatlarının ve belli aralıklarda taş derzlerinde yapılacak barbakanlar oluşturulması şeklinde getirilmiştir. Önerilen gezi yollarında, izlerine rastlanabilen bölümlerde mevcut dokuya ait zemin kaplama dokusunun korunması fikri sunulmuştur. Rekreasyon alanı olarak bir bölüm ayrılmıştır. Bu alana da arkeolojik kazı çalışmalarının devam etmesi durumunda geri alınabilecek şekilde yerleştirilecek ahşap travers elemanları için sergi alanı olarak bir bölüm ayrılmış ve burada kazı ekibi tarafından Penkalas projesi kapsamında kazıda tespit edilen eserlerin sergilenmesi düşünülmüştür (G. 14).

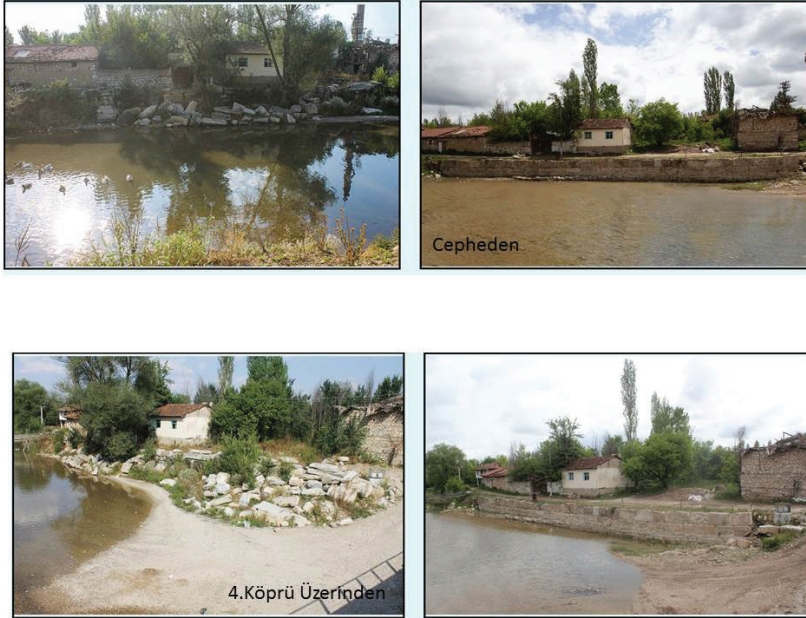


G. 14: Penkalas Kocaçay Projesi Çevre Kullanım Önerileri (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

Kütahya Koruma Kurulu'nun 18.08.2017 tarihli ve 4149 No.lu kararı doğrultusunda alandaki üst toprak dolgusu, uygulama projesi öncesinde duvarlara baskı yapmasını engellemek için alınmış ve iklim koşulları yüzünden toprağın duvarlara baskı yapabilme olasılığı en az düzeye indirilmiştir. Bu çalışmada DSİ'nin mühendislerinden de öneri ve destek alınmıştır. Duvar sırasının temel seviyesinde ne kadar devam ettiği ve sağlamlığını tespit için 2 adet (2x1 m) sondaj atılmış ve duvar temellerinin sağlam olduğu, zemin seviyesine kadar 130 cm indiği anlaşılmıştır. Penkalas'taki taşkın koruma duvarlarının genel temizliği yapılmış, duvar örgü sistemi ile derz araları belirginleştirilerek proje çiziminin revizesi için hazır duruma getirilmiştir. 2018'de 4 numaralı Roma Köprüsü'nün iki ucunda Kütahya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun isteği üzerine 2 adet sondaj kazısı gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmanın amacı, restorasyonu devam eden ve 2019 yılında tamamlanan köprü'nün doğu ve batı kısmındaki bağlantı noktasını ve burada bir yolun olup olmadığını tespit etmektir. İki yakada da yapılan çalışmalarda köprü ile bağlantılı bir yol olabileceği düşünülen herhangi bir ize rastlanmamıştır.

2019'da projenin bazı etaplarında set duvarlarına herhangi bir müdahale yapılmadan önce, duvarların statik performansını görmek için bazı noktalarda 2x2 m ebatlarında muayene çukuru açılmasına karar verilmiş ve bu sondajlardan alınacak toprak numunelerinin analizine göre statik rapor hazırlanmıştır.

2019'da yapılan arkeolojik kazı sonucunda yeni buluntular ortaya çıkmış ve Kütahya Koruma Kurulu'nun 24.10.2017 tarihli kararıyla yeni çıkan alanların revize rölöve çalışmalarının yapıp restorasyon uygulama projesinin bu yeni buluntular ışığında revize edilmesi istenmiştir. İstenilen bu revizeler, projenin bazı noktalarda uzun sürmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda etaplara ayrılan Penkalas projesinde 2019 yılında sadece 6. etap çalışma alanı tamamlanmıştır (G. 15).



G. 15: Penkalas Projesi 6. Etap Alanı Çalışmaları Öncesi (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

6. etapta proje doğrultusundaki çalışmaların ilk aşamasında duvarın önü ve üzeri olmak üzere tüm çevresinde atıl durumda bulunan 287 adet mermer ve kireçtaşı mimari blok kaldırılmış, duvar onarım uygulamasında çalışma sahası içinde uygun bir alana tasnif edilmiştir. 6. etap rıhtım duvarı restorasyon-konservasyon çalışmalarının ikinci aşamasında, duvar önü ve üzerinde bulunan dolgu toprak kazılmıştır. Çalışmanın 3. aşamasında yapılan kazı çalışması ve mimari blokların alınmasından sonra ortaya çıkarılan duvardaki kesme taş mimari blokların alt kısmında moloz örgü bölüm ve zemin blokajı büyük oranda bozulmuş vaziyette tespit edilmiş ve kesme taş duvar bloklar numaralandırma yöntemiyle sıralı şekilde kaldırılmıştır. Daha sonra, zemin blokajı ve moloz örgünün bulunduğu bölüm hidrolik kireç katkılı horasan harcıyla sağlamlaştırılmış, orijinal bulunduğu kotta eksik bölümleri güçlendirilerek tamamlanmıştır. Ardından bu mimari bloklar numaralandırma çalışmalarına istinaden orijinal kaldırıldığı yere tekrar yerleştirilerek anastylosis yapılmıştır. Daha sonra duvar arkalarına moloz taş ve hidrolik kireç katkılı harç ile destekleme blokajı hazırlanmıştır. Son olarak duvar blokları arasına dikey ve yatay yönde gömme derz uygulanmış, duvar yüzeylerinin mekanik temizliği ve rıhtım duvarı restorasyon ile konservasyon çalışmaları sonlandırılmıştır.

1. ve 2. etapta arkeolojik kazı çalışması tamamlandıktan sonra duvar tamamlama ve sağlamlaştırma işlemleri sonraki sezona bırakılmıştır. 3. etap batı set duvarında gerçekleştirilen çalışmalarda batı rıhtım duvarının üzerine yerleştirilmiş ve daha önceki

çalışmalarda kazı ekibi tarafından envanter çalışması yapılmış taşkın koruma duvarlarına ait mimari plastik ve kireçtaşı blokların kaldırılarak tasniflenmesi gerçekleştirilmiştir. Duvar üzerinde ve çevresinde bulunan mimari plastik ve kireçtaşı bloklar karşı tarafta 4. etabın bulunduğu alana tasniflenmiştir. Yapılan çalışmalarda toplam 74 adet mimari plastik ve kireçtaşı blok, tasnif alanına taşınmıştır. 4. etapta yapılan çalışmalar hem çay içinde hem set duvarının bulunduğu alanda 4 numaralı köprü ile 2 numaralı köprü arasındaki alana kadar gerçekleştirilmiştir. Buradaki çalışmada arkeolojik kazı yapılmamış, çalışma sadece bitki temizliğiyle sonlandırılmıştır (G. 16).



G. 16: Penkalas Projesi 1. Etap Alanı Çalışmaları Sonrası (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

2020 sezonunda yapılan çalışmalarda, 2019 yılından kalan 1. ve 2. etap çalışma alanlarında duvar tamamlama ve sağlamlaştırma işlemleri ile 5. etap çalışma alanının tamamı bitirilmiştir. 1. ve 2. etap çalışmalarına genel bitki temizliği ile başlanmıştır. Duvar cephesi ile üstündeki toprak alınıp projede belirtilen bazı moloz taş yığınlarının sökülmesi ve yerlerine tasniflenen envanterli bloklar ile tamamlama yapılmıştır. Duvarlardaki derzler açıldıktan sonra derz dolgusu yapılmış, tüm cephe duvarı boyunca gerekli olan alanlara enjeksiyon takviyesiyle çalışmalar sonlandırılmıştır (G. 17).



G. 17: 2. Etap Çalışmaları Öncesi ve Sonrası Durumu (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

Türk Tarih Kurumu'nun desteği ile gerçekleştirilen 5. etap çalışmasında diğer etaplardan farklı olarak set duvarında zeminden tepe noktasına kadar yaklaşık 15-20 cm'lik şakulden sapma tespit edilmiştir. Bu tespit sonrasında deprem riskine karşı sağlamlaştırma ve güçlendirme çalışması yapılması gerekliliği anlaşılmış ve statik rapor hazırlanmıştır. Bu rapor sonrasında set duvarının arka kısmında arkeolojik kazı yapılarak ön kısmına duvara destek amacıyla iksa iskelesi uygulanmıştır. Kazı sonrasında hasar görmüş kireçtaşı bloklar taşınarak tasnif alanında yer alan envanterli kireçtaşı bloklar yerlerine yerleştirilmiştir. Ardından ankraj, drenaj ve şilte yerleştirme uygulamaları yapılmıştır. Uygulamalar tamamlandıktan sonra derz yenilemesi yapılmış ve 5. etap restorasyon çalışmaları tamamlanmıştır (G. 18).



G. 18: Türk Tarih Kurumu Destekleri ile Gerçekleştirilen Penkalas Projesi 5. etap Alanı Çalışmaları Öncesi ve Sonrası (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

Sonuç

Penkalas Çayı arkeolojik çalışması ile Penkalas/Kocaçay Deresi 2 ve 4 numaralı Köprüler Arası Islah Projesi çalışması 2012 yılında başlamış olup, devam etmektedir. Bu çalışmalar kapsamında ilk aşama, çevre temizliği, mimari blokların belgelenmesi ve ölçüm çalışmaları olmuştur. İkinci aşama DSİ yardımıyla dere tabanının temizlenmesi ve dere içindeki mimari plastiklerin belgelenerek kaldırılmasıdır. Üçüncü aşamada dere kıyısındaki koruma duvarlarının statik ölçümlerinin yapıp gerekli ölçülerde sağlamlaştırılması hedeflenmiştir. Bu statik ölçümler için muayene çukurları ve bazı noktalarda kazı çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Dördüncü aşamada ise restorasyon tamamlandıktan sonra dere su seviyesinin belirli bir ölçüde yükseltilip kayıkların yüzdürülmesi için uygun koşulların yaratılması düşünülmüştür. Son aşamada çevre düzenlemeleri ve peyzaj çalışmaları ile birlikte projenin tamamlanması hedeflenmiştir. 2020 yılı çalışmaları sonuna kadar ilk üç aşama gerçekleştirilmiş³² olup diğer aşamalara geçiş sürecindeki çalışmalar devam etmektedir.

Taşkın/set duvarlarının genel yapısı incelendiğinde üç farklı yapım sistemi ve dönem görülebilmektedir. İlk olarak, Aizanoi'un geneline yayılmış bir teknik olan ve

32 1, 2, 5 ve 6. etaplardaki restorasyon çalışması tamamlanmıştır. 3 ve 4. etaplarda arkeolojik kazılar ve restorasyon çalışması Kütahya Müze Müdürlüğü başkanlığında devam etmektedir.

Vitruvius'un *emplekton* (ἐμπλεκτον) olarak tarif ettiği³³, duvarın iki yüzünün büyük kesme taş blokların düzenli olarak yerleştirildiği bir kılıf yapılması ve aralarına harç-moloz karışımı bir dolgu ile oluşan teknik gösterilebilir. Bu teknik, dış yüzeylerde büyük kireçtaşı bloklar kullanılarak yapılmış, Zeus tapınağının podyum duvarlarında, tiyatro-stadion kompleksinin scaene ve analemma duvarlarında, Roma Barajı'nda ve Roma hamamında görülebilmektedir. Yalnız, rıhtım duvarlarının tek cidarlı olması gerektiği göz önünde bulundurulursa, bu tekniğin tek cidarlı olarak kullanılmış olması gerekmektedir. Bu nedenle, rıhtım duvarlarının tek yüzeyi büyük kesme taşlar ile döşenmiş, arkası ise moloz-toprak karışımı dolguyla doldurulmuştur. Bu tekniğin Penkalas/Kocaçay deresinin doğu kısmının genelinde, batı kısmının ise agoraya denk gelen kısımlarının haricindeki bölgelerin genelinde kullanıldığı görülmektedir. Diğer yapılarla olan teknik benzerlikleri ve taş ölçülerinin ufak farklılıklar dışında aynı olduğu göz önünde bulundurulursa, bu duvarların arkeolojik küçük buluntulardan gelen tarihlerde dikkate alınarak en erken Roma Geç Cumhuriyet dönemi ile MS 1. yüzyılda başladığı ve 2. yüzyılda da devam ettiği söylenebilir.

İkinci duvar tekniği ise, daha erken döneme ait mermer yapı taşları, mezar taşları ve *bomos*ların devşirme kullanılarak örülmesiyle oluşturulmuş ve bu teknik rıhtım duvarların agoraya yakın bölümlerinde kullanılmıştır. Bu teknik Vitruvius'un *emplekton* olarak tarif ettiği tekniğin Grekler tarafından kullanılan yorumlamasına bir göndermedir³⁴. Aynı ölçüde olmayan dizilerden oluşan (*pseudisodomum*) kesme taşların bir sıra dik, bir sıra yatay olarak kullanılmasından oluşan bu teknik söz konusu bölgede devşirme mermer bloklar ile uygulanmıştır.

Üçüncü teknik ise Osmanlı döneminde sık olarak kullanılan moloz taş duvar tekniğidir. Bu teknik, rıhtım duvarları ve köprülerde hem tamirat amaçlı hem de çay yatağının yeniden tahkimi ve yönlendirilmesi için eski rıhtım duvarlarının önüne ve dibine yapılmış moloz taş duvarlarda kendisini göstermektedir. Üç teknikte de kireç ya da horasan harcın kullanılmadığı, taşların birbirlerine yalnızca kendi yükü ve az bağlayıcılığı olan toprak-kerpiç harç ile yapıldığı gözlemlenmiştir. Bu durum, duvarların gerektirdiği statik dayanaklılığı sağlayamamış ve hatalı yapım olduğu zamanla oluşan çökmeler, malzeme kayıpları, şakülden sapmalar ve form kayıpları ile kendini ortaya koymuştur.

Mermer blokların çoğunun başka yapılardan sökülen ve nekropolislerden getirilen mezar stelleri ile onurlandırma yazıtlarından oluştuğu ve sel felaketlerine karşı mevcut duvarları yükseltmek için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu devşirme elemanlardan silme üzerindeki genelde toichobate, exedra, geison ve sima gibi mimari bloklar, duvar dolgusu içerisinde kullanılan mermer devşirme parçaları ise genellikle mezar

33 Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Çev. Suna Güven (Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2005, 38.

34 Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, 38.

steli, mezar taşı kaidesi, altar ve geison parçalarıdır. Bu kısımda kullanılmış devşirme malzemelerin uzun kenarları duvar cephesine paralel ve yatay yastık şeklinde kullanılmıştır.



G. 19: Aizanoi Penkalas Definesi (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020).

1990 yılında Karayolları Genel Müdürlüğü'nün yaptığı yol yenileme çalışması ve Rheidt tarafından yürütülen araştırmalarda köprülere ait veriler gün yüzüne çıkmıştır³⁵. Buna göre 4 numaralı ve 2 numaralı köprünün tempan duvarları üzerinde yer alan moloz taşı kısımların sonraki dönemlere muhtemelen Osmanlı Dönemi'ne ait onarım izleri olduğu tespit edilmiştir. 2 ve 4 numaralı köprülerin Roma döneminde inşa edildiği, Kent Kapısı, Macellum (Borsa Yapısı) ile agora ile bağlantısı ve bu iki köprünün nehir kıyısının birbirine en uzak olduğu noktalara yapıldığı ortaya çıkarılmıştır. 1 ve 3 numaralı köprülerin ise kentin eski yolları üzerinde ve nehrin birbirine yaklaşan noktalarında bulunduğu, rıhtım duvarlarının ise farklı tarihlerde inşa edildiği anlaşılmıştır.

19. yüzyılda Texier'in yaptığı gravürde dere tabanının ve su seviyesinin 19. yüzyıldaki durumu görülebilmektedir. Su seviyesinin +2,68 m olarak ölçülen üzengi hizasının hemen altında olduğu, planda köprünün ayaklarındaki günümüzde görülebilir olan sel yaranların çizilmediği anlaşılmaktadır. Bu durum, 19. yüzyılda sel yaranların toprak dolgu ya da su seviyesi altında kaldığı ve görülmediği için Texier'in köprünün bu durumunu çizemediğini akla getirmektedir. Sel yaranlar, 2012 yılında DSİ'nin yaptığı dere tabanındaki alüvyon dolgunun alınmasından sonra ortaya çıkmıştır. Bu durumda, proje kapsamında su seviyesinin alçakta (en azından sel yaran seviyesinde) tutulması gerektiğini düşündürmektedir.

35 Hoffmann ve Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1990", 323.

Bu verilerden oluşan bilgilere göre, Penkalas Çayı'nın tabanının yıllar içerisinde alüvyon ile dolduğunu ve bu durumun da su seviyesini yükselttiği ve köprülere zarar verdiğini, köprülerin ve rıhtım duvarlarının üzerinde görülen moloz taş onarım izlerinin geç Osmanlı döneminde (19. yüzyıl sonları, 20. yüzyıl başları) yapıldığını düşündürmektedir.

2020 yılı çalışmaları sonuna kadar yapılan bütün müdahalelerde söz konusu projede duvarların özgün mimari özelliklerinin korunması sağlanmaya çalışılmış, dış müdahalelerde tarihî doku, patinası ve özgünlüğü korunmaya çalışılmıştır. Taşkın/set duvarlarında tamamlama yapılan yerler hariç hiçbir taş sökülmemiştir. Tamamlama esnasında da Penkalas içerisinde ve çevresinde tespit edilen ve envanterleri çıkarılan özgün bloklar kullanılmıştır. Böylelikle Çavdarhisar ve Kütahya'nın en önemli turizm değerlerinden birisi olan bu projede önemli bir ilerleme kaydedilmiş olup projenin bitirilip bölge turizmine açılmasının önündeki birçok engel aşılmıştır.

Teşekkür: Kültür ve Turizm Bakanlığına, T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığına, Kütahya Valiliğine, Kütahya İl Özel İdaresine, DSİ Eskişehir Bölge Müdürlüğüne, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü tüm kurum çalışanlarına, Türk Tarih Kurumuna ve tüm kurum çalışanlarına, Pamukkale Üniversitesine Penkalas Projesine verdikleri destekler için çok teşekkür ederiz.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Acknowledgments: To the Ministry of Culture and Tourism, T.C. To the Ministry of Environment and Urbanization, Kütahya Governorship, Kütahya Special Provincial Administration, DSİ Eskişehir Regional Directorate, T.R. We would like to thank the Ministry of Culture and Tourism, General Directorate of Cultural Heritage and Museums, and the entire institution, Pamukkale University, for contributing to the Penkalas Project.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Garbrecht, Günther. *Historische Talsperren 2*. Stuttgart: Verlag Konrad Wittwer, 1991.
- Hoffmann, Adolf ve Klaus Rheidt. "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1990". *13. Kazı Sonuçları Toplantısı (27-31 Mayıs 1991, Çanakkale)*. c. 2. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1992, 323-340.
- Kahraman, Gülçin ve Seden Acun-Özgünler. "Aizanoi Antik Kentinde Bulunan Odeion Yapısının Malzeme Özellikleri ve Hasar Durumunun İncelenmesi." *Art-Sanat* 16 (2021): 355-379. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0012>
- Korkmaz, Hatice ve Doğan Peçen. "Aizanoi Penkalas/Kocaçay Projesi". *Aizanoi-II*. Ed. Elif Özer. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2016, 175-195.
- Naumann, Rudolf. "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1981". *4. Kazı Sonuçları Toplantısı (8-12 Şubat 1982)*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, 183-192.
- Özer, Elif. "Aizanoi 2012 Yılı Çalışmaları." *35. Kazı Sonuçları Toplantısı (27-31 Mayıs 2013, Muğla)*. c. 2. Muğla: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, 324-342.

- Özer, Elif. "Aizanoi Kazısı 2013 Yılı Çalışmaları." 36. *Kazı Sonuçları Toplantısı (02-06 Haziran 2014, Gaziantep)*. c. 3. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, 159-184.
- Özer, Elif. "Aizanoi 2014-2015 Sezonu Kazı ve Araştırmaları." 38. *Kazı Sonuçları Toplantısı (23-27 Mayıs 2016, Edirne)*. c. 3. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2017, 275-297.
- Özer, Elif. "Aizanoi 2017 Sezonu Kazı ve Araştırmaları." 40. *Kazı Sonuçları Toplantısı (07-11 Mayıs 2018, Çanakkale)*. c. 1. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019, 581-603.
- Öziş, Ünal. "Dörtbin Yıl Boyunca Türkiye'de Su Yapıları." *Türkiye Mühendislik Haberleri Dergisi* 419 (Mart-2002): 17-28. Erişim 7 Kasım 2021. <https://silo.tips/download/drtbn-yil-boyunca-trkiye-de-su-yapilari>
- Rheidt, Klaus. "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1991." 14. *Kazı Sonuçları Toplantısı (25-29 Mayıs 1992, Ankara)*. c. 2. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1993), 289-308.
- Rheidt, Klaus. "Die Ausgrabungen in Aizanoi 1992." 15. *Kazı Sonuçları Toplantısı (24-28 Mayıs 1993, Ankara)*. c. 1. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1994, 515-537.
- Texier, Charles. *Principal Ruins of Asia Minor*. London: Day & Son, 1865.
- Torun, Ömer. "Anadolu'da Roma Dönemi Barajları." Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2020.
- Türkan, Ahmet. "Phrygia Epiktetos Bölgesi'nde Ölüm, Toplum ve Kimlik." Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2019.
- Vitruvius. *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Çev. Suna Güven. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2005.



Yeni Bilgiler Işığında Kubbe-i Hadrâ Çinileri

Tiles of the Konya Green Dome in the Light of New Information

Çetin Öztürk* , Ali Fuat Baysal** 

Öz

Selçukludan bugüne birçok döneme tanıklık eden Mevlânâ Türbesinin on altı dilimli kubbesinde, koruyucu dış cephe kaplama malzemesi olarak geçmişten bugüne çini tercih edilmektedir. Atmosferik etkiler sonucu yaklaşık 55 yıldır kubbeyi süsleyen çinilerde tahribatlar oluşması sebebiyle kubbeye 2020 Haziran ayında restorasyon süreci başlatılmış ve bu süreçte kubbenin çinileri yenilenmiştir.

Bu çalışmada, Kubbe-i Hadrâ (Yeşil Kubbe)'da gerçekleşmiş olan çini onarımları ele alınmış ve elde edilen bilgiler başlıklar hâlinde sunulmuştur. Çalışma sonucunda farklı dönemlerde Kütahya'da üretilen kubbe çinilerinin teknik ve fiziksel özellikler açısından değişiklikler gösterdiği, 1965 yılında tamamlanan restorasyonda kullanılan ve kayıtlarda Metin Çini Fabrikası tarafından tedarik edildiği belirtilen çinilerin Taylan Seramik Fabrikası ile ilişkili olduğu, 1949 yılı restorasyonunda kullanılan çinilerin ise bilinenin aksine Metin Çini Fabrikası tarafından değil de Öz Çini Fabrikası tarafından imal edildiği, Kubbe-i Hadrâ çinilerinin üretiminde Ermeni çini ustalarının da rol aldığı, kubbeye ait günümüze ulaşan en eski çini örneklerinin renkli sır tekniğinde imal edildiği ve dünyaca ünlü müzelerde sergilendiği gibi birçok yeni bilgiye ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Konya, Kubbe-i Hadrâ, Çini, Yenileme, Kütahya

Abstract

Tile has been preferred as a protective exterior coating material in the sixteen-segment dome of the Mevlana Tomb for many periods from the Seljuk period to today. As a result of atmospheric effects, the tiles that adorned the dome for 55 years have been damaged. For this reason, the restoration process was started on the Dome in June 2020 and the tiles of the dome were renewed in this process.

This study discussed the tile restorations in the Kubbe-i Hadrâ (Green Dome) and presented the findings under headings following extensive research and document analysis. In conclusion, we found new information and documents revealing that the dome tiles manufactured in Kütahya in different periods were technically and physically different from each other of different periods, that the tiles were supplied in 1965 by the Taylan Ceramic Factory, not by the Metin Tile Factory. It was also found that the tiles used for the restorations in 1949 were manufactured by the Öz Tile Factory, not by Metin Tile Factory. In addition, we found that Armenian tile makers took part in the production of the tiles of the Kubbe-i Hadrâ; the oldest tiles of the Dome were produced by applying the color-glaze technique and are exhibited in world-famous museums today.

Keywords

Konya, Green Dome, Tile, Renovation, Kütahya

* **Sorumlu Yazar:** Çetin Öztürk (Dr. Öğr. Üyesi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: cozturk@erbakan.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8697-0929

** Ali Fuat Baysal (Doç. Dr.), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: afbaysal@erbakan.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8616-8781

Atf: Ozturk, Cetin, Baysal, Ali Fuat. "Yeni Bilgiler Işığında Kubbe-i Hadrâ Çinileri." *Art-Sanat*, 18(2022): 319–340.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.984514>



Extended Summary

Following the death of Mevlânâ Celâleddin-i Rumi, the Architect Bedreddin began to build a tomb in memory of him, and it was completed in 1274. Although there are several speculations about the initial version of the tomb, it is acknowledged that Karamanoğlu Alaeddin Bey (1357-1398) had it built in the sliced shape and that the exterior walls of the dome were covered with tiles in a restoration. Known as the oldest samples of the exterior materials of the dome, those tiles were produced by applying the color-glaze technique. Today some of them are stored in the warehouse of the Konya Museum Directorate, and some other pieces are exhibited in famous museums such as the Metropolitan Museum, and the Victoria & Albert Museum.

As seen in the literature, the tiles of the dome, also known as Kubbe-i Hadrâ, were renewed in 1677, 1698, 1791, 1797, 1816, 1835, 1866, 1909, 1949, and 1965. According to the 17th-century records, the tiles used in the restoration in 1698 were produced by applying the underglaze technique in Iznik. Since 1816, Kütahya tiles have been preferred for the restorations in the Mevlânâ tomb. However, historical records prove that the durability of those Kütahya tiles was poor.

In the renovation of the Kubbe-i Hadrâ in 1912, the tiles were manufactured by Hafız Mehmet Emin Efendi who was a Kütahya tile artist. In the 1949 renovation, the tiles were manufactured by Hacı Mehmet Üstünkaya at the Öz Tile Factory in Kütahya. Shortly after the renovation, the tiles fell off the wall, so the dome was covered with wood, which led to a public backlash. Relevant people sued the Öz Tile Factory, and it was determined that the fallen tiles stemmed from an application error.

A contract was made with the Taylan Ceramic Factory to manufacture exterior tiles of the dome in 1961. However, the Taylan Ceramic Factory failed in shaping wooden molds, and it had to supply hydraulic metal molds and therefore could not deliver the work on time. The factory requested additional time to import dyes as the domestic dyes could not attain the desired color. Although additional time was allowed for the Taylan Ceramic Factory, the factory went bankrupt in 1963 due to the negative impacts of the coup in 1960 on the economy and the inadequate number of orders that would cover the expenses of employees, large electric furnaces, and imported colored glazes. We still do not know whether the factory delivered the tile order. However, the tiles were manufactured by the Metin Tile Factory and delivered to the Konya Museum Directorate in 1964. The owners of the Metin Tile Factory are Edip and Vedat Çinicioğlu, the grandchildren of Hafız Mehmet Emin Efendi, who manufactured the dome tiles in 1912. We assumed that the Taylan Ceramic Factory produced the tiles for the dome but had to transfer them to the Metin Tile Factory due to bankruptcy because the Metin Tile Factory did not have the necessary technological equipment to manufacture high-quality tiles in a short period of about a year. However, the analyzes

show that those tiles were entirely distinctive from the Kütahya tiles in terms of form and glaze compositions, and that metal hydraulic molds were used to shape the tiles, which were dried in electric furnaces at higher temperatures. The color of the tile was not peculiar to Kütahya tiles. The Taylan Ceramic Factory used to manufacture ceramics in Istanbul and Samsun, had modern electric furnaces and other technological facilities, had strong commercial links with Germany and Italy, and imported colored glazes. According to the records of the Konya Museum Directorate, the tiles were transferred from Kütahya to Konya in wooden boxes. After a careful examination of the tile boxes in the warehouse, it was found that the boxes were of foreign origin with customs stamps on them. However, we could not find any information about the content of those imported boxes in Kütahya.

Research showed that Armenian tile-makers in Kütahya worked to produce the tiles of the Kubbe-i Hadrâ. For instance, Hovhannes worked for the restorations in 1866, and David Ohannessian for the restorations in 1912. However, it is known that the archaeologist Hagop Kevorkian sold the old tiles of the tomb, produced by using the color-glazed technique, to the Metropolitan Museum in 1908.

The analysis of Kütahya tiles from different periods in the Konya Museum warehouse revealed that the tiles were different in terms of material (soft or hard), glaze (opaque or transparent), color (turquoise or green tones), and size. Periodic changes were also observed in mounting methods. The tiles were attached to the dome by using lime, Khorassan mortar, or nails in different restorations. Cement was used in the last restoration.

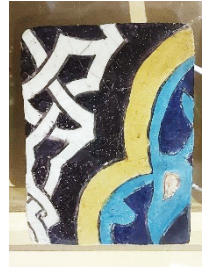
Kubbe-i Hadrâ tiles, renewed during the restoration completed in 1965, were highly deformed over time. The final restoration of the Kubbe-i Hadrâ, which started in June 2020, is still in progress. Kubbe-i Hadrâ tiles, which are Seljuk works, were manufactured by Kemal Güler in Konya, the ancient Seljuk capital, centuries later. The tiles, consisting of a high silica body shaped by the “tap tap method” (manually placing the ceramic paste in the mold), are turquoise colored and opaque glazed.

Giriş

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin 1273 yılında vefatının ardından kabri üzerine Mimar Bedreddin tarafından bir türbe inşasına başlanmış ve yapı 1274 yılında tamamlanmıştır. Türbenin ilk biçimi hakkında farklı görüşler ileri sürülmüş olmakla birlikte bugünkü dilimli şekliyle yaptırının Karamanoğlu Alâeddin Bey (1357-1398) olduğu ve bu onarımda kubbe dış cephe duvarlarının '*Renkli Sır*' tekniğinde üretilmiş çinilerle kaplandığı bilgisi kabul görmektedir¹. Kubbe-i Hadrâ'nın dış duvarlarına ait en eski çini örneği olarak kabul edilen bu nadide eserlerin bazı parçaları günümüzde Konya Müze Müdürlüğünde (**G. 1a**), Sahipata Türbesi sergi salonunda (**G. 2b**), Metropolitan Müzesinde (**G. 1c**) ve Victoria ve Albert Müzesinde (**G. 1d**) sergilenmektedir.



a) Konya Müzesi
(Çetin Öztürk, 2019)



b) Konya Sahipata Türbesi Sergi Salonu
(Env.No 151) (Çetin Öztürk, 2020)



c) Metropolitan Müzesi <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445345>)



d) Victoria ve Albert Müzesi (<http://collections.vam.ac.uk/item/O186235/tile-panel-unknown>)

G. 1: Günümüze ulaşan Kubbe-i Hadrâ'ya ait renkli sır tekniğindeki çinilerden bazıları

Tarihî vesikalardan Kubbe-i Hadrâ çinilerinin 1677, 1698, 1791, 1797, 1816, 1835, 1866, 1912, 1949 ve 1965 yıllarında yenilediği anlaşılmaktadır². 1698 yılındaki yenileme işleminde kullanılan *Sıraltı* tekniğindeki çinilerin İznik'te imal edildiği belirtilmektedir³. 1816 yılı ve sonrasında gerçekleştirilen onarımlarda çini tedarikçisinin

1 Naci Bakırcı, "Kubbe-i Hadrâ'nın Karamanoğlu Döneminden Günümüze Değişen Çinileri", *İSTEM* 18 (36) (2020), 542.

2 Bakırcı, "Kubbe-i Hadrâ'nın Karamanoğlu Döneminden Günümüze Değişen Çinileri," 542, 544.

3 Yusuf Oğuzoğlu ve Selçuk Mülayim, "Konya Mevlana Türbesi'nin Restorasyonu İle İlgili H. 1109 (1698) Tarihli Üç Belge," *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi* 3(3) (1984), 122.

Kütahya olduđu⁴ ve 1816 yılındaki onarımda kubbeye kaplanan çinilerin bundan önceki onarımlardan farklı olarak yapıya harç ile değil de çivilerle tutturulduğu, “yeşil” yerine “turkuaz” renkte imal edildiği ifade edilmektedir⁵.

20. yüzyılda Kubbe-i Hadrâ’da 1912, 1949 ve 1965 yıllarında olmak üzere üç büyük onarım gerçekleşmiştir. 1909-1912 yılları arasında yapılan ilk onarımda, Kütahyalı Hafız Mehmet Emin Usta’nın üretimi olan çinilerin ebat, renk ve kaplama tekniği açısından değişiklik gösterdiği belirtilmektedir⁶. Bu çinilerin kaplandıktan kısa bir süre sonra tahribata uğraması sebebiyle⁷ kubbe çinileri, 1918 yılında tekrar bakım ve onarımdan geçirilerek eskileriyle deđiştirilmiştir⁸. 1949 yılında gerçekleşen onarımda kubbe firuze renkli çinilerle kaplanmış ancak bu çinilerin kısa bir sürede dökülmesi üzerine kubbe ahşap bir örtüyle koruma altına alınmıştır⁹. Kubbenin 20. yüzyıldaki üçüncü onarımı 1965 yılında gerçekleştirilmiş ve onarımda kullanılan çiniler Metin Çini Fabrikası tarafından temin edilmiştir.

Kubbe-i Hadrâ’nın son onarımı ise Haziran 2020’de başlamış olup kubbeyi süsleyen çiniler Konya’da çinici ve arkeolog *Kemal Güler* tarafından imal edilmiştir. Bu çalışmada çinileri yenilenen Kubbe-i Hadrâ’nın günümüz ve geçmiş dönem çini onarımları ele alınmıştır. Yapılan kapsamlı araştırmalar ve gerçekleştirilen analizler neticesinde elde edilen bulgular başlıklar hâlinde değerlendirilmiştir.

1. Hafız Mehmet Emin Efendi- Metin Çini İlişkisi

Kütahyalı Hafız Mehmet Emin Efendi, Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine çini ve seramik sanatının geçişini sağlayan çini ustasıdır ve kubbenin 1912 yılı onarımındaki çinilerin imalatını yapmıştır¹⁰. Hafız Mehmet Emin Efendi’nin vefatının (1922) ardından oğlu Hakkı Çinicioğlu işin başına geçerek çini üretimini sürdürmüştür.

Hakkı Çinicioğlu, 1942 yılında Murat Eliuz ile kurduğu Metin Çini Fabrikasına 1949 yılında oğulları Edip ve Vedat Çinicioğlu’nu da dâhil etmiştir¹¹. Konya Müze

4 Yusuf Küçükdağ, “1251 H/1835 M. Tarihli Mevlana Türbesi ve Çelebi Efendi Konağı Tamir ve İnşası Defteri,” *Selçuk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (1996), 183.

5 Hasan Özönder, “Mevlana Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi,” *Selçuklu Üniversitesi Selçuk Araştırmaları Dergisi* 2 (1987), 23-29.

6 Yılmaz Önge, “Mevlana Türbesi’nin Çini Tezyinatı,” *I. Milli Mevlana Kongresi (Tebliğler)* (Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1986), 406.

7 Özönder, “Mevlana Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi,” 36.

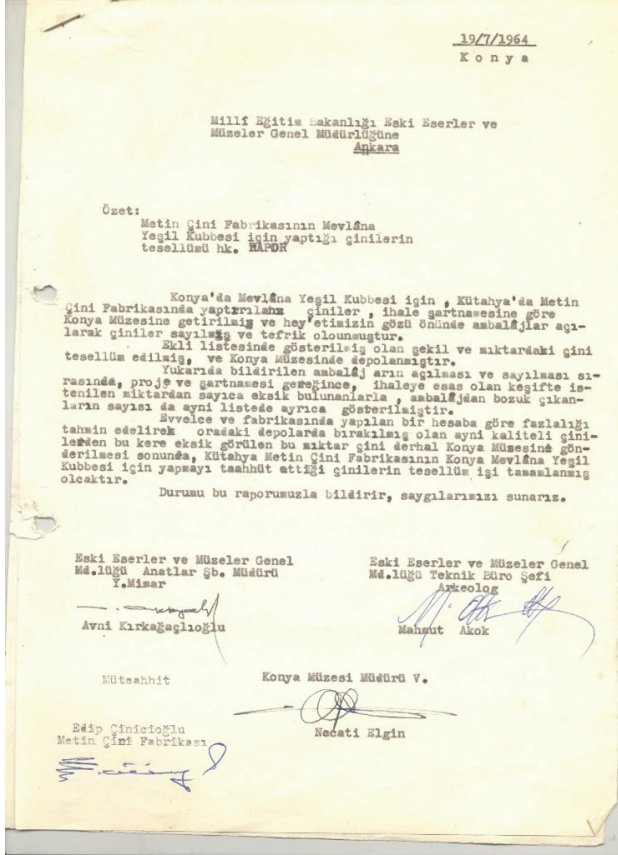
8 Nimetullah Akay, “Osmanlı Devletinin Son Döneminde Mevlevîlik,” *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 20 (34) (2015), 141.

9 Özönder, “Mevlana Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi,” 36-37; Hakkı İzet, “Mevlana Türbesinin Çini Kaplamaları Ve Anadolu Selçuk Çiniciliğinin Sanat ve İşçilik Özellikleri,” *Belleten* 16 (64) (1952), 577.

10 Faruk Şahin, “Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini ve Keramik Sanatı,” *Sanat Tarihi Yıllığı* 8 (1988), 132-144.

11 Hakan Arlı, “Kütahyalı Mehmet Emin ve Eserlerinin Üslubu” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1989), 16.

Müdürlüğünden temin edilen 1965 yılına ait çini tamirat dosyasında kubbe dış cephe çinilerinin müzeye 1964 yılında Metin Çini Fabrikası adına Edip Çinicioğlu tarafından teslim edildiğine dair belgeler yer almaktadır (G. 2). Edip ve Vedat Çinicioğlu, Hafız Mehmet Efendi'nin torunlarıdır. Kubbenin 1912 ve 1965 yıllarındaki onarımında yenilenen çiniler, aynı ailenin farklı kuşakları tarafından tedarik edilmiş olsa da çiniler fiziksel, kimyasal ve mineralojik özellikleri bakımından birbirinden tamamen farklıdır¹².



G. 2: Metin Çini Fabrikasının Mevlânâ Yeşil Kubbesi için yaptığı çinilerin teslimat raporu (Konya Müze Müdürlüğü, 1964 yılı tamirat dosyası, belge no:012)

2. Hafız Mehmet Efendi-David Ohannessian İlişkisi

Literatür taramalarından kubbenin 1909-1912 yıllarındaki onarımında Hafız Mehmet Emin Efendi'nin yanında David Ohannessian isminde Ermeni uyruklu, Kütahyalı bir çinicinin de çalıştığı ve bu iş için 1911 yılında Konya'da bulunduğu tespit edil-

12 Çetin Öztürk, "Mevlana Kubbe-i Hadrâ (Konya) Dış Duvarının 1912 ve 1965 Yıllarındaki Onarımlarında Kullanılan Çinilerin Karakterizasyonu," *Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Ve Mühendislik Bilimleri Dergisi* 20 (2020), 900-907.

miştir. Biyografisine bakıldığında çiniciliğe 1904'te başlayan David Ohannessian'ın öğrenimini Fransa'da yaptığı ve yabancı dili iyi bilmesi sayesinde dönemin önemli simalarıyla rahatlıkla iletişim kurarak birçok yapının çini üretim işini kolaylıkla aldığı görülmektedir. Ohannessian'ın işini yaptığı kişilerden biri de Orta Doğu'nun haritasını çizen Sykes-Picot anlaşmasının ortaklarından biri olan Sir Mark Sykes'tır. Sykes ile Kütahya'da tanışan Ohannessian, onunla bağıni hiç koparmamış ve 1911'de Sykes'ın İngiltere'deki Sledmere House olarak bilinen evinin banyo çinilerini üretmiştir¹³ (G. 3).



G. 3: Ohannessian'ın Sir Mark Sykes'ın İngiltere'deki evine yaptığı Türk Odasındaki çiniler (<https://www.ottomanhistorypodcast.com/2016/07/armenian-ceramics.html>)

Ohannessian, 1915 yılında gerçekleşen Ermeni tehcirinde ailesiyle birlikte Halep'e gitmiş¹⁴, Halep'te iken Kütahya'dan tanıdığı Sir Mark Sykes tarafından İngiliz mandası altındaki Kudüs'e çağırılmıştır¹⁵. Ailesiyle Halep'ten Kudüs'e geçen Ohannessian, Sykes'ın önerisiyle vali Sir Ronald Storrs tarafından Kudüs'deki Kubbe'üs-Sahra çinilerinin restorasyonunu yapmak için görevlendirilmiş ve bu iş için gerekli çinici ve malzemeleri temin etmek için İngilizlerin himayesinde 1919'da Kütahya'ya varmıştır. Beraberinde Nishan Balian ve Megerditch Karakashian gibi çiniciler ve çini malzemeleriyle birlikte Kudüs'e dönen Ohannessian, Kudüs'te çiniciliğin başlamasına öncülük etmiştir¹⁶.

13 Sato Moughalian, *Feast of Ashes: The Life and Art of David Ohannessian* (Stanford, California: Redwood Press, 2019), 15-228.

14 Sato Moughalian, "Kütahya'dan Kudüs'e Kudüs'te Ermeni Seramik Ticaretinin Doğuşu", *Sanat Tarihi* 265 (2016), 50-57.

15 Yapılan detaylı araştırmalarda Kütahya'da tehcirin birkaç istisnai durum dışında uygulanmadığı belirtilmektedir. David Ohannessian'ın neden ailesiyle tehcir edildiği ve Sir Mark Sykes ile olan ilişkisinin boyutu bilinmemektedir.

16 Dickran Kuyumciyan, "The Role of Armenian Potters of Kutahia in the Ottoman Ceramic Industry." *Armenian Communities in Asia Minor* (California, UCLA Armenian History And Culture Series 13, 2014), 107-130.

Ohannessian, Mevlânâ Dergâhındaki çini onarımları vesilesiyle Konya’da bulunduğu (1909-1912 onarımı) Mevlevî şeyhi Veled Çelebi ile görüşmüş ve ona bulunduğu eski bir belgeden söz etmiştir. Bu belgede Mevlevîhane ve çevre binaların çinilerini onarmak için yıllık 80 lira tahsis edildiğinden ve bu iş için de Kütahya’dan gelen Hovhannes isiminde Ermeni bir çini ustasının görevlendirildiğinden bahsedildiğini belirtmiştir¹⁷.

Araştırmalar Ermeni sanatçıların kubbe çinilerinin sadece üretimiyle değil aynı zamanda yurtdışına satımıyla da ilgilendiklerini göstermektedir. Metropolitan Müzesi kayıtlarından renkli sır tekniği ile üretilmiş çinilerin (**G. 1c**) ünlü Ermeni arkeolog Hagop Kevorkian tarafından 1908 yılında müzeye satıldığı anlaşılmaktadır¹⁸. Hagop Kevorkian’ın bu nadide çinileri nasıl elde ettiği bilinmemektedir ancak bu yıllar Beyhekim Mescidi’nin çini mihrabı gibi pek çok tarihî eserin Konya’dan yurtdışına kaçırıldığı bir dönem olarak kayıtlarda yerini almıştır.

3. Kubbe-i Hadrâ, Metin Çini ve Mehmet Üstünkaya İlişkisi

Kubbe-i Hadrâ’nın 1949 yılı onarımında kubbeye kaplanan çiniler 2 yıl içinde dökülmüş ve bu durum birçok tenkide yol açmıştır. Bazı yayınlarda bu çinilerin Kütahya’da Azim Çini Fabrikası¹⁹ tarafından bazılarında ise Metin Çini Fabrikası tarafından imal edildiği belirtilmektedir²⁰. Ancak yapılan araştırmalar bu çinilerin, Kütahya’da Mehmet Üstünkaya’nın sahibi olduğu Öz Çini Fabrikası tarafından imal edildiğini ortaya koymuştur. Konuyla ilgili olarak Öz Çini fabrikasının sahibi Mehmet Üstünkaya’nın oğlu Hamza Üstünkaya ile de görüşülmüş ve söz konusu hadiseyi el yazısı ile anlatımı **G. 4**’te verilmiştir. Kültür Bakanlığı sanatçısı ve aynı zamanda UNESCO tarafından Yaşayan İnsan Hazinesi olarak kabul edilen Hamza Üstünkaya göndermiş olduğu beyanatında özetle:

“1949 yılındaki onarımda Mevlânâ Kubbe-i Hadrâ dış duvarlarına döşenen firuze renkli taş çinileri babası Hacı Mehmet Üstünkaya’nın ortağı olduğu Öz Çini fabrikasında imal ettiğini, o günlerde sıkıyönetim idaresinin çinilerin bir an önce teslim olmasını istediğini, babasının çinileri yetiştirmek için kışın çok zor şartlar altında çalışarak üretimi tamamladığını, içine su alır ve patlar diyerek çinilerin kış döneminde kubbeye uygulanmaması için uyarmasına rağmen çinilerin kubbeye montajını kışın yaptıklarını ifade etmektedir. Kendisinin o dönemde 6-7 yaşlarında olduğunu vurgulayan Üstünkaya, yapılan çinilerin kısa sürede dökülmesi ve tahribata uğraması üzerine Bakanlığın babasını mahkemeye verdiğini, Kütahyalı çini ustası Mehmet Çini’nin (Azim Çini’nin

17 Garo Kürkman. *Toprak, Ateş, Sır* (İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yayını, 2005), 108.

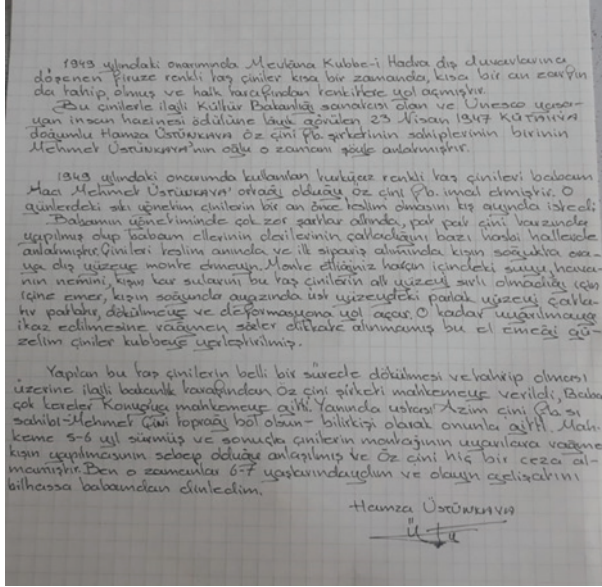
18 “Shaped Tiles in the ‘Cuerda Seca’ Technique”, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445345>, erişim 11 Şubat 2020.

19 Önge, “Mevlana Türbesi’nin Çini Tezyinatı,” 406.

20 Bakırcı, “Kubbe-i Hadrâ’nın Karamanoğlu Döneminden Günümüze Değişen Çinileri,” 549.

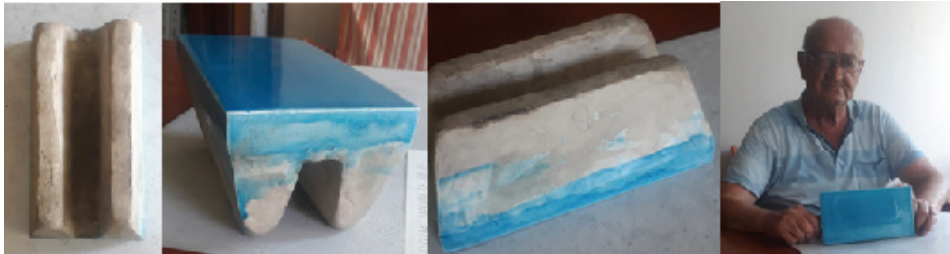
sahibi) babası ile birlikte bilirkişi olarak çok defa Konya'ya mahkemeye gittiğini, mahkemenin 5-6 yıl sürdüğünü, Mahkeme sonucunda çinilerin montajının kışın yapılmasından dolayı döküldüğünü yani uygulama hatası olduğunun anlaşıldığını ve babasını ceza almadığını”

belirtmektedir.



G. 4: Hamza Üstünkaya'nın 1949 yılındaki onarım sonrasında gelişen hadiselerle dair görüşleri (Gülseren Üstünkaya Öztuğu, 2020)


Hamza Üstünkaya'nın arşivinde babası Mehmet Üstünkaya'nın 1949'daki Kubbe-i Hadrâ onarımı için ürettiği çinilerinden örnekler de mevcuttur (G. 5).



G. 5: Mehmet Üstünkaya tarafından 1949 onarımında Kubbe-i Hadrâ dış duvarları için ürettiği çininin farklı açılardan görünümü ve oğlu çinici Hamza Üstünkaya (Gülseren Üstünkaya Öztuğu, 2020)

4. Kubbe-i Hadrâ ve Taylan Seramik Fabrikası

Kubbenin 1949 yılı onarımından yaklaşık 3 yıl sonra başlayan ve yaklaşık 7 yıl kadar süren mahkeme sürecinin tamamlanmasının ardından 1959 yılında Kubbe-i Hadrâ çinilerinin pazarlıkla yaptırılması 01.08.1959 tarihinde İcra Vekilleri Heyetince kararlaştırılmıştır (G. 6).



T. C.
BASVEKÂLET
KANUNLAR VE KARARLAR
Tetkik Dairesi

Karar Sayısı
4
II1978

KARARNAME

Mevlâna Türbesi kubbesinin bozulmuş olan dış çinilerinin pazarlıkla yaptırılması; Maliye Vekâletinin muvafık mitalâasına dayanan Maarif Vekâletinin 13/7/1959 tarihli ve 732.44-3537 sayılı yazısı üzerine, 2490 sayılı kanunun 46 ncı maddesinin (E) bendine göre, İcra Vekilleri Heyetince 1 / 8 / 1959 tarihinde kararlaştırılmıştır.

REİSİCUMHUR
[Signature]

030 18 01 153 42 3

Başvâdî	Devlet Vekili	Devlet Vekili	Devlet Vekili	Devlet Vekili
	Bas-Yay. ve Turz. V.V.	Münakalat V.V.		
Adliye Vekili	Millî Müdafaa Vekili	Dahiliye Vekili	Hariciye Vekili	Maliye Vekili
Maarif Vekili	Nafia Vekili	Ticaret Vekili	Sub. ve İc. Mus. Vekili	Güm. ve İsp. Vekili
	Maarif V.V.			
Ziraat Vekili	Münakalat Vekili	Çalışma Vekili	Sanayi Vekili	Bas-Yay. ve Turz. Vekili
İmar ve İskân Vekili	Koordinasyon Vekili			
Maliye V.V.	Sanayi V.V.			

Doğru No: 5-268
955

G. 6: 1959 yılında Kubbe-i Hadrâ çinilerinin pazarlıkla yaptırılması kararı (Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Belge No: 030_18_01_02_153_42_3)

Mütehasıs bir heyete şartname hazırlanmış ancak işi yapmaya talip bulunmaması ve münferit taliplerin tekliflerini ihale komisyonunun uygulamaya layık görülmemesi gibi sebeplerle iş, iki seneden fazla süren süreçte ihale edilememiştir. 14.8.1961 tarihinde yapılan ihalenin de aynı şekilde geri kalması üzerine, başka taliplilerin temini

için imalat şartnamesinde küçük bir değişiklik yapılması ve buna göre yapılan ilan neticesinde alınan numunelerin İstanbul Teknik Üniversitesi Laboratuvarındaki deney neticeleri göz önünde tutularak yeniden ihaleye çıkarılması kararlaştırılmıştır (G. 7).

T.C.
D A İ İ Ş T A Y
Üçüncü Daire
Esas No: 1962/91
Karar No: 1962/91

-2-

" Konya Mevlânâ Türbesi Yeşil Kubbesine 1949 yılında yaptırılmış çinilerin bir müddet sonra bozulmuş ve devralı bir sebebe girmiş olması, bu sebeple müteahhas bir heyete yeniden hazırlattırılan şartnameye göre işi yapmaya talip bulunmaması ve münferit taliplerin tekliflerini ihale komisyonunun haddi lîyâk görmemesi gibi sebepler dolayısıyla iş iki sene den beri ihale edilememiştir. Geçen yıl 14.8.1961 tarihinde yapılan ihalelerin de aynı şekilde geri kalması üzerine başka talip temini için imalat şartnamesinde küçük bir değişiklik yapılması ve buna göre yapılan ilân neticesinde alınan numunelerin İstanbul Teknik Üniversitesi Laboratuvarındaki deney neticeleri gözönünde tutularak yeniden ihaleye çıkarılması kararlaştırılmıştır. İfalî yılın sona yaklaşması dolayısıyla evvelce şartnameye konan 4 aylık müddet zarurî olarak kasılmıştır.

İhale den sonra, 12.7.1962 gün ve 732.44/2324 sayılı yazımızda arz edilen birbirine yakın tarihler dolayısıyla işin yapılmasına imkân olmaması ve müddet talip edilmiştir. Bu iş için 10.10.1962 tarihine kadar müddet verilmesi hakkındaki teklifimizin mucip sebepleri aşağıda sırayla arz edilmiştir. Şâylıkî:

1-Müteahhit çini plâklarına ait kalıpları evvelce tehtadan yapmaya düşünmüş ve numunelerde hazırlanmış işe de buna muvaffak olamayınca hidrolik madeni kalıplar temin etmek mecburiyetinde kalmıştır.

2- Kona çiniler için lüzumlu boyaya müteahhit Türkiye'de temin edememiş ve temin ettiği yerli boya ile renk muasalarım sağlayamadığından dışardan bunlarda ihbal zorunda olduğunu Bakanlığımıza bildirmiştir.

3- Diğer taraftan işin edilecek çinilerin deneylerini yapacak Teknik Üniversitemin tatilî girmesi de düşünüldükçe verilecek müddetin bizzat uzatılması mecburiyeti hasal olmuş bulunmaktadır.

Gerek müteahhidin boya ve hidrolik kalıp temini için yapacak mecburiyetinde olduğu ithalât ve gerekse Teknik Üniversitemce çinilerin deneyleri üzerinde yapılacak tetkikat dolayısıyla müddetin 10.10.1962 tarihine kadar uzatılması lüzumlu ve zarurî görülmektedir.

Bilgi edinilmesini ve bu sebeplerle gereken mütalâanın acil Bakanlığımıza bildirilmesini müsaade buyrulmasını arz ve rica ederim."

./...

030	11	1	293	24	6
-----	----	---	-----	----	---

G. 7: İhaleye başka taliplilerin temini için imalat şartnamesinde küçük bir değişiklik yapılması gerektiğine dair belge
(Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Belge No: 030_11_1_293_24_6_6)

Kubbe çinilerinin yenilenmesi Konya basınında da ciddi anlamda yer bulmuştur. Yeni Konya gazetesinde 27 Kasım 1961 yılında çıkan haberde Milli Eğitim Bakanlığınca Konya Yeşil Türbe çinilerinin yenilenmesi için kısa süre içerisinde bir iha-

lenin gerçekleştirileceği 1. sayfadan verilmiştir²¹. Bu haberden üç hafta sonra yani 18.12.1961 tarihinde yapılan eksiltme sonunda Mevlânâ Türbesi kubbesine ait, 233,39 metrekare ve 116695,00 keşif bedelli, çini imali işi 16.337,30 lira tenzilat ile İstanbul'da bulunan Taylan İmport Kollektif Ortaklığına (Taylan Seramik Fabrikası) ihale edilmiştir (G. 8).

030	11	1	293	24	6
-----	----	---	-----	----	---

EK MUKAVELİ

116.695,00 lira keşif bedelli Konya Mevlâna Türbesi Yeşil Kubbesine yaptırılacak 233,39 metrekare çini imâl işi için Milli Eğitim Bakanlığı ile İstanbul'da Mühtehhit Taylan İmport Kollektif Ortaklığı adına Ferruh Taylan arasında ahdetolunan ve Ankara Birinci Hükümetliğince 26/12/1961 tarihinde 36797 numarasıyla tescil edilerek taahhüt edilen mezkûr işe ait mukavelemin 3.maddesine ve eksiltme şartnamesinin 12.maddesine aşağıda yasalı fıkra eklenmiştir.

1-Bahis konusu çini imâl işine ait ihalemin 18/12/1962 tarihinde yapılmış olması, Maliye Bakanlığına muavene tasdik işinin 9/2/1962 tarihine kadar usunmuş bulunması, mühtehhide gereken avansın tediyesi işinin 23/2/1962 tarihinde varilebilmesi ve müddetin ise 15/2/1962 tarihinde sona ermesi gibi birbirine yakın tarihler arasında yapılması mümkün olmuştur. Gerek bu sebeple ve gerekse boya ithali ve kalıpların hazırlanması ve yapılacak çinilerin çartname gereğince Fehim Üniversitesi İnşaat Fakültesi Malseme Laboratuvarında kızam kızam deneylere tabi tutulmaları sebebiyle çini imâl ve teslim müddetki 10/10/1962 tarihine kadar usatılmıştır.

2-26/12/1961 tarihli mukavelemin diğer hükümleri aynıdır.

3-Bu ek mukavelemin ahdi ile ilgili bütün masraflar mühtehhide ait olacaktır.

Milli Eğitim Bakanı **Mühtehhit**

G. 8: Çini üretim işinin Taylan İmport Kollektif Ortaklığına (Taylan Seramik Fabrikası) ihale edildiğine dair belge

(Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Belge No: 030_11_1_293_24_6_8)

21 Çağatay Benhür, "Vali Rebi Karatekin Döneminde Tarihî Eser Ve Turizm Çalışmalarının Konya Basınına Yansımaları," *SUTAD (Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi)* 41 (2017), 361.

Taylan Seramik Fabrikası, *Tarık Taylan*, eşi seramik sanatçısı *Seniye Fenmen* ve kardeşi *Ferruh Taylan* tarafından 1958’de Ortaköy’de kurulmuştur. Tarık Taylan ve kardeşi Ferruh Taylan İtalya ve Almanya’da şirketleri olan iş adamlarıdır. Kendine özgü üretimiyle hem büyük kentler hem de Anadolu’ya hitap eden fabrika teknolojik açıdan modern, elektrikli büyük fırınlarla çalışan, ithal renkli sırlar kullanan, otuzu aşkın kişinin çalıştığı, birçok akademisyen ve öğrencinin çalışmalarını yaptığı, büyük projelerin gerçekleştirildiği bir buluşma yeri olmuştur. 1960’lı yıllarda TBMM binasına yapılan seramik masalar, yine Ankara Ulus’ta Anafartalar İşhanı iç duvarını kaplayan seramik panolar Taylan Seramik’in yaptığı öncü projelerden bazılarıdır²².

İhaleye dair 20 Aralık 1961 yılında yayınlanan Işık gazetesinin 1-6. sayfalarında, kubbe çinilerinin 116.000 lira bedelle üstlenici firmaya ihale edildiği ve İstanbul’da üretilecek çiniler için firmadan en az 40-50 yıl dayanma garantisi alındığı kamuoyuna duyurulmuştur²³. İhaleden sonra, mukavele onay işinin Maliye Bakanlığınca 09.02.1962 tarihine kadar uzamış olması, müteahhide gereken avansın ödenme işinin 23.02.1962 tarihinde yapılabilmesi gibi birtakım aksaklıklar sebebiyle uygulamanın yapılmasına imkân olmamıştır. Bu ve üstlenici firmanın karşılaştığı diğer sorunlar sebebiyle çini imal ve teslim müddeti 10.10.1962 tarihine kadar uzatılmıştır. Ancak üstlenici firmanın bazı sorunlarla karşılaştığı **G. 8**’de sunulan belgede belirtilmektedir. Söz konusu sorunlar şunlardır:

- 1- Müteahhit çini plakalarına ait kalıpları evvelce tahtadan yapmayı düşünmüş ve numuneler de hazırlamış ise de buna muvaffak olamayınca *hidrolik madeni kalıplar* temin etmek mecburiyetinde kalmıştır.
- 2- Çiniler için lüzumlu boyayı üstlenici firma Türkiye’de bulamamış, temin ettiği yerli boyalarla da renk nüanslarını sağlayamamıştır. Dolayısıyla *boyaları yurtdışından ithal etmek* zorunda kalmıştır.
- 3- Diğer taraftan imal edilecek çinilerin deneylerini yapacak Teknik Üniversitenin tatile girmesi de düşünülmüş ve ilgili zaruretlerden dolayı sürenin uzaması mecburiyeti ortaya çıkmıştır.

Bu belgeden normalde 15.02.1962’de sona eren çini teslim tarihinin mücbir sebeplerle 10.10.1962’ye kadar uzatıldığı yani çini üretimi için ilaveten 8 ay gibi bir sürenin tanındığı anlaşılmaktadır. Fakat üstlenici firma tanınan ek sürede de gerekli eksikleri yerine getirememiş ve 1963’te iflas etmiştir. **G. 9**’da Taylan Seramik Fabrikası’nın 2. konkordato ilanı görülmektedir. Konuyla ilgili olarak *Sanat Art* dergisinden Şerife Deniz Ulueren, Taylan Seramik Fabrikasının kurucularından Tarık Taylan ve eşi Seniye Fenmen’in kızı seramik sanatçısı *Ferhan Taylan Erder* ile yaptığı röportajında

22 Şerife Deniz Ulueren, “Ferhan Taylan Erder ile yapılan Art röportaj,” *Sanat Art Dergisi* 17 (Eylül-Ekim 2006), 95-96.

23 Benhür, “Vali Rebiî Karatekin Döneminde Tarihi Eser Ve Turizm Çalışmalarının Konya Basınına Yansımaları,” 362.

dönemin önemli fabrikalarından olan Taylan Seramik'in kapanma sebebini sormuştur. Soruya cevaben Ferhan Taylan Erder:

“Evet, Taylan Seramik, Eczacıbaşı ve Gorbon ile önde gelen işletmelerden biriydi. Kendine özgü üretimiyle hem büyük kentler hem Anadolu'ya hitap ediyordu. Seramik üretimi özveri ve destek ister, masrafı ağırdır. Elektrikli büyük fırınlar, ithal renkli sırlar ve emek gücü giderini karşılayan büyük projelerin sürekliliği önemlidir. 1960'lı yıllarda TBMM binasına yapılan seramik masalar, yine Ankara Ulus'ta Anafartalar İşhane iç duvarının seramik panolarıyla kaplanması öncü, devrimci projelerdi. Özetle, seramik nesne üretiminin gelişmesi ve yaşaması için yan sanayi desteğini zorunlu buluyorum. Böyle bir destek yoktu.”²⁴

açıklamasını yapmıştır.

Cumhuriyet

Yayın Tarihi : 31.03.1963

Sayfa : 4



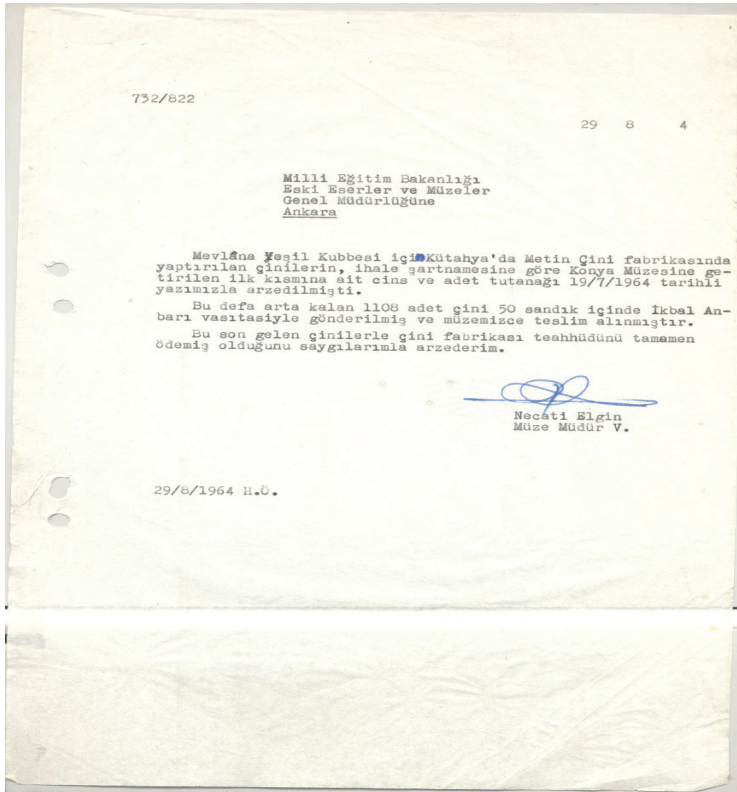
G .9: Taylan İmport Kollektif Ortaklığının (Taylan Seramik Fabrikası) Cumhuriyet gazetesinin 31.03.1963'te çıkan konkordato ilanı.

5. 1965 Onarımı ve Metin Çini

Konya Müze Müdürlüğünden temin edilen belgede (G. 10) 1965 onarımında kullanılan çinilerin Metin Çini Fabrikası tarafından 19.07.1964 tarihinde müzeye teslim edildiği bildirilmektedir. Buradan Taylan Seramik Fabrikası'nın iflası sonrası çini üretim işinin Metin Çini Fabrikasına verildiği anlaşılmaktadır. Ancak 1960'lı yılların Kütahya'sının kısa sürede teknolojik açıdan oldukça kaliteli çinileri imal etmesi bazı soru işaretlerinin oluşmasına sebep olmuştur. Çünkü Kütahya çiniciliğinde hidrolik

24 Ulueren, "Ferhan Taylan Erder ile yapılan Art röportaj," 95-96.

pres ve çelik kalıp kullanımı 1960'lı yılların sonlarında, elektrikli fırın kullanımı ise 1979 yılından sonra başlamıştır. Her ne kadar Kütahya'ya ilk elektrikli fırın 1962'de Ahmet Gürel tarafından Almanya'dan getirilmiş olsa da bu fırınlar sık yaşanan elektrik kesintilerinden dolayı ancak seramikte sır üstü ve altın yıldız teknikleri gibi kısa pişirimlerde kullanılabilmiştir²⁵. Bu sebeple çinileri Metin Çini Fabrikası tarafından imal edilmesi pek olası görünmemektedir. Konu daha detaylı incelendiğinde bu fikri kuvvetlendiren önemli bilgiler elde edilmiş ve bu bilgiler maddeler hâlinde aşağıda sunulmuştur.



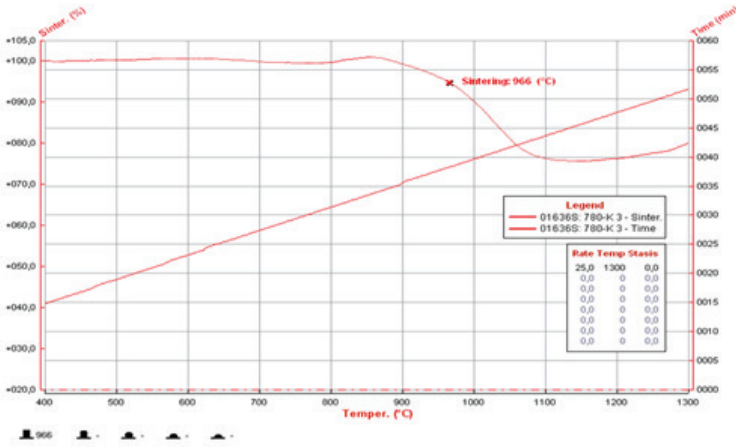
G. 10: Çinilerin Konya Müze Müdürlüğüne teslim edildiğine dair belge (Konya Müze Müdürlüğü 1964 yılı tamirat dosyası, belge no:006)

- a) Öztürk tarafından Kubbe-i Hadrâ'nın 1965 onarımında kullanılan çinilere yönelik yapılan karakterizasyon çalışmasında şekillendirmenin hidrolik preste, pişirimin ise elektrikli fırında gerçekleştirildiğini belirtilmektedir²⁶.

25 Şahin, "Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini ve Keramik Sanatı," 139-142.

26 Öztürk, "Mevlana Kubbe-i Hadrâ (Konya) Dış Duvarının 1912 ve 1965 Yıllarındaki Onarımlarında Kullanılan Çinilerin Karakterizasyonu," 904.

- b) Kütahya çinisinin anlatıldığı ve 1977’de İstanbul Üniversitesi Film Merkezi tarafından Metin Çini Fabrikasında çekilen “Çini” belgeselinde ise çinilerin basit mekanik kalıplarda şekillendirildiği, çini pişiriminin ise 800-850°C’de odun fırınında gerçekleştirildiği görülmektedir²⁷. Anlaşıldığı üzere 1977 yılında Metin Çini Fabrikası henüz hidrolik kalıp ve elektrikli fırına sahip değildir.
- c) Konya Müze Müdürlüğünden temin edilen 1965 onarımına ait çini örneğinin termal özellikleri ısı mikroskobu analizi yapılarak belirlenmiştir. Analiz Ege Seramik fabrikasında, Misura HSM 3M (İtalya) marka ısı mikroskobu cihazında 50°C/dk hızla 1300°C’ye ısıtma koşullarında gerçekleştirilmiştir. Analiz sonucunda çininin pişme (sinterleme) noktasının 966 °C olduğu tespit edilmiştir (**G. 11**).



G. 11: 1965 yılı çinisinin ısı mikroskobu analizi (Çetin Öztürk)

- d) 1965 onarımında kullanılan çinilerin kimyasal analizde bünyede yüksek kurşun oksit içeriği (%17,64) tespit edilmiştir. Bünyede böylesine yüksek kurşun oksit içeriği Kütahya çiniciliğinde rastlanan bir durum değildir²⁸. Belgeselde²⁹ Metin Çini Fabrikasının çini üretiminde Bilecik Taşı (kuvars kaynağı), Mihalıcık Kili ve Maya toprağı (bentonit) gibi geleneksel hammaddeler kullanıldığı görülmektedir. Bu hammaddelerin kimyasal bileşiminde kurşun oksit bulunmamaktadır³⁰.
- e) Tarihi vesikalardan Kütahya’da üretilen Kubbe-i Hadrâ çinilerinin 1965 onarımına kadarki süreçte ömürlerinin 20-30 yıl arasında değiştiği anlaşılmaktadır. 1965 yılında yenilenen çinilerin 2020 yılına kadar dayanması dikkat çekicidir.

27 “Çini Belgeseli”, https://www.youtube.com/watch?v=Hix1b_WTY4E, erişim 7 Eylül 2020.

28 Öztürk, “Mevlana Kubbe-i Hadrâ (Konya) Dış Duvarının 1912 ve 1965 Yıllarındaki Onarımlarında Kullanılan Çinilerin Karakterizasyonu,” 904.

29 “Çini Belgeseli”, https://www.youtube.com/watch?v=Hix1b_WTY4E,

30 Rıfat Çini, *Türk Çiniciliğinde Kütahya* (İstanbul: Uycan Yayınları, 1991), 65-70.

Elde edilen tüm bilgiler 1964 yılında müzeye teslim edilen ve yaklaşık 55 yıl Kubbe-i Hadrâ dış cephesini süsleyen çinilerin Kütahya’da imal edilmesini mümkün kılmamaktadır.

Öte yandan *Konya Şehir Postası* gazetesinin manşetten verilen 17 Mayıs 1963 tarihli haberinde Mevlânâ Türbesi çinilerinin 1963 yılında yenileneceğinin yazması çinilerin üretilme safhasında olduğunu göstermektedir. Ayrıca *Konya Işık* gazetesinin 20 Aralık 1961 yılı haberinde Kubbe-i Hadrâ’ya kaplanacak çinilerin İstanbul’da üretileceği ve firmanın çinilere en az 40-50 yıl dayanma garantisi verdiği bildirilmektedir³¹. Bu tarihlerde çini imali Taylan Seramik Fabrikası’nın sorumluluğundadır. Taylan Seramik Fabrikası İstanbul ve Samsun’da seramik üretimi gerçekleştiren, modern büyük elektrikli fırın ve diğer teknolojik imkânlarla sahip, Almanya ve İtalya ile kuvvetli ticari bağlantıları olan ve ithal renkli sırlar kullanan bir fabrikadır. Buna rağmen Kubbe-i Hadrâ çinilerinin imalinde hidrolik madeni kalıplar temin edememiş, çinilerde lüzumlu boyayı Türkiye’de bulamamış ve dolayısıyla boyaları yurtdışından ithal etmek zorunda kalarak çini imali için ek süre istemiştir (**G. 8**).

Taylan Seramik Fabrikası’nın kubbe çinilerinin üretimini tamamlayıp tamamladığı bilinmemektedir ancak **G. 10**’da sunulan belgede çinilerin Kütahya’dan Konya’ya sandıklar içinde transfer edildiği bilgisi yer almaktadır. Eğer çinilerin yurtdışı veya İstanbul bağlantısı varsa sandıklarda buna dair bir damga olmalıdır. Bu bilgiden yola çıkılarak Konya Müze Müdürlüğü yetkilileriyle müze deposundaki söz konusu sandıklar incelenmiş ve inceleme sonucunda sandıkların üzerinde gümrük damgaları tespit edilmiştir. **G. 12a**’da sandıklar, **G. 12b**’de sandıklar üzerindeki etiket, **G. 12c** ve **G. 12d**’de sandıkların üzerindeki damgalar verilmiştir. Bu sandıklarla yurtdışından getirilenin ne olduğu bilinmemektedir. Ancak yukarıda belirtilen tüm sebepler birlikte değerlendirildiğinde 1965 onarımında kullanılan çinilerin Taylan Seramik Fabrikası tarafından imal edilmiş veya ettirilmiş ve fabrika iflas edince de üretilen çinilerin Metin Çini Fabrikasına verilmiş olabileceği düşünülebilir. Konuyla ilgili olarak bir dönem Taylan Seramik Fabrikası’nda çalışan seramik sanatçısı Mehmet Tüzün ve Taylan Seramik Fabrikası ortaklarından Tarık Taylan’ın kızı seramik sanatçısı Ferhan Taylan Erder ile de görüşülmüştür. Mehmet Tüzün kurşunlu seramiklerin staj yaptığı dönemde fabrikada kullanıldığını fakat üzerinden çok zaman geçtiği için konu ile alakalı bir şey hatırlayamadığını, Ferhan Taylan Erder ise söz konusu tarihlerde üniversite öğrenimi için İtalya’da bulunduğunu belirtmiştir.

31 Benhür, “Vali Rebii Karatekin Döneminde Tarihî Eser ve Turizm Çalışmalarının Konya Basınına Yansımaları,” 362.



G. 12a



G. 12b



G. 12c



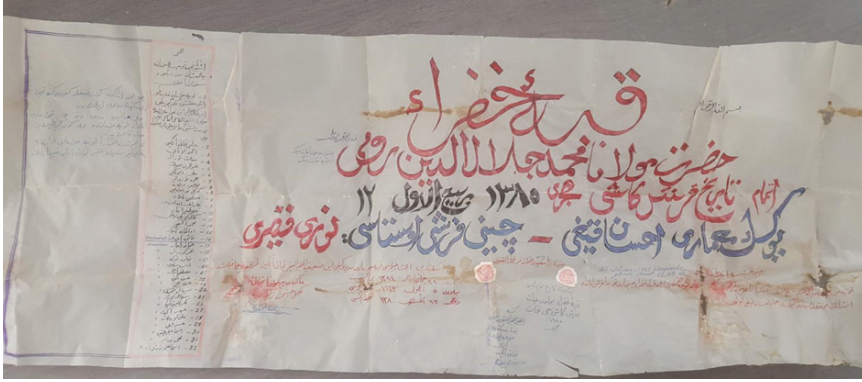
G. 12d

G. 12 a, b, c, d: Sandıklar, sandıkların üzerindeki etiket ve damgalar (Çetin Öztürk, 2020)

6. Kubbe-i Hadrâ'nın Âleminden Çıkan Belge

Hasan Özönder, “Mevlânâ Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi” adlı çalışmasının notlar kısmında Mevlânâ Müzesi Müdür Yardımcılığından emekli merhum Necati Elgin ile İstanbul’daki görüşmelerinde “son tamirata dair hazırladığı vesikaları, gelecek nesillere intikal ettirmek için türbenin çeşitli yerlerine yerleştirdiğini ifade ettiğini” belirtmiştir. Necati Elgin, kubbenin onarım tarihinin, usta ve amelelerinin, mahiyetinin, malzeme, süre ve masraflar hakkında bilgilerin yer aldığı bir belge hazırlamış ve bu belgeyi çoğaltmıştır. Belgelerden birini “Gümüş Eşik”in mihrap tarafında bulunan gümüş kaplamaların altına; ikincisini mescidin dış kapısının demir kuşaklarının (gülmiş) altına ve üçüncüsünü de Kubbe-i Hadrâ âleminin altına yerleştirmiştir³². Âlemin altına yerleştirilen belge, Kubbe-i Hadrâ çinilerinin 2020 Temmuz ayında başlayan sökümü esnasında çıkarılmıştır (G.13). Belgenin bulunması, bu kubbenin 1965 yılından bugüne onarım görmediği anlamına gelmektedir.

32 Özönder, “Mevlana Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi”, 46.



G. 13: Necati Elgin tarafından hazırlanan ve 2020 onarımında Kubbe-i Hadrâ Âleminde çıkarılan belge (Alihan Keskin, 2020)

7. Kubbe-i Hadrâ'nın Son Onarımı

Kubbe-i Hadrâ'nın son onarımı için 16.03.2020 tarihinde T.C. Kültür ve Turizm Bakanı Mehmet Nuri Ersoy ile Akkanat Eğitim ve Sağlık Vakfı adına işadamı Ali Akkanat tarafından işbirliği protokolü imzalanmıştır. Projenin Müteahhitlik hizmetleri ABMA İnşaat Restorasyon Ltd. Şti. tarafından gerçekleştirilmektedir. Onarımda kullanılacak çinilerde olması gereken teknik özelliklerin tespiti ve imal edilen çinilerin denetimi T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından oluşturulan Bilim Kurulu'nun görüş ve önerileri doğrultusunda belirlenmiştir. Buna göre Kubbe-i Hadrâ çinilerinin tap tap yöntemi ile şekillendirilmesine, yüksek kuvarslı bünye ve turkuaz örtücü sır (kalayoksitli) ile kaplanmasına (1816 ve 1835 yıllarına ait kubbe çinilerine ait örnekleri esas alınarak) karar verilmiştir.

Restorasyon süreci 2020 yılı Haziran ayında başlayan Kubbe-i Hadrâ'nın³³ çinileri Konyalı çinici ve arkeolog Kemal Güler (Kaşiger Çini Atölyesi) tarafından imal etmiştir (G. 14). Ayet-el Kürsi'den oluşan yazı kuşağı Hattat Nihat Kağnıcı tarafından yazılmış (G. 14b), Ayet-el Kürsi bitişiğinde yer alan rumi motifli ayet durağı ise Mimar ve Nakkaş Muammer Semih İrteş tarafından tasarlanmıştır.

33 2022 Nisan ayında Kubbenin güneye bakan külah kısmındaki bazı çinilerde dökülme gözlenmiştir. Buna 2021 Aralık ayında meydana gelen kuvvetli rüzgârla külahı çarpan iskele demirlerinin sebep olduğu düşünülmektedir. İskele demirleri çarptığı alandaki harç bütünlüğünü bozmuş olmalıdır. Geçici Kabulü henüz tamamlanmayan Kubbe-i Hadrâ 'da restorasyon süreci devam etmektedir.



a) Kubbenin Turkuaz Çinileri

b) Kubbenin Yazılı Çinileri

c) Genel Görünüm

G. 14 a, b: Kubbe-i Hadrâ'nın (a) Turkuaz Çinileri, (b) Yazı Kuşağı Çinileri, (c) Kubbenin Genel Görünüşü (Çetin Öztürk, a) 2021, b) 2021, c) 2022

Sonuç

Bu çalışmada, günümüzde restorasyon sürecinde olan Kubbe-i Hadrâ (Yeşil Kubbe)'de gerçekleştirilmiş olan çini onarımları ele alınmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda birçok yeni bilgiye ulaşılmış ve bu bilgiler aşağıda sunulmuştur:

Kubbe-i Hadrâ'ya ait günümüze ulaşan en eski çiniler 14.yy'ın sonunda kubbeye kaplanan renkli sır tekniğiyle üretilmiş çinilerdir. Günümüzde bu çinilere ait parçalar dünyaca ünlü müzelerde sergilenmektedir.

Kubbe-i Hadrâ'nın 1816, 1835, 1866, 1909-1912 ve 1949 yılı onarımlarında kullanılan Kütahya çinilerinin çevre koşullarına karşı dayanımı düşüktür. Bununla birlikte bu çiniler fiziksel özellikleri açısından birbirlerinden farklıdır.

Kubbe-i Hadrâ çinilerinin imalatlarında Kütahyalı Ermeni çiniciler de (Hovhannes-1866 onarımı, David Ohannessian- 1912 onarımı) görev almıştır. Kubbenin renkli sır tekniğindeki en eski çinilerine ait bazı parçalar Ermeni arkeolog Hagop Kevoorkian tarafında Metropolitan Müzesine satılmıştır.

1949 yılında yenilenen Kubbe-i Hadrâ çinileri, Kütahya Öz Çini Fabrikasında, Hacı Mehmet Üstünkaya tarafından imal edilmiştir.

1961 yılında Kubbe-i Hadrâ çinilerinin imalat ihalesini Taylan Seramik Fabrikası almış ancak fabrikanın 1963'te iflas etmesi sonrasında iş Metin Çini Fabrikasına verilmiştir. Her ne kadar Konya Müzesi kayıtlarında 1965 onarımında kullanılan çinilerin Metin Çini Fabrikası tarafından imal edildiği belirtilse de araştırmalar bu çinilerin Metin Çini Fabrikası'nda üretiminin teknolojik altyapı yetersizliği, çinilerin imali ve müzeye teslim süresinin oldukça kısa zaman zarfında gerçekleşmesi gibi başlıca sebeplerden dolayı mümkün olmadığını göstermektedir. Ayrıca 1977'de İstanbul Üniversitesi Film Merkezi tarafından Metin Çini Fabrikasında çekilen "Çini" belgeseli de teknolojik yetersizliği doğrulamaktadır. Dolayısıyla Taylan Seramik Fabrikası tara-

findan imal edilen veya ettirilen çinilerin fabrika iflas edince Metin Çini Fabrikası'na verilmiş olduğu düşünülmektedir.

Selçuklu eseri olan Kubbe-i Hadrâ çinileri asırlar sonra kadim Selçuklu başkenti Konya'da Kemal Güler tarafından imal edilmiştir. Tap tap yöntemi ile şekillendirilmiş yüksek silisli bünyeden oluşan çiniler turkuaz renkli ve opak sırlıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Desteklerinden dolayı Konya ve Mevlana Müze Müdürlükleri'ne teşekkür ederiz.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Acknowledgments: The authors would like to thank Konya and Mevlana Museum Directorate for their support.

Kaynakça/References

- Akay, Nimetullah. "Osmanlı Devletinin Son Döneminde Mevlevîlik." *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 20 (34) (2015):122-152.
- Arlı, Hakan. "Kütahyalı Mehmet Emin ve Eserlerinin Üslubu." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1989.
- Bakırcı, Naci. "Kubbe-i Hadrâ'nın Karamanoğlu Döneminden Günümüze Değişen Çinileri". *İSTEM (Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Dergisi)* 18 (36) (2020): 541-557.
- Benhür, Çağatay. "Vali Rebi Karatekin Döneminde Tarihî Eser ve Turizm Çalışmalarının Konya Basınına Yansımaları." *SUTAD (Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi)* 41 (2017): 353-380.
- Çini, Rıfat. *Türk Çiniciliğinde Kütahya*. İstanbul: Uycan Yayınları, 1991.
- İzet, Hakkı. "Mevlânâ Türbesinin Çini Kaplamaları ve Anadolu Selçuk Çiniciliğinin Sanat Ve İşçilik Özellikleri." *Belleten* 16 (64) (1952): 576-583.
- Kuyumciyan, Dickran. "The Role of Armenian Potters of Kutahia in the Ottoman Ceramic Industry." *Armenian Communities in Asia Minor*. California: Ucla Armenian History And Culture Series 13, 2014, 107-130.
- Küçükdağ, Yusuf. "1251 H/1835 M. Tarihli Mevlânâ Türbesi ve Çelebi Efendi Konağı Tamir ve İnşası Defteri." *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (1996): 181-206.
- Kürkman, Garo. *Toprak, Ateş, Sır*. İstanbul: Suna ve İnan Kırac Vakfı Yayını, 2005.
- Moughalian Sato. *Feast of Ashes: The Life and Art of David Ohannessian*. Stanford, California: Redwood Press, 2019.
- Moughalian, Sato. "Kütahya'dan Kudüs'e Kudüs'te Ermeni Seramik Ticaretinin Doğuşu." *Sanat Tarihi* 265 (2016): 50-57.

- Oğuzoğlu, Yusuf ve Selçuk Mülayim. “Konya Mevlânâ Türbesi’nin Restorasyonu ile İlgili H. 1109 (1698) Tarihli Üç Belge.” *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi* 3(3) (1984):115-124.
- Önge, Yılmaz. “Mevlânâ Türbesi’nin Çini Tezvinatı.” *I. Milli Mevlânâ Kongresi (Tebliğler)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1986, 401-408.
- Özönder, Hasan. “Mevlânâ Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi.” *Selçuklu Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 2 (1987): 13-75.
- Öztürk, Çetin. “Mevlânâ Kubbe-i Hadrâ (Konya) Dış Duvarının 1912 ve 1965 Yıllarındaki Onarımlarında Kullanılan Çinilerin Karakterizasyonu”. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi* 20 (2020): 900-907.
- Ulueren, Şerife Deniz. “Ferhan Taylan Erder ile yapılan Art röportaj.” *Sanat Art Dergisi* 17 (Eylül-Ekim 2006), 95-96.
- Şahin, Faruk. “Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini ve Keramik Sanatı.” *Sanat Tarihi Yıllığı* 8 (1988): 131-151.
- Seropyan, Sarkis. “Vicdanlı Türk Valisi Fâik Âli Ozansoy”. *Tarih ve Toplum* 23 (1995): 46-50.
- Taylan Koll Şrti. “İkinci Konkordato İlanı.” *Cumhuriyet*. 31.03.1963, 4.
- “Victoria ve Albert Müzesinde sergilenen Mevlânâ Türbesine ait çini.” Erişim 12 Eylül 2020. <http://collections.vam.ac.uk/item/O186235/tile-panel-unknown>
- “Shaped Tiles in the Cuerda Seca Technique.” Erişim 11 Şubat 2020. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445345>
- Arkeolojik Haber. “Mevlânâ Müzesi’ndeki Kubbe-i Hadrâ’nın çinileri restore edilecek.” Erişim 08 Kasım 2019. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-Mevlânâ-muzesindeki-kubbe-i-Hadrânin-cinileri-restore-edilecek-19231>
- Ottoman History Podcast. “The Life and Art of Ceramicist David Ohannessian with Sato Moughalian.” Erişim 04 Nisan 2020. <https://www.ottomanhistorypodcast.com/2016/07/armenian-ceramics.html>
- “Çini Belgeseli- Yıl: 1977.” Erişim 07 Eylül 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Hix1b_WTY4E
- “Konya Mevlânâ Müzesi’nin yeşil kubbesinin rengi bu olacak.” Erişim 20 Haziran 2020. <http://www.hakimiyet.com/konya-Mevlânâ-muzesinin-yesil-kubbesinin-rengi-bu-olacak-1271094h.htm>



Yeni Belge ve Bulgular Işığında Sağman Keyhüsrev Bey Camii

Sağman Keyhüsrev Bey Mosque in the Light of New Documents and Findings

Turgay Polat*

Öz

Çalışmanın konusu bugün Tunceli İli, Pertek İlçesi'ne bağlı Sağman Köyü'nde yer alan ve daha önceki çalışmalarda Salih Bey Camii olarak isimlendirilen Keyhüsrev Bey Camii'dir. Çalışmamız kapsamında ulaştığımız vakıf kayıtları ile Osmanlı arşivlerinde bulunan belgelerden hareketle yapının Keyhüsrev Bey Vakfı'na ait cami olduğu anlaşılmıştır. 16. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen cami, Osmanlı Devleti'nin klasik döneminde görülen mimari anlayışıyla paralel özelliklere sahip olmakla beraber, bazı ünik sayılabilecek özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır. Caminin harim kısmında bulunan ancak maalesef bugün hiçbiri kalmamış olsa bile, kaynaklardan ve araştırmalardan varlığı bilinen çiniler, caminin benzersiz yönlerinden bir tanesidir. Üzerinde Türkçe, Farsça ve Arapça şiir ve beyitlerin bulunduğu bu çiniler Osmanlı döneminde benzerine rastlanmayan örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca ulaşılan yeni belgeler doğrultusunda yapının isminin vakfının ve tarihçesinin yeniden ele alınarak bilim dünyası ile ayrıntılı bir şekilde paylaşılması kültür envanterimizin doğru şekilde oluşturulabilmesine katkı sağlayacaktır. Bu çalışmada Sanat tarihi literatürüne Salih Bey Camii ismi ile girmiş olan Keyhüsrev Bey Camii plan, mimari ve süsleme özelliklerinin yanı sıra inşa tarihi ve banisi yönünden de incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Sağman, Cami, Vakıf, Keyhüsrev Bey Camii, Çini

Abstract

The subject of the study is the Keyhüsrev Bey Mosque, which is located in Sağman Village of the Pertek District of Tunceli province today and was named Salih Bey Mosque in previous studies. Based on the foundation records we reached within the scope of our study and the documents found in the Ottoman archives, it was understood that the building was a mosque belonging to the Keyhüsrev Bey Foundation. The mosque, which was built in the second half of the 16th century, has features parallel to the architectural understanding seen in the classical period of the Ottoman Empire but also contains some unique features. One of the unique aspects of the mosque is the tiles, which were found in the sanctuary of the mosque, but unfortunately, none of them remains today, whose existence is known from sources and research these tiles, on which there are Turkish, Persian and Arabic poems and couplets, appear as unique examples the Ottoman period. In addition, reconsidering the name, foundation and history of the building in line with the new documents reached and sharing it in detail with the scientific world will contribute to the correct creation of our cultural assets inventory. In this study, Keyhusrev Bey Mosque, which entered the art history literature with the name Salih Bey Mosque has been examined in terms of its plan, architectural and ornamental features, as well as the date of construction and its builder.

Keywords

Sağman, Mosque, Foundation, Keyhüsrev Bey, Tile

* **Sorumlu Yazar:** Turgay Polat (Dr. Öğr. Üyesi), Adıyaman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Adıyaman, Türkiye. E-posta: tpolat@adiyaman.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0883-9153

Atıf: Polat, Turgay. "Yeni Belge ve Bulgular Işığında Sağman Keyhüsrev Bey Camii." *Art-Sanat*, 18(2022): 341–363.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1024964>



Extended Summary

When the works belonging to the Ottoman period are examined, one of the main reference sources is undoubtedly the Ottoman archives. Apart from that, foundation certificates and foundation records are the documents supporting the studies to be done in this field. In this sense, we believe that the name of Keyhüsrev Bey Mosque in Sağman, based on Ottoman archives and foundation records, is wrong to be named Salih Bey Mosque in publications until today and it would be correct to call the building Keyhüsrev Bey Mosque.

In many documents that we found in the Ottoman archives, it is seen that the name of the mosque in Sağman was known Keyhüsrev Bey Mosque in the Ottoman period, and it was mentioned by the same name until 1912 from the documents that included other units of the Foundation and the assignments of the mosque. There is no information about when it was named as Salih Bey Mosque after this date. In the study with the title “History of Ottoman Architecture”, which was first published by Godfrey Goodwin in 1971, it is seen that the name of the building was mentioned as “Sağmanbahçe Mosque”. The author does not give any information about the origin of the name of the building. In his work titled “Diyarbakır, a Rival to Iznik: a Sixteenth Century Tile Industry in Eastern Anatolia”, which he prepared in 1977, Julian Raby, gave only brief information about the tiles with the same name. Apart from the studies done by these two researchers, in the few works done in Turkey, brief information about the building was given and its name was reported as Salih Bey Mosque. The most comprehensive research among these studies is the published by Aysıl Tükel under the name of “Multifunctional Salih Bey Mosque in Sağman”. Tükel, mentions in her study that brief information about the early publications. It can be accepted that the building has reached the present day with the name of Salih Bey with the effect of all these works.

In the Ottoman archives, we did not encounter a mosque named Salih Bey in Sağman. But, during the same archive scans, it is possible to encounter many different documents related to the Keyhüsrev Bey Foundation Mosque. In a document dated 1560 in the Ottoman archives, it is stated that Keyhüsrev Bey requested permission from the central administration to build a mosque in Sağman and it was accepted. In addition, the same document states that an old mosque that already existed in the region was destroyed. When considered in this sense, it is clear that the construction of the mosque started in the time of Keyhüsrev Bey. Another point to be considered here is whether the mosque was completed following the original plan. The mosque has taken on a multi-functional plan, with spaces consisting of different units consisting of four rooms and an iwan on the east and west sides of the northern façade of the single-domed prayer area in the center. However, we believe that it would be correct to think that the single-domed section was started during the reign of Keyhüsrev

Bey and completed in 1567 during his reign. We think that the places in the east and west and the tomb in the south were added to the plan later. One of the architectural proofs supporting this idea is that a part of the space in the west was built based on the minaret rostrum.

The tiles of the building, which have no trace today, have a very important and special place in Ottoman tile art. In 2001-2002, the majority of the remaining tiles were stolen from the building, but the tiles in the hands of the thieves caught by the security forces were handed over to the Elazığ Museum. The couplets and ghazals located in the central hatayi motif among the tiles show a unique feature among the tiles of the Ottoman period. Among the tiles known to exist in the building, although they have not reached the present day, the two-line couplet and ghazals in the center of the hatayi motif show a unique feature among the tiles of the Ottoman period. One of these scripts, which was found in four Hatayi motifs side by side, could not be read, and some of the other three texts were read and written by Tükel, albeit incompletely. Tükel did not mention the meanings of these writings but stated that there were three Persian and one Arabic Sufi writings.

Accordingly, in the first expression, the couplet *“Since in the end the crown and dais of kingship fall into ruin; Hold yourself to have become Sultan on the throne of the world”* is read in the divan of Suleiman the Magnificent, which he wrote with the pen name Muhibbi. On another tile that is only partially readable, it is written in Persian: *“If I taste a little salt from the salt shaker of your lip....,, I will be without salt and tasteless”*. Unfortunately, despite all our research, we could not determine which poet this poem belongs to. In another tile, Arabic; The text *“There is a healing for hearts in meeting/meeting with a loved one”* is read. It is stated that this word is one of the different expressions transferred by changing the words from the sentence *“Likâu’l-halîl şifau’l-alîl”* (Your friend’s face is the cure for the patient) in the chapter about friendship in the book *“Fîhi Ma Fîh”* compiled from the conversations of Mevlâna Celaleddin Rumi. It is possible to see the same sentence in the Beyazıt II. Bridge in Geyve and the painting *“Turtle Trainer”* by Ottoman Hamdi Bey. These tiles, on which there are Turkish, Persian and Arabic inscriptions, show that the tile master has a command of these three languages enough to write. In addition, the fact that the writings in these three languages are parts of literary works reveals the intellectual side of the master and the patron.

Giriş

Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Sağman Köyü, bugün Tunceli İli, Pertek İlçesi'ne yaklaşık 13 km mesafede bulunmaktadır. Bugünkü köy yerleşiminin dışın-da kalan Keyhüsrev Bey Camii'nin bulunduğu alanın çevresinde yer alan ve Dirun-u Hisar olarak isimlendirilen kale ve sivil yapıların yanı sıra kilise vb. mimari kalıntılara rastlanılmış olması bölgenin Türk yerleşiminden önce de önemli bir yerleşim alanı olduğunu düşündürmektedir. Sağman Köyü, Pertek ve Mazgirt ile beraber, Osmanlı klasik döneminde Diyarbakır (Amid) Eyaleti'nin Çemişgezek Sancağı'na bağlıdır. Bölgedeki Osmanlı hâkimiyeti ile ilgili yayınlarda "Çemişgezek Ülkesi" olarak isimlendirildiği belirtilen¹ bu bölgenin tarihi ile ilgili az sayıda arşiv belgesi olmakla beraber, yayınlanmış çalışma sayısı da fazla değildir. Bazı çalışmalarda bölgede yerleşime MÖ 6000 yılları civarında başladığı öne sürülmekle beraber², bazı araştırmacılar Çemişgezek'in Eski Çağ'a ait yerleşim yerleri olsa da bölgenin bu çağda önemli bir yerleşim alanı olmadığını belirtmektedir³. Roma ve Bizans dönemlerinde de yerleşimin olduğu bilinen⁴ bölgede 11. yüzyılın sonlarında siyasi otorite boşluğundan faydalanan Ermeni Philateros (Filaret) Brakhamios, bölgeye hâkim olmuş ve yaklaşık 6 yıl boyunca Çukurova'ya kadar uzanan bir beylik oluşturmayı başarmıştır⁵. Malazgirt Savaşı'ndan sonra Mengücekliler ve Çubukoğulları'nın egemenliğinde bir süre kalan bölge, 12. yüzyılın başlarında Artuklular'ın eline geçmiştir. Kısa bir süre de olsa Saltuklular'ın bir kolunun bölgede beylik kurdukları bilinmekle beraber, I. Alaeddin Keykubat tarafından Anadolu Selçuklu topraklarına dâhil edildiği bildirilmektedir⁶. 1243 Köseadağ Savaşı'ndan sonra Çemişgezek ve çevresindeki Anadolu Selçuklu hâkimiyeti sona ermiştir. Bu dönemden sonra Saltuklu sultanı Nasıreddin Muhammed'in oğullarından Melikşah'ın bölgeye gelerek kaleleri ve köyleri zapt ettiği, 16. yüzyıla kadar onun soyundan gelenlerin Çemişgezek yöresinde yönetimde kaldıkları kaynaklarda geçmektedir⁷. Bu durum, bölgede Akkoyunlu ve Karakoyunlu mücadelelerinin yaşanmasına kadar devam etmiş olmalıdır. Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan döneminde Çemişgezek Beyliği'ni Emir Şeyh Hasan yaklaşık 40 yıl boyunca idare etmiştir. Ondan sonra yerine hakkında fazla bilgi bulunmayan sadece

1 Mehmet Ali Ünal, "XVI. Yüzyılda Mazgird, Pertek ve Sağman Sancakbeyileri-Pir Hüseyin Bey Oğulları", *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)* 2 (1991), 239.

2 Ünal, "XVI. Yüzyılda Mazgird, Pertek ve Sağman Sancakbeyileri-Pir Hüseyin Bey Oğulları", 239.

3 Bülent Güner ve M. Dursun Çitçi, "Çemişgezek Kasabasının Kuruluşu, Gelişmesi ve Fonksiyonları", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 13/1 (2003), 22.

4 Mehmet Ali Ünal, *XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999), 8; Hamit Zübeyir Koşay, "Yeniköy Höyüğü Kazısı" *Keban Projesi 1972 Çalışmaları* (1976), 178; Richard P. Harper, "Pağnik Öreni Kazıları 1970", *Keban Projesi 1970 Çalışmaları* (Ankara: Odtü Keban Projesi Yayınları, 1972), 121.

5 Mehmet Ali Ünal, "XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı-İdari Yapısı-", *Osmanlı Araştırmaları Dergisi* XII (1992), 368.

6 Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye* (Ankara: Turan Neşriyat Yurdu, 1971), 348; Ünal, "XVI. Yüzyılda Mazgird, Pertek ve Sağman Sancakbeyileri -Pir Hüseyin Bey Oğulları", 239-240.

7 Ünal, "XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı-İdari Yapısı-", 369.

Şerefhan'ın eserinde bahsettiği Söhrab Bey, o da ölünce yerine oğlu Hacı Rüstem Bey geçmiştir⁸. Bu dönemde Safevi Devleti güçlenmeye ve Şah İsmail, Anadolu'ya gönderdiği halifeleriyle kendi yanına taraftar toplamaya başlamıştır. Bu amaçla Anadolu'ya gelen Nur Ali Halife'ye, Çemişgezek Bey'i Rüstem Bey, bölgeyi çatışmadan teslim etmiştir⁹. Çaldıran Savaşı'nda Yavuz Sultan Selim'in Şah İsmail'i yenmesinden sonra, Rüstem Bey sultandan af dilese de bu istek kabul edilmemiş ve beyleriyle birlikte asılmıştır. Rüstem Bey'in oğlu Pir Hüseyin Bey, Yavuz Sultan Selim sefer dönüşü Amasya'dayken yanına gitmiş ve kendisine itaat ettiğini bildirmiştir. Bu sebeple Sultan kendisine atalarının sahip olduğu toprakları vermiş ve Pir Hüseyin Bey Çemişgezek beyi olmuştur¹⁰. Pir Hüseyin Bey'in ölümünden sonra oğullarının arasında çıkan anlaşmazlık sebebiyle sancakbeyliğinin Kanuni Sultan Süleyman tarafından Dulkadiroğlu Ali'ye verildiği kaynaklarda geçmektedir¹¹. Ancak daha sonra sancakbeyliğinin kendilerine verilmesini isteyen Pir Hüseyin Bey'in 16 oğlu sultana başvurmuş, sultan da kendilerine Pertek, Mazgird ve Sağman nahiyelerini müstakil bir sancak hâline getirip tevcih etmiştir¹². Çalışma kapsamında değerlendirilen Keyhüsrev Bey Camii'nin bulunduğu Sağman'ın Pir Hüseyin Bey'in Keyhüsrev, Keykavus ve Keyperviz isimli üç oğlundan en büyüğü olan Keyhüsrev Bey'e, 1550-1556 tarihleri arasında bir dönemde sancak olarak verildiği belirtilmektedir¹³.

Keyhüsrev Bey Camii, 16. yüzyıl Osmanlı mimari anlayışının Doğu Anadolu'da, bugün ücra denebilecek bir bölgede, yerel kimlik özellikleriyle tezahür etmiş bir örneğidir. Osmanlı sanatı içinde ünük denilebilecek özellikleri de bünyesinde barındıran Keyhüsrev Bey Camii, çevre il ve ilçelerde yer alan çağdaş eserlerle de benzerlikler taşımaktadır. Bu da yerel ustalar tarafından bölgesel özellikler ve malzeme kullanılarak inşa edildiğini düşündürmektedir. Sağman Köyü ve Tunceli Müzesi'nde yapılan görüşmeler ve araştırmalar neticesinde yapının yoğun bir tahribat yaşadığı öğrenilmiştir. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından gerçekleştirilen restorasyonlar sonucunda açılan cami, yeni Sağman Köyü'ne uzak bir konumda olması sebebiyle kullanılmadığından kapalı durumdadır. Keyhüsrev Bey Camii'nin geçirdiği tahribat ve yağmaları gözler önüne sermek fakat en önemlisi isim, bani ve inşa tarihi konusundaki yanlış bilgileri düzeltmek hem kültür varlıklarımızın doğru tasnif ve isimlendirilmesine hem de daha sonra yapılacak çalışmalara yardımcı olacaktır.

8 Ünal, "XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı-İdari Yapısı-", 371.

9 Kibar Taş, "Tunceli/Dersim'in Osmanlı Hakimiyetine Girişi ve Osmanlı'nın XVI. Asırdan İtibaren Sınırları İçindeki Kızılbaşlara Karşı Tutumu ve Bunun Dersim'e Etkisi", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 76 (2015), 81.

10 Taş, "Tunceli/Dersim'in Osmanlı Hâkimiyetine Girişi ve Osmanlı'nın XVI. Asırdan İtibaren Sınırları İçindeki Kızılbaşlara Karşı Tutumu ve Bunun Dersim'e Etkisi", 82.

11 Şeref Han, *Şerefname Kürt Tarihi*, çev. Mehmet Emin Bozarıslan (İstanbul: Ant Matbaası, 1971), 194-195.

12 Ünal, "XVI. Yüzyılda Mazgird, Pertek ve Sağman Sancakbeyileri -Pir Hüseyin Bey Oğulları", 248-249.

13 Ünal, "XVI. Yüzyılda Mazgird, Pertek ve Sağman Sancakbeyileri -Pir Hüseyin Bey Oğulları", 256.

1. Sağman Keyhüsrev Bey Camii Tarihçesi

Keyhüsrev Bey Camii'nin tarihçesi hakkında detaylı bilgiler vermeden önce Salih Bey Camii olarak isimlendirilmesine değinmek gerekmektedir. Osmanlı arşivlerinde ve vakıf kayıtlarında Sağman'da Salih Bey isimli bir yapıya rastlanmamaktadır. Ancak Sağman'da Keyhüsrev Bey Camii Vakfı başlığında çok sayıda belge ve vakıf kaydıyla karşılaşmaktadır. Bu kayıtlar arasında H 10 Zilkade 1124 [M 9 Aralık 1712] tarihli ilk belge, Sağman'da bulunan Keyhüsrev Bey Camii'nin tevliyet ve nazırlığının Fazlullah ve Halid isimli kişilere tevcih edilmesi için Sağman kadısı Mustafa tarafından yazılan arzdir¹⁴. Bu belgeden Sağman'da var olan Keyhüsrev Bey Vakfı camisinin korunması işinin yukarıda ismi geçen kişilere verilmesi için Sağman kadısı tarafından istek yapıldığı anlaşılmaktadır.

H 24 Cemâziyelevvel 180 [M 28 Ekim 1766] tarihli bir diğer belgede, Keyhüsrev Bey Camii Vakfı'na ait İn Karyesi'nde bulunan Eşkuni köşkün yarı hissesinin camiye tevcih edildiği bildirilmektedir¹⁵. Ayrıca aynı köşkün zaviyedarlığına mutassarrıf atanmasına dair H 21 Şevval 1210 [M 29 Nisan 1796] tarihli bir diğer belgede de yine Sağman'da Keyhüsrev Bey Camii Vakfı ismi geçmektedir¹⁶.

H 23 Muharrem 1260 [M 13 Şubat 1844] tarihli diğer bir belgede, Keyhüsrev Bey Camii Vakfına cibayete (vakfa ait paraları toplama işi) Ahmed Es-Seyyid, feraşete (vakıf mallarını temizleme işi) Mahmud Halife, cüzhanlığa Edhem Es-Seyyid, imamete Eş Şeyh, müderrisliğe ise Mehmed Es-Seyyid'in atanması hususunda berat tevcih edildiği görülmektedir¹⁷. H 17-27 Recep 1285 [M 3-13 Kasım 1868] tarihli altı adet beratta Sağman'daki Keyhüsrev Bey Camii Vakfı'na Mahmud İbn Ali'nin cüzhan, tesbihan, feraşet, imam, müderris ve talebe-i ulum olarak görevlendirilmesi buyrulmuştur¹⁸.

Vakıflar Genel Müdürlüğünde Sağman'da Keyhüsrev Bey Camii Vakfı'na ait iki kayıt bulunmaktadır. Bu kayıtlar 1882 yılından sonra tutulmaya başlandığı bilinen esas defterlerine ait şahsiyet kaydı ve Atik esas şeklinde iki belgeden oluşmaktadır. Bu belgelerde 38 köy ve 2 kalenin de Keyhüsrev Bey Camii Vakfına ait olduğu geçmektedir. Vakfın muhasebesi ve hizmetlilerin tayinleri hakkında da bilgilerin bulunduğu şahsiyet kaydında okunabilen en son tarih, 1912'dir. Buradan anlaşıldığı üzere Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine kadar yapının ismi Keyhüsrev Bey Camii olarak geçmektedir¹⁹. Ancak arşivlerde ve vakıf kayıtlarında, Salih Bey Camii isminde belge

14 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV.), 52/5789, 10 Zilkade 1124 [9 Aralık 1712]

15 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf, (C.EV.), 463/23441, 24 Cemâziyelevvel 1180 [28 Ekim 1766]

16 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf, (C.EV.), 279/14245, 21 Şevval 1210 [29 Nisan 1796]

17 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Beratlar, (EV.BRT.), 61/10, 23 Muharrem 1260 [13 Şubat 1844]

18 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Beratlar (EV.BRT.), 222/20, 23, 24, 25, 26) 17-27 Recep 1285 [3-13 Kasım 1868]

19 VGM Defter No: 200, s. 0172, sıra 1494.

olmaması, bölgede iki caminin olması ve bu camilerden birinin vakıf kayıtlarının günümüze ulaşmamış olması ihtimallerini akla getirebilir. Fakat Sağman'ın Osmanlı döneminde de sonradan küçük bir sancakbeyliği hâline getirilen bir nahiyeye olduğu göz önüne alındığında, burada Salih Bey ve Keyhüsrev Bey isimlerinde iki farklı cami olmasının zor bir ihtimal olduğu düşünülmelidir.

Yapının üzerinde dikkatlice durulması gereken diğer iki husus da banisinin kim olduğu ve inşa tarihidir. Caminin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Ancak kuzeypbatısında yer alan, Keyhüsrev Bey tarafından 1555-1556 tarihlerinde yaptırılan çeşmedeki kitabeden hareketle bir tarihlendirme yapılabilmektedir. Aysıl Tükel, türbedeki Salih Bey'in mezar taşından ölüm tarihini 1570 yılı olarak önermiş²⁰, caminin yapımına Salih Bey zamanında başladığını ve yine Salih Bey zamanında tamamlandığını belirterek, 1565-1570 yıllarına tarihlenen yanlış olmayacağını bildirmiştir²¹.

Caminin bilinmeyen inşa tarihini belirleme konusundaki en net kaynak, Osmanlı arşivlerindeki H 6 Recep 967 [M 2 Nisan 1560] tarihli bir belgedir. Bu belgede “*Keyhüsrev Beğ mektup gönderip sancağında vaki olan cami-i şerif harap olup hâliya bir cami yaptırmak murâd ettiğın bildirub isticap buyruldu*” bilgisi geçmektedir²². Böylelikle Keyhüsrev Bey'in sancağında daha önceden var olan caminin harap olması sebebiyle yeni bir cami yaptırmak için başvurduğu ve bu başvurunun uygun bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu belgeden caminin yapımına 1560 yılında Keyhüsrev Bey tarafından başlandığı anlaşılmaktadır. Keyhüsrev Bey'in tam ölüm tarihi bilinmese de 1567 yılındaki icmal defterinde hâlâ Sağman sancak beyi olarak Keyhüsrev Bey görünmekte ve ölüm yılının 1570 yılının sonlarına doğru olduğu ifade edilmektedir²³. 1567 yılında öldüğü kabul edilse bile 7 yıl gibi uzun bir sürenin bu caminin yapımı için yeterli bir süre olduğu düşünülebilir. Ancak doğu ve batı kanatlarda yer alan yapıların Salih Bey zamanında eklendiği söylenebilir. Nitekim caminin batı yönünde bulunan mekânların duvarlarının minareye denk gelmesi ve minare kürsüsünün batıdaki mekânlardan birinin içinde kalması da bu birimlerin sonradan eklendiğine işaret eder. Keyhüsrev Bey'in ölüm tarihi olan 1570 yılında, Salih Bey'in sancakbeyi olduğu düşünüldüğünde yan mekânların 1570 yılı sonrasında eklenmiş olma ihtimali güçlenmektedir. Bunun dışında yapılar topluluğunun güneybatı yönünde yer alan türbenin de inşa tarihi net olarak bilinmemektedir. Tükel, çalışmasının bir bölümünde türbenin ayrı bir bina olarak yapılmadığından bahsetmektedir. Bu bilgi, türbenin külliye'nin ilk planlamasında var olduğu anlamına gelmektedir. Çalışmanın farklı bir

20 Aysıl Tükel, “Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi”, *Vakıflar Dergisi* 8 (1969), 240, dipnot 14.

21 Tükel Çalışmasında Salih Bey'e ait olduğu belirtilen mezar taşı kitabesini vermiş ancak daha önce yayımlanan bu kitabenin tarih kısmının yanlış okunduğunu belirterek 1570 yılını önermiştir. Detaylı bilgi için bk. Tükel, “Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi”, 240.

22 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BAO), Mühimme Defteri, (A.DVNS.MHM.d), 4/43 6 Recep 967 [2 Nisan 1560]

23 Ünal, *XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı*, 45.

bölümünde ise Salih Bey'in kardeşi Ömer Bey tarafından öldürüldükten sonra Salih Bey'in *oğlu olan Keyhüsrev Bey tarafından*²⁴ türbenin plana katıldığını belirtmiştir²⁵. Ancak Mehmet Ali Ünal'ın ulaştığı 29 Ağustos 1590 yılında tamamlanan bir tevcih kaydına göre Salih Bey, amcası Mansur Bey'in zeameti ile kendi haslarının bir kısmını değiştirmiştir. Bu duruma göre Salih Bey, 29 Ağustos 1590 tarihinde hâlâ hayattadır. Aynı ruznamçenin başka bir sayfasında Salih Bey'in Keyhüsrev isimli oğluna yapılan hasların tevcihi bulunan kaydın tarihi, 24 Eylül 1590 olarak görünmektedir ki Salih Bey'in bu bir aylık süreç içinde öldüğü/öldürüldüğü anlaşılmaktadır²⁶. Bu bilgilerden hareketle içinde Keyhüsrev Bey ile Salih Bey'in sandukalarının bulunduğu türbe, Salih Bey tarafından yaptırıldı ise 1570 yılı civarında, Salih Bey'in oğlu Keyhüsrev Bey tarafından yaptırıldı ise 1590 yılı civarında yapılmış olmalıdır.

Keyhüsrev Bey'in bu icazet mektubundan yapının yerinde daha önce bir caminin yer aldığı da anlaşılmaktadır fakat hangi döneme ait olduğuna dair bilgi olmamakla beraber sadece harap olduğu bilgisi geçmektedir. Godfrey Goodwin, çalışmasında Sağmanbahçe Camii ismi ile tanıttığı yapının yerinde, daha önce Selçuklu zamanına ait tekkesi de olan bir caminin var olduğunu işaret etmekte ve II. Murat zamanında yeniden inşa edildiğini herhangi bir kaynak göstermeden söylemektedir²⁷. Daha önce yapı hakkında kısa bilgiler veren erken tarihli çalışmaların tümünde caminin III. Murad döneminde Salih Bey tarafından yaptırıldığının herhangi bir kaynak gösterilmeden²⁸ verilmesinin de etkisiyle yapının isminin yanlış bir şekilde Salih Bey Camii olarak literatüre geçtiği sonucuna varılabilir.

2. Keyhüsrev Bey Camii Plan, Mimari ve Süsleme Özellikleri

Bugün Sağman Köyü'nün dışında yer alan yapılar topluluğu, cami, caminin doğu ve batı tarafındaki mekânlar, çeşmeler ve türbeden oluşmaktadır. Bazı yayınlarda şüpheli de olsa külliye olarak tasarlandığı belirtilen yapılar topluluğunda medrese de olduğu belirtilmektedir²⁹. Bugüne kadar kesin olarak bilinmese de Osmanlı arşivlerinde Keyhüsrev Bey Camii Vakfı'na müderris atamalarının bulunması, caminin doğu ve batısında yer alan mekânların en az birinin medrese olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır.

24 Çalışmanın daha net anlaşılması amacıyla Salih Bey'in babası ile oğlunun aynı ismi taşıdığını belirtmek gerekmektedir. Diğer bir ifadeyle Keyhüsrev Bey'in oğlu Salih Bey, Salih Bey'in de oğlu Keyhüsrev Bey'dir.

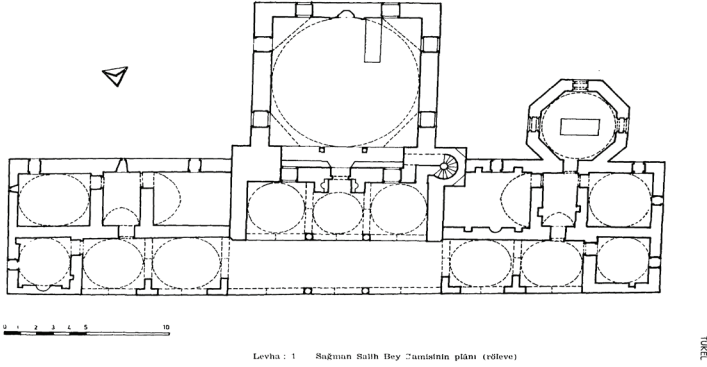
25 Tükel, "Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", 236, dipnot13, 240.

26 Ünal, "XVI. Yüzyılda Mazgird, Pertek ve Sağman Sancakbeyileri -Pir Hüseyin Bey Oğulları", 258; Ünal, *XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı*, 46.

27 II. Murad döneminde Çemişgezek ve çevresi henüz Osmanlı egemenliğine girmemiştir. Goodwin'in yayının ilk baskısında III. Murad olarak bu tarihi verdiği, yeni baskısında muhtemelen basım hatası yapıldığı anlaşılmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Godfrey Goodwin, *Osmanlı Mimarlığı Tarihi* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012), 390.

28 Tükel, "Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", 240, dipnot 22.

29 Mürüvet Harman, "Tunceli'de Yer Alan Tarihi Öneme Sahip Dini Yapılar", *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/2 (2013), 46.



G. 1: Keyhüsrev Bey Camii Planı
(Tükel, “Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi”, Levha 1)

Keyhüsrev Bey Camii, kuzey yönünde bir hazırlık mekânı ve üç birimli son cemaat yeri bulunan, asıl itibariyle tek kubbe ile örtülü harim kısmı ile doğu ve batı taraflarındaki mekânlardan oluşan bir plana sahiptir (**G. 1**). Doğu kanatta dört oda ile iki göz revak, batı kanatta dört oda ve iki revakın yanı sıra güneybatıda türbe yer almaktadır. Kare planlı harim kısmının üzeri tromp geçişli, dıştan sekizgen kasağa oturan bir kubbe ile örtülüdür.

Bazı çalışmalarda tek kubbenin merkezi planlı ana mekânı örttüğünden bahsedilir ki³⁰ harim kısmı merkezi planlı değil, tek birimli ve tek kubbe ile örtülü, kare bir alandan ibarettir (**G. 2**). Güneybatı yönünde, caminin batı kanadındaki birimlerle bağlantılı sekizgen planlı türbe yer almaktadır. Geçirdiği restorasyonlar sonucu bugün tamamen sıvalı ve badanalı olmasına rağmen, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Malatya Vakıflar İl Müdürlüğü tarafından çekilen fotoğraflardan, moloz taş malzeme ile bölgesel siyah kesme taşın birlikte kullanıldığı anlaşılmaktadır. Trompların arasında tuğlaların varlığı, kubbenin de tuğla örgülü olduğunu göstermektedir³¹.

30 Harman, “Tunceli’de Yer Alan Tarihi Öneme Sahip Dini Yapılar”, 46.

31 Tükel, “Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi”, 233.



G. 2: Keyhüsrev Bey Camii Genel Görünüş (Polat, 2021)



G. 3: Keyhüsrev Bey Camii Kuzeyindeki Çeşmeler ve Havuz (Polat, 2021)

Caminin kuzeybatısında yer alan kare kaideli, silindirik gövdeli, tek şerefeli olan minarenin, bazı yayınlarda, yapıdan bağımsız olarak yükseldiği belirtilse³² de yapıdan bağımsız değil belirli bir bağ içindedir. Ayrıca, minare üzerinde alçı bezemeler ve çiniler bulunduğu da söylenmektedir³³. Anadolu-Türk mimarisinde dış cephelerde çok fazla tercih edilmeyen alçı bezemelerin minarede varlığına dair herhangi bir iz bulunmamaktadır. Ayrıca yapı ile ilgili eski çalışmaların hiçbirinde minarede çini varlığından bahsedilmemiştir. Caminin kuzeybatı yönünde, yan yana iki tane geniş eyvan biçimli, sivri kemerli çeşme, bunların önünde de bir havuz bulunmaktadır. Çeş-

32 Harman, "Tunceli'de Yer Alan Tarihi Öneme Sahip Dini Yapılar", 47.

33 Harman, "Tunceli'de Yer Alan Tarihi Öneme Sahip Dini Yapılar", 47.

melerden batıda olanın ilk yapılan çeşme olduğu, aralarındaki inşa malzemelerindeki farklılıklardan ve kitabeden anlaşılmalıdır (G. 3). Güney yöndeki mermer mihrap, yedi sıra mukarnas kavsaraya sahip olup hücre kısmı üç köşelidir. Kavsara iki yönden küp şekilde başlıkları olan sütüncelere oturmaktadır.

Mihrap, en dıştan iki sıra mukarnastan oluşan bordür ile çerçevelenmektedir. Mihrap kavsarasının köşeliklerinde Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından gerçekleştirilen restorasyonlar sırasında çekilen fotoğraflarda asılı vaziyette bulunan iki kandil motifi görülmekle beraber, bugün bu motiflerden iz bulunmamaktadır (G. 4). Mihrabın yanında yer alan minber de restorasyonlar sonucunda mermer olarak yenilenmiştir. Daha önce yıkıldığı anlaşılan minberin köşk kısmının altında taştan geometrik geçmeli bezemelerin yer aldığı görülmektedir. Orijinal minberde basamakların kenarlarında olduğu eski fotoğraflardan anlaşılan bu bezemeler, muhtemelen daha sonra aynalık kısmına monte edilmiştir (G. 5).



G. 4: Restorasyon Öncesi Mihrabın Durumu (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, H. Yardımcı, 2005).



G. 5: Restorasyon Sonrası Mihrap ve Minberin Durumu (Polat, 2021)

Keyhüsrev Bey Camii'nin birçok farklı sebepten tahrip olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeplerden ilki, bütün yapılarda olduğu gibi zamanın ve doğa koşullarının yarattığı tahribatlardır. Keyhüsrev Bey Camii'nin de 1947 yılındaki Pülümür depreminde harap olduğu ve kubbesinin yıkıldığı belirtilmektedir³⁴. İkinci sebep ise Tunceli yöresinin sık sık yaşadığı isyanlar ve çatışmalar olmalıdır. Nitekim Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde bile birçok kez isyan yaşandığı bilinen Tunceli'de, 1916 yılındaki Pilvenk aşiretinin isyanında Sağman'daki caminin de zarar gördüğünden bahsedilmektedir³⁵. Yapının engebeli bir arazide konumlanması ve Osmanlı Devleti'nin son döneminde yaşanan ekonomik zorluklar da yapının bakımsız kalmasının diğer sebeplerinden olmalıdır. Caminin doğu kanadındaki mekânlar, uzun süre yıkık şekilde kaldıktan sonra 2005 yılında Vakıflar Malatya Bölge Müdürlüğü tarafından restorasyon çalışmaları başlatılmış ve restore edilerek ayağa kaldırılmıştır. Ayrıca Goodwin, yapının 16. yüzyılda kubbeli olduğunu ancak depremde zarar gördükten sonra ahşap tavanlı olarak yenilediğini ifade etmektedir³⁶. Yapı muhtemelen daha sonraki yıllarda yapılan restorasyonlarla tekrar tek kubbeli hâle getirilmiştir.

Daha önce yapılan çalışmalar ve araştırmalardan yapının içinde belirli bir yüksekliğe kadar yerleştirilmiş sıraltı teknikli çinilerin var olduğu anlaşılmaktadır³⁷. Caminin iç duvarlarında yerden 1.30 m yüksekliğe kadar, doğu duvarın güney penceresinin iki yanında, güney duvarın doğu ve batı köşelerinde ve batı duvarında iki pencere arasında tek sıra hâlinde çinilerin kaldığı, ayrıca bütün çinilerin aynı üst seviyeyi tutmasından dolayı kuzey yön hariç üç yönde yapının aslında içinin belirli bir yüksekliğe kadar çini ile kaplı olduğu bildirilmektedir³⁸. Yapıdaki kare çinilerin 33×33 cm, dikdörtgen çinilerin ise 15×33 cm boyutlarında oldukları bildirilmiştir³⁹. Tükel çinilerde üç farklı kompozisyonun var olduğunu belirtmiştir ancak metin içindeki desen sıralaması ile çizimlerdeki açıklamaların uyuşmadığı görülmektedir. Yapının çinilerinde yoğun olarak açık ve kapalı şekilde verilen şakayıkların yanlarında hançer yapraklarının, aralarında kalan boşluklarda ise hatayilerin yer aldığı kompozisyon kullanılmıştır (**G. 6**). Bir diğer kompozisyonda ise merkezde uç ve dip kısmı birleştirilerek oluşturulmuş iri palmet şekilli madalyonun içi Çin bulutuyla dolgulanmış, alt, üst ve yanlarında yarım şekilde şemse motiflerine yer verilmiş, aralarda kalan boşluklara ise lale, sümbül, karanfil, mine çiçekleri gibi motifler yerleştirilmiştir. Üçüncü kompozisyon ise bordür

34 Goodwin, *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*, 391.

35 Naşit Hakkı Uluğ, *Tunceli Medeniyete Açılıyor* (İstanbul: Cumhuriyet Matbaası 1939), 30; Tükel, "Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", 231, dipnot 8.

36 Goodwin, *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*, 390.

37 Tükel, "Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", 233-234; Julian Raby, "Diyarbakir, A rival to Iznik: A Sixteenth Century Tile Industry in Eastern Anatolia" (*Istanbul Mitteilungen*, 1978), 436-437.

38 Tükel, "Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", 234.

39 Caminin çinileri Tükel tarafından detaylıca anlatıldığı için kompozisyon özelliklerini tekrar detaylıca incelemenin gerekli olmadığı düşüncesindeyiz. Bk. Tükel, "Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", 234.

çinilerine aittir. Ters-düz atlamalı sıralanmış, içleri Çin bulutu dolgulu palmetlerin yer aldığı bu kompozisyonun en yakın benzerini Diyarbakır Behram Paşa Cami bordür çinilerinde görmek mümkündür⁴⁰.



G. 6: Keyhüsrev Bey Camii Çinilerinin bulunan örneklerle restitüsyonu (Tükel, “Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi”, resim 19)

Caminin çinilerini benzersiz kılan özellik ise birinci desen olan hatayi motiflerinin oluşturduğu kompozisyonun harimin batı duvarında uygulandığı çinilerden dört tanesinin içinde yazıların bulunmasıdır. Tükel, 1968 yılında yapıya uğrayıp fotoğraflarını çektiğinde, çinilerdeki yazıyı fark etmediğini, Ankara’ya döndükten sonra fotoğraflar üzerinden okumaya çalıştığını ve bir kısmını çalışmasına eklediğini bildirmektedir⁴¹. Yan yana dört tane hatayi motifindeki kartuş içinde yer alan yazılardan en kuzeydeki Arapça, diğerlerinin Farsça olduğunu belirtmiş ve sadece tasavvufi anlam taşıdıklarını ifade etmiştir (G. 6/1-4)⁴². Ancak Raby, Goodwin’in çalışmasını referans göstererek, bu yazılı çinilerden bir tanesinde Osmanlı Türkçesi ile Kanuni Sultan Süleyman’ın “Muhibbi” mahlasıyla yazdığı divana ait bir beyit olduğunu belirtmiştir⁴³ (G. 7). Çini üzerinde yer alan Kanuni Sultan Süleyman’a ait olan beyit şu şekildedir:

*“Tâc u taht-ı saltanat berbâd olur
Kendüni âlem serîrinde Süleymân oldi tut⁴⁴.”*

40 Çinilerin kompozisyon tahlilleri yapılırken A. Tükel’in 1969’da yayınladığı çalışmasında yer alan fotoğraflar referans alınmıştır. Bk. Tükel, “Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi”, 234. Ayrıca Tunceli Müzesi’nde bulunan örnekler kompozisyon tanımlaması yapmamızı sağlamıştır.

41 Tükel, “Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi”, 234, dipnot 12.

42 Tükel, “Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi”, 234.

43 Raby, “Diyarbakir, A Rival to Iznik: A Sixteenth Century Tile Industry in Eastern Anatolia”, 436.

44 Kemal Yavuz ve Orhan Yavuz, *Muhibbi Divanı Bütün Şiirleri* (Ankara: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2016), 258; Hüseyin Kazım Kadri, *Büyük Türk Lugâtı: Türk Dillerinin İhtikakı ve Edebi Lugâtları*, c. III., (Ankara: Maarif Matbaası, 1943), 77.



G. 7: Kanuni Sultan Süleyman'ın Muhibbi Divanı'nda yer alan beytin yazılı olduğu Keyhüsrev Bey Camii çinisi (J. Raby, "Diyarbakir, A Rival to Iznik: A Sixteenth Century Tile Industry in Eastern Anatolia", resim 152).

Türkçe beytin dışında bir çinide Farsça, diğerinde ise Arapça yazılar vardır. Çini fotoğraflarında neredeyse hiç görülmeyen yazılardan Tükel'in paylaştığı Farsça metnin yazılışı şu şekildedir (**G. 8**):

از نمکدان لبهت اگر نمکی نوش کنم
.. اگر باکو کنم بی نمکی

G. 8: Keyhüsrev Bey Camii Çinilerinde Görülen Farsça Metnin Okunabilen Kısmı (Tükel, Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Cami, 234)

Farsça metnin okunuşu:

*Ez nemekdân lebet eğer nemeki nûş konem.....
.....Eğer bañu konem bi nemeki*

Farsça metnin Türkçesi:

*Dudağının tuzluğundan eğer biraz tuz tadarsam.....
..... tatsız tuzsuz kalırım*

Eksik olduğunu anlaşılan bu satırların 16. yüzyıl divan şairlerinin beyitlerinden biri olma ihtimali göz önüne alınarak bu dönemin bütün şairlerinin yayınlanan divanları taranmış, burada okunan yazı ile benzerlik kurulabilecek herhangi bir beyte ulaşılamamıştır.

Çiniler arasında yer alan ve en ilgi çekici yazılardan biri olan Arapça ifadede ise “Şifâü'l-kulûb fî likâi'l-mahbûb” (Sevgili ile kavuşmada/görüşmede kalplerin şifası vardır) cümlesi okunmaktadır (G. 9). Bu cümlemin Mevlâna Celaleddin Rumi'nin sohbetlerinden derlenen *Fîhi Mâ Fih* adlı eserinin dostluk ile ilgili faslında geçen “Likâu'l-halîl şifâü'l-alîl” (Dostun cemali hastanın şifasıdır) cümlesinden kelimelerin değiştirilmesi suretiyle kurulan bir ifade olduğu belirtilmektedir. “Likâu'l-galîl şifâü'l-alîl” (Dostun cemâli iç yangınının (susuzluğun) şifasıdır), “Şifâü'l-alîl likâu'l-Celîl” (Hastanın şifâsı Cenab-ı Hakk'a kavuşmakla mümkündür), “Şifâü'l-kulûb fî likâi'l-meclûb” (Kalplerin şifası âşığın cemalindedir) gibi farklı nakilleri de olan bu yazılar arasında en meşhur olanı ise çalışma kapsamında değerlendirilen çinilerde rastlanan “Şifâü'l-kulûb likâu'l mahbûb” ifadesidir⁴⁵.



G. 9: “Şifâü'l-kulûb fî likâi'l-mahbûb” Yazılı Keyhüsrev Bey Cami Çini Örneği (Tükel, “Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi”, res. 20/b)

Bu yazının bulunduğu en önemli yapılardan biri, Bursa Yeşil Cami'dir. Caminin kuzey cephesindeki kapı alınlığında aynı ifade yazmaktadır⁴⁶. Ancak yazının ünlü olmasındaki en önemli sebep, Osman Hamdi Bey'in “Kaplumbağa Terbiyecisi” isimli tablosunda geçmesidir. Bahsedilen tablonun merkezinde eğik şekilde duran kaplumbağa terbiyecisi figürünün karşısına denk gelen ve Yeşil Cami olduğu bilinen yapının kemerinin içinde de aynı cümle görülmektedir⁴⁷. Bunun dışında Sivas'ta

45 Murat Ak, “Fîhi Mâ Fih'te Yer Alan Hikemî Bir Öğreti: Likâu'l-Halîl Şifâü'l-Alîl”, *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 21/1 (2021), 304-305.

46 Abdulhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 143.

47 Şebnem Aslan, “The Analysis of The Painting “Kaplumbağa Terbiyecisi: Tortoises Trainer” (1906-1907) Of Osman Hamdi in Terms of Ottoman Leadership”, *IIB International Refereed Academic Social Sciences Journal* 16/5 (2014), 115-137.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1564) Koca Hasan Paşa tarafından yaptırılan Meydan Camii'nin harime giriş kapısı üzerinde geç döneme ait de olsa aynı yazının varlığı dikkat çekmektedir⁴⁸. Erken Dönem Osmanlı köprülerinin önemli örneklerinden biri olan Geyve II. Beyazıd köprüsünde de bu ifade ile karşılaşılmaktadır. Köprü'nün memba tarafında bulunan mihrap nişi şeklindeki çıkıntının üzerinde bulunan 7 satırlık kitabenin arka tarafında, kabartma hâlinde, kare şekilli kitabede de aynı ifade geçmektedir⁴⁹. Bahsedilen ifadenin geçtiği ilginç buluntular arasında lüleler yer almaktadır. Dünyanın farklı bölgelerinde ele geçirilen veya sergilenen Osmanlı dönemine ait lülelerde de aynı ifadenin bulunduğu görülmektedir⁵⁰. Osmanlı dönemine ait farklı sanat alanlarındaki örneklerde görülen bu ifade, tasavvufi ve edebi eserlerde de karşımıza çıkmaktadır. Suyuti'nin (ö. 1505) *Sıfatu Sâhibi'z-Zevki's-Selîm ve Meslûbi'z-Zevki'l-Leîm* isimli eserlerinde, güzel kadınlara ithafen geçtiği görülen bu ifade, Osmanlı dönemi şairlerinden İsmail Hakkı Bursevi'nin (ö.1725) *Rûhu'l-Mesnevî* adlı eserinde biraz değişikliğe uğrayarak "Likâu'l-mahbûb şifâu'l-kulûb" şeklinde geçmektedir. Bu örneklerin dışında, bu ifadenin bazı eserlere isim olarak verildiği de görülmektedir. Ahmet bin Salih el-Mekki, eserine *Şifâu'l-kulûb likâu'l mahbûb* ismini vermiştir. Ayrıca, Osman Paşa'nın Şirvan ve Gürcistan seferlerini konu edinen *Şifâu'l-kulûb ve likâu'l-mahbûb* isimli eserinin bulunduğu bilinmektedir⁵¹. Görüldüğü üzere bahsi geçen bu ifade, Osmanlı dönemine ait farklı sanat alanlarına ait eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Cami gibi dinî yapılarda yer almasının yanı sıra lüleler gibi günlük hayatta sıkça kullanılan maddi öğelerde de bulunması bu ifadenin Osmanlı sosyal ve dinî hayatı içinde farklı anlamlarda yer aldığını göstermektedir.

Osmanlı dönemi çini sanatı içinde oldukça önemli bir yere sahip olan bu yazılı çiniler, maalesef bugün Keyhüsrev Bey Camii içinde veya Tunceli Müzesi'nde bulunmamaktadır. Manisa Muradiye ve Edirne Muradiye Camii örneklerinde olduğu gibi yapının farklı bölümlerindeki sıraltı teknikli çiniler yerlerinden sökülmüştür. Harput

48 Ömer Kaptan, "Osman Hamdi Bey'in Tablolarında Yeşil Cami Yazıları", *Bursa'da Zaman Dergisi* 22 (2017), 22.

49 Cevdet Çulpan, *Türk Taş Köprüleri, Ortaçağ'dan Osmanlı Devri Sonuna Kadar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2002), 118; Semavi Eyice, "Beyazıd II. Köprüsü", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 6 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992), 51.

50 Osmanlı dönemine ait lülelerde bahsi geçen ifadenin yer aldığı örneklerden bazıları için bk. Anna De Vincenz, "Chibouk Smoking Pipes-Secrets and Riddles of the Ottoman Past", *Arise, Walk Throught the Land Studies in the Archaeology and History of the Land of Israel in Memory of Yizhar Hirschfeld on the Tenth Anniversary of his Demise* (Jerusalem: The Israel Exploration Society, 2016), 114; Walid Ali Khalil ve Irina Rudolfovna Gusach, "The Collection of Ottoman Tobacco Pipes from Azov Museum-Reserve in Russia", *Journal of the General Union of Arab Archaeologist* 3 (2018), 258; Szabolcs Kondorosy, "Types of Smoking Pipe Widespread in the Ottoman Empire in the 17th Century in Connection with Archaeological Finds from Onetime Várad Cathedral (Budapest Museum of Applied Arts)", *Ars Decorativa* 31 (2017), 11; Nitzan Amitai-Preiss ve Anna De Vincenz, "The IDF House in the Old City, Jerusalem: An Inscribed Pipe", *Hadashot Arkeologiyot Excavations and Surveys in Israel* 128 (2017), 1.

51 Murat Ak, "Fihî Mâ Fih'te Yer Alan Hikemî Bir Öğreti: Likâu'l-Halîl Şifâu'l-Alîl", 310-311.

Arap Baba Mescidi'nin çini mozaik teknikli mihrabının bazı kısımlarının da yağmacılar tarafından söküldüğü ifade edilmektedir⁵².

Belirli bir motifin içinde veya merkezinde şiir gibi edebi yazıların bulunduğu bu örneklerin Osmanlı çini sanatında benzeri bulunmamaktadır. Bilindiği üzere Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı dönemi çinilerinde yazı, ağırlıklı olarak kitabe şeklinde düzenlenmektedir. Taçkapılarda, mihraplarda, pencere alınlıklarında ve lahitlerde inşa kitabeleri veya dinî içerikli (ayet, hadis, peygamber ve dört halife isimleri vb.) yazıların çinilere işlenmeleri ile sıkça karşılaşılmaktadır. Selçuklu yapılarında çini mozaik tekniğinde ve ağırlıklı olarak kufî, makûlî karakterli çini yazı kuşaklarının yanında, Kubadabad sarayı kazılarında ortaya çıkarılan sıraltı teknikli çinilerden bazılarında Alaaddin Keykubad'ın unvanlarının yazılı olduğu örnekler de ilgi çekicidir⁵³. Osmanlı döneminde ise mavi zemin üzerine, beyaz kabartma harfli kitabelerin sıklıkla kullanıldıkları bilinmektedir⁵⁴. Araştırmalar neticesinde Osmanlı döneminde 16. yüzyıla ait çini örnekleri değerlendirildiğinde, belirli bir motifin içerisine şiir bölümlerinin yazılı olduğu başka bir örnek ile karşılaşılmasıdır. Osmanlı Dönemi çini sanatının en önemli eserlerinden birisi olan Yeşil Cami'nin mihrap nişini sınırlayan sütuncelerden sağdakinin üzerinde, Tebrizli ustaların eseri olduğunu belirten ifade yazılmakta, soldakinin Farsça "*Pendâşt sitemger in sitem bâ men kerd, Der gerden-i o bemand u ber men bengozest*" yazısı görülmektedir. "*Sitem eden, zulmeden kişi bu zulmü bana yaptığını sandı; bana yapılan zulüm geçip gitti ama vebali onun boynunda kaldı*" şeklinde günümüz Türkçesine aktarılabilecek⁵⁵ bu ifade, Osmanlı çini sanatının nadide örneklerinden birisini oluşturmaktadır. Bunun dışında İznik üretimi çinilerde, belirli bir kompozisyonun ara ve kenar boşluklarında küçük yazıların kullanıldığı örnekler de görülmektedir. Topkapı Sarayı, Ağalar Camii'nde 17. yüzyıl İznik üretimi olduğu kabul edilen, Kâbe tasvirli, 30,5x52,5 cm ölçülerindeki tek parça çinide, Kâbe duvarlarında, Kemankeş Mustafa imzalı yazılar bulunmaktadır⁵⁶. Ayrıca Ayasofya'da apsis duvarının güneyinde bulunan 1643 tarihli ve imzalı olan Kâbe tasvirli çini panonun alt kısmındaki üç satırlık yazıda, panonun İznikli Tabakzâde Mehmed tarafından yapıldığı yazılmaktadır⁵⁷. Ancak bu yazılar, genelde dinî içerikli yazılar veya usta kitabeleridir. Paris Écouen Şatosu Koleksiyonu'nda bulunan ve 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen⁵⁸ iki seramikte, ilgi çekici yazı bezeme ile karşılaşılmaktadır. Koleksiyonda

52 Sevinç Gök, "Manisa Muradiye Camii'nin Kayıp Çinileri", *Sanat Tarihi Dergisi* 21/1 (2012), 87-95.

53 Rüçhan Arık, *Kubadabad Selçuklu Sarayı ve Çinileri* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000), 82-83.

54 Abdulhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, 484-485.

55 V. Belgin Demirsar Arlı ve Ara Altun, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi* (İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları 2008), 72.

56 Demirsar Arlı ve Altun, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*, 119.

57 Demirsar Arlı ve Altun, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*, 271.

58 Frederic Hitzel ve Mireille Jacotin, *İznik L'aventure D'une Collection; Les Ceramiques Ottomanes du Musee National de la Renaissance Château d'Ecouen* (Paris: Musees Nationaux, 2005), 295. Gönül Öney bahsedilen bu seramiklerin üretim yeri olarak Kütahya'yı önermektedir. Detaylı bilgi için bk. Gönül Öney, "Paris Écoen Şatosu Koleksiyonu'nda İznik Olarak Tanıtılan Kütahya Seramikleri", *XVI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*, c. 2 (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2014), 565-576.

bulunan iki örnekte, merkezdeki erkek figürlerinin ellerinde tuttıkları mektuplardan birinde “*Ey ruhum! Sevgilim Hasan*” diğeri ise “*Yardan cev(ü) cefa lütüftur, gayriden mühr-i vefa...*” yazıları yer almaktadır⁵⁹.

Kütahya çiniciliğinde ise daha fazla yazı kullanımının olduğu dikkat çekmektedir. Yoğun yazı kullanılan çinilerin olduğu bilinen Kudüs St. James Katedrali’nde bulunan Kütahya üretimi çiniler, bunun en önemli örneklerindedir. Katedralin çeşitli bölümlerinde yer alan kare şekilli, büyük çini karoların alt, üst veya kenar boşluklarında çoğunlukla dinî içerikli olmak üzere, Ermenice yazıların bulunduğu görülmektedir⁶⁰.



G. 10: Tunceli Müzesi Sergi Salonunda Keyhüsrev (Salih) Bey Camii Çinileri olarak tanıtılan çini pano (Polat, 2021)

Keyhüsrev Bey Camii’nin çinilerinin bir kısmının 2001-2002 yıllarında çalındığı, jandarma ekipleri tarafından yakalanan hırsızların ellerindeki çinilerin müsadere edildikten sonra, Elazığ Müzesine teslim edildiği tespit edilmiştir. Ancak daha sonra Tunceli Müzesi’nin açılmasından dolayı Elâzığ Müzesi’ndeki çinilerin Tunceli Müzesi’ne nakli gerçekleşmiştir. Bugün Tunceli Müzesi salonunda sergilenen 9 karodan oluşan çini panonun Sağman Keyhüsrev Bey Camii çinilerinden olduğu söylenmektedir. Ancak 1969 yılında yapıyı detaylı bir şekilde inceleyen Tükel’in çalışmasında bu pano bulunmamaktadır. Tükel’in böylesine sağlam ve düzgün kompozisyon özelliği gösteren çinileri çalışmasına dâhil etmeme ihtimali düşük olduğundan Tunceli Müzesinde sergilenen çinilerin Keyhüsrev Bey Camii’ne aitliği tartışmalıdır (**G. 10**). Ayrıca bu çinilerin kompozisyon ve renk özellikleri incelendiğinde, 17. yüzyıl ve sonraki

59 Öney, “Paris Écouen Şatosu Koleksiyonu’nda İznik Olarak Tanıtılan Kütahya Seramikleri”, 568.

60 John Carswell ve Charles James Frank Dowsett, *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*, c. 1 (Oxford: The Clarendon Press, 1972), 27-67.

dönemlere ait olma ihtimali daha yüksek görünmektedir. Kompozisyonların kontur çizgilerindeki kabalık ve kullanılan yeşil rengin tonundan hareketle bu çinilerin, 16. yüzyıl ürünleri olamayacağı söylenebilir.

Müze deposunda yer alan bazı çinilerde bu çini pano kompozisyonu ile benzer şekilde kıvrım dallar üzerinde rumi ve palmetlerin, bazı karoların içinde nar motifinin bulunduğu belirtilmektedir. Caminin çini kompozisyonuyla uyumsuz olan bazı çiniler de yine Elazığ Müzesi'nden Keyhüsrev Bey Camii çinileri ismi ile Tunceli Müzesi'ne gönderilmiştir (G. 11). Teşhirde olmasa bile Tunceli Müzesinin deposunda Elazığ Müzesinden gelen bazı çini parçalarının ise Keyhüsrev Bey Camii'ne ait oldukları düşünülebilir. Bunlar renk, teknik ve kompozisyon olarak daha önce yayınlanan Keyhüsrev Bey Camii çinileri ile birebir uyuşmaktadır. Şakayık ve hatayi motiflerinin testere dişli yaprakları bulunan kıvrım dallarla birbirine bağlandığı kompozisyon dikkati çekmektedir. Ayrıca bazı çinilerde merkezde içleri rumilerle dolu şemse motiflerinin kenarlarında lale, sümbül ve karanfil gibi çiçeklerin bulunduğu da görülmektedir. Bunlar da muhtemelen caminin güneybatı köşesinde düzensiz olarak yerleştirilen çinilerden kalan parçalardır (G. 12).



G. 11: Tunceli Müzesi deposunda bulunan ve Keyhüsrev Bey Camii'ne ait olduğu belirtilen çiniler (K. Öncel, 2021)



G. 12: Tunceli Müzesi deposunda bulunan ve Keyhüsrev Bey Camii'ne ait olduğunu düşündüğümüz çiniler (K. Öncel, 2021)

Sonuç

Doğu Anadolu Bölgesi'nde Tunceli'nin Sağman Kazası'nda bulunan Keyhüsrev Bey Camii, daha önce tarih ve sanat tarihi alanında yapılmış birkaç çalışmada Salih Bey Camii olarak isimlendirilmiş ve literatüre aynı isimle girmiştir. Ancak hem Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivlerinde bulunan ve 1920 yılına kadar tutulmaya devam edildiği anlaşılan Vakıf muhasebe kayıtlarında hem de Osmanlı arşivlerindeki yapının inşasından ve 20. yüzyıla kadar vakfın durumuna dair bilgiler veren farklı tarihli berat ve tevcih gibi belgelerin tümünde yapının ismi Keyhüsrev Bey Camii Vakfı olarak geçmektedir. Bu bilgilerden hareketle yapının asıl isminin Keyhüsrev Bey Camii olması gerektiğini önermekteyiz. Daha önce de belirtildiği gibi yapının yerinde eskiden bir cami olduğu, Keyhüsrev Bey'in önce bu camiye 1556-1557 yıllarında çeşme ve havuz eklettiği ancak eski cami harap olunca 1560 yılında, icazet mektubu yazarak harap olan caminin yerine, yeni bir cami yaptırmak istediği, belgeleri ile ispatlanmıştır. Burada Osmanlı mimarisi için bilinmesi gereken bir husus da ülkenin herhangi bir yerinde Sancak Beyi olursa bile bir yapı inşa ettirmek için merkezi idarenin izninin olması gerekliliğidir. Gelen uygundur cevabından sonra, 1560 yılında, yeni caminin yapımına başlanmış olduğu düşünüürse ve Mehmet Ali Ünal'ın yayınladığı arşiv belgelerinden hareketle Keyhüsrev Bey'in 1567 yılından önce ölmediği bilgisi de eklenirse 7 yıllık sürecin böyle bir yapının inşa edilmesi için yeterli bir süre olduğunu düşünmekteyiz. Ancak caminin doğu ve batı yönlerinde yer alan bölümler ile türbenin ilk planlamada olmadığı ve Salih Bey zamanında yapıya eklenmiş olma ihtimali de oldukça yüksektir.

Keyhüsrev Bey Camii'nin de inşa edildiği 16. yüzyıl, Osmanlı çini sanatının zirve noktasıdır. Bu dönemde inşa edilmiş yapılar göz önüne alındığında eserlerin içlerinin, bazen güney duvarlarının bazen de tümünün çinilerle belirli bir yüksekliğe kadar kaplandığı görülmektedir. Keyhüsrev Bey Camii'nin de 16. yüzyılın ikinci yarısında, dönemin mimari ve sanat anlayışı ile paralel özellikler sergileyecek şekilde inşa edildiği anlaşılmaktadır. Cami duvarlarının belirli bir yüksekliğe kadar sıraltı teknikli çinilerle kaplı olduğu bilinmektedir. Bugün yapı üzerinde hiçbir izi kalmayan bu çiniler kültür varlıklarının yerinde korunması prensibine uygun olmasa da hırsızların elinden kurtarılarak müzelerde koruma altına alınmıştır. Ancak bugün Tunceli Müzesi deposunda var olan bu yapıya ait çini sayısı oldukça azdır. Yapıya ait olan diğer çinilerin nerede olduğuna dair henüz herhangi bir bilgi yoktur. Keyhüsrev Bey Camii çinilerinin Osmanlı çini sanatı içinde önemli ve özel bir yeri vardır. Benzerlerini başka hiçbir yapıda görmediğimiz belirli bir motifin içinde beyitlerin yazılması, Osmanlı çini sanatının geldiği noktayı göstermesinin yanında, dönemin çini sanatçıları ve banileri hakkında da bilgiler edinmemizi sağlamaktadır. Üzerinde Türkçe, Farsça ve Arapça yazıların bulunduğu bu çiniler, çini ustasının yazı yazabilecek kadar bu üç dile hâkim olduğunu göstermektedir. Ancak burada, 16. yüzyıl Osmanlı çini sanatı içinde şablon kullanımını dikkate almak gerekir. Eğer camiye bezeyen kompozisyon, bir şablon ile

oluşturulup çiniye aktarıldıysa, çini ustasının bu yazıları taklit ederek yazma ihtimali de bulunmaktadır. Ancak yine de bu üç dildeki yazıların edebi eserlerden bölümler olması, Osmanlı dönemi çini üretiminde bulunan kişilerin ve banilerin entelektüel yönünü ortaya koyan önemli bir örnektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Yapımın geçirdiği restorasyonlar hakkında bilgileri ve görselleri bizimle paylaşan Vakıflar Genel Müdürlüğü, Malatya Bölge Müdürlüğü'nde görevli sn. Hakan Yardımcı'ya teşekkür ederiz. Arapça yazıların okumasını yapan Adıyaman Üniversitesi Öğr. Gör. Mehmet Çevik'e teşekkür ederiz. Keyhüsrev Bey Camii çinilerinin fotoğraflarını paylaşan ve yapımın yaşadığı hırsızlık olayları hakkında detaylı bilgiler veren Tunceli Müze Müdürü Kenan Öncel'e teşekkür ederiz.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Acknowledgement: Thanks to Mr. Hakan Yardımcı Sharing information and images about the restorations of the building, officer in General Directorate of Foundations, Malatya Regional Directorate. We would like to thank Adıyaman University Lecturer Mehmet Çevik for reading the Arabic texts. We would like to thank Tunceli Museum Director Kenan Öncel, who shared the photos of the Keyhüsrev Bey Mosque tiles and provided detailed information about the thefts of the building.

Kaynakça/References

- Ak, Murat. "Fîhi Mâ Fih'te Yer Alan Hikemî Bir Öğreti: Likâu'l-Halîl Şifâu'l-Alîl." *Marife: Dini Araştırmalar Dergisi* 21/1 (2021): 303-317.
- Amitai-Preiss Nitzan ve Anna De Vincenz. "The IDF House in the Old City, Jerusalem: An Inscribed Pipe." *Hadashot Arkheologiyot Excavations and Surveys in Israel* 128 (2017): 1-2.
- Arik, Rüçhan. *Kubadabad Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000.
- Aslan, Şebnem. "The Analysis Of The Painting "Kaplumbağa Terbiyecisi: Tortoises Trainer" (1906-1907) of Osman Hamdi in Terms of Ottoman Leadership." *IIB International Refereed Academic Social Sciences Journal* 16/5 (2014): 115-137.
- Carswell, John ve Charles James Frank Dowsett. *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*. C. 1. Oxford: The Clarendon Press, 1972.
- Çulpan, Cevdet. *Türk Taş Köprüleri Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2002.
- Demirsar, Arlı- V. Belgin ve Ara Altun. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2008.
- Eyice, Semavi. "Beyazıt II.Köprüsü." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 6. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, 50-51.
- Goodwin, Godfrey. *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*. İstanbul: Kocabacı Yayınevi, 2012.
- Gök, Sevinç. "Manisa Muradiye Camii'nin Kayıp Çinileri." *Sanat Tarihi Dergisi* 21/1 (2012): 87-96.
- Güner, Bülent ve M. Dursun Çitçi. "Çemişgezek Kasabasının Kuruluşu, Gelişmesi ve Fonksiyonları." *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 13/1 (2003), 21-48.
- Harman, Mürüvet. "Tunceli'de Yer Alan Tarihi Öneme Sahip Dini Yapılar." *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/2 (2013): 29-55.

- Harper, Richard P. "Pağnik Öreni Kazıları 1970." *Keban Projesi 1970 Çalışmaları*. Ankara: Odtü Keban Projesi Yayınları 1972, 119-126.
- Hitzel, Frederic ve Mireille Jacotin. *Iznik L'aventure D'une Collection; Les Ceramiques Ottomanes du Musee National de la Renaissance Château d'Ecouen*. Paris: Musees de Nationaux, 2005.
- Kadri, Hüseyin Kazım. *Büyük Türk Lugatı: Türk Dillerinin İştikakı ve Edebi Lugatları*. C. III. Ankara: Maarif Vekaleti, 1943.
- Kaptan, Ömer. "Osman Hamdi Bey'in Tablolarında Yeşil Cami Yazıları." *Bursa'da Zaman Dergisi* 22 (2017): 19-23.
- Khalil, Walid Ali ve Irina Rudolfovna Gusach." The Collection of Ottoman Tobacco Pipes from Azov Museum-Reserve in Russia." *Journal of the General Union of Arab Archaeologist* 3 (2018), 227-266.
- Kondorosy, Szabolcs. "Types of Smoking Pipe Widespread in the Ottoman Empire in the 17th Century in Connection with Archaeological Finds from Onetime Várad Cathedral (Budapest Museum of Applied Arts)." *Ars Decorativa* 31 (2017), 7-24.
- Koşay, Hamit Zübeyir. "Yeniköy Höyüğü Kazısı." *Keban Projesi 1972 Çalışmaları*. Ankara: Odtü Keban Projesi Yayınları, 1976, 175-182.
- Öney, Gönül. "Paris Écoen Şatosu Koleksiyonu'nda İznik Olarak Tanıtılan Kütahya Seramikleri." *XVI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*, c.2, (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2014): 565-576.
- Raby, Julian. "Diyarbakir, A Rival to Iznik: A Sixteenth Century Tile Industry in Eastern Anatolia." *Istanbul Mitteilungen* (1978): 429-459.
- Şeref Han. *Şerefname Kürt Tarihi*. Çev. Mehmet Emin Bozarıslan İstanbul: Ant Matbaası, 1971.
- Taş, Kibar. "Tunceli/Dersim'in Osmanlı Hakimiyetine Girişi ve Osmanlı'nın XVI. Asırdan İtibaren Sınırları İçindeki Kızılbaşlara Karşı Tutumu ve Bunun Dersim'e Etkisi." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 76 (2015): 79-107.
- Turan, Osman. *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu, 1971
- Tüfekçioğlu, Abdulhamit. *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları Yayınları, 2001.
- Tükel, Aysel. "Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi." *Vakıflar Dergisi* 8 (1969): 229-241.
- Uluğ, Naşit Hakkı. *Tunceli Medeniyete Açılıyor*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1939.
- Ünal, Mehmet Ali. "XVI. Yüzyılda Mazgird, Pertek ve Sağman Sancakbeyileri -Pir Hüseyin Bey Oğulları." *Otam Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* 2 (1991): 239-265.
- Ünal, Mehmet Ali. *XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.
- Ünal, Mehmet Ali. "XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı-İdari Yapısı-." *Osmanlı Araştırmaları Dergisi* XII (1992): 367-390.
- Vincenz De Anna. "Chibouk Smoking Pipes-Secrets and Riddles of the Ottoman Past", *Arise, Walk Throughtthe Land Studies in the Archaeology and History of the Land of Israel in Memory of Yizhar Hirschfeld on the Tenth Anniversary of his Demise*. Jerusalem: The Israel Exploration Society, 2016, 111-120.
- Yavuz, Kemal ve Orhan Yavuz. *Muhibbi Divanı Bütün Şiirleri*. Ankara: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2016.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV.), 52/5789, 10 Zilkade 1124 [9Aralık 1712].

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf, (C.EV.), 463/23441, 24.Cemaziyelevvel 1180 [28 Ekim 1766].

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf, (C.EV.), 279/14245, 21 Şevval 1210 [29 Nisan 1796].

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Beratlar, (EV.BRT.), 61/10, 23 Muharrem 1260 [13 Şubat 1844].

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Beratlar (EV.BRT), 222/20, 23,24,25,26) 17-27 Recep 1285/M. [3-13 Kasım 1868].

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BAO), Mühimme Defteri, (A.DVNS.MHM.d), 4/43 6 Recep 967 [2 Nisan 1560].

VGM Defter No: 200, s. 0172, sıra, 1494.



Tanzimat'a Giden Yolda Köprüler, *Dilicanslar*, Trenler ve Balonlar: 1835 Tarihli Seyyâhnâme'de Modern Ulaşım Altyapısı ve Araçlarına Dair Resimler ve Tasvir Stratejileri

Bridges, Stagecoaches, Trains and Balloons on the Road to the Tanzimat: Paintings and Descriptive Strategies of Modern Transportation Infrastructure and Vehicles in *Seyyâhnâme* 'The Book of Traveller' Dated 1835

Fikret Turan*

Öz

Muhtemelen mühendishane kökenli Osmanlı devlet adamı Mehmed Emin Paşa (öl. 1851) tarafından 1835-1837 yıllarında eğitim aldığı Cambridge Üniversitesinde yazıldığını düşündüğümüz Seyyâhnâme isimli eser İngiltere ve Fransa hakkında sunduğu bilgilerin yanı sıra içindeki suluboya resimler bakımından benzeri seyahatnamelerden ayrılır. Eserin birisi müellif nüshası, birisi de istinsah olmak üzere iki nüshası vardır ve her iki nüsha da İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunmaktadır. Yazar, eserini İngiltere'de gördüğü modern askerlik, eğitim, imar ve ulaşım araçlarına dair dile getirdiği hususları görsel tasvirle somutlaştırmak amacıyla 18 adet suluboya resimle zenginleştirmiştir. Bu resimlerden 14 adedi yazarın İngiltere'de aslını veya resimlerini gördüğü modern cadde, köprü ve tünel gibi ulaşım altyapısı ile yeni tarz yolcu arabaları, buharlı tren ve balon gibi ulaşım araçlarını yansıtmaktadır. Bu resimlerden sırasıyla birisi Londra'nın havagazıyla çalışan sokak lambalarını gösteren modern bir alışveriş caddesini, üç adedi İngiltere'nin öne çıkan çelik ve asma köprüleri, iki adedi nehir altından geçen tüneli, bir adedi modern liman ve dok yapılarını, iki adedi modern posta ve yolcu arabalarını, iki adedi buharlı tren ve tramvay araçlarını ve üç adedi ulaşım amaçlı kullanıma başlayan balon resimlerini göstermektedir. Yazarın, çizdiği resimleri büyük ölçüde İngiltere'de gravür veya taşbaskı olarak yayımlanmış resimleri şablon olarak kullanarak yeni yorumlarla çizdiği anlaşılmaktadır. Yazar, tarif ettiği konuların resimlerde görüldüğü şekilde olduğunu söyleyerek dolaylı olarak bu resimlerin ressamı da olduğunu dile getirir. Bu makalede yazarın edebi tasvirlerle anlattığı ulaşım altyapısı ve araçlarına dair açıklamaların suluboya resimlerle nasıl yansıtıldığı irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler

Seyyâhnâme, Mehmed Emin Paşa (ö. 1851), Sanayi Devrimi, İngiltere, 19. yüzyıl Türk resmi, modern ulaşım altyapısı, modern ulaşım araçları.

Abstract

The work entitled *Seyyâhnâme* presents a unique travel account as it provides detailed information about England and France and contains watercolour paintings on the subjects explained. The work was probably written by Mehmed Emin Pasha (d. 1851), a *mühendishane* military school-educated Ottoman statesman, between 1835-1837, at a time when he was studying at Cambridge University. There are two copies of the work, one of which is the author's original copy (autograph) and the other is a later copy, and both copies are kept at the Library of Rare Works, Istanbul University. The

* **Sorumlu Yazar:** Fikret Turan (Prof. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: fikretturan@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-3532-3910

Atf: Turan, Fikret. "Tanzimat'a Giden Yolda Köprüler, *Dilicanslar*, Trenler ve Balonlar: 1835 Tarihli Seyyâhnâme'de Modern Ulaşım Altyapısı ve Araçlarına Dair Resimler ve Tasvir Stratejileri." *Art-Sanat*, 18(2022): 365–398.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1058649>

author enriched his work with 18 watercolour paintings to embody the subjects he expressed which include the modern military service, education, transportation infrastructure and modern vehicles that he witnessed in England. 14 of these paintings reflect modern transportation infrastructure such as streets, bridges and tunnels, as well as new-style passenger cars, steam trains and balloons, of which the author saw the originals or paintings in England. One of these images is a modern shopping street, showing London's gas-powered street lamps, three of them show England's prominent steel and suspension bridges, two of them tunnels pass under the river, one modern harbour and dock structure, two modern postal and passenger cars, two of them steam train and tram vehicles, and three of them balloons which had already started to be used for transportation purposes. It is understood that the author drew the pictures with new interpretations by using the pictures published in England as engravings or lithographs as templates. The author states that the subjects he describes are as seen in the pictures, and in this way, he implies that he is the painter of these pictures. This article examines how the author's descriptions of transportation infrastructure and modern vehicles, which he describes with literary descriptions, are reflected in watercolour paintings.

Keywords

Seyyâhnâme (Book of Traveller), Mehmed Emin Paşa? (d. 1851), The Industrial Revolution, Turkish painting, modern transportation infrastructure, modern vehicles

Extended Summary

The work entitled *Seyyâhnâme* presents a unique travel account of an Ottoman statesman as it provides detailed information about England and France and contains watercolour paintings on the subjects explained. The work was probably written by Mehmed Emin Pasha (d. 1851), a *mühendishane* military school-educated Ottoman statesman, between 1835-1837, at a time when he was studying at the University of Cambridge. The author enriched his work with 18 watercolour paintings in order to embody the subjects he expressed, which include the modern military service, education, transportation infrastructure and modern transportation vehicles that he witnessed in England. Among the things that impressed the author are the maintenance and cleaning of the streets of London, as well as the street lamps that illuminated the streets by burning the gas extracted from the coal. The picture on page 3a is described as "It is the picture of the London houses and the pavements of streets with the street lamps using gas" (F 1). The author drew this painting based on the engraving "Part of East Side, Regent Street" by Thomas Hosmer Shepherd.

As he had an engineering background, the author gives information about modern big bridges he saw in England. The painting on page 4b on this topic has the description "It is a picture of a suspension chain bridge" (F 2). On the same topic, the painting on page 6a bears the title "It is the picture of the iron suspension bridge under which ships pass-through" (F 3). This bridge is a painting of The Menai Suspension Bridge, designed by Thomas Telford (1757-1854) and completed in 1826, over the Menai Strait in the Irish Sea between the island of Anglesey and Wales in the west of England. It shows great similarities with Thomas Barber's "Menai Bridge from the Anglesea Side" (1830) and W. Crane's "The Menai Bridge" (the 1830s). The third bridge painting is presented on page 7a with the title "It is the picture of the three-eyed bridge built of solid cast iron" (F 4). This is the Southwark Bridge over the River

Thames. Despite being a bridge located in the centre of the city, the picture lacks environmental context and details.

The paintings on pages 8b and 9b have the titles “It is the picture of the road under the Thames River” (F 5) and “It is the painting of the road depicted in the previous page, seen from the entrance” (F 6). Both depict the Thames Tunnel and both show great similarities with the engravings entitled “The Thames Tunnel, London 1832” and “The Thames Tunnel between Wapping and Rotherhithe” published during this period.

The painting on page 17a has the caption “It is a painting of the seven pools on both sides of the Thames River including one storehouse and shades with an iron cover built around it” (F 7). Since freight cranes and dock structures were more developed in the dock engravings drawn around the 1830s, the author probably made this based on the older engravings of the docks.

The author gives detailed information on the horse-drawn passenger stagecoach carriages that made scheduled voyages and the system of mail coaches in England. There is a caption under the painting on 51a “It is the painting of the houses they call the hotel and the mail and stagecoaches” (F 8). On the same topic, the painting on 52a bears the title “This is the picture of the roads outside the city and the stagecoach that does not carry postal courier” (F 9).

The picture on page 57a is entitled “It is the picture of steamboats: for passenger, for trade goods, for animals” (F 10). It shows the first examples of steam trains and their three types of carriages carrying passengers, trade cargo and animals. Although the carriages are different in all three types of trains, the locomotives have similar characteristics. The author probably drew this painting as an interpretation of a set of four engravings entitled “Travelling on the Liverpool and Manchester Railway” drawn by S. G. Hughes and Isaac Shaw in 1833. The picture on page 58a bears the caption, “It is a painting of a steam train that consumes its smoke in a box” (F 11). The picture shows an example of a small steam-powered three-wheeled tram with relatively luxurious features built for use on narrow streets and slopes in the city of London.

The author provides up-to-date information about the balloon, ballooning and balloon flight experiments, which showed significant developments and aroused great excitement especially, in France and England during that period. The balloon picture on page 61a has the caption “It is the picture of the thing that they call balloon” (F 12). Unlike the smaller pear-shaped balloons, which were common in the period, the balloon shown here is larger, with a transverse oval shape, and it has wings and a steering rudder that allows it to go against the wind. The balloon depicted on page 62a with the description “Another type of the balloon mentioned” (F 13) is the prototype

of balloons that were commonly seen in balloon engravings and lithographs drawn in Europe during this period. The painting shown on page 63a with the caption “It is the picture of the said balloon” (F 14) is an interpretation of a balloon that was being worked on during this period and that had not yet been tested and was only on display.

There is no doubt that these paintings as the visual representation of the literary descriptions of the modern urban reconstruction and improvement, transportation infrastructure and vehicles the author made, had a great impact on the minds of the Ottoman reader. It is a big possibility that this work, which was completed shortly before the announcement of the Tanzimat Edict, provided important visual data for the sultan and the high echelon of the Tanzimat administrators who carried out their modernization project more systematically.

Giriş

1835 yılında üniversite eğitimi aldığı İngiltere ile bir süre bilimsel çalışmalar yaptığı Fransa hakkında yazdığı *Seyyâhnâme* isimli çalışmasında bu toplumlara dair ayrıntılı bilgiler veren bir Osmanlı devlet adamı, eserinde İngiltere'nin askerlik, eğitim ve ulaşım alanındaki özelliklerini 18 adet suluboya resimle zenginleştirmiştir. Bu suluboya resimlerin önemli bir kısmı İngiltere'nin ulaşım altyapısı ile dönemin modern teknolojisine sahip ulaşım araçlarına dair nesnel gerçekçi çizimlerdir. Bu eser mevcut bilgilerimize göre 18. yüzyılda Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin risalesiyle başlayan Avrupa devletlerini ve toplumlarını anlatan sefaretname ve seyahatname türü eserler arasında ele alınan konuları ayrıntıları da gösterecek şekilde belirli bir orantı ve perspektife sahip resimlerle gösteren ilk eserlerden birisidir. Eserde bulunan resimlerin 14 adedi yazarın İngiltere'de gördüğü cadde, tünel, yol, köprü ve otel binası gibi ulaşım ve turizm altyapısı ile tren, balon ve *dilicans* denilen lüks atlı araba gibi ulaşım araçlarını okuyucuya göstermektedir. Bu bağlamda biz bu makalede muhtemelen dönemin mühendishane kökenli asker ve devlet adamlarından olan Mehmed Emin Paşa tarafından yazıldığını düşündüğümüz *Seyyâhnâme* isimli elyazması eserde yazarın İngiltere'de gördüğü teknolojik gelişmelere dair ortaya koyduğu sözel tasvirlerin suluboya resimlerle nasıl yansıtıldığını dilsel ve resimsel tasvir ilişkisi bağlamı içinde incenecektir.

1. Seyyâhnâme ve Yazarı Hakkında Bilgiler

Seyyâhnâme bir Osmanlı devlet adamının İngiltere'de bulunduğu 1835-1837 yıllarında İngiltere'nin askerlik, eğitim, ekonomi, kültür ve teknoloji alanlarındaki özelliklerini anlattığı bir eserdir.¹ Mevcut bilgilere göre eserin birisi müellif hattı, diğeri de yazılışından birkaç yıl sonra yapılmış istinsahı olmak üzere iki elyazması nüshası bulunmaktadır. Yazar, eserinde kendi ismini ve eserin yazılış tarihini açıkça belirtmese de anlattığı olaylara ve verdiği tarihlere dayanarak kendisinin muhtemelen 1834 yılı Aralık ayında İngiltere'ye tahsile gönderilen Mühendishane hocalarından ve sonradan mirlivalık rütbesine yükselen Miralay Mehmed Emin Bey (öl. 1851) olduğunu ve eserini 1835 yılında tek Türk öğrenci olarak eğitim almaya başladığı Cambridge Üniversitesinde yazmaya başladığı söylenebilir.² *Seyyâhnâme*'nin müellif nüshası İstan-

1 Eserin müellif nüshasının tanıtımı için bk. Sadettin Buluç, "Türkçe Yazma İki Seyahâtnâme", *IX. Türk Tarih Kongresi, Ankara 21-25 Eylül 1981, Kongreye Sunulan Bildiriler*, c. 3 (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1989), 1505-1513. Eserin ikinci nüshası hakkında ise herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

2 Mehmed Emin Beyin hayatına ve çalışmalarına dair bk. Atilla Polat, "Mekteb-i Harbiye Nazırlarından Matematikçi Mehmed Emin Paşa'nın Biyografisine Giriş", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 20/2 (2019), 59-74. Kaynaklar, İngiltere'ye eğitim amacıyla gönderilen 14 öğrenci arasında sadece Mehmed Emin Bey'in Cambridge Üniversitesinde eğitim gördüğünü göstermektedir. Eserde Cambridge Üniversitesinin eğitim sistemine dair ayrıntılı bilgiler vermesi ile burada gördüğü bazı durumları ayrıntılı şekilde anlatması yazarın bu üniversitede uzun süre eğitim aldığına dair kanıtlar olarak değerlendirilebilir. Mehmed Emin Bey'in babası Hüseyin Tamani'nin Mühendishane'nin başhocaı olmadan önce İngiltere'de eğitim amacıyla bulunmasının yanı sıra, Mühendishane hocalarından İngiliz kökenli mühtedilerden Selim Efendi ile aralarındaki yakın dostluğunun onun Cambridge Üniversitesine girmesinde etkisinin olduğunu düşündürmektedir.

bul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde NEKTY 05085 katalog numarasıyla, Mütercim Aleko Bey tarafından yapılan istinsahı ise aynı kütüphanede NECTY 02416 numarasıyla saklanmaktadır. Yazar, müellif nüshasında, İngiltere’de yeni ve etkileyici olarak değerlendirdiği gaz lambalarıyla aydınlatılmış modern cadde ve kaldırımları, yeni tekniklerle yapılmış tünel ve köprüleri, modern dok ve limanları, şehirler arasında tarifeli çalışan ve *dilicans* denilen lüks atlı posta ve özel firma arabalarını, buharlı motorla çalışan trenleri, otel binalarını ve hava ulaşım aracı olarak balonları büyük ölçüde orantı, perspektif, ışık ve gölge tekniklerini de kullanarak gerçekçi bir üslup içinde suluboya ile resmetmiş ve dilsel tasvirlerle anlattığı konulara ve hususlara somut görsel ve sanatsal özellikler kazandırmıştır.³ Eserde yazar kendi ismini göstermediği gibi resimlere imza da atmamıştır. Resimler tek sayfa üzerine çizilmiş ve resim çizilen varakların arka sayfaları boş bırakılmıştır. Eserin başında bulunan dört mısralık manzum parçadan eserin padişaha sunulduğu anlaşılmaktadır. Eserin ikinci nüshası Mütercim Aleko Bey tarafından istinsah edilmiştir ve bu nüshaya müellif nüshasında bulunan resimlerden sadece üç adedi karakalem olarak kopyalanmıştır.

2. Londra Caddelerinin Düzeni ve Sokak Lambaları

Yazarı İngiltere’de etkileyen hususlar arasında Londra caddelerinin bakımı, temizliği ve sulanmasının yanı sıra maden kömüründen elde edilen gazı yakarak caddeleri aydınlatan ve sayısı yedi bin sekiz yüz adedi bulan sokak lambaları bulunmaktadır. Yazar, gaz üretim tesislerini, elde edilen gazın borularla sokak lambalarına, evlere ve dükkanlara ulaştırılmasını, bu işi yürüten firmaları ve gaz ışığının gücünü dönemin şartları bağlamında nispeten kısa ve külfetsiz cümlelerle açıklamıştır. Yazar, maden kömüründen elde edilen maddeyi *gaz*, *gaz havâsı*, *havâ* ve *havâ-i nâriyye* olarak, gaz üretim tesislerini *fabrika* ve gaz borularını *temürden yollar*, tesisat bağlama işini *yol verilme* tabiri ile ifade etmiştir:

“2a (4) Ve işbu zokakları her gün temizlemek ve bozulan mahallerini düzeltmek ve yaz günleri sulamak için temürden dökme kadîm tulumbalar vaz’ ü tanzîm olunarak bu husûsa mahsûs memûrlar tayîn kılınmış. Ve kezâlik kaldırımlarının iki taraflarında birbirlerine otuzar adım mesâfede temürden dökme sütûnlar vaz’ u te’sîs olunarak üzerlerine billûrdan musanna’ ve musaffâ fânûs şeklinde fenarlar konularak şehri merkûmun bilcümle zokaklarında beher gece ahşamdan sabâha kadar yedi bin sekiz yüz fenar ikâd olunmakta olduğu. Ve işbu fenarların eczâ-i nâriyyeleri *gaz* ta’bir olunan ma’den kömürünün âteşi kuvvetinde hâsıl olan havâdan ibâret olup işbu *havâ-yı nâriyenin* cem’ ü tedârîki için şehrin etrâfında elli iki aded *gaz fabrikası* icâd olunup, *havâ-yı mezkûru* işletmek ve mevzû’ olan fenarları inâre vü iş’âl eylemek için şehri merkûmun kâffe-i

3 Mühendishane öğrencilerinin aldıkları eğitimde resim derslerinin yeri ve önemi üzerine bk. İhsan Terzi, “Mehmed Esad’ın Mir’at-ı Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Mir’at-ı Mekteb-i Harbiye Adlı Eserlerine Göre 19. Yüzyıl Türk Resmî”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 4/1 (1989), 142-146.

zokaklarına su yolları misillü *temürden yollar* i'mâl ve *fabrikalardan* hâsıl olan havâyı derûnlarına teşhîn ü imlâ ile bilcümle fenarları nefha-zen iştiâl edüp güzergâhda vâki ba'zı hâne ve dekâkine dahi *yol verilerek* kesb-i ziyâ eyledikleri. Ve bu *havâ âtesinin* ziyâsı gâyet parlak ve şa'sa'alı olduğu...Ve şehir-i mezkûrun câdde yolları ve hâneleri ve hâneleri tahtında bulunan dekâkîn ve kaldırımları temürden dökme sûtûn ve *gaz havâsiyle* yanan fenarları ma'lûm olmak için sûret ü eşkâlleri işbu mahalle tersim kılınmış idüğü."⁴

Bu bağlamda sayfa 3a (5)'te bulunan resim "Londra şehrinin hâneleri ve zokaklarında olan kaldırımları ve gaz havâsiyle yanan kanâdillerin resmidir," açıklamasını taşımaktadır (G. 1). Resimde belirli bir perspektif ve oransallık içinde ışık ve gölge unsurları da çalışılmıştır. Konturların çiziminde yer yer karakalem çizimi vardır. Renk kullanımı sınırlı ancak desenler yoğun ve belirgindir. Bununla birlikte ticarethanelerin isimleri ile ilanları gösteren yazılar ve işaretler bulanık ve belli belirsizdir. Resimde kaldırımların genişliği, sokak lambalarının ve dükkân önlerindeki tentelerin tertip ve düzeni öne çıkarılmıştır. Resmi çizilen cadde, Londra'nın merkezinde bulunan Regent Caddesi'nin doğu tarafıdır. Yazar bu resmi, o dönemde Londra'nın cadde ve binalarının birçoğunu çizerek gravür ve taşbaskı olarak yayımlamış Thomas Hosmer Shepherd'ın "Part of East Side, Regent Street" isimli gravürüne dayalı olarak çizmiştir.⁵



G. 1: Londra şehrinin hâneleri ve zokaklarında olan kaldırımları ve gaz havâsiyle yanan kanâdillerin resmidir. (170 x 100 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 3a (5)).

4 Mehmed Emin Bey (?), "Seyyâhnâme", (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Katalog no: NEKTY 05085, Yayımlanmamış Elyazması, 1835-1837), varak 2a (4).

5 Thomas Hosmer Shepherd (1793-1864) Modern şehir ressamı olarak bilinir. Başta Londra olmak üzere dönemin İngiliz şehirlerinin öne çıkan bina, cadde, park ve göz alıcı mekanlarını çizmiştir. Bk. "Shepherd Thomas Hosmer", Chris Beetles Gallery, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.chrisbeetles.com/artists/shepherd-thomas-hosmer-1793-1864.html>; The Victorian Web, erişim 4 Mayıs 2022, <https://victorianweb.org/painting/shepherd/index.html>, Shepherd'ın resimleri için bk. Meisterdrucke, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.meisterdrucke.com/k%C3%BCnstler/Thomas-Hosmer-Shepherd.html>. Yazarın şablon olarak kullandığı Shepherd'ın resminden S. Barrenger tarafından hazırlanmış gravür için bk. Goldin Fine Art, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.goldinfineart.com/products/thomas-hosmer-shepherd-after-part-of-east-side-regent-street-engraved-by-m-barrenger-hand-colored-1829-31> ve Meisterdrucke, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Thomas-Hosmer-Shepherd/250815/Teil-der-Ostseite-der-Regnet-Street,-London.html>.



G. 1a: Yazarın yukarıdaki resmi çizerken şablon olarak kullandığını düşündüğümüz Thomas Hosmer Shepherd'in "Part of East Side, Regent Street" isimli gravürü. ("Teil der Ostseite der Regnet Street,-London", <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Thomas-Hosmer-Shepherd/250815/Teil-der-Ostseite-der-Regnet-Street,-London.html>.)

3. İngiltere’de Köprüler ve Thames Tüneli

Yazar, biraz da mühendis kökenli olmasından dolayı İngiltere’de gördüğü köprülerin yapım tekniği ile bu köprülerin işletilme usullerine dair bilgiler verdikten sonra Osmanlı Devleti’nde henüz uygulanmayan tamamı çelikten yapılmış köprülerle zincirli büyük asma köprülerden bazılarının resimlerini yapmayı Osmanlı okuyucusu için önemli ve değerli bulur. Yazar, İngilizlerin Napolyon Bonapart’a (1769-1821) karşı kazandıkları Waterloo Muharebesi’nin şerefine Londra’daki Waterloo Köprüsü’nü yaptırdıklarını anlattıktan sonra İngiltere’de bu ve buna benzer diğer köprülerden geçen yaya ve arabalardan devlete gelir elde etmek için belirli ücretler alındığını açıklar. İnşasında yoğun olarak çelik kullanılan çok yüksek, uzun ve büyük ölçekli köprüler bu dönemde modernleşme ve ilerleme faaliyetlerine özel önem veren Osmanlı devlet yöneticileri için öncelikli alanlardan olmalıdır. Yazar, köprü için bazen Arapça kökenli *cisir* ve aynı kelimenin çoğul şekli *ecsâr* kelimelerini de kullanır. Metinde *asma köprü* ve *zincirli asma köprü* Türkçede kullanılan yaygın kullanımıyla karşılanır:

“5b (8) Yiğirmi sene altı mâh mukaddem⁶ Prusya ve Belcika ile berâber olarak Vaturlu (Waterloo) nâm mahalde Fransa krallarından Bonaparta ile üç def’a vukû bu-

6 Burada yazar, İngiltere’nin başını çektiği koalisyonun 18 Haziran 1815 tarihinde Napolyon Bonapart’ın ordusunu yendiği Waterloo Muharebesinden bahsetmektedir. Burada savaşın tarihini 20 yıl önce demesinden yazarın eserini 1835-1837 yıllarında yazdığı anlaşılmaktadır.

lan muhârebe-i azîmelerinde bin iki yüz elli senesi düvel-i ecnebiye nâzırı olan Dük Velinton (Wellington) nâm büyük ceneral ol esnâda serasker bulunarak zikr olunan muhârebelerde gâlibiyet kesb eylemiş ve avdetlerinde ahâlî-i İngiltere işbu köprüyü inşâ ederek *Vaturlu köprüsü* deyü ad koymuş. Ve ba'dehu buna muâdil *cisirlerden* ve temizlenmiş dereler ve temür yollar ve sâir memâlikinde yapılmış kâffe-i yollardan ticâretlerine medâr olmak için devletlerine hâsılât göstererek ve ruhsat-ı tahsîl ederek inşâ etmiş oldukları ve zikr olunan *ecsârdan* bir adamın mürûru için aldıkları ücret on sekiz pâre ve bir arabadan yüz pâre olup yollarına nezâret eden nâzırları ve gaz fabrika sâhibleri bir senede beher hânedan aldıkları ücret eger bir hânenin kirâ ile bir senede değer bahâsı yüz guruş ise ol hânelerden altışar guruş ücret aldıkları bâlâda muharrer cedvelde Tams nehri üzerine inşâ olunmuş *cisirlerinin* ikisinin cismi sudan yukarısı cümleten temürden olup birinin yapılışı zîrde olan resminden nümâyân olacağı. Ve yine İngiltere kıt'asının ba'zı mahallerinde *asma zincîr* ile yapılmış *cisirlerinin* iki kıt'asının yapılışları zîrde tersîm olunmuş cism-i eşkâlınden müstebân olup ancak biri gâyet yüksek inşâ olunmuş hattâ tahtından cenk gemileri 10a (12) güzâr eylediği ve yine nehr-i mezkûrun tahtından karşısı tarafına geçilmek üzere iki seneden berü inşâ olunmakta olan yolun elyevm nisfından ziyâdesi tekmiil olmuş olduğu zîrde muharrer iki kıt'a resmü eşkâlınden nümâyân olacağı.”⁷

Bu konuda sayfa 4b (7)'de bulunan resim “Asma zincirli köprüünün resmidir,” açıklamasıyla gösterilmiştir (G. 2). Yazar, köprüünün ismini belirtmez, ancak resimde gösterilen köprü, İngiltere ile İskoçya arasında bulunan Tweed Nehri üzerinde 1820 yılında bitirilmiş Birlik Zincirli Köprüsü (The Union Chain Bridge) isimli köprüdür.⁸ Köprüünün mimarlığını Yüzbaşı Samuel Brown (1774-1852) yapmıştır.⁹ Yazar, resimde sınırlı düzeyde perspektif, asgari düzeyde ışık, gölge ve suya yansıma görüntüleri oluşturmuştur. Renk ve desen kullanımı sınırlıdır. Resimlerin çoğunda görülen sade ve nesnel gerçekçi üslup özelliği bu resimde de vardır. Yazar, diğer resimlerinde olduğu gibi, bu resmi de büyük ihtimalle köprüünün o dönemde yapılmış gravürlerine dayalı olarak çizmiştir.

7 Mehmed Emin Bey (?), *Seyyâhnâme* (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Katalog no: NEKTY 05085, Yayınlanmamış Elyazması, 1835-1837), varak 5b (8).

8 Köprüünün tarihine ve genel özelliklerinde dair bk. “Union Chain Bridge”, Historic Bridges, erişim 4 Mayıs 2022, <https://historicbridges.org/bridges/browser/?bridgebrowser=unitedkingdom/unionbridge/>.

9 Bk. “(Captain Sir) Samuel Brown”, Scottish Architects, erişim 4 Mayıs 2022, http://www.scottisharchitects.org.uk/architect_full.php?id=100259.

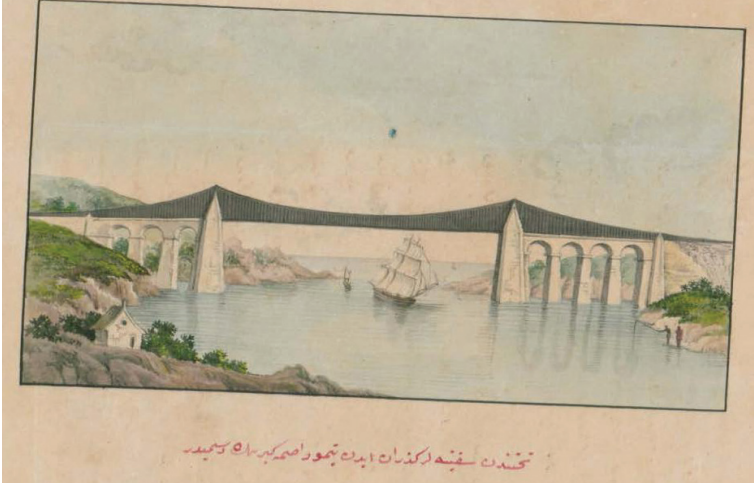


G. 2: Asma zincirli köprü'nün resmidir. (150 x 60 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (Seyyâhnâme, varak no 4b (7)).

Köprülerle ilgili olarak sayfa 6a (8)'de bulunan resim “Tahtından sefineler güzerân eden temür asma köprü'nün resmidir,” açıklamasını taşımaktadır (G. 3). Yazar, bir önceki köprüye dair yaptığı açıklamalarda olduğu gibi burada da köprü'nün isminden bahsetmemiştir. Bununla birlikte bu köprü, İngiltere'nin batısında İrlanda Denizinde Anglesey Adası ile Galler arasında bulunan Menai Boğazı üzerinde Thomas Telford'un (1757-1854) mimarlığını yaptığı ve 1826 yılında tamamlanan Menai Asma Köprüsü'nün (The Menai Suspension Bridge) resmidir. Altından büyük gemiler geçecek kadar yüksek ve uzun olan bu asma köprü, bu ölçekteki köprü mimarlığının dünyadaki ilk örneklerinden sayılır.¹⁰ Böylesi büyük bir asma köprü'nün yazarı etkilediği ve kendisinin bunu bir resimle Osmanlı padişahı ve idarecileriyle paylaşmanın gerekli ve önemli olduğunu düşündüğü açıktır. Yazarın, bu resmi, köprü'nün o dönemde yayımlanmış gravür ve taşbaskı resimlerinin çok yaygın ve bilinen örneklerine dayanarak çizdiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda özellikle 1830'lu yıllarda gravür ve taşbaskı olarak yayımlanmış Thomas Barber'in “Menai Bridge from the Anglesea Side” (1830) ile W. Crane'in “The Menai Bridge” (1830'lar) isimli çalışmalarıyla büyük benzerlik göstermektedir.¹¹ Yazarın belirttiğimiz bu gravürleri şablon olarak kullandığı açıktır. Resimde belirli bir perspektif, ışık ve gölge, su üzerine yansıma çalışması ve asgaride kullanılan mat renkler bulunmaktadır.

10 “Menai Bridge”, Melissa Petruzzello, *Britannica*, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.britannica.com/topic/Menai-Bridge>.

11 Thomas Barber ve W. Crane'nin bu iki resmi için bk. Alamy, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.alamy.com/menai-bridge-from-the-anglesea-side-1830-artist-thomas-barber-image262737347.html> ve Crane 1830'lar Ssplprints, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.ssplprints.com/image/106390/crane-w-the-menai-bridge-wales-c-1830>.



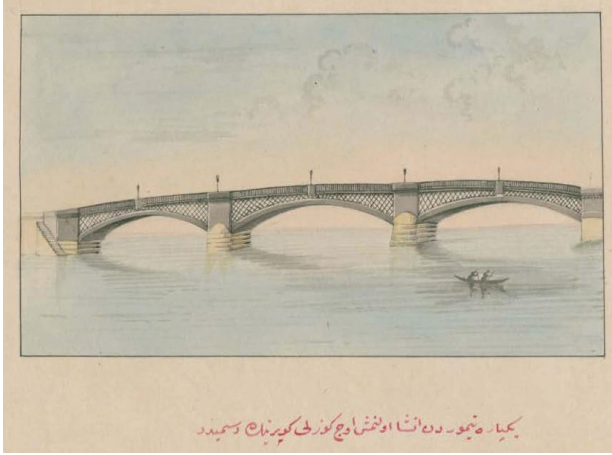
G. 3: Tahtından sefineler güzerân eden temür asma köprü'nün resmidir. (150 x 90 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 6a (8))



G. 3a: Yazarın yukarıdaki resmi çizerken şablon olarak kullandığını düşündüğümüz Thomas Barber ve W. Crane'in Menai Bridge (from the Anglesea side) isimli gravürü. ("Menai Bridge From Anglesea Side", <https://www.mediastorehouse.com/heritage-images/menai-bridge-from-anglesea-side-1830-14841043.html?prodid=73043>).

Eserdeki üçüncü köprü resmi Sayfa 7a (9)'da "Yekpâre temürden inşâ olunmuş üç gözlü köprü'nün resmidir," açıklamasıyla sunulmuştur (G. 4). Yazar, diğerlerinde olduğu gibi bu köprü'nün de ismini belirtmez. Bu köprü, mimarlığını John Rennie'nin (1761-1821) yaptığı Thames Nehri üzerinde bulunan ve 1819 yılında tamamlanmış çelikten yapılmış Southwark Köprüsü'dür. Yazarın döneminde bu köprüden geçişler ücretlidir. Halk arasında bu köprüye Demir Köprü de denmiştir. Köprü 1921 yılında

yıkılarak yerine daha modern mevcut köprü inşa edilmiştir.¹² Altında üç su geçişi bulunan dört ayak üzerine oturtulmuş köprü, yazar tarafından *üç gözlü köprü* olarak nitelendirilmiştir. Fon, renk, desen, ışık ve gölgenin asgaride kullanıldığı bir çizimdir. Şehrin merkezi konumunda bulunan bir köprü olmasına rağmen resimde çevresel bağlam ve ayrıntı yoktur. Bu resim de diğerleri gibi büyük ihtimalle köprü'nün gravür ve taşbaskı resimlerine dayalı olarak çizilmiştir.¹³



G. 4: Yekpâre temürden inşa olunmuş üç gözlü köprü'nün resmidir. (130 x 85 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 7a (9)).

Sayfa 8b (11)'de "Tams nehrinin tahtında olan yolun resmidir," açıklamasıyla gösterilen resim ile 9b (12)'de bulunan "Sahîfe-i evvelde resm olunan yolun kapusundan görünüşü resmidir," açıklamalı resim Güney Londra ile Kuzey Londra'yı Thames Nehri'nin altından birbirine bağlayan ve Thames Tüneli olarak bilinen tünel geçidinin çizimleridir (**G. 5**, **G. 6**). Londra'da Rotherhithe and Wapping arasında 1825 yılında yapımına başlanan Thames Tüneli'nin inşaat çalışmaları çok sayıda problem ve zorluklarla karşılaştığından 1843 yılında tamamlanabilmiştir. Tünelin mimarı Marc Brunel'dir (1769-1849). Tünelin yapım aşamasında finansal sıkıntılardan dolayı inşaat durmuş ancak 1834 yılında yeterli finansal kaynak bulunarak tekrar inşaata başlanmıştır. Yazarın burada "inşaata iki yıl önce başlanmıştır" demesi esasen inşaatın yeniden başlaması anlamında değerlendirilmelidir.¹⁴ Yazarın yaptığı ilk resim o dönemde çe-

12 Bk. "The Original Southwark Bridge", The History of London, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.thehistoryoflondon.co.uk/the-original-southwark-bridge/>.

13 "Southwark Bridge from Bank Side, London, 1817. Illustration for Metropolitan Improvements. (London, 1817). (Fotoğraf: Oxford Science Archive / Print Collector / Getty Images)", "Southwark Bridge from Bank Side Print Collector", Fine Art America, erişim 4 Mayıs 2022, <https://fineartamerica.com/featured/southwark-bridge-from-bank-side-print-collector.html>.

14 Thames Tünelinin tarihine ve genel özelliklerine dair bk. "Thames Tunnel", Historic England, erişim 4 Mayıs 2022, <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1242119> ve "Thames Tunnel", Engineering Timelines, erişim 4 Mayıs 2022, <http://www.engineering-timelines.com/scripts/engineeringItem.asp?id=436>.

şitli dergi ve mecmualarda yayımlanan tünel projesinin yarı gerçekçi ve yarı hayali çizimlerine dayalı olarak üretilmiş mimari inşaat projesi taslağı ile resim karışımı bir tasvirdir. Bu çizimde inşaatın yer altındaki kısmının yarısının tamamlandığı gösterilmektedir. İkinci resimde ise yine henüz bitmemiş bu tünelin giriş kısmı, tünelin mevcut hâlini görmeye gelen kişileri de gösterir şekilde yansıtılmıştır.¹⁵ Yazarın çizdiği her iki tünel resmi de bu dönemlerde yayımlanmış “The Thames Tunnel, London 1832” ve “The Thames Tunnel between Wapping and Rotherhithe” isimli gravürlerle büyük benzerlikler göstermektedir. Yazarın, çizimini bunlar ve bunlara benzer diğer gravürlere dayalı olarak yapmış olması kuvvetle muhtemeldir. Bu yer altı geçidi için yazar “yol” kelimesini kullanmaktadır. Henüz “tünel” ve “yer altı geçidi” tabirleri yoktur. Bu altyapı türü için Türkçede henüz herhangi bir terim olmadığı için “nehr-i mezkûrun tahtından karşısı tarafına geçilmek üzere (...) yol” gibi sözdizimsel bir açıklama yapısı kullanılmıştır.

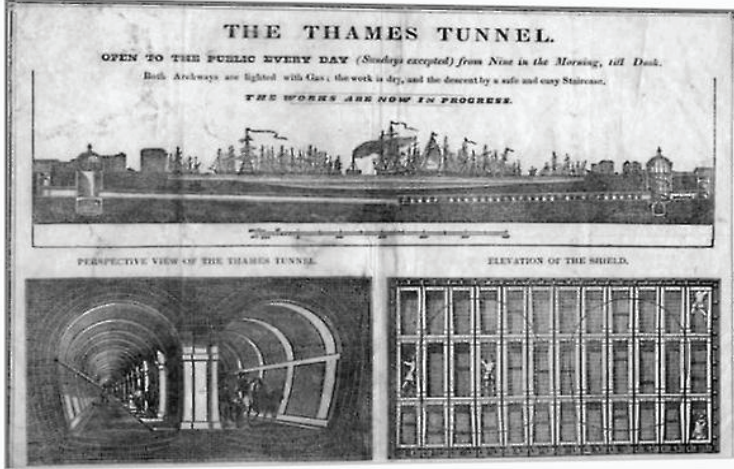


G. 5: Tams nehrinin tahtında olan yolun resmidir. (180 x 75 mm kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 8b (11)).

15 Bk. “The Thames Tunnel London 1832 Print Collector”, Photos, erişim 4 Mayıs 2022, <https://photos.com/featured/the-thames-tunnel-london-1832-print-collector.html> ve “Thames Tunnel Wapping Rotherhithe”, Prints Online, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.prints-online.com/thames-tunnel-wapping-rotherhithe-14312039.html#modalClose>.



G. 6: Sahîfe-i evvelde resm olunan yolun kapusundan görünüşü resmidir. (150 x 65 mm kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 9b (12)).



G. 6a: Yazarm yukarıdaki tûnel resimlerini çizirken şablon olarak kullandığımı düşündüğümüz gravürler. 1830'lu yıllarda çizilen resimlerin ressamı bilinmiyor. ("Thames Tunnel Wapping Rotherhithe", <https://www.prints-online.com/thames-tunnel-wapping-rotherhithe-14312039.html#modalClose>).

4. Gümrük Limanı ve Dok

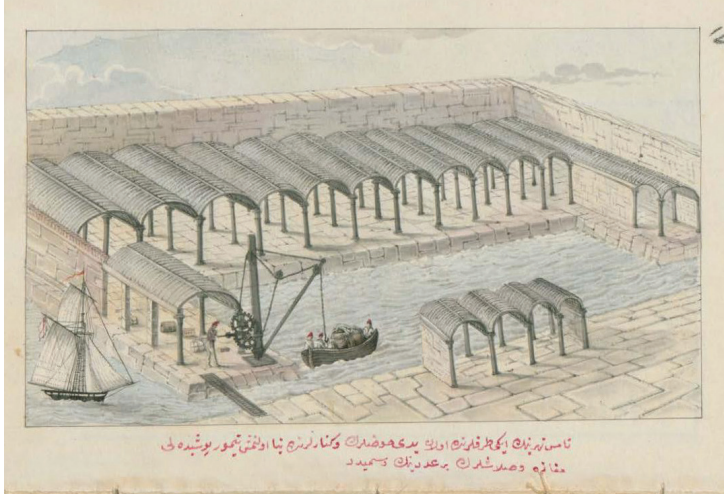
Thames Nehri üzerinde inşa edilmiş doklar, teknelerin yüklerini boşaltıp yeni yük almaları için girmek zorunda oldukları ve resmi kayıt işlemlerin ve vergilendirmeleri yapan gümrük dairelerinin bulunduğu resmi limanlardı. Hem Atlas Okyanusu üzerinden gelen uluslararası ticaret gemilerinin hem de kanallar vasıtasıyla İngiltere'nin iç kesimlerinden Thames Nehri'ne bağlanarak gelen daha küçük ölçekli teknelerin yanaştığı, mal indirip mal yükledikleri doklar, Londra'nın büyük bir ticaret merkezi

hâline gelmesine hizmet eden önemli ticari ve iktisadi kurumlardı. Bu dokların Londra ve İngiltere ticareti için öneminin farkında olan yazar, İngiltere'de cari olan gümrük vergilerini ayrıntılı şekilde tablolar hâlinde ortaya koyarken Londra'daki dokların sayılarını ve hacmini de göstermiştir:

“16a (19) Ve sâlifü'l-beyân şehrin vasatından cereyân eden Tams nehrinin iki taraf- larında küçük ve büyük bâzergân gemilerinin ve vapor sefinelerinin sühûlet ile mâl çıkarup yükletmek için yedi aded havuzları olup işbu havuzların sebab-i ihdâsı çünkü nehr-i mezkûr İngiltere adasının garb tarafından yüz kırk dokuz mîl mesâfesi olan mahalden bed' ü zühûr ederek Bahr-ı Muhît'e cereyân eylediğinden ve şehrin yetmiş mîl mesafesine gelince her yevm vâki olan medd ü cezir dokuz sâatde kırk kadem eksilüp ve ziyâdelendiğinden ve nehr-i mezkûrun sâlifü'l-beyân menbaından iki mîl mesâfesi dereler misillü dar ve serü'l-cereyân olup kırk mîl mahale gelince nehir sûretini kesb edüp işbu mahale değîn ayıklanmış ve temizlenmiş olduğundan üzerinde seyr ü hareket eden sâlifü'z-zikr bâzergân gemileri ve kayıkları ve vapor sefineleri vâki olan medd ü cezirden sâlim ü berî olarak sühûlet ile mâl çıkarmak 16b (20) ve yükletmek için inşâ olduğu. İşbu inşâ olunan ma'lûmu'l-mikdâr havuzların etrâfına cesîm mağazalar binâ olunup önlerine temürden dökme kalın direkler üzerine temür sac pûşîdeli musanna salaşlar yapılmış olduğu ve işbu mahalde gemilerden çıkarup mağazalara dâhil olan emvâl ü eşyâ-yı mütenevviyanın kırk vakıyesinden otuz guruş ve şekerin on yedi kıyye- sinden üç buçuk guruş ücret-i mağaza aldıkları işbu havuzlara dâir olan cedvelden dahi ma'lûm olacağı.”¹⁶

Sayfa 17a (20)'de bulunan resim “Tams nehrinin iki taraflarında olan yedi havuz- ların ve kenârlarında binâ olunmuş temür pûşîdeli mağaza ve salaşların bir adedinin resmidir,” açıklamasıyla gösterilmiştir (G. 7). Bu resim, perspektif, ışık-gölge çalı- şması ve oransallık bakımından önceki resimlerden nispeten daha zayıf özellikler göstermektedir. Yelkenli teknenin çizimindeki oransızlık resme geleneksel minyatür resminde görülen bir özellik katmış gibidir. Eserin yazıldığı ve resmin çizildiğini dü- şündüğümüz 1835'li yıllarda çizilmiş dok gravürlerinde yük vinçleri ve dok yapıları daha gelişmiş olduğundan yazarın bu resmi, dokların daha eski gravürlerine dayanarak çizdiği izlenimini uyandırmaktadır. Yazar, metinde dok veya liman için *havuz*, liman- daki yük depoları veya antrepo için *mağaza*, üzeri metal saçla örtülü kenarları açık çardak şeklinde yük bekletme yerleri için *salaş* kelimelerini kullanmaktadır.

16 Mehmed Emin Bey (?), *Seyyâhnâme*, (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Katalog no: NEKTY 05085, Yayımlanmamış Elyazması, 1835-1837), varak 16a (19).



G. 7: Tams nehrinin iki taraflarında olan yedi havuzların ve kenârlarında binâ olunmuş temür pûşîdeli mağaza ve salaşların bir adedinin resmidir. (175 x 100 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 17a (20)).

5. Posta Arabaları ve Dilicans Denilen Tarifeli Yolcu Arabaları

Yazar, İngiltere’de gördüğü posta sistemi ile tarifeli seferler yapan atlı yolcu arabaları üzerine ayrıntılı bilgiler vererek ülke çapında uygulanan yaygın haberleşme ve ulaşım sistemine dair bilgilendirmede bulunur ve bu sistemi iki adet resimle gösterir. Her şehirde posta işlerinin yapıldığı bir bina olduğunu söyleyen yazar bu posta merkezlerinde görevli memurların 24 saat esasına göre çalıştığını, posta arabalarının saatinde kalktığını ve posta arabalarında görevli postacıların kırmızı üniforma giydiklerini dile getirir. Yazara göre bu posta görevlileri postalanacak mektup ve kolileri günün belirli saatlerinde toplar ve dağıtırlar. Posta ücretleri, mektubun ve kolinin gideceği mesafeye göre ayrı ayrı belirlenmiş tarifeye göredir. Posta memurları şehirler arasında posta arabalarıyla posta taşırken kendilerinin geldiğini belli eden borazan çalarlar ve yolda tüfek taşırlar. Posta arabalarının 4-8 yolcu taşıyacak büyüklükte olarak yolcu da taşıdığı ve bu arabaların yol üzerinde bulunan “otel” denilen dinlenme yerlerinde mola verdikleri, yolcuların buralarda kahvaltı yaptıkları ve yemek yedikleri, yemek ücretlerinin de ehven olduğu anlatılır. Tarifeli sefer yapan *dilicans* denilen bir başka çeşit menzil arabasının da bulunduğunu ve bunların posta taşımadığını söyleyen yazar, bu ulaşım sisteminin işleyişine dair bilgiler verirken sistemin bütçesi ve tarifelerine dair ayrıntılı sayısal verileri tablo şeklinde ortaya koyar. Yazar, eserde postanede çalışan posta memuru için *posta nâzırları ve yazıcıları*, postaları toplayan, taşıyan ve dağıtan postacılar için *hademe*, gönderileri posta arabalarıyla başka şehirlere götüren posta memurları için *kuryel*, posta arabaları için *menzil arabası* ve *dilicans*, yol üzerindeki dinlenme yerleri için *otel*, yemek ücreti için *taâmiye* ve posta arabalarının hızı ve

sürati için *bâd-ı sarsar gibi kemâl-i seyr ü sür'atle savb-ı maksûdlarına şitâb eyledikleri* gibi kelime ve ifadeler kullanmıştır. Yazar eserde posta arabaları ile dilicans arabalarını gösteren iki resim çizmiştir:

“50a (53) Postalarının vaf ü ta'rîfidir. Her memâlikine posta ile gönderilecek mektûblardan mahall ü mesâfesine göre ücret alınmak ve vakt-ı muayyenesinden bir dakika mürûr etmeyerek sâlimen mahalline varmak için derûn-ı şehirde bir mahall-i mahsûs binâ olunmuş ve me'mûr olan posta nâzırları ve yazıcıları ve posta kâğıdlarını toplamak ve dağıtmağa me'mûr müteaddid hademeleri gece ve gündüz ol mahalde ikâmet ile her cânibe gidüp ve her cânibden gelen kâğıdları vakt ü sâatleriyle mahallerine îsâl ve teslim eyledikleri. Her yevm me'mûr olan hademe vakt-i zevâlden iki sâ'at sonra şehrin her zokağında ellerinde birer çan ile gezüp, mektûb irsâli lâzım olan kimseneler işiderek mektûblarını ve lâzım gelen ücretlerini vererek mersûmlar bu minvâl üzere cümle mektûbları ahz ederek posta mahalline götürüp yazıcıları her bir semtin mektûblarını takım takım ayırarak posta kuryellerine teslim mahallerine i'zâm eyledikleri. Ve bundan başka iki nevi menzil arabaları olup bir nevi dört yolcu alup ve arka tarafına posta kuryeli binerek azîmet eylediği ve bir nevinin kuryeli olmayup fakat yolcular râkib olarak âzim oldukları. Ve işbu posta arabalarına dilicans ta'bîr olunup ba'zısı sekiz adam oturacak ve ba'zısı on beş adam oturacak mikdârı büyüklükde olup her yevm bir cânibe gidecek adamlar 50b (54) bâzâr kayıkları gibi râkib olarak vakt-i muayyeneleriyle hareket eyledikleri ve işbu vakt-i hareketleri ve zamân-ı duhûlleri sâir postaların ma'lûmları olduğundan vürûd u duhûllerinden mukaddem yarar ve tûvânâ bârgîrleriyle arabaları hâzır ve âmâde ve geldikleri ânda bilâ-tevkîf postalara irkâb ve bâd-ı sarsar gibi kemâl-i seyr ü sür'atle savb-ı maksûdlarına şitâb eyledikleri. Ve işbu zikr olunan posta mahallerinin birbirlerine beş on ve on iki mil mikdârı bu'd-ı mesâfeleri olup ba'zı yol üzerinde kâin otel ta'bîr eyledikleri hânları olduğundan yolcular yarım sâat mikdârı istirahat etmek ve kahve altı eylemek için zikr olunan otellere inüp süfrelere üzerinde dâimâ yolcular için hâzırlanmış olan lahm ve çây ve tavuk ve kahve ve tereyağından karnı acıkmış olanlar istediği taâmdan yeyüp her bir taâm eden adamdan beşer gurus taâmiye aldıkları. Ve yarım sâat ikâmet tekmiî olduğu ânda bir dakika tevkîf olunmayarak derhâl oradan hareket ve gidecekleri mahale azîmet eyledikleri. Velhâsıl şehre varıncaya kadar esnâ-yı râhda hiç bir şeye müzâyaka çekmeyerek minvâl-i meşrûh üzere âzim oldukları. Ve mezkûr posta arabalarının ücreti bir karâr üzere olmayup her bir mahalın uzak ve yakınlığına göre olup bir mil mahale ekserî beş gurus ücret aldıkları. Ve sâlifü'z-zikr posta arabasıyla giden kuryellerin ve gerek arabacılarının elbiseleri al çukadan olup işbu kuryellerin yanlarında posta kâğıdlarını 53a (56) muhâfaza için birer aded tüfenkleri olduğu ve esnâ-yı râhda mürûr u ubûr eden işbu posta arabaları birbirlerine ve seyr ü hareketlerine mâni olmamak için mezkûr kuryellerin ellerinde birer kebîr boruları olup aralık aralık çalarak gittikleri. Ve sâhib-i dilicans arabasıyla yollarında olan hân sâhiblerinin tûvânâ bârgîr ve kısrakları olduğundan beynlerinde altı mâh ve bir sene her yevm geçirmek için bâzârlık eyleyerek karâr verdikleri ve bu

sebebden bir dilicans arabasının diğer dilicans arabasıyla ücret almaları bir karar üzere olmadığı. Ve işbu posta mektûblarından devletlerine hâsıl olan îrâd ü mesârifi zîrde muharrer cetvelden müstebân olacağı.”¹⁷

Bu konuya dair 51a (54)’de bulunan resmin altında “Esnâ-yı râhda kâin otel ta’bîr eyledikleri hânelerin ve posta ve dilicans arabalarının resmidir,” açıklaması vardır (G. 8). Dört atlı posta arabasının sürücüsüyle beraber iki kişi önde iki kişi arkada dört kişi olarak arabanın dışında oturmuş şekilde, muhtemelen diğer dört yolcu da arabanın içerisinde seyahat eder şekilde çizilmiştir. Arkada bulunan kırmızı üniformalı posta memurunun elinde bir işaret borazanı bulunmaktadır. Arka planda yazarın bahsettiği yol üzerindeki otel ve yanı başında posta arabalarının atlarının değiştirildiği at ahırını “stable” görülmektedir. Atların arabaya ve arabanın üzerindeki kişilere olan oransallığı ile perspektif teknik olarak zayıf görünürken ışık ve gölgenin belirli bir başarıyla uygulandığı gözlemlenmektedir. Bu resmin de yazarın dönemindeki benzer gravür ve taşbaskı resimlere dayalı olarak çizildiğini düşünüyoruz.

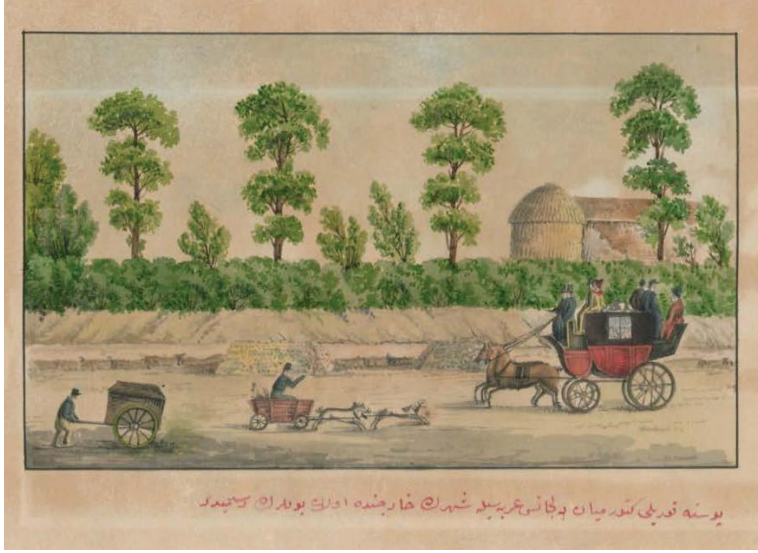


G. 8: Esnâ-yı râhda kâin otel ta’bîr eyledikleri hânelerin ve posta ve dilicans arabalarının resmidir. (165 x 105 mm, kâğıt üzerine suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 51a (54)).

52a (55)’te bulunan resim “Posta kuryeli getürmeyen dilicans arabasıyla şehrin hâricinde olan yolların resmidir,” başlığını taşımaktadır (G. 9). İki atla çekilen dilicansın dış kısmında yedi yolcu görünmektedir. Araba bir köy çevresinden geçer şekilde gösterilirken bir İngiliz köylüsünün dört köpekle çekilen küçük arabasıyla bir köylünün elle itilen saman arabası da özellikle gösterilmek istenmiş gibidir. Yazarın

17 Mehmed Emin Bey (?), “Seyyâhnâme”, (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Katalog no: NEKTY 05085, Yayınlanmamış Elyazması, 1835-1837), varak 50a (53).

bu resimle İngiliz köy ve çiftçilik hayatında dair de bir fikir vermek istediğini anlıyoruz. Bu resimde de perspektif, oransallık, ışık ve gölge unsurlarında belirli zayıflıklar görülmektedir.



G. 9: Posta kuryeli getirmeyen dilicans arabasıyla şehrin hâricinde olan yolların resmidir. (145 x 88 mm, kâğıt üzerine suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 52a (55)).

6. Buharlı Trenler “Vapor Arabaları” ve Demiryolu

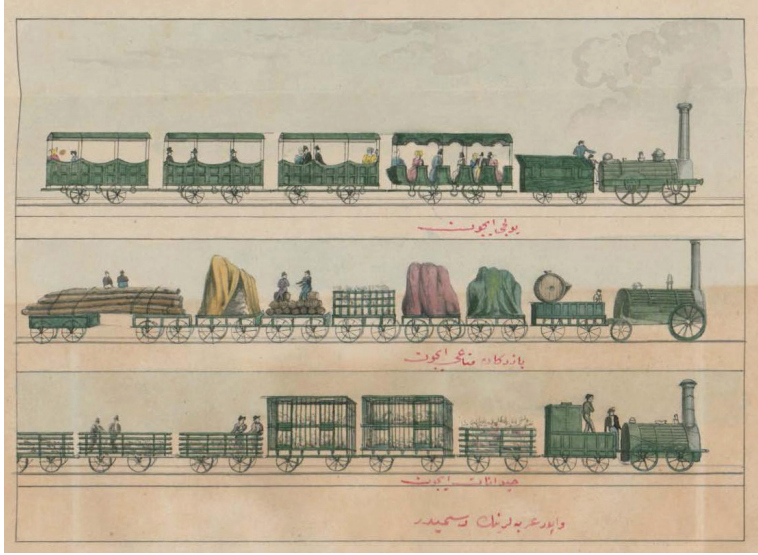
Yazar, İngiltere’de 19. yüzyılın ilk yarısında hızla gelişmeye başlayan demiryolu ulaşımı ile kömürle çalışan buharlı trenler konusunda bizzat gözlem ve tecrübelerine dayanarak bilgiler verir. Demiryolu ve trenin gelecek vadeden yeni bir ulaşım sistemi olduğunu ve bu ulaşım sisteminin bu ülkede günbegün ilerlediğini ve yaygınlaştığını söyler. Bu dönemde İngiltere’nin en büyük sanayi şehirlerinden olan Manchester ile en büyük limanlarından olan Liverpool arasında kısa süre önce tamamlanarak hizmet vermeye başlayan demiryolu üzerinde Osmanlı sefiri Namık Paşa ve diğer bazı önemli bürokrat ve devlet adamlarıyla birlikte seyahat ettiğini anlatırken arabayla on bir saatte gidilecek mesafeyi trenle iki saat kırk dakika gibi oldukça hızlı bir şekilde tamamladığını birinci elden bütün gerçekliği ve canlılığıyla aktararak okuyucuyu bilgilendirir ve kömürün yakılmasıyla oluşan buharla çalışan motorun bulunduğu lokomotif için *vapor arabası*, trenin vagonları için ise *yol arabası* ibarelerini kullanır. Yazar, bu bağlamda, gene bu dönemde gravür ve taşbaskı olarak yapılmış resimlere dayalı olarak tren ve demiryolunu yansıtan iki resim çizmiştir. Her iki resimde de belirli hatlar ve konturların karakalemle belirlendiği ve daha sonra soluk renklerin hâkim olduğu suluboya ile çalışıldığı görülmektedir:

“56b (60) Ve bâzergânlık ile meşhûr olan Londra şehrinden küçük, Amerika ve Hindistân ve Avrupa ve Afrika bâzergân gemilerine ve ba’zı san’at ile meşhûr şehirlerine iskele olmuş Liverpool şehri ve her yevm vaktine göre işbu şehirde beş yüz ve bin beş yüz kıt’a bâzergân gemileri bulunduğu. Ve şehr-i mezkûrdan Londra şehrine gelince icâd ü inşâ etmekte oldukları temür yollarının ba’zı mahalli tekmiil olmuş ve ba’zı mahalli tekmiil olmağa takarrüb eylemiş olduğu ve pambuk san’atıyla meşhûr olan Mançester şehrinden Liverpool şehrine varınca tekmiil olmuş temür yollarından her yevm vapor arabalarıyla gidüp geldikleri. Ve şehr-i mezkûrdan Liverpool şehrine varınca bundan akdem Devlet-i Aliye tarafından li-maslahatin İngiltere’ye me’mûr atüfetlü Nâmık Paşa hazretleri ve İngiltere mu’teberânından iki nefer ve bendeleri ve sır kâtibleri Hâlis Efendi, ve Yüzbaşı Mehmed Efendi ve Hasûn Efendi hazerâtlarıyla vapor arabasına râkib olarak otuz üç mil mahalli ya’nî on bir sâ’at bu’d-ı mesâfeyi iki sâ’at kırk iki dakıkada seyr-i sür’atle zîrde tersîm olunmuş resimleri vechiyle âzim olarak kat’ olunmuş olduğu. Ve bir aded vapor arabası kırk aded yol arabasını seyr-i sür’atle çeküp götürdüğü ve sekiz seneden berü kıt’a-i selâsede yapılmış ve yapılmakta olan temür yolların cümlesi yüz elli mil-i mahal olduğu...59a (62) İki seneden berü Londra şehrinde yokuşda ve inişde ve dar zokaklarda işlemek ve yürümek için üç tekerlek üzerine yigirmi aded vapor arabası icâd olunup işbu arabaların ön tekerleklerinde birer vidası olup ol vidayı gemi dümeni gibi istediği tarafa çevirerek kullandıkları ve eczâ-yı a’zamı olan ma’den kömürünün dumanını dahi tahtında olan sandığında habs ederek mahv eyledikleri ma’lûm olmak için zîrde bir resmi tersîm olunmuş olduğu.”¹⁸

Sayfa 57a (60)’ta bulunan resim “Vapor arabalarının resmidir: Yolcu için, Bâzergân meta’ı için, Hayvânât için,” açıklamalarıyla gösterilmiştir (G. 10). Tren ile vagonlarının ilk örneklerini gösteren bu resimde yolcu, yük ve hayvan taşıyan üç çeşit tren resmi yansıtılmıştır. Her üç çeşit trende de vagonlar farklı olsa da lokomotifler benzer özelliklere sahiptir. Lokomotif ve vagonlarda insanların bulunduğu kısımlar tam kapalı değildir. Resimde trenlerin çevresel bağlamı gösterilmemiştir. Yolcu treninde lokomotiften çıkan duman son derece soluk şekilde gösterilmiştir. Yeşil, kahverengi, gri, turuncu ve mor renkler hâkimdir. Yazar, bu resmi S. G. Huges ve Isaac Shaw tarafından 1833 yılında çizilen “Travelling on the Liverpool and Manchester Railway” isimli dört resimli gravürün bir yorumu olarak çizmiştir diye düşünüyoruz.¹⁹

18 Mehmed Emin Bey (?), “Seyyâhnâme”, (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Katalog no: NEKTY 05085, Yayınlanmamış Elyazması, 1835-1837), varak 56b (60).

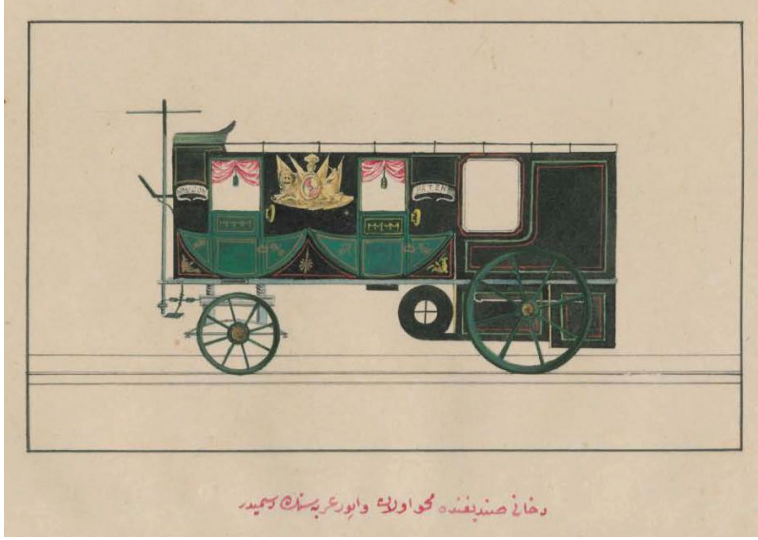
19 “Travelling on the Liverpool & Manchester Railway, 1833”, Getty Images, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/aquatint-engraved-by-s-g-hughes-after-a-drawing-by-isaac-news-photo/90747037>.



G. 10: Vapor arabalarının resmidir. Yolcu için. Bâzergân meta'ı için. Hayvânât için. (185 x 135 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 57a (60)).

Sayfa 58a (61)'deki resim “Dühânı sandığında mahv olan vapor arabasının resmi- dir,” açıklamasını taşımaktadır (**G. 11**). Resim, Londra’da şehir içinde dar sokaklar ile yokuşlarda kullanılmak üzere yapılmış üç tekerlekli nispeten lüks özelliklere sahip buhar motorlu bir tür küçük tramvay örneğini göstermektedir. Yazara göre tren lokomotifinin biraz daha geliştirilmiş şekli olan bu tür motor, yakılan kömürün du- manını altında bulunan sandık şeklinde bir düzeneğe alarak sıkıştırılmakta ve dışarıya salmamaktadır.²⁰ Yazarın bu resmi de o dönemde yapılmış benzer gravür ve taşbaskı resimlerin bir yorumlanması şeklinde çizdiğini düşünüyoruz.

20 Londra’da 1800’lü yılların başında şehir içi yollarda yolculuk yapmaya müsait birçok buharlı araba denemesi yapılmıştır. Çok başarılı olmayan bu denemeler sonraki dönemlerde terk edilmiştir. Yazarın bu dönemde yapılan bu türden denemelere dair haber ve resimlere dayalı olarak bu resmi çizdiğini düşünüyoruz. Konuya dair bk. William Fletcher, *History and Development of Steam Locomotion on Common Roads* (London, New York, Ipswich: E. & F. N. Spon, 12 Cortlandt Str., S. H. Cowell. Fletcher, 1891), 50-134; “The Motor Miscellany, The Steam Century: 1800 to 1830”, Sites Google, erişim 4 Mayıs 2022, <https://sites.google.com/site/motormiscellany/cars-other-vehicles/the-steam-century-1>.



G. 11: Dühânî sandığına mahv olan vapor arabasının resmidir. (145 x 90 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (*Seyyâhnâme*, varak no 58a (61))

7. Balonlar, Balon Teknolojindeki Gelişmeler ve Türk Balonu

Yazar, eserinde bu dönemde özellikle Fransa ve İngiltere’de büyük heyecan uyandıran ve önemli gelişmeler gösteren balonculuk ve balon uçuşu denemelerine dair oldukça güncel bilgiler vermiş ve çeşitli dergi, gravür ve taşbaskı balon resimlerini ilham kaynağı olarak kullanarak üç adet balon resmi çizmiştir. Yazar, balon teknolojisinde meydana gelen yeni gelişmeleri ve Fransız ve İngiliz bilim adamlarının bu teknolojiyi geliştirmek için birlikte yaptıkları çalışmalarını anlatırken bilim adamlarının dümenle kontrol edilerek rüzgâra karşı yol alan bir balon tekniği yaratmak amacıyla olduklarını dile getirir. Eserin yazarı olduğunu tahmin ettiğimiz Mehmed Emin Bey’in babası Hüseyin Rıfki Tamanî’nin yakın mesai arkadaşı Mühendis İngiliz Selim Efendi tarafından 1801 yılında İstanbul’da gerçekleştirilen balon uçuşu tecrübeleri ile İstanbul’a balon uçuşu yapmaları için davet edilen Londra Matematik Cemiyeti üyesi bazı İngiliz bilim adamlarının uçuş gösterilerinden haberdar olduğunu ve bu ilk balonculuk tecrübelerinin kendisinde konuya dair çok merak ve ilgi uyandırdığını düşünürüz.²¹ Ayrıca yazarın İngiltere’de bulunduğu 1836 yılının Kasım ayında İngiliz baloncu Charles Green’in Londra’dan Almanya’nın Nassau bölgesine (Wiesbaden) yaptığı yaklaşık 750 kilometrelik balon seyahatinin yarattığı süksenin dönem gazete ve dergilerindeki yansımalarını yakından takip ettiğini balonculuk konusuna dair

21 İstanbul’da 19. yüzyılın başlarında yapılan ilk balon uçuşu tecrübeleri üzerine ayrıntılı bilgi için bk. Ekmeleddin İhsanoğlu, “Osmanlı Havacılığına Genel Bir Bakış”, *Çağını Yakalayan Osmanlı, Osmanlı Devleti’nde Modern Haberleşme ve Ulaştırma Teknikleri*, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu ve Mustafa Kaçar (İstanbul: İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi IRCICA, 1995), 497-596.

verdiği bilgilerden ve çizdiği her üç balondaki renk, motif ve teknik ayrıntılardan takip edebilmekteyiz.²² Bu teknik ayrıntılar arasında denize inmesi durumunda kullanılmak üzere bazı balonların altına konulan bir sandal, dümen görevinde kullanılan çeşitli kanatlar ve balon üzerine konulan bayrak sayılabilir.²³ Yazar, çizdiği balon resimlerinin ikisine o dönemde kimi balon resimlerinde görülen Fransız ve İngiliz bayrağının yerine bu dönemde standart olarak Osmanlı devlet dairelerinde yaygın olarak kabul gören kırmızı zemin üzerine ince yeni hilal ve sekiz köşeli yıldızlı Osmanlı bayrağını koymuştur. Bütün bu yönleriyle yazarın zihninde yerli bir Osmanlı Türk balonu tahayyül ettiğini ve bunu eserde çizdiği özgün balon resimleriyle padişaha sunduğunu anlamaktayız. Erken dönem metinlerinde çadır ve küre olarak isimlendirilen bu araç için *Seyyâhnâme* metninde “balon ta’bir eyledikleri ecsâm” açıklaması yapıldıktan sonra balon kelimesini yaygın şekilde kullanmaya başlamıştır:

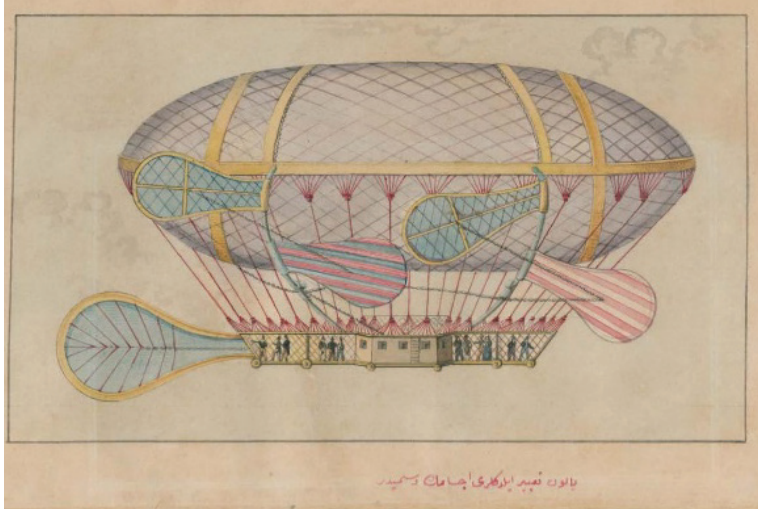
“59b (63) İngiltere ahâlisinin ma’den kömürü âteşinden hâsıl olan hülâsa olmuş havâyı balon ta’bir eyledikleri ecsâmın derûnuna vaz’ u imlâ ve li-ecli’t-tecrûbe birkaç adam dahi girerek dâima rüzgârın önüne gidilmek üzere semâya doğru su’ûd u irtifâ ve hîn-i nüzûllerinde deryâyâ tesâdüf ile ihâfelerini mûcib olmamak için hasbe’l-ihiyât zikr olunan balonun tahtına bir küçük kayak ta’lik ü müheyyâ ve rûberâh-i semâ olmuşlar. . .60a (63) ve mersûmlar şimdîye kadar zikr olunan balon ile rüzgârın önüne gitmek ve istedikleri mahale nüzûl etmenin tarîkini bulmuşlar ise de rüzgârın aksine dahi gitmenin tarîkini Fransa hükemâlarından biri tasavvur ederek İngiltere’ye gelüp, cemîi hükemâları ve erbâb-ı maârifleri ile bil-meşvere şöyle karâr vermişler ki zikr olunan balona gemi dümeni misillü kanadlar yapıldığı sûrette ve havâda bulunduğu hâlde rüzgâra karşı gideceğini ve derûnunda olan havâyı zâyî etmeyerek diğer bir tarafına havâ-yı sâire ile ağırlık verilerek nüzûl olunacağını ve ol ağırlığı terk ile havâyâ bi’l-irtikâ istediği mahale gideceğini gereği gibi derk ü teyakkun eylediklerinden ve İngiltere adasından Paris şehrine muhâlif rüzgâr ile gitmek ya’nî bu tarafâ avdet etmek için beş on gün sonra azîmet eylemek üzere zikr olunan balonun bir adedini i’ mâl ve bir bâğçeye konularak cemîi maârifleri görüp, ancak bu husûs şimdîye dek envâi tecrûbe ile bu kadar vücûda gelmiş ve bu tecrûbe ile dahi mümkün olmaz ise cemîi Avrupa maâriflerine mûcib-i efkâr ü melâl olacak bir husûs olduğuna binâen bâlâda zikr olduğu vechile 60b (64) mâtde-i mezkûrun esbâb-ı lâzimesi karîben bi’l-istikmâl ya’nî kuvvetden fi’le îsâl edeceklerine şübheleri olmadığından cism-i mezkûrun ma’lûm olmak için bir eşkâli işbu mahalle tersîm ü teşkil olunmuş olacağı.”²⁴

22 Balonculuğun Avrupa’daki tarihi ve bu ilk uzun mesafeli uçuş üzerine bk. F. Marion, *Wonderful Balloon Ascents or, The Conquest of The Skies, A History of Balloons and Balloon Voyages* (New York: Charles Scribner & Company, 1870) ve Donald L. Piccard, “Balloon Flight, Historical Development”, *Britannica*, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.britannica.com/technology/balloon-flight/Historical-development>.

23 Bu dönem Fransız ve İngiliz balonlarına asılan bayraklar gravür ve taşbaskı resimlere yansımıştır. Bk. Library of Congress, “Le tricolore digital file from original item, no. 51”, Loc, erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.02486/>; “Ballooning Prints”, The Old Print Gallery Blog, erişim 4 Mayıs 2022, <https://oldprintgallery.wordpress.com/2014/07/30/ballooning-prints/>.

24 Mehmed Emin Bey (?), “Seyyâhnâme”, (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Katalog no: NEKTY 05085, Yayınlanmamış Elyazması, 1835-1837), varak 59b (63).

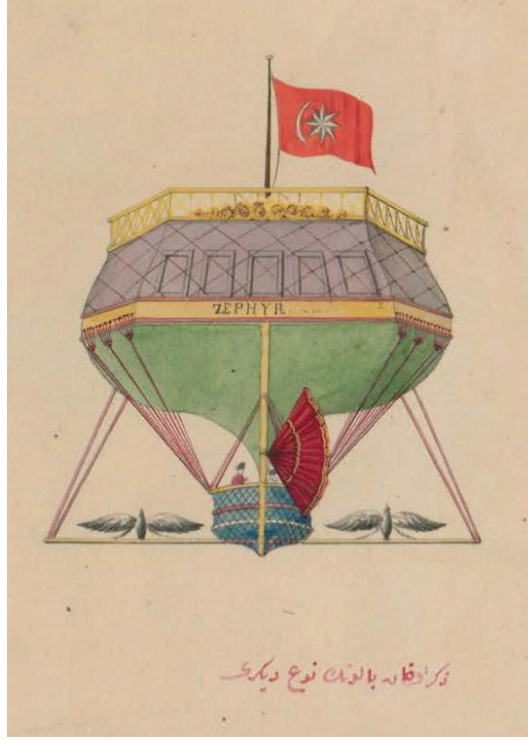
Sayfa 61a (64)'teki balon resmi "Balon ta'bir eyledikleri ecsâmın resmidir," açıklamasıyla gösterilmiştir (Resim 12). Dönemde yaygın görülen armudi şekilli daha küçük balonların aksine, yazarın burada gösterdiği balon, enlemesine oval şekilli olarak daha büyüktür ve üzerinde rüzgâra karşı gitmesini sağlayan kanatları ile yönlendirme dümeni bulunmaktadır. Alt kısımda boydan boya yayılan yolcu sepeti de oldukça büyük olan araçta 12 kişi seyahat etmektedir. Kaynaklar bu tür balonların yazarın bu resmi çizdiği 1836'da henüz kullanımda olmadığını ancak geliştirilmesi amacıyla buna benzer çeşitli çizimlerinin olduğunu göstermektedir.²⁵ Biz, yazarın yukarıdaki anlatımında da dile getirdiği gibi bu dönemde bu tür büyük balonların henüz gelişme aşamasında olduğunu ve balonların gelecekte dönüşeceği şekli göstermek amacıyla sergilenen bir balonun resmini çizdiğini düşünüyoruz.



G. 12: Balon ta'bir eyledikleri ecsâmın resmidir. (185 x 110 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya)
(*Seyyâhnâme*, varak no 61a (64))

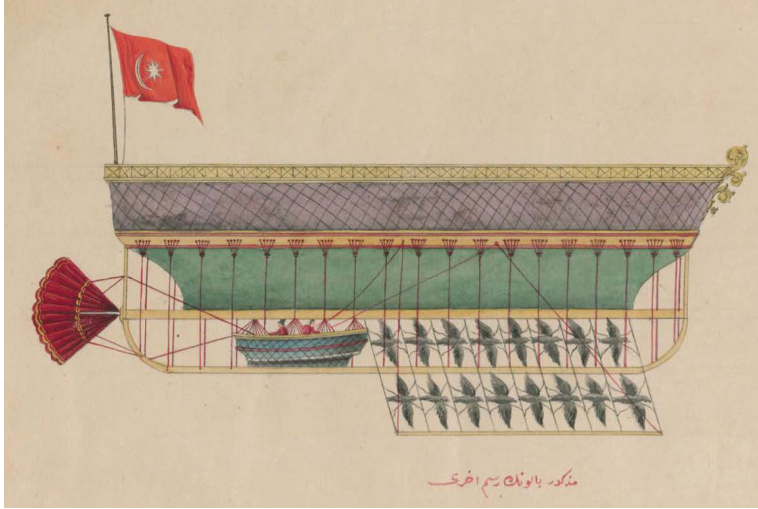
Sayfa 62a (65)'te "Zikr olunan balonun nev'-i diğeri" açıklamasıyla gösterilen balon, bu dönemde Avrupa'da çizilmiş balon gravürleri ile taşbaskı resimlerinde yaygın olarak görülen balonların prototipidir (**G. 13**). Hava doldurulan kısmı genel olarak daha yuvarlak ve küresimsi olan bu balonlar sepete bağlandığı alt kısmında bulunan hava giriş yoluna doğru darlaşmaya başlar ve armudumsu bir şekle dönüşür. Zengin renklerin kullanıldığı balonun üzerinde göndere çekili olarak gösterilen Osmanlı bayrağı yazarın kendi tahayyülünde oluşturduğu ve resme aksettirdiği bir motif olarak değerlendirilebilir, çünkü bayraklar bu dönem balonlarında ya balon gövdesini oluşturan kumaşın tamamına çizilmiş olarak veya balonun çeşitli yerlerine asılmış olarak gösterilir. Bu bakımdan balonun tepesine dikilen bayrak gönderi yazarın eklediği bir imaj olmalıdır.

²⁵ Bk. F. Marion, *Wonderful Balloon Ascents or: The Conquest of The Skies, A History of Balloons and Balloon Voyages* (New York: Charles Scribner & Company, 1870), 63, 89, 94, 112, 131, 152.



G. 13: Zikr olunan balonun nev'-i diğeri. (90 x 75 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya)
(*Seyyâhnâme*, varak no 62a (65))

Sayfa 63a (66)'de “Mezkûr balonun resm-i âharıdır,” açıklamasıyla gösterilen balon resminin de bu dönemde üzerinde çalışılan ve henüz uçuş denemelerine başlanmamış ve sergilenmekte olan bir balonun yorumu olduğunu düşünüyoruz (G. 14). Balon gemi şeklinde dizayn edilmiş ve denize düşmesi durumunda yolcuların boğulmaması için balonun altına sepet yerine bir sandal yerleştirilmiştir. Balonun dengesinin sağlanması ve rüzgâra karşı yol alabilmesi için kuş şekilli kanatlara sahip olduğu ve dümeninin bulunduğu görülmektedir. Oldukça süslü ve gösterişli çizilmiş bu balonun üzerine bir önceki balonda olduğu gibi göndere çekili Osmanlı bayrağı eklenmiştir. Eserin padişaha sunulmak amacıyla yazılmasından dolayı diğer resimlerde olduğu gibi bu balon resminde de renklerin kullanımında zenginlik göze çarpmaktadır.



G. 14: Mezkûr balonun resm-i âharıdır. (180 x 120 mm, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya) (Seyyâhnâme, varak no 63a (66))

Sonuç

Muhtemelen mühendishane kökenli Mehmed Emin Paşa tarafından eğitim aldığı Cambridge Üniversitesi'nde 1835-1837 yıllarında padişaha sunulmak üzere yazıldığını düşündüğümüz *Seyyâhnâme* isimli elyazması eserde yer alan ve gene verilen bilgilerden yazarın kendisi tarafından çizildiğini tahmin ettiğimiz 18 adet suluboya resim, eseri seyahatname-sefaretname türü eserler arasında oldukça özgün ve özel bir yere konumlandırmaktadır. Eserin son bölümünde her ne kadar Fransa hakkında bilgiler vermiş olsa da yazar, esas olarak İngiltere'nin askerlik, ekonomi, eğitim, ticaret, ulaşım altyapısı ve uluslararası faaliyetlerine dair ayrıntılı bilgiler sunmuş, bu bilgileri istatistiksel tablolar ve resimlerle de desteklemiştir. Belirli düzeyde oran ve ışık-gölge unsurlarına sahip perspektif içeren gerçekçi-nesnel nitelikteki bu suluboya resimlerden on dört adedi cadde, köprü ve tünel gibi ulaşım altyapısı ile döneme özgü gelişmiş posta ve yolcu arabası, tren ve balon gibi çağın yeni ulaşım araçlarını göstermektedir. Yazar, böylece edebi tasvirlerle ayrıntı olarak anlattığı ve yorumladığı bu altyapı ve ulaşım konularını görsel tasvirlerle de aktarmanın önemli olduğunu düşünmüştür. Bu resimlerin önemli bir kısmı İngiltere'de gravür ve taşbaskı olarak ayrı ayrı yayımlanmış resimler ile çeşitli dergi ve kitapların içinde bulunan resimlere dayalı olarak yeni yorumlarla çizilmiştir. Çizilen resimler teknik bakımdan konularla ilgili olup çevre ve arka plan ayrıntıları oldukça sınırlı tutulmuştur. Balon resimlerinde daha çeşitli ve canlı renklerin kullanıldığı görülse de resimlerde genellikle sınırlı ve mat renkler tercih edilmiştir.

Oldukça düzgün kaldırımlarda havagazı kullanarak cadde ve sokakları aydınlatan lambalar ile belirli bir düzene göre inşa edilip tabela ve tentelerle de süslenerek sıralan dükkanları gösteren Londra'nın bir caddesinin resmi modern şehirciliği, yeni tekniklerle yapılmış tünel, çelik köprü ve büyük asma köprüleri gösteren resimler modern ulaşım altyapısını ve *dilicans* denilen modern atlı arabalar, posta arabaları, buharlı tren ve balonları gösteren resimler modern ulaşım araçlarını eğitilmiş Osmanlı devlet adamlarına ve aydınlarına edebi ve görsel tasvirlerle birlikte sunan ilk çalışmalarındandır. Bu tasvirlerin modern Batı şehirlerinin ve sanayi devriminin ortaya çıkardığı modern ulaşım altyapısı ile ulaşım araçlarının üst düzey Osmanlı okuyucusunun zihninde daha somut olarak canlanmasına ciddi şekilde etki ettiği şüphesizdir. Tanzimat Fermanının ilanından kısa bir süre önce tamamlanmış bu eserin, bu bağlamda, modernleşme çabalarını daha ciddi ve sistemli şekilde yürütecek Tanzimat idarecileri için de önemli görsel veriler sunduğu açıktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Buluç, Sadettin. "Türkçe Yazma İki Seyahâtname." *IX. Türk Tarih Kongresi, Ankara 21-25 Eylül 1981, Kongreye Sunulan Bildiriler*. 3.cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989, 1505-1513.
- Dönmez, Ahmet. "Osmanlı-İngiliz İlişkileri: Diplomasi ve Reform (1833-1841)." Selçuk Üniversitesi, Doktora Tezi, 2013.
- Fletcher, William. *History and Development of Steam Locomotion on Common Roads*. London, New York, Ipswich: E. & F. N. Spon, 12 Cortlandt Str., S. H. Cowell, 1891.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin. "Osmanlı Havacılığına Genel Bir Bakış." *Çağımı Yakalayan Osmanlı, Osmanlı Devleti'nde Modern Haberleşme ve Ulaştırma Teknikleri*. Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu ve Mustafa Kaçar. İstanbul: İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi IRCICA, 1995, 497-596.
- Marion, F. *Wonderful Balloon Ascents or, The Conquest of The Skies, A History of Balloons and Balloon Voyages*. New York: Charles Scribner ve Company, 1870.
- Mehmed Emin Bey (?). *Seyyâhnâme* (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Katalog no: NEKTY 05085, Yayınlanmamış Elyazması, 1835-1837).
- Petruzzello, Melissa. "Menai Bridge." *Britannica*. Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.britannica.com/topic/Menai-Bridge>.
- Piccard, Donald L. "Balloon Flight, Historical Development." *Britannica*. Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.britannica.com/technology/balloon-flight/Historical-development>.
- Polat, Atilla. "Mektab-i Harbiye Nazırlarından Matematikçi Mehmed Emin Paşa'nın Biyografisine Giriş." *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 20/2 (2019): 59-74.

- Tekeli, İlhan ve Selim İlkin. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999.
- Terzi, İhsan. "Mehmed Esad'ın Mir'at-ı Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye Adlı Eserlerine Göre 19. Yüzyıl Türk Resmi." *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 4/1 (1989): 142-146.
- Alamy. "'Menai Bridge (from the Anglesea Side)', 1830. Artist: Thomas Barber." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.alamy.com/menai-bridge-from-the-anglesea-side-1830-artist-thomas-barber-image262737347.html>.
- Britannica*. "Menai Bridge." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.britannica.com/topic/Menai-Bridge>.
- Britannica*. "Historical development." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.britannica.com/technology/balloon-flight/Historical-development>.
- Chris Beetles. "Shepherd Thomas Hosmer 1793-1864." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.chrisbeetles.com/artists/shepherd-thomas-hosmer-1793-1864.html>.
- Engineering Timelines. "Thames Tunnel." Erişim 4 Mayıs 2022, <http://www.engineering-timelines.com/scripts/engineeringItem.asp?id=436>.
- Fine Art America. Erişim 4 Mayıs 2022, https://fineartamerica.com/featured/southwark-bridge-from-bank-side-print-collector.html_
- Getty Images. "Travelling on the Liverpool & Manchester Railway, 1833." Erişim 4 Mayıs 2022, https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/aquatint-engraved-by-s-g-hughes-after-a-drawing-by-isaac-news-photo/90747037_
- Goldin Fine Art. "Thomas Hosmer Shepherd, after. Part of East Side. Regent Street. Engraved by S. Barrenger. Hand colored. 1828." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.goldinfineart.com/products/thomas-hosmer-shepherd-after-part-of-east-side-regent-street-engraved-by-m-barrenger-hand-colored-1829-31>.
- Historic England. "Thames Tunnel." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1242119>.
- Historic bridges. "Union Bridge." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://historicbridges.org/bridges/browse/r/?bridgebrowser=unitedkingdom/unionbridge/>.
- Loc. "Le tricolore digital file from original item, no. 51." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.02486/>.
- Media Store House. "Poster Print of Menai Bridge (from the Anglesea Side), 1830. Artist: Thomas Barber." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.mediastorehouse.com/heritage-images/menai-bridge-from-anglesea-side-1830-14841043.html?prodid=73043>.
- Meisterdrucke. "Thomas Hosmer Shepherd." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.meisterdrucke.com/k%C3%BCnstler/Thomas-Hosmer-Shepherd.html>.
- Meisterdrucke. "Teil der Ostseite der Regnet Street, London." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Thomas-Hosmer-Shepherd/250815/Teil-der-Ostseite-der-Regnet-Street,-London.html>.
- Old Print Gallery. "Ballooning Prints." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://oldprintgallery.wordpress.com/2014/07/30/ballooning-prints/>.
- Photos. "The Thames Tunnel, London, 1832." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://photos.com/featured/the-thames-tunnel-london-1832-print-collector.html>.
- Prints Online. "Photographic Print of The Thames Tunnel between Wapping and Rotherhithe." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.prints-online.com/thames-tunnel-wapping-rotherhithe-14312039.html#modalClose>.

Scottish Architects. Erişim 4 Mayıs 2022, http://www.scottisharchitects.org.uk/architect_full.php?id=100259.

Sites Google. "The Steam Century: 1800 to 1830." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://sites.google.com/site/motormiscellany/cars-other-vehicles/the-steam-century-1>.

Ssplprints. "'The Menai Bridge', Wales, c 1830." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.ssplprints.com/image/106390/crane-w-the-menai-bridge-wales-c-1830>.

The History of London. "The original Southwark Bridge." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://www.thehistoryoflondon.co.uk/the-original-southwark-bridge/>.

Victorian Web. "Thomas Hosmer Shepherd (1793-1864)." Erişim 4 Mayıs 2022, <https://victorianweb.org/painting/shepherd/index.html>.

Alıntı Metinde Geçen Kelimeler

(Listeye alıntı metinlerde bulunan ve modern Türkçede kullanımdan düşmüş, anlam değişikliğine uğramış veya nadir kullanılan kelimeler alınmıştır. Kelimelerin metindeki anlamları verilmiştir. Ar.: Arapça, Far.: Farsça, Fr.: Fransızca, İng.: İngilizce, İtal.: İtalyanca, Macar.: Macarca, Yun.: Yunanca)

ahz et-: Alma, teslim alma, edinme.

atûfetlü: Saygıdeğer, yüce.

avdet: Ar. Dönüş, geriye dönme.

âzim ol-: Yola koyulma, yolculuğa başlamak, gitmek.

azîmet eyle-: Gitmek, yolculuk yapmak.

ba'dehu: Ar. Ondan sonra, daha sonra, sonrasında.

bâd-ı sarsar: Ar., Far. Şiddetli dondurucu rüzgar.

Bahr-ı Muhît: Ar., Far. Atlas Okyanusu, okyanus,

bâlâ: Far. Yukarı, üst.

bârgîr: Far. Yük hayvanı.

bâzergân: Far. Tüccar, bezirgan, işadamı.

bed' ü zuhûr et-: Ortaya çıkma, meydana gelme.

beher: Far. Her bir.

bendeleri: (Mecazen) Ben, ben şahsım.

berî ol-: Kurtulmak, arınmak, uzaklaşmak.

beynlerinde: Aralarında.

bi'l-irtikâ: Ar. Yüksekçe çıkararak, yükselmekle.

bi'l-istikmâl: Ar. Tamamlanarak.

bilâ-tevkîf: Ar. Bekletmeden.

bilcümle: Ar. Bütün, bütünüyle, tamamı, hep.

billûr: Far. Cam, kristal, şeffaf ve ışıltılı cam.

bil-meşvere: Ar. İstişare ederek, danışarak

binâen: Ar. Dayanarak, dolaylı.

bir karâr üzere: Standart, tek tip ve tek çeşit.

bu'd-ı mesâfeleri: Ar., Far. Uzaklık, aradaki mesafe.

cem': Ar. Toplama, toplanma.

cemûi: Ar. Bütün, hep.

ceneral: İng. General.

cereyân: Akmak, geçmek, olmak, meydana gelmek.

cesîm: Ar. Büyük, gösterişli, cesametli.

cism-i eşkâl: Ar., Far. Resim, çizim, şekil.

cisr: Ar. Köprü.

çuka: Far. Çuha, düz yünlü kumaş.

değer bahâ: Cari fiyat, piyasa değeri, kıymet.

dekâkin: Ar. Dükkanlar.

derk ü teyakkun eyle-: Çok iyi ve kesin olarak öğrenmek ve bilmek.

derûn: Far. İç, bir şeyin iç kısmı.

deyü: Diye, denilen, şeklinde.

dilicans: Fr. Genellikle dört atla çekilen etrafı kapalı lüks yolcu arabası.

dökme: Kalıba dökülerek yapılmış, kalıpla yapılmış.

duhûl: Ar. Giriş, girme, dahil olma.

düvel-i ecnebiye nâzırı: Dışişleri Bakanı.

ecsâm: Ar. Cisimler, cisim, araç, vasıta.

ecsâr: Ar. Köprüler, köprü.

eczâ': Ar. Kimyevi madde, ilaç veya özel bir amaç için üretilmiş ticari değeri yüksek işlenmiş madde.

eczâ'-i nâriyye: Ar., Far. Yanıcı madde.

eczâ-yı a'zam: Ar., Far. En büyük içerik maddesi, ana hammadresi.

elyevm: Ar. Bugün, hâlen, şimdiki hâlde.

emvâl: Ar. Mallar, mal, ürün.

erbâb-ı maârif: Ar., Far. Bilim ve sanat adamları.

esbâb-ı lâzime: Ar., Far. Gerekli şartlar.

esnâ-yı râhda: Ar., Far. Yolculuk sırasında.

eşkâl: Ar. Şekiller, şekil, resim.

fânûs: Ar. Cam lamba, cam mahfaza, uzun ayaklı lamba (< Yun. fanos)

gaz havâsı: Havagazı.

gelince: Gelinceye kadar.

güzâr eyle-: Geçmek, gelip geçmek.

güzergâh: Far. Yol üzeri, geçilen yer, yol üstü.

hâne: Far. Ev, konut.

hasbe'l-ihitiyât: Ar. İhtiyaten, tedbir olarak.

hâsılât: Ar. Gelir, kâr, kaynak.

hazerâtlar: Saygıdeğer kişiler, beyefendiler.

hîn-i nüzûl: Ar., Far. İniş zamanı.

hükemâ: Ar. Bilginler, bilim adamları.

hülâsa ol-: Damıtma, süzme, özünü almak.

i'mâl: Ar. Meydana getirme, üretme, ortaya koyma.

i'zâm eyle-: Göndermek.

idüğü: Olduğu.

ihâfe: Ar. Korku, korkulu durum, tehdit.

ihdâs: Ar. Ortaya çıkarma, yapma, meydana getirme, oluş.

îkâd: Ar. Yanma, yakılma, tutuşma, aydınlatma.

imlâ: Ar. (Metinde) Doldurma.

inâre vü iş'âl eyle-: Yakıp ısıtma, ışıklandırma, yakmak.

inâre: Ar. Işıklıdırma, aydınlatma, ısıtma.

îrâd ü mesârif: Ar. Gelir gider, kazanç ve harcama.

irkâb: Ar. Bindirme.

irsâl: Ar. Gönderme.

iş'âl: Ar. Yakma, ısıtma, şulelendirme.

îsâl: Ar. Ulaştırma, vardırma.

îstiâl et-: Parlatma, ışılatma, yakma, şule verme.

kadem: Ar. Ayak, adım.

kadîm: Ar. Eski, eski tarz.

kâffe: Ar. Tamamı, hep, hepsi.

kâin: Ar. Bulunan, olan.

kanâdil: Ar. Kandiller, lambalar.

karîben: Ar. Yakında, kısa süre içinde.

kat' olun-: İlerlemek, yol almak.

kebîr: Ar. Büyük, yüce.

kemâl-i seyr ü sür'atle: Ar., Far. Oldukça hızlı hareket ederek.

kesb et- / eyle-: Kazanmak, elde etmek.

kesb-i ziyâ eyle-: Işık elde etme, ışık sağlama, aydınlatmak.

kezâlik: Ar. Öyle, aynı şekilde, benzer şekilde.

kıt'a: 1. Bölge, memleket, 2. Adet (köpürü, bina, resim, vs. gibi)

kıt'a-i selâse: Ar., Far. Üç ülke, üç bölge, (Metinde) İngiltere, İskoçya ve İrlanda.

kıyye: Ar. Okka.

kuryel: Fr. Postacı, posta memuru.

kuvvetden fi'le îsâl et-: Teoriden pratiğe geçirme, bir fikri gerçeğe dönüştürmek.

lahm: Ar. Et.

li-ecli't-tecrübe: Ar. Tecrübe ve deneme amacıyla, deneysel olarak.

li-maslahatin: Ar. İş gereği, görevli olarak

ma'lûmu'l-mikdâr: Ar. Belirli miktar.

maârifler: Yüksek bilgi ve hüner sahibi kişiler.

mağaza: İtal. Büyük depo.

mâh: Far. Ay.

mahall-i mahsûs: Ar., Far. Özel yer, hususi yer.

mahsûs: Ar. Özel, özgün, belirli konuyla sınırlı.

mahv eyle-: Yok etmek, ortadan kaldırmak.

me'mûr ol-: Görevlendirilmek.

medâr ol-: Destek olmak, faydalı ve yardımcı olmak.

medd ü cezir: Ar. Med cezir, denizde gelgit olayı.

memâlik: Ar. Memleketler, memleket, ülke.

menba': Ar. Kaynak, göze, menşee.

merkûm: Ar. Daha önce yazılan, bahsedilen, sözü edilen, konu edilen.

mersûmlar: Adıgeçen kişiler, sözünü ettiğimiz insanlar.

mezkûr: Ar. Zikredilen, daha önce bahsedilen, konu edilen.

minvâl-i meşrûh üzere: Açıklandığı üzere.

misillü: Gibi, benzeri.

mu'teberân: Ar., Far. Saygın ve itibarlı kişiler.

muâdil: Ar. Eş, benzer, denk, eşit.

mûcib-i efkâr ü melâl ol-: Üzüntüye ve kedere sebebiyet vermek.

muhârebe-i azîme: Ar., Far. Büyük savaş, büyük muharebe.

muharrer: Ar. Yazılı, yazılmış.

mukaddem: Ar. Önce, önde olan, evvel.

musaffâ: Ar. Saf ve temiz, duru, parlak.

musanna': Ar. Sanatlı, süslü, gösterişli, sanatkarane.

mürûr et-: Geçmek, gelip geçmek.

mürûr u ubûr eden: Gelip geçen.

müstebân ol-: Açık şekilde anlaşılacak, açıkça görülmek.

müteaddid: Ar. Çok çok, çok sayıda.

mütenevvîa: Ar. Çeşit çeşit.

müzâyaka çek-: Sıkıntı ve darlık çekmek.

nâriyye: Ar. Yanıcı.

nâzır: Ar. 1. Bakan, 2. Yönetici, 3. Memur, görevli.

nefha-zen: Ar., Far. Üfleyen, hava estiren.

nev'-i dîğeri: Ar., Far. Diğer çeşidi.

nümâyân ol-: Görünmek, görülmek.

pambuk: Pamuk.

pâre: Far. Kuruşun kırkta biri değerinde para birimi, para.

posta kuryeli: Postacı, posta taşıyan, haber belgelerini yerine ulaştıran kişi.

posta nâzırları: Posta memurları, posta şefi.

pûşîde: Far. Örtülü, üzeri örtülü.

râkib ol-: Binmek, yolculuk için bir vasıtaya binmek.

rûberâh-i semâ: Ar., Far. Semaya yüz tutmuş, gökyüzüne yönelmiş.

ruhsat-ı tahsîl et-: Para toplama izni almak.

sâir: Ar. Diğer, başka.

salaş: Macar. Üstü örtülü kenarları açık çardak tarzı basit yapı.

sâlifü'l-beyân: Ar. Yukarıda söylendiği gibi.

sâlifü'z-zikr: Ar. Önceden söylenen, daha önce beyan olunan.

savb-ı maksûdları: Ar., Far. İstedikleri yön ve taraf.

sefine: Ar. Gemi.

serasker: Far. Ordu komutanı.

serî'ü'l-cereyân: Ar. Hızlı ve süratli geçiş, hızlı gitme.

seyr ü hareket et-: Gitmek, hareket etmek, yolculuğa başlamak.

su'ûd u irtifâ: Ar. Yükselme, yükseğe çıkmak.

sûret ü eşkâller: Ar., Far. Suret ve şekiller, resimler, görünüşler.

sühûlet: Ar. Kolaylık, yumuşaklık, uygun ve olurunda olmak.

şa'sa'alı: Parlak ve ışıltılı.

şitâb eyle-: Aceleyle ve hızlı gitmek.

ta'lîk ü müheyâ: Ar. Asılmış ve hazır, hazırlanmış.

taâm: Ar. Yemek, sıcak yemek.

taâmiye: Ar. Yemek ücreti.

tahtında: Altında.

takarrüb eyle-: Yaklaşma, yakınlaşma.

tarîk: Ar. Yol, usul.

tekmîl ol-: Tamamlanmak, tam ve bütün olmak.

temür: Demir.

tersîm olun-: Resmedilmek, çizilmek.

tersîm ü teşkîl ol-: Resmini çizerek canlandırma.

teşhîn ü imlâ ile: Doldurarak.

teşhîn: Ar. Doldurma, bir şeyle doldurma.

tevkîf: Ar. Tutma, alıkoyma, bekletme.

tüvânâ: Far. Güçlü kuvvetli.

vakiye: Ar. Okka, ağırlık birimi.

vâki': Ar. Olan, bulunan,

vakt-ı muayyene: Ar., Far. Belirlenmiş zaman, belirli bir zaman.

vakt-i zevâl: Ar., Far. Öğle vakti, güneşin en yükseğe ulaştığı zaman.

vapor arabası: Buharlı tren.

vaz' u imlâ: Ar. Bir şeyle doldurma, doldurmak.

vaz' u te'sîs olun-: Konulup bağlamak, düzenli şekilde yapıp yerleştirme.

vaz' ü tanzîm olun-: Sistemli ve düzenli şekilde konulmak, yerleştirilmek.

veçhile / vehiyle: Şekilde, benzer olarak.

vürûd: Ar. Ulaşma, gelme.

yevm: Ar. Gün.

yol veril-: (Metinde) Tesisat döşeme, hat bağlama.

zîr: Far. Aşağı, alt.

ziyâ: Ar. Işık.

zîrde muharrer: Aşağıya yazılan, aşağı-
da gösterilen.

zokak: Ar. Cadde, sokak.



Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler

Unglazed Medieval Pottery Found at the Şavşat Castle Excavation in 2016-2017

Güler Yılmaz* , Nurşen Özkul Fındık** , Osman Aytekin*** 

Öz

Şavşat Kalesi; Artvin ili, Şavşat ilçesi, Söğütlü Mahallesi'nde yer almaktadır. Şavşat Kalesi'nin ilk olarak hangi uygarlık döneminde inşa edildiği tartışma konusudur. Ancak 19. yüzyılın ortalarına kadar kale içinde yaşam kesintisiz devam etmiştir. Tarihi gizemli olan bu kalede arkeolojik kazı ve restorasyon çalışmaları 2009 yılında başlamıştır. Şavşat Kalesi'nde yapılan kazılarda mimari kalıntılar ile çeşitli küçük buluntuların yanı sıra çok sayıda sırlı ve sırsız seramik parçalar da gün yüzüne çıkartılmıştır. Seramik buluntuların çoğunluğunu sırsız grup oluşturmaktadır. Bu grupta kâse, çömlek, pişirme kabı, ekmek tepsi, maşrapa, küp, testi, kapak ve lazımlık gibi değişik türden kaplara ait parçalar yer almaktadır. Seramiklerin hamur gruplarında çeşitlilik görülmekle beraber yoğunluğu kırmızı renkli hamur oluşturmaktadır. Bu çalışmada 2016-2017 yıllarına ait Şavşat Kalesi kazısında bulunmuş olan kâse, çömlek, maşrapa, tepsi, kapak, lazımlık, küp ve testiden oluşan sırsız seramikler ele alınmıştır. Bu seramikler 13.-15. yüzyıllara tarihlendirilmekle birlikte örneklerin büyük bölümü Şavşat Kalesi'nin yönetiminde söz sahibi olan Hristiyan Bagratlı sülalesi döneminde üretilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Doğu Karadeniz, Orta Çağ Gürcü Seramiği, Şavşat Kalesi, Usta İşareti (Monogram)

Abstract

Şavşat Castle is located in Artvin Province, Şavşat District, Söğütlü neighbourhood. It is a subject of debate by which civilization the Şavşat Castle was built for the first time. However, life had continued uninterruptedly until mid-19th century. At the castle which has a mysterious history, archeologic excavation and restoration works started in 2009. During the excavations carried out at Şavşat Castle, a number of glazed and unglazed ceramic pieces were brought to light along with architectural remains and various small findings. Most of the ceramic findings consist of unglazed group. In this group, there are pieces of various types of vessels such as bowls, pots, cookers, bread trays, pitchers, jars, jugs, lids and chamber pots. Although a variety is seen in clay groups of the ceramics, there are mostly red clays. In this study, unglazed ceramics consisting of bowls, chamber pot, mugs, trays, lid, jars and jugs that were not found at the Şavşat Castle excavations between 2016-2017 were discussed. While the pieces discussed within the scope of this study are dated back to the 13th-15th centuries, a large part of the ceramics were made during the reign of Christian Bagrationi dynasty who had a say in the governance of Şavşat Castle.

Keywords

Eastern Black Sea, Medieval Georgian Ceramic, Şavşat Castle, Master's Mark (Monogram)

* **Sorumlu Yazar:** Güler Yılmaz (Dr. Öğr. Üyesi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye. E-posta: guleryilmaz@yyu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4986-7281

** Nurşen Özkul Fındık (Prof. Dr.), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, Türkiye. E-posta: nursen.ozkul@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0280-1226

*** Osman Aytekin (Dr. Öğr. Üyesi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye. E-posta: osmanaytekin@yyu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1145-8290

Atıf: Yılmaz, Guler, Ozkul Fındık, Nursen, Aytekin, Osman. "Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler." *Art-Sanat*, 18(2022): 399–431. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1004283>



Extended Summary

A group of unglazed Georgian era ceramic in Şavşat Castle dated back to the 13th-15th centuries are discussed within the scope of this study. In the said period, Şavşat Castle was ruled by the Georgian Bagrationi Dynasty. The aim of the study is to introduce the Şavşat specimens of the lesser-known Georgian ceramic to the scientific world and emphasize the connection between the architectural texture and historical development of the castle in the light of the ceramic findings.

Excavation works that took approximately ten years in Şavşat Castle were carried out in twenty-six different locations. Ceramics found during the excavation works at the places that were labeled with the numbers 25 and 26 respectively in 2016 and unglazed ceramics found during the restoration works in 2017 were discussed in this study. The places 25 and 26 are adjacent. Those places are close to the northern wall of the castle. Ceramic findings present clues about the daily lifestyles, economic statuses, cultural-artistic characteristics, and even religious beliefs of the people who lived at Şavşat Castle.

Besides dark clays, light coloured clays such as yellow, grey, and cream are seen among the ceramic vessels at the castle. Thin walls draw attention to light coloured clays, while thick walls draw attention to dark coloured clays. Presence of two different clay textures and structures in this area is an indicator of two different ceramic groups as local and imported. While the ones which are coarse, mixed and with dark clay are local, the ones with smooth surface and light-coloured clay differ from the others with their quality workmanship and baking therefore they are imported to the area. As a result of our comparisons and evaluations, the vessels at Şavşat Castle must have been brought from Georgia through the Black Sea coastal trade. Although Şavşat Castle; which looks like a castle that might be considered as secluded in a rural area in the Middle Ages, is located in a closed basin; it is understood that it has road connections with Akhaltsikhe region of Georgia as well as a commercial connection with Batumi which has an important port. Especially because Batumi has direct advanced sociocultural and commercial connection with the region and it has sectarian affinity with the Byzantium, it strengthens the possibility that imported vessels were brought to Şavşat Castle as gifts or commercial goods.

Mostly bowl type ceramic vessels were found in the castle as a whole or in pieces. The absence of pieces in plate form and finding mostly bowls, especially the ones with semi-spherical bodies, bring up the question whether they might have been used for drinking wine. Having found very few mug and cup pieces during the excavations also supports this thought. Or in connection with their food culture, it might bring up the question whether those deep vessels may have been used for stews.

Big jars (pitos); in which the wine, produced at the wine production workshop that was found at the castle, is stored, and matured; are again found as whole or almost whole. Apart from wine, grains may have been stored in those jars. Although it is not understood clearly whether the jars were made there or in another centre, discovering clay rolls in the same area and same colour and clay structure similar to other local ceramics constitutes strong evidence that they are made at the castle. As castles are defence structures at which it is required to be prepared for all kinds of attacks/adverse circumstances, it has been found clearly in the excavations that many places are used as storage areas at difficult times (enemy attack, siege, famine, etc.). In the areas which are qualified as cellars at Şavşat Castle, big jars are found buried in the ground, as well as smaller jars in some places in the middle parts of the castle. It is understood that these storage jars are covered with big flat stones or lids in the shape of round ceramic plates.

The specimens discussed within the scope of this study are dated back to the 13th-15th centuries based on the comparisons that were made. In addition, as the Bagrationi Dynasty was at the castle in that period, it strengthens the possibility that they have made and used the said ceramics. The monograms on bowls that are seen in the 12th-14th century architectural examples in Anatolia show that there is interaction among regions and cultures, and also the local, specific unglazed ceramic production and use in Şavşat indicate that the masters in Şavşat followed the art of the surrounding cultures in and outside the period's Anatolia within the context of ceramic. Furthermore, as the life at the castle continued until the 19th century, some of those vessels have continued to be made and used in the following Turkish era, especially without too much change in their forms (jars, pileki, chamber pot, jug, pot). Using its trade road and its importance in military strategies, Şavşat Castle has become an important cultural centre. Silk Road from Tabriz to the West, to İstanbul and Trabzon and even sometimes the road from Crimea to the East have gone through Şavşat. Adding different sovereign powers to migrations and wars, the inevitability of interactions in the field of culture and arts can be seen clearly at Şavşat Castle.

Giriş

Bu çalışma kapsamında Şavşat Kalesi'ndeki 13.-15. yüzyıllara tarihlendirilen bir grup sırsız Gürcü dönemi seramiği ele alınmıştır. Söz konusu dönemde Şavşat Kalesi Gürcü Bagratlı sülalesi tarafından yönetilmektedir. Çalışmanın amacı, az bilinen Gürcü seramiğinin Şavşat örneklerini bilim dünyasına tanıtmak ve kalenin mimari dokusuyla tarihsel gelişimi arasındaki bağlantıyı seramik buluntular ışığında vurgulamaktır.

Şavşat, altmış dört köyü ile Artvin iline bağlı bir ilçe konumundadır. Artvin'e 67 km uzaklıkta bulunmaktadır. Şavşat, Artvin ve Ardahan'ı birbirine bağlayan karayolu üzerinde yer almaktadır. Kale, Şavşat'ın Söğütlü Mahallesi'nde bulunmaktadır. Kalenin Şavşat ilçe merkezine uzaklığı ise 3 km'dir. Doğal güzelliği ile tanınan bu yerleşim yerinin tarihî geçmişi Tunç Çağı'na kadar inmektedir¹.

Bölge, Pers kökenli 6. Mithridates Eupator zamanında Pontus Krallığı'na, daha sonra Roma egemenliğine geçmiştir. Şavşat, Roma'dan sonra yerel beylikler tarafından yönetilmiştir. Bu yerel feodal nitelikli beylikler arasında Gürcü krallıklarından olan İbery Krallığı da yer almaktadır. Gürcü krallıklarının yanı sıra Bizans Devleti de Klarjeti bölgesinin yönetiminde söz sahibi olmuştur². 8. yüzyılın ilk çeyreğinden 11. yüzyılın başlarına kadar Şavşat'ın da içinde bulunduğu Tao-Klarjeti bölgesine Gürcü Bagratlı Krallığı hâkim olmuştur³. 12. yüzyıl Selçuklu döneminde de Şavşat ve çevresinin Gürcü krallığında olduğu bilinmektedir. Selçuklu egemenliğinin zayıfladığı, Bizans'ın iç sorunlar yaşadığı ortamda Gürcü krallığı en parlak dönemini yaşamıştır. İlhanlılar zamanında ise Şavşat, Samshe-Saatabago Atabeyliği yönetimine geçmiştir. 14. yüzyılda İlhanlıların zayıflamasıyla Gürcü kralı 6. Giorgi bölgeyi kendi topraklarına katmıştır. 15. yüzyılda Akkoyunlu Uzun Hasan, Gürcü Bagratlı yönetimine son vermiştir⁴. Osmanlı Devleti ile İran arasında 1555'te imzalanan Amasya Antlaşması'ndan önce fethedilen yerler arasında Şavşat da bulunmaktadır⁵. Böylece Şavşat'ta Kanuni Sultan Süleyman'la başlayan Osmanlı idaresindeki yarı özerk yapı 1860'lı yıllara kadar devam etmiştir⁶.

1 Kurt Bittel, "Artvin'de Bulunan Tunçtan Mamul Asarı Atika," *Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi* I (1933), 155-156.

2 Marie Félicité Brosset, *Gürcistan Tarihi (Eski Çağlardan 1212 Yılına Kadar)*, çev. Hrand D. Andreasyon, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003), 193.

3 Brosset, *Gürcistan Tarihi (Eski Çağlardan 1212 Yılına Kadar)*, 223, 225, 228, 236, 250-266.

4 John Haldon, *Bizans Tarihi Atlası*, çev. Ali Özdamar (İstanbul: Kitap Yayın Evi, 2007), 242-246.

5 Nebi Gümüş, "Osmanlıların Gürcistan'ı Fethi ve İslamlaşma Hareketleri (XVI. Yüzyıl)," *Osmanlı* I (1999), 327-328.

6 Orhan Kılıç, *XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Devleti'nin İdari Teşkilatı, Eyalet ve Sancak Tevcihati* (Elazığ: Ceren Matbaacılık, 1997), 177.

1. Şavşat Kalesi Kazısı⁷

Şavşat (Şavşeti/Satlel) Kalesi, Şavşat ilçe girişinde yer almaktadır. Söz konusu kale, batıdan doğuya doğru yükselen meyilli bir arazi üzerine kurulmuştur. Bu meyilli yapı-sından dolayı kalede kot farkı bulunmaktadır. Kaleye güneydoğu sur duvarında yer alan açıklıktan giriş sağlanmaktadır. Bu açıklık dışında başka bir girişi yoktur. Kale, Tigrat ve Mansuret derelerinin kesiştiği vadiye hâkim bir yükseltide yer almaktadır⁸.

Şavşat Kalesi kazısı, Kültür ve Turizm Bakanlığı izniyle Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünden Dr. Öğretim Üyesi Osman Aytekin başkanlığında 2007 yılında başlamış, 2017 yılına kadar düzenli olarak kazı, konservasyon ve restorasyon çalışmaları yapılmıştır⁹. Mülkiyeti Maliye Hazinesine ait olan kale, 207 ada, 61 nolu parselde kayıtlı olup çevresi ile birlikte 12744,93 m²'lik büyüklüğe sahiptir. Surlarla çevrelenmiş bulunan asıl kazı alanı ise oval planlıdır ve 66.75 x 60.80 m ölçülerinde toplam 4058,40 m² büyüklüğündedir (G. 1).



G. 1: Havadan Kalenin Görüntüsü (Şavşat Kazısı Arşivi).

Şavşat Kalesi üzerinde tarih, bani veya usta hakkında bilgi verecek herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. Ancak yüzey araştırmalarına dayalı olarak tarihlendirilmeye çalışılan kalenin Orta Çağ döneminde yöreye egemen olan Hristiyan Bagratlı Gürcü

7 Şavşat Kalesi kazısı Dr. Öğr. Üyesi Osman Aytekin'in başkanlığında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (DÖSİM) ve Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığı ve Şavşat Kaymakamlığı'nın katkılarıyla yürütülmüştür. Prof. Dr. Nursen Özkul Fındık ve Dr. Öğr. Üyesi Güler Yılmaz, Şavşat kazı ekip üyesi olarak Şavşat Kalesi kazısında görev almışlardır.

8 Osman Aytekin, *Taşların Hikâyesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları* (Ankara: İksan Matbaacılık, 2018), 30.

9 Osman Aytekin, "Şavşat (Satlel) Kalesi 2007 Yılı Kazı ve Restorasyon Çalışması", *30. Kazı Sonuçları Toplantısı (26-30 Mayıs 2008, Ankara)*, c. 2 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 61-70; Aytekin, *Taşların Hikâyesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları*, 64-86.

Krallığı tarafından inşa edildiği ve 1850’li yıllara kadar işlevini sürdürdüğü anlaşılmaktadır. R. W. Edwards kalenin 8. yüzyılda var olduğunu, 744 yılında Arap akınları esnasında tahribata uğradığını ve daha sonra Hristiyan Bagratlılar tarafından onarılarak 19. yüzyılın başlarına kadar kullanılmış olabileceğini savunmaktadır¹⁰. Yörede bulunan bir başka kale olan Ardanuç Kalesi de 9. yüzyılda kurulmuş olup 19. yüzyıla kadar kullanılmıştır¹¹. Şavşat bölgesinin Selçuklu devletinin hâkimiyetine katılıp katılmadığı bilinmemektedir. T.C. Başbakanlık Osmanlı Arşivi’ndeki 1572 tarihli bir belgede ise kalenin Osmanlı hükümdarlarından II. Selim (1566–1574) zamanında yıkık durumda olduğu anlaşılmaktadır. Ancak İstanbul’a gidip hükümdarla görüşen ve İslam dinini kabul eden yöre beylerinin talebi üzerine kalenin tamirine karar verilmiş, gerektiğinde sınımlanabilecek duruma getirilmesine ilişkin Erzurum Beylerbeyi’ne ferman çıkartılmıştır¹². Evliya Çelebi’nin *Seyahatname* adlı eserinde geçen ifadelerden kalenin 17. yüzyılın ortalarında faal durumda olduğu, Osmanlı Devleti’ne bağlı yöre beyleri tarafından Ocaklık merkezi olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır¹³. Kazı çalışmalarıyla tespit edilen Osmanlı dönemine ait mescit ve Bey hamamı da kalenin Osmanlı askerî-ticari yol güzergâhı açısından bir tür derbent niteliğinde kullanıldığını akla getirmektedir. Arazi yapısı ve yerleşim merkezleri arasındaki zorlu mesafeler de bu düşüncüyü destekler niteliktedir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrasında Artvin ve çevresinin savaş tazminatı olarak verilmesiyle yöreye egemen olan Çarlık Rus yönetimi zamanında kalenin hangi amaç için kullanıldığına yönelik bilgiye ulaşılamamıştır¹⁴.

Şavşat Kalesi’nde yaklaşık on yıl süren kazı çalışmaları yirmi altı ayrı mekânda yürütülmüştür. Çalışmaya güneybatı yönündeki 1 No.lu silindirik kulenin kazısıyla başlanmıştır. Daha sonraki yıllarda 1 No.lu kulenin etrafında tam olarak adlandırılmayan ön avlu gibi bazı mekânlar gün ışığına çıkartılmıştır. Güney surdaki ikinci dikdörtgen şeklindeki kule ve surların dışındaki üçüncü kule ve doğu yönündeki dördüncü kule kazısı tamamlanmıştır. İkinci kuleye bitişik iki katlı kabul salonu ve bu salonla bağlantılı servis amaçlı kullanılan mekânlar tespit edilmiştir. 2012-2015 yılları arasında kalenin orta kısmında dört farklı kiler yapısı ortaya çıkartılmıştır. Dikdörtgen planlı eczane, Bey konağı, su depolama kuyuları, kiler, şarap mahzeni, Bey hamamı, bazilikal planlı şapel, mescit, sarnıç, şömineli mekân ve hol arkeolojik kazı çalışmaları sonucu bulunan yapılardır (**G. 2, G. 3**)¹⁵.

10 Robert W. Edwards, “The Fortifications Of Artvin: A Second Preliminary Report On The Marchlands Of Northeast Turkey,” *Dumbarton Oaks Papers* 40 (1986), 174-176.

11 Kemalettin Köroğlu, “1995 Yılı Artvin-Ardahan İlleri Yüzey Araştırması,” *XIV. Araştırma Sonuçları Toplantısı 1 (27-31 Mayıs 1996, Ankara)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 375.

12 Aytekin, *Taşların Hikâyesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları*, 24.

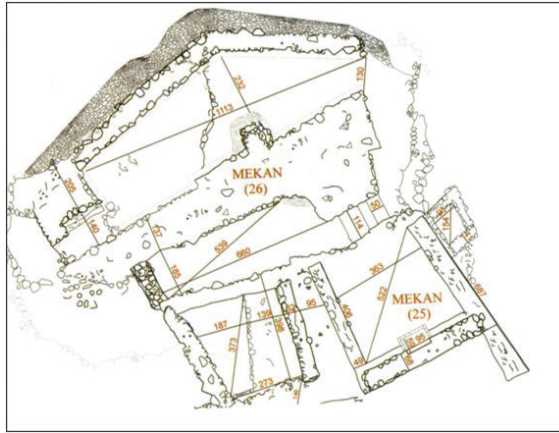
13 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* 2, çev. Zekeriya Kurşun, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 165.

14 Kılıç, *XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Devleti’nin İdari Teşkilatı, Eyalet ve Sancak Tevcihâtı*, 177; Aytekin, *Taşların Hikâyesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları*, 23-25.

15 Aytekin, *Taşların Hikâyesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları*, 46-86.



G. 2: Şavşat Kalesi Vaziyet Planı (Şavşat Kazısı Arşivi).



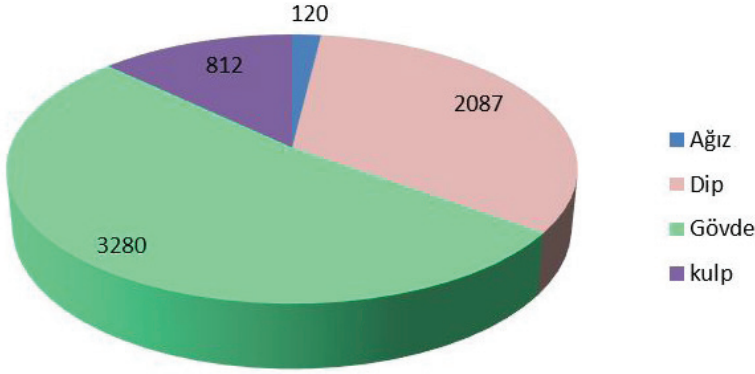
G. 3: 25 ve 26 Numaralı Mekanların Planı (Şavşat Kazısı Arşivi).

Şavşat Kalesi kazısında başta seramik olmak üzere sikke, murç, demir objeler, mermer malzemeler, mancınık gülleri, koçbaşları, haç motifli kaide, ağırşaklar, mühürler, lüleler ile birlikte keçi, domuz, koyun, sığır gibi yabani veya evcil hayvanlara ait kemik parçalarına ulaşılmıştır. Özellikle 9 No.lu kilerde deforme olmuş sırlı-sırsız seramik buluntuların yanı sıra 1.20 m yüksekliğinde, 0.60 cm ağız çapına sahip on adet büyük küp (pitos) ve silolara rastlanılmıştır. 11 No.lu kilerde de 1.10-1.40 m arasında değişen yüksekliğe, 28-40 cm arasında değişen ağız çapına sahip altı adet pitos bulunmuştur¹⁶. Ayrıca Bey konağının bodrum katında 2.00 m yüksekliğinde 8

16 Aytekin, *Taşların Hikâyesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları*, 88-109.

cm dip çapı, 80 cm ağız çapına sahip şarap küpü ve tandır tespit edilmiştir. Dördüncü kulinin içinde de çok sayıda kırık sırlı ve sırsız seramik ve sağlam kâse örneklerine ulaşılmıştır. Şarap mahzeninde de ağızları kırık, 70 cm ile 1.10 m arasında farklı derinliğe sahip yedi adet pitos bulunmuştur¹⁷.

Bu çalışmada, 2016 yılına ait 25 numaralı ocaklı (şömineli) mekân ile 26 numaralı mekânların kazı çalışmalarında çıkartılmış seramikler ile 2017 yılı restorasyon çalışmaları sırasında bulunan sırsız seramikler ele alınmıştır (G. 2, G. 3, G. 4). 25 ve 26 No.lu mekânlar birbirine bitişik durumdadır. Söz konusu mekânlar kalenin kuzey suruna yakındır. Ele geçen seramik buluntular, Şavşat Kalesi'nde yaşayanların günlük yaşam biçimleri, ekonomik durumları, kültürel-sanatsal özellikleri ve hatta dinî inançları hakkında ipuçları sunmaktadır.



G. 4: 2016-2017 Yılı Sırlı-Sırsız Seramik Buluntuların Sayısal Dağılımı (Güler Yılmaz, 2021).

2. Seramiklerin Değerlendirilmesi

Şavşat Kalesi'nde gerçekleştirilen arkeolojik kazı çalışmasında çok sayıda sırlı ve sırsız seramik buluntu ortaya çıkartılmıştır. Bu çalışma kapsamında ise sırsız seramikler ele alınmıştır. Buluntular, servis ve depolama kaplarının oluşturduğu günlük hayatı yansıtan eserlerden meydana gelmektedir. Tüm veya tüme yakın kâse, küp, testi, tepsi (bileki/pileki), çömlek, lazımlık, kapak ve fragmanlar hâlinde ağız, gövde, dip ve kulp eşliğinde hamur, malzeme, form ve bezeme değerlendirmesi yapılmıştır. Ayrıca bir grup kâse örneğinde ise usta işareti (monogram) bulunmaktadır. Bu işaretler bağlamında da değerlendirme ve karşılaştırma yapılmıştır.

2.1. Hamur ve Malzeme

Şavşat Kalesi'nde kâse, çömlek, maşrapa, tepsi, küp, testi, lazımlık ve kapak türlerine ait birçok örnek gün ışığına çıkartılmıştır. Buluntu türlerinin hamur renklerinde çeşitlilik ve benzerlikler söz konusudur. Kâselerin (G. 5, G. 6, G. 7, G. 8),

17 Aytekin, *Taşların Hikâyesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları*, 66.

çömleklerin (G. 9, G. 10), tepsilerin (G. 11, G. 12), testilerin (G. 13), küplerin (G. 14, G. 15, G. 16, G. 17), kapakların (G. 18, G. 19) ve lazımlıkların (G. 20) hamur renklerindeki benzerlikler dikkat çekmektedir. Hamurları pembe (7.5YR 7/4), sarımsı kırmızı (5YR 5/6, 5YR 5/8, 5YR 4/6), kırmızımsı sarı (7.5YR 6/6, 5YR 7/6, 5YR 6/8, 5YR 6/6), kırmızımsı siyah (2.5YR 2.5/1), açık kırmızı (2.5YR 6/6, 2.5YR 6/8), kırmızı (10R 4/6, 10R 5/8, 2.5YR 5/8, 2.5YR 4/6), soluk kırmızı (5R 6/4, 10R 4/4), açık kırmızımsı kahverengi (5YR 6/4), kırmızımsı kahverengi (5YR 5/4, 2.5YR 4/4), koyu kırmızımsı gri (10R 3/1, 2.5YR 4/1), koyu gri (7.5YR 4/1, 5YR 5/1, 5YR 4/1), açık gri (2.5Y 7/2), gri (5YR 5/1), kahverengi (7.5YR 4/3, 7.5YR 4/4, 7.5YR 4/2, 7.5YR 5/3, 7.5YR 5/4) ve koyu kahverengi (7.5YR 3/2, 7.5YR 5/6) dir. Bu gruptaki kapların hamuru tonlamalı olup kum, mika, şamot, kuvars, bol kireç ve taşçık katkılıdır. Kaba ve özensiz üretilmiş kapların gözenekli ve sıkı dokulu hamuru iyi yoğurulmadığından/temizlenmediğinden dolayı katkı malzemeleri dış yüzeyden de belli olmaktadır. Kapların çoğunun dış veya iç yüzeylerinde parmak izleri görülmektedir. Ayrıca dış yüzeyde düzensiz bir şekilde tarak izleri mevcuttur. Örneklerde hamur rengiyle bağlantılı perdah kullanımı söz konusudur (G. 7). Kapların yüzeyinde yanık izleri de bulunmaktadır.



G. 5: Kâse Örnekleri (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 6: Kâse (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 7: Kâse Dip Parçası (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 8: Monogramlı Kâse Dipleri (Güler Yılmaz, 2021).



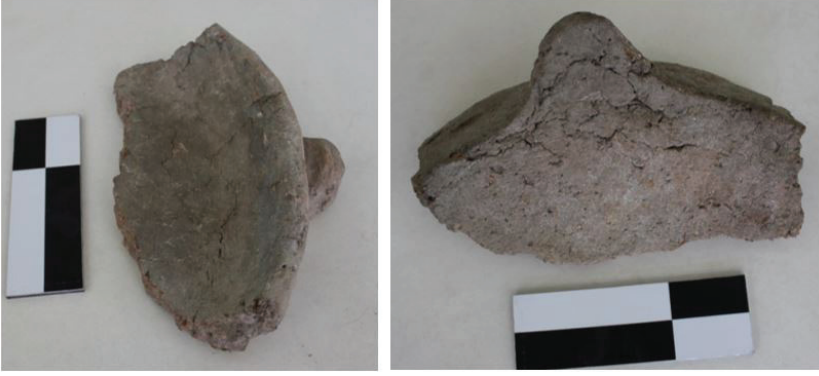
G. 9: Çömlek Dip Parçası (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 10: Çömlek Ağız Parçası (Şavşat Kazısı Arşivi).



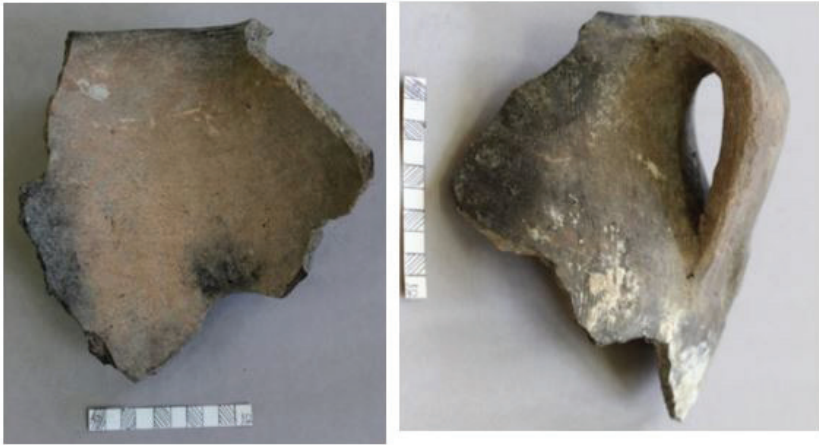
G. 11: Tepsi (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 12: Tepsi-bileki (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 13: Testi Boyun Parçası (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 14: Küp Ağız Parçası (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 15: Küp Dip Parçası (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 16: Küp Ağız Çeşitleri (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 17: Kulp Çeşitleri (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 18: Kapak (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 19: Kapak (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 20: Lazımlık (Şavşat Kazısı Arşivi).

Maşrapa ve fincanlarda ise koyu kırmızımsı gri (2.5YR 3/1), sarı (10YR 7/6) ve çok soluk kahverengi (10YR 8/3, 10YR 7/4) hamur renkleri tercih edilmiştir. Maşrapaların hamuru mika, kum ve kireç katkılıdır. Katkılar iri olup kaba bir şekilde dağılım göstermektedir. Kaba, özensiz işlenmiş örneklerin hamuru az gözenekli ve sıkı dokuludur (G. 21, G. 22). Bu gruptaki kapların hamurlarında kremi sarı tonları da çokça görülmektedir. Hamuru açık renkli örnekler daha ince cidarlı ve daha iyi yoğurulduğundan katkı malzemeleri küçük ebatlı ve sıkı dokuludur. Ayrıca hamuru kremi sarı renkli parçalarda tonlamalı hamura rastlanmamıştır. Aynı zamanda bu gruptaki kapların bazılarında pedah kullanılmıştır.



G. 21: Maşrapa (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 22: Küçük Kulplu Kâse Ağız Parçası (Şavşat Kazısı Arşivi).

Şavşat Kalesi'nde bulunan sırsız seramiklerin neredeyse tamamı kaba yüzeyli ve kalın cidarlıdır. Kırmızı ve kahverengi gibi koyu hamur renklerindeki örneklerin cidarı daha kalın, ancak sarı, krem ve gri gibi açık renkli hamurlu parçaların cidarları daha incedir. Koyu renkli örneklerin çoğunda dengesiz ısı dağılımından dolayı tonlamalı hamur görülmektedir. Ayrıca söz konusu parçaların yüzeylerinin değişik yerlerinde yanık izleri mevcuttur. Bu izler kapların açık fırınla pişirildiğine işaret etmektedir.

Nitekim Borçka'daki günümüz seramik ustalarından olan Kazım Şirin'in fotoğrafında da görüldüğü üzere günümüzde hâlâ aynı yöntemle çömlek pişirimi yapılmaktadır (G. 23). Ayrıca Gümüşhane'nin Dölek köyündeki çömlekçilerde de açık fırınlarda seramik pişirimi yapıldığı ve bu yüzden kapların her yeri aynı ısıyı almadığı için yüzeylerinde tonlamalar oluştuğu, ateşe maruz kalan yerlerin gri, siyah ve sarı tonlarda olduğu dikkat çekmektedir¹⁸.



G. 23: Kâzım Şirin-Borçkalı Seramik Ustası (Şavşat Kazısı Arşivi).

Geç Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde de Şavşat Kalesi'nin yakınında olan Küplüce'de seramik üretimi devam etmiştir. Küplüce Köyü'nde yapılan incelemelerde, Küplüce'deki kil yataklarındaki toprak ile kalede bulunan seramiklerin hamur renginin benzer olduğu görülmüştür. Kaledeki kaplar için kil temini büyük olasılıkla o dönemde de Küplüce köyünden sağlanmış olmalıdır. Aynı zamanda Şavşat Kalesi'nde kullanılan harcın içeriğinde % 23-25 oranında sönmüş ve bekletilmiş kireç, % 73-75 oranında temiz yıkanmış dere kumu ve 1-3 cm arasında iri taş agregalar tespit edilmiştir¹⁹. Bu bağlamda sınırsız seramiklerin hamur katkılarında da en fazla kum, kireç ve taşçık bulunması, yerel üretim fikrini akıllara getirmektedir. Şavşat Kalesi'nde yerel üretimin yanı sıra ithal olabileceğini düşündüğümüz bir grup eser de mevcuttur. Bu kaplar, yerel üretim örneklerinin aksine düzgün yüzeyli, ince cidarlı, sıkı dokulu ve az gözenekli bir hamur yapısına sahiptirler. Ayrıca bu parçaların yüzeyine astar boyama tekniğiyle süslemeler yapılmıştır (G. 21, G. 22).

18 Nurşen Özkul Fındık ve Zerrin Köşklü, "Gümüşhane/Dölek Köyünde Çömlekçilik," *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31 (2013), 55.

19 Aytekin, *Taşların Hikâyesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları*, 112.

Şavşat sırsız seramikleri, Gürcistan Ulusal ve Batum Acara müzelerindeki 12.- 13. yüzyıl sırsız örneklerle hamur rengi bakımından ve özellikle Orta Çağ dönemi olarak tarihlendirilen astar boyama tekniğiyle bezemeli seramiklerle, ince cidar ve açık renk hamur kullanımı açısından benzerlik göstermektedir. Ayrıca Orta Bizans dönemi 10.- 11. yüzyıla ait ince cidarlı, kırmızı astar boyalı, geometrik motifli sırsız seramiklere, Bulgaristan'ın Zlatna Livada kenti kazılarında da rastlanılmıştır²⁰. Gonio-Apsarus Müzesi'ndeki Vanadzebi (Aagara) Kilisesi'nde bulunan 12.-13. yüzyıl kâse örneklerinde de koyu hamur kullanımı dikkat çekmektedir. Aynı zamanda 12.- 13. yüzyıl bezemesiz veya kazıma tekniğindeki örneklerle de kalın cidar ve kırmızı, kahverengi gibi koyu renk hamur tercihi bakımından da ortak özellikler bulunmaktadır²¹.

2.2. Form

Şavşat Kalesi'ndeki sırsız kâselerde iki ana formla karşılaşmaktayız. İlki kendi içinde farklı tiplere sahip konik, diğeri yarı küresel gövdeli kâselerdir. Konik formlar birbirine benzemekle birlikte yoğunluğu konik-kademeli gövde oluşturmaktadır (**Tablo 1, G. 24, G. 25, G. 26, G. 27, G. 28, G. 29, G. 30**). Bu formdaki kâse gövdeleri dışa çekik (**Tablo 1, G. 24, G. 25, G. 28, G. 29**), içe çekik (**Tablo 1, G. 26, G. 27**) ve düz ağızla (**Tablo 1, G. 30**) sonlanarak çeşitli tipler oluşturmaktadır. Söz konusu parçalarda alçak halka kaide ve içe çekik düz dip formları mevcuttur (**Tablo 1, G. 24, G. 25, G. 26, G. 27, G. 28, G. 29, G. 30**). Konik gövdeli kâselerin ikinci tipinde gövde yanlara doğru genişleyerek yükselmekte ve dışa çekik-içe kalınlaştırılmış ağız kenarıyla sonlanmaktadır (**Tablo 1, G. 31**). Keskin bir konik formuna sahip olan kaplarda dışa çekik ağız ve yüksek halka kaide görülmektedir. Kâselerde görülen ikinci ana form ise yarı küresel gövdedir. Bu gruptaki örnekler içe çekik düz dipli olup içe çekik ağız kenarı ile sonlanmaktadır (**Tablo 1, G. 32, G. 33, G. 34**). Şavşat kâselerinin dip çapları dar (4.6 cm ile 10 cm arasında), gövde ve ağız çapları (11.2 cm ile 30 cm arasında) geniş tutulmuştur. Bu özellik neredeyse tüm gövde formlarında gözükmektedir. Kaplar ağız kenarına yakın bir noktada profil yaparak sonlanmaktadır.

13. yüzyılın son çeyreği ile 15. yüzyılın başı Solhat, Alushta, Sudak ve Funa başta olmak üzere Kırım'da oldukça geniş alanda benzer formlar görülmektedir²². Ayrıca Batum'a 12 km uzaklıktaki Gonio (Apsarus) Kalesi'nde bulunan 11.-13. yüzyıla ta-

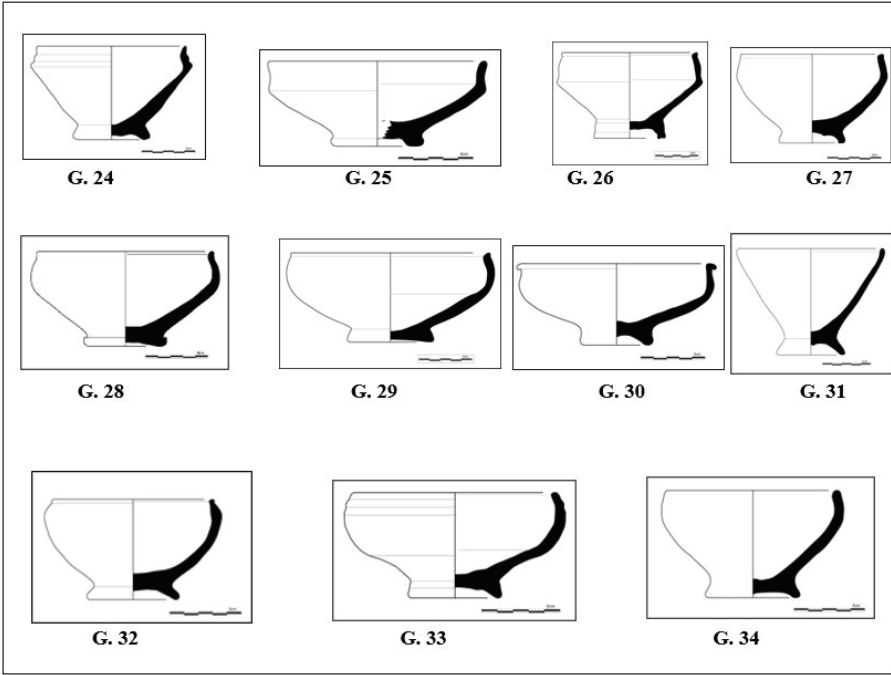
20 Romyana Koleva, "Pottery From A Middle Byzantine Period Settlement Near Zlatna Livada," *XI th Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics* (Ankara: Vekam Yayınevi, 2017), 429-431.

21 Nodar Bakhtadze, *Ceramics In Medieval Georgia* (Bakur: Sulakauri Yayın, 2013), 102.

22 D. Yu Alyadinova, Iryna Teslenko ve V. V. Mayko, "Keramika iz Raskopok Zolnika Osmanskogo Perioda v Portovoy Chasti Sugdei (Po Materialam Issledovaniy 2010 g.)," *Arkheologicheskiy Almanakh 33: Drevnyaya i Srednevekovaya Tavrika* (2015), 499-502.

Iryna Teslenko, "Pottery From Castle Funa (Crimea)" *Studia In Honorem Professoris Boris Borisov 2* (Veliko Turnovo: IVIS, 2016), 649; Iryna Teslenko, "Virobnitstvo Poliv'yanogo Posudu v Krimu za Çasiv Ulug Ulusu." *Arheologiya i Davnya Istoriya Ukrayini 4* (29) (2018), 22, 27, 40, 41, 47.

rihlendirilen kâselerle de yarı küresel gövde, içe çekik ağız bakımından benzerlikler söz konusudur²³.



Tablo 1: Kâse Formları (Çizim: Güler Yılmaz, 2021).

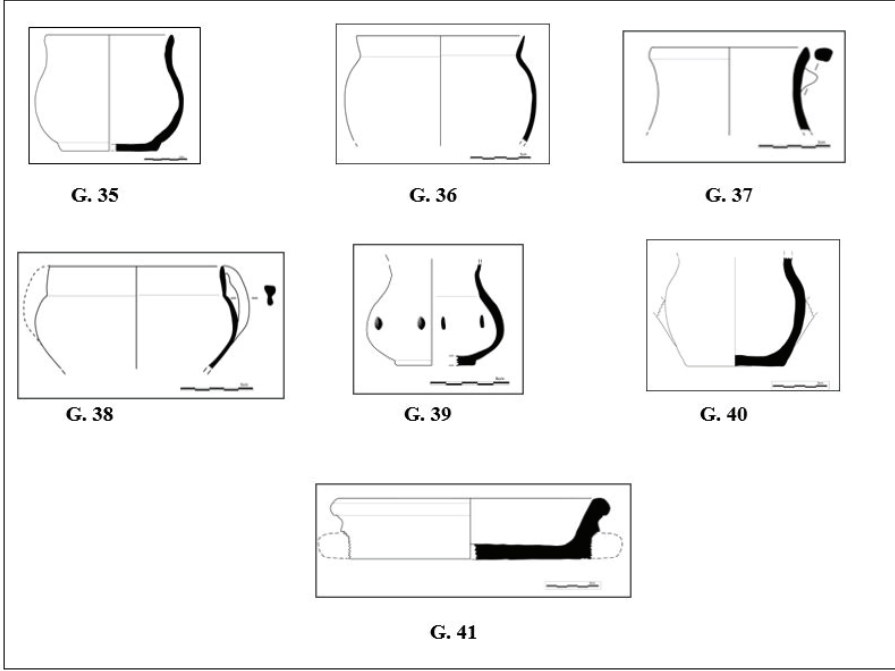
Mutfak kaplarından olan çömleklerde küresel gövde görülmekle birlikte farklı ağız ve boyun formları mevcuttur (Tablo 2, G. 35, G. 36, G. 37, G. 38, G. 39, G. 40). Küresel gövdeli örneklerde dışa çekik (Tablo 2, G. 35, G. 36, G. 37) ve düz ağız formları görülmektedir (Tablo 2, G. 38). Ayrıca kaplar uzun (Tablo 2, G. 37) ve kısa iç bükey boyunludur (Tablo 2, G. 35, G. 40). Çömleklerin tamamı düz diplidir (Tablo 2, G. 35, G. 39, G. 40). Bu kap çeşidinde ağız kenarında veya gövdede tutamak ya da kulp mevcuttur (Tablo 2, G. 37, G. 38, G. 40). Ele alınan çömlekler form bakımından Gonio Kalesi'nde şarapçılıkta kullanılan geniş ağızlı çömleklerle benzer özelliktedir²⁴. Ayrıca Orta Çağ'a ait dışa çekik ağız, küresel gövde ve oval dip formlu çömlekler, önemli liman kentlerinden olan Batum'daki Acara Müzesi'nde görülmektedir.

Şavşat'taki kap türlerinden bir diğeri ise ekmek pişirme tepsisidir. Bu tepsiler günümüzde de kullanılmaktadır (G. 42). Yörede bu tepsiyeye pileki adı verilmektedir.

23 Shota Mamuladze, *Lasha Aslanishvili ve Kakhaber Kamadadze, Gonio-Apsarus* (Batumi: Cultural Heritage Preservation Agency Of Ajar, 2019), 104, 106.

24 Mamuladze, Aslanishvili ve Kamadadze, *Gonio-Apsarus*, 104, 105.

Günümüzde kullanılan pilekiler alt ve üst olmak üzere iki parçadan oluşmakla birlikte yayvan ve sıg gövdelidirler. Kalede ele geçen parçalar da sıg, düz dipli, konik gövdeli, dışa çekik ağızlı ve çift tutamaklıdır (**Tablo 2, G. 41**).



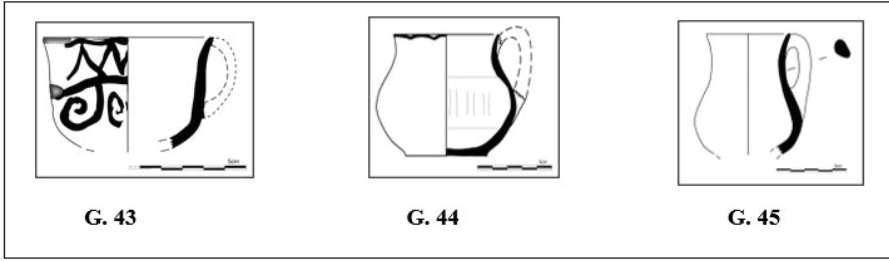
Tablo 2: Mutfak Kaplarının Formları (Çizim: Güler Yılmaz, 2021).



G. 42: Ekmek Tepsisi/bileki (Şavşat Kazısı Arşivi).

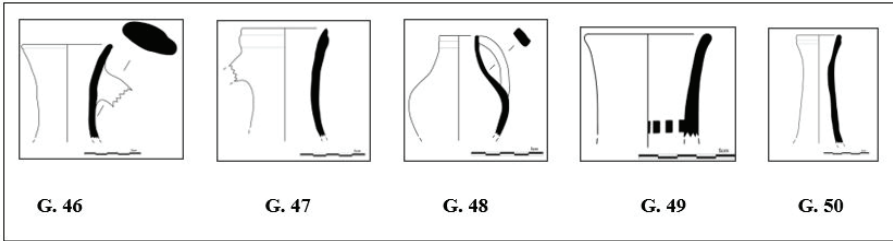
Servis kaplarından olan maşrapa ve küçük kulplu kâselerde küresel gövde formu gözükmektedir. Maşrapaların iç bükey boyunları birinde kısa diğ erinde uzundur (**G. 21, G. 22**). Örneklerde dışa çekik ağız ve içe çekik düz dip formu görülmektedir

(**Tablo 3, G. 43, G. 44, G. 45**). Bu kaplarda, duruşuna göre dikey, kesitine göre ise oval tek kulp mevcuttur.



Tablo 3: Servis Kaplarının Formları (Çizim: Güler Yılmaz, 2021).

Depolama kaplarından olan testilerde küresel gövde mevcuttur. Örneklerde dışa çekik (**Tablo 4, G. 46, G. 47, G. 49**), düz (**Tablo 4, G. 48**) ve gaga biçimli ağız formları görülmektedir. Genellikle iç bükey-uzun boyunlu testiler mevcuttur (**Tablo 4, G. 50**). Testiler tek kulpludur. Ayrıca bir örnekte süzgeç vardır (**Tablo 4, G. 49**). Benzer şekilde gaga biçimli ağızlı örnekler Funa ve Kırım sahillerinin farklı bölgelerinde de görülmektedir²⁵. Bu örnekler 13.-14. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

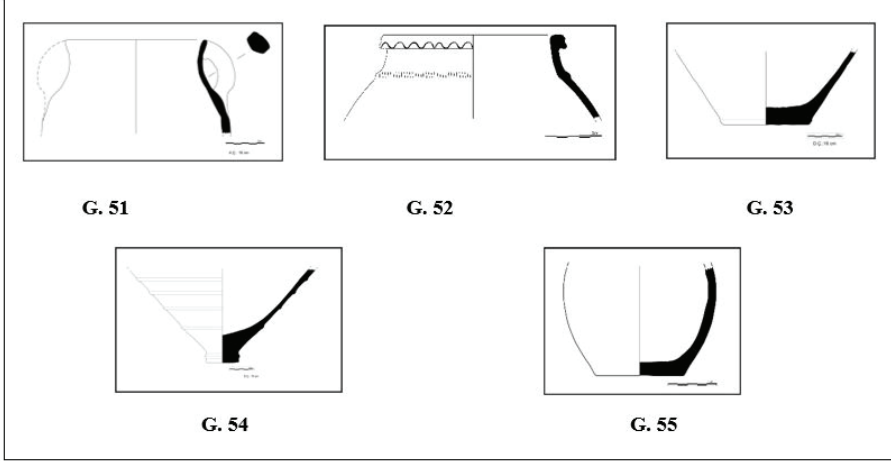


Tablo 4: Depolama Kaplarının Formları (Çizim: Güler Yılmaz, 2021).

Sıvı veya katı yiyeceklerin depolandığı kaplardan bir diğeri ise küplerdir. Küplerde küresel (**Tablo 5, G. 51, G. 52, G. 55**) ve konik (**Tablo 5, G. 53, G. 54**) olmak üzere iki farklı gövde formu tespit edilmiştir. Küresel gövdeli örneklerde dışa ve içe çekik ağız formları mevcuttur (**Tablo 5, G. 55**). Konik gövdeli parçalarda düz (**Tablo 5, G. 53**) ve düğmeli (**Tablo 5, G. 54**) dip formları görülmektedir. Konik olan gövde formlarında dip çok darken gövde bir o kadar geniş tutulmuştur. Kalede daha önceki yıllara ait kazılarda da çok sayıda şarap küpü gün ışığına çıkarılmıştır. Ayrıca 30 No.lu çizimdeki gibi çok sayıda pitos adını verdiğimiz büyük küpler bulunmuştur.

25 Iryna Teslenko, "Crimean Local Glazed Pottery of The 15th Century," *Actas Do X Congresso Internacional A Cerâmica Medieval No Mediterrâneo* (2015), 929; Sergey Bocharov, Andrey Maslovski ve Nikita Ludin, "The Impact of Ceramic Imports on Ceramic Manufacturing in the Cities of the North-Eastern Black Sea Region in the Late XIII-XIV Centuries," *XI th Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics 2* (Ankara: Vekam Yayınevi, 2017), 121.

Aynı zamanda küplerin bulunduğu kazı alanında bu kapların ağızlarını kapatacak büyüklükte taş ve toprak plakalara da rastlanılmıştır (G. 56). Batum-Gonio kentindeki kalede de şarapçılığa kullanılan küpler kazı çalışmalarında ortaya çıkartılmıştır. Ayrıca bu örnekler Şavşat küpleriyle form bakımından da benzerlikler ihtiva etmektedir²⁶.



Tablo 5: Depolama Kaplarının Formları (Çizim: Güler Yılmaz, 2021)

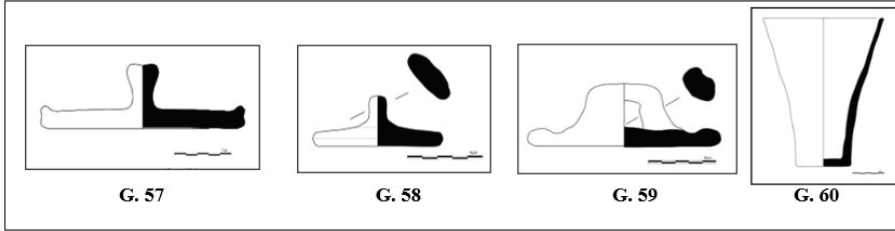


G. 56: Taş kapak plaka (Şavşat Kazısı Arşivi).

Çömlek, küp veya pişirme kaplarının ağızlarını örtecek kapaklar da kazıda bulunmuştur. Kapaklarda yuvarlak form hâkimdir. Tek tip gövde formuna karşın tutamaklarda çeşitlilik söz konusudur. Gövdenin orta noktasında yuvarlak düğmeli ya da yukarıya doğru genişleyen konik düğmeli tutamaklar dikkat çekmektedir (Tablo 6, G. 57, G. 58). Kapakların yanlarında yatay konumlandırılmış tutamak ve ortasında yatay kulp (Tablo 6, G. 59) bulunan örnekler de mevcuttur.

26 Mamuladze, Aslanishvili ve Kamadadze, *Gonio-Apsarus*, 104, 106.

Kalede servis ve depolama kaplarının yanı sıra bebeklerin veya yetişkinlerin kullandığı lazımlıklar da bulunmuştur. 2016-2017 yıllarındaki kazı çalışmalarında da tek tip lazımlık türüne rastlanılmıştır. Lazımlıklar düz dipli, konik gövdeli ve dışa çekik ağızlıdır (**Tablo 6, G. 60**). Daha önceki yıllarda da aynı formda lazımlık örneklerine ulaşılmıştır.



Tablo 6: Kapak ve Lazımlık Formları (Çizim: Güler Yılmaz, 2021).

Şavşat sırsız seramikleri dip, gövde ve ağız bakımından Bizans seramikleriyle²⁷ ve özellikle Gürcistan'daki sırlı seramiklerle dip kısmının dar, gövde kısmının geniş olması ve sırsız testi formu bakımından benzerlikler göstermektedir²⁸. Şavşat'taki sırsız seramiklerin Kırım'daki 12.-13. yüzyıl küp örnekleriyle dar düğme dip ve geniş gövde formunun yanı sıra gaga ağızlı, uzun boyunlu testi formlarıyla da paralelliği söz konusudur²⁹. Ayrıca küçük halka dip, konik gövde ve dışa çekik ağızlı kâseler de form bakımından bu bölge seramikleriyle benzer özellikler göstermektedir³⁰. Bu örnekler de 12.-13. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Batum-Gonio (Apsarus) Müzesi'nde bulunan sırsız seramikler dar halka dip, geniş gövde formu kullanımı açısından ve bu formlarda tercih ettikleri kırmızı ve kahverengi gibi koyu hamur rengi bakımından da Şavşat seramikleriyle ortak özellikler taşımaktadır. Özellikle Şavşat'taki küplerde görülen düğme dip ve geniş gövde formları 15. yüzyıl Kırım örneklerinde de görülmektedir³¹.

Kazılarda sıklıkla karşılaşılan pişirme kaplarını örten kapaklara, 13.-14. yüzyıla tarihlendirilen Taşkun Kale, Kubadabad, Aşvan Kale ve Kemah gibi Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde de rastlanılmıştır³². Benzer form özellikleri gösteren buluntular

27 Veronique François, "Les Ateliers De Céramique Byzantine De Nicée/Iznik Et Leur Production (X Edébut XIVe Siècle)," *Bulletin De Correspondance Hellénique* (1997), 420, 428; Ayşe Ç. Türker, "A Byzantine Settlement In Kalabaklı Valley In The Hellespontus", *Höyük 5* (2014), 91.

28 Bakhtadze, *Ceramics In Medieval Georgia*, 57.

29 Anatoly Leopoldovich Yakobson, *Keramika i Keramicheskoe Proizvodstvo Serdnevekovoj Tavriki Céramique Et Production De Céramique en Crimée au Moyen Age* (en Russe) (Leningrad: Vestiging, 1979), 115, 116.

30 Yakobson, *Keramika i Keramicheskoe Proizvodstvo Serdnevekovoj Tavriki Céramique Et Production De Céramique en Crimée au Moyen Age*, 118.

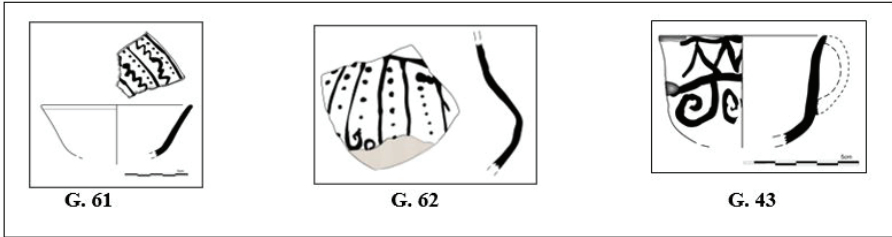
31 Iryna Teslenko, *Ceramics of Crimea of the 15th century* (Kyiv: Institute of Archeology National Academy of Sciences of Ukraine, 2021), 151, 152, 154.

32 Anthony Menicoll, *Taşkun Kale: Keban Rescue Excavations Eastern Anatolia* (Ankara: British Archaeological Reports, 1983), 64; Stephen Mitchell, *Aşvan Kale: Keban Rescue Excavations, Eastern Anatolia I. The Hellenistic, Roman and Islamic Sites* (England: Oxford, 1980), 54; Mürvet Yıldıztekin, "Kubad-Abad Sarayı Kazılarında Ele Geçen Sırsız Seramik Buluntular (1982-1990)" (Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2006), 45; Nurşen Özkul Fındık, "Kemah Kalesi Seramik Buluntuları," *Erzincan Kemah Kalesi Kazıları* (Erzincan: Erzincan Valiliği Kültür Yayınları, 2020), 246.

Anadolu’da 13. yüzyılda yaygın bir dağılım gösterirken kültürel bellekteki yerini günümüze kadar korumuştur.

2.3. Süsleme Tekniği ve Motif

Sırsız seramiklerin çok azında astar boyama (slip), kabartma ve kazıma tekniklerinde süslemeler görülmektedir (G. 5, G. 8, G. 16, G. 18, G. 22). Astar boyamalı örneklerin hamur cidarları daha ince olup iyice yoğrulmuştur. Kapların dış ve iç yüzeyine kırmızı renkli astar boya ile spiral, daire, zikzak, dalgalı çizgiler ve çaprazlardan oluşan geometrik motifler basit bir şekilde uygulanmıştır (G. 22, Tablo 7, G. 61, G. 62, G. 43). Gürcistan Milletler Müzesi’ndeki 12.-13. yüzyıla ait sırsız astar boyalı seramiklerde de Şavşat örneklerindeki gibi geometrik motifli bezemeler bulunmaktadır³³.



Tablo 7: Astar Bezemeli Kaplar (Çizim: Güler Yılmaz, 2021).

Sırsız seramiklerde astar boyamanın yanı sıra kabartma ve kazıma teknikleri de görülmektedir. Çömleklerin gövde kısmında kabartma tekniğiyle düzgün olmayan dairelerden oluşan geometrik düzenleme yer alır (G. 39). Küplerin kapak ve kulplarının yüzeyine kazıma tekniği ile dalgalı, düz, çapraz çizgiler ve küçük noktalardan oluşan geometrik motifler işlenmiştir (G. 17, G. 18, G. 19, G. 52). Sırsız seramiklerin dibinde, ayak içlerinde kazıma tekniği ile yapılmış usta işareti-monogram olabileceğini düşündüğümüz motifler de yer almaktadır. Büyük olasılıkla kazıma kalın ve sivri uçlu bir aletle oluşturulmuştur. Ele alınan örneklerde dokuz farklı işarete rastlanılmıştır. İşaretlerin birbirinden farklı olması, seramiklerin farklı ustalar veya atölyeler tarafından yapılmış olabileceğini de göstermektedir.

Bizans döneminde özellikle sırlı kâse, tabak ve meyve kaplarının dış veya iç yüzeylerine işlenmiş monogramlar çokça görülmektedir. En fazla kâse türündeki kaplarda görülmekle beraber daha çok kâselerin iç yüzeylerinde dipte veya dış yüzeylerinde kâide içine işlenmiştir. Bu monogramların imparatorluğa ait soylu, zengin kişilerin kendi kullanımları için sipariş verdiği düşünüldüğü gibi kapların üretildiği atölyelere veya çömlekçilere ait marka, işaret veya isim kısaltmaları oldukları yönünde farklı görüşler mevcuttur³⁴. Ancak sıradan halkın yaşadığı bölgelerdeki günlük kullanım kaplarında

33 Bakhtadze, *Ceramics In Medieval Georgia*, 104.

34 Lale Doğer, “Bizans Sırlı Seramiklerinde Monogramlar,” *Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi* 36 (1996), 122.

da görülmesi, monogramlı kapların imparatorluğa ait olma fikrini zayıflatmaktadır. Nitekim Ch. Morgan bu işaretlerin marka olduğunu, çömlekçiye veya atölye sahibine ait olabileceğini belirtmektedir³⁵. Ayrıca çömlekçi damgasının özellikle kaide altında yer almış olması da bu düşüncüyü destekler niteliktedir³⁶. Bu çalışma kapsamında ele alınan kapların kaideleri altında monogram bulunmaktadır. Söz konusu monogramlı örneklerin kaba, düzgün işlenmemiş bir yüzeye sahip olması ve tür çeşitlenmesinin olmaması bu kapların kalede yaşayan insanlar için üretildiğini ve usta veya atölye işareti olduğunu düşündürmektedir (G. 10). Şavşat Kalesi gibi küçük bir kalede bu kadar çok ustanın varlığı pek mümkün görülmemektedir. Ancak bu monogramlar kapların birbirine karışmaması için veya kapları satın alan ve kullanan kişilere kolaylık sağlaması adına düzenlenmiş özel işaretler olabileceği gibi sadece süsleme oluşturmak amacıyla da işlenmiş olabilir. Monogramların sadece kâselerde yer alması yine dikkat çekici bir durumdur (G. 8, Tablo 8). Nitekim buluntu gruplarından da sayısal olarak en fazla olan kâselerdir. Şavşat sırsız örneklerinde hiç iki harf kombinasyonu yer almamasına rağmen önceki yıllara ait buluntulardan bir sırlı kabın iç yüzeyinde “Z” ve “P” harflerinden oluşan monogram bulunmaktadır (G. 63).

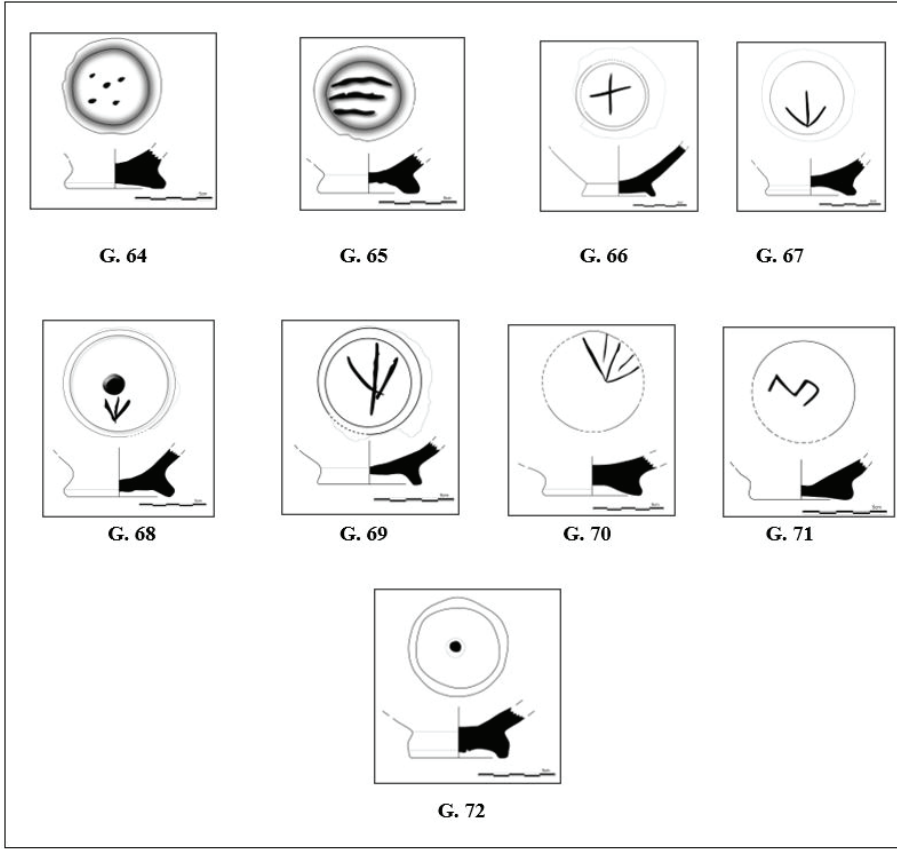


G. 63: Sırlı Kâse Dip Parçası (Şavşat Kazısı Arşivi)

Sırsız seramik diplerinde görülen monogramlar, haç motifi (Tablo 8, G. 66) yoğunluğu oluşturmakla beraber ince dal benzeri motif (Tablo 8, G. 70), asma haç (Tablo 8, G. 69), ok ucu (Tablo 8, G. 67, G. 68), beşli benek (Tablo 8, G. 64), üçlü yatay çizgiler (Tablo 8, G. 65), Gürcüce “V” harfi (Tablo 8, G. 71) ve daire motifi şeklindedir (Tablo 8, G. 72).

35 Charles H. Morgan, *Corinth Volume XI The Byzantine Pottery* (Athens: The American School of Classical Studies, 1942), 59-60, 134.

36 Henry Wallis, *Byzantine Ceramic Art* (London: Bernard Quaritch 11 Grafton Street, 1907), 26.



Tablo 8: Monogram Çeşitleri (Çizim: Güler Yılmaz, 2021)

Şavşat seramiklerindeki monogramlardan asma haç motifi Gürcistan'da Hristiyanlığı yayan Azize Nino'nun Haçı olarak adlandırılmaktadır. Orta Çağ dönemine ait Gürcistan'daki çeşitli kiliselerde bulunan seramik ve mezar taşlarının üzerinde de Azize Nino'nun Haçı yer almaktadır³⁷.

Bizans seramiğinde çok fazla görülen monogram nadir de olsa İslami dönem sırlı seramiklerinde de usta işareti olarak karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu dönemine ait bir matara örneğinin dış yüzeyinde ok ucu motifi görülmektedir³⁸. Nitekim Bizans dönemi Zeuksippus tipi sırlı kâselerde de usta işaretlerine rastlanılmıştır³⁹. Bu örnekler 13. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Şavşat'taki monogramlı seramiklerin bazısının ayak biçimleri de Zeuksippus seramiklerinin karakteristik düzgün yay biçimine ben-

37 Khoshtaria, Natsvlshvili ve Tumanishvili, *Master Builders In Medieval Georgia*, 200.

38 Sevinç Gök Gürhan, "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Ant Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)" (Doktora Tezi, İzmir Ege Üniversitesi, 2007), 247.

39 Miriam Avissar ve Edna J. Stern, *Pottery Of The Crusader, Ayyubid and Mamluk Periods In Israel* (Israel: Jerusalem, 2005), 51.

zemektedir. Ayrıca özellikle Bizans sırlı kâselerinin dip kısmına işlenmiş haç, asma haç ve ok ucu motifiyle benzerlikler, dönemin Bizans seramikleriyle etkileşimlerini yansıtmaktadır⁴⁰. Ayrıca İznik'teki Zeuksippus tipi sırlı seramiklerin iç yüzeyinde de değişik monogramlar bulunmaktadır⁴¹. Fakat monogram bakımından en fazla Kırım-Khersonesos'da 12.-13. yüzyıla ait örneklerle benzerlikler söz konusudur⁴². Sırlı, sırsız seramiklerin iç veya dış yüzeyinde görülen monogramlar, Anadolu'da gerek antik gerekse Orta Çağ dönemine ait yapılarda da taşçı işaretleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Orhun ve Yenisey alfabesinde görülen ok ucu işareti ile benzerlikler söz konusudur. Selçuklu ve Beylikler dönemine ait Kayseri, Niğde Avanos, Aksaray, Ahlat ve Erzurum gibi çeşitli illerdeki yapılarda ok ucu işareti rastlanılmıştır. Aynı zamanda ok ucu Kırık'ların damgası olarak da bilinmektedir⁴³. Ayrıca Novy Svet Körfezi'ndeki gemi enkazında da XIII. yüzyıla ait sırlı seramiklerde haç işareti ve ok ucu motifleri görülmektedir⁴⁴.



G. 73: Hamur Rulosu (Şavşat Kazısı Arşivi).



G. 74: Cüruflaşmış Parça (Şavşat Kazısı Arşivi).

Sonuç

Bu çalışma kapsamında ele alınan Şavşat Kalesi'ndeki sırsız seramikler estetik ve sanat kaygısından ziyade günlük yaşamı idame etmesi için ihtiyaçlara yönelik üretilmiş ve kullanılmış kaplardır. Kazı çalışmalarında bulunmuş olan hamur rulosu ve cüruf parçaları, kalede seramik üretiminin yapıldığını göstermektedir (G. 73, G. 74). Diğer yandan dördüncü kulede bulunmuş olan dairesel planda küllü ocak/fırın kalın-

40 Avissar ve Stern, *Pottery Of The Crusader, Ayyubid and Mamluk Periods In Israel*, 154.

41 Lale Doğer, "Kuşadası, Kadıkalesi (Anaia) Kazısı 2003 Yılı Bizans Dönemi Seramik Buluntuları," *Sanat Tarihi Dergisi* XIV-1 (2005), 111, 129; Nurşen Özkul Fındık, *İznik Sırlı Seramikleri Roma Tiyatrosu Kazısı (1980-1995)* (Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2014), 110, 111, 162, 168.

42 Yakobson, *Keramika i Keramicheskae Proizvodstvo Serdnevekovoj Tavriki Céramique Et Production De Céramique en Crimée au Moyen Age*, 150, 151.

43 Mehmet Çayırdağ, "Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler Devri Binalarında Bulunan Taşçı İşaretleri," *Türk Etnografya Dergisi* XVII (1982), 86, 87.

44 S. Yona Waksman, Irmya Teslenko, "'Novy Svet Ware', An Exceptional Cargo Of Glazed Wares From A 13th-Century Shipwreck Near Sudak (Crimea, Ukraine) Morphological Typology And Laboratory Investigations," *The International Journal Of Nautical Archaeology* 39-2 (2010), 362, 364, 366.

tıları ve yanık tuğla parçaları, burada pişirme işleminin yapılmış olabileceğini hatta açığa çıkarılan tandırın da bu üretimin bir parçası olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca kapların yüzeylerinin yer yer yanık olması ve hamurlarında görülen tonlamalar, oksijenin eşit bir şekilde dağılmadığını da göstermektedir. Kazı çalışmalarında üretime dair bu sınırlı ipuçları dışında fırın teknolojisine dair herhangi bir veriye -üçayak, silindir, tabla gibi fırın malzemelerine- ulaşamamıştır. Bu durum kalede ele geçen sırsız seramiklerin hâlâ Anadolu'da bazı bölgelerdeki çömlek üretiminde karşılaştığımız gibi açık fırınlarda pişirildiğini destekler niteliktedir.

G. 4'teki 25 numaralı ocak/şömineli mekân ile 26 numaralı mekânda toplam 6299 seramik ele geçmiştir. Sırsız kaplar çoğunluğu oluşturmakla beraber farklı kap türlerine ait olduğu anlaşılan örnekler de tespit edilmiştir. Ancak sayısal verinin bu kadar çok olduğu bir alanda aynı kap formunun defalarca tekrar etmesi oldukça ilginçtir.

Kaledeki seramik kaplarda koyu renk hamurların yanı sıra sarı, gri ve krem gibi açık renkli hamurlar da görülmektedir. Açık renk hamurlarda ince cidar, koyu renk hamurlarda ise kalın cidarlar dikkat çekmektedir. Bu alanda iki farklı hamur dokusunun ve yapısının olması, yerel ve ithal olmak üzere iki farklı seramik grubunun varlığının da göstergesidir. Kaba, çok katkılı ve koyu hamurlu olanlar yerel; düzgün yüzeyli, açık renk hamurlu buluntular -kaliteli işçiliği ve pişirimi ile diğerlerinden farklı olup- ithal olarak bölgeye gelmiştir. Şavşat Kalesi'ndeki kaplar, yaptığımız karşılaştırmalar ve değerlendirmeler neticesinde, büyük olasılıkla Karadeniz kıyı ticaretiyle Gürcistan'dan getirilmiş olmalıdır. Orta Çağ'da kırsal bir bölgede olan Şavşat Kalesi, kapalı bir havzada bulunmasına rağmen Gürcistan'ın Ahıska bölgesiyle kara yolu ulaşımı vardır. Bunun yanı sıra önemli limana sahip olan Batum ile de ticari bağlantısı bulunmaktadır. Özellikle Batum'un bölgeyle doğrudan sosyokültürel ve ticari açıdan ileri seviyede bağlantısı ve Bizans ile mezhepsel yakınlık içinde olması, ithal kapların hediye veya ticari malzeme olarak Şavşat Kalesi'ne getirilmiş olma ihtimalini güçlendirmektedir.

Gözlerden uzak, oldukça sarp bölgede yer alan kalede yapılan kazılar sonucu ele geçen seramiklerin tamamen işlevselliğe yönelik oldukları gözlemlenmektedir. Sağlam olarak bulunan büyük küpler (pitos) ise toprak altında gömülü olduklarından sağlam olarak çıkarılması mümkün olamayacağı düşüncesiyle kapakları ile birlikte olduğu gibi terk edilmiş ve içlerinde herhangi bir malzeme tespit edilememiştir.

Kalede en fazla kâse türü seramik kaplar tüm ya da fragmanlar hâlinde ele geçirilmiştir. Tabak formunda parçaların bulunmaması ve kâselerin bu kadar yoğun ele geçmesi, özellikle yarı küresel gövdeli olanların şarap içmede kullanılmış olabileceğini akla getirmektedir. Kazılarda maşrapa ve bardak parçasının çok az ele geçmesi de bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Ya da yemek kültürüyle bağlantılı olarak sulu yemekler için bu derin kapların kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Kalede açığa çıkarılan şarap üretim atölyesinde üretilen şarapların depolandığı, dinlendirildiği büyük küpler (pitos) yine tüm ya da tüme yakın biçimde ele geçmiştir. Bunlarda şarap dışında tahıl ürünleri de depolanmış olabilir. Küplerin burada mı başka bir merkezde mi üretildiği net anlaşılmamakla birlikte aynı alanda ve aynı renkte hamur rulosunun bulunmuş olması ve diğer yerli seramiklerle de benzer hamur yapısı, üretimin kalede olduğuna güçlü bir kanıt oluşturmaktadır. Bilindiği gibi kaleler her türlü saldırıya/olumsuz koşullara karşı hazırlıklı olunması gereken savunma yapılarıdır. Özellikle zor zamanlarda (düşman saldırısı, kuşatma, kıtlık gibi) daha uzun dayanabilmek için birçok mekânın depolama alanı olarak kullanıldığı, yapılan kazılarda net olarak ortaya çıkmıştır. Şavşat Kalesi'nde kiler olarak nitelendirilen mekânlarda büyük küpler, kalenin orta kısmındaki bazı mekânlarda ise daha küçük küpler toprağa gömülü olarak ele geçmiştir. Bu depolama küplerinin ağızlarının yassı büyük taşlarla ya da yuvarlak seramik plaka şeklindeki kapaklarla örtüldüğü anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak kalede bulunan sırsız seramiklerin kalenin mimari dokusuyla olan uyumu dikkati çekmekte ve örneklerin bazıları dönemsel üslubu yansıtmış olması bakımından da önem arz etmektedir. Ayrıca eserlerin dönemin Anadolu'da hâkim gücü olan Selçuklu seramiklerinden çok Bizans seramiği ile benzerlik göstermesinde, ortak Hristiyanlık inancının etkili olduğu yadsınamayacak gerçeklerdendir. Bu çalışma kapsamında ele alınan örnekler, yapılan karşılaştırmalardan yola çıkarak 13.-15. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Kâselerdeki monogramların Anadolu'daki 12.-14. yüzyıl mimari örneklerinde de görülmesi, bölgeler ve kültürler arası etkileşimin olduğunu göstermektedir. Ayrıca Şavşat'ta yerel, kendine özgü sırsız seramik üretiminin ve kullanımının olmasının yanı sıra, Şavşat ustalarının dönemin Anadolu'sunun içinde ve dışındaki çevre kültürlerin sanatlarını -seramik bağlamında- takip ettiklerini de ortaya koymaktadır. Aynı zamanda kaledeki yaşamın 19. yüzyıla kadar devam etmesinden dolayı bu kapların bir kısmı özellikle formları fazla değişime uğramadan (küp, pileki, lazımlık, testi, çömlek) sonraki Türk döneminde de üreilmeye ve kullanılmaya devam etmiştir. Göçler, savaşlar ve benzeri durumlar göz önünde bulundurulduğunda, kültür ve sanat alanındaki etkileşimlerin kaçınılmazlığı Şavşat Kalesi'nde de net olarak görülebilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Alyadinova, D. Yu, Iryna Teslenko ve V. V. Mayko. "Keramik iz Raskopok Zolnika Osmanskogo Perioda v Portovoy Chasti Sugdei (Po Materialam Issledovaniy 2010 g.)." *Arkheologicheskiy Almanakh* 33: Drevnyaya i Srednevekovaya Tavrika (2015): 482-511.
- Avissar, Miriam ve Edna J. Stern. *Pottery Of The Crusader, Ayyubid and Mamluk Periods In Israel*. Israel: Jerusalem, 2005.
- Aytekin, Osman. "Şavşat (Satle) Kalesi 2007 Yılı Kazı ve Restorasyon Çalışması." *30. Kazı Sonuçları Toplantısı (26-30 Mayıs 2008, Ankara)*, c. 2 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 61-70.
- Aytekin, Osman. *Taşların Hikâyesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları*. Ankara: İlsan Matbaacılık, 2018.
- Bakhtadze, Nodar. *Ceramics In Medieval Georgia*. Bakur: Sulakauri Yayın, 2013.
- Bittel, Kurt. "Artvin'de Bulunan Tunçtan Mamul Asarı Atika." *Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi* I (1933): 150-156.
- Bocharov, Sergey, Andrey Maslovski ve Nikita Ludin. "The Impact of Ceramic Imports on Ceramic Manufacturing in the Cities of the North-Eastern Black Sea Region in the Late XIII-XIV Centuries." *XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics 2*. Ankara: Vekam Yayınevi, 2017, 117-125.
- Brosset, Marie Félicité. *Gürcistan Tarihi (Eski Çağlardan 1212 Yılına Kadar)*. Çev. Hrand D. Andreasyon. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003.
- Çayırdağ, Mehmet. "Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler Devri Binalarında Bulunan Taşçı İşaretleri." *Türk Etnografya Dergisi* XVII (1982): 79-108.
- Doğer, Lale. "Bizans Sırlı Seramiklerinde Monogramlar." *Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi* 36 (1996): 122-124.
- Doğer, Lale. "Kuşadası, Kadıkalesi (Anaia) Kazısı 2003 Yılı Bizans Dönemi Seramik Buluntuları." *Sanat Tarihi Dergisi* XIV-1 (2005): 105-133.
- Edwards, Robert W. "The Fortifications of Artvin: A Second Preliminary Report on The Marchlands of Northeast Turkey." *Dumbarton Oaks Papers* 40 (1986): 162-182.
- Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 2*. Çev. Zekeriya Kurşun, Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Gümüş, Nebi. "Osmanlıların Gürcistan'ı Fethi ve İslamlaşma Hareketleri (XVI. Yüzyıl)." *Osmanlı* I (1999): 326-335.
- Gürhan Gök, Sevinç. "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000 2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)." Doktora Tezi, İzmir Ege Üniversitesi, 2007.
- Haldon, John. *Bizans Tarihi Atlası*. Çev. Ali Özdamar. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007.
- Kılıç, Orhan. *XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Devleti'nin İdari Teşkilatı, Eyalet ve Sancak Tevcihatı*. Elazığ: Ceren Matbaacılık, 1997.
- Koleva, Romyana. "Pottery From A Middle Byzantine Period Settlement Near Zlatna Livada," *XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics*. Ankara: Vekam Yayınevi, 2017, 429-432.
- Köroğlu, Kemalettin. *1995 Yılı Artvin-Ardahan İlleri Yüzey Araştırması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, 1997.

- Mamuladze, Shota, Lasha Aslanishvili ve Kakhaber Kamadadze. *Gonio-Apsarus*. Batumi: Cultural Heritage Preservation Agency of Ajara, 2019.
- Mcnicoll, Anthony. *Taşkun Kale: Keban Rescue Excavations Eastern Anatolia*. Ankara: British Archaeological Reports, 1983.
- Mitchell, Stephen. *Aşvan Kale: Keban Rescue Excavations, Eastern Anatolia I. The Hellenistic, Roman and Islamic Site*. England: Oxford, 1980.
- Morgan, H. Charles. *Corinth Volume XI The Byzantine Pottery*. Athens: The American School of Classical Studies, 1942.
- Özkul Fındık, Nurşen ve Zerrin Köşklü. "Gümüşhane/Dölek Köyünde Çömlekçilik." *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31 (2013): 51-67.
- Özkul Fındık, Nurşen. *İznik Sırlı Seramikleri Roma Tiyatrosu Kazısı (1980-1995)*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2014.
- Özkul Fındık, Nurşen. "Kemah Kalesi Seramik Buluntuları." *Erzincan Kemah Kalesi Kazıları*. Erzincan: Erzincan Valiliği Kültür Yayınları, 2020, 225-251.
- Teslenko, Iryna. "Crimean Local Glazed Pottery of The 15th Century." *Actas Do X Congresso Internacional A Cerâmica Medieval No Mediterrâneo. Silves – Mértola* (2015): 928-933.
- Teslenko, Iryna. "Pottery From Castle Funa (Crimea)." *Studia In Honorem Professoris Borisi Borisov* 2 (Veliko Turnovo: IVIS, 2016), 641-654.
- Teslenko, Iryna. "Virobnitstvo Poliv'yanogo Posudu v Krimu za Çasiv Ulug Ulusu." *Arheologiya i Davnya Istoriya Ukrayini* 4 (29) (2018): 7-83.
- Teslenko, Iryna. *Ceramics of Crimea of the 15th century*. Kyiv: Institute of Archeology National Academy of Sciences of Ukraine, 2021.
- Türker Çaylak, Ayşe. "A Byzantine Settlement in Kalabaklı Valley in The Hellespontus." *Höyük* 5 (2014), 53-94.
- Veronique, François. "Les Ateliers De Céramique Byzantine De Nicée/Iznik Et Leur Production (X Edébut XIVE Siécle)." *Bulletin De Correspondance Hellénique* (1997): 411-442.
- Waksman, S. Yona ve Irnya Teslenko. "'Novy Svet Ware', An Exceptional Cargo Of Glazed Wares From A 13th-Century Shipwreck Near Sudak (Crimea, Ukraine): Morphological Typology And Laboratory Investigations." *The International Journal of Nautical Archaeology* 39/2 (2010): 357-375.
- Wallis, Henry. *Byzantine Ceramic Art*. London: Bernard Quaritch 11 Grafton Street, 1907.
- Yakobson, Anatoly Leopoldavich. *Keramika i Keramicheskæ Proizvodstuo Serdnevekovoj Tavriki Céramique Et Production De Céramique en Crimée au Moyen Age* (en Russe). Leningrad: Vestiging, 1979.
- Yıldıztekin, Mürvet. "Kubad-Abad Sarayı Kazılarında Ele Geçen Sırsız Seramik Buluntular (1982-1990)." Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2006.

EKLER

Ek 1: Seramiklerin Genel Özellikleri (Güler Yılmaz, 2021)		
Görsel No:	Hamur No:	Açıklama
24	7.5YR 4/4	Kâse, Ağız çapı: 14 cm, Dip çapı: 7 cm, Yükseklik: 8.7 cm, bezemesiz
25	2.5YR 6/8 2.5YR 4/1	Kâse, Ağız çapı: 14.4 cm, Dip çapı: 6 cm, Yükseklik: 5.8 cm, bezemesiz
26	5YR 5/6	Kâse, Ağız çapı: 12 cm, Dip çapı: 6.6 cm, Yükseklik: 7.5 cm, bezemesiz
27	2.5YR 4/1 2.5YR 6/4	Kâse, Ağız çapı: 13 cm, Dip çapı: 6 cm, Yükseklik: 8.2 cm, bezemesiz
28	7.5YR 5/4 7.5YR 4/1	Kâse, Ağız çapı: 14 cm, Dip çapı: 6.5 cm, Yükseklik: 7.7 cm, bezemesiz
29	7.5YR 4/2	Kâse, Ağız çapı: 14.4 cm, Dip çapı: 6.8 cm, Yükseklik: 6.8 cm, bezemesiz
30	7.5YR 4/3 7.5YR 2.5/1	Kâse, Ağız çapı: 14.8 cm, Dip çapı: 5.4 cm, Yükseklik: 6.4 cm, bezemesiz
31	7.5YR 4/2	Kâse, Ağız çapı: 15.2 cm, Dip çapı: 7 cm, Yükseklik: 11.4 cm, bezemesiz
32	5YR 5/6	Kâse, Ağız çapı: 11.2 cm, Dip çapı: 6.4 cm, Yükseklik: 7 cm, bezemesiz
33	7.5YR 5/3	Kâse, Ağız çapı: 13 cm, Dip çapı: 5.8 cm, Yükseklik: 6.9 cm, bezemesiz
34	5YR 5/1 5YR 5/4	Kâse, Ağız çapı: 12 cm, Dip çapı: 6.4 cm, Yükseklik: 7.7 cm, bezemesiz
35	2.5YR 5/4 2.5YR 2.5/1	Çömlek, Ağız çapı: 14.6 cm, Dip çapı: 12 cm, Yükseklik: 13.5 cm, bezemesiz
36	10YR 7/6	Çömlek, Ağız çapı: 14 cm, Dip çapı: -- cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz
37	5YR 5/6	Çömlek, Ağız çapı: 11 cm, Dip çapı: -- cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz
38	2.5Y 7/2	Çömlek, Ağız çapı: 12 cm, Dip çapı: -- cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz
39	5YR 5/6	Çömlek Gövde Parçası, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: -- cm, Yükseklik: -- cm, dış yüzeyinde düzgün olmayan ovalardan oluşan geometrik düzenleme var.
40	5YR 5/6	Çömlek, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 7.5 cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz
41	7.5YR 4/6	Ekmek tepsisi, Ağız çapı: 30 cm, Dip çapı: 16.4 cm, Yükseklik: 6.8 cm, bezemesiz
43	10YR 8/3 10YR 8/1	Küçük kulplu kâse, Ağız çapı: 8 cm, Dip çapı: -- cm, Yükseklik: -- cm, zikzaklar ve spirallerden oluşan geometrik bezemeli.
44	10YR 7/4	Maşrapa, Ağız çapı: 7 cm, Dip çapı: 5.4cm, Yükseklik: 6.5 cm, ağız kenarı dilimli.

45	5YR 5/6	Maşrapa, Ağız çapı: 6 cm, Dip çapı: --cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz.
46	5YR 6/4	Testi, Ağız çapı: 8 cm, Dip çapı:-- cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz.
47	5YR 3/2 5YR 5/4	Testi, Ağız çapı: 6.6 cm, Dip çapı:-- cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz.
48	7.5YR 6/6	Testi, Ağız çapı: 2.6 cm, Dip çapı:-- cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz.
49	2.5YR 6/8	Süzgeçli Testi, Ağız çapı: 6.4 cm, Dip çapı:-- cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz.
50	10R 5/6 10R 5/1	Testi, Ağız çapı: 5 cm, Dip çapı:-- cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz.
51	7.5YR 3/2	Küp, Ağız çapı: 18 cm, Dip çapı: --cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz
52	10YR 6/3	Küp, Ağız çapı: 30 cm, Dip çapı: --cm, Yükseklik: -- cm, ağız kenarı ve gövde dalgalı ve dikey çizgilerden oluşan geometrik bezemeli.
53	5YR 5/8	Küp, Ağız çapı: --cm, Dip çapı: 13 cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz.
54	5YR 5/6 5YR 5/1	Küp, Ağız çapı: --cm, Dip çapı: 10 cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz.
55	10YR 4/3 5YR 5/6	Küp, Ağız çapı: --cm, Dip çapı: 9 cm, Yükseklik: -- cm, bezemesiz.
57	10R 5/8 10R 3/1	Kapak, Gövde çapı: 13.4 cm, Tutamak çapı: 2 cm, bezemesiz
58	2.5YR 4/4 2.5YR 2.5/1	Kapak, Gövde çapı: 8.6 cm, Tutamak çapı: 1 cm, bezemesiz
59	2.5YR 2.5/1	Kapak, Gövde çapı: 14 cm, Tutamak çapı: 5 cm, bezemesiz
60	5YR 5/6	Lazımlık, Ağız çapı: 17.3 cm, Dip çapı: 7 cm, Yükseklik: 19.4 cm, bezemesiz.
61	5YR 7/4	Kâse ağız kenarı, Ağız çapı: 12 cm, Dip çapı: -- cm, Yükseklik: -- cm, iç yüzeyinde kuşak içerisinde dalgalı çizgilerden oluşan geometrik bezeme yer alır.
62	7.5YR 7/3	Testi gövde parçası, dış yüzeyinde içerisinde beneklerin olduğu dikey şeritlerden oluşan geometrik bir düzenleme yer alır.
64	5YR 4/3	Kâse, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 6.4 cm, Yükseklik: -- cm, beşli beneklerden oluşan usta işareti bezemeli.
65	5YR 5/4 5YR 5/1	Kâse, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 6.4 cm, Yükseklik: -- cm, üçlü yatay çizgili monogram.
66	2.5YR 4/4 2.5YR 3/1	Kâse, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 7 cm, Yükseklik: -- cm, haç motifli monogram.
67	2.5YR 6/8	Kâse, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 7.8 cm, Yükseklik: -- cm, ok ucu ve üzerinde daire motifinin bulunduğu monogram.
68	7.5YR 6/6 7.5YR 3/2	Kâse, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 7.4 cm, Yükseklik: -- cm, ok uçlu monogram.

69	7.5YR 3/2	Kâse, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 6.4 cm, Yükseklik: -- cm, asma dallı haç monogram.
70	10R 4/4	Kâse, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 6.8 cm, Yükseklik: -- cm, ok uçlu monogram.
71	7.5YR 3/2	Kâse, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 6 cm, Yükseklik: -- cm, Gürcüce "e" harfli monogram.
72	10R 3/1 10R 4/6	Kâse, Ağız çapı: -- cm, Dip çapı: 6.4 cm, Yükseklik: -- cm, daire motifli monogram.

AMAÇ VE KAPSAM

Art-Sanat Dergisi'nin amacı, Türk toplulukları ve Türk topluluklarıyla ilişkili diğer toplulukların sanatı, sanat tarihi ve arkeolojik verileri ve diğer sanat alanlarıyla ilgili bilimsel çalışmaları desteklemek, yayımlamak ve geliştirmektir.

Türk toplulukları ve Türk toplulukları ile ilişkili diğer topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım ve Müzecilik alanlarındaki akademik araştırmalar ve yayınlar.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergi yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, her bir yazar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış yazılar değerlendirmeye kabul edilir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

İntihal

Ön kontrolden geçirilen makaleler, iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal/kendi kendine intihal tespit edilirse yazarlar bilgilendirilir. Editörler, gerekli olması halinde makaleyi değerlendirme ya da üretim sürecinin çeşitli aşamalarında intihal kontrolüne tabi tutabilirler. Yüksek benzerlik oranları, bir makalenin kabul edilmeden önce ve hatta kabul edildikten sonra reddedilmesine neden olabilir. Makalenin türüne bağlı olarak, bunun oranın %15 veya %20'den az olması beklenir.

Çift Kör Hakemlik

İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakemlikten geçmesini sağlar ve makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-Gayrı Ticari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır.

İşleme Ücreti

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

Telif Hakkında

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-Gayrı Ticari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. CC BY-NC 4.0 lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

YAYIN ETİĞİ VE İLKELER

Art-Sanat Dergisi, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Dergi araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcılarının özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- Deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluştaki gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, “yöntem” bölümünde katılımcılardan “bilgilendirilmiş onam” alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdaki etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmediği konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki

telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Dil

Dergide Türkçe ve İngilizce dilinde makaleler yayınlanır. Türkçe makalelerde İngilizce öz, anahtar kelimeler ve genişletilmiş özet olmalıdır. Ancak İngilizce yazılmış makalelerde geniş özet istenmez.

Art-Sanat Dergisi Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları

Art-Sanat Dergisi yılda iki defa (Ocak ve Temmuz) yayımlanan uluslararası akademik hakemli elektronik dergidir. DergiPark Açık Dergi Sistemleri'nde yayımlanan Art-Sanat Dergisi'nde Türk ve Türklerle ilişkili topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım, Müzecilik ve sahne sanatları alanlarında özgün makaleler ve bilimsel yazılar kabul edilmektedir.

İletişim ve makale gönderimi için e-mail adreslerimiz: art-sanat@istanbul.edu.tr

Web sayfalarımız: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

Art-Sanat Dergisi'nin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Gönderilen makale editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, üç hakeme gönderilmekte ve en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda yayımlanmaktadır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir.

Telif Hakkı

Yayımlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal ve bilimsel sorumluluklar yazarlarına aittir.

Makale ve yazılarda görsel malzemenin (fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilerek kullanılması ve telif hakkı olan malzeme için yazarların izin alması zorunludur. Bu konularda da yasal sorumluluk yazarlara aittir. Makalede yer alan görsellerin kaynağı mutlak surette belirtilmeli ve telif hakkı olan malzeme için izin alınmalı, eğer görseller yazara ait ise görselin altına yazarın adı verilerek kendisine ait olduğunu belirten bir ifade eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne yayımlanmak için gönderilen yazılar, daha önce yayımlanmamış veya yayıma sunulmamış olmalıdır.

Dergiye gönderilen makalelerde intihal kontrolünü sağlamak için, IThenticate (İntihali Engelleme Programı) kullanılmaktadır.

Genel Bilgiler

Makale bir yüksek lisans veya doktora tezinden üretiliyse makale başlığına * dipnot eklenerek tezin yazarı, tezin adı, yapıldığı üniversite, enstitü, anabilim dalı ve danışman bilgi eklenmelidir.

Makale bir BAP dahil olmak üzere herhangi bir proje tarafından desteklenmiş ve finansal destek alınmışsa, ilk sayfaya proje türü, kodu ve finansal destek alınmıştır ibaresi eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne gönderilen makaleler, Microsoft Word ve PDF formatında olmalıdır. **Makale başlığının altında yazarın adı ve soyadı yer almalı, yazar adına dipnot formatında yıldız (*) verilerek ilk sayfanın altında yazarın unvanı, varsa çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm v.b) ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.** ORCID numarası olmayan yazarların <https://orcid.org/> adresinden kayıt olmaları gerekmektedir. Birden fazla yazarlı makalelerde tüm yazarların ORCID numarası eklenmelidir.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-200 kelime) ve 3-5 anahtar kelime olmalıdır. İngilizce özetten sonra Türkçe makaleler için 800-1000 kelime arasında İngilizce Extended Summary (Genişletilmiş Özet), İngilizce makaleler için ise 800-1000 kelimelik Türkçe Genişletilmiş Özet eklenmelidir.

Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayında kullanılacak görsel malzemeler için koyu (bold) G. Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (**G.1., G.2., G.3.,** gibi). Görsel malzemenin açıklamasının altında parantez içerisinde mutlaka kaynak belirtilmelidir. Görsel malzeme yazara ait ise belirtilmelidir.

Makale metni; Times New Roman 12 punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde, paragraflar arasında önce 6 NK sonra 6 NK aralıkla yazılmalıdır. Paragraflar arasında ayrıca boşluk konmayacaktır. Dipnotlar; Times New Roman 10 punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı yazılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, italik harflerle yazılmalıdır. Beş satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içerisinde verilmeli, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın iki yanından 1 cm içeride, blok hâlinde ve 8 punto ile italik yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı (yaklaşık 6000 kelimeyi) aşmamalıdır. Makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsele yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir. Görseller, metin içerisinde numaralandırılarak ilgili yerde kullanılmalıdır.

Kaynaklar

Referans Stili ve Formatı

Art-Sanat Dergisi dipnot ve kaynakça gösteriminde Chicago Style of Manual 16. Edisyonunu kullanmaktadır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklerle dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Örnekler, yazarlara kolaylık sağlamak amacıyla, Chicago Style of Manual kılavuzundan (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html) ilavelerle derlenmiştir. Dipnot-kaynakça yöntemi hakkında ayrıntılı bilgi ve çok sayıda örnek Chicago Manual of Style'ın 16. baskısının 14. ve 15. bölümlerinde yer almaktadır.

Örnekler:

İD ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

Kıtap (Tek yazarlı)

İD Nurhan Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972), 55.

SD Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı*, 55.

K Atasoy, Nurhan. *İbrahim Paşa Sarayı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972.

Kıtap (İki yazarlı)

İD Mustafa Özkan ve Veysel Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2008), 90.

SD Özkan ve Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 90.

K Özkan, Mustafa ve Veysel Sevinçli. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.

Kitap (Üç yazarlı)

İD Abdurrahman Özkan, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (Konya: Palet Yayınları, Konya, 2016), 78.

SD Özkan, Toker, Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 25.

K Özkan, Abdurrahman, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. Konya: Palet Yayınları, 2016.

(Kaynakçada sadece ilk yazarın soyadı, adı yazılır diğer yazarlarda ad soyad sırası takip edilir.)

Dört ve daha fazla yazar için Kaynakça'da bütün yazarlar belirtilir, dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilip ardına "ve diğerleri" anlamında "vd." yazılır.

Çevirmen, Hazırlayan, Editör varsa

Dipnotta "çev.", "haz.", "ed."; kaynakçada "Çev.", "Haz.", "Ed." kullanılır.

İD Peter B. Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, çev. Osman Karatay (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002), 45.

SD Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, 45.

K Golden, Peter B. *Türk Halkları Tarihine Giriş*. Çev. Osman Karatay. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.

Cilt numarası (Cilt numarası sadece rakam olarak belirtilir ardından iki nokta ile sayfa numarası eklenir. Ayrıca c. kullanılmaz)

İD A. Zeki Velidî Togan, *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*, (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981), 2: 100.

SD A. Zeki Velidî Togan *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*, 1: 90.

K Togan, A. Zeki Velidî, *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*. 2 cilt. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981.

Kitap içinde bölüm

İD Şinasi, Tekin, "Eski Türkçe," *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002), 69-119.

SD Tekin, "Eski Türkçe," 69-119.

K Tekin, Şinasi. "Eski Türkçe," *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, 69-119. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002.

Kitap, elektronik olarak yayımlanmış

Eğer kitap birden fazla formatta yayımlanmış ise, kullanılan formatı referans verilir. Online başvurulmuş kitaplar için URL verilir. İstenirse erişim tarihi eklenir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm başlığını veya başka bir sayı eklenebilir.

İD Emin Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980) Erişim 7 Eylül 2019, <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=128>.

SD Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı*, 206.

K Özdemir, Emin. *Türk ve Dünya Edebiyatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980. Erişim 7 Eylül 2019. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

Makale (Dergi adı sayı numarası ardından parantez içinde yıl)

İD Semavi Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri," *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989), 80.

SD Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri," 75.

K EYİCE, Semavi. "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri." *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989): 75-80.

Çeviren varsa

İD A. K. Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” çev. Rasime Uygun, *TDAY-Belleten*, (1954), 59-96.

SD Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” 59-96.

K Borovkov, A. K. “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî.” Çev. Rasime Uygun. *TDAY-Belleten* (1954): 59-96.

Dergi makalesi, elektronik

Eğer DOI (Digital Object Identifier) numarası verilmiş ise eklenir.

İD N. Çiçek Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 15, erişim 7 Eylül 2019, <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

SD Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” 15.

K Atçıl Harmankaya, N. Çiçek. “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme.” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 11-18. Erişim 7 Eylül 2019. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

Gazete makalesi, baskı

İD Adnan Adıvar, “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller,” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948, 2.

SD Adıvar, “Fikir Hareketleri,” 2.

K Adıvar, Adnan. “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller.” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948.

Gazete haberi, elektronik

Makalenin veya haberin yazarı belli değilse referansa haber veya makalenin başlığı ile başlanır.

İD “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü,” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018, erişim 14 Mart 2018, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html.

SD “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.”

K “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018. Erişim 14 Mart 2018. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html.

Kitap tanıtımı

İD Muhammed Doruk, “Derbendnâme”, Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı, *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018), 333, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>

SD Doruk, “Derbendnâme”, 334.

K Doruk, Muhammed. “Derbendnâme”. Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı. *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018): 333-338. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>.

Tez

İD M. Baha Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990), 496.

SD Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri,” 90.

K Tanman, M. Baha. “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.

Ansiklopedi maddesi

İD Ahmet Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 8 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 416-432.

SD Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” 416-432.

K Temir, Ahmet. “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı.” *Türkler Ansiklopedisi*. 8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 416-432.

Yayımlanmamış bildiri

İD Erdal İnönü ve Harun Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar” (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).

SD İnönü ve Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar”

K İnönü, Erdal ve Harun Doğan. “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar.” Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

Yazma eser

İD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 26a.

SD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

K Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 1a-311a, Kopyalanma tarihi 10 Rebiülevvel 1135 (19 Aralık 1722).

Arşiv belgesi

İD Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

SD BOA, C.AS. 71/3352.

K Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

İD Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

SD TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

K Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

Web sitesi

İD “Bilginin İzinde,” Bilim Tarihi, erişim 14 Mart 2018, http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html

SD “Bilginin İzinde.”

K Bilim Tarihi. “Bilginin İzinde.” Erişim 14 Mart 2018.

http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - ✓ İstatistik kontrolünün yapıldığı (araştırma makaleleri için)
 - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
 - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
 - ✓ Kaynakların CMOS (The Chicago Manuel of Style) 16'ya göre belirtildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış ve telifle bağlı materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
 - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - ✓ Özetler: 150-250 kelime Türkçe ve 150-250 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 3-5 adet Türkçe ve 3-5 adet İngilizce
 - ✓ Makale Türkçe ise, 800-1000 kelime İngilizce genişletilmiş özet (Extended Summary)
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Finansal destek (varsa belirtiniz)
 - ✓ Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
 - ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

AIM AND SCOPE

The aim of Art-Sanat Journal is to support, publish and develop scientific studies related to the art, history of art, archaeology and other art fields of Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

Academic researches and publications on Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and performing arts about Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. Only those manuscripts approved by every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors.

Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors. All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication.

Plagiarism

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. If plagiarism/self-plagiarism will be found authors will be informed. Editors may resubmit manuscript for similarity check at any peer-review or production stage if required. High similarity scores may lead to rejection of a manuscript before and even after acceptance. Depending on the type of article and the percentage of similarity score taken from each article, the overall similarity score is generally expected to be less than 15 or 20%.

Double Blind Peer-Review

After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editors-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor provides a fair double-blind peer review of the submitted articles and hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Open Access Statement

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy,

print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

Article Processing Charge

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

Copyright Notice

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor in chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT

Art-Sanat Journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

The journal adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.

- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor and Reviewers

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

MANUSCRIPT ORGANIZATION

Language

Articles in Turkish and English are published. Submitted Turkish article must include an English abstract, keyword and an extended abstract. Extended abstract in English is not required for articles in English.

PUBLICATION RULES and WRITING STYLES

Art-Sanat Journal is an international, academic, refereed, electronic journal published twice a year (January and July). The Art-Sanat Journal is published on Dergipark Open Journal Systems and only original and scientific and scholarly articles about Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and Performing Arts about Turkish, Turkic and Turkic-related communities are accepted.

Our e-mail addresses for the communication and article submission: art-sanat@istanbul.edu.tr

Websites: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

All rights reserved by Art-Sanat Journal. The publication rights of the published articles belong to Art-Sanat Journal. The author has the legal and scientific responsibility for the contents of the articles. The visual materials (figures, photographs, pictures, drawings, plans, etc.) used in the articles should not be used without reference and the author has to obtain permission for the copyrighted material. The legal responsibility for these issues belongs to the authors.

The articles submitted for publication in the Art-Sanat Journal should neither have been published elsewhere nor have been submitted to another journal. The IThenticate (Plagiarism Prevention Program) is used to ensure plagiarism control for each submission.

Articles in Turkish and English are accepted for the journal. After the submitted article has been reviewed by the editors and editorial board, it is sent to three referees and published when at least two referees make positive decisions. The names of the authors are not sent to the referees.

The articles submitted to Art-Sanat Journal must be in Microsoft Word format. Under the title of the article, the author's name and surname should be included. After the name of the author, the star (*) should be used as a footnote sign and the job title, the institution and the e-mail address of the author and the submission date of the article should be specified at the bottom of the first page. ORCID number should also be written under the author's name. (If you don't have an ORCID number please register: <https://orcid.org/>)

Articles should have Turkish and English titles, abstracts (150-250 words) and 3-5 keywords.

After the English abstract, the Turkish articles should contain an English extended summary of 800-1000 words. The English articles should contain an Turkish extended summary of 800-1000 words.

Each of the visual material must be in jpeg format with a resolution of at least 300 dpi (images with a poor image quality will not be used). For the visual materials used in the article, numbering should be done with the abbreviation bold **F.** (**F.1.**, **F.2.**, **F.3.**, etc.). The description of the visual material should be specified below the material in parentheses. If visual material belongs to the author, it should be indicated.

Article should be written in Times New Roman, 12 pt., 1.5 line spacing, before 6NK-after 6NK spacing and both side justified. Footnotes should be written in Times New Roman, 10 pt., 1 line spacing and both side justified. Words that need to emphasized should be written in italic. The Quotations less than five lines should be written in quotation marks in the same paragraph and the quotations longer than five lines should be written separately 1 cm inside from left and right sides of page, blocked and in 8 pts. The article should not exceed 25 pages, the visuals used in the article should not be more than the number of text pages and also maximum 25 images are allowed. The visuals which are directly related to the subject should be preferred with reference to comparison images. Images should be numbered in the text and used in the relevant place.

References

Reference Style and Format

Art-Sanat complies with Chicago Style of Manual 16th Edition for referencing and quoting.

Authors who would send proposals to the journal are kindly invited to follow the examples given below when writing the footnotes and compiling the bibliography. These examples are borrowed from the Chicago Style of Manual (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html).

Further information and numerous examples about the “notes and bibliography” system are available at the 14th and 15th chapters of the Chicago Manual of Style (16th edition).

Examples:

FF first footnote, **NF** next/short footnotes, **B** bibliography

The Books (one author)

FF Laurie Bauer, *A Glossary of Morphology* (Edinburg: Edinburg University Press, 2004), 55.

NF Bauer, *A Glossary of Morphology*, 55.

B Bauer, Laurie. *A Glossary of Morphology*. Edinburg: Edinburg University Press, 2004.

The Books (two authors)

FF A. Nazarov Bakhtiyar and Denis Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, Research Institute for Inner Asian Studies, (Bloomington: Indiana University, 1993), 55.

NF Bakhtiyar and Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, 55.

B Bakhtiyar, A. Nazarov and Denis Sinor. *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*. Bloomington: Indiana University, 1993.

The Books (Three authors)

FF E.R. Tenișev, A.M. Şçerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, XXXVIII, (Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969), 60.

NF Tenișev, Şçerbak and Nasilov, Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, 25.

B Tenișev, E.R., A.M. Şçerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*. XXXVIII. Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969.

For four or more authors, each of them is cited in the bibliography, only the first author's name is cited in footnotes and "et al." is added next to it, which stands for "and the others".

The abbreviation *op. cit.* which is used in some referencing styles is not used in the Chicago Style.

If there is an editor/translator in addition to the author

If there is an editör or a translator then one should cite it as "ed." or "trans." in footnotes; as for the bibliography "Edited by" or "Translated by".

FF Peter B. Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, trans. Osman Karatay, (America: Harrassowitz Verlag, 1992), 36.

NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 36.

B Golden, Peter B. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. Translated by Osman Karatay. America: Harrassowitz Verlag, 1992.

Volumes

FF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, (Harvard: University Printing Office, 1985), 4: 100.

NF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, 4: 90.

B Dankoff, Robert and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*. 4 vols. Harvard: University Printing Office, 1985.

A chapter/section in a book

FF Beatrice Forbes Manz, "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 90-120.

NF Manz, "Timur", 90-120.

B Manz, Beatrice Forbes. "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, 90-120. Cambridge: Cambridge University, 1989.

If the book is published in multiple formats, the one that is used is cited. URL is given for the online books that are cited. The access date can be added on preference. If the page number is missing, either the title of chapter or another number can be added.

FF Peter Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples* (America: Harrassowitz Verlag, 1992), Accessed September 18, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 206.

B Golden, Peter. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. America: Harrassowitz Verlag, 1992. Accessed September 18, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

Journal article, copyright

FF John E. Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

NF Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", 81-108.

B Woods, John E. "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

Journal article, translation

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," trans. Zadie Smith, *Review of Swing Time*, New York Times, (2016), 69-90.

NF Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 69-90.

B Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." Translated by Zadie Smith, *Review of Swing Time*. New York Times. 2016: 69-90.

Newspaper article, published

FF Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 2.

NF Mead, "The Prophet of Dystopia," 2.

B Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Newspaper article/report, electronic

If the author of an article or report is not specified, then the citation should begin with the title of article/report.

FF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

NF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera."

B "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Book Review

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," *Review of Swing Time*, by Zadie Smith, *New York Times*, 7 (2016), 67.

NF Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 67.

B Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." *Review of Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

Thesis

FF Cynthia Lillian Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues," (PhD diss. University of Chicago. 2013), 90.

NF Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues," 90.

B Rutz, Cynthia Lillian. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago, 2013.

Encyclopedia entry

FF Ahmet Temir, “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate,” *Encyclopedia of Turks*, v. 8, (Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002), 416-432.

NF Temir, Mongol (or Turko-Mongol) Khanate”, 416-432.

B Temir, Ahmet. “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate.” *Encyclopedia of Turks*. 8: 416-432. Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002.

Unpublished announcement

FF Erdal İnönü and Harun Doğan, “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists” (The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004).

NF İnönü and Doğan, “Some Discoveries.”

B İnönü, Erdal and Harun Doğan. “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists.” The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004.

Manuscript

FF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 26a.

NF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

B Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 1a-311a, Copy date 10 Rebiülevvel 1135 (19th December 1722).

Archive document

FF The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1797).

NF OAPM, C.AS. 71/3352.

B The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1920).

FF Topkapı Palace Museum Archives (TPMA), E. 3202-2=597-2-7.

NF TPMA, E. 3202-2=597-2-7.

B Topkapı Palace Museum Archives (TPMA). E. 3202-2=597-2-7.

Website

FF Yale University. n.d. “About Yale: Yale Facts.” Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

NF “About Yale: Yale Facts.”

B Yale University. n.d. “About Yale: Yale Facts.” Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - ✓ Confirming that the statistical design of the research article is reviewed.
 - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
 - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - ✓ Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with CMOS 16.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript
 - ✓ All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - ✓ Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
 - ✓ ORCIDiDs of all authors.
- Main Manuscript Document
 - ✓ The title of the manuscript
 - ✓ Abstract (150-250 words)
 - ✓ Key words: 3 to 5 words
 - ✓ Main article sections
 - ✓ Grant support (if exists)
 - ✓ Conflict of interest (if exists)
 - ✓ Acknowledgement (if exists)
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Art-Sanat Journal
Dergi Adı: Art-Sanat Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar	
Title of Manuscript Makalenin Başlığı	
Acceptance date Kabul Tarihi	
List of authors Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, v.b.)	
---	--

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar:	
--	--

University/company/institution	Çalıştığı kurum	
Address	Posta adresi	
E-mail	E-posta	
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no	

<p>The author(s) agrees that:</p> <p>The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.</p> <p>The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights.</p> <p>I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.</p>

<p>Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder</p> <p>Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşaa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.</p> <p>Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır. Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz. Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılrken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz. Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.</p>
--

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar:	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....

