ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt | *Volume*: **31** Sayı | *Issue*: **2**

Ekim | *October*
2022

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / *Volume*
31

Sayı / *Issue*
2

Ekim / *October*
2022

İZMİR

Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

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

Sekreterya - Grafik Tasarım/Dizgi - Teknik İşler - Strateji

Secretarait - Graphic Desing - Technical works - Strategy

Ender ÖZBAY
(E-mail: ozbayender@gmail.com)

31.12.2022

Yazıların hukuksal, ahlakî, fikirsel sorumluluğu yazarına aittir. Yazarın görüş ve söylemleri Sanat Tarihi Dergisi'ni temsil etmez.

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

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

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

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707 **e-**ISSN 2636-8064

Sahibi | ***Owner***

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına | *On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters*

Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ (Dekan | *Dean*)

Yazı İşleri Müdürü | ***Managing Director***

Doç. Dr. Hasan UÇAR

Editörler | ***Editors***

Dr. Ender ÖZBAY

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY

Yayın Kurulu | ***Editorial Board***

Prof. Dr. Semra DAŞCI,

Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

İngilizce Editörü | ***English Language Editor***

Dr. Öğretim Üyesi Elvan KARAMAN MEZ

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

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

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

Dizinler & Platformlar | ***Indexes & Platforms***

ESCI Emerging Sources Citation Index, ULAKBİM TR DİZİN, EBSCO, ERIH PLUS, Crossref, SOBIAD, ResearchBib

ESCI kapsamına giren sayılar 2017'de yayınlanan C. 26 / S. 1 ve sonraki sayılardır. TR Dizin kapsamına giren sayılarımız 2016'da yayınlanan C. 25 / S. 1 ve sonraki sayılardır. EBSCO ise, Art & Architecture Complete Database kapsamında C. 26 / S. 2 ve sonrası sayılarımızı taramaktadır.

Volumes that under coverage in Clarivate Analytics products and services (currently ESCI) are Vol. 26 - Iss.1 (2017) and the following volumes. Volumes that under coverage in TR Dizin (TUBITAK) are Vol. 25 / Iss. 1 (2016) and the following volumes. Volumes that under coverage in EBSCO's Art & Architecture Complete Database are Vol. 26 / Iss. 2 and the following volumes.

Akademik Danışma Kurulu | *Academic Advisory Board*

Doç. Dr Meryem ACARA ESER (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)
Dr. Öğr. Üy. Yusuf ACIOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hümeyra AKKURT BİROL (Dokuz Eylül Üniv., İzmir)
Prof. Dr. Ester Eti AKYÜZ LEVİ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ara ALTUN (İstanbul Üniversitesi) (Emekli)
Prof. Dr. Simber Rana ATAY (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Şerife ATLIHAN (Doğuş Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökben AYHAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Doç. Dr. Nur BALKIR (American International University, Kuveyt)
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Uzm. Nil BAYDAR (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı)
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR (Ondokuz Mayıs Üniv., Samsun)
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)
Sadi BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara) (Emekli)
Dr. Klaus BELKE (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Doç. Dr. Cenk BERKANT (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)
Prof. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Tolga BOZKURT (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ayşe BUDAK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Burcu Selcen COŞKUN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Halit ÇAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Nusret ÇAM (Ankara Üniversitesi) (Emekli)
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya)
Prof. Dr. Ayşe ÇAYLAK TÜRKER (Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.)
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İbrahim ÇEŞMELİ (İstanbul Üniversitesi, İstanbul)
Dr. Öğr. Üyesi Rukiye ÇETİN (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN (Erciyes Üniversitesi, Kayseri)
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan G. S. Üniv. İstanbul, Emekli)
Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi, İzmir) (Emekli)
Prof. Dr. Semra DAŞÇI (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)
Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniv.)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Gülnur DURAN (Marmara University, İstanbul)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Şükrü DURSUN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Doç. Dr. Mesut DÜNDAR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Betül Gelengül EKİMCİ Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Birsen ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Doç. Dr. Nina (ERGİN) MACARAIG (Univ. of California, Riverside)
Dr. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN (İTÜ, İstanbul)
Doç. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Erdal ESER (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)
Dr. Öğr. Üy. Seçkin EVCİM (Ordu Üniversitesi, Ordu)
Doç. Dr. Mustafa GENÇ (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Dr. Joachim GIERLICHS (Qatar National Library)
Prof. Dr. Paolo GİRARDELLİ (Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Kıymet GİRAY (Ankara Üniversitesi, Emekli)
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy.. Müjde Dila GÜMÜŞ (İstanbul Ünievrsitesi)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Yavuz GÜNER (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Doç Dr. Cengiz GÜRBIYIK (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Binnur GÜRLER (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. İlknur GÜRSES KÖSE (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Elif GÜRSOY (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Cem GÜZELOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Berna İLERİ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Doç. Dr. Bülent İŞLER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Mehmet KAHYAOĞLU (Yaşar Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI (Manisa Celal Bayar Üniv.)
Doç. Dr. Mustafa Çağhan KESKİN (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)
Doç. Dr. Elif KÖK (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İst.)
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKLÜ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Prof. Dr. Fatma Banu MAHİR (MSGS Üniv., İstanbul) (Emekli)
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Sinan MİMAROĞLU (Mustafa Kemal Üniv., Hatay)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Emekli)
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. İlkay Canan OKKALI (Trabzon Üniversitesi)
Doç. Dr. J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ (MSGS Üniv., İstanbul)
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)
Doç. Dr. Bülent ORAL (Karabük Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv., İstanbul)
Prof. Dr. Gönül ÖNEY (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)
Prof. Dr. Zuhal ÖZCAN (Çankaya Üniversitesi, Ankara, Emekli)
Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Yıldıray ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Ebru ÖZEKE TÖKMECİ (Mimar Sinan Güz. San. Üniv., İst.)
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Meltem ÖZKAN ALTINÖZ (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Deniz ÖZKUT (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Dr. Uzm. Adil ÖZME (Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Ankara)
Doç. Dr. Gökçen K. ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Doç. Dr. Muradiye ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniv., Denizli)
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi, Ankara) (Emekli)
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)

▶

Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Turgay POLAT (Adıyaman Üniversitesi)
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)
Öğr. Gör. Elif SARAÇ (Ankara Üniversitesi)
Uzm. Nedim SÖNMEZ (İzmir)
Doç. Dr. Şükrü SÖNMEZER (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Şerife TALİ (Ordu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Gülsün TANYELİ (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Ela TAŞ (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)
Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Vahit Macit TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Dr. Öğr. Üy. Fehime Mine TEMİZ (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Elvan TOPALLI (Uludağ Üniversitesi, Bursa)
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Erciyes Üniversitesi, Emekli. / Ankara)
Prof. Dr. Ergün TURAN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Doç. Dr. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)
Doç. Dr. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)
Doç. Dr. Tolga B. UYAR (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Candan ÜLKÜ (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Ceren ÜNAL (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. H. Sibel ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Prof. Dr. Harun ÜRER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Alptekin YAVAŞ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Seda YAVUZ (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Turgay YAZAR (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İst.)
Doç. Dr. Evindar YEŞİLBAŞ (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Prof. Dr. Anıl YILMAZ (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)

Cilt 31 - Sayı 2'nin Hakemleri | *Reviewers of the Volume 31 - Issue 2*

Doç. Dr. N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
Doç. Dr. Gülay APA KURTİŞOĞLU
Doç. Dr. Erkan ATAK
Doç. Dr. Remzi AYDIN
Prof. Dr. Ali BAŞ
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR
Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL
Dr. İlona BAYTAR
Prof. Dr. Ali BORAN
Doç. Dr. Tolga BOZKURT
Doç. Dr. Ayşe BUDAK
Doç. Dr. Burcu Selcen COŞKUN
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK
Prof. Dr. Halit ÇAL
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN
Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN
Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ
Prof. Dr. Semra DAŞÇI
Dr. Öğr. Üy. Şükrü DURSUN
Doç. Dr. Mesut DÜNDAR
Dr. Özgür GÜLBUDAK
Doç. Dr. Cengiz GÜRBIYIK
Doç. Dr. Lale DOĞER
Dr. Öğr. Üy. Fatih ELCİL
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU
Dr. Öğr. Üy. Müjde Dila GÜMÜŞ
Doç. Dr. Cem GÜZELOĞLU
Doç. Dr. Mustafa HAYKIR
Prof. Dr. Mehmet Zeki İBRAHİMGİL
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet KAHYAOĞLU
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI
Doç. Dr. Mustafa Çağhan KESKİN
Doç. Dr. Mehmet KUTLU
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY
Doç. Dr. İlkay Canan OKKALI
Prof. Dr. Yıldıray ÖZBEK
Bedia Yelda OLCAY UÇKAN
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI
Prof. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ
Prof. Dr. Deniz ÖZKUT
Prof. Dr. Aytül PAPİLA
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ
Prof. Dr. Gözde RAMAZANOĞLU
Doç. Dr. Selçuk SEÇKİN
Doç. Dr. Halil SÖZLÜ
Dr. Duygu ŞAHİN
Doç. Dr. Çınla ŞEKER
Doç. Dr. Saniye Meltem ŞEN
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER
Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU
Prof. Dr. Candan ÜLKÜ
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL
Dr. Ahmet YAVUZYILMAZ
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ
Doç. Dr. G. Firdevs YÜCEL CAYMAZ

Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

İÇİNDEKİLER | *CONTENTS*

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | *RESEARCH ARTICLES*

Anselm Kiefer - Resim, Söz, Malzeme ve Sanat
Anselm Kiefer - Painting, Word, Material and Art
Yasemin ARIMAN 807-819

Çizgi Roman Biçiminde Mimari Temsiller: Archigram
Architectural Representations in the Form of Comic: Archigram
Tuğçe DEMİRHAN KİRİŞ - Nuray ÖZASLAN 821-843

Misis Havraniye Kervansarayı Kazısı Çini Buluntuları
Tile Finds from the Excavation of Misis Havraniye Caravanserai
Nurşen ÖZKUL FINDIK - Yunus Emre KARASU 845-865

Müstakil Konut Örneklerinden Adana Tırpani Konağı Üzerine Bir İnceleme
An Investigation on Adana Tırpani Mansion, One of the Detached House Examples
Servet ÖZKAN 867-887

Sanat Eleştirisinin Edebi Eleştiriden Kopuşu ve 18. Yüzyılda Eleştiri Ölçekleri
The Separation of Art Criticism from Literary Criticism and Critical Scales in the 18th Century
Nimet KESER 889-903

Sivas-Söğütcük Köy Odasi ve Duvar Resimleri
Sivas-Söğütcük Village Room and Wall Paintings
Turgay YAZAR - Şuayip ÇELEMOĞLU 905-945

Ürgüp Temenni Mahallesi Dokusu, Yapıları ve Korunma Sorunları
Temenni Neighborhood in Ürgüp: Texture, Structures and Conservation Problems
Aytülü DIRIK 947-975

Nevşehirli Damat İbrâhim Paşa'nın Külliyeleri Üzerine Bir Değerlendirme
An Assessment on the Complexes of Nevşehirli Damat İbrahim Pasha
Erkan ATAK 977-1015

►

Bizans'ın Cam Işık Kaynakları: Anaia Anıtsal Kilisesinin Aydınlatmasına İlişkin Öngörüler

Glass Light Sources of Byzantine: Foresights on the Lighting of the Monumental Church of Anaia

Tümay HAZİNEDAR COŞKUN 1017-1041

Bizans'ta Aşkın Gözü Kördür! Ortaçağ Boyunca Bizans Sanatında Kör Cupid Figürü

Love is Blind! in Byzantium The Blind Cupid Figure in Byzantine Art Through The Middle Ages

Lale DOĞER - Ceylan BORSTLAP 1043-1077

Samsun-Çarşamba, Porsuk Köyü Camii'nin Tarihsel Süreçte Mimari Özellikleri Ve Koruma Sorunları Açısından İncelenmesi

Investigation of Porsuk Mosque (Samsun-Çarşamba) in the Historical Process in Terms of Architectural Features and Conservation Problems

Nuray ÖZKARACA - Hicran Hanım HALAÇ 1079-1099

15-16. Yüzyıl Kantaşı ve Kabuk Kameolarda Dini Tasvirlerden Örnekler

Examples of Religious Descriptions in 15th and 16th Centuries Heliotrope and Shell Cameos

Başak KATRANCI KASALI 1101-1115

The Evaluation of Pseudo-Kufic in Military Weapons and Clothing Depictions

Askeri Silah ve Kıyafet Tasvirlerindeki Pseudo-Kufilerin Değerlendirilmesi

Durmuş GÜR - Cahit KARAKÖK 1117-1141

Kosova'da Bir Köy Camisi: Rugova Hasan Ağa Camisi

A Village Mosque in Kosovo: Rogovo Hasan Aga Mosque

Rüçhan BUBUR 1143-1177

Günümüzde Mobilya Zanaatına Bir Bakış; "Gönen Mobilya» Örneği

A Glance at the Furniture Craft Nowadays; An Example Of "Gonen Furniture"

Ahmet Şadi ARDATÜRK 1179-1211

Babadan Oğula Bir Armağan: Girona Sandığı

A Gift from Father to Son: Girona Casket

Süreyya EROĞLU BİLGİN 1213-1233

►

Konya Gevale Kalesi 2019 Yılı Kazısında Bulunan Bir Çocuk Zihgiri ve Karşılaştırmalı Araştırması

A Child's Zihgir Found in Konya Gevale Castle Excavation in 2019 and Comparative Research

Erkan AYGÖR - Musa ACAR 1235-1251

Atatürk Müze Evleri Bağlamında Raco Atatürk Evinin İncelenmesi

Examination of Raco Atatürk's House in the Context of Atatürk House Museums

Fehime Mine TEMİZ - Servet ÖZKAN 1253-1279

16-17. Yüzyıl İran Çini Sanatında Görülen İnsan Figürleri ve Üslupsal Açıdan Rıza Abbasi'nin Rolü ve Önemi

The Role and Importance of Riza Abbasi in the Style of Human Figures in Iran Tiles in the16th and 17th Centuries

Pari MALEKZADEH BAROUGH - Sevgi PARLAK 1281-1313

Ornamental Area Designs and Restitution Suggestions for Some Pieces of Cross Tiles from Kubadabad Palace

Kubadabad Sarayı'nın Dört Kollu Yıldız Çinilerinde Süsleme Alan Tasarımları Ve Bazı Parçalar İçin Restitüsyon Önerileri

Rüstem BOZER 1315-1339

Ülkü Dergisi Kapak Tasarımları: Cumhuriyet İdeolojisinin Görsel Temsili

Cover Designs of Ülkü Magazine: Visual Representation of the Republic Ideology

Suna AYDIN ALTAY - Esra ÖZKAN KOÇ 1341-1369

Bugünün Müzelerini Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Çekici Yapan Nedir?

Just What is It That Makes Today's Museums so Different, so Appealing?

Ali Şahan KURU 1371-1393

Şehzadebaşı'nda Mimar Kasım Ağa Dârülhadisi

Architect Kasim Agha Darulhadis in Sehzadebasi

Aysu ATEŞ 1395-1413

Bilinmeyen Bir Hattat: İzmitli Ali Vasfi Efendi'nin Hayatı, Hat Alanındaki Levha Çalışmaları ve Kocaeli'deki Eserleri

An Unknown Calligraphist: Izmitli Ali Vasfi Efendi's Life, Calligraphy Plates, and Works in Kocaeli

Saliha TANIK 1415-1437

►

İzmir Agios Ioannis Teologos Kilisesi Çeşmesi
İzmir Agios Ioannis Teologos Church Fountain
Levent Efe ARLI - Aygül UÇAR 1439-1453

19. Yüzyıl İstanbul Minarelerinin Konum, Form, Malzeme ve Süsleme Özellikleri
Position, Form, Material and Ornamental Features of the 19th Century Istanbul Minarets
Zeynep ÖZKAN TEKNECİ - Bozkurt ERSOY 1455-1485

İstanbul Minarelerinde Üçgenli Geçişli Pabuçlar: Mimari Dönemler İçinde Dağılımı Ve Özgünlük Durumları
Pedestals with Triangular Transitional Segments at Istanbul Minarets: Distribution In Architectural Periods, and Authenticity Status
Serpil KALLE - Kemal Kutgün EYÜPGİLLER 1487-1515

Köprü Köşklerine Bir Örnek: Edirne Mecidiye Köprüsü Kitabe Ve Seyir Köşkü
An Example of Bridge Pavilions: Edirne Mecidiye Bridge Inscription and Viewing Pavilion
N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA 1517-1539

Fatih (İstanbul), Atikali Mahallesi'ndeki Bazı Çeşmelerin İhyası
Restoration of Some Fountains in Fatih (Istanbul), Atikali Neighborhood
Sedat BAYRAKAL 1541-1561

EDİTÖRE MEKTUP | *LETTER TO THE EDITOR*

Arnold Hauser, "Sanatın Toplumsal Tarihi" ve Eserin Türkçeye Çevirisi
Arnold Hauser, the «Social History of Art», and the Translation of the Work into Turkish
Duygu ŞAHİN 1563-1569

Sanat Tarihi Dergisi Tarihçe; Kapsam; Yayın İlkeleri; Yazım Kuralları
History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of ***Journal of Art History*** 1571

DOI: https://doi.org/10.29135/std.919696
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 807-819. Araştırma | *Research*

ANSELM KİEFER - RESİM, SÖZ, MALZEME VE SANAT

ANSELM KIEFER - PAINTING, WORD, MATERIAL AND ART

Yasemin ARIMAN*

Öz

1970'lerden sonra Avrupa ve Amerika'da gündeme gelen Yeni Dışavurumculuk, kavramsal temelli yaklaşımlara bir tepki olarak gelişen, yeniden boya, tuval ve malzemeyi öne çıkaran bir akımdır. Bu akımın önemli temsilcilerinden biri de Anselm Kiefer'dir. Resimlerinde Yahudi soykırımı ile ilgili birçok anıya gönderme yapan sanatçı, Alman kültürünün Nazilerce zedelenmesine tepkisini, Almanya'nın geçmişindeki büyük kültürel olayları anımsatan ana temalı resimleriyle dile getirmektedir. Resimlerinde çoğunlukla figür kullanmamasına karşın soyut kompozisyonlarında savaş, acı, ölüm, yalnızlık gibi konulara vurgu yapmaktadır. Büyük boyutlu yüzeylerde ele aldığı çalışmalarında doku, malzeme çeşitliliği ve obje kullanımı ile öne çıkmaktadır. Sanatçı şiirlerden esinlenerek çalıştığını, aynı zamanda harfler ve kelimelere resimlerden daha derin anlamlar yüklediğini belirtmektedir. Bu nedenle araştırmada, her bölüm başlığının altında öncelikle sanatçının sözlerine yer verilmiş ve bu sözler ile konu başlığının açıklanmasına çalışılmıştır. Sanatçının ürettiği eserlere kronolojik sıra ile değinilerek geçmiş yaşantısı ve çalışma tekniği arasındaki ilişki ortaya konmuştur. Öncelikle Joseph Beuys olmak üzere Kiefer'in etkilendiği sanatçılar ve bu sanatçılar üzerine sanat tarihi bağlamında yorumlarına yer verilmiştir. Araştırma giriş, geçmişle yüzleşme, Beuys ve sanatçılar üzerine, tanrısallık unsuru ve çimler örtsün üzerinizi başlıkları ile ele alınmıştır. Giriş kısmında sanatçını hakkında kısa bilgi, geçmişle yüzleşme kısmında sanatçının çalışmaları üzerinden Alman tarihi ile hesaplaşması, Beuys ve sanatçılar kısmında sanatçının en çok etkilendiği sanatçı Beuys ve geçmiş Alman ressamlar, tanrısallık unsuru kısmında sanatçının resimleri ile ilişkilendirdiği dinsel öğeler ve çimler örtsün üzerinizi kısmında ise sanatçının bir dönem çalıştığı atölyesini terk etmesi ile doğanın atölye üzerindeki etkilerine sanatsal bakış ortaya konmuştur. Sonuç olarak halen hayatta olan ve sanatsal üretimlerine devam eden Anselm Kiefer'in günümüz sanat ortamındaki yerine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Anselm Kiefer, Yeni Dışavurumculuk, soyut sanat, resim, söz*

* Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Eskişehir. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2701-6195 ♦ E-mail: yaseminariman87@gmail.com

Bu çalışma ESOGÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel sanatlar Bölümü Sanat Konuşmaları Konferansı kapsamında (20.04.2016) sunulmuştur.

Geliş Tarihi | Received: 18.04.2021
Kabul Tarihi | Accepted: 29.07.2022

Abstract

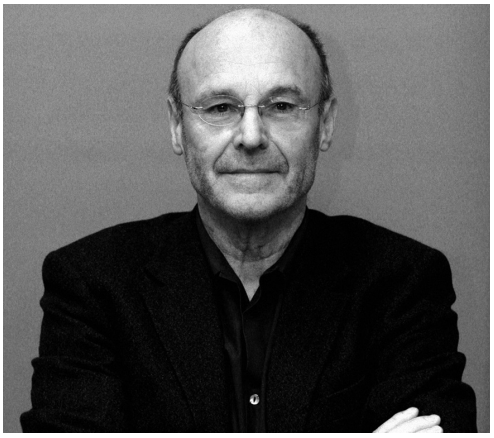
Neo Expressionism, which came to the fore in Europe and America after the 1970s, is a trend that developed as a reaction to conceptual-based approaches and emphasizes repainting, canvas and material. One of the important representatives of this trend is Anselm Kiefer. The artist, who makes reference to many memories of the Jewish Holocaust in his paintings, expresses his reaction to the Nazis' damage to German culture with his war-themed paintings, reminiscent of the great cultural events in Germany's past. Although he mostly does not use figures in his paintings, he emphasizes war, pain, death and loneliness in his abstract compositions. In his works on large-sized surfaces, he stands out with the variety of textures, materials and the use of objects. The artist states that his works are inspired by poems and at the same time he gives deeper meanings to letters and words than pictures. For this reason, the words of the artist are included under each chapter title in the article and the title of the subject is explained with these words. By referring to the works produced by the artist in chronological order, the relationship between his past life and working technique is revealed. When we look closely at the artist's work, we notice that the texture, one of the plastic elements of the painting, is used intensely. In creating this texture, Kiefer uses not only paint but also different materials such as ash, wires, straw, glass pieces and concrete. He also includes three-dimensional objects such as aircraft parts or chairs in his paintings from time to time. He set up his workshop on a very large area and increased this diversity as much as he could. Joseph Beuys was one of the artists he was influenced by in terms of both conceptual approach and material diversity. The artists Kiefer was influenced by, starting off with Joseph Beuys, and his commentaries regarding the artists in the context of art history were included in this article. In the research, the titles 'Introduction', "confrontation with the past", "on Beuys and artists", "the element of divinity" and "Let the grass cover you" have been gone into. In the 'Introduction' part, brief information about the artist, Anselm Kiefer, is given. In "confrontation with the past", the artist's confrontation with German history through his works is discussed. Beuys, the artist that Kiefer was most influenced by, and other past German painters are examined in the part "on Beuys and artists", and the religious elements that the artist associated with his paintings, in "the element of divinity". Lastly, in the part "Let the grass cover you", an artistic standpoint on the effects of nature on his atelier upon the artist's abandonment of it, in which he had worked for some period of time, is put forth.

Keywords: *Anselm Kiefer, Neo Expressionism, Abstract art, Painting, Word*

Giriş

"*Gördüğüm dünya gerçek değil. Bir yanılsama. Bu dünyaya uyum göstermem mümkün değil. Gerçek olan, tablolar, destanlar, müzik.*"[1]

Kiefer, II. Dünya savaşı yıllarında, evlerinin bulunduğu sokağın bombalandığı sırada dünyaya gelmiştir. Çocukluk yıllarını beton ve moloz yığınları arasında geçirmiş, modern savaşın sonuçlarını bizzat tecrübe etmiştir. Lise eğitimini tamamladıktan sonra 1965 yılında Freiburg Üniversitesi'nde hukuk ve Latin dilleri edebiyatı bölümlerine başlamış, ancak daha sonra sanat eğitimine yönelmiştir. 1966'da Freiburg'da Peter Dreher ile resim çalışmalarına başlamış, 1969'da Horst Antes'ten eğitim almak için Akademie der Bindenden Künste'a gitmiştir. Bir yıl sonra ise Joseph Beuys'la tanışmıştır.[2]



Görsel 1- Anselm Kiefer (1945-..)

> "Kiefer 1980'lerde ortaya çıkan Yeni Dışavurumcu sanat akımının en önemli sanatçılarından biridir. Kiefer, Alman tarihi ve kültürünün trajik görüntüleri üzerine yorumlar, simgesel manzaralar yapmıştır. Kiefer, "büyük boyutlu tuvallerinde harap manzaraları, savaş sonrası ortamları dile getiren geniş ufuklu görünümleri, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç mekanları konu alır... Resimlerinde figür kullanmamasına karşın kompozisyonları, psikolojik baskıları, ölümü ve yalnızlığı çağrıştırmaktadır".[3] Kiefer resimlerinde Yahudi soykırımı ile ilgili birçok anıya gönderme yapmaktadır. Alman kültürünün Nazilerce zedelenmesine tepkisini, Almanya'nın geçmişindeki büyük kültürel olayları anımsatan ana temalı resimleriyle dile getirmektedir. Malzemeyle çözümlenmiş, kavrulmuş bir manzara, harap olmuşluğuyla insanın yaşadığı trajik durumu anımsatır."

1969 yılında Besetzungen (işgaller/ meşguliyetler) adlı fotoğraf serisi ile Fransa, İtalya ve İsviçre'de birçok olumsuz tepkiler alarak akademik çevrelerce reddedilmiştir. Bu fotoğraflarda, binici pantolonu giymiş halde Avrupa'nın farklı ünlü bölgelerinde Nazi selamı vererek Alman geçmişi ile bir hesaplaşma başlatmıştır.

1 Kayabal,2012.

2 Genç,2015.

3 Ötgün, 2000.

Görsel 2 - Anselm Kiefer, Besetzungen (İşgaller), Fotoğraflar/ 1969 .

Geçmişle Yüzleşme

"*Dünyanın geçmişi, bugünü ve geleceği ile ilgili karışık ve büyük sorunlar kariyerim boyunca beni etkiledi ve ben bunlarla işlerim aracılığı ile yüzleştim ve hesaplaştım.*"[4]

Kiefer'in Nazi mirasının ağırlığıyla geçmişin izlerini yok etmek değil, kendince yeni bir gelecek tasarlamaya çalışmıştır. Çünkü geçmişi sıkıcı, ahmakça ve absürd bir trajedi olarak görmüştür. "Kiefer'in hayal ettiği şey; küçük bir adamın işgalci gücünden çok, Portekiz ve İsveç gibi sadece hayali olarak işgal edilmiş topraklar üzerinde hiç durmaksızın 'Heil Hitler!..' diye bağıran şarlatan bir karakterden başka bir şey değildir." Charli Cahplin ve Victor Brauner gibi pek çok değerli sanatçı Nazi Almanyası'nı kendi dilleri ile eleştirmişlerdir Kiefer'den önce.[5] Günümüzde İkinci Dünya Savaşı ve Nazi dönemi adına çekilen birçok film bulunmaktadır. Kiefer'in 'kendince yeni bir gelecek tasarlama' fikri günümüz usta yönetmenlerden biri olan Qentin Tarantino'nun, senaryosunu da kendi yazdığı '*Inglourious Basterds* (Soysuzlar Çetesi)[6]' filmini anımsatmaktadır. Filmin diğer Nazi dönemi filmlerinden bir farkı bulunmaktadır. Bu fark izleyiciye gerçek tarihi kayıtlardan farklı bir kurgu sunmasıdır. Filmde Hitler ve tüm

4 Dolmacı, 2014.

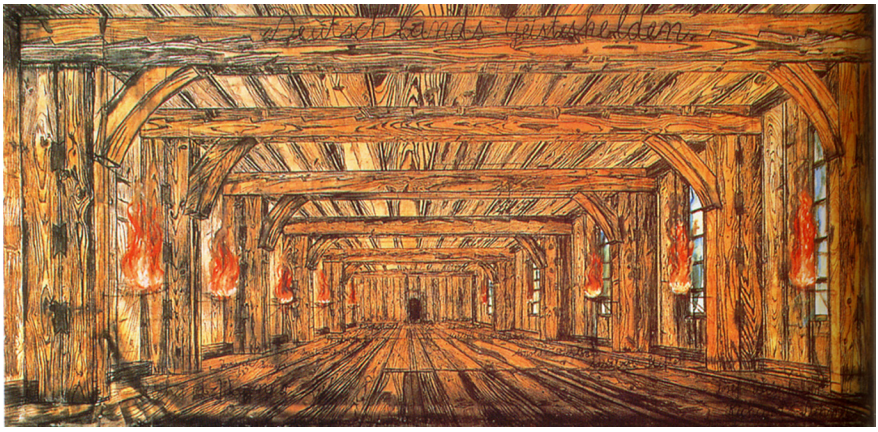
5 http://liman.goodforum.net/t1145-anselm-kiefer-ve-louise-bourgeois

6 Tarantino, 2009.

üst düzey Nazi yetkililerini, bir sinema salonunda tıpkı toplama kamplarında yakılarak öldürülen insanlar gibi bir son beklemektedir. Yönetmen kendince geçmişi değiştirerek alaycı bir dille intikam almaktadır. Belki biraz Kiefer gibi.. Çünkü bir şey direkt olarak konuşulmasa da görsel olarak sunulabilirdi O'na göre..

Anselm Kiefer'in ise ilk dönem işlerinde; Heroic Symbol (Kahramanlık Simgesi) (1969), Winter Landscape (Kış Manzarası) (1970), Man in the Forest (Ormandaki Adam) (1971) her ne kadar savaşı anlatsa da sonraki çalışmalarında kullanacağı karanlık havanın aksine, canlı renkler dikkat çekmektedir. 1973'te ise Kiefer ahşap iç mekanlar anlatımına başlamıştır. Hornbach'ta terkedilmiş bir okul binasının tavan arasında kavramsal deneylerini gerçekleştirmeye çalışmıştır. 'Notung' ve 'Germany's Spirituel Heroes' işleri buna örnek olarak gösterilebilir.

Katolik incilini ve Norveç mitleri sembollerini yan yana koyarak anlattığı bir tiyatro sahnesi ya da film setini andıran çatı katı atölyesinde bozulan imgelerini görürüz. 'Panelli Oda' ya da 'Kutsal Dörtlü' resimlerinde Kiefer, Tanrının dörtlü doğasını temsil eden Quaternity anlayışından ilhamla Almanya'nın mitolojik ormanda yaşayan halklarının evlerini temsil eden kabaca kurgulanmış kulübe gibi bir iç mekânın ahşap zeminini iyi ve kötü güçler arasında geçen bir savaş alanı gibi göstermiştir. Ya da 'Germany's Spirituel Heroes' (Almanya'nın Manevi Kahramanı) resminde yanan her bir meşale altına yazarak afişe ettiği imgelerle onların yok edilmesini ilan etmiştir.[7]



Görsel 3 - Anselm Kiefer, Germany's Spirituel Heroes, Medium, Oil and Charcoal on Canvas. Dimensions, 300 cm x 435 cm. / 1973

Sanatçının tarihsel hesaplaşması ve bulunduğu sanat ortamını değerlendirmesi adına şu söyledikleri dikkate değerdir: "*Okula gittiğim zamanlarda Modern Pop Art vardı. Amerikalılar bizi sorumluluklarımızdan dışarı çıkardılar. Bize ilgi paketleri ve demokrasiyle alakalı mailler attılar. Kendi kimliğimizi arayışımız böylelikle ertelendi. Bu*

7 Thompson, 2014.

'talihsiz süreç'in ardından, 1946 yılında yeniden hayat bulan resim sanatı Euphemizm (edebi kelam) olarak adlandırıldı. Bu da bizim bugün 'sıfır noktası' dediğimiz şey. Fakat bu mümkün değil; bu çok saçma. Geçmiş tabulaştırılıyor, çünkü tarihin önünü kesmek için onu inkar etmek ve iğrenç bulmak gereklidir."[8]

Bu yıllardan itibaren kendine özgü stilini geliştirmeye başlayan sanatçı, boyayı kat kat sürerek, sık sık saç, saman gibi farklı materyaller kullanmıştır. Böylesi katmanlı çalışmalar yaparken bazen kazıması bazen yakması gerekmiş ve bu eserlerinde kullandığı yöntemleri 1974 yılında yayımlanan Malen-Verbrennen (resim yapmak) adlı yapıtında anlatmıştır.[9]

Beuys ve Sanatçılar Üzerine

> "*Resim bir bakışla kavranan bir gerçektir. Edebiyat daha çok bir nehir gibidir. İkisi farklı yerlere koyulduğunda, resim sakindir*."[10]
>
> "Sanatın sorumluluk üstlenmesi ama sanat olmaktan da vazgeçmemesi gerektiğine inanıyorum."[11]
>
> "Sanat bir gereksinim. Sanatın bilim ya da siyasete somut bir yararı dokunduğunu düşünmüyorum. Oysa sanat olmazsa hiçbir şey yok. Her şey sona erdiğinde, sanat devam edecek."[12]

Akademik sanat camiası ve pek çok çevreden olumsuz tepkiler alan Kiefer, 1970'li yılların başında başka bir muhalif olan Joseph Beuys (1921-1986) ile tanışmıştır.[13] Beuys 60'lı ve 70'li yıllarda Avrupa'nın öncü sanatçılarındandır. Çalışmalarında pek çok farklı malzeme kullanmış ve resim, heykel, grafik, performans ve video sanatlarında eser üretmiştir. Hitler gençliği ve Nazi partisinde bulunmuş ve bunun o yıllar için 'kiliseye gitmek kadar' doğal olduğunu söylemiştir. Gönüllü olarak katıldığı Alman Hava Kuvvetlerinde İkinci Dünya Savaşı sırasında uçağı düşmüş. Ağır yaralanan Beuys'u göçmen Tatarlar önce yağla kaplayıp sonra keçeye sarmışlar ve onu donarak ölmekten böylelikle kurtarmışlardır. Sanatçı bu iki malzemeyi pek çok çalışmasında kullanmıştır[14]Kiefer de farklı malzemeler kullanması bakımından Beuys'dan oldukça etkilenmiş ve sanatçı ile uzun yıllar fikir alışverişinde bulunmuştur. Beuys sanatı insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlarken herkesin sanatçı olduğunu söylemiştir.[15] Kiefer

8 Stilez ve Seltz, 1996.

9 Genç, 2015.

10 Stilez ve Seltz, 1996.

11 Antmen, 2013.

12 Kayabal, 2012.

13 Biro, 2013.

14 Artun, 2015.

15 Dolmacı, 2014.

ile bu noktada ayrılırlar. Çünkü Kiefer bu konu ile ilgili şunları söylemiştir: "*Ben sadece beni harekete geçiren şeyler yaparım. Şu anda genel olarak algılanmayan şeylerdeki duygularımı kavramak istiyorum. Ancak Beuys'nin bilincini ya da bütün insanların sanatçı oldukları yerdeki belli bir noktaya hareket ettikleri umudunu paylaşmıyorum. Ressamların ya da ressam olmayanların var olduğu fikrindeyim.*" Yine sanat ve toplum meselesi üzerine Picasso'nun bir devrimci olduğunu belirterek şunları söyler: "*Sanat tarihinde devrim toplum tarihinin bir yansımasıdır. Sanat toplumu değiştirmez. Sanat bu devrimin bir yansımasıdır. Joseph Beuys sanatı değiştirdi. Ancak ben toplumu doğrudan değiştirdiğini göremiyorum. Henüz var olmayan bir şeyi tasvir etti. Sanat ve yaşam birbirinden ayrı boyutlar değildirler, fakat aşama aşama birbirlerinin yerlerini almışlardır*."[16]

Sanatçı, Alman geleneğinden özellikle Hans Holbein (1497-1543), Albrecht Dürer (1471-1528), Caspar David Friedrich (1774-1840)'ten geldiğini ancak etkiyi bugüne taşımadığını belirtir. Fransız ressam Paul Cezanne (1839-1906) ve Hollandalı ressam Piet Mondrian (1872-1944) üzerine şu cümlelerle ise empresyonizmi kendi bakış açısı ile yorumlamıştır;

> "Perspektif ve empresyonizm içine bakmanın verdiği korkudan dolayı dünyanın görüntüsünün üstesinden gelmek için deneysel girişimlerdi. Kübizm yapı ve düzendir. Ve bugün her iki epiderm de arık mümkün değildir. Empresyonizm kompozisyonunun tesadüfen ortaya çıkan boyutları bir tepki olarak anlaşılmaktadır. Ve Cezanne'ın tepkisi Empresyonizm'e bir cevap olarak görülmüştür. Kişi açık bir şekilde Empresyonizm'i göz ardı edemez. Diyalektik bir antitez olarak önemlidir. Empresyonistler bir çözüm fikrine sahiptiler; onlar ışığı yansıtmak istediler, ne beden ne de gölgeleri, sadece ışığın kendisini. Bunu sık sık sıkıcı bulurum ancak bunun arkasında bir fikir vardır: modern fikrin atomlara ayrılması. Mondrian, deniz kıyısı resimlerine, mavi ağaçlar ve katedral ile başlamıştır. Bu tablolar tamamıyla sembolist resimlerdir. Van Doesburg ve diğer Stil ressamların aksine Mondrian sonuna kadar Sembolist ve Empresyonist olarak kalmıştır."[17]

Kiefer henüz Türkiye'de bir kişisel sergi açmamıştır. Ancak 30. İstanbul Film Festivali kapsamında eserlerinin üretim sürecini konu alan 'Çimler Örtsün Üzerinizi' adlı belgesel gösterilmiştir. Usta sanatçılarımızdan Mehmet Güleryüz'ün ise sanatçı ile ilgili görüşleri şöyledir:

> "Yeni dışavurumculuğun önemli isimlerinden Kiefer, faşist dönem Alman mimarisinin klasik Yunan mimarisinden aldığı ezici tavrın eleştirisini yaparken dönem sanatında insane yük olan etkinin, mimarinin baskıcı gücüyle pekiştirildiğini ortaya koyuyor.

16 Stilez ve Seltz, 1996.

17 Stilez ve Seltz, 1996.

> Resmin etki öğesi olarak sütunların tekrarıyla oluşan kitle yoğunluğunu kullanıyor. Nasyonel sosyalist estetik hayaletlerinin kendi varoluş nedenlerini sorgulayan varlıklarını yeniden gündeme getirmekte hoyratlığa varan bir vuruculuğu göze alıyor Kiefer."[18]

Orhan Pamuk sanatçıya duyduğu büyük hayranlığı şu sözlerle dile getirmiştir: "*Evet,* önce *söz vardı der sanki Kiefer'in resimleri bakana. Ama resimlere ve dünyaya bakmak, yani onları dikkatle görmek, harfleri okumaktan* çok *daha hoş bir duygu veriyor insana. Acaba resimlere bakarken onları okuyabilir miyiz? Kitaplara resim, resimlere kitap gibi bakabilir miyiz? Anselm Kiefer, yalnız büyük bir ressam değil, derin bir insan da."*[19] 1980'li yıllarda Kiefer'in eserleriyle tanıştığını dile getiren Pamuk, 2015 yılında sanatçıyı atölyesinde ziyaret etmiş ve bunu "Anselm Kiefer'in atölyesinde geçen günüm" adlı bir yazı ile anlatmıştır.

Tanrısallık Unsuru

> "Gördüğüm dünya gerçek değil. Bir yanılsama. Bu dünyaya uyum göstermem mümkün değil. Gerçek olan, tablolar, destanlar, müzik."[20]

> " Beni sonuca ulaşmak değil, yaratma süreci ilgilendiriyor."[21]

> "İncil ya da Kabbala'da görsel betimlemeler yoktur, ancak sadece entelektüel içerik vardır. İncil 'başlangıç kelimedir' der. Bu yüzden sadece harfler kutsaldır, resimler değil. İncil'in harfleriyle oynanıp onlar sonuç verene kadar değiştirilebilir. Yahudiler'in dünyasında her şey (kosmos) kelimelerdedir."[22]

Kiefer şiirlerden esinlenerek çalışmalar yapmıştır. Aynı zamanda korkular, bilim, din, edebiyat, tarih, mitoloji, insan deneyimlerini konu alır ve işlerinde Kabbalah[23]'ın referansları görülür.[24]

Kiefer'in cesur ve güçlü bir ifade biçimi vardır ve çağdaş dünya ile barışık bir ilişki kurmanın zorluğunu sorgularken "Aynı düşünceyi paylaşmadığımız bir dünyada nasıl var olabiliriz?" der. Sanat eserlerinin beklenmedik bir ışıkla yaratıldığını düşünür ve ilave eder; "Resim yapmam için bir şok gerekli. Bu bir şiir, kişisel bir deneyim ya da peysajdan gelebilir."[25] Yine, her yerde var olan bir eşzamanlı gerçekliği yansıttığını

18 Güleryüz, 2013.

19 Pamuk, 2015.

20 Kayabal, 2012.

21 Kayabal, 2012.

22 Stilez ve Seltz, 1996.

23 Kabbalah, Yahudi mistik ve esoterik geleneğine verilen ad. TDV,2022.

24 Dolmacı, 2014.

25 Kayabal, 2012.

Görsel 4 - Anselm Kiefer, Seraphim, Oil, straw, emulsion, and shellac on canvas, 320.7 × 330.8 cm. / 1983.

belirten sanatçının şu sözleri dikkat çekicidir; "Sanat eseri ve onu izleyen arasında karşılıklı bir hareket vardır. Nehir sanat eserini değiştirir ve eleştiri de ayrıca sanatçıyı değiştirebilir. Su üzerinde yüzen birçok fikir vardır ve bunların hiçbiri sanat eserini ateşlememiş olabilir. Eğer bir fikir, eleştirmeni tarafından tam olarak iletilmezse ya da eserin kendisi ürünü tam olarak betimleyemezse bunu tanımlamak mümkün değildir."[26]

Kiefer'in 1983'te gerçekleştirdiği çalışması "Seraphim (altı kanatlı melek)" Yahudilik- Hristiyanlık inancına dayandırılmıştır. Güçlü ve sembolik bir anlatım dili vardır. Seraphim'de Alman toprakları, heba olmuş, yanmış, tahrip edilmiş bir manzara şeklinde gösterilmiştir. Kiefer, gökyüzü ile yeryüzü arasındaki ayrımı bulanıklaştırmak amacıyla lehim makinesi kullanarak resmin yüzeyini parçalamış, karartmış ve yakmıştır. Resmin ortasındaki merdiven, umudun ve dirilişin her an kırılacakmış gibi duran sembolü olup yerden göğe doğru hiçbir dayanağı olmadan yükselerek bulutlar arasında gözden kaybolmaktadır. Zemindeki ucunda, toprağı ve merdiveni yapışmışçasına sıkar halde duran yılan yani kötülüğün dünya üzerindeki ebedi varlığı bedenini yavaşça gevşetir gibidir.[27]

Sanatçının ilgi çekici bir diğer serisi olan "Books and Woodcuts" (Defterler ve Ağaç Baskılar), rahatsızlandığı ve büyük boyutlu tuvallerle çalışamadığı bir dönemin sonucunda çıkmış eserlerdir. Duralite benzer ahşap bir malzeme ile 70x100 cm boyutlarında büyük defterlerden meydana gelmektedir..[28]

26 Stilez ve Seltz, 1996.

27 Thompson, 2014.

28 Dolmacı, 2014.

Görsel 6 - Anselm Kiefer, Books and Woodcuts Series / 2001

Çimler Örtsün Üzerinizi

"*Bir ressam ölene kadar onun eserini tüm boyutlarıyla tanımlayamayız*."[29]

Kiefer 1993 yılında Fransa'nın Barjac bölgesindeki 35 hektarlık bir bölgeye yerleşerek, olgunluk dönemi eserlerini oluşturmaya başlamıştır. 2009 yılına kadar beton, cam, moloz, demir ve birçok çeşitli inşaat malzemelerini kullanarak paralel bir evren yaratmaya çalışmıştır. Amfi tiyatrolar, havuzlar, resimler, heykeller, yer altı tünelleri gibi birçok farklı çalışma ile dolu alandaki çalışmalarını tamamlayan sanatçı, bu alanı olduğu gibi bırakıp yeni bir atölyeye taşınmıştır. Eserlerini öylece bıraktığı bölgede, doğanın eserlerine nasıl bir etki yapacağını, yapılarının üzerinde çimlerin nasıl büyüyeceğini görmek istemiştir.[30] Bunu yapma sebebinin bir dönem savaşın olumsuz etkilerini insanlar ve doğa üzerinde izlemiş olması ve bunu tersine çevirecek bir eylem olarak görmesi güçlü bir olasılıktır. Çalışma bölgesinden ayrılmadan bu çalışmaları belgelemek istemiş ve "Çimler Örtsün Üzerinizi – Over Your Cities Grass Will Grov" projesini hayata geçirmiştir. Elbette her sanatçı gibi daha geniş izleyici kitlesine ulaşmak ve bölgeyi ziyaret imkanı bulamayan hayranlarına da sanalda olsa bir gezinti imkanı sunmak istemiş olabilir.

Sanatçı 2007'den bu yana Paris'te yaşamaktadır. Anselm Kiefer'in yapıtları dünyanın en büyük müzelerinde ve *özel* koleksiyonlarda yer almaktadır. Sanatçının *üç* yapıtı 2007 yılında Paris'te Louvre Müzesi koleksiyonuna seçilmiştir. 1999 yılında Tokyo'da Japon Sanat Vakfı'nın "İmparatorluk *Ödülü"ne*, 2008 Frankfurt Kitap Fuarı'nda

29 Kayabal, 2012.

30 Genç, 2015.

Görsel 5 - Anselm Kiefer Atölye, Barjac/ Fransa

ise "Barış *Ödülü"ne* değer görülmüştür. **"Sette Palazzi CeleSti"** başlıklı kalıcı enstalasyonu, 2004'den bu yana Milano Hangar Bi- cocca'da sergilenmektedir. Son yıllarda ise uygarlıkların merkezi olan Mezopotamya arkeolojisini, Mısır ve Babil uygarlıklarını incelemektedir. Killi çamurlu toprak, taş surlar ve arkeolojik kalıntılar üzerinden yaşamın anlamını kavramaya çabalamakta olduğunu belirtmiştir. Antik ve modern dünya arasında ayrım gözetmeyen sanatçı, sanatsal uğraşlarında yapıtların hiçbir zaman tamamlanamayacağını dile getirerek şöyle diyor; "Beni sonuca ulaşmak değil, süreç ilgilendiriyor." [31]

Sonuç

Günümüz sanatında pek çok kavramın farklı malzeme ve teknikle ele alındığı görülmektedir. Anselm Kiefer de soyut resimlerinde ya da enstalasyonlarında neredeyse sınır tanımayan bir malzeme çeşitliliği ile karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının çalışmalarına yakından bakıldığında resmin plastik öğelerinden biri olan dokunun yoğunluklu olarak kullanıldığı fark edilmektedir. Kiefer bu dokuyu oluştururken yalnızca boya değil, küller, teller, saman, cam parçaları ve beton gibi birbirinden farklı malzemeler kullanmaktadır. Uçak parçaları ya da sandalyeler gibi üç boyutlu objeleri de zaman zaman resimlerine dahil etmektedir. Atölyesini çok geniş bir alana kurmuş ve bu malzeme çeşitliliğini büyük boyutlu çalışmaları ile daha da artırmıştır. Hem kavramsal yaklaşım hem de malzeme çeşitliliği konusunda etkilendiği sanatçılardan biri de Joseph Beuys olmuştur. Her ne kadar geleneksel sanat eğitimi almış olsa da özellikle Joseph Beuys'la tanışması ile birlikte daha deneysel bir çalışma disiplinini benimsediği söylenebilir. Almanya'nın mitolojisi, tarihi ve ikinci dünya savaşına ilişkin geçmişi resimlerinde kendini yoğun bir kasvet duygusuyla birlikte hissettirmektedir. Geçmiş uygarlıkları ve dinleri araştırdığı ve şiirler ya da kutsal metinlerden etkilendiği ise çalışmalarına gizlediği yazılardan anlaşılabilmektedir. İnternet ortamında çalışma disiplinini anlattığı ve uygulamalarına görsel olarak yer verdiği video, belgesel ya da filmler bulunmaktadır. Anselm Kiefer'e ve sanatına yönelik alan yazın araştırmaları ya da eser analizlerinin çalışılması soyut-kavramsal resim ile enstalasyonların daha iyi anlaşılması bağlamında alana katkı sağlayacaktır.

31 Kayabal, 2012.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (5 b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, A. (2015, 11 6). *e-skop.com.* 11 27, 2015 tarihinde e-skop.com: http://www.e- skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2275 adresinden alındı

Biro, M. (2013). *Anselm Kiefer* (Cilt 1). London: Phaidon Press.

Dolmacı, S. (2014, 9 30). *lebriz.com*. 11 16, 2015 tarihinde lebriz.com: http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=1252 adresinden alındı

Genç, K. (01, 01 2015). *mimarcasanat.com.* 11 26, 2015 tarihinde mimarcasanat.com: http://www.mimarcasanat.com/resim/anselm-kiefer.html adresinden alındı

Güleryüz, M. (2013). *Resmi Geçit.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kayabal, A. (2012, 11 12). *avrupagun.eu.* 11 16, 2015 tarihinde avrupagun.eu: http://www.avrupagün.eu/pdf/201203-AvrupaGun.pdf adresinden alındı

Ötgün, C. (2000, 10 01). Çizgi Dışı Sanatçılar: Anselm Kiefer. *İ.S.K. Aylık Bülten* , s. 97.

Pamuk, O. (2015, 04 14). *hurriyet.com.tr.* 11 16, 2015 tarihinde hurriyet.com.tr: http://www.hurriyet.com.tr/orhan-pamuk-anselm-kiefer-in-studyosundagecen-gunum-28708704 adresinden alındı

Stilez, K., & Selz, P. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art.* London: Universty of California Press.

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur* (1 b.). (F. C. Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 07.07.2022. tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/kabala adresinden alındı

Görsel Kaynakçası

Görsel 1- Anselm Kiefer (1945-..) Erişim Tarihi: 08.01.2016
https://www.lbi.org/wp-content/uploads/2011/11/kiefer.jpg

Görsel 2 - Anselm Kiefer, Besetzungen (İşgaller) / 1969 Erişim Tarihi: 28.11.2015
http://1.bp.blogspot.com/BQxtQHZ4ouI/UsaPSNv00SI/AAAAAAAAAvuU/tNpdP8d1544/s1600/1972+Anselm+Kiefer+Besetzungen+Occupazioni.jpg
http://liman.goodforum.net/t1145-anselm-kiefer-ve-louise-bourgeois

Görsel 3 - Anselm Kiefer, Germany's Spirituel Heroes / 1973 Erişim Tarihi: 28.11.2015
https://artitis.files.wordpress.com/2010/11/anselm-kiefer-germanys-spiritual-heroes1.jpg
https://tr.wikipedia.org/wiki/Kabbala / Erişim Tarihi: 09.01.2016

Görsel 4 - Anselm Kiefer, Seraphim / 1983. Erişim Tarihi: 28.11.2015
http://annex.guggenheim.org/collections/media/902/84.3216_ph_web.jpg

Görsel 5 – Anselm Kiefer Atölye, Barjac/ Fransa. Erişim Tarihi: 09.01.2016
http://media.coveringmedia.com/media/images/movies/2011/08/07/oycgwg_07tc.jpg

Görsel 6 – Anselm Kiefer, Book / 2001. Erişim Tarihi: 09.01.2016
http://madamepickwickartblog.com/wp-content/uploads/2011/10/kiefer9.jpg

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.973948
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 821-843. Araştırma | *Research*

ÇİZGİ ROMAN BİÇİMİNDE MİMARİ TEMSİLLER: ARCHIGRAM

ARCHITECTURAL REPRESENTATIONS IN THE FORM OF COMIC: ARCHIGRAM

Tuğçe DEMİRHAN KİRİŞ*
Nuray ÖZASLAN**

Öz

Mimari tasarım, mekana dair felsefi, coğrafi, kültürel, toplumsal ve teknik boyutları olan yaratıcı bir faaliyet olarak düşünsel bir süreçtir. Mimari fikrin çok bileşenli doğası onun temsilinde de farklı teknik ve yöntemlerin kullanılmasını gerektirmiştir. Mimarlık, mekan tasarımını ifade eden çeşitli temsil biçimlerini tarih boyunca geliştirmiştir. Modernleşme süreci ile birlikte mimarlık kuram, tasarım ve uygulama alanında görülen değişim mimari düşüncenin temsilini de etkilemiştir. Ancak, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri genç mimar ve sanatçıları etkilemiş ve modernizme olan eleştiriler artmıştır. Yeni Dünya'nın sanat ve mimarlık anlayışı, 1960'lardan itibaren yeni sanatsal tür ve ifade biçimlerinin gelişmesine yol açmıştır. Pop Art ile sanatın konusu haline gelen ancak 1960'lı yıllarda hala sanatsal bir tür olarak kabul edilmeyen çizgi roman türü de dönemin geç kuşağı arasında hızla popülerleşerek hızlı ve etkili bir kitle iletişim aracına dönüşmüştür. Dönemin genç mimarlar kuşağının temsilcilerinden olan Archigram grubu da geleceğe dair kent ve mimarlık düşüncelerini çizgi roman tekniğini kullanarak ifade etmişlerdir. Çizgi romanın Archigram tarafından mimari bir temsil biçimi olarak seçilmesi, temsillerinin kısa sürede popüler hale gelmesi, mimarlık yayınlarından ayrışarak özgünleşmesi mimarlık tartışmalarını etkilemiştir. Bu çalışma, Archigram tarafından oluşturulan temsillerin ortaya çıktığı dönemde fikirlerinin popüleritesi ve günümüzde bu popülerliği korumasının altında yatan etmenin alışılmışın dışında bir temsil biçimi geliştirmiş olmaları fikrinden hareketle şekillendirilmiştir. Bu amaçla çizgi romanın sanatsal bir temsil olarak kabul süreci ve mimari temsil ile kurduğu ilişki Archigram temsilleri üzerinden incelenecektir. Bu inceleme, düşünsel bir ürün olan tasarım fikrinin karşı tarafa etkili bir biçimde aktarılmasında çağın ruhunun önemli bir parametre olduğunu, aynı zamanda temsil araç ve yöntemlerinin teknik bir ifade biçiminin ötesinde kültürel ürünler olduğunu göstermeyi de amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Archigram, mimari temsil, çizgi roman, popüler kültür, modern sanat*

* Doktora Öğrencisi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü; Mimarlık *ABD*.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4479-8320 ♦ E-mail: t.demirhann@gmail.com

** Prof. Dr., Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4458-8059 ♦ E-mail: nozaslan@eskisehir.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 23.07.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 16.07.2022*

Abstract

The discipline of architecture has two separate areas of activity. The areas of construction and representation. When it comes to architecture, physical structures come to mind first. In this case, architectural representation is also perceived as a passive tool of the construction process. However, with the development of architectural representation tools and methods, the discipline of architecture has a cultural tool. Architectural representation has become an important area where space design is shaped. As a result of this situation, only projects that remained on paper came to the fore.

With the criticism of modernist discourses since the 1960s, both art and architecture entered a very colorful and vocal period. Modern art has adopted a critical stance and rejected the assumptions of traditional art. As a result, the subject and tools of art have transformed. Modern architecture, on the other hand, has not been able to experience this liberation process because it has the responsibility of serving people. In the modern era, architectural representations used methods based on mathematical foundations. However, by rejecting the responsibility of physical productions, new architectures that live only in the field of representation have come to the fore. The Archigram group, which isolated itself from the construction process and produced only in the field of representation, became one of the most popular examples of the 1960s.

In the 1960s, the comic book genre was not accepted as an artistic genre due to the reasons such as appealing to children, being a tool of popular culture, being easily understood and consumed quickly. One of the important reasons why comics is not accepted as an artistic genre is that it uses a hybrid type of representation. However, with the use of comic book images by the Pop Art movement that emerged in the 1960s, comic book images were exhibited in art galleries. As a result of this situation, the process of being accepted as an artistic genre has begun. Archigram produced architectural comics in those years when these discussions on the comic book genre continued. Archigram has succeeded in spreading its ideas around the world by using the advantages of comics. These advantages of comics: It can be listed as easy to understand, fast to produce, fast to consume and entertaining. For this reason, they have achieved their goals by using comic book techniques that have no relation with architectural representation. This article is based on the idea that the representations created by Archigram became popular in the 1960s because they used comics. The Archigram group and the Archigram projects are still popular today. For this purpose, the process of accepting the comic as an artistic representation and its relationship with architectural representation will be examined through Archigram representations. This study aims to show that the spirit of the age is an important parameter in effectively conveying the idea of design, which is an intellectual product, to the other party, and that the means and methods of representation are cultural products beyond a technical expression. The change created by the Archigram example on paper is an important indicator for the discipline of architecture, which has used its own tools and methods throughout history.

Keywords: *Archigram, architectural representation, comics, pop culture, modern art*

Giriş

Günümüzde çizgi roman bir sanatsal tür olarak kabul edilse de sanat tarihine baktığımızda bu kabulün sancılı bir süreci içerdiğini görürüz. Uzun yıllar çizgi roman kolay anlaşılır yapısı, genç kitleye hitap etmesi, ele aldığı konuların basitliği…gibi sebeplerle kitleleri eğlendiren ve hatta olumsuz etkileyen bir popüler kültür aracı olarak sınıflandırılmış, sanatsal alandan dışlanmıştır. İçerik ile ilgili sıkıntıların yanında çizgi romanın temsil biçiminin melez bir biçim olması da bu kabulü zorlaştırmıştır. Edebiyat ve resim arasındaki dikotomi, çizgi romanı kategorisi mümkün gözükmeyen bir tür olarak muğlak bir çerçeveye hapsetmiştir. Ancak 1950'li yıllar ile 2000'li yıllar arasında geçen sürede postmodern kültürün geçerlilik kazanması ve güzel sanatlarda pop estetiğinin gelişimi ile çizgi roman sanatsal yaratıma uygun bir alan olarak kabul görmüştür.[1]

Mimarlık disiplini akla ilk olarak mekan, bina, kent gibi fiziksel çevreyle bağlantılı kavramları getirmektedir. Ancak mimarlık, temsil ve inşa olarak iki ayrı alana sahip ve bu iki alanın birbirleriyle olan ilişkisinin yine tarihsel ve toplumsal dinamiklerle dönüşümünün bir sonucu olarak ele alınması gereken bir disiplindir. Rönesans'a kadar etkinlik alanı şantiye olan ve tasarladığı yapının inşa sürecini fiilen yürüten mimar, lineer perspektifin keşfi ile tasarımını bir iletişim aracı olarak iki boyutlu temsil etme becerisini geliştirerek şantiye alanından atölyeye geçmiştir. Tasarımcının inşa edilecek mekan ya da yapıya dair düşüncesini ortak bir iletişim biçimi olarak aktaran mimari temsil, modern dönemde de kendi özgül temsil biçimlerini oluşturmuştur. Rönesans'ta perspektif ile temelleri atılan matematiksel ifadeler modern dönemde kullanılan tasarı geometri ile bireyin gözünden bağımsız, bire bir doğru ölçülerle varolabilen mekansal ifadelere dönüşmüştür.[2] Modern mimarlığın temsil ve uygulamada mimarlığı rasyonelleştirme idealinin temeli, Fransız filozof, matematikçi ve yazar Descartes'ın keşfettiği Analitik Geometri'ye dayanmaktadır. Descartes kartezyen koordinat sistemi ve analitik geometriyi icat ederek, cebirsel bir ifadenin (fonksiyon), geometrik bir görselliğe ulaşabileceğini kanıtlamıştır. Descartes'ın sistemi, mimarlıkta somut ürünün başarısının matematiksel ilişkilerden kaynaklandığı görüşlerinin öne sürüldüğü erken modern çağın kuramsal ihtiyacını karşılamıştır.Bu durum inşa alanında süregelen biçim-işlev tartışmalarının temsil alanındaki karşılığı olmuştur[3] Mimarlık, temsil biçimlerinin gelişmesi sayesinde düşünülebilen tasarımın ifade edilebildiği yeni bir boyut kazanmıştır. Mekan, yapı ya da çevrenin inşa edilebilmesi için çeşitli parametrelere bağlı olarak zihnin ürettiği tasarımın temsili, fikrin görünümü olarak yeni bir mimari ürüne dönüşebilmiştir. Mimari temsil, fiziksel mimarlık üretimlerinin pasif bir aracı olmaktan çıkmış, mimari tasarımın düşünsel sürecinin şekillendirildiği özerk bir alan haline gelmiştir. Bu sayede mimarlar temsili retorik amaçla da kullanmaya başlamışlardır.[4]

1 Beathy, 2017, 23.

2 Gürer, 2004, 108.

3 Tanyeli, 2017, 313.

4 Gürer & Yücel, 2005, 85.

Günümüzde popülerliğini koruyan Archigram grubu mimari temsili, fiziksel yaşam çevresinin geleceğine dair öngörülerini ifade ettikleri retorik bir araç olarak kullanmayı başarmış örneklerden biridir. Sanatsal bir tür olarak kabul dahi edilmeyen çizgi roman türü ile mimari temsil ilişkisini kurmak ilk etapta mümkün gözükmemektedir. Ancak 1960'lı yılların popüler kültürü ile örtüşen üretimleriyle mimarlık dünyasında kısa sürede tanınır hale gelen Archigram grubu, temsillerinde çizgi roman sanatından yararlanmış ve bir sayısını da tamamen çizgi roman biçiminde yayınlamıştır. Archigram'ın temsillerinde çizgi roman türüne ait teknikler, mesajlarının hızlı iletilmesi ve yine dönemin ruhuna uygun olarak hızlı tüketilmesi amacına uygun olarak kullanılmıştır.[5]

Moderniteye yönelik eleştirilerin arttığı 1960'lı yıllar hem mimarlık hem de sanat alanında eleştirilerin arttığı çok sesli ve renkli bir dönemdir. Bir yandan savaş karşıtı gösterilerinin olduğu, özgürlük çağrılarının yapıldığı, kültürel kimlik ve aidiyetin öneminin tartışıldığı, sosyal, ekonomik ve siyasi değişimlerin gerçekleştiği bir ortam yaratılmıştır. Gündelik hayatı dönüştüren teknolojik gelişmeler sanat, mimarlık ve kültür alanında yer alan heyecanlı toplulukların interdisipliner alanda gerçekleştirdikleri yeni keşiflerinin önü açılmıştır.[6] 1950'li yıllarda Brütalizm akımının savaş sonrası mimarlık eğilimleri arasında popüler hale gelmesine katkı sağlayan İngiliz mimarlar Peter ve Alison Smithson'ın da aralarında bulunduğu bir grup mimar, sanatçı, ressam ve yazar Londra'da bulunan Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde bir araya gelerek *Independent Group*'u *(IG-Bağımsız Grup)* kurmuşlardır. IG yaptığı sergiler ile dönemin sanat ve mimarlık çevrelerinde pek çok tartışmayı şekillendirmiştir. 1956'da Smithsonlar'ın, Daily-Mail gazetesinin İdeal Ev *(Ideal Home Exibition)* sergisi için tasarladıkları *Geleceğin Evi (The House Of The Future)* projesi 1960'lı yılların popüler sanatsal eğilimlerinden olan Pop Art'ın mimarlık alanına yansıması olarak değerlendirilmiştir.[7] Plastik malzemenin alışılmadık biçimler ile mimari bir formun yaratımında kullanıldığı Geleceğin Evi projesinin izleri, Smithson'ların öğrencisi olan Archigram üyesi Peter Cook'un ileriki yıllarda geliştirdiği bir çok projede görülmüştür.[8] Bunun dışında 1966'da Floransa'da kurulan Superstudio söylemleriyle kente ve dönemin yaşam biçimine dair eleştirilerini metin, fotoğraf, kolaj, fotomontaj gibi farklı temsil araçlarını kullanarak ifade ederek New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) 1972 yılında açılan Italy: The Domestic Landscape sergisiyle uluslararası üne kavuşmuştur.[9] Archigram da temsil alanına yeni yöntem ve araçların dahil olduğu, interdisipliner alanda bir çok grubun sanatsal ve mimari tartışmaları şekillendirdiği bu ortamda kurulmuştur.

Archigram grubu, geleceğin kenti ve yaşam biçimine dair fikirlerini, dönemin popüler kültürünün etkisi altında çizgi roman tekniği ile ifade edip, teknolojiye ve makine

5 Hejduk, 2006, 232.

6 Özkuş B. Y., 2006, 1.

7 Polatkan, 2006, 57-58.

8 Polatkan, 2006, 60.

9 MoMA, 1972.

çağına olan inançlarını görselleştirmişlerdir. 1960'lı yıllarda etkisini kaybetmeye başlayan modern söylemleri eleştirirken geleceğin dünyasını eğlenceli ve çarpıcı bir tekno-dünya olarak kurgulamışlardır.[10] Hem temsil hem de inşa alanında dar, bürokratik sınırlara hapsolmuş modern mimariye 1960'lı yılların radikal siyasi ruh haliyle parallel yeni bir soluk getirme arayışları mimarlık öğrencileri tarafından da grubun kabul görmesine zemin hazırlamıştır.[11] Öyle ki temsilleri fikirlerinin de önüne geçmiş ve çok sayıda sergide yer almalarını sağlamıştır. Son olarak Herzog & de Meuron tarafından Hong Kong'ta yapılan The M+ Müzesi Archigram grubunun tüm arşivinin satın alınarak sergilemiştir. Bu durum Archigram'a olan ilginin zamansız ve sürekli olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir.[12]

Bu çalışmada çizgi roman sanatının, popüler sanatın geliştiği bir ortamda üretilen Archigram çalışmalarına olan etkisi temsiliyet bağlamında incelenecektir. Çizgi roman ifade biçiminin temsiliyet bağlamında yarattığı özgürlük alanının mimarlık disiplini için önemini Archigram çalışmaları üzerinden değerlendirmek ve sonuçlarını ortaya koymak amaçlanmıştır. Grubun etkinlik gösterdiği, modernitenin eleştirildiği, popüler sanatın etkin olduğu ve çizgi roman türü için oldukça önemli bir kırılma noktasına denk gelen 1960'lı yılların dinamikleri üzerinden tartışılacak olan bu konu ile temsil araçlarının, fikrin yaygın etkisini arttırmadaki etkisi irdelenecek, grubun temsilleri ve çizgi roman arasındaki ilişki ortaya konulacaktır.

Bu makale, Archigram'ın fikirlerini, dönemin etkili, popüler kültürün görsel ifade biçimlerinden biri olan çizgi roman tekniğiyle temsil etmeyi seçmelerinin, fikirlerinin yayılmasında önemli katkılarda bulunduğunu öne sürmektedir. Mimari temsilin, özgün ve teknik dilinin dışında bir teknikle sunulması ile fikrin etkisinin ve anlaşılırlığının popüler sanata paralel bir yansıması olduğu görülmektedir. Modern sanat ile gerilimli bir ilişki kuran, sanat ve temsiliyet merkezli tartışmaların odağında yer alarak sanat dünyasından dışlanan çizgi roman türüne ait temsil biçimlerinin Archigram tarafından, fikirlerini hızlı ve etkili bir şekilde yayma amacına yönelik bir araç olarak kullanması bu bağlamda bir örnek teşkil eder. Bu çalışmada, temsiliyet alanındaki özgürleşmeler sayesinde düşünsel bir eylem olan mimarlığın, kağıt üzerinde gerçekleşen anlatı biçim ve içerikleriyle yaratılan etki Archigram örneği ile değerlendirilecektir.

Sanatsal Bir Temsil Olarak Çizgi Roman

Sanat'ın tarihi boyunca temsiliyet yalnızca sanat eseri üzerinden değil dönemin sosyal, ekonomik ve politik atmosferi ile anlamlandırılabilir. Bu atmosfer; toplumsal dinamik ve dönüşümlere bağlı olarak gerçeklik algısındaki farklılıklar, bu farklılıklara göre temsilin inşa edilişi ve temsilin estetik yapısı gibi durumlar ile şekillenmiştir.[13]

10 Huxtable, 1998.

11 Sadler, 2011, 2.

12 Walsh, 2019.

13 Alp, 2013, 41.

Endüstri Devrimi ile birlikte yaşanan değişimler sanat ve temsil biçimlerini de etkilemiş ve güzel sanatlarda değişikliklere yol açarken yeni sanat dallarının da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasında teknolojik gelişmeler önemli bir rol oynamıştır. Walter Benjamin'e göre fotoğraf makinesinin icadı ile insan eli resmin yeniden üretimi sürecinde altına girmek durumunda kaldığı sorumluluklarından özgürleşmiş yerini objektife bakan bir göz almıştır.[14] Sanat eserlerinin teknik olarak yeniden üretilebildiği bir çağda fotoğraf sanatı geleneksel estetik sanatın karşısına bir çok güçlük çıkartmıştır.[15]

1800'lü yıllarda fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte güzel sanatlarda varolan gerçekliğin temsil edilme gerekliliği sorgulanmaya başlanmış ve bu durum sanatçıları yeni arayışlara itmiştir. Bu dönüşüm, sanatın özüne dair soruların yeniden sorulmasına ve devamında sanatın düşünsel bir eylem olarak yeniden kurgulanmasına ön ayak olmuştur. Fotoğraf makinesinin bulunuşuyla, gerçekçi temsil anlayışının aşılması modern sanatçıyı bir taraftan rahatlatırken, diğer taraftan gerçekliğin nasıl temsil edileceği gerilimini yaratmıştır. Bu gerilim, modern sanatçının gerçekliğe hem içsel hem de dışsal olarak tekrar dönüp bakmasını sağlamıştır. Bu bakış ise yeni alışılmamış estetik biçimleri ortaya çıkartmıştır.[16] Modern sanatın öncüllerinden oldukça farklı bir estetik ve temsil anlayışıyla üretilen resimlerle, İzlenimcilik akımı ile başladığı kabul edilir. İzlenimcilik ile birlikte net çizgiler kaybolmuş, resimler sağlam bir desen temelinden uzaklaşmıştır. Antmen'e göre "...İzlenimcilerin bir izlenimi etkisini yitirmeden tuvale aktarabilmesi için gereken hız, çabuk ve kesik fırça vuruşlarıyla, sonradan gözün birleştireceği renk tuşeleriyle sağlanmış, Akademik resimlerin vernikli ve cansız görüntüsünün çok ötesinde bir canlılık yakalanmıştır. Resim yüzeyine az önce dokunulmuş etkisi uyandıran bu canlılık, akademik resimlerle k*arşılaştırıldığında elbette ki 'bitmemiş' gibi görünür ve algılanır*."[17] İzlenimcilik akımı ile başlayan modern sanat hareketleri özetle temsiliyet merkezli bir krizin üzerine temellenmiştir.

Modern sanatın kendi içerisinde yaşadığı ve büyük bir kopuşa sebep olan bir diğer kırılma noktası ise Birinci Dünya Savaşı sebebiyle gerçekleşmiştir. Sanatçılar savaşın getirdiği yıkımın sorumlusu olarak gördükleri hakim sınıfın estetik anlayışına göre sanat yapmayı reddederek, yeni bir estetik ve temsil anlayışının temellerini atmış ve Tristan Tzara öncülüğünde Dada akımını başlatmışlardır.[18] Dada ile birlikte sanatın tek görevinin retinal olanı yüceltmek olmadığı görüşü hızla yayılarak *anti-estetizm* anlayışı doğmuştur. Dada akımının temsilcilerinden biri olan Marcel Duchamp, estetik ve temsiliyet kavramlarına bambaşka bir bakış açısıyla yaklaşarak 1913'de bir bisiklet tekerleğini ve 1917 yılında bir pisuarı sergilemiş ve sanat dünyasına hazır nesne kavramını

14 Benjamin, 2001, 53.

15 Benjamin, 2001, 61.

16 Alp, 2013, 49.

17 Antmen, 2008, s. 22.

18 Tristan Tzara ve Dada Manifestosu, 2016.

kazandırmıştır.[19] Duchamp'ın sanatı düşünsel bir eylem olarak yeniden kurguladığı bu çalışmalarından sonra ortaya çıkan Sürrealizm, Kavramsal Sanat ve Pop Art gibi yeni sanat akımlarında Dada'nın etkileri görülmüştür.[20] 1960'lı yıllara gelindiğinde artık sanat ve gündelik yaşama dair her aşamada dönüşümün izleri okunurken, kültürel sınırların zorlanması dönemi tanımlayan bir proje haline gelmiştir. Çalışmalarında popüler kültüre ve çizgi romana ait imgeleri kullanan Pop Art sanatçıları modernizmin sınırlarına karşı bir nevi savaş başlatan Duchamp'ın temellerini attığı özgürlük alanından faydalanmıştır. Pop sanat terimi, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından 1958 yılında Amerikan kitlesel medya popüler kültürünü tanımlamak için kullanılmıştır. Pop sanatçıları 1960'lı yıllara ait gündelik yaşama dair imajları (cola şişesi, çorba kutusu, çizgi roman kareleri... gibi) sanatsal üretimler olarak yeniden yorumlayarak, sanat ve yaşam arasında uçurumun kapanmasını sağlamışlardır.[21]

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde aynı anda birçok sanatsal yönelim ortaya çıkmış ve üretimler eğer sanat felsefesine ileri yönde bir katkı sunuyorsa herşey sanat olarak kabul edilebilir hale gelmiştir. Kültürel sınırların zorlanması ile hem disiplinlerarası sınırlar aşılmış hem de sanat üretimlerini halk sanatı ve yüksek sanat olarak ayıran sınır ortadan kalkmıştır.[22] Sanatın konusunda, nesnesinde ve en nihayetinde sanatın tanımında yaşanan bu dönüşümler temsiliyet merkezli yeni kabulleri de beraberinde getirmiştir. Çizgi roman türüne ait üretimlerin de sanat olarak kabulü temsil alanında yaşanan bu dönüşümler sayesinde olmuştur. Bugün sanatsal bir tür olarak kabul edilen çizgi romanın dönüşümü, bu türün kültürdeki anlaşılma tarzı ile ilişkilidir. Çizgi romanın kültürdeki anlaşılma tarzı ise hem türün kendi formuna ilişkin entellektüel ve estetik düşüncenin olgunlaşması hem de zaman içinde çizgi romanın tüketici kitlesinin değişimi ile ilgilidir. 20.yy sanatı olarak görülen çizgi romanın özellikle savaş sonrası dönemde kültürel bir form olarak değersiz görülmesine yol açan sebepler ve günümüze kadar geçen sürede sanatsal bir tür olarak kabul edilerek akademiye, galerilere, müzelere girişi yine yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki çatışmalar analiz edilerek anlaşılabilir.[23]

1993 yılında karikatürist Scott McCloud çizgi romanın teorik çerçevesinin oluşturulabilmesi amacıyla kendisi de bir çizgi roman olan Çizgi Roman'ı Anlamak (*Understanding Comics: The Invisible Art)* adlı çalışmasını yayınlamıştır. Bu çalışma, akademik çevreler için çizgi romanın bir ifade biçimi olarak ciddiye alınmamasına hem konu hem de ifade biçimi olarak bir karşı duruştur. McCloud çizgi romanı "İzleyicide estetik bir tepkiye yol açmaya veya bir mesajı iletmeye yarayan, bitişik düzende bir nizama göre ardışık duran görsel veya başka imgeler" olarak tanımlamıştır.[24] Temelde

19 Gompertz, 2015, 19.

20 Antmen, 2008, 196.

21 Danto, 2018, 42-45.

22 Danto, 2018, 46.

23 Beathy, 2017, 22.

24 McCloud, 2018, 9.

resimsel herhangi bir temsilden farkını da "ardışık sanat" benzetmesi üzerinden ortaya koymuştur. Eğer ortada tek bir kare varsa o tek bir resimdir, ancak ardışık iki resim varsa artık o ürün başka bir türe ait anlamına gelmektedir. Bu tarif üzerinden McCloud çizgi romanın tarihinin 20. yüzyıldan çok daha önceye dayandığını ifade etmiştir. Tarih boyunca keşfedilen resimli el yazmalarının, Fransızlara ait 1066 yılında İngiltere'nin istilasını konu eden 70 metrelik duvar halısının (Bayeux Duvar Halısı), ressam, baskıcı ve karikatürist olarak bilinen William Hogarth'ın ardışık resimler ve gravürlerle anlatılan hikayelerinin, hatta mısır hiyerogliflerininin çizgi roman türünün örnekleri olarak ele alınabileceğini savunmuştur. Modern çizgi romanın temellerinin ise 1800'lü yıllarda Rudolphe Töpffer'in ilk defa resim ve sözleri birbirleriyle bağlantılı şekilde kullanmasıyla atıldığını söylemiştir.[25]

McCloud 20.yy'a gelene kadar kabaca "ardışık sanat" örneklerini çizgi roman türünün öncülleri olarak kabul etmiştir. McCloud, çizgi romanın tanımını yaparak başladığı ve türün sanatsal bir ifade tarih içerisinde konumlandırıldığı eserinde aslında eğlenceli ve kolay anlaşılır bir temsiliyet biçimini kullanarak (çizgi romanı kullanarak) türün avantajlarının ve potansiyellerinin okuyucu tarafından da anlaşılmasına zemin hazırlamıştır.

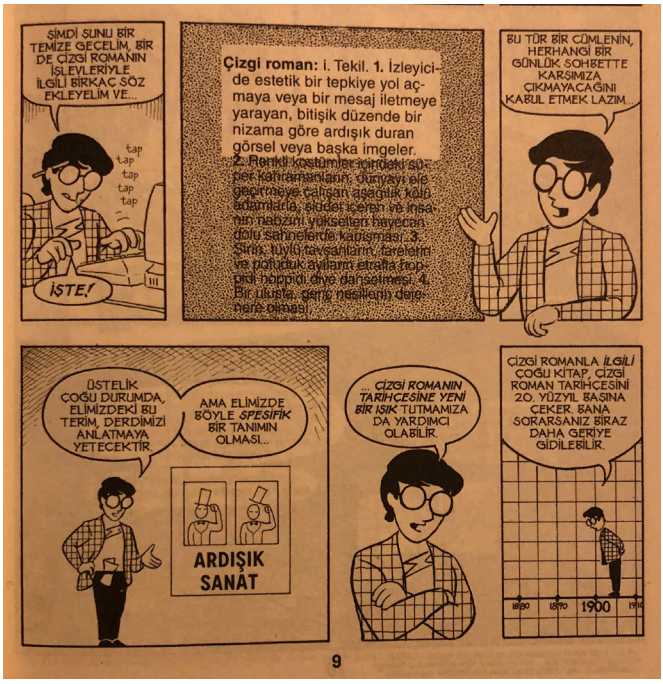
20.yy'ın ikinci yarısına gelindiğinde, yan yana çizilmiş kutucuklar içerisine çizilen karakterlerden, konuşma balonlarından oluşan bant karikatürler gazete ve dergiler için oldukça önemli parçalardır. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, Amerikan çizgi roman endüstrisinin en büyük şirketlerinden DC Comics'in üretimleri ve 1960'lı yıllarda yayın hayatına başlayan Marvel Comics'in üretimleriyle çizgi roman türündeki üretimler de popüleritesini arttırmıştır. Savaş sonrası dönemde henüz yerini televizyon, video oyunları ve daha sonra internete bırakmadan önce kitle kültürünün en popüler aracı haline gelmiştir. Form olarak çizgi roman türüne oldukça benzeyen bant karikatürler o yıllarda eleştirmenler tarafından çizgi roman türünden itina ile ayrı tutulmuştur. Bant karikatürler mesaj veren ve kamu hizmetine fayda sağlayan bir tür olarak, çizgi romanlar ise özellikle gençleri ahlaki olarak yozlaştıran bir tür olarak sınıflandırılmıştır.[26]

Çizgi roman türünün sanatsal bir tür olarak kabul edilmeyişinin önündeki tek engel özellikle içerik üzerinden kitle kültürü ya da popüler kültür ile kurduğu ilişki değil, kendisine seçtiği temsil biçimi ile de ilgilidir. Fransız eleştirmen Terry Groensteen çizgi romanın kültürel bir form olarak değersiz görülmesinin beş sembolik engeli ana hatlarıyla ortaya koymuştur. Bu engelleri; metin ve imgenin karışımıyla ortaya çıkmış melez bir tür olması, çocuklar ve ergenlik çağındakiler tarafından tüketilmesi, görsel sanatlardan en çok aşağılanan tür olan karikatürle ilişkili olması, 20.yy boyunca görsel sanatların gelişimiyle bütünleşmemiş olması, tür içerisinde üretilen formların sayıca çok olması ve küçük olan formatından dolayı dikkat çekmemesi olarak sıralamıştır.[27]

25 McCloud, 2018, 17.

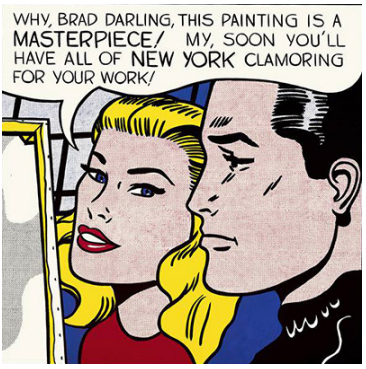
26 Beathy, 2017, 35.

27 Groesteen, 2006'dan aktaran Beathy, 2017, 27-28.



Görsel 1: Scott McCloud, "*Çizgi Romanı Anlamak*", 2018.

1950'li yıllarda sanat dünyası ile çizgi roman dünyası ilişki kurmaya başlamıştır. 1960'lı yıllarda Pop Art akımının temsilcilerinden Roy Lichtenstein çizgi romanın, sanat dünyasındaki konumunun belirlenmesinde etkin bir rol oynamıştır. Lichtenstein, Amerikan çizgi romanlarından belli kareleri büyüterek yeniden işlemiş, çizgi romanı kaynak malzemeye indirgemiş ve çizgi romanın ayrı bir form olarak geçerlilik kazanmasını zorlaştırmıştır.[28] Ancak aynı zamanda çizgi romanlara ait paneller Lichtenstein ile birlikte sanat galerilerinde sergilenmeye başlamıştır.



Görsel 2: Roy Lichtenstein, "Masterpiece", 1962.

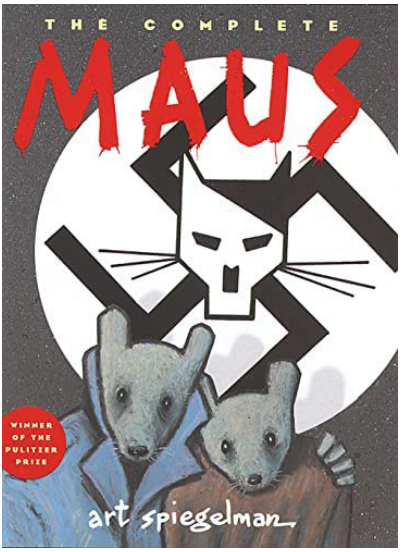
Devam eden yıllarda sanatın tanımı, nesnesi ve konusu bağlamında yaşanan radikal dönüşümler ile çizgi roman türünün bir sanatsal tür olarak kabulünün önü açılmıştır. Postmodern kültür çizgi romanın sanatsal bir tür olarak kavranabilmesi için özgürlük alanı yaratırken, türe ait içerik ve form olarak çok çeşitli örnekler ortaya çıkmış ve beğeni toplamıştır. Çizgi romanlar yalnızca genç kuşağa değil her yaştan okuyucuya hitap etmeye başlamış, türün endüstrisinin büyüyerek yeni şirketerin ortaya

28 Beathy, 2017, 64.

çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu sayede tematik ve görsel olarak çok çeşitli türden grafik roman ve çizgi romanlar üretilmeye başlanmıştır. Sanatsal saflık ideolojisinin yıkıma uğraması ve bu dönüşümlerin nihai sonucu olarak çizgi roman sanatçısı kategorisinin ortaya çıkması ile çizgi roman sanatsal bir tür olarak kabul görmüştür.[29] McCloud'un Çizgi Roman'ı Anlamak adlı çalışmasından yedi yıl sonra, yine çizgi roman olarak yayınladığı Çizgi Roman'ın Yeniden Keşfi *(Reinventing Comics)*'nde Art Spiegelman'ın *Maus* adlı eserinin Pulitzer ödülü alması ve MoMa'da sergilenmesi, çizgi romanın aynı zamanda bir sanat ve edebiyat dalı olarak kabul görmesinin sembolik bir zaferi olarak yorumlamıştır.[30]

Maus: A Survivor's Tale (Maus-Hayatta Kalanın Öyküsü) Spiegelman'ın babasının Yahudi toplama kampındaki deneyimlerini anlatan bir grafik romandır. Spiegelman, grafik romandaki Nazileri kedi, Yahudileri ise fare olarak basit çizgilerle resmederek etkileyici bir anlatım ortaya koymuştur. Maus'un hem edebiyat hem de sanat alanında benzersiz bir yerde konumlanması çizgi roman türünün barındırdığı potansiyel ile temelden ilişkilidir.

Çizgi roman sanatının tarihsel süreçte biçim ve içerik olarak dönüşümü ve bu dönüşümün nihai bir sonucu olarak çizgi romanın sanatsal bir tür olarak kabulünü içeren sürece bakıldığında, günümüzde türe ait eserleri ayrı ayrı resimsel bir sanat ya da edebi bir eser olarak değerlendirmemekteyiz. Bütün sanatsal disiplinler gibi çizgi roman da özgül bir alana ihtiyaç duymaktadır. Bu durumun sebebini yalnızca temsiliyet merkezli tartışmalarla ya da içerik olarak sanatsal türlerden farkıyla anlamaya çalışmak yetersiz olacaktır. Sanat eserlerinde günümüze gelene kadar fikir ve bu fikrin temsili karmaşık bir hal alırken çizgi roman sanatına ait eserlerde



Görsel 3: Art Spiegelman, "Maus: A Survivor's Tale" Kapak, 1996.

Görsel 4: Projects 32 : Art Spiegelman : The Museum of Modern Art, New York, 1992.

29 Beathy, 2017, 28.

30 McCloud, 2021, 12.

mesajlar doğrudan verilmektedir. Tüketicisinin keyifli vakit geçirmesini amaçlayan çizgi roman sanatçısı söz ile görseli birbirlerinin tamamlayıcısı olarak kullanıp tüketiciyi de bu tamamlamayı yapacak aktif özne olarak hikayeye dahil etmektedir. Bu durum sanatsal temsillerde olanın aksine bir algı kolaylığını beraberinde getirmektedir. Bu noktada çizgi romanın bir sanatsal tür olduğu ancak imgeleri kullanan bir tür olarak resim sanatından ve yazıyı kullanan bir tür olarak edebiyattan farklı bir noktada olduğu söylenebilir.

Çizgi romanın kolay anlaşılan, etkili, popüler, hızlı ve ulaşılabilir yapısı, 20. yüzyılın ikinci yarısında popüler kültür için önemli bir araç haline gelmesinde fayda sağlamıştır. Özellikle genç kuşak arasında yaygınlaşan bu tür, 1960'lı yıllarda yaşları 20 ile 30 arasında değişen yeni mezun altı mimarın kurduğu Archigram grubu ile birlikte yeni bir görsel anlatım tekniği olarak mimarlık disiplinine kazandırılmıştır.

Temsiliyet Bağlamında Archigram ve Çizgi Roman İlişkisi

Peter Cook, Ron Harren, Warren Chalk, Dennis Crompton, Michael Webb ve David Green'in kurduğu Archigram grubunun aynı adlı fanzinleri 1961 yılı ile 1974 yılları arasında 9.5 sayı olarak belirli aralıklarla yayınlanmıştır. Fanzinde grup üyelerine ait ütopik projeler ve grubu oluşturan isimlerden bazılarının öğrenci projeleri alışılmamış tekniklerle sunulmuştur.[31] Aynı zamanda Cook, Chalk ve Harron tarafından Londra'da Archigram Architects adıyla bir ofis kurulmuş ve 1970 ile 1974 yılları arasında grup çalışmalarını burada da sürdürmüştür. Ofis, grubun uluslararası bir mimarlık yarışmasında birincilik kazanan projelerinin iptal edilmesi ile kapanmıştır.[32]

Archigram, dışavurumculuğu, Dada'yı, fütürizmi, konstrüktivizmi, reklamları, çizgi romanları, bilimkurgu gibi farklı alan ve konuları mimari temsil çerçevesinde melezleyerek alışılmışım dışında ve zamanın ruhuna uygun bir tematik ve görsel dünya yaratmıştır. Güncel konu ve kavramları mimarlık alanına dahil eden gruba ait projelerde "uzay yarışı" olarak bilinen ve 1960'lı yıllarda uluslararası bir sosyolojik mesele haline gelen gelişmelerin de etkileri bulunmaktadır.[33]

Fanzinde yer alan projeler, gündelik yaşama ve Pop kültürüne ait imgeleri barındıran, 1960'lı yılların teknolojik imkanlarıyla yetinmek yerine ileri teknolojik altyapılara dayanan, serbest, esnek, uyarlanabilir mekansal öneriler olarak tariflenebilir. Öncelikli amaçları mimarlığın bilgi alanını genişletmektir. Bununla paralel görsel tabanlı bu fanzinde kullanılan temsiliyet araçları çok çeşitlidir. Fanzinde yer alan kolajlar, fotoğraflar, mimari çizimler ve metinler ile Archigram, mimarlığın her alanındaki geleneksel yöntemlere baş kaldırmıştır.[34] Genç üyelerden oluşan grubun karşısında durduğu bir alan da mimarlık dergileridir. 1960'lı yıllardaki süreli mimarlık yayınları, akademik ortamdaki heyecan verici tartışmaları barındırmayan, benzer projelerle ve inşaat reklamlarıyla

31 Sadler, 2005, 3.

32 Sadler, 2011.

33 Sadler, 2011.

34 Aksu, Uludağ, & Çağlar, 2008, s. 745.

dolu dergilerdir.[35] Farklı üniversitelerden mezun olan grup üyeleri fanzinleriyle mimarlık alanında yayıncılık yapan dergilere eklemlenmek yerine özgün bir platform yaratmayı seçmişlerdir. Fanzinin ve grubun adı olan Archigram, "ARCHItecture ve teleGRAM" kelimelerinden türetilmiştir. Bir tür mimari telgraf olan bu fanzinin, mimarlık ile ilgili mesajları hızlı bir şekilde yayma çabaları isim seçimlerinden anlaşılmaktadır.[36]

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte ortaya çıkan Dada akımı ile temelleri atılan, İkinci Dünya Savaşı sonrası ise sanatın her alanında sanatçıların hakim sınıfın estetik anlaşıyı ile sanat yapmak istememeleri ile etkisini gösteren anti-estetik, anti-sanat kavramlarının mimarlık alanındaki karşılığının Archigram'ın üretimleriyle ilişkisi kurulabilir. Peter Cook, ütopik projeleriyle bilinen Buckminster Fuller tasarımlarının, Brütalizm'den ve okudukları uzay çizgi romanlarından etkilendiklerini ifade etmiştir.[37]

1950'lerde mimar Alison ve Peter Simithson, İngiltere'de ünlü modernist mimarların söylem ve yaratımlarının sonucunda büyük kentlerdeki izolasyona ve toplumsal çöküşe dair endişelerini dile getirmiş ve 19-26 Temmuz 1953'te Fransa'da Aix-en-Provence'de toplanan 9. CIAM toplantısında yeni bir mimarlık anlayışının doğuşuna işaret etmişlerdir.[38] Çok sayıda kent plancı ve genç mimarın katıldığı bu kongre sonunda yayınlanan Habitat Tüzüğü (Doorn Mnaifesto), kullanıcılar, çevre ve binalar arasında ilişkiyi güçlendiren ve insanların kültürel değerlerini gözönüne alan yeni bir kent vizyonu önermektedir. Bu toplantının sonunda Alison ve Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jaap Bakema, Ralph Erskin, Georges Candilis gibi birçok genç mimarın oluşturduğu TEAM 10 grubu'da mimarlık ve kent planlamada modern planlamanın işlevselci ve soyut yönteminin yerine kimlik, kültür, yer, esneklik kavramları ile sokak ve mahalle kurgusunun sosyal değerlerini öne çıkaran bir söylem geliştirdiler. Bu grupta yer alan mimarlar Yeni Brütalizm (Alison ve Peter Smithson) ve Strükturalizm (Aldo van Eyck) gibi yeni yaklaşımları geliştirdiler.[39] Team 10 Grubu *"modern mimarlığın biçimsel dil kurmaya odaklı ve zaman-mekan eksenindeki kavrayış zemininin, insan odaklı bir bakışla, yer-durum eksenine çevrilmesiyle aşılabileceğini"* ifade ederek mimarlıkta kimlik ve yer odaklı yaklaşımların düşünsel zeminin kurgulanmasına katkı sağlamıştır.[40]

Pop anlayışının mimarlığa aktarılması ile Yeni Brütalizm'in mimaride popüler hale gelmesinde rol oynayan Peter ve Alison Smithson'ın *Parallel of Life and Art (Sanat ve Yaşamın Paralelliği)* adlı sergide yer alan çalışmaları herhangi bir estetik kalıba uymayan, şiddet içeren görsellerin, endüstriyel imgelerin ve röntgen filmlerinin fotoğraflardan oluşmaktadır. Reyner Banham, Independent Group'un bu çalışmalarının, mimarlığın yaşamın estetik olmayan gerçeklerine dikkat çektiğini ifade etmiş ve onları anti-estetik,

35 Özkuş, 2006, s. 15.

36 Sadler, 2005, s. 143.

37 Cook, 2020.

38 Tanyeli, 2017, 135.

39 Team 10 Online, "Team 10 Meetings": [http://www.team10online.org/]

40 Savaşır, 2018, 85.

anti-sanat olarak değerlendirmiştir. Yine Banham, Smithson'ların inşa edilmemiş erken dönem projelerini ise *anti-mimarlık* olarak değerlendirmiştir.[41] Sadler, 1950'lerde Yeni Brütalistler ve Independent Group tarafından işgal edilen mimarlık zemininin önde gelen sanatsal, teknolojik ve kültürel eğilimlerle özellikle pop etkileriyle Archigram tarafından hızlandırılmaya çalışıldığını ifade etmiştir.[42]

Görsel 5: Sanat ve Yaşamın Paralelliği (Parallel of Life and Art), 1953.

Fanzinin 4. sayısı olan *Amazing Archigram 4 – Zoom Issue* çizgi roman formatında yayınlanmış bir sayıdır. Kullandıkları çizgi roman dilinde de Pop sanatçısı Roy Lichtenstein'ın çalışmaları ve sci-fi dergilerin etkileri görülmektedir.[43] Derginin ana konusu 'hız teması' olarak belirlenmiştir. Bu sayıda dünyayı kurtarmaya çalışan kahraman bir mimardır. Mimari çözümler konuşma balonları içerisinde gramer yanlışları önemsenmeden ifade edilmiştir. Ayrıca fanzinde kesilebilir bir pop-up bölümü de bulunmaktadır.[44] Modernist söylemlerin eleştirilmeye başlandığı 1960'lı yıllarda Archigram'ın genç kuşağa ait bireylerden oluşması, mesajlarını hızlı ve etkili bir biçimde yayma amaçları, projelerini şekillendirirken etkilendikleri Yeni Brütalizm akımının görsel olarak anti-estetik, anti-mimari ve anti-sanat gibi kavramlarla karşılık bulması ve yükselen pop kültürünün de etkisiyle fanzinlerinde çizgi roman türüne ait görsel anlatım tekniklerinden faydalanmalarını açıklar niteliktedir.

Amazing Archigram'ın kapağını tasarlayan Warren Chalk, Dc Comics tarafından yayınlanan bir Amerikan bilim-kurgu serisi olan Mystery in Space'den esinlenmiştir. Cook; *"Uzay çizgi romanlarına ve bilim kurguya duyulan yakınlık 1961 yılından beri ifade edilmişti. Kafamızın arkasında hep mimarlık çizgi romanı (architecture-comic) düşüncesi yatmaktaydı. Geniş ölçüde Warren Chalk'un tesiri (hem teknik bilgisi, hem de uzay çizgi romanları koleksiyonu ile) 1964 yılında bunun meydana gelmesini sağlamıştır."* ifadesi ile Chalk'un bilgi birikimi sayesinde fanzinin görsel ve tematik kurgusunun inşa edildiğini ve Archigram'ın serüveninin başındna beri bir *architecture-comic* yaratma arzusunu dile getirmiştir.[45]

41 Polatkan, 2006.

42 Sadler, 2005, 7-8.

43 Huxtable, 1998.

44 Özkuş B. Y., 2006, 26.

45 Cook, 1999'dan aktaran Özkuş B. Y., 2006, 26.

Görsel 6: Amazing Archigram 4, Pop-up, 1964.

Görsel 7: Amazing Archigram 4 Kapak, 1964, Mystery in Space Kapak, 1963.

Amazing Archigram'ın ilk sayfasında Chalk'ın *Space Probe*'ı yer almaktadır. Zoom başlığı küçük, prefabrik formlara ve uzay aracına özgü montaj hızına referans vermektedir. Ayrıca sayıda Archigram'ın ilerde yayınladığı projelerinde tekrarlanan 'uzay kapsülü' gibi tasarımların ön tanıtımları yapılmıştır. 20 sayfadan oluşan fanzin Cook tarafından düzenlenmiştir. Pop-up kısmı da yine Cook tarafındna eklenmiştir.[46]

46 Cook S. P., 2013, 54.

Görsel 8: Amazing Archigram 4, Space Probe, 1964.

Görsel 9: Amazing Archigram 4, 1964.

Cook, 2013 yılında verdiği bir röportajda Amazing Archigram'ın uluslararası pazarda tanınan ilk sayıları olduğunu ifade etmiştir. Buna ek olarak, fanzin dar bir çevrede iki yüz adet civarı satarken Amazin Archigram ile birlikte hızla bin adedin üzerinde sattığını eklemiştir. Fanzin bu sayı ile birlikte Milano, Floransa gibi şehirlerde bilinir hale gelmiştir. Ayrıca Reyner Banham'ın Amazing Archigram'ın çok sayıa kopyasını Amerika'ya götürmesi ve hakkında makaleler yazması ile derginin dönemin ünlü mimarlarından Philip Johnson ve çağdaşları tarafından da tanınmasına sebep olmuştur.[47]

Yukarıda tarihsel olarak analiz edilen çizgi roman türünün, sanatsal bir tür olarak dışlanma ya da ciddiye alınmama sebepleriyle ilişkili olarak temsiliyetinin, Archigram'ın projeleri arayıcılığıyla ifade etmek istedikleri fikirlerine yönelik etkili araçlara dönüştüğü görülmektedir. Çizgi roman öncelikli olarak gençler tarafından takip edilen, temsil yöntemi olarak melez bir tür olmasıyla algı kolaylığı sağlayan, geleneksel resimsel temsillere kıyasla daha kuralsız bir çerçevede hareket edebilen, geniş kitlelere hızlı bir biçimde ulaşabilen ve yine aynı hızda tüketilebilen bir yapıya sahip olmasıyla Archigram'ın aykırı duruşuna ve hızla yaymak istedikleri mesajlara ideal bir ifade alanı sağlamıştır. Aynı zamanda modern mimarlığın temsil alanında kullandığı matematiksel ifadeler yerine çizgi roman temsilleri kullanarak eleştirel bir tutumu benimsemişlerdir. Bu mimari temsilin dönemin ruhu ile ilişkili kültürel bir olgu olduğu kabulünü sağlamlaştırmıştır. Mimari temsiller yalnızca mimarlık çevreleri tarafından anlaşılabilir bir yapıdayken Archigram ile birlikte hem disiplinlerarası bir alanın ürününe dönüştürülmüş hem de kitlelere yönelik olarak üretilebilmiştir. Bu durum sayesinde projelerine ve temsil ettiklere yönelik tartışmalar zengin bir çevrede şekillenmiştir. Archigram'ın hedef kitlesi de fikirlerinin karşılık bulabileceği heyecan verici mimari tartışmaların merkezinde yer alan genç mimar ve sanatçılardır. Grup fikirleri ve üretimleri ile etkilerini günümüze kadar sürdürebilmiş, dünyanın farklı ülkelerinde çok sayıda sergide yer almışlardır. Archigram arşivinden bir takım çizimler, kolajlar M+ tarafından satın alınarak 2019 yılında Hong Kong'a götürülmüştür. Burada *Archigram Cities* adıyla gerçekleştirilen sempozyumda, Archigram'ın çalışmaları hem grubun hayranları hem de üretimlerine aşina olmayan mimarlar tarafından mimarlık ve şehircilik pratiği bağlamında yeniden değerlendirilmiştir.[48]

2020 yılında dünyanın ilk online tasarım festivali olan *Virtual Design Festival*'de Archigram'ın da çalışmaları yer almıştır. Festival için hazırlanan videoda grubun üyelerinden Dennis Crompton grubun yalnızca kavramsal projeler yaratmak için varolmadığını, Monte Carlo projelerinin neredeyse uygulanacağını belirtmiştir. Bununla birlikte Archigram grubunun kollektif bir biçimde yarattığı projeler kağıt üzerinde kalsa da grup üyelerinin ayrı ayrı yer aldıkları projeler inşa edilmiştir.[49]

Amazing Archigram'da Cook'un en ünlü projelerinden biri olan Plug-in City yer almıştır. Plug-in City projesi, statükodan duyulan rahatsızlığın, İngiliz modern mi-

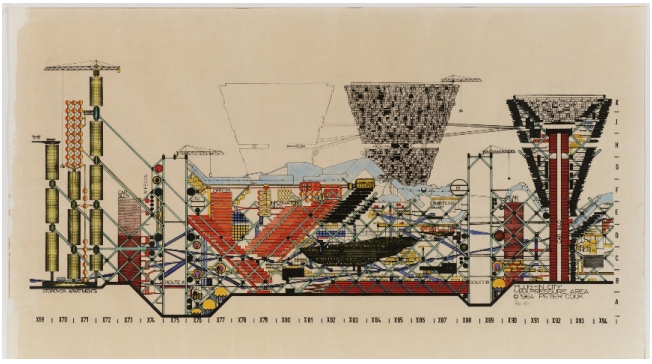
47 Cook S. P., 2013, 53.

48 Hickman, 2020.

49 Hobson, 2020.

Görsel 10: Archigram Cities Sergisi, Hong Kong, 2020.

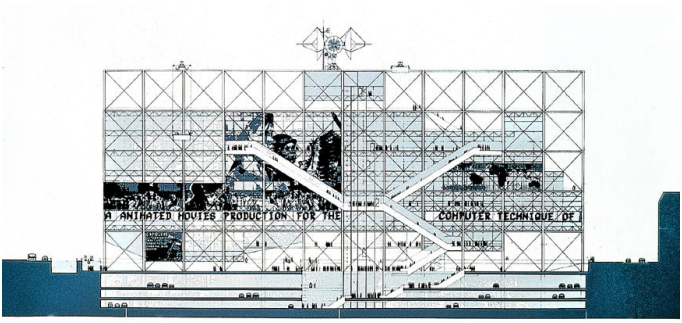
marisinin yüzeysel biçimciliğinin ve banliyö yaşamının tek düzeliğinin eleştirisi olarak değerlendirilmiştir. Projede modernizmin parçalı işlevsel mekanlarının karşıtı olarak, fonsiyonel mekanlarının sınırlarının belirsizleştiği, yer değiştirebilir apartman üniteleri arasında hızlı bir ulaşım ağını barındıran bir megastrüktür önerilmiştir. Modernizmin ilerleyen yıllarında kaybedilen avangart duruş Cook'un Plug-in City projesiyle yeniden öne çıkmıştır.[50] Grubun kağıt üzerinde kalan projelerinde yer alan fikirleri, fiziksel dünyada varlık kazanan projelerden bazılarına esin kaynağı olmuştur. Paris'de yer alan Pompidou Sanat Merkezi'de Archihgram'ın esneklik, değişkenlik gibi kavramlarından hareketle tasarlanmıştır.[51]



Görsel 11: Peter Cook, Plug-in City: Maximum Pressure Area kesiti, 1964.

50 Sadler, 2005, 14.

51 Özkuş B. , 2005, 86.



Görsel 12: Renzo Piano ve Richard Rogers'ın 1971-1977 yılları arasında Paris'te gerçeklefltirdiği Pompidou Sanat Merkezi'nin yarışma sunumu, 1971.

Görsel 13: Virtual Design Festival Archigram Afişi, 2020.

Grubun kurucusu Peter Cook'a 2007 yılında kraliçe tarafından mimarlık alanına yaptığı katkılardan dolayı 'Sir' ünvanı verilmiştir.[52] Archigram'ın projelerinin inşaya yönelik olmaması, amaçlarının öncelikle kağıt üzerinde hızlı ve radikal bir dönüşümü gerçekleştirmek olması ve buna rağmen mimarlık bilgi alanına yaptıkları katkıların kamuoyu tarafından kabul görmesi mimari temsil bağlamında cesaretli ve özgün hamlelerini şekillendirirken 1960'lı yılların dinamiklerini doğru şekilde değerlendirmeleriyle açıklanabilir.

52 Rousseau, 2008.

Değerlendirme ve Sonuç

Tasarıma dair düşüncenin anlatılabilmesi için tarih boyunca çeşitli temsil araçları ve ifade biçimleri kullanılmıştır. Mimari temsil araçları, sanatsal temsil biçimleri ile tarih boyunca faydacı bir ilişki kurmuştur. Ancak modern dönemde tasarı geometri, teknik resim, perspektif gibi matematiksel yöntemler kullanan mimarlığın sanatsal temsiller ile kurduğu bağ zayıflamıştır. Bu durum, mimari temsillerin inşai nesne ile ilişkisini kuvvetlendirmiş ancak eleştiri gücünü zayıflatmıştır. Sanatsal temsiller modern dönemle birlikte geleneksel sanatın eleştirisi üzerine kurulan bir temelden hareket ederken mimarlık, modern çağın artan ihtiyaçlarına hızlı ve ekonomik çözümler bulmakla yükümlü bir faaliyet alanı olarak tanımlanmış bu nedenle de mimari temsil, mimarlık ürününün inşasını mümkün kılan teknik bir anlatı ve iletişim aracı olarak değerlendirilmştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında mevcut dünya düzeninde köklü değişikliklere gidilmiş, modernizme yöneltilen eleştiriler artmış, sanat ve mimarlık alanında ortaya çıkan yeni yaklaşımlar ve popüler kültürün etkileri görülmeye başlanmıştır. Özellikle Amerika'da popüler kültürün en önemli araçlarından biri haline gelen çizgi roman uzun süre sanat alanında yer alamamış ve tüketicisine eğlenceli vakit geçirtmeyi amaçlayan melez bir temsil türü olarak değerlendirilmiştir. Öyle ki, savaş sonrası dünyada önemli bir kitle iletişim aracı haline gelen çizgi romanlar otoriteler tarafından uygunsuz konularıyla gençleri ahlaki yönden yozlaştıran ucuz içerikler olarak sınıflandırılmıştır. Popüler kültüre ait imgeleri sıkça kullanan pop sanatçıları eserlerinde çizgi roman karelerine sıkça yer vermiştir. Bu durum çizgi romana ait temsillerin hazır nesne olarak algılandığı bir görüşü doğurarak çizgi romanın sanatsal bir tür olarak kabulünü zorlaştırmıştır. Bununla birlikte çizgi romana ait imgeler sanat galerilerinde kendine yer bulmuş, bu durum pop estetiğinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Ancak, 1970'li yıllardan sonra estetik açıdan ve ele aldığı konu itibariyle çizgi romanın sanatsal bir tür olarak kabulünün önünü açan örnekler ortaya çıkmıştır. Bu örnekler hem tematik hem de görsel olarak ana akım çizgi roman örneklerinden farklı bir konumda değerlendirilmiş ve sanat galerilerinde kendilerine "çizgi romanlar" olarak yer bulabilmiştir. Amerikalı karikatürist Art Spiegelman'ın babasının toplama kampı anılarını çizgi roman biçiminde sunduğu Maus adlı eseri, çizgi romana yönelik eleştirel bakışı dönüştürebilen bir eser olarak sanat tarihinde önemli bir konuma sahip olmuştur. Çizgi romanın yalnızca çocuklar ve gençler için eğlenceli, kolay tüketilebilir olduğu, basit mesajlar verdiği ve temsiliyetini kolaycı bir tutumla harmanladığı şeklindeki eleştiriler Maus ve benzeri çizgi roman ya da grafik romanlar için geçersiz hale gelmiştir. Bu kırılma önceki dönemlerde üretilen çizgi romanlara bakış açısını da değiştirmiştir. Günümüzde hala çizgi romanlar çocukların, gençlerin ve yetişkinlerin sıklıkla okuduğu bir tür olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte dünyanın her yerinde çizgi roman festivalleri düzenlenmekte sanatçılar ve okuyucular biraraya gelmektedir.

Ancak çizgi romanın tanımını yapan ve türün kavramsal çerçevesini oluşturmayı amaçlayan otoritelere göre çizgi roman türü zaten temelleri ilk resimsel temsillere dayanan sanatsal bir türdür. Çizgi romanın 1960'lı yıllarda uygulanan sansür mekanizmalarına ve dışlanmalara rağmen önlenemez yükselişi dönemin ruhu ile temelden ilişkilidir.

Yaşanan iki dünya savaşının sonunda, dünyayı yıkıma sürükleyen politikaları reddeden genç kuşağın, dünyaya iletmek istedikleri mesajlarının yayılması için ihtiyaç duydukları hızlı ve etkili araçlar kitle iletişim araçları olmuştur. Çizgi roman, sanat ve gündelik hayat arasında tam da bu noktada durmasıyla 1960'lı yıllarda bu ihtiyacı karşılamıştır. Adını anlık mesaj anlamına gelen telegram teknolojisinden alan Archigram'ın, çizgi roman sanatına referans veren görselleri ile çizgi romanları Amazing Archigram 4, bu sebepten kısa sürede geniş kitlelere ulaşarak dönemin mimarlık tartışmalarına yön verebilmiştir. Yayımlanan ilk üç sayının daha kısıtlı bir çevrede bilinir olması ve çizgi roman olarak yayınlanan sayının hızla popülerleşmesi grubun Archigram'ın potansiyeline bu sayı ile ulaştığını kabul etmesine zemin hazırlamıştır.

Archigram'ın projeleri geleceğin dünyasını öngörme iddiasındadır. Mimarlıkta modernist söylemlerin eleştirildiği bir dönemde, 1960'lı yılların koşullarında fütürizm, high tech gibi akımlardan etkilenerek oluşturdukları projelerle, erken modern dönemin avangard ruhunu yeniden canlandırmayı amaçlamışlardır. İleri teknolojik altyapılara dayanan, serbest, esnek, uyarlanabilir mekansal öneriler olarak tarif edebileceğimiz projeleri ile dönemin mimarlık anlayışını, üretimlerini ya da heyecanını kaybetmiş mimarlık dergilerini eleştirip mimarlığın kuram ve pratiğinin şekillenmesinde rol oynamışlardır. Projelerinin inşası mümkün olmasa dahi kendilerinden sonra bir çok projeye esin kaynağı olmuşlardır.

Ancak Archigram'ın etkisini günümüze kadar sürdürdüğü başarısında en önemli payın öncelikle tercih ettikleri temsil aracı olan çizgi roman tekniği olduğu söylenebilir. Söz ve resimsel ifadelerin melezlenmesi ile oluşturulan, hızlı anlaşılabilen dolayısıyla tüketilen, çoğaltılabilen yapısıyla kitle kültürünün en popüler araçlarından biri olan çizgi romanı anlatım biçimleri olarak seçmek Archigram'ın temsiliyet biçiminin etkisini anlamamızı sağlar. Mesajın anlaşılabilmesi için ardışık resimler arasında veya resimsel ifadeler ile sözel ifadeler arasında sürekli yeniden kurulan ilişkiye okuyucuyu dahil eden bir tür olarak çizgi roman, dinamik yapısıyla Archigram'ın fikirlerini ifade etmek için doğru bir zemin oluşturmuştur. Çizgi romanlarda, hem resimsel ifadelerin hem de sözel ifadelerin yarattığı iki yönlü özgürlük kullanılarak anlatılmak istenen mesaj doğrudan, etkileyici, hızlı biçimde verilebilir. 1960'lı yıllarda Archigram'ın dönemin mimarlık eleştirisi ve alternatif mimarlıkları üzerine vermek istediği mesaj da doğrudan, etkileyici ve hızlıdır. Bu tercihin daha geniş kitlelere ulaşılabilmesi için de etkili olduğu görülmektedir. Grubun uluslararası düzeyde tanınırlığını sağlayan en önemli sayısı Amazing Archigram bir mimari çizgi romandır. Bununla birlikte genç kuşak arasında da popüler olan bildik bir temsil biçimini kullanmaları mimarlık öğrencileri tarafından da tanınırlıklarını sağlamış, bu sayede fikirleri akademi ortamlarında da tartışılmaya başlamıştır. Bununla birlikte geleneksel mimari temsil araçlarını kullanarak yalnızca mimarlar tarafından anlaşılacak projeler üretmemiş olmaları fikirlerinin interdisipliner bir alanda tartışılmasını sağlamıştır. Bu durumun olağan bir çıktısı olarak mimarlığın sınırlarını genişletmiş ve bilgi alanına katkıda bulunmuşlardır. Fikirlerini doğru zamanda doğru bir zeminde inşa etmelerinin önemli bir sonucu olarak bir çok fiziksel mimari üretime de esin kaynağı olmuşlardır.

Archigram'ın yalnızca 9.5 sayı yayınlayabildiği fanzinleri günümüzde hala dünyanın çeşitli yerlerinde gerçekleştirilen sergi, konferans ve etkinliklerde kendisine yer bulabilmektedir. Bu durum, grubun fikirlerini geniş kitlelere ulaştırmak ve etkin bir mimarlık görüşü oluşturmak için çizgi romanın kitlesel, basit, kolay anlaşılır dilini dönemin ruhunu gözönünde bulundurarak temsil aracı olarak tercih etmesinin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Bu durumun bir diğer sebebi de günümüzde hala popüler olan çizgi romanların özgün temsil biçiminin zamansız yapısıdır.

KAYNAKÇA

Aksu, A., Uludağ, Z., & Çağlar, N. (2008). Sanat, Kent ve Mimarlık Eleştirisi için Ortak Bir Tema: Kent Kolajları. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi, 23*, 741-748.

Alp, K. Ö. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *Art-e Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 12,* 40-61.

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Beathy, B. (2017). *Sanat Karşısında Çizgi Roman.* (N. Elhüseyni, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2001). Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı. In *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.

Cook, P. (2020, 05 11). Peter Cook discusses the rise of Archigram in the 1960s in exclusive Dezeen interview for VDF, Dezeen: https://www.dezeen.com/2020/05/11/archigram-origins-peter-cook-video-interview-vdf/ [Erişim: 10.05.2021]

Cook, S. P. (2013). Amazing Archigram! (C. Oloriz, & K. Rus, Interviewers), https://www.mascontext.com/issues/20-narrative-winter-13/amazing-archigram/ [Erişim: 14.06.2021]

Danto, A. C. (2018). *Andy Warhol.* (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gompertz, W. (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız?* (S. Evren, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gürer, T. K. (2004, 01 12). *Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi.* Yayımlanmış Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. http://hdl.handle.net/11527/10340

Gürer, T. K., & Yücel, A. (2005). Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi . *itüdergisi/a*, 84-96.

Hejduk, R. (2006). Beyond Architecture: Technology, Freedom, and Play. In R. Cheng, & P. J. Patrick J Tripeny, *Getting Real: Design, Ethos, Now*Hejduk, R. (2006). Beyond Architecture: Technology, Freedom, and Play. R. Cheng, & P. J. Patrick J Tripeny içinde, *Getting Real: Design, Ethos, Now*. Washington DC: Association of Collegiate Schools of Architecture, 227-239

Hickman, M. (2020). ArchDaily: https://www.archdaily.com/951207/after-coronavirus-delays-m-plus-launches-archigram-cities-series-in-a-hybrid-format [Erişim:15.06.2022]

Hobson, B. (2020). https://www.dezeen.com/2020/05/14/archigram-monte-carlo-dennis-crompton-video-interview-vdf/ [Erişim:18.06.2022]

Huxtable, A. L. (1998). Architecture's Dream Team. *The Wall Street Journal*. https://www.wsj.com/articles/SB893299276589124500 [Erişim:18.06.2022]

McCloud, S. (2018). *Görünmez Sanat Çizgi Romanı Anlamak.* (M. Ülgen, Çev.) İstanbul: Sırtlan.

McCloud, S. (2021). *Çizgi Romanın Yeniden Keşfi.* (S. E. Yavuz, Çev.) İstanbul: Sırtlan Kitap.

Museum of Modern Art (MoMA), 1972 https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4800/releases/MOMA_1972_0029_26.pdf [Erişim:11.06.2021]

Özkuş, B. (2005). "Renkli Rüyalar Görmek": Archigram. *Mimar.ist*, 84-86.

Özkuş, B. Y. (2006, 10 13). *Archıgram: Tekno-topya.* Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstütüsü, İstanbul. http://hdl.handle.net/11527/3257

Polatkan, A. H. (2006). Bir Anksiyete Ortamı Olarak Modern Mimarlıkta Brütalizm ve Brütalist Çevre Üzerine Sorular. *Betonart, 9*.

Rousseau, B. (2008, 02 01). *Sir Peter Cook ile Söyleşi.* https://v3.arkitera.com/h24466-sir-peter-cook-ile-soylesi.html#:~:text=Cook%2C%20%C5%9Fu%20anda%202012%20Olimpiyat,dolay%C4%B1%20%E2%80%9CSir%E2%80%9D%20%C3%BCnvan%C4%B1yla%20%C3%B6d%C3%BCllendirildi. [Erişim: 16.05.2021]

Sadler, S. (2005). *Archigram Architecture Without Architecture.* Londra, Cambridge, England: The MIT Press.

Sadler, S. (2011). Archigram (act. 1961-1974). *Oxford Dictionary National Biography*. doi:https://doi.org/10.1093/ref:odnb/101273

Savaşır, G. (2018). Yeni Brütalizm'in Robin Hood'undan İmdat Sinyali. *Arredamento Mimarlık*, 84-89.

Tanyeli, U. (2017). *Yıkarak Yapmak Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık.* İstanbul: Metis Yayınları.

Team 10 Meetings. Team 10 Online: http://www.team10online.org/ [Erişim Tarihi:19.06.2022]

Tristan Tzara ve Dada Manifestosu. (2016, 04 16). e-Skop: https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-tristan-tzara-ve-dada-manifestosu/2915 [Erişim: 01.06.2021]

Walsh, N. P. (2019). *Archdaily*. https://www.archdaily.com/910328/archigrams-entire-archive-purchased-by-m-plus-museum-in-hong-kong [Erişim: 11.06.2021]

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1002605
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 845-865. Araştırma | *Research*

MİSİS HAVRANİYE KERVANSARAYI KAZISI ÇİNİ BULUNTULARI

TILE FINDS FROM THE EXCAVATION OF MISIS HAVRANIYE CARAVANSERAI

Nurşen ÖZKUL FINDIK*

Yunus Emre KARASU**

Öz

2015 yılında Adana Arkeoloji Müzesi tarafından, Misis Havraniye Kervansarayının restorasyonuna ve çevre düzenlemesine yönelik başlatılan çalışmalar sonucunda bölgede kurtarma kazısı yapılmıştır. Müze tarafından gerçekleştirilen kazılar neticesinde mimari kalıntılar ile seramik, cam, metal, sikke gibi buluntular ele geçirilmiştir. Çalışmalarda Roma, Erken İslam (Abbasi), Bizans, Haçlı-Ermeni Prensliği, Memlûk ve Osmanlı dönemine ait buluntulara ulaşılmıştır. Adana'nın Yüreğir ilçesinde yer alan Misis Havariye Kervansarayı kurtarma kazıları sırasında ele geçirilen çini parçaları çalışmamızda incelenecektir. Bölgede çok sayıda yarı mamul ve mamul seramik buluntuları yanı sıra az sayıda çini parçasının bulunması ise oldukça önemlidir. Çünkü bu çalışmada ele alacağımız 8 çini parçasından 4 tanesi Türk çini sanatında rastlamadığımız kazıma tekniğinde bezemelere sahiptir. Bu çinileri tanıtırken, kökenleri üzerinde tartışılacaktır. Ortaçağ'da özellikle Akdeniz çevresinde önemli ticaret merkezlerinden biri konumunda bulunan Misis'te yoğun bir seramik üretiminin yapıldığı görülmektedir. Bölge Kilikya sınırları içerisinde bulunmakla birlikte ticaret merkezi konumundadır. Muhtemelen 13.yüzyıl ile 14.yüzyıl başı arasında kalan döneme tarihlenen bu çinilerin yakın bölgelere ticaretinin yapılmış olabileceği de düşünülmektedir. Ele geçirilen çini buluntularında görülen motif ve kompozisyonların üslup ve dönemsel özellikleri de konumuz açısından dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Kilikya bölgesinin bağlı bulunduğu Bizans ve Anadolu'ya önemli ölçüde hakim olan Anadolu Selçuklu çini sanatının dönemsel özellikleri, bu hakim kültürlerin bölge üretimine etkisi ve Misis çinilerinin farklı yönleri çalışmamızda ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Misis, Kilikya, Çini, Kazıma, Kervansaray*

* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0280-1226 ♦ E-mail: nursen.ozkul@hbv.edu.tr

** Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/ 0000-0001-9604-6510 ♦ E-mail: yekarasu@beu.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 30.09.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 03.10.2022*

Abstract

Misis is located in the Yakapınar town of Yüregir district of Adana. Rescue excavation of this ancient city of Misis is one of the substantial trade route in the Roman and Byzantine periods. The city firstly captured by Umayyad in the seventh century, and then it was conducted by Anatolian Seljuks, Crusaders, Cilicia Principality, Mamluk Sultanate, Ramadan Emirate, Dulkadir Emirate and Ottoman State. Excavation of Misis Havraniye Caravanserai was started in 2015 by Adana Archeology Museum. There is a stone bridge in the north of the caravanserai, where the excavations were carried out and an inn from the Ottoman period in the south-west. There are also the remains of Lokman Hekim Mosque in the West of this region. When we examine the caravanserai in terms of its plan, facade, material, techniques, and decoration, it is dated to the end of the 14th century and the beginning of the 15th century. In consequence of the rescue excavations of Misis Havraniye Caravanserai carried out by the museum, Finds such as architectural remains, ceramics, glasses, metals and coins, which belong to Roman, Early Islamic (Abbasid), Byzantine, Crusader-Armenian Principality, Mamluk and Ottoman periods were found. Tiles are frequently used in architectural structures for decoration. It shows diversity in terms of decoration and composition, especially in the Middle Ages. The similarities and varieties of tiles of Anatolia Seljuks, Byzantine and Cilicia are so significant to understand the sense of fashion in the Medieval period. As a result of the excavations, it was understood that Misis was one of the most outstanding tile and ceramic production centers of the Cilicia region. Many semi-finished and finished ceramics were found in the region, furthermore unfinished tile pieces was obtained. In the Middle Ages, it is seen that an intense ceramic production was made in Misis, which was one of the important trade centers around the Mediterranean. The obtained tile pieces during the rescue excavations of Misis Havaniye Caravanserai, located in Yüregir district of Adana, will be examined in our study. In addition to ceramics, the region is a production and trade center within the borders of Cilicia in terms of tiles. It is thought that these tiles, which are probably dated to the period between the 13th century and the beginning of the 14th century, may have been traded in the nearby regions. Antioch, Akko, Beirut, Kinet, Al-mina tiles are similar to Misis samples, so these similarities show that we need to search this region's tiles' properties. The stylistic and periodical features of the motifs and compositions seen in the ceramic finds are also a part that should be considered in terms of our topic. Periodic features of Anatolian Seljuks tile art, which dominates the Byzantine and Anatolia to which the Cilician region is connected, the effect of these dominant cultures on the production of the region and the different aspects of Misis tiles will be discussed in our study.

Keywords: *Misis, Cilicia, Tile, Sgraffitto, Caravanserai*

1. Giriş

Ceyhan nehrinin batısında yer alan Misis, Adana'nın 27 km doğusunda Yüreğir ilçesi Yakapınar beldesinde bulunmaktadır. Türklerin yerleşiminden önce Kilikya olarak isimlendirilen bölge 15.yüzyıldan itibaren Çukurova olarak anılmaya başlanmıştır.[1] Kervan yolu üzerinde kurulu Misis Antik Kenti, Roma ve Bizans dönemlerinde önemli bir ticaret merkezi konumundadır.[2] Haçlı seferleriyle birlikte doğu ile batı arasında ürünlerin dolaşımında Doğu Akdeniz yoğun ticari faaliyetlere sahne olmuştur.[3] Misis'in Doğu Akdeniz'deki önemli merkezlerle yakınlığı hem Halep gibi kara hem de Ayas (Yumurtalık) limanı gibi deniz ticaret yollarının üzerinde olması diğer yandan şehirde hem yerli üretimin hem de başka bölgelerden gelen ürünlerin ticaretinin yapılması, bölgeyi hareketli bir merkez konumuna getirmiştir. 11.yüzyıldan itibaren ise Kudüs'e giden haçlıların geçiş yolu olmuştur.[4] Suriye'den Konya'ya ve buradan İstanbul'a giden ve Ayas limanından başlayıp Sivas, Erzincan üzerinden Tebriz'e ulaşan ticaret yollarının bir kısmı Kilikya bölgesinden geçmekteydi.[5]

İlk olarak 7.yüzyıl'da Emevî döneminde Misis şehrini Müslümanlar tarafından ele geçirilmiş ancak şehir Araplar ve Bizanslılar arasında sürekli el değiştirmiştir. Anadolu Selçuklularının kurucusu I. Süleyman Şah 1082'de Tarsus'u, 1083'te Adana, Anazarva ve Misis'i fethetmiştir. [6] Ancak Anadolu'da Selçuklu fetihlerinin hemen arkasından başlayan I. Haçlı Seferi sırasında (1097) Çukurova'nın bu şehirleri Antakya üzerine yürüyen Haçlılar tarafından geri alınmıştır.[7] Türklerden alınan bu bölge, haçlıların Bizans imparatoruyla yaptığı antlaşmanın koşulları gereğince İmparatora bağlı Kilikya Ermenilerine (1151-1375) bırakılmıştır. Kilikya Ermeni hâkimi II. Leon, Venedikliler'e ve Cenovalılar'a Misis'te ticaret yapma izni vermiştir. Misis 1199'da Anadolu Selçuklu Sultanı II. Süleyman Şah'a tâbi olmuş, daha sonra I. İzzeddin Keykâvus 1216'da Kilikya üzerine bir sefer düzenleyerek geri dönmüştür.[8] Anadolu Selçuklularının yenilgisi sonrasında Moğollar Çukurova'dan itibaren Suriye bölgesini ve bu alandaki Memlük nüfuzunu tehdit etmeye başlar. Moğolların batıya doğru ilerleyişini ilk kez Memlükler Aynicâlût Savaşı (1260) ile durdururlar.[9] Memlûk ordusu 1332'de Misis'te toplanmış olan Ermenileri büyük bir yenilgiye uğratmış, 1375'te başşehir Sîs'i ele geçirip Kilikya Ermeni Krallığı'na son vermişlerdir.[10] Memlûklerden sonra bölge sırasıyla Ramazanoğulları (1352-1608) ve

1 Ersan, 2001, 1.

2 Freely, 2008, 172-173.

3 Akdağ, 2010, 445.

4 Sümer, 1963, 4-8.

5 Ersan, 1995, 214.

6 Ünal ve Girginer, 2007, 280-288.

7 Demirkent, 2004, 37.

8 Demirkent, 2005, 179; Haldon, 2007, 220-223.

9 Özaydın, 2005, 276.

10 Honigmann, 1993, 370.

Dulkadiroğulları (1337-1522) gibi Türk beylikleri tarafından yönetilmiştir. Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferinin ardından (1516) bütün Çukurova bölgesi ve Misis kesin olarak Osmanlı hâkimiyetine girmiştir.

2. Misis Havraniye Kervansarayı Kurtarma Kazısı

Adana Arkeoloji Müzesi tarafından 2015 yılında Misis Havraniye Kervansarayı'nda restorasyona yönelik kurtarma kazısı gerçekleştirilmiştir (Plan 1, Fot. 1). Kazı çalışmaları yapılan kervansarayın kuzeyinde taş köprü, güney batısında Osmanlı dönemi hanı ile batısında Lokman Hekim Cami kalıntıları yer almaktadır. Kervansaray plan, cephe, malzeme, teknik ve bezeme özellikleri açısından incelendiğinde, Memlükluler'in Kilikya Ermeni Prensliğini ortadan kaldırdığı 1375 yılından sonra inşa edildiği anlaşılmaktadır.[11] Bugün mevcut olmayan, 17. yüzyılda inşa ettirilen Osmanlı dönemi hanı ise kervansarayın güneybatı köşesine bitişik, doğu-batı doğrultusunda yer almaktadır.[12]

1210-1211 yıllarında Misis'e uğrayan Wilbrand von Oldenburg, kentin kuleli surlarla çevrili olduğunu hatta bunların onarılması gerektiğini belirtirken, 19. yüzyılda bu bölgeyi ziyaret eden Texier, Barker, Langlois, Davis, Alishan gibi seyyahlar Misis hakkında çok ayrıntılı bilgiler vermemişlerdir.[13] 1671'de Misis'ten geçen Evliya Çelebi buranın harap ve küçük bir mevki olduğunu, şehir dışındaki köprünün öbür yakasında bakımsız haldeki hanın IV. Mehmet'in emriyle Köprülü Mehmet Paşa tarafından onarıldığını hanın etrafında çatısı toprak örtülü 380 ev, köprü ile han arasında kâgir dükkânlar ve karşı tarafta çok eskiden beri kullanılmakta olan değirmenlerin bulunduğunu kaydeder. [14]

Mimari, cam, seramik, metal, sikke buluntulardan hareketle alanda Roma, Erken İslam (Abbasi), Bizans, Haçlı-Ermeni Prensliği, Memlûklu ve Osmanlı dönemi olmak üzere altı farklı kültür tabakası olduğu belirlenmiştir. (Fot. 2) Bu kültür tabakalarına ait en yoğun buluntu grubunu ise Haçlı-Ermeni Prensliği dönemi seramik buluntuları oluşturmaktadır. Roma ve Ortaçağ dönemlerine ait mimari kalıntılar arasında seramik üretiminin yapıldığı işlik mekanları ve seramik fırınları açığa çıkarılmıştır. Restorasyona yönelik kurtarma kazısı olması sebebiyle sınırlı alanda çalışılmış, güneydeki mekanlarda kazı çalışması yapılmamıştır. İşlik mekanlarında kuyu, su kanalları, tekneler yanı sıra çini ve seramik üretimine dair fırın ile fırın malzemeleri de ele geçirilmiştir. Ateşlik kısmı mevcut olan fırınlarda fırın çubukları, üç ayaklar ile çok sayıda defolu, yarı mamul ve mamul seramik parçaları ile az sayıda çini parçaları bulunmuştur. Ticari doku içinde ele geçen diğer buluntular ve özellikle fırın malzemeleri, yarı mamul- mamul seramik ile seramik kalıp parçaları Erken İslam döneminden itibaren muhtemelen 9-11.yüzyıl arasında burada seramik üretiminin yapıldığını daha sonrasında Haçlı Döneminde Ermeni hakimiyetinde 14. yüzyıl sonuna kadar da bu üretimin devam ettirildiğini göstermektedir.

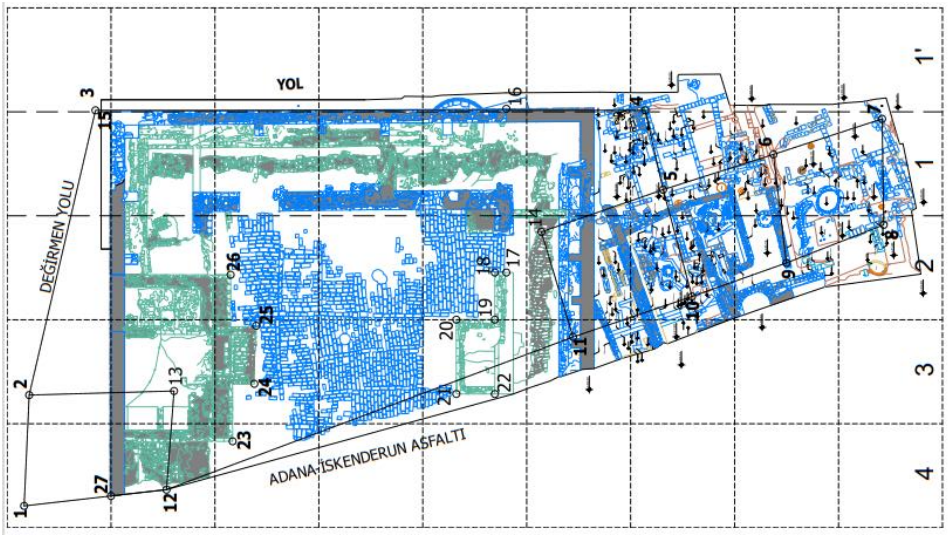
11 Çetin vd., 2021, 109.

12 Çetin vd., 2021, 95.

13 Buyruk, 2016, 238.

14 Evliya Çelebi, 1985, 43-44.

Ancak 14. yüzyıl sonrasına ait çini ve seramik malzemenin görülmemesi, bu tarihten sonra üretimin durduğuna, alanın bu amaçla kullanılmadığına işaret etmektedir. Osmanlı dönemine ait lüle parçaları ise bölgede yerleşimin 19. yüzyıl sonlarına kadar devam ettiğini göstermektedir. Bu dönemde çini ve seramik üretimine dair buluntular ele geçmemiştir. 20. yüzyılın başlarından itibaren de yerleşim büyük ölçüde terkedilmiş, insanlar ve doğal sebeplerle de yapılar tahrip olmuştur.



Plan 1: Misis Havraniye Kervansarayı Kazı Alanı (Adana Arkeoloji Müzesi'nden)

Fot. 1: Misis Havraniye Kervansarayı Kazı Alanı (Adana Arkeoloji Müzesi'nden)

Fot. 2: Misis Havraniye Kervansarayı İşlik Alanı (Adana Arkeoloji Müzesi'nden)

3. Havraniye Kervansarayı Çini Buluntuları

Misis'te Havraniye Kervansarayı kazı çalışmalarında F/3-F/2-G/2, H/2, I,1, I/2 numaralı açmalarda ikisi yarı mamul olmak üzere sekiz çini parçası ele geçirilmiştir.[15] Çinilerde açık kırmızımsı kahverengi (2.5 YR 7/3, 5 YR 6/4), açık kahverengi (7.5 YR 6/4), çok açık kahverengi (10 YR 7/3), kırmızımsı kahverengi (5 YR 5/4), soluk kahverengi (7.5 YR 5/6), pembe (7.5 YR 7/4) hamur renkleri görülmektedir. Üç tek renk sırlı, üç kazıma, bir boyalı kazıma[16], bir sıraltı boyama tekniğiyle yapılmış çini parçaları krem veya beyaz renkli kalın astarlıdır. Kare veya dikdörtgen forma sahip olduğu anlaşılan çini parçalarından bazılarının sırsız arka yüzeylerinin köşe kısımlarının pahlandığı görülmektedir. (Tablo-3, 4-6) Bu şekilde uygulama yapılmasının sebebi harcın bu kısımlara yerleşerek çini parçalarının birbirleriyle ve yerleştirileceği yüzeye daha sağlam tutunmasını sağlamaktır. Çini parçalarında renksiz şeffaf, hardal sarısı ve farklı tonlarda yeşil sırlar görülür. Tek renk sırlı parçalarda sırın daldırılarak sürüldüğü yan ve arka kısımlara akan sır izlerinden anlaşılmaktadır.

Kilikya bölgesinin en önemli çini ve seramik üretim merkezlerinden birinin konumuzu oluşturan alan ve çevresi olduğu yapılan kazı çalışmaları sonucunda anlaşılmıştır.[17] Sınırlı bir alanda yapılan kazı çalışmaları sırasında ele geçirilen yarı mamul ve mamul seramik buluntuların çokluğu bölgede büyük bir atölyenin varlığını göstermektedir.

15 Kurtarma kazısı olması sebebiyle açmaların yerleri tam olarak belirlenememektedir. Ancak seramiklerin büyük kısmının ve çinilerin işlik olarak tanımlanan alanda ele geçirildiği bilinmektedir.

16 Boyalı kazıma tekniği olarak belirttiğimiz çinilerdeki boyama kısımları bazı yayınlarda sır olarak ifade edilmiştir. (Stern, 2012, 56; Redford, 2005: 176)

17 Çetin vd., 2021.

Çoğunluğunu seramik buluntuların oluşturduğu alanda çini parçalarının ele geçirilmesi, seramik ağırlıklı üretim yaptığı anlaşılan bu atölyelerde çini üretiminin de yapıldığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Çini parçalarının gerek hamur rengi gerekse yapısal özellikleri (katkı türü, gözenek, dağılım) seramiklerle benzerlik göstermektedir. Ancak boyutları bakımından seramik hamurlarına göre daha büyük katkılı hamurlu olan çiniler kaba ve çok kaliteli olmayan bir işçilikle yapılmıştır. Buluntuların çöp çukurlarından ve kül atıkları içinden fırın malzemeleri, mamul-yarı mamul seramik parçalarıyla birlikte ele geçirilmesi bu ürünlerin pişirim sırasında yaşanan sorunlar veya işçiliğinin beğenilmemesi sonucu atılmış olabileceğine işaret etmektedir. Aynı zamanda ele geçen malzemelerin fazlalığı ve çeşitliliğinden yoğun üretim yapan bir atölye olduğu anlaşılan bölgedeki bu çinilerin deneme amacıyla ya da çıraklar tarafından yapılmış olabileceğini düşündürür. Özellikle yarı mamul seramikler üzerinde çizgilerin keskin hatlı olmaması ve dalgalı şekilde duraksayarak çizilmesi bu çinilerin acemi çıraklar tarafından yapılmış olma fikrini kuvvetlendirmektedir. Ticari konumu ve kazı çalışmalarında ele geçirilen veriler ışığında bölgenin önemli bir üretim merkezi olduğu ve bölgede uzun süre üretime devam edildiği anlaşılmaktadır. Havraniye Kervansarayı'nda ele geçirilen mamul ve yarı mamul buluntuların yoğunluğu sadece bölge ihtiyacını karşılamanın ötesinde yakın/uzak bölgelere ihraç edildiğini düşündürecek bağlantılara sahiptir.

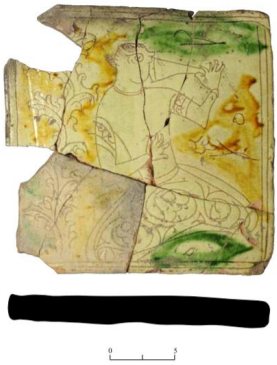
Kurtarma kazısının yürütüldüğü alanda yer alan işlik kısımlarında ele geçirilen yarı mamul çini parçaları Antakya, Kinet Höyük ve Al-Mina bölgelerinde bulunan çinilerle bezeme tekniği bakımından büyük benzerlik göstermektedir.[18] Kilikya bölgesi içerisinde yer alan Hatay, Adana ve Mersin bölgelerinde benzer çini parçaları ele geçmiş ancak bunların nerede üretildiğine dair sınırlı bilgiler bulunmaktadır. Mevcut çalışmalarda Kinet çinilerinin yapılan analizler sonucu yerli üretimler olduğu ileri sürülmüştür.[19]

Fot. 3: Antakya Epiphameia kazısında ele geçen çiniler[20]

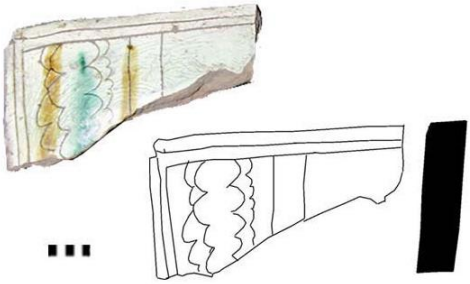
18 Sezgin ve Çelik, 2013, 255; Blackman and Redford, 2005, 177; Redford vd., 2001, 111; Lane, 1938, Pl. XXVIII.

19 Blackman and Redford, 2005, 104.

20 Bu çini fotoğrafları gönderen ve kullanılmasına izin veren Hatay Arkeoloji Müzesi'nde görevli uzman Arkeolog Ömer Çelik'e teşekkür ederiz. (Sezgin ve Çelik, 2013)



Fot. 4: Akko (Stern, 2021, 158)



Fot. 5: Al-mina **(**Vorderstrasse, 2005)

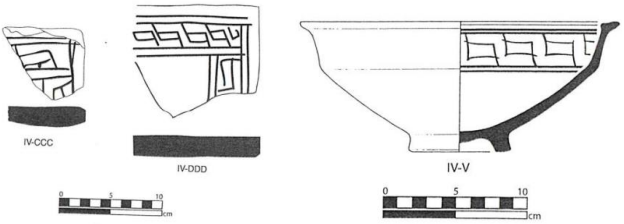
Kazı çalışmalarında üretime dair buluntular (atölye alanı) içerisinde çini parçalarının seramiklerle birlikte çıkması, üslup ve hamur yapısındaki benzerlikler her ikisinin aynı yerde/atölyede ya da usta tarafından yapıldığına işaret etmektedir. Ayrıca hamur ve teknik benzerliklerin yanı sıra seramik ve çinilerde benzer motiflerin kullanılması bu görüşümüzü destekler niteliktedir. Konumuz örnekleri içerisinde iki sırlanmamış yarı mamul örneğin yer alması da bölgede çini üretiminin de yapıldığını açıkça göstermektedir. Katalog 1'de çini parçasının köşe kısmında yer alan bordür içerisinde zincirek benzeri geçme bir kompozisyon yer almaktadır. Misis Havraniye kurtarma kazılarında ele geçen çok sayıda seramik tabak ve kase kap türlerinde bu motifin ağız kenarı bordürlerinde kullanıldığı görülmektedir (Fot. 6) Anadolu Selçuklu, Bizans, Haçlı ve Kilikya bölgesi çini ve seramik örneklerinde sıklıkla karşılaşılan bu kompozisyonun benzerleri Korucutepe, Krynychky (Ukrayna), Solhat, Azak, Possidima (Güneydoğu Kırım), Komana, St. Symeon, İsrail, Kıbrıs, Al-mina, Antakya, Akko, Kinet Höyük bölgelerde ele geçen parçalarda da yer almaktadır.[21] Benzer örneklerinden motifin genellikle 13-14.yüzyıla Anadolu ve çevresinde sıklıkla tercih edilip kullanıldığı anlaşılmaktadır. Misis kazısında yarı mamul bulunan bir parçanın mamul iki benzer örneği Kinet höyük kazısında ele geçirilmiştir.[22] Misis örneği gibi ikişer kazıma çizgilerle oluşturulan enli sayılabilecek bordürlerin içinde yer alan gelişigüzel çizilmiş kazıma zincirekler, açık kahverengi ve yeşil çok renkli boyalı kazıma tekniğindedirler. Çinilerin yan ve altı kısımları ise sırsızdır.[23] Kinet Höyük ile Al-Mina kazısında ele geçen seramik kaselerin iç yüzeyinde ağıza yakın enli bordürlerde de bu düzenlemeyi görmekteyiz (Fot.7-9).

21 Bakırer, 1980, Pl.89; Тесленко, 2018, 49, 59; Bocharov vd., 2016, 235; Бочаров, 2017, 428; Karasu and Özkul Fındık, 2019, 103-130; Blackman and Redford, 2005, 162, 163, 177; Avissar and Stern, 2005, 55; Wartburg, 2003, 155; Stern, 2012, 55; Avissar and Stern, 2005, 55; Redford vd. 2001, 103, 110; Vorderstrasse, 2005; Sezgin ve Çelik, 2013, 255.

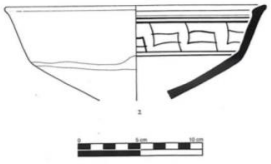
22 Redford 2005, Fig.52.

23 Blackman and Redford 2005,176.

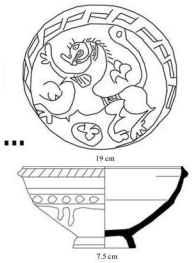
Fot.6: Misis



Fot. 7: St Symeon (Blackman and Redford, 2005, 177, 163 Fig. 52:IV-CCC ve DDD; Fig. 42: IV-V)

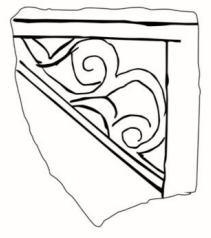


Fot. 8: Kinet Höyük (Redford vd., 2001, 103)

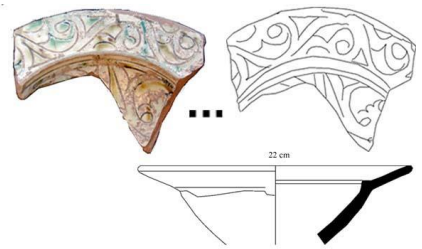


Fot. 9: Al-Mina (Vorderstrasse, 2005)

Ayrıca Katalog 2 ve Katalog 4'deki çini parçasının üçgen köşelik gibi sınırlandırılan alanda, helezon şeklinde bir kıvrım dal ucuna yerleştirilmiş rumi motifi yer almaktadır (Fot.10). Misis seramiklerinde rumi ile sonlanan kıvrık dallardan oluşan bitkisel süslemeler yaygın olarak kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu ve Bizans seramik sanatında ve diğer bezeme sanatlarında da sıklıkla görülen bu kompozisyonun yer aldığı çinilerden biri yarı mamul diğeri ise boyalı kazıma tekniği ile yapılmış olup hardal ve yeşil renkli boyalar kullanılmıştır. Kompozisyonun çini üzerindeki konumundan ve büyük kısmı mevcut olmayan çini parçanın yaklaşık boyutundan hareketle bu çiniler, bir kompozisyonu veya kapı ya da pencere köşelikleri gibi mimari elemanları çevrelemek amacıyla kullanılmış olabilirler. Ayrıca Katalog 2'deki motif, St. Symeon liman bölgesindeki bir tabak ağız parçasındaki kenar bordürü bezemesiyle de büyük benzerlik göstermektedir (Fot. 11).



Fot. 10: Misis çinisi



Fot. 11: St. Symeon (Vorderstrasse, 2005)

Katalog 3'deki çini parçasında oyma tekniğiyle yapılmış iki şerit bezeme, Katalog 5'te ise şeffaf yeşil sıraltına siyah renkli asimetrik bir şerit dışında herhangi bir bezeme bulunmamaktadır. Misis Havraniye Kervansarayı kazısı seramiklerinde de bu kazıma ya da boyama şeritler seramiklerin ağız kenarlarına yakın tek veya iki çizgi şeklinde uygulanmıştır. Diğer çini buluntularında olduğu gibi bu örneklerde de bezemenin örneklerin köşe kısımlarında yer alması bu parçaların belirli alanları vurgulamak ve sınırlandırmak için kullanıldığını göstermektedir. Zencirek, kazıma ve boyama çizgiler çinileri kuşatan bordürler olarak düşünüldüğünde orta kısma başka bir desenin yapılma olasılığı çok yüksek görülmektedir. Antakya Epiphameia ve Akko çinileri de çift sıra kazıma çizgilerle çerçevelenmektedir. Çinilerin içine ya Antakya çini örneğinde olduğu gibi ejderha benzeri fantastik bir hayvan ya da Akko çini örneğinde ve Misis Havraniye kazısı seramiklerinde de olduğu gibi bağdaş kurmuş bir insan figürü yerleştirilmiş olabilir. Kinet kazılarında ele geçen çini parçalarında at başı, insan figürlerinin, Akko kazısında yine hayvan figürünün yer alması boyalı kazıma tekniğindeki bölge çinilerinde figürlü bezemelerin yaygın olarak kullanıldığı göstermektedir.[24] Misis'te tek parçada görülen kazıma iki çizgi ile kuşatılarak hardal sarısı sırlı çini parçası gibi kazıma tekniğinde fakat yeşil sırlı çini parçası Akko kazılarında da ele geçmiştir.[25]

Katalog 6, 7, 8 tek renk yeşil sırlı örneklerden oluşmakta olup çini yüzeylerinde herhangi bir bezeme bulunmamaktadır. (Bk. Tablo 3) Hardal sarısı, açık ve koyu yeşil sırlı bu seramiklerin benzerleri Antakya Epiphameia kazısında ele geçirilen çinilerde görülmektedir.

Değerlendirme

Misis Havraniye Kervansarayı kazısında ele geçirilen çini parçalarının büyük kısmı mevcut olmamakla birlikte benzer örnekleri ve buluntu parçalarının boyutu göz önüne alındığında kare formlu olup boyutlarının yaklaşık olarak 20x20 cm ve 24x24 cm arasında farklı ölçülere sahip olabileceği anlaşılmaktadır. Çini buluntuların bezeme tekniği bakımından benzer örnekleri St Symeon dışında Akko, Antakya, Kinet höyük ve Beyrut'ta görülmesi bu teknikte çinilerin Kilikya bölgesi ve yakınındaki Akdeniz kıyı bölgelerinde üretim veya dağılımının olduğunu göstermektedir. Antakya Müzesi'nde yer alan Antakya Epiphameia kazısı çinileri tek renk yeşil sırlı; sarımsı krem sırlı, hardal sarısı ve koyu yeşil sırla boyalı kazıma tekniğinde bezemelidir. Akko kazısında ele geçen çini parçası da sarımsı krem sırlı, hardal sarısı ve koyu yeşil boyalı yine kazıma tekniğindedir. Beyrut Müzesi'nde yer alan çini parçası ise yeşilimsi krem sırlı yine kazıma tekniğinde bezemeye sahiptir. Kahverengi tonlarında hamur renginin görüldüğü çinilerin cidar kalınlıkları 2,3-2,8 cm arasında değişmektedir. Bu bölgelerde ele geçen çinilerin cidar kalınlıklarının ve hamur renklerinin Misis Havraniye kazısı çinileriyle benzer özellikler taşıdığı anlaşılmaktadır. Boyalı kazıma ve kazıma bezemeli çinilerde yer alan kompozisyonlar Misis'te bitkisel ve geometrik, diğer örneklerde ise

24 Blackman and Redford 2005,171, fig.51, IV-ZZ; Stern 2012, 87, Pl.4.39, 9.

25 Stern 2012, 87, Pl.4.39, 7.

bunlara ek olarak insan ve fantastik hayvan figürlerinden oluşmaktadır. Tek renk sırlı seramiklerde ağırlıklı olarak yeşil rengin tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Akko'da farklı alanlarda yapılan kazılarda Misis'te olduğu gibi boyalı kazıma ve tek renk sırlı çini parçaları ele geçmiştir.[26] Tek renk sırlı çiniler kare formunda hardal sarısı sırlıdırlar.[27] Arka yüzeylerine harç yüzeyine daha iyi yapışması için dikey enli yivler yapılmıştır. Bezemeli çini parçalarında motif ve figür Misis buluntularında köşe kısımlarda diğer bölgelerdeki örneklerde merkezde yer almaktadır. Misis çini parçalarının büyük kısmının mevcut olmaması ise genel değerlendirmelerin yapılmasını zorlaştırmaktadır. Ancak Misis dahil Akdeniz'in farklı bölgelerde ele geçirilen benzer çini parçalarında kaba, çok detaylı olmayan serbest üslupta yapılmış desenleriyle bütünlük göstermesi bu çinilerin ya birbiriyle iletişim içinde olan merkezlerde ya da usta-çırak ilişkisiyle yetişen kişiler tarafından üretildiğini düşündürmektedir. Kilikya bölgesi örnekleriyle teknik ile üslup açısından paralellik gösteren ve işçilik özellikleri yanı sıra sırlanmamış şekildeki yarı mamul buluntular dikkate alındığında konumuz çini buluntularının yerel üretim olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Kurtarma kazısı olması sebebiyle kısa sürede yoğun olarak yürütülen çalışmalarda binlerce seramik parçası ele geçirilmiştir. Çok sayıdaki seramik fırını dışında fırın çubukları, üç ayaklar ve seri üretimi gösteren aynı form ile bezeme özelliklerine sahip yarı mamul-mamul seramikler buluntular arasındadır. Büyük kısmı henüz yayınlanmamış olan bu seramiklerden Misis'te Havraniye Kervansarayı'nın yer aldığı alanda Kilikya bölgesinin üslubunu yansıtan büyük ölçekli bir seramik merkezinin var olduğu anlaşılmaktadır.

Buluntu Yeri	Boyut	Bezeme Tekniği	Sır Rengi	Sıraltı Boya Renkleri
Misis	20x20 cm(?) 24x24 cm(?)	Tek Renk Sırlı	Yeşil, Hardal Sarısı	-
		Boyalı Kazıma	Sarımsı Krem	Hardal Sarısı, Koyu Yeşil
		Sıraltı Boyama	Şeffaf Koyu Yeşil	-
		Kazıma	Kahverengi	-
Antakya Epiphameia kazısı	23x23 cm	Boyalı Kazıma	Sarımsı Krem	Koyu Yeşil
		Tek Renk Sırlı	Yeşil	
Akko	20x20 cm	Boyalı Kazıma	Sarımsı Krem	Hardal Sarısı, Koyu Yeşil
Beyrut Müzesi	-	Kazıma	Yeşilimsi Krem	-

Tablo 1: ***Kilikya Örnekleri ve Benzeri Çinilerin Özellikleri***

Kilikya bölgesi sınırları içerisinde yer alan Misis'de kurtarma kazıları sırasında ele geçirilen çini buluntularının dönemsel ve ticari açıdan ele alınması konumuz açı-

26 Stern 2012, 56-57.

27 Stern, 2012, 87, Pl.4.39,5-6.

sından büyük önem taşımaktadır. Bizans İmparatorluğuna bağlı özerk bir bölge olan ve aynı zamanda Bizans ile Anadolu Selçuklu devleti arasında tampon bölge görevi gören Kilikya siyasi ve jeopolitik konumu bakımından önem taşımaktadır. Bu konum Misis çini ve seramiklerini besleyen kaynaklar olarak da düşünülebilir. Bölgenin etkileşimde olduğu Bizans ile Anadolu Selçuklu dönemi çini sanatının incelenmesi, limana yakın bir konumda bulunması sebebiyle ticaret yapılan bölgeler ile bu ticareti gerçekleştiren aracıların Misis üretimi üzerinde etkisinin olup olmadığının belirlenmesi bakımından önemlidir. Bu sebeple konunun daha net anlaşılabilmesi için Bizans ve Anadolu Selçuklu Dönemi ile Akdeniz ticaretinde etkin rol oynayan Avrupa çinilerinin gelişimi hakkında bilgiler verilmesi gerekmektedir.

Anadolu'da hem siyasi hem ekonomik hem de kültürel bakımdan yakın ilişkiler içinde bulunulan Bizans mimari bezemesinde çini çok fazla tercih edilmemiş dolasıyla az sayıda sıraltı boyama tekniğinde örnek günümüze ulaştığı bilinmektedir. Anadolu'da en erken çini kullanımı 10.yüzyılda İstanbul'daki az sayıda Bizans yapısında görülmektedir.[28] Anadolu'da yer alan Bizans yapılarında genellikle taş malzeme ile yapılan mozaik tekniği sıklıkla kullanılmıştır. Selçuklu döneminde ise çini dini ve sivil mimari bezemede önemli bir yere sahip olmuştur. 1071 Malazgirt zaferi sonrasında Anadolu'ya yapılan Türk göçleri imar faaliyetlerini artırmıştır. Özellikle 12-13.yüzyılda kültürel geçmişte önemli bir yer tutan çini geleneği mimari süslemede yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Fetih, göçler ve imar faaliyetleriyle bölgede kalıcı olmayı amaçlayan Anadolu Selçuklu Devleti Orta Asya ve İran kültürünün etkisiyle şekillendirdiği sanat anlayışını yenilikçi bir tarzda ortaya koymaya başlamıştır. Çini mozaik başta olmak üzere tek renk sırlı, sıraltı boyama, lüster ve minai teknikleriyle yapılmış çiniler Anadolu Selçuklu dönemi yapılarında kullanılmıştır. Çini mozaik tekniği ağırlıklı olarak dini mimaride, sıraltı boyama, minai ve lüster çiniler ise saraylar başta olmak üzere az sayıda sivil mimaride görülmektedir. Minai tekniği Konya II. Kılıç Aslan Köşkü'nde, lüster tekniğiyle ise Kubadabad sarayında karşılaşılmakla birlikte tek renk sırlı ve sıraltı boyama bezemeli çinilerin Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde bulunan yapılarda kullanıldığı görülmektedir.[29] Kabartma teknikli çiniler ise genellikle kitabelerde tercih edilmiştir. Anadolu Selçuklu dönemi saray çinileri form, bezeme, kompozisyon ve işçilik bakımından oldukça kalitelidir. Ancak Anadolu'da yapılan Ortaçağ kazılarında ele geçirilen, bazı merkezlerde üretilen çinilerin kaba ve yerel farklılıklara sahip olduğu görülmektedir. 1243 Kösedağ savaşıyla birlikte Anadolu Selçuklu devleti yıkılma sürecine girmiş ve Beylikler döneminde Anadolu Selçuklu çini geleneği kalitede yer yer düşüşlerle birlikte belirli tekniklerde devam etmiştir.

Yukarıda kısaca bahsettiğimiz gibi, Ortaçağ'da Anadolu'da Bizans, Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde üretilen çiniler ile Misis'te ele geçirilen örnekler arasında form, bezeme tekniği, işçilik ve kalite bakımından farklılıklar açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu dönemde Anadolu'nun diğer bölgelerinde de genellikle benzer kalite ve işçilikte çiniler tercih edilmiştir. Misis Havraniye kazısı örneklerinde de Anadolu Sel-

28 Lemmen, 2013, 74; Öney, 1987, 13.

29 Çeken, 2007, 20; Arık, 2000, 31-36.

Tablo 2: ***Misis Çini Buluntularının Özellikleri***

Kat. No	Plankare	Hamur Rengi	Bezeme Tekniği	Astar	Sır Rengi	Yükseklik	Cidar Kalınlık
1	I/2	7.5 YR 5/6	Kazıma	Krem	Yarı Mamul	6,8 cm	1,8 cm
2	F/3-F/2-G/2	7.5 YR 7/4	Kazıma	Krem	Yarı Mamul	7,4 cm	2,5 cm
3	I/1	7.5 YR 6/4	Kazıma	Beyaz	Hardal	7,2 cm	2,4 cm
4	H/2	5 YR 5/4	Boyalı Kazıma	Krem	Şeffaf Krem	14,5 cm	2,5 cm
5	H/2	5 YR 5/4	Sıraltı Boyama	Beyaz	Şeffaf Yeşil	13,2 cm	2,2 cm
6	H/2	2.5 YR 7/3	Tek Renk Sırlı	Beyaz	Hardal	12,8 cm	2,2 cm
7	I/1	5 YR 6/4	Tek Renk Sırlı	Krem	Yeşil	9,1 cm	2,6 cm
8	I/1	10 YR 7/3	Tek Renk Sırlı	Beyaz	Yeşil	9,3 cm	2,6 cm

çuklu ve Beylikler dönemi çinilerinde görülen tek renk sırlı ve sıraltı boyama teknikleri kullanılmış olup, bu örneklerin cidar kalınlıklarının fazla, hamur arka yüzeyleri ile kenarlarının asimetrik, sır kalitesinin ve işçiliğin ise oldukça düşük olduğu görülmektedir. Bu çinilerde bezeme tekniği, üslup ve bezeme anlayışı bakımından Anadolu örnekleriyle herhangi bir benzerlik görülmemektedir. Ayrıca kazı çalışmalarında ele geçirilen çini sayısı ile bunların form ve boyutları bölgede üretilen özellikle bezemeli örneklerin yapıların duvar yüzeylerinin çeşitli kısımlarında hatta pencere çevresi gibi oldukça küçük ve sınırlı alanlarında kullanılmış olabileceğine işaret eder. Cidar kalınlıkları ve sırsız arka yüzeylerinin pahlanmasından duvar yüzeylerine tek veya birkaç parçadan oluşan pano şeklinde gömülmüş olmaları da muhtemeldir. Özellikle tek renk sırlı çiniler yapılarda yer karosu olarak da kullanılmış olabilir.

Misis çinilerinde Bizans, Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde ancak seramiklerde tercih edilen kazıma ve boyalı kazıma gibi çini bezeme teknikleri kullanılmıştır. Misis konumuz örnekleri dışında Anadolu'da kazıma ve boyalı kazıma tekniklerinin çini sanatında tercih edilmemesi/henüz tespit edilmemesi dikkat edilmesi gereken bir husustur. Misis'te bezeme tekniği yönünden dönemsel beğeni anlayışının kabul görüp görmediği, çinide kullanımının yerel bir anlayış olup olmadığı ya da Bizans ile Anadolu Selçuklu gibi hakim farklı kültürlere sahip güçlerin etkisinin ne ölçüde var olduğu?" gibi sorularının cevaplanması bölge üretiminin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Anadolu seramik sanatında yoğun şekilde kullanılan kazıma, boyalı kazıma gibi tekniklerin Misis'te hem seramik hem de çini sanatında kullanılması ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürel etkileşimi yansıtması bakımından da oldukça önemlidir. Bu çalışma kapsamında kazıma tekniğinde çini üretiminin kaynağını Anadolu

kültürlerinde sınırlı olarak tespit ettiğimiz için bölgede yoğun ticari faaliyetlerinin yanı sıra siyasi bakımdan da etkin özellikle İtalya şehir devletlerine, bu bağlamda dönem Avrupa'sında çini üretimlerine bakmakta fayda bulunmaktadır. Misis çevresinde tarihsel çerçevede kısaca belirttiğimiz gibi Ermeni Prensliği hakimiyeti ile Venedik ve Cenevizliler gibi İtalyan tüccarların yoğun faaliyetleri görülmektedir. Bu tüccarlar Akdeniz ve Karadeniz kıyılarında yer alan hemen hemen bütün bölge ticaretinde etkin rol oynamıştır. Anadolu'da üretilen ürünler başka bölgelere ihraç edildiği gibi günlük yaşama dair çeşitli mallar da Anadolu'ya ithal edilmiştir. Bu yoğun sosyo-ekonomik ilişkiler içerisinde alışverişi yapılan ürünler arasında çini ve seramik gibi toprak ürünler de bulunmaktadır. İtalyan devletlerinden Pisalılar dahi doğunun seramik ve çinilerinin ticaretini yaparak tanınması ve bilinmesinde etkin rol oynamışlardır.[30] Ticaret gemilerinde ticari ürünleri (yağ, baharat, şarap..) taşımak için ya da sofra kabı olarak amforalar, sırlı seramikler yer almıştır.[31]

Ortaçağ Avrupası'nda mozaik, taş ve mermer zemin kaplamasının yerini seramik karolara bırakır. Doğada, hemen her yerde bölgede rahatlıkla bulunan, ucuz kile ulaşım, şekillendirme kolaylığı, maliyet bakımından ekonomik oluşu gibi nedenlerden dolayı 12.yüzyıl sonundan itibaren İngiltere, Fransa ve Almanya'da başta olmak üzere seramik özellikle yer karoları görülmeye başlamıştır.[32] Önce manastır ve kiliselerde ardından saraylarda, tüccar ve diğer seçkin insanların evlerinde görülen seramik yer kaplamaları zenginlik göstergesi gibi algılanmıştır. Statü göstergesi gibi algılanan bu lüks kaplamalar tek renk sırlı, kabartma (rölyef), baskı (line –imressed), mozaik, kakma gibi teknikler geometrik, bitkisel ve figürlü bezemelerle uygulanmıştır.[33] Bu çinilerde İtalya, Yunanistan gibi özelikle dini yapılarda yer alan bacinilerde[34] ithal İslam seramiklerinin kullanılması gibi İslam sanatçılarından, tekniklerinden ne kadar istifade edildiği, ne kadar esinlenildiği üzerinde durulması gereken noktalardan biridir. 14-16. yüzyılda İtalyan çinilerinde özellikle kazıma tekniğindeki örnekler oldukça dikkat çekicidir. Bu çinilerde kazıma tekniği oldukça ustaca ve girift şekilde kullanıldığı gibi kompozisyonda da çeşitlilik ve zenginlik görülmektedir. Kazıma teknikli örnekler 14.yüzyıl Avrupa duvar ve zemin çinilerinde bezeme ağırlıklı olarak dini temalıdır.[35]

Anadolu çini sanatında oldukça az sayıda örneği görülen sadece taklit çini mozaik tekniğinde kazıma-oyma yöntemiyle bezeme yapılmakla birlikte bu teknik kazıma tekniğinden oldukça farklıdır. Taklit çini mozaik tekniğinde çini yüzeyi kazınarak bezeme oluşturulur ve kazınan kısımlar ya boş bırakılır ya da başka bir parça ile doldurulur. Anadolu Selçuklu ve Osmanlı döneminde (Bursa Muradiye Cami) kullanılan bu tekniğin

30 Kırpık, 2012, 190.

31 Stern, 2012, 154

32 Lemmen, 2013, 71.

33 Lemmen, 2013, 79, 81.

34 Sanders, 2015, 621.

35 Liefkes, 2009, 138-139.

az sayıda örneği mevcuttur[36]. Ayrıca 14.yüzyıla tarihlenen Özbekistan'daki Semerkant Şah-ı Zinde yapı topluluğunda yer alan çinilerde de kazıma tekniği farklı bezeme teknikleriyle birlikte yaygın şekilde kullanılmaktadır[37]. Anadolu'da 15-16.yüzyılda ve sonrasında kazıma tekniğinde bezeme seramik sanatı da dahil olmak üzere çok fazla tercih edilmezken Avrupa'da kullanılmaya devam ettiği görülmektedir[38]. İtalya'da Rönesans döneminde mayolika çiniler yaygınken Udine bölgesinde 14.yüzyıl sonu-15.yüzyıl başına kazıma tekniğinde çinilerin varlığı oldukça dikkat çekicidir[39]. Bu bilgiler doğrultusunda "Misis ve hinterlandındaki çini üretimine İtalyan tüccarlar müdahale etmiş olabilirler mi?" sorusu akla gelmektedir. Seramiklerdeki figürlü bezemelerde giysileri, savaş aletleri ve fiziksel özellikleriyle Avrupalı figürlerin yer almasına neden olan anlayış/müdahalenin çinilerde de olduğu ileri sürülmektedir. Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde sınırlı örnekleri bulunan kazıma tekniğinin Avrupa'da çini üretiminde yoğun olarak kullanılması bu uygulamanın batıda devam ettiğini göstermektedir. Ancak Havraniye kazısı mevcut çini buluntuların sayıca azlığı ve bezemeli çinilerde görülen kompozisyonların bu dönemdeki yaygın kullanımı bu soruların cevaplanmasını zorlaştırmaktadır. Seramiklerde görülen bezemelerin çini örneklerinde de kullanılması ise Misis Havraniye kazısında üretim yapan ustaların bu bezeme anlayışlarını benimsediklerini ve muhtemelen Anadolu'da bölgesel bir anlayışla çinide de kullanmış olabileceklerini akla getirmektedir. Misis çinileri Anadolu seramik geleneğinin etkisi altında ancak Avrupa çini üretimiyle ilişkili üretimler olarak değerlendirilmelidir. Nitekim Misis Havraniye kazısı seramiklerinde yer alan bağdaş kurmuş oturan insan figürlerinde Anadolu Selçuklu etkisi açık şekilde hissedilmektedir.[40]

Sonuç olarak; Misis Havraniye Kervansarayı'nda yapılan kurtarma kazıları sırasında ele geçen sekiz çini parçası 13.yüzyıl ile 14.yüzyıl başında önemli bir seramik üretim merkezi olduğu anlaşılan bölgede üretimleri yapılmış yerel ürünlerdir. Misis bölgesinde kazıma tekniğinin seramikler dışında sınırlı da olsa çinide de görülmesi bir farklılık olarak gözlemlenmektedir. Kilikya bölgesi ile Anadolu'daki çeşitli Ortaçağ üretim merkezleri ve şehirlerinde ele geçirilen seramiklerdeki kompozisyonlarla benzerlik gösteren çinilerde kazıma tekniğinin kullanılması dikkat çekicidir. Kazıma tekniğinin Anadolu çini sanatında Ortaçağ'da Selçuklu ve Bizans örneklerinde çini sanatında tercih edilmediği, Avrupa çinilerinde ise daha uzun süre kullanıldığı görülmektedir. Buna bağlı olarak özellikle Venedik ve Cenevizli tüccarların Akdeniz bölgesinde yoğun olarak ticari faaliyetlerde bulundukları bilinmektedir. Ticari ürünler arasında yer alan toprak iş-

36 Ayduslu, 2013, 9-18; Karasu, 2020, 417.

37 Mevcut bilgiler Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nde görevli Araş. Gör. Bahar Özdemir'in hazırlamakta olduğu "Semerkant Şah-ı Zinde Yapılarında Süsleme" adlı doktora tez çalışmasından elde edilmiştir. Konu hakkındaki bilgilerini paylaştığı için Bahar Özdemir'e teşekkür ederiz.

38 Bercero and Alaix, 2010, 24; Silva, 2018, 408.

39 Fabbrı, vd. 2000, 317-318.

40 Özkul Fındık, 2021, 215-233.

leri Akdeniz'in kıyı kesimler ile Kıbrıs, Girit adalarında dolaşım halinde olmuştur. Bu hareketlilik dolaylı olarak çini ve seramik üretiminde karşılıklı etkileşimlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu etkileşim Misis çinileri ile Antakya, Akko, Beyrut, Kinet Höyük ve Al-mina'da ele geçen diğer çinilerde kolaylıkla izlenebilmektedir. Bu bölgelerde ayrı ayrı üretim yapılmış olabileceği gibi diğer merkezlerden de ithal edilmiş olabilir. Uzun süre çini ve seramik üretiminin yapıldığı anlaşılan Havraniye kazı alanından yakın bölgelere ihraç edilebileceği gibi bölgede üretim yapan bir veya birden fazla usta ve atölyenin Antakya, Kinet Höyük, Al-Mina, St Symeon başta olmak üzere yakın bölgelere giderek üretime devam etmiş olabileceği de düşünülebilir. İleride yapılacak olan arkeolojik ve arkeometrik çalışmaların bu bilinmeyenlerin çözülmesinde yardımcı olacağı kanısındayız.

KAYNAKÇA

Akdağ, M. (2010). *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arık, R. (2000). *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Avissar, M. and Stern, E. J. (2005). *Pottery of theCrusader, Ayyubid, and Mamluk Periods in Israel*. Jarusalem: Israel Antiquities Authority.

Ayduslu, N. (2013). Bir Selçuklu Çini Tekniği; Sır Kazıma. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (30), 9-18.

Bakırer, Ö. (1980). The Medieval Pottery and Baked Clay Object. *Korucutepe 3* (189-249), Amsterdam: North-Holland Publishing Company.

Bercero, J. and Alaix, N. (2010). "El Comerç De Ceràmica A Barcelona Als Segles XVI-XVII: Itàlia, França, Portugal, Els Tallers Del Rin I Xina", QUARHIS, 22, 14-91.

Blackman, M. J. and Redford, S. (2005). Neutron Activition Analysis od Medieval Ceramics from Kinet, Turkey, especially Port Saint Symeon Ware. Ancient Near Eastern Studies (XLII), 83-186.

Bocharov, S., Maslovski, A. and Ludin, N. (2016). Changes in Ornamentation on Glazed Vessels As A Trend in Style. *In&Around Ceramiche e comunità Secondo convegno tematico dell'AIECM3*, *Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche* (17-19 aprile 2015) (233-236), Italy: All'Insegna del Giglio

Buyruk H. (2011). *Sis' i (Kozan) Akdeniz'den Kapadokya'ya Bağlayan Kervanyolu Kaleleri.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Buyruk, H. (2016). Tarihi Kervan Yolları Kavşağında Bir Kent; Misis. *OÜSOBİAD*, 236-244.

Çeken, M. (2007). Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tesbitler. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri* (13-23). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Çetin, Ö. H., Özkul Fındık, N. ve Görür, M. (2021). Misis Havraniye Hanı. Turkish Studies, (16/7), 85-112.

Demirkent, I. (2004). *Haçlı Seferleri*, İstanbul: Dünya Yayınevi.

Demirkent, I. (2005). Misis. Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C. 30, 178-181), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Ersan, M. (1995). *Türkiye Selçukluları Zamanında Anadolu'da Ermeniler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü İzmir.

Ersan, M. (2001). Ermenilerin Çukurova'ya Yerleşmesi. *Ermeni Meselesi Üzerine Araştırmalar* (E. Afyoncu, Yay. Haz.) (1-8), İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı.

Evliya Çelebi. (1985). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. (M. Çevik, Çev.), C. 9-10, İstanbul: Üçdal Neşriyat.

Fabbrı, B., Gualtieri, S., Mingazzini, C., Spadea, P., Casadio, P., Costantini, R., and Malisani, G. (2000). Archaeometric Invastigations of Sgraffito Ceramic Tiles (Fifteenth-Sixteenth Centuries) Recovered from Excavations in Udine (North-East Italy). Archaeometry, (42/2), 317-324.

Freely, J. (2008). *Türkiye Uygarlıklar Rehberi 4 Akdeniz Kıyıları.* (T. Birkan, G. Koca, A. Biçen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Haldon, J. (2007). *Bizans Tarih Atlası* (A. Özdamar, Çev.), İstanbul: Kitap Yayınevi.

Honigmann, E. (1993). Misis. İslam Ansiklopedisi: İslam Alemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lugatı (C.8, 364-373), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Karasu, Y. E. (2020). Osmanlı Dönemi Çinilerinde Mozaik ve Kakma Teknikleri Üzerine Tespitler. *Sobider* (VII/47), 413-443.

Karasu, Y. E. ve Özkul Fındık, N. (2019). Figured Ceramics Found at Komana (Tokat) Excavations. *Komana Small Finds* (D. B. Erciyas, M. Acara Eser, Ed.) (103-130), İstanbul: Ege Yayınları.

Kırpık, G. (2012). Haçlılar ve İpek Yolu. *Bilig* (61), 173-200.

Lane, A. (1938). Medieval Finds at Al Mina in North Syria. *Archaeologia* (87), 19-78.

Lemmen, H. (2013). *5000 Years of Tiles*. United States of America: British Museum Press.

Liefkes, R. (2009). *Victoria ve Albert Müzesi'nden Dünya Seramiğinin Başyapıtları*, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Öney, G. (2004). Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslûbu. *Sanat Tarihi Dergisi* (XIII/1), 61-82.

Özaydın, A. (2005). Aynicâlût Savaşı. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 4, 275-276), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özkul Fındık, N. (2021). Human Figures on Ceramics from Misis in Medieval Anatolia. *Glazed Wares: as Cultural Agents in the Byzantine, Seljuk, and Ottoman Lands* (215-233), Istanbul: Koç University.

Redford, S., Ikram S., Parr, E. M. and Beach, T. (2001). Excavations at Medieval Kinet, Turkey:A Preliminary Report. *Ancient Near Eastern Studies* (38), 58-138.

Sanders, G. D. R., (2015). William of Moerbeke's Church at Merbaka: The Use of

Ancient Spolia to Make Personal and Political Statements. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* (84/3), 583-626.

Sauvaget, J. (1940). Caravanserails Syriens de Moyen-Âge, II. Caravanserails Mamelouks. *Ars Islamica* (VII), 1-19.

Sezgin, N. ve Çelik, Ö. (2013). İssos (Epiphaneia-Oiniandos) Kazısı. 22. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu (14-17 Kasım 2013) (243-256), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Silva, R. (2018). "Late 16th Century Glazed Ceramics From Coimbra (Portugal)", XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings (19- 24 October 2015), (2), 407-411.

Stern, E. J. (2012). *Akko-I: The 1991-1998 Excavations. The Crusader-Period Pottery*. Jerusalem: Israel Antiquities Authority.

Sümer, F. (1963). Çukur-ova Tarihine Dair Araştırmalar (Fethinden XVI. Yüzyılın İkinci Yarısına Kadar). *Tarih Araştırmaları Dergisi*, (1/1), 1-98.

Ünal, A. ve Girginer, S. (2007). *Kilikya-Çukurova, İlk Çağlardan Osmanlılar Dönemi'ne Kadar Kilikya'da Tarihi Coğrafya, Tarih ve Arkeoloji*, İstanbul: Homer Kitabevi.

Vorderstrasse, T. (2005). *Al-Mina: A Port of Antioch from Late Antiquity to the end of the Ottomans*, Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten.

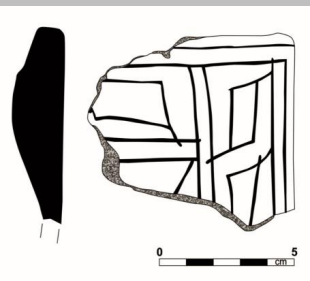
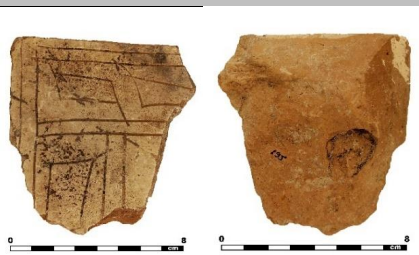
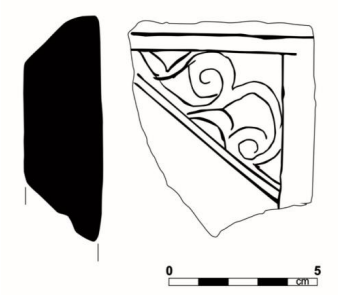
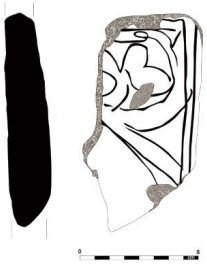
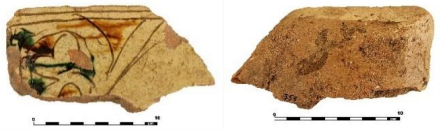
Wartburg, M. L. (2003). Cypriot Contacts with East and West as Reflected in Medieval Glazed Pottery From The Paphos Region. *VIIe Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée, Thessaloniki,* (11-16 Octobre 1999) (VI, 153-166), Athenes: Edition de la Caisse des Recettes Archeologiques.

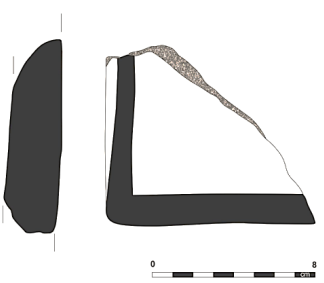
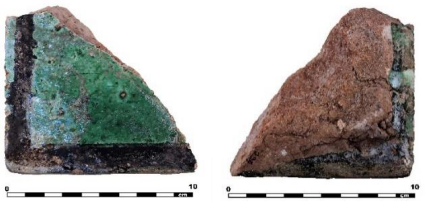
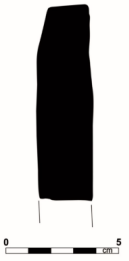
Бочаров, С. Г. (2017). Поселение Посидима в Юго-Восточном Крыму и его керамический комплекс (рубеж XIII—XIV вв.). *Поливная Керамика Средиземноморья И Причерноморья X—Xvii вв*. ТОМ 2, 409-445.

Тесленко, І. Б. (2018). виробництво полив'яного посуду в криму за часів улуг улусу. *археологія і давня історія України* (4 /29), 7-83.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Tablo 3: ***Misis Çinileri***

Kat. No	Çizim	Fotoğraf
1		
2		
3		
4		

5		
6		
7		
8		

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1028205
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 867-887. Araştırma | *Research*

MÜSTAKİL KONUT ÖRNEKLERİNDEN ADANA TIRPANİ KONAĞI ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN INVESTIGATION ON ADANA *TIRPANİ MANSION*, ONE OF THE DETACHED HOUSE EXAMPLES

Servet ÖZKAN*

Öz

Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyıl itibarıyla yoğunlaşan modernleşme eğilimleri toplum yapısı, kent dokusu, mimari gibi pek çok alanda yeniliği beraberinde getirmiştir. Başta başkent İstanbul'da ve sonra ticari aktivitelerle kıyı kentlerinde kendini belli eden Batılı etkiler, gelişen ulaşım ağı ile Anadolu'nun farklı yerlerine yayılmaya başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında pamuk ticareti ile ön plana çıkan ve Mersin-Adana demiryolu hattının açılması ile bölgesel ticarette önemli bir konuma ulaşan Adana, kentsel açıdan da büyüme kaydetmiştir. Adana'da istasyon çevresi dönemin en gözde yerleşim yerleri olmuş ve yeni yapılaşma daha çok bu çevrede gelişim göstermiştir. Yeni yerleşim yerlerinde inşa edilmeye başlanan müstakil konutlar, cephe tasarımında görülen bir takım Batılı unsurlarla dikkat çekmiştir. Bu konutların güzel bir örneği olan Tırpani Konağı, Adana'da fabrikaları ile ün salan Havace Tırpani tarafından 20. yüzyıl başlarında yaptırılmıştır. Günümüze sağlam olarak ulaşan yapı, bu makalede mimari ve süsleme özellikleri ile detaylı olarak tanıtılmaya çalışılmıştır. Çatı katı dâhil olmak üzere 27 odadan meydana gelen konağı farklı kılan özelliklerin daha çok dış cephede toplandığı tespit edilmiştir. Ana cephede balkon kullanılarak dışa açılan konak, iyon başlıklı sütunları, cepheleri süsleyen plasterleri, kademeli silmeleri ve çatı katındaki yazlık odaları ile dönem konutları içerisinde ayrışmıştır. Yapılan bu araştırma ile konağın plan şeması ile geleneksel anlayıştan kopmadığı fakat süsleme özellikleri açısından son dönem Osmanlı mimarisinde etkin olan Avrupai öğeleri taşıdığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Adana Tırpani Konağı, Havace Tırpani, Modernleşme, Konut Mimarisi, Cihannüma.*

Abstract

The modernization tendencies in the Ottoman Empire intensified as of the 19th century. This trend has brought innovations in many areas such as social structure, urban texture and architecture. In this period, Western influences became evident primarily in the capital city of Istanbul and later in the coastal cities with commercial activities. These

* Dr. Öğretim Üyesi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Hatay. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7113-9136 ♦ E-mail: servetcayan@mku.edu.tr

Geliş Tarihi | Received: 25.11.2021
Kabul Tarihi | Accepted: 11.10.2022

effects started to spread in different parts of Anatolia with the developing transportation network. Adana city, which came to the fore with cotton trade in the second half of the 19th century, reached an important position in regional trade with the opening of the Mersin-Adana railway line. This development also enabled Adana to grow as an urban area. Surroundings of the station in Adana became the most popular settlement of the period and new constructions developed in this environment. The detached houses that started to be built in this location attracted attention with some Western elements in the facade design. A good example of these residences is Tırpani Mansion. The mansion was built in Adana at the beginning of the 20th century by Havace Tırpani, who is famous with his factories. The building, which has survived to the present day, has been tried to be introduced in detail with its architectural and ornamental features in this article. The building consists of two floors and an attic on a basement, is quite large with 27 rooms. With its plan type with a middle anteroom, the building continued the traditional housing concept. The features that make the mansion different are gathered on the exterior. The main facade of the building is opened to the outside using a balcony. The mansion stands out among the period residences with its columns with ionic column capitals, plasters adorning the facades, gradual fascia and summer rooms on the roof. When the general facade design of the building is examined, it is thought that it would have been built by a foreign architect or non-Muslim master who knows Western ornamentation elements. In addition, the elements of Ancient Greek culture in the facade decorations show that the owners of the mansion are non-Muslims and that these elements are particularly preferred in the decorations. The building is used as a school today. All interiors of the building, have been arranged for classrooms and other functions. In addition, some interventions were made on the south and east facades of the building. While the arches of windows in the basement were removed, the windows in this place were extended upwards. The frieze above the windows in the east section of the south facade have been removed. With this research, it has been determined that the mansion does not break away from the traditional understanding with its plan scheme, but it has European elements that were effective in the late Ottoman architecture in terms of ornamental features. With these features, the building is one of the representatives of the late period of the Ottoman civil architecture, which was influenced by the West.

Keywords: *Adana Tırpani Mansion, Havace Tırpani, Modernization, House Architecture, Cihannüma.*

Giriş

Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyılda Tanzimat ile başlayan reformlar toplumun çeşitli alanlarına yansımış, nüfus ve sosyoekonomik yapıyla beraber kentlerin fiziki oluşumunda birtakım değişimler görülmeye başlanmıştır[1]. Devletin dış pazarlarla yoğun teması sonucu İstanbul ile birlikte Anadolu kentleri hızlı bir değişim göstermiştir. Bu durum kent ölçeğinde büyümeye ve özellikle kıyı bölgelerde nüfus artışına yol açmıştır. Bununla beraber önceden içe dönük bir yapıya sahip olan kentler, 19. yüzyılda yaşanan değişimlerle dışa dönük bir hal almaya başlamıştır[2]. Özellikle denize kıyısı olan Doğu Akdeniz ve Karadeniz kentleri, deniz yolu ulaşımının yoğunlaşması ile Batı etkisini daha hızlı hissederek mimari değişimler göstermiştir[3].

19. yüzyılda gelişen Osmanlı kentlerinden biri de Adana olmuştur. Özellikle yüzyılın ikinci yarısında şehirdeki bataklık alanların tarım arazisine dönüştürülmesi ile pamuk üretimi yaygın hale gelmiştir. Böylece pamuk sanayiinin önünü açılarak tekstil ürünleri için yeni fabrikalar kurulmuş ve şehir bu gelişmelerle ticarette önemli bir konuma ulaşmıştır[4]. Beyrut ve İskenderun limanlarına göre daha iç kesimde yer alması kenti deniz ulaşımında geri plana itmiş olsa da zamanla gelişim göstermiştir. Adana-Mersin demiryolu hattı bölge hinterlandı açısından önemli bir ulaşım ağı oluşturmuş ve Adana'nın ticaret hacmi bakımından en kayda değer ilerlemesi ise demiryolunun açılması ile başlamıştır[5]. 19. yüzyıl Osmanlı kentlerine dış kaynaklı bir etmen olarak eklenen[6] ve 1886'dan itibaren Adana'da kentsel büyümenin önemli etkenlerinden biri olan demiryolu, kentte yeni kurulmaya başlanan yerleşim yerleri için bir çekim noktası olmuştur[7]. Özellikle istasyon çevresi ve ticaret merkezinin batısını kapsayan alan içinde yer alan Sucuzade, Kocavezir, Kuruköprü, Hanedan, Çınarlı, Hurmalı, Döşeme ve İstiklal mahalleleri yeni kent dokusunun başlıca yerleşim yerleri haline gelmiştir[8]. Geleneksel konut mimarisinden örneklerin de bulunduğu bu mahallelerdeki en önemli değişim, çoğunlukla yeni müstakil konutların inşa edilmeye başlanmasıdır[9].

Adana'da 19. yüzyıl sonlarından itibaren gelişim gösteren yerleşimlerden olan İstiklal Mahallesi, demiryolu ve istasyona yakınlığı ile dikkat çeker. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında geliştiği görülen bölgede, özellikle zengin iş adamları tarafından yaptırılmış müstakil konutlar yeni Adana'yı süslemiştir. Bunların güzel bir örneği de Tırpani Konağı'dır (Gör. 1, 2). 20. yüzyıl başlarında Adana'nın ticari hayatında öne çıkan

1 Aktüre, 1978, 222-225.

2 Tekeli, 1985, 879.

3 Kuban, 2017, 97.

4 Saban Ökesli, 2010, 175.

5 Kalafat ve Kaya, 2020, 1173.

6 Aktüre, 1978, 222.

7 Durukan, Karaman, Saban ve Erman, 2009, 51.

8 Erman, Karaman ve Saban, 2007, 238.

9 Erman, Karaman ve Saban, 2007, 238; Durukan, Karaman, Saban ve Erman, 2009, 51.

Görsel 1: Tırpani Konağı'nın 20. Yy. Başlarındaki Görünümü (Adana İstiklal Ortaokulu arşivinden)

gayrimüslim tüccarlar arasında gördüğümüz Havace (Hoca) Tırpani[10], kurduğu iplik, bez ve çırçır fabrikalarıyla ünlüdür[11].

Tırpani Konağı, Havace (Hoca) Tırpani tarafından 1901 yılında inşa ettirilmiş, I. Dünya Savaşı yıllarında Alman Mektebi, Fransız işgali döneminde kumandanlık ve konsoloshane binası olarak hizmet vermiştir[12]. Ağazâde Hulusi adında bir hayırsever tarafından 1923 yılında satın alınarak okul olarak kullanılmak üzere bağışlanan yapı, 1925-1930 yılları arasında Adana Kız Muallim Mektebine dönüştürülmüştür[13]. Daha sonraları karma bir okul haline gelen ve bu işlevini günümüze kadar sürdüren konağın şehir planı içerisindeki konumu ve çevre ile ilişkisini görebildiğimiz en erken tarihli belge ise Hermann Jansen tarafından 1937'de hazırlanan şehir planıdır (Gör. 3, 4). Bu planda Tırpani konağı

10 Falay, 2020, 63.

11 Aslen Sakız Adası Rumlarından olan Tırpani'nin demircilik ve marangozluk işleri ile uğraştığı, Adana'ya ilk geldiğinde değirmen işine girdiği fakat sürdüremediği öğrenilmektedir. Zamanla demircilik işiyle uğraşmaya başlayan Tırpani'nin bu işte başarı sağladığı ve insanların yoğun talebi ile karşılaştığı, maddi açıdan oldukça büyük bir ilerleme kaydettiği anlaşılmaktadır Bkz. Özcanlı, 2008, 69. Osmanlı arşiv belgelerinde ismi Hoca Teripani ya da Hacı Terpiyani olarak geçen iş adamının Adana'da bir iplik ve bez fabrikası açmak için 1894-1895 tarihlerinde ruhsat aldığı belirtilmektedir Bk. BOA., ŞD., 1203/28. Ayrıca, söz konusu fabrikalar için dışardan getirilecek olan alet edevatlardan gümrük vergisi alınmamasına dair 1895-1896 tarihli yazışmalar tespit edilmiştir Bkz. BOA., İ.RSM., 5/20; BOA., BEO., 737/55274.

12 Yücel, 1994, 634.

13 Saban, Karaman, Erman ve Durukan, 2006, 59.

Görsel 2: Tırpani Konağı'nın 20. Yy. Başlarındaki Görünümü (Adana İstiklal Ortaokulu arşivinden)

ana cadde olarak belirtilen mevki üzerinde, Bağdat demiryolu hattına ait inşaat ofislerinin batısında yer almaktadır. Plan üzerinde yapı Ecole Allemande (Almanca Okulu) olarak kaydedilmiştir. Planın hazırlandığı dönemde karma okul olarak kullanılan yapının o tarihlerde halen Alman Okulu olarak anılması dikkat çekicidir.

Yapı hakkında bilgi edinebildiğimiz çalışmalar oldukça sınırlıdır. Hasan Ali Yücel'in Türkiye'de Ortaöğretim[14] adlı kitabı bu konuda ilk çalışmalardan olup, yapının okul kimliğine ilişkin (Adana İstiklal Ortaokulu) bilgi vermektedir. Gözde Ramazanoğlu'nun Adana'da, Tarih Tarihte Adana adlı çalışmasında[15] ve Duygu Saban vd. tarafından hazırlanan Adana Mimarlık Rehberi (1900-2005)'inde[16] ise yapının plan ve mimari kuruluşu hakkında genel bilgiler bulunmakta, fakat herhangi bir mimari karşılaştırma ya da değerlendirme yer almamaktadır. Yapı hakkında bilgi veren bir diğer kaynak olan Adana Kentsel Kültür Envanteri, diğer çalışmaların bir özeti niteliği taşımaktadır[17].

Bu makalede konağın mimari ve süsleme özellikleri ile detaylı olarak incelenmesi, benzer örneklerle mukayese edilerek sanat tarihi disiplini çerçevesinde değerlendirilmesi amaçlanmıştır[18].

14 Yücel, 1994, 634.

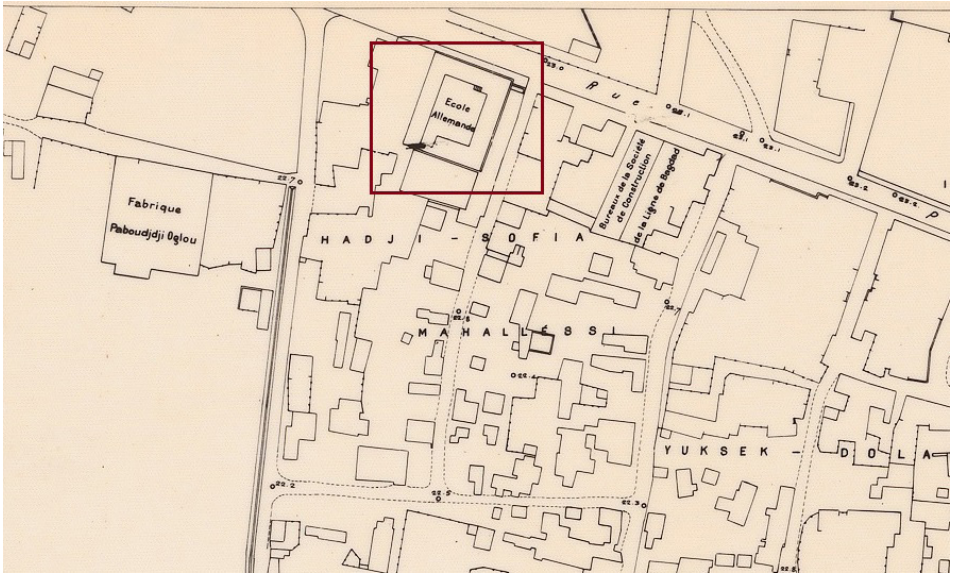
15 Ramazanoğlu, 2006, 184.

16 Saban, Karaman, Erman ve Durukan, 2006, 59.

17 Durukan, Karaman, Saban, Erman vd., 2012, 144.

18 Konağın değerlendirilmesinde Adana'daki dönem yapıları ile karşılaştırmalı bir inceleme hedeflenmemiştir.

Görsel 3: Hermann Jansen'ın Adana Şehir Planında Konağın Yeri (Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. 23376)

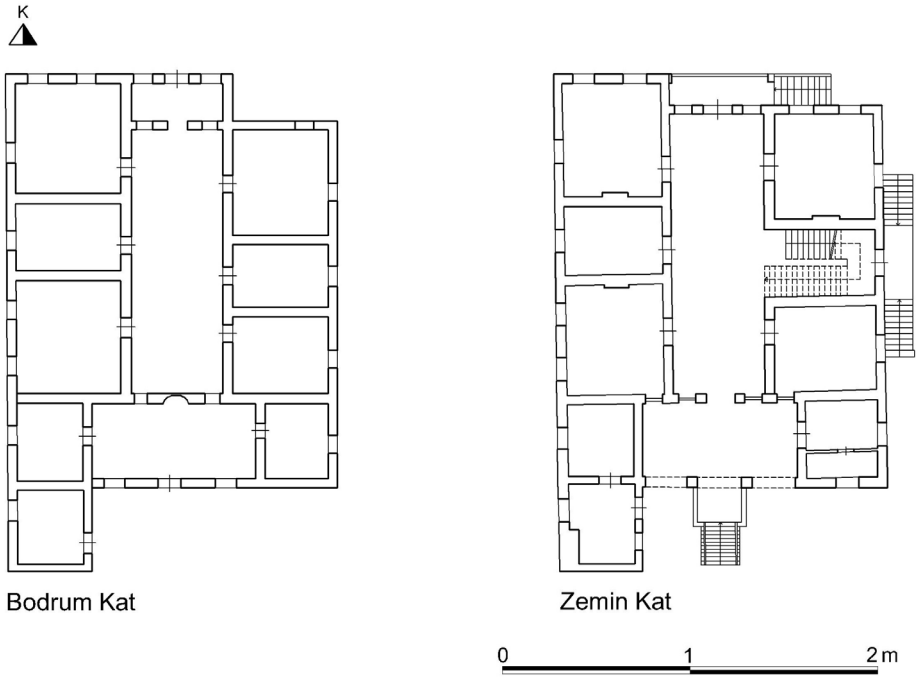


Görsel 4: Hermann Jansen'ın Adana Şehir Planından Detay

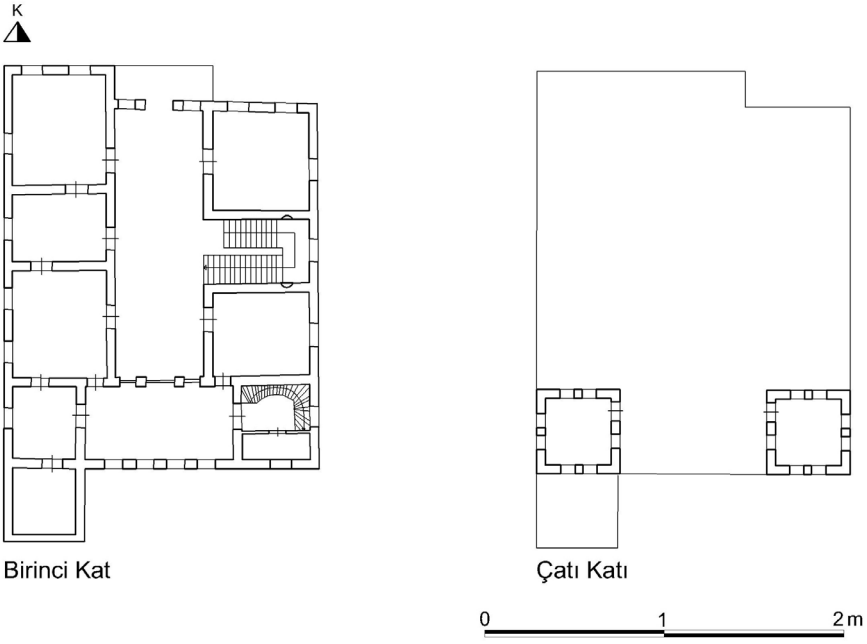
Konağın Mimari ve Süsleme Özellikleri

Yapı Adana Seyhan İlçesi, Hanedan Mahallesi, Raif Paşa Mevkii, 316 Ada, 65 Parsel'de yer almaktadır. Günümüzde Adana İstiklal Ortaokulu olarak hizmet veren bina, doğu, batı ve güneyde muhdes yapılarla çevrelenmiş bir okul bahçesi içerisinde bulunmaktadır. Bahçeye giriş kuzeyde Kurtuluş Caddesi'ne açılan bir kapı ile sağlanmaktadır.

Bir bodrum kat üzerine iki katlı olarak yükselen konak, orta sofalı plan şemasında inşa edilmiştir (Çiz. 1, 2). Günümüzde kuzey, doğu ve güney cephelerde olmak üzere üç girişi bulunan yapının ana girişi kuzey cephesinde yer almaktadır. Yüksek bir bodrum kat üzerinde bulunması sebebiyle zemin kata ulaşım merdivenlerle sağlanmaktadır. Zemin katı, sofanın batısında dört, doğusunda üç mekân ile katlar arası bağlantıyı sağlayan merdiven bölümünden teşekkül etmiştir. Her iki katta da merdiven geniş bir basık kemer ile sofaya açılmaktadır. Günümüzde bütün mekânlar derslik olarak kullanılmaktadır (Gör. 5). Sofanın batısındaki mekânların güneyinde, cephede dışa çıkıntı yapan ve her katta bir mekân olarak değerlendirilmiş taraça yer alır. Sofanın güneyinde ise kare ayaklar üzerine oturan üç basık kemer dizisi ile oluşturulmuş balkon bulunmaktadır. Gerideki bahçeye açılan bu balkon, okulun ihtiyaçları doğrultusunda eklendiği düşünülen merdivenlerle bir giriş bölümüne dönüştürülmüştür.



Çizim 1: Konağın Bodrum ve Zemin Kat Planları
(Yazar tarafından Adana İstiklal Ortaokulu arşivinden işlenerek)



Çizim 2: Konağın Birinci Kat ve Çatı Katı Planları
(Yazar tarafından Adana İstiklal Ortaokulu arşivinden işlenerek)

Görsel 5: Konağın Zemin Katında, Günümüzde Derslik Olarak Kullanılan Bir Oda

Görsel 6: Birinci Kat Merdiven Bölümü

Zemin kat plan şeması, yapının birinci katında tekrar edilmiştir. Bu katta merdivenin bulunduğu mekânın kuzey ve güney duvarında, vazo ya da küçük heykelcik gibi çeşitli süs eşyalarını koymak için yapılmış karşılıklı birer niş yer almaktadır (Gör. 6).

Kat sofası, kuzeydeki ana giriş üstüne yerleştirilmiş balkona açılmaktadır (Gör. 7). Sofanın güneyine ise zemin kattaki kemerli balkonun yerine pencerelerle dışa açılan bir mekân yerleştirilmiştir. Bu mekânın doğusundaki odadan konağın çatı katına ulaşım sağlanmaktadır.

Çatı katı, güneybatı ve güneydoğu köşelerine yerleştirilmiş birer yazlık odadan meydana gelmektedir (Gör. 8). Dışardan bakıldığında adeta birer kuleyi andıran odaların duvarlarında pencere sayısı arttırılarak ışık ve rüzgârdan daha fazla yararlanmak amaçlanmıştır. Ayrıca bu odalar, şehri yüksek bir noktadan izleyebilmeyi sağlayan güzel birer dinlenme mekânı olarak tasarlanmıştır.

Konağın bodrum katı, zemin ve birinci katlar ile aynı plan şemasını sergilemektedir. Fakat bu katta sofanın doğusunda merdivenlerin yerini bir mekân almıştır. Üst katlarla herhangi bir bağlantısı olmadığı anlaşılan bodrum kata ulaşım kuzeydeki ana giriş ve güneydeki balkonlu girişin altından sağlanmaktadır. Günümüz kullanımına uygun olarak değişmiş olsa da bodrum katın konağın ihtiyaçlarına yönelik olarak tasarlanmış kiler, mutfak, hizmetli odası gibi çeşitli birimlerden, zemin katın yemek ve dinlenme salonu, çalışma odası gibi günlük kullanımlar için tasarlanan mekânlardan, birinci katın ise yatak odası ve misafir için ayrılmış birimlerden oluştuğu söylenebilir.

Görsel 7: Birinci Kat Sofası

Görsel 8: Çatı Katındaki Yazlık Odalar

Konak mekân organizasyonu açısından oldukça sadeyken, cephe biçimlenişi bakımından gösterişlidir. Yapının bütün cephelerinde basık kemerli kapı ve pencere açıklıklarına yer verilmiş olup, yalnızca çatı katındaki yazlık odalarda yuvarlak kemer tercih edilmiştir. Konağın kuzey, doğu ve batı cephelerindeki basık kemerli pencereler düşey dikdörtgen çerçeveli söve içine alınmıştır (Gör. 9). İki yanda sövelerin alt uçları aşağı doğru bir miktar devam ettirilerek pencere altında yatay dikdörtgen ayrı çerçeveler oluşturulmuştur. Pencerelerin üst kısmı ise cepheden taşkın kademeli silmeler ve silmelerin altında diş frizi süslemeler ile hareketlendirilmiştir.

Görsel 9: Konağın Doğu Cephesi

Bahçeye açılan güney cephesindeki pencereler diğerlerine göre daha yalın ele alınmış olup pencerelerin üst bölümlerinde kademeli silme ve süslemeye yer verilmemiştir (Gör. 10). Bu cephenin birinci katında, orta bölümde, birbirine yakın plasterler arasına yerleştirilmiş üç pencere ve pencerelerin her iki yanında birer sağır niş bulunmaktadır. Pencereler, altta düz üstte ise basık kemer formunda cepheden bir miktar çıkıntı yapmaktadır. Bütün cephelerde katlar arası ayrım silmelerle vurgulanmış, pencere aralarındaki bölümlere kat silmeleri ile birleşen plasterler yerleştirilmiştir.

Görsel 10: Konağın Güney Cephesi

Görsel 11-12-13: Konağın Kuzey Cephesi ve Merdiven Detayı

Yapının kuzey cephesindeki ana giriş bölümü, birinci kattaki balkon, balkonu taşıyan iyon başlıklı yivli iki sütun ile oldukça gösterişlidir (Gör. 11, 12). Ayrıca, merdivenin ilk basamağında bulunan merdiven babasının üst kısmı, bir merkezden dışa doğru açılan akant yaprakları ile süslenmiştir (Gör. 13). Giriş kapısının üstü yine cepheden dışa taşkın kademeli silmeler ve diş frizi süslemelerden meydana gelmiştir.

Giriş bölümünde birinci kat balkonunun metal şebekeli korkulukları kuzey cephesini hareketlendiren bir diğer unsurdur. Şebeke, alt ve üst bölümde yatay bir kuşak halinde dolanan meander motifleri ile bezenmiştir. Bu kuşaklar arasındaki bölümde ise altta ve üstte uçları birbirine dönük olarak yerleştirilmiş stilize palmet motifleri ve geometrik şekiller bulunmaktadır (Gör. 14).

Görsel 14:
Birinci Kat Balkon Korkuluğundan Detay

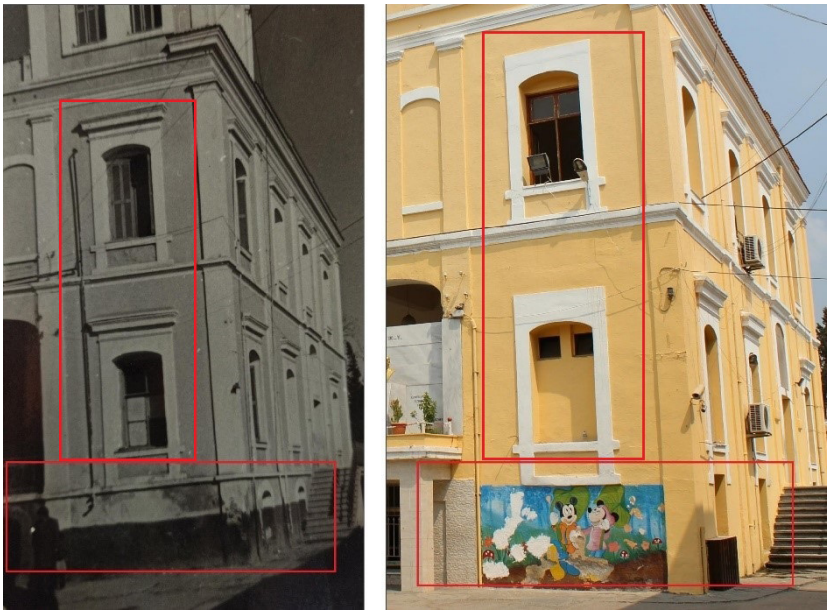
Konağın doğu cephesinde bulunan ikinci giriş de özgündür. Dikdörtgen çerçeveli giriş kapısının üstünde, iç mekândaki merdivenleri aydınlatan basık kemerli bir pencereye yer verilmiştir. Pencerenin üstünde, kat silmesi ile bütünleşen ve cepheden taşkın kademeli silmeler bulunmaktadır. Kapının iki yanındaki plasterlerin gövdesinde, önceden yağmur, güneş vb. etmenlerden korunmak için yapılmış sundurmayı taşıyan düşey dikdörtgen biçimli küçük yuvalar tespit edilmiştir (Gör. 15).

Görsel 15:
Doğu Cephedeki Giriş Bölümü

Yapının cephe tasarımına sonradan bir takım müdahalelerde bulunulduğu anlaşılmaktadır. Konağın bodrum katı ile zemin katı arasındaki kat silmesi kaldırılmış, bodrum katı daha fazla aydınlatmak amacı ile buradaki basık kemerli pencereler dikdörtgene çevrilerek yukarı doğru uzatılmıştır. Ayrıca, güney cephenin doğu bölümündeki zemin ve birinci kat pencereleri üstündeki frizler kaldırılmıştır (Gör. 16). Yapının eski resimlerinde pencerelerin özgün durumu açıkça görülmektedir (Gör. 16, 17). Ayrıca, güney cephenin batı ucunda dışa taşkın olan mekân sonradan ihtiyaç doğrultusunda genişletilerek merdiven eklenmiştir. Cephe tasarımındaki bu değişikliklerin 1986 yılındaki onarımlar esnasında yapıldığı düşünülmektedir.

Konak tuğla malzemeyle yığma teknikle inşa edilmiştir. Kapı ve pencereler ahşaptan olup, zamanla yenilenmiştir. Günümüzde zemin kaplaması dökme mozaik, üst döşemesi betonarme olan yapının 1986 onarımında ahşap döşemelerinin kaldırıldığı bilgisi mevcuttur[19]. Duvarlar sıvanmış ve boyanmıştır. Kuzey girişte yer alan mermer merdivenlerin ve sütunların özgün durumu korunmuştur. Doğu ve güney cephelerindeki merdivenler betonarmedir.

19 Saban, Karaman, Erman ve Durukan, 2006, 59.



Görsel 16: Konağın Cephe Tasarımında Yapılan Müdahaleler (Adana İstiklal Ortaokulu ve yazar arşivinden)

Görsel 17: Konağın Kuzey Cephesini Gösteren Tarihsiz Bir Fotoğraf (Adana İstiklal Ortaokulu arşivinden)

Değerlendirme

19. yüzyılda ticari alanda büyük bir ivme kazandığı görülen Adana, Osmanlı kentlerinde meydana gelen değişimlere de ayak uydurmaya başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında demiryolu ve istasyon binası gibi yeni düzenlemelere kapsını açan kent, geleneksel yerleşim dokusunun dışına çıkarak kentsel olarak büyümeye başlamıştır. Bu gelişme mimari yapılaşmada bir takım yenilikleri beraberinde getirerek, özellikle varlıklı ailelere ait konutların cephe tasarımda Batılı üslupların etkisini hissettirmeye başlamıştır.

20. yüzyıl başlarında Adana'nın en zenginleri arasında ismi sıklıkla anılan Havace Tırpani ve kardeşleri, 19. yüzyıldan itibaren ticaret hayatında öne çıkan gayrimüslim kesimin[20] Adana'daki temsilcilerindendir. Tırpani'nin yaptırdığı konak, 19. yüzyılda dönemin başkenti İstanbul'da cami, kamu yapısı, saray ve konut gibi mimari yapıların cephe biçimlenişinde etkin olan Neo-klasik üslubun[21], 20. yüzyıl başlarında Anadolu coğrafyasına yansımış bir örneği olarak karşımıza çıkar. Orta sofalı planı ile geleneksel anlayıştan kopmadığı görülen Tırpani Konağı, dış cephe tasarımı ile başkente öykünen bir farklılık ortaya koyar. Cephelerde belirgin kat silmeleri, dışa taşkın pencere söveleri, giriş bölümünde dikkat çeken sütunlar ve cepheleri hareketlendiren plasterler Neo-klasik etkiyi yansıtan unsurlardır. Osmanlı toplumunda dışa dönük bir kimlik kazanmaya başlayarak konut mimarisi ile ayrışan Rum kesiminin mimari öğelerde Antik Yunan'a bağlılığı[22], Adana Tırpani konağının sokak cephesinde de kendisini hissettirmiştir. Ana cephede, birinci kat balkonunu taşıyan iyon başlıklı sütunların, merdivendeki akant yapraklı süslemelerin ve balkon korkuluklarındaki meander motiflerinin bu etkiyi yansıttığını söylemek mümkündür.

Tırpani konağının dönemin Adana'sı için ortaya koyduğu bir diğer farklılık balkon kullanımıdır. Osmanlı'da 19. yüzyılda eğitim kurumları ve belediye binaları gibi kamu yapılarında sıklıkla kullanıldığı görülen balkon[23], 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerdeki ahşap ve kâgir konutlarda karşımıza çıkmaya başlamıştır[24]. Bu dönemde hızla yayılan balkon kültürü, Ege'den Karadeniz'e ve hatta Anadolu'nun güneyine kadar konut mimarisinde tercih edilen bir yapı elemanı haline gelmiştir[25]. Anadolu'nun farklı yerlerinde ana girişi sütun ya da plasterler ile hareketlendirilmiş ve giriş üstü balkonlu olarak tasarlanmış konutlara örnek olarak; İzmir Bornova De Cramer Evi[26], Antakya Kurtuluş Caddesinde bulunan bir konut (No: 127)[27],

20 Aktüre, 1985, 893.

21 Çelik, 1998, 91-114.

22 Tanyeli, 1999, 238.

23 Beşli, Çalıkçı ve Eraslan, 2017, 89, 99, 108, 136, 193; Kolay, 2018, 134, 323, 392, 395-397; Özkan, 2021, 151, 152, 160, 165.

24 Akın, 2008, 176.

25 Özen, Sert ve Aydın Aksoy, 2006, 139, 141; Savaşçıoğlu, 2008, 151; Başkan, 2008, 58, 64; Asımgil ve Erdoğdu, 2013, 53; Paköz, 2016, 226; Çelemoğlu, 2021, 676, 685, 688, 770, 829.

26 Kuyulu Ersoy, 2013, 185.

27 Temiz, 2006, 223.

Giresun İlhan İhtiyaroğlu, Sami Yapıcı, Bekir Tığlıoğlu ve Naim Tirali evleri[28], Samsun Fahriye Hanım Konağı ve Hilmi Belli Evi[29] gösterilebilir. Adana'da ise 20. yüzyıl itibari ile özellikle gayrimüslim konutlarının cephe tasarımında vazgeçilmez bir öğe olan balkonlara[30], Tırpani Konağı güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Konağı dikkat çekici kılan bir diğer unsur, çatı katına yerleştirilen yazlık odalardır. Konut mimarisinde özellikle 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başlarında moda haline gelen çatı katı kullanımı ve cihannümaların, İstanbul ve Anadolu'da oldukça yaygın hale geldiği görülür. Osmanlı döneminde geleneksel konutların çatı katlarını süsleyen cihannümalara örnek olarak İstanbul Beylerbeyi ve Süleymaniye'deki bazı konutlar[31], Kuzguncuk Cemil Molla yalısı[32], Giresun Osman Dülger Evi[33], Konya Abdülkadir Dolmacı, Nevzat Küçükerdoğan ve Perihan Özkarakoç evleri[34], Samsun Cemile Tülay Kefeli ve Fuat Susuz Evleri[35], Erzurum Seyfullah Ağa Evi[36] ve Kahramanmaraş Gözlüklü Ali Evi[37] verilebilir. Adana'da ise Ceyhan Çavuşoğlu Konağı[38], Ulu Cami mahallesindeki[39] ve Seyhan Nehri kıyısındaki bazı konutlar (Gör. 18) çatı katlarındaki cihannümalar ile dikkat çekmektedir. Varlıklı ailelere ait olduğu anlaşılan bu evler, kentin manzarasını tepe noktadan izlemek için güzel birer mekân özelliği göstermektedir. Bu mekânların duvarında açılan çok sayıda pencere ile esinti sağlanmaya ve sıcak iklimin etkisi hafifletilmeye çalışılmıştır. Tırpani Konağı'nın çatı katındaki kule biçimli yazlık odalar da bu amaçla yapılmış olup, 20. yüzyıl başlarında cihannüma geleneğini daha modern bir anlayışla bizlere sunmaktadır. Bu odaların yakın benzeri ise yine Doğu Akdeniz'in sıcak kentlerinden olan Antakya'da, Adalı Evi'nde karşımıza çıkar (Gör. 19). Antakya'nın önde gelen ailelerinden Adalılar tarafından 20. yüzyılın ilk yarısında yaptırılan evin çatı katında[40], Tırpani Konağı'ndaki gibi köşelere yerleştirilmiş iki yazlık oda bulunmaktadır. Üstü kubbe örtülü sekizgen planlı bu odalar, hem sıcak yaz günlerinde daha havadar olması hem de şehir manzarası sunması açısından tercih edilen bir mekân olmuştur.

28 İltar, 2011, 304, 317, 404, 460.

29 Çelemoğlu, 2021, 768, 795.

30 Saban, 2017, 28.

31 Kuban, 1995, 94, 97.

32 Çetin, 2008, 51.

33 İltar, 2011, 476.

34 Aygör, 2015, 150-151.

35 Çelemoğlu, 2021, 828, 832.

36 Karpuz, 1984, 163.

37 Paköz ve Tuncer, 2015, 34.

38 Sözlü, 2021, 803-804.

39 Durukan, Karaman, Saban ve Erman, 2009, 61.

40 Temiz, 2009, 685-686.

Görsel 18: 1901 Yılında Adana Seyhan Nehri Kıyısında Cihannümalı Konutlar (http://www.servetifunundergisi.com/adanada-seyhan-sahili/)

Görsel 19: Antakya Adalı Evi Batı Cephesi

Bilindiği üzere Osmanlı'da Tanzimat'ın ilanından sonraki imar faaliyetleri doğrultusunda çıkarılan Ebniye Nizamnameleri bir takım düzenlemeleri beraberinde getirmiştir. Bu düzenlemeler içinde ahşap konutlardan kâgir konutlara geçilmesi önemli bir hüküm olarak yer almış[41], maddi durumu elverişli olmayan kişilerin ahşap kullanımına devam etmesine müsaade edilmiştir[42]. Osmanlı'da modernleşme olgusunun bir getirisi olarak konut mimarisine yansıdığı görülen ve zengin kesime hitap eden kâgir uygulaması[43], Adana'da özellikle varlıklı gayrimüslim evlerinde sıklıkla tercih edilmiştir[44]. 20. yüzyıl başlarındaki kâgir konutlardan biri olan Tırpani Konağı da Adana'daki modern yapılaşmanın belirgin bir örneği olmakla birlikte, ev sahiplerinin sosyoekonomik durumunun önemli bir temsilidir.

18. ve 19. yüzyıl Osmanlı kent konutlarında en çok tercih edilen plan tiplerinden biri olan orta sofa[45], özellikle zengin ailelerin konaklarında ve saraylarda sıklıkla kullanılmıştır[46]. Bu bağlamda geleneksel plan anlayışından uzaklaşmadığı görülen Tırpani Konağı, 20. yüzyıl başlarında orta sofalı plan kurgusunu devam ettiren örneklerden biri olmasıyla kayda değerdir. Plan şeması ve iç mekân düzeninden ziyade cephe biçimlenişi ile gösterişli olan konağın mimarı hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak cephe tasarımı dikkate alındığında, Neo-klasik detayları bilen ve görmüş olan bir yabancı mimar ya da gayrimüslim ustanın ürünü olabileceği düşünülmektedir.

Sonuç

Geç dönem Osmanlı konut mimarisinin cephe tasarımında, Batı etkileşimini yansıtan yapı elemanları ve süslemeler sıklıkla tercih edilmiştir. Dönemin modernleşme anlayışını yansıtan bu özellikler, toplumdaki varlıklı ailelerin kimliğinin ve sanat zevkinin de belirgin bir göstergesi olmuştur. Adana kent dokusu içinde dışa dönük ve modern bir yapılaşma özelliği gösteren Tırpani Konağı da benzer bir estetik değerin yansımasıdır. Yapı balkonlu ana cephesi, iyon başlıklı sütunlarla taşınan girişi, plasterli ve süslemeli cepheleri ile geleneksel konut mimarisi arasında farklılık ortaya koymaktadır. Cephe biçimlenişindeki gösterişlilik, ev sahiplerinin sosyoekonomik durumunu yansıtmakla birlikte onların Batılı süsleme unsurlarına olan bağlılığını göstermesi açısından kayda değer niteliktedir. Plan itibari ile gelenekselden kopmayan fakat cephe bezemesi açısından 19. yüzyıl itibari ile Osmanlı dönemi konutlarında sıklıkla rastladığımız Avrupai öğelerin kaynaştığı bir örnek olan konak, dönemin modern yapılaşma anlayışının Adana'daki yansımasıdır.

41 Batur, 1985, 1048.

42 Çelik, 1998, 44.

43 Tekeli, 2014, 164.

44 Saban, 2017, 28.

45 Kuban, 2017, 76.

46 Eldem, 1954, 127.

KAYNAKÇA

Akın, N. (2008). Balkon, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1, 176), İstanbul: Yem Yayınları.

Aktüre, S. (1978). *19. Yüzyıl Sonunda Anadolu Kenti Mekânsal Yapı Çözümlemesi*, Ankara.

Aktüre, S. (1985). Osmanlı Devleti'nde Taşra Kentlerindeki Değişimler, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 4, İstanbul: İletişim Yayınları, 891-904.

Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=15 Erişim Tarihi: 16.10.2021.

Asımgil, B., Erdoğdu, F. (2013). Tarihi Ayvalık Evleri Mimarisinde Bozulmaya Neden Olan Etkenlerin İncelenmesi, *Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 29 (1), 49-60.

Aygör, E. (2015). Konya Evlerinde Cihannüma, İstem Dergisi, 26, 135-172.

Başkan, S. (2008). Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri, *Erdem Dergisi*, 52, 41-90.

Başkanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO.), Dosya/Gömlek No: 737/55274.

Başkanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), İrade Rüsumat (İ. RSM.), Dosya/Gömlek No: 5/20.

Başkanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD.), Dosya/Gömlek No: 1203/28.

Batur, A. (1985). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (4, 1038-1067), İstanbul: İletişim Yayınları.

Beşli, A., Çalıkçı, A. N. M. ve Eraslan, Z. (2017). *Objektiften Yansıyanlarla II. Abdülhamid Döneminde Eğitim*, İstanbul: Üsküdar Belediyesi.

Çelemoğlu, Ş. (2021), *Samsun Evleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Çelik, Z. (1998). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

Çetin, Y. (2008). Osmanlı Konut Mimarisinde Cihannümalar (Seyir Köşkleri), *Sanat Tarihi Dergisi*, XVII (2), 43-58.

Durukan, İ., Karaman, F., Saban, D. ve Erman, O. (2009). Adana Kentsel Kültür Varlıkları Envanteri (2004-2005), *TÜBA-KED*, 7, 45-70.

Durukan, İ., Karaman, F., Saban, D., Erman, O., Baş Yanarateş, D. ve Ramazanoğlu, G. (Ed.). (2012), *Adana Kentsel Kültür Envanteri*, Adana: Ulusoy Ofset.

Eldem, S. H. (1954). *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul: Pulhan Matbaası.

Erman, O., Karaman, F. ve Saban, D. (2007). Adana'da 1930'lardan Günümüze Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Değişimler Bağlamında Konut Mimarisinin Gelişimi, Çukurova Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 22 (2), Adana, 235-247.

Erşan, R. R. ve Demirarslan, D. (2020). Tarihi Yapılarda Sürdürülebilirlik İlkesi Bağlamında Eskişehir Odunpazarı Evleri, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (1), 187-213.

Falay, N. (2020). 19. Yüzyılda Adana'nın Sosyo Ekonomik Yapısında Gerçekleşen Değişimler, J*ournal of Applied And Theoretical Social Sciences*, *2* (2), 43-65.

İltar, G. (2011). *Giresun İli Kentsel Konut Mimarisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kalafat, O., Kaya, M. (2020). İngiliz Konsolosluğu Raporlarına Göre Adana Vilayetinin Ekonomik Durumu (1888-1909), *Turkish Studies-Historical Analysis*, 15 (4), 1157-1180.

Karpuz, H. (1984). *Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kolay, E. (2018), *Osmanlı Yerel Yönetim Sisteminin Mimari Alana Yansıması: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Belediye Binaları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kuban, D. (1995). *Türk Hayat'lı Evi*, İstanbul: Eren Yayınları.

Kuban, D. (2017). *Türk Ahşap Konut Mimarisi (17.-19. Yüzyıllar)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kuyulu Ersoy, İ. (2013). İzmir Bornova'da Levantenlerin İki Mirası: Davy Evi ve De Cramer Evi, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXII (1), 165-188.

Özcanlı, N. (2008). *Adana Sanayi Tarihi*, Adana: Adana Sanayi Odası.

Özen, H., Sert, A., Aydın Aksoy, A. (2006). Giresun Kentsel Sit Alanı ve Evleri Üzerine Bir İnceleme, *Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 7 (2), 135-142.

Özkan, S. (2021), *Osmanlı'da Misyonerliğin Mimariye Yansımaları: Tanzimat Sonrası Merkezi Türkiye Misyonu Kapsamında Misyoner ve Gayrimüslim Okulları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Paköz, A. E. (2016). Geleneksel Maraş Evleri, *Vakıflar Dergisi*, 45, 209-234.

Paköz, A. E. ve Tuncer, F. (2015). Geleneksel Maraş Evlerine Bir Örnek: Gözlüklü Ali Evi, *Megaron*, 10 (1), 25-42.

Ramazanoğlu, G. (2006). *Adana'da Tarih Tarihte Adana*, İstanbul: Güney Rotary Kulübü.

Saban Ökesli, F. D. (2010). Hermann Jansen And His Urban Legacy In Southern Turkey, *14th International Planning History Society Conference*, İstanbul, 171-186.

Saban, D., Karaman, F., Erman, O. ve Durukan, İ. (2006). *Adana Mimarlık Rehberi 1900-2005*, Adana: Adana Mimarlar Odası.

Saban, F. D. (2017), *Geleneksel Adana Mahalleler, Sokaklar, Binalar I*, Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Savaşçıoğlu, R. (2008), *Tarihi Kilis Evleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Servet-i Fünun Dergisi, S. 543, s. 356, http://www.servetifunundergisi.com/adanada-seyhan-sahili/,

Sözlü, H. (2021). Ceyhan'da Çavuşoğlu Konağı, *Sanat Tarihi Dergisi*, 30 (2), 787-807.

Tanyeli, U. (1999). Başlangıcından Modernleşmeye Osmanlı Çağı (1300-1800), *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, İstanbul: Tepe Mimarlık Kültür Merkezi, 136-245.

Tekeli, İ. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kentsel Dönüşüm. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (4, 878-890), İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekeli, İ. (2014). Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması, *Türkiye'de Modernleşe ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 155-172.

Temiz, F. M. (2006). New Architectural Formations On The Mandate-Era Kurtuluş Street In Antakya, *Chronos*, 13, 181-230.

Temiz, F. M. (2009), XX. Başlarında Antakya'da Yeni Mimari Oluşumlara İki Örnek: Gündüz Sineması ve Adalı Evi. M. Görür (Ed.), *X. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (Prof. Dr. H. Örcün Barışta'ya Armağan)*, 685-699, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Turgay, T. ve Erkuş Buyruk, P. (2017). Geleneksel Taraklı Evleri ve Yapılarda Bozulma Nedenleri, İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi, 6 (2), 35-46.

Yücel, H. A. (1994). *Türkiye'de Orta Öğretim*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1042295
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 889-903. Araştırma | *Research*

SANAT ELEŞTİRİSİNİN EDEBİ ELEŞTİRİDEN KOPUŞU VE 18. YÜZYILDA ELEŞTİRİ ÖLÇEKLERİ

THE SEPARATION OF ART CRITICISM FROM LITERARY CRITICISM AND CRITICAL SCALES IN THE 18TH CENTURY

Nimet KESER*

Öz

Batılı sanat eleştirisi disiplininde 18. yüzyılın başında önemli bir kırılma gerçekleşti. Söz konusu yüzyıla kadar bir sanat ürününü, özellikle de bir resmi değerlendirirken; resim sanatını sanatçının biyografisiyle ya da şiirle yan yana getiren yaklaşımlar; görsel sanatlar eleştirisini edebi kuramlara dayalı olarak gerçekleştirdi. 18. yüzyılda önce Roger de Piles, ardından Jonathan Richardson, biçimsel niteliklerin önemine vurgu yaparak sanat eleştirisini edebiyat kuramından ayırdılar. Her ikisi de aynı zamanda ressam olan bu eleştirmenlerin çalışmaları bugün bize temelsiz ve bir sanat eserinin liyakat değerini belirleme açısından kuşkulu gibi görünebilecek nitelikte olsa da modern sanat eleştirisi, temellerini onların çabalarına borçludur. Bu makalede söz konusu iki sanat eleştirmeninin, bir sanatçının ya da sanat eserinin liyakat değerini ölçmek için geliştirdikleri ölçme araçları (ölçekler) ve kuramları incelendi. Söz konusu ölçekler, 18. yüzyılda çok büyük bir ilgi gördü. Sadece resim alanında değil müzik, matematik, şiir gibi farklı alanlara uygulandılar. Romantik hareketin ortaya çıkmasından sonra, 19. yüzyılın ilk on yılından sonra bu ölçekler, kuşkulu ve yetersiz görülmeye başlandı ve ölçekler sanat eleştirisi alanında popülerliğini yitirdi. Sanat eleştirisi ölçeklerinin biçimlenme sürecini ve karakterini anlamayı amaçlayan bu makale, doküman incelemesine dayalı olarak gerçekleştirildi. Ana dokümanlar, Roger de Piles'nin ve Jonathan Richardson'ın 18. yüzyılda yayımlanmış olan kitaplarıdır.

Anahtar Kelimeler: *Sanat eleştirisi, 18. yüzyıl, Jonathan Richardson, Roger de Piles, eleştirel ölçek.*

Abstract

At the beginning of the 18th century, an important break occurred in the discipline of Western art criticism. Until that century, approaches that combined the art of painting with poetry or the artist's biography while evaluating a work of art (especially a painting) made visual arts criticism based on literary theories. In the 18th century, firstly Roger de Piles, then Jonathan Richardson, studied on art criticism. Since emphasizing the importance of the formal qualities of an artwork in their art criticism, they separated art criticism

* Prof. Dr., Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Adana.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9962-5390 ♦ E-mail: nimetkeser@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 24.12.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 29.10.2022*

from literary theory. Although the studies of these critics may seem to us unfounded and dubious in terms of determining the merit of a work of art, modern art criticism owes its foundations to their efforts. In this article, the scales and theories developed by these two art critics to measure the merit of an artist or a work of art have been examined. The basic principles and evaluations of their approaches, the effects of the said scales, and the reactions to the measurement tools have been examined. Roger de Piles explained his criteria for evaluating, judging a work of art in the chapter entitled Balance des Peintres in his book Cours de Peinture par Principes, published in 1708. The scale focused on the four qualities of art: composition, design, color, expression. In his scale, he determined twenty degrees. With his scale, Roger de Piles proposed to measure the merits of artists according to four basic formal qualities. Roger de Piles, gave to 57 artists a score of 0-20 for each formal quality to show how the scale worked. In this way, he tried to measure the merit of the artists of the Renaissance, Mannerist and Baroque periods. This scale also reflected Roger de Piles' hierarchy of pictorial formal qualities. Jonathan Richardson also developed a scale similar to Roger de Piles' scale. Richardson's scale, on the other hand, suggested measuring composition, colouring, style, design, exploration, expression, and grace and grandeur; each with a score between 0-18. Points 18 and 17 represent the artist's greatness, sublimity; points 16-13 represent excellence in different grades, and points 12-5 indicate mediocrity, and points between 4-1 means bad. These scales received widespread attention for the 18th century art criticism. Critics and scientists used those scales not only in the field of painting, but also in different fields such as music, mathematics, and poetry. With the rise of the romantic movement, after the first decade of the 19th century, these scales began to be viewed as insufficient, uncertain, and questionable. Thus, after the first decade of the 19th century, these scales lost their influence in the field of art criticism. This article, which aims to understand the characteristics of the scales of art criticism, was carried out based on document analysis. The main documents of this study are the books of Roger de Piles and Jonathan Richardson that published in the 18th century.

Keywords: *Art criticism, 18th century, Jonathan Richardson, Roger de Piles, critical scales.*

Giriş

Klasik dönemin iki önemli filozofu olan Platon (MÖ 429-347) ve Aristoteles (MÖ 384- 322); sanat tartışmaları ve estetik tarihinde önemli bir aşamayı temsil ederler. Ortaya koydukları kavramlar, sanatın işlevinin ve değerinin tanımlanmasının yanı sıra sanat eleştirisi için de kaynaktır. Ancak kendi sanatsal ilkeleri ve sanatsal yargı kategorileriyle bazı somut sanatsal kişilikler arasındaki bir ilişki kurmaya çalıştığı için MÖ 3. yüzyılda etkin olan Lysippus okulunun önemli heykeltraşlarından Sicyonlu Xenocrates, sanat eleştirisi alanı için ilk en önemli teşebbüs olarak kabul edilir[1]. Bir diğer eğilim de Lionel Venturi'nin (1885-1961) yaptığı gibi, Antik Yunan coğrafyacısı Strabo'nun (MÖ 64-24) Artemis tapınağının etkisi üzerine yazdıklarıyla başlatmaktır[2]. Bu iki temsilciden sonra sanat eleştirisi alanında Bizanslı bir tarihçi olan Procopius (MS 326-366) öne çıkar. Procopius, Ayasofya'nın geniş kubbesi hakkında yazarak sanat eleştirisi tarihinde yerini aldı. Çinli yazar Xie He (ya da Hsieh Ho) de MS 6. yüzyılda bir resmi değerlendirirken göz önünde bulundurulması gereken altı geleneksel ilkeden oluşan bir liste geliştirerek, bu alana dâhil oldu. Xie He'nin altı ilkesi günümüzde de Çin resmini değerlendirirken kullanılmaktadır. Bu düşünürlerin ve sanatçıların yanı sıra Homeros'la başlayan ekfrasis türündeki metinleri aracılığıyla Vergilius (MÖ 70-19) gibi yazarlar betimleyici sanat eleştirisi örneklerini oluşturdu. Simonides (MÖ 556-469), Aristoteles ve Horatius (MÖ 65-MÖ 8) gibi Antik Yunan ve Romalı filozofların şiir ve resmin benzer ifade hedefleri olan kardeş sanatlar olduğu şeklindeki teorisi, 14. yüzyılda Petrarca (1304-1374) düşüncesinde ve ardından Rönesans döneminde sanat ve edebiyat üzerine birçok incelemenin düzenleyici ilkesi oldu. Leonardo da Vinci'den (1452-1519) Joshua Reynolds'a (1723-1792) kadar sanat teorisyenlerine göre özünde, resim de şiir gibi ideal, evrensel gerçekleri iletme yeteneğine sahipti. Rönesans'tan sonra, eleştirel literatür, özellikle Roger de Piles (1635–1709), Jonathan Richardson (1665-1745), Etienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771), Charles Le Brun (1619-1690), Denis Diderot (1713-1784) gibi eleştirmenlerin yazılarıyla bir tür olarak tanınır hale geldi.[3]

Yukarıda, sözünü ettiğimiz 18. yüzyıldan önceki tüm bu süreçte sanat eleştirisi, edebiyat kuramlarına dayalı yapıldı. Bu eleştiriler, Platon ya da Aristoteles gibi Klasik Yunan filozoflarının temelini oluşturdukları kuramlar üzerine inşa edildi. Ancak sanat eleştirisi tarihine bakıldığında; 18. yüzyılın başından itibaren sanat eleştirisinin (özellikle de görsel sanatlar eleştirisinin) edebiyat kuramından ayrılmasına yönelik önemli çalışmalar yapıldığı görülebilir[4]. 17. yüzyılın sonuna kadarki akademik yaklaşım; bir resmin okunması gerektiğini, yani bir resme bir sahne gibi bakılmasını, figürlerin bir

1 Polanski, 2019

2 Venturi, 1964

3 Elkins, 2003; Lee, 1940, Parcell, 2012.

4 Edebiyat ve sanat arasındaki farkları kabul eden ve buna göre yaklaşılması ve eleştirilmesi inancı hâkim olmasına karşın Türkçe sanat eleştirisi literatürünü incelediğimizde dikkat çekici bir çelişki, görsel sanatlara ilişkin eleştiri kuramlarının edebiyat eleştiri kuramları ile karıştırılmasıdır. Bu nedenle bu tür metinlerde Berna Moran'ın Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi adlı kitabı başroldedir.

öykünün bölümleri olarak tanımlanmasını gerekli görüyordu. Resmin de şiir gibi bir hikâyeyi anlatması gerektiğine inanılıyordu. İki alan arasındaki farkı göz ardı eden bu klasik kuramcılar bir resmin renkleri, formları ve nesnelerinden çok, ikon birliği ile sanatçının endişelerine vurgu yapıyordu. 18. yüzyılda, görsel ve edebi eleştirinin birbirinden ayrılmasının gerektiği görüşü biçimlendi ve bu ayrımı biçimlendirmeye yönelik çalışmalar gerçekleşmeye başladı. Örneğin, Roger de Piles ve Jonathan Richardson görsel eleştiri ve edebi eleştirinin ayrılması konusunda önemli çalışmalar yapan iki eleştirmendi. Bu çalışmada da Roger de Piles ve Jonathan Richardson'ın sanat eleştirisi kapsamındaki tartışmaları ve alana katkılarını incelemek için merkeze aldıkları kavramları ve metotlarını kapsayan kitaplarının ilk ya da ulaşılabilen en erken baskıları temel kaynak olarak kullanıldı.

Roger de Piles Ölçeği

Aynı zamanda diplomat, öğretmen ve ressam da olan Roger de Piles'nin yaşam deneyimi, özellikle de öğretmenlik mesleği onun sanat eleştirmeni kariyerini edinmesinin yolunu açtı. 1662'de Kralın Büyük Konseyi'nin Başkanı Charles Amelot; College du Plessis'te felsefe, ardından Sorbonne'da teoloji eğitimi almış olması nedeniyle onu yedi yaşındaki oğlu Michel Amelot de Gournay'a öğretmen olarak işe aldı. Roger de Piles, hayatının geri kalanında Michel Amelot de Gournay'a bağlı kaldı ve kişisel sekreteri olarak çalıştı. 1673'te Roger de Piles, 14 aylık büyük İtalya turunda Michel Amelot'a eşlik etti ve ardından 1682'de Amelot'un Fransız Büyükelçisi olarak atanması nedeniyle Venedik'e gitti. Bu süreç, büyük olasılıkla sanat kültürünü ve bilgisini genişletmesinde çok katkı sağlamıştır. Roger de Piles, 1673 yılında Venedikli ressamların ve rengin savunusu olan *Dialogue sur le Coloris* başlıklı çalışmasını yayımladı. 1681'de *Dissertation sur les Ouvrages des Plus Pameux peintres* (*En Ünlü Ressamların Eserleri Üzerine Tez*) ve *Vie de Rubens* (*Rubensin Hayatı*) adlı çalışmaları yayımlandı. 1699 yılında Avrupa'nın farklı bölgelerinden üç yüz sanatçıya yer verdiği *L'Abrégé de la Vie Des Peintres et Traité Du Peintre Parfait de la Connoissance des Desseins* (*Resim Sanatı ve Ressamların Hayatı*) adlı bir biyografi kitabı yayımladı. Aynı yıl Roger de Piles, Fransız Akademisi'ne kabul edildi. Sonraki on yıl boyunca Fransız Akademisi'nin önde gelen üyelerinden biri ve resmi teorisyeniydi. 1708'de Roger de Piles, tartışmalı derecelendirme tablosu *Balance des Peintres*'nin (*Ressamların Dengesi*) yer aldığı *Cours de Peinture par Principes (Resmin İlkeleri)* adlı kitabı yayımladı.[5] Bu kitap, onun teorisinin özünü içeriyordu: Renk, ışık ve gölgenin çizimle eşit değere sahip olduğu iddiası ve resmin görsel niteliklerinin benzersizliği konusundaki fikirleri. Birçok yönden Roger de Piles'nin görsel ve edebi eleştirinin ayrılmasındaki ısrarı onu modern sanat eleştirisinin öncüsü yaptı. Fransız Akademisi *(Royale de la Peinture et de la Sculpture)*, çizimi en önemli unsur olarak kabul ederken Roger de Piles, rengin önemini 'renk çizimle uyumlu değilse resim yoktur' ya da 'renk resmin ruhudur, desen ise bedenidir' diyerek rengin lehine akademinin yasasını neredeyse tersine çevirdi.[6]

5 Bu makalede Roger de Piles'nin çalışmalarının Fransızca baskıları değil, İngilizce çevirileri incelenmiştir.

6 Holt, 1994; Ginsburg ve Weyers, 2002; Graddy, 2013.

Roger de Piles, görsel bir sanat eserinin anında ve kendiliğinden fiziksel bir bütün olarak algılanması gerektiğine inanıyordu. Roger de Piles'yi, bir hikâyeyi anlatmanın birincil amacına hizmet etmede resmi şiire benzer bulan André Félibien (1619-1695), Nicolas Poussin, (1594-1665) ve Charles Le Brun (1619-1690) gibi klasik teorisyenlerden ayıran; sanatsal eserlerin formlarına ve renklerine olan ilgisiydi. Bu akademik teorisyenler, iki medya arasındaki farkları göz ardı ederek resmin nesne, form ve renk birliğinden ziyade konunun bütünlüğüne olan ilgisine vurgu yaptı. Resmin bu biçimsel yönleri elbette kabul edildi, ancak bunlar yalnızca sanatçının sanatının bir parçası olarak kabul edildi ve temsil edilen konunun uygunluğu ve netliğinden daha az önemli olarak kabul edildi. Resme başlamadan önce, uygun şekilde eğitilmiş sanatçı, konunun uygunluğuna odaklanmalıydı. Buna karşın Roger de Piles, bunun bir sanatçının hazırlığının yalnızca bir yönü olduğuna ve resmin görsel bir imge, doğanın hoş bir yanılsaması olarak da düşünülmesi gerektiğine inanıyordu. Roger de Piles'nin, nesnenin birliğini öznenin bütünlüğünün üzerine koyan ilk sanat teorisyeni olduğu söylenebilse de o bir klasikçiydi. İdeal temsilin ahlaki faydalarına inanıyordu. Gerçekçiliği, bir sanatçının doğadan güzel formları seçmedeki hayal gücü veya beceri eksikliğinin göstergesi olarak kabul ediyordu. *Cours de Peinture par Principes* (*Resmin İlkeleri)* adlı çalışmasında coşkuyu, izleyicilerin sanatçının icadını takdir ettiklerinde ve eserin konusunun yüce etkilerini yaşadıkları yüksek bir ruh hali olarak tanımladı[7].

Roger de Piles'nin *Balance de Paintress* (*Ressamların Dengesi*) başlıklı çalışması önde gelen ressamlara yönelik eleştirel yargılarının bir örneğini ve eleştirmenlere tavsiyelerini içeriyor: Roger de Piles, 'fakat şunu belirtmeliyim ki, akıllı bir şekilde eleştirmek için, bir resmin tüm bölümleri ve bütününü iyi yapan nedenler hakkında mükemmel bir bilgiye sahip olmak gerekir; birçokları bir resmin sadece sevdikleri kısmını yargılar, anlamadıkları ya da hoşlanmadıkları diğer kısımlar için hiçbir şey söylemezler.'[8] derken eleştirmenlerin; resmin önyargısız bir bakışa açık olması gerektiğini, resmin etkisinin (coşkunun) nedenlerini araştırması ve ancak o zaman kurallara uyulup uyulmadığını değerlendirebileceğini savundu.

Roger de Piles, klasisist olmasına karşın nesnenin birliğini, konunun birliğinden üstün tuttu. Resmin doğanın bir taklidi ve dolayısıyla izleyiciyi aldatmak amacıyla suni geleneklerin bir bileşimi olduğuna, resmin genel olarak sadece bir kandırmaca olduğuna, resmin özünün aldatmada yattığına ve en iyi ressamın en büyük sahtekâr/aldatıcı olduğuna inanıyordu. Roger de Piles'nin klasik ideale ilişkin yorumu, diğerlerininkinden daha gerçekçiydi, çünkü çoğu kez ikna edici gerçekçilik kriterini vurguladı. Roger de Piles'ye göre renk görsel gerçekliğin temel unsuru olduğu için resmin de temel bir parçasıydı. Roger de Piles, *desen resmin bedeni ise renk ruhudur* ilkesine inandı[9]. Eğer ki bütün izleyiciler görsel uyaranlara aynı şekilde cevap verebiliyorsa, o halde bir izleyicinin bir sanat eserine verdiği cevap, yorumlayıcı ve sübjektif olmaktan çok, kesin terimlerle analiz

7 De Piles, 1743.

8 De Piles, 1743, 296.

9 Holt, 1994, 96.

edilebilir. Belki de bu nedenlerle Roger de Piles, tarih resminin en önemli tür olarak kabul edildiği bir dönemde peyzajı önemli bir konu olarak gören ilk klasik teorisyen oldu.

Roger de Piles'nin analiz kavramları; kompozisyon, çizim, renk ve ifadedir. Bu fikirler ve kavramlar, 18.yüzyılda büyük bir popülerlik kazandı. Roger de Piles ayrıca, sanatın tüm yönlerini anlayabilmek için mümkün olduğunca çok sayıda büyük ustayı incelememiz gerektiğini ve sanatı, sanatçılar arasında karşılaştırmalar yaparak değerlendirmek gerektiğini kabul etti.[10] Roger de Piles'nin *Cours de Peinture par Principle (Resmin İlkeleri)* adlı kitabı; onun ışık, gölge ve rengin desenle eşit değerde olduğuna ve resmin görsel niteliklerine ilişkin fikirlerini içeriyor. Bir resimde ışık ve karanlık arasındaki gerilimin oluşmasında rengin etkisini vurgulamak için *Claro-obscuro* (*clair-obscur* ya da *Chiaroscuro*) terimini kullandı. Roger de Piles'ye göre, 'resmin gerektirdiği ışık ve gölge bilgisi, sanatın en önemli ve en temel dallarından biridir. Biz ancak ışık aracılığıyla görürüz ve ışık, doğanın nesnelerine çarptığı gibi, az ya da çok gözü çeker. Bu nedenle bu nesnelerin taklitçisi olan ressamın, hünerli bir sanatçı olabilmek için başka şeylere vermiş olabileceği zahmetleri kaybetmemesi için ışığın faydalı etkilerini bilmesi ve kullanması gerekir.'[11]

Sanat eleştirisi açısından Roger de Piles'yi önemli kılan çalışması, sanatçıların başarısını ölçmeye yarayan, 1708 yılında yayımlanan *Cours de Peinture par Principes* adlı kitabın *Balance des Peintres (Ressamların Dengesi)* başlıklı bölümde açıkladığı ölçeğiydi (Şekil 1). Bu başlıktaki 'denge' anlamına gelen *balance* terimi 'ölçek', 'terazi' anlamlarına da gelmektedir. Bu ölçekle Fransız Akademisi çevresinin sanattaki değerlerini tartışmaya açtı. Ölçekten önce, bazı kimselerin ün yapmış her ressamın liyakat derecesini merak ettiğini ve bu nedenle bir tür ölçek hazırlamak istediğini yazdı:

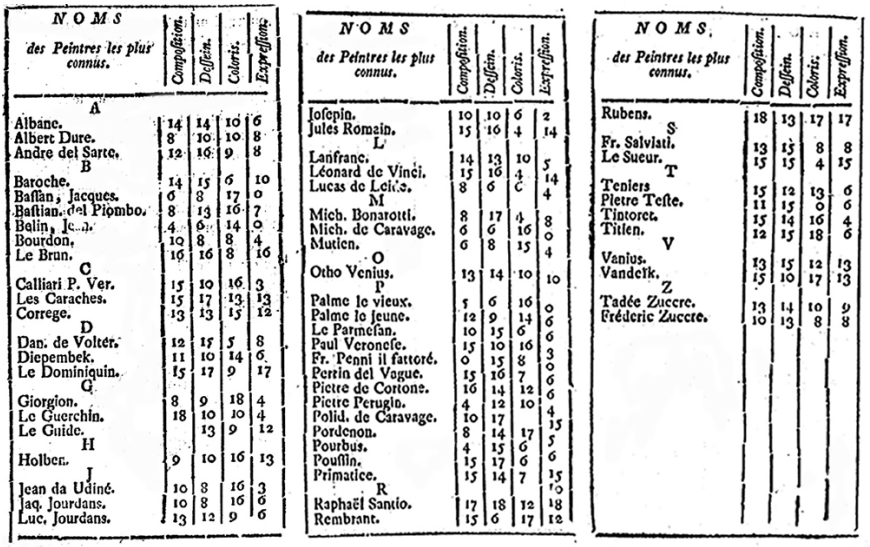
> Aldığım yöntem şudur: Ağırlığı yirmi parçaya veya dereceye bölerim. Yirminci derece en yüksek derecedir ve mutlak mükemmelliği ifade eder ki hayır, henüz hiç kimse buna ulaşamadı. On dokuzuncu, bildiğimiz en yüksek derecedir ve henüz hiç kimse bunu da kazanmamıştır. On sekizinci, bence mükemmelliğe en yakın olanlar içindir.
>
> Kararımı yalnızca en çok tanınan ressamlar üzerinde geçtim ve sonraki katalogda sanatın ana kısımlarını dört sütuna ayırdım; Kompozisyon, tasarım, renklendirme ve ifade. Belirli bir nesnenin karakterini değil, anlayışın genel düşüncesini kastediyorum. Böylece, her ressamın isminin karşısına, söz konusu dört bölümün hepsinde onun liyakat derecesini görüyoruz[12].

Roger de Piles'nin bir sanatçının genel kalitesini dört özelliğe ayırması, 18. yüzyıl için devrim niteliğindeydi. Ölçekte yer alan Albrecht Dürer (1471-1528), Le Brun, Giorgione (1477/8-1510), Caravaggio (1571-1610), Poussin, Michelangelo (1475-1564) ve Leonardo

10 Ginsburgh ve Weyers, 2002; Holt, 1994; De Piles, 1743.

11 De Piles, 1743, 219

12 De Piles, 1743, 295.



NOMS des Peintres les plus connus.	Compoſition.	Deſſein.	Coloris.	Expreſſion.
A				
Albane.	14	14	10	6
Albert Dure.	8	10	10	8
Andre del Sarte.	12	16	9	8
B				
Baroche.	14	15	6	10
Baſſan, Jacques.	6	8	17	0
Baſtian. del Piombo.	8	13	16	7
Belin, Jean.	4	6	14	0
Bourdon.	10	8	8	4
Le Brun.	16	16	8	16
C				
Calliari P. Ver.	15	10	16	3
Les Caraches.	15	17	13	13
Correge.	13	13	15	12
D				
Dan. de Volter.	12	15	5	8
Diepembek.	11	10	14	6
Le Dominiquin.	15	17	9	17
G				
Giorgion.	8	9	18	4
Le Guerchin.	18	10	10	4
Le Guide.		13	9	12
H				
Holben.	9	10	16	13
J				
Jean da Udiné.	10	8	16	3
Jaq. Jourdans.	10	8	16	6
Luc. Jourdans.	13	12	9	6

NOMS des Peintres les plus connus.	Compoſition.	Deſſein.	Coloris.	Expreſſion.
Joſepin.	10	10	6	2
Jules Romain.	15	16	4	14
L				
Lanfranc.	14	13	10	5
Léonard de Vinci.	15	16	4	14
Lucas de Leide.	8	6	C	4
M				
Mich. Bonarotti.	8	17	4	8
Mich. de Caravage.	6	6	16	0
Mutien.	6	8	15	4
O				
Otho Venius.	13	14	10	10
P				
Palme le vieux.	5	6	16	0
Palme le jeune.	12	9	14	6
Le Parmeſan.	10	15	6	6
Paul Veroneſe.	15	10	16	3
Fr. Penni il fattoré.	0	15	8	0
Perrin del Vague.	15	16	7	6
Pietre de Cortone.	16	14	12	6
Pietre Perugin.	4	12	10	15
Polid. de Caravage.	10	17		5
Pordenon.	8	14	17	6
Pourbus.	4	15	6	15
Pouſſin.	15	17	6	10
Primaticc.	15	14	7	
R				
Raphaël Santio.	17	18	12	18
Rembrant.	15	6	17	12

NOMS des Peintres les plus connus.	Compoſition.	Deſſein.	Coloris.	Expreſſion.
Rubens.	18	13	17	17
S				
Fr. Salviati.	13	15	8	8
Le Sueur.	15	15	4	15
T				
Teniers	15	12	13	6
Pietre Teſte.	11	15	0	6
Tintoret.	15	14	16	4
Titien.	12	15	18	6
V				
Venius.	13	15	12	13
Vandeik.	15	10	17	13
Z				
Tadée Zuccre.	13	14	10	9
Fréderic Zuccre.	10	13	8	8

Şekil 1: Roger de Piles'nin ölçeğini 57 sanatçıya uyguladığı tablo.

Da Vinci gibi sanatçıların yer aldığı Roger de Piles'nin elli yedi kişilik listesinde sözü edilenlerin çoğu ünlüydü ve bugüne kadar da önemlerini korudular. Dikkate değer bir durum da şudur ki Roger de Piles'nin yüksek liyakat puanı verdiği sanatçıların resimlerinin fiyatının zamanla daha fazla artmasıdır. Bu ölçeğe göre Rubens (1577-1640) ve Raffaello'nun (1483-1520) tüm parçalardaki toplam liyakat puanı 65 olarak görünmektedir ve bu puanla en başarılı iki sanatçı olurken, Leonardo da Vinci'nin (kompozisyon: 15 puan, çizim/desen: 16 puan, renklendirme: 4 puan, ifade: 4 puan) toplamda liyakat değeri 39 puan, Michelangelo'nun toplam liyakat puanı (kompozisyon: 8 puan, çizim: 17 puan, renk:4 puan ve ifade:8 puan) 37 puan olarak görünüyor. Bu ölçeğin özgünlüğü, 'güzelliği parçalarına ayırmak' veya 'güzelliği ek kavramlarla tamamlamak' olarak değerlendirilebilecek bir estetik görüş ve metodoloji sunmuş olmasındadır. Bu ölçekte farklı dönemlerden Avrupalı ressamları dört ölçüte göre (kompozisyon, tasarım, renklendirme ve ifade) 0-20 arası puan vererek değerlendirdi. Ancak, ne genel bir puan hesapladı ne de performansların nicel ölçümlerini hiyerarşik bir düzene soktu. Roger de Piles'nin kuramının üç ana ilkesi vardı: (1) Resim kuramını, edebiyat kuramından ayırmak, (2) bir resme duyulan görsel ilginin resmin konusundaki ahlaki, dini ya da düşünsel unsurlardan bağımsız olduğunu vurgulamak ve (3) doğaya bakma biçimimizle resme bakabilmeyi sağlamak. Roger de Piles'nin ölçeğini önemli yapan da tam olarak bu üç ilkedir.

Her ne kadar bugün bize oldukça basit ya da kuşkulu gibi görünse de kimi çağdaşları bunu 'dehayı karakterize etmenin akıllıca bir yolu' olarak değerlendirdi. 18. yüzyıl boyunca, Avrupa'dan çeşitli sanat eleştirmenleri ve yorumcuları onun temel fikrini benimsediler ve onu başka biçimlere uyguladılar. Bu durum, Roger de Piles'nin sanatsal performansların niceliksel karşılaştırması üzerine canlı bir uluslararası söyleme zemin

hazırlamış olduğu anlamına gelmektedir. Örneğin Fransız yazar, diplomat, estetikçi, tarihçi ve Akademi üyesi Jean-Baptiste Dubos da (1670-1742) Roger de Piles'nin ölçeğini takdir etti ve sanat eleştirisi üzerine *Les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünceler)* (1719) adlı kitabı yazdı. Roger de Piles'nin ölçeğine benzer ölçek önerenler/kullananlardan biri olan İngiliz şair Mark Arkenside (1721-1770), *Balance of Poets (Şairlerin Dengesi)* (1746) adlı çalışmasında yirmi Antik ve modern Alman şairinin mükemmeliyet düzeyini, liyakat değerini dokuz kavram/ölçüt üzerinden sayısal olarak değerlendirdi. Bu ölçeğin takipçileri arasında *Gentleman's Magazine (Beyefendinin Dergisi)* adlı periyodik yayında anonim olarak yayımlanan *Scale to Measure to Measure the Merits of Musicians* (*Müzisyenlerin Niteliklerini Ölçmek İçin Ölçek*) (1776) ve Christian Friedrich Daniel Schubart'ın (1739-1791) *Kritische Skala der Vorzüglichsten Deutschen Dichter (En Mükemmel Alman Şairlerinin Eleştirel Ölçeği)* (1792) adlı ölçekler de vardı. Yüz yıl boyunca, bu erken deneylerin hiçbiri genel bir puana dayalı hiyerarşik bir düzen benimsemedi. Ancak 19. yüzyılın başında, Fransız yazar Jean-Francois Sobry (1743-1820), 1810'da puanlama ve hiyerarşik bir düzen gösteren ölçeği üretti.[13] Sobry, *Poétique des arts, ou Cours de peinture et de littérature comparée (Sanatın Poetikası veya Resim ve Karşılaştırmalı Edebiyat Dersi)* adlı kitabının *De la Balance des Peintres (Ressamların Dengesi)* başlıklı bölümü altında Roger de Piles'nin ölçeğini de aşağıdaki şekilde eleştirdi:

> Depille,[14] *Cours de Peinture par Principes*'nin sonunda, bu ressam dengesini tasarlarken kuşkusuz çok dâhice bir fikre sahipti. Ancak büyük renkçilere olan tutkusu, bu dengeyi o kadar çok lehlerine çevirdi ki bunu sadece ünlü bestecilere karşı önyargılarını daha iyi iletmek için icat etmiş gibi görünüyor. Bu, tümü gerçek adaletsizliği yüceltmeyi amaçlayan, görünürdeki adaletin bir ölçüsüdür. Söylediklerimizi kanıtlayacağız.
>
> Depille, resimde dört ana bölüm kurar: Kompozisyon, çizim, renklendirme, ifade. Her şeyin temeli olarak çizimi ilk sıraya koymalıydı; ama ona küçük ayrıntılarla saldırmayalım, ona ait bir fikirde onun tüm buyruklarını kabul edelim ve onun tasarladığı gibi tartışalım.
>
> (…)
>
> Daha sonra her bir ressama kompozisyonda, çizimde ve diğer iki kısımda çok fazla derece verir ve her biri için tüm bu dereceleri bir araya getirerek aralarındaki liyakat dengesini kurar. İyi yargılamak için bu kadar elverişli bir terazi icat ettikten sonra, onu yanlış yargılardan oluşan bir repertuar olan uygulamaya koyduğuna kim inanır? Peki! Depille, sanatın

13 Ringel ve Werron, 2020. Spoerhase, 2018.

14 Sobry, metninde De Piles'yi, Depille biçiminde yazmıştır. Sanatçıların isimlerinde farklı yazma eğilimi vardır. Örneğin Rembrandt'ı Reimbrandt, Leonardo da Vinci'yi Lėonard-de-Vinci biçiminde yazmıştır. Sobry'den yapılan doğrudan alıntıda isimlerdeki söz konusu farklı yazma eğilimi değiştirilmemiş, aynen alınmıştır.

ilk ışıklarından biri olan Michel-Ange'yi derecelere, Tintoret'i 49'a, bilge Leonard-de-Vinci'yi 49'a, Rubens'i 65'e koymaktan korkmuyor; Poussin 53, Garrache 58, Albane 44, Reimbrandt 50. Son olarak, sadece Raffaello hususunda adaletsiz davranmaya cesaret edemez ve anlaşılan bir tek ona Rubens'e yaptığı gibi 65 puan verir.[15]

Balance des Peintres, rectifiée

NOMS.	Compo-sition.	Dessin.	Coloris.	Expres-sion.	Résul-tat.
Raphael……..	17	17	12	17	63
Poussin……	18	18	9	18	63
Lesueur..……	18	17	9	18	62
Dominiquin……	14	17	10	16	57
Michel-Ange……..	16	18	6	15	55
Leonard-de-Vinci……	13	16	10	14	55
Correge……..	12	14	17	12	55
Titien……..	13	16	18	8	55
Rubens……	14	14	17	9	54
Lorrain……	17	10	17	7	51
Wandick……	12	15	7	8	52
Lebrun……	15	15	8	14	52
Carrache…….....	12	15	11	11	49
Albane……	12	14	10	10	46
Pietre de Cortonne……..	12	12	11	6	42
Mignard……..	11	11	11	9	42
Bourdon……..	12	11	10	9	42
Lahire……..	11	12	12	7	42
Champagne…….....	12	11	15	4	42
Jouvenet……..……	11	12	8	10	42
Paul Véronèse……	11	11	17	3	42
Giorgion…….....	10	10	17	4	41
Reimbrandt……	10	8	17	6	41
Téniers……	10	10	17	4	41
Tintoret……	10	11	16	4	41

Şekil 2: Jean-Francois Sobry'nin Roger de Piles ölçeğinin düzeltmesi

Sobry'nin, Roger de Piles'nin dört kavramını dikkate alarak liyakat değerlerini belirlediği yirmi beş sanatçıya ve puanlarına baktığımızda; klasik resmin değerlerine bağlı sanatçıların hiyerarşinin en üst basamağında yer aldığını, renkçi tavırlarıyla öne çıkan sanatçılara kompozisyon ve desen niteliklerine ortalama puanlar, ifade için de düşük puanlar vererek renkçi sanatçıların toplam liyakat puanlarını düşük kabul ettiği dikkat çeker. Örneğin resimde saflığa, sadeliğe ve desenin önemine vurgu yapan ve klasiklerin sanatını kanon olarak kabul eden Nicolas Poussin'ya desen, kompozisyon ve ifade ölçütleri için tam puan (18), renk ölçütü için dokuz vererek toplamda 63 puanla Yüksek Rönesans sanatçısı Raffaello ile aynı rütbeye yerleştirdi. Dramatik renk etkileri oluşturması nedeniyle rengin ustası olarak kabul edilen Maniyerist ressam Tintoretto'ya (1518-1594) ya da yine renkçi yaklaşımlarıyla öne çıkan Rembrandt (1606-1669), Teniers

15 Sobry, 1810, 148-149.

(1610-1690) gibi sanatçılara özellikle ifade, anlatım niteliğine düşük puanlar vererek 25 sanatçı içerisinde en alt sıraya yerleştirdi. Sobry, bu türden bir denemesine rağmen Roger de Piles'nin ölçeğinin 'ne kadar ustaca olursa olsun, yetenekleri incelemek, öykünmeyi yavaşlatmak, sanatçıları ürkütmek, amatörleri titiz kılmak gibi büyük bir dezavantaja sahip olduğunu, hatta esasen yetersiz'[16] olduğunu yazdı. Sobry, yukarıdaki alıntının son cümlesinde 'De Piles'nin terazisinin doğruluğu budur' derken onu ironik bir şekilde eleştirdi. Sobry'ye göre sanatçılar işlerinde eşit olmadıkları için başka türlü bir ölçme aracı gerekliydi; bu düşüncelerini şöyle savundu: "Bu nedenle dinleyicilerimizi bu ölçeklere kesin bir kural olarak bakmaya değil, tam tersine yalnızca ustaca, merak uyandıran, hatta eğlenceli bir fikir olarak bakmaya, güzel olan her şeyi, nereden gelirse gelsin, kıymetini bilmeye davet ediyoruz."[17]. Sobry, aynı çalışmada, sanatta ölçmenin sanatseverliğin doğasına uygun olmadığını 'güzel olanı gördüğümüzde, onu tartma zahmetine girmeden sevelim. Yeteneğin coşkusunun karşılığını, saygının coşkusuyla ödeyelim; teraziyi tüccarlara bırakalım,[18] diyerek ağır bir biçimde eleştirdi ve 19. yüzyılın başında ölçek sürecini de sonlandırmış oldu.

Jonathan Richardson Ölçeği

Roger de Piles'den sonra İngiliz ressam Jonathan Richardson (1665-1745), 1715-1719 yılları arasında *An Essay on the Theory of Painting* ve *An Essay on the Whole Art of Criticism* başta olmak üzere Roger de Piles'ninkine benzer kitaplar yazdı. Çalışmaları sanatla ilgilenen birçok kişi tarafından okundu ve böylece Roger de Piles'nin eleştiri kavramları, sanat tartışmalarının yaygın metodunu biçimlendirmiş oldu. Yaklaşık yüz yıl basılan bu kitaplar hem İngilizce hem de bir dizi çeviride ve onlardan yapılan uzun alıntılar aracılığıyla sanat eleştirisini etkilemeye devam etti.

Richardson'ın eleştirel teorisinde temel kavramlar, resim sanatının görsel niteliklerine işaret ediyordu. Ona göre resim, sessiz bir sanattır ve bize verdiği haz, müzikten aldığımız hazla çok benzerdir. Kulağa gelen sesler ve armonilerin verdiği hazza benzer bir hazzı gözlere resimdeki güzel formlar, renkler ve armoni verir. [19]

Richardson, Roger de Piles'nin daha önce belirlediği ölçeği biraz daha geliştirerek sanatseverler ve konosörler için çok faydalı olacağına inandığı bir ölçek hazırladı. Richardson, *An Essay on the Theory of Painting* (*Resim Teorisi Üzerine Bir Deneme*) başlıklı çalışmasında analiz yöntemini açıkladı. Richardson bu çalışmasında, bir resmin başarısının ayrılmaz bir parçası olduğunu düşündüğü yedi kategori belirledi. Bunlar her resimde bulunması gereken unsurlar/ölçütlerdi ve her kategoriye sıfır ile 18 arasında bir puan vererek, herhangi bir resmin değerlendirebileceğini iddia etti. Yedi nitelik, bir resmin liyakat puanını belirlemek için hayati öneme sahipti: Kompozisyon, renklendirme, işleme/tarz, desen/çizim, keşif, ifade ve son olarak da zarafet ve ihtişamdır. Richardson, bunların

16 Sobry, 1810, 154.

17 Sobry, 1810, 154.

18 Sobry, 1810, 155.

19 Richardson, 1725.

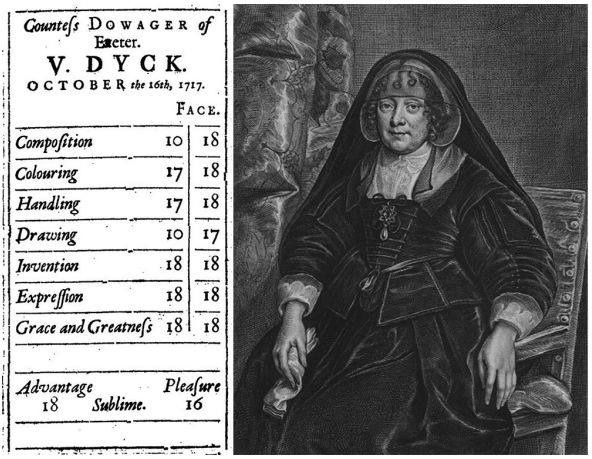
birbirinden farklı ama sanatın mükemmelliği için gerekli nitelikler olduklarını göstermeye çalıştı. Her niteliğin detaylı açıklamaları, birçok eski resim üzerine yapılan tartışmaları içerir. En yüksek mükemmellik derecesi 17 ya da 18 puanı gerektirir. Richardson'a göre bu puanı hak eden kısımlar yüceliği temsil eder. 16'dan 13'e kadar olanlar dört farklı derecedeki mükemmelliği gösterir; 12'den 5'e kadar olanlar vasat olanı işaret eder. Diğer dört rakam da kötü olanı ifade etmekteydi ki bu puanı hak eden resimler dikkate değer değildir. Richardson, iyi resimlerin bazı ayrıntılar, nitelikler bakımından kötü olabileceğini de kabul etti ve birden dörde kadar olan değerlerin de bunun için kullanılmasını önerdi.[20] Bu ölçeğin amacı, herhangi bir kişinin bir resmin yüce olup olmadığına karar verebilmesiydi. Resimdeki tüm farklı liyakat, başarı dereceleri üç genel sınıfa indirgenebilir. Vasat, mükemmel ve yüce. Bu yaklaşıma göre bir resmin başarısının 'yüce' kategorisinde olabilmesi için harikulade ve şaşırtıcı olması, zihne şiddetle çarpması, onu karşı konulmaz bir şekilde doldurması ve büyülemesi gerekir. Richardson, yüce eserlerin ancak tarih ve portre resmi kategorilerinde bulunabileceğini ve bu resimlerin yüce olabilmesi için ‹zarafet, büyüklük, icat veya ifadede üstün olması gerektiğini' savundu.

Resmin ahlaki ve öğretici bir rolü olabileceğine inanan bir teorisyen olarak Richardson, portrelerin ünlü kişileri örnek almamız için bize ilham verebileceğini ve ayrıca kişilerin portrelerinde kendilerine atfedilen erdemlere uygun yaşamaya mecbur hissedeceklerini savundu. Bundan da anlaşılacağı gibi, belki de kendisi de bir portre ressamı olduğu için hem kendini yüceltti hem de türler hiyerarşisinin olağan yapısını değiştirerek tarih resminin yanında portrenin de sıralanması gerektiğini savundu. Ayrıca Richardson; resim kuramının büyük bir kısmını icat, renk, kullanım üzerine dayandırdı ve öncelikle bir resim tasarlamanın ve yapmanın pratikliğine odaklandı[21]. Belki de bu yüzden onun derecelendirme, puanlama sistemini bir portre üzerinden görmekteyiz. Richardson, *An Essay on the Whole Art of Criticism* (*Bütün Eleştiri Sanatı Üzerine Bir Deneme*) adlı kitabında ölçeğini Van Dyck'ın *Exeter'in Dul Kontesi* adlı resmini (Şekil 3) puanlayarak örneklendirdi. Ölçek görselinde (Şekil 3) iki puanlama sütunu bulunmaktadır. Richardson bu resmin bir portre olması nedeniyle yüzün en dikkate değer alan olduğunu ve bu nedenle de yüz için ayrı bir sütun açacağını, ancak diğer türler için buna gerek olmadığını yazdı. Ölçekten de anlaşılacağı üzere bu resmi kompozisyon, renklendirme, tarz, keşif, ifade ve zarafet ile ihtişam bakımından 18 puana, çizim bakımından 17 puana değer gördü ki bu puanlar yüksek mükemmelliğe 'yüceliğe' karşılık geliyordu. Portredeki yüz için ise keşif, ifade, zarafet ve ihtişam bakımından 18 puan; tarz, renklendirme 17; çizim ve kompozisyon bakımından 10 puana değer gördü. Bu ölçeğe göre portrenin yüzü vasat, diğer alanları yüksek derecede bir mükemmellikteydi[22].

20 Richardson, 1725.

21 Mount, 2020.

22 Richardson, 1719; Venturi, 1964.



Şekil 3: Jonathan Richardson ölçeğinin Van Dyck'ın *Exeter'in Dul Kontesi* adlı resmine uygulandığı tablo.

Richardson'ın 'yüce' kavramını, eleştirisinin ve sanatçının başarısında zirveye yerleştirmesi kendisinden sonra gelen düşünürleri, yazarları ve sanatçıları da etkilemiş görünmektedir. Örneğin, Edmund Burke'ün (1729-1797) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Yüce ve Güzel Fikirlerimizin Kökeni Üzerine Felsefi Bir Araştırma*) (1757) adlı çalışması ya da Romantiklerin epik ve doğaüstü konulara yönelerek 'yüce' temasına odaklanması, Richardson'ın yeniden başlattığı bir süreç gibi görünmektedir. 18. yüzyıl sanatçıları ve uzmanları için sanatın birincil işlevi öğretmekti. Sanat, yüce düşüncelere ve ahlaki eylemlere ilham vermeliydi. Richardson 'genel olarak, 'mükemmel olanın en mükemmeli', iyinin en iyisi' 'bize en iyi seçilmiş sözcüklerle aktarılan en büyük ve en soylu, takdire şayan, harika düşünceleri; imgeleri veya duyguları yüce olarak kabul etti. [23]

Richardson, bu sistemin teoride her izleyici tarafından kullanılabileceğini iddia etti. Richardson'ın yazıları, resim toplamaya ve resim uzmanı olmaya başlayan bir İngiliz orta sınıfına hitap ediyor ve onlara sanatı tartışmak için bir dizi terim veriyordu. 'Sanat eleştirisi' de bu terimlerden biriydi ve literatürde bu terimin ilk kullanımı Richardson'la ilişkilendirilir. Richardson sanatı yargılama, değerlendirme eylemini tanımlamak için 'eleştiri' terimini kullanarak kısa süre sonra Fransız politikacı ve tarihçi Jean-Baptiste Dubos'nın 1719'da yazdığı *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünceler) adlı kitabın adında olduğu gibi diğer eserlerin adlarında da görünmeye başlayan bir isim vermiş oldu. Richardson[24], *An Essay on the Whole Art of Criticism, as It Relates to Painting* (*Resimle İlgili Olarak Bütün Eleştiri Sanatı Üzerine Bir Deneme*) adlı kitabında sanat eleştirisi metodunu şöyle açıkladı: 'Bir resmin, çizimin veya baskının başarısını yargılamak için bir kurallar sistemi kurmamız gerekir. Burada bu söylemi elimden geldiğince eksiksiz hale getirmek için böyle bir sistem kurmak zorunda-

23 Richardson, 1725.

24 Richardson, 1719.

yım.' Richardson; bir ressamın ya da uzmanın, eleştirmenin, kendisini güvenli bir şekilde idare edebileceğini düşündüğü şeyin bir özetini aşağıdaki yedi maddede sundu:

> I. Konu; incelikli olarak hayal edilmelidir ve mümkün olduğunca ressamın elinde geliştirilmelidir. Bir tarihçi, şair, filozof ya da ilahiyatçı gibi iyi düşünmeli ve dahası, sanatının tüm avantajlarından akıllıca yararlanma ve kusurlarını gidermek için çareler bulma konusunda bir ressam gibi düşünmelidir.
>
> II. İfade konuya ve kişilerin karakterlerine uygun olmalıdır; güçlü olmalıdır, böylece eser mükemmel bir şekilde iyi ve kolayca anlaşılabilir. Resmin her parçası; renkler, hayvanlar, perdeler, özellikle figürlerin hareketleri ve her şeyden önce başın edası bu amaca katkıda bulunmalıdır.
>
> III. Bir ana ışık olmalı; gölgeler, dinginlikler ve diğer unsurlarla birlikte uyumlu bir kütle oluşturmalıdır. Hep birlikte gözü tatmin etmeli, iyi bir müzik parçasının kulağa hitap ettiği gibi çeşitli kısımlar iyi bağlanmalı ve kontrast olmalıdır. Bu sayede resim sadece daha hoş değil, aynı zamanda daha iyi görülür ve anlaşılır.
>
> IV. Çizim tam olmalıdır; hiçbir şey düz, aksak veya orantısız olamaz; bu oranlar çizilen kişilerin karakterine göre değişmelidir.
>
> V. Neşeli ya da katı renklendirme, doğal, güzel ve temiz olmalı ve gözün hoşlandığı şeylerin yanı sıra hafif ve orta tonlarda olmalıdır.
>
> VI. Renkler ister kalın ister ince işlenmiş olsun, hafif ve doğru bir elle yapılmış gibi görünmelidir.
>
> VII. Son olarak, doğa en altta görülmesi gereken temel olmalıdır ama doğa yükseltilmeli ve geliştirilmelidir. [25]

Richardson'a göre bu birkaç basit kuralı iyice anlayıp bir sağduyu ölçüsü ile usta sanatçıların resimlerini anlamak için kullanmak, bir beyefendiyi iyi bir yargıç/eleştirmen olarak nitelendirmek için yeterlidir. Bir resmin veya çizimin iyilik derecelerini yargılamak için eleştirmenin, uzmanın sanata iyice aşina olması ve sürekli olarak en iyiyle muhabbet etmesi gerekir.

Richardson nadiren çağdaş sanat eserlerine odaklandı, eleştirileri daha çok eski resimlerin tartışmalarını içerdi. Renge, ışığa ve gölgeye duyarlılığında Richardson, Roger de Piles'ye çok şey borçluydu ve onun gibi -en azından kısmen- biçimci olan bir sanat teorisi geliştirdi. Roger de Piles gibi, Richardson da konusu ne olursa olsun bir eserin biçimsel niteliklerine hayrandı. Ancak, ressamlara tavsiye niteliğindeki aşağıda yer alan alıntıdan da anlaşılabileceği gibi, sadece resmin biçimsel niteliklerine odaklanmadı, sanatçının dâhil olduğu entelektüel ortamı da dikkate aldı ya da entelektüel ortamın sanatçının liyakat puanını etkilediğini kabul etti.

> Şu ana kadar söylediklerim, zihnini soylu imgelerle doldurmayan kişiye pek fayda sağlamayacaktır. Bu nedenle bir ressam; Homer, Milton, Virgil,

25 Richardson, 1719, 27-30.

> Spencer, Tbucydides, Ltiy, Plutarch, vb. gibi en iyi kitapları okumalıdır, ancak esas olarak, dünyanın en soylu şekilde ifade edildiği, en yüce düşüncelerin en büyük çeşitliliğinin bulunduğu tükenmez bir kaynağı, kutsal yazıları okumalıdır. Ayrıca en parlak arkadaşlara sık sık uğramalı ve geriye kalanlardan kaçınmalı: Rafaello, en iyi dâhilerle ve Roma'daki en büyük insanlarla sürekli olarak görüşüyordu ve bunlar onun yakın arkadaşlarıydı: Giulio Romano, Titian, Rubens, Van-Dyck. Bu hususta kendilerine nasıl bir değer koyacaklarını iyi biliyorlardı. Ancak en iyi resim ve heykel ustasının eserleri, bir ressamın günlük ekmeği gibi olmalıdır. Böylece ona lezzetli bir besin sağlayacaktır.[26]

Richardson'ın bir ressama atfettiği değeri, ressamın liyakat derecesinin onun entelektüel becerileriyle, nitelikleriyle de ilişkilendirdiğini görüyoruz. Bu, ressamın başarısını sadece eserinin ya da eyleminin kendinde değil, onun tüm yaşamında da aradığı anlamına gelir.

Sonuç

Roger de Piles ve Jonathan Richardson'ı, meslekleri yani ressam olmaları dışında aynı bağlama yerleştiren şey; sanatta mükemmellik diye bir şey olduğuna ve bu mükemmelliğin derecesinin ölçülebilir olduğuna ilişkin inançlarıdır. Roger de Piles ve Richardson'ın; yüce sanatı ve mükemmeli anlamak, sanatçının başarısını kanıtlamak için ilkeler belirlemeleri ve ölçekler geliştirmeleri, 18. yüzyılın rasyonelliğine paralel olarak sanat eleştirisinin nitel bir alan olduğu fikrinin karşısında yer alan nicel sanat eleştirisi örnekleriydi. Roger de Piles ve Richardson'ın geliştirdiği bu ölçekler, 18. yüzyıl boyunca sanat eleştirmenleri tarafından övüldü. Hatta Aydınlanma düşünürleri tarafından tasarlanan eleştirel sıralamalara rehberlik eden modeller haline geldi. Resim dışında farklı alanlarda benzer ölçekler geliştirildi ve yüzyıl boyunca birbiri ardına bu ölçeklerin benzerleri ortaya çıkmaya devam etti. Başta matematikçiler olmak üzere bilim insanları bu ölçekleri kendi alanlarına uyarladılar. Romantizm ve onunla birlikte yeni bir sanat ve sanatçı anlayışı kök saldıkça, ölçek sadece tuhaf değil, aynı zamanda nahoş görünmeye başladı. Sanatçılar ve sanat eleştirmenleri, bu tür hiyerarşi oluşturan ve nicel ölçeklere şüpheyle yaklaştılar.

Bu ölçeklere yönelik 18. yüzyıldaki övgüleri ya da 19. yüzyıldaki eleştirileri bir yana bırakırsak Roger de Piles ve Richardson'ın teorileri ve ölçekleri; modern eleştirinin biçimlenmesi sürecinde önemli bir rol oynadı. Bugün dahi aradan üç yüz yıldan daha fazla zaman geçmesine karşın tartışmalı ama olağanüstü bir çaba olduğunu kabul etmeliyiz. Bu teorisyenler, eleştirmen olarak çağdaşlarından farklıydılar. Çünkü eleştirilerindeki nicel boyutu bir yana bırakırsak bu iki teorisyen eseri konudan bağımsız olarak, görsel nitelikler üzerinden değerlendirmeye çalışarak bir sanat eserinin fiziksel ve estetik bir birlik olarak algılanması gerektiğine vurgu yaptılar. Sanat nesnesinin, sanatın konusundan ayrılmasını, resim eleştirisinin edebi kuramlardan ayrılmasını başlattıkları için modern sanat eleştirisinin, özellikle de formalist eleştirinin biçimlenmesinde çok önemli bir etkileri oldu.

26 Richardson, 1725, 201.

KAYNAKÇA

De Piles, R. (1743). *The Principles of Painting*, London: J. Osborn.

Elkins, J. Art Criticism, https://www.academia.edu/163427/Art_ Criticism_ dictionary_ essay_ Erişim: 01 Ekim 2021.

Epple, A. Erhart, W. ve Grave, J. (2020). *Practices of Comparing: Towards a New Understanding of a Fundamental Human Practice,* Germany: Transcript Verlag

Ginsburgh, V. ve Weyers, S. (2002). De Piles, Drawing and Color. An Essay in Quantitative Art History, *Artibus et Historiae*, 23 (45), 191-203.

Graddy, K. (2013). Taste Endures! The Rankings of Roger de Piles (1709) and Three Centuries of Art, *The Journal of Economic History*, 73 (3), 766-791.

Holt, D. K. (1994). An Example for Art-Critical Instruction: Roger de Piles, *The Journal of Aesthetic Education,* Vol. 28, No. 2, 95-98.

Lee, S.Y. ve Barrett, T. (1991). The Critical Writings of Lawrence Alloway, *Studies in Art Education,* 32 (3), 171-177.

Lee, R. W. (1940). Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting, *The Art Bulletin*, Vol. 22 (4), 197-269.

Mount, H. (2020). Shaftesbury v. Richardson: a Counterfactual Exercise, *Rocznik Historii Sztuki*, 65, 5-17.

Munsterberg, M. (2014), The Beginning of British Art Criticism in the 1760s, *British Art Journal*, 15 (1), 82-94.

Parcell, S. (2012). *Four Historical Definitions of Architecture*, McQueen's University.

Richardson, J. (1719). *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting,* London: Black Swan.

Richardson, J. (1725). *An Essay on the Theory of Painting*, London: A. Battesworth.

Ringel, L. ve Werron, T. (2020). Where Do Rankings Come From? A Historical-Sociological Perspective on the History of Modern Rankings, In: *Practices of Comparing. Towards a New Understanding of a Fundamental Human Practice*. Epple A, Erhart W, Grave J (Eds); Bielefeld: Bielefeld University Press, 137-170.

Sobry, J. F. (1810). *Poétique des arts, ou Cours de peinture et de littérature comparée,* Paris: Delaunay.

Spoerhase, C. (2018). Rankings: A Pre-History. In: *New Left Review, 114 (6),* 99–112.

Venturi, L. (1964). *History of Art Criticism*, New York: Dutton.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1049690
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 905-945. Araştırma | *Research*

SİVAS-SÖĞÜTCÜK KÖY ODASI VE DUVAR RESİMLERİ

SİVAS-SÖĞÜTCÜK VILLAGE ROOM AND WALL PAINTINGS

Turgay YAZAR*
Şuayip ÇELEMOĞLU**

Öz

Köy odaları, bayramlaşma, düğün, cenaze törenlerinin yapıldığı mekânlar olmasının yanı sıra köy halkının bir araya gelerek sohbet edip vakit geçirmeleri ve köye dışarıdan gelen misafirlerin ağırlanmasına olanak sağlayan yapılardır. Kültürümüzdeki misafirperverliğin mimariye yansıması olarak karşımıza çıkan köy odaları, işlevsel gerekliliklerinin yanı sıra estetik, sosyal ve kültürel değerleri ile de dikkat çekmektedir. Fakat köy odaları, günümüz gereksinimlerine ayak uyduramadığından dolayı işlevlerini büyük oranda yitirmiştir. Bu çalışmada, Sivas merkeze bağlı Söğütcük'te yer alan köy odası tanıtılacak ve değerlendirilecektir. Oda, tavanı taşıyan sütunlardan birinin üzerinde yazan kitabeye göre 1883 yılında inşa edilmiştir. Hafif eğimli bir arazi üzerine moloz ve kaba yonu taş ile yığma tekniğinde inşa edilen yapı, kareye yakın dikdörtgen bir alana inşa edilmiş olup nimsekili plan tipindedir. Söğütcük Köyü'ndeki oda, mimari yapısından ziyade bezemeleri açısından dikkat çekmekte olup sıva üzerine işlenen duvar resimleri açısından bölgedeki en önemli örneklerden biridir. Duvar resimlerindeki bitkisel bezemeler, vazodan çıkan çiçekler, sembolik eşyalar ve mimari yapı tasvirleri gibi kompozisyonların yanı sıra gaz lambası, savaş gemisi ve duvar saati gibi motifler, dönem üslubunu yansıtması bakımından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Sivas, Söğütcük, Köy Odası, Duvar Resmi, Kalemişi*

Abstract

Village rooms are structures that allow village people to gather together and spend time, as well as to accommodate guests coming from outside the village, in addition to being places where celebration, weddings and funerals are held. The village rooms, which come across as a reflection of the hospitality in our culture to architecture, attract attention with their aesthetic, social and cultural values as well as their functional requirements. These rooms, which were built by the rich people of the village or local people together,

* Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0179-4511 ♦ E-mail: turgay.yazar@omu.edu.tr
** Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3432-302X ♦ E-mail: scelemoglu08@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 28.12.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 02.12.2022*

were used as the common property of the village. But the village rooms have largely lost their functions due to the fact that they have not kept up with today's requirements.

In this study, it is aimed to evaluate the significance of structure in Turkish Folk Art by introducing the architectural and decoration features of the village room that we identified during the surface survey carried out with the permission of the Ministry of Culture in 2014. The room in Söğütcük Village, connected to the center of Sivas, one of the villages where Ilbeyli Turkmens settled, is an important example of village rooms that have largely preserved their original identity. İlbeyli territory attracts attention as one of the special regions of Sivas province in terms of village rooms. The room was built in 1883 according to the inscription on one of the columns that carries the ceiling. The structure, built in the technique of masonry with rubble and coarse-grained stone on a slightly sloping terrain, is built on a rectangular area close to the square and is of the "nimsekili" plan type. In this plan type, which is widely used in village rooms, the rooms are divided into three parts with different heights with rows of uprights placed in the east-west and north-south directions, connected by Bursa arch and beams sitting on them.

The room in Söğütcük Village attracts attention in terms of its decoration rather than its architectural structure and it is one of the most important examples in the region in terms of murals processed on plaster. Söğütcük Village Room, like many other village rooms in the region, has a dense decoration inside, but it is quite simple from the outside. In addition to compositions such as herbal decorations in wall paintings, flowers coming out of vases, symbolic items and architectural structure depictions, motifs such as gas lamp, warship and wall clock are important in terms of reflecting the period style. In addition to the pencil-like decorations, there is a wooden decoration on the balustrades and columns, and a plaster decoration on the fireplace and south wall mihrab. Although the Söğütcük Village Room has been repaired and protected, it is in a dysfunctional state. Therefore, in addition to protecting the material assets of the village rooms, it is important to revive and maintain the culture in the room.

Keywords: *Sivas, Söğütcük, Village Room, Wall Painting, Painted Decoration*

1. Giriş

Sivas'a 50 km uzaklıkta, merkez ilçeye bağlı bir köy olan Söğütcük'ün, adının nereden geldiği kesin olarak bilinmemektedir. Rivayete göre köy halkı Halep civarındaki Söğütcük adlı bir köyden buraya gelmiş[1], bu nedenle de yerleştikleri yeni köye de bu ismi vermişlerdir.

Söğütcük, Sivas'taki 42 İlbeyli köyünden biri olup yöre halkı aynı aşirete bağlı Ulu Yörük Türklerinin Ortapâre koluna mensuptur. İlbeylilerin 13. yüzyılda Anadolu'ya vuku bulan göçler sırasında Halep üzerinden Sivas'a geldiği kabul edilmektedir. 1519 tarihli tapu defterinde "Kışlak-ı Söğütcük"[2] olarak geçen köyün 1574 tarihli kayıtlarda bahsedilen Sivas'taki 36 İlbeyli kışlağından biri olduğu anlaşılmaktadır. 18. yüzyılda Sivas'ın güneybatısındaki İlbeyli köylerini içine alan bir kaza kurulmuştur. 1844 tarihli temettüat defterine göre İlbeyli kazasına bağlı köylerden biri olan Söğütcük'te, 23 hane yaşamaktadır. İlbeyli kazası, 1867 yılında kaldırılarak köyleri yeni kurulan Tonus kazasına bağlanmıştır. 1904 yılında Menşurlu Nahiyesi oluşturulmuş, nahiyenin ismi 1907'de İlbeyli olarak değiştirilmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra İlbeyli köyleri Sivas merkez ilçeye bağlanmıştır. Bu idari yapı günümüzde de devam etmektedir[3].

Köy içerisinde tapunun J31BO1D3A pafta, 150 ada, 3 parseline kayıtlı olan Söğütcük Köy Odası, Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından 17.01.2011 tarihinde taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Yapı, 2014 yılında İç Anadolu[4], 2017 yılında ise İlbeyli köy odalarını[5] konu alan iki çalışmada yer almış ve birkaç kaç paragraf halinde kısaca tanıtılmıştır. Köy odası, tarafımızca 2014 yılında Kültür Bakanlığı izni ile yürüttüğümüz yüzey araştırması sırasında incelenmiştir. Bu çalışmada odanın mimari ve bezeme özellikleri ayrıntılı olarak tanıtılmış, Sanat Tarihi içerisindeki yeri vurgulanarak yapının onarım öncesi durumu ile kalemişi süslemeleri üzerine yoğunlaşılmıştır.

2. Yapının Tarihçesi ve Onarımlar:

Yapının inşa tarihi hakkında elimizde kesin bir bilgi yoktur. Halk arasında Hocagiller olarak bilinen aileye mensup Turan Efendi tarafından yaptırılan[6] yapının inşa tarihi ve geçirdiği değişiklikler, hali hazırda yapıda tespit edilen veriler ışığında yapılmıştır. Bu verilerden ilki, oda tavanını taşıyan batıdaki sütun sırasının kuzeyden ikincisinin doğuya bakan yüzündeki Latin harfleriyle yazılmış 1883 (Fot. 1), diğeri ise kuzey duvarındaki batıdan üçüncü panonun üzerine kazıma tekniği ve Arap rakamları ile yazılmış olan ١٣٥٥ (H 1355/ M 1936) tarihidir (Fot. 3). Bu tarih, kuzey duvardaki dolap kapağı üzerinde bulunan dikdörtgen panonun ortasındaki kartuş içerisinde kalemişi tekniğinde Latin rakam-

1 Pürlü, 2002, 179.

2 Pürlü, 2002, 41.

3 İlbeylilerle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Pürlü, 2002, 19-62; Kuzucu, 2004, 165-183.

4 Karpuz, 2014, 457.

5 Bulut, 2017, 13-31.

6 Karpuz, 2014, 457.

Fot. 1: Selamlık direğinin içe bakan yüzündeki tarih

Fot. 2: Güney duvar, ocaktaki saat motifi

Fot. 3: Kuzey duvar üçüncü pano üzerindeki tarih

Fot. 4: Kuzey duvar dolap üzerindeki tarih

larıyla Miladi olarak tekrarlanmıştır (Fot. 4). Odanın doğu duvarındaki ocak nişinin üst kısmında bir saat motifi yer almaktadır. Saat, dokuzu beş geçe olarak işlenmiştir (Fot. 2).

Yukarıda bahsedilen verilerin değerlendirilmesinden şu sonuçlara varmak mümkündür. 1883 tarihi, Hicri takvimin kullanıldığı döneme ait olup (H 1300-1301) odada Latin rakamlarıyla ve Miladi olarak yazılmıştır. Bu nedenle yapıya sonradan eklendiği kesindir. Bu durum; yapının hane halkı tarafından bilinen inşa yılının, sonradan oda duvarına yazdırılmış veya yazılmış olmasıyla açıklanabilir. Bu nedenle 1883 yılını yapının inşa tarihi olarak kabul etmek mümkündür.

Yapı, inşa edildiğinde iç duvarlarında bezeme olup olmadığı bilinmemektedir. Yapıda ilki batı ve güney, ikincisi ise kuzey ve doğu duvarda olmak üzere iki farklı bezeme üslubu görülmektedir. Odanın kuzey duvarında yer alan iki kitabe, benzer üsluptaki doğu duvarla birlikte 1936 yılında bezendiğini kesine yakın bir şekilde göstermektedir. Batı ve güney duvardaki bezemelerin 19. yüzyıl yapılarına benzer tarzda olması, bu bezemelerin muhtemelen yapının ilk inşası sırasında veya hemen sonrasında yapıldığını

Fot. 5: Yapının 2015 yılı öncesi durumu, güneybatıdan görünüm

Fot. 6: Yapının 2015 yılı öncesi durumu, güneydoğudan görünüm

Fot. 7: Yapının 2015 yılı öncesi durumu, aralık bölümü

Fot. 8: Odanın güncel durumu

söylememizi olanaklı kılmaktadır. Bu durumda batı ve güney duvarlar yapının ilk inşası sırasında ya da daha geniş bir çerçeve çizersek 1936 yılından önce bezenmiş olmalıdır. Yapının ilk inşası sırasında ya kuzey ve doğu duvarlardaki bezemeler yarım kalmış ve 1936 yılında tamamlanmış ya da sonraki yıllarda bir şekilde zarar görmeleri nedeniyle 1936 yılında yenilenmiştir.

Duvar resimlerinin tarihiyle ilgili son veri, ocağın yaşmak kısmındaki saat motifidir. Saatin dokuzu beş geçe olarak işlenmiş olması, bu motifin Mustafa Kemal Atatürk'e duyulan sevginin bir hatırası olarak 10 Kasım 1938'deki vefatından sonra odaya eklendiğini düşünmemize karine oluşturmaktadır (Fot. 2).

Oda, 2015 yılında Sivas İl Özel İdaresi Koruma Uygulama ve Denetim Bürosu tarafından restore ettirilmiştir[7]. Bu onarımda yapının batı cephesi önünde yer alan giriş mekânı (atlık) ve bitişiğindeki metruk bina kaldırılmış, yapının diğer cephelerine bitişik duvar kalıntıları temizlenmiş, dış duvarları sıvanarak üzeri kiremitli beşik çatı ile örtülmüş, iç mekândaki önceki yıllarda alçı ile kapatılan ocak nişi tekrar açılarak özgün durumuna getirilmiş, iç duvarlardaki panolar ile bezemelerin onarım ve bakımı yapılmıştır (Fot. 5, 6, 7, 8, 9)[8].

7 Memleket, 2015.

8 Bulut, 2017, 13-31. Yapının dış görünüşünün tamamen değiştirildiği ve bazı mekânlarının kaldırıldığı son onarımı ilkesel düzeyde tartışmak gereklidir. Yapıyı çevresinden ve içerisinde bulunduğu dokudan koparan, adeta yeni bir yapıya dönüştüren bu tür müdahaleleri başarılı olarak değerlendirmek oldukça zordur.

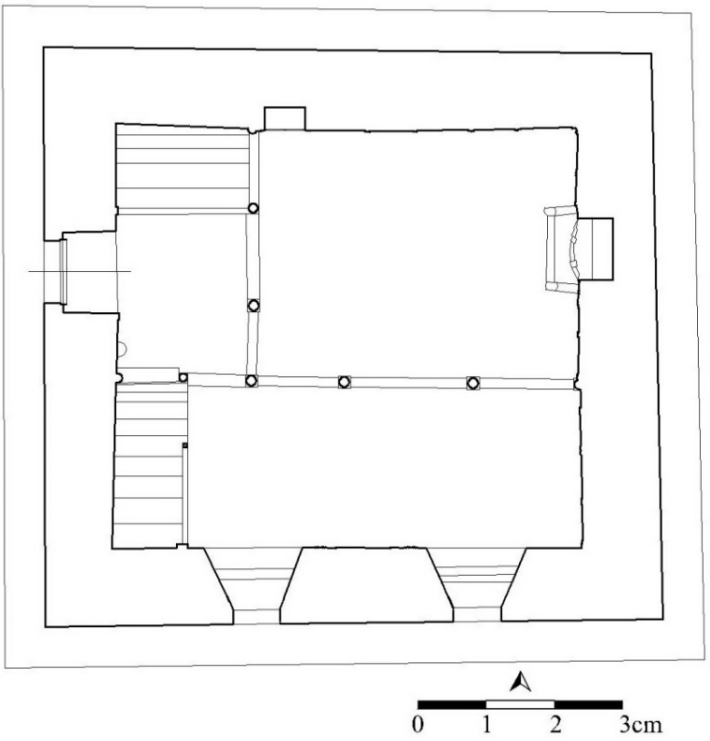
Fot. 9: Oda içinin güncel durumu

3. Mimari Tanım

Dıştan 905x852 cm, içten ise 677x612 cm ölçülerindeki kırma çatılı yapı, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen olup nimsekili plan tipindedir. Tek mekânlı odaya giriş, batı cephede eksenden hafif kuzeye kayık olan kapı açıklığından sağlanır. Oda, kuzey duvarından 361 cm güneyde yer alan beş sütun ve bunlara oturan kiriş ile doğu-batı yönünde bölünerek, kuzeydeki daha geniş olan doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı iki bölüm oluşturulmuştur. Doğu ve batıdaki ilk sütunlar duvara bitişiktir. Diğer üç sütun farklı aralıklarla yerleştirilmiştir. Doğudaki 182 cm'lik ilk açıklık en geniş olanıdır. Doğudan batıya doğru ikinci açıklık 118, üçüncü açıklık 171, dördüncü açıklık ise 138 cm'dir (Çiz. 1).

Odanın kuzeydeki kısmı, batıdan ikinci sütun hizasında kuzey-güney yönünde yerleştirilen üç sütun ile tekrar bölünerek batıdaki kuzey-güney, doğudaki ise doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı iki bölüm oluşturulmuştur. Bu bölümlerden giriş kapısının açıldığı batıdaki daha küçüktür. Odayı kuzey-güney yönünde bölen sütunların ilki kuzey duvara bitişiktir. Kuzeyden güneye doğru ilk açıklık 102, ikincisi 126, üçüncüsü ise 92 cm olup ortadaki açıklık daha geniştir.

Bu şema ile odada üç farklı bölüm oluşturmuştur. Kuzeybatıdaki giriş açıklığının bulunduğu kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı ilk bölüm, sekialtı olarak adlandırılan mekândır. Sekialtının doğusunda doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı sekiüstü, bu iki bölümün güneyinde ise yine aynı yönde dikdörtgen planlı nimseki bölümü yer almaktadır.



Çiz. 1:
Söğütcük Köy Odası planı (Mimar Servet Çiftçi)

Sekialtı bölümünün kuzeybatı köşesinde, kuzey ve batı duvara bitişik olarak 196x129 cm boyutlarında doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı yüklük/yataklık bulunur. Zemini sekialtından 18 cm daha yüksek tutulan, yaklaşık 70 cm yükseklikteki yüklüğün güneye bakan yüzünün alt kısmı açık olup, üst tarafına 42 cm yüksekliğinde ahşap bir korkuluk yerleştirilmiştir (Fot. 10).

Sekialtının kuzey duvarı giriş kapısının ahşap lentosu üzerine yerleştirilen profilli latalarla yatay olarak ikiye bölünmüş ve üzerine sergen yerleştirilmiştir. Sergenden sonra duvar, tavanın oturduğu kirişle sonlanmıştır. Duvarın alt kısmında giriş açıklığının iki yanında yine profilli latalarla oluşturulan boyuna dikdörtgen birer pano vardır. Panolardan kuzeydeki, bitişiğinde yüklük olması nedeniyle dar tutulmuştur.

Sekialtının batısındaki sekiüstü bölümünü; kuzey ve doğudan beden duvarları, batı ve güneyden ise odayı bölen sütunlar sınırlar. Odanın batısındaki sütun sırasında, orta bölümdeki açıklık hariç diğerlerinin arası zemine yerleştirilen 52 cm yüksekliğindeki trabzanlı ahşap panolarla kapatılmış ve yan kısımlardan sekiüstüne geçişler engellenmiştir. Güneydeki sütun sırası da benzer şekilde düzenlenmiştir. Ortadaki açıklık 18 cm yüksekliğinde eşik şeklinde bir yükselti oluşturularak açık bırakılmış, iki yandakiler ise yaklaşık 44 cm yüksekliğindeki trabzanlı ahşap parmaklıkla kapatılmıştır (Fot. 11).

Fot. 10: Batı duvar genel görünümü

Sekiüstünün kuzey ve doğu duvarları batı duvarla aynı seviyedeki profilli latalarla yatay olarak ikiye bölünmüş ve üzerine sergen yerleştirilmiştir. Kuzey duvardaki latalar oda duvarların doğu köşesi daha yüksek olması nedeniyle batıdan doğuya doğru yükselecek şekilde hafif eğimlidir. Bu latanın alt kısmına yatay ve dikey latalar yerleştirilerek duvar yüzeyi boyuna dikdörtgen panolar halinde bölümlenmiştir. Yaklaşık 115 cm yüksekliğindeki panoların enleri değişkendir. Yaklaşık 70 cm genişliğindeki batıdaki ilk pano dolap nişi olarak düzenlenmiş, nişin üzerinde enine dikdörtgen ikinci bir pano oluşturulmuştur. Dolap nişinin doğusundaki panoların enleri ise 67 ile 87 cm arasında değişmektedir (Fot. 11).

Sekiüstünün doğu duvarına, oda girişinin karşısına gelecek şekilde ocak nişi yerleştirilmiş, ocak nişinin iki yanında batı duvarla aynı seviyede ve benzer şekilde boyuna dikdörtgen panolar oluşturulmuştur. Kuzeydeki ilk panonun altında dilimli kemerli takçagöz bulunmaktadır. Dilimli kemerli ocak nişinin iki yanında, taş levhaları oda içine çıkıntı yapan yaşmak bölümü mevcuttur. Yaşmağın iki tarafında alçı lambalıklar vardır (Fot. 11).

Odanın güney duvarı boyunca uzanan nimseki bölümünün zemini, sekiüstü bölümünde olduğu gibi pabuçluk bölümünden yüksek tutulmuştur. Nimsekinin batısında kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı cağ sekisi yer almaktadır. Kuzey ve doğu yüzleri ahşap panolarla kapatılmış olan cağ sekisinin kuzeyinde el yıkamak için ayrılan bir suluk vardır. Cağ sekisinin güneyinde 43,28 cm yüksekliğinde, 148 cm genişliğinde suluğa kadar uzanan bir korkuluk bulunmaktadır. Nimsekinin güney duvarında, eksenin iki yanın-

Fot. 11: Odanın genel görünümü

daki mazgal pencereler ile oda aydınlatılmaktadır. Pencerelerin arasında alçak kabartma tekniğinde yapılmış alçı bir mihrap yer alır. 174 cm yüksekliğindeki mihrap, iki yandan üzerlerinde hilal şeklinde alem motifleri bulunan silmeler ile çevrelenmiştir. Mihrap, üstte ekseninde iç içe iki hilal bulunan yarım daire kemer şeklinde silmelerle sonlanmaktadır (Fot. 13). Mihrap kavsarasının altındaki enine dikdörtgen biçimli pano üzerine "Bismillahirrahmanirrahim" lafzı ile başlayan Âl-i İmrân Suresi'nin 37. ayetinde geçen "Küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyye'l mihrâb"[9] ifadesine yer verilmiştir (Fot. 12).

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ ,كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ

Fot. 12: Mihrabın üzerindeki kitabe metni

9 "Zekeriyyâ onun bulunduğu yere, mâbeddeki odaya her girdiğinde" Bk. https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf

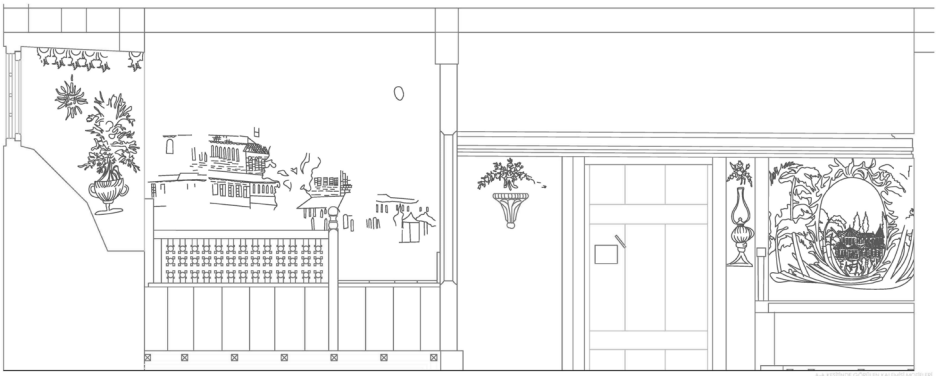
Mihrabın her iki yanında alçı lambalıklar mevcuttur. Nimseki bölümünün doğu duvarında sekiüstü bölümündeki düzenlemeyi tekrarlayan boyuna dikdörtgen dört pano vardır. Bu panolar, sekiüstündeki panolardan 14 cm daha üst seviyeden başlamaktadır. Panoların enleri 28 ile 73 cm arasında değişmekte olup en dar olanı kuzeydekidir. Kuzeyden ikinci pano içerisine dolap nişi yerleştirilmiştir.

Fot. 13: Nimseki bölümü

Odadaki bölüntüyü sağlayan sütunlar kare kaideli ve yuvarlak gövdeli olup korint üsluba benzer şekilde düzenlenmiş başlıklara sahiptir. Kare kaideden gövdeye pahlarla geçilmiştir. Gövdenin alt ve üst kısmında, kaide ve başlığa yakın birer bilezik bulunmaktadır. Aynı yükseklikteki sütunların kaideleri yaklaşık 58, gövdeleri 120, başlıklar ise 22 cm yüksekliğindedir. Sütün başlıkları üzerine 44 cm boyunda tavan kirişlerini taşıyan kare planlı dikmeler vardır. Tavan kirişlerinin açıklıklara denk gelen alt yüzlerine yay şeklinde kesilmiş ahşap parçaları yerleştirilerek aynalı kemer şeklinde düzenlemeler oluşturulmuştur. Oda, duvar ve sütunlar üzerine oturan kirişleri taşıdığı ahşap tavanla örtülüdür (Fot. 11).

4. Bezeme

Odanın duvarlarındaki panolarda, dolap nişlerinin ahşap kapı kanatları ile sergen üzerindeki duvarlarda bitkisel motifler, mimari ve tabiat tasvirleri ile sembolik eşyalardan oluşan yoğun bir kalemişi bezeme programı yer almaktadır. Pano ve sergenin üst bölümündeki duvarlarda, bazı bölümler sıvanıp badana yapıldığı için kalemişi bezemelerin bir kısmı deforme olmuştur.



Çiz. 2: Batı duvarı süsleme kompozisyonu çizimi (Mimar Servet Çiftçi)

4.1. Batı Duvar

Odanın batı duvarında giriş açıklığının kuzey ve güneyindeki ikişer panoda bezeme yer almaktadır. Giriş açıklığının kuzeyindeki boyuna dikdörtgen biçimli ilk panonun alt kısmı boştur. Üst kısmına bir gaz lambası, üzerinde ise yeşil yapraklı, laleye benzer kırmızı renkli çiçekleri olan demet halinde çiçek motifi işlenmiştir (Fot. 10, Çiz. 2).

Yüklük kısmının üzerine gelen enine dikdörtgen biçimli ikinci panoda, hafif kuzeye kayık olarak kengere benzer stilize yapraklı dallardan boyuna oval biçimli bir kartuş yapılmış ve iki yanına ağaç motifleri işlenmiştir. Ağaçların yaprakları rüzgârdan savrulmuş izlenimi verecek şekilde kartuşa doğru yönelmiştir. Kartuşun içinde alt kısma kısa bodur ağaçlar, ağaçların arkasına ise ön tarafı sundurmaya benzer şekilde tek, arka tarafı iki katlı bir yapı, yapının arkasına öndekilerden daha uzun ağaç motifleri işlenmiş, arka fona ise dağlar ve bulutlu bir gökyüzü betimlemesi yapılmıştır. Külah ve beşik çatı ile örtülü olan yapının tek katlı olan alt kısmında pencereler yuvarlak kemerli, iki katlı olan arka kısmında ise dikdörtgen biçimlidir. Ağaçlar, mimari yapı ve gökyüzü betimlemesi resme derinlik hissi vermektedir. Zemin açık kahverengi, ağaçların gövde ve dalları koyu kahve, yaprakları yeşildir. Mimaride binaların dış konturları, kapı ve pencereler ile çatıdaki ana çizgiler siyah, duvarlar ise zemin renginden bir ton daha koyu olan kahverengidir. Dağlar açık gri bulutlar açık kahve, gökyüzü ise gri renge boyanmıştır (Fot. 14).

Giriş açıklığının güneyindeki dikdörtgen biçimli ilk panonun da alt kısmı boştur. Üst kısmına alçı bir lambalık, üzerinde ise laleye benzer kırmızı renkli çiçekli ve yeşil yapraklı dallardan oluşan bir demet çiçek motifi işlenmiştir. Alt kısmı eğimli şekilde duvarla birleşen yarım daire kesitli lambalık, almaşık olarak beyaz ve koyu kahverengi olarak boyanmıştır. Lambalığın etrafında kalemişi bezemelerin izleri görülse de motifler tam olarak seçilememektedir (Fot. 15).

Güneydeki enine dikdörtgen ikinci panodaki resim muhtemelen bir kent tasviridir. Ön sırada farklı boyutlarda ağaç sırası, arkasında ise yuvarlak kemerli veya dik-

Fot. 14: Batı duvar, giriş açıklığının kuzeyi

dörtgen pencereli iki veya üç katlı yapılar bulunmaktadır. Evlerin üst kat ve çatıları ile panonun kuzeyindeki yapılar seçilemeyecek derecede siliktir. Ağaç gövdeleri koyu kahve, yapraklar yeşil, yapıların kapı ve pencere gibi ana bölümleri siyah, duvarları ise açık kahverengidir (Fot. 16).

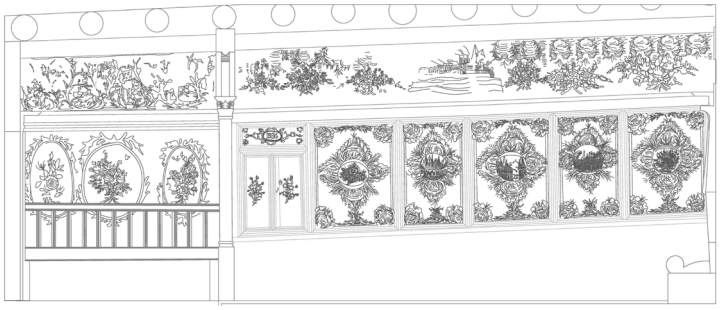
Fot. 15: Batı duvar girişin güneyi, lambalık

Fot. 16: Batı duvar güney bölüm, kent tasviri

4.2. Kuzey Duvar

Odanın kuzey duvarı, pabuçluk ile ana odayı ayıran sütun dizisi tarafından dikey, tavana yakın olarak yerleştirilmiş sergenle ise yatay olarak ikiye bölünmüştür. Duvarın batı bölümünde yüklüğün ve sergenin üst kısmı, kuzey bölümünde ise sergenin üst kısmı ile altındaki panoların içleri ve dolap kapağı kalemişleriyle bezenmiştir (Fot. 17, Çiz. 3).

Fot. 17: Kuzey duvar genel görünümü



Çiz. 3: Kuzey duvar süsleme kompozisyonu (Mimar Servet Çiftçi)

Kuzey duvarın batısında yüklüğün üzerindeki enine dikdörtgen alanda, kengere benzer stilize yapraklı dallardan oluşan boyuna oval biçimli üç kartuş, aralıklı olarak yan yana sıralanmıştır. Kartuşların içerisinde farklı form ve renklerde boyanmış buket şeklinde çok yapraklı çiçek motifleri bulunmaktadır. Kartuşları oluşturan bitkisel motiflerde yeşil ve koyu kahve, batıdan birinci ve ikinci kartuşta kırmızı ve sarının tonları, üçüncü kartuşta ise mavi ve beyazın tonları kullanılmıştır. Sergenin üzerindeki enine dikdörtgen biçimli duvar yüzeyinde ise çiçekli kengerler, düz bir zemin oluşturacak şekilde yan yana sıralanmıştır. Kıvrılarak yükselen gövde ve yapraklar yeşil ve tonları, çiçekler ise pembedir (Fot. 18).

Kuzey duvarın doğu kısmında sergenin altında boyuna dikdörtgen altı pano bulunmaktadır. Dolap olarak düzenlenen ilk panonun üzerinde enine dikdörtgen ikinci bir pano vardır. Dolap kapaklarının yaklaşık orta kısımlarında beş yapraklı çiçekleri olan

Fot. 18: Kuzey duvar batı kısım

Fot. 19: Kuzey duvardaki dolap

birer yapraklı dal yer almaktadır. Dal ve yapraklar yeşil, çiçekler sarıdır. Dolap kapaklarının üzerindeki enine dikdörtgen panonun orta kısmında yapraklı dallardan enine oval bir kartuş oluşturulmuş ve içerisine Latin rakamlarıyla 1936 tarihi yazılmıştır. Kartuşun çevresi ve panonun köşeleri çiçekli dallarla doldurulmuştur. Panoda zemin beyaz, yapraklar yeşil, çiçekler ise pembe renklidir (Fot. 19).

Dolabın doğusundaki beş pano benzer özelliklere sahiptir. Panoların ortasına yuvarlak madalyonlar vardır. Panoların köşeleri ile madalyonların dikey ve yatay eksenlerine yapraklı dallardan oluşan stilize bitkisel motifler yerleştirilerek yüzey doldurulmuştur. Motifler kahverengi, mavi ve yeşil, zemin beyazdır. Madalyonların içerisine farklı çiçek kompozisyonları yerleştirilmiştir. Birinci ve beşinci panodaki madalyonlarda yeşil yapraklı, mavi, sarı, kırmızı ve beyaz renkli çiçekleri olan buket şeklinde tasvirler vardır (Fot. 20, 21).

Diğer üç madalyonda ise yapı tasvirleri bulunmaktadır. İkinci panodaki madalyonda; ön ve arka fona yerleştirilen ağaçların arasında oluşturulan zemin üzerine birbirine bitişik sivri külahlı üç yapı tam, bu yapı grubunun iki yanına ise öne doğru uzanan beşik çatılı birer yapı yarım olarak işlenerek derinlik oluşturulmaya çalışılmış, arka fona yerleştirilen gökyüzü tasviri ile derinlik hissi güçlendirilmiştir. Ağaçlar yeşil, zemin açık ve koyu mavi, binaların kapı ve pencereleri ile konturları koyu mavi, çatılar açık mavi ve kahverengi, gökyüzü ise açık mavidir (Fot. 22, 23, 24).

Üçüncü panodaki madalyonda orta kısımdaki ağaç kümesinin ayırdığı birbirine bitişik konik çatılı ikişer yapı bulunmaktadır. Geriye doğru ve yan yana yerleştirilen yapıların arka fonunda derinlik hissini güçlendiren ağaç ve gökyüzü tasviri yer almaktadır. Kompozisyonda zemin beyaz, gökyüzü açık mavi, bulutlar beyaz ve gri, ağaç gövdeleri kahverengi, yapraklar yeşil, mimaride ise kapı ve pencereler ile dış konturlar siyah, du-

Fot. 20, 21: Kuzey duvar, dolabın doğusundaki birinci ve beşinci pano

Fot. 22, 23, 24: Kuzey duvar, dolabın doğusundaki ikinci, üçüncü ve dördüncü pano

varlar açık kahverengi, çatılar ise kiremit rengindedir (Fot. 23). Dördüncü kartuşta girişi konik bir örtü ile vurgulanan oval olarak yerleştirilmiş bir yapı yer almaktadır. Yapının arkasında ağaçlar ile üzerlerinde gökyüzü betimlemesi vardır (Fot. 24).

Sergen ile tavan arasında dikdörtgen alanın üst kısmına tavandan aşağıya doğru sarkan öbek şeklinde yapraklı dallar işlenmiştir. Motifler mavi, kırmızı ve turuncudur. İkinci ve üçüncü panonun üstüne denk gelen bölümde dalgalı bir deniz ve gemi tasviri bulunmaktadır. Geminin ön tarafında ve orta kısmında ikişer top namlusunun olması, bu

Fot. 25: Kuzey duvar panolar ile tavan arasındaki bölüm

Fot. 26: Kuzey duvar panolar ile tavan arasındaki bölüm

Fot. 27: Kuzey duvar geminin doğu bölümü

tasvirin savaş gemisi olduğunu göstermektedir. Bacasından dumanlar çıkan geminin ana güvertesi üzerinde bayrak (flama) asılıdır. Geminin konturları ile toplar siyah, gövde ise kiremit rengidir (Fot. 25, 26).

Gemi tasvirinin iki yanında, tavandan sarkan stilize yaprakların altına üçer çiçek buketi resmedilmiştir. Yapraklar yeşil, çiçekler ise pembe, koyu kahverengi ve sarıdır (Fot. 27).

4.3. Doğu Duvar

Odayı doğu-batı yönünde ayıran sütun dizisi ile ikiye bölünen duvarın, kuzey tarafı asıl oda, güney tarafı ise nimseki bölümüdür. Duvarın kuzey tarafında ocak ve iki yanındaki panolarda, güney tarafında ise panolarda kalemişi süslemeler mevcuttur. Kuzey duvarda olduğu gibi sergenin üzerindeki alanda da kalemişi bezeme bulunmaktadır (Fot. 28, Çiz. 4).

Fot. 28: Doğu duvar genel görünüm

Çiz. 4: Doğu duvarı süsleme programı (Mimar Servet Çiftçi)

Doğu duvarın kuzey tarafında ortada bir ocak, ocağın iki tarafında boyuna dikdörtgen ikişer pano vardır. Simetrik bir düzenlemeye sahip olan ocak ve çevresi yapıda bezemenin yoğun en olduğu yerdir. Burmalı sütunçe izlenimi veren iki bordürle yukarıya doğru giderek daralan üç bölüme ayrılan dilimli kemerli ocak yaşmağı, üstte kademeli düz bir silmeyle sonlanır. Yaşmak kemerinin kilit noktası üzerinde yapraklı bir dal ile çerçevelenmiş palmete benzer bir motif vardır. Zemin açık kahverengi, burma izlenimi veren

çizgiler ve dallar koyu kahverengi, yapraklar yeşildir. Bitki motifinin üzerinde dokuzu beş geçeyi gösteren bir duvar saati yer almaktadır. Yaşmağın yan bordürlerine S şeklinde kıvrımlar oluşturan yapraklı birer dal motifi işlenmiştir. Kıvrımlar, daldan çıkan uçlarında çok yapraklı çiçek motifleri bulunan filizlerle doldurulmuştur. Yapraklı dal mavi, filizler yeşil, çiçek motifleri ise kahverengidir (Fot. 29).

Ocak yaşmağının iki yanının alt kısmına vazodan çıkan, dalları yapraklı ve çiçekli bir bitki motifi işlenmiştir. Üste doğru genişleyen bir forma sahip olan vazonun kulpları oval, kaidesi düzdür. Vazo ve içerisindeki bitkinin çiçekleri kahverengi ve kırmızı, bitkinin gövdesi ve yaprakları yeşildir. Bitki motiflerinin üzerinde, yaşmak silmesi ile aynı hizada sonlanan birer alçı lambalık vardır. Yarım yuvarlak formlu lambalık aşağıya doğru oval bir form oluşturacak şekilde incelerek sonlanır. Lambalık tablası dönüşümlü olarak kırmızı ve yeşil renkte boyanmıştır. Lambalığın alt kısmı ile vazo içerisindeki bitkinin tepe yaprağının iki yanında, çizgisel üslupta, düzensiz, tam olarak tanımlanamayan, bitki olması muhtemel bir bezeme mevcuttur. Turuncu renkteki bu bezemeler sonradan yapılan bir ilave olmalıdır (Fot. 29).

Ocak yaşmağının tepeliği alçıdan olup iri yaprak motifleriyle bezelidir. Tepeliğin iki yanında yapraklı ve çiçekli birer dal vardır. Dal ve yapraklar yeşil, çiçekler açık kahve ve kırmızıdır Çiçek motiflerinin üzerinde alçıdan kabartma tekniğinde birer çiçek motifi daha işlenerek boyanmıştır. Zemin açık kahverengi olup üzerine yeşil renkte yaprak izlenimi veren çizgisel boyamalar yapılmıştır (Fot. 29).

Lambalıkların üzerine alttakilerden daha büyük boyutlu vazodan çıkan çiçek motifleri yer almaktadır. Altı düz, dinosa benzer şekilde uzun bir kaidesi olan yuvarlak gövdeli vazoların iki yanında, içe doğru oval kulpları bulunmaktadır. Vazoların içerisine, çok yapraklı dalları olan bir çiçek demeti yerleştirilmiştir. Vazo açık mavi, çiçeklerin yaprakları yeşil, çiçekler ise açık kahverengi ve kırmızıdır (Fot. 29).

Ocağın iki yanındaki panolar kuzey duvardaki panolarla benzer şekilde düzenlenmiştir. Kuzeydeki ilk panodaki madalyonda çime benzer bitkisel bir zemin üzerinde meyve tabağı resmedilmiştir. Çift kulplu olan tabağın içerisinde armut, elma, erik, vişne, üzüm salkımı ve asma yaprağı motifleri yer almaktadır. Tabak mavi, meyveler doğal renklerine yakın tonlarda, yapraklar ise yeşildir. Panonun altında dilimli kemeri stilize bitkisel motiflerle bezeli takçagöz bulunmaktadır (Fot. 30).

İkinci panodaki madalyonun ön tarafında iki katlı, kubbeli ve külahlı bir yapı, arka fonunda ise ağaç ve gökyüzü tasviri vardır. Ağaçlar yeşil, yapının konturları mavi, beden duvarları ve gökyüzü ise açık kahverengidir (Fot. 30).

Ocağın güneyindeki ilk panodaki madolyan içerisine yapraklı dalları olan bir buket çiçek motifi işlenmiştir. Çiçekler sarı, mavi, pembe ve kırmızı, çiçeklerin arasındaki damarlı yapraklar yeşildir. Güneyden ikinci panodaki madalyonda ise bir bahçe içerisindeki üç evin bazı bölümleri tasvir edilmiştir. Kartuşun sağındaki ve ortadaki ev tek katlı, soldaki ev iki katlıdır. Evlerin arkasında ağaçlar yükselmektedir. Yapıların konturları kahverengi, beden duvarları açık kahverengi, örtü kiremit, gökyüzü mavi, bulutlar ise beyaz renklidir (Fot. 31).

Fot. 29: Doğu duvarın kilimüstü bölümü ve ocak

Doğu duvarın kuzey kısmında, sergenin üzerindeki duvar yüzeyinde tavandan sarkan çiçek motifleri ile köşelere yakın olarak betimlenmiş vazodan çıkan çiçek tasvirleri yer almaktadır. Tavandan sarlan stilize çiçek motifleri kuzey duvardaki düzenlemenin devamı niteliğindedir. Vazolar düz kaideli, yarım küre formundadır. Vazoların içerisinde buket şeklinde, yapraklı çiçek dalları vardır. Vazo açık mavi, çiçekler açık ve koyu kahverengi, yapraklar yeşildir (Fot. 32).

Fot. 31: Ocağın güneyindeki panolar

Fot. 30: Ocağın kuzeyindeki panolar

Fot. 32: Doğu duvar, kuzey kısımda sergen ile tavan kirişleri arasındaki duvar yüzeyi

Doğu duvarın nimseki bölümüne denk gelen güney tarafının alt kısmındaki boyuna dikdörtgen panolar ile sergen üzerindeki alanda da kalemişi süslemeler yer almaktadır (Fot. 33).

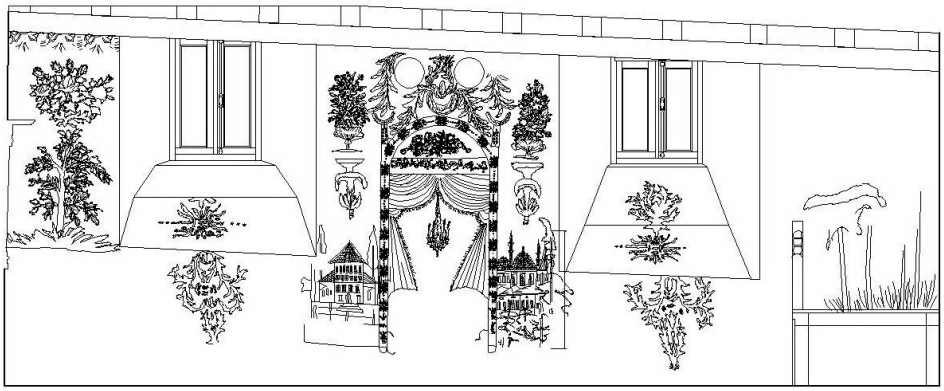
Kuzeyden ilk panodaki madalyonda karanfile benzer bir demet çiçek mevcuttur. Dal ve yapraklar yeşil, çiçek motifleri ise pembe ve beyazdır. İkinci pano dolap nişi olarak düzenlenmiş ve kapaklarının yaklaşık orta kısımlarına beş yapraklı çiçekleri olan yapraklı birer dal işlenmiştir. Dal ve yapraklar yeşil, çiçekler sarıdır. Üçüncü ve dördüncü panolardaki madalyonların içerisine sivri külahlı üç yapı yan yana tasvir edilmiştir. Arka fonda gökyüzü betimlemesi vardır. Dördüncü panoda evlerin arkasına yerleştirilen ağaç motifleri ile derinlik hissi güçlendirilmiştir (Fot. 33).

Sergen ile tavan kirişleri arasındaki duvar yüzeyinin üst kısmında diğer bölümlerde olduğu gibi tavandan aşağı sarkan sitilize çiçek motifleri yer almaktadır. Alt kısımda ise eksende vazo içerisinde, vazonun iki yanına ise bir bağla birbirine bağlanmış buket şeklinde çiçek tasvirleri bulunmaktadır. Vazo düz kaideli ve oval gövdelidir. İki yanında oval kulpları bulunmaktadır. Dal ve yapraklar yeşil, çiçekler açık kahverengi, kırmızı ve beyaz, vazo ise açık mavi renktedir. Sağdaki kompozisyondaki kırmızı çiçeklerin gül olması muhtemeldir (Fot. 33).

Fot. 33: Doğu duvar, güney nimseki bölümü

4.4. Güney Duvar

Odanın nimseki bölümüne denk gelen güney duvarı, diğer duvarlardan farklı olup pano şeklinde düzenlemelere yer verilmemiştir. Bu bölümde duvarların yanı sıra pencere içleri ile alt kısımlarında da bezeme mevcuttur (Fot. 34, Çiz. 5)



Çiz. 5: Güney duvar bezeme kompozisyonları (Mimar Servet Çiftçi)

Fot. 34: Güney duvar genel görünümü

Doğu duvarın ekseninde mihrap nişi yer almaktadır. Mihrap nişini iki yandan sınırlayan dikey silmelerin üzeri kesik çizgilerle birbirine bağlanan küçük kartuşların yan yana sıralanmasıyla doldurulmuştur. Silmeler üzerinde yer alan alem motifinin üzerine,

stilize bitkisel motifler işlenmiştir. Mihrap nişinin enine dikdörtgen biçimli bir pano ile sınırlanan kavsara kısmına, yapraklı ve çiçekli dallardan oluşan bir buket işlenmiştir. Tasvirde dal ve yapraklar yeşil, çiçekler haki, siyah, açık ve koyu kahverengi, pano üzerindeki celi sülüs yazının zemini lacivert, harfleri ise açık kahverengidir. Panonun altına iki yana doğru açılarak yanlardaki silmelere bağlanmış, uçları kenarlardan aşağı sarkan bir perde motifi işlenmiştir. Kıvrımlar oluşturarak sarkan perde motifinin iç kenarları fistoludur. Perde motifinde kahverengi, üst kısmından yanlara ve aşağıya doğru sarkan kıvrımlarda kahverenginin koyu tonlar kullanılmıştır. Mihrap nişinin orta kısmında zincirlerle kavsara altındaki panoya asılmış bir kandil motifi vardır. Metal izlenimi veren yarım daire gövdeli kandilin yukarıya doğru kıvrılmış olan mumluklarına, yanan mumları takılıdır. Zincir ve kandil motifi açık kahverengi, mumlar beyazdır. Nişin alt kısmında da kalemişi motifler olduğu anlaşılmakla birlikte, tahrip olması nedeniyle kompozisyon düzeni tespit edilememektedir (Fot. 35).

Mihrap kemerinin üzerinde eksene gelecek şekilde üzerine stilize bitkisel motifler işlenmiş iç içe iki alçı hilal bulunmaktadır. Tavan kirişinin altında eksenin batısında daire biçimli alçı bir madalyon vardır. Bu madalyonun doğuda olması gereken simetriği günümüze ulaşmamıştır. Madolyonun yüzeyine altı kollu yıldız (Mühr-i Süleyman) motifi, yıldız kollarının aralarına ise yedi uyuyanlardan Mekselina, Mislina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefeştatayyuş'un isimleri yazılmıştır. Madalyonun orta kısmı siliktir. Burada yedi uyuyanlardan birinin köpeği olan Kıtmir'in isminin yazılı olması mümkündür. Madalyonların arasından ve iki yanından aşağıya doğru sarkan iri yapraklı stilize bitki dalları, mihrap kemerine kadar uzanarak yüzeyi doldurmuştur. Madalyon çivit mavisi, madalyonların arasındaki bitkisel motifler açık ve koyu kahverengi, iki yanındakiler ise açık ve koyu yeşildir (Fot. 35, 36).

Mihrabın iki yanında, kavsara hizasında şamdan şeklinde düzenlenmiş alçı lambalıklar, lambalıkların üzerinde dinos formuna benzer, düz kaideli çift kulplu vazo içerisinde buket şeklinde çiçek motifleri vardır. Vazodan çıkan çiçekler güle benzer bir forma sahiptir. Kompozisyonda vazo siyah ve haki, yapraklar yeşil, çiçekler açık ve koyu kahverengidir (Fot. 35).

Lambalıkların alt kısımlarında yapı tasvirleri vardır. Soldaki lambalığın altında bodrum üzerine yan tarafları beşik çatılı ve tek, orta kısmı ise sivri külahlı ve iki katlı bir ev tasvir edilmiştir. Her katında çift sıra penceresi olan yapının her iki yanında birer servi ağacı bulunmaktadır. Evin beden duvarları mavi, çatısı kiremit renklidir. Alt kat kapı ve pencereleri kahverengi, üst kat pencereleri ve kat silmesi siyah, servilerin gövdeleri kahverengi, yaprakları ise yeşildir (Fot. 35).

Soldaki lambalığın altında ise önde beşik çatılı ve tek katlı bir yapı, arkada ise cami tasviri bulunmaktadır. Kubbe ile örtülü caminin çift şerefeli, iki minaresi vardır. Caminin önünde ve bir yanında ağaç tasvirlerine yer verilmiştir. Yapıların beden duvarları açık mavi, kapı pencere açıklıkları ile dış konturlar kahverengidir (Fot. 35).

Mihrabın iki yanındaki pencerelerin alt kısımlardaki duvar yüzeylerinde pencereden aşağıya doğru sarkan yapraklı dal şeklinde stilize bitkisel bezeme vardır. Motifler beyaz zemin üzerine koyu kahverengindedir.

Fot. 35: Güney duvar mihrabın görünümü

Fot. 36: Güney duvar, mihrap üzerindeki madalyon

Fot. 37: Güney duvar pencereleri iç alt yüzü

Fot. 38: Mihrabın batısındaki pencerenin iç yan yüzü

Fot. 39: Mihrabın batısındaki pencerenin iç yan yüzü

Pencerelerin iç alt yüzeylerindeki ilk kademede kartuş, ikinci kademede ise stilize yapraklı dallardan oluşan bezeme bulunmaktadır (Fot. 37). Pencerelerden mihrabın batısındakinin iç yan yüzeylerinde lambalığın üzerindeki düzenlemeye benzer şekilde vazodan çıkan çiçek tasvirlerine yer verilmiştir (Fot. 38). Vazodan çıkan çiçek motiflerinin iki yanında pencerenin alt kısmındaki kartuşların benzerleri mevcuttur. Pencere yan duvarlarının üst kısmına, aşağıya sarkar şekilde yan yana dizilmiş stilize bitkisel motifler işlenmiştir (Fot. 39).

Güney duvarın doğu köşesinde, pencere hizasından başlayan bir meyve ağacı tasviri vardır. Otsu bitkilerden oluşan bir zemin üzerindeki ağacın armut olması muhtemel meyveleri bulunmaktadır. Ağaç motifinin gövde ve dalları koyu kahverengi, yapraklar koyu ve açık yeşil, meyveler açık kahverengi ve kirli sarıdır. Ağacın üzerinde stilize edilmiş yapraklı dallarının uçlarında açmış veya gonca halinde çiçekler bulunan bir buket tasvir edilmiştir. Dal ve yapraklar yeşil, çiçekler koyu ve açık kahverengidir. Duvarın üst kısmında kuzey ve doğu duvarda olduğu gibi tavandan aşağı sarkan sitilize çiçek motifleri mevcuttur (Fot. 40).

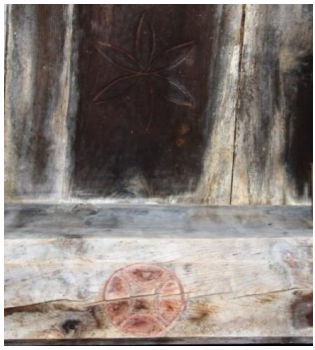
Güney duvarın batı köşesinde otsu bitkilerden oluşan bir zemin üzerine dört ağaç tasvir edilmiştir. Bezemeler tahrip olduğundan ağaçlar ve kompozisyonun tamamı tespit edilememiştir. Otsu bitkiler ve yapraklar yeşil, ağaç gövdeleri koyu kahverengidir (Fot. 41).

Odanın tavanında, sütun başlıklarında ve korkuluklarda ahşap süsleme tespit edilmektedir. Tavan kirişleri ile kaplama tahtaları üzerinde altı yapraklı çiçek, dilimli madalyon ve on iki kollu yıldız üzerine çarkıfelek motifi işlenmiştir. Dilimli madalyon kahverengi boyalıdır (Foto. 42, 43, 44).

Dört köşesinde volütler, völütlerin arasında ise stilize bitkisel motiflerin olduğu sütun başlıkları korint üsluba benzer şekilde düzenlenmiştir (Fot. 45).

Fot. 40: Güney duvarın kuzey köşesi

Fot. 41: Güney duvarın batı köşesi



Fot. 42-43: Tavan kirişleri ve kaplama tahtaları üzerindeki süslemeler

Fot. 44: Tavan kirişleri ve kaplama tahtaları üzerindeki süslemeler

Fot. 45: Sütun başlıkları

5. Malzeme ve Teknik

Yapıda inşa malzemesi olarak moloz ve kaba yonu taş, ahşap ve alçı kullanılmıştır. Bağlayıcı malzeme kireç harcıdır. Yapının beden duvarları kaba yonu ve moloz taş ile yığma duvar tekniğinde yapılmıştır. Beden duvarlarının köşelere gelen bölümlerde daha büyük ve düzgün taşların kullanıldığı gözlemlenmektedir. Odanın beden duvarı kalınlıkları her duvarda değişmekle birlikte ortalama 100 cm'dir. Batı ve güney duvarın sonraki yıllarda sıvandığı anlaşılmaktadır.

Kapı, pencere, sütunlar, kiriş, tavan, taban, kahve sekisi, kürsü ve korkuluk gibi mimari öğeler ahşaptır. Tavan kirişleri alttan kaplama tekniğinde yapılmıştır. Alçı malzeme lambalıklar ile mihrapta kullanılmıştır. Alçılarda kabartma, ahşaplarda eğri kesim, duvar panolardaki resimlerinde kalem işi tekniği görülmektedir.

6. Değerlendirme

Sivas merkeze bağlı İlbeyli Türkmenlerinin yerleştiği köylerden biri olan Söğütcük'teki oda, özgün durumunu büyük ölçüde koruyan, bezemeli ve duvar resimli köy odalarının önemli bir örneğidir. İlbeyli bölgesi, köy odaları açısından Sivas ilinin özellikli bölgelerinden biri olarak dikkat çekmektedir[10]. Türk halk misafirperverliğinin bir göstergesi olarak köy odası inşa etme geleneği Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi İlbeyli köylerinde de yaygındır. Köye gelen misafirlerin konaklaması ve köy halkının ortak faaliyetleri için inşa edilen köy odalarının mekân kurgusu, bu işlevleri yerine getirecek bir düzenlemeye sahiptir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yer alan köy odaları incelendiğinde, mekân kurgusunda bazı farklılıklar olmakla birlikte ortak bir şemada inşa edildikleri görülmektedir.

Anadolu'da farklı bölgelerde: oda, konuk odası, misafirhane, köy konağı, barana odası veya yâren odası gibi farklı şekilde isimlendirilen[11] köy odalarının temel işlevi konaklama ve toplanma mekânları olmasıdır. Sivas merkez ilçeye bağlı İlbeyli köylerinde 2014 yılında yaptığımız yüzey araştırmalarındaki tespitlerimize göre; köy odalarını konumları itibariyle ikiye ayırmak gerekir. İlk grup müstakil olarak inşa edilen köy odalarıdır. Bu odalar, köyün tanınmış kişileri tarafından kendi evlerinin yakınına ya da evlerine bitişik, ancak ayrı bir girişi olacak şekilde müstakil olarak planlanmıştır. İkinci tipte ise evin odalarından biri köy veya misafir odası olarak kullanılacak şekilde teşrif edilmiştir.

Müstakil olarak inşa edilen köy odaları, genellikle aralık veya atlık olarak adlandırılan bir giriş mekânı ile bitişiğindeki oda bölümünden oluşur. Aralık; oda yakınında bir ahır yoksa gelen misafirin bineğinin bağlandığı, bineğin yiyeceği ile ısınmak için gerekli olan malzemenin depolandığı, içerisinde veya bitişiğinde hela gibi bölümler

10 İlbeyli köy odaları ile ilgili bk. Tuztaşı, Uysal ve Akdeniz, 2014, 93-116; Bulut, 2017, 13-31; Özdeğer, 2019.

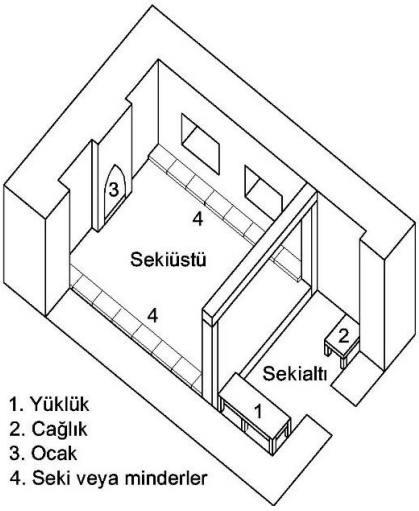
11 Farklı isimlendirmeler için bk. Numan, 1981, 591-633; Yakıcı, 2010, 94-100; Tay, 2018, 243-252.

bulunabilen bir mekândır. Evin bir bölümünün köy/misafir odası olarak düzenlendiği örneklerde evde bu işlevlere cevap verecek mekânların zaten olması nedeniyle ayrı bir aralık mekânı yapma gereği kalmamıştır.

Temel işlevi misafir ağırlama ve toplanma olan köy odalarında hiyerarşik bir otuma düzeni olup, hiyerarşi oda içindeki bölünmelerle sağlanmıştır. Odalarda iki ana bölünme söz konusudur. Bu bölümler sekialtı/kilimaltı ve sekiüstü/kilimüstü bölümlerdir. Sekialtı bölümü boyut itibariyle küçük olup odanın yaklaşık 3/1'i veya biraz daha küçük, sekiüstü bölümü ise odanın 3/2'si veya biraz daha büyük bir alanını kaplar. Sekiüstü bölümü hem zemin hem de tavandaki yükseklik farkıyla sekialtından ayrılmıştır. Giriş ve servis mekânı olan sekialtı, oda girişinde yer alması ve zemininin alçak olması nedeniyle dışarıdan gelen toz ve toprağın seki üstüne taşınmasını da engelleyen bir konuma sahip olup hiyerarşide ikincil bir mekândır[12].

İlbeyli köy odalarında oda içi bölümlerin ayrılma düzenine göre oluşan iki ana plan tipi tespit edilmektedir.

1. Tip: Bu tipteki köy odalarında sekialtı ile sekiüstü sadece zemin ve örtüdeki seviye farkı ile belirlenmiştir. Oda içerisinde hiyerarşi belirleyen başkaca bir unsur yoktur. Odaların yan duvarlarında seki veya oturmak için minderler yer almaktadır. Genellikle girişin karşısındaki duvarda bir ocak nişi yer alır. Odada zemin ve örtüdeki kademelenme dışında hiyerarşi belirleyen en önemli unsur ocak olup, ocağa yakın oturmak hiyerarşik bir düzen oluşturmaktadır (Çiz. 6).



Çiz. 6: 1. Tip Köy odası

2. Tip: Oda içi bölünme zemin ve örtüdeki kademelenmenin yanı sıra ahşap sütunlar ve bu sütunlara oturan kiriş[13] sistemi ile sağlanarak hiyerarşi daha belirgin bir hale getirilmiştir. Bu tipin kendi içinde nimsekisiz ve nimsekili olmak üzere iki farklı düzenlemesi vardır.

Nimsekisiz plan tipinde, odanın sekialtı ve sekiüstü bölümleri giriş açıklığı bulunan duvara paralel yerleştirilen sütunlar ve bunlara oturan kirişlerle ayrılmıştır. Odayı bölen sütun dizisinin orta bölüme denk gelen ve selamlık direği olarak adlandırılan iki sütunu hariç, diğer sütunların araları parmaklık veya tahtalarla kapatılmıştır. Sekiüstüne geçiş selamlık direkleri arasındaki açıklıktan sağlanır. Sekialtının giriş açıklığına yakın

12 Göker, 2009, 163-169.

13 Bölgede bu tür kirişlere yerel dilde hezan veya hezen adı verilmektedir.

olan kısa kenarlarından birinin önünde yüklük/yataklık, diğerinin önünde ise el yıkanılan, kahve ve çay servisi yapılan cağlık bölümleri yer alır. Kilimüstü bölümünde, girişin karşısına gelen duvarının ortasına gelecek şekilde yer alan ocak önemli bir ögedir. Diğer duvarların önlerinde alçak sekiler veya oturmak için minderler bulunmaktadır (Çiz 7)[14].

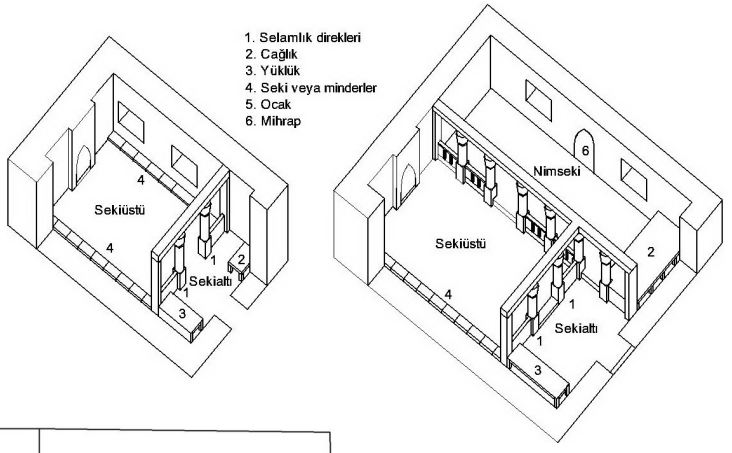
Nimsekili plan tipinde[15] ise oda önce sütunlarla yatay olarak ikiye bölünmektedir. Bu bölümlerden giriş kapısı tarafındaki kısım odanın yaklaşık 3/2'sine, diğer kısım ise 3/1'ine tekabül eder. Odanın büyük olan kısmı, odayı yatay olarak ikiye bölen sütun sırasının giriş kapısı tarafından ilki veya ikincisi hizasında dikey olarak tekrar ikiye bölünerek ilk tipte olduğu gibi sekialtı ve sekiüstü bölümleri oluşturulmuştur. Sekialtından sekiüstüne yine selamlık direkleri arasından geçilir. Sekialtının giriş açıklığına yakın olan kısa kenarı önünde yüklük/yataklık bulunur. Kilimüstü bölümünde, girişin karşısına gelen duvarının ortasına gelecek şekilde yerleştirilen ocak, yine odanın en önemli ögesidir. Odanın daha dar olan ikinci kısmı nimsekidir. Bu bölümde alçak bir seki bulunur. Nimsekiden sekiüstü bölümüne geçiş ortadaki sütunların arasındaki açıklıktan sağlanmakta olup, diğer sütunların araları kapatılmıştır. Bu düzenlemede cağlık, genellikle nimseki bölümünün giriş tarafındaki duvarı önünde bulunur. Bazı örneklerde, önünde nimseki olan duvarda mihrap bulunabilmektedir. Mihraplar, bu alanın namaz kılmak için de kullanıldığını göstermesi açısından önemlidir. Bu nedenle mihrap bulunması durumunda nimsekiler genellikle odanın güneyinde yer almaktadır (Çiz. 7).

Söğütcük Köy Odası müstakil olarak, aralıklı ve nimsekili plan tipinde inşa edilmiştir. Oda çevresindeki mimari doku günümüze ulaşmasa da eski fotoğraflarından müstakil olduğu ve bitişiğinde bir aralık bölümü bulunduğu görülmektedir. Odaya sonradan eklendiği anlaşılan aralık bölümü son onarımda kaldırılmıştır. Eski fotoğraflarına göre aralık bölümü üzeri örtülü basit bir mekândır. Aralığa batı duvarda kuzeye kayık olarak yerleştirilen açıklıktan girilmektedir (Çiz. 8). İlbeyli köy odalarının tamamı henüz belgelenememiş olsa da incelenen 23 köy odasından 18'inde aralık bölümünün bulunması bu şemanın yaygınlığının bir göstergesidir[16].

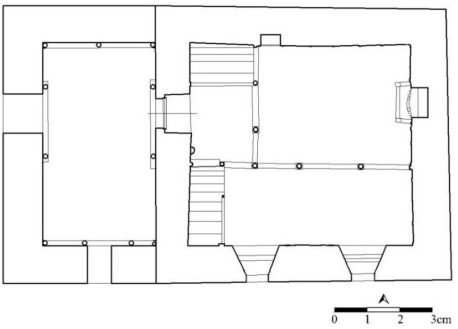
14 Bu plan şeması Mustafa Bulut (2017, 18) tarafından "Serenli oda" şeklinde adlandırılmıştır. Sözlüklerde seren; yelkenli gemilerde üzerine dört köşe yelken açmak ve işaret kaldırmak için direğe yatay olarak bağlanan gönder veya kapılarda menteşe ve kilidin takıldığı düşey konumdaki kalın parça olarak tanımlanmıştır. Seren hakkında yapılan bir araştırmada bu tabirin Anadolu'daki farklı kullanımları ele alınmıştır. Gerek sözlüklerde gerekse de araştırmada geçen açıklamalar ile bu oda planı arasında bir ilişki kurulamamıştır. Bkz. Ceylan, 2012, 151-168.

15 Farsça bir kelime olan "nim" yarım demektir. Bölgedeki köy odalarında yer alan sekiler için halk arasında mim veya mum tabirleri de kullanılmaktadır. Bu tabirler muhtemelen nim kelimesinin halk arasında daha kolay söylenen bozulmuş halleridir. Bu nedenle galat-ı meşhur olan mumseki veya mimseki yerine doğru ifade olan yarım/alçak seki anlamındaki nimseki kelimesi tercih edilmiştir. Bkz. https://sözlük.gov.tr; Aslan, 2013, 97-101. Örneğin Arseven, yarım kârgir anlamı için "nim kârgir" tabirini kullanmıştır. Bu örnekte mimaride nim tabirinin yarım anlamına gelecek şekilde kullanımı olduğunu göstermektedir. Bkz. Arseven, 1966, 1506.

16 Özdeğer, 2019, 291.



Çiz. 7: 2. Tip nimsekisiz ve nimsekili köy odaları



Çiz. 8: Söğütcük Köy Odası, 2015 onarımı öncesi restitüsyon planı (Aralık bölümünün planı fotoğraflardan yararlanarak çizilmiştir.)

Odanın girişinin önünde kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı sekialtı, sekialtının doğusunda ise sekiüstü bölümü yer almaktadır. Sekiüstü bölümünde girişin karşısına gelen duvarda bir ocak nişi mevcuttur. Sekialtı ve sekiüstü bölümünün güneyinde nimseki bulunmaktadır. İlbeyli Bölgesi'nde incelenen 23 konuk odasından 21'i nimsekilidir. Bu sayısal oran nimsekili odaların bölgedeki en yaygın tip olduğunu göstermektedir. İlbeyli bölgesinde Söğütcük Köy Odası ile yakın tarihlerde inşa edilmiş olan Ağılkaya Turan Yalçın, Osman Tuncer, Apa Kadir Bektaş, Arpayazı Mehmet Mert, Aylı Ahmet Turan Sarıyıldız, Eskiapardı Erdal Şallı, Mehmet Güler, Haydarlı Mithat Çiftçi, Kabasakal Abdullah Yılmaz, Karapınar, Tahtakement, Tatlıcak ve Tepeönü anonim ile Üçtepe Seyit Özler köy odaları nimsekili oda örneklerin bir kısmıdır. Sivas dışında Erzincan-Çayırlı Taştangilin[17], Yozgat Sorgun Temrezli Abdullah Aydın, Şefaatli Akcami, Cıcıklar ve Dedeli Mahmut Bey Konağı nimsekili plan tipindeki İlbeyli bölgesi dışındaki örneklerden bazılarıdır[18].

17 Naldan, 2020, 261, Çizim 1.

18 Özdeğer, 2019, 292.

Söğütcük Köy Odası, bölgedeki diğer pek çok köy odası gibi içerisinde yoğun bezeme olmasına karşın dıştan oldukça sadedir. Yapının özgün durumunda dış cephelerin sıvasız ya da çamur sıvalı olduğu sanılmaktadır.

Odanın inşasında tespit edilen malzeme ve teknik, Sivas ve yakın çevresinde kullanılan geleneksel yapı uygulamalarının bir örneğidir. Bu bağlamda beden duvarları bölgenin geleneksel malzemesi olan moloz ve kaba yonu taş ile toprak harçtan yığma duvar tekniğinde inşa edilmiştir. Tavan kirişleri üstten kaplama tekniğindedir. Odanın ocağındaki yaşmak ile lambalıklar ve mihraptaki düzenlemeler bölge için yaygın ve geleneksel alçı işleridir.

Söğütcük Köy Odası, mimarisinden çok iç duvarlarındaki kalemişi bezemeleri ile dikkat çekmektedir. Odanın beden duvarlarının iç yüzlerinde sıva üzerine, dolap kapaklarında ise ahşap üzerine yapılan kalemişi resimlerde; yaprak, dal, çiçek gibi bitkisel motifler, vazodan çıkan çiçekler, tabak içinde meyveler, ağaçlar ve yapı tasvirlerinin yanı sıra gaz lambası, savaş gemisi ve duvar saati gibi farklı bezemeler yer almaktadır. Ayrıca odanın kilimüstü ve nimseki bölümünü birbirinden ayıran korkulukları ile sütunlarında ahşap, doğu duvarındaki ocak ve güney duvarındaki mihrapta ise alçı bezeme mevcuttur.

Duvar resimlerinde biri batı ve güney, diğeri ise kuzey ve doğu duvarda görülen iki farklı bezeme üslubu tespit edilmektedir. İlk üslupta daha büyük boyutlu olan motifler duvar yüzeyine serbest olarak işlenmişken, ikinci üslupta daha küçük boyutlu motifler, çerçeve veya madalyonlar içerisine yerleştirilmiştir. Sürekli kullanılan bir yapı tipi olan köy odalarının zaman içerisinde onarılmaları doğal bir süreçtir. Bu bağlamda Söğütcük Köy Odası'nda tespit edilen üslup farklılığı kitabelerden de anlaşılacağı gibi onarımlar nedeniyledir. Onarımın, yapının inşasından (1883) kısa bir süre sonra gerçekleştirildiği (1936) tespit edilmektedir. Muhtemelen kuzey ve doğu duvarı resimleyen sanatkâr, yapıda eski resimlere benzer tarzda, ancak kendi üslubunda bir bezeme programı uygulamıştır. Resimlerin yakın dönemlerde yapılmış olmasının yanı sıra, Türk sanatında her iki üslubun aynı dönemlerde ve bir arada görülmesi nedeniyle tekrara düşmemek adına odadaki duvar resimleri birlikte değerlendirilmiştir.

Duvar resimlerinde kullanılan bezemelerin başında bitkisel motifler gelmektedir. Bitkisel bezeme Söğütcük Köy Odası'nın duvarlarının tamamında çiçek ve ağaç tasviri olarak karşımıza çıkar. Yapıda yoğun olarak kullanılan çiçekler kimi zaman buket şeklinde, kimi zaman ise vazo içinde tasvir edilmiş, çiçek ve yaprak motifleri bir arada kullanılmıştır.

Yapının kuzey ve doğu duvarlarında yer alan panolar ile panoların içerisindeki madalyonlarda, panolarla tavan arasındaki bölümlerde, ocak ve mihrap ile batı ve güney duvarlarda yer alan beş, altı veya sekiz dilimli çiçeklerle yapraklı dallardan oluşan kompozisyonlar natüralist bir üsluptadır. Yapraklar genellikle yeşil ve tonlarında, çiçekler ise, kahverengi, kırmızı, sarı, beyaz, turuncu ve mavidir.

İlbeyli köy odalarında kalemişi bezemeli başka örnekler olmakla birlikte çok azında bu derece yoğun bir bezeme tespit edilmektedir. Bu bağlamda Söğürcük Köy Oda-

sı ile karşılaştırabileceğimiz örneklerden biri Ağılkaya Köyü Turan Yalçın (1897-1898), bir diğeri ise Gözmen Köyü Odası'dır. Ağılkaya Köyü Turan Yalçın Odası'nda sıva üzerine siyah ve kırmızı boya ile yapılan duvar resimlerinde kışla tasvirleri, ay ve yıldız motifleri, vazo içinde çiçekler, ayrıca fişeklik, süngülü tüfek, tabanca, kılıç ve top arabası ile kandil ve Mushaf gibi tasvirler yer almaktadır[19]. Ancak bu odadaki bitkisel motifler ve yapı tasvirlerindeki üslup farklı olup Söğütcük Köy Odası gibi natüralist değildir. Söğütcük Köy Odası'nın natüralist üslupta ki bitkisel bezemelerine benzer en yakın örnek ise Gözmen Köyü Odası'dır[20]. Oda, 1928 yılında yaptırılmış ancak 1938 yılında tamamlanmıştır. Duvar resimleri açısından oldukça zengin olan odanın resimleri ile Söğütcük Köy Odası'nın 1936 yılına tarihlediğimiz resimleri arasında hem üslup hem de düzenleme bakımından yakın benzerlik bulunmaktadır. Gözmen Köyü Odası'nın 1938 yılında tamamlanmış olması, Söğütcük Köy Odası'nın resimlerinin bir kısmının 1936 yılında yapıldığı şeklindeki görüşümüzü doğrulamaktadır[21]. Her iki oda muhtemelen aynı sanatkâr veya sanatkâr grubu tarafından resimlenmiştir.

Osmanlı duvar resimlerinde Batı etkisi daha çok bitkisel süslemelerde etkisini göstermiş olup vazodan çıkan çiçek motifleri bu dönemin sembolü haline gelmiştir[22]. Söğütcük Köy Odası'nda, doğu duvardaki ocağın iki yanında, panolar ile tavan arasında kalan bölümde, güney duvarda mihrabın iki yanında vazodan çıkan çiçek motiflerine yer verilmiştir. Genellikle vazo içerisinde yer alan çiçek tasvirleri stilize edilerek uygulanmıştır. İlbeyli yöresinden Ağılkaya Turan Yalçın ve Menşurlu köy odaları ile Denizli Acıpayam Yazır Camisi (1802)[23], Soma Damgacı Camisi (1872)[24], Gültepe Yukarı Kefeli Camisi (1867)[25], İzmir- Ödemiş Bademli Kılcızâde Mehmet Ağa Camisi (1811, 1874-75 Onarım)[26] Muğla Kurşunlu Camisi (1853-54 Onarım)[27], Afyon Emirdağ Sığracık Köyü Eski Camisi (1898-1899)[28], Sivas Hoca İmam Camisi (19. yüzyıl onarım)[29], Giresun Yağlıdere Tekke köyü Abdullah Halife Camisi (19. yüzyıl)[30] vazo içerisinde çiçek motiflerinin bulunduğu örneklerden birkaçıdır.

19 Bilget Fataha, 2021, 138-152, Resim 10-15.

20 Bulut, 2017, 36-28, Fotoğraf 27, 28.

21 Genel bir tanıtım dışında yapıyı detaylı olarak inceleyen bir yayın tespit edilememiştir. Ancak Yapı 1938 yılında tamamlandığı için muhtemelen resimler 1930'lu yıllara ait olmalıdır.

22 Uzun, 2019, 1850. Vazolara yerleştirilmiş bitkisel bezemelerin iç mekânda en erken kullanımı Topkapı Sarayı III. Ahmet Yemiş Odası'na (1705) kadar gitmektedir.

23 Hatipoğlu, 2007, 331, Resim 211.

24 Kuyulu, 1988, 67-78, Resim 11.

25 Yavuz, 2014, 512, Resim 20.

26 Kuyulu Ersoy, 1994, 147-158.

27 Çakmak, 2013, 30-46, Resim 23-24.

28 İnce, Atasoy ve Atıcı, 2021, 266.

29 Yazar ve Atıcı, 2022, 523.

30 İltar, 2014, 69-80, Resim 15.

Söğütcük Köy Odası'ndaki mimari tasvirlerin önlerinde, yanlarında veya çevrelerinde, ayrıca güney duvarın doğu ve batı köşesinde ağaç tasvirleri bulunmaktadır. Ağaç motifleri daha çok mimari tasvirler ile birlikte kullanılarak manzara oluşturan ve resme derinlik katan unsurlardır. Ağaçların betimlenmesinde başarılı olunsa da mimari tasvirin arkasından yükselen ağaçların boylarının yapıların 2 ya da 2,5 katı kadar olması, resim içerisindeki farklı ögeler arasında bir orantı kurulmadığını göstermektedir.

Ağaçlar genellikle servi veya iğne yapraklı ağaçlardır. Güney duvarın doğu köşesinde, pencere hizasındaki tasvirin ise meyve ağacı olduğu anlaşılmaktadır. Meyvelerinin renkleri ve formlarından dolayı bu tasvirin armut ağacı olması muhtemeldir. Anadolu'da meyvesiz veya meyveli ağaç tasvirlerine çok sayıda yapıda rastlanır. İzmir- Ödemiş Bademli Kılcızâde Mehmet Ağa Camisi (1811, 1874-75 Onarım)[31], Denizli Acıpayam Yazır Camisi (1802)[32], Denizli-Akköy Yukarı Camisi (19. yüzyıl)[33] ve Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Abdullah Halife Camisi (19. yüzyıl)[34] meyvesiz ağaç tasvirlerinin olduğu örneklerdir. Amasya Gümüşhacıköy Pir Ali Bir Civan Türbesi (1902)[35] ile II. Beyazıt Külliyesi Şadırvanı (19. yüzyılın ikinci yarısı)[36] ise meyveli ağaç tasvirlerinin olduğu bazı yapı örnekleridir.

Osmanlı duvar resimlerinde ilk kez Topkapı Sarayı III. Ahmet Yemiş Odası duvarlarında görülen meyve tasvirleri, 19. yüzyıl Osmanlı dini yapılarında[37] yaygın olarak kullanılmıştır. Söğütcük Köy Odası'nda da doğu duvarda ocağın kuzeyindeki ilk panoda tabak içerisinde meyve tasviri bulunmaktadır. İzmir Bayraklı Yahya Hayati Paşa Köşkü (19. yüzyılın ikinci yarısı)[38] ve Yozgat Çapanoğlu (1777)[39], Manisa-Soma Hızırbey (1791–92)[40], Denizli Acıpayam Yazır (1802)[41], Manisa-Soma Damgacı (?)[42] camileri meyve tasviri tespit edilen yapılardan birkaçıdır.

Duvar resimlerinde mimari tasvirler, manzara resimlerinden sonra en çok betimlenen kompozisyonlardan biridir. Bu gelenek Söğütcük Köy Odası'nda da sürdürülerek cami ve ev tasvirlerine yer verilmiştir. Cami, ibadet edilen yer ve Allah'ı hatırlatan bir

31 Kuyulu Ersoy, 1994, 147-158.

32 Hatipoğlu, 2007, 327, Resim 204.

33 İnce, 2001, 76, Resim 6.

34 İltar, 2014, 69-80, Resim 15.

35 Yıldırım, 2018, 293–327, Foto. 20-23.

36 Uz Taşkesen, 2011, 177-189, Resim 4.

37 Renda, 1977, 77-78.

38 Kuyulu Ersoy, 2014, 545, Resim 21, 22.

39 Arık, 1988, 29.

40 Karaaziz Şener, 2014, 729.

41 Hatipoğlu, 2007, 327, Resim 204.

42 Kuyulu, 1988, 67-78, Resim 13.

mekân olduğu için kutsiyet atfedilerek duvar resimlerinde sıklıkla kullanılmıştır[43]. Cami tasvirlerine; cami, zaviye, medrese, şadırvan, çeşme, saray, köşk ve konut gibi farklı işlevlerdeki yapılar[44] ile mezar taşlarında[45] yaygın olarak rastlanmaktadır. Söğütcük Köy Odası'nın güney duvardaki mihrabın batısına çift minareli bir cami resmedilmiştir. Eskiapardı Eyüp Güler (1892), Tatlıcak Şükrü Gürler (1889) ve Gözmen Veli Ağa konuk odaları cami tasviri olması bakımından Söğütcük Köy Odası ile benzerlik göstermektedir. Eskiapardı ve Tatlıcak köy odalarındaki tasvirler basit, Gözmen ve Söğütcük köy odalarındaki tasvirler ise daha gelişmiş örneklerdir.

Milas Bahaeddin Ağa Konağı (19. yüzyıl ilk yarısı), Karaman Hacı Sami Tartan Evi (19. yüzyıl ilk yarısı), Safranbolu Mustafa Kavsa Evi (1841), Tokat Yağcıoğlu Konağı (19. yüzyıl sonu) [46] ve Ankara Dedebayrak Evi (20. yüzyıl başı)[47] cami tasvirinin yer aldığı diğer sivil mimarlık örneklerinden bazılarıdır. Cami tasviri, sivil mimariden daha çok 19. yüzyıl camilerinde sıva üzerine yapılan duvar resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Yozgat Çapanoğlu Camisi (1777)[48], Afyon-Sandıklı Ulu Camisi (1780)[49], Manisa-Soma Hızırbey Camisi (1791-92)[50], Denizli-Acıpayam Yazır Köyü Camisi (1802)[51], Trabzon-Kabataş Köyü Merkez Camisi (1872-73)[52], Manisa-Kula-Emre Köyü Camisi (1547-48/1821-22)[53], Giresun-Tekke Hacı Abdullah Halife Camisi (19. yüzyıl)[54], Amasya Gümüşlü Camisi (19. yüzyıl son çeyreği)[55] ve Manisa-Soma Damgacı Camisi (?)[56] cami tasvirlerinin görüldüğü örneklerden birkaçıdır.

Söğütcük Köy Odası'nda cami tasvirinin yanı sıra ev/yapı tasvirleri ile de karşılaşılmaktadır. Yapıda görülen yan yana ev tasvirleri ağaçlarla birlikte resmedilmiştir. Ağaçlar manzara ve derinlik oluşturan unsurlardır. Odanın batı duvarının kuzey ve güney köşesi ile güney duvarda mihrabın doğusundaki bir ya da iki katlı yapılar, büyük boyutlu olmaları nedeniyle konak olarak değerlendirilmiştir. Genellikle kent tasvirlerinin içerisinde verilen evlerin benzerleri aynı bölgedeki Gözmen Köy Odası'nda tespit edilmektedir.

43 Baykal 1996, 54.

44 Baykal 1996, 54; Okumuş ve Gülbudak, 2018, 104.

45 Arık, 1988, 126.

46 Arık, 1988, 126.

47 Karaaslan, 2021, 13-22, Şekil 7.

48 Avcı, 2016, 49-70.

49 Usta, 2019, 204.

50 Karaaziz Şener, 2014, 715-738.

51 Arık, 1988, 126.

52 İnce, 2004, 226-236.

53 Bozer, 1987, 15-22.

54 İltar, 2014, 69-80.

55 Arık, 1988, s. 126.

56 Kuyulu, 1988, 67-78; Resim 13.

İzmir Bayraklı Yahya Hayati Paşa Köşkü (19. yüzyılın ikinci yarısı)[57] ve Soma Hızırbey (1791-92)[58], Arnavutluk, Berat Bekârlar (1827-1828)[59], İzmir Mordoğan (Ayşe Kadın) (19. yüzyıl sonları)[60] camilerinin duvar resimlerinde de Söğütcük'te olduğu gibi tek ya da grup halinde ev tasvirleri yer almaktadır.

Osmanlı mimarlığında Barok üslupla birlikte karşımıza çıkan perde motifi, 18. ve 19. yüzyılda duvar resimlerinde, özellikle mihraplarda[61] yaygın olarak görülen bir motiftir[62]. Mihrabın iki tarafında kanat şeklinde açılan perde ile mihrabın ortasından sarkar şekilde betimlenen kandil motifinde, perdenin dünya ve ahireti ayıran simge olduğu, kandilin ise ahiretteki nuru temsil ettiği kabul gören bir görüştür[63]. Söğütcük Köy Odası'nın mihrabındaki perde ve kandil kompozisyonu, duvar resimlerinde daha çok dini yapıların mihraplarında karşımıza çıkmaktadır. Kırşehir Mucur Emine Hanım Camisi (18. Yüzyıl)[64], İzmir- Ödemiş Bademli Kılcızâde Mehmet Ağa Camisi (1811, 1874-75 Onarım)[65], Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi (1858)[66], Gümüşhacıköy Hacı Nazır Türbesi (?)[67], Ankara Karahoca Köyü Camisi (1906-1907)[68] ve Derince-Tahtalı Köyü, Beş Divanlı Rıza Bey Konağı (?)[69] gibi örneklerin mihraplarında da perde ve kandil motifleri birlikte resmedilmiştir. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camisi'nde (1486, Onarım 19. yüzyıl)[70] kandil, Aydın-Cincin Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camisi (1785)[71], Sürmene-Gültepe Köyü-Yukarı Kefeli Mahallesi Camisi (1867 civarı)[72] ve Bergama-Göçbeyli Merkez Camisi'nde (19. yüzyıl)[73] ise kandile yer verilmemiş, sadece perde motifi tasvir edilmiştir.

19. yüzyıldaki yenilik ve değişime bağlı olarak Batı etkisiyle ortaya çıkan buharlı gemi, buharlı tren, saat, kupa ve diğer Avrupai eşyalar duvar resimlerinde de kulla-

57 Kuyulu Ersoy, 2014, 541, 542, Resim 13-15.

58 Karaaziz Şener, 2014, 732, Foto. 4.

59 Uçar, 2013, 1178, Resim 7.

60 Çağlıtütüncügil, 2012, 148, Resim 13.

61 Gürsoy, 2015, 146-157.

62 Uzun, 2019, 1850; Taş, 2021, 271-294.

63 Okçuoğlu, 2000, 51-52.

64 Tali, 2013, 527, Fot. 23.

65 Kuyulu Ersoy, 1994, 147-158.

66 Uzun, 2019, 1850.

67 Yıldırım, 2018, 293–327, (Foto. 4).

68 Karaaslan, 2016, 177, Şekil 16.

69 Çelik ve Kuyulu Ersoy, 2015, 1665, Fotoğraf 14.

70 Yavuz, 2019, 322, Foto. 51.

71 Ülkü, 2016, 288, Resim 13.

72 Yavuz, 2014, 511, Resim 13.

73 Bayrakal, 2009, 1-26, Fotoğraf 27.

nılan motiflerdir[74]. Gemiler tek başlarına ya da deniz veya kıyı manzarasının tamamlayıcı unsuru olarak birden fazla tasvir edilebilmektedir. Söğütcük'te tek başına tasvir edilmiş olan buharlı geminin alt kısmında çizgisel olarak deniz resmedilmiştir. Deniz dalgaları, bacadan tüten buhar, direkler arasına gerilmiş teller ve renk tonlamaları ile bu tasvir oldukça başarılıdır.

Gemi tasvirine, Sivas merkez Tatlıcak Şükrü Gürler Köy Odası[75], Nevşehir Gülşehir Gümüşkent Köy Odası[76], Gaziantep Hasan Nehir Evi[77], Karaman Hacı Sami Tartan Evi, Karabük Safranbolu Mustafa Kavsa Evi[78] ve İzmir Bayraklı Yahya Hayati Paşa Köşkü (19. yzyılın ikinci yarısı)[79] gibi sivil mimari yapıların yanı sıra Aydın-Cincin Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi (1785)[80], Muğla-Kurşunlu (1853-54 onarım)[81], Manisa-Kula-Emre Köyü (1547-48/1821-22)[82] ve Manisa-Soma Damgacı (?)[83] gibi camilerde de rastlanmaktadır[84]. Sivas merkez ilçeye bağlı Tatlıcak Köy Odası'ndaki gemi tasviri Söğütcük'te olduğu gibi savaş gemisidir.

Yeniliğin sembollerinden biri olan saatler, Batı etkisiyle Osmanlı duvar resimlerinde işlenen konular arasında yerini almıştır. Kırşehir Mucur Emine Hanım Camisi (18. yüzyıl)[85], Arnavutluk, Berat Bekârlar Camisi (H. 1243 / M. 1827-1828)[86], Giresun, Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi (19. yüzyıl) [87], Trabzon-Sürmene-Gültepe Yukarı Kefeli Mahallesi Camisi (H. 1283-1284 / M. 1867 yılından önce)[88], II. Beyazıt Külliyesi Şadırvanı (19. yüzyılın ikinci yarısı)[89] ve Amasya-Mecitözü Alören Köyü Camisi (19. yüzyıl sonları)[90] duvar saati tasviri bulunduğu bilinen örneklerden bazılarıdır. Söğütcük Köy Odası'ndaki saatin dokuzu beş geçe olarak betimlenmiş olması, Mustafa Kemal Ata-

74 Kaplan, 2019, 189-190.

75 Özdeğer, 2019, 352, Resim 5.179.

76 Tay, 2018, 247.

77 Uzun, 2017, 852- 862.

78 Arık, 1988, 129.

79 Kuyulu Ersoy, 2014, 538, Resim 8.

80 Ülkü, 2016, 288, Resim 13.

81 Sayılı Küçük, 2019, 94, Resim 247-249.

82 Bozer, 1987, 15-22.

83 Kuyulu, 1988, 67-78; Resim 13.

84 Gemi tasvirinin, Osmanlı Dönemi'nde duvar resimlerinin yanı sıra grafiti şeklinde işlendiği örnekler de bulunmaktadır. Bkz. Uçar ve Uçar, 2019, 493.

85 Tali, 2013, 522, Fot. 22.

86 Uçar, 2013, 1182, Resim 14.

87 İltar, 2014, 69-80.

88 Yavuz, 2014, 512, Resim 18.

89 Uz Taşkesen, 2011, 183, Resim 6.

90 Çerkez, 2019, 526, Fotoğraf 22.

türk'ün vefat ettiği zamana vurgu yapmakta olup, şahsına duyulan sevgi ve saygının bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca bu duvar resmi Atatürk vefat ettikten sonra yapılmış olmalıdır.

Duvar resimleri dışında yapıda, alçı, ahşap ve yazılı bezemeye de yer verilmiştir. Alçı, Sivas köy odalarında lambalık, ocak ve mihraplarda inşa ve süsleme öğesi olarak yaygın şekilde kullanılan bir malzemedir. Ocak ve mihraplardaki alçı bezemeler duvar resimlerine göre göre daha büyük boyutlu olup, İlbeyli köy odalarının ortak özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Söğütcük'te olduğu gibi konuk odalarında ahşap süsleme, odayı bölümleyen ahşap sütunların başlıklarında, sütunları birbirlerine bağlayan aynalı kemerlerde ve bölümler arasındaki korkuluklarda görülmektedir. Sütun başlıkları korintten esinlenerek yapılmıştır. Korkuluklarda ise papyon geçmeli kafesli süsleme vardır.

Yazılı süsleme sadece mihrapta yer almaktadır. Dini mimaride sıklıkla karşılaşılan Besmele ve çok birçok mihrapta görülen Ali İmran Suresi'nin 35. ayeti, odanın mihrabı üzerinde yer alan levhada yazılıdır. Sivas merkez Yavru Köyü Köy Odası'nın mihrabı besmele yer alan örneklerden biridir. Odada karşılaşılan ikinci yazı düzenlemesi mihrabın üzerinde yer alan daire biçimli alçı madalyonlarda görülmektedir. Buradaki düzenlemede merkeze altı kollu bir yıldız yerleştirilmiş, yıldız kolları arasına ise yedi uyuyanların isimleri yazılmıştır[91]. Bu tür düzenlemelerle daha çok levha ve cam altı resimlerinde karşılaşılmaktadır. Mimaride ise yedi uyuyanların isimleri bazı örneklerde Söğütcük Köy Odası'nda olduğu gibi madalyon şeklinde, bazı örneklerde ise şerit halinde veya kartuşların içerisine yazılmıştır. Demirci Küpeler Köyü Cami (19. yüzyıl onarım)[92] madalyon şeklinde düzenleme görülen örneklerden biridir. Bu örnekte yedi uyuyanların adları, Allah lafzı ile Muhammed, Hasan, Hüseyin ve dört halifenin isimleriyle birlikte verilmiştir. Yedi uyuyanların şerit veya kartuşlar içerisine yazıldığı örnekler daha yaygındır. Muğla Çatakbağyaka (1754), Keyfoturağı (1870)[93], Giresun Çamoluk Sarpkaya Köyü Bektaş Bey (19. yüzyıl)[94] camileriyle, İzmir Çakaloğlu Hanı Çeşmesi (1895-1906)[95] yedi uyuyanların isimlerinin kartuşlar veya çerçeveler içerisine yerleştirildiği örneklerden bir kaçıdır.

Anadolu'da birçok yapıda duvar resmi olmasına rağmen bunlardan çok azının sanatçısı bilinmektedir. Söğütcük Köy Odası'nda yer alan duvar resimlerinin de sanatçısı anonimdir. Benzer üslupta resim ve bezemelerin bulunduğu Gözmen Köy Odası'nda, aynı sanatçı veya sanatçı grubunun çalışmış olabileceği düşünmek gerekir. Bu tasvirler bölgedeki gezici sanatkârlar tarafından üretilmiş olmalıdır.

91 Yedi uyuyanlar Anadolu kültüründe yaygın olarak bilinen rivayetlerden biridir. Bk. Yetkin Akgün, 2020, 30-42.

92 Gürbıyık, 2020, 160.

93 Karataş, 2019, 470-492.

94 Nefes ve Gün, 2011, 151, Resim 7.

95 Acar, 2013, 7, Şekil 5.

7. Sonuç

Söğütcük Köy Odası, 19. yüzyıl sonlarında inşa edilen nimsekili köy odası örneklerinden biridir. Nimsekili plan şeması İlbeyli Bölgesi'nde 19. yüzyılda inşa edilen köy odalarının ana şemasını oluşturmaktadır. Geleneksel ihtiyaçları karşılamak için inşa edilen odanın mimari oluşumunda konaklamaya ve köy halkının toplanabilmesine uygun bir mekân kurgusu vardır.

Misafirperverliğin göstergesi olarak inşa edilen Söğütcük Köy Odası, işlevsel özelliklerinin yanı sıra estetik bir kaygı taşıyan incelikli yapısı ile de dikkat çekmektedir. Duvar resimleri açısından bölgedeki en önemli yapılardan biridir. Odadaki buket veya vazo içerisindeki çiçekler, ağaçlar, tabak içinde meyveler, sembolik ve mimari yapı tasvirleri, gaz lambası, savaş gemisi ve duvar saati gibi motifler dönemin bezeme üslubunu yansıtmaktadır. Kompozisyonlar kuru sıva üzerine kalemişi tekniğinde yapılmış olup Batı tarzında perspektif ve ışık-gölge denemeleri görülmektedir.

Türk kültürünün önemli bir ögesi olan köy odalarının ne yazık ki az sayıdaki örneği günümüze gelebilmiştir. Günümüze ulaşan odalar ise mimari olarak ayakta kalmalarına rağmen, yeni şartlar ve köyden kente göçün artması gibi sebeplerden dolayı sosyal yaşam içerisindeki rolünü kaybetmiştir. Söğütcük Köy Odası da bu örneklerden biridir. Yapı onarılarak koruma altına alınmış olsa da işlevsiz kalması üzücü bir durumdur. Bu nedenle köy odalarının maddi varlıklarının korunmasının yanı sıra, oda kültürün tekrara canlandırılması ve yaşatılması önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Acar, T. (2013), Kemeraltı Çarşısı'nda Duvar Çeşmelerinin Bezeme Öğeleri Açısından İrdelenmesi, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 30 (1), 1-18.

Arık, R. (1988), Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arseven, C. E. (1966), Sanat Ansiklopedisi, (C. 3, 1506) İstanbul: MEB Yayınları.

Aslan, B. (2013), Çatpınar (Doğanşar/Sivas) Ağzından Derleme Sözlüğü'ne Katkılar, Dil ve Edebiyat Araştırmaları, (8), 97-101.

Avcı, O. (2016), Yozgat Başçavuşoğlu Camii ve Süslemeleri Üzerine Düşünceler, Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD,) 3 (5), 49-70.

Baykal, F. (1996), Denizli İlinde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Bayrakal, S. (2009), Merkezi Plan Tasarımı ve Malzeme Özellikleriyle İlginç Bir Örnek: Göçbeyli (Bergama) Merkez Camii ve Restorasyon Önerileri, Sanat Tarihi Dergisi, (16), 1-26.

Bilget Fataha, E. (2021), Sivas, Ağılkaya Köyü Turan Yalçın Evi, Turkish Studies 16 (7), 137-153.

Bozer, R. (1987), Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Cami, Türkiyemiz, (53), 15-22.

Bulut, M. (2017), Sivas İlbeyli Köy Odaları, MUTAD, IV (I), 13-31.

Ceylan, Salih, (2012), Kırsal Mimarinin Örneklerinden "Serenler"in Coğrafi Açıdan İrdelenmesi, Eastern Geographical Review, 17 (27), 151-168.

Çağlıtütüncügil, E. (2012), Eski Mordoğan (İzmir) Köyü Cami Süslemeleri, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, (25), 139-162.

Çakmak Ş. (2013), Muğla Cami ve Mescitleri, Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları.

Çelik, E. ve Kuyulu Ersoy, İ. (2015), Kocaeli Yapılarında Bulunan Resimli Bezemelerden Örnekler, Uluslararası Gazi Akça Koca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri Kitabı, 1651-1665.

Çerkez, M. (2019), Mecitözü'nde Mütevazı Bir Külliye: Alören Köyü Külliyesi, History Studies, 11 (2), 495-533.

Göker, M. (2009), Türklerde Oturma Elemanlarının Tarihsel Gelişim Süreci, Zeitschrift für die Welt der Türken/ Journal of World of Turks, (1), 163-169.

Gürbıyık, C. (2020), Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri, Art-Sanat Dergisi, (13), 143-167.

Gürsoy, E. (2015), Uşakta Perde Motifli Mihraplar, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, (3), 146-157.

Hatipoğlu, O. (2007), XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalemişi Tezyinatı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

İltar, G. (2014), Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri, Vakıflar Dergisi, (42), 69-80.

İnce, K. (2001), Yukarı Camii/Akköy-Denizli, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (2), 65-79.

İnce, K. (2004), Kabataş Köyü Camii/Çaykara/Trabzon, Vakıflar Dergisi, (28), 226-236.

İnce, K., Atasoy, S. ve Atıcı, A. (2021). Emirdağ/Sığracık Köyü Eski Camii ve Köy Mezarlığındaki Bir Grup Mezar Taşı, Dr. Nevzat Gündağ'a Vefa Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları,(Prof. Dr. Yusuf Kılıç, Prof. Dr. Ercan Haytoğlu, Ed.), İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Kaplan, K. (2019), Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karabük Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük.

Karaaslan, M. (2016), Ankara'da Resimli Bir Ev: Dedebayrak Evi, Ankara Araştırmaları Dergisi, 4 (1), 13-22.

Karataş, İ. E. (2019), Muğla'nın Üç Camisi'nde Ashâb-ı Kehf Sembolleri, CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi 17 (3), 469-492.

Karpuz, H. (2014), İç Anadolu Bölgesi Köy Odaları, Uluslararası Katılımlı XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 18- 20 Ekim 2012, (I), 455- 462.

Kuyulu, İ. (1988), Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatından Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii, Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, (IV), 67-78.

Kuyulu Ersoy, İ. (1994), Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir), Vakıflar Dergisi (XXIV), 147-158.

Kuyulu Ersoy, İ. (1994), İzmir Bayraklı Yahya Hayati Paşa Köşkü: Kül Olan Resimler, Uluslararası Katılımlı XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 18- 20 Ekim 2012, (II), 529- 545.

Kuzucu, K. (2004), Osmanlı Döneminde Sivas İlbeylileri ve İlbeyli Kazası, Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, (15), 165-183.

Memleket (2015). Memleket Gazetesi. URL: https://www.memleket.com.tr/sogutcuk-koyundeki-tarihi-konuk-odasi-restore-edildi-774295h.htm

Naldan, F. (2020), Erzincan-Çayırlı İlçesi Başköy Köy Odaları, Millî Folklor, 32 (16/126), 249-263.

Nefes, E. ve Gün R. (2011), Giresun Çamoluk İlçesi Sarpkaya Köyü'ndeki Ahşap Sütunlu Bektaş Bey Camii, Vakıflar Dergisi, (36), 137-154.

Numan, İ. (1981), Çankırı›da Yaran Sohbetleri ve Sohbet Odaları, Vakıflar Dergisi, (13), 591-633.

Okçuoğlu, T. (2000), 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Okumuş, E. ve Gülbudak, Ö. (2018). Türk Sanatında İnşa Edilen (12.-20. Yüzyıllar) Çeşme Üslupları Üzerine Bir Deneme, Osmanlı Sanatı'na Dair Denemeler, (Ayşe Baylan, Ed.), İstanbul: Cinius Yayınları, 85-122.

Özdeğer, M. O. (2019), Sivas İlbeyli Köylerinde Köy Odaları, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Pürlü, K. (2002) Sivas'ta İlbeyli Türkmenleri, Cilt I, Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları.

Renda, G. (1977), Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Sayılı Küçük, Z. (2019), 19. Yüzyıl Osmanlı Dini Yapılarında Duvar Resimleri: İkonografik Bir Yaklaşım, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karabük Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük.

Şener (Karaaziz), D. (2014), Soma Hızırbey (Çarşı) Camii Duvar Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme, Turkish Studies, 9 (10), 715-738.

Tali, Ş. (2013), Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (25), 504-528.

Taş, E. (2021), Türk Tezyinatında Perde, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (45), 271-294.

Tay, L. (2018), Gülşehir-Gümüşkent Köy Odası, 3. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması Sempozyumu-Sergi, 24-25 Nisan 2018, (1), Antalya, 243-252.

TDK (2022). https://sozluk.gov.tr/ (Erişim Tarihi 05.10. 2021).

Tuztaşı U., Uysal M. ve Akdeniz, F. (2014), A (Forgotten) Vernacular from Anatolian

Villages: Guestrooms in Sivas/Turkey", Folklore, (56), 93-116.

Uçar, A. ve Uçar H. (2019), Sıvaların Gizlediği Süslemeleriyle Korkuteli Çaybaşı Hamamı, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, (66), 479-496.

Uçar, M. (2013), Berat Bekarlar Camii Duvar Resimleri, The Journal of Academic Social Science Studies, 6 (7), 1161-1184.

Usta, P. (2019), Tarihi ve Kültürel Yapıların Korunması ve İncelenmesi; Sandıklı Ulu Cami Örneği, Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi, 4 (2), 201-209.

Uz Taşkesen, A. N. (2011), Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlemesi, Vakıflar Dergisi, (35), 177-189.

Uzun, T. (2017). 19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimlerinde Yeniliğin ve Değişimin Sembolü Tasvirler. XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 02- 05 Kasım 2016, (2), 852- 862.

Uzun, T. (2019), Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi Duvar Resimleri, History Studies, 11 (5), 1839-1853.

Ülkü, O. (2016), Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi, Sanat Tarihi Dergisi, XXV (2), 277-293.

Yakıcı, A. (2010), Somut Olmayan Kültürel Mirasın Somut Mekânı: Konya Köy Odaları, Millî Folklor, 22 (87), 94-100.

Yavuz, M. (2014), Sürmene-Gültepe Köyü Yukarı Kefeli Mahallesi Camii ve Şadırvanı, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, (7/11), 498-515.

Yavuz, M. (2019), Doğu Karadeniz Köy Camilerinde Bezeme Anlayışı, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2 (6), 306-322.

Yazar, T. ve Atıcı, A. (2022), Sivas Hoca İmam Camisi, Sanat Tarihi Dergisi, 31 (1), 507-541.

Yetkin Akgün, D. (2020), Ashab-ı Kehf: Yedi Uyurlar Efsanesi, Anadolu'da İnanç Turizmi Fenomenler, Efsaneler, Kişiler ve Mekanlar, (Özlem Güzel, Ed.), Ankara: Nobel Yayınları.

Yıldırım, Ş. (2018), Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler, Art Sanat, (10), 293–327.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1059599
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 947-975 Araştırma | *Research*

ÜRGÜP TEMENNİ MAHALLESİ: DOKUSU, YAPILARI VE KORUNMA SORUNLARI

TEMENNİ NEIGHBORHOOD IN *ÜRGÜP*: TEXTURE, STRUCTURES AND CONSERVATION PROBLEMS

Aytülü DIRIK*

Öz

Kapadokya Bölgesi'nin önemli yerleşimlerinden biri olan Ürgüp kenti tarihi neolitik döneme kadar dayanan eski bir yerleşimdir. Temenni Mahallesi ise bu tarihi kentin ilk yerleşim alanlarından biridir. Ürgüp'ün simgesi olan ve kentte önemli bir seyir terası konumunda bulunan Temenni Tepesi'nin eski bir kült merkezi olduğu da bilinmektedir. Ürgüp Temenni Mahallesi organik tüf kaya dokusu, cami, mescit gibi anıtsal yapıları, sokak dokusu, geleneksel sivil mimari yapıları ile farklı dönemlerin kültürel, sosyal ve fiziksel özelliklerini gösteren önemli bir doğal-kültürel miras alanıdır. Alanda kentsel doku bütünlüğü korumasına rağmen mahalle fiziksel ve sosyal birçok sorunla karşı karşıyadır. 3. Derece Doğal Sit Sınırı ve Kentsel Arkeolojik Sit Sınırı içerisinde kalan bu alanın korunmasının sürdürülebilirliği, alanın özgünlük ve görsel zenginlik işlevinin korunması önemli bir konudur. Çevre mirası olarak değerlendirilen Temenni Mahallesi'nin, mimari ve kentsel dokusu özelliklerinin korunması, alana özgü geleneksel yaşam kültürünün özgününe sadık şekilde onarılması ve yeniden işlevlendirilmesi önemli bir konudur. Bu çalışmada, Temenni Mahallesi'nin kentsel doku ve geleneksel konutlarının özellikleri ve korunma sorunlarının sunulması amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında mahallenin özgün fiziksel ve sosyal özelliklerinin yanında günümüze dek geçirdiği süreç, dokusu ve konutlarının güncel durum ve sorunları da aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Ürgüp, Temenni Mahallesi, Doğal-Arkeolojik Sit, Tarihi Doku, Korunma*

* Öğr. Gör., Kapadokya Üniversitesi, Mimari Restorasyon Programı, Nevşehir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1245-3974 ♦ E-mail: aytulu.tercanli@kapadokya.edu.tr

Yazıda kullanılan kısaltma ve simgeler:

ICOMOS: Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi, **KTVKYK:** Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu, **TMMOB:** Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği, **EUROPA NOSTRA:** Avrupa Kültürel Miras Kuruluşları Federasyonu, **Bk.:** Bakınız

Geliş Tarihi | *Received: 18.01.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 07.11.2022*

Abstract

Different cities and towns in Anatolia form the urban texture with the original houses built to meet the need for shelter and the combination of these houses. These buildings reflects social, technological and economic lifestyle of the period in the most rational way and they are the original examples of both life culture and architectural culture. Settlements with unique textures, which carry the traces of the past and are in constant motion, need to be protected with site-specific multifaceted approaches. The aim of this study, which is handled with the understanding of shared memory and responsibility for protection, is to protect the natural and cultural heritage values of the Temenni Neighborhood of Ürgüp, one of the important symbols of the Cappadocia Region, to make a documentation study on the civil architectural texture of the neighborhood and to determine its protection problems In this context, the historical buildings and streets in the neighborhood were visited by conducting field studies, and the drawings of some buildings whose facades were documented with photographs were made. In the houses examined, places such as courtyards, sofas, rooms, tafana (kitchen), barns and cigars, which reflect the traditional texture, were determined. It is seen that the texture is formed by the intertwining of rock carving and the physical environment made by human hands as a whole. The houses built with the masonry stone architecture, which is the local construction system of the region, were generally built as two floors.

The neighborhood is located within the borders of Natural and Urban-Archaeological sites. Unfortunately, a holistic understanding of protection has not yet developed in the neighborhood, which includes different layers of protection. In this context, many conservation problems have been identified within the scope of the study. One of the important threats in the area is the melting and losing shape of the Temenni rock due to external climatic conditions. The unconscious expansion of this rock-carved texture causes great problems. As a result of the increasing use of tourism in the neighborhood, many buildings have been abandoned and the traditional texture has remained largely idle. According to the results of the texture analysis studies carried out in the neighborhood, which has many functional, social and physical problems, the original texture resists to survive with a small number of examples. In addition to these, many problems have been identified respectively, such as theft of the stones of the ruined buildings, the elements that create visual pollution on the facades, the unqualified additions made with the wrong materials, the use of materials that are not suitable for the original texture. In this research, it is suggested to find a solution to this problem identified in the neighborhood within the boundaries of the site and to intervene in the area by drawing a common roadmap for local administrations, universities and the field presidency in this context.

Keywords: *Urgup, Temenni, neighborhood, Natural-Archaeological Site, Historical Tissue, Conservation*

Giriş

Tarihi sürekliliğin bir ürünü olan kentler farklı dönem ve kültürlerin yaşam biçimleri, estetik anlayışları, teknolojik olanaklarının somut birer yansıması olarak meydana gelen değişim, dönüşüm ve oluşum sonunda şekillenmiştir[1]. Aynı zamanda farklı şekillerde fakat eşit olarak herkese ait açık bir kültür alanı olan kent insanın kendine ait yarattığı alan ve zaman içinde insanı oluşturan kültürel bir yerleşim alanıdır[2]. Geçmişin izlerini taşıyan ve sürekli devinim içerisinde olan özgün dokulara sahip yerleşimlerin alana özgü çok yönlü yaklaşımlar ile korunması gerekmektedir. Günümüzde insanlık birçok değişiklikle karşı karşıyadır. Bu değişiklikler tarihi kentleri derinden etkilemektedir. Nüfus hareketliliği, ekonomik sorunlar, siyasi- sosyal sebepler, afetler, doğal bozulmalar gibi birçok neden tarihi kentlerin olumsuz şekilde etkilenmesine sebep olmaktadır[3]. Kentlerin büyümesi, yeni karayolu sistemleri, mevcut kent dokusunun ölçeğini ve biçimini etkileyen hızlı gelişmeler sonucunda kültürel mirasın tahribine karşı üstün çevre değerlerini korumak adına önlem almak gerekmektedir[4].

Somut ve somut olmayan miras değerlerinin korunması toplumun geçmişindeki yaşantıyı "anı değeri" olarak aktarırken, kültürel kimliğin gelecek nesillere aktarılması ise süreklilik açısından önemlidir. Bu kapsamda ICOMOS'un Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü'nde geleneksel yapıların ayırt edici özellikleri şu şekilde paylaşılmıştır. "Toplumca paylaşılan bir yapı geleneği, çevreye uygun yöresel veya bölgesel bir kimlik; üslup, biçim ve görünüş tutarlılığı veya geleneksel yapı türlerine bağlılık; anonim olarak aktarılan geleneksel tasarım ve yapı ustalığı; işlevsel, sosyal ve çevresel kısıtlamalara etkin olarak cevap verebilme; geleneksel yapım sistemlerinin ve zanaatlarının etkin uygulaması" olarak tanımlanmıştır[5]. Türkiye de ise "1710 sayılı Eski Eserler" kanunu 1973 yılında çıkarılmış ve bu tarihten sonra geleneksel konutların miras olarak tespit edilmesi ve korumanın çevre ve doku ölçeğinde ele alınması kararlaştırılmıştır.

Koruma sorumluluğu bağlamında ele alınan bu çalışmanın amacı, Kapadokya Bölgesi'nin önemli simgelerinden biri olan Ürgüp yerleşimi Temenni Mahallesi'nin doğal ve kültürel miras değerlerinin korunması, mahallenin sivil mimari dokusu üzerinden bir belgeleme çalışması yapılması ve mahallenin koruma sorunlarının tespit edilmesidir. 2014 yılında hazırlanan Ürgüp Koruma Amaçlı İmar Planı verilerine göre Temenni Mahallesi 3. Derece Doğal Sit Sınırı ve Kentsel Arkeolojik Sit[6] Sınırı içerisinde yer almaktadır[7] Mahallenin somut kültürel miras değerleri antik döneme tarihlenen arkeolojik

1 Altınöz, 2010, 18.

2 Erzen, 2015, 108.

3 Ahunbay, 2019, 77.

4 Erder, 2020, 289.

5 ICOMOS, 1999.

6 Ürgüp Temenni Mahallesi Nevşehir Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek Kurulu' nun 6/1/1984 gün ve 61 sayılı ilke kararı ile kentsel+ arkeolojik sit statüsü ile koruma altına alınmıştır.

7 Ürgüp Belediyesi Arşivi, 2021.

kalıntılar[8] ve Türk dönemine tarihlenen anıtsal (cami, türbe, kütüphane, okul (rüştiye), çeşme) yapılardır[9]. Temenni Tepesi arkeolojik kalıntılarının üzerinde bulunan mahallede Roma döneminden Osmanlı dönemine kadar uzanan zaman aralığına tarihlenen özgün niteliklere sahip geleneksel konutlar[10] bulunmaktadır.

Fot.1: Ürgüp Dereler Mahallesinden Temenni'ye Bakış

Kentsel arkeoloji, yaşayan bir yerleşme içinde, artık var olmayan bir kültüre ilişkin halen izlenebilen veya araştırmalar sonucunda ortaya çıkan arkeolojik değerlerin korunması, sunumu ve günümüz yaşamı ile ilişkisinin düzenlenmesi olarak bilinmektedir. Bu alanların korunması bir taraftan kentin geçmişini ortaya çıkarırken diğer taraftan da geçmişin izlerinin kent ile bütünleşmesini sağlayarak kullanılması amaçlamaktadır[11]. Bu bağlamda Ürgüp Temenni Kentsel Arkeolojik sit alanının[12] kentin geçmişine ait izlerini, yerini, günümüz ile nasıl bütünleştiğini belirlemek bunun için bir envanter çalışması yapmak ve arkeolojik değerlere ilişkin uygulamaya yönelik kararların üretilmesi önemli bir konudur. Görselde tarihi Temenni kayası ve eteklerinde yer alan eski kale sınır izleri görülmektedir.

8 Türkmen, 1999, 24.

9 Eravşar, 1993, 65.

10 2014 yılı Ürgüp Koruma Amaçlı İmar Planı verilerine göre toplam 53 adet tescilli parsel kaydedilmektedir.

11 Özgönül & Madran, 2011, 29.

12 Yerleşimde yer alan sit alanları, Ürgüp Kenti'nin Damsa Çayı batısında kalan ve kuzey-güney doğrultusunda uzanan kesimi olup, kentin merkez ve önemli turizm etkinlikleri işlevini barındırmaktadır.

Fot. 2: Temenni Mahallesi Arkeolojik Sit Alanı (Ürgüp Belediyesi Arşivi, 2021)

Çalışma sınırları; Ürgüp doğal ve tarihi yerleşiminin önemli bir alanı olan Temenni mahallesidir. Ürgüp Temenni Mahallesi ile ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde akademik bir çalışmaya rastlanmadığı görülmektedir[13]. Çalışmada mahallenin genel tarihsel doku özellikleri yanında mahallenin özgün konutlarının mimari özelliklerinin de sunulması amaçlanmıştır. Bu kapsamda tarihi kaynaklar ve bilimsel araştırmalar taranmıştır. Mahallenin tarihi dokusu ve konutlarına ait bilgiler, Ürgüp Belediyesi, Kapadokya Alan Başkanlığı ve çeşitli mimarlık ofisleri ile görüşülerek elde edilmiştir. Bu kapsamda, alan çalışması yapılarak mahalledeki tarihi yapılar ve sokaklar gezilmiş, yapıların cepheleri fotoğraf ile belgeleme yapılmıştır. Aynı zamanda mahallede analiz çalışmaları yapılarak yapıların kullanım ve korunma durumları tespit edilmiştir. Ayrıca mahallede yer alan tescilli ve genel olarak özgün niteliklerini koruyan 3 yapının cephe ölçümleri alınmış ve çizimleri yapılmıştır[14]. Dokuyu oluşturan 2 adet yapının çizimleri ise farklı mimarlık ofislerinden[15] alınmıştır. Mahalle sakinleri ile görüşmeler yapılarak sözlü bilgiler edinilmiştir. Mahallede yapılan incelemeler sonucunda korunacak değerler, bozulmalar, tehditler saptanmış ve çözüm önerileri geliştirilmiştir.

13 Mahalle ile ilgili sadece Ürgüp Belediye arşivinden 2011 yılında hazırlanan Temenni Tepesi Kentsel Tasarım Projesi verilerine ulaşılmıştır. Yapılan görüşmelerde mali sebepler nedeniyle uygulanamadığı ve fikir projesi düzeyinde kaldığı belirtilmiştir. Tam metin için Bk. 2014 Ürgüp Koruma Amaçlı İmar Planı Raporu.

14 2021-2022 öğretim yılı Kapadokya Üniversitesi Mimari Restorasyon Programı Koruma Teknikleri Stüdyosu dersi kapsamında öğrenci arazi çalışmalarında toplanılan verilerden yararlanılmıştır.

15 Yapıların rölöve çizimlerini paylaşan Atölye A2 ve Kabaltı Mimarlığa teşekkürlerimi sunarım.

Ürgüp Yerleşimi ve Temenni Mahallesi

Kapadokya Bölgesi sınırları içerisinde yer alan Ürgüp yerleşimi Nevşehir ilinin yaklaşık 20 km doğusunda yer almakta olup yerleşimin doğusunda Kayseri, batısında Nevşehir, kuzeyinde Avanos, güneyinde ise Niğde illeri bulunmaktadır.

Şek. 1: Temenni Mahallesi'nin Ürgüp İçerisindeki Yeri ve Mahalle Sınırı, (Google Earth'den alınmıştır, 2021)

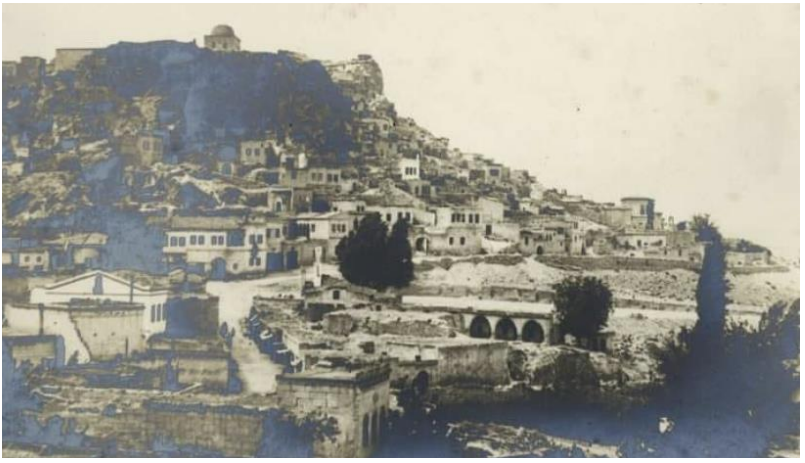
Ürgüp ve civarındaki volkanik-erozyonal vadiler çok eski zamanlardan beri yerleşme yeri olarak kullanılmıştır. Yerleşimde yapılan araştırmalarda Hitit, Asur, Med, Pers, Roma, Bizans, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı egemenliğine ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Ürgüp Bizans, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Egemenliğinin izlerinin görüldüğü tarihi bir kenttir. Yerleşimde 1924 nüfus mübadelesine kadar gayrimüslim ve Müslümanların beraber yaşadığı bilinmektedir[16].

Ürgüp kentinde 1476 tarihine ait eski tarihsel yazılı veriler bulunmaktadır. Bu dönemde Karaman eyaletine bağlı olan Ürgüp kazası, 1518 yılındaki idari düzenleme ile Niğde Sancağına bağlanmıştır. 1518 yılı kayıtlarında yerleşimde 435 kişinin (381 kişi Müslüman, 54 kişi ise Hristiyan) yaşadığı, hane sayısının da 248 olduğu bilinmektedir. Halkın büyük çoğunluğunun ziraat ile uğraştığı bilinmektedir[17]. Bu tarihteki yazılı kayıtlar incelendiğinde yerleşimde yedi mahalle bulunduğu birinin gayrimüslim, altı mahallenin ise Müslüman mahallesi olduğu bilinmektedir. Kağnı pınar, Çukur, Temenna, Yerer, Geren ve Bucak mahalleleri Müslüman mahallesi iken, Gebran mahallesi ise bu tarihte kasabada gayrimüslimlerin yaşadığı tek mahalledir. 16. yüzyıl Ürgüp kasabası verilerine göre Temenna ismiyle geçen mahallede 34 hane ve 50 kişi yaşadığı kaydedilmiştir[18].

16 Korat, 2003, 25.

17 Oflaz, 2004, 42.

18 Oflaz, 1992, 52.



Fot. 3: Ürgüp 1933, (Evkaf Meclis Reisi Sadettin Bey'in Albümü'nden aktaran Cappadocia Explorer, 2021)

Anadolu kentlerinin mekânsal yapısı 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar durağan niteliğini korurken 19. yüzyıl sonuna doğru büyük bir değişim sürecine girmiştir[19]. Bu konuda benzer bir görüşü aktaran Ergenç ise Osmanlı klasik dönem mahallelerinin *unique* bir kültürü barındırdığını, mahalleler arasında kültür farkının somut olarak görülebildiğine değinmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise bu durumun değişmeye başladığı ve farklı inanışlara sahip grupların ortak mahallelerde bütüncül bir şekilde yaşayabildiğini vurgulamıştır[20]. Çalışmanın konusu olan Ürgüp yerleşiminde 1914 yılında kaydedilen Salname verilerine göre yerleşimde Müslüman, Rum Ortodoks, Ermeni ve Protestan hanelerin varlığı bilinmektedir. Bu dönemin nüfus sayımı bilgilerine göre, 11.680 İslam, 6300 kişi ise Rum'dur. Bu tarihte yerleşimdeki Müslüman mahalleleri Süphan Verdi, Dere Aşağı, Dere Yukarı, Davut Ağa, Cami-i Kebir, Temenni, Esed Ağa, Musa Efendi, Yunak, Peder, Esbelli ve Kez mahalleleridir. Yerleşimdeki Hristiyan mahalleleri ise Kapudan, Samuil, Mubayacı, Sarumsaklı ve Duayeri mahalleleridir. Bununla birlikte Kapudan, Samuil ve Duayeri mahallelerinde Hristiyan ve Müslümanların beraber yaşadıkları bilinmektedir. Yine 19. yüzyıl verilerine göre her Müslüman mahallesinde bir iptidai (ilkokul), rüştiye (ortaokul), medrese ve cami olduğu kaydedilmektedir[21].

Ürgüp tarihi kent dokusunu Temenni Tepesi ve Esbelli kayasını merkez alarak güney yönüne doğru gelişen alan oluşturmaktadır. Bu alan belirgin görsel çevre öğeleri, doğal ve kültürel referans noktaları olup kentin fiziksel kimliğini belirleyen en önemli alanlardan birisidir. Ürgüp sit alanları içerisinde yer alan ve alanın işlevsel açıdan en

19 Aktüre, 1978, 24.

20 Ergenç, 1984, 70.

21 Öger & Özdem, 2013, 95.

önemli bölümünü ise Temenni Tepesi ve Kadı Kalesi ile sonlanan bir sırtın iki tarafında yer almaktadır. Bu sırtın kuzeydoğu cephesinde Kayakapı Mahallesi yer alırken, güneybatı cephesinde Esbelli, Yunak, Musaefendi, Yeni Cami Dereler mahalleleri yer almaktadır ve alanlar kentsel sit alanı olarak bilinmektedir. Temenni tepesi ve yakın çevresini içerisine alan kesim Kentsel+Arkeolojik sit olarak belirlenmiştir. Kentsel sit verilerine ve alandaki arkeolojik kalıntılara göre Temenni Tepesi'nin Ürgüp'ün ilk yerleşim yeri olduğu bilinmektedir. Bu kapsamda Ürgüp Belediyesi'nden temin edilen Ürgüp Koruma Amaçlı Uygulama İmar planı altlık olarak kullanılmış ve kentin gelişim evreleri harita üzerinde işaretlenmiştir. Bu harita üzerinden Ürgüp'ün yerleşim evreleri incelendiğinde Temenni Tepesi'nin ilk yerleşim evresi olduğu bilinmektedir. İkinci evrede, Temenni Tepesi'ndeki yerleşimin uzantısı olarak bilinen ve kuzeybatı cephede yer alan Kayakapı mahallesidir. Üçüncü evre, Temenni Tepesi'nin güney ucundan başlayarak İstiklal Caddesi'nin iki tarafına doğru gelişmiştir. Dördüncü evre ise Mustafapaşa yolundan başlayarak Duayeri mahallesini içine alan alandır. Bu alanlar kentin en fazla engebeli yerleridir. Bu alanlarda en önemli topografik elemanlar Temenni Tepesi ve Kadı Kalesi yükseltilerinin oluşturduğu sırtlardır. Bu alan içerisinde eğim %20-30 aralığında olup, arazi eğimi nedeniyle kaya oyma damları bulunan yapılar bulunmaktadır[22].

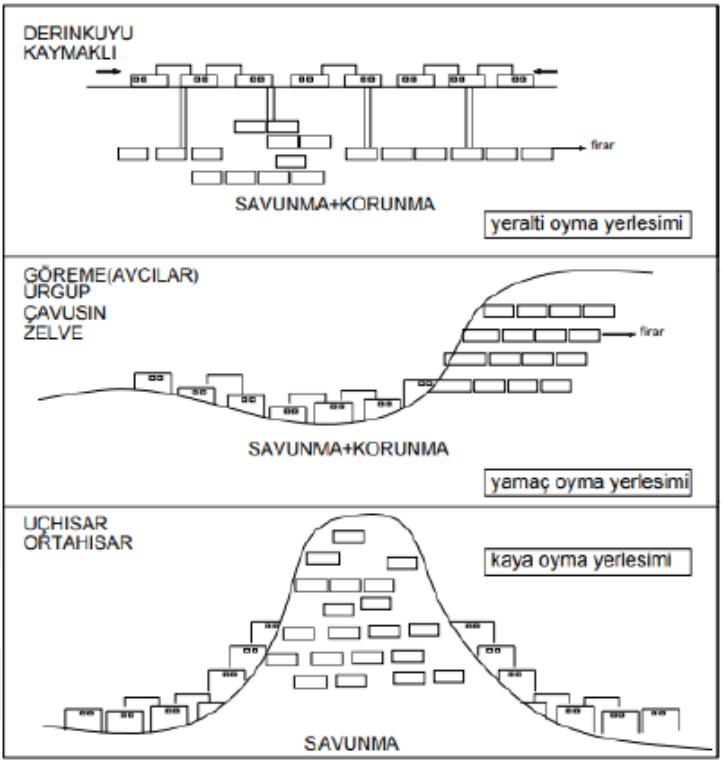
Çiz.1:
Ürgüp Kent Planı

Temenni Mahallesi'nin Özgün Doku ve Mimari Özellikleri

Kapadokya Bölgesindeki yerleşim dokularını konumlarına göre üç gruba ayıran Binan[23], Ürgüp kentini *vadi yamacına kurulu yerleşim* olarak nitelendirmiştir. Bu yerleşimde, yamaca oyularak korunma amacıyla yapılan mekanlardan başlayarak vadi eteklerinde ve vadi içerisinde yapılan diğer mekanlardan oluşmaktadır.

22 UTTA Planlama Projelendirme Danışmanlık Tic. Ltd. Şti, 2014, 66-86.

23 Kapadokya Bölgesi yerleşim dokularını, düz araziye kurulu, vadi yamacına kurulu ve büyük volkanik tüf kaya eteğine kurulu yerleşimler olmak üzere üç gruba ayırmıştır. Bk. Binan, 1994, 66.



Çiz. 2: Kapadokya Bölgesi Yerleşim Dokusu, (Binan, 1985, 66)

Ürgüp tarihi kent dokusu ilk yerleşim alanı olarak bilinen Temenni Tepesi ve Esbelli kayasını merkez alarak güney yönüne doğru gelişen alandır. Bu alan belirgin görsel çevre öğeleri ve doğal ve kültürel referans noktalarıdır. Temenni Tepesi yuvarlak biçimli olup yaklaşık 200 m çapında ve 100 m yüksekliğinde olup, mahalle toplam 5.45 Ha alana sahiptir. Vadi ve kayalık tepe- sırt akslarının toplandığı ve Ürgüp tarihi mahallelerinin bağlandığı merkezi bir düğüm noktası niteliği taşımaktadır. Temenni Mahallesi, Temenni Tepesi'nin yamaçlarına kurulu olup tepede türbe ve müzenin bulunduğu düzlük platformdan başlayarak yamaçları kaplayan konut dokusu ile sonlanmaktadır[24]. Temenni tepesi ve yamacına kurulan bu geleneksel doku topografya ile bütünleşerek yapıların arasındaki bahçe ve avlu gibi açık alanlarla birlikte kentsel ve doğal öğelerin birleştiği organik bir doku oluşturmuştur. Mahallede eski yapıların arasında harabe durumunda geleneksel yapılar da bulunmaktadır. Sokaklar eğimli ve kıvrımlı olup Temenni Tepesi'ne çıkan yola bağlanmaktadır. Sokak siluetini oluşturan en önemli öğeler evlerin yığma taş mimari ile çıkmalı veya çıkmasız yapılan cepheleri ve avlu duvarlarıdır.

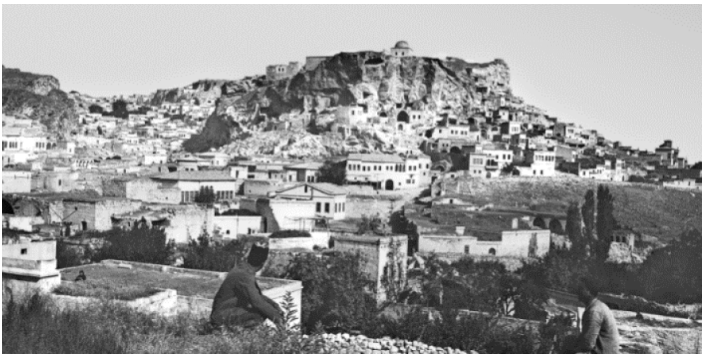
24 UTTA Planlama Projelendirme Danışmanlık Tic.Ltd.Şti, 2014, 86.

Çiz. 3: Temenni Mahallesi'nin Özgün Dokusunu Gösteren 1968 Kadastral Planı, (Ürgüp Belediyesi Arşivi, 2019)

Temenni mahallesi Antik Dönem, Roma, Bizans ve Türk dönemlerine ait kültür miraslarının bir arada bulunduğu ve çok katmanlı bir yerleşim karakteri göstermektedir. Günümüzde sosyal ve turistik amaçlı bir seyir tepesi olarak kullanılan Temenni Tepesinin eteklerinde yer alan konutlarının tepenin doğal kaya doku ile bütünleştiği görülmektedir. Esbelli kayası ve Temenni Tepesi ile öne çıkan bu alanların yamaçlarında yumuşak eğimli bir araziye yerleşen geleneksel mimari doku yer almaktadır. Ürgüp yerleşimi geleneksel

konut dokuları yanında eğitim, ticaret, din, sağlık ve sosyal yapıları ile kültürel çevreyi oluşturan alanları ile tarihi kente önemli bir örnek teşkil etmektedir. Doğal sit yapısı jeolojik formasyonu açıkça gösteren yapısı, terk edilmiş, harap olmuş kaya oyma mekanları mahallenin özgün doku özelliklerini göstermektedir[25]. Mahalledeki yapıların iklim elemanlarından (güneş, rüzgar..) yararlanırken birbirine saygılı yaklaşımları, yerel malzeme kullanımları, mimari öğelerin devamlılığı ve bir tipoloji oluşturması, avlu-sokak ilişkileri, çıkmalar ve bezemeler dokunun özgün niteliklerini pekiştirmektedir .

Ürgüp Temenni mahallesinin dokusunun oldukça eski tarihlerde oluştuğu bilinmektedir. Mahallede yapılan inceleme gezilerinde iki konut yapısı içerisinde tüneller tespit edilip bu tünellerin Ürgüp çarşısına kadar sürdüğü bilinmektedir. Çeşitli tarihlerde gerçekleşen kaya düşmeleri ile tünellerin bitiş noktaları temenni kayası içerisinden görülmektedir. Mahallenin arkeolojik sit alanı içerisinde olması, erken tarihli salname[26] kayıtları ve mahallede yapılan dini yapılar, cami ve mescit gibi anıtsal yapıların inşa tarihinden de anlaşılmaktadır.



Fot. 4: Ürgüp Temenni Tepesi, (Jerhphanıon, 1925-1942)

Mahalledeki anıtsal nitelikli yapılar, Kılıçarslan Türbesi, Tahsin Ağa Kütüphanesi (Günümüzde Temenni Müzesi), Karamanoğlu Cami, İnkılap İlkokulu, Sağır Mescit ve Temenni çeşmesi yapılarıdır. Yine Temenni Mahallesi'nde tek yeşil olan olarak kullanılan Vefa Küçük Parkı da önemli çevresel değerlerden birisidir. Ürgüp yerleşimindeki en yüksek noktada konumlanan Temenni Tepesi'nde önemli seyir noktaları bulunmaktadır.

Anıtsal Nitelikli Yapılar

Temenni Tepesi ve Yeraltı Geçidi: Temenni Tepesi, dinsel özelliklere sahip olan, Türkler ve Hristiyanlar için "dilek, istek, dini ululardan dilekte bulunma tepesi" dir. Temenni kült alanı Sümer dilinde kurban kesilen adak adanan yer anlamındadır. Temenni Tepesi Eski Ürgüp Akropolü olarak tescillenmiştir. Temenni Tepesi'nde yer altında kuzeyden güneye doğru uzanan uzunluğu yaklaşık 200 m'yi bulan üç dinlenme odalı

25 UTTA Planlama Projelendirme Danışmanlık Tic.Ltd.Şti, 2014, 36- 66.

26 Oflaz, 1992, 53.

ve odaların girişlerinde değirmen taşının bulunduğu yeraltı geçidi bulunmaktadır. Bu geçidin çeşitli kollara ayrıldığı Kadı Kalesi, Damsa çayı ve Cumhuriyet Meydanı'ndaki çarşıya kadar uzandığı bilinmektedir. Bu geçidin savunma amaçlı korunma yeri ve sığınak olduğu düşünülmektedir[27].

Fot. 5: Mahallede Yer Alan Kaya Oyma Tünellerden Birisi

Tahsinağa Kütüphanesi: Kütüphane binası 1855 yılında Abdülmecit Han zamanında Darüssade Ağası olan Tahsin Ağa tarafından Temenni Tepesi'nde kurulmuştur. İstanbul'dan Ürgüp'e gelen ağa 600 kitabı yanında getirmiştir. 80 yıl kadar Temenni tepesindeki kare planlı ve kubbeli yapıda hizmet veren kütüphane daha sonra Ürgüp Merkezde yer alan halk kütüphanesine taşınmıştır. Tahsin Ağa Kütüphanesi'nin ilk hafızı Hacı Derviş Ağa'dır. Sonra yerine oğlu Nail Derviş geçmiştir[28].

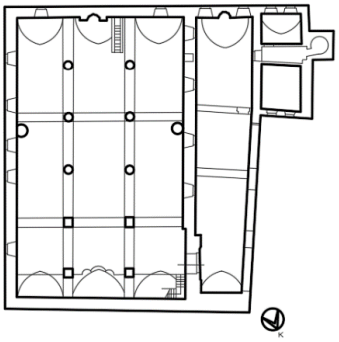
Karamanoğlu İbrahim Bey Camisi: Yapı günümüzde müzede bulunan kitabesine göre Karamanoğlu İbrahim Bey tarafından yaptırılmıştır. Kitabenin tarih kısmı tahrip olduğundan net tarihi bilinmeyen yapı araştırmacılar tarafından XIV. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Halk arasında Büyük Cami olarak da bilinen yapı ilk yapıldığı dönemde bir külliye[29] olarak tasarlanmıştır.[30] Cami planı mihraba dik uzanan üç sahın kısmından oluşan dikdörtgen planlı olup, yapım malzemesi olarak sarı kesme taş kullanılmıştır. Camide, farklı tarihlerde geçirdiği onarımlarda, revak, imam evi ve yazlık cami bölümü yapılmış, tonoz olan üst örtü kısmı kurşun çatı ile kapatılıp, aslan başlıklı çörtenler değiştirilmiştir. Avlu kısmında şadırvan, mermer lahitli altı adet mezardan birisi Şeyhülislam Hayri Ürgüplü'ye aittir.

27 Türkmen, 1999, 25.

28 Elmacı, 2008, 44.

29 Yapı, cami, medrese ve hamam olarak tasarlanmıştır. Caminin avlusunda yer alan Baltacızade Medresesi 1938, hamam yapısı ise 1956 yılında yıkılmıştır.

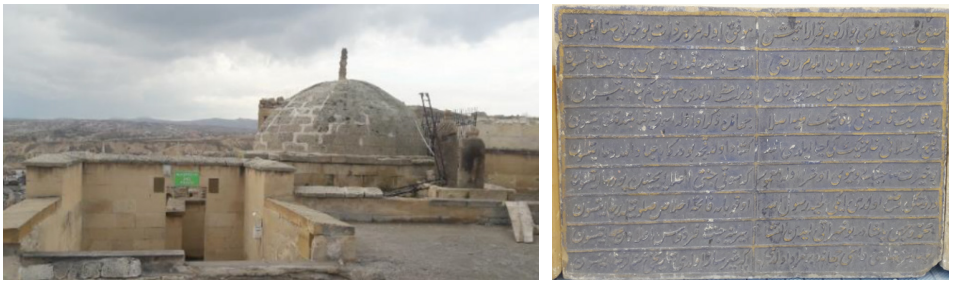
30 Eravşar, 1993, 13-14.



Çiz. 4: Ürgüp Karamanoğlu İbrahim Bey Cami Planı, (Eravşar, 1993, 13)

Sağır Mescit Camisi: Yapı üzerindeki nesih yazılı kitabeye göre, 1755 tarihinde yapılmıştır. Mescit kare biçimli olup, tamamen kesme taştan inşa edilmiştir. 1970 yılında yapılan onarımda, mescidin doğu ve kuzeyine betonarme örtülü yeni bölüm ilave edilmiştir.[31] Mescidin özgün bölümü kubbe ile kapatılmıştır. Dışa taşkınlık yapan mihrap bazalt taşından yapılmış olup, iç kısmı sıva ve yüzeyi boyalıdır.

Ürgüp Rüknettin Kılıç Arslan Türbesi: Türbe, Selçuklu ailesinden IV. Rüknettin Kılıç Arslan adına yaptırıldığı düşünülen türbe yapısının kitabe bilgisine göre; H. 1273 (M. 1857) yılında yaptırılmıştır[32]. Yapı tamamen kesme taştan yapılmış olup kare biçimlidir. Üst örtü olarak kubbe kullanılmıştır. Türbenin cenazelik bölümü yoktur. Mescit kısmından oluşan bölümde, mihrap ve ahşap sanduka bulunmaktadır. Yapının dikdörtgen biçimli pencerelerinin alınlıkları içerisinde rozet bulunan kaş kemer formunda yapılmıştır.



Fot. 6: Rüknettin Kılıç Arslan Türbesi ve Kitabesi[33], Temenni Tepesi, Ürgüp

31 Eravşar, 1993, 44.

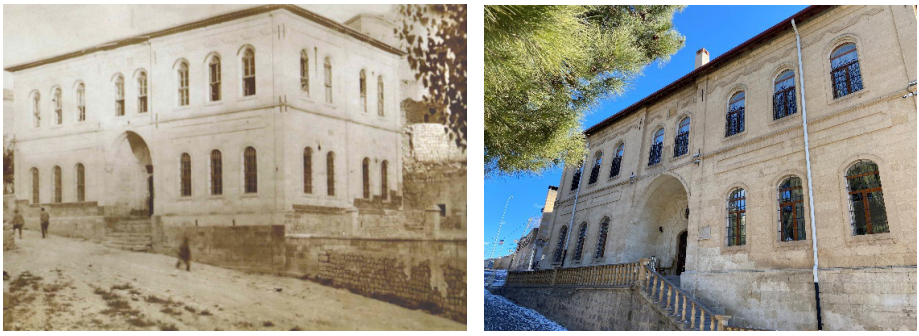
32 Eravşar, 1993, 125.

33 Yapının kitabesi Ürgüp Müzesi'nde yer almaktadır.

Fot. 7: Görselde Sağdan Sola Doğru Tahsin Ağa Kütüphanesi ve Kılıç Arslan Türbesi, Temenni Tepesi, Ürgüp

Millet Hanı: Sözlü tarih verilerine göre öncesinde Rumlara ait bir han olduğu bilinen yapı 1920-21 yılında yıkılarak yeniden inşa edilmiştir. Yeni han ile ilgili verilen sözlü bilgilerde; üç kemerli divanhanesi ve dört ön cephe odası bulunmaktadır. Mübadele sonrasında bir muhacir tarafından alınan hanın mülkiyeti sonraki dönemde Şüküroğulları'na devredilmiştir. 1937-1939 yıllarında hanı yıkarak yerine günümüzdeki yapı yapılmıştır[34].

Ürgüp Rüştiye Mektebi (İnkılap İlkokulu): Okulun ön cephesinde saçak altında yer alan özgün kitabesine göre "Mekteb-i Rüşti" (Rüştiye Mektebi) olarak 1911 (H.1329) yılında Mevlüt Usta tarafından yaptırılmıştır. İki katlı ve sekiz sınıflı olarak yapılan okul Cumhuriyetin ilanından sonra İnkılap İlkokulu ismini almıştır. İki katlı olarak kesme taştan yapılan binada sekiz oda ve iki salon bulunmaktadır.[35] 1960 yılında ve 2019 yılında iki kez onarım geçirmiştir. Yapı günümüzde öğretmen evi olarak hizmet vermektedir.



Fot. 8: İnkılap İlkokulu Eski (Ürgüp Belediyesi Arşivi, 2021) ve Günümüz Görseli

Temenni Mahallesi Çeşmesi: Cami-i Kebir sokak üzerinde yer alan çeşme kitabe bilgisine göre 1721 yılında Damat İbrahim Paşa tarafından yaptırılmıştır. Çeşme kare planlı olarak kesme taş malzemeden yapılmıştır[36].

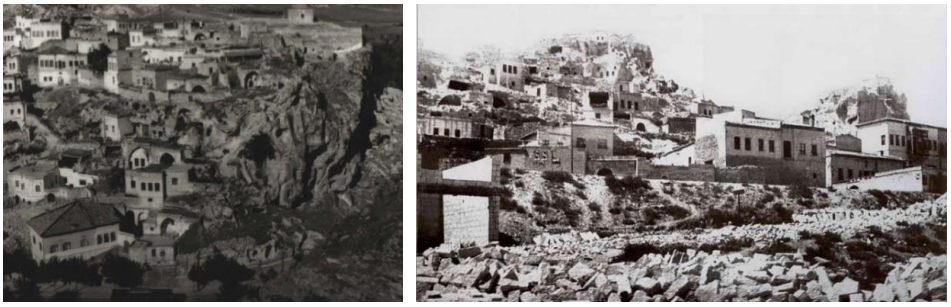
34 Kaya, 1994, 15.

35 Özbek, 2019, 318.

36 Sözlü & Allak, 2019, 130.

Sivil Mimari Doku

Temenni Mahallesi konutları mahalleyi tanımlayan sosyal alan (Temenni Tepesi), dini yapılar (türbe, cami, mescit), turistik satış noktaları çevrelerinde Temenni kayası eteklerine kümelenmişlerdir. Mahalledeki konutlar plan, cephe, kütle, yapım teknikleri ve malzeme özellikleri açısından geleneksel Ürgüp evleri ile benzerlik göstermektedir. Kayaya yaslı şekilde inşa edilen konutların alt katları genellikle kaya oyma üst katları ise yığma taş sistemde yapılmıştır.



Fot. 9: Temenni Mahallesi, (Ürgüp Belediyesi Arşivi, 2021)

Mahallenin sokak siluetinde Temenni kayasına yaslı şekilde iki katlı yapılan yığma taş konutlar özgün dokuyu yansıtmaktadır.

Çiz. 5: Temenni Mahallesi Hayri Efendi Sokak Silueti[37]

Mahallede özellikle Sağır Mescit sokak üzerinde yer alan yapıların kısmen özgünlüğünü koruduğu konut cephelerinde ise farklı bozulmaların olduğu görülmektedir. İnce dar bir sokak üzerinde sıralanan bu konutlar derin bir sokak silueti özelliği göstermektedir.

37 Kabaltı mimarlıktan alınmıştır.

Fot. 10:
Sağır Mescit Sokak Üzerinde Yer Alan Tescilli Konutlar

Mahalledeki konutların sokak- yapı- avlu ilişkileri incelendiğinde, avlulu ve avlusuz olarak iki ana tip görülmektedir. Avlusuz konut örneklerinde giriş kapısından sonra taş döşemeli ve taş kemerli tavan sisteminde yapılmış aralık mekanına girilmektedir. Bu mekândan odalara dağılım görülmektedir. Avlulu konutlarda ise avlunun yerine göre içte veya yanda olduğu örneklere rastlanmıştır.

Şek. 1:
İncelenen Konutlar Avlu Tipolojisi

Mahalledeki konutlar plan özellikleri bakımından benzer tipoloji özellikleri gösterse de farklı örneklerde görülmektedir. Mahallede sık görülen plan şemasında konut girişinden direk aralık mekanına oradan da arka veya iç avluya geçilen örneklerdir. Aralık mekanı giriş katlarında avlu ve sokağı birbirine bağlamaktadır. Zemin katta avluya açılan gündelik işlerin gerçekleştiği servis mekanları bulunmaktadır. Bunlar, tafana (mutfak), şıralık, ahır, kuzuluk gibi mekanlardır. Mahallenin topografik özellikleri nedeniyle avlular genellikle küçük yapılmıştır. Üst kat planlarında dolaşım ve yaşam yeri olan sofa ve sofaya açılan odalar yer almaktadır. Temenni mahallesinde incelenen konutlar genellikle sofasız ve iç sofalıdır. Sofasız konut örneklerinde odalar bir merdiven ile avluya veya bahçeye açılmaktadır. İç sofalı örneklerde ise odalar sofanın iki tarafında yer almaktadır. İncelenen örneklerin birinde cihannüma görülür.

Konutların alt katlarında genellikle taş döşeme ve taş kemer-tonoz tavan sistemi görülürken üst katlarda ahşap döşeme ve ahşap tavan sistemi görülmektedir. Üst katlarda görülen tavanlar genellikle ahşap kaplama olup, düz çıtalı veya oymalı- işlemeli ahşap tavan örnekleri görülmektedir.[38] Temenni mahallesinde görülen çatı tipleri düz çatı, beşik çatı[39] (çift yüzeyli çatı) ve sundurma çatı[40] (tek yüzeyli çatı) örnekleridir. Geleneksel ahşap malzeme ile yapılan bu çatılarda kaplama malzemesi olarak alaturka kiremit kullanılmıştır. Mahallede tek yöne eğimli çatı sisteminin fazla kullanılmış olması mahallenin evlerinin eğime oturması sebebi ile su akışının ön tarafa verilmek istenmesinden kaynaklanmaktadır.

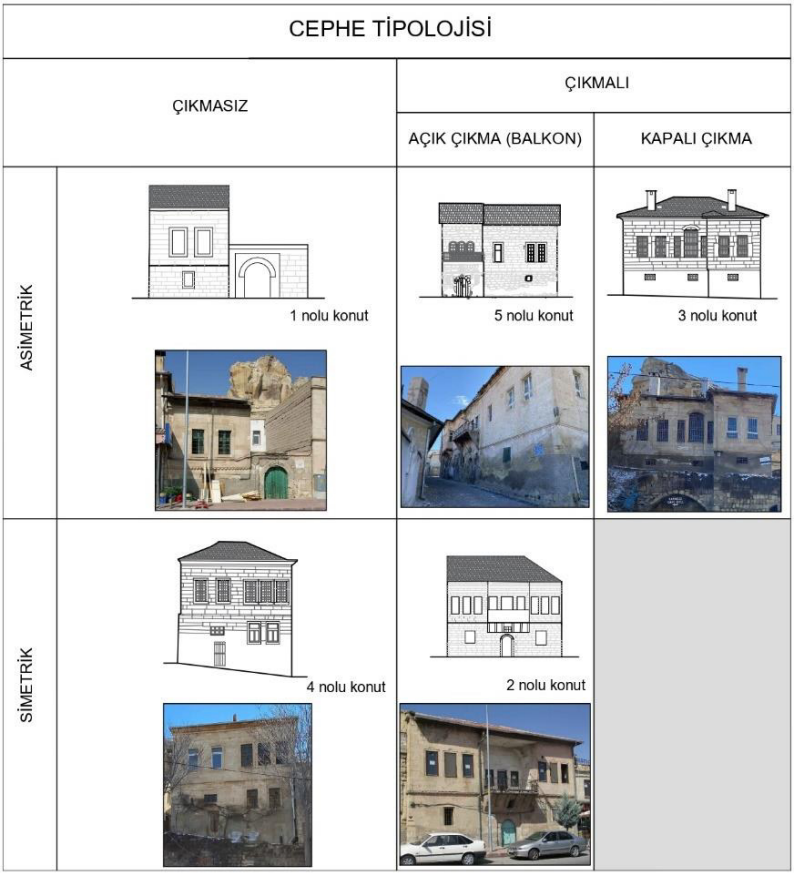
Temenni Mahallesi'nde incelenen konutlar genellikle iki katlıdır. Bu konutların yanında iki ve üç katlı konut örnekleri de bulunmaktadır. Konutların üst katlarında genellikle çıkmalar bulunmaktadır. Ürgüp yerleşimi konutlarında olduğu gibi Temenni mahallesi konutlarının da içerdiği en zengin mimari eleman çıkmalardır. Çıkmalar yapıların mimari değerini arttırırken, aynı zamanda sokak, meydan gibi ortak alanlara görsel katkıda bulunmaktadırlar. Bölgede çıkmaların yapılma nedenleri, strüktürel, kullanıldığı katlarda alan kazanmak, sokak ya da meydanların izlenebileceği bakı noktaları oluşturmaktır. Çıkmalar cephedeki konumlarına (ortada, kenarda, iki yanda, kat boyunca), sayısına (tek, çift), plandaki biçimine (açık, kapalı) göre sınıflandırılabilir. Özellikle sokak cephelerinde kapalı çıkma veya açık çıkma (balkon) ve yarı açık kütleler önemli rol oynamaktadırlar. Mahallede çıkmaların taşıyıcı elemanları olan taş payandalarda yapısal bir parça olduğu kadar aynı zamanda dekoratif birer eleman olarak cepheye katkı sağlarlar. Temenni mahallesinde incelenen konutlarda çıkma, kapı, pencere elemanlarının konum ve düzenlerine bağlı olarak simetrik ve asimetrik cephe düzenleri görülmektedir.

---

38 Günümüzde bazı konut mekanlarında özgün döşeme veya tavan kaplamalarının yerini beton veya şap malzemenin aldığı görülmektedir.

39 Erten, 2014, 249. Çift yöne kırma olarak bilinen çatıda en üst noktada yer alan mahya ve eğimli iki yüzeyden oluşmaktadır. Genellikle ahşap oturtma sistemde yapılan bu çatılarda taşıyıcı sistem mertek, aşık, dikme, kuşaklama ve çatı makaslarından oluşmaktadır.

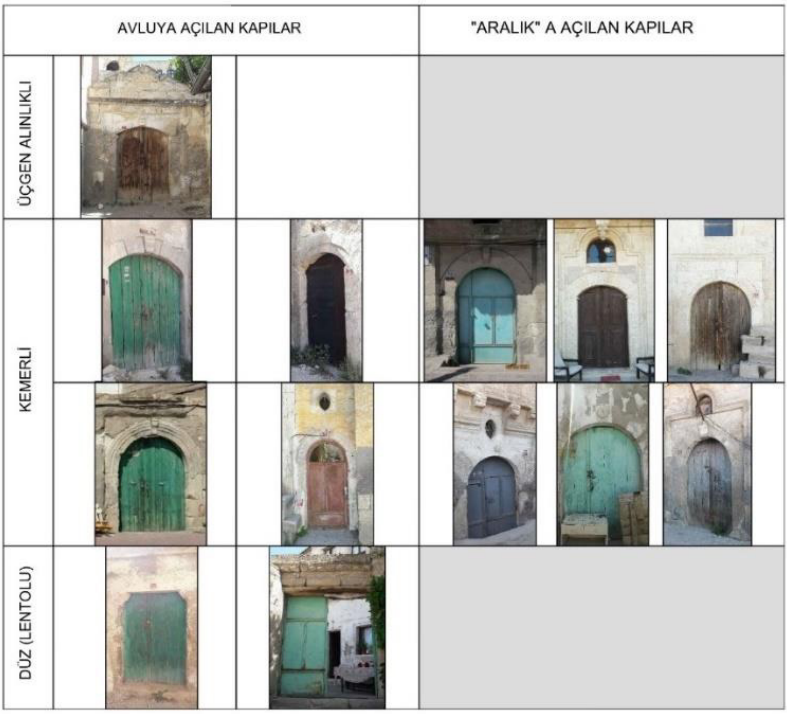
40 Oymael, 2015, 149. Rahle çatı olarak da adlandırılan sundurma çatının yapımı kolay ve maliyeti azdır. Çamaşırlık, depo, odunluk gibi açıklığı az olan yerlerde uygulanmaktadır. Müstakil yapılarda ayrık olarak uygulandığı gibi başka binanın duvarına dayalı şekilde de yapılmaktadır.



Şek. 2: İncelenen Konutlar Cephe Tipolojisi

Temenni mahallesi konutlarında ana giriş kapıları avluya veya doğrudan konuta açılan kapılar olarak iki başlıkta incelenebilir. Doğrudan konuta açılan kapılar genellikle döşemesi taş kaplama, tavanı ise taş kemer olan aralık mekanına açılmaktadır. Avluya açılan kapılar genellikle anıtsal nitelikli, bezemeli taş kemerli ve çift kanatlı ahşap kapılardır. Doğrudan konuta açılan kapılar avluya açılan kapılar ile büyük ölçüde benzerlik gösterip kapı üzerinde genellikle bir tepe penceresi bulunmaktadır. Dikdörtgen, elips, dairesel biçimli tepe penceresi örnekleri görülmektedir.

Mahalledeki pencere örnekleri genellikle dikdörtgen biçimli ve ahşap doğramalıdır. Düşey yönde açılır pencere örnekleri daha fazla görülürken giyotin pencere örneklerine de rastlanmaktadır. Tek kanatlı ve çift kanatlı yapılan pencere örneklerinde alt kat pencereleri daha küçük boyutluyken üst kat pencereleri daha gösterişli ve büyük boyutludur.



Şek. 3: Temenni Mahallesi Kapı Örnekleri

Yapıların iç mekan mimari elemanları oldukça çeşitlidir. Merdiven, dolap, sedir, niş, lambalık, ocak, gusülhane[41] gibi elemanlar iç mekanda kullanılan işlevsel ve yerel örneklerdir.

Fot. 11: Temenni Mahallesi Konut İçi Kültürel Öğeler

41 Çalışmada incelenen gusülhanelerde özgünlüğünü koruyan örnekler olduğu gibi, üzerine seramik kaplama yapılan veya şap atılan örneklere de rastlanmıştır.

Yapıların cephelerinde ve iç mekan elemanlarında yerel motifleri[42] içeren taş ve ahşap bezeme[43] detayları da görülmektedir. Cephede pencere ve kapı üstlerinde, kat silmelerinde, balkon altı konsollarında, iç mekânda ise niş ve şömine detaylarında kullanılan taş bezemeler birçok yapıda dekoratif unsur olarak kullanılmıştır. Yine yapıların iç mekanında kullanılan dolap, tavan, kapı elemanlarında ise ahşap bezeme detayları görülmektedir.

Temenni Mahallesinin Değişim Süreci ve Korunma Sorunları

Tarihi kentlerin tüm somut ve soyut öğelerinin niteliği, sokak dokuları, parseller, yeşil alanlar, yapıların strüktür, hacim, üslup, ölçek, malzeme, renk ve bezemeleriyle tanımlanan biçim, görünüş, iç ve dış özellikleri, kent veya kentsel alan ile onu saran doğal veya insan yapısı çevre arasındaki ilişkisi ve sosyal dokusu kültürel çeşitlilik bağlamında korunacak öğeler arasındadır[44].

2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yasası'nın 3. Maddesi tabiat varlıklarını "jeolojik devirlerle, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait olup, ender bulunmaları veya özellikleri ve güzellikleri bakımından korunması gerekli yer üstünde, yer altında veya su altında bulunan korunması gerekli alanlar" olarak yer almaktadır[45]. 3.derece Doğal Sit Alanı ise, "doğal yapının korunması ve geliştirilmesi yolunda, yörenin potansiyeli ve kullanım özelliği de göz önünde tutularak konut kullanımına da açılacak alanlar" olarak tanımlanmıştır[46]. Yasaya göre derecelendirmenin neye göre veya hangi bilimsel veriye dayandırıldığı bir belirsizliği doğurmaktadır. Bu kapsamda 3. derece doğal sit alanlarında her türlü kullanımın gerçekleştirilebileceği görülmektedir. Her alanın ayrı değerlendirilmesinin daha doğru olacağı görülmektedir. Temenni mahallesinin bölgedeki konumu ve sahip olduğu jeolojik yapısı, nitelikleri, kapasitesi, çevresinde yer alan diğer işlevler düşünülerek bir koruma alanı oluşturulması gereklidir.

Temenni kayasının dış iklim koşulları nedeniyle zamanla erimesi ve biçimini kaybetmesi alandaki önemli tehditlerden biridir. Tarih boyunca farklı dönemlerde gerçekleşen kaya düşmesi sorunları ile mahallenin fiziki yapısında bazı değişiklikler olmuştur. Temenni Tepesi'nde ilk olarak E. Lahn tarafından 1953 tarihli raporla kaydedilmiştir. Temenni Tepesi'nde son kaya düşmesi olayı ise 2007 yılında gerçekleşmiş ve çeşitli önlemler alınmıştır. Bu tarihler arasında kaya düşmesi olayları yaşanmış ve önlem olarak bazı konutların boşaltılması ve işyerlerinde ise güçlendirme önlemlerinin alınması kararları verilmiştir. Temenni Tepesi'nde farklı tarihlerde gerçekleşen kaya

42 Özügül & Uzbek, 2003. Geometrik ve bitkisel motifler kullanılmıştır. Mahallede sık kullanılan motifler çarkıfelek, çiçek kabartmaları ve çeşitli geometrik desenlerdir.

43 Mahallede görülen bezeme detayları Ürgüp'te Rumların yaşadığı mahalle örneklerine göre daha sade özellikler göstermektedir.

44 ICOMOS, 2011.

45 Özgönül & Madran, 2011, 20.

46 Özgönül & Madran, 2011, 26.

düşmesi en son 2007 yılında gerçekleşmiştir. Alanın afet riski taşıması sebebiyle kaya ıslahı çalışmaları yapılarak çeşitli önlemler alınmıştır. Bu kapsamda imar planı verilerine göre Temenni Tepesi eteklerinde yer alan işyerlerinin arka bahçelerinde önlem alınmadan kullanılmaması, dökülen kaya parçalarının belirli aralıklarla temizlenmesi, işyerlerinin arka kısmında yer alan kaya mağaraların kesinlikle genişletilmemesi, mağaraların kullanımında gerekli güçlendirme önlemlerinin alınması ve çeşitli kurumlardan izinlerin alınması gerekli görülmüştür[47]

Fot. 12: Temenni Mahallesi, (Ürgüp Belediyesi Arşivi, 2021)

Ürgüp'ün en eski mahallelerinden biri olan Temenni Türklerin yaşadığı bir mahalledir. Cumhuriyet dönemi ve sonrasında 1980'lere gelene kadar mahallede çoğunlukla memur (mal müdür, hâkim, öğretmen) ailelerin yaşadığı bilinmektedir[48]. 80 sonrası dönemde evlerin satılması, miraslı paylaşımlar, turistik amaçlı kullanımlarla mahallede yaşayan yerel halk çoğunlukla farklı yerlere gitmiştir. Atıl durumda kalan evlerin gelir düzeyi düşük ve koruma bilinci oluşmamış kullanıcılara kiraya verilmesi, evlerin içerisinde izinsiz olarak yapılan müdahaleler, yanlış onarımlar Temenni mahallesinin eteklerinde yer alan geleneksel dokunun harabeye dönüşmesine yol açmıştır. 3. Derece sit alanı içerisinde yer alan mahallede eski evlerin korunması ve yeniden kullanımı korumanın önemli sorunlarından birisidir. Bu bağlamda mevcut konut stoku, koruma teknikleri, sosyal talepler özenli bir şekilde incelenmelidir[49]. Temenni Mahallesi geleneksel konutlarının tipoloji çalışmalarının yapılması, özellikle otel yapılarına dönüşme süreçleri üzerine çalışmalar yapılmalıdır. Yine mal sahiplerinin ve halkın restorasyon konusunda yönlendirmek ve bilgilendirmek önemli konulardan birisidir.

Mahallede atıl durumda bırakılan konutlar, yanlış müdahaleler, kapalı kapıların ardında izinsiz yapılan müdahaleler, adeta çöplük olarak kullanılan ara sokaklar, özgün

47 UTTA Planlama Projelendirme Danışmanlık Tic.Ltd.Şti, 2014, 75.

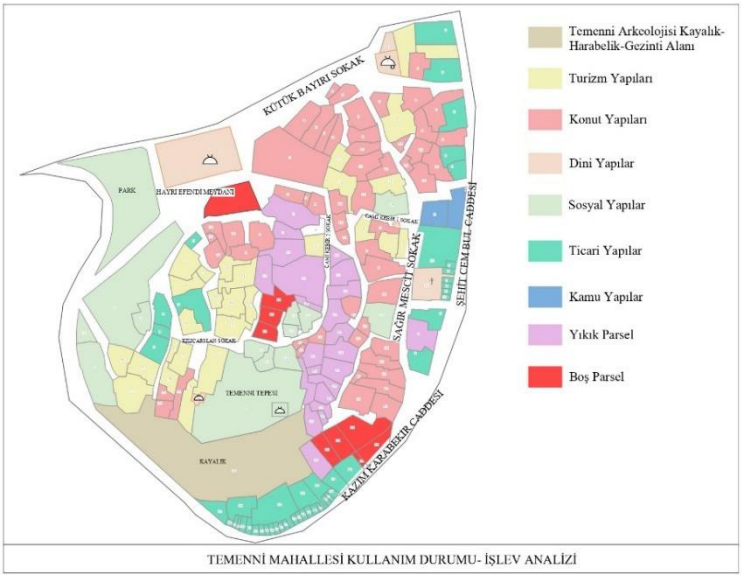
48 Mahalle sakinleri ve muhtardan alınan sözlü verilere göre hazırlanmıştır.

49 (Kuban, 2013), 193.

kaya odaların izinsiz şekilde büyütülmesi gibi büyük sorunlarla karşı karşıyadır. Bu müdahaleler ile özgün doku ve mimari özellikler yok olmakta kitsch örneklerin sayısı artmaktadır. Ürgüp Temenni Mahallesi işlevsel, sosyal ve fiziki açıdan birçok sorun taşısa da az sayıda örnekle özgün doku ve mimari özelliklerini hala korumaktadır.

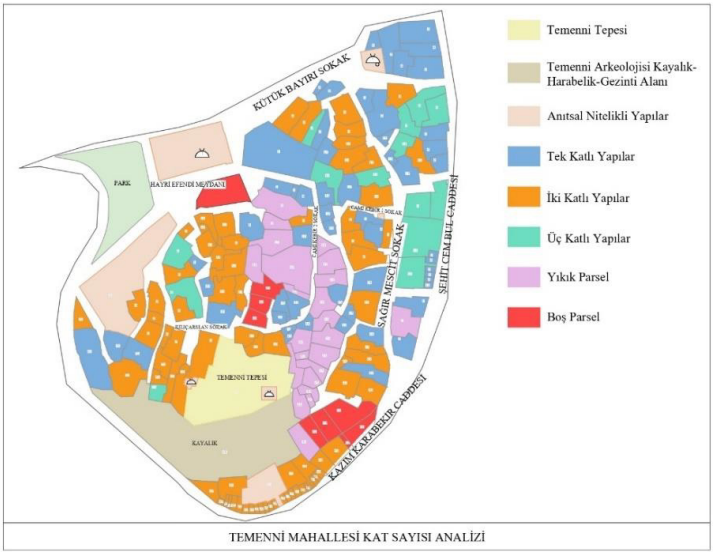
Temenni mahallesi detaylı olarak incelendiğinde mahallede 11 ada, 184 parsel olduğu görülmektedir. Yapılan arazi çalışmalarında mahalle ile ilgili çeşitli veriler elde edilmiştir. Buna göre; 7 adet anıtsal nitelikli yapı, 9 adet boş parsel, 22 adet yıkık parsel, 88 adet restore edilmiş parsel, 58 adet yapı ise özgünlüğünü korumaktadır. Bu veriler ışığında mahallede 146 yapının iyi durumda olduğu tespit edilmiştir.

Ürgüp çarşı merkezinde önemli bir tarihi ve turistik alan içerisinde yer alan Temenni Mahallesi seyir terası, arkeolojik alan, ticari işlevli yapılar, turistik amaçlı oteller ve geleneksel doku iç içe geçmiş durumdadır. Geleneksel konut dokusu içerisinde kullanılmayan ve âtıl durumda bırakılan yapıların sayısı oldukça fazladır.



Şek. 4: İşlev Analizi (Tespit: 2021 Arazi Çalışması)

Geleneksel dokuyu oluşturan yapılar ve Temenni eteklerinde Kazım Karabekir Caddesi üzerinde yer alan yapıların kat adetleri büyük oranda birbirine benzerdir. Mahalledeki geleneksel yapılar bir veya iki katlı olup az sayıda örnekte de üç katlı örnekler görülmektedir. Bölgede kat sınırlamasının getirilmesi Temenni mahallesine de olumlu yansımış doku genellikle iki katlı olarak korunmuştur. Fakat mahallenin belli yerlerinde atıl durumdaki yapıların yıkılmaları ile sokak siluetlerinde çözülme ve boşalmalar gerçekleşmiştir.



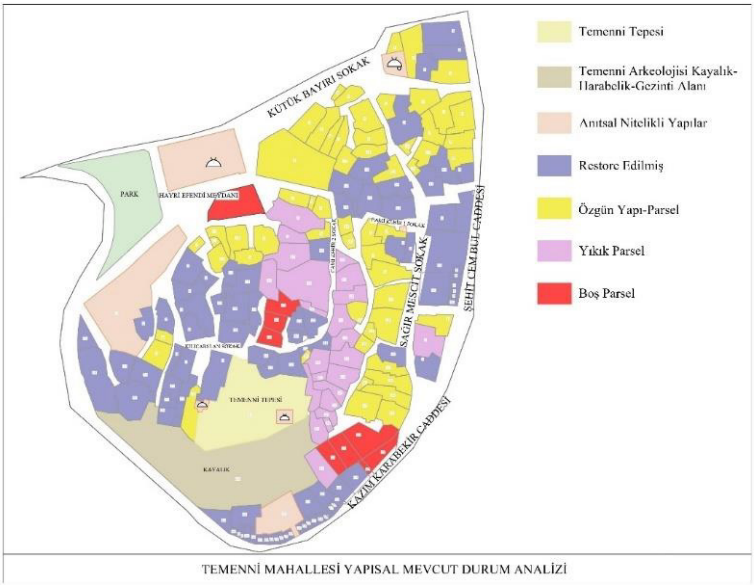
Şek. 5: Kat Sayısı Analizi (Tespit: 2021 Arazi Çalışması)

Abartılı tasarımlar, sığ ve *kitsch* yaklaşımlarla duyumların tembelleştiği ve kentsel çevrenin yozlaştığı örnekler tarihi mahallelerin özgünlüğünü bozmaktadır[50]. Temenni mahallesindeki konutların yapısal durumları incelendiğinde alanın farklı bölgelerinde yıkık, harap ve yapısal durumu kötü örneklerin olduğu görülmektedir. Bu yapıların kötü durumda olmasının temel nedeni kullanıcıların yapıyı terk etmesi sonucu yapıların bakım ve onarımlarının yapılamaması ve zaman içinde tamamen yıkılacak duruma gelmeleridir.

Fot. 13: Temenni Mahallesinde Görülen Bozulma Örnekleri

50 Erzen, 2015, 27.

Buna karşın mahallede konut işlevini sürdüren yapılarda düşük gelirli veya kiracılar tarafından kullanılması bir bakıma iyi olsa da yanlış malzeme kullanımı, niteliksiz ekler, kaya oyma mekanlarda büyütme gibi izinsiz değişikliklerin yapıldığı ve tüm bunların malzeme- yapısal sorunlara yol açtığı görülmektedir. Temenni mahallesinin yapısal durumu incelendiğinde, özgün durumda ve restore edilmiş parsellerin dışında yıkık ve boş durumda olan parsel oranında az olmadığı görülmektedir.



Şek. 6: Yapısal Mevcut Durum Analizi (Tespit: 2021 Arazi Çalışması)

Kullanıcılar tarafından terk edilen yapıların yapı elemanlarının ve yıkık binaların taşlarının çalınması büyük bir sorun oluşturmaktadır. Bunların yanında yapıların teraslarında çanak anten, güneş enerjisi depo gibi eklentiler ve cephelerde görülen yağmur iniş boruları ve rüzgarlıklar görüntü kirliliği yaratmaktadır. Mahallede incelenen ve bir hane tarafından kullanılan yapılarda konutların genel olarak özgün plan şemasını korumalarına karşın kullanıcı ihtiyaçlarına göre bazı müdahalelerin yapıldığı görülmüştür. Geleneksel Ürgüp evlerinde önemli bir yere sahip olan avlu kütlesel müdahale ve niteliksiz ek yapılarla özgünlüğünü kaybetmiştir. Bu olumsuz uygulamalar sebebi ile avlunun sınırları ve yapı- avlu ilişkisi net olarak algılanmamaktadır. Yapılarda kullanılan bu ekler nitelik ve nicelik açısından olumsuz olmakta altyapı (drenaj, su tesisi) yetersiz kalmaktadır. Geleneksel Ürgüp evlerinde avlunun önemli mimari elemanı olan eyvanın (yarı açık) mekanların ön tarafının metal malzemelerle kapatıldığı örnekler görülmektedir. Bu örnekler hem mekan kimliğini bozmakta hem de yanlış malzeme kullanımı ile taşa zarar vermektedir. Ayrıca mahalle de sokak aralarında kilitli beton parke kullanımı tarihi doku için bir sorun teşkil etmektedir.

Sonuç

Günümüz dünyasında endüstrileşmeyi izleyen kentsel değişimlerin etkisiyle tarihi kentler ve kentsel alanlar tehdit altında olup ihmal edilmekte, harap olmakta, hatta yok edilmektedirler. Koruma kavramı tek yapı ölçeğini aşarak toplumun ilgisini cezbeden tüm çevrenin korunması ve onarımını içermektedir. Gelişmekte olan ülkelerde bulunan anıtlar, turist çektikleri için genellikle birer gelir kaynağı olarak değerlendirseler de gerçekte bu yapılar yaşamın kendisine ait insani unsurun bir parçası olarak düşünülmelidir.[51] Brandi'nin belirttiği "modern olanı reddetmeden ve geçmişi tahrip etmeden gelecek ile bir bağ kurma gerekliliği" üzerinde durulması gereken önemli bir vurgudur[52].

Osmanlı Dönemi'nde Ürgüp'te Müslüman Türklerin yaşadığı ve ilk yerleşim yeri olduğu bilinen Temenni Mahallesi, Türbe, Cami, Mescit gibi dini yapıları, kütüphane ve okul (rüştiye) yapıları ile; dokunun büyük bir kısmını oluşturan ölçekleri, mekansal ve mimari özellikleri ve elemanları açısından çeşitlilik sunan geleneksel konutlarıyla; döneminin sosyal, kültürel ve fiziksel özelliklerini yansıtan önemli bir tarihi kentsel dokudur. Aynı zamanda mahalle kent merkezinde ve ticaret akslarının ortasında yer alan güncel müdahale onarımları ile yapılan otel yapılarının bulunduğu, yerli ve yabancı turistler için turizm amaçlı, geleneksel ticaret ve rekreasyon amaçlı bir çekim alanıdır.

Mahallede Doğal ve Kentsel+Arkeolojik sit sınırları içerisinde yer almaktadır. Temenni Mahallesi farklı koruma katmanlarını içermesine rağmen yerleşim dokusunda bütüncül bir koruma anlayışı maalesef gelişmemiştir. Temenni mahallesi sorunlarına baktığımızda peri bacalarının yıkılma tehlikesi oluşturması, kaya oyma yapıların kaçak şekilde genişletilmesi, mahallede yerleşik nüfusun azalarak konutların turizm tesislerine dönüşmesi ve yeni yapılaşmaların mahallenin geleneksel dokusunu bozduğu görülmektedir. Konutların otel olarak kullanımı, otopark yetersizliği, kentsel altyapının yetersizliği, turizm faaliyetleri, güvenlik sorunu gibi çevresel faktörler ile, yapıların malzeme ve yapısal sorunları mahallede konut kullanımını azaltmakta ve yapıların terk ediliş sürecini hızlandırmaktadır. Ancak Temenni Tepesi'nin bir turistik gezi rotası olması mahallenin yoğunluğunu arttırmaktadır. Ayrıca konutların otellere dönüştürülmesi yapıların kapasitelerinin çok üzerinde kullanılmasına sebep olmaktadır. Mahallede kullanılan konutlar ise merkezi konum ve ucuz fiyat imkanı ile daha çok düşük gelir grubu tarafından tercih edilip geçici bir yer olarak görmeleri sebebi ile bilinçsiz müdahaleler ile kullanılmaktadır. Her iki durumda da yapılar fiziksel ve yapısal hasarlara maruz kalmaktadırlar. Bu şekilde yapılan bilinçsiz müdahaleler çoğu kez yapıların özgün mimarisi, malzemeleri ve yapım sistemleriyle uyumlu olmadıkları için yapılara zarar vermekte ve ciddi problemlere neden olabilmektedir.

Kentsel+Arkeolojik sit alanı olarak belirlenen mahallede koruma önlemlerinin arttırılması gerekmektedir. Bu kapsamda, Ürgüp için önemli bir turistik cazibe merkezi olan Temenni'nin hızlı, hassas, detaylı, çok boyutlu ve multidisipliner bir yaklaşımla sos-

51 Erder, 2020, 34.

52 Brandi, 2021, 54.

yo-kültürel ve fiziki yapısının korunması, yaşaması ve geleceğe aktarılması gerekmektedir. Bölgede koruma bilincinin oluşması ve bütüncül bir koruma anlayışının uygulanması için toplum, mal sahibi, mimar, plancı, yerel yönetim, alan başkanlığı gibi kurumların ortak çalışmalar yapması ve çözüm odaklı bir yol haritası çizmeleri gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Ahunbay, Z. (2007). Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon. İstanbul: Yem Yayınları.

Ahunbay, Z. (2019). Kültür Mirasını Koruma-İlke ve Teknikleri. İstanbul: YEM Yayınları.

Aktüre, S. (1978). 19. Yüzyıl Sonunda Anadolu Kenti Mekansal Yapı Çözümlemesi. Ankara: O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

Altınöz, G. B. (2010). Tarihi Dokuda Yeni'nin İnşaası. Ege Mimarlık, sayı:75, 18-26.

Anastasopoulos, G. (1914). Ürgüp. Mikrasiatikon Imerologion "O Astir" (s. 110-119). Atina.

Anonim. (1983). Yurt Ansiklopedisi, C:8. . İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

Arel, A. (1982). Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar. İzmir: Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

Balta, E. (2010). Prokopi. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.

Binan, D. U. (1994). Güzelyurt Örneğinde Kapadokya bölgesi Yığma Taş Konut Mimarisinin Korunması İçin Bir Yöntem Araştırması. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi. İstanbul.

Brandi, C. (2021). Restorasyon Kuramı. İstanbul: Janus Yayıncılık.

Büyükmıhçı, G. (2000). Anadolu'da Konut; Nevşehir Evleri. Arkitect, Sayı:478.

Cappadocia Explorer. (2021, 12 2). https://fi-fi.facebook.com/pg/CappadociaExplorer/posts/. adresinden alındı.

Eldem, S. H. (1954). Türk Evi Plan Tipleri. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.

Elmacı, O. (2008). Ürgüp Tarihi. Ankara: Ürün Yayınları.

Eravşar, O. (1993). Ürgüp ve Çevresindeki Türk-İslam Devri Yapıları. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Konya.

Erder, C. (2020). Tarihi Çevre Algısı. İstanbul: Yem Yayınları.

Ergenç, Ö. (1984). Osmanlı Şehrindeki 'Mahalle' nin İşlev ve Nitelikleri Üzerine. Osmanlı Araştırmaları, 69-78.

Erten, E. (2014). Mimarlıkta Yapı- Yapım. İstanbul: Birsen Yayınevi.

Erzen, J. N. (2015). Üç Habitus - Yeryüzü Kent Yapı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Esmer, M. A. (1984). Avanos'un Eski Evleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ICOMOS. (1999). Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü. ICOMOS 12. Genel Kurulu. Meksika.

ICOMOS. (2011, Kasım 28). The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas / 2011. http://www.icomos.org.tr/?Sayfa=Icomostuzukleri&dil=tr / (Erişim Tarihi: 09.08.2021) adresinden alındı.

ICOMOS. (2013). Mimari Mirası Koruma Bildirgesi.

Jerhphanıon, G. d. (1925-1942). Une Nouvelle Province de I'Art Byzantine Les Eglises Rupestre de Cappadoce. Paris: I-VII.

Kalaycı, M. G. (2006). Geleneksel Ürgüp Konutları ve Dereler Mahallesi Koruma Geliştirme Önerisi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Yüksek Lisans Tezi. içinde Ankara.

Kaya, M. (1994). Geçmişten Günümüze Ürgüp. Nevşehir: Özel Baskı.

Korat, G. (2003). Taş Kapıdan Taç Kapıya. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuban, D. (2013). Türkiye'de Kentsel Koruma. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Küçükerman, Ö., & Güner, Ş. (1995). Anadolu Mirasında Türk Evleri. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Oflaz, M. (1992). 16. Yüzyılda Niğde Sancağı. Anakara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Doktora Tezi. Ankara.

Oflaz, M. (2004). 16. Yüzyıl Başlarında Ürgüp Kazası. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 37-63.

Oymael, S. (2015). Yapı Bilgisi- 2. İstanbul: Birsen Yayınevi.

Öger, A., & Özdem, O. (2013). Nevşehir Salnamesi 1914. Ankara: Nevşehir Üniversitesi Yayınları.

Özbek, Y. (2019). Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları. A. Budak, & M. Yılmaz, Osmanlı Sanatında

Değişim Dönüşüm (s. 317-356). Konya: Literatürk.

Özdemir, A., & Şimşek, İ. (2021). Kentsel Arkeolojik Sit Alanlarında Koruma Yaklaşımı: Denizli, Hisar (Attouda) Örneği. Art- Sanat Dergisi, 230-247.

Özgönül, N., & Madran, E. (2011). Kültürel ve Doğal Değerlerin Korunması. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.

Özügül, M. D., & Uzbek, M. H. (2003). ‹Semboller ve Mekan/ Mustafapaşa›da Sivil Mimari Cephe Örnekleri Üzerine Bir Çözümleme›, Kapadokya Üzerine. YTÜ Basım Yayın Merkezi, Üniversite Yayın No: YTÜ.mf.sm-03.0702/ Fakülte Yayın No: MF.ŞBP-03.001,İstanbul., 119-139.

Solmaz, F., & Şahin Güçhan, N. (2011, Kasım 16-19). Kapadokya Geleneksel Konutlarının Mimari Özellikleri. 1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu , s. 237-264.

Sözen, M. (1998). Kapadokya. İstanbul: Ayhan Şahenk Vakfı.

Sözen, M., & Tanyeli, U. (1986). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Sözlü, H., & Allak, F. (2019). Nevşehirli Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın Bânîliğindeki Ürgüp Çeşmeleri. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 127-145.

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı. (1983). Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu- 2863. Resmi Gazete, Sayı : 18113.

Türkmen, K. T. (1999). Bilinmeyen Kapadokya'dan Bir Kesit: Ürgüp. İstanbul: Ürün Yayınları.

Uluengin, F., Uluengin, B., & Uluengin, M. B. (2010). Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları. İstanbul: Yem Yayınları.

UTTA Planlama Projelendirme Danışmanlık Tic.Ltd.Şti. (2014). Ürgüp Koruma Amaçlı İmar Planı Araştırma Raporu. Ankara.

Ürgüp Belediyesi Arşivi. (2019, 09 26). Nevşehir, Ürgüp.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1068204
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 977-1015. Araştırma | *Research*

NEVŞEHİRLİ DAMAT İBRÂHİM PAŞA'NIN KÜLLİYELERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN ASSESSMENT ON THE COMPLEXES OF *NEVŞEHİRLİ DAMAT IBRAHIM PASHA*

Erkan ATAK*

Öz

Nevşehirli Damat İbrâhim Paşa Osmanlı tarihinde iz bırakmış devlet adamlarından birisidir. Osmanlı tarihinde sonraları "Lâle Devri" olarak adlandırılan dönemde Sultan III. Ahmet ile beraber uyguladığı bir takım ıslahatlar ve ortaya koyduğu yenilikler sonraki yıllarda gerçekleştirilecek köklü ıslahatların temelini teşkil etmiştir. İbrâhim Paşa'nın önderliğinde girişilen imar faaliyetleri, başkent İstanbul'un çehresini belirli ölçüde değiştirmiş ve kentin Haliç kıyıları ve boğazın iki yanında doğru genişlemesine katkı sağlamıştır. Vakfiyelerinden anlaşıldığı kadarıyla, İbrâhim Paşa İstanbul ve Nevşehir başta olmak üzere Anadolu'nun çeşitli yerlerinde farklı türden birçok yapı inşa ettirmiştir. İstanbul'daki hayır eserlerinin başında; Şehzadebaşı'nda yer alan, zevcesi Fatma Sultan ile birlikte inşa ettirdiği külliye gelmektedir. Nevşehir'e memleketini ihya çabalarının merkezini teşkil eden, dönemin en geniş kapsamlı külliyesini yaptırmıştır. Her iki külliyesi de yapılış amaçları, inşa süreçleri, yerleşim düzenleri, içerdikleri yapılar ve baninin yapı üzerindeki etkisini göstermesi açısından Osmanlı sanatı içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. İbrâhim Paşa'nın bu iki külliyesinde geleneksel üsluptan kopmadan yenilikçi bir tasarımın nasıl başarılı bir şekilde yapılabileceği görülmektedir. Külliyelerin düzenlerinde geçmiş kültürlerin kent dokularının 18. yüzyıl Osmanlı şehrinde yansımalarını izlenebilmektedir. Paşanın hayırseverlik ve ilim hâmîliği bu imar faaliyetleriyle somutlaşmıştır. Damat İbrâhim Paşa kanlı bir isyan neticesinde öldürülmüştür. Yaşamı süresince gerçekleştirdiği ıslahatlar ve günümüze miras bıraktığı eserleriyle Osmanlı tarihi içinde önemli bir yer teşkil ettiği söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: *Lâle Devri, Damat İbrâhim Paşa, Nevşehir, Külliye, 18. yy*

Abstract

Damat İbrahim Pasha is one of the statesmen who left a mark in Ottoman history. In the "Tulip Age", later in the Ottoman history, some reforms and innovations he implemented together with Sultan Ahmet III formed the basis of radical reforms to be realized in the following years. The development activities led by İbrahim Pasha have changed the face of the capital city, Istanbul, to a certain extent and contributed to the city's expansion on both sides of the Bosphorus and the golden horn. As it can be understood

* Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8977-8999 ♦ E-mail: erkanatak@sakarya.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 04.02.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 03.11.2022*

from the deed of trust of a pious foundation, İbrahim Pasha had many different structures built in various parts of Anatolia, especially in Istanbul and Nevşehir. Among his charitable works in Istanbul, the social complex in Şehzadebaşı, which he had built with his wife, Fatma Sultan, comes to the fore. He had the most comprehensive complex of the period built in Nevşehir, which was the centre of his efforts to revive his hometown.

The construction purposes of the social complexes built by Damat İbrahim Pasha in Şehzadebaşı and Nevşehir contain differences. The complex in Istanbul results from a reconstruction activity he carried out with his wife. Like the other social complexes of the period, it has a medium-sized establishment. It is more modest than the social complex that Ahmet III had built in Üsküdar for his mother. However, with its layout and innovative design, it is a development product that expresses the "Tulip Period". Ibrahim Pasha must have behaved somewhat modestly in the construction of the complex since he was both the new grand vizier and he abstained from undertaking a more grandiose construction activity than Sultan Ahmet III. The construction story of the complex in Nevşehir is entirely different. When Ibrahim Pasha started to build this complex, he was a senior grand vizier. His influence increased within the Ottoman bureaucracy, and he became the closest name to Ahmet III. In addition, he spared no expense to reconstruct his country. Finally, the aforementioned social complex was built outside of Istanbul. This means that no situation will cause him to be compared with Ahmet III. When these three elements were combined, Damat İbrâhim Pasha realized the construction of a complex in his hometown, perhaps with features he wanted to do in Istanbul but could not.

For this reason, the construction activities that changed the face of the capital was conducted while at the same time an environment that allowed the development of the state in all areas and brought peace and prosperity to the country was necessary. Ibrahim Pasha took specific measures in this direction. However, while these measures were taken, the entertainments and halva conversations of Sultan Ahmet III and the courtiers received a severe reaction from the public and prepared the inevitable end. All that remains from Ibrahim Pasha, who was killed sadly due to the Patrona Halil Rebellion in 1730, are tangible products that help us understand the structure of the period.

Keywords: *Tulip Age, Damat İbrahim Pasha, Nevşehir, Architectural complex, 18th century*

Giriş

Damat İbrâhim Paşa, Osmanlı tarihinde sonraları "Lâle Devri"[1] olarak anılan dönemde; getirdiği yenilikler, ortaya koyduğu ıslahatlar ve imar faaliyetleriyle ön plana çıkmış devlet adamlarından birisidir. 18. yüzyılın başlangıç yılları Osmanlı mimarisinde nispeten farklı denemelerin gerçekleştirildiği bir döneme tekabül eder. Söz konusu gelişmelerin ilk denemeleri 17. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkmaya başlar. Başkent merkezli bu üslubun hız kazanması ve yaygınlaşması ise Damat İbrâhim Paşa ile birlikte gerçekleşmiştir.

Niğde Sancağı kazalarından Ürgüp'e bağlı Muşkara Köyü'nde H.1073/ M.1662'de dünyaya geldiği tahmin edilen İbrahim Paşa'nın babası İzdin Voyvodası Sipahi Ali Ağa, annesi Fatma Hanım'dır. İş bulmak maksadıyla İstanbul'da akrabalarının yanına giden İbrahim Paşa yirmili yaşlarının sonlarında girdiği sarayda farklı görevlerde bulunmuş ve sadrazam olduğu yıla kadar bürokraside tecrübe kazanmıştır.[2] Saraya girdiği ilk yıllardan itibaren III. Ahmet ile yakın ilişkiler kurmuş ve neticede damadı olmuştur. III. Ahmet ile birlikte başkent İstanbul'un farklı semtlerinde gerçekleştirdiği imar faaliyetlerinin merkezinde köşk, kasır, çeşme, sebil yapımı ile çevre ve bahçe düzenlemeleri yer almaktadır. 1720-21 yıllarında Fransa'nın başkenti Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet seyahati dönüşünde gözlemlerinden oluşan bir raporu sultan ve sadrazama sunmuştur. Ahmet Refik dönemin cazibe merkezlerinden Sadâbad'ın inşasını ve Kâğıthane Deresi çevresinde şekillenen mimari düzeni Fransız saraylarıyla ilişkilendirir. Bu yönde benzer görüşler de mevcuttur. [3] İbrâhim Paşa'nın, İstanbul'daki inşa çabaları sadece Kâğıthane düzenlemeleri ve Sâdâbâd köşküyle sınırlı kalmamış İstanbul'un çeşitli semtlerinde cami, medrese, dârülhadis, hamam ve külliye gibi hayır eserleri de inşa et-

1 Lâle Devri isminin simgesi olan lâleden dolayı ilk önce Yahya Kemal Beyatlı tarafından önerildiği daha sonra Ahmet Refik Altınay'ın bu dönemi konu alan eseriyle "Lâle Devri" ismini yaygınlaştırdığı düşünülmektedir. Bkz. Öztuna, 1978, 289. Osmanlı mimarisinde Lâle Devri üslubunun tarih aralığı için farklı görüşler mevcuttur. Günümüz araştırmacılarının birçoğu Ahmet Refik'in kitabında vurguladığı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın sadaret yıllarını Lâle Devri üslubunun sınırları olarak kabul ederler. Bununla birlikte Lâle Devri üslubunun III. Ahmet'in hükümdarlık yıllarıyla (1703-1730) ele alınması gerektiğini düşünen araştırmacılar da bulunmaktadır. Bkz. Aslanapa, 2004, 2014. Ali Osman Uysal makalesinde bu görüşlere yer vermiş ve Lâle Devri üslubunun tarih aralığı için analizler yapıp önerilerde bulunmuştur. Uysal, Lâle Devri üslubunun başlangıcı için 17. yüzyılın ikinci yarısının irdelenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bitişini ise 18. yüzyılın ortalarına götürebileceğimizi somut değerlendirmeler ışığında dile getirmektedir. Bkz. Uysal, 2021, 51-120. Lâle Devri'nin gerek siyasi gerekse sanat üslubu açısından çok yönlü bir bakış açısıyla değerlendirilip sınırları üzerinde tekrar düşünmek gerekir.

2 Hayatı hakkında bilgi için bkz. Altınay, 2005; Altınay, 2010,13-32; Aktepe, 1993, 441-443.; Aktepe, 1963,17-26; Süreyya,1996, 778-779; Uzunçarşılı, 1988,147-171.; Sakaoğlu, 1994, 126-127.

3 bkz. Altınay, 2011, 29-31.; Eyice, 2002, 296.; Cezar, 1998, 47.; Batur, 1986,1041-1042. Bununla birlikte Doğan Kuban söz konusu gözde merkezlerde inşa edilen yapılarda Fransa'nın saray ve bahçe düzenlemelerinin yanı sıra Şah Abbas dönemi Isfahan mimarisinin izlerinin de görüldüğünü belirtir. Bkz. Kuban, 2007, 506.

tirmiştir. Damat İbrâhim Paşa'nın desteklediği yeniliklerden birisi matbaanın açılmasıdır. Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin oğlu Sâid Efendi Fransız seyahati dönüşünde matbaa düşüncesini İbrâhim Müteferrika'ya iletmiş ve sadrazamın desteğini aldıktan sonra ilk Türk matbaası faaliyete geçmiştir.[4] Matbaanın açılması ve çeşitli türden kitapların basılması ilerleyen yıllarda Türk matbaalarının önünü açacak önemli bir gelişme olmuştur.[5] Bu girişim ile birlikte kitap basımı hız kazanmış ve Osmanlı devletinde daha önceleri cami, medrese ve tekkelerdeki kitap dolaplarında korunan kitaplar artık kütüphaneler içinde muhafaza edilmeye başlanmıştır. Aslında III. Ahmet'in matbaa öncesinde saraydaki kitapların muhafazası için Topkapı sarayında M.1719'da bir kütüphane yaptırdığı görülür.[6] Sultanın ve devleti yönetenlerin genel eğilimi sonraki yıllarda devam edecektir. Her ne kadar matbaanın kurulmasıyla birlikte beklenilen sayıda kitap basılmasa da bu bir başlangıç olacak ve gelecek yüzyılda sayıları artan kitaplarla birlikte kütüphane yapılarının da çoğalmaya başladığı görülecektir. Vakfiyeler ve günümüzdeki mevcut yapılar bu hayır eserlerinin fazlalığını göstermesi bakımından önemlidir.

Damat İbrahim Paşa'nın sadareti boyunca gerçekleştirdiği imar faaliyetlerinin arasında Şehzadebaşı ve Nevşehir'de inşa ettirdiği külliyeler önemli bir yer tutmaktadır. Genel anlamda "çeşitli fonksiyonel yapı birimlerinin bir arada planlanıp inşa edildiği sosyal kuruluş" olarak tanımlanan külliyeler Osmanlı mimarisinde erken dönemlerden itibaren inşa edilmişlerdir. Dini, kültürel, sosyal ve ticari alanlarda toplumun ihtiyaçlarına cevap veren külliyelerin devamlılığının sağlanması adına vakıflar kurulmuş ve vakfiyeler düzenlenmiştir. Osmanlı'nın erken dönem külliyeleri Bursa ve Edirne'de yoğunlaşmıştır. Söz konusu külliyelerde belirli bir düzenden ziyade arazinin yapısına uygun yerleşim modellerinin uygulandığı görülmektedir. 16. yüzyılda külliye programları zenginleşmeye başlamış ve Mimar Sinan'ın yaptığı Şehir ve Menzil külliyeleri yapılış amaçları doğrultusunda gerek mevcut yerleşimlere gerekse şenlenmesi istenilen bölgelere önemli katkılar sağlamıştır. Mimar Sinan sonrası Yeni Cami Külliyesi (M.1597-1663) ve Sultan Ahmet Külliyesi (M.1609-1617) klasik dönemin büyük ölçekli son külliyeleri arasında yer alırlar. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise daha çok Köprülü sülalesi mensupları gibi Osmanlı bürokratlarının baniliğinde inşa edilen külliyelerde, medresenin merkeze alındığı yerleşim düzenleri uygulanmaya başlamıştır.[7]

4 Müteferrika matbaasında 1729-1742 yılları arasında 22 cilt halinde 17 kalem eser basılmıştır. Eserler hakkında bilgi için (isimleri, basım tarihleri, yazarları vb.) bkz. Beydilli, 2015a, 555-557. Ayrıca bkz. Altuntek, 1993, 193-196.

5 İlk Türk matbaasının (1727) Müteferrika'nın ölümüne kadar (1746) faaliyette olduğu görülür. Söz konusu matbaa 1747'de Rumeli kadılarından İbrahim ve Ahmet efendiler tarafından yeniden canlandırılmak istense de kısa bir sürede kapanmıştır. Bunda basılan kitapların yeterince satılamamasının etkili olduğu görülür. Daha sonraki süreçte açılacak olan matbaalarda (Raşid Efendi Matbaası, Mühendishane Matbaası, Üsküdar Matbaası vb) benzer bir durum söz konusu olsa da 19. yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul, Anadolu ve Rumeli vilayetlerinde çok sayıda matbaa faaliyet gösterecektir. Bkz. Beydilli, 2015b, 552-577.

6 III. Ahmet Kütüphanesi'nin inşa ve onarım süreçleri, plan ve süsleme özellikleri hakkında bilgi için bkz. Uysal, 2019a, 331-376; Uysal, 2019b, 71-100.

7 Osmanlı külliye mimarisi hakkında detaylı bilgi için bk. Cantay, 2002; Cantay, 1999, 308-317.

1730 isyanında damatları ile birlikte öldürülen İbrâhim Paşa'nın her iki külliyesi de sadrazamlığı esnasında inşa edilmiştir. Külliyelerin inşa süreçleri, vakıf gelirleri ile mimar ve ustaları hakkındaki bilgiler dönemin üslûbunun gerek İstanbul'da, gerekse Anadolu'da bir şehirde ne şekilde geliştiğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Özellikle Nevşehir'deki külliyesini, inşa edildiği şehir ile birlikte ele almak gerekir. Söz konusu külliye, küçük bir köyden o dönem için gelişmiş sayılabilecek bir şehir merkezine dönüş aşamaların temelini teşkil etmektedir. Her iki külliye de, münferit çalışmalarda ele alınıp incelenmiştir.[8] Aynı baninin himayesinde İstanbul ve Nevşehir'de inşa edilen külliyelerin hazırlık aşamalarından başlanarak inşa süreçleri, yerleşim şemaları, süsleme unsurları vb. yönlerden karşılaştırılmasının faydalı olacağı kanaatindeyiz. Yukarıda ifade ettiğimiz unsurlar çalışmamızın ana gayesini oluşturmaktadır.

1.Şehzadebaşı Damat İbrâhim Paşa Külliyesi

1.1. Tarihçe

İstanbul'daki hayır eserlerinin başında; Şehzadebaşı'nda yer alan, zevcesi Fatma Sultan ile birlikte inşa ettirdiği külliye gelmektedir. Yapımına M.1720 yılında başlanılan külliye, yaklaşık 9 yılda bitirilmiştir. Bu külliyenin yanı sıra III. Ahmet adına köşk ve kasırlar yaptıran İbrahim Paşa, damatları Kethüda Mehmed Paşa ve Kaymak Mustafa Paşa'nın hayır eserlerinin tamiri ve giderleri için de vakfiyesinden belirli bir bütçe ayırtmıştır. Damat İbrâhim Paşa kendi inşa faaliyetlerinin yanı sıra çevresindeki eserlerin bakımına da dikkat etmiştir.

Şehzadebaşı'nda yer alan külliye iki caddenin birleştiği köşeye konumlandırılmıştır. Kuzey-güney doğrultulu dikdörtgen bir avlu etrafına sıralanan binalardan müteşekkil külliyenin batı cephesi Şehzadebaşı (Direklerarası) Caddesi, kuzey cephesi ise Dede Efendi Caddesi'ne açılmaktadır (Çizim 1). Külliyedeki yapılardan; dârülhadis, mescid (dershane odası), kütüphane, çeşme, sebil ve hazîrenin inşası H.1132/M.1719-1720 tarihinde bitirilmiştir. Daha sonra külliyeye gelir sağlamak amacıyla H.1141/M.1729 yılında Şehzadebaşı (Direklerarası) Caddesi boyunca karşılıklı olarak uzanan bir arasta eklenmiştir. Külliyenin, dönemin baş mimarı Kayserili Mehmet Ağa tarafından inşa edilmiş olması muhtemeldir.[9]

III. Ahmet, kızı ve damadı için Aydın sancağının Güzelhisar nahiyesindeki iki köy, Karlıeli'de bir köy, Paşa sancağının Manastır nahiyesinde araziler, Akdeniz adalarından Nakşe adasında tarla, bağ, bahçe ve çeşitli dükkân ve arazileri hibe etmiştir. Söz konusu gelirlerin bir kısmı, külliye çalışanlarının maaşları ve giderler için kullanılmış bir kısmı ise Mekke ve Medine'deki bazı vazifeliler ile birlikte İstanbul ve Rumeli'nin farklı yerlerindeki hayır eserlerine ayrılmıştır. İbrâhim Paşa'nın yetiştiği Eskisaray'ın Baltacılar odasını unutmayıp, buradaki çeşitli masraflar için vakfiyeden belirli bir miktar ayırması önemli bir ayrıntıdır. Bu husus, ileride de değineceğimiz üzere paşanın vefalı bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir.

8 Kuyulu, 1982; Eyice,1993, 444-445; Kuban, 1994, 548; Kuran, 1971, 239-268; Aktuğ, 1992.

9 Erdoğan, 1962, 17.

Vakfiyede, külliye birimlerinin bakımları ve çalışanları hakkında önemli bilgiler yer almaktadır. Dârülhadis'in, şeyhül-kurra'sına, yazıcı hocasına, okuyan talebelere, danişmendlere, ferâiz muallimine, mescid imamına, mesnevi okuyacak olana, kütüphane memurlarına ve mücellidine verilecek ücretler ayrıntılı bir şekilde kayıt altına alınmış, bu birimlerin temizliği ve kandilleri için ayrılan ücretler tek tek sıralanmıştır. Kütüphanenin bakımına memur edilmiş kişilere ve çeşme ile sebilin işleyişini takip edecek olanlara yer verilmesi, Damat İbrâhim Paşa ve eşi Fatma Sultan'ın külliye içerisindeki her bir yapı ile ne derecede alâkadar olduklarını göstermektedir. Külliye için, Süleymaniye suyolu ve kanallarının bakımı ile tamirine ayrıca önem verilmiş, bu hususta memurlar vazifelendirilmiştir[10] Vakfiyedeki bu ayrıntılı bilgiler, dönemin sosyal yapısı ile birlikte değerlendirildiğinde daha fazla anlam kazanmaktadır.[11] Dârülhadis'in, bakımının yanı sıra çeşme, sebil ve kütüphane gibi dönemin revaçta yapıları ile de alakadar olunmuş ve işleyişlerinin sekteye uğramaması için gerekli önlemler alınmıştır.

Külliye bünyesindeki her bir yapının kitabesi Nedîm, Seyyid Vehbî, İlmî Ahmet Efendi, Arabzade Abdurrahman Efendi, Raşid ve Ta'ib gibi dönemin ünlü şairleri ve âlimleri tarafından kaleme alınmıştır. Mescid üzerinde İlmî Ahmet Efendi tarafından yazılan kitabedeki "Vezîrül ahdi İbrahîmü mecden…Li tullâbil ulûmi benâ makâmen H.1132/M.1720" ibareleri bu mekânın bir dârülhadis olarak inşa edildiğini göstermektedir.[12] Damat İbrâhim Paşa'ya ait H.1141/M.1729 tarihli vakfiyede, külliyeye gelir getirmesi amacıyla sonradan ilave edilen arasta hakkında "külliyenin dershanesi karşısında ve eski odalar tarafında bulunan 45 dükkân ile dershaneye muttasıl yeni yapılmış 37 dükkan…" şeklinde bilgilere yer verilmiştir.[13] Ayrıca Nedîm dîvânında, arastayla ilgili tarih beytinde "Nedîmâ böyle tahrîr eyledi târîh-i itmânın…Yapan bu çârsûyu cûd-ı İbrâhîm Pâşâ'dır H.1141/M.1729" ibareleri yazılıdır.[14] Damat İbrâhim Paşa Külliyesi, oldukça gösterişli bir törenle açılmıştır. Külliye dâhilindeki dârülhadisin açılış dersi müderris Numan Paşa tarafından verilmiş, törene Kaymak Mustafa Paşa ve Yirmesekiz Mehmed Çelebi Efendi'nin de aralarında bulunduğu çok sayıda davetli katılmıştır.[15]

1.2. Genel Yerleşim Düzeni

Damat İbrâhim Paşa Külliyesi'nde yapılar kuzey-güney doğrultulu dikdörtgen bir avlunun etrafına muntazam yerleştirilmiştir. Sonradan eklenen arastanın ise ilk inşasında külliyenin batısında, cadde boyunca uzanan karşılıklı dükkânlardan meydana geldiği anlaşılmaktadır. Arastanın çok az bir bölümü günümüzde mevcuttur (Fotoğraf 1-2). Külliyeye, Dede Efendi Caddesi (kuzey) üzerinde yer alan sade bir kapıyla girilmektedir.

10 Aktepe, 1960, 149-160.

11 Kuban, 1994, 548.

12 Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, 2001, 82.

13 Aktepe, 1960, 155-156.

14 Gölpınarlı, 1951, 198-199.

15 Râşid Mehmed Efendi, 2013, 1184.

Yuvarlak kemerli mermer kapı, iki tarafta uzanan pencereli duvarlar vasıtasıyla doğu ve batıdaki iki mekânla birleşmektedir. Külliye avlusunun kuzey cephesinde, giriş kapısının iki yanında simetrik olarak inşa edilmiş iki kare mekân bulunur. Bunlardan kuzeybatıdaki mescid (dershane mekânı), kuzeydoğuda olanı ise kütüphanedir. Her iki mekânın da iki cephesine aynalı tonozlu revaklar yerleştirilmiştir. Bu revaklar kapı önündeki üç bölümlü revakla birleştirilerek mekânlar arasında irtibat ve cephede süreklilik sağlanmıştır (Fotoğraf 3). Avlunun doğu, batı ve güney cephelerinde "U" şeklinde bir düzenle yerleştirilmiş öğrenci hücreleri; ortasında ise sekizgen bir şadırvan bulunur (Fotoğraf 4). Batı cephedeki hücrelerin düzeni, diğer cephelere göre farklılık arz etmektedir. Cephenin caddeye bakan tarafında bitişik vaziyette inşa edilmiş arasta dükkânlarından ötürü, bu kısımdaki mekânların daha dar tutulduğu ve önlerinde revaklara yer verilmediği görülür. Söz konusu mekânların, medrese hücresi olmayıp, başka bir amaçla inşa edilmiş olabileceklerine dair görüşler mevcuttur.[16] Avlunun içinde, öğrenci hücrelerine daha yakın konumda mermer malzemeli sekizgen şadırvan bulunmaktadır. Şadırvanın örtüsü ve zemini 1959-1966 yıllarında gerçekleştirilen onarımlarda yenilenmiştir.[17] Külliyenin kuzeybatı köşesinde, Şehzadebaşı Caddesi ile Dede Efendi Caddesi'nin kesiştiği köşeye bitişik vaziyette çeşme ve sebil yerleştirilmiştir. Sebilin güneyinde kuzey-güney doğrultulu uzanan ve arasta dükkânlarıyla birleşen hazîre bulunur. Hazîreye giriş avlu içerisindeki kapıyla sağlanmaktadır.

1.3. Mescid (Dershane Mekânı)

Külliye avlusunun kuzeybatı köşesinde yer almaktadır. İlmî Ahmet Efendi tarafından yazılan kitabesine göre H.1132/M.1720 yılında bir dârülhadis olarak inşa edilmiştir. Târîh-i Râşid'de "İbtidâ-i ders-i şerîf der-Dârü'l-hadîs-i hazret-i sadrıa'zamî" bölümünde külliyenin açılışını anlatılırken yapıdan Dârü'l-hadîs olarak bahsedilir.[18] Ayvansarâyî ise Hadîkatü'l-Cevâmi'de yapıyı "Dârü'l-Hadîs Mescidi denmekle ma'rûfdur. Mescid-i mezkûr Dârü'l-hadîs dershânesidir" şeklinde tanımlar. Ayvansarâyî külliyenin hazîresinden bahsederken H.1177/M.1763 yılında Sinek Mustafa Paşa tarafından mescid-i mezbûre müceddeden minare ve minber konulduğunu söylemektedir.[19] Söz konusu bilgiler dârülhadisin sonradan yapılan eklemelerle mescide çevrildiğini göstermektedir.

Kare planlı mescid, tromplarla geçilen bir kubbeyle örtülüdür. Mescidin beden duvarları, tuğla ve taş örgülü almaşık teknikle inşa edilmiştir. Doğu ve güney cephelerinde aynalı tonozlarla örtülü yedi sıra revak bulunmaktadır (Fotoğraf 5). Mescid zemininin avludan daha yüksek tutulmasından dolayı merdivenlerle çıkış sağlanmaktadır. Giriş

16 Eyice, 1993, 444.; Kuban, 1994, 548.

17 Canca, 1999, 78.

18 Râşid Mehmed Efendi, 2013, 1184.

19 "…Sadr-ı mezbûrun yeğeni Dâmâd Mustafâ Paşa dahi anda medfûndur ki, Sinek lâkabiyle ma'rûf idi. Hattâ rıhletine Mâte'z-zübâbü 1177 (1763/1764) târih olmuşdur. Ve bunun fevtinde mescid-i mezbûre müceddeden minâre binâ ve minber vaz'ıyla kendi vakfından vazîfe ve kanâdil masrafı ta'yîn olunmuşdur. Der kurb-ı Şehzâde Câmi'i." Bkz. Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, 2001, 82.

kapısı, doğu cephesinin ortasında bulunur. Yuvarlak kemerli kapının iki yanında vazodan çıkan çiçek kompozisyonları bulunmaktadır. Taşa işlenmiş bu süslemelerde farklı formda vazolarda gül, yıldız çiçeği, lâle, karanfil gibi Lâle Devri'nin karakteristik çiçek motifleri yer almaktadır (Fotoğraf 6). Dış kısımdaki bu kompozisyonların benzerleri iç sövelerde de tekrarlanmıştır. İç mekân, cephelere simetrik yerleştirilmiş ikişer sıra pencereyle aydınlatılmıştır. Sivri kemerli, beşgen mihrabın alt kısmı sıvanarak orijinal dokusunu kaybetmiştir. Dilimli kavsaranın içi, kemerin iki yanındaki üçgen boşluklar ile taç kısmında, caminin diğer kısımlarındaki kalem işi süslemelere benzer kompozisyonlar yer almaktadır. Minaresi kuzeybatı köşede yer almaktadır. Vakfiyede belirtilen bilgilerden, 18. yüzyılın ortalarında eklendiği anlaşılan minare, yakın dönemlerde yenilenmiş olmalıdır.

1.4. Kütüphane

Külliye avlusunun kuzeydoğusunda yer almaktadır. Mescitle aynı ölçülerde ve simetrik bir düzenle yerleştirilmiş olan kütüphane, sultan imamı Aranzâde Abdurrahman Efendi tarafından kaleme alınan kitabesine göre H.1132/M.1720 yılında inşa edilmiştir.[20] Târîh-i Râşid'de "Sadrıa'zam hazretleri Şehzâde Câmi'-i Şerîfi civârında Eskiodalar karşusunda vâki' binâsına mübâşeret buyurdukları Dârü'l-hadîs ve kitâb-hane temâm olmağla mâh-ı merkumun on beşinci günü…" şeklinde dârülhadis ve kütüphanenin açılış törenine dair teferruatlı bilgilere yer verilmiştir.[21] Damat İbrâhim Paşa'nın vakfiyesinde külliyedeki diğer birimlerin yanında kütüphanenin ihtiyaçları, malzemeleri ve onarımları için hizmetlilerin tahsis edildiği yazmaktadır. Her bir görevlinin yapacağı işlere ve alacağı maaşa dair bilgilere ayrıntılı bir şekilde değinilmiştir. Nedîm Dîvânı'nda on dokuzluk bir beyitle, kütüphaneye hâfız-ı kütüb tayin edildiğini söylemektedir.[22] Vakfiyede yer alan bilgiler ve Nedîm'in divanındaki kaside bu kütüphaneye verilen önemi göstermektedir.

Kare ölçülerdeki kütüphane içten tromp, dıştan sekizgen kasnak vasıtasıyla geçilen bir kubbeyle örtülmüştür. Batı ve güney cephelerinde aynalı tonozlarla örtülü yedi sıra revak bulunmaktadır. Kütüphanenin zemininin avludan yüksek tutulmasından dolayı, merdivenlerle çıkış sağlanmaktadır. Kütüphanenin inşa malzemesi ve pencere düzeni simetriğindeki mescitle aynıdır.

1.5. Dârülhadis

Külliye avlusunun güney, doğu ve batı cephelerini "U" şeklinde çevreleyen öğrenci hücreleri büyük oranda simetrik bir düzenle yerleştirilmiştir. Güney ve doğu koldaki kubbeli hücreler kare planlıdır ve önlerinde revaklar bulunur. "L" şeklinde bir düzenle, öğrenci hücrelerinin önüne konumlandırılan kubbeli revaklar batı cephesinde

20 Beytün makâmün li-İbrâhîme ihyâen ceyyiden…Vezîren li-sultânil memâliki Ahmet. H.1132/M.1720. Bkz. Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, 2001, 82.

21 Râşid Mehmed Efendi, 2013, 1184.

22 Nedim, "İhsan edip kerem buyurup himmet eyleyip…Lûtf etti bendesine kütab-hâne hidmetin" dizeleriyle devam eden on dokuz beyitlik kasidede Damat İbrâhim Paşa'nın kütüphanesinden övgü dolu sözlerle bahseder. Bkz. Gölpınarlı, 1951, 141.

kesintiye uğramıştır. Bu cephenin düzeni diğer bölümlere göre farklılık arz etmektedir. Cepheye dik uzanan üç dikdörtgen mekân, aynalı tonozlarla örtülüdür. Mekânlar arasında bir de kubbeli eyvana yer verilmiştir. Külliyenin Şehzadebaşı Caddesi'ne bakan tarafında uzanan arasta dükkânlarıyla aynı duvarı paylaşan avludaki bu mekânların işlevleri öğrenci hücrelerinden farklı olmalıdır. Bu bölümdeki eyvanlı düzenlemenin yazlık bir dershanenin parçası olduğu ya da müderris dairesine ait birimler olarak kullanıldığına dair görüşler mevcuttur.[23] Dârülhadisin inşasından yaklaşık 9 yıl sonra eklendiği görülen arasta dükkânlarının inşası sırasında da böyle bir düzenlemeye gidilmiş olması ihtimal dâhilindedir. Tuğla ve taş örgülü almaşık teknikle inşa edilen öğrenci hücrelerinin her birinde tuğla örgülü birer baca bulunmaktadır. Avlunun güneydoğu köşesinde dar bir koridorla geçilen üç helâ yer almaktadır.

Dârülhadisin vakfiyesinde 13 hücresinin olduğu yazmaktadır. 18. ve 20. yüzyıllarda tanzim edilen defterlerde farklı rakamlar yer almakta olup bu bilgiler zaman içerisinde bir takım eklemelerin varlığına işaret etmektedir. Günümüzde ilk inşasında olan hücre sayısı mevcuttur. Dârülhadisteki ilk onarım kaydı M.1841 yılına aittir. İbrâhim Paşa'nın Acı Musluk'taki medresesiyle aynı zamanda yapılan tamirde harap olan duvarlar onarılmıştır.[24] Daha sonraki yıllarda da birkaç kez elden geçirilen yapıda günümüzde yenileme çalışmaları devam etmektedir.

1.6. Çeşme

Külliyenin kuzeybatı köşesinde, iki caddenin birleştiği yerde, sebile bitişik olarak inşa edilmiştir (Fotoğraf 7). Çeşmenin inşa tarihini gösteren iki kitabe bulunur. Üstteki kitabeyi şair Râşid, alttakini Tâib kaleme almıştır. Çeşme kemerinin hemen üzerine dikdörtgen bir çerçeve içerisine yerleştirilen iki kıtalık kitabenin tarih beyiti şu şekildedir:[25] "Zebanı lülesi der teşneye tarih Raşit…Su iç bu çeşmei Damat İbrâhim Paşadan H.1133/M.1720". Çeşme nişinin içinde, aya taşının hemen üstünde yer alan dört kıtalık kitabenin tarih beytinde ise "Zülâl-i birr-ü ihsânından İbrâhim Pâşânın…İçüb şâd eylen ervah-ı utaş-ı ehl-i imânı H.1133/M.1720" yazılıdır.[26] Kitabelerden, çeşmenin M.1720 yılında külliyedeki diğer yapılarla birlikte inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Tek cepheli, sivri kemerli çeşme klasik çeşme üslûbunda inşa edilmiştir. Ayna taşının alt kısmında kaş kemerli bir niş içerisinde mermer üzerine kabartma şeklinde işlenmiş lâle motiflerine yer verilmiştir. Kemerin iki yanında da benzer zarif lâleler tekrarlanır. Çeşmenin ayna taşı, günümüzde belirli oranda sokak seviyesinin altında kaldığı için kompozisyonun alt kısmındaki tasvirler görülmemektedir. Ancak dönemin diğer yapılarındaki gibi vazodan çıkan lâlelerin bu yapıda da tekrarlanmış olması muhtemeldir.

23 Eyice, 1993; 444.; Kuban, 1994, 548.

24 Kütükoğlu, 2000, 150-153.

25 Tanışık, 1943, 328.

26 Kitabenin tam metni için bkz. Egemen, 1993, 415-418.

1.7. Sebil

Külliyenin kuzeybatı köşesinde yer almaktadır. Doğudan çeşme, güneyden hazîreyle bitişiktir (Fotoğraf 7). Sebilin inşa tarihi gösteren iki kitabe bulunmaktadır. Pencerelerin hemen üzerindeki kitabe Seyyid Vehbî[27]; üst taraftaki kitabe ise Reşid tarafından kaleme alınmıştır. Kitabenin tarih beyiti şu şekildedir:[28] "Reşîda müjde idüb teşnegâne söyle târihin…Sebîl-i ayn-ı İbrâhîm Paşa'dır için sahhâ H.1132/M.1720"

Beş cepheli düzenlemesiyle hareketli bir görünüm sergileyen sebil, döneminin simge yapılarından birisidir. Her bir cephede kaş kemerli, demir şebekeli pencereler bulunmaktadır. Baklava dilimli şebekelerin üst kısımlarında birer lâle motifine yer verilmiştir. Cepheler birbirinden mukarnas başlıklı sütunlarla ayrılmıştır. Pencerelerin alt ve üst kısımlarında mermer süslemelere yer verilmiştir.

1.8. Hazîre

Külliyenin batı cephesinde, Şehzadebaşı Caddesi boyunca uzanmaktadır (Fotoğraf 8). Kuzeyinde sebil, güneyinde dârülhadis odaları bulunur. Hazîre içerisinde Damat İbrâhim Paşa, oğlu Damat Mehmed Paşa ve aynı soydan Küçük (Sinek) Mustafa Paşa'nın kabirlerinde yer aldığı mezarlar bulunmaktadır. Kanlı bir isyan neticesinde öldürülen Damat İbrâhim Paşa'nın cesedi damatlarının cesetleriyle birlikte âsilere teslim edilmiştir. İstanbul sokaklarında çeşitli hakaretlerle dolaştırıldıktan sonra parçalanmış bir halde Bâb-ı Hümâyun kapısı önünde, III. Ahmet Çeşmesi civarına terk edilmiştir.[29] Cesedinden kalanı Şair Şakir Bey tarafından toplanarak külliye hazîresine getirilmiştir.[30] Süleymaniye civarındaki Nevruz Kadın Sıbyan Mektebi yanında ve Şemseddin Çelebi Türbesi karşısında bulunan kızı Hibetullah Hanım'ın konağına gömüldüğüne dair kayıtlar da mevcuttur.[31] Hazîrede mezarı bulunan Sinek Mustafa Paşa'nın, H.1177/M.1763 yılında dârülhadise, minare ve minber eklediği Ayvansarâyî'nin verdiği bilgiler arasındadır.[32] Hazîre içerisinde dönemin genel üslûbunu yansıtan kompozisyonlara sahip mezar taşları bulunmaktadır. Çeşitli formda vazolardan çıkan lâleler, güller, goncagüller, üzüm salkımlarıyla çevrili serviler, Lâle Devri ve hemen sonrasındaki mermer işçiliğinin en güzel örnekleri arasında yer almaktadır (Fotoğraf 9).

1.9. Arasta

Külliyenin batısında, Şehzadebaşı (Direklerarası) Caddesi üzerinde yer almaktadır. Nedîm, dîvânında arasta için kaleme aldığı kasidenin tarih beyiti şöyledir:[33]

27 Seyyid Vehbi'nin kaleme aldığı kitabenin tam metni çin bkz. Dikmen, 1991, 416.

28 Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, 2001, 81.

29 Bkz. Altınay, 2010, 13-32; Aktepe, 1958, 150-152; Aktepe, 1993, 441-443; Uzunçarşılı, 1988, 204-210; Özcan, 1993, 189-192.

30 Altınay, 2005, 3.; Altınay, 2010, 128, dipnot:63.

31 Eyice, 1993, 445.

32 Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, 2001, 82.

33 Kitabenin tam metni için bkz. Gölpınarlı, 1951, 198-199.

" Nedîmâ böye tahrîr eyledi târîh-i itmâmın…Yapan bu cârsûyu cûd-ı İbrâhîm Pâşâ'dır 1141/1728-1729". Damat İbrâhim Paşa'ya ait H.1141/M.1729 tarihli vakfiyede, arasta hakkında "külliyenin dershanesi karşısında ve eski odalar tarafında bulunan 45 dükkân ile dershaneye muttasıl yeni yapılmış 37 dükkan…" denilmektedir.[34] Arasta, külliyenin inşasından 9 yıl sonra M.1728-1729 yılında gelir getirmesi maksadıyla inşa edilmiştir.

Cadde boyunca kuzey-güney doğrultuda karşılıklı olarak sıralanmış tonozlu dükkânlardan ve bu dükkânların önünde direkler üzerine bindirilen revaklardan oluşan arastadan günümüze pek bir şey kalmamıştır (Fotoğraf 10). İlk inşasında dârülhadis tarafında otuz yedi, yolun karşısında Eski Odalar Kışlası tarafında 45 dükkânın bulunduğunu vakfiyeden anlamaktayız. Külliyenin karşı tarafındaki dükkânlar ve revaklar, XIX. yüzyılda; dârülhadise bitişik dükkânların çoğu ise XX. yüzyılda yıkılmıştır.[35] Günümüzde külliye tarafındaki dükkânların yedi tanesi mevcuttur. Revaklı caddelerin kökeninde, Antik Yunan şehirlerindeki STOA vardır. İstanbul'daki Osmanlı dönemi ticari yapılarında Arasta ve bedestenlerde revaklı mimari uygulanmıştır. Bir sokağın üstü kapatılarak elde edilen arasta mimarisinden farklı olarak, bu yapıda, açık bir sokak anlayışının uygulanmasının Osmanlı dönemi için yenilikçi olduğu söylenebilir.

2. Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Külliyesi

2.1. Tarihçe

Damat İbrâhim Paşa'nın memleketini ihya çabalarının merkezini teşkil eden külliyenin yapımı için dönemin baş mimarı Kayserili Mehmet Ağa görevlendirilmiştir. Mehmet Ağa öncelikle Gebze ve Eskişehir'de daha önceki dönemlerde yapılan vezir camileri incelemiştir. Külliyenin yapımı için gerekli olan paranın, malzemenin ve insan gücünün temini sağlamak amacıyla Kayseri, Kırşehir, Konya, Niğde, Sivas ve Aksaray kadılarına defalarca hükümler gönderilmiştir. Gerekli tüm hazırlıkların yapılmasından sonra, inşaat işleri hızlandırılmış ve külliye kısa bir sürede tamamlanmıştır. Damat İbrâhim Paşa'nın, baştan beri titiz takibi bu sürecin sorunsuz ve hızlı bir şekilde yönetilmesine imkân sağlamıştır. Çalışmaların bitiminde, yapıların tarihlerini düşmeleri için İstanbul'da bir yarışma düzenlenmiş ve Nedîm, Seyyid Vehbî gibi ünlü şairler tarafından her bir yapıya kitabeler yazılmıştır. Neticede; Anadolu'nun ortasında meydana getirilen bu gösterişli külliye Muşkara'yı köy olmaktan çıkartıp bir şehir görünümüne kavuşmasını sağlamıştır. Bu nedenledir ki Karaman valisine, Niğde sancağı mutasarrıfına ve Konya kadısına hükümler yazılarak Muşkara'nın isminin artık yeni şehir anlamına gelen "Nevşehir" olarak değiştirildiği belirtilmiştir. [36]

Nevşehir Kalesi'nin eteklerinde, şehre hâkim bir tepe üzerinde inşa edilen külliye bünyesinde cami, medrese, sıbyan mektebi, imaret, çeşme, han ve hamam yapıları bulunmaktadır (Çizim 2). Yapıların üzerindeki kitabeler, külliyenin inşasının

34 Aktepe, 1960, 155-156.

35 Eyice,1993, 445; Kuban, 1994, 549.

36 Altınay, 2005, 33-53.

H.1140/M.1727-1728 yılında bitirildiğini göstermektedir. Külliye yapılarına sonradan H.1142/M.1729-1730 yılında bir han eklenmiştir.[37] Çalışmaların bitiminde yapıların tarihlerini düşmeleri için İstanbul'da bir yarışma düzenlenmiş ve Nedîm, Seyyid Vehbî ve Raşid gibi dönemin ünlü şairleri ve tarihçileri tarafından her bir yapıya kitabeler yazılmıştır.[38]

İbrâhim Paşa'ya ait H.1140-1141/M.1728-1729 tarihli vakfiyeler[39], külliyenin inşa giderleri için hangi mülklerin vakfedildiğini ve görevlilere verilecek maaşlar hakkında teferruatlı bilgiler vermektedir[40]. Damat İbrâhim Paşa, hanımı Fatma Sultan ile birlikte H.1132/M.1720 yılında Şehzadebaşı'nda yaptırdığı külliyeden 9 yıl sonra vakfiyesini düzenlettirmiştir. Muhtemelen vakfiyenin düzenlenmesi için memleketinde inşa ettirdiği söz konusu külliyenin inşasının bitmesini beklemiştir. Bina eminliğine önceleri İsmet Ağazâde Seyyid Mustafa sonra Osman Ağa tayin edilmiştir. Ancak Osman Ağa inşaat esnasında vefat edince yerine Mustafa Ağa bina emini olarak vazifelendirilmiştir. İbrâhim Paşa, İstanbul'daki saray ve yalılarını yaptırdığı Serkiz Kalfa'yı Nevşehir'e göndermiş, yapımı tamamlanan binaları kontrol etmesini ve mimar Mehmet Ağa için bir ev inşa etmesini istemiştir. İnşaatın başına gönderdiği yeğeni Mehmet Bey için de ayrıca bir ev yaptırılmıştır. Külliyenin inşa edileceği yer olarak Muşkara'nın aşağı tarafında, İbrâhim Paşa tarafından zamanında tamir ettirilen Çifte Han'ın yanındaki harman yeri uygun görülmüştür. Bu arsanın uygun bir yerine cami ve diğer binaların yerleştirilmesi istenmiştir.[41] Damat İbrâhim Paşa'nın memleketini ihya projesinin merkezinde yer alan

37 Külliyedeki kitabelerin tam metinleri için bkz. Altınay, 2005, 35-50; Gölpınarlı, 1951, 185-189; Bilge, 1966, 51-68; Aktuğ, 1992, 83-108; Dinleyen, 2008, 98-99.

38 Altınay, 2005, 34.

39 M. Aktepe'nin yayımladığı vakfiyelerde İbrâhim Paşa'nın Nevşehir ve İstanbul'da inşa ettirdiği külliyeler ile hayır eserlerine vakfedilen mülkleri şu şekilde sıralanmıştır: "III. Ahmet'in kendisine temlik ettiği Muşkara köyü ve tevabii; Ahlat köyüne bağlı Uchisarı, Murdar Sahrınç mezreasının Muşkara mukataasına dahil kısmı; İstanbul'da Dâye-hatun mahallesinde, Hacı Ömer Beşe, Hacı Hicazlı, Rahikî-zâde Ali Ağa ve Kiler-kâtibi Mustafa Efendi'ye âid evler ile Molla Mehmed bahçesinin çevirmiş olduğu, bir tarafı yol olan arsa üzerinde yaptırdığı 27 dükkânlı çarşı; Kasımpaşa'da arsalar ve 49 dükkânlı bir çarşı; İzmir'de 11 sabunhane, taşhan, mahzen, salhane, mumhane, ağıl, kahvehane, dükkânlar, fırın, yahudhane; Antakya'da Zeytuniye Köyü civarında dut bahçeleri." Damat İbrâhim Paşa'nın yukarıda geçen mülklerinin yanında III. Ahmet tarafından kendisine mülk olarak verilen başka yerler de bulunmaktaydı. Bkz. Aktepe, 1963, 17-26; Aktepe, 1960, 149-160.

40 H.1141/M.1729 tarihli vakfiyede külliye camisinin vâizi, imamı, hatibi, şeyhül-kurrası, müezzinleri ve minare kandilsici; vakıf kitaplarını muhafaza edecek kütübhane memuruna verilecek maaşlar sıralanmıştır. Ayrıca camide kullanılacak balmumları, kandiller, süpürge ve sünger gibi malzemelerin miktarı ve ayrılan para hakkında detaylı bilgiler mevcuttur. Sıbyan Mektebi'ne tayin edilecek muallimin, mektep halifesinin, hattatın ve talebelerin her birine verilecek maaşlar belirtilmiştir. Bunların yanı sıra cami ve mektebin bakım ve onarım işleriyle meşgul kişilere; hamam görevlilerine; çeşme ve suyollarında görevli hizmetlileri ödenecek paralar vakfiyedeki diğer bilgiler arasındadır. Bkz. Aktepe, 1960,153-154.

41 Altınay, 2005, 34.

külliye, döneminin en geniş kapsamlı külliyesidir. Külliye içerisindeki her bir binanın yapım süreci titizlikle takip edilmiş inşaatın hızla bitirilmesi sağlanmıştır.

2.2. Genel Yerleşim Düzeni

Külliye yapıları, eğimli bir arazi üzerine üç farklı kotta inşa edilmiştir. Yapıların planlanması ve araziye yerleşimi, külliyenin organik bütünlüğünü sağlayacak şekildedir. En üstte; cami, medrese, sıbyan mektebi, imaret ve iki çeşme yer almaktadır. Cami kuzey-güney doğrultulu, genişçe bir avlu içerisine yerleştirilmiştir. Medrese, sıbyan mektebi ve imaret ise caminin karşısında yer alırlar. Külliyedeki iki çeşmeden biri cami avlu duvarının güneybatısında, diğeri iki grup arasından geçen caddenin güney ucunda inşa edilmiştir (Fotoğraf 12). Cami ile diğer yapı grubunun arasından geçen yol, kuzeybatıda kırılarak aşağıya doğru devam etmektedir. Caminin bulunduğu arsa, engebesiz ve düzgün yapısıyla inşaata uygundur. Caddenin karşısındaki kısım daha düzensizdir. Bu taraftaki üç yapının batısından, kuzeyden güneye doğru arsayı daraltan bir yol geçmektedir. Böylelikle medresenin inşa alanı en uçtaki sıbyan mektebine göre daha elverişli olmuştur. Batıdan geçen yolun, külliyenin yerleşim düzenini sekteye uğratmaması için her üç yapının içerisine üçgen avluların eklendiği görülmektedir.[42]

Hamam, en üstteki yapı grubunun kuzeyinde, daha aşağı kotta, eğimli bir arazi üzerine inşa edilmiştir. En aşağıda ise cami avlusunun kuzeydoğu köşesine denk gelen arazi üzerine diğer binalardan daha sonra yapılan han bulunmaktadır.

2.3. Cami

Külliye yapılarını ikiye bölen caddenin doğu kanadında, dikdörtgen bir avlunun ortasında yer almaktadır (Fotoğraf 13). Caminin inşa tarihini gösteren iki kitabe mevcuttur. Avlunun pahlanmış kuzeybatı köşesindeki giriş kapısı üzerinde yer alan kitabeyi, Şair Nedîm kaleme almıştır. Kitabenin tarih beyiti şöyledir: "Dedi bu mısra' ile târîh-i itmâmın Nedîm…Kıldı İbrâhîm Pâşâ câmi-i enver binâ 1140/1727-1728." Cami cümle kapısı üzerindeki kitabe ise Seyyid Vehbî'nin eseridir. Tarih beyitinde "Bu beytullâhı İbrâhim Pâşâ bî-bedel yapdı…Harrahu el-'abbu'l-müznip el-fakîr Veliyûddin gafire lehu 1140/1727-1728." yazmaktadır. Kitabelerden caminin H.1140/M.1727 yılında inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Cami avlusuna güneybatı, batı ve kuzeybatıda bulunan üç kapıyla giriş sağlanmıştır. Kesme taş örgülü avlu istinat duvarları kuzeyden güneye kademeli olarak yükseltilmiştir. Kuzey-güney doğrultulu dikdörtgen bir avlunun merkezinde yer alan kare planlı cami içten tromplarla dıştan sekizgen kasnakla geçilen bir kubbeyle örtülmüştür. Mihrap, ana kütleden güneye doğru çıkıntı yapan tonoz örtülü, dikdörtgen eyvan içerisine alınmıştır. Harime girişi kuzey cephenin ortasındaki eyvan tarzı taçkapıyla sağlanmıştır. Harimin üzerini örten kubbe, dört cepheye ikişer adet yerleştirilmiş sekiz gömme sütun üzerine bindirilmiştir. İç mekân, dört sıra halinde düzenlenmiş pencerelerle aydınlatılmıştır. Beden duvarlarında iki sıra, tromp seviyesinde bir sıra ve kubbe eteğinde

42 Aktuğ, 1992, 14.

bir sıra pencere bulunur. En alttakiler hariç pencereler sivri kemerlidir (Fotoğraf 14). Harimin güneyindeki eyvanın ortasında, beşgen mihrap bulunmaktadır. Minber, harimin güneybatısında bulunur. Mermer malzemeli minberin giriş kapısında, stilize bitkisel kompozisyonlar görülmektedir. Yan cepheleri, aynalıkların ortasındaki birer gülbezek motifi haricinde sade tutulmuştur. Süpürgeliklerde, her iki cephede de karşılıklı yedişer niş bulunur. Dilimli kemerli nişlerin kuzeydeki ikişer tanesinde dönemin karakteristik bezeme unsurları olan vazodan çıkan çiçek süslemeleri görülmektedir. (Çizim 4). Harimin kuzeyinde, beş bölmeli son cemaat yeri revağı bulunur. Altı mermer sütun tarafından taşınan beş eşit kubbeyle örtülü revak üç yönden kurşun kaplı ahşap bir çatıyla çevrelenmiştir. Kemerlerde kırmızı ve beyaz renkte taşların nöbetleşe dizilimlerinden meydana gelen renkli taş işçiliği görülmektedir. Caminin kuzey cephesinde giriş kapısının iki yanında birer mihrabiye nişi; batısında ise bir mükebbire bulunmaktadır. Cephelerde beden duvarlarını dışarıdan destekleyen payandalar ve kubbeyi çevreleyen narin ağırlık kuleleri düşey etkinin hissedilmesini sağlamıştır.[43] Caminin minaresi, harimin kuzeybatı köşesinde yer almaktadır. Tek şerefeli, poligonal gövdeli minare kesme taştan inşa edilmiştir. Caminin inşa tarihinden daha geç bir dönemi işaret eden bu süslemeler, 19. yüzyılda eklenmiş olmalıdır. Şadırvan, caminin kuzeyinde yer almaktadır. Onikigen planlı su haznesinin üzeri, sekiz mermer sütun tarafından taşınan kurşun kaplı bir kubbeyle örtülmüştür. Mermer hazne sivri bir külahla örtülmüştür. Haznenin üzerine örten baldakenin kemerlerinde, renkli taş işçiliği görülür. Kubbenin iç yüzeyinde ise harimdeki kalem işi süslemelerle benzer özellik gösteren kompozisyonlara yer verilmiştir. Caminin inşasında yöreye özgü sarı kesme taşlar kullanılmıştır.

2.4. Medrese

Külliye yapılarını ikiye bölen caddenin batı kanadında, üçlü yapı grubunun en kuzeyinde yer almaktadır (Fotoğraf 16). Medresenin inşa tarihini gösteren iki kitabe mevcuttur. Avlu giriş kapısı üzerinde yer alan kitabeyi Seyyid Vehbî kaleme almıştır. Kitabenin tarih beyiti şöyledir: Sezâ altun kalemle yazsalar tarihin ey Vehbî…Bu vâlâ medrese icad-ı İbrâhîm Pâşâdır 1139/1726-1727." Başoda (kütüphane) giriş kapısı üzerindeki kitabe ise Nedîm'in eseridir. Tarih beyitinde " Nedîmâ harf-menkûtiyle tahrir etti tarihin…Bu beytû'l-kütub-i 'âli tarh-ı İbrâhîm Pâşâdır. 1139/1726-1727" yazılıdır. Kitabelerden medresenin H.1139/M.1726-1727 yılında inşa edildiği anlaşılmaktadır. Damat İbrâhim Paşa'ya ait H.1141/M.1729 tarihli vakfiyede; medrese hizmetlilerine, vakıf kitaplarını muhafaza edecek kütüphane memuruna verilecek maaşlar ayrıntılı bir biçimde sıralanmıştır.[44] Vakfiyede yer alan bilgiler paşanın kütüphane ile ne denli alakadar olduğunu ortaya koymaktadır.

Medrese, batısından geçen yolun kesintiye uğratılmaması için iki avlulu bir düzende inşa edilmiştir. Esas bölüm kareye yakın dikdörtgen bir avlu ve bu avlunun dört cephesi boyunca sıralanmış mekânlardan oluşmaktadır. Medrese başodası, avlunun kuzeybatı köşesine konumlandırılmıştır. Öğrenci hücrelerine göre daha büyük tutulan bu

43 Kuran, 1971, 243.

44 Bkz. Aktepe, 1960, 153-154.

mekân aynı zamanda kütüphane olarak da inşa edilmiştir. Avlu, dört cepheden kubbeli revaklarla çevrelenmiştir. Birinci avlunun batı cephesindeki kapıdan geçilen ikinci avluda tuvaletler bulunur. Medresenin başodasının aynı zamanda kütüphane olarak inşa edilmiş olması, Damat İbrâhim Paşa'nın Şehzadebaşı'ndaki külliyesinde de karşımıza çıkan bir uygulamadır.[45] Dış tarafta ve avlu cephelerinde bulunan zarif kuş evleri dikkat çekmektedir. Birer yapı maketi şeklinde tasarlanmış olan kuş evlerinin tasarımları 18. yüzyılın başından itibaren yaygınlaşan sanat anlayışıyla bağlantılıdır. İstanbul'daki çağdaş yapılardan Üsküdar Yeni Valide Camii (1708-1710) cephelerinde de benzer özelliklerde sayıca daha fazla kuş evi yapıldığı görülmektedir.[46] Medresedeki süslemeler, büyük oranda başoda (kütüphane) mekânında yoğunlaşmıştır. Kütüphanenin iç kısmında kubbeye geçişler ve kubbe yüzeyinde klasik üslupta sıva üzerine kalem işi süslemelerle karşılaşılır. Cephelerde ise düşey dikdörtgen panolar içerisine alınmış lâle, gül, karanfil ve yıldız çiçeklerinin ağırlıkta olduğu natüralist kompozisyonlar ile asılı kandiller tasvir edilmiştir (Fotoğraf 17-Çizim 4,5). Dönem üslûbunu en iyi yansıtan bezemeler arasındaki bu kalem işi süslemeler Damat İbrâhim Paşa'nın İstanbul'dan getirttiği sanatçılar tarafından yapılmıştır.[47]

2.5. İmaret

Külliye yapılarını ikiye bölen caddenin batı kanadında, üçlü yapı grubunun ortasında yer almaktadır. İmaretin inşa kitabesi avlu kapısının üzerinde bulunur. Seyyid Vehbî tarafından kaleme alınan kitabenin tarih mısraları şöyledir: "Harf-ı mankut ile bu matla'ı tarih itdim…Olıcak yümn û sâ'detle binâsı tetmim…Bu 'imaretde çıkar nimet-i elvan-ı 'amîm…Oldu her sofrası bir mâide-i İbrâhim 1139/1726-1727."

İbrâhim Paşa tarafından H.1139/M.1726-1727 yılında külliyedeki diğer binalar ile birlikte inşa edilen imaret, batısından geçen yolun yapısına uygun olarak kuzeybatı-güneydoğu doğrultuda daralan bir düzene sahiptir. İmaret ve sıbyan mektebi aynı avluyu paylaşmaktadır. Yapının avlusuna giriş caddeye bakan doğu cephesi üzerine açılan sade bir kapıyla sağlanmıştır. Avlunun kuzeyinde bir mutfak ve iki oda; güneyinde kayaya oyulmuş depo ve batısında tuvalet mekânları yer almaktadır. Güneybatı köşeye yakın bir konumda ise sıbyan mektebine geçişi sağlayan bir açıklık bulunur.[48]

45 Damat İbrâhim Paşa İstanbul'da kitap satan esnafta bulunan bazı değerli eserlerin yurtdışına çıkarılmasını yasaklamış ve kitapların İstanbul ve Nevşehir'de inşa ettirdiği kütüphanelere gönderilmesini istemiştir. Kendi kitaplığından 187 değerli el yazmasını Nevşehir'deki bu kütüphanesine bağışlamıştır. Kütüphanedeki kitap sayısı zamanla artarak medresede okuyan öğrencilerin ve yöre halkının ihtiyacını karşılayan bir kaynak konumuna gelmiştir. Bkz. Atılgan, 2008, 59. Ayrıca bu kitaplarının yanında büyük boy üç kuran, minyatürlü "Külliyat-ı Sadi" ve Hafız Osman hattı bir "Şifa-i Şerif" kütüphane koleksiyonunda yer alan eserler arasındadır. Bkz. Mülayim, 1996, 129.

46 Barışta, 1999, 476-479.

47 Selçuk Mülayim kütüphanedeki kalem işi süslemelerin Kütahyalı Halil adlı bir usta tarafından yapıldığını söylemektedir. Bkz. Mülayim, 1996, 129.

48 Ekiz, 2006, 53; Aktuğ, 1992, 96-98.

2.6. Sıbyan Mektebi

Külliye yapılarını ikiye bölen caddenin batı kanadında, üçlü yapı grubunun en güneyinde yer almaktadır. Sıbyan mektebinin inşa kitabesi avlu kapısının üzerinde yer almaktadır. Seyyid Vehbî tarafından kaleme alınan kitabenin tarih mısraları şöyledir: "Vehbî-i bende du'â idüb didi tarihini…Cûd-ı İbrâhim Paşa yapdı ve nev mektebi 1139/1726-1727." Damat İbrâhim Paşa'ya ait H.1141/M.1729 tarihli vakfiyede mektebe tayin edilecek muallimin, mektep halifesinin, hattatın ve talebelerin her birine verilecek maaşlar sıralanmıştır. Bunların yanı sıra mektebin onarım ve bakım işlerinin neler olduğu ve bu işlerle meşgul hizmetlilere ödenecek paralar vakfiyedeki diğer bilgiler arasındadır.[49]

Sıbyan mektebi, aynı cephede sıralanan diğer yapılar gibi kuzeybatı-güneydoğu doğrultuda daralan bir düzene sahiptir. Yapının avlu tarafında merdivenli bir girişi bulunmaktadır. Üçgenin en ucunda yer alması dolayısıyla konumlandırıldığı arsa oldukça daralmıştır. Ayrıca mektebin inşa edildiği alan güneybatıya doğru yükseldiğinden dershane ile avlu zemini arasında bir kot farklı meydana gelmiştir.

2.7. Hamam

Külliyenin en üstteki yapı grubunun kuzeyinde, daha aşağıdaki kotta, eğilimli bir arazi üzerine inşa edilmiştir (Fotoğraf 19). Şair Nedîm tarafından kaleme alınan kitabesine göre H.1140/M.1727-1728 yılında inşa edilmiştir. Kitabenin tarih mısraları şöyledir: "Eyledim çün vakti itmamın Nedîmâ dan sûal…Böyle iki mısra'-ı târîh ile verdi cevab…Cûd-ı İbrâhim Paşa kerem idüb bazarını 1140…Buldı bu hamam ile bu şehr-i zîbâ âb û tâb 1140." Yapıda, Damat İbrâhim Paşa'nın Nevşehir'deki eski hamamına ait başka bir kitabe daha mevcuttur. Külliyenin H.1141/M.1729 tarihli vakfiyesinde hamam görevlilerine, çeşme ve suyollarında görevli hizmetlilere dair bilgiler bulunmaktadır.[50]

Eğilimli bir arsa üzerine, kuzeybatı-güneydoğu doğrultuda sıralanmış soğukluk, ılıklık, sıcaklık, su deposu ve külhan bölümlerinden meydana gelen yapı tek hamam düzeninde inşa edilmiştir. Sıcaklık haçvari dört eyvanlı ve köşe hücreli tiptedir. Hamamın girişi güneydoğu cephede yer almaktadır. Hamamın inşasında yöreye özgü renkte düzgün kesme taşlar kullanılmıştır.

2.8. Han

Külliye yapılarından en aşağı kotta yer alan han, cami avlusunun kuzeydoğu köşesine denk gelen bölümde büyük oranda kayaya oyularak inşa edilmiştir (Fotoğraf 20). Günümüzde mevcut olmayan inşa kitabesini Ahmet Refik yayımlamıştır. Şair Raşid tarafından kaleme alınan kitabenin tarih mısraları şöyledir: "Görenler didiler menkût ile tarihini Râşid…Bu han çarşu Nevşehir'i abâd eyledi hakkâ 1142/1729-1730." Kitabesine göre Damat İbrâhim Paşa tarafından külliyedeki diğer yapılardan daha sonra H.1142/M.1729-1730 yılında inşa ettirildiği anlaşılan han ilk halini kısmen koruyarak günümüze gelebilmiştir.

49 Bkz. Aktepe, 1960, 153-154.

50 Aktepe, 1960, 153-154.

Hanın girişi kuzeybatıda bulunur. Sivri kemerli dört açıklıkla dışarı yönelen bu cephe dışarıdan görülebilen tek bölümdür. Esas itibariyle iki bölümden meydana gelen hanın iç kısımları kayaya oyulan düzensiz mekânlar şeklinde bir düzene sahiptir. Bu kısımların külliyenin inşasından daha önceleri de mevcut olduğu ve hanın inşasında yararlanıldığı ifade edilmektedir.[51] Bu yaklaşım doğrudur. Zira Nevşehir'in bulunduğu coğrafyada eskiden beri kayaların oyularak kullanıldığı görülmektedir. Hanın günümüzdeki mevcut durumuna bakıldığında orijinal dokusunu belirli ölçüde kaybetmiş olduğu anlaşılmaktadır. Ahmet Refik, Damat İbrâhim Paşa'nın buraya "İstanbul hanları gibi yirmi-otuz odadan oluşan bir kargir han yapılmasını istediğini" söylemektedir.[52] Nevşehir'i ticaret merkezi yapmak isteyen paşa muhtemelen külliyesine yakışır özelliklerde bir han inşa ettirmişti.

2.9. Çeşmeler

Damat İbrâhim Paşa Külliyesi dâhilinde iki çeşme bulunmaktadır. Bunlardan biri cami avlusunun güney duvarının batı ucunda; diğeri cami ile diğer yapı gurubu arasından geçen caddenin güney ucunda inşa edilmiştir. Bu çeşmenin inşa kitabesi mevcuttur. Dönem şairlerinden Seyyid Vehbî tarafından kaleme alınan mermer kitabenin tarih mısraları şöyledir: "Âbı geldikde içenler didiler tarihini…Dehre İbrâhim Paşa zemzemi kıldı sebîl 1139/1726-1727." İlk çeşmenin kitabelik kısmı boştur. Ancak külliyedeki diğer yapılar ile birlikte inşa edilmiş olması muhtemeldir. Damat İbrâhim Paşa'ya ait H.1141/M.1729 tarihli vakfiyede külliyedeki çeşmeler dâhil olmak üzere Muşkara ile Ürgüp'deki çeşmelerin bakımı ve suyollarının korucularına ödenecek maaşlar sıralanmıştır.[53] İbrâhim Paşa Şehzadebaşı'ndaki külliyesinde olduğu gibi burada da su yapılarına ve suyollarına önem vermiş; bakımları ve onarımları için gerekli tedbirleri almıştır.[54] Külliyedeki her iki çeşme de tek cepheli, sivri kemerli yapılarıyla klasik üslupta inşa edilmişlerdir.

---

51 "*Nevşehir-Ürgüp dolaylarında jeolojik imkânlardan yararlanılarak kaya içine oyularak yapılmış pek çok bina vardır. Bu odaların külliye yapılmadan önce mevcut olduğunu ve kervansaray yapılırken kompozisyon içine alındığını sanıyoruz. Kervansarayın cami avlusuna 30 derecelik bir açı yapar biçimde tertiplenmesinde bu odaların mevcudiyeti rol oynamış olsa gerektir…*" Kuran, 1971, 245.

52 Ahmet Refik Altınay han ile ilgili şu bilgileri vermektedir: "*İbrâhim Paşa Nevşehir'in bir ticaret merkezi haline gelmesini de istiyordu. Yeğen Mehmed Bey ile Nevşehir kadısına bir hüküm gönderdi. 'Nevşehir'in de bir ticaret merkezi haline gelmesi gerektiğinden' bahsetti. Bunun için –İstanbul hanları gibi yirmi otuz odadan oluşan küçük bir kargir han- yapılması kararlaştırıldı. Tüccar, mal ve eşyasını bu handa koruyacaktı. Bunlardan başka, şehrin ticarî bir nitelik kazanmasına katkıda bulunacak hususların İstanbul'a iletilmesi ve hanın yapılacağı yerin tespit edilmesi emredildi. Hanın inşaatı kısa sürede tamamlandı. Han on iki-on beş odadan oluşuyordu. İçindeki dükkânlarda abacı, astarcı, çukacı; odalarında kumaşçı, içerideki dükkânlarda da kuyumcu esnafı oturacaktı. Payas'tan gelen tüccarlar doğruca bu hana inecekler, başka yere gitmeyeceklerdi. Handa oturan tüccar arasında ortaya çıkan davalara han zabiti müdahale edecek, mütesellim, voyvoda, yeniçeri serdarı, sipahi ve silahdar kethüdaları karışmayacaklardı.*" Bkz. Altınay, 2005, 47-48.

53 Bkz. Aktepe, 1960, 153-154.

54 İbrâhim Paşa Muşkara'ya getirilecek su için Boynu İncelü mukataası emini Seyyid Derviş Mehmed Ağa'yı mübaşir olarak ta'yin etmiştir. Bu vesileyle su Ballı Kaya altından isal edildi ve çeşmelerin yanında bir farklı yapılar da inşa edildi. Bkz. Erdoğan,1962, 72.

3. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Damat İbrâhim Paşa sadece yaşadığı dönemde değil, Osmanlı Devleti tarihinde görev yapmış sadrazamlar içerisinde en etkin banilerden birisidir. Başta İstanbul ve Nevşehir olmak üzere farklı merkezlerdeki imar faaliyetleri, 17. yüzyılın sonlarına doğru durgunlaşan Osmanlı mimarisine yeni bir soluk getirmiştir. 18. yüzyılın başlarında, III. Ahmet ile birlikte başkentteki yapı inşasında bir hareketliliğin olduğu gözükmektedir. Ancak bu hareketliliğin yaygınlık kazanması Damat İbrâhim Paşa ile birlikte gerçekleştirilmiştir. Başkentte yeni yeni filizlenen sanat anlayışının ilk ürünleri büyük külliyelerden ziyade orta ölçekli yapı toplulukları ve münferit eserlerdir. Özellikle sivil mimari örnekleri ön plana çıkmaktadır. III. Ahmet'in validesi adına M.1710 yılında Üsküdar'da inşa ettirdiği külliye, dönemin en geniş kapsamlı külliyelerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'daki vezir ve paşa külliyeleri ise genel itibariyle bir medrese etrafında gelişen ya da bir medrese ile caminin aynı avluyu paylaştığı yapılardan müteşekkildir.

Damat İbrâhim Paşa'nın, hanımı Fatma Sultan ile birlikte Şehzadebaşı'nda inşa ettirdiği külliyenin en yaratıcı bölümlerinden birisi avlunun kuzey cephesidir. Mescid (dershane) ve kütüphane mekânları, avlunun iki köşesine simetrik bir düzenle yerleştirilmiş ve birbirlerine girişi de içine alan bir revak düzenlemesiyle bağlanmıştır. Bu düzenleme İstanbul mimarisindeki en güzel avlu girişlerinden birisi olarak yorumlanmaktadır[55]. Gerçekten de bu yerleşim modeliyle birlikte mütevazı ölçülerde binaların uyumundan göze hitap eden bir uyum yakalanmıştır. Köşelerde konumlandırılan kare mekânların arasındaki alanın, bir giriş eyvanı gibi avluya açılması geleneksel şemalara atıf yapan bir aklın ürünüdür. Külliye arsasının mümkün olduğunca verimli kullanılması ve binaların bir bütünlük arz edecek şekilde yerleştirilmeleri, Mimar Sinan'ın inşa ettiği orta ölçekli vezir külliyelerinde görmeye alıştığımız uygulamalar arasındadır. Külliyenin mimarı olması muhtemel Kayserili Mehmed Ağa'nın, kendinden önceki ustalar tarafından denenen yerleşim modellerini analiz ettiği ve kendi çağına uygun bir düzenle uyguladığı görülmektedir. Külliyeye 9 yıl sonra dâhil edilen arasta, bir sokağın üstü kapatılarak elde edilen arasta mimarisinden farklı olarak ele alınmasıyla farklılık arz etmektedir. Bu yapıda, açık bir sokak anlayışının uygulanmasının Osmanlı dönemi için yenilikçi olduğu söylenebilir. Bu uygulama ile birlikte sonraki yüzyılda meşhur olan "Direklerarası" dükkânlarının temeli atılmıştır. Bu düzenlemenin kökeninde, Antik Yunan şehirlerindeki STOA vardır. Şehrin en işlek caddelerinin birisi üzerinde gerçekleştirilen bu düzenlemenin izlerinin bir kısmı 19. yüzyılda büyük çoğunluğu ise 20. yüzyılın başlarında ne yazık ki ortadan kaldırılmıştır. Şehzadebaşı Damat İbrahim Paşa Külliyesi'nin sebil, çeşme ve hazire ile birlikte cadde ile kurulan ilişkisi 18. yüzyıl külliyelerinde gördüğümüz yeniliklerdendir. Söz konusu uygulaman benzeri on yıl önce Üsküdar Yeni Valide Külliyesi (1710)'nde karşımıza çıkmaktadır. 18. yüzyılın ortalarına doğru ise bu uygulamanın arttığı görülmektedir.[56]

55 Kuban, 1994, 549.

56 Bkz. Papila, 2000, 160-162.

Lâle Devri imar faaliyetlerinin merkezini, kent dekorasyonu ve çevre düzenlemeleri teşkil etmektedir. Şehzadebaşı Caddesi'ndeki bu düzenleme ile dönemin karakterine uygun bir tavır ortaya konulmuştur. Külliye birimlerinden mescid, çeşme, sebil ve hazîredeki mezar taşlarındaki süslemeler Lâle Devri'nin karakteristik üslûbuna uygundur. Çeşitli formlarda vazolardan çıkan lâle, gül ve karanfillerden müteşekkil kompozisyonların benzerleri Üsküdar Valide Sultan Camii (1710), Üsküdar Ahmediye Camii (1722), Topkapı III. Ahmet Çeşmesi (1728), Üsküdar III. Ahmet Çeşmesi (1728) ve Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Camii (1728) gibi sayılarını çoğaltabileceğimiz çağdaş yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Lâle Devri yıllarında meşhur olan bu kompozisyonların daha önceleri de Osmanlı sanatında kullanıldığını eklemek gerekir.[57] III. Ahmet devrinin hemen sonrasında yapılan Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi (1732), Tophane I. Mahmud Çeşmesi (1732) ve Hekimoğlu Ali Paşa Çeşmesi (1732)'de söz konusu kompozisyonların daha yoğun bir biçimde cepheleri işlendiği görülmektedir.[58] İstanbul dışında sadece Lâle Devri yıllarında değil 18. yüzyılın ortalarına değin inşa edilen bir kısım yapıda benzer üslupta süslemelerle karşılaşılmaktadır.[59]

Damat İbrâhim Paşa'nın vakfiyeleri, baniliği hakkında detaylı bilgiler sunmaktadır. Külliyedeki her bir yapının bakım ve hizmetleri için ayrı ayrı kalemler oluşturması dikkate değerdir. Bunların arasında kütüphane memurlarına ve mücellidine verilecek ücretlerin ayrıntılı bir şekilde kayıt altına alınması, bu birimlerin temizliği ve kandilleri için ayrılan ücretlerin tek tek sıralanması ayrıca önemlidir. Bu bilgiler İbrâhim Paşa'nın ilme verdiği değeri gözler önüne sermektedir. Ayrıca vakfiyede, çeşme ile sebilin işleyişini takip edecek olanlar ile Süleymaniye suyolu ve kanallarının bakımına vazifelendirilenler hakkında bilgilere yer verilmesi paşanın külliyenin hayır yönü üzerinde de titizlikle durduğunu göstermektedir.

III. Ahmet'in hükümdarlık yıllarında, Damat İbrâhim Paşa'nın yaptırdığı külliyeler haricinde başkentte Çorlulu Ali Paşa (1707-1708), Beyazıt Kaptan İbrâhim Paşa (1708), Üsküdar Yeni Valide (1710) ve Üsküdar Ahmediye (1722); Anadolu'da Aydın Nasuh Paşa (1708), Afyon Yeni Camii (1711), Erzurum Gürcü Kapı (1717), Gaziantep Hüseyin Paşa (1719) ve Şanlıurfa Rızvaniye (1717) külliyeleri inşa edilmiştir.[60] Gerek İstanbul gerekse Anadolu'nun farklı merkezlerinde dönemin önde gelen simaları tarafından gerçekleştirilen bu imar faaliyetlerinin Lâle Devri'nin hareketli yapısıyla değerlendirmesi gerekir. Başkentte ortaya çıkan yeni sanat anlayışı belirli ölçüde Anadolu'yu da etkilemiş, neticede Osmanlı bürokratları görev yaptıkları şehirlerde bu yapıya uygun bir takım hayır eserleri yaptırmışlardır. Damat İbrâhim Paşa'nın Nevşehir'deki külliyesi ise çağdaşlarının aranda genel yerleşim düzeni ve bünyesindeki yapıların fazlalığı ile ön plana çıkmaktadır.

57 Akar, 1969, 268.

58 Lâle Devri yıllarında bu çiçeğe olan ilgi artmıştır. Bu doğrultuda üretimi artan lale kitap sanatlarından mimari süslemeye kadar sanatın her dalında kendine yer bulmuştur. Bkz. İrepoğlu, 2017.

59 Uysal, 2021, 51-120; Uysal, 1988, 33-55.

60 Atak, 2014, 82-158; Canca, 1999.

Bilinçli bir inşa sürecinin neticesinde ortaya çıkan bu husus Damat İbrâhim Paşa'nın baniliği üzerine önemli ipuçları vermektedir. Damat İbrâhim Paşa'nın memleketini ihya çabalarının bir ürünü olan bu külliye özel uğraşlar neticesinde çağdaşlarından farklı bir anlayışla ele alınmıştır. Külliyenin inşasından önce dönemin baş mimarı Kayserili Mehmed Ağa, Eskişehir ve Gebze'deki önceki dönemlere ait külliyeleri yerinde görmesi ve bir rapor hazırlaması için görevlendirilmiştir. İbrâhim Paşa'nın bu vazifelendirmede amacı yaptırmayı düşündüğü külliyenin diğer sadrazam külliyelerinden bir eksiğinin olmamasıdır. Baş mimar da bu doğrultuda hareket etmiş ve dönemin genel eğilimi olan orta ölçekli bir külliye yerine klasik özellikler gösteren cami merkezli, geniş kapsamlı bir külliye inşa etmiştir. Arazinin elverdiği ölçülerde simetrik bir düzende ele alınan külliyede yapılar mümkün olduğunca dik açılı bir anlayışla üç kademeli olarak yerleştirilmişlerdir. Eğimli bir arazinin dezavantajları böylelikle giderilmeye çalışılmıştır. Söz konusu uygulamanın benzerleri Mimar Sinan tarafından inşa edilen külliyelerin bir kısmında da görülmektedir. Bunlar arasında Gebze Çoban Mustafa Paşa (1529) ve Süleymaniye (1557) külliyeleri yer almaktadır.[61] Kayserili Mehmed Ağa'nın Gebze'deki gözlemlerinde Çoban Mustafa Paşa'nın külliyesini sadece yerleşim düzeni ve yapı ölçeğinde değil arazi yapısı ve topografik düzende de incelediği anlaşılmaktadır.

Külliye medresesinin dershane mekânı kitabesine göre aynı zamanda bir kütüphane olarak inşa edilmiştir. İbrâhim Paşa'nın Şehzadebaşı'ndaki külliyesinde de benzer bir uygulama söz konusudur. Her iki külliyede de birer kütüphane yapısının bulunması dönemin sosyal yapısıyla alâkalıdır. 18. yüzyılın başında inşa edilen Amcazade Hüseyin Paşa Külliyesi'nde de bir kütüphaneyle karşılaşılması bu eğilimin Lâle Devri öncesinde de var olduğunu göstermektedir. III. Ahmet ve Damat İbrâhim Paşa başta olmak üzere devrin önde gelen simaları tarafından bağımsız kütüphane yapılarının inşasına hız verildiği görülmektedir.

Külliyenin inşasını İstanbul'dan getirilen mimar ve ustaların gerçekleştirildiği bilinmektedir. Damat İbrâhim Paşa'nın inşa sürecini titizlikle takip etmesi ve her bir soruna anında müdahale etmesi bu külliyeyi ne derecede önemsediğini gözler önüne serer. Yapıların süsleme programlarında bütünüyle bir başkent üslûbu ve kalitesi görülür. Gerek klasik üslupta taş ve kalem işi süslemelerde gerekse dönemin karakterini yansıtan natüralist üslupta vazolu çiçekler kompozisyonları itinalı bir işçilikle işlenmiştir. Özellikle cami ve kütüphane bünyesindeki süslemelerde başkentteki sanat anlayışı daha net izlenir. Söz konusu kompozisyonların birçoğu sivil yapılarda uygulanmıştır. Başkentte dahi birkaç cami haricinde bu tarz süslemelerde pek karşılaşılmaz. Şehzadebaşı'ndaki külliyenin camisinde belirli ölçüde yer verilen bu kompozisyonlar buradaki mekânlarda hem taş hem de kalem işi süsleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum İbrâhim Paşa'nın memleketindeki eserlerinde başkentteki yapılara göre daha cesur hareket ettiğini göstermektedir.

Damat İbrâhim Paşa'nın memleketini ihya uğraşlarının merkezinde inşa ettirdiği külliye yer almaktadır. Küçük bir köy olan Muşkara'nın, büyüyüp gelişerek bir şehir

61 Aktuğ, 1989.

ölçeğine ulaşması ve neticede Nevşehir ismiyle anılmaya başlaması imar faaliyetlerinin sadece yapılar ölçeğinde olmadığını bize göstermektedir. İbrahim Paşa'nın damadı Kaymak Mustafa Paşa tarafından Babakale'de gerçekleştirilen imar faaliyetleri de benzer bir amaca yöneliktir.[62] Aslında biz bu gelişmelerin ipuçlarını paşanın başkentteki uygulamalarında görmüştük. Kâğıthane çevresini yeni baştan düzenleyip çok kısa bir sürede İstanbul'un merkezine alternatif yaşam alanları oluşturması, Damat İbrâhim Paşa'nın başarılı bir şehir planlamacısı olduğunu göstermektedir. Muhtemelen aklında memleketiyle ilgili planlar hep vardı. Doğru zamanı bekledi ve merkezinde dönemin en geniş kapsamlı külliyesinin yer aldığı bir şehirle uğraşlarının meyvesini almış oldu.

Damat İbrâhim Paşa'nın Şehzadebaşı'nda ve Nevşehir'de inşa ettirdiği külliyelerin yapılış amaçları farklılıklar içerir. İstanbul'daki külliye eşi ile birlikte gerçekleştirdiği bir imar faaliyetinin sonucudur. Dönemin diğer külliyelerinde olduğu gibi orta ölçekli bir kuruluşa sahiptir. III. Ahmet'in Üsküdar'da validesi adına yaptırdığı külliyenin ister istemez gerisinde kalmıştır. Ancak yerleşim düzeni ve yenilikçi tasarımıyla "Lâle Devri"ni ifade eden imar ürünlerinin başında gelir. İbrâhim Paşa gerek yeni sadrazam olması gerekse III. Ahmet'in önüne geçecek bir imar faaliyeti içerisine girmemek istemesi hasebiyle söz konusu külliyenin yapımında biraz mütevazı davranmış olmalıdır. Nevşehir'deki külliyenin yapılış süreci ise tamamen farklıdır. Öncelikle İbrâhim Paşa artık kıdemli bir sadrazamdır. Osmanlı bürokrasisi içerisinde nüfuzu artmış ve III. Ahmet'in en yakınındaki isim olmuştur. Bunun yanı sıra memleketini yeni baştan imar etmek için hiçbir masraftan kaçınmamıştır. Son olarak söz konusu külliye İstanbul dışında inşa edilmiştir. Yani III. Ahmet ile karşılaştırılmasına vesile olacak bir durum da söz konusu değildir. Bu üç unsur birleştiğinde Damat İbrâhim Paşa belki de İstanbul'da yapmak isteyip de yapamadığı özelliklerde bir külliyenin inşasını memleketinde gerçekleştirmiştir.

Sonuç

Damat İbrâhim Paşa, zekâsı ve çok yönlü yapısıyla Osmanlı tarihinde iz bırakmış devlet adamlarından birisidir. Dönemin padişahı III. Ahmet ile birlikte gerçekleştirdiği yenilikler sadece Lâle Devri'ni değil Osmanlı Devleti'nin son iki yüz yılını etkilemiştir. 13 yıl süren sadrazamlığı boyunca sosyo-ekonomik, kültürel, askeri ve bilimsel alanlarda attığı hamleler belirli alanlarda değişimlerin meydana gelmesine vesile olmuştur. III. Ahmet'in kızıyla evlenmesi İbrâhim Paşa'nın hayatındaki dönüm noktasıdır. O günden sonra hükümdarın en yakınındaki isim olmuş ve aklındaki planları bir bir hayata geçirmiştir. Bunların başında İstanbul'un yeni baştan imarı gelir. Kendisinin başlattığı bu süreç o dönemde saray erkânı arasında âdeta bir moda haline gelmiştir. Aslında İbrâhim Paşa'nın etkin yılları, Osmanlı Devleti'nin uzun yıllar süren başarısız savaşlar neticesinde yorgun düştüğü döneme rastlar. Bu nedenle, bir taraftan başkentin çehresini değiştiren bu tür imar faaliyetleri gerçekleştirilirken bir taraftan da devletin her alanda kalkınmasına sağlayacak, ülkeye refah ve huzuru getirecek bir ortamında oluşturulması gerekmektedir.

62 Uysal, 2008, 115-148.

Damat İbrâhim Paşa'nın İstanbul ve Nevşehir'deki külliyeleri yapılış amaçları, inşa süreçleri, yerleşim düzenleri ve içerdikleri yapılar açısından Osmanlı sanatı içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Baninin yapı üzerindeki etkisini net bir şekilde hissedebildiğimiz örnekler arasında yer alan bu külliyeleri dönemin sosyal yapısı içerisinde değerlendirmek gerekir. Lâle Devri'nin mimari ürünleri aslında o kısa ama hareketli yılların somutlaşmış yüzüdür. Damat İbrâhim Paşa'nın gerek bu külliyeleri gerekse diğer eserleri bu çağın merkezinde yer alır.

İbrâhim Paşa'nın bu iki külliyesinde geleneksel üsluptan kopmadan yenilikçi bir tasarımın nasıl başarılı bir şekilde yapılabileceği görülmektedir. Külliyelerin düzenlerinde geçmiş kültürlerin kent dokularının 18. yüzyıl Osmanlı şehrinde yansımalarını izlenebilmektedir. Paşanın hayırseverlik ve ilim hâmîliği yönleri bu imar faaliyetleriyle somutlaşmıştır.

Kanlı bir isyan neticesinde öldürülen İbrâhim Paşa'nın belki de yapmak istediği birçok şeye ömrü yetmemiştir. Ancak yaşamı süresince gerçekleştirdiği ıslahatlar ve günümüze miras bıraktığı eserleriyle Osmanlı tarihi içinde önemli bir yer teşkil ettiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Akar, A. (1969), Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri. *Vakıflar Dergisi* (8), 267-273.

Aktepe, M. (1958). *Patrona İsyanı 1730*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Aktepe, M. (1960), Nevşehirli Damat İbrâhim Paşa'ya Âid İki Vakfiye. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, (*11)*, 149-160.

Aktepe, M. (1963), Damat İbrâhim Paşa Evkafına Dair Vesikalar. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, (*8)*, 17-26.

Aktepe, M. (1993). Damat İbrâhim Paşa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 8, 441-443) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Altınay, A. R. (2005). *Damat İbrâhim Paşa Döneminde Ürgüp ve Nevşehir*. (E. Ş. Batmaz, B. Koç, Çev.) Ankara: Atölye Sanat Yayınları.

Altınay, A. R. (2010). *Lâle Devri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Aktuğ, İ. (1989). *Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aktuğ, İ. (1992). *Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Külliyesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Altuntek, N.S. (1993), İlk Türk Matbaasının Kuruluşu ve İbrâhim Müteferrika. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, X/1, 193-196.

Aslanapa, O. (2004). *Osmanlı Devri Mimarîsi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Atak, E. (2014). Anadolu'da Lâle Devri Mimarisi (İstanbul Dışı Örnekler Üzerine Bir Araştırma), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Atak, E. (2018). *Osmanlı Mimarisinde Lâle Devri Üslûbu (Anadolu'daki Yansımalar)*. Turkish Studies, (13/10), 57-86.

Atılgan, O. (2008). Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Halk Kütüphanesi. *Nevşehir Kültür ve Tarih Araştırmaları*, (9), 59.

Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, Alî Sâti Efendi ve Süleymân Besîm Efendi. (2001). *Hadîkatü'l-Cevâmi'* İstanbul Câmileri ve Diğer Dînî-Sivil Mi'mârî Yapılar. (A. N. Galitekin, Haz.) İstanbul: İşaret Yayınları.

Barışta, H. Ö. (1999). Osmanlı İmparatorluk Döneminden Kuş Evleri. *Osmanlı Ansiklopedisi* (C.10, 476-479) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Batur, A. (1986). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı Ansiklopedisi*. (C.4, 1038-1061) İstanbul: İletişim Yayınları.

Beydilli, K. (2015a). İstanbul'daki İlk Türk Matbaalarında Basılan Kitaplar, *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, (C.7, 555-571), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş; Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Beydilli, K. (2015b). İstanbul Matbaaları (1453-1839), *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, (C.7, 552-577), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş; Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Bilge, A. (1966). *Bazı Abideleri ve Kitabeleri İle Nevşehir ve Lâle Devri Tarihi*. Konya: Nazımbey Basımevi.

Canca, G. E. (1999). Bir Geçiş Dönemi Olarak İstanbul'da III. Ahmet Devri Mimarisi (1793-1730) (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Cantay, G. (1999). Osmanlı Dönemi Külliyeleri. *Osmanlı Ansiklopedisi* (C.10, 308-317) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Cantay, G. (2002). *Osmanlı Külliyelerinin Kuruluşu*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Cezar, M. (1998). Osmanlılarda 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı, *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı: Sempozyum Bildirileri (20-21 Mart 1997)*. 43-64, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.

Dikmen, H. (1991). Seyyid Vehbî ve Divanının Karşılaştırmalı Metni (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Dinleyen, M. (2008). *Sularımız ve Nevşehir Çeşmeleri*. Nevşehir: Nevşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Egemen, A. (1993). İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri. İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Ekiz, M. (2006). Nevşehir'de Türk Dönemi Mimari Eserleri (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erdoğan, M. (1962). *Lâle Devri Baş Mimarı Kayserili Mehmed Ağa*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü Neşriyatı.

Eyice, S. (1993). Damat İbrâhim Paşa Külliyesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 8, 444-445) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Eyice, S. (2002). Batı Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı, Türkler *Ansiklopedisi*. C.15,284-309), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Gölpınarlı, A. (1951). *Nedîm Divanı*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.

İrepoğlu, Gül. (2017). *Lale Doğada, Tarihte, Sanatta*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kuban, D. (1982). *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Kuban, D. (1994). Damat İbrâhim Paşa Külliyesi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 4, 548) İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları.

Kuban, D. (2017). *Osmanlı mimarisi*. İstanbul: Yem Yayınları.

Kuran, A. (1971), Orta Anadolu'da Klasik Osmanlı mimarisi Çağının Sonlarında Yapılan İki Külliye. *Vakıflar Dergisi* (9), 239-268.

Kuyulu, İ. (1982). Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kütükoğlu, S. M. (2000). *XX. Asra Erişen İstanbul Medreseleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Mülayim, S. (1996). Nevşehir'de Türk Dönemi, *Nevşehir*, 125-146, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özcan, A. (1993). Patrona İsyanı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.34, 189-192) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Öztuna, Y. (1978). *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Büyük Türkiye Tarihi* 5. Cild. İstanbul: Ötügen Yayınevi.

Papila, A. (2000). 18. Yüzyıl Osmanlı Külliyelerindeki Üslup Değişiklikleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Râşid Mehmed Efendi, Çelebizâde İsmaîl Âsım Efendi. (2013). *Târîh-i Râşid ve Zeyli*. 2. Cild. (A. Özcan, Y. Uğur, B. Çakır, A.Z. İzgören, Haz.) İstanbul: Klasik Yayınları.

Sakaoğlu, N. (1994). İbrâhim Paşa (Damat). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (C. 4, 126-127) İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları.

Süreyya, M. (1996). *Sicill-i Osmanî* 3. Cild. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tanışık, İ. H. (1943). İstanbul Çeşmeleri 1. Cild. İstanbul: Maarif Matbaası.

Uysal, A.O. (2021). Çanakkale'de Lâle Devri Yapıları. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı (30), 51-120.

Uysal, A.O. (2008). Kaymak Mustafa Paşa'nın Hatırası: Babakale. *Ayvacık Değerleri Sempozyumu (29-30 Ağustos 2008)*, 115-148 Çanakkale: Aynalı Pazar Matbaası.

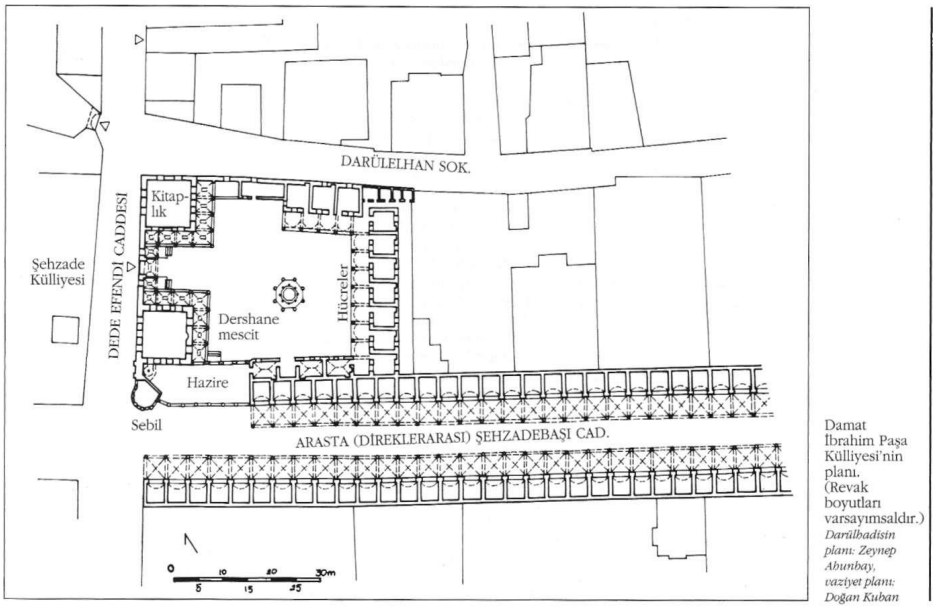
Uysal, A.O. (1988). Bolvadin'de Bir Lâle Devri Eseri: Ağılönü Çeşmesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, (XXXII/1-2)*, 33-55.

Uysal, Z. (2019a). Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmet Kütüphanesi'nin Alçı Bezemeleri. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı (26), 331-376.

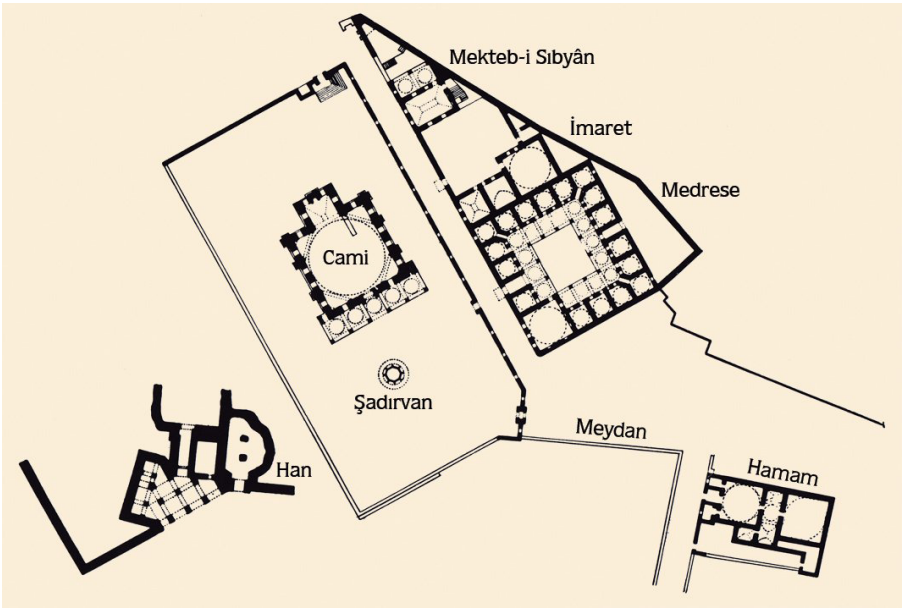
Uysal, Z. (2019b). Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmet Kütüphanesi ve Çini Bezemeleri. Çanakkale *Onsekiz Mart Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* (4/1), 71-100.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı Tarihi* 5. Cild. Ankara: Türk Tarih Kurumu,Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesi Arşivi.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄



Çiz. 1: Şehzadebaşı Damat İbrâhim Paşa Külliyesi Planı (Kuban, 1994)



Çiz. 2: Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Külliyesi (Kuran, 1971)

Çiz. 3: Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Camii Kadınlar Mahfili Tavan Süslemesi

Çiz. 4: Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Camii ve Kütüphane Süslemeleri

Çiz. 5: Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Camii ve Kütüphane Süslemeleri

Fot. 1: Şehzadebaşı Damat İbrâhim Paşa Külliyesi Batı Cephe

Fot. 2: Şehzadebaşı Damat İbrâhim Paşa Külliyesi Kuzey Cephe

Fot. 3: Şehzadebaşı Damat İbrâhim Paşa Külliyesi Avlu Kuzey Cephe

Fot. 4: Şehzadebaşı Damat İbrâhim Paşa Külliyesi Avlu Güney Cephe

Fot. 5: Mescid (Dershane Mekânı)

Fot. 6: Mescid Giriş Kapısındaki Vazolu Çiçek Kompozisyonları

Fot. 7: Sebil ve Çeşme

Fot. 8: Hazîre

Fot. 9: Hazîredeki Sandukalardan Bir Örnek

Fot. 10: Arastadan Günümüze Ulaşan Dükkânlar

Fot. 11: Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Külliyesi

Fot. 12: Külliye Yapılarını İkiye Bölen Cadde

Fot. 13: Nevşehir Damat İbrâhim Paşa Camii Son Cemaat Yeri

Fot. 14: Harim

Fot. 15: Kadınlar Mahfili Tavanı

Fot. 16: Medrese

Fot. 17: Kütüphane

Fot. 18: İmaret Kayaya Oyulan Depo (V.G.M. Arşivinden)

Fot. 19: Hamam

Fot. 20: Han

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1074638
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1017-1041. Araştırma | *Research*

BİZANS'IN CAM IŞIK KAYNAKLARI: ANAİA ANITSAL KİLİSESİNİN AYDINLATMASINA İLİŞKİN ÖNGÖRÜLER

GLASS LIGHT SOURCES OF BYZANTINE: FORESIGHTS ON THE LIGHTING OF THE MONUMENTAL CHURCH OF ANAIA

Tümay HAZİNEDAR COŞKUN*

Öz

Bizans dini ve sivil mimari yapılarında ışık, doğal ve yapay aydınlatma gereçleri vasıtasıyla sağlanmaktadır. Ancak yaygın biçimde doğal aydınlatmadan daha fazla yararlanıldığı bilinen bir gerçektir. Doğal ışığın yetersiz olduğu yerlerde ve geceleri yapay aydınlatma öğeleri kullanılmaktadır. Dini yapıların aydınlanmasına ilişkin günümüze ulaşan, dini nitelik taşımayan bazı belgeler, kiliselerdeki ışık düzeni hakkında az da olsa çeşitli bilgiler sunmaktadır. Bu anlamda kiliselerin hem gündüz hem de geceleri kesintisiz yanan kandillerle, mumlarla ve günün belirli saatlerinde pencereden süzülen ışın huzmeleri ile aydınlandığı bilinmektedir. Bizans'ta açıklıklar önceleri taş plakalarla kapatılırken sonrasında pencere camları levhaların yerini almaya başlamıştır. Bu camlar, yapılarda aydınlatmayı sağlamalarının yanı sıra aynı zamanda mekandaki mistik atmosfere de katkı vermektedir. Nitekim pencere camları, yapılara rastgele değil, güneş ışınlarının geliş açısına göre, belirli bir düzen dahilinde yerleştirilmektedir. Pencere camlarının yanı sıra cam kandiller özellikle Bizans Dönemi'nin popüler aydınlatma nesnelerinden biridir. Kandillerin Geç Roma ve Erken Bizans dönemlerinden itibaren çeşitli formlarda, farklı ışıklandırma sistemleri ile var olduğunu söylemek mümkündür. Cam kandillerin sıklıkla tercih edilmesindeki en önemli faktör, camın pişmiş toprak ve metal kandillerde olduğu gibi ışığın etkisini sınırlandırmaması ve bu durumun aksine aydınlatma derecesini arttırmasıdır. Makalemizde Anaia anıtsal kiliseninin aydınlatmasına yönelik öncelikle; doğal aydınlatma öğeleri olan pencere camlarına ardından yapay aydınlatma objeleri olan kandillere değinilenecektir. Kilisede bulunan pek çok pencere camına rağmen günümüze kadar gerçekleştirilen kazı çalışmaları sonucunda sadece birkaç şebeke parçasının saptanmış olması dikkati çekmektedir. Bu bağlamda Kadıkalesi anıtsal kilisesinin pencere sisteminde muhtemelen farklı bir uygulama kurgulanmış olmalıdır. Yine de arkeolojik veriler Kadıkalesi anıtsal kilisesinin daire ve levha (düz) biçimli pencere camları ile aydınlatıldığına işaret eder. Pencere şebeke sistemi ile ilgili kısıtlı verinin aksine cam kandillerin yapıda kullanıldığına dair pek çok kurşun ve metal aksam bulgunun varlığı kilisenin aydınlatma düzenine ışık tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Bizans, Kadıkalesi/Anaia Kazısı, Cam, Orta Çağ Camları, Aydınlatma Camları, Pencere Camı, Cam Kandiller.*

* Dr. Öğr. Üyesi, Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Manisa. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9556-4316 ♦ E-mail: tumayyhazinedar@yahoo.com

Metin, İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi'nde düzenlenen, 22. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda (İstanbul-2018) sunulun bildirinin genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş halidir.

Geliş Tarihi | *Received: 16.02.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 29.10.2022*

Abstract

In Byzantine religious and civil architectural structures, the light was provided by means of natural and artificial lighting devices. However, it is a known fact that, natural lighting objects are used more. Artificial lighting elements are mostly used at night and in places where natural light is insufficient. Some non-religious documents, regarding the enlightenment of religious buildings provide a little bit of information about the lighting system in churches. In this sense, it is known that churches are illuminated by lamps, candles, and light beams filtering through the window at certain times of the day, both during the day and at night. In Byzantium, window openings were initially closed with stone plates, but later, window glasses began to replace those stone plates. These glasses not only provide lighting in buildings, but also contribute to the mystical atmosphere in the space. In addition to window glasses, glass oil lamps are one of the popular lighting objects, especially in the Byzantine Period. It is possible to say that oil lamps have existed in various forms and with different lighting systems since the Late Roman and Early Byzantine periods. Oil lamps can be made from ceramic, glass or metal materials. The most important factor in the frequent preference of glass lamps is that, glass does not limit the effect of light as in terracotta and metal lamps, and on the contrary, it increases the degree of illumination.

In our text, primarily for the illumination of the monumental church of Anaia, window glasses that are natural lighting objects, and oil lamps, which are artificial lighting objects, will be mentioned. Archaeological finds indicate that the monumental church of Kadıkalesi was illuminated with crown and sheet (flat) shaped window glasses. Contrary to the limited data on the frame systems of the window glass, the presence of many lead and metal fragments indicate that glass oil lamps were used in the church sheds light on the illumination of the church. As a matter of fact, lead wick holders, metal chains and various metal fragments were found together with broken glass oil lamp pieces in the places where the excavations were made. In this text, window glasses and oil lamps that are possible to belong to the Kadıkalesi monumental church are introduced. From this point of view, the monumental church of Anaia must have been illuminated by stemmed lamps with straight or knotted stem placing on polycandles with four or eight holes. In addition to the stemmed lamps, the lamps with handles that provide longer-lasting illumination are also preferred objects for lighting in the castle. Although beakers oil lamps are rare examples, the fact that they come with metal pieces shows that they carry traces of the daily life of the church. Again, according to the findings, it is thought that crown shaped glasses with a convex center were mostly used. In addition, although they are few in number, it is clear that the sheet (flat) shaped ones, which were recovered together with a few frame pieces, were also located in the church. As a result, the oil lamps and window glasses used in the illumination of the Kadıkalesi monumental church are in harmony with their contemporary examples and supporting each other with the metalwork found among the excavation finds.

Keywords: *Byzantine, Kadıkalesi/Anaia Excavation, Glass, Medieval Glass, Glass Lighting Window Glass, Glass Oil Lamps.*

Hristiyanlıkta ışık ve aydınlatmaya dair verilen önem çok daha öncesine dayanır. Yunan ve Roma Dönem'lerinde ışık tutma ve taşıma geleneği olduğu bilinmektedir. Bu gelenek insanları aydınlatmak, yol göstermek amacıyla gömü törenlerinde ve kült ayinlerinde de devam etmiştir. Zamanla Hristiyanlığa aktarılan ritüel, kiliselerde kandillerle azizlerin ikonalarının aydınlatılmasında kendini gösterir[1]. Nitekim Hristiyanlıkta ışık ve ışığın sembolize ettiği manâlara verilen önem yazılı kaynaklardan öğrenilmektedir. Galavaris, Hristiyanlıkta ışığın sembolik yorumuna dikkati çekerken aynı zamanda onların aydınlatma gereci işleviyle de bulundukları mekanlara göre çeşitli özel anlamlar üstlendiklerini belirtir[2]. Olcay ise ışığa yüklenen bu sembolik anlamlar nedeniyle günlük kullanımın dışında kiliselerde yapılan törenler sırasındaki aydınlatma düzeninin belli bir şemaya göre yapıldığını vurgular[3]. Kilise envanterleri ve manastır tipikonları gibi dini olmayan metinler, kiliselere fiilen bağışlanan eşyalar ve mekânlarda bulunan kandil türleri hakkında bilgi sağlamaktadır[4]. Konuyla ilgili en önemli veriyi İstanbul Pantokrator Manastırı tipikonu sunar. Tipikon 12. yüzyılda kilise içerisindeki ışıklandırma düzenini anlatmasının yanı sıra, yapıda yer alan kandil türlerini de tanıtmaktadır[5]. Kaynak, kilisenin aydınlatması ile ilgili olarak; hem gündüz hem de geceleri günlük objelerin kilisede sürekli yandığı bilgisini vermektedir. Gündüzleri ikisi bemada, biri syntrononda bulunan sıradan kandillerin gün boyu kesintisiz yandığını ve bunlara ek olarak bemada üç kollu bir şamdanın da yakıldığı belirtilmektedir. Ayrıca diriliş, son akşam yemeği, göğe yükseliş, çarmıh gibi sahnelerin bulunduğu mekânlardaki ışığın hiç durmadan yandığı söylenmektedir. Kilisenin gece aydınlatması için gündüz yanan öğelere ek olarak iç ve dış narteksle rde birer, bemanın etrafında on altı adet kandil, ikonastasiste üç ve dört kollu şamdanlar yakılmaktadır. Tüm bu öğelere ek olarak küçük mumların hem bu sözü edilen mekanlarda hem de yine duvar resimlerinin önünde bütün gece kesintisiz olarak yakıldığı yazmaktadır[6]. Önemli bayramlarda ve ayinlerde kilisenin günlük kandillerinin yerine parlak avizelerin asıldığı belirtilir[7]. Metinde parlak ışık sağ-

1 Olcay, 2004, 54; Galavaris, 1978, 70.

2 Galavaris, 1978, 69.

3 Olcay, 2004, 70.

4 Liber Pontificalis ve Justinian'ın bazı yazıları, kiliselerde abartılı bir ışıklandırma düzeninin olduğunu vurgular. Aslında daha önceleri bu abartılı düzenin, onaylanmamasına rağmen, zamanla manevi bağlılığı, bağışçılarının prestijini ve zenginliklerini göstermeleri açısından tekrar geriye döndüğü ileri sürülmektedir. Örneğin Liber Pontificalis, Konstantin tarafından yalnızca Konstantin Bazilikası'na bırakılan gösterişli adak kandillerini ayrıntılarıyla anlatır. Kandillerde saf nard yağının yakıldığını altından, gümüşten avizelerin olduğunu ve bunların çok sayıda kandil içerdiğini söylemektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Montserrat, 1995, 430-444.

5 Acara-Olcay, 1997, 249. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gautier, 1969, 1-54.

6 Gautier, 1969, 36-38.

7 Yazılı kaynaklar, kiliselerde bayram ve ayinlerde aydınlatmanın hiyerarşik bir düzende yapıldığı göstermektedir. Örneğin Pantokrator kilisesine ait tipikonda "Tapınağa giriş şöleni biraz daha az ışıklı olacak ama şölendeki şarkı tüm din adamları tarafından gerçekleştirilecektir. Aynı prosedür, Theotokos şöleni için de geçerli olacaktır." cümleleri geçmektedir (Gautier, 1969, 36-38). Yine kilise törenlerindeki ışığın öneminin şu sözlerle altı çizilir: "Müjde okunacağı zaman, Doğu'nun

layan objeler muhtemelen çubuklu kandilleri taşıyan polikandilionlar olmalıdır. Polikandilionların yanı sıra çeşitli şamdamlar, kandiller ve büyük mumlar özel günlerde mevcut ışıklandırma sistemine eklenmektedir[8].

Aydınlatma objeleri seramik, cam veya metal malzemeli olabilmektedir. Bizans Dönemi'nde sivil ve dini yapıların aydınlatmasında cam öğeler de yerini almıştır. Camlar hem doğal hem de yapay ışıklandırmaya yönelik nesneler olarak, yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Ancak camların kiliselerde ya da konutlardaki kullanımı ile ilgili günümüze oldukça kısıtlı bilgi ulaşmıştır. Dönemin dini yapılarına ait çeşitli yazılı kaynaklar, kısmen de olsa yukarıda da değinildiği gibi kiliselerin ışıklandırma sistemine ilişkin çeşitli ipuçları sunmaktadır. Diğer taraftan aydınlatma objeleri sivil konutların da önemli unsurlarındandır. Çünkü doğal ışık çok küçük bir pencereden girmekte ve çok az ışık sağlamaktadır. Dolayısıyla günün büyük bir bölümünde odanın içi karanlıktır[9]. Aslında Orta Çağ'da günlük yaşamda insanların aktiviteleri ve işleri için mümkün olduğu kadar doğal ışıktan faydanlaması esastır. Pencere camlarına rağmen yetersiz ışık varsa özellikle de sabahın erken saatlerinde ya da öğleden sonra, ek ışığa ihtiyaç duyulduğunda konut sakinleri aydınlatma öğelerini kullanmaktadır. İstisnai durumlarda örneğin şenliklerde, ziyafetlerde vb. günlerde masa üzerinde durabilen aydınlatma objeleri tercih edilmektedir. Fakat bu söz konusu yapay aydınlatmanın doğal ışık kadar etkin bir kaynak olmadığı, ışığın elde edilmesi işinin de zahmetli ve maliyetli olduğu da söylenenler arasındadır[10]. Hristiyanlığın ilk zamanlarında, kiliselerin değerli metal, cam kandiller ve renkli camlı pencerelerle aydınlatılmasına büyük önem verilmiştir. Nitekim Bizans kilise tasarımı, litürjik eylemleri destekleyen bir atmosfer yaratmak için doğal ışıktan yararlanmaktadır[11]. Kutsal alanın yaratılmasının temeli de bu iç mekanda ışığın çeşitli şekillerde dağıtılmasına dayanmaktadır. Doğal ışık yoğunluğu, hava şartlarına, günün saatine ve mimari bir mekanda süzüldüğü açılara göre değişmektedir[12]. Bu ışık efektlerinden biri, kutlama tarihlerinin önemli bir saatinde, apsis pencerelerinin birinden bir ışın huzmesi şeklinde girmektedir. Hristiyan dogmasına göre, önemli zaman, Kutsal Ruh'un sunağın önünde rahip tarafından Tanrı'ya adanan sunuları takdis etmek için indiği Bizans'ın üçüncü saatidir[13]. Dolayısıyla Bizans kiliselerinin tasarımında ışık önemli bir rol

bütün kiliselerinde ışıklar, yalnızca karanlığı dağıtmak için değil, aynı zamanda güneş hala parlarken bir sevinç belirtisi göstermek amacıyla yakılır, böylece Mezmurlar'da okuduğumuz ışık ortaya konabilir, senin sözün ayaklarıma bir fener ve yollarım için bir ışıktır". MS 4.yüzılda kutsal toprakları ziyaret eden rahibe Egeria, Kudüs'teki ayinlerde, özellikle her yerde büyük cam kandillerin yandığını Paskalya ayinlerinde, kandillerin oynadığı önemli sembolik rolü şu sözleriyle belirtmektedir: "Anastasis'in önünde ayrıca haçın önünde ve arkasında birçok mum var... mumların, koniklerin, kandillerin ve diğer her şeyin sayısını ve ağırlığını hayal bile edemezsiniz" (Montserrat, 1995, 437).

8 Kotzabassi, 2013,154.

9 Avdusina, 2019, 20.

10 Bitterli, 2019, 13.

11 Potamianos-Jabi, 2006, 799.

12 Dell'Acqua, 2006, 299.

13 Bu yöntem, hem gündüz hem de gecenin 12 saate bölündüğü varsayımına dayanmaktadır

oynamaktadır. Kilise apsisindeki pencerelerin yerleşimi geometri, güneş açıları ve ışığın kırılmasının titiz bir şekilde hesaplanmasına göre yapılmaktadır[14]. Yunan bilgin Giannes Triantaphyllides, Bizans mimarisindeki ışıklandırma sistemiyle ilgili çalışmasında fotometri sayesinde, iç mekandaki doğal ışığın önemini, renkli pencere camlarının etkisini ve Hıristiyanlık bağlamında ışığın sembolik değerini incelemiştir. Çalışmasında, girişten kutsal alana doğru genel bir parlaklık ilerlemesi olduğuna dikkat çekerek, birçok yapıda günün farklı saatlerinde doğal ışığın yoğunluğunun değiştiğini belirtmektedir. Ayrıca, kilise apisislerindeki güneş ışığının etkisini değerlendirerek bu alanın hem dekorasyonun hem de ayinle ilgili eylemlerin düzenlendiği binadaki en kutsal yer olarak gösterilmesinin doğru olduğunun altını çizmektedir[15]. Dolayısıyla doğal ışık, aydınlatma işlevinin yanı sıra aynı zamanda kiliselerin donanım ve dekorasyonunun önemli bir unsurunu da temsil etmektedir. Farklı şekiller ve renklerle yapılan pencere camları göz önüne alındığında, bunların sadece ışığın yapıya girmesine izin vermek için değil, mekân içindeki ritüellere renk ve atmosfer katmak için orada yer aldıkları açıktır[16]. Antik Çağ ve Erken Orta Çağ yapılarına camlarla ışığın girmesi aydınlatma için önemli bir unsurdur ancak içeri süzülen bu ışık aynı zamanda hacmi ve alanı vurgulamaya da hizmet etmektedir. Yani iç mekanın bezemelerine, özellikle renkli cam mozaiklerle kaplı olan kiliselerin tonozlarına, duvarlarına parlaklık ve ferahlık vermektedir[17]. Pencere camlarından giren ışığın yapıların süsleme programına etkisiyle ilgili verilebilecek en iyi örnek İstanbul Ayasofyası'dır. MS 6. yüzyılın ortalarında Ayasofya'nın inşasından sorumlu olan Miletoslu mimar Isidoros ile birlikte Trallesli Anthemios tarafından Bizans mimarisinin ilk aşamalarında bazı optik cihazların uygulamaya konulduğu bilinmektedir. Anthemios sadece bir mühendis değil, aynı zamanda cam aynaların birçok özelliğini gözlemleyerek önemli incelemeleriyle de tanınan bir kişidir. Bu açıdan Ayasofya'nın dekorasyonunda camın bu kadar önemli bir rol oynaması tesadüf değildir. Duvar mozaiklerinin, tesseraları bilinçli bir şekilde, çeşitli açılarda yerleştirerek var olan parıltısı, pencere camlarından süzülen ışıkla büyük ölçüde arttırılmıştır. Marco Beretta ise Ayasofya'da büyük ve çok sayıda pencere olduğunu ve bu pencerelerden gelen ışığın mozaiklere olan etkisini vurgularken ayrıca aynaların yansıtıcı özelliği ile birlikte kilisede yaratılan atmosferin, Anthemios sayesinde çağdaşlarına göre en iyisi olduğundan söz eder[18]. Bu anlamda pencere camları değişik form ve boyutlarda dini yapıların bir parçası halindedir. Anadolu'da çok fazla örneğine rastlanmasa da sivil mimari yapılarında camların olduğu günümüze ulaşan pek az parçadan anlaşılmaktadır. Ancak sivil yapılar göz önüne alındığında Geç Roma ve Geç Antik Çağ konutlarındaki pencere camlarının, sahiplerinin zenginlikleri ile paralellik gösterdiği gözlenmektedir[19].

(Potamianos-Jabi, 2006, 799).

14 Potamianos-Jabi, 2006, 799.

15 Dell'Acqua, 2006, 312.

16 Milavec, 2015, 80.

17 Foy-Fontaine, 2008, 450.

18 Dell'Acqua, 2006, 310. Ayrıntılı bilgi için bkz. Beretta, 2004, 121–133.

19 Milavec, 2015, 80.

Pencere camlarının tam olarak ne zaman ortaya çıktığına ilişkin elimizde çok az kanıt vardır. Pencere camlarından önce açıklıkların özellikle de kale açıklıklarının yağlı bez, tabaklanmış deri, hayvan keseleri veya ahşaplarla kapatıldığı bilinmektedir[20]. Eyice, Bizans'ın erken çağında bazı yapılarda pencerelerin camla değil taş plakalarla kapatıldığını belirtir[21]. Konstantin döneminin pencereleri ile ilgili sınırlı arkeolojik buluntuya dayanarak, ahşap şebekeye yerleştirilmiş büyük geometrik camların yer almış olduğunu söylemek mümkündür. MS 1. yüzyılın ikinci yarısında cam üfleme tekniğinin keşfi sayesinde, Roma İmparatorluğu aracılığıyla kamu binalarında, daha çok hamamlarda ve sonrasında MS 4. yüzyılda inşa edilen bazilikalarda pencere camları kullanılmaya başlamıştır. Bu devrim niteliğindeki teknik buluş, Geç Roma mimarisinde pencere açıklıklarının sayısının ve boyutunun artmasına katkı sağlayan faktörlerden biri olarak kabul edilmektedir[22]. Dell'Acqua, pencere camlarının ilk örneklerinin aslında çok daha eskiye dayandığını söylemektedir. Bu konuyla alakalı olarak Vitrivius'un mimari incelemelerine dikkati çekerek, yazarın binalardaki ışığın kalitesine duyduğu ilgiye rağmen, dönemin pencere camlarından bahsetmediğini vurgular. Bunun nedenini de yazılı kaynağın ilk Augustus döneminde kaleme alındığını ve o dönemde de camın henüz yaygınlaşmamış olmasına bağlar. Aslında, pencere camlarının bilinen en eski örnekleri, MS 1. yüzyılın sonlarına tarihlenen Pompeii'de Forum'daki, onarılan hamamda yer almaktadır. Bu pencere camlarının yapılış amacı mekandaki ısıyı koruyabilmektir[23]. MS 4. yüzyıllarda pencere camlarının yapılarda yaygın olarak yer aldığı bilinmektedir. MS 12. yüzyılda Rahip Theophilus tarafından kaleme alınan *De Diversis Artibus* adlı Latince bir el yazması konuya ilişkin bazı önemli bilgiler verir. Theophilus bu eserinde düz (levha biçimli) ve kalay ya da kurşunla birleştirilen cam parçalarından oluşan (vitray) olmak üzere iki tip pencere camından bahsetmektedir[24]. Engle ise dairesel ve levha biçimli camların Yakın Doğu'daki örneklerine değinerek bunların MS 4. yüzyıl ile birlikte görülmeye başlamış olduklarını söyler[25].

Arkeolojik ve ikonografik kaynaklar, pencere açıklarının daire biçimli ve düz biçimli camlarla kapatıldığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Bizans dönemi pencere camları levha ve daire biçimli olmak üzere iki tipe ayrılmaktadır. Levha (düz) formlu camlar döküm ya da silindir biçiminde üfleme tekniği ile yapılmaktadır[26]. Genel olarak

20 Bitterli, 2019, 13.

21 Bizans'ın bazı yapılarında açıklıklar, cam yerine oniks denilen saydam yapılı ince mermer levhalarla kapatılmıştır. Ancak bazı küçük yerleşimlerde ve kısmen daha önemsiz yapılarda pencereler kaba taş plakalıdır. Örneğin Karaman Karadağ bölgesindeki Binbir Kilise yapılarından küçük bir kilisenin apsisindeki iki açıklık taş levhalar ile kapatılmıştır (Eyice, 1990, 51).

22 Dell'Acqua, 2006, 303.

23 Ayrıntılı bilgi için bkz. Dell'Acqua, 2004, 109–119.

24 Dodwell, 1961, 48.

25 Olcay, 2000, 260. Ayrıntılı bilgi için bkz. Engle, 1987.

26 Döküm tekniğinde, cam akışkan halde iken dörtgen veya yuvarlak levhalar içine dökülmektedir. Cam soğumaya başlamadan önce, makas yardımıyla istenen boyutlarda parçalara bölünüp

Geç Roma ve Antik Çağ pencere camlarının, döküm tekniğiyle mi yoksa silindir üflemeyle mi üretildiği sorusu hâla tartışılan konulardandır. Ancak yaygın görüş, dökümün yerini uzun bir süre üfleme tekniğinin aldığı ve çoğu pencere camının silindir biçimli üfleme teknikli olduğu yönündedir[27]. Boon, İngiltere'de bulunan Roma pencere camlarının tümünün silindir üfleme tekniği ile üretildiğini ve sonrasında manşon da denilen (muff) silindirin açıldığını söyler. Bazı camların böyle yapıldığına dair çok az şüphe olduğunu ve camların ince (1-2 mm), her iki tarafının parlak, son derece yarı saydam ve yine her iki tarafının da uzunlamasına paralel hava kabarcıklarının yer aldığını belirtir[28]. Döküm teknikli olan camlar farklı üst ve alt yüzeylere sahip daha kalın cidarlı (biri parlak veya mat ya da bir mat veya pürüzlü), daha büyük miktarda yuvarlak hava kabarcıkları içeren örneklerdir. Bu camların döküm tekniğiyle yapıldıklarını kenarlarındaki olası alet izleri de işaret etmektedir. İki düz yüzeyli daha ince camlar, daha az miktarda çoğunlukla uzunlamasına hava kabarcıklı ve yuvarlak kenarlar, büyük olasılıkla silindir üflemenin kanıtlarıdır. Teknikleri yüksek bir kesinlikle ayırt etmek genellikle imkansız olsa da, Batı Akdeniz'deki Geç Antik Çağ camlarının çoğunun üfleme yoluyla üretildiği yaygın görüştür[29]. Bizans yapılarında gözlenen bir diğer pencere camı tipi dairesel formlu olanlardır. Bu tip camlar küre açma tekniği ile yapılmaktadır[30]. Bu yöntemle üretilen camların merkezinde belirgin şekilde noble izi ayırt edilebilmektedir. Bunun dışında dairesel formlu pencere camları cımbız yardımıyla oluşturulan katlı kenarlara sahiptir. Katlı kenarların biçimi, katlama şekline göre değişiklik gösterebilir. Kimi zaman pencere camlarının kenarları katlanmayıp sadece bir yiv şeklinde kalınlaştırılmaktadır. Gerek levha gerekse daire biçimli olan pencere camlarının renkleri farklı olabilmekte, en sık görülen renkler mavi, yeşil ve sarının tonlarıdır.

Kadıkalesi buluntuları arasında her iki tipteki pencere camlarına da rastlanmaktadır. Ancak daire biçimli olanlar daha geniş grubu oluşturur. Levha (düz) biçimli pencere camları olasılıkla silindir biçimli üfleme tekniği ile üretilmiştir. Fakat son kazı sezonlarından gelen birkaç parça camın yüzeyindeki yoğun izler bunların kimi

daha sonra fırında soğumaya bırakılmaktadır. Silindir şeklinde üfleme tekniğinde ise potadan üfleme çubuğu ile alınan cam, borunun ucunda sarkacak şekilde silindir biçiminde üflenir. Cam soğuyunca dip tarafı delinerek noble yardımıyla alınarak üfleme çubuğundan ayrılır. Daha sonra boylamasına bir metal yardımıyla ikiye kesilip düz bir zeminde tekrar hafif ısıtılarak metal bir alet yardımıyla düzeltilir (Dodwell, 1961, 59).

27 Trümpler-Wolf-Kessler-Goll, 2012, 5.

28 Boon, 1966, 42.

29 Foy-Fontaine, 2008; Schibille-Marii-Rehren, 2008; Kanyak, 2009.

30 Küre açma tekniğinde potada eriyik halde bulunan camdan üfleme çubuğu ile bir miktar alınarak hafifçe üflenir. Daha sonra üfleme çubuğundan noble yardımıyla alınan cam tekrar ısıtılarak yuvarlak haline gelene kadar kendi ekseni etrafında aynı yöne doğru sürekli döndürülür (Mehlmann, 1982, 205). Bu döndürme işlemi yeterince yapılırsa daha düz, az yapılırsa daha çok kap biçiminde pencere camları oluşturulmaktadır (Harden, 1959, 9). Daha sonra ise cam çubuktan ayrılarak düz zemin üzerinde düzleştirilir. Bu düzleştirme işlemi sırasında cımbız benzeri bir alet ile camın kenarları katlanmaktadır.

örneklerinin döküm tekniği ile üretilmiş olduklarını akla getirir. Levha (düz) biçimli camlara ait tüme yakın bir örnek olmadığı için ölçülerine ilişkin herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Mevcut parçalardan dikdörtgen ya da kare şekilli olduklarını söylemek mümkündür. Sardes dükkânlarından yoğun toplanan bu tip pencere camları MS 5.- 7. yüzyıllara Demre Aziz Nikoloas, Anermurium, Saraçhane, Olympos, Olba, Metropolis, Geresa örnekleri yine Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenmektedir. Kadıkalesi buluntuları arasında sık gözlenmeyen bu tip pencere camları yine Erken Bizans Dönemine ait olmalıdır[31].

Daire biçimli olanlar küre açma teknikli olup kendi içerisinde merkez ortalarının düz ya da bombeli oluşlarına göre iki alt tipe ayrılmaktadır. Ayrıca birkaç tüme yakın pencere camının kalın ve bombeli olan merkez ortalarından uzanan cam, katlı kenara doğru ekstra bir kavis daha yapmaktadır ki bu şekildeki camlara kap biçimli pencere camları denilmektedir. Kadıkalesi daire biçimli pencere camlarının çapları 17-27 cm arasında değişirken en sık rastlanan çaplar 22-26 cm'dir. Daire biçimli ve katlı kenarlı pencere camlarının Yakındoğu'da MS 4. ve 5. yüzyıl ile birlikte üretildiği bilinmektedir[32]. Ancak Sardes kazısı buluntularında bu tipe ait pencere camları Orta Bizans dönemine tarihlenir[33]. Amorium, Demre Aziz Nikolaos, Pergamon, Korinthos, Gao ve Kotor'da bulunan benzerleri de MS 9.-13.yy'lara tarihlenmektedir[34]. Kadıkalesi anıtsal kilisenin aydınlatılmasında kullanılan dairesel pencere camlarının MS 11.-13. yüzyıllara ait olduğu düşünülmektedir.

Kadıkalesi pencere camlarının sayısal verisinin fazla olmasına rağmen pencerelerin şebekeleri ile ilgili arkeolojik bulgu oldukça azdır. Aslında genel anlamda Bizans pencere sistemi ile alakalı şebeke kalıntıları günümüze sınırlı bilgi sunmaktadır. Eldeki veriler dairesel pencere camlarının alçı şebekelerde yer aldığını belgelemektedir. İstanbul'daki Pammakaristos (Fethiye Camii) Kilisesinde yapılan çalışmalar sırasında dairesel pencere camlarının yanında alçı parçaları da bulunmuştur. Kubadabad kazıları sırasında benzer türde alçı şebekeleri ile ele geçen pencere camı parçaları mevcuttur. İstanbul'daki Saraçhane kazısı pencere camı buluntuları, daire ve kare şekilli, taştan profilli

31 Kadıkalesi levha biçimli pencere camları için bkz. Hazinedar-Coşkun, 2017, 61-62. Benzer biçimli levha biçimli pencere camları için bkz. Sardes için Saldern, 1980, 100; Demre için bkz. Çömezoğlu, 2007, 144-49; Anermurium için Stern, 1985, 48; Saraçhane için bkz. Harrison-Gill, 1986, 206; Olympos için bkz. Olcay-Öztaşkın, 2017, 22, fig.a,b; Olba için bkz. Erten, 2003, 159; Metropolis için bkz. Akkuş, 2021, 367; Gerasa için bkz. Meyer, 1988b, 242.

32 Baur, 1938, 546.

33 Saldern, 1980, 101.

34 Amorium için bkz. Lightfoot, 1997, 439; Demre için Çömezoğlu, 2007, 150-157; Pergamon için Schwarzer-Rehren, 2021, 203/188; Korinthos için bkz. Weinberg, 1940, 322; Gao için Insoll, 1998, 85; Kotor için Krizanac, 2009, 182. Kadıkalesi/Anaia örnekleri için bkz. Çakmakçı, 2008, 138-148; Hazinedar-Coşkun, 2013, 197-210; Hazinedar-Coşkun, 2017, 59-61,129-136. Daire biçimli pence camları sadece Bizans'ta değil aynı zamanda İslam yapılarında da yer almaktadır. Daire biçimli ortası bombeli ve katlı kenarlı örnekler için bkz. Bakırer, 2020, 477. Ayrıca bkz. Uysal, 2013, 129.

pencere şebekeleri ile birlikte tespit edilmiştir. Demre Aziz Nikolaos Kilisesi kazılarında hem levha hem de dairesel pencere camlarının bulunduğu ve kazıdaki pencere şebekeleriyle bütünlük gösterdikleri öğrenilmektedir[35]. Yine Amorium Aşağı Şehir Kilisesi kazılarında dairesel ve levha biçimli pencere camı parçalarının yanında dairesel formlu alçı şebeke parçaları bulunmuştur[36]. Metropolis kazısı buluntuları arasında tüf taşından yapılmış levha (düz) biçimli camlara uygun kısmen sağlam olan iki kareye yakın şebeke parçası ele geçirilmiştir[37]. Chora Kilisesi (Kariye Camii) Parekklesionu'nun apsis penceresinden üç alçı çerçeve kalıntısı mevcuttur. İnce cam parçalarını barındıran bu şebeke parçalarının MS 14. yüzyıla ait orijinal pencere sisteminden kalmış olduğu düşünülmektedir[38]. Bizans'ta kutsal mekan genellikle figüratif vitrayların varlığıyla zenginleştirilmemiştir, ancak İstanbul'daki Kariye ve Pantokrator'da iki önemli istisna bilinmektedir. Fakat bu konu ile ilgili yaygın kanı Pantokrator ve Chora'da, başlangıçta tüm pencerelerin, alçı şebekeli basit dairesel camlardan yapıldığı ve bunların sonradan vitraylarla değiştirildiği yönündedir. Olasılıkla İstanbul'un Latinler tarafından işgal edilmesinden sonra Avrupa etkisi olarak bu camların yerini vitraylar almıştır. Dell'Acqua, bu durumun 1960'ların başlarında arkeolojik verilerle kanıtlandığını, kilise Paraekklesionu'nun dairesel şeffaf camlarının, dairesel deliklere sahip alçı şebekelerinin olduğunu ve bunlarında, büyük miktarda ışığın süzülmesine izin veren, ancak aynı zamanda yumuşak bir aydınlatma sağlayan öğeler olduğunu vurgulamaktadır[39].

Resim 1: Kadıkalesi/Anaia Kazısı Taş Şebeke ve Levha (düz) Biçimli Pencere Camı Parçası

35 Olcay, 2000, 266-267. Ayrıntılı bilgi için bkz. Pammakaristos için Hallensleben, 1963-64,180; Saraçhane içi bkz. Harrison-Gill, 1986, 204-206; Aziz Nikolaos için bkz. Olcay, "Cam Buluntular",Ötüken, 1996, 380-504; Acara- Olcay, 1998, 249-266.

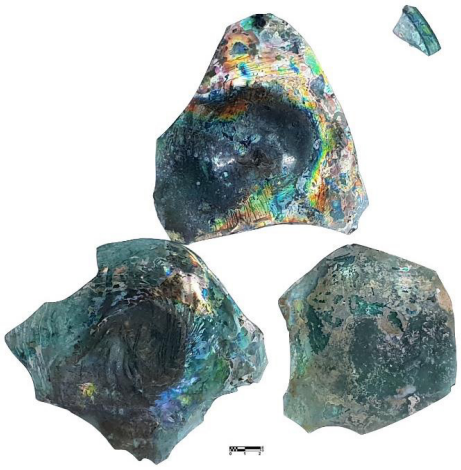
36 Lightfoot-Ivison, 1996, 107-108.

37 Akkuş, 2021, 363.

38 Megaw, 1963, 365-366.

39 Dell'Acqua, 2006, 316.

Kadıkalesi buluntuları arasında daire biçimli camların pencere sistemine ait herhangi bir alçı şebeke izine rastlanmamıştır. Anıtsal kilisede pek çok sağlam malzeme olmasına karşın taş/mermer şebekelere ilişkin hemen hemen yok denecek kadar az parçanın olması düşündürücüdür. Çok ender buluntulardan biri levha (düz) biçimli camlarda kullanılan "L" şekilli kırık bir taş şebeke parçasıdır. 2012 kazı çalışmaları sırasında bu taş şebeke parçası yanında, yivi ile aynı kalınlıkta düz bir cam parçası birlikte tespit edilmiştir (Resim 1). Pencere camının ince cidarı, her iki taraftaki camın parlaklığı silindire üfleme tekniği ile yapılmış olduğuna işaret etmektedir.

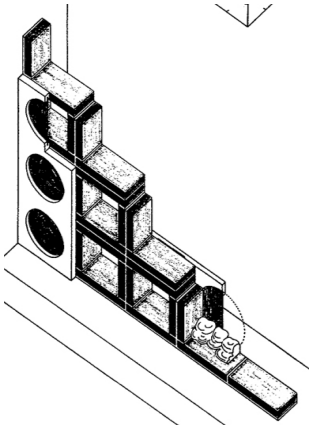


Resim 2: 2011 Kazı Sezonu Antısal Kilise Bemasından Gelen Üç Adet Pencere Camı Parçası

Yukarıda da sözü edildiği gibi kalede bu kadar yoğun daire biçimli pencere camının varlığına rağmen bugüne kadar söz konusu camlarla uyumlu, herhangi bir şebeke parçası bulunamamıştır.

Resim 3: 2018 Yılı Anıtsal Kilise Beması Önündeki Çalışmalardan Gelen Camlı Harç Parçası

Ancak kazılar sırasında bu tip pencere camlarının yoğun harç kalıntıları arasından gelmeleri dikkati çeken noktalardan biridir. Nitekim 2011 yılında kalenin apsisinin temizlik çalışmalarında, üç adet tüme yakın ortası bombeli dairesel biçimli pencere camı yanında kalın harç parçaları ile beraber saptanmıştır (Resim 2). Bu durum Kadıkalesi'nde bazı pencerelerde farklı bir şebeke sistemi olabileceğini düşündürmektedir. 2018 kazı sezonunda bir harç bloğunun arasından gelen daire biçimli pencere camına ait katlı kenar parçası bu savı biraz daha kuvvetlendirmektedir (Resim 3). Tüm bu bulgular doğrultusunda Kadıkalesi anıtsal kilisesinde bugün saptanamayan taş veya mermer şebekelerin yanında camlar, muhtemelen harçla örülerek pencerelerle kapatılmış olmalıdır. Nitekim ilerleyen kazı sezonlarında yine bu şekilde harç parçalarının arasında pek çok pencere camı parçasına rastlanılmıştır. Konu hakkındaki görüşümüzü destekleyen benzer bir şebeke sistemi Suriye'deki Bosra'nın güney hamam kompleksinin pencerelerinde de gözlenmektedir[40]. Aslında yapının orjinal açıklığının bu şekilde olmadığı ve sonraki dönemlerde (MS 7.-8. yüzyıllarda) değiştirildiği belirtilir. Buradaki pencere sisteminin tuğlalalarla örüldüğü, açıklıkların harçla daire biçimli pencere camlarına uygun olarak kapatıldığı izlenmektedir (Resim 4).



Resim 4:
Suriye Bosra Hamam Yapısından Tuğla ve Sıva Malzemeli Şebeke Sistemi (Dell'Acqua 2005, 199).

Tuğlalarla ızgara şeklinde yapılan bu perdeleme sistemi belki de Kadıkalesi'nin anıtsal kilisenin belirli yerlerinde de uygulanmış olmalıdır. Bu da Kadıkalesi kilisesindeki kazı çalışmaları sırasında alanda, pencere camı ile birlikte gelen harç ve tuğla parçalarının nedenini açıklar gibi görünse de konuyla ilgili kesin bir yargıya varmak şimdilik zor görünmektedir (Resim 3). Kadıkalesi kazı çalışmaları sırasında harç parçaları ile birlikte pencere camlarının yanında ayrıca metalden bazı yivli şerit parçaları bulunmuştur (Resim 5). Aslında pencere açıklıklarına camlar, çeşitli şekillerde, doğrudan veya ahşap çerçevelere yerleştirilmektedir. Ancak bazen pencerelerin şebekede sallanmalarını engellenmek için kurşun şeritlerle sabitleme yapıldığı bilinmektedir[41].

40 Dell'Acqua, 2005, 199.

41 Foy-Fontaine, 2008, 442-443.

Resim 5 Kadıkalesi/Anaia Kazısı Metal Şerit Parçaları

Kadıkalesi buluntularıyla oldukça paralel olan bir grup kurşun şerit, Müstair'de St. Johann Kilisesi'nde bulunmuştur (Resim 6). Sözü geçen kurşun şeritler alandan pencere camları ile birlikte ele geçirilmiştir[42]. Benzer şekilde Kariye Parekklesionu'nun doğu ucundaki pencere açıklığında, camın yerleştirildiği bir miktar kurşun çubuk bulunmuştur[43]. Sardes pencere camalarına ilişkin de bu tür çubuklara rastlanılmıştır[44]. Studenica'da 12. yüzyıla tarihlenen yapının dairesel formlu pencere camları ince kurşun şeritlerin içine yerleştirilmiştir. San Pietro Oratorium'unda taş şebekelerinin içine kurşun şeritlerle sabitlenmiş dairesel pencere camları bulunmaktadır[45]. Olasıklıkla Kadıkalesi anıtsal kilisesinin bazı pencere camlarında bu şekilde kurşun şeritlerle sabitleme yapılmıştır.

Resim 6 Müstair St. Johann Kilise Kazısı Metal Şerit Buluntuları (Trümpler, vd. 2012, 7)

42 Trümpler-vd., 2012, 7.

43 Megaw, 1963, 365-366.

44 Saldern, 1980, 102.

45 Dell'Acqua, 2005, 203.

Yapay aydınlatma öğelerinden cam kandillerin ilk kullanımı, Roma'nın sonu ve Bizans döneminin başlangıcına tarihlenmektedir. İmparatorluğun batı bölgelerinde, genellikle MS 2. ile 3. yüzyıllara atfedilen pişmiş toprak kandilleri taklit eden, çok nadir cam kandil örnekleri bilinmektedir[46]. Bununla birlikte MS 2.-3. yüzyıllara kadar açık biçimli içme kapları muhtemelen kandil işlevlidir. Daha önce, cam kaplar kandillerin veya meşalelerin yağlarını yenilemek için kullanılmış olmalıdır. Cam kaplar, fonksiyonel ışıklandırma objesi olarak MS 4. yüzyılda ortaya çıkmaktadır. Bu değişen ışık sistemi kandiller için özel olarak tasarlanmış çeşitli fitil ve destek araçlarının da ortaya çıkmasını sağlayarak teknolojik bir devrime neden olmuştur. Erken Hristiyanlık döneminden itibaren, bu yeni aydınlatma nesnelerinin keşfi aynı zamanda polikandilion üretimine ve bunları asmak için kullanılan zincir ve kancaların yapımına yol açmıştır[47]. Cam kandillerin tercih edilmesindeki en önemli faktör camın, pişmiş toprak ve metal kandillerde olduğu gibi ışığın yayılmasını sınırlandırmaması ve bu durumun aksine ışıklandırma derecesini arttırmasıdır. Ayrıca kandillerin çanak kısmını bir miktar suyla doldurmak, içi boş yüzeyi büyüteç haline getirmekte ve bu da daha fazla alanın aydınlanmasını sağlamaktadır[48]. Yine cam kandillerin hafif oluşu onların asılmasına imkan tanır ve dolayısıyla gölge oluşturmadan yukarıdan ışık verilebilir. Cam kandillerin yağ hazneleri genellikle geniş olduğundan yakıt takviyesini sık sık yenilemek gerekli değildir ve bazı cam kandil türleri fitil yanarken yağ miktarını takip etmeye imkan sunmaktadır. Bu durumda kandildeki ışığın yaklaşık olarak sönme süresi önceden tahmin edilebilmektedir. Tüm bu avantajlar, cam kandillerin pişmiş toprak olanlara göre maliyetinin dezavantajına ve kırılganlığına kolaylıkla ağır basmaktadır. Genel olarak, içki kapları ya da içki kaplarından evrimleşmiş, biraz değişikliğe uğramış kaplar olan cam kandillerin, Geç Roma ve Erken Bizans dönemlerinde oldukça çeşitli formlarda, farklı ışıklandırma sistemleri ile var olduğunu söylemek mümkündür. Kandiller bağımsız veya asılı, tek başına ya da birlikte yanan gruplar halinde aydınlatma objelerinin farklı biçimlerini temsil etmektedir. Özellikle Orta Bizans döneminde camdan sadece sıradan günlük kandiller değil, lüks tüketime yönelik olanları da yapılmış ve bunların kullanımı Geç Bizans Dönemi'ne kadar devam etmiştir[49].

Günümüzde arkeolojik kazı buluntuları sayesinde cam kandillerin Bizans Dönemi'nde yaygın olarak tercih edildiği anlaşılmaktadır. Bizans cam kandilleri çubuklu,

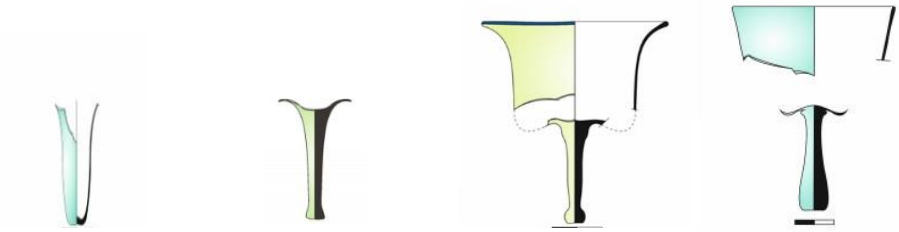
46 Ancak şekil olarak aynı dönemin kil ve metal kandillerine benzeyen Roma dönemi cam kandilleri, uzun süre kullanılamamıştır. Bu durumun en önemli faktörü fitilin yanan ucunun ve duman çıkış deliğinin yan yana bulunması ve böyle bir düzenin camın kırılmasına neden olmasıdır. Işığı her yöne dağıtabilen cam kandillerin şeffaf cidarları aynı zamanda kırılgandır ve ısının artarak alev alması durumunda lambanın parçalanma olasılığı yüksektir (Motsianos, 2019, 57-59).

47 Motsianos, 2019, 59.

48 Nola'lı Paulinus ve Leontius Presbyter (MS 4. yüzyıl) iki cam kandilin zeytinyağı ve suyla doldurulmuş olduğundan bahseder. Yine bir Ermeni el yazmasının minyatüründe bir kandil tasviri (Viyana, Mkhitarian Kütüphanesi MS 697, İncil parçası, 6r., 10. yüzyılın sonları) 3 farklı malzemeyi belirtmek için muhtemelen üç farklı rengin seçildiği iyi bir örnektir: biri şeffaf camı, diğeleri ise yağ ve suyu göstermektedir (Motsianos, 2019, 57-59).

49 Motsianos, 2019, 57-59.

kulplu, bardak tipli, kadeh biçimli ve zarf içi kandiller olarak çeşitli gruplara ayrılmaktadır. Anadolu ve Anadolu dışında yapılan arkeolojik kazıların bulguları sonucunda bu kandil tiplerinin varlığı bilinmektedir. Kuşadası, Kadıkalesi kazı çalışmalarında binlerce kandil parçası ele geçirilmiştir. Kazı verilerine göre, kilisenin aydınlatılmasında çubuklu, kulplu ve bardak tipi kandiller bir arada kullanılmıştır. Kandillerin içerisinde en yaygın grubu çubuklu kandiller oluşturmaktadır.



Resim 7: Kadıkalesi/Anaia Kazısı Çubuklu Kandilleri

Çubuklu kandiller madeni delikli polikandilionlarla kilise içlerine asılan ve gruplar halinde aydınlatmayı sağlayan nesnelerdir. Cam kandillerde ışık, yağın içine bir metal tutucu ile yerleştirilen fitilin yakılmasıyla gerçekleştirilmektedir. Kadıkalesi çubuklu kandilleri; İçi boş çubuklular, Ucu dolu düz çubuklular (Düz formlu masif çubuklular), Ucu boğumlular ve Ucu damla biçimliler olmak üzere 4 farklı tiptedir (Resim 7). Kandillerin sap kısımlarına göre ana tipoloji yapılmış olup bu gruplar kendi içlerinde çeşitli alt tiplere bölünmektedir. Çubuklu kandillerin tüm örnekleri serbest üfleme tekniği ile yapılmıştır. Kandillerin bazılarında cam ipi süsleme görülmekle birlikte bu bezemeler, çoğu zaman kap ile farklı renkte ve genellikle kandilin ağız kenarında bulunmaktadır. Çubuklu kandillerin içinde en yaygın grubu düz formlu masif çubuklular oluşturur, daha sonra ise sırasıyla ucu boğumlular, ucu damla şekilliler ve içi boş çubuklu kandiller gelmektedir[50]. Kandillerin çubuk bölümlerindeki bu ayrım içlerinde kullanılan fitil tutucu-

50 Kadıkalesi/Anaia içi boş şekilli kandil örnekleri için bkz. Çakmakçı, 2008, 96; Hazinedar-Coşkun, 2017, 69, 141-142. Benzer örnekler için bkz. Antonaras, 2009, 104, plt 3/7; Baur, 1938, 524/237; Crowfoot, 1957, 414/f.96/3,6; Çakmakçı, 2008, 95-102; Foy, 2003: 81, 82; Gill, 2006, 63/157; Golofast, 2009, 301-335, f.12/9; Hadad, 1998, 70/50,51; Harrison-Christie, 1993, 161/d; Hayes, 1992, 407/37-38; Meyer, 1988a, 208/j; Özgümüş, 2008, 729/3; Peleg-Reich, 1992, 159/f.20/3-6; Saldern, 1980, 51pl.23/280; Stern, 1985, 45/3; Taylor-Megaw, 1981, 226/f.46/45-46. Kadıkalesi ucu dolu düz çubuklu kandiller için bkz. Çakmakçı 2008, 104-107; Hazinedar-Coşkun 2017, 69-70, 142-144. Benzer örnekler için bkz. Acara-Olcay, 1998, 262/k; Çakmakçı, 2008, 104,105; Çömezoğlu, 2007, 65,66, 69, 75; Gill, 2006, 64/27,28-30, 169/36-43; Hayes, 1992, 408/50; Olcay, 1997, 168-171; Taylor-Megaw, 1981, 226. Kadıkalesi Ucu

larının da çeşitlenmesine sebep olmaktadır. Kadıkalesi maden buluntuları arasında çok sayıda kurşun fitil taşıyıcı mevcuttur. Hatta ender bir örnek üzerinde tutucunun içinde fitili de görülmektedir. Çok sayıda metal tutucunun yanı sıra kazı çalışmaları sonucunda sadece bir adet pişmiş toprak tutucu tespit edilmiştir[51]. Konkav biçimli pişmiş topraktan yapılan fitil tutucuları, emsal örneklerden hareketle daha çok içi boş olan çubuklu kandillerde yer almaktadır. Kadıkalesi çubuklu kandilleri arasında en az sayı içi boş biçimli olanlara aittir. Dolayısıyla hem pişmiş toprak tutucunun bir adet bulunması hem de içi boş çubuklu kandillerin sayısal azlığı anıtsal kilisenin aydınlatılmasında bu tip kandillerin ender yer aldığını göstermektedir. Ucu boş kandillerin en erken örneği Ürdün-Gerasa'da görülmekle birlikte Saraçhane, Demre Aziz Nikolaos Kilisesi, Amorium, Anamur Nekropolis Kilisesi, Sardes, Efes Yamaç Evler, İzmir Agorası, Elaiussa Sebaste ve Tarsus kurtarma kazısı buluntularında rastlanmaktadır. Söz konusu örneklerin tümü Erken Bizans Dönemine tarihlendirilmektedir[52]. Kadıkalesi kandilleri içerisinde bu tip kandillerin nadir olması buluntuların ithal olabileceğini akla getirmektedir. Dolayısıyla bu tip kandiller benzer örneklere göre Erken Bizans dönemine ait olmalıdır. Buradan hareketle kaledeki anıtsal kilisenin daha çok düz formlu masif çubuklu cam kandillerle aydınlatılmış olabileceği sonucu çıkarılmaktadır. Keza pişmiş toprak tutucuların kullanılabilmesi için kandillerin sap kısmının ya tamamen boş ya da bir miktarının boş bırakılması gerekmektedir. Nitekim kilisenin beması ile kuzey nefinin arasındaki mekandan 4'er ya da 8'erli gruplar halinde çubuklu kandiller, yanlarında kurşun tutucuları, metal aksamları ile birlikte ele geçirilmiştir. Yine kalenin kilise ve şapellerinin bulunduğu alandan çok sayıda çubuklu kandil örneği tespit edilmiştir. Ucu dolu masif çubuklu kandillerin Amorium örnekleri MS 10.-11.yüzyıla, Demre camları MS 13.yüzyıla; Saraçhane buluntuları MS 11.yüzyıl ortasına, tarihlendirilmektedir[53]. Ucu boğumlu kandiller ise Amorium'da MS 10.-11. yüzyıla; Demre'de bulunan benzerleri MS 13. yüzyıla; İstanbul Saraçhane buluntusu MS 12. yüzyıl'a; Yunanistan Korinthos buluntusu MS 11.-12. yüzyıla atfedilmektedir[54]. Bu bağlamda kalenin aydınlanmasını sağlayan Kadıkalesi kandilleri, kalenin iskân tarihi olan MS 11. yüzyıl ile 13. yüzyılın başına aittir.

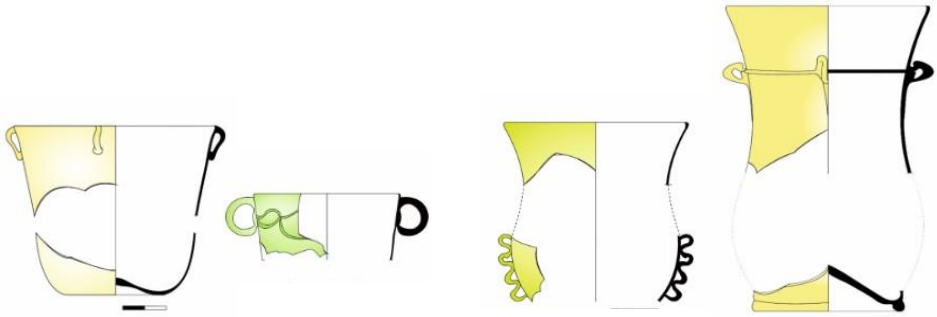
boğumlu kandiller için bkz. Hazinedar-Coşkun, 2017, 71, 146-150. Benzer örnekler için bkz. Acara-Olcay, 1998, 262/h; Çakmakçı, 2008, 06,107; Çömezoğlu, 2007, 68,70, 74, 83; Gill, 2006, 64/31, 169/39; Hadad, 1998, 67/29, 35; Hayes, 1992, 408/70; Olcay, 1997, 164, 167; Özgümüş, 2008, 729/4; Schwarzer, 2021, 71, f.13.5; Weinberg, 1952, pl.60/801.

51 Hazinedar-Coşkun, 2017, 66.

52 Örnekler için bkz. Baur, 1938, 524/237; Crowfoot, 1957, 414/f.96/3,6; Foy, 2003, 81, 82; Gill, 2006, 63/157; Golofast, 2009, 302, f.12/9; Hadad, 1998, 70/50,51; Harison- Neil Christie, 1993, 161/d; Hayes, 1992, 407/37-38; Meyer, 1988a, 208/j; Özgümüş, 2008, 729/3; Peleg-Reich, 1992, 159/f.20/3-6; Saldern, 1980, 51pl.23/280; Stern, 1985, 45/3; Taylor-Megaw, 1981, 226/f.46/45-46.

53 Çömezoğlu, 2007, 65,66, 69, 75; Gill, 2006, 64/27,28-30, 169/36-43; Hayes, 1992, 408/50; Olcay, 1997, 168-171; Taylor-Megaw, 1981, 226.

54 Acara-Olcay, 1998, 262/h; Çömezoğlu, 2007, 68,70, 74, 83; Gill, 2006, 64/31, 169/39; Hayes, 1992, 408/70; Olcay, 1997, 164, 167; Weinberg, 1960, pl.60/801.



Resim 8: Kadıkalesi/Anaia Kazısı Kulplu Kandilleri

Kadıkalesi kandillerinin diğer bir grubunu kulplu kandiller oluşturmaktadır. Kulplu kandiller genel anlamda Ağızdan ya da Gövdeden Kulplular olmak üzere iki ana gruba bölünür (Resim 8). Bu tip kandillerin tümü serbest üfleme tekniği ile üretilmiş olup kimi örneklerin üzerinde cam ipi bezemeler gözlenmektedir. Cam ipleri genellikle kandilin rengi ile aynı olup bazen serbest kompozisyon şeklinde bazende birbirine paralel halde kabı sarmaktadır. Kandiller iki ya da üç kulplu olabilmektedir. Kulplu kandillerin kilise ve çevresinden gelen örnekleri aynı tabakadan metal aksamlarıyla birlikte ele geçirilmiştir. Kulplu kandillerin çanak haznelerinin diğerlerine oranla daha geniş olması aydınlatma süresini uzatmaktadır. Makalemizin başında da belirtildiği gibi özellikle bu kandillerin içlerini bir miktar su ile doldurmak ışığın daha çok yayılmasını sağlanmaktadır. Kider vd. tarafından konu ile ilgili olarak deneysel arkeoloji çalışması gerçekleştirilerek öncelikle benzer bir kulplu kandil örneği yapılmıştır. Daha sonra kabın içi belirli bir yere kadar su ve yağ ile doldurulup fitil ve taşıyıcısı yerleştirilmiştir. Bunun sonucunda ise mekana ışık dağılımının ve aydınlatmanın daha uzun süre sağlandığı gözlenmiştir. Yağın dışında kandili su ile doldurmak aynı zamanda camın ısıya karşı dayanıklılığını da arttırmaktadır (Resim 9). Nitekim son derece yüksek bir ısı kapasitesine sahip olan kabın çanağına su eklemek, onu aşırı ısınmadan ve kırılmadan korumanın bir yoludur. Aynı zamanda, kandil kabına su eklemek, fitili verimli bir şekilde beslemek için gereken yağ hacmini de azaltmaktadır[55]. Bu tip kandillerde çubuklu kandillerde kullanılan "Y" ya da "S" şekilli tutucular yerine kaba temas etmemesini sağlamak adına ortası delik kurşun malzemeli tutucular tercih edilmektedir. Kandillerin değişen formları birden fazla fitil taşıyıcı tipinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fitillerin kullanımı ile çeşitliliği, arkeolojik buluntular ve temsilleriyle doğrulanmaktadır. Formlarına ve işlev yöntemlerine göre en az beş farklı tipte fitil ayırt edebilmektedir[56]. Kadıkalesi camları arasında kulplu

55 Motsianos, 2019, 195.

56 Motsianos, 2019, 195.

kandillere ait kısmen tüme yakın örnekler ve metal buluntuları arasında yaygın olarak rastlanan maden aksamlar doğrultusunda kilisenin aydınlatmasında bu tip kandillerden yararlanıldığını söylemek mümkündür. Ağızdan kulplu kandillerin benzerlerine İstanbul Saraçhane, Demre Aziz Nikolaos, Korinthos kazısı buluntularında rastlanmakta ve bunlar MS 11.- 12. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Gövdeden kulplu kandiller Amorium'da Bizans dönemine, Saraçhane'de MS 11. yüzyıla ve Korinthos örnekleri MS 11. ve 12. yüzyıllara atfedilmektedir[57]. Kadıkalesi örnekleri ise yine 11.-13. yüzyıllara ait olmalıdır.

Resim 9 Kulplu Kandil Örneği (Kider vd. 2009,34).

Bizans kandilleri içerisinde gözlenebilen diğer bir grup bardak tipi kandillerdir (Resim 10) . Bu tip kandiller muhtemelen gövdelerine yakın kısımlarına geçirilen metal halkalar yardımıyla asılmaktadır. Kadıkalesi kandilleri içerisinde pek fazla örneğine rastlanmayan kaplar kulpsuz ve bardak formludur[58]. Serbest üfleme teknikli olan kandillerin ele geçirilen örneklerin üzerinde herhangi bir süsleme öğesi bulunmamaktadır. Sardes örnekleri Geç Roma Erken Bizans Dönemine, Elaiussa Sebaste kazılarında ele geçirilen benzerleri MS 5. yüzyılın sonu ile MS 6. yüzyıla tarihlenmektedir[59]. Kadıkalesi camları arasında nadir rastlanan bu kandiller olasılıkla kaledeki ithal camlardan olup Erken Bizans dönemine aittir.

57 Kadıkalesi ağızdan kulplu kandilleri için bkz. Çakmakçı, 2008, 126-129; Hazinedar-Coşkun, 2017, 156-160. Benzer örnekler için bkz. Hayes, 1992, 409/88; Olcay, 2017, 205, ç.4; Weinberg, 1988, 86/402. Kadıkalesi gövdeden kulplu kandilleri için bkz. Çakmakçı, 2008,131; Hazinedar-Coşkun, 2017, 160-162. Benzer örnekler için bkz. Çömezoğlu, 2007, 117; Gill, 2006, 63/19,20;169/28,29; Hayes, 1992, 408/73; Weinberg, 1952, P.57/728; Weinberg, 1988, 122/813.

58 Kadıkalesi bardak tipi kandilleri için bkz. Hazinedar-Coşkun, 2017, 167-168. Benzer örnekler için bkz. Golofast, 2009, 330/5; Schatzsshock, 2009, 122; Schwarzer, 2009, 107, f. 31.

59 Saldern, 1980, 53; Gençler, 2009, 98.

Bardak Tipi Kandiller

Resim 10: Kadıkalesi/Anaia Kazısı Bardak Tipi Kandilleri

Kadıkalesi cam kandillerinin kalede işlevli olduğu düşünülen örnekleri genellikle kilise ve çevresinden tespit edilmektedir. Nitekim asılarak kullanılan cam kandiller ile ilgili olarak, ikonografik kaynaklar bunların kalelerin çeşitli alanlarında değil genellikle kutsal mekanlarında tasvir edildiklerine işaret etmektedir[60]. Benzer şekilde Cherson'da Kadıkalesi gibi cam, metal ve pişmiş toprak objelerin bir arada bulunduğu alanlardan biridir. Cherson kazılarında da aydınlatma öğelerine ait cam parçaların genellikle kalenin kilise ve şapellerinde ele geçirildiği belirtilmektedir. Kadıkalesi buluntularına paralel olarak Cherson'da kazı çalışmalarının gerçekleştirildiği Geç Bizans tabakalarından, aynı zamanda Erken dönemde kullanılan aydınlatma objeleri birlikte çıkarılmıştır. Dolayısıyla arkeolojik bulgularda söz konusu objelerin uzun yıllar değişmeyen formlarda üretildiklerini doğrulamaktadır[61]. Ayrıca kilise aydınlatma objelerindeki bakım geleneği ve bazı kandilleri taşıyan metal zincirlerdeki onarım izleri, bu gereçlerden uzun süreli faydalanılmak istendiğinin kanıtlarıdır[62].

Işığın yapılardaki önemli rolüne rağmen, Geç Antik ve Bizans kilise ışıklandırma ekipmanlarının tipolojisi ve terminolojisi üzerine çok fazla çalışma yapılmamaktadır. Bunun bir nedeni de yazılı kayıtlarda aydınlatma objeleri için kullanılan terimleri, mevcut örneklerle ilişkilendirmedeki zorluktur. Bu ayrıntıda metnimizde Kadıkalesi pencere camları ve kandillerinden sadece kilisenin yaşamına ait olduğu öngörülenler tanıtılmaktadır. Buradan hareketle Anaia anıtsal kilisesi, dört ya da sekiz delikli polikandilionlara oturan, ucu düz ya da boğumlu çubuklu kandillerle aydınlatılmış olmalıdır. Özellikle bu tip kandillerin kullanıldığına, alanda aynı tabakada cam parçaları ile birlikte bulunan metal aksamlar, fitil ve fitil tutucuları da işaret etmektedir. Çubuklu kandillere ek olarak daha uzun süreli aydınlatma sağlayan kulplu kandiller de kalede tercih edilen objelerdir. Bardak tipi kandiller nadir görülen örnekler olsa da metal parçalarıyla birlikte saptanmaları onların kilisenin günlük yaşamından izler taşıdıklarını göstermektedir. Daire bi-

60 Bitterli, 2019, 16.

61 Ryzhov-Yasheva, 2019, 143.

62 Motsianos, 2019, 195.

çimli pencere camlarının arkeolojik veriler doğrultusunda kilisede daha çok yer aldığı söylemek mümkündür. Yine bulgular eşliğinde daire biçimli olanlardan ortası bombeli camların daha yaygın olduğu görülmektedir. Sayısal azlığına rağmen birkaç şebeke parçası ile birlikte ele geçirilen levha (düz) biçimli pencere camlarının da kilisede yer aldığı açıktır. Kadıkalesi'ndeki yapılar topluluğunun ne zaman inşa edildiğine dair elimizde yazılı kaynak olmamakla birlikte arkeolojik kalıntılar doğrultusunda tarihsel saptama yapılabilmektedir. Buna göre Kadıkalesi alt yapısı üzerinde yer alan anıtsal kilisenin ilk inşası MS 5. yüzyıla ait olmalıdır. Ancak günümüze ulaşan yapı kalıntıları ve çeşitli küçük buluntular MS 11. ve 13. yüzyıllarda yoğunlaşmaktadır[63]. Sonuç olarak, Kadıkalesi anıtsal kilisesinin aydınlatılmasında kullanılan kandiller ve pencere camları genel anlamda MS 11. ve 13. yüzyıllara ait olup çağdaş örnekleri ile uyum göstermelerinin yanı sıra kazı buluntuları arasında yer alan metal eserlerle de birbirlerini destekler niteliktedirler.

63 Kadıkalesi buluntusu sikkeleri arasında özellikle Konstantinos Monamakhos, Komnenos, Laskaris ve Palaiologos sülalerine ait olanlar yoğunluktadır. Ayrıca MS 12. ve 13. yüzyıllara tarihlenen önemli mühür buluntuları mevcuttur. Bu mühürler 1100'lerden 1300'lere kadar Kadıkalesi'ne önemli belgelerin geldiğini göstermektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mercangöz, 2010, 284, 285. Yine bkz. Mercangöz, 2013, 13-23.

KAYNAKÇA

Acara, M.- Olcay B. Y. (1998). Bizans Dönemi'nde Aydınlatma Düzeni ve Demre Aziz Nikolaos Kilisesi'nde Kullanılan Aydınlatma Gereçleri, *Adalya II*, 249-266.

Akkuş, E. (2021). Metropolis Aşağı Hamam Palaestra Yapısında Pencere Camları ve Aydınlatma, *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 100 Yaşında*, Ankara, 359-370.

Antonaras, A. (2009). Old And Recent Finds Of Byzantine Glass From Northern Greece, *Journal of The Serbian Archaeological Society*, 25, Belgrade, 83-107.

Avdusina, S. (2019). Medieval Lighting Devices from the Collection of the State Historical Museum of Russia, Glass, *Wax and Metal, Lighting Technologies in Late Antique, Byzantine and Medieval Times*, Ed. Ioannis Motsianos and Karen S. Garnett, Oxford, 20-27.

Bakırer, Ö. (2020). Window Glass from the Excavation in the Seljuk Palace at Alanya, *Adalya*, 23, İstanbul, 451- 478.

Baur, P. V.C. (1938). Glassware, *Gerasa, City of Decapolis*, ed: C.H. Kraeling, Connecticut, New Heaven, 505-546.

Beretta, M. (2004). Vetro e Visione, *in Vitrum*, Ed. Beretta, Di Pasquale, 121–133.

Bitterli, T. (2019). A Light is On in the Hut. Light and Lighting Equipment in Medieval Everyday Life, *Wax and Metal, Lighting Technologies in Late Antique, Byzantine and Medieval Times*, Ed. Ioannis Motsianos and Karen S. Garnett, Oxford, 13-19.

Boon, G. C. (1966). Roman Window Glass from Wales, *DOP,* Vol. 8, 41-45.

Crowfoot, J. W. (1957). Glass, *Samaria- Sebaste III: The Objects***,** London.

Crowfoot, G. M. – Harden, D. B. (1931). Early Byzantine and Later Glass Lamps, *Journal of Egyptian Archaeology,*17, London, 196- 208.

Çakmakçı, Z. (2008). Örnekler Işığında Bizans Asia'sında Cam Sanatı (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Çömezoğlu, Ö. (2007). *Akdeniz ve Çevresi Orta Çağ Camcılığı Işığında Demre Aziz Nikolaos Kilisesi Cam Buluntuları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dell'Acqua, F. (2004). Le finestre invetriate nell'antichità romana, in M. Beretta

(ed.), *Vitrum. Il Vetro Fra Arte e Scienza Nel Mondo Romano*, (exh. cat., Florence, 27 March–31 Oct 2004), Florence, 109–119.

Dell'Acqua, F. (2005). Enhancing Luxury throuhgt Stained Glass from Asia Minor to Italy, *DOP*, Vol.59, 193-211.

Dell'Acqua, F. (2006). Glass and Natural Light in the Shaping of Sacred Space in the Latin West an in the Byzantine East, *Space in Byzantium and Medieveal Russia*, Moscow, 299-324.

Dodwell, C. R. (1961). *Theophilus The Various Arts: De Diversis Artibus*, Oxford.

Engle, A. (1987). Light, *Lamps and Windows in Antiquity*, Phoenix Publications, Israel.

Erten, E. (2003). Glass Finds from Olba Survey-2001, *Olba*, VII, Mersin, 145-161.

Eyice, S. (1990). Bizans'ta ve Osmanlı Devri Türk Sanatında Aydınlatmada Cam, *I. Uluslararası Anadolu Cam Sanatı Sempozyumu*, İstanbul, 51-57.

Foy, D. (2003). Le Verre en Tunisie: L'Apport des Foilles Recentes Tuniso-Françaises, *JGS*, 45, NewYork, 59-89.

Foy, D.-Fontaine, S. D. (2008). Diversité et évolution du vitrage de l' Antiquité et du haut Moyen Âge, *Gallia*, 65, 405-459.

Galavaris, G. (1978). Some Aspects of Symbolic Use of Light in the Eastern Church Candles, Lamp and Ostrich Eggs, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 4, 69-78.

Gautier, P. (1969). Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator , *Revues des Etudes Byzantines*, 27, 1-54.

Gençler, Ç. (2009). *Elaiussa Sebaste Antik Yerleşimi Cam Buluntuları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Gill, M. A.V. (2006). Amorium Reports, Finds I: The Glass, 1987-1997, *BAR*, 1070, England 2006.

Golofast, L. (2009). Early Byzantine Glass from the Tauric Chersonesos, *Late Antique/Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterrranean*, İzmir, 301-335.

Hadad, S. (1998). Glass Lamps from the Byzantine Through Mamluk Periods at Bet Shean, Israel, *JGS*, 40, NewYork, 63-76.

Hallensleben, H. (1963-64). Untersuchungen zur Baugeschichte der ehemaligen Pammakaristoskirche der heutigen FethiyeCamii in Istanbul, *Istanbuler Mitteilungen*, 13-14. 128-193.

Harden, D. B. (1959). New Light on Roman and Early Medieval Window Glass, *Glastechnische Berichte", Sonderband V. Internationaler Glaskongress, Glastechnische Berichte,* 32K, No. VIII, 8-16.

Harrison, R. M.- Gill, M. A.V. (1986). The Window Glass*, Excavations at Saraçhane in Istanbul*, I. Ed: R.M. Harrison, Princeton, 204-206.

Harrison, R.M.- Christine, N. (1993). Excavations at Amorium: 1992 Interim Report, *Anatolian Studies 43*, 147-162.

Hayes, J. (1992). *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, *II: The Pottery*, Princeton.

Hazinedar Coşkun, T. (2013). Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısı 2007-2010 Sezonu Cam Buluntuları "Pencere Camları", *Selevcia ad Calycadnum*, 3, İstanbul, 199-212.

Hazinedar Coşkun, T. (2017). *Kuşadası Kadıkalesi/Anaia Kazısı Cam Buluntuları Yoluyla Bizans Camcılığı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Insoll, T. (1998). Islamic Glass from Gao, *JGS*, 40, NewYork, 77-88.

Kanyak, S. (2009), Late Roman/Early Byzantine Window Glass from the Marmaray Rescue Excavations at Sirkeci, Istanbul, *Late Antique/ Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterrranean*, İzmir, 25-47.

Kider, J.T. – Fletcher, R.L. – Yu, N. – Holod, R. – Chalmers, A. – Badler, N. I. (2009). Recreating Early Islamic Glass Lamp Lighting, The 10th International Symposium on Virtual Reality, *Archeology and Culturel Heritage VAST*, 33-40.

Kotzabassi, S. (2013). The Pantokrator Monastery in Constantinople, Feast at the Monastery of Pantokrator, *Byzantinisches Archiv*, Band 27, Berlin, 153-189.

Krizanac, M. (2009). Glass from Early Byzantine Gradina on Mount Jelica, *Late Antique/Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*, İzmir, 180-183.

Lightfoot, C. S. -Ivison, E. A. (1996). Amorium Excavations 1995: The Eight Preliminary Report, *Anatolian Studies*, Vol. 46, Ankara, 91-110.

Lightfoot, C. S. (1997). 1995 Yılı Amorium Kazısı, *XVIII. Kazı Sonuçları Toplantısı*, Ankara, 431-447.

Megaw, A. H. S. (1963). Notes on Recent Work of the Byzantine Institue in Istanbul, *DOP*, Vol. 17, 333-371.

Mehlmann, F.(1982). *Phaidon Guide to Glass*, Oxford.

Mercangöz, Z. (2010). Emporion ve Kommerkion Olarak Anaia'nın Değişken Tarihsel Yazgısı, *I. Uluslararası Sevgi Gönül Sempozyumu*, İstanbul, 279-292.

Mercangöz, Z. (2013). Bizanslı Ustalar-Latin Patronlar, Ed. Z. Mercangöz, *Kuşadası Yakınındaki Kadıkalesi Kazıları Işığında Anaia Ticari Üretiminden Yansımalar/Byzantine Craftsmen Latin Patrons Reflections from the Anaian Commertial Production in the Light of the Excavations at Kadikalesi nearby Kusadasi*, İstanbul, 13-23.

Meyer, C. (1988a). Glass from the North Theater Byzantine Church, and Surroundings at Jerash, *Jordan Basor Supplements*, 25, Jordan, 175-214.

Meyer, C. (1988b). Byzantine and Ummayad Glass from Jerash: Battleship Curves, *Annual of the Department of Antiquities of Jordan*, 33, Jordan, 235-244.

Milavec, T. (2015). Late Antique Window Glass from the Hilltop Settlement of Tonovcov Grad near Kobarid, *Arheološki Vestnik*, 66, 79-102.

Montserrat, D. (1995). Early Byzantine Church Lighting: A New Text, Orientalia, *Nova Series*, Vol. 64, No.4, 430-444.

Motsianos, I. (2019). Lighting Devices in Byzantium: Comparions in Time and Space, *Wax and Metal, Lighting Technologies in Late Antique, Byzantine and Medieval Times*, Ed. Ioannis Motsianos and Karen S. Garnett, Oxford, 49-64.

Olcay, B. Y. (1997). *Antalya'nın Demre(Kale)İlçesi'ndeki Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısı 1989- 1995 Yılları Cam Buluntuları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Olcay, B. Y. (2000). Bizans Dönemi Pencere Camları ve Kullanım Biçimleri Üzerine Bazı Bulgular, *Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 2, 259-275.

Olcay, B. Y. (2004). Hristiyanlıkta Işık ve Işığın Kullanımına İlişkin Anadolu'dan Bazı Bulgular, *Sanat ve İnanç II*, İstanbul, 53-61.

Olcay, B. Y. (2017). Olympos Kazısı Cam Buluntuları, *Olympos I 2000-2014 Araştırma Sonuçları*, Ed. B. Yelda Olcay, İstanbul, 195-208.

Olcay, B. Y. – Öztaşkın, M. (2017). Olympos Kazılarında Bulunan Aydınlatma Gereçleri, *Seleucia*, 7, İstanbul, 11-28.

Ötüken, Y. (1996). 1994 Yılı Demre Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısı Çalışmaları, *XVII. Kazı Sonuçları Toplantısı II,* Ankara, 380-504.

Özgümüş, Ü. C. (2008). Byzantine Glass Finds in the Roman Theather at İznik (Nicaea), *Byzantiniche Zeitschrift*, Band 101, Berlin, 727-735.

Peleg, M. M. – Reich, R. (1992). Excavations of a Segment of the Byzantine City Wall of Caesarea Maritima, *Atiqot*, XXI, Jerusalem, 137-170.

Potamianos, I.-Jabi, W. (2006). Interactive Parametric Design and the Role of Light in Byzantine Churches, *eCAADe*, 24, 798-803.

Ryzhov, S. – Yashaeva, T. (2019). *Church Lighting in Byzantine Cherson*, Light and Lighting Equipment in Medieval Everyday Life, Wax and Metal, Lighting Technologies in Late Antique, Byzantine and Medieval Times, Ed. Ioannis Motsianos and Karen S. Garnett, Oxford, 138-148.

Saldern, A.V. (1980). *Ancient and Byzantine Glass from Sardis*, London.

Schatzschock, M. (2009). Glass From Terrace House 2 at Ephesus, *Late Antique/ Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*, İzmir, 115-122.

Schibille, N.-Marii, F.- Rehren, Th. (2008). Characterization and Provenance of Late Antique Window Glass from the Petra Church, Jordan, *Archaeometry,* 50, 627–642.

Schwarzer, H. (2009). Spatantike, Byzantinische und Islamische Glasfunde aus Pergamon, *Late Antique/Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*, İzmir, 85-109.

Schwarzer, H.(2021). Medieval Glass Vessels from Pergamon (Turkey), *JGS*, 63, NewYork, 57-75.

Schwarzer, H. – Rehren, T. (2021). Glass Finds from Pergamon. A Report on the Results of Recent Archaeological and Archaometric Research, Vom Künstlichen Stein zum Durchsichtigen Massenprodukt,

Innıvationen in der Glastechnik und Ihre Sozialen Folgen Zwischen Bronzezeit und Antike, *Berlin Studies of the Ancient World*, 67, Berlin, 161-215.

Stern, E. M. (1985). Ancient and Medieval Glass from the Necropolis Church at Anemurium, *IX. Congres de l' Association Internationale pour l'Historie du Verre*, Nancy, 35-63.

Taylor, J.- Megaw, A. H. S. (1981). Excavations at Ayios Philon, the Ancient Carpasia, *Report of the Department of Antiquities***,** Cyprus, 209-250.

Trümpler, S. – Wolf, S. – Kessler, C. –Goll, J. (2012). Potential and Challenges of Interdisciplinary Research on Historical Window Glass, Stained Glass and Reverse Glass Paintings, *Integrated Approaches to the Study of Historical Glass*, Vol. 8422, 1- 14.

Uysal, Z. (2013). *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Weinberg, G. R. D (1940). A Medieval Glass Factory at Corinth, *AJA*, Boston, 297-324.

Weinberg, G. R. D. (1952). *Corinth XII, The Minor Objects*, Princeton.

Weinberg, G. R. D. (1988). *Excavations at Jalame, Site of a Glass Factory in Late Roman Palestine*, Columbia Missouri.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1075798
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1043-1077. Araştırma | *Research*

BİZANS'TA AŞKIN GÖZÜ KÖRDÜR! ORTAÇAĞ BOYUNCA BİZANS SANATINDA KÖR CUPİD FİGÜRÜ

LOVE IS BLIND IN BYZANTIUM! THE BLIND CUPID FIGURE IN BYZANTINE ART THROUGH THE MIDDLE AGES

Lale DOĞER*

Ceylan BORSTLAP**

Öz

Antik dönem sanatında çok sevilen Eros, yetişkin rollerini oynayan tombul oğlanlar veya kanatlı/kanatsız putti imgeler şeklinde, circus konulu tasvirlerde, dövüş, her türden av ve kovalamaca sahnelerinde, sarkofaj konteksinde cenaze sanatında, sıkıcı tarımsal faaliyetleri neşeli ve heyecan uyandıran aktivitelere dönüştüren yaramaz çocuklar olarak tasvir edilmişlerdir. Bu uygulamaların Bizans sanatında devam ettiği görülür. Kimi zaman bağ bozumu sahnelerinde, eucharistе (ökariste) bağlamında ya da öteki dünya ile ilişkilendirilerek cennete giden yolda görev alarak kristolojik sembolizm dâhilinde kullanılmışlardır. Erken Hristiyanlık dönemi katakomp resimlerinden Ortaçağın sonuna kadarki çeşitli Bizans eserlerinde yer alan Cupid figürünün ikonografisi iki kavramı barındırır: Tanrı aşkı ve dünyevi aşk. Etimolojisi ile bir Hıristiyan adaptasyonu olarak karşımıza çıkar zira sevgi/aşk anlamına gelen eros kelimesinin -dini ya da profan kavramsal bir yer edinmesi küçük aşk tanrısını ikiye bölmemiş zaten geçmişte de aşkın her türlü yüzünü temsil etmesi ile kişilere yabancı bir figür değildir. Hıristiyan metinlere nüfuz eden Θείος Έρως (İlahi Eros) kavramını Tanrı ile insan arasındaki sevgiyi anlatmanın bir yöntemi olarak kullanır; öte yandan manastır pratikleri figüre simgesel yaklaşım göstermiş, zengin dini metin ve figüratif içeriği ile dini sanatta sıradışı uygulamalar ortaya koymuştur; seküler edebiyatta ise başlıca konusu aşk olan destan ve romanslar incelendiğinde ulaşılan belirgin özelliklere sahip bir eros tarifine rastlanmış, bu tarifin ortaya konan sanatsal üretimler ile örtüştüğü görülür. Bizans sanatının farklı dönemlerine tarihlenen metal, fildişi, mozaik, dokuma, el-yazma resmi ya da fresko gibi farklı ürün gruplarına ait örneklere yansıyan tasvirler figürün kavramsal boyutlarını yansıtır. Ancak Aşk Tanrısı Cupid -ya da diğer isimleriyle Eros veya Amor- Helenistik ve Roma sanatında hiç kör temsil edilmemesine karşın, Bizans Sanatında sıra dışı bir körlük örneği gösterir. Bu araştırma yazısı, çok-tanrılı geçmişin hatırasını taşıyan bir figürün ağır başlı Bizans kültür ortamında, dinin tüm ağırlığına rağmen anlamını devam ettirmesi sürecinde üstlendiği kavramlar uyarınca ortaya konan sanatsal temsillerinin ikonografisi üzerine bir çalışmadır.

Anahtar Kelimeler. *Kör Cupid, Eros, Dünyevi Aşk, Bizans*

* Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2235-2408 ♦ E-mail: laledoger@hotmail.com

** Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi ABD, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1639-2654 ♦ E-mail: ceylanborstlap@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 18.02.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 07.11.2022*

Abstract

Eros -or alias Cupid or Amor- which is very popular in Roman art, portrayed usually as little chubby boys who's playing adult roles in the form of putti images with wings or without wings, seen especially in circus-themed scenes and fighting or chase scenes, also while busy with all kinds of hunting varieties; in funerary art in the context of sarcophage; they are depicted as mischievous children who turn dull ordinary and seasonal agricultural activities into joyful and exciting activities. It is seen that these aforementioned depiction practices continue in Byzantine art as well. In Byzantine artistic field, they were used sometimes in the context of eucharistе in grape-harvesting season scenes; or taking part in the virtuous path to heaven within the scope of christological symbolism by being associated with the afterworld. The iconography of the Cupid figure in various Byzantine works from the Early Christian period catacombs to the end of the Middle Byzantine era, contains two concepts: The love of God and the earthly (or carnal) love. In accordance with its etymology in Byzantine Greek language, this word appears as a Christian adaptation; the word eros, which means love, did not divide this little Cupid figure into two, while trying to gain a religious or profane conceptual place in art; because it is a quite familiar figure to people already as it was before Byzantium, even today, it represents all kinds of facets of love. However, in the Byzantine cultural environment shaped by the new religion Christianity, the concept of Eros penetrated the Christian texts and the concept of Θείος Έρως (Divine Eros) was used as a way of expressing the love between God and humankind. While this concept draws attention primarily in the philosophy of Pseudo-Dionysios Areapagite, and the hymnos of New Theologian Simeon, also in addition to the writings on morality by St. Gregory of Nazianzus, with the homilie of one of the Early Church Father Gregory of Nyssa and work of the scholar Origen of Alexandria were examined. The monastic practices have showed a symbolic approach to the cupid figure, revealing a rich religious text and extraordinary applications in religious art with its figurative content: the text of the work of Ioannes Climakos's Divine Ladder and among the many manuscript copies provide valuable content. In secular literature, four Byzantine romances, whose main subject is love and the only Byzantine epic Digenes Akrites also a Byzantine Euripides Tragedy with Idyllles of Theocritus are showed a definition of eros with distinctive features and it is seen that this definition is in harmony with artistic productions in their periods. The depictions reflected on the examples of different product groups, such as metal, ivory, mosaic, manuscript painting or fresco, dated to different periods of Byzantine art, reflect the conceptual dimensions of the figure. Although the blind Eros was never represented in Hellenistic and Roman art, the figure cupid shows an extraordinary example of blindness in Byzantine Art. This research paper is a study on the iconography of the artistic representations of a figure bearing the memory of the polytheistic past, in accordance with the concepts undertaken in the process of maintaining the meaning of religion despite all its weight in the conservative Byzantine cultural environment.

Keywords. *Blind Cupid, Eros, Earthly Love, Byzantine Cupid*

Cupid Bizans Sanatında sıra dışı bir körlük örneği gösterir. Oysa Aşk Tanrısı -ya da diğer isimleriyle Eros veya Amor, Helenistik ve Roma sanatında hiç kör temsil edilmemiştir. Hıristiyan sanatı tarihinde, Erken Hristiyanlık dönemi katakomp resimlerinden Ortaçağın sonuna kadarki çeşitli Bizans eserlerinde yer alan Cupid figürünün ikonografisi iki kavram barındırır: Tanrı aşkı ve dünyevi aşk. Dini literatürde Aşk Tanrısından Tanrı aşkına (*Amor sacro, Θείος Έρως, caritas*) dönüşüm geçiren, çileci ve mistik geleneğe nüfuz eden, Kilise Babalarından Nyssa'lı Gregorius ve İskenderiyeli Origen ile Yeni Teolog Aziz Simeon (Pious) *hymnos*ları ve Sinaili Aziz Ioannes Klimakos'un *Göksel Merdiveni*'nde etkin görev alan ve son olarak Pseudo-Dionysos Areopagite'nin Tanrı'nın isimlerini konu aldığı eserinde 'Kutsal Eros' bakış açısıyla çarpıcı içerikler edinmiştir. Dünyevi aşk (*Amor profano, cupidas*) kavramı ise IX. yüzyıldan itibaren, bilhassa XI. yüzyılda canlılık kazanan Konstantinopolis'in seküler ortamında popüler olduğu düşününülen kimi Antik dönem eserlerinin[1] kopyalarında, Bizans destanı *Digenes Akrites*[2] ve günümüze ulaşan bazı Bizans romanslarında[3] Aşk Tanrısı Eros ile bütünleşmiş olarak öne çıkar. *Cupid*ler, özellikle *Rhodanthe ve Dosikles*, *Hysmine ve Hysminias*, *Aristandros ve Kallithea*, *Drosilla ve Charikles* gibi *epithalamia* (evlilik şiirleri) ve epigramlarla Bizans edebiyatında, fildişi, metal, mozaik, seramik, tekstil örnekler ile Ortaçağın görkemli elyazmaları içinde Bizans sanatına ait imgesel izler bırakmıştır[4]. Geç Roma döneminden itibaren Bizans sanatında, Orta Bizans döneminden sonra Rönesans'ta da görülecek olan -Erwin Panofsky'nin ifadesiyle- '*Kör Cupid'* tipi ise çeşitli yollarla görmesi engellenmiş tasvirler şeklinde belirli bir sahne içinde, ikonografisinin aksine, 'küçük' bir detay olarak karşımıza çıkar. Bu araştırma yazısı, çok-

1 Theokritos'un İdilleri için bkz. The Project Gutenberg.

2 X. yüzyıla ait Bizans destanı Digenes Akrites metninin seramiğe yansıyan örneği, literatürün sanat ürünleri ile arasındaki önemli alışveriş ve yadsınamaz bağına ait eşine az rastlanır bir buluntudur. Bu örnek ve Eros ilişkisi için bkz. Doğer, 2014, 30 ve 38.

3 Ioannes Klimakos'un merdiveni için J. R. Martin 'in kapsamlı çalışması The Illustrations of The Heavenly Ladder of John Climacus; Yeni Teolog Aziz Simeon için John Behr ve Daniel Griggs'e ait İngilizce çevirisiyle Divine Eros: Hymns of St. Symeon the New Theologian; Pseudo-Dionysius Areopagite'nin De Divinis Nominibus eseri ve bilhassa Kutsal Eros «θεῖος ἔρως» ifadeleri için bkz. DN, 4.10, 155 ve DN, 16-17/708B.

4 Günümüze ulaşan literatür içinde ayrıca: Theodoros Prodromos'a (ö.1156/58) atfedilen Rhodanthe ve Dosikles şiiri haricinde «Ptōchopródromos» (prodromik) adı verilen ekole ait yazın da bulunur; Ortaçağda oldukça popüler Pseudo-Callisthenes'in Alexander Romansı, Süleyman'nın Ezgilerin Ezgisi (daha iyi bilinen İngilizce ismi ile Song of the Songs); Eros ve Psyche'nin tutkulu aşk hikayesini merkezine alan Apuleius'un üçlemesini içeren Asinus aureus (veya Metamorphoseon libri) gibi alegorik eserler; Androkinos Paleologos'a atfedilen Kallimakhos ve Khrysorrhoe gibi şövalye romansları; Aristophanes comedialarından Ravenna Halk Kütüphanesi'nde korunan X. yüzyılın sonu XI. yüzyılın başına tarihlenen Ravenna Codex 137; yedi tanesi Venetus Codex 474 içinde korunmuş XII. yüzyıla ait comedialardı da saymak mümkündür. Weitzmann, 1980, 86; Panofsky, 2012, 174; Mango, 2018, 272-275 rüyalar; Chryssavgis, 1985, 192 ve Prodoromos literatürü için bkz. PG (1857- 1866, 133. 1176-1229) İnternet Erişim Tarihi: 12.08.2021.

tanrılı geçmişin hatırasını taşıyan bir figürün ağır başlı Bizans kültür ortamında, dinin tüm ağırlığına rağmen anlamını devam ettirmesi sürecinde üstlendiği kavramlar uyarınca ortaya konan sanatsal temsillerinin ikonografisi üzerine bir çalışmadır**.**

Bu bağlamda Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde bulunan V. yüzyıla ait yüksek kabartma fildişi diptikon iyi bir örnek içerir. Burada Büyük Konstantinos'un şehri Konstantinopolis'in kişileştirmesinin sağ omzunda küçük bir Eros (Cupid)[5] yer alır (Res.1). Bu sıra dışı çift "Eros ve Konstantinopolis" ikili tasarımının aynı yüzyıllara ait en yakın örneğine İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde rastlanır. Zaferden zafere koşan atlı araba yarışçısı Porphyrios onuruna Konstantinopolis Hippodromu *spina*sına dikilen sütunların günümüze ulaşan kaidelerinden birinin yüzeyinde, şehirlere refah getiren tanrıça Tyke bir Konstantinopolis kişileştirmesi olarak iki *putti* ile birlikte görülür[6].

Viyana'daki fildişi diptikon kanadında surları ile övünen Konstantinopolis kişileştirmesi, tanrıça Tykhe, Kybele veya Artemis Ephesia gibi şehirlerle özdeşleştirilen tanrıçalara özgü, şehir kişileştirmelerinde sıklıkla kullanılan bir kale tacı (*corona muralis*) ve erdem unsuru başörtüsü taşır. Değerli taşlarla bezeli mücevherleri ile zenginliği, sol elinde taşıdığı boynuz formlu meyve sepeti (*cornucopia*) ile şehrin sahip olduğu bolluk-bereket ifade edilmiştir. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde yer alan Konstantinopolis şehri Tykhe kişileştirmesi de bir *cornucopia* ve *corona muralis* taşımaktadır, ancak Viyana örneğinde olduğu gibi arkasından yükselen kanatlı, kıvırcık saçlı, sevimli bir Aşk tanrısı görülmez.[7] Eros, Konstantinopolis'in sağ omzuna elini koymuş adeta tanrıça-annesine duyduğu sevgi ve bağlılığı bu güzel şehre de göstermektedir, şeklinde yorumlanabilir.[8]

Konstantinopolis'in omzunda taşıdığı *Cupid* elinde alev alev yanan bir de meşale tutar;[9] insan ve tanrıların âşık olmasına sebebiyet verdiği iyi bilinen silahları, ok

---

5 Aşk Tanrısına farklı dönemlerde verilen isimler arasında Eros tekil, Erotes çoğuludur; Amorino ve Amoretto İtalyancada Amor kelimesinin küçültme ve samimiyet ifadesidir; İtalyanca'dan ondokuzuncu yüzyılda Sanat Tarihi terminolojisine geçen küçük ve tombul oğlan çocuğu anlamına gelen putto tekil, putti ise ismin çoğul halidir. Putto ifadesi Cupid'i işaret eder, onu tanımlayan belirleyici bir sıfat hem de çok sayıda Cupid figürünün yer aldığı sahnelerde hepsini birden ifade etmek için kullanılır. Kimi sanat tarihçileri kanatsız Cupid tasvirlerini putto şeklinde adlandırma eğilimindedirler, ancak figür kanatsız da olsa Cupid olmadığı ima edilmez.

6 Saltuk, 2001, 126-127 ve Levha 105, 243.

7 Aslında Tykhe sıklıkla putto benzeri, zenginlik tanrısı bebek Plutus (Pluto) ile tasvir edilir. Bu birliktelik düşünüldüğünde Erwin Panofsky'nin "Bizans edebiyatında popülerliğini koruyan Theocritus, İdiller'inde Hipponax'ın dünyevi nimetlerin adaletsiz dağıtılmasına hayıflanmasıyla meşhur olan Plutus (Zenginlik) ile Eros arasında körlük benzetmesi kurmuştur" tespiti akla gelir. Panofsky, 2012, 162 ve dipnot 5; Ayrıca İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde, Prusias ad Hypium'dan (Düzce) getirilen İS. geç II. yüzyıla tarihlenen polykrom mermer bir Tykhe ve Bebek Plutus heykeli bulunmaktadır.

8 Antony Cutler, Viyana fildişi diptikon kanadında yer alan Eros figürü için "Geç Antik Çağ sanatında tamamen erotik olmayan pek çok durumda ortaya çıkan Amorino figürünü bu kadar özel olarak yorumlamaya gerek yoktur." demektedir. Cutler, 1998, 59.

9 Eros oklarını erkekleri, meşalesini kadınları, yayını vahşi hayvanları, kanatlarını kuşları ve

ve yayını taşımaz. Aristophanes'e göre geceden doğduğu söyleyen mit[10] uyarınca "ışık getiren", dolayısıyla ateşi sunan 'altın kanatlı tanrı' olarak da anılan Eros, sanatta mızrak, meyve, çiçek veya kadehten farklı olarak meşale ile sıklıkla tasvir edilmiştir[11]. Eros meşalesini I. Konstantinius'un *Nova Roma*'sına mı vermiştir? Zira Viyana *diptikon*unun sol kanadında yer alan diğer tasvir 'Roma' kişileştirilmesi ile birlikte ele alındığında, V. yüzyılın ilk yarısında Gotların acımasız saldırılarına uğrayan ve yağmalanan Roma şehri, karanlığa yenilmeyerek doğuda adeta yeniden doğmuş ve imparatorluğun hiç sönmeyecek olan ateşi Byzantium'da yanmaya devam etmektedir, demek mümkündür. Ek olarak, Konstantinopolis şehrinin Hıristiyan halkı için *cupid*lerin yadırganan figürler olmadığı sonucunu da çıkarabiliriz: XIII. yüzyılın hemen başında korkunç bir şekilde yağmalanan şehirden geriye kalan eserler arasında yer alan görkemli Arcadius Sütunu'nun kaidesinde çok sayıda *putti* yer alır. Onları, Melchior Lorichs'un kayıp çizimlerinin XVI. yüzyılda kopyalandığı Reymond'a ait gravürlerde gözlemlemek mümkündür[12].

Sütun kaidesini çepeçevre dönen üst şeritte, tuttukları girlandlar vasıtasıyla birbirlerine bağlanan *putto*lar dans eder. Ayrıca kaidenin batı ve doğu yüzeyinde tıpkı *Theodosius Missorium*'da görülen birbirlerine uçan *Cupid*ler yer alır[13] (Res. 2).

Antik dönem sanatında çok sevilen *Eros*, yetişkin rollerini oynayan tombul oğlanlar veya kanatlı/kanatsız *putti* imgeler şeklinde, *circus* konulu tasvirlerde, dövüş, her türden av ve kovalamaca sahnelerinde, sarkofaj konteksinde cenaze sanatında, sıkıcı tarımsal faaliyetleri neşeli ve heyecan uyandıran aktivitelere dönüştüren yaramaz çocuklar

çıplaklığını balıkları elde etmek için kullanır. Panofsky, 2012, 163 ve dipnot 9.

10 Orpheusçuluğa göre Eros hem tanrıların (theogoni) hem evrenin (kozmogoni) hem de insanların doğumunda birincil ve evrensel bir rol oynar. Rapsodiler'den miti aktaran Tardieu için bkz. 2016, I 369.

11 "Eros", Brisson, 2016, I 369.

12 Konstantinopolis Arkadius Sütunu'nun Melchior Lorichs'e ait kayıp çizimi için bkz. C. B. Konrad, "Beobachtungen zur Architektur und Stellung des Säulenmonuments in Istanbul-Cerrahpaşa – 'Arkadiossäule', Istanbuler Mitteilungen (Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul) 51 (2001), 319-40.

13 Viyana diptikonu "Konstantinopolis şehri kişileştirmesi ve Eros" ikili tasarıma en yakın gösterebileceğimiz örnek Konstantinopolis üretimi gümüş seremoni tepsisi olabilir. Geç Antik döneme ait I. Theodosius'un onuncu yıl Decennalia kutlaması için üretilen "Theodosius Tepsisi" (Theodosius Missorium) imparatorun ayakları altında tasvir edilen bir tanrıça, bereket unsurlarıyla donatılmış bir şekilde başak tarlasında etrafında uçuşan Eros figürleri ile uzanır ve elinde tıpkı fildişi Viyana Konstantinopolis kişileştirmesinde olduğu gibi bir cornucopia taşır. Bu tepside, birbirine doğru uçan bu cupidlerden iki düzenleme birden bulunur. İlki tepsinin alt kısmında göklere -imparatora doğru- uçarak meyveler sunan iki Eros'tur, tanrıça ile gruplandırılmıştır. İkincisi üstte İmparator tahtı -mimarisi Aphrodisias'ın Eros tasvirleriyle bezeli Tetrapylon yapısını anımsatan- seremonilere hizmet verdiği düşünülen anıtsal bir yapıda yer alır: korint başlıklı sütunların taşıdığı alınlığın yuvarlak kemerinin iki yanında kalan köşe alınlıklara simetrik olarak yerleştirilmiş uçan iki Eros seçilir.

olarak tasvir edilmişlerdir. Bu uygulamaların Bizans sanatında devam ettiği görülür[14] (Res. 3 ve Res. 4). Bizans edebiyatı ve sanatında devam eden klasik bakış açısı "*Eros'un karşı konulmaz bir gücü olduğu için; bir bebek gibi düşünülse de asl*ında yaşlıdır"[15] inancı, neden küçük, çıplak Aşk Tanrısının genellikle yetişkin görevlerini üstlendiğini açıklayabilir. Bu mitografik unsuru sanatta bir yöntem olarak Erken Hıristiyan sanatçıların bir takım dini sahnelerde uyguladığı görülür. Hıristiyan sanatının erken tarihlerinden itibaren, öteki dünyada elde edilecek mutluluk, cennet ile kazanılacak huzur ve ölümden sonra var olan yaşam umudunu ifade ettiği düşünülen "Eros ile Psyche" mitosu ile neşeli *putti* figürler, özellikle bağ bozumu sahneleri ve ökaristi bağlamında şarap kadehi tutar iken, ya da salt asma ve üzüm salkımları süslemeleri arasında kristolojik sembolizm dahilinde kullanılmışlardır (Res. 5).

Erken Bizans döneminde ait bir halı fragmanında, vazodan yükselen asma ağacının[16] tam merkezinde oturan ve üzüm salkımı tutan *Cupid*, kuşkusuz bu hali ile İsa'nın bir asma ağacı olduğunu söylediği "Gerçek Asma" ayetini işaret eder (Yuhanna 14:1-17). (Res. 6) "Tanrısal/İlahi Eros" (Θείος Έρως) ile ilişkili olduğunu düşünmemize yol açan bu kompozisyonun bağlı olduğu Yeni Ahit ayeti bütünüyle sevgiden bahsetmekte ve sevgi buyurmaktadır[17]. *Tanrısal Eros* kavramına yeniden dönmek üzere, Bizans Sanatının iyi bilinen anıtsal bir örneğini burada hatırlatmak gerekir: Roma *Santa Kostanza Mousoleum*'u *ambulatorium* (ambülatuvar) mozaiklerinde yer alan sarmal Asma/Üzüm motifleriyle birlikte iç içe yer alan Cupid figürleri keza ökaristi ve öteki dünyayı referans gösterir; benzer uygulamalar Anadolu'da pek çok merkeze ait (Antioch, Germanica, Zeugma-Antakya, Haleplibahçe-Urfa, Adana gibi) arkeolojik kazılarla ortaya konduğu üzere, Hıristiyan olduklarını varsaydığımız zengin elitlerin evlerine ait teatral ve mitolojik sahnelerden oluşan Geç Roma dönemine ait villa mozaiklerine yansımıştır (Res. 5).

14 Walters Koleksiyonunda yer alan Orta Bizans dönemi iki fildişi rozetli kutu, savaşçı, circus atlı araba yarışına katılan putti temsilleri ile dikkat çeker; "Savaşçılar ve Dansçılar" olarak bilinen Orta Bizans Dönemi, Konstantinopolis üretimi, New York MET Koleksiyonunda yer alan no.17.190.237 ve ayrıca 17.190.239 numaralı eser; yine Walters Koleksiyonunda Erken Bizans Dönemine ait "Segmentum" IV. ila VII. yüzyıllar arasına tarihlenen tekstil parçada yuvarlak kemerlerle birbirinden ayrılmış sütunlarla ardışık sıralanmış çeşitli savaş aletleri taşıyan cupidler üzüm motifleri ile süslenmiştir. (The Walters Güzel Sanatlar Müzesi, no. 83.485, Baltimore); Geç Roma – Erken Bizans dönemi ne ait benzer tekstil parça "Cupid motifli savaşçı madalyonlu halı?" parça (Boston Güzel Sanatlar Müzesi, no.96.341a-b) örnek olarak verebiliriz.

15 Theodore Prodromos'un "Rhodanthe ve Dosikles" adlı romansında 2.421 numaralı dize, Eros'a dair hem imgesel hem de sözel geleneğin devam ettiğini açıkça göstermekte ve Eski Yunan Klasik gelenek ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Şiir için bkz. Jeffreys, 2012, 3-19.

16 "Hayat Ağacı" betimlemesi olması mümkün bu ağaç motifinin bir benzeri aynı yüzyıl ve aynı coğrafyaya ait farklı bir örnek The Walters koleksiyonunda yer alır: 83.738 numaralı, aynı Erken Bizans sanatı eseri IV. ila V. yüzyıllara tarihlendiren mor renkli "Clavi" parçasında vazodan yükselen ağaç formlu asma ağacı üzüm meyveleriyle sonsuz yaşam tasviri olarak işlenmiştir. Bkz. "Clavi" The Walters Art Gallery İnternet erişimi: 15. Haziran.2021.

17 "Baba'nın beni sevdiği gibi ben de sizleri sevdim […] Birbirinizi sevin tıpkı benim sizleri sevdiğim gibi […] Birbirinizi sevin, size buyruğum budur." Yuhanna 14: 9,12,17.

İlk Hıristiyanlık dönemi katakomp sanatına ait fresko örnekler de bulunmaktadır. Bunlar arasında *Roma Via Latina Katakombu*'da bulunan oturan bir figürünün önünde duran ve ellerinde palmiye dalları tutan, tunik giymiş, kısmen deforme olmuş beş adet cupid; aynı katakombda bir kubikulum girişinin iki yanına yerleştirilmiş birbirine uçan Eros figürleri en geç IV. yüzyıla tarihlenir. Roma *Domitilla Katakombu*'nda ise oldukça geniş yer ayrılmış 'Eros ile Psykhe' tasviri ve çok sayıda *putti* örnekler arasındadır (Res. 7). Grabar'ın çocuk tasvirlerini kullanmaktan çekinen ilk Hıristiyan sanatçıların *putto* gibi yetişkin rolleri üstlenen çocuk görünümlü bir karakteri oldukça fonksiyonel bulmuş olabileceklerine dair düşüncesi önemini korumakla beraber[18], bu bağlamda çok-tanrılı Klasik sanatın sevilen figürü *Eros* tasvirlerini katakomplarda bulmak, ilk Hıristiyanlar için Eros'un dilde taşıdığı kelime anlamını Hıristiyan ikonografisine dâhil ettikleri anlamını taşımaktadır demek yanlış olmayacaktır. *Eros* hem mitolojide bir tanrı ismi, hem de aşk anlamına gelen bir sözcüktür. Bizanslılar sevgi için *eros* ve *agape* (ἔρως ve ἀγάπη) kelimelerini birlikte kullanmışlardır[19]. Hıristiyan tarihi yazılırken bu kelimeler, eş anlamlı kullanıldıkları gibi birbirlerine zıt kavramları da ifade etmek için, hatta aşkın farklı türlerini tanımlamak adına da kullanılmışlardır. Zira *eros*, bazı Hıristiyan çevrelerin kulaklarında pagan titreşimler yaymış; Platonik ve Neoplatonik felsefede önemli bir rol oynamasından ötürü ilahi aşk üzerine yazan Kilise Babaları ve hagiografların dile ihtiyatla yaklaşmalarına yol açtığı anlaşılmaktadır. Aşk Tanrısı'nın doğası gereği cinsel çağrışımlar veren *eros* sözcüğü yerine *agape* kelimesinin kullanılmasına yol açtığı söylenmiş böylece daha erdemli bir seçim tercih edilmiştir[20]. Lakin Bizanslılar aşkı türlerine göre ikiye ayırmalarına rağmen, iki kelime arasında bir ayrım gözetmemişlerdir: *eros* 'bedensel aşk-şeytani-olumsuz', *agape* ise 'göksel aşk-tanrısal-olumlu' kavramlarını keskin çizgilerle temsil etmemişler, her iki kelime de olumlu-olumsuz her türden sevgi için kullanılmıştır[21]. Birçok Bizans metninde evlilik, ebeveyn ve çocuk sevgisi için *agape* kelimesinin tercih edilmesi yanıltmamalıdır, zira XI. Yüzyılın Orta Anadolulu önemli çilecilerden Galatialı Aziz, Yeni Teolog Simeon'un (ö.1022) *hymnos*lardan oluşan eserinin adı *Tanrısal Eros*

18 Grabar, 1989, 102.

19 Nygren, 1953, I 24; ODB, II. 1254.

20 Voulgarakis, 1989, 12; Platon'un "Sempozyum (Symposium)'daki Diotima konuşmasında, insan ile Tanrı arasındaki ilişki, insandan ileri gelen şeyleri tanrılara ve tanrıdan ileri gelen şeyleri insana iletme ve tercüme etme görevini üstlenen Eros vasıtasıyla kurulur. Eros, insan ile Tanrı arasındaki ortak noktada durmaktadır […] Hıristiyanlık tarihinde Yeni Ahit yazılarından Ortaçağ'ın dogmatik ve mitik kurgularına kadar IX. ve X. Yüzyılın din felsefesine dek (Platon felsefesi) izlenebilir." Cassier, II, 340-342; ayrıca Osborne'un çalışması Platon ve Eros üzerine kapsamlı bir çalışmadır. Daha fazlası için bkz. Osborne, 1994, 25-32.

21 İskenderiyeli Origen (ö.253) Süleyman'ın Ezgiler Ezgisi (Canticum Canticorum) üzerine yazdığı homiliesinde, Eros'u Hıristiyan agape ile özdeşleştirme çabası içine girmiştir. Nitekim aşkın en erdemli hali, evlilik kurumu ya da bekâret gibi kavramlarla birlikte anılması ile mümkün kılınmıştır. Daha fazlası için bkz. King'in Origen on the Song of Songs as the Spirit of Scripture: The Bridegroom's Perfect Marriage-Song adlı eseri; ODB, II 1254 ve ODB, I, 727.

(Θείος Έρως)'tur[22]. Önceki yüzyıllara ait erken dönem dini literatür arasında keza dikkat çekici bir örnek ise *eros* kelimesini Tanrı'nın isimleri arasında gösterir[23]. Geç V.- erken VI. yüzyılın teolog ve mistiklerinden Pseudo-Dionysios Areapagite'ye ait İlahi Adlar Üzerine (De Divinis Nominibus ya da özgün adı ile Περὶ θείων ὀνομάτων) adlı eserde *eros,* Tanrı'nın gücünü ifade eden bir isim, ilahi doğasına verilen addır[24]. Pseudo-Dionysos felsefesi, Tanrı'yı "Eros" ile özdeşleştirir, ona göre evrende yarattığı her şeyde iyilik ve güzellik, kısacası *eros* vardır: "[…] *her* şeyi mükemmele getirir, her şeyi bir arada tutar, her şeyi döndürür. İlahi Eros, İyinin İyisidir."[25] Başka bir deyişle, *eros*u anlamak için Tanrı'yı aramamız gerekir ya da *vice versa*.

Bu çift yönlü arayışı manastır pratiklerinde buluruz. Tek amacı, sevginin önemini vurgulamak ve bir manastır erdemi olarak kabul edilmesini sağlamak olan Ioannes Klimakos'un çalışmasında aşk ana temadır; ruhsal yolculuğun başlangıcı ve sonudur. Bizans manastır yapısında yadsınamaz öneme sahip Klimakos, aşk hakkında konuşurken hem *agape* hem de pek kez *eros* kelimesini kullanmıştır[26]. Örnek olarak "Komşunu Sev" buyruğundan farklı olarak Luka yazarının aktardığı "*Günahkar Kadın Bağışlanıyor*" (Luka 7:47) bölümünü işaret ederek: […] *onun pek çok olan günahları bağışlandı. Çünkü o, çok sevgi (eros) gösterdi.* Ona göre, sevgiye sevgi ile karşılık verilmelidir: *Eros'*a karşı eros!

Kilise Babası Nyssa'lı Gregorius ise *homilie*si *In Canticum Canticorum'*da *eros* ile *agape* arasında bir ayrım gözetmemiştir[27]. Gregorius'un "Hıristiyan Öğretinin Prensi" olarak adlandırdığı İskenderiyeli Origen, Antioch'lu Ignatius'undan alıntı yapar ve şu ifadeyi kullanır: "*Benim Aşkım (Eros)* çarmıha gerildi!"[28]. Tanrı'ya *agape* ya da *eros* demenin hiçbir fark yaratmadığı sonucuna varan Nyssa'lı Gregorius, Origen, Pseudo-Dionysios Areapagite, Aziz Simeon ve Ioannes Klimakos gibi *Scholia*'nın anonim yazarları da Tanrı'yı hem *agape* hem de *eros* olarak çağırmış hatta *eros* daha kutsal, en kutsal olandır, ifadesi kullanılmıştır[29]: Çünkü Tanrı, sevgidir. (1. Yuhanna 4:8)

Ziyadesiyle sanatta "Tanrı Aşk"ına iki şekilde ulaşılır: Yeryüzünde bulmak ve öteki dünyada kavuşmak. İlk Hıristiyanlık dönemi katakomp resimlerinde öteki dünya ve ölümsüzlük kavramlarına referans "Eros ile Psykhe"[30] mitosunun kullanıldığından

22 Florovsky, 1987, 949–1022.

23 Nygren, 1953, II 15.

24 PG, 3:144A; ODB, I, 727; Eserin tamamı Corpus Dionysiacum içinde Cilt I'de yer alır İlahi Eros «θεῖος ἔρως» ifadeleri için bkz. DN,4.10,155,16-17/708B; Ayrıca insanoğlunun İsa'ya olan sevgisi de "Yaralı Eros" olarak tanımlanmıştır. ODB, I, 629-630.

25 Vasilakis, 2014, 207, 220 dipnot 54, 225-226 ve 238; Vogel, 1981, 64.

26 Kordochkin, 2003, 268-277.

27 Cant. Cant. XIII GNO VI. 383. 9.

28 Scheck, 2002, Kısım adı: Commentary on the Epistle to the Romans (Roms. 7. 2) Cilt 2, 7. Kitap.

29 PG, XLVI, 905, PG 4. 265A ve PG 268CD; "Tanrı Eros'tur" bkz. Quispel, 1979, 192.

30 Kurt Weitzman, Pseudo-Callisthenes'ın romanslar hakkında geniş bilgi vermesi sayesinde zengin resim siklusuna sahip olduğu muhtemel daha fazla sayıda romanstan günümüze çok

bahsetmiştik. Anlaşılan katakomp ikonografisinde ölümsüz bir tanrı-olmayan Psykhe'nin yılmadan her türlü zorluğa göğüs gererek "gerçek aşk"ına kavuşmak için gösterdiği olağanüstü çaba değerlendirilmiştir. Roma Domitilla Katakombu'nda yer alan bu freskonun ikonografisi, tıpkı bizler gibi ölümlü Psykhe'ye ölümsüzlük bahşedilmiş öte dünyadaki aşkı Eros'a cennet bahçesinde hakettiği rahata kavuştuğunu söyler. (Res. 7) İlahi bir varlık olan kanatlı Eros'a karşıt Psykhe'nin kanatsız dünyevi hali, insanoğlu ile kutsal olan ilişkisinin bir yansıması olarak Hıristiyan ikonografisinde karşımıza çıkar. Bu yansıma, Tanrı'yı arayan, gerçek Tanrı sevgisi için seçimler yapan, düzenlerini terk ederek (*anachoresis*) yollara/çöllere düşen, çeşitli zor sınavlar/badireler atlatarak tehlikelerle yüz yüze gelen ancak yılmayan *spoudaioi* (hevesli kişiler) ya da *filoponoi* (gayretli kişiler) olarak tanınan keşişleri ve onların Tanrı sevgisini bulma arayışları ile örtüşmektedir[31]. Onların çıktığı "Mistik Yolculuk"un sonunda hem bu dünyada hem de göklerde elde edilecek hazine ise sevgidir. Eros üzerinden aşk/sevgi terminolojisine dinsel meşrulaştırmalar yapılmış, 'Kutsal/Göksel' ya da 'Tanrısal Eros' olarak adlandırılan Θείος Έρως kavramı[32] Hıristiyan metinlere nüfuz ederek Tanrı ile insan arasındaki ilişkinin yoğunluğunu, aralarındaki karşılıklı (olması gereken) sevgiyi anlatmanın bir yolu bulunmuştur. Manastır hayatına bilhassa XI. yüzyılda ağırlığını koyan –Klimakos'un öğretisini destekleyen- Yeni Teolog Simeon'un teolojisi de keza Tanrı ile mistik bir birleşmeyi temel almış, katı aşamalardan geçen münzevi, yoğun meditasyon ile mağara ya da hücrelerde vecd hali ile tanrısal aşka yükselmek istemiştir: Genç Simeon'un deyimi ile *Theos Eros*'a[33]. Bizans resim sanatında ise yukarıda bahsi geçen tanrısal aşka bir merdiven ile çıkılmaktadır. (Res. 8)

Hem göğe yükselmelerini hem de ruhların düşüşünü simgeleyen merdiven metaforu, Antik Mısır döneminden itibaren Yakındoğu coğrafyasının dini sembolizmi

azının ulaştığını (Alexander Romansı gibi) ayrıca, Oxyrhynchus papyrüsü üzerinde yapılan incelemeler neticesinde "Amor (Cupid) ve Psykhe" mitine ait alegorik bir romansa dair resimlendirilmiş bir siklusunun bir zamanlar var olduğunu düşündürdüğünü söyler. Bkz. Weitzmann, 1947, 55 ve Res. 43.

31 Keşişlerin özellikleri için bkz. Mango, 2018, 119-138; "Gizemlerin dili ve simgeleri Tanrı'yla birleşmenin anlatılmazlığını dillendirmek için bir figüre, pek de kötü olmayan bir figüre dönüşmüştür: Psykhe'ye!" bkz. Carlier, 2016, II 355; Eros'un ışığı getirdiği ve böylece geceyi de gündüzden ayırdığı söylenen mit, Eski Ahit'de Tekvin (Yaradılış) ile -Tanrı'nın eylemiyle- bağdaşmaktadır. bkz. Tardieu, 2016, I 378; "Hıristiyanlık içinde köklü bir Helenleşmeyi temsil eden" gnostik metinlerde tanrının ışığını taşıyan Eros kaos içindeki varlıkları aydınlatmakla kalmaz, cennet ile yeryüzü arasında kurulan uyumu da temsil eder. Aşk tanrısı her iki evren arasında gidip gelebilir ve bu iki dünyayı güzel ve arzu edilir bir şekilde birleştirir. bkz. Eliade, 2017, 505.

32 Aziz Simeon, Konstantinopolis Studios Manastır'nda aldığı ona verilen yeni ismi ile "Yeni Teolog" Simeon'un (ö.Mart 1022/1040) literatürü XI. yüzyılda manastır sistemine kazandırdığı doktrin Klimakos'un merdiven metaforu ile uyum arz eder. Bu konunun detaylı analizi için bkz. Martin, 1954, 156-163 ve 169.

33 Tanrısal (göksel, ilahi, kutsal) anlamında metinlerde geçen «θεῖος ἔρως», «theíos éros» ya da θεϊκός şeklinde anlamı aynı yazımı farklı ifadelerdir.

içinde, ölümden sonra güneşe (yıldızlara, cennete ya da öte dünyaya) doğru çıkıldığı gibi göklerden de yeryüzüne inilebilmek için kullanılmaktadır. Manastır pratiklerinin şekillendiği aynı coğrafyada, Ioannes Klimakos'un Göksel Merdiveni'nden önce Yakup'un merdiveni ile tanışılmıştır: Eski Ahit'de yer alan anlatıda Yakup rüyasında gördüğü merdiveni melekler yeryüzüne inip çıkmak için kullanır. (Yaradılış 28: "Yakup'un Rüyası" 12). Klimakos kopyaları arasında Bizans resim sanatının özelliklerini genellikle tam sayfa, renkli ve altın varaklı resmedilmiş minyatürler ve ikonalarda görünen merdiven, Eski Ahit'te bahsi geçen Yakup'un Merdiveni tasvirinin yorumlarıdır. Zira Yakup'un rüyasında gördüğü meleklerin yeryüzüne inip çıkmak için kullandığı göksel merdiveni, Klimakos sonsuz hayat sahibi olacak ölümlüler için kullanmaktadır.

Aralarında en erkeni XI. yüzyıla tarihlenen minyatürlü elyazmalardan öncelikle Konstantinopolis üretimi[34] *Vatikan gr.* 392 işçiliği ve diğerlerine örnek teşkil eden özellikleri ile öne çıkar. Ardından aynı yüzyıla ait *Patmos* kopyası *gr.* 122; XII. yüzyıl kopyaları arasından *Paris Bibl. gr.* 1158, *Sinai gr.* 418 ve *Vatikan cod. gr.* 1754 *codex* elyazmalarında yer alan minyatürler; son olarak iki ikonada, Princeton Üniversitesi Sinai Koleksiyonu'nda yer alan XII. yüzyıla ait altın varaklı ikona ile Sinai Azize Katerina Kutsal Manastır koleksiyonuna ait ahşap üzerine tempera altın varaklı ikonada resmedilmiş Göksel Merdiven tasvirleri konumuz açısından önemli detaylar barındırır. Bu detayların başında doğaüstü karakterler, mitolojik unsurlar gelir. *Göksel Merdiveni* sırayla çıkan din adamları *Cupid*lerce yargılanır: okunu yayına sürmüş havada uçarak resmedilmişlerdir[35]. (Res. 8) Ayrıca bu merdiven salt transfer aracı değil, cenneti hak etmek için gerekli aşamaları gösteren bir şemadır. Elini ayağını dünya nimetlerinden çekmiş otuz aşamadan oluşan otuz zorlu erdem sınavını vererek otuz basamak çıkan din adamları, dünyevi aşk yerine göksel aşkı seçerek nihayet Tanrı'nın sevgisi ile ödüllendirileceklerdir. Her bir basamak verilmesi gereken bir sınav ve ödünü ifade eder: ilk basamak Tevazu, son basamağı Sevgi'dir. Tüm basamakları başarıyla geçen keşişleri ise bizzat Tanrı, ışıkla aydınlanmış altın varaklı göklerde beklemektedir; onları Göksel Aşk «θεϊκός ya da θεῖος ἔρως - theíos éros» ile kucaklayacaktır. Merdivenin etrafında uçan siyah, yargılayıcı ve acımasız görünümlere sahip *Cupid*ler küçük şeytancıklar olarak tasvir edilmişlerdir. Onları ok ve yaylarından tanımaktayız. Özellikle 'Şehvet Basamağı'na henüz adım atmış ancak doğru yollardan şaşmış keşişleri yargılarken görmekteyiz[36]. Bizans dini sanatının figüre kavramsal olarak uzak durmadığının imgesel bir ifadesidir. Bu kavramsal yaklaşım ve marjinal stildeki minyatürlerdeki kalıplaşmış simgeselliği, Aşk Tanrısının mitolojik

34 Martin, 1954,123.

35 Bu minyatürler Sinai cod. gr. 418 fol. 15; Vat. cod. gr. 1754 fol. 2 ve cod. gr. 394 fol. F; Paris Bibl. cod. gr. 1158 fol. 256. Daha fazla bilgi için bkz. Martin, 1954, 164, LIX Fig.179, Fig. 238, Fig. 67 ve Fig. 12; Princeton Üniversitesi Sinai İkona Koleksiyonu, İnternet Erişim Tarihi 29. Temmuz. 2021. Daha fazlası için bkz. J. Chryssavgis, 1985, 191-200.

36 Bizans destanı Digenes Akrites'ten aktaran Doğer: "Çünkü Eros aşkın yollarında onu doğru izlemeyenlerin; Kalplerine işkence eden bir yargıçtır; Oklarıyla iyi nişan alıp kalpleri vurur; Ve etrafta uçarak akılları karıştırır; Ona sahip olan hiç kimse, meşhur olsun, zengin olsun ondan kaçamaz; Çünkü Eros ona karşı gelenlere hemen yetişir." Doğer, 2014, 30.

karakter özellikleri arasında -Bizans romanslarında da sıklıkla bahsedilen- insanı yoldan çıkaran "ateşe düşüren", "günaha sürükleyen küçük şeytan", kısaca şeytani özelliği ile örtüşür[37]. Orta Bizans döneminin bakış açısına uygun düşen "şeytan ve aşk" özdeşliği, *dünyevi aşk* kavramının içeriğinde yer alır[38]: Bizans dünyasında aşk hem laik hem de kilise kaynaklı kamusal otorite tarafından kontrol altına alınmış, dünyevi aşkın günaha hizmet etmek olduğu düşüncesi savunulmuş, kurumları tehdit eden bir günah olarak kabul bulmuştur; insanın içine şeytan girmesiyle yoldan çıkması ve günaha sürüklenmesi "doğaya aykırı bir nedene bağlanarak" kısacası tutkularına yenik düşmesi şeytan ile ilişkilendirilmiştir[39]. Bu türden aşkların kurbanı olan imparator ve imparatoriçeler dahi kilisenin bakış açısına karşı durmanın bedelini ağır ödemişlerdir. Örneğin, XII. yüzyılda yaşlı imparatoriçe Zoë Porphyrogenita'nın (ö.1050) ikinci kocası Paphlagonia'lı IV. Mikhael'e (ö.1041) olan tutkulu aşkı Konstantinopolis çevresinde "ruhuna şeytan girmiş" olduğu şeklinde yorumlanmıştır[40].

Bizans'ın *roman*larına baktığımızda dili -batının aksine- temkinli, ölçülü, yoğun Klasik edebiyat unsurları taşır, dünyevi aşkın getirisi şehvet duyguları ve erotizm aynı ölçüde şiirsel ifade içinde ima edilir, açıkça yaşanmaz[41]. Zira Bizanslılar bu eserlerde de "*arzularına yenik düşen bedensel aşkın*" şeytandan kaynaklandığını varsaymışlardır[42]. Bu inanç Bizans romanslarının adeta temel motifidir, dikkatli hareket eden figürler aşkın şeytani tuzaklarına karşı gerçek bir ahlak mücadelesi verirler. Günümüze ulaşabilen dört Komnenos öyküsü arasında -Orta Bizans sanat ortamında- Theodore Prodromos'un '*Rhodanthe ve Dosikles'* ile 1140'larda yazıldığı düşünülen Eumathios Makrembolites'in '*Hysmine ve Hysminias*'de, ayrıca XII. yüzyıl ortalarına tarihlenen Konstantin Manasses'in '*Aristandros ve Kallithea' ve* Niketas Eugenianos'nun *epithalamia*sı *'Drosilla ve Charikles'* romanslarında Aşk Tanrısı Eros iş başındadır. Bu romanslar imparatorluk terminolojisi ile yazılmış Eros üzerine oldukça kapsamlı metinlerdir; ek olarak evlilik ve gelin odası edebiyatında Eros'un yerini de gösterir. *Hysmine ve Hysminias*'de sadece Eros'a ayrılmış 3 bölüm bulunur[43]. Kuşkusuz en çarpıcı kısım, Eros'un imparator olarak

37 Kastedilen Rhodanthe ile Dosikles, Hysmine ile Hysminias, Aristandros ile Kallithea ve Drosilla ile Charikles adlı dört Bizans romansıdır. Bkz. Jeffreys, 2012, 98, 192,246, 402-402.

38 IX. yüzyılın sonuna ait Kapadokialı Azize Eirene vitasında aşkın "şeytan işi" olduğu vurgusu tekrar edilir: "Şeytansı aşk", "tüm bunlar şeytan işi". Bu yüzyıllarda elit kesime ait yasak aşka sebebiyet veren dünyevi aşk, şeytanlara bağlamıştır. Daha fazlası için bkz. Laiou,1999, 194, 196 ve dipnot 63, 69, 70; Kazdhan, 1990, 135.

39 Doğer, 2014, 32.

40 Doğer, 2014, 33.

41 […] edepsiz hiçbir şaka ve joie de vivre yoktur. Bizans edebiyatının tonu ağırbaşlı hatta kasvetlidir […] Mango, 2018, 275.

42 "Love" ODB, II, 1254.

43 Theodore Prodromos'un Rhodanthe ve Dosikles'de: "Eros, arzunun göksel çiyi", 2.463; "Eros kötü niyetli erkeklerin kalplerinin derinliklerine uçtuğunda, en şiddetli güçtür" 6.57; "Eros vurduğunda kalpler zehirlenir ve alev alır", 8.192; Eumathios Makrembolites'in Hysmine ve Hysminias'da: Kitap I, II ve III tamamı; Konstantine Manasses'in Aristandros ve Kallithea 'de

resmedildiği IV. Bölümdür[44]: Eros'un "*Herşeye hükmeden*" lakabını her iki eserde de buluruz ve öykü içinde imparator olarak resmedilmiş olması ondan Ἔρως βασιλεύς (Eros basileus) olarak bahsedilmesi ise tıpkı bir imparator gibi erkekleri köleleştirebilme özelliğine bir vurgudur[45]. Tek bir ok yeter!

Klimakos *Göksel Merdiven* minyatürlerinde *cupid* figürleri küçük şeytanlar gibi tasvir edilmiş olsalar da -Aşk Tanrısının iyi bilinen silahları ok ve yayı ile- Tanrı'nın kanatlı hizmetkârlarından biri olarak görev aldıkları unutulmamalıdır; kutsala yakın olan doğaüstü varlıkların tasviri Ortaçağ ruhuna ve bakış açısına son derece uygundur[46]. Böylece simgeler yoluyla konuşan ilahi 'kanatlı yaratıklar' arasında yer almasına imkân veren mitolojik özellikleri sayesinde Orta Bizans'ın motif sözlüğüne günaha sürükleyebilme (şeytani) gücünün girdiğini görmekteyiz. Bu acımasız, küçük, kanatlı yaratık tüm Klimakos elyazma kopyalarında yaklaşık bir düzine minyatürde az çok yer alır. Temelinde konu daima İsa'nın çölde şeytan tarafından sınanmasına atıf, keşişlerin akıl çelen şeytan ile yüzleşmelerini konu alan münzevi adayın dünyevi aşka karşı vereceği savaş sahnelerinde tasvir edilmiştir: Yaşadığı ikilem, *Vat. Cod. gr. 394 fol.98* "21. Basamak: Kendini Beğenmişlik" *siklus*u içinde yer alan minyatürde açıkça görülür (Res. 9). Bu minyatürde olduğu gibi kimi zaman çocuk, kimi zaman ergen bir genç olarak karşımıza çıkan cupid, "yoldan çıkaran şeytan" rolünde, günahı temsilen resmedilmiştir. Günahın doğasına uygun siyah renkte, yargılayıcı rolde havada uçmakta ve merkezdeki figürün solunda daha aşağı bir kademede yer almaktadır. Solda yer alması, hem sanatta daha az kutsal olana ayrılan mevkii hem de İsa'nın dünyevi doğasını işaret eden taraftır. Merkezde merdiven benzeri bir yükselti üzerinde duran ve ona karşı açıkça direndiği anlaşılan keşişin sağında ise, soldakine nazaran daha yukarıda yer alan figür de, Eros gibi kanatlıdır. Göklerden elini sallayan beyaz bir melektir[47]. Birbirine zıt renklerde, zıt yön ve kademelerde bulunan iki kanatlı figürün, birbirine zıt iki kavramı temsil ettiği aşinadır. İkonografi, bize 'dünyevi' ve 'tanrısal' aşk kavramlarını işaret etmektedir. Dünyevi aşk yerine göksel aşkı

bilhassa bkz. Jeffreys, 2012, 125-151.

44 Jeffreys, 2012, 162-163.

45 Adının Manganeios Prodromos olarak kabul gördüğü şair (Theodore Prodromos ile karıştırılmamalıdır) 1152 ile 1156 yılları arasına tarihlenen üç şiirinde, döneminde Batı romanslarına ilham olan, yakışıklılığı iyi bilinen İmparator Manuel'i erotik imgeler kullanarak Eros basileus olarak adlandırmış ve de Üç Güzeller ile birlikte hamam gibi mekânlarda son derece uygunsuz bir şekilde betimlemeye korkusuzca teşebbüs etmiştir. Magdalino, 1992, 197-204.

46 Borstlap, 2018, 201-21.

47 Ve metinde şöyle yazar: "Görünmeyen bir ruh (kastedilen Eros / dünyevi aşk) yaklaştığında, beden korkar; ancak (onu) hazır bekleyen bir melek, tinin naçizane bayram etmiş halidir." Paris cod. gr. 74 XXI "Korkaklık" kasidesinde de aynı cümle yer almaktadır. Bkz. Martin, 1954, xxıı. ve 117; Korku ile kastedilen, günaha düşmekten korkan ve bedenini kontrol altına almaya çalışan keşişin tüm endişesi dünyevi-bedensel aşka kapılmaktır. Metin ile imge, şeytani-olumsuz sıfatlar yüklenmiş Aşk Tanrısı bir nevi anti-Eros kavramı ile uyumludur. Anti-Eros kavramı için bkz. Panofsky, 2012, 194, dipnot 87 ve Resim 99.

seçen kişinin ödülü neticesinde cennettir. Aynı *codex* içinde (*Vat. gr. 394 fol. 149)* "28. Basamak" minyatüründe ise kompozisyonun en sağ kenarında, üstlerinde "iki şeytan" yazmasına rağmen biri silinmiş -ki elyazmalarında sık karşılaşılan bir durumdur- tek bir *Cupid* görülmektedir, tüm donanımıyla okunu yayına sürmüş havada koşar gibi bir dizi kırık, hafif yerden havalanmış bir şekilde resmedilmiştir (Res. 10).

Aynı yüzyıl üretimi (hatta aynı şehir, Konstantinopolis üretimi) başka bir Bizans eserinde de Eros tasvirleri dikkat çeker. Hatta Klimakos'un *Göksel Merdiveni* ve diğer basamak minyatürlerinde yer alan şeytani-cupid imgeleri ile ortak bir takım figüratif özellikler taşırlar. Pseudo-Oppian'ın Venedik Marciana Kütüphanesi Koleksiyonunda yer alan XI. yüzyıla ait Bizans resim sanatının değerli eseri *Cynegetika* (Avcılık Üzerine) *MS Gr. 479* elyazması Cupid tasvirleri ve bu elyazmasının sonraki yüzyıllara ait iki Paris kopyasındaki (*MS. Grec. 2736* ve *MS. Grec. 2737*) Marciana'dan modellenmiş olduğu düşünülen kopya figürleri, zengin ikonografik veri sunarlar. Venedik Cynegetika'sının metni açıkça "*Eros'un Gücü*" nü tarif etmiştir[48]:

> *"Böyle ateşli oklar, şiddetli ruh, var mı?;*
>
> *keskin, tüketen, akılları yok eden, çıldırtan, tedavi edilemeyen eriyen nefesi; hatta sen en vahşi olan hayvanların bile yakışıksız arzularını karma karışık edersin."*

XII. yüzyılın Bizans edebiyatının önemli ismi Prodromos'a ait romans Rhodanthe ve Dosikles epigramının dizeleri ise yukarıda verilen Cynegetika metinini Bizans sanatı cupid ikonografisi bağlamında tamamlar:

> *"Karşı konulmaz bir güç olarak Eros, yayını birine doğru sabitlediğinde, tam kalbinden vurur; elinin bir hareketiyle alevi ateşler;*
>
> *kemikleri ateşe verir, yürekleri kavurur.*
>
> *Ayakları üzerinde yürür ama kanatları sayesinde koşar gibidir;*
>
> *O, her şeyi kapsar ve tüm doğayı etkiler, her türlü yüzen veya*
>
> *kanatlı yaratığı, vahşi hayvanları ve sürüleri."*[49]

Venedik Marciana Kütüphanesi kopyasında yer alan "*Eros'un Gücü*" adlı minyatür resminde (Res. 11) 'uçan uçmayan ya da sürünen' çeşitli hayvanlardan oluşan sürüye yayını sabitleyen Eros figürünün, Prodoromos'un dizeleriyle -hem imgesel hem de kavramsal- bir uyum yakaladığı görülmektedir.

MS Gr. 479 Venedik elyazmasının diğer Eros figürü ise "*Olymposlu Tanrılar*" minyatürü olarak adlandırılır; bir grup Yunan tanrı ve tanrıçasına hedef aldığı oku ile onları kovalamaktadır; çok-tanrılı dine nişan almıştır (Res. 12). Bu sahnenin arka planında dönem kıyafetleri taşıyan insan tasvirleri de kompozisyon içinde görev alır. Figürlerin

48 Aynı Eros tarifi günümüze ulaşan tek Bizans Destanı olan Digines Akrites (XII. Yüzyıl) tarifi ile uyumludur. Bkz. bu çalışma içinde dipnot 35 ve Doğer, 2014, 30.

49 Jeffreys, 2012, Theodore Prodromos, Rhodanthe ve Dosikles, II, nr. 420-430.

üzerinde "*erotes"* (aşıklar) yazmaktadır; bir ihanet ya da aşkın yol açtığı kıskançlık sonucu (belki de bir Klasik ya da Bizans dönemi bir romansına dayanan) oldukça kötü sonuçlar gerçekleşmek üzeredir. Minyatürde anlatıldığı üzere Eros, insanı (hatta tanrıları) günaha, yanlış olana aşka (dünyevi aşka) sürükleme gücüne sahiptir. XI. yüzyıl Venedik *Cynegetika*'sının sadık bir kopyası olduğu düşünülen XV. yüzyıldan önceki bir tarihe ait *Paris MS. Grec 2736*'dan farklı olarak, 1554 yılına ait *MS. Grec. 2737* kopyasında Cupid'in gözleri bağlıdır. Bu kopyalardan en erken tarihlisi XI. yüzyıla ait Venedik modelinde gözlerinin bağlı olup olmadığı tam olarak anlaşılamamaktadır. Ancak Bizans sanatında farklı eser gruplarında gözleri bağlı *Kör Cupid*lere rastlarız.

Ortaçağ sanatının günümüze ulaşabilen XI. yüzyıl ve XII. yüzyılı kapsayan 'rozetli kutular' olarak adlandırılan Orta Bizans sanatı fildişi örnekler arasında birbirinden farklı uğraşlarla meşgul, zengin *Cupid* tasvirleri yer alır. Walters Koleksiyonu'nda bulunan Konstantinopolis üretimi *"Dövüşe Hazırlanan Savaşçılar"* adlı fildişi kutunun her yöne bakan panelleri, savaş aletleri taşıyan *putti* ile bezenmiştir (Res. 3. 4. ve 13). "*Cupidli Kutu*" olarak adlandırılan diğer bir rozetli kutunun yan ve ön panelinde yer alan okunu yayına sürmüş ve nişan almış iki *putti*den -özellikle yan panelde yer alan- dizini kırmış nişan alan savaşçı *Cupid*, Klimakos şeytanları ve *MS Gr. 479 Cynegetika Eros*ları ile aynı ortak biçimsel özelliklere sahiptir. Literatüre baktığımızda *Rhodanthe ve Dosikles* romansında yer alan ayrıntılı Eros tasviri, her üç örnek ile uyumlu gözükmektedir (Res. 14). Yukarıda alıntıladığımız şiirde Prodoromos'un ifade ettiği şekilde, hepsinin 'kanatları sayesinde havada *koşar gibi*' bir dizi kıvrık '*yayını birine doğru sabitlemiş*' olarak tasvir edildiklerini görmekteyiz. Burada Bizans sanatının üretimi üzerine, tamamen Klasik örneklere başvurmamış yanı sıra kendi edebi kaynaklarından yararlandığını da söylemek yanlış olmaz. Bu duruma en iyi örnek Klasik sanatta eşine rastlanmayan görüşü engelli *cupid*lerdir. Pseudo-Oppian'nın *Cynegetika* Venedik kopyasında yer alan "*Herakles ve Geryon'nun Sığır Sürüsü*" minyatürü *putto*lar ile doludur ve de bu sahne doğrudan Klasik bir tasvir ile ilişkili olmasına rağmen küçük bir ekleme ile önemli bir fark yaratan Bizans sanatına özgü bir *cupid* tipi 'kör cupid' tipi içerir (Res. 15). Onuncu görev uyarınca Eurystheus'un emriyle Erytheia Adasına giden Herakles, canavar Geryon'nun sığır sürüsünü getirmekle yükümlüdür. Kızgın güneş ortalığı kavurmakta aşırı sıcak yüzünden susuz kalmış ve de henüz ehlileştirilmemiş sığırlar Herakles'e zorluk çıkartır. Herakles de ok ve yayını herşeye sebep olan Güneş tanrısı Helios'a doğrultur. Güneş tanrısı bu kahramanın cesaretinden çok etkilenir ve ona güvenli denizlerde yelken açabilmesi için altın bir kap verir. Venedik kopyasında Herakles'i sığır sürüsünü güderken hikâye ile hiçbir bağlantısı olmayan *cupid*lerle çevrelenmiş halde görmekteyiz. Minyatürde yer alan dört *putti* tasviri Klasik bir modelle ilişkilidir; Weitzmann'ın tespitine göre İÖ. I. yüzyıla ait *Pompeii Casa di Sirico*'da yer alan freskoda "*Herakles'in Omphale'nin Sarayındaki Sarhoşluğu*" tasvirinde etrafını saran yaramaz *putti* ve her birinin uğraşlarıyla tüm kompozisyon, *MS 479* Geryon minyatürü ile bağlantılır[50]. Lakin önemli bir fark ile! Dört

50 Pompeii Casa di Sirico'da yer alan freskoda "Herakles'in Omphale'nin Sarayındaki Sarhoşluğu" tasviri için bkz.Weitzmann, 1951, 121 ve Fig. 138 ve 141, XXXIX.

cupid arasından bir tanesi yolunu şaşırmıştır; Bizans tasvirinde bir cupid susuzluğunu gidermek için hikâyeye göre skyphos olması gereken ancak daha çok bir sepete benzeyen kabın içine emekleyerek başını sokmuştur. Tıpkı Paris Louvre koleksiyonunda yer alan, Herakles siklusuna sahip aynı yüzyıla ait Konstantionopolis üretimi fildişi bir kutuya ait olduğu düşünülen panelde olduğu gibi: bu defa Herakles, kentaur ile çarpışırken küçük bir cupid en sağ alt köşede meyve dolu bir sepetin içine başını gizlemiştir. Yinelenen bu ifade şekli Orta Bizans dönemine ait benzer kör cupid uygulamalarına özellikle fildişi kutularda sık rastlanır (Res. 18). Ancak aralarında en çarpıcı örnek –muhtemelen Konstantinopolis'ten Venedik San Marko hazinesine aktarılan metal tütsülüktür: Orta Bizans dönemi mimarisini özelliklerini yansıtan çok kubbeli kilise formunda *kapnisterion* doğuya özgü griffon gibi fantastik figür ve bitkisel süslemeleri arasında, yuvarlak kulplu örgü sepet içine emekleyerek başını sokmuş 'kör cupid', çarpıcı bir kabartmadır. (Res.17) Gümüş ve pirinç rengi kontrastlığında verilerek daha belirgin hale getirilmiş olması dışında figür, mitolojik bir sahnenin parçası değildir. Motifin kendisi çerçevelenmiştir. Bu metal eserde uygulanan çalışma da bize kör cupid figürünün onu gören kişinin kolayca idrak ettiği belirli bir ikonografik anlamı olduğunu söyler.

Helenistik örneklerde benzer yaramazlıklarla meşgul *cupid*lerin hiçbirinin gözleri bağlı, ya da kör veya başını bir nesnenin içine sokmak suretiyle görmesi engellenmiş tasvir edilmemiştir. Klasik sanatta hiç kör tasvir edilmeyen Eros figürü, Bizans sanatında neden başını gizlemektedir. *MS Gr. 479 Cynegetika* minyatüründe, Orta Bizans Sanatı fildişi kutu grubunda –neredeyse hemen hepsinde- ve özellikle çerçevelenmiş halde San Marko'daki metal eserde bulduğumuz *Kör Cupid* (*caeca cupido* ya da *caecus amor*) motiflerinin hepsi Ortaçağ dönemine ait eserlerdir. Başını gizleyen dolayısıyla görme yetisini geçici olarak kaybeden bu minik figürler kimi zaman bir su içme kabı, bir küp, meyve sepeti veya bir bal sepeti/sepet örgü arı kovanına girmektedir. Kilise formundaki madeni tütsülükteki cupid hariç diğer hepsi mitolojik bir sahne içinde yer alır ancak hikâyenin bir parçası, hikâyede geçen bir karakter değillerdir. Rastgele bu şekilde tasvir edilmediğini düşündüğümüz bu figürün nasıl bir ikonografiye dayandığını araştırmak için daha erken bir örnekten yola çıkarak, henüz kanatlarını kaybetmediği (en azından birini) hala Aphrodite'nin küçük yaramaz oğlu Aşk tanrısı Erosların sıklıkla yer aldığı Erken Bizans dönemi sanatına ait eşşiz bir örneğe başvururuz. Iustinianus Dönemine ait en erken örnek, yegâne mozaik bir kör cupid tasviri olmakla kalmaz şu ana kadar işlenmiş tüm Orta Bizans tasvirlerine kıyasla daha ayrıntılı biçimde resmedilmiştir. Ürdün'deki Madaba Bazilikası-Theotokos Kilisesi narteksinde, VI. yüzyılın bir 'Bizans-Euripides Tragedyası"[51] olarak karşımıza çıkan Hippolytus (Hippolytos) mitini konu almasından ötürü "Hippolytos Sarayı giriş holü" olarak adlandırılan zemin mozaikleri arasında, Aphrodite'nin (Venus) ayakları altında iki Eros yer alır. Bunlardan solda itaatkâr cupid

51 IX. ile başlayan ve XII. yüzyıl boyunca devam eden kültürel yenilikler bağlamında Euripides, Orta Çağ'ın en popüler oyun yazarı idi: "Bizanslılar onun oyunlarının çoğunu korudular ve kopyaladılar. Ayrıca, Euripides'in, XI. veya XII. yüzyılın tek Bizans tiyatrosu ve edebiyat üslubunda doğrudan bir etkisi vardır." ve dramaları hk. Weitzmann, 1954, 190-91 ve mit için bkz. ODB, II, 936

tanrıçanın çıplak ayağına kapanmış iken sağdaki cupid tek kanatlıdır ve kafasını bir sepete, bir bal sepetine sokmuştur.[52] (Res. 16) Theokritos'un "*Bal Hırsızı*"[53] adlı idiline dayanan bir tasvirdir:

> *"Bir keresinde hırsız Aşk, bal kovanlarını soydu;*
> *Arı onu soktuğunda, hemen bir zonklama hissetti […] ve Aphrodite (Eros'a) gülümseyerek cevap verdi; Sen de arı gibi küçük bir şeysin;*
> *sen de çok fena sokabilirsin! "*

Theokritos'un idili ile Hippolytos miti arasında kurulan eşsiz ilişki, iki Helenistik unsurun bir Bizans yorumu olarak ortaya bu mozaik panelde karşımıza çıkar. Tragedyada Aphrodite'e yüz vermeyen avcı ve sporcu Hippolytos, tanrıçayı sinirlendirmiştir. Öfkeli Aphrodite, Hippolytos'un üvey annesi Phaidra'nın üvey oğluna körkütük aşık olmasını sağlamıştır -muhtemelen Eros'un attığı ok sayesinde. Avcı Hippolytos, başta tanrıça Aphrodite'e karşı güçlü duruşu sonra üvey annesinin günaha sevk eden şehvet dolu aşkına direnerek Bizans sanatında bir çeşit iffet sembolü haline gelmiştir[54]. Hippolytos mitinde Phaidra'yı oklarıyla adeta körleştirerek dünyevi aşkın günahkar zevklerine meyl ettiren Eros'un acımasız rolü ile kurgusal açıdan Klimakos'un küçük şeytani-kanatlı cupid figürleri bu açıdan uyum arz eder. Theokritus'un dediği gibi *arı gibi küçük bir şeydir ancak* çok fena sokabilir. Büyük acılara sebep olabilecek kudrettedir. Arının iğnesine eşdeğer Eros'un sivri okları vardır. Sevimli görünüşü aldatabilir. Cezalandırıcı rol atfedilen figür, Klimakos'un keşişini günaha sürüklemek için dünyevi aşk ile aklını çelerek duygularına yenik düşmesini sağlayan tuzaklar kurar. Eros rüyalar yoluyla kurbanlarını etkisi altına alabilir. Bu özelliği Klimakos metninde ve bazı Göksel Merdiven elyazma minyatürlerinde görülür. Bizans romansları ile Klimakos metni arasında tespit edilen ve Hıristiyan manastır pratiklere aktarılan bu özelliğin antik dönem kaynaklı olduğunu söylemek mümkündür. Zira Eros için başvuru kaynağı niteliğinde Symposium 203 A'da geçmektedir[55]. Eros'un rüya yoluyla aklı çelmesi, manastır hücrelerinde çilecinin karşılaşacağı bir sınavdır[56]. Keşiş dünyevi aşk sınavından şayet geçememiş ise merdivende cezalandıracaktır.

52 "Sepetin etrafında uçuşan arılar sayesinde bunun örgü sepet tipi bir kovan olduğunu anlaşılır. Günümüzde hala Anadolu'da yerel halk tarafından örülmekte olan bu kovan tipi Anadolu'da oldukça geleneksel bir modeldir." Daha fazlası için bkz. Doğer ve Borstlap, 2021, 1362-1363.

53 Theokritus'un idilleri ve çeşitli şiirlerin nadir Geç Bizans kopyası Paris Nat. Bibl. MS. Gr. 2832 (XIV. Yüzyıl ilk yarısı) içinde saklanmıştır. Bkz. Evans, 2004, 292.

54 ODB, II, 936.

55 Eros, insan ile tanrı arasındaki ortak noktada durarak: "Çünkü tanrı insanlara karışmaz; tersine insanların ve tanrıların beraberliği ve ilişkisi [309] hem uykuda hem de uyanıklıkta bu Eros vasıtasıyla olur." Cassier, II, 340-341.

56 Rüyalarımıza girerek bizi manipüle eden, güdülerimizle oynayarak acımasızca bizi yanlış aşka sev eden bu küçük yaramaz şeytani bir yaratık olarak kullanılan Eros figürü ve romanslar için bkz. Jeffreys, 2012, 27, 57, 90, 130 ve Klimakos için Martin, 1954, 57 ve Kısım III, Bölüm 22, Fol. 22 ve Sinai cod. 418 (cat. No. 33) fol 170r numaralı minyatürde açıkça tasvir edilmiştir Bkz. Collins, 2006, 14 Fig 18.

Eros'un sebep olacağı körlüğün farkında, tıpkı Hippolytus gibi, şehvete karşı koyacak erdemi ve direnci göstermeli, böylelikle "Şehvet" basamağını geçmelidir[57]. Bu bağlamda sıra dışı siklusu ile Theotokos Kilisesi narteksi mozaik zeminden sonra, Ortaçağ'da Bizans sanatında Klimakos'un *Göksel Merdiveni* tasvirlerime ek olarak dönemin rozetli kutuları ile *Cynegetika* minyatürleri ve yer aldığı tüm eser gruplarında karşımıza çıkan kör *cupid*ler bize ahlaki bir kavramın tesmsil edildiğini gösterir. (Res. 18) Ek olarak aynı elyazmasında Hippolytos'un avlanırken bir tasvirinin de yer alması ikonografik açıdan oldukça bütünleyicidir[58]. Bu anlatımda üvey annesi Phaidra'nın gözlerini adeta kör eden akıldışı ve ahlaksız aşkı ifade eden motif, başını gizleyen *Kör Cupid* motifidir. Çünkü Bizans'ta aşkın gözü kördür!

Byzantium'da aşkın kör olduğunu ilan eden söylem Nazianuslu Gregorios'a aittir. Gregorius *Poemata moralia*'da tam olarak şu şekilde ifade eder: "*Tam caeca res est amor et praepostera* / Aşk çok kördür ve çarpıktır"[59]. Aşırı süslenen kadınları konu alan xxıx. *Adversus mulieres se nimis ornantes* adlı bölümde metin içinde yer alan ifade, erkeklerin aklını başından alan kadınlara karşı bilhassa genç erkekleri uyarmakta, içine düştükleri durumu şöyle aktarmaktadır :

"*Verum nec sic igneum cessabat desiderium.*
Tam caeca res est amor et praepostera.
Non ergo valde mirum,
Si quem et tu juvenum de mente deturbasti,
Colore nitens, molliter vestita, roseis digitis, excelso capite,
Nec unum duntaxat, sed quotquot sunt, quorum causa faciem pingis."

(Ama arzu yakmayı bırakmayacak.
Aşk çok kördür ve çarpıktır.
Bu nedenle, çok garip değil,
Eğer sen ve gençliğinin aklını başından almak istiyorsan,
Parlayan renkler, yumuşak (lüks kumaştan) kıyafet, pembe parmak uçları, mükemmel bir baş; sadece bir tane de değil, birçoğu var yüz boyayan.)

Nazianuslu Gregorios'un *Ahlak Üzerine* şiirleri (*Poemata moralia)* arasında aynı bölümde farklı kıtalarında da aşk ve körlük korelasyonu kurar. Aşk-körlük bağlamında

57 Aşkın şeytansı niteliği bağlamında Bizanslıların cinselliğe bakış açısı uyarınca değişik biçimler alan şeytanlar "zevklerin anısını körüklediğini", "insanlara uyku sırasında ya da uyanıkken acı verdiklerini söylemektedir. Laiou, 1999, 196 ve dipnot 70.

58 Pseudo-Oppian'ın Venedik Maricana MS Gr. 479 'su Hippolytos minyatürü için bkz. Weitzmann, 1951, 115, fig. 130.

59 PG, 1862, Cilt 37 : Gregory of Nazianzus, Poemata moralia, xxıv, s.895-896, satır 160. XXIV: "Adversus mulieres se nimis ornantes" için PG İnternet erişimi: 04.07.2021

geçen diğer ifadeler şöyledir: *vitium oculis caecitatem affert* / ahlaksız gözün körlüğü; bir metafor olarak *Nimirum vitium lumina caeca facit* / Tabii ki bozuk ışıklar kör eder; *Sic ferus est et caecus amor* / Vahşi bir yaratıktır ve aşk kördür. *Caeca cupido* (kör cupid) ya da *caecus amor* (kör aşk) şeklindeki inanç Hıristiyan bakış açısına göre günaha sürüklenmiş gözün körlüğüdür. Âşık şayet günahkâr düşüncelere sahip ise, iman gibi güçlü bir dayanağı yok ise, Tanrı gibi kurtarıcısının sevgisine aşkı yeğlemiş ise gözleri körelmiştir. Karanlıkta yolunu bulamayacaktır. Ahlak kurallarını -ki bunlar kilisenin öngördükleridir- hiçe sayan kişi, günahkâr sayılacaktır. Bu şekilde tıpkı *Cynegetika* elyazması "Herakles ve Geryon'nun Sığır Sürüsü" minyatüründe görülen dört *cupid*ten bir tanesinin yolunu şaşırması ve yanlış bir yöne giderek sepete girmesi gibi, dünyevi aşkın yanlış yolları çıkmaz karanlık bir sokakta son bulacaktır. Böylece görüşü kapanan gözlere doğru yolu, aydınlığa giden yönü sadece ışık olan Tanrı gösterebilir. Başı bir kabın içinde kalan, yanlışlıkla içine giren, dizleri üzerinde emekleyerek ayakları üzerinde duramayan, sanki aklı bir karış havada/sarhoş gibi bir kabın içine düşen -adeta merdivenden aşağı düşen ruhlar gibi- figürlerin günaha düştüklerini ve yollarını bulamadıklarını söyleyebiliriz.

Sonuç

Kör Cupid, Erwin Panofsky'nin önemli çalışması Rönesans sanatında, ele aldığı gözleri bağlı cupid figürlerine verdiği isimdir ve tespitine göre Rönesans'tan önce ilk kez Bizans sanatında görülmüş, Antik sanatta bir örneğe rastlanmamıştır. Bu durum akla Hıristiyan sanatın bir getirisi olarak doğmuş olabileceği fikrini getirir, dini veya seküler Bizans literatürünün tasvir sanatı vasıtasıyla ikonografiye yeni bir bilgi aktardığı görülür; bu bilgi, sözkonusu sıra dışı eylemlerde bulunarak başı gizlenen küçük bir cupid figürü üzerinden ahlaki bir ders olduğu tespit edilir. Bizans sanatında *kör cupid* figürü, daima dünyevi aşkı işaret etmektedir. Mitolojik sahne ne olursa olsun, cupid hikâyede yer alan bir karakter olsun olmasın varlığı günaha işaret, kilisenin hoş görmediği tutkulu aşktır. Ahlaki kararların hakemi Kilise hangi aşk türünün insanı cennete, hangisinin cehenneme sevk edeceğine dair uyarmıştır. Akhilles Tatios'un II. Yüzyılda yazdığı Leukippe ve Kleitofon'daki aşkın etkilerinden bahseden Digines Akrites destanında yer alan önemli bir detaya göre, Bizanslılar aşkın insana gözlerden girdiğine inanmaktadır[60]. VIII. yüzyıl biterken VI. Konstantinos, annesi İmparatoriçe Eirene'nin güzel *koubikoularia*sı (nedime) Theodote ile yaşadığı evlilik dışı ilişkisi hoş karşılanmamış, boşanması ve zinayı meşrulaştırma teşebbüsü olarak görülen ikinci evliliği ise dini bir tartışma başlatmış sonunda gözleri kör edilmiştir. Kutsal Kitap'ta İsa'nın "Ruhsal Körlük" diye tabir ettiği imanın gölgelenmesi, gerçeği fark edemeyecek duruma gelen "gören gözlerin kör olması" (Yuhanna 9:35) adına tanrısal aşk, bir 'Kutsal Eros' karşıtı olarak tasarlanan 'Kör Cupid' motifi Bizans sanatında ustaca kurgulanmış bir motiftir. En erken V. yüzyıl Erken Bizans döneminde rastlanan motifin kendiden önceki dönemelerden aktarılan bir prototip olabileceğine dair herhangi bir kanıta, V. yüzyıl öncesine ait sanatsal bir örneğine rastlanmamıştır. Orta Bizans döneminin Hıristiyan geleneğiyle uyum içinde klasik unsurların kullanıldığı, hem şiirsel hem de bilimsel, edebiyatın hemen her dalına ait pek

60 Doğer, 2014, 32-33.

çok klasik metnin aktarıldığı, eş zamanlı kapsamlı ansiklopedik girişimlerin yaşandığı X. yüzyıl canlanma hareketinde, antik eserlerin kopyalandığı adeta bir "kitap yüzyılı" olan XI. yüzyılda, Klimakos'un *Göksel Merdiven* minyatürlerinde görüldüğü gibi marjinal şeytani Eros yaklaşımlar, *Theodore Psalter* minyatürlerinde bulduğumuz türden bu dönemin ruhuna oldukça uygundur. Orta Bizans sanatının rozetli kutularının fildişi oymacısı, minyatür ressamı ve metal sanatı ustaları ortak bir modeli tatbik ettikleri anlaşılmaktadır. Konstantinopolis sanatçılarının muhtemelen iyi bildikleri hatta kolayca erişebildikleri Klasik eserlerin sayısı tahmin edemeyeceğimizden fazla olması, bu metinlerle zengin kütüphanelerin varlığı (Bardas Kütüphanesi, Photius'un *Myriobiblon*u)[61] bir şekilde sonraki yüzyıllarda yok olan kayıp bir edebi kaynağın varlığına işaret olabilir[62]. Ancak, Orta Bizans dönemi sonrasında klasik metinlerde ciddi bir kayıp yaşanmışsa da Bizans sanatı öncesine ait '*Kör Cupid'* tipolojisine bire bir uyacak bir tasvire, sanatsal bir veri ya da plastik bir esere rastlanmamış olması, *eros* figürünün bir göz bandı ya da daha figüratif bir şekilde elleriyle gözlerini kapatmaması, kısaca bulduğumuz sıra dışı körlük yaratımı, Bizanslı sanatçıların hayal ürünüdür demek yanlış olmayacaktır. Figürün, bir Bizans fikri olması yanı sıra bu şeklide başını gizlemesi Hıristiyan bir uygulamadır. Bu açık Hıristiyan adaptasyon ile sevgi/aşk anlamına gelen *eros* kelimesinin -dini ya da profan kavramsal bir yer edinmesi küçük aşk tanrısını ikiye bölmemiş zaten geçmişte de aşkın her türlü yüzünü temsil etmesi kişilere yabancı bir figür değildir. Ancak Bizans dünyasında Hıristiyanlık ile birlikte aşkın yaşanma şekli büyük değişime uğramıştır. Nazianuslu Gregorios'un *Poemata moralia*'sı Bizans literatüründe aşk ile görme yetisi arasında kurulan kavram ilişkisi açısından ulaşabildiğimiz en önemli yazılı dayanak olup dört Bizans romansı Bizanslıların Cupid'e, günaha ve dünyevi aşka bakış açılarını açıkça ortaya koyar.

Dünyevi aşkı ifade eden Kör Cupid tasvirleri, kompozisyon içinde sıklıkla konudan bağımsız ancak aykırı da düşmeyen, kimi zaman hem metne bağlı kalan ancak siklusun bir parçası olmadığı halde kendi özgün tasarımı içinde adeta hikâyenin bir karakteri gibi duran, oldukça ustaca sahneye yerleştirilmektedir. Sahnenin bütünlüğünü bozmadan bu denli incelikli ve akıllıca tatbik edilmiş olması hatta zaman zaman seçilmesi zor, küçük bir detay olarak kullanılması Bizanslı ustaların bilinçli bir hareketi olduğuna inanmaktayız. Böylesi ilginç bir motifi icat etme nedeni, belirgin olmayan bir ayrıntı olarak kullanmaları ikaz amaçlı olmalıdır: Dünyevi aşkın muhtemel zararlı sonuçlarına karşı, sadece onu farkedebilecek gözler için bir uyarı niteliğindedir. Günahtan sakınmak isteyenler için icadedilmiş, kişiyi gerçekleştirmek üzere olduğu yanlış eylemden vazgeçirmek ya da eylemin ciddi sonuçlarına karşı içine düşeceği nahoş durumları hatırlatmak için, dünyevi aşka kapılarak günaha girmekten alıkoyacak minik kanatlı ikaz niteliğinde bir imgedir.

61 Bardas Üniversitesi'nin bilginlerinden Kometas için Palatine Anthology "Cometas, çok yaşlı kitaplar buldu" diye kaydetmiştir. Bkz. Fuchs, „Die hoheren Schulen von Konstantinopel im Mittelalter," Byz. Archiv, VIII, 1926, s. 19.

62 Weitzmann, 164 ve 179-180 ve 194.

KAYNAKÇA

Brisson [2016]: L. Brisson, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* (Dictionnaire Des Mythologies) Y. Bonnesfoy (ed.), Cilt I, (Paris 1. Basım 1994), Alfa Basım Yayım İstanbul, 367-376.

Borstlap [2018]: C. Borstlap, İzmir'de Bir Ortaçağ Hayvan Kitabı: Smyrna Physiologus, Cinius Yayınları, İzmir.

Carlier [2016]: J. Carlier*, Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* (Dictionnaire Des Mythologies), Y. Bonnesfoy (ed.), Cilt II, (Paris 1. Basım 1994), Alfa Basım Yayım İstanbul, 352-355.

Cassier [2018]: E. Cassier*, Sembolik Formlar Felsefesi. Mitik Düşünme* (Philosophie der symbolischen Formen), Cilt II, Hece Yayınları Ankara.

Cassier [2018]: E. Cassier, *Sembolik Formlar Felsefesi. Bilginin Fenomenolojisi* (Philosophie der symbolischen Formen – III Phanomenologie der Erkenntnis), Cilt III, Hece Yayınları Ankara.

Chryssavgis [1985]: J. Chryssavgis, "The Notion of 'Divine Eros' in the Ladder of St. John Climacus", *SVThQ* (St. Vladimir's Theological Quarterly), Sayı 29, 191-200.

Collins [2006]: K. M. Collins ve R. S. Nelson, (ed.), *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, The J. Paul Getty Museum Publications, Los Angeles.

Cutler [1998]: A. Cutler, *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Ashgate Yayımları, 1998.

De Divinis Nominibus Corpus Dionysiacum I, "Pseudo-Dionysius Areopagita", B. R. Suchla (çev.), *Patristische Texte und Studien*, Sayı 33, Walter de Gruyter, Berlin 1990.

Doğer [2014]: L. Doğer, "Antik Dünyanın Pişmiş Toprak Eserlerinde Aşk, Çıplaklık ve Erotizmden İzler", *Sanat Tarihi Dergisi,* Cilt XXIII, Nisan Sayı 1, 28-38.

Doğer ve Borstlap [2021]: L. Doğer ve C. Borstlap, "Kutsal Bal: İkonografisi ile Bizans Sanatında Arı ve Bal", Sanat Tarihi Dergisi, Sayı 30(2), 1335-13387.

Eliade [2017]: M. Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, (çev.) Lale Arslan Özcan, (1. Basım 1949 Editions Payot), Alfa Basım, İstanbul.

Evans [2004]: H. C. Evans (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, The Metropolitan Museum of Art Press, New York.

Florovsky [1987]: G. Florovsky, "Συμεὼν ὁ Νέος Θεολόγος, Γαλατία, 949–1022, *The Byzantine Fathers, The Collected Works*, Notable& Academic Büchervertriebsanstalt.

Fuchs [1926]: Fuchs, "Die hoheren Schulen von Konstantinopel im Mittelalter," *Byz. Archiv*, VIII.

Grabar [1989]: A. Grabar, *L' arte paleocristiana 200-395*, BUR Biblioteca Univ. Arte, Rizzoli.

Gregory of Nyssa: *In Canticum Canticorum*, G. Maspero, M. Brugarolas ve I. Vigorelli (ed.), Leiden. doi: https://doi.org/10.1163/9789004382046

Jeffreys [2012]: E. Jeffreys (çev.), *Four Byzantine Novels*, Liverpool University Press, Liverpool.

Kazdhan [1990]: A. Kazdhan, "Byzantine Hagiography and Sex in Fifth to Twelfth Centuries", *Dumbarton Oaks Papers*, 44, 131-143.

King [2005]: J. Christopher King*, Origen on the Song of Songs as the Spirit of Scripture: The Bridegroom's Perfect Marriage-Song,* Oxford University Press.

Kondrad [2001]: C. B. Konrad, "Beobachtungen zur Architektur und Stellung des Säulenmonuments in Istanbul-Cerrahpaşa – 'Arkadiossäule', *Istanbuler Mitteilungen* (Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul) 51, 319-40.

Kordochkin [2003]: A. Kordochkin, *John Climacus and The Spiritual Tradition of The IV-VII Centuries*, (Yayımlanmış Doktora Tezi) Durham University, İnternet Erişimi 18. Ağustos.2021: http://etheses.dur.ac.uk/3654/

Laiou [1999]: A. E. Laiou, "Arzu, Aşk ve Delilik: Bizanslıların Gözüyle Cinsel İlişkiler", *Cogito* 'Bizans', Sayı 17, 179-208.

Magdalino [1992]: P. Magdakino, "Eros the King and the King of 'Amours: Some Observations on 'Hysmine and Hysminias'*", Dumbarton Oaks Papers*, 46, 197-204.

Mango [2015]: C. Mango*, Bizans: Yeni Roma İmparatorluğu* (Byzantium: The Empire of The New Rome), Yapı Kredi Yayınları, (Orijinal Baskı Londra 1994), İstanbul.

Martin [1954]: J. R. Martin, *The Illustrations of The Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton University Press, Princeton.

Migne [1857-1912]: J. P. Migne*, Patrologiæ Græcæ* (Patrologiae Cursus Completus Series Graeca), Paris: Garnier, 1862, Cilt 37: Gregory of Nazianzus, Poemata moralia, xxıv, satır 160. XXIV: Adversus mulieres se nimis ornantes (Eng. Against women adorn themselves too), 895-896.

Migne [1857-1912]: J. P. Migne, *Patrologiæ Græcæ* (Patrologiae Cursus Completus Series Graeca), Paris: Garnier (1857-1912), 1862, 4, Gregory Nazianzenus, Carmina Dogmatica, «Λ΄. Ὕμνος πρὸς Θεόν», 509- 510.

Nygren [1953]: A. Nygen, "Agape and Eros. Part I. A Study of the Christian Idea of Love" Bölüm II, *The History of the Christian Idea of Love*, (çev.) S. Watson, The Westminster Press, Philadelphia.

Panofsky[2012]: E. Panofsky, İkonoloji Araştırmaları (Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance), (1. Basım 1967), Pinhan Yayıncılık İstanbul.

Osborne [1994]: C. Osborne, *Eros Unveiled. Plato and the God of Love*, Clarendon Press, Yeniden Basım: 2002, Oxford.

Quispel [1979]: G. Quispel, "God is Eros", *Early Christian Literature and the Classical Intellectual Tradition* (Robert M. Grant Onuruna), W.R. Schoedel ve R.L. Wilken (ed.), Beauchesne Yayınları Paris, 189-205.

Saltuk [2001]: S. Saltuk, *Antik Çağda Hipodromlar Circuslar*, Ege Yayınları, İstanbul.

Scheck [2002]: T. P. Scheck (çev.), *The Fathers of the Church*, CUA Press.

St. Symeon the New Theologian, *Divine Eros: Hymns of St. Symeon the New Theologian*, (çev.) John Behr ve Daniel Griggs, SVS (St Vladimir's Seminary) Press.

Tardieu [2016]: M. Tardieu, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* (Dictionnaire Des Mythologies), Y. Bonnesfoy (ed.), Cilt I, (Paris 1. Basım 1994), Alfa Basım Yayım İstanbul, 377-380.

The Oxford Dictionary of Byzantium, Cilt I ve Cilt II, Oxford University Press, Oxford 1990.

Vasilakis [2014]: D. Vasilakis, "*Neoplatonic Love: The Metaphysics of Eros in Plotinus, Proclus and the Pseudo-Dionysius*", Yayımlanmış Doktora Tezi (Temmuz, 2021), King's College, Londra.

Voulgarákis [1989]: Βουλγαράκης, Η. [1989]: "Γιὰ τὸν ἔρωτα στοὺς Πατέρες" ("On eros in the Fathers"), Σύναξη, 32 (1989 Ekim-Aralık), 7-25.

Vogel [1981]: C.J. De Vogel, "Greek cosmic love and the Christian love of God. Boethius, Dionysius the Areopagite and the author of the fourth Gospel", *Vigiliae Christianae*, 35 (1981; North-Holland Publishing Company), 57-81.

Weitzmann [1947]: K. Weitzmann, "Illustrations in Roll and Codex, A Study of the Origin and Method of Text Illustration", *Studies in Manuscript Illumination*, Sayı 2, Princeton University Press, Princeton.

Weitzmann [1951]: K. Weitzmann, "Greek Mythology in Byzantine Art*", Studies in Manuscript Illumination*, Sayı 4, Princeton University Press.

İnternet Kaynakları:

PG Patrologiæ Græcæ : https://archive.org/details/patrologiaecursuscompltus_gr_vol_037/page/n451/mode/1up

https://www.documentacatholicaomnia.eu/1815/1875,_Migne,_PG_Volumen_037_Rerum_Conspectus_Pro_Columnis_Ordinatus,_MGR.html

PG Prodoromos literatürü için: http://www.documentacatholicaomnia.eu/30_20_1100-1158-_Theodorus_Prodromus.html

PG Gregory Nazianzenus için: https://archive.org/details/patrologiae_cursus_completus_gr_vol_037/page/n451/mode/1up ve https://www.documentacatholicaomnia.eu/18151875,_Migne,_PG_Volumen_037_Rerum_Conspectus_Pro_Columnis_Ordinatus,_MGR.html

Princeton Üniversitesi Sinai İkona Koleksiyonu: http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6400

The Project Gutenberg: Theocritus, Idylls, The Project Gutenberg EBook of Theocritus by Theocritus, C.S. Cal-verley (çev.), Yayın tarihi: 10 Mart 2004 [EBook #11533] https://www.gutenberg.org

Viyana Kunsthistorisches (Sanat Tarihi) Müzesi: http://www.khm.at/de/object/e500813b01/

The Walters Art Gallery : Clavi için: https://art.thewalters.org/detail/8615/garment-decoration-clavi/

Boston Güzel Sanatlar Müzesi: https://collections.mfa.org/objects/72202/fragment-of-a-tapestry-medallion?ctx=60457cc9-111b-4905-9679-91a2c89e69aa&idx=0

Kısaltmalar:

De Divinis Nominibus : DN

In Canticum Canticorum : in Cant. Cant.

Patrologiæ Græcæ : PG

The Oxford Dictionary of Byzantium: ODB

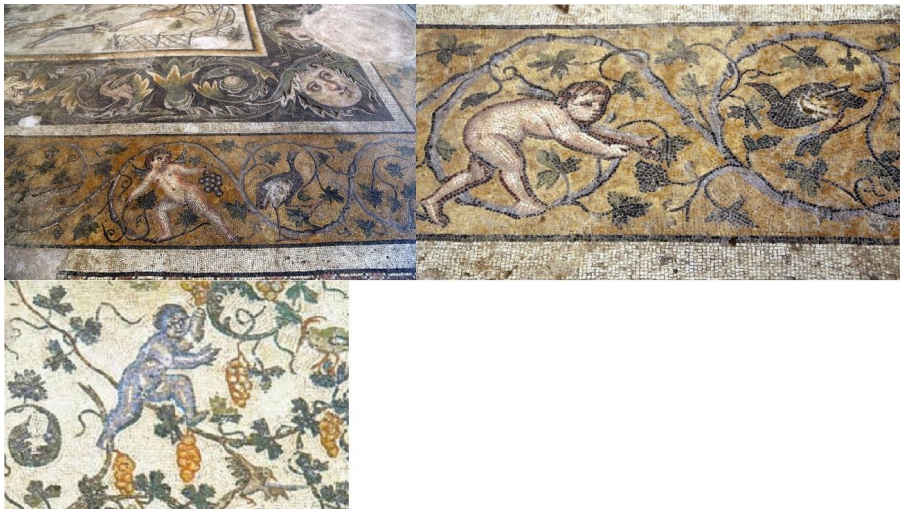
►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Resim 1: "Roma ve Konstantinopolis Diptikonu" sağ kanadı, Konstantinopolis şehri kişileştirmesi ve Eros, fildişi, Viyana Kunsthistorisches (Sanat Tarihi) Müzesi, Geç Antik ve Erken Bizans Koleksiyonu, no: X 38 (www.khm.at)

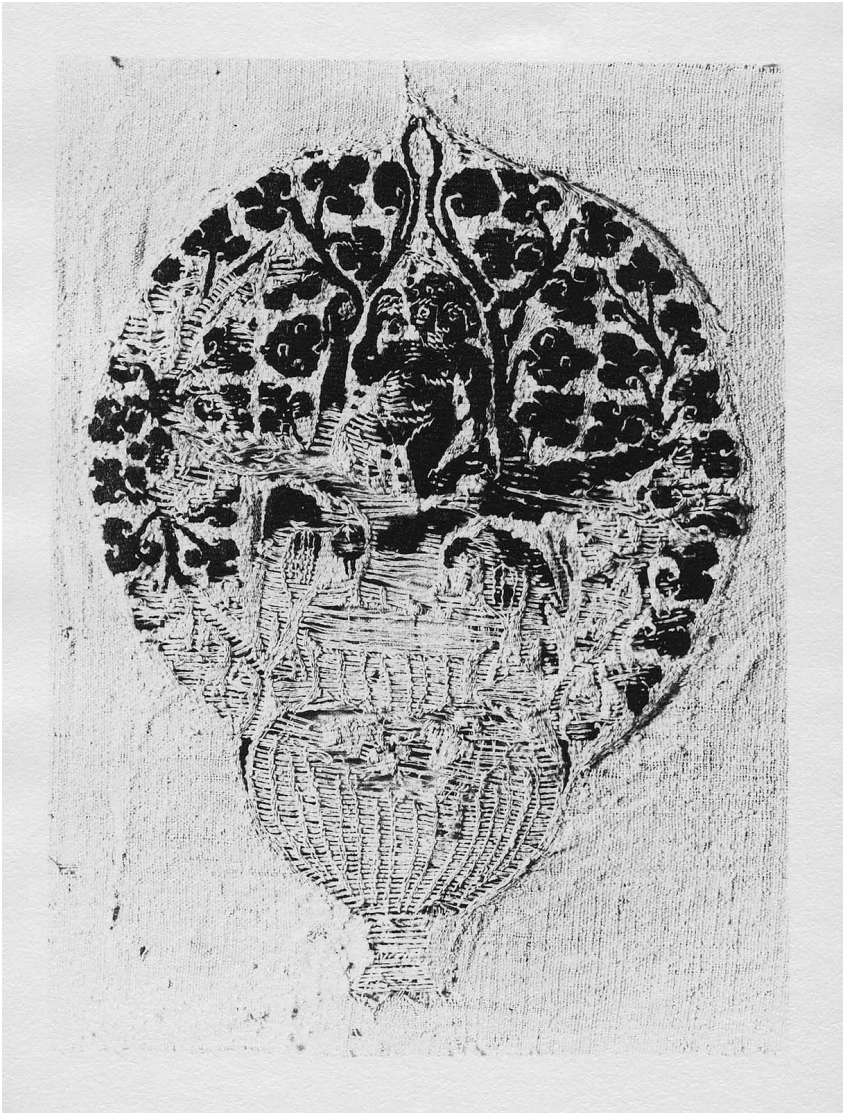
Resim 2: "Theodosius Tepsisi" (Theodosius Missorium), Erken Bizans dönemi, gümüş tepsi, Roma Sanatı Ulusal Müzesi (Museo Nacional de Arte Romano), Mérida, İspanya. (Almagro Gorbea, 2000, 12)

Resim 3: "Dövüşe Hazırlanan *Cupid*ler", Bizans sanatı fildişi rozetli kutu, en geç XI. yüzyıl, Konstantinopolis üretimi, The Walters Sanat Galerisi, no. 71.115, Baltimore. (https://art.thewalters.org/)

Resim 4. "*Cupid*li Kutu", Bizans sanatı fildişi rozetli kutu, X. yüzyıl, Konstantinopolis üretimi, The Walters Sanat Galerisi, no. 71.298, Baltimore. (https://art.thewalters.org)



Resim 5. Üzüm hasatı sahnelerinde *Cupid* motifleri: (Üst sol ve sağ) Germanica, mozaik bordüre ait kesitler, Geç Antik dönem V. yüzyıl, Kahramanmaraş Arkeoloji Müzesi (Ayşe Ersoy, 2017); (Sol-alt*) S. Costanza Moseleumu* ambulatorium mozaiğinden detay, Geç Antik Dönem, IV. yüzyıl, Roma. (Fabrizio Mancinelli, 1981)



Resim 6. "Asma Ağacı ve Cupid", mürdüm renkli halıya ait madalyon motif, Erken Bizans dönemi, VI. yüzyıl, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, No. 92.2756, Boston. (https://collections.mfa.org)

Resim 7. "Eros ve Pysche cennet bahçesinde", cubiculum fresco, en geç IV. yüzyıl, Domitilla Katakombu, Roma. (Fabrizio Mancinelli, Catacombs and Basilicas: Early Christians in Rome, Scala Yayıncılık, Floransa 1981)

Resim 8. "Klimakos 'un Göksel Merdiveni" tasvirleri: (sırasıyla soldan sağa) ahşap panel üzerine altın varaklı ikona, XI. yüzyıl, tempera, Princeton Sinai Koleksiyonu, Princeton Üniversitesi, New Jersey; *Sinai cod. gr. 418 fol. 15* altın varaklı ve renkli minyatür, XI. yüzyıl, Aziz Katerina Manastırı üretimi, Sinai; *Vatikan cod. gr. 1754 fol. 2*, minyatür, XII. Yüzyıl, Konstantinopolis üretimi, Vatikan Kütüphanesi Arşivi ve Müzesi. (sırasıyla: Princeton Koleksiyonu için http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6400; Martin, 1954, 164, LIX Fig.179, Fig. 238, Fig. 67 ve Fig. 12).

Resim 9. "21. Basamak: Kendini Beğenmişlik" minyatürü, Klimakos'un Göksel Merdiveni elyazması *Vatikan Cod. gr. 394 fol.98*, Konstantinopolis üretimi, XI. yüzyıl, Vatikan Kütüphanesi Arşivi ve Müzesi. (Martin, 1954, Fig.116.)

Resim 10. "28. Basamak" minyatürü, 'Klimakos'un Göksel Merdiveni' elyazması *Vatikan Cod. gr. 394 fol.149*, Konstantinopolis üretimi, XI. yüzyıl. Vatikan Kütüphanesi Müzesi. (Martin, 1954, Fig. 128)

Resim 11. "Eros'un Gücü" minyatürü, Pseudo-Oppian'ın *Cynegetika Marciana Ms. Gr. 479* elyazmasının Paris kopyası *Paris Grec 2736*, "Eustathe de Thessalonique,Commentaire à l'Iliade, chants" XX-XXIV, 1525-1550 tarihli (Bartolomeo Zanetti ve Nicolas Mour-mouris tarafından kopya edilen) kopyası, Fransa Ulusal Kütüphanesi (Bibliothèque nationale de France), Paris. (BnF http://archivesetmanuscrits.bnf.fr)

Resim 12. "Eros Olymposlu Tanrılara Karşı" minyatürü, Pseudo-Oppian'ın *Cynegetika Marciana MS Gr. 479* elyazmasının Paris kopyası *Paris Grec 2736*, Eustathe de Thessalonique,Commentaire à l'Iliade, chants XX-XXIV, 1525-1550 tarihli (Bartolomeo Zanetti ve Nicolas Mourmouris tarafından kopya edilen) kopyası, Département des Manuscrits. Grec 2700, Fransa Ulusal Kütüphanesi (Bibliothèque nationale de France), Paris. (BnF http://archivesetmanuscrits.bnf.fr)

Resim 13. "*Cupid*li Kutu" yan panelden detay, Bizans sanatı fildişi rozetli kutu, X. yüzyıl, Konstantinopolis üretimi, The Walters Sanat Galerisi, no. 71.298, Baltimore. (https://art.thewalters.org)

Resim 14. Sol üst sırasıyla: "*Cupid*li Kutu" adlı fildişi kutu yan panelden detay, Orta Bizans Sanatı, The Walters Sanat Galerisi, Baltimore (https://art.thewalters.org); "Dövüşe Hazırlanan *Cupid*ler", adlı fildişi kutudan detay, Orta Bizans sanatı, The Walters Sanat Galerisi, Baltimore (https://art.thewalters.org); "28. Basamak" minyatüründen kesit, Orta Bizans sanatı, 'Klimakos'un Göksel Merdiveni' elyazması *Vatikan Cod. gr. 394 fol.149*, Vatikan Kütüphanesi Arşivi ve Koleksiyonu (Martin, 1954, Fig. 128.). Sol alt sırasıyla: "*Klimakos'un Göksel Merdiveni*", ikona detay, Orta Bizans sanatı, Princeton Sinai Koleksiyonu (http://vrc.princeton.edu/sinai); "*Eros'un Gücü*" minyatürü ve "*Eros Olymposlu Tanrılara Karşı*" adlı minyatürlerden kesitler, Pseudo-Oppian'ın *Cynegetika Venedik Marciana MS gr. 479* elyazmasının Paris kopyası *Paris Grec 2736*, BnF, Paris. (BnF http://archivesetmanuscrits.bnf.fr)

138. Venice, Marciana. Cod. gr. 479. Fol. 24r: Herakles and the Kine of Geryon

Resim 15. "*Herakles ve Geryon'nun sığır sürüsü*" minyatürü, (üst) Pseudo-Oppian'ın Cynegetika elyazması *MS. gr. 479*, Venedik Marciana Kütüphanesi, Venedik. (Weitzmann, 1951, Res. 138); (alt) Pseudo-Oppian'ın Cynegetika Marciana elyazmasının Paris kopyası *Grec 2736*, 1525-1550 tarihli (Bartolomeo Zanetti ve Nicolas Mourmouris tarafından kopyalanmış elyazma) Département des Manuscrits, Fransa Ulusal Kütüphanesi, Paris. (BnF http://archivesetmanuscrits.bnf.fr)

Resim 16. "Hippolytus Giriş Holü", Madaba Bazilikası, Theotokos Kilisesi narteksi zemin mozaiği, VI. Yüzyıl, Justinianus Dönemi (527-565), Madaba, Ürdün. (Fotoğraf: Haupt & Binder)

Resim 17. Kapnisterion, Orta Bizans sanatı,gümüş ve pirinç, San Marko Bazilikası Hazinesi Koleksiyonu, Nr. 109, Venedik. (http://www.meravigliedivenezia.it)

Resim 18. Sol üst sırasıyla: "Hippolytus Mozaiği" *kör cupid* detayı, Theotokos Kilisesi, Erken Bizans sanatı, Madaba, Ürdün (Haupt & Binder); Gümüş Tütsülük *kör cupid* detayı, Orta Bizans sanatı, San Marko Bazilikası Hazinesi, Venedik (http://www.meravigliedivenezia.it); "Herakles ve Geryon'nun sığır sürüsü", Pseudo-Oppian'ın Cynegetika Venedik Marciana elyazması Ms. Gr. 479 fol.24 minyatüründe yer alan *kör cupid* detayı, Orta Bizans sanatı, Venedik (Weitzmann, 1951, Res. 138); «Savaşçılar ve Dansözler» adlı fildişi rozetli kutu kapak paneline ait *kör cupid* detayı, Konstantinopolis üretimi, XI. yüzyıl, Metropolitan Sanat Müzesi, nr. 17.190.239, New York, (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464239). Sol alt sırasıyla: "Veroli Kutusu", fildişi rozetli kutu yan panelinden Dionysus siklusu içinde yer alan *kör cupid* detayı, Konstantinopolis üretimi, X. yüzyılın ikinci yarısı Orta Bizans sanatı, Victoria & Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O70463/veroli-casket-casket-unknown/); "Herakles ve Kentaur" mücadelesi içinde sol alt köşede yer alan *kör cupid* detayı, Paris Louvre Müzesi koleksiyonuna ait fildişi plaka, Orta Bizans sanatı (Weitzmann, 1951 Res. 142); "Veroli Kutusu", fildişi rozetli kutu arka panelinden yer alan *kör cupid* detayı, Konstantinopolis üretimi, Orta Bizans sanatı, Victoria & Albert Müzesi, Londra; Musee Nazionale Ulusal Müze Koleksiyonuna ait "Putti" fildişi plakada yer alan *kör cupid* detayı, Orta Bizans sanatı, Floransa. (Weitzmann, 1951, Res. 204).

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1093553
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1079-1099. Araştırma | *Research*

SAMSUN - ÇARŞAMBA, PORSUK KÖYÜ CAMİİ'NİN TARİHSEL SÜREÇTE MİMARİ ÖZELLİKLERİ VE KORUMA SORUNLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

INVESTIGATION OF PORSUK MOSQUE (SAMSUN - ÇARŞAMBA) IN THE HISTORICAL PROCESS IN TERMS OF ARCHITECTURAL FEATURES AND CONSERVATION PROBLEMS

Nuray ÖZKARACA*

Hicran Hanım HALAÇ**

Öz

Porsuk Köyü Camii, Samsun ili Çarşamba ilçesine bağlı Porsuk Köyü'nde bulunmaktadır. Samsun'da ahşap bezeme yönünden en başarılı örnek olan Porsuk Camii mülkiyeti, köye ait olup yapı köy merkezi dışında tarlalarla çevrili köy mezarlığı içerisinde yer almaktadır. Çantı tekniğiyle inşa edilen caminin yapımı, camide yer alan çeşitli kitabelerde H.1276/M.1859-60 yıllarına tarihlenmektedir. Bu çalışmada Porsuk Cami'ni oluşturan mimari öğeler ve malzemeler incelenmiş, caminin korunmasındaki sorunlar analiz edilerek çözüm önerileri sunulmuştur. Porsuk Camii'nde yaşanan bozulmaların tespiti ve belgelenmesi, literatür taraması ve alan gözlemleri çalışmada kullanılan temel metotlardır. Camideki bozulmaların; iklim koşulları, sel gibi çevresel etkenler ile insandan kaynaklanan etkenler nedeniyle gerçekleştiği tespit edilmiştir. Bu doğrultuda Porsuk Camii koruma sorunları, niteliksiz müdahaleler ve malzeme sorunları olarak iki ana başlıkta ele alınmıştır. Niteliksiz müdahaleler; betonarme ek bina, özgün cephelere giydirilen çinko kaplamalar, doğu cephesinde bulunan muhdes çift kanatlı ahşap giriş kapısı, caminin mahfil katına ulaşan ahşap bir merdiven, iç duvarlara açılan soba borusu delikleri, iç duvarlarda eklenen elektrik kabloları ahşap dikmelere çakılan çiviler şeklinde sıralanabilir. Malzeme sorunları ise çeşitli etkenlere bağlı olarak çatlaklar, aşınma, çukurlaşma/oyuklanma, boşluk oluşumu, yüzey kaybı, parça kopması, siyah tabaka oluşumu, lekelenme, çiçeklenme, bitki oluşumu gibi durumlar olarak tespit edilmiştir. Bu araştırmada tüm bu bozulmalara ve muhdes eklere de yer verilerek restorasyon sırasında kaldırılması önerilmiştir. Porsuk Camii işlevsel özgünlüğünü devam ettirmiş ve yapıdaki mihrap, vaaz kürsüsü, minber, pencere elemanları özgünlüğünü korumuştur. Karadeniz Bölgesi'nde yoğun olarak görülen ahşap yapım sistemlerinden "çantı tekniği" ile inşa edilmiş camiler bölgede çok sayıda olmasına rağmen hızla yok olma tehlikesi bulunan taşınmaz kültür varlıkları olup bu alanda yapılan çalışmalar ayrı bir önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Porsuk Camii, Ahşap Camiler, Koruma, Bozulma, Sürdürülebilirlik.*

* Doktora Öğrencisi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enst., Mimarlık ABD, Eskişehir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8041-3937 ♦ E-mail: ozkaracanuray@gmail.com

** Prof. Dr., Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Eskişehir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8046-9914 ♦ E-mail: hicranhalac@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 26.03.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 11.11.2022*

Abstract

The Porsuk Village Mosque is located in the Porsuk Village of the Çarşamba district of Samsun province. In addition, the fact that the oldest bell mosques of Anatolia are located in Çarşamba increases the importance of the Porsuk Village Mosque, which was chosen within the scope of this study. The subject of this study is the architectural and ornamental features of the Porsuk Village Mosque and its protection problems. The property of the Porsuk Mosque, which is the most successful example of wooden decoration in Samsun, belongs to the village, and the building is located outside the village center in the village cemetery surrounded by fields. The construction of the mosque, which was built with the Çantı technique, is dated to the years H.1276/M.1859-60 in various inscriptions in the mosque. In this study, the architectural elements and materials that make up the Porsuk Mosque were examined, the problems in the preservation of the mosque were analyzed and solutions were offered. Detection and documentation of the deterioration experienced in the Porsuk Mosque, literature review and field observations are the basic methods used in the study. The deterioration in the mosque are mainly because of climatic conditions, and environmental factors such as floods and human factors. In this direction, the protection problems of the Porsuk Mosque are discussed under two main headings as unqualified interventions and material problems. There are unqualified interventions to the Porsuk Mosque such as reinforced concrete annex building, zinc coatings on original façades, a renovated double-wing wooden entrance door on the east façade, a wooden staircase reaching the mosque's mahfil floor, opening a gap by cutting the original flooring and beams for the renovated staircase, stovepipe holes on the inner walls, and electrical additions on the inner walls. The cables can be sorted as nails driven into wooden posts. Material problems were determined as cracks, abrasion, pitting, void formation, surface loss, fragment rupture, black layer formation, staining, salt crystallization, blooming, plant formation and moss formation due to various factors. In this study, it was suggested to remove all these deteriorations and additions during the restoration. Porsuk Mosque has maintained its functional originality and the mihrab, preaching platform, pulpit and window elements in the building have preserved their originality. The mosque is unique in terms of its construction systems, and in terms of the high artistic quality of the building elements, its physical originality is in good condition and its durability is expressed as moderate. Although there are many mosques in the region, which are among the wooden construction systems that are widely seen in the Black Sea Region, the mosques built with the "Çantı technique" are immovable cultural assets that are in danger of disappearing rapidly, and the studies carried out in this area are of particular importance. In this direction; the current situation of the Porsuk Mosque, its architecture, plan, decorations and additions have been tried to be revealed in a comprehensive way.

Keywords: *Porsuk Mosque, Wooden Mosque, Conservation, Deterioration, Sustainability.*

GİRİŞ

Karadeniz Bölgesi'nde yaygın olarak inşa edilmiş ahşap yığma camilerden, sadece Samsun'da yüzü aşkın örnek bulunmakta olup dendrokronolojik analizler ile tespit edilmiş en eski ahşap yığma cami de Çarşamba'daki MS 1206 tarihli Göğceli Camiisi'dir. Bu kapsamda; Samsun bölgesinde, geçmişi 800 yılı aşan bir ahşap cami yapım geleneği görülmektedir[1]. Bu yöredeki camiler ülkenin birçok yerinde yapılan ahşap tavanlı ve ahşap sütunlu camilerden farklı olarak tamamen ahşap malzeme ve çantı tekniği ile yapılmıştır[2]. Çantı camiler konusunda çalışan ilk araştırmalardan Ayverdi, Batı Karadeniz bölgesindeki camileri "Candı Camiler" başlığında incelemiş ve bu yapıların hak ettikleri değeri ve önemi görmediklerinden dolayı teker teker yok olduklarından bahsetmiştir. Bu durum kısmen Samsun bölgesinde bulunan çantı camiler içinde yaşanmaktadır[3]. Karadeniz Bölgesi'nde yoğun olarak görülen ahşap yapım sistemlerinden "çantı tekniği" ile yapılmış camiler bölgede çok sayıda olmasına rağmen hızla yok olma tehlikesi bulunan taşınmaz kültür varlıklarındandır[4]. Tipolojik açıdan ahşap destekli camiler sınıfında, duvarları da ahşaptan yapılan "çantı camiler", Ordu, Samsun, Trabzon, Rize, Artvin ve ilçeleri ile Batı Karadeniz Bölgesi'nde Düzce, İzmit, Adapazarı ve çevrelerinde rastlanmaktadır[5]. Son yıllarda Karadeniz Bölgesindeki çantı tekniğinde inşa edilen camiler tekrar gündeme gelmiş ve çeşitli yayınlara konu edilmiştir[6]. Bölgedeki çantı camiler, zemine konulan kaba taşlar üzerindeki kirişlere oturtularak yapı altlarında bir miktar boşluk bırakılarak tasarlanmıştır. Bu uygulama ile zeminden gelecek nemi izole ederek yapının ömrünün uzatılması amaçlandığı için platformun altı açık bırakılmışken fakat sonraki müdahalelerle bu boşluğun neredeyse tüm yapılarda kapatıldığı tespiti edilmiştir. Bölgedeki başka camilerde de görülen bu uygulamaya, kışın yapının altındaki hava sirkülâsyonu sebebiyle ısıtılmakta güçlük çekilmesi sebep olabilir[7].

Bu çalışmanın konusunu Samsun İli Çarşamba İlçesi'ne bağlı Porsuk Köyü'nde bulunan çantı tekniği ile inşa edilmiş Porsuk Köyü Camii oluşturmaktadır. Hemen tüm

1 Amerikalı bilim adamı P. I. Kuniholm'un dendokronoloji (ağaç halkaları ile tarihleme yapma yöntemi) alanındaki çalışmalarına dayanarak Anadolu'daki en eski tarihli çantı cami konumundaki yapının Samsun Çarşamba Göğceli Köyü Camii (1206) olduğu kabul görmektedir (Bayraktar, 2005,23; Nefes, Gün, Can ve Gün, 2017, 131).

2 Çantı tekniğinde inşa edilen camiler, bulundukları araziye, taş veya kalın kütüklere oturan kirişlerle oturtulmuştur.

3 Nefes, 2012, 156.

4 Furtuna ve Ulusoy Binan, 2019, 11.

5 Bayhan, 2014, 106.

6 Aytekin, 1999, 160-169; Karpuz, 1993, 253-262; Bayraktar, 2005, 23-170; Bayhan, 2010, 1-22; Bayhan, 2010, 33-48; Nefes, 2012, 155-163; Bayraktar, 2012, 557-603; Bayraktar, 2013, 1-22; Bayraktar, 2013, 87-114; Bayhan, 2014, 99-107; Bayhan, 2017, 17-35; Bayraktar, 2018, 111-182, Furtuna ve Binan, 2018, 11-36; Bayraktar, 2018, 111-182; Bayhan, 2018, 267-292; Bayhan, 2019, 33-61, Azizsoy ve Özkurt, 2021, 885-929; Aktaş, 2021, 49; Bayhan, 2021, 135-158.

7 Bayraktar, 2005, 23-170.

elemanları bezenen Porsuk Köyü Camii[8], Samsun'da ahşap bezeme yönünden en başarılı örnektir[9]. Ayrıca Anadolu'nun en eski çantı camilerin Çarşamba'da bulunması da çalışma kapsamında seçilen Porsuk Köyü Camii'nin önemini artırmaktadır. Çalışma kapsamında cami tarihsel ve mimari açıdan incelenerek mimari ve süsleme özellikleri ile koruma sorunları aktarılmıştır. Araştırmanın saha çalışması kapsamında ilerde yaşanabilecek eskime, yıpranma, kötü kullanma, niteliksiz müdahaleler, sel vb. çeşitli etkenlerden dolayı tahribata uğrayabileceği düşüncesi ile Porsuk Köyü Camii'nin günümüzdeki mevcut hali gözlemler, fotoğraflar ile belgelenmiş ve daha önce yapılmış rölöve çizimleri üzerinden değişimler aktarılmıştır.

PORSUK CAMİ KONUMU VE TARİHÇESİ

Porsuk Köyü Camii, Samsun ili Çarşamba ilçesine bağlı Porsuk Köyü'nde yer almakta olup Çarşamba'nın yaklaşık 14 km kadar mesafede konumlanmaktadır. Tarihi cami Porsuk Köyü Mezarlığı içerisinde 291 numaralı parsel sınırlarında bulunmaktadır. Caminin harim kapısı ve minberinde yer alan çeşitli kitabelerden yapının H.1276/M.1859-1960 yılında inşa edildiği bilinmektedir[10]. Ancak yapının bu tarihlerden önce taşınmış olduğu da düşünülmektedir[11]. Çantı tekniğinde inşa edilmiş Samsun ahşap camilerinin heyelan, sel gibi nedenlerle en az bir defa taşındığı bilinmektedir. Bu nedenle orjinal yerini koruyan ahşap camii sayısı bir hayli az olması[12] Porsuk Köyü Camii'nin daha önce yerinin değiştirilmiş olduğu ihtimalini destekler niteliktedir. Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun arşivinden edinilen bilgilere göre harim kapısı ve minber üzerinde yer alan kitabelerdeki tarihlerin onarım tarihi olabileceği ve yapıda yer alan süslemelerin 17. yüzyılda 16. yüzyıl geleneğine uygun olarak yapıldığı belirtilmiştir[13]. Tarihi caminin daha önceleri sele maruz kaldığı ve yakın mesafesindeki iki farklı alandan taşınarak konumunun bugünkü yerini aldığı bilgisine de ulaşılmaktadır[14]. Ayrıca caminin bir önceki yerleşim yerinin bugünkü yerinin kuzeyinde bir kuyunun hemen yanında olduğu da belirtilmektedir[15]. Sonuç olarak caminin kitabelerindeki yazının, yapının

8 Bu bakımdan çok az sayıda benzeri bulunan Porsuk Köyü Camii'ne en yakın benzeri olarak Samsun Çarşamba Kocakavak Köyü Camii ve Ordu İkizce Laleli Camii gösterilebilir (Bayraktar, 2016, 81-89, 160-267).

9 Yılmaz, 2014, 303.

10 Bayraktar, 2005.

11 Aktaş, 2021, 49.

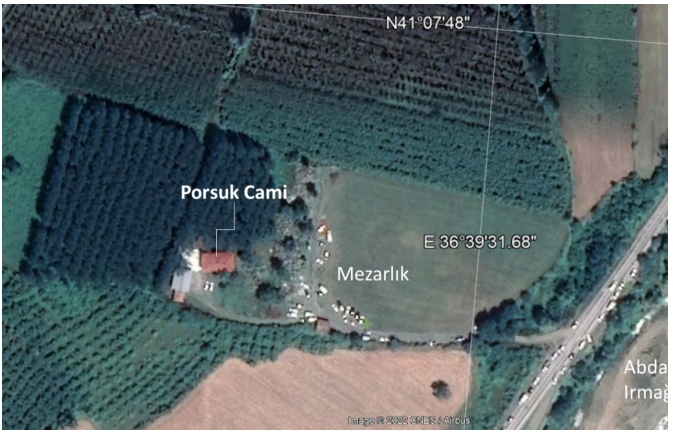
12 Yılmaz, 2013.

13 Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi (SKVKBKMA), Kurul Dosya No: 55.05/61, Porsuk Köyü Cami, "Dosya İnceleme Raporu", (Hazırlayan: Jeodezi ve Fotogrametri Müh. Sedat Fidan. Samsun) aktaran Furtuna ve Binan, 2019, 65; Çarşamba Belediyesi, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=hmj3pZLK-4w

14 Emine YILMAZ (Arkeolog-Sanat Tarihçisi)," Samsun Ahşap (Çantı) Camilerinin Serüveni (Tipoloji – Süsleme -Dağılım ve Yer Adları İlişkisi)" http://www.turkbilimi.com/samsun-ahsap-camilerinin-seruveni/ ; Furtuna, 2018, 65.

15 SKVKBKMA, Kurul Dosya No: 55.05/61 2013, Porsuk Köyü Camii, "Dosya İnceleme

ilk inşasından ziyade taşınması ya da onarımı ile ilgili olabileceği yönünde farklı kaynaklar tespit edilmekte ve dendrokronolojik analizlerin daha doğru bilgiler verebileceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda camide bulunan mevcut kitabelerin inşa kitabesi[16] olduğu da göz önünde bulundurulduğunda yapının inşa tarihinin belli olduğu fakat caminin daha önce iki kez sele maruz kaldığı ve taşındığı gerçeklikleri de değerlendirildiğinde mevcut yapının ilk inşa ile pek bir ilgisinin kalmadığı yönünde değerlendirilebilir.



Fot. 1. Porsuk Camii konumu

Porsuk Köyü Camii Çarşamba'nın yaklaşık 14 km kadar mesafedeki Porsuk Köyü'nde bulunan yapı muntazam görüntüsüyle dikkat çekmekte ve bünyesinde barındırdığı ahşap oyma ve kabartma teknikli süslemeleriyle korunması gerekli değerli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır[17] (**Fot. 1**). Hemen tüm elemanları bezenen Porsuk Köyü Camii, Samsun'da ahşap bezeme yönünden en başarılı örnektir. Bu caminin bezemeleri, Doğu Karadeniz ahşap üslubuyla paralelliği görülen önemli bir örnektir. Kompozisyon, işçilik ve üsluptaki yakınlık, Porsuk Köyü Camii'nin ustalarının, Doğu Karadeniz'den gelmiş olabilecekleri kanısını uyandırmaktadır[18]. Ayrıca Samsun bölgesinin, Doğu Karadeniz bölgesiyle bir ölçüde ilişkisini (Samsun'a göç şeklinde) ortaya koymaktadır[19]. Tüm bu değerli özellikleriyle Porsuk Köyü Camii SKVKBKMA tarafından 2013 yılında 1. Derece Taşınmaz Korunması Gerekli Kültür Varlığı olarak tescillenmiştir[20].

Raporu", (Hazırlayan: Jeodezi ve Fotogrametri Müh. Sedat Fidan. Samsun) aktaran Furtuna ve Binan, 2019, 65.

16 Bayraktar, 2005, 126.

17 https://samsun.com.tr/project/porsuk-koyu-camii/

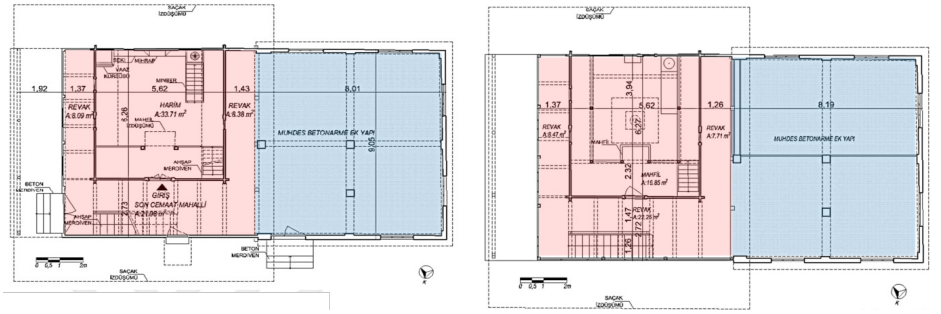
18 Bayraktar, 2014, 303.

19 Bayraktar, 2013, 19.

20 Furtuna, 2018, 65.

MİMARİ ÖZELLİKLERİ

Porsuk Köyü Camii dikdörtgen plan tipine sahiptir. Camiye doğu cephesinde bulunan muhdes çift kanatlı ahşap bir kapı ile giriş yapılmaktadır (**Fot. 3**). Tarihi yapı, ahşap direklere oturan 'U' şeklindeki kadınlar mahfili içeren bir harim düzeni bulunmaktadır (**Fot. 2**). Bu özelliği ile Ordu'daki camilerle yakın benzerlik göstermektedir[21]. Harim kısmının her iki tarafında revak bölümü ve önde son cemaat mahalli bulunmaktadır. Her iki katta simetrik düzenlenen revaklar, harim duvarıyla revak direklerinin üstündeki kirişler arasına uzatılan, tali kirişlere çakılan düz tavanlarla örtülmüştür. Revaklar; doğu ve batıda tam karşılıklı yerleştirilen beşer, kuzeyde köşeleri saymazsak iki olmak üzere, her katta on ikişerden toplam yirmi dört direkle taşınmaktadır. Yapıyı saran revakın sonradan kapatılması, harimi karanlıkta bırakmıştır[22]. Revak ve son cemaat mahalli alanları günümüzde her iki katta da kapatılmış durumdadır. Caminin son cemaat mahfili bölümünde sonradan yapıldığı anlaşılan ve caminin mahfil katına ulaşan ahşap bir merdiven bulunmaktadır. Porsuk Camii'nin pencerelerinde ahşap lokma parmaklıklar yer almaktadır (**Fot. 9**). Porsuk Camii pencereleri incelendiğinde büyük pencere boşluklarında; ahşap giyotin pencere, ahşap kanatlı kepenk ve metal parmaklık bulunduğu görülmekte olup küçük pencere boşluklarında ise doğrama olmaksızın ahşap lokma parmaklık ve üzerine ahşap kepenk sistemi görülmektedir (**Fot. 8**). Tarihi caminin küçük pencere boşluklarında görülen bu durum günümüze ulaşmış en özgün örneklerindendir[23].



a) b)

Fot. 2. Porsuk Köyü Camii zemin kat planı ve mahfil katı plan rölövesi (Furtuna, 2018, 68).

Caminin batı cephesine bitişik betonarme bir ek bina bulunmaktadır. Muhdes ek yapının batı cephesinde tarihi yapının özgün revak bölümü görülmektedir. Batı revak bölümünde caminin harimine açılan özgün ahşap kafes doğrama dikkat çekmektedir. Revak kısmında 5 tane özgün ahşap dikdörtgen kesitli dikme bulunmaktadır. Bu dikmelerin

21 Bayhan, 2006, 44; Bayhan, 2010, 14.

22 Bayraktar, 2005, 128-129.

23 Furtuna, 2018, 297.

arası zemin katta boş iken mahfil katında aralarında ahşap korkuluklar bulunmaktadır. Caminin revak cephelerine bakan kirişlerinde dairesel motifler bulunmaktadır. Caminin son cemaat bölümünden harim mahalline üzeri bezemeli özgün çift kanatlı ahşap bir kapı ile girilmektedir (**Fot. 7)**. Harim mekânını mahfil katına taşıyan yuvarlak kesitli 2 tane özgün oyma süslemeler içeren ahşap dikmeler bulunmaktadır. Harim mahallinden mahfil katına harim mekânının kuzeybatı köşesinde konumlanan özgün ahşap bir merdiven ile geçiş sağlanmaktadır (**Fot. 5**). Caminin vaaz kürsüsü ve mihrap nişi özgün ve oldukça sade hatlara sahip durumdadır. Mihrabın sağında yer alan minber ise detay ve süslemeleri bakımından oldukça özeldir. Minber yapım tekniği olarak çakma tekniği ile yapılmış olup üzerinde oyma, kabartma ve ajur teknikli[24] süslemeler bulunmaktadır. Klasik elemanlara sahip minberin aynalık kısmındaki oymaları, dikkat çekmektedir. Batı yüzü sade bırakılan minberin kapısı üzerinde, kitabeler yer almaktadır. Minberde stilize yapraklar, laleler, hatayiler ve rozetler, iç içe geçmiş yarım daire halkalardan oluşan bitkisel bezemeler bulunmaktadır.

Görüldüğü üzere Porsuk Camii'nde harim mekânında bulunan kapının, dikmelerin üzerinde ve minberde özel ince işçilikli süslemeler dikkat çekmektedir (**Fot. 6** ve **Fot. 7**). Bu özellikleri ile tarihi cami özgün bir eser olarak varlığını sürdürmektedir.

Porsuk Camii, düz bir alanda toprak zemine konulan kaba taşlar üzerindeki kirişlere oturtulmuştur (**Fot. 4**). Caminin minaresi bulunmamaktadır. Beden duvarı tek parça olmayıp ara dikmelerle bağlanarak "kurt boğazı"[25] geçme ile birbirine tutturulmuş ahşap elemanlardan oluşmaktadır. Yapının beden duvarlarında çınar, mahfil kirişlerinde ise kestane ağacı kullanıldığı söylenmektedir[26].

Caminin duvarlarında; iki kat halinde, asimetrik düzende, dikdörtgen açıklıklı pencereler bulunmaktadır. Yapının kuzey cephesinde hiç pencere yer almamaktadır. Kıble duvarı olan güney cephede ise üstte ve altta birer pencere konumlandırılmıştır. Alttaki pencere doğu yönüne üstteki pencere ise mihrabın hafif batısına kaydırılmış durumdadır. Alt pencerenin lokmalı ahşap kafesi yerinden sökülmüş halde yerde durmaktadır. Üst pencere demir şebekeli olup giyotin kanatlıdır. Batıda duvara bitişen minberin bulunduğu kesimde pencere açılmamıştır. Minberin pencere yerine denk gelmesi, kıble duvarı pencerelerinde asimetrikliğe sebep olduğunu düşünmekteyiz. Batı duvarın orta kesimindeki pencere, kıbledeki lokmalı kafesli pencerenin bir benzeridir[27]. Doğuda altlı üstlü üçer pencere bulunmaktadır. Kıbledeki üst pencerede olduğu gibi, kasalara geçirilen yatay demir çubuklarla korunan pencerelerin, kanatları üstten aşağıya kapanan giyotin tipindedir. Doğu cephesinde zemin katta kuzey yönünde bulunan pencerenin kaldırılıp muhdes bir

24 Oyma tekniği; düz ahşap yüzey üzerine motiflerin oyularak işlenmesidir. Ajur tekniği; ahşap yüzeylerin dantel gibi delikli şekilde oymalarla bezenmesidir.

25 Karadeniz Bölgesi'nde yaygın bir geçme türüdür. Samsun bölgesinde 'çatma başı' eklinde adlandırılır. Can, 1988, s. 6; Bayraktar, 2005, 24. Kereste veya kalas haline getirilmiş ahşap elemanların çivi kullanılmadan birbirine geçirilmesinde kullanılan geçme tekniklerinden biridir.

26 Bayraktar, 2005, 127.

27 Bayraktar, 2013, 97.

kapı getirildiği görülmektedir. Harim mekânının doğusunda ise iki adet ahşap giyotin pencere bulunmaktadır. Bu doğramaların revak yönüne bakan cephesinde özgün söve detayları bulunmaktadır (**Fot. 3** ve **Fot. 4**). Caminin kat yüksekliği en yüksek yerinde 4.56 m iken mahfil döşemesine kadar olan kısmı ise 2.08 m'dir. Bu yükseklikler dikkate alındığında caminin oldukça ferah bir iç hacime sahip olduğu görülmektedir[28].

Oymalarla bezeli bir başka alan, iç içe kare şeklinde çökertilen tavandır (**Fot. 5**). Tavanda çıtakari tekniği[29] kullanılmıştır. İçteki çökertmenin dışında ve ortasında, çepeçevre dört yanı dolanır şekilde ajurlu oymalı, bir kuşak bulunmaktadır. Kuşağın alın kesiminde, yan yana tekrar edilen üçgenler, içteki kuşakta ise küçük yarım daire dizileri görülür. Harim duvarlarının çatıyla buluştuğu dış kesimde ve bunun karşısında, revak direklerinin taşıdığı çatı kirişi hizasında, yarım yuvarlak ve hilalli profiller, dıştaki çökertmenin sınırını belirlemektedir[30].

Yapının çatısı dört omuzlu kırma çatı olup marsilya tipi kiremit ile kaplıdır. İç mekanı bu kadar özgün ve özel olan caminin dış cepheleri oldukça özensiz ve bakımsız durumdadır. Yapının özgün cephesi güney cephesinde kısmen gözlemlenebilmektedir. Bu yüzeyde de ahşap duvar elemanlarının pembe renk boya ile boyandığı görülmektedir. Yapının diğer cepheleri muhdes ekler ile kaplanmış bir durumdadır. Girişin sağlandığı cephe olan doğu yüzeyinde muhdes bir saçak bulunmaktadır [31].

Camide harim alanına açılan sol ve sağ kanat üzerinde Arapça kitabe bulunan ahşap bir kapı bulunmaktadır. Kitabeler kapıya ahşap yüzeyin oyulmasıyla kabartılarak oluşturulmuştur. Sol kanat üzerinde bulunan kitabenin metni "Bu cami'-i şerifi yaptıranı / ve yapanı mağfiret eyle ya Rahman ya Rahim / 'Amele usta Mustafa sene 1276" şeklindedir. Harim kapısının sağ kanadında bulunan kitabenin metni ise "Lailaheillallah melikü'l hakku'l-mübin, Muhammedurresulullahi /sadiku'l-va'di'l-emin" şeklindedir (**Fot. 7**). Minber kapısı üzerinde bulunan kitabe metni ise "Bismillahirrahmanirrahim Allah Muhammed Lailaheillallah Muhammedurresulüllah hak Maşallah Sübhanallah sene 1276" şeklindedir[32]. Kitabelerden anlaşılacağı üzere Porsuk Köyü Cami, minber ile birlikte H.1276/M. 1859-60 yılında "Amele Usta Mustafa" tarafından inşa edilmiştir. Kitabelerde yaptıran baninin/kişinin adı bulunmamaktadır. Sol kanat üzerinde bulunan kitabede yaptıranı ve yapanı ifadesinin bulunması baninin bir kişi olma ihtimaline işaret etmektedir [33].

Cami yapım sistemleri bakımından özgün olup yapı elemanlarının sanatsal özelliğinin yüksek olması açısından fiziksel özgünlüğü iyi durumda ve sağlamlığı orta

28 Furtuna, 2018, 67.

29 Çıtakari tekniği; düz zemin üzerinde süslemeyi oluşturacak elemanların (S ve C kıvrımları ya da çıtalar) yapıştırılması veya çakılmasıdır.

30 Bayraktar, 2013, 100.

31 Furtuna, 2018, 69.

32 Bayraktar, 2005, 126-127.

33 Bayraktar, 2013, 95; Furtuna, 2018, 66.

durumda olarak ifade edilebilir[34]. Özetle; Porsuk Camii işlevsel özgünlüğünü devam ettirmiş ve yapıdaki mihrap, vaaz kürsüsü, minber, pencere elemanları özgünlüğünü korumuştur. Ayrıca oldukça özenli ve değerli süslemeler de varlığını sürdürmektedir (**Fot. 10** ve **Fot. 11**). Tarihi binanın bitişiğine betonarme bir ek yapı yapıldığı ve özgün cephelerin büyük bir bölümünün sac ile kaplanarak cephe karakteristiğinin örtüldüğü görülmüştür.

KORUMA SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Tarihi yapılarda meydana gelen bozulma sorunları iç nedenler veya dış nedenlerden kaynaklanabilmektedir. İç nedenler; yapının konumundan kaynaklanan hasarlar, zemin özelliklerinden kaynaklanan hasalar, strüktür tasarımında ki hatalardan kaynaklanan hasarlar, hatalı malzeme kullanımından kaynaklanan hasarlar ve kötü işçilik ve detay kullanımından kaynaklanan hasarlar olarak sıralanabilir. Dış nedenler ise insan kaynaklı hasarlar ve uzun süreli doğal etkenler veya doğal afetlerden kaynaklanan hasarlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Uzun süreli doğal etkenler ve doğal afetler; depremler, toprak kayması, sel, tayfun, kasırga, yanardağ patlaması vb. şeklindedir. İnsana bağlı hasarlar ise tarihi yapıyı terk, kötü kullanım ve onarım, yangın-kundaklama, savaş, vandalizm, bayındırlık etkinlikleri, turizm, hava kirliliği, trafik vb. olarak sıralanabilir[35].

Porsuk Cami'nin korunmasındaki en önemli sorun ise zaman içerisinde yapılan niteliksiz müdahalelerden kaynaklı olmuştur. Bunun yanında, zamanın yıpratıcı etkisi, iklim koşulları, sel, çevresel etkenler gibi sebeplerle de yapı malzemelerinde bozulmalar görülmekte ve yapı tahrip olmaktadır. Porsuk Camii koruma sorunları, niteliksiz müdahaleler ve malzeme sorunları olarak iki ana başlıkta ele alınabilir.

Niteliksiz Müdahaleler

Porsuk Köyü Camii yapısının cepheleri sudan korunmak amacıyla kıble duvarı hariç diğer cephelere çinko kaplama giydirilmiştir. Bu müdahale yapının özgün görünüşünü önemli ölçüde değiştirmiş, bozmuştur. Ayrıca yaklaşık 15 yıl önce caminin işlev açısından ihtiyacı karşılayamaması nedeniyle yapının batı cephesine bitişik nizamda betonarme ek bina yapılmış ve cami özgün görüntüsü giderek kapanmıştır (**Fot. 12**).

Yapılan betonarme ek bina tarihi yapının revak katı ve çatı kısımlarında hasarlara da yol açmıştır[36] (**Fot. 13**). Betonarme ek nedeniyle; özgün cephe düzeni ve çatı formu ile özgün plan şeması değişikliklere uğramıştır. Özgün plan şemasının değişmesine neden olan müdahalelerden biri de özgün kirişlerin kesilip kaplama tahtalarının kaldırılması ile bir merdiven boşluğu açılmasıdır (**Fot. 14**). Bahsi edilen müdahaleler dışında tarihi cami yapısı günümüze kadar oldukça iyi korunarak sürdürülebilmiştir. Tarihi yapının iç ve beden duvarı üzerinde kullanıcıların ihtiyaçları doğrultusunda açılan soba borusu delikleri eklenmiş (**Fot. 15**), elektrik kabloları döşenmiş (**Fot. 16**) ve sütunlar gibi düşey elemanlara çiviler çakılarak (**Fot. 17**) tarihi yapının cephe karakteristiği bozulmuştur.

34 Furtuna ve Ulusoy Binan, 2019.

35 Ahunbay, 2007.

36 Bayraktar, 2013, 96.

Malzeme Sorunları

Porsuk Camii'nde çeşitli etkenlere bağlı olarak çatlaklar, aşınma, çukurlaşma/oyuklanma, boşluk/delik oluşumu, yüzey kaybı, parça kopması, siyah tabaka oluşumu, korozyon, lekelenme, tuz kristallenmesi (çiçeklenme), bitki oluşumu, yosun oluşumu, parça kopmaları gibi sorunlar tespit edilmiştir (**Fot. 16**, **Fot. 17**, **Fot. 18**, **Fot. 19**, **Fot. 20**, **Fot. 21** ve **Fot. 22**).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Samsun'da ahşap bezeme yönünden en başarılı örnek olan Porsuk Camii koruma sorunları önemli ölçüde niteliksiz ekler ve malzeme bozulmalarından kaynaklanmaktadır. Çantı tekniğiyle inşa edilen camide yer alan çeşitli kitabelerden yapımı H.1276/M.1859-60 yıllarına uzanan Porsuk Camii birçok değişim ve müdahale geçirmiş ve şu an ibadete açık durumdadır. Caminin halen kullanılması nedeniyle aralıklı olarak bakımdan geçtiği ve yapının geçirdiği esaslı onarım ile caminin cephesinin neredeyse tamamen değiştiği tespit edilmiştir. Porsuk Cami'ne yapılan niteliksiz müdahaleler; doğu cephesinde bulunan muhdes çift kanatlı ahşap giriş kapısı, caminin mahfil katına ulaşan ahşap bir merdiven, muhdes merdiven için özgün döşemenin ve kirişlerin kesilerek boşluk açılması, iç duvarlara açılan soba borusu delikleri, iç duvarlarda eklenen elektrik kabloları ahşap dikmelere çakılan çiviler şeklinde sıralanabilir.

Porsuk Camii'nin Samsun'daki örneklerinden çok daha geç bir tarihte -Göğceli Cami 1986'da, Gökgöl Cami 1995'te- 2013 yılında tescillenmiş olması yapıyla aynı büyüklükte betonarme bir ek yapılabilmesine ve caminin özgün cephe düzenin dışarıdan algılanmasını tamamen engelleyecek şekilde revaklarının sacla kapatılmasına neden olduğu söylenebilir. Tarihî yapıların korunması ve restorasyonu hakkında uluslararası önemli belgelerden biri olan Venedik Tüzüğü'nde (1964) *"...Kütle ve renk ilişkilerini değiştirecek hiçbir: yeni eklentiye, yok etmeye, ya da değiştirmeye izin verilmemelidir... Eklemelere, ancak yapının ilgi çekici bölümlerine, geleneksel konumuna, kompozisyonuna, dengesine ve çevresiyle olan bağıntısına zarar gelmediği durumlarda izin verilebilir..."* şeklinde koruma ve onarıma dair yönergeler bulunmaktadır. Bu doğrultuda tarihi Porsuk Köyü Camii'nde; betonarme ekler ve muhdes cephe kaplamaları gibi eklentiler ile kütle ve renk ilişkilerinin değiştiği ve özgün görünümünün neredeyse tümüyle yok edilerek tarihi çevre algısının bozulduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca iki katlı revak direklerinin sonradan kapatılmış olmasının ve yapının iki yanına eklenen muhdes betonarme unsurların yapıyı boğduğu, iç atmosferini karartarak ışıksız bıraktığı gözlemlenmiştir.

Porsuk Camii hakkında yapılacak öneriler; tarihi yapının düzenli bakımının yapılmasına dikkat edilmeli, böceklenmelere karşı gerekli önlemlerin alınması, soba borusu deliklerinin açılması önlenmeli, elektrik kablolara iç cephe estetiğini bozacak yerlerden geçirilmemeli, dış cephelerde oluşan bitki ve yosunların düzenli temizlenmeli, iç mekânlarda bulunan çiviler ortadan kaldırılmalı ve onarımları yapılmalı, Venedik Tüzüğü'nde de belirtildiği üzere tarihi yapılara yapılan gerekli müdahaleler ve eklemelerde kütle ve renk ilişkilerini değiştirecek hiçbir yeni eklentiye, yok etmeye ya da değiştirmeye izin verilmemeli şeklinde sıralanabilir.

KAYNAKÇA

Ahunbay, Z. (2007). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: YEM Yayın.

Aktaş, Z. (2021). Kırsalın Yalnızları: Mimari Mirasımızın Sessiz Tanığı Çarşamba Porsuk Camisi. *Mimarlık*, 422, 49.

Aytekin, O. (1999). *Ortaçağ'dan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin'deki Mimari Eserler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Azizsoy, A. & Özkurt, M. (2021). Rize Ahşap (Çantı) Camilerinde Bezeme Üslubu. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(2), 885-929.

Bayhan, A. A. & Yavuz Yılmaz, A. (2021). Samsun / Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Cami, *Anadolu Arkeolojisiyle Harmanlanmış Bir Ömür: Mehmet Karaosmanoğlu'na Armağan*, Ankara, s. 135-158.

Bayhan, A. A. (2010). Ordu/İkizce'den Bir Ahşap Cami: Laleli (Eski) Camii. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0(14), 1-22.

Bayhan, A. A. (2010). Ordu'da Yeni Tespit Edilen Ahşap Camiler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0(16), 33-48

Bayhan, A. A. (2014). Ordu/Perşembe'den İki Ahşap Çantı Cami Örneği. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, (12) , 99-107.

Bayhan, A. A. (2018). Anadolu Türk Mimarisinde Geleneksel Çantı Camiler: Ordu Örneği, İnsan Bilimleri Araştırmaları (Ed.: Leyla Aydemir), Bursa, s. 267-292.

Bayhan, A. A. (2019). Ordu'nun Geleneksel Ahşap Camilerinden Bir Grup: Kubbeli Çantı Camiler, *Yaşar Erdemir'e Armağan Sanat Tarihi Yazıları*, Konya, s. 33-61.

Bayhan, A. A. (2019). Ordu Yöresinde 2017'de Belirlenen Ahşap Çantı Cami Örnekleri. Akdeniz Sanat, 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 17-35.

Bayraktar, M. S. (2005). Samsun ve ilçelerinde Türk Mimari Eserleri. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.

Bayraktar, M. S. (2007). Samsun Çarşamba'da Taceddinoğulları ve Osmanlı Dönemine ait İki Ahşap Eser; Ordu ve Porsuk Köyü Camileri, *Geçmişten Geleceğe Samsun 2. Kitap* (nşr. C. Yılmaz), Samsun.

Bayraktar, M. S. (2012). Samsun'da Cumhuriyetten Önce İnşa Edilen Ahşap (Çantı) Camiler, *Samsun Sempozyumu* (13-16 Ekim 2011), Samsun, C. 3, 557-603.

Bayraktar, M. S. (2013). Samsun'da Türk Mimarisinin Gelişim, *Samsun Araştırmaları 3. Kitap* (Edt. Prof. Dr. Cevdet Yılmaz). ss.1-22.

Bayraktar, M. S. (2013). Samsun Çarşamba'da Taceddinoğulları ve Osmanlı Dönemine Ait İki Ahşap Eser; Ordu ve Porsuk Köyü Camileri, *Samsun Araştırmaları 3. Kitap* (Edt. Prof. Dr. Cevdet Yılmaz). ss.87-114.

Bayraktar, M. S. (2018). Çarşamba'da Tarihi Yapı Mirasımız, *Tarih Boyunca Çarşamba*, (Editör, İbrahim TELLİOĞLU), Serander Yayınları, Trabzon, s. 111-182.

Bayraktar, M.S. (2016). *Samsun'da Türk Devri Mimarisi*. Samsun: Canik Belediyesi.

Çarşamba Belediyesi (2022). https://www.youtube.com/watch?v=hmj3pZLK-4w, Erişim tarihi: 18.10.2022.

Furtuna Ç. ve Ulusoy Binan, D. (2019). Samsun-Çarşamba' Da Çantı Tekniği'nde İnşa Edilmiş Ahşap Camilerin Korunmalarına Yönelik Belgeleme ve Değerlendirme Yaklaşımı. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 23/2021. ss. 11-36.

Furtuna, Ç. (2018). Samsun-Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Ahşap Camilerin Belgelenmesi ve Vernaküler Mimari Miras Bağlamında İncelenmesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Gün R., Nefes E. & Gün Y. (2017). Samsun /Vezirköprü'de Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Bir Grup Ahşap Cami. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 0(43), 129 - 154.

Karpuz, H. (1993). *Rize Çayeli Ormancık Köyü Camii*. S. Ü. Selçuklu Araştırma Merkezi Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, 253-262.

Nefes, E. (2012). Samsun/Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Ahşap Camii; Ustacalı Köyü Camii ve Kocakavak Köyü Camii. *Vakıflar Dergisi*. 38 (1), 155-163.

Venedik Tüzüğü (1964). http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf, Erişim tarihi: 20.01.2022.

Yılmaz, C. (1988). *Samsun Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler*, Samsun: Etüt Yayınları.

Yılmaz, C. (2014). Çarşamba Araştırmaları. Samsun: Çarşamba Belediyesi Kültür Yayınları.

Yılmaz, E. (2013). *Samsun Ahşap (Çantı) Camilerinin Serüveni (Tipoloji* – Süsleme -Dağılım ve Yer Adları İliş*kisi),* URL: http://www.turkbilimi.com/samsun-ahsap-camilerinin-seruveni/, Erişim tarihi: 14.10.2022.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Fot. 1. Porsuk Camii cephe görüntüleri.

Fot. 2. Porsuk Camii kuzey ve doğu cephe görüntüleri (Bayraktar, 2013, 359.).

Fot. 3. Harim mekânı ve oymalarla bezeli iç içe kare şeklinde çökertilen tavanı.

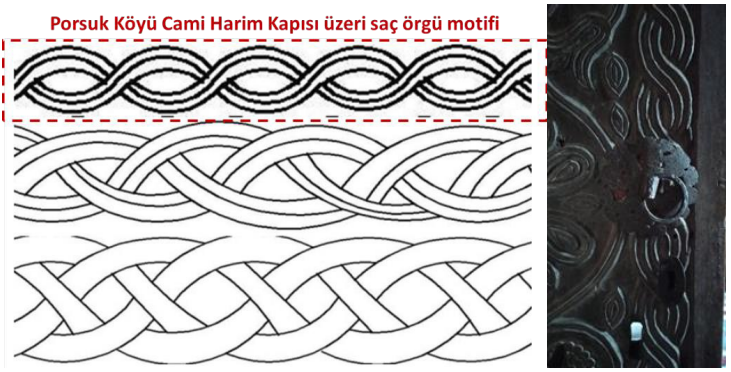
Fot. 4. Porsuk Köyü Camii mihrap ve minber, 2022.

Fot. 5. Harim kapısı sol ve sağ kanat üzerinde yer alan kitabe (Kaynak: yazar)

Fot. 6. Porsuk Camii pencere detay fotoğrafları, 2022.

a) **b)**

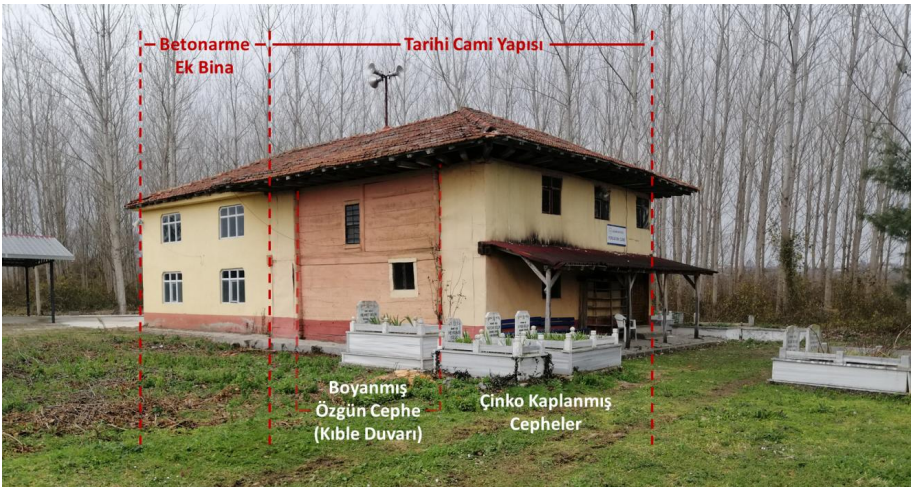
Fot. 7. Caminin mahfil katına ulaşan ahşap merdiven (a) ve ahşap lokma parmaklıklar (b), 2022.



Fot. 8. Harim kapısı üzerinde bulunan saç örgü motifi (Azizsoy ve Özkurt, 2021, 899.) ve detayı.

a) **b)**

Fot. 9. Harim mekânında bulunan ahşap direklerdeki motifler (a) geçme (halka) motifi ve (b) yürüyen sekiz motifi.



Fot. 10. Porsuk Köyü Camii ek bina ve cephe müdahaleleri.

Fot. 11. Porsuk Köyü Camii'nin betonarme ek detayları.

a) **b)**

Fot. 12. Ahşap elemanlarda böceklenme (a) ve revak bölümünde kırık camlar (b), 2022.

Fot. 13. Porsuk Köyü Camii'nin Revak bölümü ve giriş cephesinde açılan baca delikleri.

Fot. 14. Porsuk Camii iç duvarlarda eklenen elektrik kabloları ve ahşap tavanda görülen deformasyonlar.

Fot. 15. Tesbih asmak için eklenen çiviler.

Fot. 16. Porsuk Camii ahşap korkuluklarında görülen hasarlar.

Fot. 17. Porsuk Camii'nde bulunan çatlaklar.

Fot. 18. Porsuk Camii'nde bulunan aşınmalar ve parça kopmaları.

Fot. 19. Porsuk Camii'nde bulunan ezik ve çizikler.

Fot. 20. Porsuk Camii cephelerinde bitki oluşumu.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1093850
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1101-1115. Araştırma | *Research*

15-16.YÜZYIL KANTAŞI VE KABUK KAMEOLARDA DÎNÎ TASVİRLERDEN ÖRNEKLER

EXAMPLES OF RELIGIOUS DESCRIPTIONS IN 15TH AND 16TH CENTURIES HELIOTROPE AND SHELL CAMEOS

Başak KATRANCI KASALI*

Öz

Bu çalışmamız kapsamında taş oyma eserlerin önemli bir kısmını oluşturan kameolar ve onların üzerinde işlenmiş olan dini tasvirlerden örnekler incelenmiştir. Kameo kelimesinin kökeni net olarak bilinmemekle birlikte, tılsım, muska anlamlarına gelen Arapça *khamea* kelimesinden türediği düşünülmektedir. Bir diğer görüş ise, mücevherler için kullanılan Yunanca, *camabeu* ya da *camaieul* kelimeleri ile ilişkili olduğudur. Ayrıca Süryanice tılsım anlamına gelen *chemeia* ya da deve hörgücü anlamına gelen *camaut* kelimesinden türediği de düşünülmektedir. Kameolar farklı çeşitlerde üretilmektedir. Bunlar değerli ve yarı değerli taşlar ile üretilen kameolar ve ayrıca kabuklu deniz hayvanlarının kabukları ile üretilen kabuk kameolardır. Kabuk kameolar, sert materyaller ile yapılan kameolara göre daha dayanıksız olduklarından ve deniz kabuklarından üretildiklerinden günümüze ulaşabilen kabuk kameo sayısı, dayanıklı taşlarla yapılanlara göre daha azdır. Ayrıca pek çok farklı yumuşakçanın kabuğundan üretilen bu kameolar, canlı türüne bağlı olarak farklı renk seçeneklerinin oluşmasına da imkan vermişlerdir. Çalışmamız kapsamında ele aldığımız bir diğer grup kameo, kantaşı ile yapılan kameolardır. Bu taş, özellikle üzerinde doğal olarak barındırdığı kırmızı damlalardan dolayı dini tasvirlerde çoğunlukla tercih edilmiş ve İsa'nın yaralarından akan kanları tasvir etmek için sanatçılara çok elverişli bir zemin hazırlamıştır. Özellikle 16.yy'da İtalya ve Almanya'da çok tercih edilen bir taş haline gelmiştir. Aynı şekilde kabuk kameolar da 16.yy'da son derece popüler bir hale gelmiş, daha sonraki dönemlerde daha az tercih edilir olsa bile özellikle 20.yy'da İtalya'da yeniden yaygın bir kullanıma kavuşmuştur. Çalışmamız dahilinde hem kabuk kameolar hem de kantaşı kameolardan farklı örnekler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Kameo, kabuk kameo, kantaşı, Rönesans*

* Dr. Öğr. Üyesi, Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Manisa.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3169-3674 ♦ E-mail: basak.sta@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 26.03.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 14.10.2022*

Abstract

Stones shaped with glyptography are the pieces of art that have reached today from the Middle Age and Renaissance periods with minimum change in time. They have been used in the post-classical period by collectors as they are valuable materials they are durable, economic, and have an aesthetic quality. Examples of shell cameos and religious depictions carved on them are analyzed in the scope of this study. Cameos are originally based on the use of hard stones; however, artists have started to use shells, lava, and other materials in time. Cameos have been produced in different ways. These are cameos that are produced from valuable and semi-valuable stones and shell cameos that are produced from shellfish. Seashells and pearl cameos were used during the 15th and 16th century Renaissance. Stonemasons especially in Florence and Torre del Greco were very successful in seashell cameo embroidery. As shell cameos are less durable than cameos produced from hard materials, the number of shell cameos that could reach today is fewer compared to the other types of cameos. Shell cameos weren't directly carved like hard stones; they were rather shaped with hand tools. Artists usually preferred burin, knife, or needles when necessary. Shells are separated into pieces with a soft hacksaw, the target shape is achieved, edges are gently thinned and the middle part is left thick. These cameos which had been produced in the 1500s in France and Italy became popular at the beginning of the 19th century in England and in its neighbourhood in the art of jewelry-making.

Besides shell cameos, one of the materials on which religious depictions are made is a special stone called heliotrope. This stone, used as a stamp, was used as a talisman as it was believed that it stopped bleeding. As there are red drops on some of these stones, they were used in most Jesus depictions created in 16th century Italy. The belief that stones like carnelian and bloodstone stopped bleeding wasn't merely common in ancient history; people in the 16th century also believed in this idea. Shell cameos, whose production period is easier than hard cameos, used to be very popular and commonly preferred during the Renaissance period. Bloodstone, which was easy to work on, was one of the indispensable materials as they also had red veins on them. However, as they are less durable, the pieces that could survive are limited. Cameo craftsmanship which had been especially popular in Italy and Germany during the Renaissance period started to decrease at the end of the 17th century and was replaced by other ornament techniques; this period had continued until the 19th century when it started to be regarded as a branch of art in Italy. At the end of this century, Rome and Genova were the most successful regions in terms of cameo craftsmanship. During this period, there were 80 shell cameo artists in Rome while there were 30 shell cameo artists in Genova. Different examples of shell cameos and heliotrope cameos are presented in our study.

Keywords: *Precious stone, cameo, shell cameo, heliotrope, Renaissance period*

Giriş

Oyma taşlar, eski eserler içerisinde Ortaçağ ve Rönesans'tan itibaren en az değişime uğrayarak günümüze ulaşabilmiş eserlerdir. Post klasik dönemde, koleksiyonerler tarafından değerli materyalleri, sağlamlığı, ekonomik ve estetik kalitesi ile değerlendirilmiştir[1]. Bu çalışmamız kapsamında oyma eserlerin önemli bir kısmını oluşturan kabuk ve kantaşı kameolar ve onların üzerinde işlenmiş olan dini tasvirlerden örnekler incelenmiştir. Kameo kelimesinin kökeni net olarak bilinmemekle birlikte, tılsım, muska anlamlarına gelen Arapça *khamea* kelimesinden türediği düşünülmektedir. Bir diğer görüş ise, mücevherler için kullanılan Yunanca, *camabeu* ya da *camaieul* kelimeleri ile ilişkili olduğudur. Ayrıca Süryanice tılsım anlamına gelen *chemeia* ya da deve hörgücü anlamına gelen *camaut* kelimesinden türediği de düşünülmektedir[2]. Kameolar orijinalinde sadece sert taşlarla sınırlıyken zaman içerisinde kabuk, donmuş lav ve başka materyaller ile de yapılmaya başlanmıştır[3]. Kameolar iki türlü olarak yapılmaktadır. Bunlar değerli ve yarı değerli taşlar ile üretilen, farklı renkli katmanlara sahip ve böylelikle ana temanın arka plandan farklı bir renkte yükseldiği kameolar; ve ayrıca kabuklu deniz hayvanlarının kabukları ile üretilen ve temel maddesinin kireç olduğu kabuk kameolardır[4]. Bilinen ilk kameolardan bir tanesi Samoslu Theodoros tarafından yapılmış olan ve İ.Ö. 550'ye tarihlendirilen Polycrates'in yüzüğüdür. Aynı döneme tarihlendirilen örneklerden bir diğeri İmparator Demetrius Soter ve kraliçe Laodice'in portrelerini içeren bir çalışmadır[5]. Özellikle akik taşının keşfedilip kameo üretiminde kullanılmaya başlanmasından önce deniz kabuğu, yumurta ve yumuşak taşlarla kameo üretimi çok fazla görülmüştür[6].

Kameolardan başka oyma taş eserlerin bir diğer önemli kısmı da intagliolardır[7]. Ancak kameoların başlangıcı intagliolardan daha sonra olmuştur. Bunun nedeni intaglioların işlevsel kullanıma yönelik olmasına karşın kameoların daha çok süs eşyası olarak kullanılmış olmasıdır[8]. Her ne kadar kameolar, oymacılık sanatı dahilinde ele alınıyor olsa dahi, 19.yy'daki kimi kaynaklar incelendiğinde, kameo kesimi oymacılık değil ama bir tür heykeltıraşlık olarak tanımlanmaktadır[9].

Kameolarda klasik ve mitolojik temalardan, ağırlıklı olarak dini temalara geçiş 4.yy'da İmparator Konstantin'in Hıristiyanlığı kabul etmesiyle gerçekleşmiştir. Herkül,

1 Yuen, 1997, 137.

2 Miller 2009, 2

3 Anonim,1880, 69.

4 S.C, 1847, 56.

5 Anonim, 1875, 343.

6 Anonim, 1904, 491.

7 Kameolar, alçak kabartma tekniğinin görüldüğü ve farklı renk katmanları halinde tasarlanmış değerli taşlardır. İntagliolar ise, kameoların aksine negatif oyma olarak tasarlanmışlardır. Bilgi için bkz: Newman 2000, 55, 166.

8 Tait 1986: 216

9 S.C, 1847, 56.

David'e; Perseus ve Gordon, David ve Goliath'a; Venus ve Leda figürleri Meryem'e dönüşmüştür[10]. 6.yy'dan 15. yy'a kadar geçen süreç, 10.yy'da dini tasvirli kameo ve intagliolar ile kısa süreli bir canlanma yaşamış olsa da, oymacılık sanatı için çok fazla faaliyetin olmadığı bir dönemdir. 14.yy'da oymacılık sanatı İtalya'da yeniden görülmeye başlanır ve 15.yy henüz çok ilerlemeden, bu sanat teknik ve sanatsal olarak şaşırtıcı derecede tekrar canlanır. Bu yeniden canlanma periyodunda, antik dönem etkileri görülür[11]. Almanya'da Idar Oberstein bölgesinde 16-17.yy'larda büyük ölçüde akik kaynakları bulunmuş ve bunun ardından kameolar yeniden popüler olmuştur[12]. 17.yy'da Fransa'da üretilen eserler incelendiğinde hem değerli taşlarla yapılan kameolar hem de kabuk kameolar yapılmaya devam etmiştir. Konu bakımından ise özellikle kabuk kameolarda yönetici portreleri popüler olmuştur[13].

Özellikle 14.yy'da hanedanlık armasını taşıyan kişisel mühürler ve Gotik stilde işlenen dini motifler ağırlıklı olarak görülmektedir[14]. 15.yy ile birlikte dini tasvirli kameolar yerini daha çok klasik konulara bırakmaya başlamıştır[15]. Rönesans kameoları hem teknik hem de düzenleme olarak başarılı kameolardır. Ancak genel anlamda üretilen eserler başarılı bulunsa da Rönesans döneminde, mevcut teknik ve stiller kullanılmaya devam etmiştir[16]. Konu olarak incelediğimizde ise antik döneme dair konuların sıkça tercih edildiğini görmekteyiz. 16, 17 ve 18.yy'lar boyunca devam eden bu gelenek 19.yy'a geldiğimizde taş oyma sanatçılarının isimlerini Yunan harfleri ile yazmaları ile hala devam etmektedir[17].

Rönesans Dönemi Taş Oyma Sanatı ve Kabuk Kameolar

Rönesans dönemi boyunca başarılı taş oyma sanatçılarının neredeyse hepsi kuzey ya da merkez İtalya'dan çıkmıştır. Öne çıkan isimlerden Matteo del Nassaro ve Caraglio Verona; Jacopo da Trezzo, Masnago ve Miserone ise Milano'lu sanatçılardır[18]. Özellikle 15.yy sonlarında taş oymacılık sanatında bir gelişim gözlemlenir. 16.yy'a gelindiğinde ise, bu dönemin en bilinen sanatçıları Giovanni delle Corniele, Giovanni Bernard idi Castel Bolognese, Valerio Belli'dir[19]. Bu zaman diliminde kameolar popüler hale gelmiştir[20].

10 Anonim, 1904, 491.
11 Thomas ,1912, 364.
12 Gray, 1983, 199.
13 McCrory, 1988, 426.
14 Gray, 1983, 198.
15 Davenport vd. 1901, 144.
16 Davenport vd. 1901, 144.
17 Remington 1940, 77-78.
18 Dalton, 1913, 136.
19 Dalton, 1913, 131.
20 Gray, 1983, 198.

Rönesans döneminde değerli taş oyma sanatı klasik tasarımlar üzerine yoğunlaşırken, 18.yy'da antik eserlerden direkt kopyalanan çalışmalar da görülmeye başlanmıştır. Söz konusu yüzyıl, klasik etkilerin yeniden canlandığı bir dönemdir ve bunda Napoleon Bonaparte'ın gerçekleştirdiği Neoklasik canlanmanın etkisi oldukça büyüktür. Oyma taşlardan çok etkilenen Napoleon Bonaparte ayrıca taş oymacılığı için bir okul da kurdurmuştur[21]. 18.yy ve erken 19.yy'da taş oyma sanatçıları, kompozisyonlarını oluştururlarken çoğunlukla antik dönem eserlerini kopya etmişlerdir[22]. Bu dönem kameoları Rönesans dönemi kameolarıyla benzerlik göstermektedir. Ağırlıklı olarak ele alınan konular yine klasik dönem konuları olmuş[23], daha çok mitolojik temalı eserler meydana getirilmiştir.

15 ve 16.yy Rönesansında deniz kabuğu ve sedef kameolar yaygın olarak kullanılmıştır. Özellikle Floransa ve Torre del Greco'da taş ustaları deniz kabuğu kameo işlemeciliğinde oldukça başarılı olmuşlardır[24]. Kabuk kameolar, sert materyaller ile yapılan kameolara göre daha dayanıksız olduklarından ve deniz kabuklarından üretildiklerinden günümüze ulaşabilen kabuk kameo sayısı, dayanıklı taşlarla yapılanlara göre daha azdır. İşlemesi daha kolay olduğu ve daha az katmana sahip olduğu için daha az prestije sahiptir ancak Luigi Saulini gibi bu konuda uzmanlaşmış ustaların elinden çıkan kabuk kameolar son derece tatmin edici tasarımlara sahiptir[25]. Bunun yanında akik, kuvars ya da diğer değerli taşlarla yapılan kameolar, kabuk kameolara göre daha fazla ustalık ve beceri istemektedir. Çalışılması daha zor olduğu için özellikle oniks ve sardoniks kameolar 19.yy'da kısmen ihmal edilmiş ve yerine kabuk kameolar daha fazla üretilmiştir. Ancak yüzyılın sonlarına gelindiği zaman tekrar eskisi gibi popüler olmuştur[26]. Kabuk kameoları üreten sanatçılar, çalışmak için bu deniz kabukları içerisinde, çoğunlukla üç katmana sahip olan, katmanları birbirlerine güçlü bir şekilde bağlı, orta katmanın kalın ve katmanlar arasındaki renk ayrımının belirgin olduğu, ayrıca iç katman renginin kullanılacak amaca uygun olduğu kabukları tercih etmişlerdir[27].

İtalya'da 15.yy'da kameo ve intagliolarda zaman zaman ortaçağ etkileri görülmekteydi. Meryem ve Çocuk İsa'yı tasvir eden ve 15.yy'a ait bir kameo, halen daha Ortaçağ etkileri taşımaktadır (Resim 1)[28]. Fakat Cosimo, Piero ve Lorenzo Medici dönemleri, yeni etkileşimlerin ortaçağ etkileri ile yer değiştirdikleri dönemler olmuştur[29]. Meryem ve çocuk İsa tasvirleri 15. yy'ın ikinci çeyreğinden itibaren 15. yy ortaları da

21 Gray, 1983, 198.

22 Weber,1997, 259.

23 Remington, 1940, 80.

24 Yalçınkaya, 2013, 19

25 Draper, 2008, 51.

26 Anonim,1875, s.344

27 Anonim,1880, 69.

28 Dalton, 1913, 131.

29 Dalton, 1913, 131.

dahil olmak üzere tam vücut olarak verilirken, vücudun üst kısmını gösterecek şekilde yarım halde verilen Meryem ve İsa figürleri, 15. yy sonlarında popüler hale gelmeye başlamıştır[30].

Resim 1:

Meryem ve Çocuk İsa. Rönesans Dönemi, İtalya, British Museum (Dalton, 1913, 134.)

15.yy'a ait ve Robert Lehman koleksiyonundaki tespih kolye dönemin önemli eserlerinden bir tanesidir (Resim 2). 3.8 cm yüksekliğinde ve 2.5 cm genişliğinde olan kolyenin ön yüzü cameo, arka yüzü mine tekniğinde olup her iki taraf birbirine bir altın çerçeve ile bağlıdır. Ön yüz oniks kameoda Meryem ve Çocuk İsa tasviri yer alırken arka kısımda alçak kesim(kabartma) tekniği ile yapılmış Yohakim ve Anna'nın altın kapıda buluşması tasvir edilmiştir (Resim 2a).

15.yy'da tespih önemli ibadet gereçlerinden birisi haline gelmiştir[31]. Lehman koleksiyonundaki tespihli kolyeye benzer bir kolye Jean Hey'e ait olan ve İyi Philip'in kızı Madeleine'nin, Mecdelli Meryem ile birlikte tasvir edildiği 1490'a tarihlendirilen bir tabloda karşımıza çıkmaktadır[32]. Tablodaki kolyede yer alan Madonna ve Çocuk İsa vücudun üst kısmını gösterecek şekilde yarım tasvir edilmiştir[33].

Kullanılan malzemeler bu tespih kolyede olduğu gibi öncelikli olarak değerli ve yarı değerli taşlarken, kabuk kameolar da yaygın olarak üretilmiştir. Kabuk kameo sert taşlarla değil, onun yerine yumuşakçaların kabukları ile yapılan kameolardır ve pek çok farklı yumuşakçanın kabuğundan üretilmişlerdir. Kabuk kameolarda kullanılan Cassis Molluska sınıfı, içerisinde helmet conch[34](miğfer deniz salyangozu), cameo conch (sarmal deniz salyangozu) ve queen conch (kraliçe dev deniz salyangozu) olarak bilinen

30 Hackenbroch, 1989, 132.

31 Hackenbroch, 1989, 127.

32 Hackenbroch, 1989 129.

33 Hackenbroch, 1989, 132.

34 Kabuk kameolar isimlendirilirken, tür isimlerinin Türkçeleştirilmesinde çok büyük yardımları olan Sayın Doç. Dr. Murat Afsar'a çok teşekkür ediyorum.

◄
Resim 2:
Meryem ve Çocuk İsa, 15.yy kolye ucu, onyx cameo ve altın, Robert Lehman Koleksiyonu, The Metropolitan Museum of Art.

►
Resim 2a:
Altın Kapıda Buluşma (Anna ve Yohakim), Resim 2- arka yüzü.

çeşitleri barındıran türlerdir. Bu türlere dahil olan kabuklar kahverengi bir zemin sağlamaktadır. Strombus yumuşakçalarından giant conch(büyük deniz salyangozu) ve fountain conch (çeşme salyangozu) olarak bilinen türler de kabuk kameolarda kullanılırlar. Bu türler ise pembe bir zemin sağlamaktadır[35]. Ayrıca Batı Hindistan'dan elde edilen black helmet (siyah miğfer) oniks zemin olarak isimlendirilen siyah bir zemin sağlarken, hornet helmet (boynuz miğfer) turuncu ve sarı bir zemin sağlar. Bull's mouth (boğa ağzı) olarak isimlendirilen tür ise kırmızı akik olarak da tanımlanan kırmızı bir tabakaya sahiptir ve ağırlıklı olarak Hindistan ve Sri Lanka (daha önce Ceylon -Seylan- olarak bilinen) bölgesinden çıkarılmaktadır[36]. Kabuk kameolar sert taşlar gibi oyarak çalışılmamakta, el aletleri ile şekillendirilebilmekte[37] ve sanatçılar hakkâk kalemi, bıçak veya daha incelik gerektiren işler için iğne kullanabilmekteydiler[38].Kabuklar, yumuşak demir testere ile parçalara ayrılır, ardından istenilen şekil verilerek, kenarlar nazikçe inceltilir ve orta

35 Queen conch (kraliçe dev deniz salyangozu)'un Harold Newman,2000, s. 278'de kahverengi bir zemine sahip olduğu belirtilirken;1880 tarihli anonim bir kaynakta yaklaşık 25 cm uzunluğunda ve gül rengi olarak da isimlendirilen pembe bir zemine sahip olduğu belirtilmektedir. Bilgi için bkz; Anonim, 1880, s.69; Harold Newman, 2000, s. 278.

36 Anonim, 1880, s.69

37 Newman, 2000, 278

38 McCrory, 1988, 413.

kısım kalın bırakılırdı[39]. Fransa ve İtalya'da 1500lerden itibaren üretilmeye başlanan bu tarz kameolar, erken 19.yy'da İngiltere ve çevresinde mücevher yapımında popüler hale gelmiştir[40]. İngiltere'de, özellikle Kraliçe Victoria'nın bu kameolara olan ilgisi, bu tarz kameoların popüler olmasında etkili olmuştur[41]. Bu tarihten sonra bir müddet popülerliğini kaybetmiş olsa da, özellikle 20.yy'da İtalya'da Napoli ve Sicilya bölgelerinde tekrar yaygın bir kullanıma kavuşmuştur[42].

16.yy'da, oniks, akik, kuvars gibi değerli taşlarla yapılan kameolar haricinde kabuk kameo üretiminde bir artış gözlemlenmeye başlanmıştır. Özellikle Rönesans döneminde üretilmiş olan kabuk kameo örneklerinden bir tanesi 16.yy'a ait Almanya'da üretilen bir kameodur, ve tahtta oturan Meryem ve Çocuk İsa'yı ele almaktadır (Resim 3). Bu kameo, Moderno'nun 1505-1507 yılları arasında bronz levha üzerine yapmış olduğu kompozisyon temel alınarak oluşturulmuştur (Resim 4). Kameoda, Moderno'nun çalışmasından farklı olarak, Meryem'in her iki yanında girland motifi ve Meryem'in sol üstünde bir putto figürü daha bulunmaktadır[43].

16. yy ilk yarısına tarihlendirilen bir başka kabuk cameo, Meryem'e Müjde sahnesini göstermektedir (Resim 5). Sağ tarafta dizlerinin üzerine çökmüş Meryem elinde dua kitabı ile görülürken sol tarafta Gabriel sağ eli yukarıya doğru kalkmış bir halde tasvir edilmiştir. Eserin arka planında mimari öğeler görülmektedir. Ayrıca Meryem'in arkasında yer alan ve yatağına ait olduğu düşünülen püsküller 16.yy ilk yarısında eserler vermiş olan Hans Brosamer ve Hans Sebald Beham'ın eserlerinde yer alan ve üzerinde püskül detayının yer aldığı yatak perdesi düzenlemelerine benzemektedir[44].

16.yy ikinci yarısına tarihlendirilen bir başka kabuk kameo ise iki hırsız arasında çarmıha gerilmiş olan İsa'yı tasvir etmektedir (Resim 6). Sol altta iki kadın figürün tuttuğu Meryem ve onların da arkasında Aziz Yahya ve Mecdelli Meryem yer almaktadır. İsa'nın yanında yer alan melek bir kadeh tutmakta ve İsa'nın yaralarından akan kanlar bu kadehe dolmaktadır. Çarmıhın sağ tarafında atlı bir erkek figürü, geri planda ise bir kale ve ağaçların yer aldığı manzara görülmektedir.[45]. Bu kameonun, Moderno'nun bronz levhasından ilham alınarak yapıldığı düşünülse de, kompozisyonda bazı farklılıklar göze çarpmaktadır (Resim 6a). Moderno'nun 1480'lerin sonlarına tarihlendirilen bronz levhasında atlı erkek figürü ve geri planda manzara yer almamaktadır[46].

Bir kemerle son bulan dikdörtgen şekilli bir başka kabuk kameoda, bulutlar ve dikenli bir taç ile İsa bir şadırvan üzerinde ayakta durmaktadır ve yaralarından aşağıya

39 S.C, 1847, 56.

40 Newman, 2000, 278

41 Gray, 1983, 199.

42 Newman, 2000, 278

43 McCrory, 1988, 419.

44 McCrory, 1988, 423.

45 McCrory, 1988, 424.

46 McCrory, 1988, 425.

◄
Resim 3:
Tahtta oturan Meryem ve Çocuk Isa, 1505-1507'ler. Kabuk kameo, 57.2x35.6 mm. (McCrory, 1988, 419.)

►
Resim 4:
Meryem ve Çocuk İsa, Maderno, 1505-1507, bronz tabela, 7.9x5.7 cm. (McCrory, 1988, 419.)

Resim 5:

Meryem'e Müjde, kabuk kameo, 47.7.x37 mm, 16.yy ilk yarısı (McCrory,1988, 423)

doğru kanlar akmaktadır (Resim 7). 16.yy ikinci yarısına tarihlendirilen bu kameoda, şadırvanın içerisinde iki tane figür yer alırken, şadırvanın arkasında yer alan parapet duvarının üzerinde diz çökmüş dua eden bir figür yer almaktadır. Dua eden bu figürün bağışçı olduğu düşünülmektedir[47]. Şadırvanın hemen altında Latince "fons misericordiae[48]" (merhamet kaynağı) yazmaktadır ve bu şekilde fons misericordiae olarak tanımlanan temalar bu yüzyıl boyunca sıklıkla tekrarlanmıştır. Özellikle 16.yy ortalarından itibaren bu kameoda gördüğümüz kompozisyon güzel sanatlarda çok popüler bir hale gelmiştir[49].

47 McCrory, 1988, 425.

48 Fons-fontis: pınar, kaynak, su; (mec) köken, menşe, kaynak ; misericordi/a-ae: acıma, merhamet, şefkat, sevecenlik, duygudaşlık, inayet. Bilgi için bkz: Sina Kabaağaç, Erdal Akova (1995) Latince Türkçe Sözlük, s. 246,370.

49 McCrory, 1988, 425.

◄
Resim 6:
Çarmıhta İsa, 16.yy ikinci yarısı, kabuk kameo, 81.5x62 mm (McCrory,1988, 424.)

►
Resim 6a:
Moderno, Çarmıhta İsa, 1480ler, Bronz Levha, 12.4x91.cm, National Gallery of Art, Washington. (McCrory,1988, 425.)

Resim 7:
Fons misericordiae, 16.yy ikinci yarısı, Kameo, 81x62 mm (McCrory,1988, 424.)

Erken 16.yy'da Ludwig Krug[50] atölyesinde hazırlanmış olan kabuk kameolar incelendiğinde, Krug'un Dürer ile olan yakın ilişkilerinden dolayı, üretilen eserlerde Dürer'in etkisi yoğun olarak hissedilmektedir[51]. Ayrıca Dürer haricinde, Giovanni Iacopo Caraglio, Moderno gibi sanatçıların çizimleri ve gravürleri de konu olarak işlenmiş ve bu konular arasında sadece dini tasvirler değil mitolojik temalar da ele alınmıştır. 16.yy'dan bir satyr ailesini tasvir eden kameo, Albrecht Dürer'in 1505 tarihli Satyr ailesi çizimi;

50 Ludwig Krug, 16.yy'da önemli bir kameo ve taş oyma sanatçısı olarak tanımlanmaktadır. Özellikle Albrech Dürer ile yakın ilişkilere sahiptir. Bilgi için bkz; McCrory, 1988, 414.

51 McCrory, 1988, 414.

ayrıca Mars ve Venüs'ü tasvir eden bir kabuk kameo ise Giovanni Iacopo Caraglio'ya atfedilen bir gravürden hareketle işlenmiştir[52]. Yine bu döneme ait ve etrafı kabuk kameolar ile dekore edilmiş olan bir ayaklı kupa, Dürer etkileri taşımaktadır. Bu kabuk kameolar da, Dürer'e atfedilen 1511 tarihli Herkül'ün yaşamına dair çizimlerden esinler taşımaktadır[53].

Kantaşı Kameolarda Dini Tasvirlerden Örnekler

Kabuk kameolar dışında, dini tasvirlerin ele alındığı malzemelerin başında kantaşı gelmektedir. Mühür olarak kullanılan bu taş, aynı zamanda Ortaçağ boyunca kan kaybını önlemek için bir tılsım olarak da kullanılmıştır. Bazı taşların üzerinde kırmızı renkli damlalar olmasından dolayı İsa tasvirlerinde çoğunlukla 16.yy İtalya'sında bu taş tercih edilmiştir[54]. Akik, kantaşı gibi taşların kanamayı durduğuna dair inanışlar antik dönemlere kadar dayanmaktadır ancak bu inanış sadece antik dönemle sınırlı kalmamış ve 16.yy'a gelindiğinde hala daha devam etmiştir[55]. Resim 8'de görülen kantaşından yapılmış İsa tasvirli kameo bu şekilde kırmızı damlalardan dolayı tercih edilen düzenlemelerin bir örneğidir[56]. Kantaşı, Milton Weil koleksiyonunda (Metropolitan Müzesi, New York) yer alan 17.yy kameolarının bir kısmında da kullanılan bir malzeme olmuştur. Bu dönemde oldukça popüler olan bu taş, özellikle İsa ve Meryem tasvirlerinde sık kullanılmaktaydı[57]. Söz konusu koleksiyonda İsa'nın başının tasvir edildiği ve kantaşından yapılmış kameo bulunmaktadır (Resim 9)[58].

Yeşil kantaşı özellikle Rönesans döneminde belli konuları tasvir etmek amacıyla kullanılmaktaydı. Giorgio Vasari'nin aktardıklarına dayanarak, Veronese'li taş oyma sanatçısı Matteo del Nassaro'nun, kırmızı noktalara sahip yeşil kantaşını, çarmıhtan indirme sahneleri için kullandığını bilmekteyiz. Böylelikle taş üzerinde kendiliğinden var olan kırmızı alanlar, İsa'nın yaralarından akan kanı sembolize etmiştir. Moderno'ya atfedilen bir kantaşı kameo ise İsa'nın mezara konulmasını konu olarak almıştır. Aynı biçimde kantaşı kameoların bir başka örneği 16.yy'a ait olan ve Matta İncili'nde yer alan Masumların Katli[59] isimli bölümün betimlemesidir (Resim 10). Bugün Floransa'da Museo degli Argenti'de yer alan kameo Medici koleksiyonuna aittir[60].

52 McCrory, 1988, 415.

53 McCrory, 1988, 414.

54 Newman, 2000, 42.

55 McCrory, 1997, 159.

56 Dalton, 1913, 135.

57 Remington 1940, 79-80.

58 Remington, 1940, 80.

59 Matta incilinde geçen bu bölümde, Doğulu müneccimler çocuk İsa'ya tapındıktan sonra kendilerine rüyalarında söylendiği gibi Kral I. Herodes, Beytüllahim ve çevresindeki iki yaşına kadar olan bütün çocukların öldürülmesini emreder ve askerlerini kıyıma gönderir (Matta,2: 16). Bilgi için bkz: Cömert, 1999, s.121.

60 McCrory, 1997, 159-160.

Resim 8: İsa'nın başı, kantaşı kameo 16. yy. (Dalton, 1913, 133.)

Resim 9: İsa'nın başı, kantaşı kameo, 17. yy (Remington, 1940, 77.)

Resim 10: Masumların Katli, 16.yy, altın çerçeve içerisine alınmış kantaşı kameo, 7.4x8cm (McCrory, 1997, 160.)

Sonuç

Rönesans süresince İtalya ve Almanya'da özellikle popüler olan kabuk kameo işçiliği, 17.yy sonlarına gelindiğinde, 19.yy İtalya'sında bir sanat dalı olarak ele alınana kadar, yerini farklı süsleme tekniklerine bırakmıştır[61]. Bu tarihten itibaren ise, özellikle 19.yy'ın sonlarına gelindiği zaman Roma ve Cenova bölgeleri, kameo işçiliğinde en başarılı bölgelerin başında gelmektedir. Söz konusu dönemde Roma'da 80, Cenova'da 30 kabuk kameo sanatçısı bulunduğu bilinmektedir[62]. 15-16.yy'lar dahilinde kabuk kameo işçiliğinde önemli bir merkez olan Torre del Greco bölgesi, 20.yy'ın sonlarında hala daha, kabuk kameo işçiliğinde aktif bir merkez olarak faaliyet göstermiştir[63].

Yapım aşaması sert taşlara kıyasla daha kolay olan kabuk kameolar, Rönesans dönemi boyunca oldukça popüler olmuş ve tercih edilmiştir. Bu kameolarda işlenen temalar, bu çalışmamız kapsamında ele alınan örneklerde görüldüğü gibi, Moderno, Hans Brosamer, Albrech Dürer, Caraglio gibi sanatçıların meydana getirdiği eserlerden esinlenmeler taşımaktadırlar. Özellikle Moderno'nun yapmış olduğu bronz levhalar sanatçılara ilham kaynağı olmuş ve bu levhalardan yola çıkarak kabuk kameolar üzerine işlenmiş komposizyonları meydana getirmişlerdir.

Araştırmalarımız kapsamında ele alınan kabuk kameoların hangi tür yumuşakçaya ait olduğuna dair bir bilgiye ulaşılamamış, incelenen kaynaklar dahilindeki eserler sadece 'kabuk kameo' olarak belirtilmiş, herhangi bir tür ya da sınıfa dair bilgiye yer verilmemiştir. Ancak en çok tercih edilen kabuk cinslerinin, Bull's Mouth (boğa ağzı), Black Helmet (siyah miğfer), Horned Helmet (boynuz miğfer) ve Queen Conch (kraliçe dev deniz salyangozu) olduğu belirtilmiş, bull's mouth ve black helmet ise en iyi kabuklar olarak tanımlanmıştır. Bu türler, sırası ile kırmızı, siyah, sarı ve turuncu zemin üzerine beyaz ve pembe iç katman rengine sahiptirler[64]. Ancak Queen Conch olarak isimlendirilen tür yukarıda da belirttiğimiz üzere bazı kaynaklarda kahverengi katman rengine sahip olarak gösterilmektedir. Yine işlemesi kolay olduğu için tercih edilen kantaşı hem de mevcut kırmızı damarlardan dolayı dini tasvirlerin vazgeçilmez malzemelerinden birisi haline gelmiştir. Ancak bu tarz kameolar daha dayanıksız oldukları için günümüze ulaşan örnekler daha sınırlı olmuştur.

Rönesans sürecinde dini tasvirlerin ele alındığı kameolar incelendiği zaman kullanılan malzemeler açısından kabuk kameo ve kantaşı kameolar önemli bir grubu meydana getirmektedir. Özellikle kantaşı kameolar, üzerlerindeki kırmızı renkli damlalardan dolayı İsa tasvirlerinde en çok tercih edilen malzemelerin başında yer almış ve İsa'yı başında dikenli taç ile tasvir eden kompozisyonlarda ya da çarmıhta İsa tasvirlerinde kantaşı daha çok tercih edilmiştir. 16.yydan itibaren Fransa ve İtalya'da

61 McCrory, 1988, 417.

62 Anonim,1880, 69.

63 McCrory, 1988, 412.

64 Anonim,1880, 69.

üretilmeye başlanan kabuk kameolar, 19.yy'a gelindiğinde sadece Fransa ve İtalya değil, İngiltere'de de popüler bir mücevher türü olmuştur. Rönesans'dan itibaren koleksiyonların vazgeçilmez parçaları haline gelen kantaşı ve kabuk kameolar 20.yy'dan itibaren yaygın bir kullanıma kavuşmuş ve yüzyıllardır koleksiyonerlerin ilgisini çekmeye devam etmiştir.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

KAYNAKLAR

Anonim, (1875), Cameos, *The Art Journal*, C.1, 343-345.

Anonim, (1880), Cameo Shells and Cameo Cutting, *Scientific American*, 42 (5), 69.

Anonim, (1904), Cameos and Their History, *Scientific American*, 90 (26), 491.

Cömert, B, (1999), *Mitoloji ve İkonografi*, Ayraç Yayınevi: Ankara.

Dalton, O.M. (1913), Medieval and Later Engraved Gems in the British Museum-I, *The Burlington Magazine*, 23(123), 128-136.

Davenport, C ve Gill F. (1901), Cameos, *The Journal of The Society of Arts,* 49 (2514), 141-252.

Draper, J. D. (2008), *Cameo Appearances*, The Metropolitan Museum of Art: New York.

Gray, Fred L. (1983), Engraved Gems: A Historical Perspective, *Gems and Gemology*, Winter, 191-201.

Hackenbroch, Y. (1989), A Paternoster Pendant in the Robert Lehman Collection, *Metropolitan Museum Journal,* 24, s. 127-133.

Kabaağaç S ve Akova E. (1995) *Latince Türkçe Sözlük*, Sosyal Yayınlar:İstanbul.

McCrory, M. (1988), Renaissance Shell Cameos from the Carrand Collection of the Muzeo Nazionale del Bargello, *The Burlington Magazine,* 130 (1023), 412-426.

McCrory, M. (1997), The Symbolism of Stones: Engraved Gems at the Medici Grand-Ducal Court (1537-1609), *Studies in the History of Art*, 54, Symposium Paper: XXXII: Engraved Gems: Survivals and Revivals, s. 160.

Miller, Anna ve Jarret D. (2009), *Cameos Old&New*, GemStone Press: Canada.

Newman, H. 2000, *An Illustrated Dictionary of Jewelry*, Thames and Hudson: London.

Remington, P. (1940), The Milton Weil Collection of Cameos and Intaglios, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 35 (4), April, s.76-80.

S.C., (1847), The Art of Cameo Engraving, *Scientific American*, 3 (7), 56.

Tait, H. (Ed). (1986), *Seven Thousand Years of Jewely,* British Museum Publications:London.

Thomas, C. (1912), Gem Engraving, *Journal of the Royal Society of Arts,* 60(3091), s.359-371.

Weber, Ingrid, (1997), Giant Cameos of the Late Eighteenth Century in Precious Tablets with Cameos and Jewelry, *Studies in the History of Art,* Vol:54, Symposium Paper: XXXII: Engraved Gems: Survivals and Revivals, 248-261.

Yalçınkaya, M, (2013), *Kameo Örneğinde Süstaşı İşlemeciliği*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Yuen T., (1997), Glyptic Sources of Renaissance Art, *Studies in the History of Art,* Vol:54, Symposium Paper: XXXII: Engraved Gems: Survivals and Revivals, 136-157.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1097218
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1117-1141. Araştırma | *Research*

THE EVALUATION OF PSEUDO-KUFIC IN MILITARY WEAPONS AND CLOTHING DEPICTIONS

ASKERİ SİLAH VE KIYAFET TASVİRLERİNDEKİ PSEUDO-KUFİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Durmuş GÜR*
Cahit KARAKÖK**

Abstract

The subject of the study was the military weapons in the depictions and the pseudo-kufic in clothes. The pseudo-kufic, which were seen in Byzantine and Western art in the 9th century, and which were applied in Christian religious structures as of the 10th century, were evaluated by scientists as a purely symbolic form of semantic and visual expression that was borrowed from a foreign language that could not be read. The dual nature of pseudo-kufic, in which Arabic names, verses, good intentions, and wishes were conveyed, allowed them to spread in a wide range and be evaluated as a transitional decoration at the crossroads of various fields. It was reported previously that the practices explained with various expressions such as trade, conquest, occupation, captives, and interaction had an essentially apotropaic meaning, and those that could not be read were ornaments that had decorative designs. It was determined that pseudo-kufic in depictions of military weapons and clothing had a special meaning, and therefore, they were frequently applied in Byzantine painting, illustrated manuscripts, and small handicrafts. The Arabic independent letters in the depictions of military clothes and weapons, the texts in the form of the abbreviation of the verse Al-Mulk or Al-Mulk Lillah had a U-form or mirror form structure. The application of the verse Al-Mulk or Al-Mulk Lillah on military weapons and clothes depictions in practice shows that the expression of power was at the forefront rather than the meaning of property in buildings and other works.

Keywords: *Byzantine, Wall Painting, Kufic, Pseudo-Kufic, Military Clothes.*

Öz

Çalışmanın konusunu askeri silahlarla kıyafet tasvirlerindeki pseudo-kûfiler oluşturmaktadır. 9. yy.'la birlikte Bizans sanatı ve Batı sanatında görülen, 10. yy.'dan itibaren Hıristiyanlara ait dini yapılarda uygulanan pseudo-kûfiler, bilim insanları tarafından okunamayan, yabancı bir dilden ödünç alınmış anlamsal ve görsel anlatımın salt simgesel biçimi olarak değerlendirilmiştir. Özel anlamları ve okunabilirlikleri çoğunlukla göz önünde bulundurulmamış, salt süsleme ya da dekoratif uygulamalar olarak ele alınmıştır. Arapça isim, ayet, iyi niyet ve dileklerin aktarıldığı pseudo-kûfilerin çifte doğası, uygulamaların çok geniş yelpazede

* Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Şefik Yılmaz Dizdar MYO, El Sanatları Bölümü, Karabük. ♦ ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9945-8825 ♦ E-mail: durmusgur@gmail.com

** Arş. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya. ♦ ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9201-4810 ♦ E-mail: cahitkarakok@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 01.04.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 21.11.2022*

yayılmasını ve çeşitli alanların kavşağında geçiş süslemesi olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Ticaret, fetih, işgal, esirler ve etkileşim gibi çeşitli ifadelerle açıklanan uygulamaların özde apotropaik anlama sahip olduğu, okunabilenlerin dışındakilerin ise dekoratif tasarımlara sahip süslemeler olduğu belirtilmiştir. Askeri silahlar ve kıyafet tasvirlerindeki pseudo-kûfilerin özel anlama sahip olduğu, bundan dolayı da Bizans resim sanatı, resimli el yazmaları ve küçük el sanatlarında sıkça uygulandığı tespit edilmiştir. Askeri kıyafetlerle silah tasvirlerindeki Arapça bağımsız harfler, El-Mülk ya da El-Mülk Lillâh ayetinin kısaltması şeklindeki metinler U form ya da mirror formludur. Uygulamalardaki El-Mülk ya da El-Mülk Lillâh ayetinin askeri silahlar ve kıyafet tasvirlerinde uygulanması, yapılarla diğer eserlerde görülen mülk anlamından çok güç ibaresinin ön planda olduğunu gösterir. İncelemelerimiz neticesinde pseudo-kûfilerin çok geniş alanda uygulamalara sahip olduğu görülmüştür. Almanya, İngiltere, İspanya, İtalya, Türkiye ve Yunanistan gibi ülkelerde görülen zengin uygulamalar ve bu ülkelerin dışında Rusya gibi çok geniş coğrafyalarda da pseudo-kûfilerin uygulandığı belirlenmiştir. Dini yapılardaki duvar resimleri, mozaikler, mimari plastik eserler, çeşitli malzemelerden yapılmış liturjik eşyalar başta olmak üzere gündelik yaşamda kullanılan birçok eşya üzerinde de benzer uygulamaları görmek mümkündür. İslam sanatının zengin kompozisyon anlayışında kendine yer edinen pseudo-kûfilerin Hıristiyanlar'a ait dini yapılar ve sosyal yapıların çeşitli alanlarında da uygulanması dikkatlerden kaçmamıştır. Pseudo-kûfilerin Hıristiyanlar'a ait dini yapılarda liturjik tasvirlerin dışında askeri kıyafet ve eşyaların üzerinde de özgün bir kullanıma sahip olduğu belirlenmiştir. Bu durum askeri alanlardaki pseudo-kûfilerin süslemeden çok sembolik anlama sahip olduğunu, uygulandıkların eserlerin bulunduğu yer aldığı bölgelerin Araplardan geri alınması gibi çok özel ve koruyucu anlamları sembolize etmektedir. Pseudo-kûfilerin estetik ve sembolik özellikleri dışında teorik soru ve sorunlar değerlendirilmiş, Hıristiyan-İslam arasındaki etkileşimin askeri tasvirlerdeki uygulama amacının belirlenmesi hedeflenmiştir. 9. yy. ile erken uygulamaları görülen pseudo-kûfilerden incelemenin konusunu oluşturan uygulamalar çoğunlukla 10-11. yy.'lara tarihlendirilmektedir. Dini yapıların duvarları ve cephelerinin dışında dini mimari plastik eserlerde pseudo-kûfilerin görülmesi, İkonoklazm Dönemi'nden (726-843) sonra sanatta yaşanan hızlı değişim ve etkileşimi hatırlatmaktadır. Kilise resim programları, resimli el yazmaları ve fildişi levhalardaki pseudo-kûfilerin dönemin saray atölyelerinde üretilen veya manastırların kütüphanelerinde yazılan kataloglara atıfta bulunduğu bilinmektedir. Bu tür pratikler düşünüldüğünde, İslami etkileşimin sanatsal varlığı, bilinmeyenin çekici yönü ve tanımlanamayanın yanı sıra apotropik uygulamaların sanatsal açıdan önemli olduğunu göstermektedir. Tüm bu veriler ışığında özetlemek gerekirse, fildişi üzerindeki askeri kıyafetler ve silahlarda, resimli el yazmalarında, duvar resimlerinde ve mozaik tasvirlerde görülen uygulamalar, siyasi ve dini etkileşimin sanatsal etkisini göstermekte, dini açıdan bilinen-bilinmeyen tasarımların tesadüfi olmadığını gözler önüne sürmektedir. 11-12. yy.'larda yaygınlaşan uygulamaların 15. yy.'a kadar ise çeşitli alanlarda bilinçli ve dekoratif tasarımlar doğrultusunda zenginleşerek çeşitlilik göstermesi, pseudo-kûfilerin sevilen tasarımlar olduğunu açıklamaktadır. İncelemenin konusu dışında çok geniş coğrafyada ve çeşitli eserlerde görülen pseudo-kûfiler, Avrupa resim sanatında da önemli bir yer edinmiştir. Avrupa resim sanatında kutsal figürler dışında birçok tekstil ürününde görülen pseudo-kûfilerin daha çok İsa, Meryem ve kutsal kişilerin giysi ve halelerinde uygulanması, çalışma kapsamındaki dini tasvirlerle askeri askeri silah ve kıyafetlerin özel bir güce sahip olduğunu düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Bizans, Duvar Resmi, Fildişi, Kûfi, Pseudo-Kufi, Askeri Kıyafet.*

Introduction

Pseudo-kufic has been studied by many local and foreign researchers since the 19th century. A large number of pseudo-kufics have been identified in religious buildings and artifacts belonging to Christians in Germany, Austria, France, England, Italy, Spain, Cyprus, Turkey, Yugoslavia and Greece[1].

Pseudo-kufic is formed from the type of kufic script. Kufic is a type of Islamic script that is still widely used today. In The Introduction of Ibn Haldun's book, he history of Kufic connects to the Hiri script, and it is stated that it emerged in the city of Hira. It is stated that with the construction of the city of Kufa near Hira, the Hiri script turned into Kufic script[2]. It has been determined that kufî, which is stated to be the continuation of the Nabataean writing type, firstly spread to Enbâr, Havran, Hira and then to the Hejaz within the scope of trade[3]. It is stated that the script, which appeared in Kufe and was later used in Hira, was called Hiran-Kufic. In line with this scope, applications defined by scientists with various names such as inscription, ornament, kufesque, kufesco, kufi, pseudo-kufi or fake kufic are known to be called pseudo-kufi with their applications in Byzantine and Western art[4].

During the caliphate of Hz. Ali, Kufa became the center and the fame of the kufic script was heard in the surrounding settlements, and it became the dominant writing type in the spiritual field since the beginning of Islam[5]. It is known that the kufic script, which developed in the middle of the 6th century in Enbâr and Hira, and gained a new form dominated by geometric lines [6], has been applied in religious buildings in the holy lands since the 7th century. It is known that the first religious building in which kufic script was seen was the Kubbet-üs Sahara (691-692)[7]. Kufic scripts applied in religious, civil, social and military structures in Islamic architecture are also been frequently preferred in religious buildings belonging to Christians since the 10th century. The presence of kufic-like decorations in Christian religious buildings reminds the designs (applications on the facades, walls and architectural plastic works of buildings) applied in Islamic buildings in Jerusalem. Although most Byzantine pilgrims cannot read Arabic, they are familiar with the language on the surface of architectural structures and various objects in Islamic lands. Architectural plastic works, mosaics, wall paintings, and religious buildings belonging to Christians have kufic and naskh scripts on their facades. Stylized designs that cannot be

1 Christie, 1922, 34+37-38+41; Dimand, 1927, 275-279; Fontana, 1992, 285-295; Megaw, 1931-1932, 90-130; Spittle, 1954, 138-152; Kaya, 2017, 174; Streahle, 2017, 246-25.

2 Safarian and Mohammadzadeh, 2019, 77.

3 Zennûn and Serin, 2002, 343.

4 Miles, 1964, 20; Centonze, 2018, 33.

5 Safarian and Mohammadzadeh, 2019, 77.

6 Zennûn and Serin, 2002, 343.

7 Gül, 2004, 80-81.

read apart from their readable applications have been studied by many scientists since the 19th century[8].

It has been determined that pseudo-kufics, which are presented as decorative ornaments that cannot be read or understood in the first studies, are based on readable kufic foundations and are not just simple ornaments[9]. Therefore, adorning works of art with pseudo- kufics shows religious and geographical influences and is always considered as a sign of another culture[10].

Arabic script combinations spread over a wide geography, from China to India in the east, the Balkans in the north and Spain in the west, after a period of about a century after the death of the Prophet Muhammad[11]. Such practices in far-flung countries are explained through Islamic interaction[12]. Before 900, Islamic countries hosted the leading civilizations of the world, and during the next 400 years, especially in the period of the Prophet Muhammad, Islam spread rapidly and took the place of Semitic religions. In the process of development and change, Arabic has been shown among the most common languages. In contrast to early Christianity, the Qur'an in Islam was not translated into other languages to a limited extent, or was not fully translated, as the holy book of Muslims. Arabic was spoken in Mesopotamia, North Africa, Syria, Egypt, and even in parts of Europe (Spain, Sicily, and Southern Italy), and sacred texts were applied in the art fields in these regions[13].

The term Kufi was first used in the 9th century to indicate the shape of the writing pen, and these applications became the preferred type of writing for special uses over time. Kufi in the branches of art have been mentioned with various names such as

8 Louis Courajod (1876), Henri Lavoix (1878), Archibald H. Christie (1922), W. S. Cook (1924), M. S. Dimand (1927), A. H. S. Megaw (1931-1932), Ahmad Fikry (1934), Richard Ettinghausen (1939), A. Weisgerber (1940), J. J. Marquet de Vasselot (1941), Kurt Erdmann (1954), S. D. T. Spittle (1954), George C. Miles (1964), Don Aanavi (1968), Alison Frantz (1971), Richard Ettinghausen (1976), Sylvia Auld (1986), Moshe Barasch (1989), Maria Vittoria Fontana (1992), Maria Vittoria Fontana (1995), Lale Doğer (1999a-b, 2002), Von Gottfried Tichy and Lisa A. Staley (2005), Jeremy Johns (2006), Chrysanthos Kanellopoulos and Lara Tohme (2008), Rosamond E. Mack and Mohamed Zakariya (2009), Silvia Pedone and Valentina Cantone (2013), Alice Walker (2015), Jeremy Johns (2015), Maria Vittoria Fontana (2016), Ennio G. Napolitano (2016), Vincenza Grassi and Ennio G. Napolitano (2016), Erkan Kaya (2017), Kristen E. G. Streahle (2017), Antonino Tranchina (2018), Clare Vernon (2018), Ennio G. Napolitano (2018), Jeremy Johns (2018), Stephen Houston (2018), Nicholas Melvani (2018), Sabrina Centonze (2018), Zeinab Safarian and Mehdi Mohammadzadeh (2019), Estelle Ingrand-Varenne (2020), Maria Vittoria Fontana (2020).

9 Napolitano, 2018, 7

10 Safarian and Mohammadzadeh, 2019, 83.

11 Tichy und Staley, 2005, 340

12 Ecker, 2004, 165-167.

13 Fontana, 1995, 296; Tichy und Staley, 2005, 340.

Andalusian Kufî, Ayyubid Kufî, Persian Kufî, Fatimid Kufî, Iraqi Kufî, Kayrevan Kufî, Mesâhif Kufî, Egyptian Kufî, Mesâhif Kufî, due to their region[14]. As it is understood from the samples determined, it has been understood that pseudo- kufics are applications consisting mostly of Arabic words or letters rather than writings and texts[15]. Researchers evaluating pseudo-kufics in Byzantine and Western art were content with stating that there were some basic Arabic letters in the applications instead of reading the texts, or they evaluated the verses, names or words read only as decorations. In addition to their applications in the form of inscriptions, pseudo- kufics with only decorative designs have been defined by the researchers with the term pseudo-kufi, which means fake. In addition to the applications that offer full text, it has been determined by the studies that pseudo-kufics, which contain partial information, are concentrated in military clothes, shields and weapons. It is seen that the most special applications in this area are in the wall paintings in the churches dated between the 11th and 13th centuries in the Cappadocia region.

Throughout the Byzantine period, the pseudo-kufic was applied in wall paintings, textile products, architectural plastic works, small handicrafts, icons and many other liturgical works. A large number of pseudo- kufics have been particularly identified in Korisnthos, Athens Agora, Thebes, Thessaloniki, Chalcis, Pelagonnesos shipwreck in Greece, Hippodrome, Great Palace, and Saraçhane in Istanbul, St Jean Church on Ayasuluk Hill, St. Nicholas Church in Demre with many other excavations and underwater research finds[16]. Although the researchers stated that the pseudo- kufics were applied without determining their original meanings, the determination of the pseudo-kufics in the liturgical areas in the churches and the templons (plates, piers, and architraves) showed that these were deliberate applications rather than coincidences. It is thought that pseudo-kufics may have been written for Arabic speaking Christians and Muslims in the vicinity of churches, or were made by Arabic-speaking Christians or Muslim artisans[17]. It is possible to encounter the applications of a wide range of pseudo-kufics in military fields starting from the 10th century and state that they became widespread in Christian art between the 10th and 13th centuries. The application areas of only the specific ones among the determined examples are examined chronologically below. Also, the transcripts of the readable ones were made and the photographs and drawings of some examples were included in the study.

Pseudo-Kufics in Military Weapons and Clothing

Kufic and pseudo-kufic are seen in small handicrafts such as alem, shield, sword, liquid and solid presentation containers, storage vessels, plates, candlesticks and many

14 Zennûn and Serin, 2002, 343.

15 Centonze, 2018, 33.

16 Doğer, 2002, 255.

17 Kanellopoulos and Tohme, 2008, 139.

other works[18]. It is possible to see similar applications of these in religious works with various depictions. In the 9th and 10th centuries, many items of daily use were produced with expressions of sacred texts, morals or wishes. With the buying and selling of these products, they spread over wide geography from Russia to the north, from Iran to Italy, from North Africa to Spain, and pseudo-kufics were applied in the works in these countries[19]. It has been determined that the practices similar to Nishapur, which has the S-shaped Kaf letter from the Iranian environment, dated to the 11th century, were applied in works in many countries, including Germany and France, apart from the works in Greece and Italy, which were dated to the 10th and 13th centuries[20].

It is stated that original, early and common examples are found in Greece. Pseudo-kufic is found on many military materials with many depictions and In the military attire of the Angel-speaking Prophet Joshua in the Church of Panagia (10th century), Hosios Loukas Monastery, Greece (Safarian and Mohammadzadeh, 2019, 79); on the shield of two martyred soldiers (St. Prokopius and St. Demetrios) in the Hosios Loukas Monastery, Katholikon (11th century)[21]; on the shield in the hand of St. Demetrios in the mosaic composition in Italy, Cappella Palatina (1130-1154)[22]. On a shield in the hand of one of the 40 matyrs in an ivory triptych (12th century) in the Hermitage Museum in Leningrad[23]; on the shield designed to glorify the Byzantine Emperor Michael I in the Chronicle of the Madrid Skylitzes (mid-12th century)[24] ; On the shield on which the Soldier St. Theodoros leans on the right in the mural painting the Martyrdom of St. Eustathios in the Tokalı Yeni Church of Cappadocia (10th-11th centuries)[25] ; on the soldiers in the depiction of Jesus on the cross on the southern cross arm and the soldiers' long socks in the Capture of Jesus after the Betrayal of Judas in the Cappadocia Göreme Elmalı Church (11th century)[26]; in the mural of Christ on the Cross on the northern arm of the cross in the long socks of the soldiers next to the cross, in Cappadocia Göreme Çarıklı Church (11th century), in the vault of the northern cross in the same church in the mural painting of the Betrayal of Judas, in the socks of the soldier behind Jesus, in the mural painting of Jesus on the Road to Golgotha on the arm of the eastern cross, in the socks of the soldiers in front of Jesus[27] on the surface of the pot in which the soldier carries vinegar in hand in the depiction of Jesus on the cross, the soldier on the right of Jesus is on the long socks of the soldiers,

18 Zennûn and Serin, 2002, 344-345; Centonze, 2018, 35; Vernon, 2018, 5, 15

19 Mammaev, 2021, 304-329; Grassi and Napolitano, 2016, 12.

20 Grassi and Napolitano, 2016, 12; Fontana, 2020, 82; Tichy und Staley, 2005, 352.

21 Centonze, 2018, 36.

22 Dolezalek, 2017, 182, fig. 61, 90; Miles, 1964, fig. 56.

23 Miles, 1964, fig. 57; Ettinghausen, 1976, 43-44, fig. 24.

24 Papadopoulos, 2017, 112-113, fig. 9.

25 Doger, 2002, 253, fig. 10.

26 Ötüken, 1987, 47; Coşkuner, 2009, 152.

27 Coşkuner, 2009, 85, 238, pic. 46.

and on the headdress of one of the soldiers waiting for the grave in the depiction of Marys at the Empty Grave of Jesus in the Cappadocia Goreme Dark Church (11th century), on the face of the shield held by the left hand of soldier St. Theodoros Stratelates in the II Basileios Menologion[28], on the face of the shield in Goliath's hand in David's Struggle with Goliath in the Aristocratic Psalter (Paris B.N. Suppl. gr. 1335 fol. 325v)[29], on the face of the shield on which the emperor stands in the depiction of the Coronation of Emperor Mikhael Rangabe in the Chronicle of the Skylitzes in Madrid (mid-12th century)[30], on the border of the shield in the wall painting on the south wall in the Church of Santa Maria delle Cerrate (first quarter of the 13th century) in Italy Squinzano (Lecce)[31], on the Soldier Longinus' skirt in the wall painting of Jesus on the Cross, in Cappadocia Belisirma Kırkdamaltı Church (1283-1295)[32], on the sword in the mural painting of the patron of the church in the Church of the Archangel Michael of Pedoulas of Cyprus (1474)[33], on the shield of St. Merkourios in the Greece manuscript Parisianus Graecus (mid-15th century)[34]. Pseudo-kufics, seen in various handicrafts and composition, have great religious, political and military importance as well as artistic practices.

It is not possible to have information about the formation and mutation of pseudo-kufi or to deal with the issue in military applications from all perspectives with a single study. In pseudo-kufics, which have a very comprehensive and wide application area, the change seen in the transition from writing to symbolism is evaluated as the artistic Christianization of the letters as well as the symbolic intervention to the language. It is known that the Greece, Hosios Loukas Monastery, Panagia Church (10th century) was built after the Byzantine conquest of Crete (after 961). It is known that those who made pilgrimages to his grave with the increase of faith in the Christian St. Luke witnessed the apotropaic practices of the holy persons and pseudo-kufics in the wall paintings of the building[35] (Centonze, 2018, 36; Melvani, 2018, 167). The region where the Hosios Loukas Monastery, built after the death of the saint and attributed to the saint, is located, sent many soldiers to the Byzantine army during the war, and it is known that most of the spoils obtained after the victory were brought. Apart from the captives brought to the region, it is stated that the Kufic practices on the Islamic booty cause interaction. .

Pseudo-kufic, which constitutes a model in the arrangement of churches; is thought to be associated with trade, gifts, and the loot resulting from victorious. It is stated that the pseudo-kufics in the murals of the Hosios Loukas Monastery, Panagia

28 Doger, 2002, 253-254, fig. 11.

29 Doğer, 2002, 253-254, fig. 11.

30 Doger, 2002, 253-254, fig. 12.

31 Fontana, 2020, 104, fig. 8.

32 Restle, 1967, 176-177; Coşkuner, 2009, 52.

33 Papadopoulos, 2017, 109.

34 Papadopoulos, 2017, 112.

35 Centonze, 2018, 36; Melvani, 2018, 167.

Church (10th century) in Greece symbolize the victory of Byzantium against the Cretan Muslims[36]. In the fresco of the Prophet Joshua Talking to the Archangel in the depictions, the prophet is depicted with military weapons and in military clothes. Pseudo-kufic in the Prophet's heading emphasizes the effective power of the clergyman, who is exalted as a king, in the appearance of a military and religious leader [37](Figure 1).

Fig. 1. Greece, Hosios Loukas Monastery, Panagia Church (10th Century), Fresco of the Prophet Joshua Talking with an Angel (Pedone and Cantone, 2013, 129, fig. 12; Kaya, 2017, 178, Fig. 18)

Similar practices were also used in the mosaic compositions of the Katholikon (11th century), south of the Church of Panagia (10th century) in the Hosios Loukas Monastery in Greece. Here, pseudo-kufics in the form of SUS monograms on the shield of two martyred soldiers (St. Demetrios and St. Prokopios) are part of the 11th century decorative program[38]. Similar pseudo-kufic practices can be seen on the mosaic of the presentation of Jesus to the temple in the Hosios Loukas Monastery, various wall paintings, facades and cornices, especially the arrangements in the form of SUS on the temple cloth. Wall paintings, mosaics and icons are extremely important in terms of expressing religious thoughts in religious buildings. In this respect, it is necessary to consider the Hosios Loukas Monastery (10th-11th centuries), attributed to the cleric St. Luke, as a whole with its religious, political, architectural and artistic evolution. Otherwise, it is impossible to explain pseudo-kufics without considering the historical and religious events of the period[39]. The monograms SUS on the shields of St. Demetrios and St. Procopius in the Katholikon of the Hosios Loukas Monastery (11th century) are decorative and apotropaic arrangements of pseudo-kufics in the 11th century[40] (Figure 2-3).

36 Safarian and Mohammadzadeh, 2019, 79.

37 Doğer, 2002, 249.

38 Centonze, 2018, 36.

39 Centonze, 2018, 36.

40 Centonze, 2018, 36.

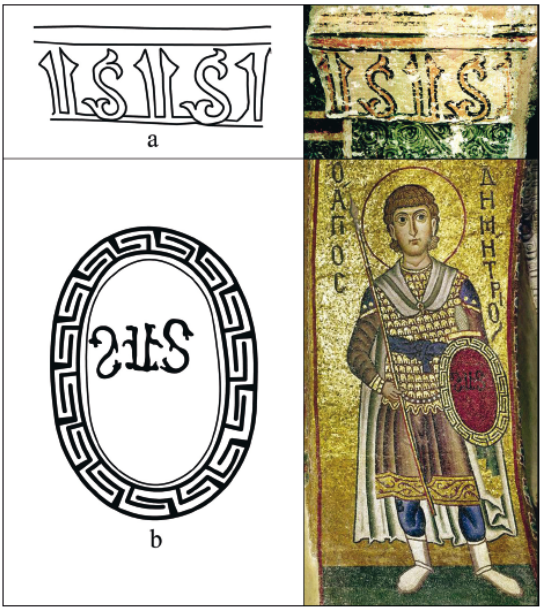


Fig. 2.

Greece, Hosios Loukas Monastery, Katholikon (11th Century), St. Demetrios, Mosaic (Centonze, 2018, 35, fig. 8 a-b)

The Hosios Loukas Monastery is arranged horizontally in the black SUS form pseudo-kufics, isolated in the middle of the red shield of St. Demetrios in the Katholikon (11th century), and vertically in the shield in the hand of St. Prokopius[41] (Figure 3).

Fig. 3.

Greece, Hosios Loukas Monastery, Katholikon (11th Century), St. Prokopius, Mosaic (Miles, 1964, fig. 54-55)

41 Miles, 1964, fig. 54-55; Centonze, 2018, 35, fig. 8a-b.

In Italy, there are many church wall paintings and architectural plastic works in which pseudo-kufics are applied parallel to Byzantine prototypes. In the wall paintings in the churches, pseudo-kufics are often seen on the clothes, weapons, shields and military headings of some figures (Fontana, 1995, 298). In the mosaic of St. Demetrios in Cappella Palatina (1130-1154), Italy, there is pseudo-kufic around the shield in the saint's hand[42] (Figure 4).

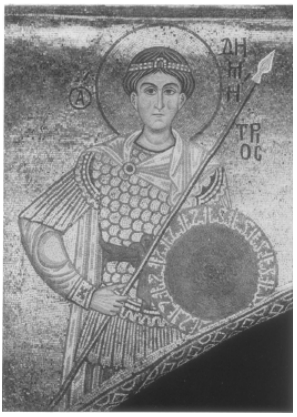


Fig. 4.

İtalya, Cappella Palatina (1130-1154), St. Demetrios, Mosaic (Miles, 1964, fig. 56)

In the mural painting about the Martyrdom of St. Eustathios in the Tokalı New Church of Cappadocia (10th-11th century), there is pseudo-kufic on the shield on which the soldier St. Theodoros leans on the right. Near the edge of the shield, the pseudo-kufic arranged from bottom to top cannot be read clearly, but the word Allah in the text is partially chosen[43] (Figure 5).

Fig. 5.

Cappadocia, Göreme Tokalı New Church (10th-11th Century), The Shield on which Soldier St. Theodoros Reclines, Pseudo-Kufic (Doğer, 2002, 253-254, şek. 10)

42 Dolezalek, 2017, 182, fig. 61, 90; Miles, 1964, fig. 56).

43 Doğer, 2002, 253, şek. 10.

In the Meneologion of Basileios II (11th century), there is a pseudo-kufic on the face of the shield held by the Soldier St. Theodoros Stratilades in his left hand[44]. Apart from the application in the middle of the shield, the pseudo-kufic on the border reminds the stylized 11th-12th century examples of the applications[45] (Figure 6).

Fig. 6. Meneologion of Basileios II (11th Century), Pseudo-Kufic on the Shield of the Soldier St. Theodoros Stratilades (Doğer, 2002, 254, şek. 11; Vat.gr.1613, 388)

The pseudo-kufic is found on the left-handed shield of one of the 40 Christian martyrs in an ivory triptych (12th century) in the Hermitage Museum in Leningrad[46]. Although the pseudo-kufic cannot be read clearly, Mulk Lillah (?) is pronounced among the words in the text (Figure 7).

Fig. 7.

Leningrad Hermitage Museum, Ivory Triptych (12th Century), 40 Martyr, Pseudo-Kufic on the Face of the Shield (Miles, 1964, fig. 57)

44 https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/ 25.02.2022, 21.25

45 Doğer, 2002, 254, şek. 11; Vat.gr.1613, 388.

46 Miles, 1964, 27, fig. 57; Ettinghausen, 1976, 43-44, fig. 24.

There are many pseudo-kufics in Cappadocia, Göreme Elmalı Church (11th century)[47]. Pseudo-kufics are seen in the clothes of the soldiers in the murals on the arm of the southern cross. On the southern arm of the cross, pseudo-kufics are seen in the long socks of the soldiers around Jesus in the mural painting of Crucifixion and in the Capture of Jesus after the Betrayal of Judas[48]. Similar to the applications seen on the stockings of the soldiers such the stockings of the prophet Habakkuk on the arm of the southern cross; in the north wall of the Northwest corner room in the Dark Church, in the mural painting Journey to Bethlehem, on the long socks of the son of Joseph pulling the animal on which Mary is sitting; on the socks of the Astrologers in the Adoration of the Magi mural (Figure 8).

Fig. 8. Cappadocia, Goreme Elmalı Church (11th Century), The Capture of Jesus, Fresco [Flickr (24.02.2022, 14:18)]

Pseudo-kufics are also seen on the soldiers' long socks in the mural painting of Crucifixion on the Cross on the northern arm; on the stockings of the soldiers behind Jesus in the mural The Betrayal of Judas at the vault of the northern arm of; on the stockings of the soldiers before Jesus on the eastern cross arm in the mural of Jesus on the Way to Golgotha in Cappadocia Göreme Çarıklı Church (11th century)[49]. In the mural painting of Virgins at the Head of the Empty Grave in the southwest corner room of the Çarıklı Church (11th century), pseudo-kufic is seen on the shields of the two soldiers waiting at the door of the grave. The applications on the shield of the soldier in the back are white on red, and those on the shield of the soldier in the front are black on white.

In the Cappadocia Goreme Dark Church (11th century), in the mural painting of Crucifixion, there is pseudo-kufic on the surface of the copper plate in the hand of

47 Ötüken, 1987, 47; Coşkuner, 2009, 152.

48 Coşkuner, 2009, 225, res. 42.

49 Doğer, 2002, 51.

the soldier to the right of Jesus and on the long socks of the soldiers. In addition, there is pseudo-kufic in the headdress of one of the soldiers waiting at the empty tomb in the mural painting of Virgins at the Empty Tomb of Jesus[50]).

In the Chronicle of the Skylitzes (mid-12th century) in Madrid, at the Coronation of Emperor Mikhael Rangabe, the emperor and the cleric who crowned her stand on the shield on which there is pseudo-kufic [51]. Black pseudo-kufic saw on the border on the edge of the red great shield dominate the surface of the shield[5253] (Figure 9).

Fig. 9. Chronicle of Madrid Skylitzes (Mid-12th Century), Coronation Ceremony of Emperor Michael I Rangabe, Pseudo-Kufic on the Face of the Shield (Doğer, 2002, 253-254, şek. 12; Papadopoulos, 2017, 112-113, fig. 9)

In the church of Santa Maria delle Cerrate (first quarter of the 13th century), Squinzano (Lecce), Italy, there is a pseudo-kufic on the wall painting on the south wall, on the border on the shield. There are many pseudo-kufics with various designs in the wall paintings of the church. The pseudo-kufic on the face of the shield shows some similarities with the applications on the apse arch[54] (Figure 10).

Fig. 10.
Italy, Squinzano (Lecce), Church of Santa Maria delle Cerrate (First Quarter of the 13th Century), Mural on the South Wall, Border on the Shield (Fontana, 2020, 104, fig. 8)

50 Doğer, 2002, 250-252, şek. 4-5, 7; Coşkuner, 2009, 45, 141, res. 26.

51 Doğer, 2002**,** 253-254, şek. 12.

52 https://stringfixer.com/tr/Michael_I_Rhangabe#wiki 25.02.2022, 21.42

53 Papadopoulos, 2017**,** 112-113, fig. 9.

54 Fontana, 2020, 103-104, fig. 5a-5c, fig. 8.

There is pseudo-kufic on the skirt of Longinus military garb who is on the right of Jesus, behind John the Evangelist, in the mural of Crucifixion in Cappadocia Belisirma in Kırkdamaltı Church (1283-1295)[55] . It has been determined that the pseudo-kufics in yellow-brown tones are arranged in the form of a verse of Mulk Lillah, and the independent letters Vav (و), Tı (ط) and Ayn (ع) are among the designs. It is also known that the soldier Longinus had great importance in the churches of Cappadocia. When Jesus was crucified, Longinus, the soldier with low vision, had Jesus' blood dripped into his eye and his eyes were healed. After this event, with the featured such a practice in the military attire of Longinus, who lived as a monk for 28 years, his privileged is emphasized (Figure 11).

Fig. 11. Cappadocia, Kırkdamaltı Church (1283-1295), Crucifixion, Fresco (Bütünay, 2016, 20-21, Res. 15-16)

Evaluation and Conclusion

It is believed that warrior saints symbolize castles in cities and protect cities. For this reason, the names of the cities are mostly mentioned with the names of martyrs, soldiers or clergy in the Byzantine period. For this purpose, pseudo-kufic practices were used on the military clothes, shields, and war tools of some saints, soldiers, and clergy. While shields are being made for the soldiers in the Byzantine army, the workshops write the names of the soldiers on the shields. There is no information about whether these names are on the outer or inner faces of the shields. It is seen that such practices seen in daily life continue to be applied with pseudo-kufic descriptions. It is known that decorative ornaments or pseudo-kufics are used on military clothes, shields, swords or various war tools instead of giving place to the names of clergy, soldiers or authorized persons, since the names of the figures are mostly written next to them in their depictions in churches. Pseudo-kufic, which were applied in the depictions of religious buildings in the 10th century, became practical over time and turned into a sophisticated design[56].

55 Restle, 1967, 176-177; Coşkuner, 2009, 52.

56 Papadopoulos, 2017, 119.

Researchers mostly confined themselves to pronouncing some letters instead of reading the detected texts. Kaf, Elif or Lam Elif, one of the letters detected on the vertical line, are the letters that are most easily detected and easily transformed into decorative designs in applications. Used in Byzantium, Lâm Elif is considered equivalent to οσ (pronounced os) in Greece. In addition, it has been determined that the S design, arranged in the form of a horizontal fold of Kaf, was used as an abbreviation of the expressions Ἰησοῦς and Χριστός (Iēsous and Christos) in Byzantine art[57] (Figure 12).

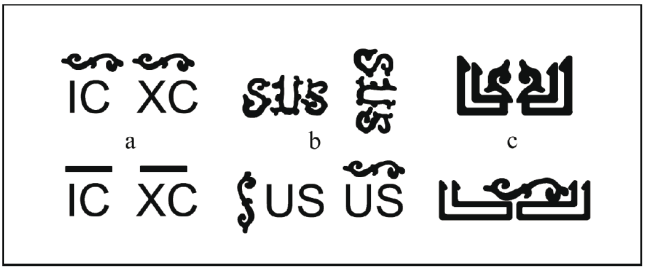


Fig. 12. Monograms, a: IC-XC, b: SUS; c: Lâm Elif and Kaf (Centonze, 2018, 38, fig. 13)

On the west facade of Church of St. Theodoroi Athens, Greece (1065)[58]; in Perachorio of Cyprus, Church of the Holy Apostles (12th century), on the face of the liturgical vessel above the altar in the Communion of the Apostles mural[59] and on the murals of the Nativity and the First Bath of Christ[60]; on the border in the Episcopal Church of Mani, Greece (late 12th century)[61] and in much more building, the mirror or repetitive applications of pseudo-kufics are read as Al-Mulk or Al-Mulk Lillah. Al-Mulk Lillah is pronounced in Arabic as Power-Property belongs to Allah.

Mülk mentioned here; the thing on which there is a right of disposition means the goods or property that can be bought and sold. Its application on clothes with military weapons means that the power here belongs to God. It is also known that the creator, pronounced Allah in Arabic, is equivalent to God, which means Lord in Christianity. The expression Al-Mulk Lillah in pseudo-kufics should be evaluated within the context of the period conditions. The structure specified in the texts as property is religious buildings such as churches. Churches, chapels, or other religious buildings are considered to be equivalent to Jesus and belong to God. The expression pantocrator (king of all things) has common usage for Jesus and God. In Arabic, it is seen that the verse Al-Mulk Lillah is applied in churches in the sense of Pantocrator. It was determined that the inscriptions and

57 Centonze, 2018, 37.

58 Kanellopoulos and Tohme, 2008, 138, fig. 5 a-b.

59 Spittle, 1954, 142, fig. 12; Megaw and Hawkins, 1962, 318, fig. 23, 33.

60 Megaw and Hawkins, 1962, 318, fig. 33.

61 Fontana, 2016, 72, fig. 15; Fontana, 2020, 104, fig. 7.

depictions of Pantocrator were mostly applied in the iconographic theme of the axis in the apse semi-dome and the central dome Since churches are sacred structures that need to be protected and mean the house of God, it has been determined that pseudo-kufics with the same meaning are applied on the faces of military clothes, swords, helmets or shields in religious buildings. It is thought that pseudo-kufics may have been written for Arabic-speaking Christians and Muslims in the vicinity of churches, or were made by Arabic-speaking Christians or Muslim artisans[62]. The opinions that the detected samples were prepared in a common pattern, that they were made by wandering masters or artists who saw similar practices, or that they were prepared by taking reference from catalogs as a guide are just some of the various suggestions. It is stated that the mostly unreadable practices dated to the late Byzantine period and after were made by those who could not read and write in Arabic. It is stated that the mostly unreadable practices dated to the late Byzantine period and after were made by those who could not read and write in Arabic [63]. It is discussed that the view that the texts were made by those who could not read or write. It is known that in the designs on religious buildings and sacred objects, references and practices are used, and it is not possible to make arrangements outside the strict line of religious and political power (Figure 13).

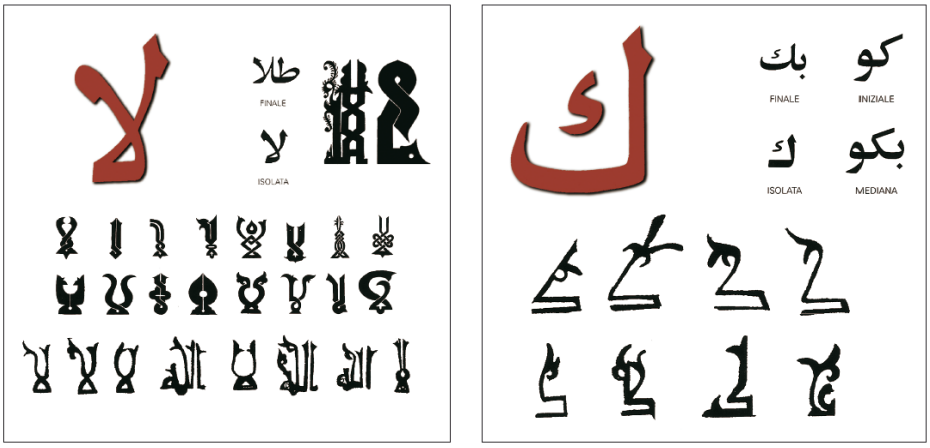


Fig. 13. Pseudo-Kufic Forms of Lam Elif and Kaf (Centonze, 2018, 33, Fig. 1-2)

It has been determined by the Byzantine art scholars that the applications of the kufics, which are prepared as in Arabic or similar to the texts, are used in ornaments. The illegible condition and decorative aspect of the ornaments designed in a similar way were stated by the researchers. It is seen that the arrangements designed and applied in churches since the 10th century are used in symbolic and decorative arrangements in harmony with geometric shapes from the first day. Calligraphic applications of Arabic

62 Kanellopoulos and Tohme, 2008, 139.

63 Aanavi, 1968, 353.

letters were applied in various combinations in the depictions in Byzantine and Western art. Although symbolic practices have changed over time, pseudo-kufi has never left the mainline of Arabic in its formation phase[64].

It was reported that the detected pseudo-kufics reached Europe through trades, wars, gift products, and many other ways. Anatolian applications of pseudo-kufics, which are evaluated in the scope of the transportation network, especially Cappadocian examples were ignored mostly. Most of the pseudo-kufics in Christian religious buildings, archaeological findings, small handicrafts, textiles, or architectural plastic artifacts in Germany, Austria, France, England, Italy, Spain, Cyprus, Serbia, Yugoslavia, and Greece were documented[65]. The works in Turkey, on the other hand, were considered considerable only with recent studies. Pseudo-kufics in Cappadocian churches can be accepted as the widest application area in Turkey. Also, pseudo-kufics that depict military clothes and weapons are common in the murals of churches in Cappadocia.

Content meanings, style, and iconographic characteristics of pseudo-kufics are as important as their locations. It is possible to explain this by the fact that the Dome of the Rock (687-691), which was built where the Temple of Solomon was destroyed, was built in the place where it was destroyed during the siege of Jerusalem (70) by Rome[66]. There is a spiritual bond between the places where the sacred structures were built and the construction stages[67]. It is considered that the examined pseudo-kufics were not made randomly in the places where they were located. It is already known that the Dome of the Rock (687-691) was built with all its glory, in line with the same idea as the other Umayyad Mosques to overshadow the churches and synagogues around it[68]. It is also known that the Hosios Loukas Monastery Panagia Church (10th century) was built after the Byzantine conquest of Crete (after 961), and later in the 11th century, the Katholikon, which was built adjacent to its south, was also built for this purpose[69], and the façades, the wall paintings, the mosaics, and the architectural plastic also included pseudo-kufics.

It was also determined that the first contact with the Arabian world in the Byzantine period began with the Arabic spoken and written language, and its effects extended to China, India, Europe, and even the Iberian Peninsula. Commander Tariq bin Ziyad reached Spain by crossing the Strait of Gibraltar and defeated the Visigoth Army at the Battle of Guadalete near Arcos de la Frontera in the year 711. The Islamic Armies then

64 Safarian and Mohammadzadeh, 2019, 78.

65 Christie, 1922, 34+37-38+41; Dimand, 1927, 275-279; Fontana, 1992, 285-295; Megaw, 1931-1932, 90-130; Spittle, 1954, 138-152; Doğer, 2002, 249, Res. 3; Kaya, 2017, 174; Streahle, 2017, 246-251.

66 Gül, 2004, 80-81; Centonze, 2018, 36.

67 Gül, 2004, 80.

68 Gül, 2004, 82.

69 Centonze, 2018, 36.

advanced as far as the Frankish Empire until they were defeated in the war between Tours and Portiers, and were defeated and driven back to the Pyrenees in 732. The Arabian Civilization was effective in the Iberian Peninsula until the fall of Granada in 1492, and the interaction in this process caused the spread of pseudo-kufics in military clothing, weapons, and depictions in many areas as of the 10th century[70]. The kufic writing reached Western Europe as early as the 8th century[71]. Pseudo-kufics, which were seen in small handicrafts since the early period, were also applied on the Dinars that were minted. Kufic writing was applied to the Dinars of the Abbasid Caliph Abu Cafer al-Mansur in 773-774. Then in 774, gold coins that were very similar to the Dinar of Caliph Ebu Cafer al-Mansur were minted by Offa, the king of Mercia, on behalf of the Pope. The text Arabic Muhammad Rasul Allah/Muhammad is the Messenger of God draws attention to one side of the Latin and relief coins intertwined with the OFFA REX[72]. The common Latin and Arabic practices in the Dinars that were minted in the name of Offa between 757-796 show the power of interaction besides providing the spread of pseudo-kufics (175-176). Interactive Arabic practices, which were frequently minted since the 8th century, were also applied to the coins of the Sicilian King Roger II, Louis Dinar (mid-13th century), and some Castilian coins[73]. As seen in the examples that survived to the present day, it is possible to see kufic and pseudo-kufic designs on coins that were minted until the 15th century[74].

Not only did the ancient sciences reach Christians in the West through the Arabic Language, but the numerous achievements and practices of Islamic Culture were also carried to Europe. Andalusia, which is one of the hosts of this transportation, affected European countries with its products[75]. Pseudo-kufics spread in Spain and Italy and were effective on the royal monuments of Norman Sicily, such as the Cappella Palatina (1130-1154), the Cuban Palace, the Martorana Church in Palermo, in the Norman royal monuments of Sicily in the Middle Ages along with the Almoravids of Andalusia works accelerating the interaction between the Western Maghreb, where Almorabid and Almovahhid arts in Andalusia and Morocco were present[76].

The apotropaic aspect of pseudo-kufics was mostly ignored by prevşious researchers [77]. It was found that pseudo-kufics in military clothes and weapon depictions were concentrated in the churches in the Cappadocia Region. Cappadocia was a military and political buffer zone between the Arabs and Byzantium since the 7th century. Kayseri

70 Tichy und Staley, 2005, 340.

71 Tichy und Staley, 2005, 340.

72 Tichy und Staley, 2005, 340.

73 Tichy und Staley, 2005, 340.

74 Ecker, 2004, 33.

75 Ecker, 2004, 28-29.

76 Ecker, 2004, 33; Kapitaikin, 2013, 113-114.

77 Melvani, 2018, 167.

was captured by the Arabs with the first Arab raids in 646, and Kayseri and Sivas came under the control of the Arabs with the second Arabian raids between 640-800. The third Arabian raids and the Iconoclasm period (726-843) in the following process affected military, religious, political, economic, and artistic activities. In this dark process, the condition of the pseudo-kufics in the depictions is unknown. There were theological debates throughout the administration and the empire in the 8th century, and a negative process was seen in artistic activities with the Iconoclasm Period (726-843). The prohibition of religious images had an unfortunate result for art, and this effective process lasted until 843. The period from the end of the 9th century to the 12th century is accepted as the second golden age of Byzantine art (Safarian and Mohammadzadeh, 2019, 76). After the iconoclasm period (726-843), the pseudo-kufics, which were applied apart from the new plan formations that developed in churches, also took place in other art fields, and even the pseudo-kufics in military clothes and weapon depictions, which made up a small part of the practices, also support this view. An atmosphere of trust was restored between the 9th-11th centuries in Anatolia[78]. The practices in Cappadocia took their place in the churches that were depicted after this atmosphere of trust.

It is known that Byzantium provided mercenaries from various ethnic cultures between the 9th and 11th centuries as there was the transfer of soldiers, masters, and artists between countries and cultures[79]. It is possible to consider the pseudo-kufics in Byzantine works in the scope of this transfer, even in terms of military transfers. The beginning and ending processes of Byzantine and Turkish domination are discussed in Cappadocia, where political and military struggles were seen many times until the 13th century. To explain the determined data with artistic activities, the existence of Byzantine domination in the region is accepted for the 13th century (Pehlivan, 2014, 56), the pseudo-kufics in the mural painting of Christ on the Cross in Cappadocia Kırkdamaltı Church (1283-1295) show that this interaction continued until the 14th century[80].

The pseudo-kufics on the socks, clothes, caps, and shields of the soldiers were applied in terms of design rather than legible and meaningful texts in the murals of the churches in Cappadocia. Aside from military applications, it was also found that the pseudo-kufics on the borders of the wall paintings that resemble textile decoration in the form of mandylion and napkin were more meaningful, and the applications on military clothes, shields, and weapons were purely decorative and for design purpose. The applications in military clothing bring to mind the effect of commercial and textile products on the spread of pseudo-kufics.

Pseudo-kufics mostly belong to the 10th-11th centuries. The fact that it is seen in religious buildings and architectural plastic works dated to the 19th century reminds

78 Ötüken, 1987, 9.

79 Haldon, 2010, 132-133.

80 Restle, 1967, 176-177; Coşkuner, 2009, 52.

us of the rapid changes and interactions in the art that took place after the Iconoclasm Period (726-843). It is already known that the painting programs of churches, the illustrated manuscripts, and the pseudo-kufics on the surface of the ivory plate refer to the catalogs produced in the palace workshops of the period or written in the libraries of the monasteries. When such practices are considered, the apotropaic practices of the secret one, as well as the artistic existence of Islamic interaction, the attractive side of the unknown, and the unidentified one show that it is artistically important. In the light of all these data, to summarize, pseudo-kufics, which are seen on military clothes and weapons on ivory, illustrated manuscripts, wall paintings, and mosaic depictions, started to be applied politically and religiously as a result of the interactions with the 10th century, became more common in 11th-12th century, and it is also possible to argue that they became widespread and continued to be applied consciously and decoratively in various fields until the 15th century. Pseudo-kufics applied in various works were applied in European paintings for many years[81]. It was also found that pseudo-kufics, which are seen on many textile products aside from holy figures, were mostly applied on the clothes and halo of Jesus and Mary[82]. The power of cultural and theological interaction between Christian-Islamic arts is supported by the identified practices. It is also possible to examine the applications chronologically, most of which are structural and causal, and some of them develop under the effect of random components[83].

To uncover the subject of synthesis, which includes military and religious interaction as well as artistic relations between the East and the West; such studies must gain more importance and be developed on a large scale. Understanding this interaction and artistic activities will show the effects of ideological and artistic activities that will uncover the transfer of power in production and interaction activities. Also, all these studies must be concluded with the following statement of Adrien de Longpérier, who conducted the first study in this field; "…. In the eyes of many people, anyone who wants to adopt it needs many years of preparatory work. We leave it to the reader to decide on whether the texts must be evaluated differently from the ones read"[84].

Also, it is suggested that Anatolian practices, especially in Cappadocia, where pseudo-kufics in Germany, England, Spain, Italy, Cyprus, Macedonia, Russia, Serbia, and Greece were studied many times since the 10th century, to be investigated further.

81 Lavoix, 1878, 15-29

82 Ekhtiar, 2018: 112.

83 Pedone and Cantone, 2013: 120.

84 De Longpérier, 1845: 696.

BIBLIOGRAPHY

Aanavi, D. (1968). Devotional Writing: Pseudoinscriptions in Islamic Art. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* Vol.: 26, No.: 9, 353-358.

Auld, S. (1986). Kuficising Inscriptions in the Work of Gentile da Fabriano. *Oriental Art,* Vol.: 32: 246-265.

Barasch, M. (1989). Some Oriental Pseudo-Inscriptions in Renaissance Art. *Visible Language,* Vol.: 23. 171-187.

Bütünay, A. (2016). *Kapadokya Kaya Kiliselerindeki İslami Yazı Karakterlerinin Bizans Sanatına Yansımaları.* T.C. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü (Yayınlanmamış Lisans Tezi). İzmir.

Centonze, S. (2018). Le iscrizioni pseudo-cufiche nelle chiese lucano-pugliesi. La cristianizzazione del linguaggio decorativo İslamico. *MATHERA,* Anno II, N. 3, Antros, 33-39.

Christie, A. H. (1922). The Development of Ornament from Arabic Script-II. *The Burlington Magazine for Connoisseurs,* Vol. 41, No. 232, 34+37-38+41.

Cook, W. W. S. (1924). *The Stucco Altar-Frontals of Catalonia.* New Jersey: Princeton University Press.

Coşkuner, B. (2009). *11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesinde İsa›nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahneleri.* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara.

Courajod, L. (1876). Notes sur des inscriptions arabes ou pseudo-arabes. *Bulletin de la Societé nationale des antiquaries de France,* XXXVII, 127-129.

De Longpérier, A. (1845). De l'emploi des caractères Arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'occident. *Revue Archéologique,* 2e Année, No.: 2, 696-707.

De Vasselot, J. J. M. (1941). *Les crosses limousines du XIIIe siècle.* Paris: Firmin-Didot et Cie.

Dimand, M. S. (1927). Egypto-Arabic Textiles Recent Accessions. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* Vol.: 22, No.: 11, 275-279.

Doğer, L. (1999a). İslam Sanatı Etkili Kufi Yazı Taklidi Motifllerle Bezeli Bizans Seramikleri. *Antika & Dekorasyon ve Sanat Dergisi,* Vol.: 51, İstanbul, 90-93.

Doğer, L. (1999b). Kufi Yazı Taklidi Motifllerle Bezeli Sgraffito, Kazıma-Sgraffito Teknikli Bizans Seramikleri. *Antika & Dekorasyon ve Sanat Dergisi,* Vol.: 55, 148-151.

Doğer, L. (2002). Bizans Eserlerinde Bezeme Öğesi Olarak Kufi Yazı Taklidi

Eserler. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan (10-13 Ekim 2001),* Izmir: Ege Üniversitesi, 247-260.

Dolezalek, I. (2017). *Arabic Script on Christian Kings Textile Inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH.

Ecker, H. (2004). *Caliphs and Kings: The Art and Influence of Islamic Spain.* New York: Selections from the Hispanic Society of America.

Ekhtiar, M. D. (2018). *How to Read Islamic Calligraphy.* New York: The Metropolitan Museum of Art.

Erdmann, K. (1954). *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters. Mainz.* Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz.

Ettinghausen, R. (1939). *Arabic Inscriptions on Medieval Textiles from the Near East in the Dumbarton Oaks Collection.* Washington, DC.

Ettinghausen, R. (1976). Kufesque in Byzantine Greece, the Latin West and the Muslim World. *A Colloquium in Memory of George Carpenter Miles (1904-1975),* New York: American Numismatic Society, 28-47.

Fontana, M. V. (1992). L'arte neo-islamica in Campania. *Presenza Araba e Islamica in Campania. Atti del Convegno* (Edit.: A. Cilardo) (Napoli-Caserta, 1989), Naples, 285-295.

Fontana, M. V. (1995). The Influence of Islamic art in Italy", Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". *Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi,* Vol.: 55/3, 296-319.

Fontana, M. V. (2016). Kufic Ornamental Motifs in the Wall Paintings of Six Churches in Southern Italy. *IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS),* Volume: 21, Issue: 12, 56-73.

Fontana, M. V. (2020). *Islam and the West Arabic Inscriptions and Pseudo Inscriptions.* Italy: Universitas Studiorum.

Frantz, A. (1971). *The Church of the Holy Apostles, Vol.: 20.* New Jersey: The American School of Classical Studies at Athens.

Grassi, V. and Napolitano, E. G. (2016). Nondum matuta est, nolo acerbam sumere. Per una critica del concetto di pseudo-iscrizione araba. *Bullettino Storico Pistoiese*, Anno: 118, 3-22.

Gül, M. (2004). Islam Sanatının İlk Şaheseri Kubbetü's-Sahra: Tarihi Arka Planı, Tasviri, Restorasyonları ve Kitabeleri. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 41, 79-97.

Haldon, J. (2010). *The Palgrave Atlas of Byzantine History.* London: Palgrave

Macmillan.

Houston, S. (2018). Writing that Isn't Pseudo-Scripts in Comparative View. *L'Homme,* No.: 227-228, 21-48.

Ingrand-Varenne, E. (2020). Beyond Graphical Boundaries: Arabic Writing and Poem to the Virgin Mary inscribed in the Tympanum of Saint-Pierre-le-Puellier of Bourges. *Über Grenzen hinweg - Inschriften als Zeugnisse kulturellen Austauschs. Beiträge zur 14. Internationalen Fachtagung für mittelalterliche und frühneuzeitliche Epigraphik, Düsseldorf 2016* (Edit.: Helga Giersiepen and Andrea Stieldorf),Harstellung: Brill Deutschland GmbH, 137-158.

Johns, J. (2006). The Arabic inscriptions of the Norman kings of Sicily: a reinterpretation. *The Royal Workshops in Palermo during the Reigns of the Norman and Hohenstaufen Kings of Sicily in the 12th and 13th Century* (Edit.: Maria Andaloro), Catania: Giuseppe Maimone, 324-337.

Johns, J. (2015). Arabic Inscriptions in the Cappella Palatina: Performativity, Audience, Legibility and Illegibility. *Viewing inscriptions in the Late Antique and Medieval Mediterranean* (Edit.: Antony Eastmond), Cambridge University Press, 124–147.

Johns, J. (2018). The quadrilingual epitaph of Anna, mother of Grisandus, a priest in the Cappella Palatina, Palermo. *Visual Arts, Material Culture and Literature in Later Byzantium (1081-ca.1330), Texts on Byzantine Art and Aesthetics* (Edit.: Foteini Spingou), Vol.: 3, Cambridge University Press, 2-9.

Kanellopoulos, C. and Tohme, L. (2008). A True Kufic Inscription on the Kapnikarea Church in Athens?. *Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean*, Vol.: 20, No.: 2, 133-139.

Kaya, E. (2017). Pseudo-Kûfic Ornament in Byzantine Art. *Recent Developments in Arts* (Edit.: Zbigniew Bialas, Hasan Aslan, Mehmet Ali Icbay, Hasan Arslan), International Association of Social ScienceResearch (IASSR) Press, 74-181.

Lavoix, H. (1878). De l'Ornementation Arabe dans les oeuvres des maîtres Italiens. *Gazette des Beaux-Arts,* 16/19, 2e période, Paris, 15-29.

Mack, R. E. and Zakariya, M. (2009). The Pseudo-Arabic on Andrea del Verrocchio's David. *Artibus et Historiae,* 30/60, 157-172.

Mammaev, M. M. (2021). New Stone Reliefs-Architectural Details of the 14th-18th Centuries from Kubachi With Ornament and Arabic Inscriptions. *History, Archaeology and Ethnography of the Caucasus. V.*, 17/2, 304-329.

Megaw, A. H. S. (1931-1932). The Chronology of Some Middle-Byzantine

Churches. *The Annual of the British School at Athens,* Vol.: 32, 90-130.

Megaw, A. H. S. and Hawkins, E. J. W. (1962). *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes.* Dumbarton Oaks Papers, Vol.: 16, 279-348, Figures 1-56.

Melvani, N. (2018). Apotropeia and Ornament: Late Byzantine Sculpture and the Migration of Pseudo-Arabic Writing. *ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI*, Ser.: IX, Vol.: VIII, 159-193.

Miles, G. C. (1964). Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area. *Dumbarton Oaks Papers,* Vol.: 18, 1-32.

Napolitano, E. G. (2016). The Transfer of Arabic Inscriptions in Italian Gothic and Renaissance Painting. A New Approach. The Words Al-Mulk, Baraka and Al-Yumn in the 14th and 15th Centuries Italian Paintings. *Re-defining a Space of Encounter. Islam and Mediterranean: Identity, Alterity and Interactions. Proceedings of the 28th Congress of the Union Européenne des Arabisants et Islamisants,* (Edit.: A. Pellitteri, N. Elsakaan, M. G. Sciortino and D. Sicari), Palermo, 337-356.

Napolitano, E. G. (2018). *Arabic Inscriptions and Pseudo Inscriptions in Italian Art.* Germany: Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Ötüken, Y. (1987). *Göreme.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Papadopoulos, A. (2017). Signatures of Byzantine Painters in Macedonia: Deciphering the Astrapades Code. *Entre la letra y el pincel. El artista medieval* (Edit.: Manuel Antonio Castiñeiras González), Spania, 105-120.

Pedone, S and Cantone, V. (2013). The Pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-Cultural Relationships Between Byzantium and Islam. *Opuscula Historiae Artium,* Vol.: 62, 120-136.

Pehlivan, G. (2014). *Tanrı'nın Kanatları, Bizans Kapadokyasında Hıristiyan İkonografisi.* Ankara: İmge Kitabevi.

Restle, M. (1967). *Byzantine Wall Painting in Asia Minor,* Vol.: I-III. New York: Irish University Press.

Safarian, Z. and Mohammadzadeh, M. (2019). Pseudo Kufi Reflection of the İslamic Art in the Byzantine Art. *Scientific Journal The History of Islamic Culture and Civilization,* Vol.: 10, No.: 36, 75-86.

Spittle, S. D. T. (1954). Cufic Lettering in Christian Art. *The Archaeological Journal,* Vol.: 111, No.: 1, 138-152.

Streahle, K. E. G. (2017). "TABI MUROLLI MUIDEM REP". Pseudo-Kūfic, Retrograde Latin, and the Crusades Remembered on the Palazzo Chiaromonte-Steri Ceiling. *De Gruyter*, JTMS, 4 (1-2), 217-268.

Tichy, V. G. und Staley, L. A. (2005). Kufische und Pseudokufische Inschriften in Salzburg und im Europäischen Kontext-Herkunft und Bedeutung. *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde,* Band: 145, 339-362.

Tranchina, A. (2018). Revealing the Emir's God. The Arabic Inscription of the Dome of La Martorana (Palermo). *Convivium,* Vol.: 5/1, 50-65.

Vernon, C. (2018). "Pseudo-Arabic and the Material Culture of the First Crusade in Norman Italy: The Sanctuary Mosaic at San Nicola in Bari", Open Library of Humanities, 4(1). 36.1-43.

Walker, A. (2015). Pseudo-Arabic 'Inscriptions' and the Pilgrim's Path at Hosios Loukas. *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World* (Edit.: Antony Eastmond), London: Cambridge University Press, 99-123.

Weisgerber, A. (1940). *Studien zu Nikolaus von Verdun und der Rheinischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts.* German: Bonn, L. Röhrscheid.

Zennûn, Y. ve Serin, M. (2002). Kûfî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 26, 342-345). Ankara.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1098533
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1143-1177. Araştırma | *Research*

KOSOVA'DA BİR KÖY CAMİSİ: RUGOVA HASAN AĞA CAMİSİ

A VILLAGE MOSQUE IN KOSOVO: ROGOVO HASAN AGA MOSQUE

Rüçhan BUBUR*

Öz

Osmanlı mimarisi ve sanatının izleri, Anadolu'nun yanı sıra devletin hüküm sürdüğü Ortadoğu, Afrika, Avrupa gibi farklı coğrafyalarda da görülmektedir. Balkan toprakları da tıpkı diğerleri gibi, Osmanlı'nın yaklaşık beş yüzyıl boyunca süren hakimiyeti esnasında sayısız eserin bırakıldığı yerlerden biridir. Yakova merkez ve köylerindeki günümüze ulaşmış mimari eserleriyle ve 1999 Kosova Savaşı'nda aldığı ağır hasara rağmen hala daha canlılığını koruyan çarşılarıyla Türk şehir dokusunu günümüze taşıyan merkezlerin başında gelir. Balkan coğrafyasındaki savaş, istila, doğal afetler gibi yaşanmış olan olumsuzluklar nedeniyle yapıların büyük çoğunluğu yok olmuş; varlığını sürdürenler ise, geçirdikleri onarımlarla günümüze ulaşmışlardır. Yakova'nın Rugova köyünde kitabesine göre 1580 yılına tarihlenen Hasan Ağa Camii de geçirdiği onarımlarla günümüze ulaşmış yapılardan biridir. Makalede cami mimari ve süsleme özellikleri ile tanıtılarak, hazırlanan rölöve ve restitüston planıyla da inşa evreleri tartışılıp değerlendirilmiştir. Kosova'nın merkezden uzak köylerinde camilerin hemen hepsi, Anadolu'da da yaygın bir şekilde görüldüğü gibi, dikine dikdörtgen planlı düz ahşap tavanlı ve ahşap kubbeli olarak inşa edilmişlerdir. Rugova köyünde yer alan Hasan Ağa Camii; merkezi plan şemasına sahip harimi ile diğer köy camilerinden ayrılmakta ve merkezdeki yapılarla da boy ölçüşmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Kosova, Yakova, Balkanlar, Osmanlı mimarisi, Rugova, Sadrazam Yemişçi Hasan Paşa.*

ABSTRACT

The traces of Ottoman architecture can be seen in various geographies such as Middle East, Africa, and Europe as well as in Anatolia. Balkan Peninsula, like others, is one of the places where countless valuable works of architecture were left from the Ottoman period which took around five centuries. Kosovo remained under the Ottoman rule from 1389 until the 1912-1913 Balkan wars and it houses many examples of religious and civil architecture that have survived to the present day from that period. The fact that the Muslim

* Dr. Öğr. Üyesi, Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı ABD, İzmir,.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0736-2595 ♦ E-mail: ruchan.bubur@ege.edu.tr

Bu araştırma, Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. (Proje Numarası:13-TDAE-002). Destek veren Ege Üniversitesi Rektörlüğü ve Bilimsel Araştırma Projeleri Şube Müdürlüğü'ne teşekkür ederim.

Geliş Tarihi | *Received: 04.04.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 02.11.2022*

population is more concentrated in Kosovo compared to other Balkan countries has been effective in the preservation of these architectural works.

Hasan Aga Mosque is situated in the village of Rogovo, which is 15 km from the city of Gjakova, located in the western part of the Republic of Kosovo. The mosque is a part of a complex, consisting of madrasah, school, soup kitchen, hammam and tower house buildings. Mosque dates to 1580-81 according to its inscription written by the Skopje poet Valihi, and it was built by the grand vizier Yemişçi Hasan Pasha, who is known to be of Albanian origin.

Today, the building consists of a rectangular-planned prayer hall with a minaret on the north end of the western façade, and a last prayer hall to the north, which consists of a closed section that is wider than the harim, and a porch in front of it. The harim, which has a transverse rectangular plan, is covered with a dome in the middle and two-barrel vaults on both sides extending from east to west. The dome rests on the main walls in the north and the south, and on the walls carrying the vaults in the east and the west.

An early monumental mosque of central dome rising on a hexagonal infrastructure in Ottoman architecture is Edirne Üç Şerefeli Mosque, dated to 1477. Sinan Pasha (1555) and Atik Valide (1586) mosques in Istanbul are among the contemporary examples of the Rogovo Hasan Aga Mosque in Anatolia, with their central domed plans on a hexagonal scheme and spaces enlarged on both sides of this dome. Kara Ahmed Pasha (1555) and Kadırga Sokollu (1571) mosques are similar with their central domes in hexagonal scheme.

Architectural works built by the Ottoman rulers, supported by rich foundations in the Balkans and Kosovo are mostly located in the city centers. These mosques in city centers of Kosovo are usually single-domed square buildings with a portico to the north. Despite the structures with a vertical rectangular plan, flat wooden ceilings, and wooden domes, covered with hipped roofs, were built by the local people and local craftsmen, mostly in villages far from the local authority, as well as the city centers.

Hasan Aga Mosque in Rogova village of Gjakova with its central domed plan scheme rising on a hexagonal structure is unique both because it is the only representative of its contemporaries in the capital of the empire in Kosovo but also it is in a village far from the center. It is possible to explain this situation with the desire to serve and develop the Rogovo village where the founder of the building, Hasan Aga, known by the nickname "Yemişçi" and a grand vizier of Albanian origin, was born and grew up.

Keywords: *Kosovo, Gjakova, Balkans, Ottoman architecture, Grand Vizier Yemişçi Hasan Paşa, Rugova*

Bugünkü Kosova Cumhuriyeti'nin batısında yer alan Yakova şehrine 15 km. uzaklıktaki Rugova[1] köyünde Hacı Hoti caddesinde yer alan cami; medrese, mektep, imaret, hamam ve kule ev binalarından oluşan bir külliyeye aittir. Avlu içinde yer alan caminin bir haziresi bulunmaktadır.

Çalışmamız günümüze ulaşan Rugova Hasan Ağa Cami ile sınırlandırılmıştır. Külliyenin diğer yapılarının incelenip değerlendirilmesi ise, tarih kaynakları ve arşiv verileri ışığında alanda yapılacak çalışmalarla mümkün olacaktır. Sadrazam Yemişçi Hasan Paşa'nın Rugova köyündeki faaliyetleri, götürdüğü hizmetler ve katkılarının bir bütün olarak ele alınması da külliyenin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır[2].

Kültürel Miras Bölge Kurulu'ndan temin ettiğimiz dokümanlarda, külliyenin mektep binasının caminin kuzeyindeki sokağın diğer tarafında yer aldığı kayıtlıydı. Cami vakfına ait bu mektep binası 2003 yılında yıkılmıştır. Bu bina 1927-1928 öğretim yılından 1932'de yeni okul binasının inşasına kadar laik eğitimin verildiği bir ilkokul olarak kullanılmıştır[3].

Külliyenin 1576 tarihinde inşa edildiği bilinen kule ev binası araştırma yaptığımız tarihte farklı bir işlevde kullanılmakta olduğu için incelenememiştir[4]. Günümüze ulaşamayan hamam ise 1577'ye tarihlenmektedir[5].

Osmanlı sadrazamı Yemişçi Hasan Paşa[6]'nın bu külliye ve Rugova köyünün kalkınması için Prizren ve Yakova'da zengin vakıflar bıraktığı bilinmektedir[7]. Kosova vilayetinin 18. ve 19. yüzyıla ait hurufât defterlerinde Hasan Ağa Vakfı ve cami

1 1458'de Türk egemenliğine ve yönetimine giren Rogova, 1485 yılında yapılan ilk sayımda Yakova köyüne dâhil bir yerleşim yeri olarak görülmektedir (Shala 2015: 20). 1571 yılında gelindiğinde ise, Osmanlı imparatorluğuna 1550 akçe vergi ödemesiyle dikkati çekmektedir. Rugova köyünün 17. yüzyılın ortalarına kadar kalkınması ve artan nüfusu ile öne çıkması; Hasan Ağa'nın doğup büyüdüğü köyü ile birlikte çevre yerleşimlerin gelişmesi için yaptığı hizmetlerle açıklanabilmektedir (Shala 2015: 22.).

2 Sadrazam Yemişçi Hasan Paşa'nın Rugova köyündeki hizmetleri için bkz. Shala 2015: s.299.

3 Shala 2015: s. 154, 155. Bu yapı 1 nolu dipnotta adı geçen projemizde Kültürel Miras Bölge Kurulu'ndan sağlanan fotoğraflarla tanıtılmıştır.

4 Kule ev binası hakkında geniş bilgi için bkz. Shala 2006: s.128.; İbrahimgil, Konuk, 2006: s.46-49.; Shala 2015: s.29, 95.

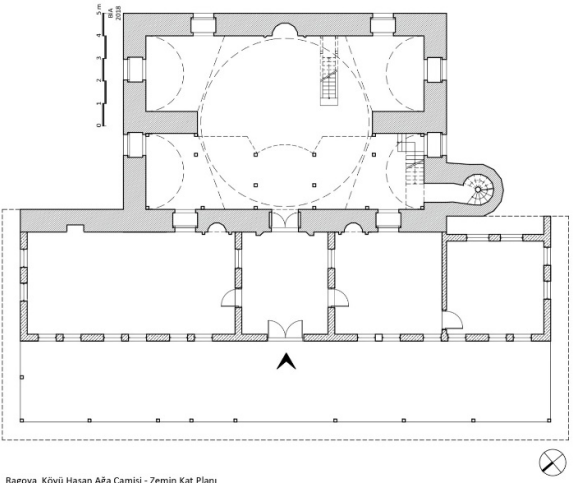
5 Shala 2015: s.94; Shala 2006: s.128.

6 Arnavut asıllı bir devşirme olduğu bilinen Hasan Ağa'nın Rugova köyünde doğduğu ve ilk eğitimini burada tamamladığı, gençliğinin birkaç yılını Prizren'de geçirdiği bilinmektedir. 1577 – 78'de girdiği Zülüflü Baltacılar Ocağı'nda aldığı eğitimle Osmanlı ordusuna katılmış, 1601-1603 yıllarında III. Mehmet döneminde sadrazamlık görevinde bulunmuş, III. Murad'ın Damat İbrahim Paşa'nın ölümüyle dul kalan kızı Ayşe Sultan ile evlenmiştir. III. Mehmet'in emriyle 1603 yılında idam edilmiştir. Köprülü 1997: s.342,343.

7 Krasniq 2006: s. 116,117.

görevlilerine ait kayıtlar görülebilse[8] de arşiv çalışmamızda yapının vakıfnamesine ulaşamadık[9].

Yapı bugün enine dikdörtgen planlı, batı cephesinin kuzey ucunda minaresi bulunan bir harim ile kuzeyinde bu harimden daha geniş tutulmuş kapalı bir bölüm ve önündeki sundurmadan oluşmaktadır (Çizim 1)[10]. (Res. 1). Enine dikdörtgen planlı harimin üzeri ortada kubbe iki yanda ise doğu batı yönlü uzanan ikişer beşik tonozla örtülmüştür. Kubbe kuzey ve güneyde beden duvarlarına doğu ve batıda ise tonozları taşıyan duvarlar üzerine oturmaktadır.



Çizim 1. Rugova, Hasan Ağa Camii, plan.

Yapının kubbesi dıştan sekizgen prizma şekilli yalancı kasnağa sahiptir (Res. 2). Kubbenin iki yanında tonozla örtülü bölümlerin üzeri ise bir yöne eğimli birer çatı ile örtülmüştür. Bugün harimi örten kubbe metal levhalarla, iki yandaki eğimli çatıların üzeri ise oluklu çatı malzemesi ile kaplanmış durumdadır (Res. 3)[11]. Harimin kuzeyindeki kapalı bölümün kuzey yöne eğimli üst örtüsü ile sundurmanın üst örtüsü kesişmektedir. Sundurmanın üzeri giriş ekseninin iki yanında üç yöne eğimli birer kiremit kaplı kırma çatı ile kapatılmıştır.

8 Taç 2012: s.308,309.

9 T. C. Başbakanlık Osmanlı Arşiv kayıtlarında yaptığımız dijital taramalarda Sadrazam Yemişçi Hasan Ağa'nın Rugova'daki eserlerine ait vakıfname bulunmamaktadır. E.T.: 10.04.2022.

10 Çalışmamızda yer alan rölöve ve çizimler Dr. Buket İLTER ALPER tarafından yapılmıştır, kendisine yardımları için teşekkür ederim.

11 Yapının kurşunla kaplı kubbesi 1995 yılında yapılan onarımında yenilenmiştir. Vırmiça 2012: 729.

Cami Kosova'daki 1998-1999 yıllarında gerçekleşen savaşta zarar görmüştür. 1 Nisan 1999'da minaresine yerleştirilen patlayıcılarla tahrip edilmiştir[12] (Res. 4, 5, 6, 7, 8). Yapının savaş sonrası fotoğraflarında temellerine kadar yıkılan minarenin caminin kuzeybatısında hasara neden olduğu görülmektedir[13]. Harimin batı duvarı büyük ölçüde zarar görmüş, kubbede derin çatlaklar oluşmuş, harimin kuzeybatı köşesindeki tonoz ve bu yöndeki kapalı bölüm ile önündeki sundurmanın üst örtüleri tamamen yıkılmıştır.

Yapı bugün içten ve dıştan sıvalı ve badanalı durumdadır. Harimin güney ve doğu cephelerinde ikişer, batı cephesinde ise üç adet dikdörtgen biçimli pencere bulunmaktadır (Res. 9, 10). Batı cephedeki pencerelerden biri daha küçük olup cephenin güneyinde üst sırada yer almaktadır. Pencerelerin hemen üzerinde sıva ile yapılmış enine dikdörtgen biçimli çökertmeler yer alır. Doğu ve güney cephe pencerelerinin çökertmeleri içinde sivri kemerli kabartmalara yer verilmiş, batı cephe pencerelerinin üzerindeki çökertmelerin içi ise boş bırakılmıştır. Pencerelerin demirden lokmalı parmaklıkları bulunmaktadır. Yapının eski fotoğraflarından cephelerin sıvasız olduğu, harimin moloz taş malzeme ile inşa edilmiş olduğu anlaşılmaktadır (Res. 11, 12). Bu fotoğraflarda harimin cephelerindeki pencerelerin taş sövelere sahip olduğu, üzerlerinde enine dikdörtgen çökertmeler içinde sivri hafifletme kemerlerinin yer aldığı, batı cephede üst sırada yer alan pencerenin ise sivri kemerli olduğu görülmektedir.

Harimin batı cephesinin kuzeyinde yer alan poligonal gövdeli minare caminin beden duvarına bitişiktir (Res. 13). Sıvasız bırakılan kaide ve pabuç bölümünden malzemenin kesme küfeki taşı olduğu anlaşılmaktadır. Minarenin poligonal kaidesinden gövdeye geçiş hafif daralarak yükselen pabuç bölümü ile sağlanmıştır. Kaide, pabuç, şerefe ve külah bölümlerindeki geçişlerde kaval silmeli birer bilezik kullanılmıştır. Gövdeden şerefeye biri içbükey diğeri dışbükey olan iki sıra friz ile geçilmiştir (Res. 14). Petek bölümünün üzerinde yer alan külah metal levhalarla kaplıdır. Külahın hemen altında dikey/mazgal açıklıklar bulunmaktadır. Yapı 1999 yılındaki savaşın ardından 2001 yılında onarılarak ibadete açılmıştır. Ancak yapılan bu onarımda minare inşa edilmemiştir[14]. 2007 yılında inşa edilen bugünkü minare yapının savaş öncesi fotoğraflarıyla karşılaştırıldığında özgün haline uygun inşa edilmiş olduğu görülür[15].

Yapının kuzey cephesinde, harimden daha geniş tutulmuş doğu ve batı cephelerde dışa taşıntı yapan son cemaat yeri işlevi gören kapalı bir bölüm ve önüne eklenmiş 10 adet ahşap destekle taşınan sundurma yer almaktadır (Res. 15). Sundurmanın, kapalı bölümü de içine alan, kiremit kaplı kırma çatısı; doğu, batı ve kuzey cephelerde dışa taşkın bir saçağa sahiptir. Bu sundurma yapıya 1995 yılındaki onarımda eklenmiştir[16]. Bugün

12 Shala 2006: s. 131.

13 Savaş sonrası fotoğraflar için bkz. Bajgora 2013: s.152.

14 İbrahimgil, Konuk, 2006: s.41.

15 Vırmiça 2012: s. 731.

16 Vırmiça 2012: s. 729.

sundurmanın batı ucunda kesme küfeki taşından inşa edilmiş bir şadırvan bulunmaktadır. Bu şadırvan, bugünkü minarenin de yer aldığı yapının 2007 yılına ait fotoğraflarında görülmektedir[17]. Şadırvan minarenin inşa edildiği onarımda eklenmiş olmalıdır.

Bugün harimin kuzeyinde yer alan kapalı bölümün toplam 18 adet penceresi bulunmaktadır. Bunlar batıdaki dışa taşkın bölümün güney cephesinde iki adet, doğu ve batı cephelerde ikişerden dört adet ve kuzey cephede ortadaki girişin iki yanında altışardan 12 adettir (Res. 16, 17, 18). Batı tarafta güney cepheye bakan iki pencere basık kemerli, diğer pencereler ise dikdörtgen biçimlidir. Yapının eski rölöve planlarında ve fotoğraflarında bu bölümün; kerpiç malzeme ile inşa edilmiş üzeri kiremit kaplı bir sundurma ile örtülü, batı cephesinde bir, doğu cephesinde iki ve kuzey cephesinde girişin iki yanında üçerden altı adet penceresi bulunan kapalı bir son cemaat yeri olduğu görülür (Res. 19)[18].

Camiye giriş, kuzey cephedeki sundurmaya açılan kapalı son cemaat yerinin ortasında yer alan dikdörtgen biçimli açıklık ile sağlanmıştır. Bu açıklık ile ulaşılan kareye yakın dikdörtgen planlı mekân, harime ve kapalı son cemaat yerinin mekânlarına geçişi sağlamaktadır (Res. 20). Bu mekânın iki yanında kapalı son cemaat yerinin enine dikdörtgen planlı mekânları yer alır. Bugün sıvalı ve badanalı durumda olan bu mekânlardan batıda yer alan, bir bölme duvarla iki mekâna ayrılmış, bu duvarın kuzeyine açılan kapı ile de mekânlar arasındaki geçiş sağlanmıştır.

Kapalı son cemaat yerinin doğusundaki mekân, ikisi doğu, altısı kuzey duvarında bulunan toplam sekiz adet dikdörtgen biçimli pencere ile aydınlanmaktadır. Mekânın güney duvarında harime açılan dikdörtgen biçimli bir pencere, doğusunda ve batı ucunda birer dış mihrap ile yaklaşık olarak ortalarında dikdörtgen kesitli alçıdan yapılmış bir plaster yer almaktadır (Res. 21). Doğudaki mihrap dikdörtgen planlı, üçgen kemerli bir kavsaraya sahiptir. Kavsaranın tepe noktasında bir mukarnas dişi bulunmaktadır. Batıdaki mihrap ise, üçgen kemerli bir çökertme içinde yer alır. Yedi kenarlı plana sahip mihrap nişinin sivri kemerli istiridye kabuğu biçimde bir kavsarası bulunmaktadır. Mekânın batı duvarı üzerinde giriş mekânına açılan dikdörtgen biçimli bir kapı ve bir pencere vardır.

Kapalı son cemaat yerinin batısında bölme duvarla ayrılan iki bölümden batıda yer alanı; güney ve batı duvarlarında ikişerden dört adet, kuzey duvarlarında üç adet olmak üzere toplam yedi adet pencere ile aydınlanmaktadır. Dikdörtgen biçimli olan pencerelerden güney duvardakiler basık kemerli ve diğerlerinden daha büyüktür. Bu mekânın güney duvarı yapının Kültürel Miras Bölge Kurulu'ndan sağlanan rölöve planında; bugünkünden farklı olarak harim duvarı ile aynı kalınlığa sahip ve minare kaidesini de içine alan durumdadır.

17 Vırmiça 2012: s. 738.

18 Eski rölöve planı ve fotoğrafı için bkz. Kültürel Miras Bölge Kurulu dokümanları, fotoğraf için ayrıca bkz. Kiel, Hafız 1980: s. 412.

Kapalı son cemaat yerinin batısında perde duvarla ayrılan iki bölümden doğuda yer alanın güney duvarında, harime açılan dikdörtgen biçimli bir pencere ile bir dış mihrap yer alır. Yedi kenarlı plana sahip mihrap nişinin sivri kemerli istiridye kabuğu biçimde bir kavsaraya sahiptir. (Res. 22). Bu mekân kuzey duvarındaki üç adet pencere ile aydınlanmaktadır. Mekânın doğu duvarı üzerinde giriş mekânına açılan dikdörtgen biçimli bir kapı ve bir pencere vardır.

Giriş mekânının güney duvarında harime girişi sağlayan basık kemerli giriş açıklığının hemen üzerinde yapının inşa kitabesi, batı duvarında ise Rugova'da günümüze temel kalıntıları ulaşan Eski Köprü'nün kitabesi yer alır. Basık kemerli giriş açıklığı harime bursa kemerli bir kavsara içinde dilimli bir kemerle açılmaktadır (Res. 23, 24). Harimin duvarları bugün sıvalı ve badanalıdır. Enine dikdörtgen planlı harimin üzeri ortada bir kubbe iki yanda ise doğu batı yönlü uzanan ikişer beşik tonozla örtülmüştür (Res. 25, 26). Kubbe kuzey ve güneyde beden duvarları, doğu ve batıda ise tonozları taşıyan duvarlar ve bu duvarlardan kuzey ve güney duvarlara diyagonal uzanarak altıgen bir alt yapı oluşturan kemerlerle taşınmaktadır.

Harimin kuzeyinde ahşaptan inşa edilmiş kadınlar mahfili yer alır. Mahfili taşıyan toplam 16 adet kare kesitli ahşap destek kirişlerle birbirine bağlanmıştır (Res. 27). Bunların altısı kuzey duvara, ikişerden dördü ise doğu ve batıda tonozları taşıyan duvarların kuzeyine bitişiktir. Altı adet desteğin dördü mahfilin kuzeyinde doğu batı yönlü kirişlerle; ikisi ise giriş ekseni üzerinde kuzey duvardaki kirişlere bağlanmıştır. Mahfile çıkış kuzey batı tonozu taşıyan duvar ile batı duvarına bitişen "L" planlı ahşap merdivenle sağlanmıştır. Mahfilin harime uzanan balkonu ortada eğrisel, iki yanda ise dikdörtgen planlıdır.

Harimde kuzey, güney ve doğu duvarlarda ikişer, batı duvarda ise üç adet olmak üzere toplam dokuz adet dikdörtgen biçimli pencere bulunmaktadır (Res. 28, 29, 30). Batı duvardaki pencerelerden biri güney tarafta üst sırada yer almaktadır (Res. 31). Diğerlerinden daha küçük tutulmuş olan bu pencerenin üst kesimi tonoz içinde kalmıştır. Simetrik olarak yerleştirilen pencereler taş sövelere sahiptir. Doğu ve batı duvardakiler sivri kemerli çökertmeler içinde yer almaktadır. Harimin batı duvarının kuzeyindeki dikdörtgen açıklıktan minareye ulaşılmakta-harimin kuzey duvarında yer alan pencereler ise son cemaat yerine açılmaktadır. Güney duvarın ortasında yedi kenarlı plana sahip mihrap nişinin sivri kemerli istiridye kabuğu şeklindeki kavsarasının kemer başlangıcında bir sıra mukarnas yer alır (Res. 32). Mihrap nişi iki yanda kaval silmeler üzerinde yer alan ve bir sıra palmet dizisiyle son bulan üçgen bir alınlıkla taçlanmıştır. Mihrap nişinin hemen üzerinde 1.25-0.48 m[19] ölçülerinde bir ayet kitabesi; bunun altında ise yapının onarım kitabesi bulunmaktadır.

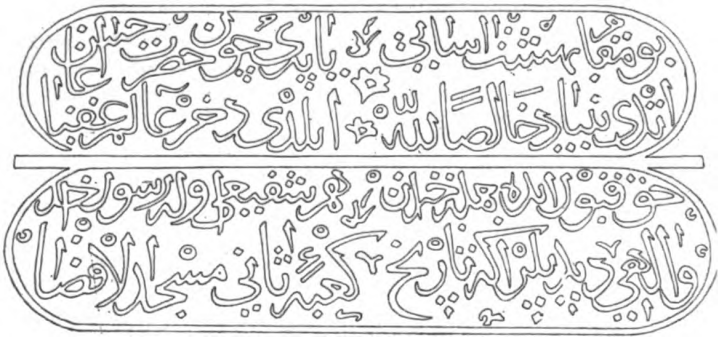
19 Kiel, Hafız 1980: 418.

Tarihlendirme

Caminin giriş mekânında inşa kitabesi ile yapının banisi Hasan Ağa'nın Rugova'da inşa ettirmiş olduğu köprüye ait bir kitabe yer almaktadır. Mihrabındaki bir ayet kitabesi ve beraberindeki onarım kitabesiyle birlikte yapıda toplam dört adet kitabe bulunmaktadır[20].

Harimin basık kemerli giriş açıklığının hemen üzerinde 90x50cm. ölçülerinde enine dikdörtgen biçimli mermerden inşa kitabesi yer almaktadır. Dört satırlık kitabe sekiz dizeden oluşmaktadır. Kitabenin metni, latin harfleriyle transkripsyonu ve Türkçe anlamı aşağıda verilmiştir.

Resim 33. Harime giriş kapısının üzerindeki inşa kitabesi.



Resim 34. Kitabe metninin çizimi[21]

20 Yapıdaki bu kitabelerin metinlerinin transkripsyonu ve Türkçe anlamı Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi, Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Merkezi, Alevi Bektaşi Kültürü Anabilim Dalı Öğretim Üyelerinden, Dr. Öğr. Üyesi İlgar BAHARLU tarafından yapılmıştır. Kendilerine yardımları için teşekkür ederim.

21 Andrejeviç 1984: s. 42.

بو مقام بهشت اسآيي
ياپدى چون حضرت حسن اغا

اتدى بنياد خالصًا لله
ايلدي ذحر عالم عقبا

حق قبول ايده جمله خيراتن
هم شفعى اوله رسول خدا

والهي ديديلر اكه تاريخ
كعْبَه ثأني مسجد الاقصا

Bu makâm-ı behişt âsâyı
Yapdı çün Hazreti Hasan Ağa
(Hazreti Hasan Ağa bu cennet benzeri makamı yaptı)

İtdi bünyâd hâlisan li'l-lâh
Eyledi zuhr-ı âlem-i ukbâ
(Allah rızası için bu binayı yaptı ve bunu ahiret alemine bir dayanak yaptı)

Hak kabûl ide cümle hayrâtın
Hem şefî'i ola Resûl-i Hudâ
(Allah onun bütün hayırlı işlerini kabul etsin ve Allah resulu onun şefaatçisi olsun.)

Vâlihî dediler ana târih
Kâbe-i sânî Mescidü'l-Aksâ
[Vâlihî ona şu tarihi düştü: Kabe-i Sânî, Mescidü'l-Aksâ (İkinci Kabe, Mescid-i Aksâ]

Kitabenin son dizesinde yapının inşa tarihi ebced ile hicri 988 olarak verilmiştir. Bu da miladi 1580-81 yılına karşılık gelmektedir[22]. Kitabenin şairi Üsküp doğumlu Vâlihî'dir[23].

22 Kiel, Hafız 1980: s.418.

23 Asıl adı Ahmed olan Vâlihî babası kadı olduğu için Kadı-zade Ahmet Çelebi adıyla bilinir (Kiel, Hafız 1980: s.417; Kiel 2002: s.31.; Yılmaz, 2014:http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/valihi-kadizade-ahmed-valihi-celebi erişim tarihi: 10.04.2022; Nureski 2014: s. 74,75,76.). Vâlihî Kosova'da Kaçanik'teki Koca Sinan Paşa camisinin de inşa kitabesinin şairidir (Andrejeviç 1984: 43.; Vırmiça 2012: s.730.; Kosova Kitabeleri 2014: s. 234,235.).

Giriş mekânının batı duvarında yer alan kitabe ise Rugova'da günümüze temel kalıntıları ulaşan Eski Köprü'ye aittir. 2006 yılında Rugova köyü sakinlerinden Avni Muhamet Kryeziu tarafından bir tesadüf sonucu bulunan bu mermer kitabe 89x49x9 cm ölçülerinde 70 kg ağırlığındadır. Kitabenin metni, latin harfleriyle transkripsyonu ve Türkçe anlamı aşağıda verilmiştir.

Resim 35. Köprü kitabesi.

عين اعيان حسن اغا كم
اولدي مقبول شهنشاه جحان

اوله تا معتبر بنإ سبيل
ياپدي بر جسر مشدّد اركان

والهي ديدي انوكچون تارخ
هي عجب جسر متين البيان

Ayn-ı a'yân-ı Hasan Ağa kim
Oldı makbûl-i şehenşâh-ı cihân
(Halkın önde gelenlerinden Hasan Ağa bu cihanın sultanının itibarlı bir kulu oldu)

Ola tâ mu'teber binâ-i sebîl
Yapdı bir cisr-i müşedded erkân
(Allah rızası için güçlü bir köprü yaptı ve bu bina çok itibar gördü)

Vâlihî didi anınçün târih
Hey aceb cisr-i metînü'l-bünyân
[Vâlihî onun için tarihi söyledi: Hey aceb cisr-i metînü'l-beyân (Nasıl acayip ve sağlam bir köprüdür)]

Kitabenin son dizesinde köprünün inşa tarihi ebced ile hicri 987 olarak verilmiştir. Bu da miladi 1579 tarihine karşılık gelmektedir. Yemişçi Hasan Paşa tarafından inşa ettirilmiş olduğu anlaşılan bu köprünün kitabe metni, caminin inşa kitabesinin de şairi olan Vâlihî lakabı ile tanınan Kadı-zâde Ahmed Çelebi tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır[24].

Yapının 1.25-0.48 m ölçülerindeki ayet kitabesi mihrap nişinin hemen üzerinde yer almaktadır. Kitabenin metni, latin harfleriyle transkripsyonu ve Türkçe anlamı aşağıda verilmiştir.

Resim 36. Mihrap kitabesi

Resim 37. Mihrap kitabesi[25]

كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا

Küllemâ dehale aleyhâ zekeriyye'l-mihrâb

(Zekeriyya onun (Meryem'in) bulunduğu mihrâba her girdiğinde)

جامع شريفك اوجنجو دفعه تعميرى محمد على بن بكر طرفندن ياپلميشدر
بوبياجى پرزرينلى غنى مسميش سنه ١٢٥١ جماذ الاول

Onarım metni[26]

Cami-i şerîfin üçüncü def'a tamiri Mehmet Ali Bin Bekir tarafından yapılmıştır.
Boyacı Prizrenli Gani Muhsin
Sene 1251 Cemâziye'l-Evvel 10

24 Shala 2006: s. 139,140.; Shala, 2015: s. 30.; Kosova Kitabeleri 2014: s. 228,229. Bu kitabe levhası koruma amacıyla giriş mekânının duvarına yerleştirilmiştir.

25 Çizim Kültürel Miras Bölge Kurulu'nun çalışmasıdır.

26 Kiel, Hafız 1980: s.418.

M. Kiel ise çalışmasında kitabenin Arapçayı iyi bilmeyen biri tarafından yazıldığını belirterek "Kullama dahala 'alayha Zakariyya al-mihrap" olarak Kuran'da bulunan metnin doğrusunu aktarmıştır.

Kurandaki "Küllemâ dehale aleyhâ zekeriyye'l-mihrâb" ayetinin hemen altında yapının üçüncü onarımının Mehmet Ali Bin Bekir tarafından yapıldığını ve kitabenin Prizrenli Gani Memiş adlı bir kişi tarafından Eylül 1835 yılında yazıldığını öğreniyoruz. Balkan ülkelerindeki Osmanlı dönemi eserlerinin çoğunluğu, bölgenin tarihindeki savaşlar ve istilalarda tahrip olmuş ve onarımlarla günümüze ulaşabilmişlerdir. Kosova'daki pek çok eserin, 1689 yılındaki Avusturya istilasında zarar gördüğü ve onarıldığı bilinmektedir[27]. Caminin birinci ve ikinci onarımlardan en az birinin, Avusturya istilası sonrasına ait olduğu düşünülmelidir. Ancak bu onarımları açıklayabileceğimiz herhangi bir eski fotoğraf ya da arşiv belgesine ulaşılamamıştır.

Değerlendirme

Yapı hakkındaki ilk araştırma 1980 yılında M. Kiel - N. Hafız tarafından yayınlanmıştır[28]. Rölöve ve restitüsyonun aynı plan üzerinde gösterildiği bu çalışmada harim yapının bugünkü durumunu yansıtmaktadır. Restitüsyonu yapılan kapalı bölüm ise kubbelerle örtülü beş birimli bir son cemaat yeri olarak verilmiştir. M. Kiel - N. Hafız'ın yapıyı incelediği dönemde kerpiçten inşa edilmiş olan bu kapalı bölüm, mektep[29] olarak kullanılmaktaydı (Res. 19). M. Kiel - N. Hafız hazırladıkları restitüsyonla; harimin kuzey duvarının genişliğine dayanarak burada kubbelerle örtülü beş birimli bir son cemaat yeri olması gerektiğini ve bu duvar üzerindeki mihrapların da bu son cemaat yerinin dış mihrapları olduğunu ileri sürerler. Harimin kuzey duvarının doğu ve batıya taşıntı yapan bölümleri iki yanda birbirine eşit ve harim duvarlarıyla aynı kalınlığına sahiptir. Harimin kuzeyindeki kapalı bölüm, yapının ilk inşasında harimden daha geniş tutulmuş bir son cemaat yeri olmalıdır. Ancak bugün sıvalı ve badanalı durumdaki bu bölümün gerek planı gerekse üst örtüsünü açıklayabileceğimiz herhangi bir kalıntı ya da veri günümüze ulaşmamıştır. Bu nedenle hazırladığımız restitüsyonda son cemaat yerini ahşap ayaklarla taşınan bir sundurma olarak göstermeyi tercih ettik.

Osmanlı döneminde Anadolu ve Balkanlar'daki camilerde, harimden daha geniş ve cephenin iki yanına taşan, kubbelerle örtülü beş birimli son cemaat yeri uygulaması daha çok tek kubbeli kübik yapılarda görülmektedir. Tire'de 15. yüzyıl ortalarına tarihlenen Kazanoğlu[30], İstanbul'da Saraçhane Dülgeroğlu (1482)[31], Bali Paşa (1504)[32] ve

27 Aktepe 1997: s.217., Vırmiça 2012: s.25.

28 Kiel, Hafız 1980: s. 411-422.

29 Kiel, Hafız 1980: s.415.

30 Aslanoğlu 1969: s. 164,resim 11,12.

31 Ayverdi 2000: s. 95.

32 Kuban 2007: s. 215.

Fındıklı Molla Çelebi (1584)[33] camileri ile Yunanistan sınırlarındaki Gümülcine'de 1585 tarihli Yeni Cami[34], Macaristan sınırlarındaki Peçuy'da 16. yüzyıl ortalarına ait Toygun Paşa[35] ve Gazi Kasım Paşa[36] camileri bu uygulamanın örnekleri arasında sayılabilir.

Andrejeviç'in[37] 1984 yılında yayınladığı rölöve ve fotoğraflarda harimin batı duvarının kuzeyindeki pencerenin kapatıldığı, minarenin sekizgen bir kaideye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışmada kuzeydeki kapalı bölüme rölövede yer verilmemiştir. Andrejeviç taçkapının iki yanında yer alan dış mihraplar nedeniyle burada bir son cemaat yerinin varlığına işaret etmekte ve bu bölümün taçkapının sadeliği ile uyumlu ahşaptan basit bir sundurma olabileceği görüşündedir. Yapının mevcut durumunda kuzey duvar üzerinde kubbelerle örtülü beş birimli son cemaat yerinin kemerlerini taşıması gereken konsollara ait herhangi bir kalıntının bulunmaması nedeniyle de M. Kiel - N. Hafız'ın restitüsyonuna katılmadığını ifade etmektedir.

Her iki yayında da poligonal bir kaide üzerinde yükseldiği ifade edilen minare, Andrejeviç'in rölövesinde sekizgen, M. Kiel - N. Hafız'ın rölövesinde ise dörtgen bir kaide ile gösterilmiştir. Restitüsyonumuzda yapının mevcut durumunda ve Kosova'da aynı yüzyılda inşa edilmiş camilerin minarelerinde görülen poligonal planı tercih ettik[38].

Harimin doğu ve batı duvarlarındaki pencereleri karşılıklı olarak yer alırken, güney duvar pencerelerinin kuzey duvar pencereleri ile aynı eksende bulunmadığı dikkati çekmektedir. Andrejeviç'in rölövesinde bu pencereler, yapının mevcut durum ile aynı iken, M. Kiel - N. Hafız'ın rölövesinde simetrik olarak yer aldıkları görülür. Yapının geçirdiği onarımları göz önüne alarak restitüsyonumuzda kuzey ve güney duvar pencerelerini aynı eksende gösterdik.

Harimin kubbesini taşıyan ayaklar, doğu ve batı duvarlara bitişmektedir. Yapının Kültürel Miras Bölge Kurulu'ndan sağlanan planında doğu ve batı duvarların ortasında birer dikdörtgen planlı niş bulunduğu ve bu ayakların da bu nişlerin yaklaşık olarak yarısını kapattığı, görülmektedir. Arşivdeki eski bir fotoğraftan bu nişlerin pencerelerle aynı yüksekliğe sahip birer duvar gözü olduğu ve ahşaptan dolap kapaklarına sahip olduğu anlaşılmaktadır (Res. 38). Aynı planda batı duvarın kuzeyindeki pencerenin kapatılarak

33 Plan için bkz. Sözen (Ed)1975: s. 179.

34 Plan için bkz. Kiel 1971: s.448, levha IV, Çizim 1.; Parlak 2015: s. 207-209.

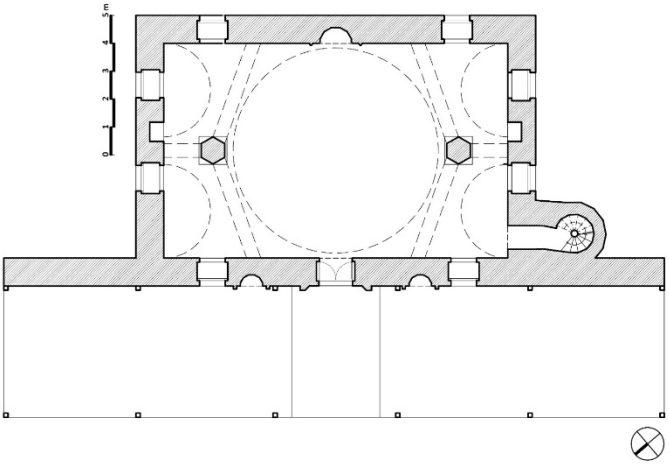
35 Ayverdi 2000: s.94,95,96, resim 13.

36 Ayverdi 2000: s.199, resim 166.

37 Andrejeviç 1984: s. 42-44., resim 23.

38 Poligonal kaideli minarelerin Kosova'daki örnekleri arasında Priştine'de Fatih Sultan Mehmed (Büyük), Camisi 15. yüzyıl, Dregaş'ta Kukli Mehmet Bey, Kaçanik'te Sinan Paşa, İpek'te Defterdar, Hasan Bey (Hamam), Fatih (Bayraklı); Priştine'de Emir Alaeddin, Yusuf Çelebi, Prizren'de Suzi Çelebi, Katip Sinan Bey (Levişah), Müderris Ali Efendi (Ali Hoca) ve Saraçhane (Kukli Mehmed Bey) camileri ise 16. yüzyıl örnekleri arasındadır (bu yapıların plan ve fotoğrafları için bkz. İbrahimgil M. Z. - Konuk N., 2006).

bir nişe dönüştürülmüş olduğu da izlenmektedir. Bu veriler ışığında hazırladığımız restitüsyon planına göre; enine dikdörtgen planlı harimin kubbesi iki yanda ayaklara oturmakta, bu ayaklar doğu, batı, kuzey ve güney duvarlara birer kemerle bağlanmaktadır (Çizim 2). Yapının onarımı sırasında harimdeki kubbeyi taşıyan ayakların, doğu ve batı duvarlara doğru genişletilerek güçlendirilmesi sonucunda duvarlardaki nişlere dayandığını ve bugünkü görünümünü kazandığını düşünmekteyiz.



Çizim 2. Rugova, Hasan Ağa Camii, restitüsyon planı.

Yapının enine dikdörtgen planlı harimini örten merkezi kubbe altıgen bir alt yapı üzerinde yükselmektedir. Bu kubbenin iki yanındaki alanlar ise, doğu batı yönlü ikişer beşik tonozla örtülü olarak günümüze ulaşmıştır. 1477 tarihli Edirne Üç Şerefeli Cami[39] altıgen alt yapı üzerinde yükselen merkezi kubbeli camilerin erken ve anıtsal bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır[40]. İstanbul'daki Sinan Paşa[41] (1555) ve Atik Valide[42] (1586) camileri kubbeli alanının iki yanındaki bölümleriyle ve altıgen şemadaki merkezi kubbeli planlarıyla Rugova Hasan Ağa camisinin Anadolu'daki çağdaş örnekleri arasındadır. Kara Ahmed Paşa[43] (1555) ve Kadırga Sokollu[44] (1571) camileri ise altıgen şemadaki merkezi kubbeleriyle benzerlik göstermektedir.

39 Plan için bkz. Kuban 2007: s. 146.

40 Altıgen alt yapı üzerinde yükselen merkezi kubbeli camilerin değerlendirilmesi ile ilgili bilgi için bkz. Arel 1973: s.17-20.; Tuluk 2006: s. 275-285.; Kuban 2009: s. 672, 673,675.; Erarslan (2018): s.31-48.

41 Plan için bkz. Kuban 2007: s.258.

42 Plan için bkz. Kuban 2007: s.258.

43 Plan için bkz. Kuban 2007: s.258.

44 Plan için bkz. Kuban 2007: s.258.

Sonuç

Balkanlarda ve Kosova'daki Osmanlı yöneticileri tarafından inşa ettirilmiş ve zengin vakıflarla desteklenmiş mimari eserlerin daha çok şehir merkezlerinde yer aldıkları görülür. Kosova'da şehir merkezlerinde, kare bir alt yapı üzerinde kubbeyle örtülü harim ile revaklı bir son cemaat yerine sahip camiler çoğunluğu oluşturmaktadır. Dikine dikdörtgen plana sahip düz ahşap tavanlı ve ahşap kubbeli, üzeri kiremit kaplı kırma çatıyla örtülü yapılar şehir merkezleri ile birlikte daha çok yerel otoriteden uzak köylerde, bölge halkı ve yerli ustalar tarafından inşa edilmişlerdir. Yakova'nın Rugova köyündeki Hasan Ağa Camisi merkezi kubbeli plan şemasıyla; gerek imparatorluğun başkentindeki çağdaşlarının Kosova'daki tek temsilcisi olması, gerekse merkezden uzak bir köyde yer almasıyla ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu durumu yapının banisi "Yemişçi" lakabıyla bilinen ve Arnavut kökenli bir sadrazam olan Hasan Ağa'nın doğup büyüdüğü Rugova köyüne hizmet etme ve kalkındırma isteği ile açıklamamız mümkündür.

KAYNAKÇA

Aktepe M., (1997), "Kosova" Maddesi, İslam Ansiklopedisi, Cilt 26, S. 216-219., İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Andrejeviç, A., (1984), İslamska Monumentalna Umetnost Xvi Veka U Yugoslaviji, Kupolne Camije, Beograd: Beogradski İzdavaçko-Grafiçki.

Arel A., (1973), "Üç Şerefeli Cami Ve Osmanlı Mimarisinde Tipolojik Sınıflandırma Sorunu", *Mimarlık*, Sayı:6, S. 17-20.

Aslanoğlu İ., (1969) "Tire'de Üç Cami." *Vakıflar Dergisi*, Sayı 8/1969, S.161-170.

Ayverdi, E. H., (2000), *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, *Eserleri I Romanya Macaristan (1 Ve 2. Kitap),* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti (İkinci Baskı).

Bajgora, S. (2013). *Destruction Of Islamic Heritage İn The Kosovo War, 1998-1999*. Priştine: Interfaith Kosovo, Ministry Of Foreign Affairs Of The Republic Of Kosovo.

Erarslan, A., (2018), "Mimar Sinan'ın Altıgen Baldaken Sistemli Camilerinde Taşıyıcı, Örtü Ve Mekân İlişkisi", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (Omad)*, Cilt 5, Sayı 13, S. 31-48.

İbrahimgil M. Z. Ve Konuk N., (2006), *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri*, Cilt 1, Ankara: Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayını.

Kıel, M. (1971). "Observations On The History Of Northern Greece During The Turkish Rule: Historical And Architectural Description Of The Turkish Monuments Of Komotini And Serres, Their Place İn The Development Of Ottoman Turkish Architecture, And Their Present Condition." *Balkan Studies*, *12*(2), 415-462. Yayınlanma: 2015-07-17.

Kıel, M., (2002), "Traces İn Stone, Some Notes On A 16Th Century Ottoman Poet From The Balkans, Vâlihî-İ Üskübî And The Background Of His Life And Work", *Journal Of Turkish Studies*, Vol.26 / Iı, S.31-41.

Kıel, M., Hafız, N., (1980), "The Mosque Of Kel Hasan Aga İn The Village Of Rogova", *Prilozi Za Orijentalnu Filologiju,* 28-29/411-422, Bosnia And Herzegovina; Orijentalni Institut U Sarajevu.

Kosova Kitabeleri (2014), İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Köprülü O. F., (1997), "Hasan Paşa, Yemişçi (Ö. 1012 / 1603) Osmanlı Sadrazamı" Maddesi, İslam Ansiklopedisi, Cilt 16, S. 342, 343., İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Krasniqi, N., (2006), "Rolı I Fısnıkërısë Shqıptare Në Zhvıllımın E Kulturës Dhe Cıvılızımıt Islam Në Trojet Shqıptare Gjatë Perıudhës Osmane", *Edukata Islame Revistë Shkencore, Kulturore İslame Tremujore,* Viti Xxxv, Nr. 79, S. 95-120., Prishtinë: Kryesia E Bashkësisë Islame E Kosovës.

Kuban, D., (2007), *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayın:134. Yapı Endüstri Merkezi.

Kuban, D., (2009), "Osmanlı Mimarlığı", *Osmanlı Uygarlığı* Cilt 2, Editörler: Halil İnalcık-Günsel Renda, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları (3. Baskı), S. 627-697.

Nureski, N., (2014) "Osmanlı Kaynaklarına Göre Kültür Merkezi Konumundaki Makedonya Şehirleri Ve Özellikleri", *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi,* Cilt 3, Sayı 1/2014, S. 63-102. Trakya: Trakya Üniversitesi.

Parlak C., (2015), "Gümülcine'de Kurulmuş Olan Defterdar Ahmed Efendi Vakfı (Xvıı-Xvııı. Yüzyıllar)"**,** *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:5, Sayı: 10, S. 199-235.

Shala S., (2006), "Zbulım I Rëndësıshëm Hıstorık Në Rogovë Të Hasıt*", Edukata Islame*, Viti Xxxv, Nr., 80, S.125-153., Piriştine: Kryesia E Bashkësisë Islame E Kosovës.

Shala S., (2015), *Rogova E Hasıt Nëpër Shekuj* **(***Fakte Dhe Dëshmi), Prizren:* Shtëpia Botuese Pjetër Bogdanı.

Sözen, M. (Ed)., (1975), *Türk Mimarisinin Gelişimi Ve Mimar Sinan*, Türkiye İş Bankası.

Taç, H., (2012) *Hurufât Defterlerine Göre Kosova Vilayeti (Xvıu. Yüzyılın İkinci Yarısı)*, İzmir: (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih (Yeniçağ Tarihi) Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Tuluk, Ö. İ., (2006), Osmanlı Camilerinde Mekân Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldaken Varyasyonları (15.-17.Yy.)", *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Sayı 21/2, S. 275-285.

Vırmiça, R., (2012), *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri,* Cilt 3, Prizren: Kosova Türk Araştırmacılar Derneği.

Yılmaz K. H., (2014) "Vâlihî, Kadı-zâde Ahmed Vâlihî Çelebi" maddesi, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ahmed Yesevi Üniversitesi internet yayını. (yayın tarihi 23. 02. 2014 son güncellenme tarihi 10.12. 2020) http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/valihi-kadizade-ahmed-valihi-celebi erişim tarihi: 10.04.2022.

https://dituriaislame.com/edukata-islame/page/5/

https://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/123#tocto3n11

https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=46278

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Fotoğraflar

Resim 1. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, kuzeybatı.

Resim 2. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, üst örtü.

Resim 3. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, üst örtü[45].

Resim 4. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii[46],

45 Fotoğraf *Kültürel Miras Bölge Kurulu* arşivinden alınmıştır.

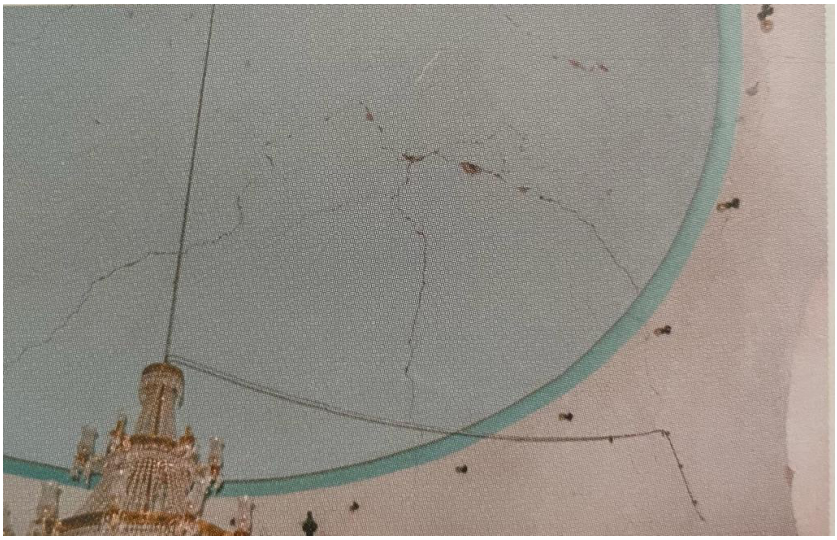
46 Fotoğraf *Kültürel Miras Bölge Kurulu* arşivinden alınmıştır.

Resim 5. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, batı cephesi[47].

Resim 6. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, kuzey cephenin batısı[48].

47 Fotoğraf *Kültürel Miras Bölge Kurulu* arşivinden alınmıştır.

48 Fotoğraf *Kültürel Miras Bölge Kurulu* arşivinden alınmıştır.



Resim 7. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, üst örtü[49].

Resim 8. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, batı duvarın güneyi[50].

49 Fotoğraf *Kültürel Miras Bölge Kurulu* arşivinden alınmıştır.

50 Fotoğraf *Kültürel Miras Bölge Kurulu* arşivinden alınmıştır.

Resim 9. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, güneydoğu cephe.

Resim 10. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, batı cephe.

Resim 11. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, doğu cephe[51].

Resim 12. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, batı cephe[52].

51 Fotoğraf *Kültürel Miras Bölge Kurulu* arşivinden alınmıştır.

52 Andrejeviç 1984: sayfa numarası yok, resim 23.

Resim 13. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, minare kaidesi.

Resim 14. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, minare şerefe.

Resim 15. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, kuzey cephe.

Resim 16. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, kapalı bölümün doğu cephe pencereleri.

Resim 17. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, kapalı bölümün batı cephe pencereleri.

Resim 18. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, kapalı bölümün kuzey cephe pencereleri.

Resim 19. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, kapalı bölüm kuzeybatı cephe[53].

Resim 20. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim girişi.

53 Fotoğraf *Kültürel Miras Bölge Kurulu* arşivinden alınmıştır.

Resim 21. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, kapalı son cemaat yeri, doğu mekân, güney duvardaki dış mihraplar.

Resim 22. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, kapalı son cemaat yeri, batı mekân, güney duvardaki dış mihrap.

Resim 23. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, giriş açıklığının üst kesimi.

Resim 24. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, giriş.

Resim 25. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, üst örtü.

Resim 26. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, üst örtü.

Resim 27. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, kadınlar mahfili.

Resim 28. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, güney duvar.

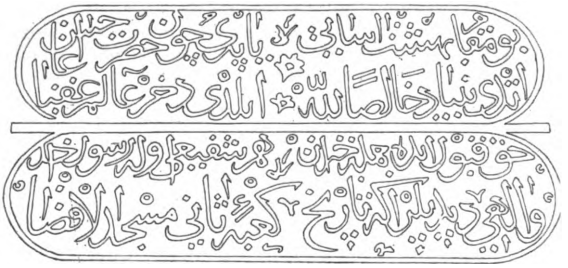
Resim 29. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, doğu duvar.

Resim 30. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, batı duvar.

Resim 31. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, batı duvarın güney tarafı.

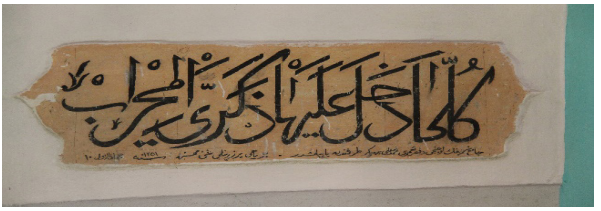
Resim 32. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, mihrap.

Resim 33. Harime giriş kapısının üzerindeki inşa kitabesi.



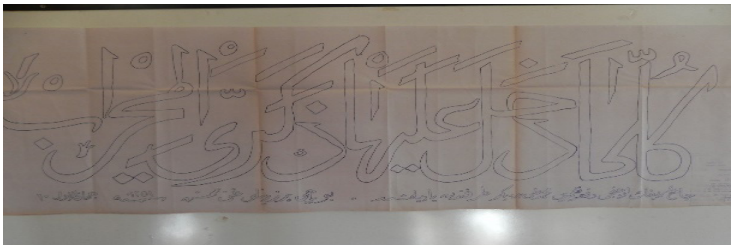
Resim 34. Kitabe metninin çizimi[54]

Resim 35. Köprü kitabesi.



Resim 36. Mihrap kitabesi

54 Andrejeviç 1984: s. 42.



Resim 37. Mihrap kitabesi[55]

Resim 38. Yakova, Rugova Köyü, Hasan Ağa Camii, harim, batı duvardaki dolap nişi[56].

55 Çizim Kültürel Miras Bölge Kurulu'nun çalışmasıdır.

56 Fotoğraf *Kültürel Miras Bölge Kurulu* arşivinden alınmıştır.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1098698
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1179-1211. Araştırma | *Research*

GÜNÜMÜZDE MOBİLYA ZANAATINA BİR BAKIŞ; "GÖNEN MOBİLYA" ÖRNEĞİ

A GLANCE AT THE FURNITURE CRAFT NOWADAYS; AN EXAMPLE OF "GONEN FURNITURE"

Ahmet Şadi ARDATÜRK*

Öz

Ahşapla tarih boyunca ilişkide olunmuştur. Bu ilişki habitatta bulunanın direkt kullanılmasından endüstriyel üretime kadar gelmiştir. Ahşapla en derin ilişkinin marangozlukta olduğu söylenebilir. Marangozluk yüz yıllardır en temel zanaatlardan biri olmuştur. Ahşabı, biçimi-formu insani tinle bir araya getiren, yılların emeği ile bu zanaat, günümüz dünyasında endüstri ve kapitalizm altında oldukça zayıflamış, sayısal olarak azalmıştır. Birçok değerli zanaatkarın ekonomik sebeplerle iş bıraktığı, kapitalizm karşısında duramadığı karşılaşılan bir durumdur. Zanaatın içinde var olan insani tin, biçime duyulan tutku, işe duyulan saygı ve en önemlisi niteliğe duyulan aşk endüstri üretiminde pek nadir karşılaşılan nüvelerdir. Çalışma, günümüzde hala varlığını sürdüren ancak azalan marangozluk zanaatını anlamak-anlamlandırmak ve örüntülerini geleceğe taşımak için oluşturulmuştur. Bu temel amaç çerçevesinde endüstriyi yükseltebilecek nüveleri keşfetmekte araştırmanın gayelerinden birisidir. Araştırma örneklemini; karşılaştırmayı sağlayabilmek için, geçmişten günümüze gelmiş ve hem geleneksel üretimi hem de endüstri üretimini bünyesinde barındırmış/barındıran bir firma oluşturmaktadır. Çalışmada; sözlü tarih çalışması, ürün incelemesi ve fotoğraflanması, tasarım hikayelerinin araştırılması, atölye ziyaretleri ve üretim incelemesi gibi teknikler kullanılmıştır. Sonuçta, günümüz mobilya sektörüne yeni bir soluk getirebilmek için ihtiyaç duyulduğu düşünülen "nitelik" kavramı çerçevesinde tasarımcı ve üretici firmalara niteliğe yönelik bir öneri sunulmuştur. Bu niteliği oluşturan "davranış modeli" ve "zihin yapısı" ile sektörde gerekli olduğuna inanılan gelişimin sağlanabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Mobilya Tasarımı, Endüstriyel Tasarım, Zanaat ve Zanaatkarlık, Nitelik, Davranış Örüntüsü*

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Sağlık ve Teknoloji Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Mühendisliği Bölümü. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1861-5540 ♦ E-mail: ahmet.ardaturk@istun.edu.tr

Geliş Tarihi | Received: 05.04.2022
Kabul Tarihi | Accepted: 26.10.2022

Abstract

Wood is probably one of the oldest materials in the history of humanity. It can be stated that one of the occupations that establishes the deepest and most special relationship with wood from just shaping to professional production is carpentry. This craft, which combines wood, shape, form with the human spirit, has weakened considerably in today's world, under industry and capitalism, and has decreased numerically.

On the other hand, human spirit existing in carpentry-craft, passion felt towards the final form, respect for the job itself and most importantly love for the quality are (unfortunately) rarely found design cores in industrial production. The style of the character and thinking strategy is not seen in the companies performing production just with profit orientation.

It can be said that the majority of furniture companies today perform only profit-oriented productions. However, furniture is a product that needs to be designed and produced elegantly by considering every detail. The main idea that leads to this research is that craft and industrial production are separated from each other exactly at this point. Therefore, it is considered the outputs existing in industrial production do not meet the necessary competence in field of furniture, and it is questioned how and in what way this competence can be met.

This study has been built to understand and make sense carpentry craft that still exists (but declining) and carry its mental patterns and behavior forms to the future. Within the framework of this main objective, discovering the cores that may be necessary within the industrial production is one of the aims of the research.

At this point, the sample of the study is a firm that has survived from the past to the present and incorporated both traditional and industrial production in order to provide a comparative research and remain objective. The firm, which was officially opened in 1942, has sustained and improved its production until today. The site research of the study was conducted in Adana, real conditions of the products were observed, the relevant firm's employees and family members were interviewed on site. The analysis of gathered data, examination of photographs and collection of interview notes were performed in Istanbul.

In the study, information was gathered and produced by some techniques such as the study of oral history, examination and detail photographing of existing products, research on design stories, design time, requirements, characteristics, production forms and techniques of the products, analysis of the photographs, workshop visits and production inspection-observation.

As a result of the research and information generation, a recommendation was presented to the designers, producers and firms (the sector) by which both economic sufficiency can be achieved and design reality can be improved within the framework of the concept of "quality" that is considered necessary to bring a new impulse in the furniture sector within today's industrial production.

The "behavioral model" and "mental structure" that constitutes this quality are interpreted as a holistic state realized with years of experience of the craftsmen. It is believed this holistic structure that improves quality in every moment of life; the formal, artistic, economic and design development considered necessary in the sector can be achieved.

Keywords: *Furniture Design, Industrial Design, Workmanship and Craftsman, Quality, Behavior Pattern*

1. Giriş

"*Yitmemiş olsalardı, belki insanlık tarihinde taş çağlarından önce yaşanmış "Tahta Çağı" döneminden söz ediyor olabilirdik."* [1]

Bilim insanı Aleaddin Şenel İnsanlık Tarihi kitabında bu cümlesiyle insanlığın tarihi boyunca ahşapla iç içe olduğunu, en eski dönemlerden beri onunla yol aldığını ifade etmektedir. Gerçekten de insanlık, yetisel eksikliklerini gidermek noktasında etrafında var olanı şekillendirerek doğayla bir olmuştur. Bu şekillendirme içerisinde kolay işlenmesi bakımından ahşap malzeme en eski hammaddelerdendir.

Binlerce yıl önce başladığı bilinen ahşap işçiliği her coğrafyada farklı biçimlerde oluşmuş bir üretimdir. Süs heykelciliğinden tekne imalatına, mekânsal kullanımlardan mobilyalara ahşap; günümüzde bile hala aktif olarak kullanılan temel bir malzemedir. Yüzlerce türü olan bu malzeme, insanla kurduğu sıcak ilişkiler ve sağladığı faydaları sayesinde hep kullanımda olmuştur.

Fiziksel eksiklikleri ile doğada hayatta kalmanın yolunu aklında bulan insanoğlu, içinde bulunduğu gerçekliğe uyum sağlamaktan öte onu şekillendirmiştir. Şekillendirme/biçimlendirme aklın aracılığı ile üretime dönüşmüş ve hammaddenin işlenişini ortaya çıkartmıştır. Varoluşsal bir gaye olarak biçimlendirme, ilkel atalarımızın önce en temel ihtiyaçlarında (avlanma, su muhafazası ve taşıması, kendini savunma) sonra ise kendi konfor alanının oluşturulmasında gözlemlenmektedir. Bu fonksiyon ve uygun şekil/form arayışı bireyin kendi özlüğü ile var olmuştur. Günümüzde insani tin dediğimiz bu özlük ile malzemeden form yaratma sürecinin bildiğimiz tarihin ötesine uzanıyor olması ihtimaldir. Ancak, en kolay işlenen ve her yerde var olan bir hammadde olarak ağacın işlenmeye başlaması belki de marangozluk mesleğinin en ilkel adımlarıdır. Bu süreç, ilkel varyasyonlardan günümüze; biçimi oluşturmak için gerekli olanı da tasarlayan, düşünen ve düşündüğünü üretmek için ihtiyaç duyulanı üreten, üretimi imkanlı kılan tezgâhı tasarlayan Hannah Arendt'in ifadesiyle "faber"[2] insanına (doğaya hakim olmak için alet yapan, aletlerin yapımını imkanlı kılan üretimi tasarlayan, becerikli insan) kadar gelmiştir.

Hammadde olarak ahşabın işlenişi dendiğinde akla gelen ve yirminci yüzyılın son çeyreğine kadar dünya genelinde hakim bir meslek olan marangozluk; geçmişten günümüze taşınan, deneyimin bilgisi ile var olmuş, malzeme ve form ile iç içe şekillenen bir zanaat olarak ifade edilebilir. Ahşapla kurulan ilişki noktasında birçok farklı alanda ürün çıktısı olan bir zanaat olsa da en çok üretimin mobilya alanında yapıldığını söylemek mümkündür.

Yer, doğa ve habitatla girilen ilişkilerde öz varlığını doğanın ve hayvanların üzerinde gören ilkel atalarımızın bir kütüğü üzerine oturmak için basitçe biçimlendirmesi ya da uyuyacağı yeri istenmeyen hayvanlardan (böcek, yılan) yüksek kılmak sebebiyle ahşap parçalarını üst üste yığması ile başladığı ifade edilebilen mobilya üretimi

1 Şenel, 2014, 60.

2 Arendt, 2016, 205.

günümüze kadar hiç yorulmadan yeniden şekillenmiş, biçimlenmiş ve değişmiştir. Bu sürekli hareket hali, mobilyayı diğer birçok metadan temel olarak ayırmaktadır. Mobilya, sadece böceklerden yukarıda olup korunmak fonksiyonundan öte anlam bilimsel öğeler de içeren bir metadır. Bu anlam en temel de hiyerarşik bir konum göstergesi olarak ele alınabilir. Bununla beraber bir meta olarak majör biçimde deneyim oluşturma yetisine sahiptir. Yaşayışın içinde var olan mobilya aynı zamanda yaşayışı da oluşturmaktadır. Bu semantik ve fonksiyonel meta, bir kütüğün üzerinin alelade şekillendirilmesi suretiyle beden ile kurulan basit bir ilişkiden (ilkel bir ergonomi sorgusu), kullanıcının vücut ısısına duyarlı çalışma ünitelerine kadar yol almıştır. Bu yolculuk boyunca tasarlanma ve üretilme parametreleri ilgili döneme, yere, kullanılacak mevsime, atmosfere, kültüre vb. sürekli değişim göstermiştir.

Günümüze gelindiğinde ise, mobilya üretimi birçok farklı ve yeni parametreler ile, büyük oranda endüstri ihtiyaçları ve gereklilikleri doğrultusunda şekillenmiş, yüksek popülasyon ve tüketime hizmet eden bir döngünün içerisinde var olmaktadır. Kaliteli üretimler ve parçalar ile gerek hazır gerek demonte şekilde üretilen, yeni teknoloji malzemelere odaklanan, dijital teknolojiler ile uyumlu üretilen örnekler mevcut olsa da genel anlamda sektörün hızlı tüketimin ve kalitesiz üretimin etkisi altında olduğu ifade edilebilir. Bu durumdan firmalar kadar tasarımcıların da rahatsız olduğu, sektörün çabuk tüketilmesi için üretime odaklandığı buna karşın lider firmaların tasarım ve üretim anlayışının bunlardan farklı olduğu Kaya Köse'nin araştırmasında görülmektedir[3]. Buna karşın, hala geleneksel teknik ve usullerle üretim yapan (direnen) mobilya zanaatkârları da bulmak mümkündür. Sayıları her geçen gün azalan bu değerli zanaatkârlar, kapital dünyanın gerçekliği karşısında bu dirençlilik hareketini sürdürmekte zorlanmakta ve endüstriyel üretim altında ezilmektedirler. Ne ironiktir ki, zamana bile gerçek anlamda direnenin sanat olduğunu ifade eden Fransız filozof Deleuze'e karşın[4] mobilya zanaatkârlığı ekonomik gerçekliklere karşı gücünü kaybetmektedir.

Araştırma, belki de son demlerini yaşayan bu zanaatı anlamak, anlamlandırmak ve içerdiği nüveleri geleceğe taşımak için oluşturulmuştur. Bu noktada araştırma hem günümüzde hem de yirminci yüzyılın ilk yarısında üretim yapan bir firma (hem geleneksel üretimin hem de endüstriyel üretimin hakim olduğu zaman diliminde var olabilmiş bir örnek) üzerinden yapılmıştır. En temel anlamda ilgili firma, günümüzde hala üretimine devam etmektedir (hem konvansiyonel hem geleneksel tekniklerle hem de yenilikçi - yaratıcı teknik ve teknolojileri kullanan bir yapıdadır). Çalışma sonuçta üretimsel gerçeklikleri, malzeme ilişkilerini, yordam ve usulleri, geçmişten gelen teknikleri (ve günümüz yeniliklerini), tasarım ve üretim süreci farklılıklarını/aynılıklarını, nitelik-kalite-sanat anlayışlarını ortaya koymayı, keşfetmeyi amaçlamaktadır.

"Gönen Mobilya" araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Resmi olarak 1942 yılında kurulan fakat öncesinde de üretim yapan Gönen Mobilya, sanat okulu çıkışlı Ahmet Gönen tarafından kurulmuştur. Gönen Mobilya, modern ve inovatif teknik ve

3 Kaya Köse, 2016, 213-220

4 Deleuze, 2003, 29.

teknolojiler ile yaptığı üretime ek geleneksel ve konvansiyonel usul ve tekniklerle de hala üretim yapmaktadır. 1950'li yıllarda Fransa ve Almanya başta olmak üzere Avrupa'dan getirilen kataloglar, üretim dokümanları, estetik nüveleri kendi deneyimi ve özlüğü ile birleştiren, içinde bulunduğu coğrafyayla ve kültürle harmanlayan usta zanaatkâr Ahmet Gönen, özellikle oymacılık, kakmacılık, masif işçiliği ve kaplama tekniklerinde fark yaratmıştır. Günümüzde endüstriyel üretim teknikleri ile de ürün üreten firma geleneksel teknikleri de hala kullanmakta ve asıl gücünü bu tekniklerden almaktadır.

2. Mobilya Zanaatı

"Tüm zanaatkârlar tekneye alındı" [5]

Nuh peygamberin anlatısı (Tufan, Mukaddes) içerisinde, her hayvandan bir çift ve Nuh'un ailesinin kurtulanlar olduğu bilinir. Buna karşın Gılgamış Destanı aynı konuyu, ailesinden sonra tüm zanaatkarlar tekneye alındı şeklinde ifade eder. Bu anlatıyı Aleaddin Şenel sadece canlılığın değil, kültürün ve uygar insanlık düzeyinin de geleceğe taşınması olarak yorumlamaktadır[6].

Zanaatın her türlüsü insanlık tarihi boyunca toplum içerisinde saygı görmüş, değeri bilinmiş, kültür ve insanlıkla beraber hem gelişmiş hem yol gösterici olmuştur. Türk Dil Kurumu, zanaatı, insanların maddeye dayanan gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş, el işçiliği şeklinde tanımlamaktadır[7]. Ayrıca zanaat, el işçiliği ve emek isteyen, büyük oranda öğrenim ile yapılan küçük ölçekli üretim şeklinde de tanımlanmıştır[8]. Bu noktada, lisanlar arası bir çeviriden öte epistemolojik ve semantik içerikler zanaatın öz derinliğini anlamaya imkân sağlayacaktır.

Basit bir "iş" olmaktan öte zanaat, yılların birikimi, insanın tini ve bir ömürlük aşk ile gerçeklikte vuku bulabilen bir üretim biçimidir. Zanaat, nitelik peşinde bir varoluş, niteliğin içerisinde bir hesaplaşma, bir süregeliştir. Sosyoloji profesörü Richard Sennett'e göre zanaat, bir işi iyi, nitelikli yapabilme kapasitesiyle ilgilidir[9]. Zanaat, aslen bir şeyi (işi), o şeyin kendiliği için yapma eylemidir[10]. Niteliğe dair duyulan aşk ve tutku, zanaatkârı, sadece yapmış olmanın ötesinde iyileştirmeye, geliştirmeye, var olanı daha iyi yapmaya götürecektir[11].

Zanaatın anlamının el işçisi olarak ifade edildiğinde anlamın sınırlandırıldığını ifade eden varoluşçu felsefenin önemli isimlerinden Alman filozof Martin Heidegger, onu tekne kavramı ile ilişkilendirir ve sözcüğün anlamının bir bilme şekli olduğunu, sadece

5 Gılgamış Destanı.

6 Şenel, 2014, 421.

7 TDK, 1998, 1663.

8 Doğan, 2012, 68.

9 Sennett, 2005a, 94.

10 Sennett, 2021, 77.

11 Sennett, 2013, 37.

yapmak olmadığını ifade edip, bilmeyi, bir çalışmanın (yontunun) henüz var olmayan biçiminde onu tahayyül edebilmek olduğunu söyler[12]. Platon'un idealar kuramına göre; zanaatkârın deneyimi, nesneyi üretmeden önce biçimi iç gözüyle görmesini imkanlı kılar[13]. Başka bir çalışmasında ise Heidegger zanaatı, "elimizin içindeki güç, saf yetenek" olarak tanımlar[14]. Teknik ve teknoloji metinlerinde ise zanaat ve sanat ile ilgili olan varlığa erişme potansiyelinin, ürünün kendinde değil zanaatkâr ya da sanatçı gibi başka bir varlığın içinde olduğunu ifade eder[15]. Buradan da anlaşılacağı üzere, bahsi geçen niteliksel öz, zanaatkârın bünyesinde vuku bulur. Bu oluş, yıllar süren uzun ve zor bir öğretinin nüvesidir. Her el emeği üretim biçimi ona uyan tekniği, teknik ise biçimi keşfeder. Biçim yavaş yavaş gerçekleşir. Belirli olgunluğa erişince bu biçim çabucak kristalize olacaktır[16]. Zanaatkârlık, özü gereği yavaştır ve adım adım biriktirilir, geliştirilir, devamlı pratik ister[17]. Bu mütemadi pratik ve devamlılık, nihai bir biçim çabası ve niteliğe duyulan tutku ile var olur. Nihai biçim, zanaatkârın yıllar süren birikimiyle gerçekleşir. Heidegger uzmanı felsefe profesörü Michael E. Zimmerman bu durum için, gerçekten de Martin Heidegger'in, ideal formu zanaatkârın faaliyetinde var olduğu rolden ürettiğini ifade ettiğini söylemiştir[18]. Bu üretim, tecrübenin ve bilginin birikmesi ile gerçekliğe dökülür dahası geleceğe aktarılır. Aktarım, bir sirkülasyon temsili gibi devinimsel, bir ilerleyiş temsili gibi birikimseldir. Başka bir deyişle bilgi hem ustadan çırağa aktarılır hem de usta gelişmeye devam eder. Eş zamanlı olarak çırak da öğrendiğini kendi içinde başka bir biçimde geliştirir. Usta çırak arasındaki bu ilişki hem ustanın ustasıyla olan ilişkisine benzer (refere eder) hem de ustanın çırağa aktarışında yenilikler içerir. Yenilik her kademede zanaatkârın kendi özünden beslenir. Bu model nesilden nesile iletilen, iletilirken biriken ve gelişen bir yığıntı içerir. Amerikan edebiyat eleştirmeni "McGurl'ın eğitim modeli" üzerine düşüncelerini *Antikler ve Postmodernler* kitabında ifade eden Marksist edebiyat kuramcısı ve teorisyen Fredric Jameson (bu modelin özündeki mekanizmayı belki de en yalın şekilde ortaya koyan kişidir.

"*Bildiğini yaz (deneyim), anlatma göster (zanaat), kendi sesini bul (yaratıcılık)*"[19]

Basit bir iş olmaktan öte zanaatkârlık basit bir öğreti de değildir. Zanaat üretimi bir ideal ile var olur. Öğretisi de bu ideal çerçevesinde şekillenir. İdeal olan, insanın zamanının ötesinde var olur, aktarılır, zamanda hareket eder. Sennett, bu durumu üstelik zanaat, salt bireyler arası süreci aşan bir standarda göre var olur şeklinde ifade eder[20].

12 Heidegger, 1997, 13.

13 Arendt, 1994, 413.

14 Heidegger, 2004, 16.

15 Heidegger, 1998, 16.

16 Marx, 1932, 459.

17 Sennet, 2005a, 95.

18 Zimmerman, 2011, 27.

19 Jameson, 2015, 300.

20 Sennett, 2005a, 67.

Bu ve bunun gibi sebeplerden dolayı, her dönem içerisinde (romantik bir oluş içermeden) nitelik için zanaat peşinden koşan, zanaatın değerini gözlemleyen ve yaymaya çalışan kişiler hep olmuştur. Sanatlar ve Zanaatler Hareketi (Art&Crafts) önemli isimleri William Morris, John Ruskin vb. gibi yetkin bireyler zanaat ve sanat ile ilgili kapsayıcı bir yenilenmenin, bir reform hareketinin isteği içinde olmuştur. Bu kişiler, ucuz ve tüketim odaklı seri üretimin yerine, anlamlı, nitelikli ve dürüst zanaat üretiminin gelmesini istemişlerdir[21]. Bu ideanın farklı şekillerde ifadesini birçok düşünürün metinlerinde bulmak mümkündür. Neo-Marksist Fransız sosyolog Henri Lefebvre, zanaatkârı tanrısal bir yaratıcılığı taklit etmesi ve doğanın efendisi olması gibi tümceler ile yüceltir[22]. Sennett ise, bu ideayı marangozluk gibi yüksek beceri gerektiren zanaatlar beyaz yakalı mesleklerden daha üst sırada yer alır şeklinde ifade etmiştir[23].

Gerçekten de toplumsal hafızada en önemli ve akla ilk gelen zanaatkârlıklardan birisi marangozluktur. Bu akılda kalıcılığı oluşturan en temel nüvenin sürekli olarak içinde bulunduğumuz objeler evreninde mobilyaların kapladığı alan olarak ifade edilebilir. Günümüzde gerçeklik her ne kadar kompozitler, elektronikler gibi bilumum meta ile çevrelenmiş olsa da zanaatın yaygın olduğu dönemlerde objeler evrenini oluşturan donatıların büyük bir kısmı ahşapla kurulan ilişkilerle şekillenmiştir. Sözlü tarih çalışması esnasında bu durum ile alakalı keyifli bir diyaloğa denk gelinmiştir. Ahmet Gönen'in, neden marangoz olmak istediniz sorusuna verdiği cevap zanaatın etkin olduğu dönemlerde var olan sosyolojik yapıyı ortaya koymaktadır.

"Sanat okulunun ilk gününde bölüm seçimleri yapılıyordu. O dönemde yeni gelişen torna-tesviye bölümü herkes gibi bana da çok cazip ve güzel gelmişti. Sanat okulunun müdürü geldi ve "aranızda marangozluğu seçmek isteyen yok mu?" diye sordu, kimseden ses çıkmadı. Müdür Bey bunun üzerine; "bakın çocuklar, insan hayatı boyunca hiç yoksa üç defa marangoza gider, doğumda beşik için, evlenirken çeyiz için, ölünce tabut için..." İşte bu ifadeden sonra marangoz olmak istedim ve marangozluğu seçtim." (Ahmet Gönen)

Marangoz kişi, ahşapla girdiği ilişkiyi sadece biçimlendirmek olarak görmeyen ona aşkla tutunan kişidir. Bu ilişkiyi yorumlayan Heidegger; eğer kişi gerçekten marangoz olacaksa, her şeyden evvel kendi varlığını farklı farklı ağaç türlerine, ağaç içinde uyuyan biçimlere, özlüğün bütün gizli zenginlikleriyle bireyin parçası olabildiği kadarıyla ağaca, ahşaba cevap verir hale getirir. Aslen zanaatı besleyen, geliştiren de bu ağaca duyulan yakınlık, bağlılıktır[24].

Malzeme ile girilen bu ilişkiyi aynı hassasiyet ve aşkla form ve biçim izler. Estetiğin oluşturucularından biri olarak form marangozun nişanesi olarak anılır. Öyle ki, nihai biçim ile zanaatkârın ilişkisi imza niteliği taşır. Marangoz için malzeme ve form sadece bütünsel varlığı içermez. Yalnızca strüktür için malzeme seçilmez. Strüktür estetiğe

21 Gombrich, 2007, 535.

22 Lefebvre, 2014, 291-292.

23 Sennett, 2005b, 98.

24 Heidegger, 2019, 63-64.

hizmet eden bir unsur olarak var olur. Form ise yalnızca geometrik örüntü dahilinde şekillenmez. Zanaatkârın kişiliğinden, toplumsal olandan, kültürel olandan ve insani tinden izler taşır. Yüksek değer atfeden bu meta, günümüze gelindiğinde ne yazık ki, bir tüketim objesi olarak tüketilmek için üretilen, bu amaçla tasarlanan (tasarım stratejileri belirlenen); zanaatın özlüğünden, niteliğinden, insani tininden uzaklaşmış, azalmıştır. Tekil bir tipoloji içerisinde yegâne amacı kar ve maddi kaygılara dönüşmüş haldedir. Mobilya fuarlarında, mobilyacılarda aynı sistem ve strüktürel yapının farklı farklı kumaşlarla üretilmiş biçimleri görülmektedir. Her firmada bulunan birçok mobilyada, ucuz üretim ve iş gücünün olduğu uzak doğu ülkelerinden uygun fiyata toplu olarak satın alınmış ayak elemanları mevcuttur. Ve hatta (iddialı bir ifade olarak) gerek talep gerek maddiyat ve gerek üretim paradigmaları düşünüldüğünde Türkiye'de günümüzde var olan mobilya firmalarının %80'inde birbirinin türevi, aynı ya da yakın ürünlerin var olduğu ifade edilebilir.

Günümüzde ekseriyetle mobilya tasarımı ve üretimi üzerine tartışmalar çoğunlukta olsa da marangozluk zanaatı hala varlığını az da olsa sürdürmektedir. Bu zanaatın değeri belirli kesimlerce bilinmekte, görülmekte ve dikkat çekilmeye çalışılmaktadır. Türkiye'de mobilya sektörü, firmaların sayısı, üretim kapasiteleri, tüketicinin istekleri ve yakın dönemlerde artan ihracat talepleri düşünüldüğünde ülke ekonomisinde büyük bir yer tuttuğu ifade edilebilir. (Yıldırım ve Aslan, 2022, 281). Mobilya sektöründe üretim ve tasarımcı ilişkileri üzerine çalışan Kaya Köse, sektörde lider pozisyonda bulunan firmaların zanaat ve endüstriyi birleştirdiklerini ifade etmektedir (Kaya Köse, 2016, 219). Buna karşın sektörün büyük bir çoğunluğu kolay ve ucuz üretim stratejileri ile iş yapmaktadır. Dış pazarda da yer edinmek isteyen üreticilerin tasarıma önem vermeye başladıkları görülmektedir (Özkaraman, 2004, 234).

3. Yöntem

Bu kısım, çalışmanın genel yapısı, sürecin bütünsel ifadesini, araştırmanın özellikleri, yöntem ve tekniklerini içermektedir.

Gönen Mobilya 1938 yılında, Adana'nın Tepebağ Mahallesinde, ilgili çevrenin ihtiyaçlarını karşılamak adına, evlerinin giriş katında üretime başlamış olup resmi olarak kuruluşu 1942'yi bulmuştur. Genç yaşta ortaya koyulan bu girişim; sanat okulu mezunu Ahmet Gönen'in yeteneği, işçilik kalitesi, sanatsal ve zanaatsal becerisi, ileri görüşlü yapısı ile günümüze kadar üretimini sürdürmüştür. Birkaç yıl içerisinde ismi bütün Adana'da duyulmuş ve bilinmiş, daha sonralarda ise özellikle İstanbul başta olmak üzere birçok başka büyük şehirden siparişler alınmış, Türkiye ölçeğinde üretim ve satışlar söz konusu olmuştur. 1940'larda başlayan süreç günümüze kadar hem geleneksel tekniklerin korunmasını hem güncel tekniklere adapte olunmasını içermektedir. Bu durumlar düşünüldüğünde ilgili firma araştırma için değerli hale gelmiş ve örneklemi oluşturmuştur.

İşçilik kalitesi, malzeme tercihleri ve ürün dayanıklılığı Gönen Mobilya'nın firma ismini güvenilir yapan ve tercih edilmesine sebep olan öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Gönen'in yetiştirdiği ustalar tamamı bugün hala aktif olarak mobilya alanında çalışmaktadırlar. Gönen mobilya ürünleri de aktif olarak günümüz de hala kullanılmaktadır.

En genel ifadeyle; İstanbul'da var olan ön süreç ve hazırlık evresi, literatürdeki ilgili alanın araştırılması ile başlamıştır. Akabinde ilgili firmanın bulunması için mevcut piyasada araştırılmalara girilmiştir. Mesleğin eskileri ile yapılan görüşmeler sonucunda bulunan örneklem adayları incelenmiştir. İlgili firmanın bulunması ile araştırma, Adana'nın Seyhan ve Yüreğir ilçelerinde gerçekleşen görüşmeler, sözlü tarih çalışması, gözlem ve ürün inceleme teknikleri ile devam etmiştir. Süreç, özellikle ürün incelemesi için detaylıca fotoğraflanmıştır. Ürünler hem yerinde hem de daha sonra fotoğraflardan tekrar incelenmiştir. Devamında ilgili dokümanlar analiz edilmiş ve bilgi oluşturulmaya çalışılmıştır. Ahmet Gönen ile yapılan görüşmelere ek olarak günümüzde işi sürdüren Ahmet Gönen'in oğlu MÖ ile görüşülmüş, genel yapı ve işleyiş hakkında bilgi alınmıştır. Atölyelere yapılan ziyaretlerde o an var olan üretimler izlenmiş, kullanılan teknikler hakkında bilgi edinilmiştir. İlgili an çerçevesinde birçok geleneksel teknik (kakmacılık, oymacılık, geçme teknikleri) ile canlı olarak karşılaşılmış, detaylıca gözlemlenmiştir.

Birçok değerli verilerin elde edildiği ilk kısım olan sözlü tarih çalışması, çocukluğundan beri atölyede büyümüş ve hali hazırda kendisi de sanatçı olan Ahmet Gönen'in kızı S.S.Ö. ile yapılmış hem çocukluk anıları hem gençlik dönemleri dinlenmiş ve babasının hayatı, işi, zanaatı hakkında bilgi edinilmiştir.

1940'lardan beri üretilmiş birçok farklı Gönen Mobilya ürününün yerinde incelenmesi, analiz edilmesi çalışmanın en önemli bölümünü oluşturur. Bu kısım; takım ve tekil olarak mobilyaların incelenmesini, hem bütünsel bir ifadeyle ürünlerin tamamının hem de parça ve üretim ilişkisi bağlamında detayların analiz edilmesini içermektedir. Bununla beraber ürünler, kullanılan ana malzeme, ara malzeme, birleşme detayı, montaj ve de-montaj detayı, işleniş biçimi, üretim tercihleri gibi birçok yönden incelenmiş; ergonomik, estetik ve fonksiyonel sorgulamalara tabi tutulmuştur.

Ayrıca birçok ürün incelemesi esnasında, ürünlerin arkasındaki hikayeleri dinlenmiş, tasarlanış ve üretiliş süreçleri öğrenilmiştir. Mobilyaların kullanıcılarından, ürünlerin kullanım ömürleri hakkında bilgiye ulaşılmaya, deformasyon veya hatalara dair izler aranmaya çalışılmıştır **(Şekil 1)**.

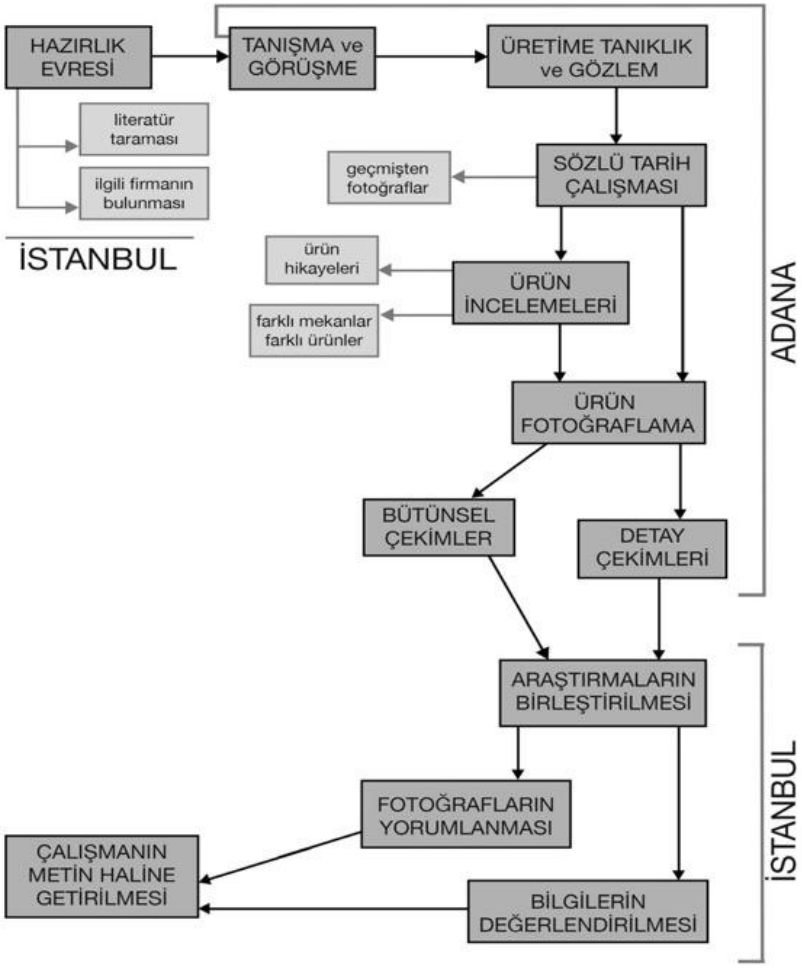
4. Gönen Mobilya Örneği, Araştırma ve Bulgular

Çalışmanın bu kısmı içerdiği çoklu yapı gereğince örneklerin tek tek incelenmesini, erişilen bilgilerin sunulmasını içermektedir.

Veriler daha sonra bütünsel olarak değerlendirilecek ve tartışma kısmında ele alınacaktır. Elde edilen verilerin anlaşılabilirliği noktasında örnekler ve değerlendirmeler tek tek ele alınacak, her ürün ya da ürün grubu bir alt başlık olarak ifade edilecektir.

Bu bağlamda;

- Depolama ünitesi (gardırop)
- Giriş ünitesi ve oturma birimleri (telefonluk ve sandalyeler)
- Yatak odası takımı
- Müzik dolapları
- Depolama ve sergi elemanı (salon büfesi)



Şek. 1: Araştırma Yönteminin Görselleştirilmesi (Yazar tarafından görselleştirilmiştir)

Bölümde kullanılan görsellerin tamamı araştırma süresince fotoğraflanmıştır. İlgili aileden fotoğrafların çekilmesi ve çalışmada kullanılması için izin alınmıştır. Bu bağlamda depolama ünitesi; 4 adet, giriş ünitesi ve oturma birimleri; 7 adet, yatak odası takımı; 6 adet, müzik dolapları; 4 adet, depolama ve sergi elemanı; 4 adet fotoğraf içermektedir.

4.1. Depolama Ünitesi (Gardırop)

50 yılı aşkındır kullanılan bu depolama ünitesi (gardırop) aslen İstanbul'da bir köşk için tasarlanmış ve üretilmiştir. İstanbul'dan Adana'ya gelen sipariş için aylarca

şehirler arası git gel yapıldığı, ürünün mekan ve kullanıcı ilişkilerinin araştırılmış olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bu noktada araştırma kapsamında edinilen bilgiler doğrultusunda temel stratejinin; Ahmet Gönen'in siparişi veren kişi ve kullanılacağı yer hakkında araştırma yaptığı, kullanıcının isteklerini anlayıp ona özel olarak ürünler çıkarttığı buna karşın bu özel üretimlerin de ilgili dönemin baskın estetik algısı ve modasından etkilendiği ifade edilebilir. Altı kapılı, üç büyük boy çekmeceli 60x240x295 cm (en-boy yükseklik) ölçülerindeki, el işçiliği ve oymacılık ile bezenmiş gardırobun üretimi Adana'da yapılmış olup montajı yerinde yapılmıştır. "S" ve "C" hatlı motiflerin baskın olduğu yapı Fransız Rokokosuna gönderme yapan organik bir örüntü içermektedir **(Fot. 1)**.

Orta iki kapakta normalde kullanılandan daha ince iki katman ceviz ağacı kullanılmış olup aralarına ayna sabitlenmiştir **(Fot. 2)**. İlk katman strüktürel kısmı oluştururken ikinci katman yekpare bir ceviz bloktan oyularak elde edilmiş motif ve desenler içermektedir. Bu iki katman birbirlerine geçişleri ve montelenmesi belli olmayacak şekilde tutkal ve sıkı geçme detayı ile geçirilmiştir. Gerçekten de yakından incelendiğinde (50 yıldan sonra bile) yekpare bir görünüm mevcuttur. Diğer dört kapak (sağ ve sol taraflar) aynı desen ve motiflerin devam niteliği taşıyan bir estetik kaide içerisinde simetrik olarak ve görece daha sade tasarlanmıştır. Bu dört dış kapakların her biri kendi içinde tek parça cevizden oyularak elde edilmiştir. Bu kapakları oluşturan ağaçlar, mobilyanın en özenilerek seçilen ahşaplarını içermektedir. Keza ağacın kendi yüzey örüntüsü ve dokusu mobilyanın en önemli servis görüntüsünü, lansman görünüşünü oluşturmaktadır. İncelendiğinde her kanadı (sol ikili-sağ ikili) oluşturan iki kapak kendi içinde de ayrı bir simetri içermektedir **(Fot. 3)**. Bu simetri hem oymalar ile üretimde elde edilmiş hem de ağacın ham görünüşü ona göre ayarlanmış ve seçilmiştir. Kapaklar aynı ağacın aynı kesiminin ardışık plakalarından elde edilmiştir. Başka bir deyişle, (yüzde yüz aynı olmasa da) kapakların ham yüzey motifleri birbirlerinin simetriği olacak şekilde özellikle belirlenmiş ve cilalanmak suretiyle malzemenin kendisi estetik bir eleman haline getirilmiştir.

Kapaklar taşıyıcı strüktür ile ilgili dönemin teknolojisi dahilinde kullanılan metal menteşeler ile bağlanmıştır. Bu bağlantı estetiğin bozulmaması adına en az görünen şekilde çözümlenmiş, menteşelerin dış kısımları ahşap kenar boşluklarına hapsedilmiştir. Dışarıdan bakıldığında her kapakta var olan üç metal menteşe neredeyse hiç gözükmemektedir. Menteşeler içeriden incelendiğinde, metal malzemelerin bazılarının ortadan kırılmış olduğu (malzeme yorgunluğu) buna rağmen işçilik kalitesi, malzeme kalitesi ve taşıyıcı yerlerin doğru hesaplanması sebebiyle kapakların hala ilk günkü gibi açılıp kapandıkları gözlemlenmiştir. Her kapak çifti boylu boyunca var olan dişi-erkek kanal ilişkisi ile birbirlerine mükemmel bir hassasiyetle oturmaktadır. Kanallar yine boylu boyunca pahlı (Radiuslu-yumuşatılmış köşeli) bir biçimde oluşturulduğu için açarken ve kapatırken herhangi zorlanma olmadan direk yuvaya oturabilmektedir. Bu tarz milimetreden ufak hassasiyetlerle çalışan detayların varlığı (50 yılın ardından), hem işçiliğin hem tekniğin ne kadar üst düzey olduğunu, hem kullanılan malzemenin ne kadar özenle seçildiğini, hem de ne kadar başarılı bir kurutma ve cilalama yapıldığı (cila kalınlığı bile işlemin matematiğinin bir parçasıdır) göstermektedir.

Kapakların altında üç adet (iki kapağa bir tane gelecek şekilde) büyük boy çekmece mevcuttur **(Fot. 4)**. Çekmecelerde aynı estetik motiflerin başka bir biçiminde resmedilmiştir. Estetik örüntünün proporsiyonunun değiştirilmesi ile elde edilmiştir. Ve yine çekmece yüzeyleri de ağacın ham yüzey örüntüsü dikkate alınarak dolap kapaklarındaki renk, desen gibi yapıları takip edecek şekilde seçilmiş ağaçlardan oluşmaktadır. İki metal kulp ile tutma eylemi gerçekleştirilen çekmecelerin hareket mekanizmasını tamamen ağacın kendisi oluşturmaktadır. Herhangi bir ek malzeme, ray, kayan şerit, tekerlek içermemekte olup yine pahları ayarlanmış dişi ve erkek kanallar üzerinde hareket ve taşıyıcılık sağlanmıştır. Çekmecelerin boyutu, yükü ve taşıma hacmi düşünülerek ortalarından alt plakaya sabit gizli bir kayıt atılmış olup, hareketi ve taşıyıcılığı destekleyen üçüncü bir kanal gibi davranmaktadır. Çekmecelerde de hiçbir şişme, eğrilme ile karşılaşılmamış olup sıfır tolerans ile kapandıkları tespit edilmiştir.

Dolap kapaklarındaki menteşeler vida ya da çivi gibi ek bağlantı elemanları ile sabitlenmiş olmasına karşın yan duvarlar, sırt plakası, üst plaka, çekmecelerin ön kapakları, ara dikmeler, üst raf vb. gibi hiçbir temel aksamda vida, çivi gibi ek malzemeler kullanılmamıştır. Bütün taşıyıcı sistem, detaylar, hareketli parçalar, cepheler, ahşap ahşaba geçme detayları ile çözümlenmiştir. İç parçalarda, ahşap geçmelerde ve de-monte edilme ihtiyacı görülmeyen yerlerde ağaç tutkalı kullanıldığı bilgisi alınmıştır (bu şekilde ifade edilmesinin sebebi hiçbir tutkal izine rastlanmamış olmasıdır).

Sistemin tamamı yekpare gibi davranan her duvar ve elemanın yüke müdahil olduğu bir strüktürel yapı gözlemlenmiştir. Sistemin bütün yükünü yine tek parçadan oyulmuş 8 ayaklı alt plaka taşımaktadır. Ölçüleri ve ham ağırlığı, kullanım yükü düşünüldüğünde alt plakanın bel vermemiş olması şaşırtıcı gelmiştir. Hem ana taşıyıcı alt plakada hem ayaklarda hem etek kısmında muazzam bir oyma işçiliği ile göze çarpmaktadır. Kapaklarda var olan kompozisyonun devam niteliği taşıyan etek yüzeyleri aynı estetik nüveyi devam ettirmektedir. Benzer bir yapı tavan kısmında taç işlemesinde de görülmektedir. Bu kısımlarda var olan oyma işçiliği 3 boyutta algılanışın niteliği için, yüzeysel oymalardan ve biçimlendirmeden farklı olarak 6-8 cm kalınlığında derinlikleri olan yapılar içermektedir. Bütün yapı içerisinde devam eden ve birbirini tamamlayan bu estetik örüntü etek kısmında, yer ile kurulan ilişkiyi oluşturan 8 adet taşıyıcı ayağa dönüşmekte ve bu tarzın naif birer bitişini ortaya çıkartmaktadır.

4.2. Giriş Ünitesi ve Oturma Birimleri

İki farklı zaman diliminde tasarlanan ve üretilen bu iki adet oturma elemanı (ikiz sandalyeler, duvar ünitesi (telefonluk) ve aynalık – ayna çerçevesinden oluşmaktadır. 1930'lu yıllarda tasarlanan ve üretilen sandalyelere 1970'lerde telefonluk ve ayna eklenip bir set oluşturulmuştur.

Sandalyeler, (aynı sandalyeden iki adet üretilmiştir) antik mobilyaların süsleme özellikleri kullanılmış Louis Quinze (15. Louis) tarzında bacakları olan çalışmalar olup, sırt kısmı incelendiğinde Chippendale stili içerisinde değerlendirilebilir nitelikler içermektedir. Fransız ve İngiliz rokoko akımlarının aynı üründe tasvir edilmesi şeklinde ifade edilebilir **(Fot. 5)**.

Rokoko kıvrımlarının hakim olduğu ve kabriyal ayakların kullanıldığı çalışma, işçilik ve usul olarak da konvansiyonel teknikler içermektedir. Strüktürel yapı, parçalı üretime sahip olup yapıştırma detayları mevcuttur. Bununla beraber görünmeyen kısımlarda (oturma kısmı altı) destek kayıtlarında çivi kullanıldığı görülmüştür. Ancak araştırmada çivilerin kullanım ömrü esnasında yıllar sonra destek amaçlı çakıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Sırt kısmı dolgu/tekstil yapısı içermeyen, farklı oyma parçaların pürüzsüz bir birleşim örneğini sunmaktadır. Oyma işçiliği bir insan suratının tasviri gibi resmedilmiş, organik biçimlerle bezenmiştir **(Fot. 6)**. Kadife kumaş ile kapatılmış oturma yüzeyi fitil kapatma detayı içermektedir. Yaylı iç yapının üstü dolgu malzemesi ile beslenmiştir.

Aradan geçen kırk yılın ardından atölyeden eve getirilen sandalyeler giriş holüne koyulmuş ve takım olması için ek olarak telefonluk ve ayna yapılmıştır. Benzer organik motiflerin oyulduğu telefonluk, mermer bir üst yüzey ile birleştirilmiştir **(Fot. 7 ve Fot. 8)**. Ünite, taşıyıcı iki ayak ve duvara monte olarak dengede durmaktadır. Söz konusu mobilya 19. yüzyılın tırnak konsollarının örneklemesi olup sonralarda yeniden yorumlanmasıdır. Duvarla kurulan ilişki mermer yüzeyin altında gizli tutulmuştur. Taşıyıcı ayakların yükten kaynaklı deformasyona uğramaması ve birbirinden ayrılmaması (uzaklaşmaması) için aralarına atılan kayıt, yalnızca fonksiyonu yerine getiren bir parça olarak değil, estetiğe hizmet eden ve yapının genel biçimine uyumlu şekilde tasarlanmış, aynı oyma işçiliği ile üretilmiştir **(Fot. 9)**. Ürünler arasındaki yılların farkı ve tarz farklılıkları ayak detaylarından okunabilmektedir **(Fot. 10)**.

Ayna çerçevesi takımın son parçası olup, aynı organik biçim ve örüntülerin devamı niteliği içermektedir. Ayna çerçevesinin en üst kısmı özellikle dikkat çekmekte olup, telefonluğun ayakları arasındaki kayıt görevindeki işlemeye referans etmektedir. Bu kısımda ayrıca oyma kalemiyle – ince ıskarpela- tarama tekniğinin çokça kullanıldığı görülmüştür **(Fot. 11)**.

Telefonluk ve ayna üniteleri (yapıldığı dönem itibariyle moda olduğu düşünülen), cila altı parlak sarı/yaldız ile renklendirilmiştir. Her ne kadar benzer bir uygulama sandalyelerde yapılmamış olsa da sandalyelerin kumaş kısımlarında benzer tonlar görmek mümkündür.

4.3. Yatak Odası Takımı

İki adet iki çekmeceli komodin, beş çekmeceli makyaj masası ve aynası, altı çekmeceli depolama ünitesi, karyola ve bütünleşik yatak başından oluşan takım 1980 yılında, yeni ev mobilyası olarak, Adana'nın köklü ailelerinden birisi için yapılmıştır **(Fot. 12)**.

Takımda majör öğe olarak karyola ve yatak başı dikkat çekmektedir. Ceviz ağacından üretilen takım, kullanım yüzeylerinde (makyaj masası, komodinlerin üstü gibi) ekstradan ceviz kaplama içermektedir. Bütünsel olarak incelendiğinde bir ürün ailesi olarak görülebilen takım, tek tek incelendiğinde gerek işçilik gerek malzeme gerek detaylar gerek estetik nüve fark etmeksizin her biri ayrı bir başyapıt olarak ifade

edilebilir. Karyola; tamamı yedi parçadan oluşan bir sistem içermektedir. Ayakucu, yatak başı ve yan kanatlar görünen dört parça olup içeride destekleyici ve somyayı tutan üç adet kayıt (biri boydan ikisi yanlara doğru) bulunmaktadır. Yatak başı hem taşıyıcı ayağı hem de estetik ve fonksiyonel yaslanma-sırt kısmını oluşturan yekpare ceviz bir bloktan oyulmuştur. Yan kanatlar (serenler), ayak ucu ve baş ucuna geçirilen erkek-dişi detaylar içermektedir. Bu geçme detayları iliştirildikten sonra sıkıştırma parçaları içeriden ek olarak takılmaktadır (İlgili detaylar dışarıdan, monte edilmiş hali ile görülmüş ancak sökülüp fotoğraflanamamıştır).

Özellikle ayak ucu ve yatak başı parçaları muazzam bir işçilikle doğal figürlerle bezenmiştir **(Fot. 13; Fot. 14)**. İngiliz Victoria tarzı bir rokoko revivalizmi olarak ifade edilebilecek işlemeler mevcuttur. Estetik birer var oluş içinde tasarlanan strüktürel parçalar, oymacılığın müthiş birer örneği olarak göze çarpmaktadır.

Yatak başı kısmında tel çekme yöntemi ile dolgu üstü kadife ile ergonomik bir dayanma yapısı elde edilmiştir. Bu tekstil kısım, renk, hacim ve doku itibariyle ceviz oymalarla **(Fot. 15)** ve ahşabın özüyle uyum içerisindedir.

Beş noktadan yer ile ilişki kuran karyolanın orta kayıtlarının ortasında gizli ayak mevcuttur. Orta kayıtların üstüne yerleştirilmek üzere o yıllarda Türkiye'de bulunmayan plastik geçme somya sistemi getirtilmiş, yatak ve karyola ilişkisi kurulmuştur. İlgili plastik parça şu an kullanımda olmadığından sadece sözel olarak tarifi alınmıştır. Yapılan tarif, günümüzde metal çerçeve içine yerleştirilmiş ahşap kayıtlardan oluşan bu somya sisteminin aynısını ancak plastik olanını işaret etmektedir.

İkili komodin ve altı çekmeceli depolama üniteleri, erkek-dişi kanal sistemi ile çalışan çekmeceler içermektedir. Bu ünitelerde kulplar dışında hiçbir ek vida-çivi detayı kullanılmamış olmasına karşın çekmecelerin yan duvar-kapak geçme kısımlarında ve cephe duvarlarının birbirleriyle kurdukları ilişkilerde geçmeler ağaç tutkalı ile desteklenmiştir.

Çekmeceler ünitelerden çıkartıldığında kalan kısım, de-monte edilemeyen sabit bir yapıdır. Bu yapının tamamı ceviz olduğundan dolayı çekmeceler çıkartılsa bile görece ağır olduğu gözlemlenmiştir. Buna karşın ürünlerin boyutları ve ilgili dönemin usulleri düşünüldüğünde bu tasarım kararı normal karşılanmıştır.

Aynalı makyaj masasındaki **(Fot. 16)** aynalı kısım, ayrılabilir şekilde gizli geçme detayı ile kanallara giren bir yapı içermekte ve ana üniteye takılıp çıkartılabilir niteliktedir. Çekmeceler ve ayna çıkartıldığında geriye kalan yapı yine de-monte olmayan sabit bir yapıdır. Çekmecelerin hareket detayı komodinlerdeki ile aynıdır. Tamamı ceviz olan bu mobilyada, komodinlerde **(Fot. 17)** olduğu gibi kullanım yüzeylerinde ekstradan ceviz kaplama bir katman içermektedir. Komodinlerde kullanılan etek kısmı bu mobilyada da görülmekte, yekpare cevizden oyulmuş ve doğal figürlerin devamı niteliğindedir.

4.4. Müzik Dolabı

Günümüzde aktif olarak içki dolabı (salon büfesi**) (Fot. 18)** şeklinde kullanılan bu mobilya 1940 üretimi olup, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan bir biçimin

yeniden üretimi ve yorumlanması olarak ifade edilebilir. 1940 yılında müzik dolabı olarak tasarlanan ve üretilen ürün farklı tarzların işçiliklerini ve detaylarını tek bir potada yorumlayan bir dil içermektedir. Bu ürünlerde orta kısımlarına konulan pikapların kullanılacağı zaman dışarı doğru açılmasını sağlayan hareketli kısımlar mevcuttur.

Dört temel bölümden oluşan yapı sağ ve sol kanatlar, alt dolap ve üst dolap şeklinde kısımlara ayrılmıştır. Yan kısımlar, içlerinin gözükmesi için özellikle (donatıların servisi için) camlı olarak tasarlanmıştır. Bununla beraber farklı kot yüksekliklerine sahip yüzeyler, kullanım için farklı alanlar teşkil etmektedir.

Yer ile kurulan ilişki noktasında **(Fot. 19)** ağırlığı dört ayağa eşit olarak dağıtan yapı, tamamı ceviz üstü ceviz kaplama ile üretilmiştir. İmza niteliği taşıyan kakma işlemeleri **(Fot. 20)**, kesme cam ile oluşturulan amorf yüzey ilişkileri, hareketli parçalar ve ağacın ham yüzey örüntüsünün ürünün estetik bir nüvesi olarak kullanılması hali özellikle dikkat çekmektedir **(Fot. 21)**.

Sağ ve sol kapakların ön cephelerinde kullanılan kesim camlar, kapak kesitlerinde tasarlanan eğrisel geometriye uyum sağlamak amacıyla yapılandırılmıştır. Bizotele camların yan yana kullanılması ilgili dönem içerisinde eğri cam üretmekten çok daha az maliyetli ve uygun bir üretim yöntemi olarak sıkça karşılaşılan bir tekniktir. Günümüzde kırılan parçalar kesme cam ile değiştirilmiştir.

Sağ ve sol dolapların içerisinde bulunan raflar ve alt dolabın ölçüleri ilgili dönemde kullanımda olan plakların büyüklükleri ile ilişkilidir. Üst dolap ve içerisinde bulunan platform ise, o kısma yerleştirilecek pikabın (dönemin sıklıkla tercih edilen kare pikapları) ölçüsü gereğince hesaplanmış ve üretilmiştir.

Üst dolap, dışarı doğru kabaran bir eğri ile biçimlenmiştir. Bu dış bükey eğri yüzey fonksiyonunu takip eden bir form örneği oluşturmaktadır. Keza üst kapağın iç kısmında pikabın yerleştirildiği hareketli (kapak açılırken platforma da kapağın hareketiyle dışarı doğru ilerlemektedir) platforma ihtiyaç duyulan yer bu eğrisellik ile elde edilmiştir. Platform üst kapağın yaklaşık olarak ortasında konumlandırılmıştır. Hareketli metal şeritler ile dış kapağa bağlı olan platform hem pikabın taşıyıcılığını hem de rahat kullanılması için dışarı doğru hareket etmesini sağlamaktadır.

Hakkında bir bilgiye ulaşılamamış olmasına karşın, üst kısımda platformun altında kalan alanın ses akustiği için bırakılabilmiş olabileceği düşüncesi gözlemler ve detaylı incelemede edinilen yargılar arasındadır. Keza günümüzde de benzer uygulamalar özellikle bas akustiğin eldesinde hala kullanılmaktadır.

Birbirine geçen üç parçadan oluşan metal şeritler, platforma ve kapağa bağlı olup kendi içinde de hareketli parçalar içermektedir. Eğri kapak kısmı, sağda ve solda olmak üzere iki güçlü mıknatıs içermekte (ceviz kapağa gömülü halde) ve bu mıknatıslarla asıl yapı ile durma-sabit kalma ilişkisi kurulmuştur. Hareketli platform ahşap kanalların içinden ileri geri hareket etmektedir.

Dış yüzeyler incelendiğinde hem sağ ve sol kapaklarda hem ortadaki kısımlarda, ağacın kendi özlüğü gereğince sahip olduğu dokunun, ürünün kompozisyonu içerisinde simetri oluşturacak şekilde organize edildiği dikkat çekmektedir. Kendi içerisinde

bölünmüşlükler ile bu simetrik yaklaşım farklı yönlerde kullanılmak suretiyle hareket ve kontrast oluşturulmuştur. Bu hareketi oluşturan bölünmeler arasında ise zanaatkârın imzası diye ifade edilen kakma örnekleri gözlemlenmektedir.

Kendi içinde bir tekrar ve ritim içeren kakma şeritler, yapının kendi kompozisyonu içerisinde eşik diye ifade edilebilecek sınırlar tanımlamaktadır. Bu sınır tanımlayıcıları aynı ürünün büyük modelinde alt-üst dengesine hizmet ederken küçük modelde ise sayıları ve kakma içi parçaların sıralanışları gereğince neredeyse bir örüntü oluşturmuş denilebilmektedir.

Üst kısımda var olan görece modern yapı ve biçimlere alt kısımda daha kıvrımlı kısımlar içeren etek ve ayak oymacılığı eşlik etmektedir. Ancak diğer ürünlerde gözlemlenen boydan boya ince işçilikli ve derinliği çok-üç boyutlu oyma işçilikleri ile bu üründe karşılaşılmamaktadır. Ürünün üst kısımlarında var olan modern biçimler ile aşırı kontrast yaratmamak için derinliği ve oyma işçiliği az, görece bezeme gibi (iki boyutta gibi) ve en önemlisi boydan boya değil sadece kenarlarda kalacak şekilde kullanılmıştır.

Tamamı ceviz üstüne ceviz kaplama olan ürünler, gomalak cila bitişi ile tamamlanmıştır. Gomalak cila işçiliği, hayvansal kaynaklı doğal bir reçine olup hazırlanmasından kullanımına komple el ile yapılmaktadır. Ciddi bir zaman alan ve deneyim isteyen gomalak işlemi günümüzde oldukça azalmış bir uygulamadır. Hazırlanması da uygulanması da kendine has püf noktalar içeren bu süreçte Ahmet Gönen'in; gomalak hammaddesini ufak parçalara ayırmadan önce el ile sıkıştırdığı sonra ufaladığı, gomalak hazırlığında ispirto tercih ettiği, ufak dairesel (bir avuç alanında çok büyük olmayacak şekilde ufak daireler) ve yavaş hareketlerle uygulama yaptığı, olabildiğince ince katlar halinde yedi katman işlem yaptığı, pamuk-iplik bırakmayacak ancak lifli bir top (bu top yumağı için Ahmet Gönen'in kumaş fabrikalarından artık kumaş toplayıp hepsi ile denemeler yapmış olduğu ifade edildi) ile uygulama yaptığı ifade edilmiştir. (Ayrıca gomalağın hazırlanması ve uygulanması kısmında gülsuyu, çinko üstübeç, karbonatlı su gibi denemelerin yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır)

4.5. Salon Büfesi

1982 yılında üretilen uzun salon büfesi sağda ve solda boydan boya kapaklar içerirken orta kısım sabit bir yapı olarak tasarlanmıştır. Üst kısımda üç adet raf (görünüme açık olarak), alt kısımda bir kapalı ünite (sergi elemanları), (depolama) yer almaktadır **(Fot. 22)**.

Etek ve taç kısımlarında **(Fot. 23)** var olan 6-8 cm derinlikli oyma işçiliklerini kapak gövdesi ve köşe süslemeleri takip etmektedir. Etek ve taç kısımlarının barok etkide tasarlandığı ve rokoko kıvrımları içerdiği görülmekte olup "S" ve "C" hatları doğal figürlerle iç içe resmedilmiştir. Buna karşın gövde ve köşe oymaları daha modern bir ifadeyle kenarları yumuşatılmış düz çıkıntılarla birleşmektedir. Aynı düz şerit çıkıntıların daha büyük ve kalın kesitlileri gövdede ikincil hat olarak kullanılmıştır **(Fot. 24)**. Taşıyıcı ayaklarda ise oyma işçiliğine ek olarak kabartma işçiliği görülmekte olup rokoko üslubuna özgü bir ayak örneği olduğu ifade edilebilir **(Fot. 25)**.

Kapak içlerinde en köşelerde (alt ve üstte) dikey (menteşe görevi yerine) metal silindir taban ve tavan kısımlarına girmekte, dönme-açılma/kapanma hareketi sağlanmaktadır. Bu detay, çözümü hem kapakların menteşelerin binecek ağırlıklarını (ceviz kapak ağırlığı) ortadan kaldırmakta hem de dışarıdan bakıldığında hiçbir menteşe detayının görülmemesini sağlamaktadır. Orta sabit panelin dış hattına boydan boya açılan ters "L" ve kapakların kenarlarına açılan "L" kanallar, kapakların orta panele oturmasını sağlamaktadır. Bu detay, tek yönlü bir geçme işlevi içeriyor olmasına karşın birbirlerine sıkı geçme gibi geçtikleri gözlemlenmiş, istenmeyen bir açılma ile karşılaşılmamıştır.

Kapakların orta sabit yapıyla kurdukları ilişkide bir problem tespit edilmemesine karşın her kapakta anahtar ve kilit mekanizması mevcuttur. Bu kilitlere giren anahtarlar göz ardı edildiğinde, kapakların hiçbir tutma detayının, tutacak yerinin olmayışı dikkat çekmiştir. Bu duruma dair net bir bilgiye, tasarım stratejisine (neden tutma kısmının olmadığına dair) ulaşılamamış olsa da genel kompozisyonu ve estetik oluşu bozmamak adına bilinçli olarak bu tercihin yapılmış olabileceğine dair tahminler ile karşılaşılmıştır.

Uzun camların, boydan kapakların, oymaların ve modern çizgilerin bir arada resmedildiği bu mobilyada en dikkat çekici kısım ise tavan yapısıdır. Oldukça uzun olan bu mobilya, insan ölçeğince incelendiğinde; kullanıcının, ürünün tavanını alttan göreceğini düşünen zanaatkâr, üst platformu düz bir şekilde yapıp bakış açısını ve görüşü boğmak yerine dış hatta görülen eğrisel biçimi arkaya doğru uzatmak suretiyle (ekstrüzyon gibi) alttan izlenen tavanın yüzey örüntüsünü bir seyir elemanı olarak kullanmış ve hatta ilgili bölge için ağacın özel bir dokulu kısmını seçmiştir. Bu durumun seyir elemanı ve estetik bir oluşun ötesinde eğrisel biçimi ile izleyiciye/kullanıcıya mekansal bir tasvir de sunmakta olduğu ifade edilebilir.

Bununla beraber araştırma esnasında bu mobilya ile ilgili şöyle bir diyaloğa denk gelinmiştir.

S.Ö. : Bu salon büfesi (ve takımı) babam için en kıymetli mobilyalarından birisidir. Biz çocukken ona dokunmaya bile korkardık. Ara ara bakımını yapar, bazen kendi işçiliğini tekrar tekrar inceler, bazen bir detayı inceler ve gider bir şeyler çizerdi.

Araştırmacı: Bu değerin altında ne yattığı hakkında bir fikriniz var mı?

S.Ö. : Genel olarak bütün mobilyalarına bütün ürünlerine çok değer verirdi. Bu mobilyaya karşın neden çok ilgiliydi bilmiyorum ama biz dokunamazdık bile çocukken. Buna karşın bir gün oğlum henüz 3 yaşlarındayken içeriden çekiç ve çivi bulmuş, salona gelip büfeye çakmaya çalışıyorken yakaladık. Biz annemle beraber ciddi panik olup korkuyla acaba babam ne diyecek diye endişe duyarken babam, "bırakın yapsın, ilgisi bu yöndeyse uğraşsın, çizilen mobilya olsun, belli ki keyif alıyor" demişti. Ve biz hayretler içerisinde bu sözleri dinlemiştik.

5. Tartışma ve Sonuç

Zanaatkârı, yaptığı işe ruhunu katarak yapan kişi olarak tanımlayan Platon bu kişileri canı bereketli olarak şu cümlelerle tanımlamaktadır. "Ama canlarında bereket olanlara gelince; çünkü böyleleri de var, onlar bedenden çok daha bol verirler can

ürünlerini. Nedir can ürünleri? Düşünce ve daha ne varsa. İşte bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler, bu canı bereketli insanlardır[25]"

Dokuma tezgahlarındaki delikli kartlardan (Jackard'ın dokuma tezgahı), üretim kasabalarına ve fabrika mahallelerine, Fordizmden yapay zekaya, buhar gücünden günümüze kadar izlenen endüstri yolu düşünüldüğünde; günümüzde var olan tüketim gereklilikleri ve üretim şartları, arz ve talep dengeleri, demografik değerler ve kapitalizmin güdüleyicileri ile sürekli beslenen satın alım/tüketim arzuları sonucunda zanaat ve üretimsel nitelik gibi kavramlar Platon'un ifadesinden oldukça uzaklaşmış haldedir. Bu uzaklaşma kar odaklı, tüketim odaklı bir mecburiyet olarak gözlemlenmektedir. Gerçekçil bir bakışla rahatlıkla ifade edilebilir ki; bu uzaklaşma, ihtiyacın nicel kısmına cevap üretebilmeye ve bu cevabı zamandan-maddiyattan kar ederek yapabilmeye imkan sağlamış bir durumdur. Artan popülasyon ve tüketim hızına cevap verebilmek için bu uzaklaşma (ve endüstri ile yakınlaşma) kaçınılmaz bir gerçeklik olarak okunmaktadır. Ancak bu ilerleme ve endüstri iş birliği, üretim hacmini artırmak, üretilebilirliği ve maddiyatı ulaşılabilir kılmakla kalmayıp, önüne geçilmesi çok zor bir tüketim–üretim biçimine dönüşmüştür. Bu biçim gelişen (ve bu amaç doğrultusunda geliştirilen) teknoloji ile beraber, yerden ve zamandan bağımsız bir hale evirilmiştir. Form-üretim ilişkisi bilinen kalıplardan ve kısıtlardan kurtulmuş, üretilmezlik kavramı geometriden bağımsız bir hal almış onun yerine sadece üretim maliyeti-satış maliyeti diyagramına dönüşmüştür. Günümüz gerçekliğinde Türkiye'de var olan mobilya tasarımı-üretimi ve mobilya sektörü çok büyük bir oranda "kar – ekonomik getiri" odaklı tutum ve stratejilerle biçimlenmiş bir gerçekliğin ifadesi olarak tasarıma ve niteliğe hak ettiği değeri vermemektedir. Mobilya sadece bir tüketim metası olarak görülmekten uzak; anı değeri olan, yaşanmışlık barındıran, yaşayışı oluşturan, anlam içeren bir metadır. Araştırma kapsamı bu içerikten dolayı hem endüstri üretimi hem de hala zanaat üretimi yapan bir firma ile oluşturulmuştur.

Bütün bunlar göz önüne alındığında arz talep dengesi her ne kadar bu gerçekliği mecbur kılsa da sistem hem kendi içinde bilinçli bir şekilde hem de gereklilikler doğrultusunda istemsizce niteliği arka plana atmakta, sayıları, hacimleri ve likidite ilişkilerini ön plana çekmektedir. Bu bağlamda günümüzde; özü gereği zanaatkârla beraber var olan, birer miras, birer aktarım, birer duygu, birer sanat eseri olan ürünlerden çok, yalnızca tüketilmek amacıyla tasarlanmış objeler insanlığın etrafını sarmış durumdadır. Nicel anlamda gereklilikleri karşılayan ancak nitel anlamda düşüşe sebebiyet veren bu durum diğer birçok alanda olduğu gibi mobilya alanında da açıkça gözlemlenmektedir.

Mobilya alanındaki bu ifade yalnızca endüstrinin bir getirisi ve götürüsü olarak değil, günümüz tasarımcılarının davranış örüntüleri dahilinde de şekillenmektedir. Tasarımcının iş yapma biçimini ve tasarım stratejilerini şekillendiren etkenler bu noktada majör girdiler olarak ifade edilebilir. Son yıllarda tasarımcı kişi (özellikle ülkemizde), aldığı eğitim gereğince farkındalığı yüksek ve sorumluluk duygusuyla görüngü oluşturmuş buna karşın piyasa ve kapitalizmin gerçeklikleri doğrultusunda belirli kararları almaya mecbur bırakılmışlıklar arasında sıkışmış vaziyettedir. Bu sıkışıklık, bir tarafta kar ekonomileri,

25 Platon, 2019, 53.

maliyet hesaplamaları, garanti süreleri, kırmızı okyanusta üretilen bilumum ürünün firma çıkarına çalışmasını içerirken; diğer tarafta dürüst ve çevreci dünya görüşünden geri dönüşüme, sürdürülebilirlikten doğa ilişkilerine gelecekçi tutumlar içermektedir. Bu ikilem içerisinde tasarımcı ne istediği kalitede ürünü ortaya çıkartabilmekte, ne de ortaya çıkartmasına müsaade edilen üründen tatmin olabilmektedir. İşte bu sıkışmışlık halinin en çok ve net gözlemlendiği alanlardan birisi ise üretim maliyetleri ve hedef pazar (alıcı profilleri) kitlesi sebebiyle mobilya alanıdır.

Buna karşın, zanaatkâr kişi, çıraklıktan kalfalığa, ustalıktan ustaların ustası olmasına geçen sürecin tamamını malzeme ve üretim ile girilen mütemadi ilişkilerle, tekniğin ifadesi ve üretilmesiyle, formun ve estetiğin var edilmesiyle geçirmekte, bir ömürlük uğraşın nişanesi olarak ürünleriyle imzasını atmakta ve bu gerçekliği mobilyasına, kullanıcısına, fonksiyona, estetiğe yansıtmaktadır. Görerek ve deneyerek, dinleyerek ve uğraşarak tekniği öğrenen, yıllar içinde kendi özlüğü ile tekniğini geliştirip harmanlayan-biçimlendiren, bilgisini ve hassasiyetini geçen yıllarda üst üste yığmak suretiyle bir yaşam biçimi haline getiren, ustasından alıp çırağına vereceği eli aşk ile malzemeyle buluşturan kişi olarak zanaatkâr yaptığı işi salt olarak maddi kaygılardan öte nihai bir tutku bir aşk için, nitelik için yapmaktadır. Başka bir deyişle mobilya zanaatkârlığı, endüstriyel üretimde var olan paradigmalar ile taban tabana zıt felsefeler içeren bir gerçeklikte vuku bulmaktadır.

Araştırma bağlamında incelenen Gönen Mobilya ürün ve örnekleri de bu tutkunun ve niteliğin birer temsili olarak göze çarpmaktadır. Bu söylem, niteliğin sadece bu örneklemde olduğunu ifade etmemekte, hali hazırda faaliyetine devam eden bir firma olarak Gönen Mobilya'nın hem endüstriye hem mobilya zanaatında var olan niteliğe hizmet ettiğini ifade etmektedir. Keza zanaatkâr kişinin, özlüğünün dışlaşması olarak tekniğin ifadesi her zanaatkârda farklı ölçüt ve değerlerle şekillenmiştir. Ve her zanaatkâr, birey olarak kendiliğinden gelen özün etkinliğini üretimle nesneleştirirken her birinin niteliğe olan arzusu birbirinden farklıdır. Ancak ifade edilebilir ki zanaatkârlık ile geçen bir ömrün sonucunda değer yargısı çok büyük oranda maddiyatla değil nitelikle ölçülmektedir.

İcrasını nitelik ile yapan Gönen Mobilya araştırmasında incelenen bütün örnekler düşünüldüğünde ortak yerler ve noktalar mevcuttur. Bu ortak kısımlar hem tasarıma hem üretime hem de ürün ömrüne etki eden, zanaatı niteliğe götüren faktörlerdir. Bu bağlamda;

1. Malzeme seçimlerinin ürünün içerisinde bulunacağı habitat gereğince ve nihai biçimin sürdürülebilirliği düşünülerek, ürünün yükünün ve hareketinin hesaba katılarak yapıldığı ifade edilebilir.
2. Üretim anlamında zanaatkârın gayesinin sadece ürünü bitirmek olmadığı, nitelikli üretimi mümkün kılacak araştırmanın ve gerekirse farklı teknik ve teknolojilerin denendiği, üretimin zor ve/veya imkânsız kısımlarını aşmak için üretimin tekrar ele alındığı gözlemlenmiştir.
3. Gerek biçim gerek malzeme gerek üretim söz konusu olduğunda zanaatkârın zanaatına olan tutkusu açıkça görülmektedir. Bu tutku niteliğin keşfi ve

devamlılığı olarak mobilyayı ortaya çıkartan temel güdüleyici olarak gözlemlenmiştir.

4. Niteliğin peşinden giden bu tutumun sadece üretilecek olanla kurulan ilişkide değil, zanaatkârın hayatının her kısmına yansıdığı ve yıllar süren deneyim sonucunda bunun bir davranış biçimi olduğu, kişilerin her türlü hal, tavır, tarzından okunmaktadır.
5. Zanaatkârın birçok farklı tarz ve sanat akımını detaylıca incelediği ve bu farklı akımların birbirleriyle ilişkisini ürün üstünde kurmaya çalıştığı gözlemlenmiştir. Zamanı içinde marjinal olarak ifade edilen bu strateji sadece estetik nüve dahilinde değil, farklı teknik ve işçiliklerin, farklı ağaçların bir arada kullanılması ile de gerçekleştirilmiştir.
6. Doğru malzeme seçimi ve nitelikli işçilik sonucunda ortaya çıkan ürünlerin yaşam süreleri, ürün ömürleri ve maruz kaldıkları her şeye rağmen (bütün hareketli parçaların mekanik kısımları dahil olmak üzere) tamamen sağlam ve çalışır oldukları tespit edilmiştir. Herhangi bir kabarma deformasyon eğrilme, bel verme gibi durumlar tespit edilmemiştir. Kaplamalarda bile neredeyse yok denecek kadar az deformasyon söz konusudur.
7. İlgili zanaatkârın, kendi zamanı içerisinde incelendiğinde gerek tasarımlar gerek vizyon gerek estetik nüveler düşünüldüğünde, zamanının ötesinde olduğu ifade edilebilir.
8. İncelenen oyma ve kakma işçilikleri muazzam detaylarla beraber çok ince bir işçilik içermektedir. Bununla beraber neredeyse makine hassasiyeti denilecek detay ölçekleri (el işçiliği ile üretilmiş) her üründe hala çalışır vaziyette mevcuttur.
9. Taşıyıcı strüktürler düşünüldüğünde ufak ya da büyük her türlü mobilyanın, bir kapalı kasa (blok) gibi tasarlandığı, mümkün olduğu kadar az destek parçasının kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca daha detaylı bakıldığında günümüzde çok kullanılan monoblok gövde tasarımlarına referans eden bir mobilya strüktürü yapısının kullanıldığı görülmektedir.

Bu bağlamda;

Hangi tarz veya akım içerisinde, hangi coğrafyada ya da hangi zaman diliminde icra edilirse edilsin, mobilya üretiminde zanaatkârın tutkusundan ve nitelik arzusundan gelen bir işçilik kalitesi, bir teknik ifade söz konusudur. İşçilik kalitesi çift yönlü bir denklem olarak ifade edilebilir. İşçilik kalitesi arttıkça daha nitelikli ürün ortaya çıktığı gibi, ürünlerin niteliği arttıkça da daha gelişkin ve derin işçilik kalitesi ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Bu kalite, makine kullanımı ve araç gereçlerle desteklense de özünde zanaatkârın el işçiliğinin ve davranış biçiminin bir yansımasıdır. Zanaatkârın davranış biçimi geçmiş yılların bir toplamı olarak ifade edilir ve her basamakta altı dolu bir eylem mevcuttur.

Teknik ise zanaatkârın deneyimle oluşturduğu ve bir uzvu haline getirdiği, kendi özlüğünün bir dışlaşması olarak ele alınır. Zanaatkârın kendisi ile biçimlenen

teknik vasıtasıyla zanaatkâr, öz varlığının etkinliğini biçimleştirir, nesneleştirir. Teknik, aynı meta üzerinde bireyin farkını ortaya çıkartan nüve olarak göze çarpmaktadır. İşçilik kalitesi ve teknik, zanaat üretiminin değerini oluşturan girdilerden birisidir.

Yıllar süren deneyim, emek ve birikim ile oluşan bu değer zanaatkâr için mesleğini yani mobilyayı, kar amaçlı bir üretim objesinden ziyade bir tutku haline getirir. Zanaatkârın tutkusu mesleki sürdürülebilirliğin en büyük sağlayıcısıdır. Bu yüzden, mobilya zanaatı günümüz gerçekliğinde ekonomik anlamda çok sürdürülebilir olmasa da (ya da çok kar getirmese de, zarar ettirse de) halen fiilen devam etmektedir. Endüstride pragma değeri, para piyasaları ile oluşan biçim ve form, mobilya zanaatkârlarının elinde hala sanatsal "öz ve insani tin" ile oluşmaktadır. Bu bağlamda mobilya zanaatının "basit bir gelir kapısı" ya da "işten" öte malzemeyle, üretimle, biçimle ve bireyin kendisi ile girilen bir hesaplaşma, bir ilişki örüntüsü, bir alışkanlık, bir yaşam felsefesi-disiplini, bir yaşayış usulü-pratiği, bir tutku olduğu ifade edilebilir. Yaşayışı ve kişiliği şekillendiren bu tutku ile üreten zanaatkârın elinden çıkan mobilyanın; her ne kadar az ya da çok bir pragması, bir maddi karşılığı olsa da nihai biçime ürün demektense (içerdiği anlam, temsil, yaşanmışlık vb. şeylerle) "sanat eseri" demenin bile mümkün olabileceği ifade edilebilir.

Özü gereği sanat olarak bile ifade edilebileceğini söylediğimiz (nitelikli) üretim biçiminin, günümüz Türkiye'sinde mobilya sektörünün (ve tasarımının) ihtiyaç duyduğu kalite ve niteliğin sağlayıcısı olabileceği söylenebilir. Bu noktada anlatılmak istenen estetik bir yaklaşım ya da tarz olarak Gönen Mobilya veya başka bir zanaatkâr gibi olmak demek değildir. Tarz, akım ya da estetik nüve ne olursa olsun icraya, işe, mobilyaya yaklaşım hassasiyeti ve tasarıma-üretime bakış açısı nitelik peşinde yani mobilya zanaatkârının davranışı gibi olmalıdır. Mobilya sektörünün ihtiyaç duyduğu nitelik bu yolla keşfedilebilir.

Salt olarak tüketime hizmet eden, kolay üretilebilir, maliyeti az tasarımlarla geliştirilen bir stratejiye sahip olup sayısal üretim fazlası elde etmek yerine; mobilya zanaatkârları gibi niteliğin peşinden koşan, malzemeyle ilişki kuran, üretimi şekillendiren, çevre ve kullanıcıyı düşünen, yaşayış-deneyim oluşturacak davranış örüntüleri ve tasarım stratejileriyle hareket etmek niteliksel çıktıyı arttıracaktır. Uzun vadede incelendiğinde bu davranış örüntüsünün, sektörün ihtiyaç duyduğu taze kanı sağlayabilecek ve kaliteyi arttıracak bir durum olduğu ifade edilebilir. Bu durum hızlı tüketim ve kapital yapıya hizmet etmek yerine; insan odaklı, çevre odaklı ve niteliği gereğince ekonomik yeterlilik sağlayan ilişkiler geliştirebilir denilebilmektedir. Araştırma kapsamında elde edilen verilerle paralel olarak;

1. Ürünün malzeme seçimlerinin ilgili atmosfer ve ürünün yaşam döngüsü düşünülerek seçilmesi gerekmektedir.
2. Tasarım ve üretim arasındaki ilişkinin dinamik tutulması ve sorun/problem/aksamalar ile karşılaşıldığında etrafından dolaşmak yerine inovatif çözümler üretilmesi, gerekirse üretim de tasarlanması gerekmektedir.
3. Tasarımcı kişinin yaptığı işe duyduğu tutku noktasında icrasını sadece bir iş olarak görmekten öte zanaatkâr edasıyla işini sahiplenmesi gerekmektedir.

4. Bu tutkunun sadece tasarım alanında keşfedilmesinin hem zihinsel hem de fiziksel olarak görece imkanlı olmayışından dolayı tasarım odaklı düşüncenin bir hayat felsefesi olarak ele alınması gerekmektedir.
5. Tasarımcı kişinin her alandan, her sanat akımından, her malzemeden; çok yönlü ve multidisipliner olarak beslenmesi gerekmektedir.
6. Ürün ömrü ve deformasyonlara karşın doğru malzeme/üretim ve nitelik tutkusu en efektif çözüme ulaştıran nüveler olarak kullanılmalıdır.
7. Tasarımcı kişinin geleceğe ismini taşımak için kendi zamanının ilerisinde var olmaya çalışması gerekmektedir.
8. Bütün parça ilişkisini oluşturan her detayın (hareketli ya da sabit) hem kendi içinde aynı hassasiyet ve tutkuyla tasarlanması gerekmekte hem de bu detay tasarımlarının bütünsel ifadeye hizmet etmesi gerekmektedir.
9. Tasarımların estetik ve fonksiyonel kısımlarının dışında strüktürel yapılarının da tasarımla bir bütün içerisinde düşünülmesi gerekmektedir.

Sonuçta, günümüz Türkiye'sinde mobilya sektörü ve şartları düşünüldüğünde, firma ve tasarımcıların hem tasarımsal hem ekonomik amaçlarını başarabilmelerini sağlayacak olanın "nitelik odaklı bir davranış biçimi" olduğu ifade edilebilir. Problem ve sorunlara, çözüm ve inovatif yaklaşımlara, malzeme ve üretime, bütüne ve detayla bu davranış örüntüsü ile yaklaşılmasının sektörde ihtiyaç duyulan niteliği ortaya çıkartabileceği ifade edilebilir. Bu bağlamda çalıntı tasarımlar üretmek, fuarlardan tasarım kopyalamak, fason üretimlerde bulunmak yerine hem iç hem dış pazarda milli değerlerimizi yükseltebilecek-ortaya çıkartabilecek, maddi ihracata ek olarak kültür transferi de sağlayacak aynı zamanda ekonomik getirisi yüksek olabilecek bir model-organizasyon-stratejiden söz edilebilir. Birkaç yılda temel yapısı bozulan-strüktürü kırılan, rengi solan, kullanılmaz hale gelebilen ürünler üretmek yerine mobilyayı tekrar ve gerçek anlamda dayanıklı tüketim ürünü olarak üreten ve bu nitelikli işi tasarım stratejisi haline getiren firmaların sektördeki gerçekliği değiştirebileceği/etkileyebileceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Arendt, H. (2016). *İnsanlık Durumu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Doğan, E. T. (2012). Zanatkarlığın Günümüzde Yeniden Yorumlanması: Yeni Zanaatkârlık mı?, *Çalışma İlişkileri Dergisi* 3(1) 67-85.

Gombrich, E., H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Heidegger, M. (1997). *Patikalar*, Ankara: İmge Yayınevi.

Heidegger, M. (1998). *Teknik ve Dönüş*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,

Heidegger, M. (2004). *What is Called Thinking*, New York: HarperCollins Publishers.

Heidegger, M. (2019). *Düşüncenin Çağrısı*. İstanbul: Say Yayınları.

Jameson, F. (2015). *Antikler ve Postmodernler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Kaya Köse, E. (2016). *Mobilya sektöründe Üretim ve Tasarımcı Etkileşimi; Günümüzde Türkiye Örneği Araştırma Süreci*. İç Mimarlık Lisansüstü Çalışmalar Sempozyumu-I. İstanbul Teknik Üniversitesi. (213-220)

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, İstanbul: Sel Yayıncılık

Marx, K. (1932). *Das Kapital. Kritik der Politischen Ökonomie*. Cilt 1. Ungerkürzte Ausg. Nach der 2. Aufl. Von 1872, Berlin: (Karl Korsch)

Özkaraman, M. Ş. (2004). *Türkiye'de 1800-2004 yılları arasındaki Değişim Süreci İçinde Tasarımı Etkileyen Faktörler: Ve Bir Örnek Olarak Mobilya Üretimi Modeli.* Doktora Tezi. Mimar Sinana Güzel Sanatlar Üniversitesi

Platon. (2019). *Şölen-Dostluk*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sennett, R. (2005a). *Saygı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Sennett, R. (2005b). *Otorite*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Sennett, R. (2013). *Zanaatkâr*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,

Sennett, R. (2021). *Yeni Kapitalizm Kültürü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şenel, A. (2014). *Kemirgenlerden Sürüngenlere İnsanlık Tarihi*, Ankara: İmge Kitapevi.

Türk Dil Kurumu. (1998). *Atatürk Kültür* (2. Cilt). İstanbul: Tarih ve Dil Kurumu.

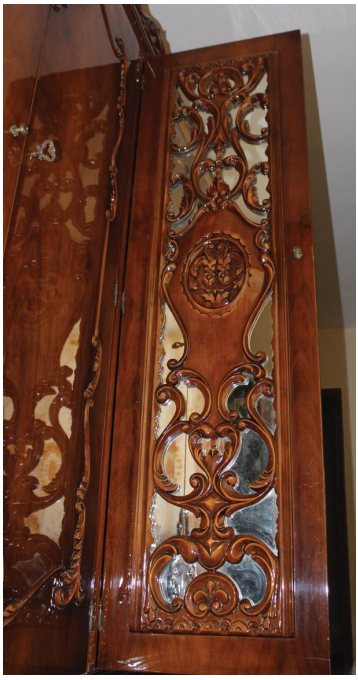
Yıldırım, İ., Aslan, M. (2022). Mobilya tercihinde etkili kriterlerin uzman ve kullanıcılar açısından incelenmesi . *Ormancılık Araştırma Dergisi*. 9: Özel Sayı. 281- 290.

Zimmerman, M. E. (2011). *Heidegger Moderniteyle Hesaplaşma Teknoloji, Politika, Sanat*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Fot. 1: Depolama Ünitesi (Gardırop) (Yazarın Arşivinden)

Fot. 2: Ayna-kapak detayı (Yazarın Arşivinden)



Fot. 3: Kapak simetrileri (Yazarın Arşivinden)

Fot. 4: Çekmece Detayı (Yazarın Arşivinden)

Fot. 5: Giris Ünitesi ve Oturma Elemanları (Yazarın Arsivinden)

Fot. 6: Oturma Elemanı (Yazarın Arşivinden)

Fot. 7: Telefonluk-Çapraz Görüntü (Yazarın Arşivinden)

Fot. 8: Telefonluk-Ön Görüntü (Yazarın Arşivinden)

Fot. 9: Kayıt Detayı (Yazarın Arşivinden)

Fot. 10: Ayak Detayları (Yazarın Arşivinden)

Fot. 11: Ayna Çerçevesi Üstü (Yazarın Arşivinden)

Fot. 12: Yatak Odası Takımı (Yazarın Arşivinden)

Fot. 13: Karyola Ayakucu Oyma Detayı (Yazarın Arşivinden)

Fot. 14: Karyola Başucu Oyma Detayı (Yazarın Arşivinden)

Fot. 15: Karyola Başucu-Tekstil (Yazarın Arşivinden)

Fot. 16: Aynalı Makyaj Masası (Yazarın Arşivinden)

Fot. 17: 2 Çekmeceli Komodin (Yazarın Arşivinden)

Fot. 18: Müzik Dolabı (Salon Büfesi) (Yazarın Arşivinden)

Fot. 19: Ayak Detayı (Yazarın Arşivinden)

Fot. 20: Kakma işlemeleri (Yazarın Arşivinden)

Fot. 21: Kesme Cam ve Ön Yüzey- Çaprazdan Görüntü (Yazarın Arşivinden)

Fot. 22: Salon Büfesi (Yazarın Arşivinden)

Fot. 23: Büfe Taç Kısmı (Yazarın Arşivinden)

Fot. 24: Gövde Oyması ve ikinci hat (Yazarın Arşivinden)

Fot. 25: Büfe Ayak Detayı (Yazarın Arşivinden)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1099049
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1213-1233. Araştırma | *Research*

BABADAN OĞULA BİR ARMAĞAN: GİRONA SANDIĞI

A GIFT FROM FATHER TO SON: GIRONA CASKET

Süreyya EROĞLU BİLGİN*

Öz

Kaynaklarda Endülüs Emevi halifeleri ve saray mensupları tarafından kullanılan veya devlet armağanı olarak verilen değerli madenlerden yapılmış, Endülüs maden sanatının nitelikli örnekleri olan nesnelere çok sayıda referans olmasına karşın, günümüze, bu kaynakları doğrulayacak nitelikte çok az sayıda eser gelebilmiştir. Endülüs maden sanatının bu nev'i bir örneği olan ve döneminin teknik ve estetik düzeyini ortaya koyan Girona Sandığı, günümüze ulaşabilen nadir eserlerden biridir. Ahşap üzerine gümüş kaplama olarak yapılmış bu sandık, döneminin ustalığını yansıtan süslemelerinin yanı sıra, kapağında yer alan kitabesinin içeriği dolayısıyla tarihi bir belge niteliğindedir. Kurtuba Halifesi'nin gümüş eşyaları arasında bulunan sandıkta, onun Halife II. Hakem'in, oğlu II. Hişam'a hediyesi olduğu bilgisi yer alır, ayrıca kilidin arkasına ustalıkla gizlenmiş usta isimleri ve tasarımının benzersizliği sandığı dikkat çekici ve istisnai kılar. Keza üzerinde yer alan Kufi kitabede geçen, "veliaht" ifadesiyle de hediyenin verildiği kişinin kimliğine dair önemli bir siyasi mesaj içermektedir. Kaligrafinin süsleme programına eşlik ettiği bu sandık, 38 cm. uzunluğunda, 23 cm. genişliğinde ve 25 cm. yüksekliğindedir. Ahşap üzerine gümüş plakalarla kaplanmış sandık, kabartma, yaldız ve savat tekniği kullanılarak süslenmiştir. Sandık, ağırlıklı olarak bitkisel kökenli motiflerin kullanıldığı, simetri esasına dayanan bir süsleme programıyla bezenmiştir. Emevî halifeliğinin veliahtı için hazırlanan bu nadide eserde, ana motif olarak Samarra üslubunu anımsatan palmet motiflerinin kullanılması, bu motifin hanedan için sembolik bir anlamı olduğuna da işaret eder. Sandığın yapımında çalışan ustaların isimlerini, sandığın kilidinin arkasına gizli bir biçimde hakketmiş olmaları, eseri benzerlerinden ayırarak ona farklı bir statü kazandırmaktadır. Bu sandık bir anlamda gücün, siyasi temsilin, İslâmî sanat geleneğinin karmaşık kimliğiyle Endülüs'ün kültürel kimliğinin karışımının bir nişanesidir. Girona Sandığı'nın Kurtuba'da muhtemelen Medinetü'z Zehra atölyelerinden birinde başlayan serüveni, Girona'da bir

* Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Isparta. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1430-1210 ♦ E-mail: sureyyaeroglu@sdu.edu.tr

Bu makalede, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi tarafından düzenlenen, 24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan, tam metin olarak yayınlanmayan "Girona Kutusu: Babadan Oğula Armağan" başlıklı bildiri genişletilerek ele alınmıştır.

In this article, the paper titled "Girona Box: A Gift from Father to Son", which was presented orally (and not published as full text) at the 24th International Symposium on Medieval and Turkish Period Excavations and Art History Research, organized by Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, is expanded upon.

Geliş Tarihi | *Received: 05.04.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 11.11.2022*

katedral hazinesinde son bulmuştur. Çalışma kapsamında bu sandığın üretildiği ortam, tarihsel, siyasi ve kültürel bağlamıyla da ilişkileri gözetilerek kısaca tanıtılmış, teknik ve süsleme özellikleri irdelenmiştir. Ayrıca Medinet-üz Zehra atölyelerinden birinde başlayıp Girona Katedrali Hazinesi'nin kutsal emanet sandığına nasıl evrildiği tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Girona Sandığı, Endülüs Maden Sanatı, II.Hakem, II.Hişam, II. Hişam'ın Sandığı*

Abstract

Although there are many references in the sources to the objects made of precious metals used by the Andalusian Umayyad caliphs and palace residents or given as state gifts, which are qualified examples of Andalusian metal art, very few works that have the features to confirm these sources have survived to the present day. The Girona Casket, which is an example of this kind of Andalusian metal art and reveals the technical and aesthetic level of its period, is one of the rare works that have survived to the present day. This casket, made of silver plated on wood, is a historical document due to the decorations reflecting the mastery of its period, as well as the content of the inscription on its cover. The casket, which is among the silverware of the Caliph of Cordoba, contains the information that it was a gift from the Khalifa Al-Hakam II to his son Hisham II, and the names of the masters well hidden behind the lock and the uniqueness of its design make the casket remarkable and exceptional. It also contains an important political message regarding the identity of the person to whom the gift is given, with the phrase "veliaht" (heir to the throne) in the Kufic inscription on it.

This casket, in which the calligraphy accompanies the decoration program, is 38 cm. in length, 23 cm. wide and 25 cm. is in height. The casket, covered with silver plates on wood, was decorated using relief, gilding and savat techniques. The casket is decorated with an ornament program based on symmetry, in which mainly plant-based motifs are used. The use of palmette motifs reminiscent of the Samarran style as the main motif in this precious artwork prepared for the heir of the Umayyad caliphate also indicates that this motif has a symbolic meaning for the dynasty. The fact that the names of the masters working in the construction of the casket were engraved on the back of the lock of the casket in a secret manner, distinguishing the work from its counterparts and giving it a different status. In a sense, this casket is a sign of power, political representation, the complex identity of the Islamic art tradition and the cultural identity of Andalusia. The adventure of the casket, which was built by the Al-Hakam II as a gift to his son Hisham II, probably started in one of the Medinetü'z Zehra workshops in Cordoba between 974 and 976, and ended in a cathedral treasury in Girona. Within the scope of the study, the environment in which this casket was produced was briefly introduced by considering its historical, political and cultural context, and its technical and ornamental features were examined.

Keywords: *Girona Casket, Andalusia Metal Art, Al-Hakam II, Subh, The Casket of Hisham II*

Girona Katedrali'nin hazinesinde muhafaza edilen, bu nedenle de Girona Sandığı[1] adıyla bilinen II. Hişam'ın Sandığı, onuncu yüzyıl Endülüs gümüş işçiliğinin günümüze ulaşmış yegâne örneğidir.[2] Sadece bir halifenin veliahtına hediyesi olarak değil, bir babanın hayli geç yaşta kavuştuğu oğluna armağanı olarak yaptırılan bu gümüş kaplama sandığın anlam ve değeri, arka planındaki esrarın ve meydana getirildiği ortamın nev-i şahsına münhasır doğasının vaat ettiklerinden de fazlasıdır. Aynı zamanda halife olan bir babayla, veliahtı olan oğlunun rollerinin, eserin bin yıllık yaşam öyküsündeki yerleri, eserin dramatik gücüne ve değerine farklı bir boyut katar.

974 ile 976 yılları arasına tarihlendirilen, günümüze mükemmel durumda ulaşabilmiş bu sandık, sanatsal değerinin yanı sıra içerdiği siyasi mesaj ve tarihi belge niteliğiyle de Endülüs maden sanatının en nadide parçalarından biri kabul edilir. Tarih boyunca değerli madenlerden üretilmiş sanat eserlerinin, gerekli hallerde eritilip, madenlerinin çeşitli nesnelere dönüştürülerek kullanılmasına sıklıkla rastlandığından, mükemmelen, özgün haliyle korunmuş olarak günümüze ulaşmış eserlerin nadir bulunması, günümüze hiç bozulmadan kalan bu eseri daha da değerli kılmaktadır. Hanedan içerisinde ya da bir hanedandan diğerine armağan olarak üretilmiş eserler, saray hayatının bir parçası oldukları gibi, yapılış amaçları gereği bir siyasi mesajın da ulağı ve kalımlı hanesidirler. Bu bağlamda bu tür nesnelerin meydana getiriliş süreçlerinin de oynadıkları siyasi rolde temsil edildiği söylenebilir. Sandığın kitabesine hakkedilmiş tarihi kişilikleri tanımak, eserin yapılış amacını ve oynadığı siyasi rolü ve önemini doğru kavrayabilmek adına elzemdir.

Endülüs Emevi halifesi II. Hakem 915 yılında Kurtuba'da (Cordoba) doğmuş,[3] veliahtlığı esnasında valilik ve ordu kumandanlığı yaptığı için iyi bir idareci olarak yetişmiştir. Kendini halife ilan eden[4] ilk Emevi emiri olan babası III. Abdurrahman'ın ölümü üzerine "el-Müstansır-Billâh" unvanıyla 16 Ekim 961 yılında halife ilân edilmiştir.[5] Şairliğinin yanında alim de olan II. Hakem hem kadim ilimlere hem de çağının ilimlerine hâkim olmasıyla tanınmıştır. Halife, kendisine atfedilen bu vasıfları nedeniyle büyük takdir görmüş, çağdaşları tarafından ilim ve adaletle nitelendirilmiştir.[6] Endülüs onun egemenliği altında istikrarlı, şaşaalı ve görkemli bir uygarlık dönemi yaşamıştır.[7]

1 Girona Sandığı, yerinde görülerek incelenmiş ve çalışma ile ilgili yayınların büyük kısmı Sevilla Üniversitesi Kütüphanesi'nden sağlanmıştır. Sevilla'da kaldığım üç ay boyunca ihtiyacım olan her konuda yardımcı olan Prof. Dr. Francisco Javier Herrera García başta olmak üzere, Sevilla Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyelerine müteşekkirim.

2 Ettinghausen, Grabar, Jenkins-Madina, 2022,129

3 Özdemir,1997,174

4 Dodds, 2009, 452.

5 Özdemir, 1997, 174; Şeyban, 2014,43

6 Al Makkari,1964, 171

7 Şeyban,2014, 38; Zeydan, 2012, 521; Piotrovsky, 2001,13; Hillenbrand, 1999,132; Hattstein, 2000, 215; Ecker, 2004,124; Çapan, F.2016, 149.

Kitaplara olan düşkünlüğüyle[8] bilinen II. Hakem, bilhassa bilim, kültür ve eğitime büyük önem vermiştir. İslam tarihçileri II. Hakem'in özellikle edebiyat tarihi alanında çağının en iyileri arasında olduğunu, O'nun bu alandaki ilmi değerlendirmelerinin Endülüs âlimlerince hüccet[9] sayıldığının altını çizmektedirler.[10]

Endülüs'te iyi yetiştirilmiş, eğitimli ve kültürlü bazı cariyelerin, özgür kadınların dahi elde edemediği güce ve saygıya nail olabildikleri bilinmektedir.[11] Muhtemelen Hıristiyan cariye annelerin en ünlüsü, Bask kökenli bir cariye olan Aurora ya da Kurtuba'da bilindiği adıyla Subh, bu cariyelerden biridir.[12] Subh sarayda, olağanüstü güzelliğinin yanında zekâsı, kültürü, bilgisi, analiz yeteneği ile sivrilmiş, bu özellikleriyle güçlü ve sıra dışı bir kadın olarak kabul görmüştür.[13] II. Hakem'in veliahtı II. Hişam'ın annesi olan Subh[14] bu vesileyle aldığı "ümmü veled"[15] sıfatı dolayısıyla saraydaki en güçlü ve nüfuzlu kadına dönüşmüştür.[16] Çağdaş kaynaklar, II. Hakem ve Subh'un birlikteliği[17] hakkında hayli detaylı bilgiler aktarmaktadırlar.[18] Bu kaynaklarda, II. Hakem'in kadınlara ilgisizliğini fark eden Basklı cariye Subh'un, bu ilgisizliği maskülen tarzıyla kurnazca

8 Bk. Wasserstein, 1993, 99-105; Al Makkari, 1964, 170

9 Seçkin âlimlere verilen ünvan. Bk. Devellioğlu, 1986, 462.

10 Şeyban, 2014, 45

11 Aziz, 2018, 10.

12 Subh, Arapça, şafak veya sabah manasına gelir. Wiedemann, 1997, 179. Kaynaklarda Subh, Sabiha, Supha olarak geçmektedir. Bk. Şeyban, 2014:134; Hattstein,2000, 216, Ruggles, 2004:73;

13 Al Makkari, 1964, 181

14 Anderson, 2012, 653

15 Sahibinden çocuk sahibi olan köle, cariye kadın. Detaylı bilgi için bk. Aktan, 2001, 361; Urban,2020,77; Barton,2015, 33-34 II. Hakem'in Abdülrahman'ın doğumu vesilesiyle Subh'a hediye verdiği 964 tarihli, fildişi pyxis üzerinde yer alan kitabede geçen "ümmü veled ve Abdülrahman'ın annesi" ifadesi, cariye Subh'a verilen değerin ve kutsiyetin işaretidir. Çağdaş kaynaklarda, II. Hakem'in şiirler ve hediyelerle ilk oğlunun doğumunu büyük bir coşkuyla kutladığı belirtilmektedir. Subh'un "ümmü veled" sıfatı 977 tarihinde yaptırdığı çeşmenin kitabesinde yazdığı gibi "ümmü-emir-ül müminin Hişam" ifadesine dönüşür. "Müminlerin emiri Hişam'ın annesi" ifadesi Subh'un konumunun giderek güçlendiğini göstermektedir. Bk. Prado-Vilar, 1997, 20; Blair, 2005,90; Bariani, 2005, 299-315.; Christys, 1999, 115; Hattstein, 2000, 240.

16 Anderson, 2012, 655

17 Prado-Vilar, 1997, 19; Hattstein, 2000, 217

18 Al Makkari'ye dayandırılan bu hikâyelerin yayılmasını/kabul görmesini sağlayan en önemli unsurlardan biri, II. Hakem'in neredeyse 50 yaşına kadar zürriyetsiz oluşu, diğeri ise İbn Hayyan tarafından kullanılan "hubb el veled" ifadesidir. İbn Hayyan tarafından II. Hakem'in oğluna aşırı düşkünlüğü nedeniyle yetişkin ve deneyimli kardeşi Mugira yerine Oğlu Hişam ı tercih etmesini eleştirmek için kullanılan bu tanımlama, muhtemelen bu hikâyelerin çıkışının sebebidir. Prado-Vilar, 1997,19- 20; Ruggles, 2004,73; Anderson, 2012, 652; Brend,2007, 58.

manipüle ederek II.Hakem ile birlikte olduğundan detaylı bir şekilde söz edilir.[19] İbn Hayyan, "el-Muktebes" adlı eserinde, II. Hakem'in veliahtının annesi, en sevdiği cariyesi Subh'un güzelliği ve zekâsıyla halifenin aklını başından aldığını; bu nedenle cariyenin devlet işlerine dahlinde, devlet idaresinde, ayrıca devlet ricalini tayin etmede kilit rol oynadığını açıkça belirtmiştir.[20]

Bu anlatımlardan yola çıkarak kısa saçlı, zayıf, duvaksız, erkek giysileri içinde betimlenen Subh'un[21] uzun saçlar, uçuşan giysiler gibi görünür kadınlık emarelerinden sıyrılarak kendini dönüştürdüğü; gücünü ve iktidarını sürdürmek için alternatif cinsiyet emarelerini benimsediği düşünebilir. Öte yandan, erkeklerin iradi açıdan bütünüyle özgür oldukları ataerkil bir ortamda, veliaht doğurmanın bir kadının güç ve nüfuz sahibi olmasının yegâne anahtarı olduğu bir toplumda, "erkeksi" olmak, zeki ve öngörülü bir kadın için dönem koşulları içinde değerlendirildiğinde belki de bir gereklilik olarak düşünülebilir.

II. Hakem'in 976 yılında ölümü üzerine,[22] henüz yaşarken veliaht ilan ettiği[23] oğlu II. Hişâm, "*el-Müeyyed Billâh*" unvanıyla halife ilan edilmiştir.[24] Endülüs Emevî Devleti tahtının onuncu vârisi ve üçüncü halifesi sıfatıyla Kurtuba'da 2 Ekim 976 yılında tahta çıktığında, henüz 11 veya 12 yaşında olduğu düşünülmektedir.[25] Subh'un II. Hakem döneminde başlayan devlet yönetimindeki baskın rolü[26] çocuk yaştaki oğlu II. Hişam'ın halife olmasıyla katlanarak artmıştır.[27] Endülüs'ün sosyal kimliğinin inşasına katkıda bulunması hasebiyle dikkati çeken Subh, tarihe kaydı düşülen İslam tarihinin önemli kadınlardan biridir.

Nitekim yaşı itibarıyla II. Hisam devleti yönetemeyeceği için annesi Subh ile vezir Cafer el-Mustafi taht naibi olarak tayin edilmiş,[28] Cafer el-Mustafi vekil olarak el Mansur'u görevlendirmiştir. Subh, verdiği destekle devletin en üst makamı olan "haciblik" sıfatını alan el Mansur[29]ile muazzam bir güç birliği kurmasıyla da siyasi erkini ve nüfuzunu perçinlemiştir.[30] Hacib el Mansur, II. Hişam'ın 1010-1013? yılındaki

19 Prado-Vilar, 1997, 19.

20 Adıgüzel, 2020, 19.

21 Ruggles, 2004, 73.

22 Hattstein,2000, 216; Özdemir, 1997,174; Şeyban, 2014,45

23 Dozy,1932, 199; Al Makkari, 1964, 174

24 Al Makkari, 1964,175; Özdemir, 1998,146; Şeyban, 2014,35

25 Özdemir, 1998,146; Al Makkari, 1964, 180

26 Barton, 2015, 34.

27 Şeyban, 2014,134; Dozy, 1932,190; Christys,1999, 115

28 Hattstein,2000, 216

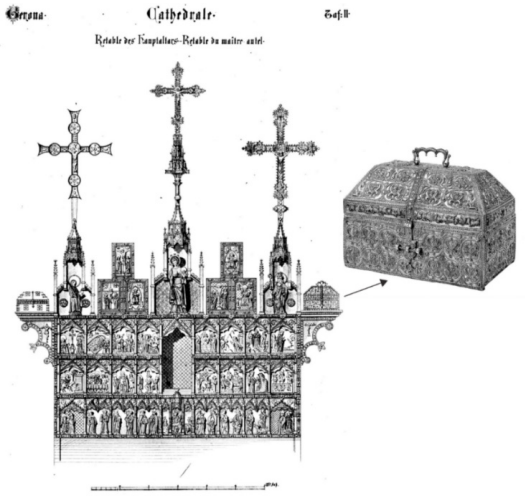
29 Detaylı bilgi için bk; Özdemir, 2003, s.,6-8.

30 Şeyban, 2014,134, Hattstein, 2000, 216-217, Marin, 1997, 740-41.

ölümüne[31] kadar fiilen mutlak idareci rolünü sürdürmüş devletin lideri konumunda hakimiyet sürmüş ve bu süre içinde Kurtuba'nın çocuk yaştaki üçüncü halifesini, saltanatı boyunca neredeyse bir tutsak gibi adeta bir "altın kafes" içinde tutmuştur.[32]

Girona Sandığı'nın Kurtuba'da, bu ilişkiler ağının kurulduğu bir ortamda, muhtemelen Medinetü'z Zehra atölyelerinden birinde başlayan serüveni, Girona'da bir katedral hazinesinde nihayetlenmiştir. Kurtuba Halifesi'nin gümüş eşyaları arasında bulunan sandıkta, onun Halife II. Hakem'in, oğlu II. Hişam'a hediyesi olduğu bilgisi yer alır, ayrıca kilidin arkasına ustalıkla gizlenmiş usta isimleri ve tasarımının benzersizliği, sandığı dikkat çekici ve istisnai kılar. Keza üzerinde yer alan Kufi kitabede geçen, "veliaht" ifadesiyle de hediyenin verildiği kişinin kimliğine dair önemli bir siyasi mesaj içerir. Bu kitabe, Arap dilinin büyüleyici bir fonetik yapıya ve neredeyse sınırsız bir ifade imkânına sahip olanaklarının,[33]sanatsal ve sembolik dışavurum aracı olarak kullanılmasının eşsiz bir örneğidir. Özgün işlevine dair hiçbir ipucu taşımayan bu sandık, estetik değerinin yanı sıra kitabe içeriğinin verdiği siyasi mesajla bir nevi tarihsel bir belge mahiyetindedir.

Sandık ilk kez 1892-93 yıllarında Madrid-Avrupa Sergisi'nde, daha sonra 1929 yılında Uluslararası Barselona Sergisi'nde sergilenmiş, o zamandan beri Endülüs sanatına dair hemen hemen her sergide yer almıştır.[34] (Fot:1)



Fot 1: F. Schulcz, 1869, Gravür 1869. (Labarta, 2015, 109)

31 Kaynaklarda II. Hişam'ın ölümü ve ölüm tarihi ile ilgili farklı görüşler mevcuttur. Bk. Hattstein, 2000, 217, Şeyban, 2014, 39.

32 Şeyban, 2014, 38, Hattstein, 2000, 216

33 Burkhardt,2005, 76

34 Labarta, 2015, 106. Eser en son Aralık 2019- Eylül 2020'de, Madrid Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde düzenlenen "Endülüs Metal Sanatları" sergisinde yer almıştır. Bk.URL 1

Dikdörtgen formundaki sandığın kesik prizma şeklindeki kapağını çerçeveleyen kaligrafik kitabe, 38 cm. uzunluğunda, 23 cm. genişliğinde ve 25 cm. yüksekliğindeki[35] bu sandığın süsleme programının bir parçasıdır. Ahşap üzerine gümüş plakalarla kaplanmış sandık, kabartma, yaldız ve savat tekniği kullanılarak süslenmiştir.[36] Sandıkta herhangi bir güvenlik kilidi bulunmaması, içine konan nesnelerin çalınma riskinin düşük olduğunu, sandığın da satılamayan veya dönüştürülemeyen bir nesne olarak görüldüğüne dalalet etmektedir.[37] (Fot:2)

Fot 2: Girona Sandığı (URL2)

Sandığın süslemelerinde desen tekrarının oluşturduğu monotonluk, kabartma, yaldızlama ve savat tekniklerini birleştiren çok yönlü işleme üslubuyla kırılmıştır. Yaldızlama, gümüşün yumuşak parlaklığını vurgulamak ve oksidasyonunu engelleme amacıyla uygulanmıştır. Kabartma tekniği, süslemelerde hacim, ışık ve gölge etkisinin arttırılması için kullanılmış; savat tekniğiyse motiflerin arka planın açık rengiyle zıtlık oluşturarak kompozisyonun etkisini arttırmıştır. Süslemelerde ana motif, etrafı kabartma inci dizileriyle çevrelenerek oluşturulan bölmelere yerleştirilmiş, savat tekniğinde yapılmış, simetrik çift yapraklı, ortada tomurcuğu olan palmet motifidir. İnci motiflerinden oluşturulan kabartma bordürler, palmetlerin etrafını sınırlandırarak ana motifleri birleştiren çerçeve görevini üstlenir. Alan boşlukları yaprak ve dal motifleriyle dolgulanmış, kilidin alt ve üst kısımlarında palmet yerine penç motifleri kullanılmıştır. (Fot:3,4)

35 Labarta, 2017, 17

36 Blair, 1998, 6, Rosser-Owen, 2015, 42, Jenkins, 1993, 94; Labarta, 2017, 26

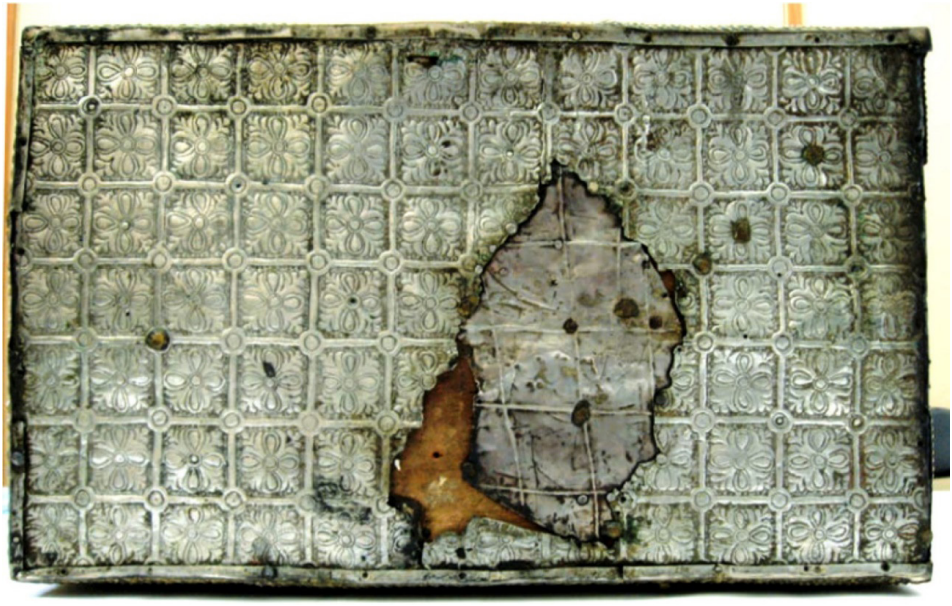
37 Hişam'ın Sandığı, İspanyol araştırmacı Ana Labarta tarafından yapılan iki çalışmada epigrafi ve teknik özellikler bağlamında ele alınmıştır. Bk. Labarta,2015, 104-128 ve 2017, 15-42.

Fot 3: Girona Sandığı, Yan yüzü (Labarta,2017, 36)

Fot 4: Detay (Labarta, 2017, 38)

Kabartma tekniğindeki damla motiflerinden oluşan, sandığın tüm kenarları boyunca devam eden bordür, yüzeyleri birbirinden ayıran sınır işlevi görür. Köşelerde beyzi bir form alan bu bordür, her yüzün merkezinden ters yönde eğimlidir ve bitişik yüzeylerde simetriktir. Bu bordür sandığın tüm yüzeylerini ve kapağın kaidesindeki Kufi kitabe kartuşunu çerçevelemektedir.

Sandığın kulpu üç dilimli kemer şeklinde tasarlanmıştır. Kemerlerin iç ve dış kenarları, bükülmüş iplikler şeklindedir ve kemerlerin yüzeyinde savat tekniğinde yapılmış damla motifleri yer almaktadır. Ahşap malzemeyle yapılmış sandığın yüzeyleri saf gümüş levhalarla kaplanmış, bu levhalar birbirine küçük çivilerle sabitlenmiştir. Sandığın kapağının iç kısmı yekpare gümüş bir levhayla kaplanmıştır. (Fot: 5)



Fot 5: Girona Sandığı, Kapağın İç Kısmı (Labarta, 2017, 37)

Bu levha kabartma tekniğinde yapılmış düz bir şeritle eş ölçüde ve ızgara formu oluşturacak şekilde karelere bölünmüştür. Bu karelerin kesişme noktalarına inci tanesi şeklinde birer motif yerleştirilmiş, karelerin içlerineyse birer penç motifi yerleştirilerek motif tekrarına gidilmiştir. Penç motiflerinin göbeğine yerleştirilen inci tanesi biçimli motifler ve yapraklarının arasından çıkan yaprak motifleriyle, kompozisyonun durağanlığı kırılmaya çalışılmıştır. (Fot:6) Levhanın orta kısmında deformasyon olduğu dikkat çekmektedir.

Fot 6:

Kapağın İç Kısmı, Detay (Labarta, 2017, 37)

Sandığın içinin dağılmaya yüz tutmuş kırmızı bir ipek kumaşla kaplandığı ve sandığın ahşap iskeletinin kenar kısımlarında yer yer dökülmelerin olduğu görülmektedir.[38] (Fot: 7)

Fot 7:

Girona Sandığı, İç Görünüşü (Labarta, 2017, 42)

Kapağı çepeçevre kuşatan Kufi kitabenin çevresi, sandığın yüzeylerini birbirinden ayıran damla biçimli bordürlerle sınırlandırılmıştır. Kitabeyi meydana getiren harfler, bağımsız olarak hazırlandıktan sonra yaldızlanmış düz zemin üzerine yapıştırılmıştır.[39] Kitabenin, II. Hişam'dan halife ardılı/veliaht olarak söz eden yazısı, kabartma, savat ve yaldızlama teknikleri bir arada kullanılarak etkileyici bir biçimde vurgulanmıştır.

38 Labarta, 2017, 42.

39 Jenkins, 1993, 94.

Kitabe[40];

> "*Bi-smi-llāh. Barake min Allāh ve-yumn ‖ ve-sa'āda ve-surūr dā'im / li-'abd Allāh el-Ḥakem emīr el-mu'minīn / l-Mustanṣir bi-llāh ‖ mimmā 'amera bi-'ameli-hi li-ebī-l-velīd ‖ Hişām velī 'ahd / el-muslimīn. Temme 'alà yedeyye Yüḏaru) tezyīnu-hu.*"
>
> "Allah'ın adıyla ki tüm daimî ve hakiki bereket, nimet ve saadet O'ndandır. (Müslümanların lideri) Emirelmümin el- Mustansir Billah'tır. Onun veliahdi Ebî'l-Velid Hişâm'ın için bu eser yapıldı (...) Tezyini Yudaru'nun[41] denetiminde tamamlandı."[42]

Kitabede yer alan bu ifadeler, hediyeyi verenin II. Hakem, alanın veliaht II. Hişam olduğunu, süslemelerinin Yudaru'nun denetiminde tamamlandığını açıkça ortaya koyar. II. Hakem'in 976 yılında öldüğü bilindiğinden sandık muhtemelen 974-976 yılları arasında yapılmış olmalıdır.[43] (Fot:8)

Sandığın kulpunun altından çıkan bir bordür uç kısmında kilitle birleşir, bu geniş bordürün etrafı inci dizisi biçimindeki ince bir bordürle sınırlandırılmış, yüzeyine inci dizisi formunun tekrarlandığı ince hatlarla, baklava motiflerinden oluşan desenler yapılmıştır. Baklava desenlerinin birbirine bağlandığı kısımlar da inci şeklinde birer motifle gizlenmiştir. Baklava desenlerinin içlerine yatay yerleştirilmiş üsluplaşmış birer kelebek motifi yapılmış, bu motiflerin yüzeyleri savat tekniğiyle süslenmiştir. Baklava desenlerinin etrafında oluşan alan b*ölmeleri* minik yaprak ve inci tanesi motifleriyle dolgulanmıştır. Sandığın, *uç kısmı bir palmet motifiyle sonlandırılmış* ve ortası kancanın girmesi için açık bırakılmıştır; kanca dilinin arkasına, kazıma tekniğiyle hakkedilmiş usta kitabesi bu eseri benzerlerinden ayırarak özel bir konuma yükseltir. Bu kitabede bulunan, "*amal Bedr ve-Ẓarīf 'abīdi-hi*" ibaresi bu eserin, Bedir ve Zarif'in ustalığıyla yapıldığı bilgisini vermektedir.

Bedir ve Zarif, muhtemelen Medinetü'z Zehra'nın kuyumculuk atölyesinde,-[44]yönetici Yudaru'nun denetiminde çalışan ustalar olmalıdır.[45] İşçilik kalitesinin bu kadar yüksek olması, sandığın, Medinetü'z-Zehra'da kuyumculuk konusunda uzmanlaşmış bir atölye ürünü olduğunu düşündürmektedir.[46] (Fot:9)

---

40 Labarta, 2015,110.

41 Labarta bu ismi Yawdar, Jenkins ise Jawdhar şeklinde zikreder. Bk. Labarta, 2015,110; Jenkins, 1993, 94.

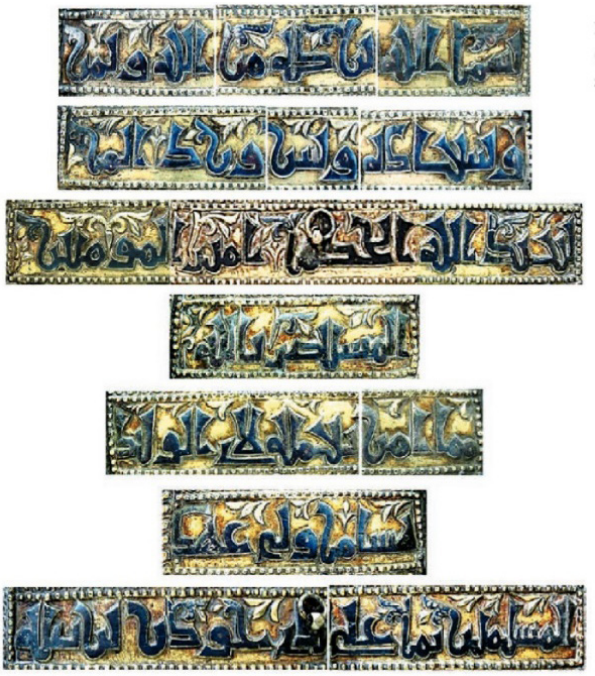
42 Kitabenin okunuşu ve transkripsiyonu için Prof. Dr. Süleyman Kızıltoprak'a minnettarım.

43 Al Makkari, 1964, 174; Labarta, 2015, 118; Şeyban, 2014, 45; Rosser-Owen, 2015, 42.

44 Hattstein, 2000, 241-42; Holod,1992, 45; Blair,1998, 6

45 Blair,2005, 98,83; Blair, 1998,6.; Triano, 1998, 263

46 Triano,1998, 263



Fot 8: Girona Sandığı, Kufi Kitabe (Labarta, 2017:39)

Fot 9: Girona Sandığı, Usta Kitabesi (Foto: 9a: Labarta, 2017, 40; 9b: R. Singh, kat.no.9, 1992, 208)[47]

47 Al-Andalus the Art of Islamic Spain, Exhibition Catalog, (Dods, ed), 1992, 208)

Endülüs Halifelerinin kendisi ve aile yakınları için Medinetü'z Zehra[48] veya Kurtuba'nın hilafet atölyelerinde değerli-yarı değerli malzemelerden çeşitli biçimlerde sandıklar ya da kutular yaptırdığı bilinmektedir.[49] Bu sandıkların/kutuların pek çoğunda bölgesel üslupları ve temaların gelişimini tanımlamaya yardımcı olan süslemelerin yanı sıra ayetler, iyi niyet dilekleri gibi kalıplaşmış ifadelerin sıklıkla kullanıldığı kitabeler görülmektedir.[50]

Emevi, Abbasi ve Fatımi metinlerinde, çeşitli hükümdarlar ve saray mensupları tarafından kullanılan veya devlet armağanı olarak verilen değerli madenlerle yapılan nesnelere çok sayıda referans olmasına karşın, bu kaynakları doğrulayacak çok az sayıda eser günümüze kadar gelebilmiştir.[51] Kurtuba'dan ve Taife merkezlerinden çıkma[52] parfüm, merhem veya mücevherlerin muhafaza edildiği düşünülen; halife ve/veya yakın çevresinin gündelik lüks kullanım eşyaları olan gümüş sandıklar, Hıristiyan dünyasında kutsal emanetlerin saklandığı nesneler haline gelmiştir.[53]

İslam sanatı, her biri açık bir şekilde fark edilebilen ve belirli bir etnik çevreye hitap eden üslupların tam bir dizisini içine alır; bu durum "birlikte çeşitlilik" ya da "çeşitlilikte birlik" olgusunun bir örneği kabul edilir.[54] Bu bağlamda bakıldığında Roma ve Bizans dünyasında bitkisel repertuar, farklı malzemelerden yapılmış değerli nesnelerde sıklıkla kullanılmıştır. Bu repertuar, hükümdarlık atölyelerinde üretilen ve sarayın seçkin üyelerine yönelik nesneler de dâhil olmak üzere, Emevi devletinin resmi sanatsal tezahürlerinin büyük bir kısmında da mevcuttur. Sözü edilen gümüş kaplama sandık, benzer şekilde ağırlıklı olarak bitkisel kökenli motiflerin kullanıldığı simetri esasına dayanan bir süsleme programına sahiptir. Bu sandık, Mağribi tarihçisi İbn İdhari'nin "sahib al-sağa" (büyük kuyumcu ya da gümüşçü) olarak adlandırdığı[55] Yudaru'nun (ö. 977-78) denetimi altında yapılmıştır. Teknik açıdan bu eser, Endülüs'te onuncu yüzyılın gümüş işçiliğinin günümüze ulaşan yegâne örneğidir.[56] Emevî halifeliğinin veliahtı için hazırlanan bu nadide eserde Samarra üslubunu anımsatan palmet motiflerinin[57] ana motif olarak kullanılması, motifin hanedan için sembolik bir anlama sahip olduğuna da işaret eder.[58] Endülüs

48 Detaylı bilgi için bk. Küçüksipahioğlu, 2003, 320-22; Beksaç, 1995, 225-232

49 Rosser-Owen, 2010,27; Hillenbrand, 1999,176-177; Ettinghausen, Grabar, Medina, 1987, 96; Labarta,2015, 120; Blair, 1998, 6; Barton, 2015, 38

50 Atıl, Chase, Hett, 1985, 16

51 Jenkins,1993, 94

52 Shalem,1994,58, Burkhardt,2005, 241, Rosser-Owen, 2015, 40

53 Monteira, 2022, 34, Blair, 1998, 6; Robinson, 2007, 101, Shalem, 1994, 183; Labarta, 2015, 121; Prado-Vilar, 1997, 31.

54 Burkhardt, 2005, 163

55 Jenkins, 1993, 94.

56 Jenkins, 1993, 94-95; Rosser-Owen,2012, 307

57 Grabar, 1998, 182; Mazot, 154

58 Triano,2004, 211,217; Grabar,1998, 182; Shalem, 1994, 116; Abdullahi, 2015,34.

Emevileri için siyasi ve ideolojik bir simge, kökenleriyle olan bağın simgesi niteliğinde kullanılan palmet;[59] bu bağlamda irdelendiğinde ikonografinin, halife ya da yöneticinin iktidarını vurgulama amacı gütme işlevini üstlenerek, Endülüs mimarisinde ve taşınabilir objelerinde uzun süre süslemelerin başat motifi olarak karşımıza çıkar. (Fot :10)

Fot 10: Taifa/Toledo, Gümüş, Savat Tekniğinde, 10 ya da 11 yy. (R. Singh, kat.no.13, 1992, 214)[60]

Girona Katedrali'nde bulunan, kutsal emanetleri muhafaza etme amacıyla kullanılması sayesinde günümüze ulaşan sandık, muhtemelen II. Hişam'ın henüz sağ olduğu 1010 yazındaki karışıklıklar sırasında[61] ya da 1013 yılında Kurtuba'da çıkan Berberiler'in kenti yağmaladıkları ayaklanma esnasında[62] Hıristiyanların eline geçmiş olmalıdır. Bu noktada, "bu nesneler nasıl el değiştirdi?" sorusuna verilen cevapları irdelemek gerekliliği doğar. Katedral/Kilise hazinelerine dâhil olan İslami nesnelerin en değerli savaş ganimeti olduğu, hatta belki de "reconquista"[63] kavramının simgesi oldukları düşünülebilir. Ancak diplomatik hediyeler soylu bir saygı ifadesinin uluslararası kabul gören şekli olduklarından, siyasi varlığı sürdürebilmek adına verilen diplomatik hediyeler de göz ardı edilmemelidir. Nitekim çağdaş kaynaklar, Endülüs'teki emirliklerin varlıklarını sürdürmek için Hıristiyanlara değerli objeleri vergi mahiyetinde verdiklerinden sıklıkla bahseder. Neticede yaşanan bu süreçlerin sonucunda İslam sanatına ve kültürüne ait incelikli ve ustalıkla işlenmiş bu sandıklara kutsal emanet ya da kutsal emanet kabı olarak bir statü

59 Triano, 2004, 219.

60 Exhibition Catalog, (Dods, ed), 1992, 214. (Madrid Ulusal Arkeoloji Müzesi Koleksiyonu)

61 Hattstein, 2000, 242; Irwin,2005, 73

62 Hattstein, 2000, 217; Şeyban, 2014, 38

63 Bk. Şeyban,2016.

kazandırıldı ve onlar, Avrupa kilise hazinelerine dâhil edildiler.[64] Özellikle taşınabilir boyuttaki pyxis ya da sandıklar, yeni dini bağlamlar yüklenerek günümüze ulaşabildiler. Elbette bunda değerli maden ya da fildişi gibi kıymetli malzemelerden yapılmış olmalarının yanı sıra, estetik düzeylerinin çok yüksek olması ve kaliteli işçilikleri de etkilidir.

Girona Katedrali'nde bulunan II.Hişam'a ait sandığın benzerleri olan, bir zamanlar Leon'daki San Isidoro Kilisesi'nde bulunan iki gümüş sandık, Güney Fransa'nın Conques kentindeki St. Foy Kilisesi'nin envanterinde yer alan ve zamanında çok sayıda oldukları bilinen gümüş parçaların örnekleridir.[65] San Isidoro'nun hazinesindeki iki gümüş sandığın sahibi olduğu kesin olarak bilinen Leon Krallığı'nın Badajoz, Tuleytule, İşbiliye, Gırnata ve Zaragoza gibi Taife devletlerini Hıristiyan saldırılarından koruma karşılığında talep ettiği ağır vergi bedellerinin, ipek ve gümüş[66] gibi kıymetli malzemelerden yapılmış lüks eşyalarla ödendiği bilinmektedir. Gırnata'nın Taifa eyaletini 1073-1090 yılları arasında yöneten Abdullah b. Bulukkîn'in sürgünde yazdığı anılarında Kastilya Kralı 6. Alfonso için yaptığı muazzam harcamalardan bahsederken sarf ettiği "*Onun için birçok halı, tekstil ve kap hazırladım, hepsini bir araya topladım. Ve tüm bunları hoşnutsuzluğunu benden uzak tutmak için yaptım*" ifadesi, Müslümanların değerli nesneler ve ağır vergilerle, Hıristiyanlardan barışı satın alma çabalarına işaret eder.[67] (Fot:11,12)

Sözü edilen nesnelerin çok değerli malzemelerden yapılmış olmaları elbette önemlidir, lakin estetik açıdan üst düzey işçilikleri ve kutsal emanetlerin muhafaza edilmesine uygun form ve ebatları sayesinde yeniden kullanılabilmeleri de Hıristiyanlar nezdinde korunmalarını sağlamıştır. İster savaş ganimeti, ister barış uğruna verilen hediye olarak kültürlerarası değişim şeklinde nitelendirilsin, Hıristiyanlığın bu nesneleri istekle sahiplenmesi, Endülüs İslam kültürüne, uygarlığına ve üretilen eserlerin estetik değerine duyulan hayranlığın göstergesidir.[68] II. Hişam'ın sandığı, Girona Katedral hazinesinde bir defa yerini aldıktan sonra, Hıristiyanların İslam'a karşı kazandığı zaferin bir simgesi haline geldi. Böylece bu sandık, Hıristiyanların ve Müslümanların siyasi ve kültürel olarak birbirine bağımlı olduğu bir dünyadan, Hıristiyanlar ve Müslümanlar arasındaki iki kutuplu muhalefet mitinin görsel bir ifadesine evrildiği bir kilise hazinesine dönüştü. Mariam Rosser-Owen in son çalışmalarında önerdiği "kültürlerarası geçiş" yaklaşımı,[69] Endülüs İslami dönem ürünü nesneler söz konusu olduğunda nadiren başlangıç noktası kabul edilir. Görüldüğü gibi genel yaklaşım, tarihi ve sanatsal değerinin yanı sıra Hıristiyanlığın İslamiyet karşısındaki ayrıcalıklı yerini pekiştiren savaş ganimeti ya da zafer simgeleri oldukları yönündedir.[70]

64 Mack, 2005:17, Rosser-Owen, 2015, 41.

65 Hattstein, 2000, 241

66 Kurtuba, Ortaçağ'da gümüş üretip ihraç eden kentlerden biridir. Bk. Bakır, 1997, 530

67 Rosser-Owen, 2015, 55

68 Dodds, 1997, 32; Shalem, 1994, 245

69 Detaylı bilgi için bk. Rosser-Owen, 2015, 39-64.

70 Monteira, 2022,42, Shalem 1995,24,36; Harris, 1995, 218.

Fot 11: Endülüs, Gümüş, Savat tekniğinde 11.yy. (URL 3)[71]

Fot 12: Endülüs, Gümüş, Savat tekniğinde 12.yy (Martin 2019,32) [72]

71 San Isidoro de León Kraliyet Kilisesi Müzesi

72 Eser, Madrid Arkeoloji Müzesi koleksiyonundadır.

Bu nesneleri bütün açılardan okumak önemlidir; sandığı dört yönden çevreleyen yazı kuşağında, tarihsel bağlamı olan ve çeşitli sırlar barındıran bu gümüş kaplama sandığın, II. Hakem tarafından veliahtı II. Hişam'a armağan edildiği açıkça belirtilmiştir. Bu eser, Endülüs maden sanatının 10. yüzyıla ait yegâne örneği olmasının yanında, kitabesinde kullanılan ifadelerin üslubu ve yazının içeriğinde barındırdığı aleni siyasi söylem nedeniyle tarihsel belge değerindedir. Dolayısıyla bu süslemeli sandık bir anlamda gücün, politik temsilin yanı sıra, İslâmî sanat geleneğinin karmaşık kimliğiyle Endülüs'ün kültürel kimliğinin karışımının nişanesidir.

Sonuç olarak sanat eserleri kuşkusuz, bir toplumun karakterine uygun olan düşünsel ve duygusal bağlam içerisinde kendi gelenek ve göreneklerini oluştururlar ve nev'i şahsına münhasır bir sanat ortamı yaratarak o coğrafyanın o dönemine ve kültürüne özgü münferit bir sanat anlayışı geliştirirler. Bu münferit sanat ortamı böylelikle kendine has anlamını ve kimliğini bulur. Bu süreç başlı başına etkileşime dayalı ve fasılasız bir iç dinamizmi meydana getirir, nitekim ortam, üretilen eseri ve egemen sanat anlayışını biçimlendirirken, sanatçı da kültürel birikiminin yanı sıra benliğini, hünerini ve yorumunu, yarattığı eserine yansıtır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, her eserin üretildikleri çağın koşullarına bağlı olarak, muhakkak ki kendine has ve iç içe hikâyeciklerden oluşan bir örgede nihayetlenen bir hayat hikâyesi vardır ve buna göre değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Abdullahi,Y., Rashid M.(2015). Evolution of Abstract Vegetal Ornaments in Islamic Architecture, *Archnet-IJAR,* Volume 9/1, pp. 31-49, Johor.

Adıgüzel, E. (2020). Endülüs'te Tarih Yazıcılığı, *Tarihyazımı/Jornal of Historiography*, S.2, s.305-324.

Aktan, H. (2001), İstîlad, *TDVİA,* C.23, İstanbul, s., 361-62.

Al-Makkari. (1840). *The History of The Mohammedan Dynasties in Spain,* (Translated by Pascual De Gayangos,), Londra, Johnson Reprint (1964).

Anderson, D.G. (2016). A mother's gift? Astrology and the pyxis of al-Mughīra, *Journal of Medieval History,* VOL. 42, NO. 1, pp. 107–130, doi.org/10.1080/03044181.2015.1103777

Anderson, G.D. (2012), *Concubines, eunuchs, and patronageConcubines, eunuchs, and Patronage in early islamic Córdoba, Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture, Volume II*, (edited by Therese Martin), Boston, Published by Brill.

Atıl, E., Chase W.T, Jett P. (1985) *Islamic Metalwork,* in The Freer Gallery Of Art, Washington, Published by Smithsonian Institution.

Aziz, K. Y. (2018). *Endülüs Arap Edebiyatında Şair Cariyeler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı, Adana.

Bakır, A. (1997). Ortaçağ İslâm Dünyasında Madenler ve Maden Sanayi. *Belleten*, C., 61, s. 519-596. doi:10.37879/belleten.1997.519

Bariani, L. (2005). Fue Subh «La Plus Chere Des Femmes Fecondes»? Consideraciones sobre la dedicatoria de las arquillas califales del Instituto Valencia de Don Juan y de la iglesia de Santa María de Fitero, *Al-Qantara* XXVI, 2, Madrid, pp. 299-315, doi.org/10.3989/alqantara.2005.v26.i2.95

Beksaç, E. (1995). Endülüs-Sanat, *TDVİA*, C.11, İstanbul, s.225-232.

Blair, S. S, (1998). *Islamic Inscriptions,* Edinburgh, Edinburgh University Press.

Blair, Ş.S. (2005). What the Inscriptions Tell Us: Text and Message on the Ivories from al-Andalus, *Journal of the David Collection*, 2/1, pp. 74-99.

Brend, B. (2007). *İslamic Art*, London, The British Museum Press.

Burkhardt, T. (2005). *İslam Sanatı-Dil ve Anlam*, (Turan Koç, çev.), İstanbul, Klasik Yayınları.

Christys, A. (1999). *Hristians in Al-Andalus, 8th-10th centuries,* (unpublished phd thesis, the University of Leeds), Ledds..

Çapan, F. (2016). III. Abdurrahman Ve Oğlu Hakem El Mustansır Dönemleri'nde Endülüs'te İlim (H. 300-366/M.911-977), *Asos Journal*,Yıl: 4, Sayı: 31, s. 145-159.

Devellioğlu, F. (1986). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat,* Ankara, s.,462, Aydın Kitabevi.

Dodds, J. D. (1994). *Islam, Christianity and the Problem of Religious Art, The Art of Medieval Spain, A.D.500-1200*, New York, pp.27-37, Published by The Metropolitan Museum of Art.

Dodds, J. (2009). Endülüs Sanatları, (Ahmet Gedik, çev.), *İstem*, Y.7, S., 14, s. 449-470.

Dozy, R. (1932). *Histoire Des Musulmans D'éspagne, Jusqu'a La Conquéte De L'andalousie Par Les Almoravides*,711-1110, (Lévi Provençal ed.) Leyde, Published by Brill.

Ecker, H. (2004). *Caliphs and Kings The Art and Influence of Islamic Spain*, Washington, Published By Freer Gallery of Art and Arthur M.Sackler Gallery.

Ettinghausen R., Grabar, O. ve Jenkins-Madina M. (1987). *Islamic Art and Architecture 650-1250*, Harmondsworth, Penguin Books.

Ettinghausen R., Grabar, O. ve Jenkins-Madina M. (2022). *İslam Sanatı ve Mimarisi 650-1250,* (İ.H.Yılmaz, çev.) İstanbul, Türk ve Arkeoloji ve Kültürel Miras Enstitüsü Yayınları.

Grabar, O. (1998). *İslam Sanatının Oluşumu,* (Nuran Yavuz, çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Hattstein, T. (2000). Spain and Morocco-History, *İslam Art and Architecture* (ed., M. Hattstein-P. Delius). London, Published by Köneman.

Hillenbrand, R. (1999). *Islamic Art and Architecture,* London, Published by Thames&Hudson.

Holod, R. (1992). Luxury Arts of the Caliphal Period, *Al-Andalus the Art of Islamic Spain*, (Jerrilynn D. Dodds, ed.), New York, pp. 41-47, Published by The Metropolitan Museum of Art.

Irwin, R. (2005). *İslami Dünya Sisteminin Doğuşu, Cambridge Resimli İslam Ülkeleri Tari*hi, (Francis Robinson, ed; Zülal Kılıç,çev.), İstanbul, Kitap Yayınları.

Jenkins, M. (1993), Al-Andalus: Crucible of the Mediterranean*, The Art of Medieval Spain-a.d.500-1200*, (Jhon P. O'Neill, ed.), pp. 94, New York, Published by The Metropolitan Museum of Art.

Kuşoğlu, M. Z. (2009). Savat, *TDVİA*, C.36, İstanbul, s.201.

Labarta, A. (2015). The Casket of Hisham and its Epigraphy, *SVMMA*, N. 6, pp.104-128.

Labarta, A. (2017). La arqueta de Hišām Vista de CerCa, *SVMMA*, N.10, pp.15-42.

Mack, R.E. (2005). *Doğu Malı Batı Sanatı-İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600*, (çev. Ali Özdamar), İstanbul.

Martin, T. (2019). Caskets of Silver and Ivory from Diverse Parts of the World: Strategic Collecting for an Iberian Treasury, *Medieval Encounters,* 25, pp. 1–38, Published by Brill, doi:10.1163/15700674-12340037.

Martin, T. (2020a). *Beyond the Treasury of San Isidoro: A Tale of Two Projects, The Medieval Iberian Treasury in the Context of Cultural Interchange* (Therese Martin, ed.), Boston, Published by Brill.

Martin, T. (2020b). *Caskets of Silver and Ivory from Diverse Parts of the World: Strategic Collecting for an Iberian TreasuryThe Medieval Iberian Treasury in the Context of Cultural Interchange* (Therese Martin, ed.), Boston, Published by Brill.

Mazot, S. (2000), Decorative Art, *İslam Art and Architecture* (ed.: M. Hattstein-P. Delius). London, Published by Köneman.

Monteira, I, (2022). Artistic Interchange between Al-Andalus and the Iberian Christian Kingdoms: The Role of the Ivory Casket from Santo Domingo de Silos. *Histories,* 2, pp.33–45. doi.org/10.3390/histories2010003

Özdemir, M. (1997). Hakem II, *TDVİA*, C.15, İstanbul, s.174-175.

Özdemir, M. (1998). Hişam II, *TDVİA,* C.18, İstanbul, s.146-147.

Özdemir, M. (1999). İbn Hayyan, T*DVİA*, C.20, İstanbul, s.37-38.

Özdemir, M. (2003). Mansûr, İbn Ebû Âmir, *TDVİA*, C, 28, Ankara, s.,6-8.

Piotrovsky, M. (2001). *On İslamic Art,* St. Petersburg, Published by Hermitage Museum.

Prado-Vilar, F. (1997), Circular Visions Of Fertility And Punishment: Caliphal Ivory Caskets From Al-Andalus, *Muqarnas*,14, pp. 19-41.

Robinson, C. (2007). *Love in the time of Fitna: 'Courtliness' and the 'Pamplona' casket, Revisiting al-Andalus Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, (Glaire Anderson, M.Rosser-Owen,ed.), pp., 99-112,Published by Brill.

Rosser-Owen, M. (2010). *İslamic Arts From Spain,* London, Published by V&A.

Rosser- Owen, M. (2012). *The Metal Mounts on Andalusi Ivories: Initial Observations, Metalwork and material culture in the Islamic world : art, craft and text*, (Venetia Porter, Mariam Rosser-Owen, ed.), London, pp.301-316, Published by Tauris.

Rosser-Owen, M. (2015). Islamic Objects in Christian Contexts: Relic Translation and Modes of Transfer in Medieval Iberia, *Art in Translation,* 7:1, p. 39-63. Published by Bloomsbury. DOI:10.2752/17561311 5X14235644692275

Ruggels, F. (2004). Mothers of a Hybrid Dynasty:Race, Genealogy, and Acculturation in al-Andalus, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 34/1, Winter, pp.65-94, by Duke University Press,

Shalem A. (1994). *Islamic Portable Objects in The Medieval Church Treasuries of The Latin West,* (unpublished phd thesis, the university of Edinburg), Edinburg.

Shalem, A. (1994). From Royal Caskets To Relic Containers: Two Ivory Caskets From Burgos And Madrid, *Muqarnas Online,* 12(1), 24-38. doi: https://doi.org/10.1163/22118993-90000343

Sipahioğlu, B. (2003). Medinetüzzehra, *TDVİA*, C.28, Ankara, s., 320-22.

Şeyban, L. (2014). *Endülüs,* İstanbul. Albaraka Yayınları.

Şeyban, L. (2016). *Reconquista*, İstanbul, İz Yayıncılık.

Triano, A.V. (2018). Metalwork of the Caliphal period of Spain, Piezas metálicas suntuarias del periodo califal de al-Andalus, The Pisa Griffin and the Mari-Cha Lion Metalwork, *Art, and Technology in the Medieval Islamicate Mediterranean,* (Anna Contadini, ed.), Milan, Published by Pacini Editore.

Triano A. V. (2004). Un Elemento De La Decoración Vegetal De Madinat Alzahra: La Palmeta, *Al-Andalus und Europa. Zwischen Orient und Okzident, (Martina Miller-Wiener, ed.)* Petersberg, pp. 208–24.

Urban, E. (2020). *Conquered Populations in Early Islam Non-Arabs, Slaves and the Sons of Slave Mothers*, Edinburgh, Published by Edinburgh University Press.

Zeydân, C. (2012). *İslam Uygarlıkları Tarihi*, C.2, (çev. Nejdet Gök), İstanbul, İletişim Yayınları.

Wasserstein, D. (1993). The library of al-. Hakam II al-Mustansir and the culture of Islamic Spain, *Manuscripts of the Middle Eastern 5,* (1990-91), pp. 99-105.Leiden, Published by Brill

Fotoğraf (1992) Al- Andalus, The Art of Islamic Spain, Exhibition Catalog (Dodds, ed), photo by R. Singh.

URL1:http://www.man.es/man/exposicion/exposiciones-temporales/historico/2011-2020/2020/artes-metal.html (02.10.2022)

URL2https://visitmuseum.gencat.cat/ca/museu-tresor-de-la-catedral-de-girona (02.10.2022)

URL 3:https://brill.com/view/book/9789004424593/BP000001.xml (02.10.2022)

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1100426
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1235-1251. Araştırma | *Research*

KONYA GEVALE KALESİ 2019 YILI KAZISINDA BULUNAN BİR ÇOCUK ZİHGİRİ VE KARŞILAŞTIRMALI ARAŞTIRMASI

A CHILD'S ZIHGIR FOUND IN KONYA GEVALE CASTLE EXCAVATION IN 2019 AND COMPARATIVE RESEARCH

Erkan AYGÖR*

Musa ACAR**

Öz

Çalışmayı ele almamızdaki amaç, daha önce yayınlarda ve araştırmalarda çocuk zihgiri ile karşılaşılmamasında yatmaktadır. Konya Gevale Kalesinde ele geçen zihgirin, sözlü kaynaklarda geçtiği gibi, 5-6 yaşlarında bir çocuğa ait olduğu ispat edilmek istenmiştir. Bunun için üç ana metot belirlenmiştir. İlki Sağlık Bilimleri alanında Antropoloji biliminden yararlanarak sayısal ölçümler ışığında zihgir ölçüsünün günümüz çocukları ile karşılaştırması şeklinde gerçekleşmiştir. İkinci ana veri günümüzde geleneksel okçuluk sporu yapan çocukların kullandıkları zihgirlerin ölçüleri olmuştur. Bu bilgiler de ilk Antropolojik analizlerle karşılaştırılarak ölçülere göre yaş aralıklarının aynı olduğu ortaya çıkmıştır. Son veri yetişkinlere ait zihgir ölçüleridir. Tersten giderek yetişkinlerin zihgirlerinin dairesel formu ve büyüklüğünün bir çocuğa ait olamayacağı ispat edilmiştir. Zihgir, erkeklerde savaş, av, spor, talim ve takı maksadıyla kullanılmıştır. Kadınlarda ise aksesuar yüzük olarak varlığı bilinmektedir. Çocuklar ile ilgili bilgilerimiz daha çok okçuluk ile ilgili yazılı ve sözlü bilgilere dayanmaktadır. Gerek İslam Öncesi Çin kaynakları gerek İslami dönemdeki hadisler ve tavsiyeler okçuluğun çocuklara öğretilmesi ile ilgili bilgiler ihtiva etmektedir. Böylece okçuluğun çocuk yaşta başlanarak öğretildiği anlaşılmaktadır. Osmanlı dönemi Okçuluk Tekkeleri belli kurallara göre yeni öğrenciler kabul ediyorlardı. Ancak çalışmalarımızda gerek müzelerde ve gerekse özel koleksiyonlarda çocuk zihgirine rastlanmamıştır. Konya Gevale Kalesinde 2019 yılı kazı çalışmalarında bulunan zihgir, antropoloji biliminin verileriyle ve günümüz de geleneksel okçuluk sporu yapan çocuklardaki zihgir ölçüleri ile daha küçük yaşlardan (5-6 yaşından) itibaren zihgirin kullanımını ispat etmiş olmaktadır. Zihgir konusundaki çalışmalar henüz yeni olup tam bir tasnif ve araştırma yapılmamıştır. Muhtemelen müzelerin depolarında çocuk zihgirleri de vardır. İleriki çalışmalara da yardımcı olması ve kaynaklık etmesi bakımından Gevale Kalesi çocuk zihgiri alandaki önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Gevale, Çocuk Zihgiri, Çocuklarda Okçuluk, Yüzük, Antropoloji.*

* Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fak., Sanat Tarihi Böl., Konya. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7288-6654 ♦ E-mail: eaygor@erbakan.edu.tr

** Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Nezahat Keleşoğlu Sağlık Bilimleri Fakültesi, Fizyoterapi Ve Rehabilitasyon Bölümü, Konya. ♦ ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5646-693X ♦ E-mail: musaacar@erbakan.edu.tr

Çalışma, UYSAD 6th International Conference on Managmenent and Social Sciences da 16-18 Ocak 2021, tarihinde, İstanbul' da, pandemi sürecinde dijital ortamda, sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Makale, antropoloji biliminin de katlıları ile geliştirilmiş ve düzenlenmiş olup ilk kez yayınlanacaktır.

Geliş Tarihi | *Received: 08.04.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 01.10.2022*

Abstract

Our reason for conducting this study was that no previous publications and studies encountered a child's zihgir (thumb ring) as a tangible cultural asset. It was aimed to prove that the zihgir, which was found in Konya Gevale Castle, was mentioned in verbal sources and belonged to a 5-6-year-old child. For this purpose, three main methods were determined. The first method involved the comparison of the thumb measurements of the zihgir (sagittal diameter, coronal diameter) to the thumb measurements of today's children by utilizing the science of anthropology in the field of health sciences. In this process, the thumb measurements of 800 children aged 4, 5, 6, and 7, 200 children in each age group, were taken. These measurements directly corresponded to the dimensions of the zihgir found in Konya Gevale Castle in the measurements of the children aged 5-6. The second main source of the data included the measurements of zihgirs that are currently used by children who take part in traditional archery today, and when these measurements were compared to the anthropological analysis results, it was seen that the measurements increased in direct proportion to the age groups. Considering that the age of starting the sport of traditional archery today is 7, the current zihgir measurement results were considered to confirm the initial comparison results. The final data included the measurements of zihgirs belonging to adults. In the analysis in reverse, it was found that the zihgir found in Gevale Castle could not have belonged to an adult because the circular shape, size, form, and dimensions of zihgirs belonging to adults were not compatible with the zihgir analyzed in this study. As a result of the combination of all these data, it was concluded that the zihgir that was found in Konya Gevale Castle belonged to a child. Moreover, the approximate age range of the child was also found. The zihgir has always had a significant place in the history and art of Turkish archery. It has been used by men in combat, hunting, sport, practice, and as an accessory. It is known that women have also worn it as an accessory. Our knowledge about zihgir usage among children is mostly based on written and verbal sources about archery. Information about the teaching of archery to children has been included not only in Chinese sources in the pre-Islamic period but also in hadiths and advisories in the Islamic period. Accordingly, it is understood that archery has been taught starting in childhood. Archery Lodges in the Ottoman Era admitted new students based on certain criteria. However, in our research, a zihgir for children could not be encountered in museums or private collections. The zihgir, which was found during the excavations in Konya Gevale Castle in 2019, proved the usage of the zihgir by children at early ages (5-6 years old) based on the anthropological data that were obtained, as well as the zihgir measurements of children who take part in traditional archery today. Studies on the zihgir are currently new, and there is no comprehensive classification or research yet. The storage areas of museums probably include zihgirs for children. The child's zihgir found in Gevale Castle fills a significant gap in the field in terms of guidance and a reference for future studies.

Keywords: *Gevale, Children's Zihgir, Archery in Children, Ring, Anthropology*

1.Giriş

Gevale Kalesi, Konya ili merkez Selçuklu ilçesi sınırları dâhilinde, Sarayköy yakınında bulunmaktadır. Konya merkezine yaklaşık 9 kilometrelik bir uzaklıkta yer almaktadır. Kale, volkanik bir dağ olan Takkeli Dağın 1675 metre rakımlı zirvesinde konumlandırılmıştır. Gevale Kalesinin burçları uzaktan takkeyi andırdığı için, dağ Konyalılar tarafından "Takkeli Dağ" olarak isimlendirilmiştir. Kale, Konya Ovasına hâkim bir noktada, oldukça stratejik bir yerdedir. İlk çağlardan itibaren yerleşim gören kalenin merkezi, Roma, Bizans, Selçuklu ve Karamanoğulları döneminde kullanılmıştır[1]. Karamanoğlu Mehmet Bey H. 729/M. 1328-1329 yıllarında kaleyi ele geçirmiş ve yaklaşık 150 yıl Karamanoğlu hâkimiyetinde kalmıştır [2]. Fatih Sultan Mehmet 1466-1467 yılında Karaman Seferi sırasında Gevela Kalesi'ni Osmanlı sınırlarına katmıştır[3] (Fotoğraf: 2).

Gevale Kalesi'ndeki kazılar 2013-2021 yılları arasında devam ettirilmiştir. Bu araştırmalarda bulduğumuz yetişkine ait sedef zihgiri daha önce 22. Ortaçağ kazılarında bildiri olarak tanıtmıştık. Makalenin konusu çocuk zihgiri 2019 yılı kazı sezonunda ele geçmiştir. Çalışmada, bir çocuğa ait olduğunu düşündüğümüz zihgir savı; gerek günümüzdeki okçuluk kulüplerinde kullanılan benzer çocuk zihgirleri ile karşılaştırılarak, gerekse antropoloji verileri ile küçük yaşta bir çocuğa ait olabileceği düşüncesinin ispatı amaçlanmıştır. Ulaşabildiğimiz verilerde müzelerde çocuk zihgiri ile karşılaşılmamıştır.

Ortaçağ boyunca okçuluk, Türk İslam dünyasında ana kullanımı savaşlarda olmakla birlikte; spor, avcılık, talim gibi çeşitli alanlarda yapılıyordu. Özellikle ortaçağda Türk İslam dünyasındaki bilim ve teknikteki gelişmeler; onların askeri alanda da başarılı olmalarını sağlamıştır. Avrupa için karanlık olan ortaçağ, Türk İslam dünyası için âdete Altın bir çağ olmuştur. Askeri başarıların ardında okçuluğun ve okçuluğa ait malzemelerin bulunduğu günümüzde bilinmektedir. Anadolu'nun Türklere açılması 1071 Malazgirt zaferi ile gerçekleşmiştir. Türkler çok kısa bir sürede Anadolu'yu fethetmiş, Anadolu Selçuklu Devletini kurarak 1081 yılında Konya'yı başkent yapmışlardır.

Daha önce zihgir üzerine yaptığımız çalışmalara göre; zihgirin ilk ne zaman ortaya çıktığı konusu henüz tam anlamıyla açığa kavuşturulmamıştır. Ancak Osmanlı döneminde yoğun olarak kullanıldığına dair elimizde çok fazla örnek mevcuttur. Gevale kazılarında ele geçen üç[4] adet zihgirin ileri dönemlerde yaş tespitini yapmak için, arkeometrinin olanaklarını kullanmak bir zorunluluk olarak karşımızda durmaktadır.

Zihgir, ok atışı esnasında sağ elin (sağ elini baskın olarak kullananlar için) başparmağına takılan yüzüktür. Parmak boğumunu yaralanmalardan korumak amacıy-

1 Önder, 1971, 84.

2 Turan, 1998, 606.

3 Konyalı, 1964, 170. Uzunçarşılı, 1972, 88-89.

4 Sedef Zihgir daha önce 22. Ortaçağ Sempozyumunda tanıtılmıştır. Kemik zihgir kazı raporlarında yer almaktadır. Çoçuk zihgirini bu çalışmada ele alıyoruz.

la yapılmışlardır.[5] Şast olarak da adlandırılmıştır.[6] Diğer isimleri Osmanlı döneminde zingir, zehgir, zikir (Seyhani), zekir(Bursa), zeykir (Ankara, Niğde, Eskişehir, Malatya, Kahramanmaraş, Gaziantep), zufkür (Tekirdağ) şeklinde olup[7] : Arapça küştiban, İran eserlerinde ise engüştvane olarak geçer. Zihgir sadece okçu yüzüğü değil, aynı zamanda takı, aksesuar olarak da kullanılmıştır.

Zihgir üç bölümden oluşur; bunlar damak veya kaş, kulak ve eşik kısımlarıdır. Zihgirin parmak üzerine oturan uzunca yerine damak veya kaş denilmektedir. İç tarafına bazen deri yapıştırılan iç kısma kulak, kiriş takılan dış kenarına ise eşik adı verilir. (Şekil 1, 2)

2. Gevale Kalesi Çocuk Zihgiri

Gevale Kalesi 2019 yılı kazı sezonunda G-48 açmasında elek taraması sonucu çocuk zihgiri bulunmuştur. Envanterde 2019 GVL-7 numarası ile kayıt altına alınmıştır. Yapım malzemesi olarak kemik kullanılmıştır. Her ne kadar kazı raporu ve envanter fişinde 13. yüzyıl tarihlendirilmesi yapılmışsa da; 12-15 yy. daha makul bir tarihtir. Kalenin bu yıllar arasında faal olarak kullanıldığı bilinmektedir. Süslemeli bir zihgir olması ve bir çocuk tarafından kullanılması söz konusu yüzyıl aralığına işaret etmektedir.

Zihgirde kaş kısmının en ucundan kulak kısmı sonuna kadarki en uzun bölüm 24.3 mm ölçülmüştür. Kalınlık ise 2 mm verilmiştir. Başparmağın girdiği boşluk 14.95 x 12 mm olup, elipse çok yakın bir form vermektedir. Zihgir kulak kesiminden üst görünüşünde yatay simetri ekseninin tam ortasından kesildiği zaman hemen solunda bir çatlak bulunmaktadır. Ayrıca eşik kısmının üzerinde yay kirişinin geldiği yerde yoğun deformasyon vardır. Bu kaş ve eşikteki bozulmalar zihgirin okçuluk maksadıyla kullanıldığını göstermektedir (Şekil 3), (Fotoğraf 1, 2).

5 "Okçuların yayı çekerken sağ ellerinin baş parmaklarına incinmemesi için taktıkları genellikle kemikten halka şeklindeki yüzüğe zihgîr adı verilir" Küçükaşçı, 1998, 55. "Kemankeşlerin başparmaklarına geçirdikleri atış yüzüğüdür. Başparmak yay çekilen yeri muharrefi zigir yani başparmağa geçirilen yüzsük" olarak tanımlanır Şükun, 1944,1098. Başparmağa takılan zihgir ya da şast denilen özel yüzükle hem parmak korunur hem çilenin çekilmesi kolaylaşır Kahraman, 1995, 69. "Yüzükler kullanım açısından çeşitlilik gösterirler. Nişan ve nikâh yüzüklerinden başka, okçuların baş parmaklarına taktıkları, ok atmada kullanılan zihgîr adı verilen yüzükler vardır ki bugün de kullanılmaktadır" Oruç, 2017, 341.

6 "Şest, şın-sad ile şast şekliyle de yazılmakta olup, Farsça bir kelimedir. Aslen altmış demektir. Ayrıca, kemankeşlerin zihgiri anlamına da gelir. Şasta almak şeklinde, nişan almak anlamında kullanıldığı gibi, balık oltasının topu manası da vardır "Yavuz-Canatar, 2010:244. "Ok atanların başparmaklarına geçirdikleri yüksüğe verilen ad. Buna zıhgîr de denir. Şaştın yararı, okun hedefini bulmasıdır. Şast sayesinde kiriş titremez ve ok düz gider. Hatta usta kemânkeşler ok atarken şaştın üstüne su dolu fincan koyarlar ve oku fırlattıkları zaman fincandan bir damla dahî su dökmezlermiş. Okçular arasındaki "fincanı düşürmek" deyimi de buradan gelmektedir " Pala, 1989,282.

7 Tietze- Gilbert, 1967, 159.

Zihgirde süsleme de mevcuttur. Kaş bölümünde üç adet kazıma yöntemiyle içi içe iki daire açılmıştır. Muhtemelen ilk yapıldığı esnada bu üç noktada değerli taşlar ile kakma tekniği uygulanmış olmalıdır. Kakma tekniğinde zihgirdeki kaş bölümünün yüzeyinin düz ve pürüzsüz olması yay kirişinin rahat hareket etmesine olanak sağlamaktadır (Şekil 4).

Zihgirler de kulak bölümünün çatlaması okçulukta çok sık rastlanan bir durumdur. Ayrıca yay kirişinin hep aynı noktada kaşın üzerinden, eşikteki kertiğe yaptığı baskı bozulmayı hızlandırıcı bir etki yaratmaktadır. İlaveten yine zihgir kaşının üstünde eşiğin hemen altında hilal şeklinde bir çatlak da görülmektedir.

Okçuluk eğitimlerinin genellikle çocukluk döneminden başlayarak devam ettirildiği bilinmektedir.[8] İslam öncesi özellikle Çin kaynakları, Türklerin çocuklarına küçük yaştan itibaren ok atma eğitimi verdiklerini yazmaktadır.[9] Hz. Muhammet, çocuklara okuma yazma, yüzme ve okçuluğun öğretilmesini babalık görevi saymıştır. Bu dönemde çocuklar ok talimi için ucunda; temren yerine çamur topağı veya çekirdeği çıkarılmış hurma bulunan oklar kullanılıyordu.[10] Okçuluk Türklerde her zaman önemli bir uğraş olmuştur. Osmanlı Dönemi Okçuluk Tekkeleri bunun en güzel kanıtıdır. Yukarıda belirtildiği gibi zihgir atış esnasında parmağı korumaktadır. Söz konusu bir çocuğun parmağı olunca da buna daha fazla önem vermiş olmalıdırlar. Zira ciddi bir yaralanma hem çocuğa kalıcı zarar verebilir hem de okçuluktan soğutabilirdi. Ancak Gevale Kalesinde'ki çocuk zihgirinin benzeri bir örneğine rastlanmaması ilginçtir. İleride daha detaylı müze ve özel koleksiyon taramalarında çocuk zihgirlerinin bulunabilmesi mümkündür.

3. Antropometrik Ölçümler

Antik çağlardan beri insan vücudu çeşitli nedenlerle ölçülmüştür. 19. yüzyılın sonlarına doğru, halk sağlığı ölçümlerinin önem kazanmasıyla birlikte antropometri, klinik uygulamalar için yeni bir araç haline geldi. 19. ve 20. yüzyıllarda antropometri, çocuğun büyümesini etkileyen çevresel etkileri belirlemek için kullanılan ağırlık, çevre, boy ve deri kıvrım kalınlığı ölçümlerinde kendini gösterdi. Antropometrik ölçümler bireyin büyüme ve gelişmesi hakkında bize önemli bilgiler vermektedir. Ayrıca konumuz açısından önemli bir olgu; bin yıllık süreç içerisinde insan anatomik yapısı günümüz insanlarının anatomik yapısı ile aynıdır. Böylece çocuk anatomik yapısına bağlı olarak başparmak ölçüleri bin yıllık bir süreç içerisinde bilimsel olarak değişiklik göstermemektedir. Bu durumda antropometrik ölçümlerin, çalışmamız açısından, doğruluğunu kanıtlar niteliktedir.

Çalışmaya başlamadan önce ölçümlerin yapılabilmesi için gerekli olan izni almak üzere Konya İl Milli Eğitim Müdürlüğüne başvuruda bulunuldu. İl Milli Eğitim

8 Hunlar döneminde çocuklar küçük yaşlarından itibaren askeri eğitim alırlardı. Erkek çocukları koyun üzerinde küçük hayvanlara ok atarlar, büyüyünce tavşan ve tilki avlarlardı Göksu, 2018, 24.

9 Yücel, 1999, 13.

10 Yücel, 1999, 5.

Müdürlüğü'nün uygun görmesi üzerine, Konya merkez Selçuklu ilçesinde yer alan bir anaokulu ve bir ilköğretim okulu ile iletişime geçildi. Çalışmaya bu okullarda yer alan 4, 5, 6 ve 7 yaşlarındaki çocuklar dahil edildi. Çalışma her yaştan 200'er çocuk olmak üzere toplam 800 kişi üzerinde gerçekleştirildi.

Çalışmamızda farklı yaşlardaki çocuklarda başparmağın, articulatio interphalangialis hizasındaki çapları ölçüldü. Çap ölçümleri sagittal ve coronal planda gerçekleştirildi. Ölçümlerin tamamı aynı araştırmacı tarafından milimetrik kumpas ile yapıldı. Elde edilen ortalamalar tabloda ayrıntılı olarak verilmiştir. (Tablo 1)

4.Değerlendirme

Zihgir kullanımı, batıda Macarlar hariç, Türkler, İran, Kore, Japon, Çin, Moğol gibi doğulu toplumlara has bir okçuluk malzemesidir. Bu milletlerin ortak özelliği ise kompozit yay kullanarak, zihgir ile birlikte başparmak atışı tekniğini kullanmalarıdır.

Zihgirin bir çocuğa ait olduğu sonucuna iki ana veri ile ulaşılmaktadır. İlki insan anatomisi üzerinden yola çıkarak Anropoloji biliminin verileriyle, diğeri günümüzdeki okçuluk kulüplerindeki çocukların kullandığı zihgirlerin ölçüleri ile bir karşılaştırma yaparak elde edilmiştir. Ayrıca hem müzelerdeki yetişkin zihgirlerinin hem de günümüzde geleneksel okçuluk sporu yapan yetişkinlerin kullandığı zihgirlerin ölçülerine de bilmekteyiz.

Topkapı sarayı koleksiyonunda bulunan zihgirlerde eşik ve kulak arasındaki iki boşluk genelde 22-24 mm. arasında ölçülmüştür [11]. Manchester Müzesi'nde 19. ve 20. yüzyıl başlarına tarihlenen Osmanlı zihgirleri 20-22 mm arasını göstermektedir [12](Şekil: 6-9). Beçin Kalesi kazılarında 1995 yılında 19 mm çapında gümüş bir zihgir bulunmuştur[13] (Fotoğraf :3). Akşehir Müze envanterine kayıtlı iki adet zighirde çap ölçüleri birinde 28mm, diğerinde 20 mm olarak ölçülmüştür (Fotoğraf: 4, 5). Konya Koyunoğlu ve Etnoğrafya müzelerinde yetişkinlere ait benzer 23 mm ölçülerinde zihgir örnekleri vardır (Fotoğraf: 6). Yine Topkapı Sarayında bulunan, II. Mahmud'un bizzat kullanırken çatlaması üzerine uğur sayarak muhafaza edilen, zihgir ise 24 mm. çapındadır [14]. Böylece örneklerdeki veriye göre, zihgir içindeki baş parmak, genelde 19-24 mm aralığında bir boşluk (çap) içerisinde yer almaktadır. Gevale Kalesinde bulunan sedef zihgir de 21 mm çapta imal edilmiştir (Şekil: 5). Yoğun ok atan bir kişinin başparmak deformasyonu göz önüne alındığında 21 mm. başparmak ölçüsünün yetişkin bir erkeğe ait olduğu görülmektedir. Günümüzde geleneksel okçuluk sporu ile uğraşan kimselerde de başparmak deformasyonu görülmektedir. Hatta sol başparmak ile karşılaştırıldığında; sağ elle atış yapan başparmak iki kat daha büyük bir yapıya kavuşabilmektedir (Şekil 10).

11 Acar, 2013,28.

12 Altınkulp, 2015, atli_okculuk.com.

13 Ünal, 2018, 245.

14 Acar, 2013, 27.

Hasan Koç, Geleneksel Okçulukta 2014 yılı dünya şampiyonudur. Ulusal ve Uluslararası geleneksel okçulukta birçok başarısı bulunmaktadır. Tüm bu başarılar yoğun bir ok atışı ile gerçekleşmekte olup, kendisinin zihgir ölçüsü 23 mm çap ebatlarında olması da yukarıdaki genel özellik ile uyumludur.[15]

Yukarıdaki tüm veriler bir yetişkinin zihgir için geçerli baş parmak ölçülerini vermektedir. Sonuç olarak Gevale Kalesinde bulunan zighirin 14.95x12 mm ölçüsü ile bir yetişkine ait olması mümkün değildir. Günümüzde geleneksel okçuluk sporu yapan çocukların baş parmak ölçüleri ve zihgir ustaları ile yaptığımız görüşmeler; Gevale Kalesi'nde çıkarılan çocuk zihgirinin fiziksel özelliklerini doğrular nitelikte bilgiler vermektedir. Günümüzde geleneksel okçulukta kullanılan çocuk zihgirleri ile Gevale Kalesinde ele geçen çocuk zihgirinin ortak bir özelliği baş parmaktaki elips şeklindeki durumdur. Aynı elips şekli Gevale Kalesi çocuk zihgirinde de görmek mümkündür. Yetişkin zihgirinde ortadaki boşluk daireye yakındır. Anatomik olarak çocuk baş parmağı elipse yakın bir form vermekteyken, yaş ilerledikçe ve yetişkinlikte oval dairesel form oluşmaktadır. (Şekil 11, 12)

5. Sonuç

Sonuç olarak Konya Gevale Kalesi Kazısında ele geçen 14.95x12 mm. ölçülerindeki zihgir; öncelikle pozitif bilimsel veriler ışığında Antropometrik ölçümlerin 800 çocuk üzerindeki sonuçları 14,735-14,785mm ve 11.96-12mm ölçüleri, doğrudan 5 veya 6 yaşındaki bir çocuğun başparmak verilerini doğrular bilgiler vermektedir. Günümüzde geleneksel okçuluk sporu yapanların çocuk zihgirleri ile karşılaştırmalarda elips parmak şeklinin durumu ve 7, 8 yaş için 15x16.5 mm kullanımı yine; Ortaçağ Türk-İslam çağında okçuluğa başlama yaşının 5 veya 6 yaş olduğunu ortaya koymaktadır. Gevele çocuk zihgiri üzerindeki yoğun aşınmaların ok atıcılığı ile oluştuğu görülmektedir. Böylece zihgirin okçuluk maksadı ile kullanıldığı tespit edilmiştir. Zihgirdeki üç adet süsleme amaçlı kakma tekniği ile açılan yuvalarda tezyinat ibarelerini ortaya çıkarmaktadır. Konya Gevale Kalesi çocuk zihgiri, okçuluk tarihi ve sanat tarihi alanında bulunan ilk örnek olması bakımından önemli bir keşiftir. Ayrıca Selçuklu döneminde veya 15 yüzyıla kadarki dönem içinde çocuklarda okçuluğa başlama yaşının 5 veya 6 olduğu kanaati oldukça güçlü bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır.

15 Ömer Koç (Geleneksel Türk Okçuluğu Federasyon Sekreteri, Konya Bulcuk Spor Başkanı) ile yapılan görüşme.

KAYNAKÇA

Acar, Ş. M. (2013). *Osmanlıda Sportif Atıcılık Nişan Taşları*, İstanbul.

Göksu, E. (2018).*Okla Yükselen Millet Türklerde Ok ve Okçuluk*, İstanbul.

Kahraman, A. (1995). *Osmanlı Devleti'nde Spor*, Ankara.

Karpowicz. A. (2018). *Osmanlı Türk Yayları İmali ve Tasarım*, (Çev. M. Yılmaz Akbulut), İstanbul.

Konyalı, İ.H. (1964). *Abideleri ve Kitabeleri İle Konya Tarihi*, Konya.

Küçükaşçı S. M. (2013).Yüzük, İslam Ansiklopedisi, 57-58.

Oruç, Z. (2017). Selçuklularda Bir Hâkimiyet Alâmeti Olan Mühür-Yüzük Ve Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Researc*h, (10/54), 340-349.

Ölmez, N. F. ve Özdamar, H.(2017). Bir Yüzüğün Öyküsü: Zihgir, İdil, (6/33), 1555-1579.

Önder, M. (1971) *Mevlâna Şehri Konya*, Ankara.

Pala, İskender,(1989). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Cilt:2, Ankara.

Şükün, Z. (1944). Zihgir, *Farsça-T*ürkçe lûgat: Ge*ncinei Güftar; Ferhengi Ziya*, 1098.

Tietze, A. and Lazard, G. (1967), Persian Loanwords in Anatolian Turkish, *Oriens*, Vol. 20, 125-168.

Turan, O. (1958).*Türkiye Selçukluları Hakkında Resmi Vesikalar*, Ankara.

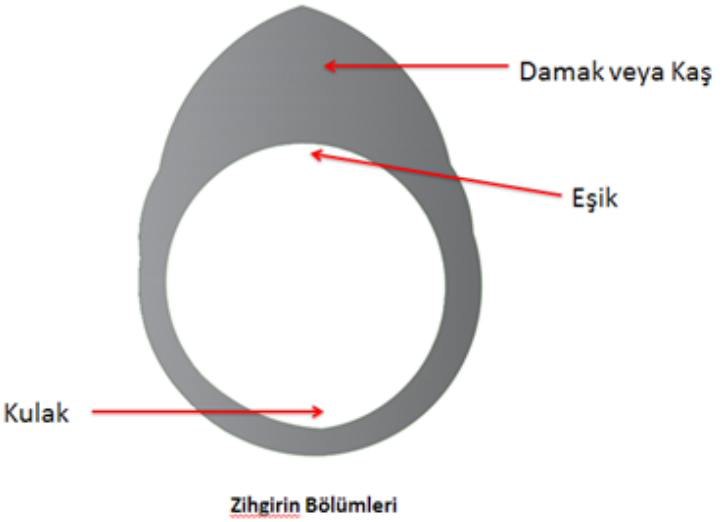
Uzunçarşılı, İ. H. (1972). *Osmanlı Tarihi*, C. I, Ankara,

Ünal, H. R. (2018*). Beçin Kazılarının 15 Yılı (1995-2009),* Muğla.

Yavuz, K. ve Canatar, M.(2010), *Mustafa Kani Bey Okçuluk Kitabı 1836*, İstanbul.

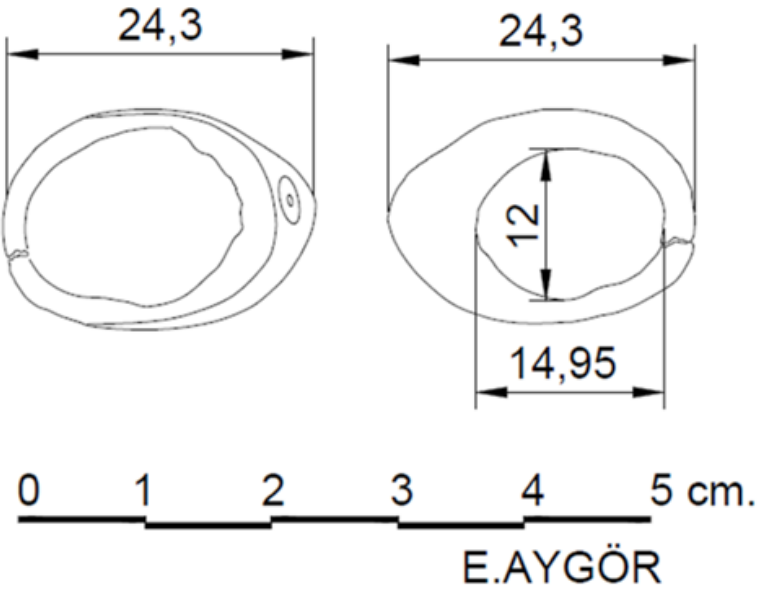
Yücel, Ü. (1999). Türk Okçuluğu, Ankara.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

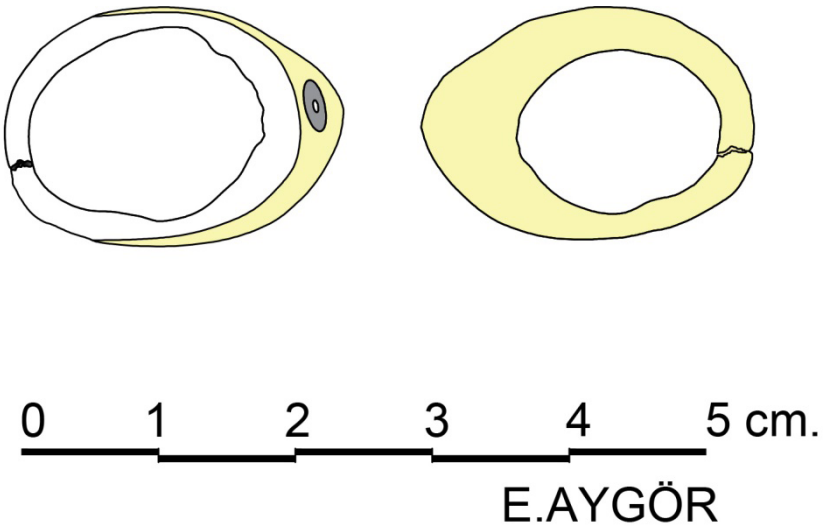


Şekil 1 Zihgirin Bölümleri

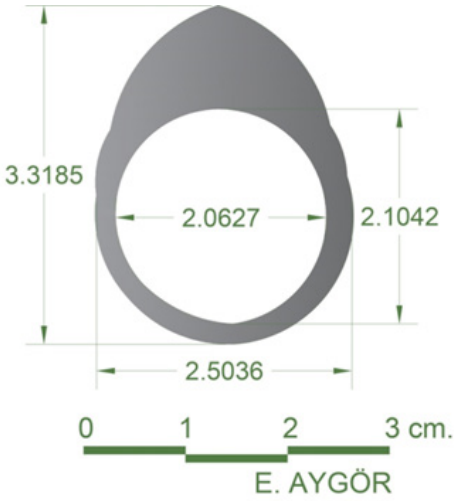
Şekil 2 Zihgirin Bölümleri (Konya Etnografya Müzesinde Bulunan 3020 Envanter Numaralı Zihgir)



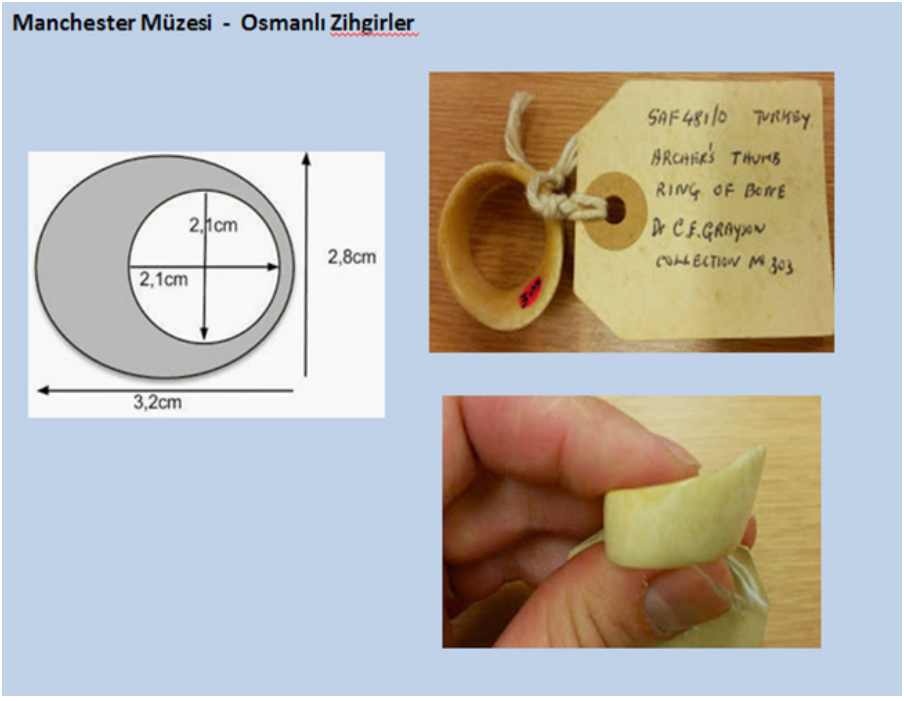
Şekil 3 Konya Gevale Kalesi Çocuk Zihgiri Çizimi ve Ölçüleri



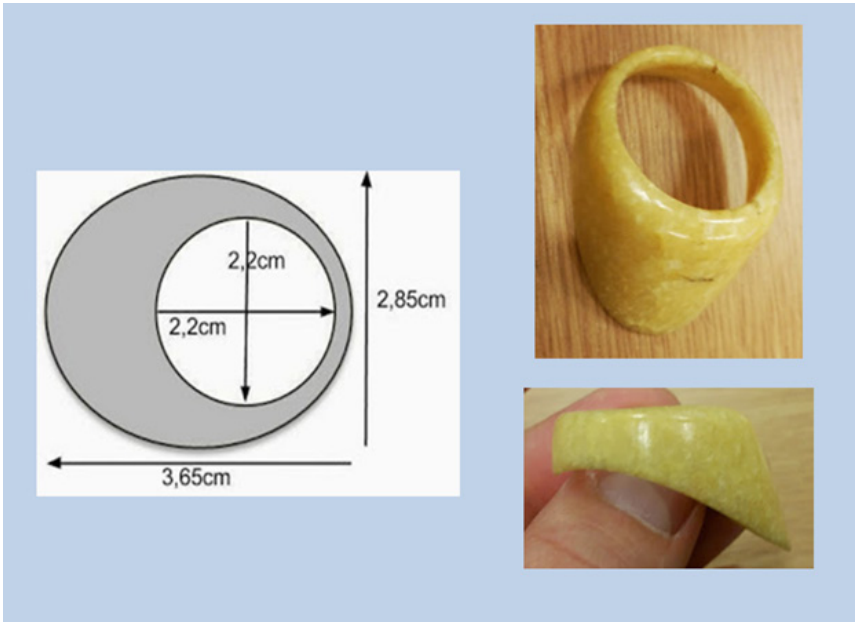
Şekil 4 Konya Gevale Kalesi Çocuk Zihgiri Renkli Çizimi



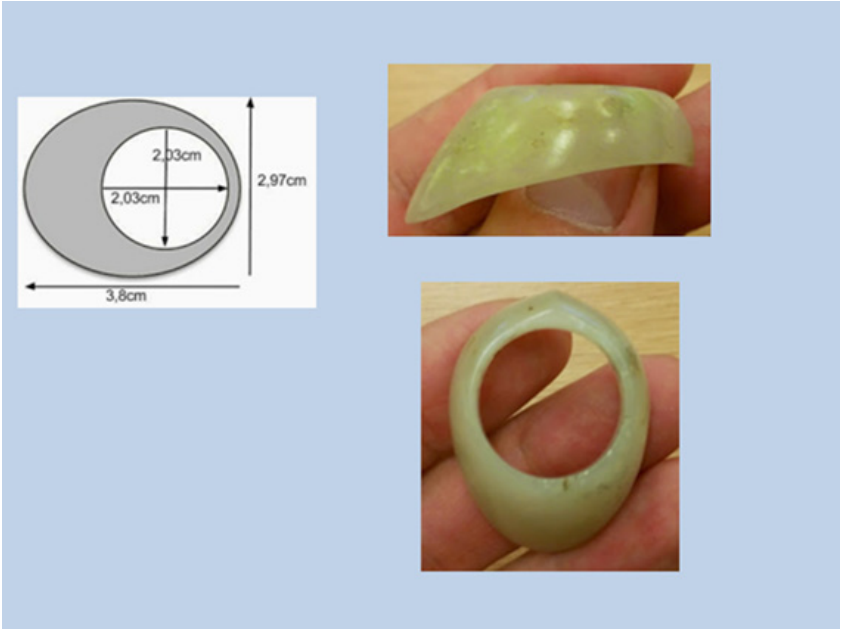
Şekil 5 Konya Gevale Kalesi Sedef Zihgir Ölçüsü



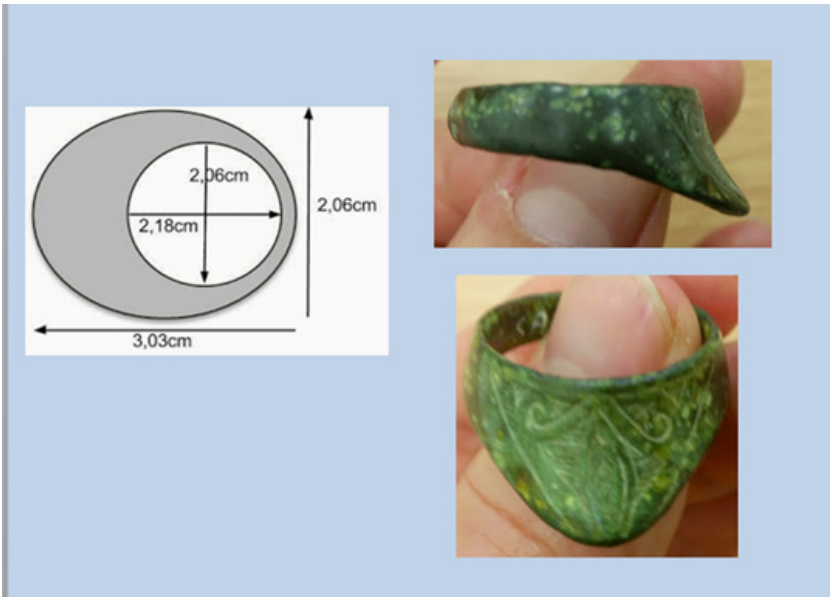
Şekil 6 Manchester Müzesi Osmanlı Zihgirleri (Altınkulp)



Şekil 7 Manchester Müzesi Osmanlı Zihgirleri (Altınkulp)



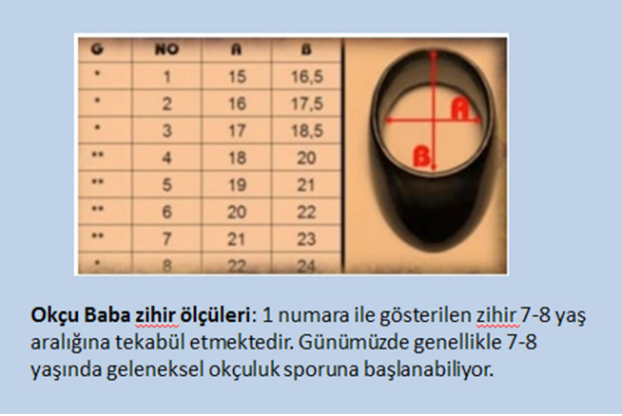
Şekil 8 Manchester Müzesi Osmanlı Zihgirleri (Altınkulp)



Şekil 9 Manchester Müzesi Osmanlı Zihgirleri (Altınkulp)

Şekil 10 Günümüzde Yetişkin Geleneksel Okçuluk Sporu Yapanlara Ait Zihgir ve Ölçüsü (A. Yeşilkaya)

Şekil 11 Günümüzde Geleneksel Okçuluk Sporu Yapan Bir Çocuğa Ait Zihgir ve Ölçüsü (Ö. KOÇ)



Şekil 12 Günümüzde Geleneksel Okçuluk Sporu Yapan Çocuklara Ait Zihgirlerin Ölçüsünü Veren Tablo (https://okcubaba.com/)

Şekil 13 Günümüzde 7-8 yaşında bir çocuğa yapılan zihgir ve ölçüleri (A. Yeşilkaya)

Fotoğraf 1: Konya Gevale Kalesi Çocuk Zihgiri

Fotoğraf 2: Konya Gevale Kalesi Çocuk Zihgiri

Fotoğraf 3: Becin Kalesi Kazısı 1995 Gümüş Zihgir (R.H. Ünal)

Fotoğraf 4: Akşehir Müzesi Bronz Zihgir 28 mm. çap (Y.ERTEN)

Fotoğraf 5: Akşehir Müzesi Bakır Zihgir 20 mm. çap (Y.ERTEN)

Fotoğraf 6: Konya Koyunoğlu Müzesinde Bulunan 1196 Envanter Numaralı Zihgir 23 mm Bronz

Tablo 1. Farklı yaşlardaki çocuklara ait parmak çap ölçümleri(mm) (M. ACAR)

Parametreler **Yaş**	**Sagittal çap** **(n=200)**	**Coronal çap** **(n=200)**
4	14,240	11,495
5	**14,735**	**11,965**
6	**14,785**	**12**
7	15,375	12,565

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1108419
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1253-1279. Araştırma | *Research*

ATATÜRK MÜZE EVLERİ BAĞLAMINDA RACO ATATÜRK EVİNİN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF RACO ATATÜRK'S HOUSE IN THE CONTEXT OF ATATÜRK HOUSE MUSEUMS

Fehime Mine TEMİZ*

Servet ÖZKAN**

Öz

Toplumda, tarihsel olaylarla ön plana çıkmış, içinde bulunduğu kültüre yön vermiş olmakla saygı duyulan, önemli sayılan kişilerin evleri zamanla birer müze eve dönüştürülmüştür. Bunlar arasında, Atatürk müze evleri Türkiye için ayrı bir grup oluşturmaktadır. Bu yapılar, bazılarının özgün işlevi farklı olmakla birlikte topluca "Atatürk Evi" olarak anılırlar. Savaş yıllarında bazıları karargâh işlevi görmüş, çoğu tarihi bir sürece, önemli olaylara tanıklık etmiştir. Yakın zamanda, Suriye'nin kuzeybatısında, Afrin - Raco'da, Atatürk'ün bir süre kaldığı bir evin daha varlığı kamuoyuna duyurulmuştur. Bu makalede, Osmanlı cephesinde, birinci dünya savaşının son günlerinde, karargâh olarak kullanıldığı ileri sürülen yapının bu işlevi tartışılmakta, Atatürk ile ilişkisi ve dönemin olayları bağlamındaki yeri ve önemi ortaya konmaktadır. Aynı zamanda yapı, mimari özellikleri ile de incelenmekte, bölgenin konut mimarisi ve Atatürk müze evleri bağlamında değerlendirilmektedir. Yapı, Hacı Halil Köyünün en yüksek noktasında ve çevreye hâkim konumdadır. Birinci dünya savaşı sırasında Osmanlı ordusuna destek veren Hanif Ağanın konağı olarak bilinmektedir. Duvarlarla çevrili geniş bir avlunun kuzeybatısına yaslanmış durumda, kuzey-güney doğrultusunda, dikdörtgen planlı, bir bodrum ve bir ana kattan oluşan bir kütle ve güneyindeki bir geçitten meydana gelen yapı, yığma kâgir sistemde inşa edilmiştir. Avlu içindeki taş yığınları, bölgenin geleneksel mimarisi de dikkate alındığında daha başka kütlelerinde burada mevcut olduğu izlenimini doğurmaktadır. Tonozla örtülü, basık ve penceresiz bodrum katın bir kiler olduğu anlaşılmaktadır. Suriye ve Güney Anadolu geleneksel konut mimarisinin bir örneği olan yapı, Birinci Dünya Savaşının sonunda, Atatürk'ün karargâh olarak kullandığı bir yapı olması, Misak-ı Millî sınırlarının belirlendiği bir sürece tanıklık etmesi bakımından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Afrin, Raco, Konut Mimarisi, Müze Ev, Atatürk Evi*

* Dr. Öğretim Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1874-3606 ♦ E-mail: mtemiz@mku.edu.tr

** Dr. Öğretim Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7113-9136 ♦ E-mail: cayanservet@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 24.04.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 02.10.2022*

Abstract

The houses of the people who came to the forefront with historical events, who were respected for giving direction to the culture they lived in, and who were considered important, were turned into house museums over time. Among them, Atatürk House Museums constitute a separate group for Turkey. These structures are collectively referred to as "Atatürk Houses", although some of them have different original functions. In terms of their functions for Atatürk's use, they can be classified as residence, accommodation and headquarters. Most of the buildings that served as headquarters during the war years witnessed a historical process, and some of them stood out in particular.

Undoubtedly, there are many structures within and outside the borders of Turkey, in which Atatürk resided on various occasions, apart from those currently in museum status. Recently, the existence of another house known to the local people, where Atatürk stayed for a while, has been announced to the Turkish and world public opinion in the Hacı Halil Village of the Raco District of Afrin, in the northwest of Syria. The function of the building, which is claimed to have been used as headquarters on the Ottoman front in the last days of the First World War, is discussed in this article, and its relationship with Atatürk and its place and importance in the context of the events of the period are revealed. At the same time, the architectural features of the building are examined and evaluated in the context of the residential architecture of the region and Atatürk House Museums.

The structure is at the highest point of Hacı Halil Village, dominating the environment. It was built in 1890 and known as the mansion of Hanif Ağa, who supported the Ottoman army during the First World War.

It leans to the northwest of a wide courtyard surrounded by walls, in the a north-south direction. The building, which is rectangular in size, and which consists of a basement and a main floor, and a passage to the south, was built in a masonry system.

Considering the traditional architecture of the region, the piles of stones in the courtyard give the impression that there are other structural units here. The main floor of the preserved structure on the northwest side is reached through the gate on the southeast side, by climbing the steps through the passage. The basement floor is accessed via steps from the courtyard through an arched opening in the east wall. It is understood that this vaulted, low and windowless space was a cellar.

The vaulted cellar space, which is descended from the courtyard with a few steps, and similar housing forms formed in the living units on the upper floor are also encountered in Aleppo, Kilis, Antep, Urfa and Diyarbakır.

The building, which is an example of the traditional residential architecture of Syria and Southern Anatolia, is important in that it is a building that Atatürk used as his headquarters at the end of the First World War, witnessing a process in which the borders of the National Pact were determined.

Keywords: *Afrin, Rajo, House Architecture, House Museums, Atatürk Houses*

Giriş

Çağımızın müze türleri arasında "müze evler" hatırı sayılır bir grubu oluşturur. Müze evler, tarihi ve kültürel miras müzeleri sınıfında yer alır. 1998 yılında, müze evlerin korunması ve yönetimine yönelik olarak "Uluslararası Müzeler Konseyi" (ICOM) altında, "Uluslararası Tarihi Ev Müzeleri Komitesi" (DEMHIST: *Fr. demeures historiques*) kurulmuştur[1]. Komitenin bu doğrultudaki çalışmaları sonunda, benzeşik müze evler arasında ilişkiler kurmak, koruma, restorasyon ve yorumlanmalarında standartları belirlemek üzere bir sınıflandırmaya girişilmiş ve dokuz kategoride karar kılınmıştır. Bu sınıflandırmanın birinci kategorisi "Önemli Kişilerin Evleri (*personality houses) (yazarlar, sanatçılar, müzisyenler, politikacılar, askeri kahramanlar vb.)*" olarak tanımlanmıştır[2]. "Tarihsel olaylarda ön plana çıkmış (politikacılar, askerler, devlet kurucuları vb.) ve içinde bulunduğu kültüre yön veren (sanatçılar, şairler, yazarlar vb.) kişilere toplum "önemli olma" vasfı vermiştir. Bu nedenle yaşadıkları mekânlar herhangi bir kişinin evinden daha özel bir konuma sahiptir"[3]. Bu kategori kapsamında, Atatürk müze evleri, Türkiye için ayrı bir grup oluşturmaktadır.

"Atatürk, Millî Mücadele dönemi boyunca, Kurtuluş Savaşı süresince ve daha sonra da Cumhuriyet döneminde, pek çok kasabamızı, hatta köylerimizi ziyaret etmiş, oralarda konaklamış ya da yaşamış, vakit geçirmiş, bazen önemli kararlar almış, bazen önemli olayların başlangıcı bu evlerde gerçekleşmiştir. Bu binaların hepsine önce Devlet, olmazsa yerel halk ya da belediyeler sahip çıkmış ve çoğunlukla da Atatürk müzesi, evi olarak bu binalar korunmuştur"[4].

Bu yapılar, bazılarının özgün işlevi ve Atatürk tarafından kullanılma biçimleri farklı olmakla birlikte topluca söz edildiğinde "Atatürk Evleri" olarak anılırlar. Savaş yıllarında, bu yapıların bir kısmı karargâh olarak kullanılmıştır.

Yakın zamanda, TSK tarafından gerçekleştirilen Zeytin Dalı Harekâtı[5] kapsamında, 18 Mart 2018'de, Suriye sınırlarındaki Afrin'in denetim altına alınmasını takiben Raco beldesinde, bu işlevi görmüş bir ev daha tespit edilmiştir. Yapı, Misak-ı Millî sınırlarının belirlendiği tarihi bir sürece tanıklık etmesiyle önem arz etmektedir. Hatay Valiliği, söz konusu yapıyı Atatürk müze evi olarak değerlendirilmek üzere restorasyon sürecini başlatmıştır. Bu makalenin müellifleri, yapıyı sanat tarihi disiplini çerçevesinde değerlendirmek üzere valilik tarafından görevlendirilmiş ve yerinde incelemelerde bulunmuşlardır.

---

1 Bk. https://icom-demhist.org/, Erişim tarihi: 21.03.2022.

2 Behrens ve Bryant, 2007, 1-2, https://demhist.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/11/2019/01/CategorizationProject.pdf, Erişim tarihi: 21.03.2022; Ayrıca bk. Pavoni, 2001, 16-21.

3 Uz, 2009, 267.

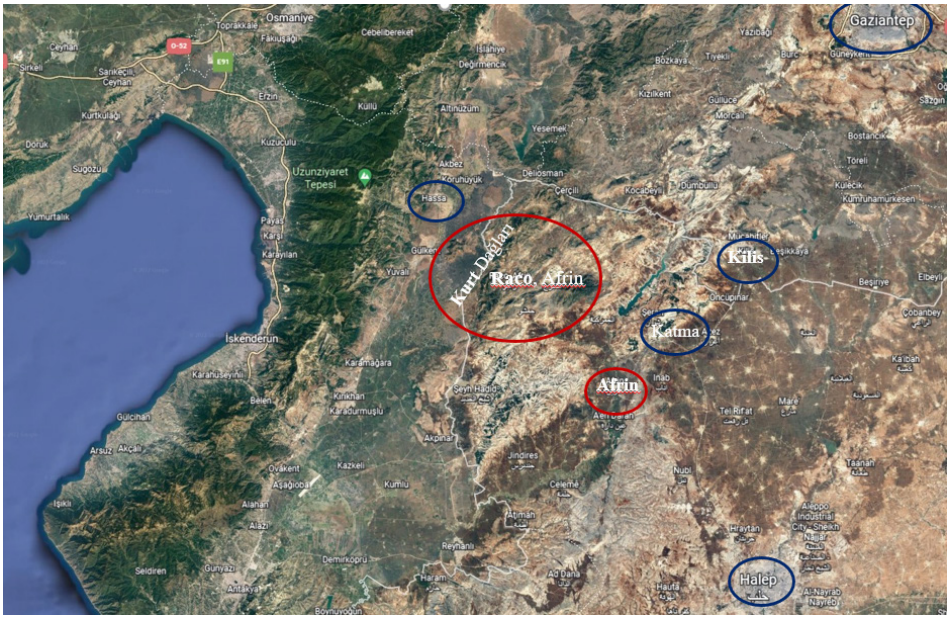
4 Bk. Çiğdem Berdi Gökhan, https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ataturk-muze-evleri-ve-koskleri/?pdf=3795, Erişim tarihi: 02.03.2022.

5 Bk. https://www.msb.gov.tr/tr-TR/ZeytinDaliHarekati, Erişim tarihi: 03.04.2022.

Raco Atatürk evinin mimari özelliklerinin incelenmesi, bölgenin konut mimarisi ve Atatürk müze evleri bağlamında değerlendirilmesi bu makalenin konusunu oluşturmaktadır.

Afrin-Raco'nun ve Raco Atatürk Evinin (Hanif Ağa Konağı) Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele Sürecindeki Yeri ve Önemi

Günümüzde Suriye sınırları içinde bulunan Afrin, Halep'in kuzeybatısında, yaklaşık 50 km. mesafedeki bir ilçesidir. Afrin şehir merkezi Türkiye'ye yaklaşık 30 km. uzaklıktadır[6]. Afrin'e bağlı bir belde olan Raco'nun, Türkiye'nin Hatay, Gaziantep ve Kilis illeri ile sınırı bulunmakta, Hatay'ın Hassa İlçesinin doğusunda kalmaktadır (Harita 1). "Türkiye-Suriye sınırının buradaki bölümü, Kurt Dağları (Suriye) ile Hassa leçeliklerini (lav akıntıları) birbirinden ayırırken aynı zamanda Hassa-Suriye arasındaki sınırı oluşturur"[7]. Afrin ve Raco, 1516 Mercidabık zaferinden itibaren *hukuken* 20 Ekim 1921'e kadar Osmanlı egemenliğinde kalmıştır[8].



Harita 1: Afrin, Raco, Katma ve Diğer Önemli Merkezlerin Harita Üzerindeki Konumu (Google Earth'ten İşlenerek, https://earth.google.com/web/, Erişim tarihi: 26.04.2020)

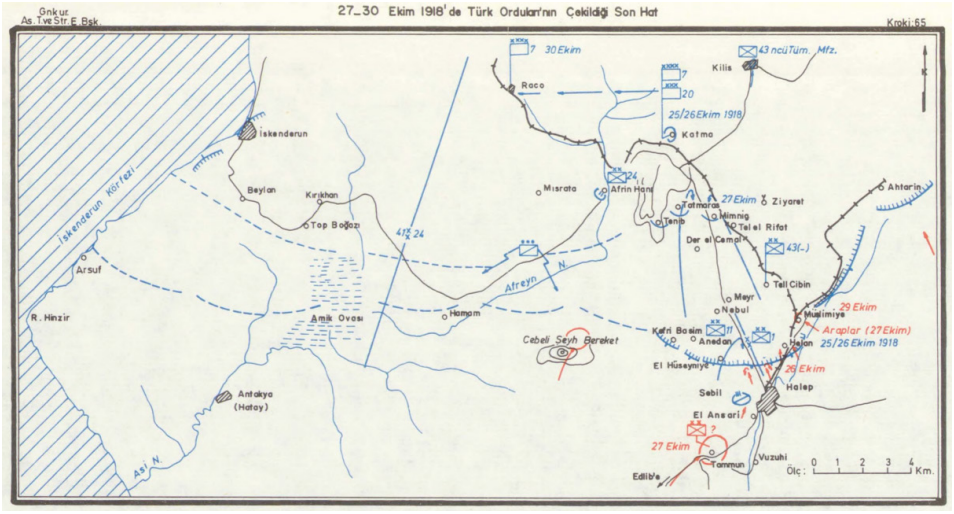
6 Demir, 2018, 11.

7 Atasoy, Geçen ve Korkmaz, 2012, 110.

8 Demir, 2018, 15-16.

Birinci dünya savaşının son döneminde, Suriye-Filistin cephesinde, yıldırım ordularının uğradığı başarısızlık sonucunda, Mustafa Kemal Paşa, başında bulunduğu 7. Kolorduyu önce Halep'e, sonra daha kuzeye doğru çekmiştir. 26 Ekim 1918'de, İngiliz süvari ordusu ve asi Arap kuvvetlerine karşı, Birinci Dünya Savaşının son muharebesi olan Katma muharebesini kazanarak düşman ordusunun hızlı ilerlemesini durdurmuştur[9].

"7. Ordu komutanlığının askeri harekâta ait verdiği 28 Ekim tarihli son ordu emrine göre alınan tertiplerle Türk süngüleri, bu bölgedeki milli hududumuzu çizmiş bulunuyordu. Ordu, İskenderun şehri ve kıyıları ile birlikte İskenderun-Beylan-Der el Cemal- Tell el Rıfat ve doğu uzamı genel hattını koruyordu (Harita 2). İki gün sonra Antakya'yı da sınırı içine almış bulunuyordu. Ordu karargâhı 30 Ekim'de Raco'ya alındı"[10]. 31 Ekim 1918'de Atatürk, Adana'ya gitti ve Yıldırım Ordular Grubunun başına getirildi[11].



Harita 2: 27-30 Ekim 1918'de Türk Ordusunun Çekildiği Son Hattı Gösteren Harita (Komisyon, 1986)

Bu süreçte Mustafa Kemal Paşa, bölgede silah, mühimmat ve erzak dağıtmış, 28-29 Ekim 1918 gecesinin birkaç saatini Kilis'te geçirerek sivil halk örgütlenmesini yani Kuvâ-yı Millîye'nin oluşumunu başlatmıştır[12].

"Afrin şehir merkezinin 3-4 km. kuzeyinden geçen Anadolu-Bağdat demiryolu, Raco ve Ekbez üzerinden Islahiye'ye yani Anadolu'ya ulaşmaktaydı. Türk ordusu, 1.

9 Hatipoğlu: 2017, 137-139.

10 Komisyon, 1986, 730; Ayrıca Bk. Demir, 2018, 19-34.

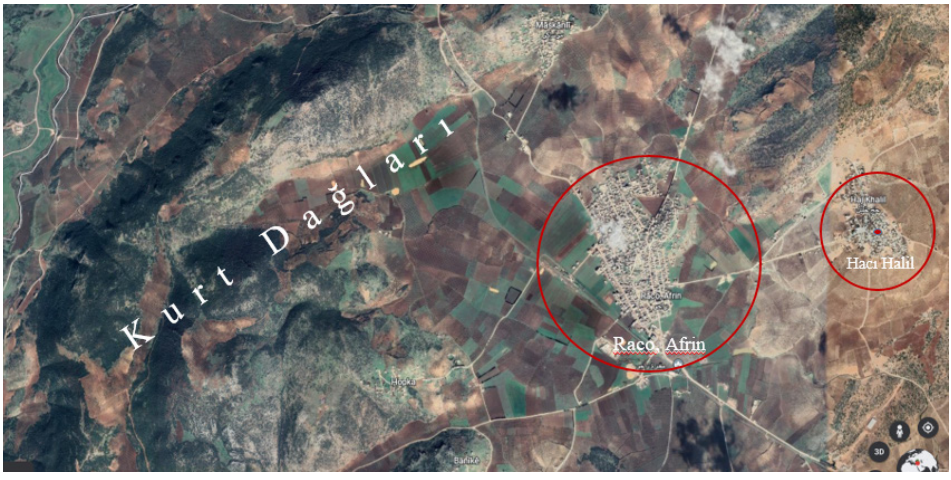
11 Komisyon, 1986, 730-731.

12 Hatipoğlu, 2017, 140-146.

Dünya Savaşı ve Millî Mücadele yıllarında, ordunun ulaşım ve lojistiğini Raco üzerinden sağlamıştı"[13].

"Anadolu-Bağdat Demiryolu hattının önemli kollarından olan Katma, Afrin, Raco ve çevresi, bu yüzden Mondros Mütarekesi sonrasında da elde tutulmaya çalışılmış fakat iki ay içerisinde işgal edilmiştir"[14]. İlerleyen süreçte, İngiliz ve Fransızların işgaline uğrayan Raco ve Afrin kâğıt üzerinde kaybedilmiş ise de[15] Adana, Mersin, Gaziantep, Hatay, Urfa ve Maraş, Atatürk'ün Katma Zaferi sonrasında aldığı tedbirler neticesinde işgalden kurtulmuşlardır[16].

Yapılan sözlü tarih çalışmaları sonucunda, Atatürk'ün yukarda anlatılan olaylar esnasında, Raco'nun kuzeydoğusundaki Hacı Halil köyünde bulunan bir evde kaldığı bilgisi edinilmiştir. Bu ev, o dönemde Osmanlı ordusuna destek veren Hanif Ağa'nın konağıdır. Bu hatıranın köy halkının hafızalarında canlı olduğuna tarafımızdan şahit olunmuştur. Atatürk'ün bu evde bulunduğu zaman aralığı ise tam olarak tespit edilememiştir. Diğer yandan köy halkı, evin görüşünün hâkim olduğu Kurt Dağlarının doğu eteklerini işaret ederek Türk askerlerinin orada mevzilenmiş olduğu bilgisini paylaşmışlardır (Harita 3).



Harita 3: Raco ve Hacı Halil Köyünün Harita Üzerindeki Konumu
(Google Earth'ten İşlenerek, https://earth.google.com/web/, Erişim tarihi: 26.04.2020)

13 Demir, 2018: 34.
14 Demir, 2018, 34.
15 Demir, 2018, 34-61
16 Hatipoğlu, 2017, 146

Konuyla ilgili ulusal ve uluslararası basında geniş yer bulan haberlerde, söz konusu yapının Atatürk'ün Katma Savaşı stratejisini belirlediği yer olduğu belirtilmiştir[17]. Erişebildiğimiz yayın ve belgelerde, Atatürk'ün Katma Zaferi öncesi Raco'da bulunduğuna dair bilgiye rastlamadık. Ancak dönemin askeri kayıtlarında, Filistin cephesindeki gelişmeler ve ordunun kuzeye çekilmesi esnasında, Halep'in kuzeybatısının savunmaya daha uygun olduğu, Halep dolaylarından anayurda ulaşan Antep - Maraş istikametinin büsbütün açık bırakılmaması üzerinde durulmuş[18], Raco'nun güney ve güneybatısında ordunun toplanmasına uygun araziler bulunduğu ve burada keşifler yapılması[19], 24. Tümenin Raco yöresine alınmasının düşünüldüğü ifade edilmiş, "Yıldırım Ordular Grubunca Raco civarında kuvvetlice bir ihtiyat bulundurulması istenmiştir"[20]. Bu veriler dikkate alındığında, 25 Ekim sonrasında, Atatürk'ün Halep'ten kuzeye doğru çekilirken, gerek Katma Muharebesine hazırlık gerekse de sürecin ilerleyişinde ortaya çıkabilecek farklı olasılıkları değerlendirmek ve önlemler almak üzere, uygun ve güvenli bir konumda olan Raco'da gözlem ve keşifler yapmış olma ihtimali oldukça kuvvetlidir.

Dönemin yukarda açıklanan olayları dikkate alındığında, Raco'daki Hanif Ağa Konağının Katma zaferinin hazırlık sürecinden başlayan ve sonrasında Osmanlı ordusunun konuşlandığı ve koruduğu hattı oluşturan, Mondros Mütarekesi ve Misak-ı Millîde esas alınan Güney sınırlarının belirlendiği, aynı zamanda Mustafa Kemal Paşa tarafından bölgedeki sivil direnişin örgütlendiği, Kuvâ-yı Millîyenin ilk nüvesinin oluşturulmaya başlandığı bir sürece tanıklık etmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Yapının Mimari Özellikleri

Konum ve İnşa Tarihi

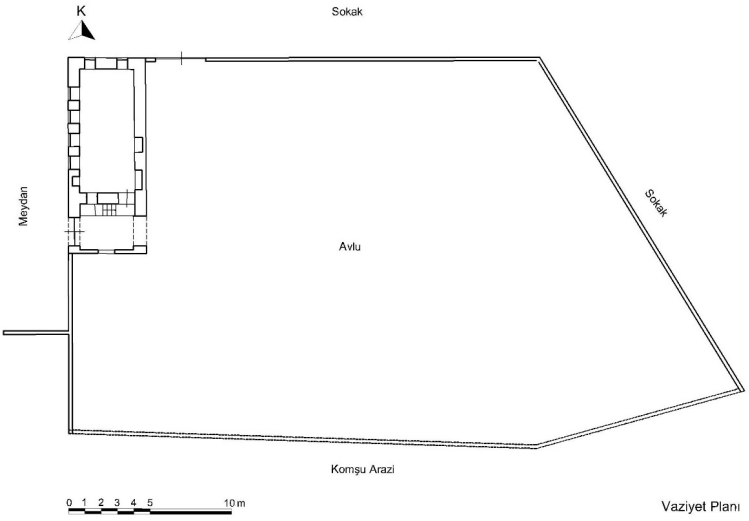
Yapı, Suriye sınırları dâhilinde, Afrin'e bağlı Raco Beldesi, Hacı Halil Köyü'nün merkezinde, yerleşimin en yüksek noktasında bulunmaktadır. Ana cephesi batıya bakan binanın, Katma Savaşı ve onu izleyen günlerde Osmanlı askeri birliklerinin mevzilendiği tepelere (Kurt Dağları) hâkim konumda bulunduğu ve aynı yönde, önünde bir meydanın yer aldığı görülmüştür. Meydanda, yapının kuzeybatısında bir su kulesi yer almaktadır. Meydanın doğusunda, duvarlarla çevrili, yaklaşık 600 metrekarelik geniş bir avlunun kuzeybatısına yaslanan yapı, Suriye iç savaşı sırasında zarar görerek kısmen tahrip olmasına rağmen ayakta kalmıştır (Çiz. 1). Yapının batı cephesindeki kitabe tahrip olduğu için okunamamış, 1890 yılında inşa edildiği sözlü olarak ifade edilmiştir.

17 Bk. https://www.aa.com.tr/tr/dunya/ataturk-un-afrin-deki-tarihi-karargahi-bulundu/1192719, Erişim tarihi: 3.03.2022.

18 Komisyon, 1986, 717.

19 Komisyon, 1986, 722.

20 Komisyon, 1986, 728.



Çizim 1: Raco Atatürk Evi Vaziyet Planı

Farklı malzemeler kullanılarak örülen avlu duvarının çeşitli tadilatlardan geçtiği anlaşılmaktadır. Yer yer tahrip olmuş mevcut duvarın batı cephesinin güney bölümü kısmen yıkılmış durumdadır (Res. 1). Kuzey cephenin doğusunda sonradan açıldığı anlaşılan betonarme muhdes giriş, avluya ulaşımı sağlayan diğer geçiştir (Res. 2). Avluda, bir adet yuvarlak değirmen taşı ile bir adet kare biçimli, ortası oyuk taş bulunduğu tespit edilmiştir.

Resim 1: Avlu Güney Bölümündeki Yıkıntı Duvar İzleri

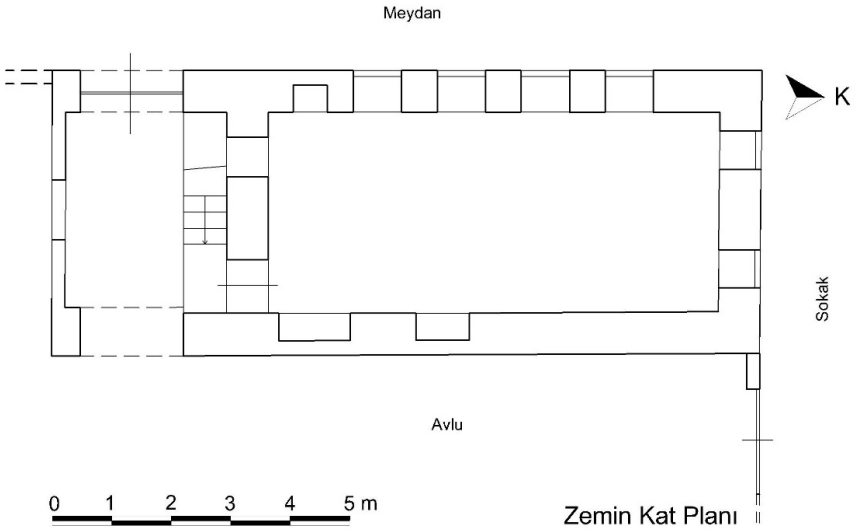
Resim 2: Yapının Kuzey Cephesi ve İkinci Avlu Girişi

Plan Kuruluşu ve İşlev Dağılımı:

Yapının günümüze ulaşan bölümü, iki kısımdan meydana gelmektedir. Kuzeyde kalan birinci kısım, yol kotundan yüksek tutulmuş bir zemin kat ve avlu kotundan alçak tutulmuş bir bodrum kattan oluşmaktadır. Her iki kat, da kuzey-güney doğrultusunda konumlanmış, dikdörtgen planlı birer mekândan ibarettir. Yaşama birimi (oda) olduğu anlaşılan zemin katın iç ölçüleri, 780 cm. x 337 cm.; kiler olarak işlev gördüğü anlaşılan bodrum katın iç ölçüleri, 760 cm. x 275 cm'dir.

Meydan kotunda bulunan ikinci kısım, ilkine güneyden bitişiktir. Bu kısım, doğu-batı doğrultusunda, dikdörtgen planlı bir geçit durumundadır. 327 cm. x 270 cm. ölçülerindeki bu mekân, sokak ile avlu arasında bağlantıyı sağlamaktadır. İki kısmın dış ölçüleri toplam olarak 1192 cm. x 475 cm'dir.

Geçide, meydandan, batı ucundan bir kapı ile girilir ve doğu ucundaki açıklık ile avluya ulaşılır. Geçidin kuzey duvarı, ilk kısmın güney duvarıdır. Zemin kattaki ana mekâna bu duvara yaslanmış basamaklarla çıkılır. Duvarın batı kenarından başlayan ve kuzeye doğru uzanan bir kaide üzerinde, kuzeyde yüksekçe bir seki, güneyde ise dört rıhtla çıkılan bir sahanlıkla sonlanan merdiven yerleştirilmiştir (Çiz. 2). Sahanlıktan ana mekâna (oda) girilir. Sahanlıktan sonra odanın girişi de bir rıht yükseltilmiştir. Girişte çift kapı kanadının taradığı alanı kaplayan eşiklik, odanın zemininden alçak tutulmuştur.



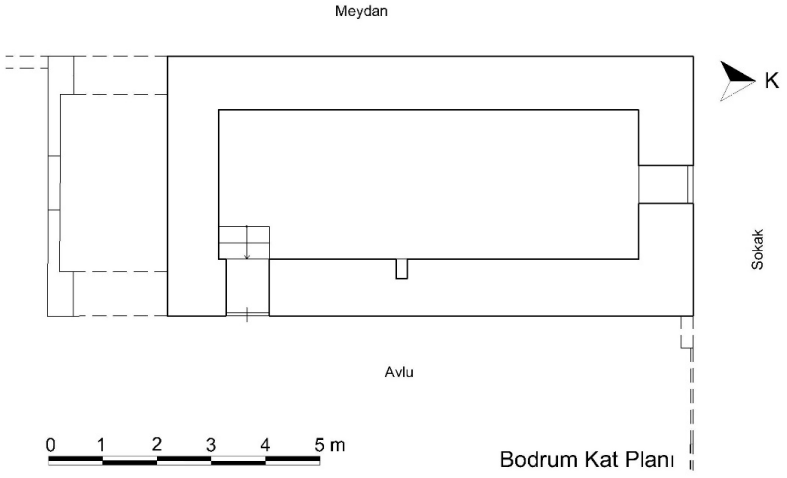
Çizim 2: Raco Atatürk Evi Zemin Kat Planı

Mekânın güney duvarında, kapıdan başka, geçide bakan bir de pencere vardır (Res. 3). Mekânın diğer pencerelerinden üç tanesi batı cephede, iki tanesi ise kuzey cephede sıralanmışlardır (Res. 4). Ayrıca batı duvarın güney kenarında bir, doğu duvarın güney tarafında iki niş bulunmaktadır.

Resim 3: Zemin Kat İç Mekân Güney, Doğu ve Batı Duvarları

Resim 4: Zemin Kat İç Mekân Kuzey ve Batı Duvarları

Bodrum katın girişi, avludan, doğu duvarın güney kenarındandır. Mekâna, duvarın biraz içinden başlayan bir rıht ile alçaltılmış, duvar kalınlığı kadar devam eden sahanlık ve devamında 3 rıht, 2 basamaklı bir merdivenle inilir (Çiz. 3, Res. 5). Doğu duvarının ortasında küçük bir niş ve kuzey duvarında küçük bir pencere vardır.



Çizim 3: Raco Atatürk Evi Bodrum Kat Planı

Resim 5: Bodrum Kat İç Mekânı

Kalan duvar parçaları ve avludaki taş yığınlarından yapının güneye doğru devam ettiği, bu yönde, aynı ende ve doğrultuda en az bir mekân daha bulunduğu anlaşılmaktadır. Geçidin güney duvarının iki kenarındaki duvarlar ve duvar üzerindeki pencere buna işaret etmektedir. Pencerenin geçit zemininden yüksekliği, bu mekânın kotunun da korunagelmiş ana mekân ile aynı ya da yakın olduğunu düşündürmektedir. Buraya avludan basamaklarla çıkılarak geçilmiş olmalıdır. Aynı şekilde bir bodrum katı olup olmadığını gösteren bir veri mevcut taş ve harç yığınları arasında izlenememiştir. Farklı noktalarda da taş ve toprak yığınları avlunun kenarlarında başka yapı kütleleri de olduğu kanaatini uyandırmaktadır. Nitekim Halep'te ve Türkiye'nin Hatay, Gaziantep, Kilis gibi güney illerindeki geleneksel konut mimarisi, avlunun kenarlarında sıralanan odalardan ibaret tek ya da iki katlı kütlelerden oluşmaktadır[21].

Malzeme ve Teknik:

Yapı, yığma kâgir sistemde inşa edilmiştir. Bodrum katın taşıyıcı taş duvarları 90 cm., ana katınkiler 70 cm'dir. Geçidin güney duvarı (bu yönde devam ettiğini düşündüğümüz mekânın kuzey duvarı) mevcut durumda 22 cm'dir. Bu duvarın tahrip olduğu ve asıl kalınlığının diğer mekândaki duvara yakın olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır.

21 Bk. Zeyn El Abidin ve Saatçi, 2019, 241, 244.

Yapının duvarlarında kaba yonu taş, köşelerde, kapı ve pencere sövelerinde ince yonu taş kullanılmıştır. Kapı açıklıkları basık kemerlidir. Ana katta, meydana bakan batı cephe ile kuzey cephedeki pencereler içten düz, dıştan basık kemerlidir. Ana mekânın geçide bakan (güney cephe) penceresi içten düz, dıştan (geçit tarafında) dilimli kemerle sonlandırılmıştır. Geçidin (doğu) cephesi sivri kemerle avluya açılmaktadır.

Zaman içinde yapının ve duvarların çeşitli tadilatlardan geçtiği anlaşılmaktadır. Batı ve kuzey cephelerde, pencere alt seviyesindeki taş örgü, değişken sıralar halinde, birbirine yakın tonlarda, iki renkte yapılmıştır. Bu seviyeden yukarda kalan taşların boyutları hatta renkleri değişmektedir. Batı cephede, pencerelerin alt ve üst kısımlarında bulunan, sürekli, taşkın ve düz profilli silmeleri, güney ve kuzey uçlarında birden kesilmektedir. Bu iki cephenin aslında tamamen ince yonu taş kaplı olma ihtimali de akla gelmektedir. Doğu cephe ise taşların dokusu ve işçiliği dikkate alındığında kemerler dışında, neredeyse tamamen yenilenmiş görünmektedir.

Yapının bodrum kat döşemesi beşik tonozdur. Ana kat döşemesi betonarme olarak yenilenmiştir. Özgün döşeme gerek bölgenin geleneksel mimarisi gerekse köyde mevcut az sayıda ve kısmen korunagelmiş evlere göre ahşap kirişlemeli olmalıdır (Res. 6). Örtünün de düz dam olduğu aynı yöntemle söylenebilir.

Resim 6: Afrin, Raco- Hacı Halil Köyündeki Geleneksel Bir Konuttan Döşeme ve Sıva Ayrıntısı

Geçidin içindeki sekiler ve merdiven de taştandır (Res. 7). Masif, dikdörtgen prizmatik bloklar halindeki basamaklar ile sahanlık, yarım kemer profilli bir tonoz üzerine oturtulmuş, sahanlık altı boş bırakılmıştır. İç mekânda, her iki katta da zemin kaplaması şap ile yenilenmiş, duvarlar kireç esaslı harçla sıvanmıştır. Ancak yer yer korunagelmiş, özgün, toprak esaslı harç ve sıva izleri tespit edilebilmiştir. Ana katta, eşiklikten sonra bir kısmı mevcut kesme taş kaplama da özgün zemin hakkında bilgi vermektedir.

Resim 7:

Ana Mekâna Ulaşım Sağlayan Merdivenler

Yapının geleneksel mimarisi dikkate alındığında ahşap olması gereken pencere doğramaları mevcut değildir. Sadece batı duvardaki nişin iç, üst kısmında kalan parçalar, buranın ahşap doğramalı bir dolap olduğuna işaret etmektedir. Pencere açıklıkları muhdes demir parmaklıklarla korunmuştur. Ana mekânın kapısı muhdes olarak demirden yapılmıştır. Meydandan geçide açılan ahşap kapı, dıştan metal kaplanmalıdır.

Cephe Düzeni ve Bezeme:

Yapının meydana bakan batı cephesi özenle ele alınmıştır (Res. 8). Geçidin kapısı ve dörtlü pencere grubu, ince yonu taş söveleri ile bunların üzerinde ve çevresinde bulunan bezeme ögeleriyle ön plana çıkarılmıştır. Pencerelerin çevresindeki taş kaplama, aralarda kesintiye uğramadan devam ettirilmiştir. Basık kemerli bu açıklıkların alt ve üst seviyesinde, düz kesitli bir silme, yatay doğrultuda boydan boya uzanmaktadır. Ortadaki iki pencere hizasında, üstteki silmenin yukarısında, ince yonu kaplama, çatı saçağına kadar devam ettirilmiştir. Silme çıkıntısı ile hem yüz yapılan bu kaplama ile birlikte pencere üstlerinde, ters "T" şekilli bir taç oluşmuştur. Orta pencereler, başka ögeler ile de vurgulanmıştır. Yan söveleri, hafif dışa taşkındır. Üzengi hizasında, alttan üste doğu düz kesitli kademeler halinde genişleyen taşlar kabartma olarak işlenmiştir. Adeta sonradan yapıştırılmış izlenimi veren bu kabartmaların estetik kaygılarla yapıldıkları anlaşılmaktadır. Kemerlerin kilit taşları da kemer yayından yukarı doğru uzatılmış ve silme yüzeyinden daha taşkın yapılmıştır. Üzerlerinde oyma-kabartma desenler işlenmiştir ancak aşınma nedeniyle tanımlanamaz durumdadırlar. Üzengi taşlarındaki taşkın kabartmalar, dış yanlardaki iki pencerede de uygulanmıştır. Bunlarda farklı olarak söveler taşkın yapılmamış, kabartmalar doğrudan cephe yüzeyinde uygulanmıştır. Bu pencerelerin kilit taşları ise bu kez yalın yüzeyler halinde hafif taşkın yapılmışlardır.

Orta pencerelerin merkezinde, kemerler arasında, kabartma bir gül bezek motifi işlenmiştir. Bunun üzerinde, Ters "T" oluşturan bölümün alt hizasında, düz silmeli, düşey doğrultuda yerleştirilmiş dikdörtgen çerçeve içinde bulunan kitabe aşınma nedeniyle okunamamaktadır. Kitabenin ekseni gül bezek motifine göre hafif sola kaymış durumdadır (Res. 9).

Resim 8: Yapının Batı Cephesi

Pencere altlarında cephe boyunca devam eden, birbirine yakın iki ayrı renk tonundaki taşların yatayda değişken sıralar halinde işlenmesi yanında, pencere sıralarının hizasında, güneydeki alanda yine iki renkli taşların dizilimiyle bir baklava motifi meydana getirilmiştir. Güney cephe, boydan boya uzanarak geçidin üzerinde de devam eden profillendirilmiş bir saçak silmesi ile tamamlanmaktadır.

Resim 9: Batı Cephedeki Pencereler ve Kitabeden Ayrıntı

Batı cephenin güneyinde, geçide açılan kapı, ince yonu taş kaplama ile belirlenen ve basık kemerli açıklık üzerinde de devam eden dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Çerçeve, profillendirilmiş bir silme ile sonlandırılmıştır. Kapı yan söveleri hafif dışa taşkın yapılarak plaster izlenimi oluşturulmuştur (Res. 10). Üzengi hizasında, söve enine uydurulmuş taşlar dışa taşkındır. Bunların üst bölümleri saçak silmesine uydurulmuş, alt kısımlarında, oyma – kabartma tekniğinde, birbirini kesen yatay ve dikey çubuklar işlenmiştir. Üzengi taşının orta kısmı da taşkın yapılmış, yatayda enli, düşeyde ince birer şeritten ibaret kabartma desenlerle vurgulanmıştır. Basık kemerli açıklığa uydurulmuş ahşap doğramanın ortasında, dikdörtgen kapı kanadı yerleştirilmiş, bunun tamamı dış cephede metal kaplanarak iri başlı çivilerle motifler oluşturulmuştur. Kapı kanadının üst bölümünde, avucundaki bir küreyi kavrayan, el biçiminde geleneksel kapı tokmağı bulunmaktadır (Res. 11).

Resim 10: Yapının Ana Giriş Kapısı

Resim 11: Ana Kapı Üzerindeki Kapı Tokmağı

Kuzey cephede, pencerelerin üzengi taşlarının hafif taşırılmasıyla yetinilmiştir. Burada, söveler düzgün bir çerçeve oluşturmamakta, girintili çıkıntılı şekilde kaba yonu taşlarla kaynaştırılmış durumdadır. Pencere altlarında, ince yonu kaplamanın iki sıra devam etmesi dikkat çekmektedir.

Geçidin avlu cephesinde, sivri kemerli açıklığın sövelerinde, üzengi hizasındaki taşlar taşkın yapılmış, diğer yöndekilere benzer biçimde kabartma desenlerle bezenmişlerdir (Res. 12). Bunlardan doğu taraftaki yerinde değildir. Yenilenmiş doğu cephenin kuzeye doğru olan bölümünde, anlamsız ve işlevsiz bir şekilde muhdes olarak yerleştirildiğini düşündüğümüz taş, bu açıklığın güney söve taşı olmalıdır.

Resim 12: Yapının Doğu (Avlu) Cephesi

Ana mekâna giriş kapısının üzengi taşı da taşkın ve kabartma desenli yapılmıştır. Mekânın döşemesi ve sıvası tamamen yenilendiğinden içinde bezeme olup olmadığı belirlenememiştir.

Yapının "Atatürk Evleri" ve "Karargâh" İşlevi Bağlamında Değerlendirilmesi

Kültür bakanlığının toplam 45 adet Atatürk evinin tanıtıldığı yayınında karargâh işlevi belirtilen 14 yapı bulunmaktadır[22]. Bu yapılarda, müze adı olarak sadece üç tanesinde "karargâh" ibaresi kullanılmıştır[23]. Karargâhın mekân olarak askerlikteki anlamı, TDK 'da, " Ordunun uzun bir süre veya geçici olarak konakladığı yer"[24]; Kamus-ı Türkî'de ise " bir yerde oturup karar kılınacak, dinlenilecek yer. 2. ask. Bir ordu kurmay heyetinin bulunduğu yer, merkez"[25] olarak belirtilmiştir. Esasen müzeye dönüştürülmüş olsun olmasın savaş yıllarının sıcak ve hareketli ortamında Atatürk'ün bulunmuş olduğu yapıların hangilerinin "karargâh" olarak addedilebileceği yoruma açık hatta bazıları için kesin olarak belirlenmesi mümkün görünmeyen bir durumdur.

22 Bk. Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007.

23 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 31, 35, 43.

24 Bk.https://sozluk.gov.tr/ , Erişim tarihi: 02.04.2022.

25 Bk. https://www.kamusiturki.com/ , Erişim tarihi: 02.04.2022.

Yakın zamanda, Afrin-Raco'da, Atatürk tarafından kullanılmış olduğu ortaya çıkarılan yapı, basına yansıdığı gibi "karargâh" olarak kullanılmış mıdır? Yapının konumu, hem Raco merkezine ve bugünkü Türk sınırına oldukça yakın hem de o tarihlerde Türk askerinin mevzilendiği mevkie hâkim konumdadır. Her ne kadar Atatürk'ün burada bulunması yerel halkın desteği ile gerçekleşmiş ise de mevcut şartlarda, güvenlik de önemli bir hususdur. Konumuz olan yapının yol kotundan yüksek konumu ve avlu içinde bulunması bu açıdan da uygun şartları sağlamaktadır. Korunagelen tek kütlenin dahi Mustafa Kemal Paşa ve kurmaylarını barındırması ya da burada, askeri süreçle ilgili belli görüşmelerin yapılmış olması mümkündür. Diğer yandan gerek bölgenin konut mimarisi gerekse çok geniş bir avlu içindeki yıkıntılar dikkate alındığında günümüze ulaşandan başka kütlelerin de burada bulunduğu anlaşılmakta; daha çok sayıda askeri dahi barındırmaya elverişli bir ortam sunduğu anlaşılmaktadır. Bu ihtimalleri kesin bir sonuca ulaştırmak mümkün olmasa dahi 25-31 Ekim tarihleri arasındaki bir süreçte, Afrin, Raco - Hacı Halil Köyünün en yüksek noktasında bulunan Hanif Ağa Konağının Atatürk tarafından karargâh olarak kullanılmış olduğunu söyleyebiliriz.

Mustafa Kemal Atatürk'ün önemli stratejik çalışmalar yürüttüğü veya savaş dönemlerinde silah arkadaşları ile birlikte karargâh olarak kullandığı yapılar, tarihi bir döneme tanıklık etmeleri ile de önem arz etmektedir. Savaş gibi acil durumlarda genellikle yerleşim yerlerindeki bir sivil mimari eserin toplanma ve barınma gibi ihtiyaçları karşıladığı görülmüştür. Bu nedenle Atatürk'ün savaş yıllarında kullandığı binalar, bulundukları bölge ve yapıldıkları dönemin (19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başları) mimari özelliklerini taşıyan, belli bir tipolojik devamlılık arz etmeyen yapılardır.

Günümüzde Türkiye sınırları içinde, karargâh olarak kullanılmış olan Atatürk Müze Evleri şunlardır: "Bigalı Çamlıyayla Atatürk Evi (1915)[26], Diyarbakır Komutan Atatürk Müze ve Kütüphanesi (1917)[27], Havza Atatürk Evi (1919)[28], Erzurum Atatürk Evi (1919)[29], Sivas Kongre Binası (1919)[30], Ankara Milli Mücadele İstasyon Atatürk Evi (1919)[31], Alagöz Karargâh Müzesi (1921)[32], Akşehir Batı Cephesi Karargâhı Müzesi (Atatürk ve Etnografya Müzesi) (1921-1922)[33], Şuhut Atatürk Evi (1922)[34], Afyon Zafer

26 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 3-4.
27 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 7-8.
28 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 15-16.
29 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 17-18.
30 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 19-20.
31 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 27, 28.
32 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 31-32.
33 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 35-36.
34 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 39-40.

Müzesi (1922)[35], Dumlupınar Atatürk Evi (Büyük Taarruz Ordu Karargâhı) (1922)[36], Uşak Atatürk ve Etnografya Müzesi[37], İzmir Atatürk Müzesi (1922)[38], Göztepe Muammer Uşakîzade Konağı (1922)[39]. Bunlardan başka Meteoroloji Genel Müdürlüğü Binası da İstiklal Savaşı sırasında karargâh olarak kullanılmış ve günümüzde bir odası müzeye dönüştürülmüştür[40]. Raco Atatürk Evi, kronoloji takip edildiğinde, bunlar arasında üçüncü sıraya yerleşmektedir. Birinci dünya savaşının son Osmanlı karargâhlarından biri ve son karargâh müzesi sayılabilir. 7. Ordunun kuzeye çekilmesi esnasında Halep'te Baron Otel[41], Katma'da ise tren istasyonu karargâh olarak kullanılmıştır[42]. Baron Otel'de, Atatürk'ün kullandığı oda da Pera Palas'ta[43] olduğu gibi muhafaza edilmektedir. Katma'da, Atatürk'ün kaldığı rivayet edilen bir ev daha tarafımızdan ziyaret edilmiş ancak bu bilgi kesinleştirilememiştir (Res. 13).

Resim 13: Katma Atatürk Evi Avlu Cephesi

35 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 41-42.

36 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 43-44.

37 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 45-46.

38 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 47-48.

39 Koral, Ötgün ve Dönmez, 2007, 49-50.

40 Bk. https://mgm.gov.tr/site/kurum-tarihinden.aspx , Erişim tarihi: 03.03.2022; Bk. Berber, 2021, 12-30.

41 7. Ordu Karargâhı, 5 Ekimde Halep'te Baron Oteli'nde faaliyete geçmiştir. Yıldırım Ordular Grubu'nun bazı şubeleri de daha önce buraya gelerek, binanın büyük bir bölümünü işgal etmiştir. Bk. Komisyon, 1986, 712. Mustafa Kemal Atatürk'ün daha önce de 26 Ağustos 1918'de Halep'e gelerek Baron Oteli'nde 21 gün kalmış ve konakladığı oda muhafaza edilmiştir. Bk. Doğanay, 2003, 191; https://tr.wikipedia.org/wiki/Baron_Otel, Erişim tarihi: 03.03.2022.

42 Hatipoğlu, 2017, 140.

43 Bk. https://perapalace.com/ataturk-muze-odasi/, Erişim tarihi: 03.03.2022.

Atatürk müze evlerinin beşi dışında diğerlerinin özgün işlevleri konuttur. Asıl işlevlerine göre; Ankara Meteoroloji Müzesi: ziraat mektebi[44], Samsun Gazi Müzesi ve Havza Atatürk evi: otel, Ankara Milli Mücadele İstasyon Atatürk Evi: direksiyon binası, Sivas Kongre Binası: Mülki İdadidir[45].

"Milli mücadele yıllarında ve sonrasındaki Atatürk'ün ziyaretlerinde, var olan resmi bir kurum yapısı kısa sürede yatılabilecek bir konuma getirilmiş ve bu tür binaları karargâh ve ikamet yeri olarak kullanmıştır. Bu tahsis edilen yapıların yanında anlaşılmaktadır ki yerel görevliler ya da halk can-ı gönülden evini Atatürk'e tahsis etmiştir"[46]. Raco Atatürk Evi de savaş yıllarında yerel halktan kendisine destek veren Hanif Ağa'nın konağıdır.

Yapının Konut Mimarisi Bağlamında Değerlendirilmesi:

"Osmanlı döneminde, geleneksel Halep evleri üç ana bölümden oluşmaktadır: Selamlık bölümü (kabul yeri), harem bölümü (yaşama ve yatma) ve hizmet bölümü (saraylarda veya geniş evlerde hizmetçilere tahsis edilen bölüm). Odalar evin avlusunun etrafında yer almakta olup tek katta yer alabildikleri gibi iki kata da dağılabilmektedir"[47]. "Ağaçlar ve nadir bitkilerle zenginleştirilmiş geniş avluya açılan karanlık, dar bir koridordan geçilir"[48]. Konutların biçimlenmesi ve işlevlerindeki bu temel ilkeler, Hatay, Gaziantep, Kilis, Diyarbakır gibi güney illerimiz için de geçerlidir. Hanif Ağa Konağının da bu mimari geleneğe bağlı olarak biçimlendiği anlaşılmaktadır. Diğer yandan günümüze ulaşan ana mekânın (zemin kattaki oda) beklenenden farklı olarak avluya bakan pencerelerinin bulunmaması dikkat çekmektedir. Konumu ve batı cephesinin özenle ele alınması buranın selamlık / başoda olarak kullanıldığını göstermektedir. Dış mekân (sokak-meydan) ile avlu arasında bağlantıyı sağlayan geçitten ulaşılan bu mekânda, avlu ve çevresindeki günlük hayatın gerektirdiği mahremiyet gözetilerek misafirlerin kabul edilmesi amaçlanmış olmalıdır. Yenilendiğini düşündüğümüz avlu (doğu) cephesinde aslında pencerelerin mevcut olması ya da buna birleşen diğer bir kütlenin bulunması (mevcut durumda buna dair bir iz tespit edilememiştir) da mümkündür.

Başodanın altında, bodrum katta bir kilerin bulunması da dikkati çeken diğer bir husustur. Bu uygulama başoda pencerelerinin hem sokak hem de avlu kotundan yüksekte, göz seviyesinden yukarda kalmasını da sağlamıştır. Suriye geleneksel konutlarının pek çoğunda ortak bir özellik olarak kışın depo, yazın sığınak amaçlı kullanılan tonozlu bodrum katlarına yer verilmiştir[49]. Halep Açıkbaş Evi'nde bu düzenlemeyi görmek

44 Bk. Berber, 2021, 12-30.

45 Bk. Kuzucu, 2006.

46 Bk. https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ataturk-muze-evleri-ve-koskleri/?pdf=3795, Erişim tarihi: 02.03.2022.

47 Zeyn El Abidin ve Saatçi, 2019, 244.

48 Suliman ve Suliman, 2015, 17.

49 Suliman ve Suliman, 2015, 17.

mümkündür (Res. 14)[50]. Benzer düzenlemenin Anadolu konut mimarisinde de yaygın bir kullanım alanına sahip olduğu görülür. Özellikle Suriye'ye yakın illerimizden Kilis'te, evlerin avlu kotundan birkaç basamakla inilen ve üstü tonoz örtülü bu birimler, çeşitli erzakın depolandığı bir kiler işlevi görmektedir. Yörede mağara olarak adlandırılan ve yazın serin, kışın ılık olan bu mekânlar, avluya dar mazgal pencerelerle açılmaktadır[51]. Kilis Neci Evi (Res. 15) ve Sevindi Evi bodrum katlarını, bu mekânların yer aldığı yapılara örnek olarak vermek mümkündür[52]. Benzer uygulamalar geleneksel Urfa ve Diyarbakır konutlarında da karşımıza çıkmaktadır. Urfa'da yiyeceklerin depolanması amacı ile avlu kotundan aşağıda, dikdörtgen planlı ve çapraz tonoz örtülü kilerlerin (zerzembe)[53] ve Diyarbakır evlerinde bu işlevi yansıtan bodrum katların olduğu görülmektedir[54]. Urfa Hacıbanlar Evi, Ömer Göncü Evi ve Mahmut Canpolat Evi'nde kiler olarak kullanılan mekânlar, bu konuya örnek teşkil etmektedir[55]. Yine geleneksel Gaziantep konutlarında bahçeden birkaç basamakla inilen ve küçük pencerelerle aydınlatılan erzakların depolandığı bodrum katların[56] Raco - Hanif Ağa Konağı bodrum kat kullanımıyla yakın benzerlik gösterdiği söylenebilir. Görüldüğü gibi kiler (depo) amaçlı kullanılan bodrum katlar, Anadolu'nun güneydoğusundan Suriye'ye kadar geleneksel konut mimarisinde yaygın bir kullanım alanına işaret etmektedir.

Resim 14: Halep Açıkbaş Evi Kiler Bölümü (M. Zin Alabadin'den)

50 Zin Alabadin, 2019, 93, 102.

51 Bebekoğlu ve Tektuna, 2008, 167; Savaşçıoğlu, 2008, 117-118.

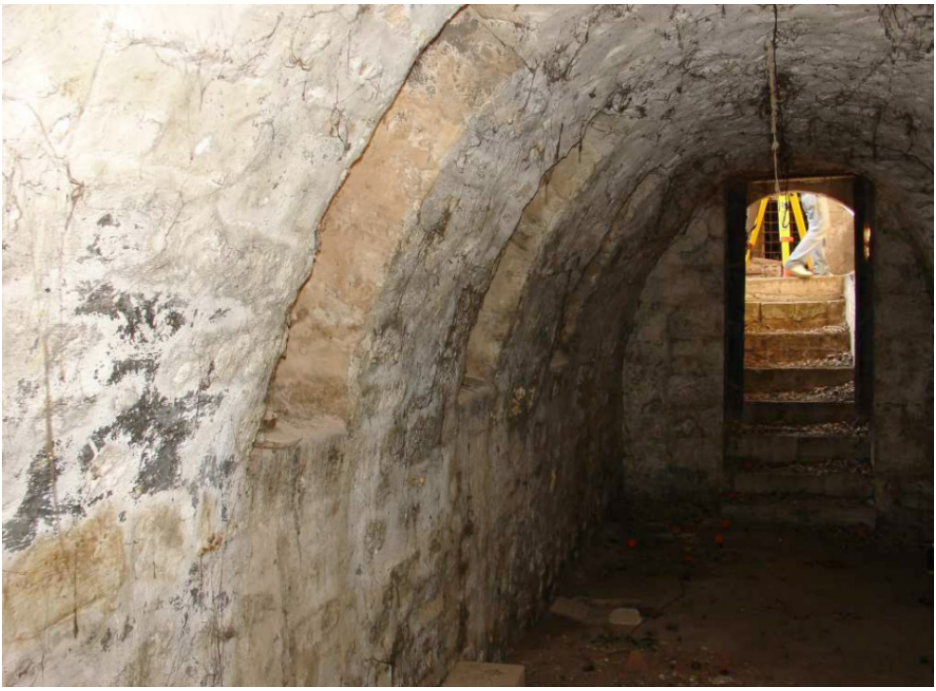
52 Savaşçıoğlu, 2008, 79, 82, 118.

53 Akkoyunlu, 1989, 119.

54 Yariş, 2020, 337.

55 Akkoyunlu, 1989, 19, 49, 64-65.

56 Atalar, 2004, 69; Zin Alabadin, 2009, 118.



Resim 15: Kilis Neci Evi Kiler Bölümü (R. Savaşçıoğlu'ndan)

Hanif Ağa Konağının korunagelmiş kütlesinin aslında güneyde de devam ettiğini, geçidin bu yönünde en az bir mekân daha bulunduğunu yukarda belirtmiştik. Dolayısı ile aslında avlunun batı kenarına sıralanmış ve meydana/sokağa cephe veren odalar/birimlerden oluşan daha büyük bir kütle olduğu ortaya çıkmaktadır. Burada olduğu gibi sokak-avlu bağlantısını sağlayan geçidin, avlu kenarına dizilmiş birimler arasına alındığı örneklerle Urfa,[57] Kilis[58], Gaziantep[59] kentleri ile Hatay kırsalında da karşılaşmaktayız (Res. 16, 17)[60]. Hanif Ağa Konağında, iki yandaki mekânlardan birine geçitten ulaşılmaktadır ancak diğerine nasıl girildiği belli değildir. Hatay örneklerinde ise iki tarafa da geçitten girilmekte, ikinci katta, mekânlar geçidin üstünde devam etmektedir. Üst katta bu birim, kimi zaman cephede kemerle açılan bir eyvan olarak düzenlenmiştir. Hatay örneklerinin bazılarında da geçidin sokak cephesinde basık kemer, avlu tarafında sivri kemer uygulanmıştır.

57 Akkoyunlu, 1989, 39, 70.

58 Bebekoğlu ve Tektuna, 2008, 190, 214, 220-221.

59 Çam, 2006, 548.

60 Temiz, 2015, 489, 493; Temiz, Çayan ve Çiftyürek, 2019, 39, 47, 52, 55; Temiz, Çiftyürek ve Çayan, 2020, 538-540, 549.

Resim 17: Hatay Arslanyazı Mah. Konut Örneği Mahir Karsanbay Evi (ASAYİK Arşivinden)

Resim 17: Hatay Arslanyazı Mah. Konut Örneği (ASAYİK Arşivinden)

Resim 18: Afrin, Raco- Hacı Halil Köyünde Geleneksel Bir Konutun Kapısı

Sonuç:

Raco, Birinci Dünya Savaşının Osmanlı cephesi için son döneminde, stratejik bir öneme sahip olmuştur. Afrin ile birlikte Mondros Mütarekesi sonrasında da gerek Osmanlı gerekse işgal güçlerince elde tutulmaya çalışılmıştır. Mustafa Kemal Paşa'nın, başında bulunduğu 7. Orduyu Filistin cephesindeki olumsuz gelişmelerin ardından kuzeye doğru çekmesi esnasında, 25 -31 Ekim 1918 tarihleri arasındaki bir süreçte burada bulunduğu anlaşılmaktadır. Paşa, bu sırada Raco'nun doğusunda, çevreye hâkim konumdaki Hacı Halil Köyünde, kendisine ve Osmanlı ordusuna destek veren Hanif Ağanın konağında misafir olmuş ve büyük ihtimalle burayı karargâh olarak kullanmıştır. 26 Ekim Katma Zaferinin ardından, Misak-ı Millîde de esas alınan, bu bölgedeki millî sınırımız, Türk süngüleri ile çizilmiş ve Kurtuluş Savaşında etkili olacak sivil örgütlenme Atatürk tarafından başlatılmıştır.

Hanif Ağa Konağı, Millî Mücadelenin başladığı, Türkiye'nin güneydeki Misak-ı Millî sınırlarının çizildiği tarihi bir döneme tanıklık etmesi nedeniyle önem taşımaktadır. Yapı, Anadolu'nun güney ve güneydoğusu ile Suriye coğrafyasının 19. yüzyıl sonları konut mimarisini yansıtması açısından da tarihi ve kültürel miras kapsamına girmektedir. 2018 yılında gerçekleştirilen Zeytin Dalı Harekâtı kapsamındaki gelişmeler sonucunda, Hatay Valiliği, yapıyı restore ederek Atatürk müze evine dönüştürülmesi sürecini başlatmıştır.

Hanif Ağa konağı, Atatürk'ün burada bulunmuş olması nedeniyle ICOM'A bağlı DEMHIST tarafından belirlenen sınıflandırmada, "önemli kişilerin evleri (personality houses)" kategorisinde, "müze ev" olma şartlarını sağlamaktadır.

Afrin-Raco'da bulunan Hanif Ağa Konağı, "müze ev" statüsü alsın almasın belleklerde "Atatürk Evi" sıfatını kazanmıştır.

KAYNAKÇA

Akkoyunlu, Z. (1989). *Geleneksel Urfa Evlerinin Mimari Özellikleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Atalar, A.(2004). *Osmanlı Döneminde Antep Evleri*, İstanbul: Merinos Halı Yayınları.

Atasoy, A., Geçen, R. ve Korkmaz, H. (2012). Siyasi Coğrafya Açısından Türkiye Hatay Suriye Sınırı, *Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi (TÜCAM) VII. Coğrafya Sempozyumu*, 107-119, Ankara: Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi.

Bebekoğlu, S. ve Tektuna, M. (2008). *Kilis Kültür Envanteri*, Ankara: Kilis Valiliği.

Berber, A. (2021). Meteoroloji Genel Müdürlüğü Binasının (Ziraat Mektebi) Kültürel Miras Bakımından Önemi ve Korunması Konusunda Bir Değerlendirme, *Ankara Üniversitesi Çevre Bilimleri Dergisi*, 8 (2), 12-30.

Çam, N. (2006). *T*ürk Kültür Varlıkları Envanteri *27/ Gaziantep*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Demir, E. (2018). *Afrin Tarihi ve Zeytin Dalı Harekâtı Gün Gün Vakalar*, İstanbul: Flipper Yayınları.

Doğanay, R. (2003). Atatürk'ün Askeri Yaşamında Suriye Günleri, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 19 (55), 163-208.

Hatipoğlu, S. (2017). Birinci Dünya Savaşı Sonunda Mustafa Kemal Paşa'nın Katma'daki Faaliyetleri, Ahmet Gündüz ve Haydar Çoruh (Ed.), *Hatay Araştırmaları–III*, 137-146, Hatay: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Komisyon (1986). *Birinci Dünya Harbinde Türk Harbi Sina-Filistin Cephesi*, 4 (2), Ankara: T.C. Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.

Koral, B., Ötgün, Ö. ve Dönmez, H. (2007). *Atatürk Evleri*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları.

Kuzucu, K. (2006). Osmanlı'dan Cumhuriyete Şehircilik, Mimari ve Eğitim Anlayışındaki Değişmeler Bağlamında Sivas Kongre Binasının Tarihçesi, *Ankara Üniversitesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 10 (37), 103-125.

Pavoni, R. (2001). Towards a Definition and Typology of Historic House Museums, *Museum International*, 53 (2), 16-21.

Savaşçıoğlu, R. (2008). *Tarihi Kilis Evleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Suliman, A. A. ve Suliman, L. (2015). Revival Of Traditional Architecture in Old Cities - Aleppo, The Oldest İnhabited City in The World as an Example, *Journal of American Science*, 11 (1s), 14-19.

Temiz, F. M. (2015). Hatay İli'nde Türk ve İslam Dönemi Yüzey Araştırması-2013, *32. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 1, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 473-494.

Temiz, F. M., Çayan, S. ve Çiftyürek, M. (2019). Hatay İli Türk ve İslam Dönemi Yüzey Araştırması-2017, *36. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 3, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 35-58.

Temiz, F. M., Çiftyürek, M. ve Çayan, S. (2020). Hatay İli Türk ve İslam Dönemi Yüzey Araştırması-2018, *37. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 2, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 529-550.

Uz, S. (2009). Müze Evler, *38. ICANS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)*, 267-283, Ankara: Ankara Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

Yariş, S. (2020). Geleneksel Türk Evi Mimarisinde Diyarbakır Evlerinin Yeri Üzerine Bir Değerlendirme, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 68, 313-340.

Zin Alabadin, M. (2019). *Halep Kenti ve Geleneksel Evleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Zeyn El Abidin, M. ve Saatçi, S. (2019). Halep Geleneksel Evleri ve Özellikleri, *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 13, 237-250.

İnternet Kaynakları

Çiğdem Berdi Gökhan, https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ataturk-muze-evleri-ve-koskleri/?pdf=3795, Erişim tarihi: 02.03.2022.

https://www.aa.com.tr/tr/dunya/ataturk-un-afrin-deki-tarihi-karargahi-bulundu/1192719

Erişim tarihi: 3.03.2022.

https://mgm.gov.tr/site/kurum-tarihinden.aspx , Erişim tarihi: 03.03.2022.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Baron_Otel, Erişim tarihi: 03.03.2022.

https://perapalace.com/ataturk-muze-odasi/, Erişim tarihi: 03.03.2022.

https://icom-demhist.org/, Erişim tarihi: 21.03.2022.

Behrens ve Bryant (2007). Hetty Behrens and Julius Bryant, 'The Demhist Categorisation Project for Historic House Museums: Progress Report and Plan, https://demhist.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/11/2019/01/CategorizationProject.pdf. Erişim tarihi 21.03.2022.

https://www.msb.gov.tr/tr-TR/ZeytinDaliHarekati, Erişim tarihi: 03.04.2022.

https://sozluk.gov.tr/, Erişim tarihi: 02.04.2022.

https://www.kamusiturki.com/, Erişim tarihi: 02.04.2022.

Google Earh, https://earth.google.com/web/, Erişim tarihi: 26.04.2020.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1106112
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1281-1313. Araştırma | *Research*

16-17. YÜZYIL İRAN ÇİNİ SANATINDA GÖRÜLEN İNSAN FİGÜRLERİ VE ÜSLUPSAL AÇIDAN RIZA ABBASİ'NİN ROLÜ VE ÖNEMİ

THE ROLE AND IMPORTANCE OF RIZA ABBASI IN THE STYLE OF HUMAN FIGURES IN IRAN TILES IN THE 16TH AND 17TH CENTURIES

Pari MALEKZADEH BAROUGH*
Sevgi PARLAK**

Öz

Çini sanatı örnekleri Türk ve İslam coğrafyalarında, pek çok dini ve sivil yapıda bezeme unsuru olarak karşımıza çıkan nadide ve özel miraslardan biridir. İran coğrafyasının önemli dönemlerinden biri olan Safeviler dönemi, birçok sanat kolunun bilhassa minyatür ve çini sanatının altın çağı olarak tanımlayabileceğimiz örneklerle doludur. Safevi çini sanatı, farklı coğrafyaların çini örnekleriyle birlikte ele alındığında, özgün bir kimlik sergilemektedir. Bu özgünlüğü özellikle de figürlü çinilere borçludur. Bu dönemde çini sanatı kendi içerisinde büyük değişimler yaşamıştır. Saray, köşk ve hamamlar gibi sivil yapılarda iç ve dış mekânları bezeyen çiniler arasında dönemin ruhunu yansıtan insan tasvirleri dikkatimizi çekmektedir. Bu bezemeler, yapıldıkları dönemin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik özelliklerini yansıtması açısından Safevi çini sanatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Çini örnekleri arasında yer alan insan figürlü çiniler, her açıdan Safevi toplumunun gelişimini ve değişimini vurgulama özelliği taşımaktadır. Bu bakımdan özgünlük taşıyan çiniler, ikonografik ve üslupsal açıdan tanımlanarak, Safevi Sanatı açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu makalede İsfahan Minyatür Okulu, Nakkaş Rıza Abbasi Üslubu ve onun yolunu izleyen talebelerinin 16. ve 17. yüzyılların çini bezemelerindeki etkileri ele alınacaktır. Minyatür sanatının çiniler üzerindeki etkisini incelediğimizde özellikle tek yapraklı minyatürlerin diğer kitap minyatür gruplarına göre daha etkili olduğunu görmekteyiz. Bu etkiler daha çok insan figürü içeren çinilerde dikkati çekmektedir. Araştırmamızda Safevi mimarisinde kullanılan figürlü çinilerle dönemin

* Doktorant, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, .
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8426-6567 ♦ E-mail: parimalekzade57@gmail.com

** Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5530-9545 ♦ E-mail: sevgiparlak@yahoo.com

Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatları Anabilim Dalı öğretim üyelerinden Doç. Dr. Sevgi PARLAK danışmanlığında yürütülmekte olan "16-17. Yüzyıl İran Resim Sanatında Rıza Abbasi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

This essay is extracted from a thesis titled "16-17. Yüzyıl İran Resim Sanatında Rıza Abbasi" which is being conducted under supervision of Assoc. Prof. Sevgi Parlak, the faculty member of Istanbul University, Faculty of Literature, Art History Department, field of Turkish and Islamic Arts.

Geliş Tarihi | *Received: 26.04.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 02.11.2022*

çinilerini etkileyen tek yapraklı minyatürler karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu çalışma kapsamında, sanatçılar ve eserleri hakkında, dijital ortamlardan ve basılı eserlerden yazılı ve görsel kaynaklar elde edilmiş ayrıca çeşitli kütüphane arşivlerinden yararlanılmıştır.

Anahtar kelimeler: *İsfahan Okulu, Safevi çini sanatı, Tek yapraklı minyatürler, Rıza Abbasi, İnsan figürü*

Abstract

The examples of tile art are one of the rare and special heritages that appear as an element of decoration in many religious and civil structures in Turkish and Islamic lands. The Safavid period, which is one of the important periods of Iran, is full of examples that we can define as the golden age of many art branches, especially miniature and tile art. Safavid tiles, when considered together with tile samples from different geographies, exhibit a unique identity. It owes this originality, especially to painted human figures on tiles. During this period, the art of tiles has experienced great changes in itself. Among the tiles that adorn the interior and exterior spaces of civil buildings such as palaces, mansions, and baths, human depictions reflecting the spirit of the period attract our attention. These decorations have an important place in Safavid tile art in terms of reflecting the socio-cultural and socio-economic characteristics of the period in which they were made. In this respect, tiles with originality have been defined in terms of their iconography and style and tried to be evaluated in terms of Safavid Art. Many arts in the Safavids were influenced by miniature art. Very ostentatious tile decorations reflecting the effects of miniature were also used in tiles. These works consisted of single-leaf miniature pages. The miniaturists, who could no longer rely on the support of the palace, succeeded in being independent by fulfilling the orders of the rich class. However, art-loving patrons began to order single-leaf miniatures, as they could not afford the high cost of manuscripts. Many miniaturists in this field showed their talents in single portraits drawn on single pages. These single-leaf miniatures were later perfected by Rıza Abbasi. Shah Abbas's interest in single-leaf miniatures and drawings led to important developments in miniature art. These developments were put forward by Nakkaş (miniaturist) Riza Abbasi, who worked in the palace of Shah Abbas I. Shah argued that miniatures could be used in other branches of art by turning them into practical and useful art. For this purpose, he allocated a special atelier to the miniaturists within the palace organization. Thus, it also provided the opportunity to make designs for art branches such as tiles, fabrics, and carpets.

In this article, the effects of Isfahan Miniature School, Nakkaş Riza Abbasi Style, and his students on tile decorations of the 16th and 17th centuries will be discussed. When we examine the effect of miniature on tiles, we see that especially single-leaf miniatures are more effective than other miniatures of manuscripts. These effects are more noticeable on tiles containing human figures. In our research, tiles with human figures and single-leaf miniatures are discussed comparatively. Within the scope of this study, written and visual resources about artists and their works were obtained from digital media and printed works, and various library archives were used.

Keywords: *Isfahan School, Safavid Tile, Single-leaf Miniatures, Riza Abbasi, Human figur.*

Giriş

İran coğrafyasında insan figürlü çini kompozisyonların Safevilerden önceki tarihsel süreci incelendiğinde, Selçuklu dönemine uzanan zengin bir çini[1] ve keramik sanatı üslubu ve geleneğiyle karşılaşılmaktadır. Büyük Selçuklular zamanında, İran mimarisinde çini bezeme mimariyi tamamlayan ve zenginleştiren bir sanat kolu olarak sevilerek uygulanmaktaydı.[2] Selçuklular döneminde, İran'ın Rey kentinde üretilen lüster çiniler kalabalık sahnelerden ziyade çoğunlukla tek figürlü örneklerdir. Bu örneklerde Selçuklu saray hayatına dair sahneler, sevgiliye duyulan özlemi ve aşkı anlatan kompozisyonlar, aşıklar, sevgililer, çeşitli müzik aletlerinin çalındığı eğlence sahneleri ve saray hayatının temsilcisi olan zengin kıyafetli ve oldukça süslü kişiler betimlenmiştir.[3] Bu çinilerdeki kompozisyonlar ile Selçukluların minyatür sanatı örnekleri arasında yoğun bir ilişki ve paralellik göze çarpmakta ve özellikle figürlü örnekler üzerinden bu bağ çok daha rahat takip edilebilmektedir.

İlhanlılar ve Timurlular döneminde İran çini sanatı geleneği kalite açısından en üst seviyelerine ulaşmıştır. Timurlu mimarisinde binaların gerek içi gerekse dışı parlak boyalar ve zengin çini örnekleriyle etkileyici bir görünüm kazanmıştır. Genellikle camiler, medreseler, saraylar ve türbelerde sırlı çinilerden yararlanılmıştır. Çini bezeme, Timurlu dönemi mimarisinde, yapıların form ve plan özellikleri kadar önemli görülmüş hatta çoğu zaman bu tür bezemeler mimarinin de önüne geçmiştir.[4] Her dönemin çini bezemesi, daha önceki dönemlerin üslubunu devam ettirirken ayrıca yeni üsluplara da yol açmış ve böylece yeni teknikler, renkler ve üsluplar sayesinde bu sanat kolu daha da zenginleşmiştir.

16 ve 17. yüzyıllarda, Safeviler döneminde çok sayıda anıtsal dînî ve sivil mimarlık eseri inşa edilmiştir. Safeviler eserlerinde tasarım ve plan özellikleri kadar bezeme detaylarına da büyük önem vermişlerdir. Çini sanatı örnekleri duvar bezeme çeşitlerinden biri olarak, Safevi mimarisinin önemli estetik unsurlarından birini oluşturmuş, bilhassa I.Şah Abbas (1571-1629) dönemi gerek mimari gerekse mimari bezeme açısından en parlak dönemini ortaya koymuştur. Özellikle de İsfahan kenti, Safevi mimarisinin I.Şah Abbas döneminde zirveye ulaştığını doğrulayan yönde mimari eserlerle doludur.

I.Şah Abbas mimariye büyük bir ihtimam göstermiş ve bunun sonucu başkent İsfahan'da çarşılar, camiler, saraylar inşa edilmiş ve ayrıca sanat atölyeleri kurulmuştur.[5]

1 Aslında sırlı kare tuğlalara "Kâşi" denir. Bu kelime insanların "Kâşâni" yerine kullandıkları bir tabirdir. Bu terim, Kâşân şehrinin çini üretiminde uzmanlaşmasından kaynaklanmaktadır. 1300'den (H.700) beri Tebriz'de inşa edilen yapıların bezemelerini tanımlamak için kullanılan bu terim, İslamiyet dönemi dini yapıların duvarlarını kaplamak için renkli çini üretiminde Kâşân şehrinin önemini göstermektedir. (Bk. Stierlin, 1998, 89.)

2 Aslanapa, 1993, 147.

3 Öney, 2004, 63-64.

4 Khodjoeva, 2020, 38.

5 Ajend, 2014, 31-32.

Bu dönemde sivil, dini ve pek çok anıtsal yapının temel bezeme unsuru olan çini, kısa bir süre içinde kendine özgü bir kimlik kazanmayı başarmıştır. Çini sanatı özellikle de 16. ve 17. yüzyıllar arasında, büyük gelişme göstermiş, çeşitli renk, desen ve tekniklerle büyük bir üne kavuşmuştur. 16. yüzyıl çini desenlerinde, insan figürü oldukça bol miktarda kullanılmaya başlanmış ve 17. yüzyıla kadar bu tercih daha da abartılı bir hale gelmiştir.

Kâşi-i Mu'arrak (mozaik çini) adı verilen çini tekniği Safeviler döneminde yaygın hale gelmiştir. Ancak bu tür çiniler, maliyetli olması, çok zaman alması ve üretiminde hassas bir işçiliğe ihtiyaç duyulması ve Safevi şahlarının sabırsız tavrı sebebiyle pek sevilmemiştir. Sonunda, renkli sır (Heft renk[6]) tekniğindeki çiniler, hızlı işlenmesi ve daha ucuz olması nedeniyle mozaik çinilerin yerini almıştır. Renkli sır tekniğindeki çinilerin altın çağı, I.Şah Abbas dönemi olarak kabul edilmektedir. Renkli sır tekniğindeki çiniler daha çok farklı sır türleri ile boyanan resim tablosuna benzemektedir.[7] Genellikle

6 İran coğrafyasında Farsçada "Heft renk" (Haft rang) ve Türkçede "Renkli sır tekniği" olarak isimlendirilen bu çini tekniği farklı coğrafyalarda anlam bakımından bazı terimlerle bazen benzerlik ortaya koyarken bazen de anlam karmaşası sergilemektedir. Bu bağlamda kastedilen özellikle "Cuerda seca" ve "Minaî" teknikleri ve terimleridir.

Cuerda seca terimi tam anlamıyla "kuru ip" veya "renksiz çizgi" anlamına gelmektedir. Gerek cuerda seca gerekse renkli sır tekniğinde farklı renkli sırları ayırmak için esas olarak manganez bileşiklerinden oluşan siyah bir çizgi kullanılmaktadır. Renkli sır tekniğindeki (Heft renk) çini sırayla levha, beyaz sır, siyah konturlar ve sonra renkli sır aşamalarından geçer. Ayrıca siyah çizgiler, farklı renkleri ayırmak için bir bariyer görevi görür. Cuerda seca ve renkli sır (Heft renk) arasındaki farklardan biri, Cuerda seca'da beyaz sırlı zeminin kullanılmamasıdır. Cuerda seca tekniğinde renkli sırlar direkt olarak ham levha üzerine uygulanır ve beyaz sırlı astar kullanılmaz. Bir diğer fark da Cuerda seca tekniğinde renk çeşidi renkli sır tekniğine göre daha azdır. Cuerda seca bir İspanyol terimi olarak bilinmekte ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Samarra (Irak) ve Şuş'da (İran) bulunan renkli seramiklere göre bu tekniğin asıl doğuş yeri Ortadoğu olarak tanımlanmaktadır (Bk. Holakooei, Tisato, Vaccaro ve Petrucci, 2014, 458.).

Heft renk (Türkçede Yedi renk manasına gelmekte) çini tekniği (renkli sır tekniği), mutlaka yedi çeşit boya kullanımı anlamına gelmez, bazen renk sayısı iki veya üç rengi geçmez, bazen de yedi renkten fazla sayıda renk kullanılabilir (Bk. Hosrevi, 2012, 48.). Minaî tekniği de renkli sır tekniğiyle benzerlik göstermektedir. Ancak çok renkli olan bu teknikte, renkli sır tekniğinin aksine, mat renkler ortaya çıkar, aynı zamanda bu çiniler kötü hava şartlarında renkli sır tekniğindeki çiniler kadar dayanıklı değillerdir (Bk. O'kane, 2011, 178). Türkçede Minai tekniği yerine heft renk (Haft rang) adı da sıklıkla kullanılmaktadır. Minai tekniği bir sır altı (sır içi) ve sır üstü tekniğidir. Genellikle çini hamuru üzerine opak beyaz bir sır uygulanmakta, sır altına (veya sır içine) turkuaz, kobalt mavisi, yeşil ve mor renklere sahip boyalar kullanılarak bezemeler yapılmakta ve ilk fırınlama gerçekleştirilmektedir. İlk fırınlamada sıcaklık yaklaşık 1000-1200 derecedir. Bundan sonra sırın üzerine ısıya daha az dayanıklı olan kırmızı, siyah, kahverengi ve beyaz renkli mine boyalarla ve ayrıca istenildiğinde yaldızla bezemeler tamamlanır ve obje düşük derecede yeniden fırınlama işlemine tabi tutulur. 12.yüzyılın ikinci yarısında İran'da ortaya çıkan bu teknik özellikle Selçuklu döneminde yaygın olarak kullanılmış ve İlhanlılar döneminde de tercih edilmiştir (Bk. Çeken, 2010, 375-377.).

7 Muhammed Hasan, 1985, 59.

kare şeklinde olan bu levhalar üzerine, çeşitli renkler, desenler ve kompozisyonlar işlenmiştir. Bu tekniğin sayesinde çini sanatçısı (kâşikâr), mozaik çinilerde yaşanan zorluk ve kısıtlamalardan kurtulmuştur. Renkli sır tekniğindeki çinileri yapabilmek için önce düşünülen desen taslak olarak levhanın üzerine çizilmekte sonra desen ve motifler farklı renklerle boyanmakta ve son olarak da pişirilmekteydi. Bu üretim yöntemi Kâçar dönemine kadar devam ettirilmiştir.[8] Safevi çinilerinde renk kullanımı, minyatürlerden etkilenerek genellikle turkuaz, mavi, yeşil ve beyaz tonlardadır. Saray, hamam, köşk ve genel olarak sivil yapılarda duvarlar kare ve dikdörtgen formlara sahip çini levhalarla kaplanmıştır. Dini yapılarda ise daha çok geometrik kompozisyonlara, soyut bitkisel motiflerle zenginleştirilmiş kıvrık dallı süslemelere yer verilmiştir. Safevilerde çini levhalar üzerinde, İsfahan Minyatür Sanat Okulu üslubunda yapılmış çok etkileyici ve en önemlisi insan figürü içeren bezemelerin yer aldığı sahneler sıklıkla görülmektedir. Bu tür çinilerin kullanımı saray ve saraya mensup kişilere ait mekanlarla sınırlı kalmayıp, tüccarlar ve zengin sınıfın evlerini de süslemek için sıklıkla tercih edilmiştir. Bu dönemde saray mensupları, diğer hanedan üyeleri ve yüksek rütbeli kişiler dışında diğer zümreler için sanat eserleri üreten nakkaşlar ve çeşitli sanatçılar ortaya çıkmıştır. Bu nedenle diyebiliriz ki sanat artık yalnız saraylılara mahsus değildir.

Bu dönemin diğer dikkat çekici çini ve keramikleri ise Kubaçi çinileri olarak tanınmaktadır. Bu keramikler, Kafkasya'nın Dağıstan bölgesinde bulunan bir köyün adını taşıyan "Kubaçi" keramikleri olarak adlandırılmıştır.[9] Genellikle tabak ve kâse şeklinde yapılmış olan bu eserler arasında dikkat çekici figürlü çiniler de karşımıza çıkmaktadır.[10]

16.-17. yüzyıllarda tek yapraklı minyatürler

Tarihi bir belge olarak dönemine dair çok fazla bilgi ve detay sunan tek sayfalık minyatürlerin başlangıcı Herat Okulu'na[11] dayanmaktadır. Timurlu hükümdarlarının

8 Mohlesi, 2004, 109.

9 Kubaçi olarak anılan bu çiniler yanlış olarak adlandırılmıştır. Bu kapların büyük bir kısmı 1900'lerde Kafkas Dağları'nda küçük Kubaçi kasabasındaki evlerde keşfedildikten sonra sanat ortamına girmiştir. Rusya'nın bir parçası olan Dağıstan'daki bu kasaba, çok uzun bir süre altın desenli silah ve zırh süslemede uzmanlaşmıştı ve oranın sakinlerinin nispeten müreffeh yaşadıkları bilinmekteydi. Görünüşe göre orada yaşayanlar çok sayıda "Kubaçi" kapları ithal etmişler ve birçoğunu yemek servisi yerine evlerini süslemek için kullanmışlardır. Bu durum bu eserlerin günümüze nasıl ulaşabilmiş olduklarını açıklamaktadır. İlk başta bu kapların Kubaçi'de yapıldığı düşünülüyordu. Daha sonra İran'da yapıldığı anlaşılmış ve Kafkasya'ya yakın olan en önemli şehre yani Tebriz'e atfedilmiştir. Son zamanlarda, yapılan malzeme analizlerine göre, bu çinilerin İsfahan bölgesinde de yapıldığı kanıtlanmıştır. Bu çinilerin süsleme üslubu İsfahan'ın diğer süslemeleriyle de uyum sergilemektedir (Bk. https://collections.vam.ac.uk/item/O211276/tile-panel-unknown/, Erişim tarihi: 07.10.2021.).

10 Kubaçi kapları bu dönemde en çok kullanılan ve çok sayıda üretilen eşyalardan sayılır (Bk. Hosrevi, 2012,108).

11 Şahruh'un oğlu ve Timur'un torunu olan Baysungur Mirza (1397-1433), 1415-1433 (H. 817-836) yılları arasında Herat hükümdarı olmuştur. Herat bu dönemde Timurlu devletinin en önemli

kendilerini idealize eden tasvirlere ilgi göstermeleri tek sayfalık minyatürlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Nakkaş Mir Hâlîlu'llâh-ı Musavvir[12] tarafından yapılmış olan tek sayfalık minyatürlerde Timur'un portreleri mevcuttur.[13] Bunun devamında Muhammed Siyah Kalem ve Behzad da[14] tek yapraklı çalışmalar yapmıştır. Hümanizm düşüncesine ilgi Behzad'ın (1460-1535) eserlerinde ilk olarak görülmeye başlanmakta ve bu durum İsfahan okulunun kurulmasına kadar devam etmektedir.

Şah İsmail (1487-1524), 1501'de (H. 906) Akkoyunluları mağlup ettikten sonra Tebriz'i ele geçirmiş, Safevi devletini kurmuş ve Tebriz'i başkent olarak ilan etmiştir. Böylelikle Şah İsmail Akkoyunluların tüm saray kütüphanesine ve ayrıca kıymetli yazma eserleri içeren hazinesine sahip olmuştur.

Safevi sanatının birinci okulu olarak bilinen II.Tebriz Okulu[15], İsfahan Minyatür Okulu'nda tek yapraklı minyatürlerin yaygınlaşmasına yol açmıştır. II.Tebriz Okulu'nda sadece el yazmaları değil aynı zamanda minyatürlü eserler de popüler olmuştu. Bu eserler tek yapraklı minyatür sayfalarından meydana gelmekteydi.

Şah İsmail'den sonra Tebriz'de hüküm süren ve sanata çok fazla önem veren Şah Tahmasb'ın (1514-1576) sanat hâmiliği sayesinde Tebriz'de minyatür sanatında yeni ge-

kültürel ve entelektüel merkezlerinin başında yer alır. Herat Kütüphanesi bu şehzade döneminde (M. 1407-1427/ H. 809-830) zamanın en aktif sanat merkezi hâline gelmiştir. Bu atölyenin önde gelen isimleri; Nakkaş Pir Ahmed-i Bağşomali, Hoca Ali Musavvir, Sahhaf Kavameddin, Hoca Giyaseddin ve Mir Hâlîlu'llâh'dır.

Herat şehri, ikinci en verimli dönemini Hüseyin Baykara zamanında, çok yönlü sanatçı ve devlet adamı Ali Şir Nevai'nin de desteğiyle (d. 1441-1601) yaşamıştır; hatta bu dönem, 'Hüseyin Baykara Dönemi' (1468-1507) olarak anılmaktadır. Herât üslûbunun ortaya çıkışı ve gelişimi büyük ölçüde, minyatür sanatı tarihinin en ünlü ismi olan Nakkaş Behzâd'a atfedilmektedir (Bk. Demir ve Adıgüzel, 2021, 510).

12 Mir Hâlîlu'llâh Musavvir diğer ismi ile Mevlana Hâlîl, 15. yüzyılın ilk yarısında Herat okulunda Baysungur Mirza'nın hizmetinde olan aktif nakkaşlardandı (Bk. Pakbâz, 2000, 551).

13 Ajend, 2014, 123.

14 Behzad, Herat Okulu'nda eğitim görmüştür. Önceki nakkaşların aksine minyatürlerinde gerçek dünyayı ele almıştır. Şah İsmail Herat'ı ele geçirdikten sonra Behzad'ı başkent Tebriz'e götürmüştür.

Şah İsmâil bir hayli yaşlanmış olan bu değerli sanatçıyı 1522'de saray kütüphanesinin başına getirmiş ve orada çalışan sanatçıların kâhyası olarak görevlendirmiştir (Bk. Çağman, 1992, 147).

15 I.Tebriz Okulu, İlhanlılar döneminde bir minyatür geleneğinin başlangıcı olarak ortaya çıkmıştır. Gazan Han (1271-1304), Tebriz'de Rab-i Raşidi adlı bir merkezde sanatçıları ve bilim adamlarını bir araya getirmiştir. Bu merkezde el yazmalarının resimlenmesi popüler olmaya başlamıştı. II.Tebriz Okulu, Safevi döneminde (16. yüzyılın ilk yarısı) ortaya çıkmıştı. Timurluların ve Türkmenlerin saray atölyelerinin başarılarıyla desteklenen II.Tebriz Okulu'nun en önemli nakkaşı Herat'tan Tebriz'e getirilen Kemaleddin Behzad'dı. Bu okulun önde gelen isimlerinden: Sultan Muhammed, Mir Musavvir, Aga Mirek, Mirza Ali ve Muzaffer Ali'dir.

lişmeler ortaya çıkmıştır. Söz konusu dönemde minyatür sanatı farklı sınıflar arasında da yaygınlaşmış ve ilgi görmüştür. Bu dönemde zengin sınıflar arasında sanata olan destek yayılmaya başlamıştır. Başkent Tebriz her zaman Osmanlılar tarafından ele geçirilmek istendiği için Şah Tahmasb, 1548'de (H.955) başkenti Kazvin'e taşımaya karar vermiştir.[16] Başkentin Kazvin'e taşınmasıyla Tebriz Saray Kütüphanesi'nin faaliyet dönemi de sona ermiştir. Kazvin Okulu, 16. yüzyılın ikinci yarısında (H. 10. yüzyıl), İsfahan minyatür okulunun üslup özelliklerini çok fazla etkilemiştir.

Şah Tahmasb 1553'lü (H. 960) yıllara gelindiğinde sanatı desteklemeyi bırakmıştır.[17] Şah Tahmasb'ın desteğini bırakması sanat atölyesi teşkilatının çökmesine neden olmuştur.[18] Buna karşılık 16. yüzyılın (H.10. yüzyıl) ikinci yarısında İran minyatür sanatında yeni bir gelişme ile karşılaşmaktayız. Bu gelişme, minyatürün yazma eserlerden ayrılması ve bağımsız bir hale gelmesidir. Bu değişikliğin ortaya çıkması iki faktöre bağlanmaktadır: Saray desteğinin azalması ve tüccar sınıfının ortaya çıkmasıdır. Aslında artık şah ve şehzadelerin desteğine güvenemeyen nakkaşlar, zengin sınıfın siparişlerini yerine getirerek bağımsız hale gelmeyi başarmışlardır. Ancak sanatsever hamiler, minyatürlü el yazmaların ağır maliyetini karşılayamadıkları için tek yapraklı minyatürler sipariş etmeye başlamışlardır. Bu alandaki birçok nakkaş yeteneklerini tek portre ve çizimlerde göstermiştir. Bu nakkaşların tek sayfadan oluşan çalışmaları daha sonra Rıza Abbasi tarafından mükemmelleştirilmiştir.[19] Bu minyatürlerde genellikle bir insan veya genç bir çift, birkaç bitki ve basit bir arka plan üzerinde kıvrılan bir bulut ile birlikte temsil edilmişlerdir. Bu tür desenler ve resimler genellikle tezhip ve hat parçaları ile süslenerek murakkalara yerleştirilmiştir.

1588'de (H. 996) I.Şah Abbas'ın saltanatının başlamasıyla birlikte, saray kütüphanesinin sanat atölyesi yeniden harekete geçmiştir. I.Şah Abbas'ın tek yapraklı minyatürlere ve çizimlere olan ilgisi minyatür sanatında önemli gelişmelere yol açmıştır. Bu gelişmeler ve yenilikler, I.Şah Abbas sarayında çalışan Nakkaş Rıza Abbasi tarafından ortaya konmuştur.[20] Daha sonraları sanatçının talebeleri ve ayrıca onun sanatını benimseyenler tarafından daha da geliştirilerek yeni üsluplar ortaya çıkarılmıştır.

I. Şah Abbas, minyatürün pratik ve faydalı bir sanat haline getirilerek, diğer sanat dalları içinde de kullanılabileceğini savunmuştur. Bu amaçla saray teşkilatı içinde, saray nakkaşları ve tasarımcılarına özel nakkaşhâne tahsis ettirmiştir. Böylece çini, kumaş ve halı gibi sanat dalları için tasarımlar yapılmasına da imkân sağlamıştır. I.Şah Abbas

16 Ajend, 2005, 101-102.

17 Şah Tahmasb'ın sanattan uzaklaşması genellikle onun dini inançlarına bağlanır. Ancak Pakbâz, bu durumu şahın sanattaki başarısızlığına bağlar (Bk. Pakbâz, 2002, 93.). Öte yandan Aşrafi ise şahın minyatür sanatından yüz çevirmesinin nedenini onun duvar resimlerine ilgi göstermesinden kaynaklandığını belirtmektedir (Bk. Aşrafi, 2018, 65).

18 Ajend, 2014, 44.

19 Pakbâz, 2002, 96.

20 Ajend, 2014, 33-34.

dönemindeki tek yapraklı resimlerin ilgi görmesinin nedenlerinden biri de bu tür resimlerin çini, seramik, metal, kumaş ve halı gibi farklı malzemelerin bezenmesine uygun olmasıdır.[21]

Safevi döneminde çini sanatının en önemli ve ilgi çekici yeniliğinin, "çini üzerine resim yapmak" olduğu söylenebilir. Mimaride resim sanatına ve buna bağlı süslemelere olan ihtiyaç nedeniyle bu meslekler arasında yakın bir iş birliği kurulmuştur. Safevi döneminden itibaren çok sayıda hayvan, insan ve bitki resmi konu olarak çinilerde işlenmiştir. Özellikle Safevi sarayları, köşkleri ve hamamlarının çinilerinde bu tasarımların örnekleri görülmektedir.

Rıza Abbasi ve İsfahan Okulu

16.yüzyılın başlarında Safevi minyatür üslubunu yansıtan eserler daha çok edebi konulardan oluşmaktadır. 16. yüzyılın ikinci yarısında tek yapraklı ve özellikle tek figürlü resimler, minyatürlü eserler arasında kendini göstermeye başlamıştır. Başkentin İsfahan'a taşınmasıyla (M.1598/ H.1017) minyatür sanatı oldukça romantik bir içerik kazanmıştır. Tek sayfalık minyatürlerde genellikle romantik bir atmosferi yansıtacak şekilde konuların tercih edildiği tasvirler yer almaya başlar. Bu dönemde yapılan sanat eserleri, sanat tarihinde özgün üsluplarıyla kaybolmayacak izler bırakmıştır.

I.Şah Abbas döneminden itibaren, minyatür sanatında eski tarihi aşk temaları etkisini yitirmiş, renkli ve kalabalık sahneler tamamen bir kenara bırakılmış ve yalnız insanlar veya kırsal manzaraların tasviri popüler olmuştur.[22] Aslında bu dönemde İsfahan'da bir sanat devrimi yaşanmıştır. Efsanevi kahramanların, aşıkların ve geleneksel konuların yerini, sıradan erkek ve kadınların gerçekçi tasvirleri almıştır. Nakkaş geleneksel konuları tasvir etse bile, onu gerçekçi bir üslupla izleyiciye sunmuştur. Söz konusu dönemde, İsfahan Nakkaşhânesi birçok sanatçının yetiştiği önemli bir merkez haline gelmiştir.

Ali Asker'in oğlu Aga Rıza (1572-1634), 1587 (H.996) civarında I.Şah Abbas'ın saray nakkaşhânesinde çalışmaya başlamıştır. Aga Rıza 1603'te (H.1012) I.Şah Abbas'tan "Abbasi" unvanını almıştır.[23] 17. yüzyıl sanatçıları arasında Rıza Abbasi, yenilikler yaratmak bakımından dönemin en usta sanatçısı olarak tanınmış, yaptığı betimlemelerle İsfahan Okulu'nun en ünlü nakkaşı olarak nam salmıştır.

Bu sanat ekolünde Rıza Abbasi tek sayfalık minyatürleri güzelliğin zirvesine taşıyarak ona olgun ve hoş bir ifade kazandırmış, içine zamanın zevkini ve coşkusunu dâhil etmiştir.[24] İsfahan Minyatür Okulu nakkaşları ve özellikle de Rıza Abbasi, o günün toplumunun erkek ve kadın tiplerinin çiziminde hünerlerini göstermişlerdir (Görsel 1).

21 Ajend, 2014, 35.

22 Rice, 2014, 253.

23 Canby, 2003, 98.

24 Ajend, 2005, 157.

Bu tür temalar önceki dönemlerde daha az karşımıza çıkmaktadır

Görsel 1'de bulunan iki figür ayrı ayrı Rıza Abbasi tarafından çizilmiş ve sonra bir sayfada yan yana yerleştirilmişlerdir. İki çizimde gerek üslup gerekse figürlerin ruh hâli birbiriyle çok uyumludur. Eğer bu sayfaların kesilip yan yana yapıştırıldığını bilmeseydik, bunları tek bir kompozisyon olarak algılayabilirdik. Aslında, bir gencin arkasında duran ya da yürüyen yaşlı bir adam teması, 15. yüzyılın sonları ve 16. yüzyılın başlarındaki minyatürlerin konularındandır.[25] Bu eserde, Rıza Abbasi günlük hayatın eğlencelerini yansıtırken diğer taraftan da hüzünlü ve düşünceli tipleri de betimlemektedir.

Rıza Abbasi, kadın imgelerini bağımsız ve pervasız bir kişiliğe sahip karakterler olarak izlenim bırakacak şekilde cesur bir tavırla ele almış ve resmetmiştir (Görsel 2).[26] Bu albüm sayfalarında bulunan tek yapraklı minyatürler, şah ve halkın mahrem sahnelere olan beğenisini yansıtmaktadır. Rıza Abbasi'den önce minyatürlerde bağımsız kadın figürlerine yer verilmemiş, genellikle kadınlar hikâyelere, şiirlere ve genel olarak edebi metinlere bağlı olarak gösterilmişlerdir. Fakat Rıza Abbasi'nin eserlerinde genç kadın figürleri, metinden bağımsız olarak cilveli bir şekilde tek yapraklı bir sayfada kendine yer bulmuştur.

Rıza'nın konu ettiği diğer insan tiplerini düşünceli ifadelere sahip şeyhler, çeşitli mesleklerden insanlar, sıradan erkekler ve genellikle elinde kadeh veya çiçek dalı tutan gençler oluşturmaktadır. Oturan veya yastığa yaslanan gençler ve sevgililer de cilveli pozlarıyla dikkat çekicidir. Figürlerin kıyafetlerindeki renkler ve modeller (sarık, türban, v.s) Safevi döneminin moda tarzını yansıtmaktadır. Gençler ve sevgililer; kürklü, mavi, yeşil ve kırmızı kaftanlar içinde büyük bir titizlikle işlenmiştir. Bu tek sayfalık çizimlerde, kompozisyonun merkezinde insan figürü yer almış ve boşlukları doldurmak için bitki motifleri kullanılmıştır. Kompozisyona yardımcı olan öğeler, küçük bir dal ya da bitkiler, konuyu destekler niteliktedirler. Yumuşak ve akışkan kontur çizgileri, çalışmaların bir başka dikkat çekici ortak noktasıdır.

Bu dönemde popüler olan bir diğer akım ise Avrupa resim üslubunun yaygın hale gelmesidir. Bu etkiler en çok dönemin minyatürlerinde karşımıza çıkmaktadır. Nakkaşlar İran minyatür üslubu ile birlikte hacim, ışık-gölge, perspektif gibi Avrupa resim ilkelerini de bir arada kullanarak eserlerinde yeni üslupların oluşumuna yol açmışlardır. Avrupalı tipler, kıyafetler, pozlar, figürlerin etrafında görünen köpekler vb. Avrupa sanatının etkilerinden bazılarıdır.

Bu dönemde birçok talebe, Rıza Abbasi tarafından yetiştirilmiştir. Bunların en önemlileri: Muhammed Şafi Abbasi, Mir Efzel-i Tûnî (Efzel ül-Hüseyini), Muhammed Ali Tebrizi, Muhammed Moin Musavvir, Muhammed Yusuf, Muhammed Kâsim-i Tebrizi ve Heyder-i Nakkaş'tır. Bu talebelerin her biri kendi üslubunu geliştirmiş ve kendilerine

25 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447798, erişim tarihi: 15.10.2021.

26 Rehneverd, 2007, 78.

özgü üslupsal özellikler ortaya koymuşlardır. Geliştirdikleri üslup, duvar resimlerini büyük ölçüde etkisi altına almış ve böylece yeniliklere neden olmuştur.

Safevi Çinilerinde İnsan Figürü ve Rıza Abbasi Üslubunun Etkileri

Safevi mimarisinde özellikle I.Şah Abbas döneminde çini sanatı, yapılarda en önemli bezeme unsurlarından biri olarak kullanılmıştır. Duvar çinilerinde görülen motifler başlarda genellikle stilize edilmiş çiçek ve yapraklar, bitki türleri ve geometrik desenler ile diğer İslami motiflerden oluşmaktaydı. Bu motifler Safeviler döneminde dini yapılarda da devam etmiştir. Ancak bu motiflere ek olarak dikkati çeken konu, bu dönemin saray, hamam ve köşklerinde insan figürlerinin kullanılmış olmasıdır. Bu çinilerde ortak temalar ziyafet ve şenlik sahneleridir. Çinilerde özellikle de Rıza Abbasi ve talebelerinin tek sayfalık çizimlerinde ve minyatürlerde bolca görülen tipler ve sahneler betimlenmiştir. Minyatürün diğer sanatlar üzerindeki etkisinin sebebi olarak, Safevi sarayında bulunan ortak bir sanat atölyesinin varlığı gösterilebilir. Sanatçıların iş birliği büyük ihtimalle bu sanat merkezinde gerçekleşmiştir.

Safevi Saray kütüphanesinin sanat atölyesinde çok sayıda nakkaş, kâtip, müzehhip (tezhipçi), Zerkûb (yaldız yapan usta), mücellit (ciltçi), cetvelkeş, lacivertşur, kağıtçılar, sahhaflar vb. sanatçı grupları çalışmaktaydı. Nakkaşların işi, çeşitli kitaplar için resim yapmanın yanı sıra, halı ve kumaş dokumacılarının, metal işçilerinin, çini ustalarının ve mimarların kullanımına yönelik resimler hazırlamaktı.[27]

17. yüzyıl saray nakkaşlarının üslubunu yansıtan büyük ve görkemli ziyafetlerin resimleri, dönemin çinilerinde kullanılan temalar arasında yer almaktadır.[28] Bu çinilerde figürler kusursuz ve özenle çizildikleri için, bu çizimlerin yetenekli nakkaşlar tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Safevi döneminden günümüze ulaşan çini örnekleri genellikle çiçek açan ağaçların yanında duran düşünceli ifadelere sahip gençleri veya birkaç figürden oluşan ziyafet sahnelerini ve ayrıca rahat hareketleriyle dikkati çeken figürlerin yer aldığı şuh sahneleri yansıtmaktadır. Kompozisyonlarda insan figürleri ana unsur olarak çizilmiş, özellikle sarıklı gençler veya başörtülü kadınlar, bazen büyük bazen de küçük boyutta çizilen insan tiplerini oluşturmuştur. İsfahan minyatür geleneğindeki çinilerde sınırlı renklerin kullandığı ve ayrıca kompozisyonların rahat ve yumuşak kontur çizgilerine sahip olduğu görülmektedir. İran sanatı, çini tasarımlarındaki bu gelişmeleri Rıza Abbasi'ye ve onun yolundan devam eden talebelerine borçludur.

Mısırlı Sanat Tarihçisi Zeki Muhammed Hasan, Rıza Abbasi üslubunun duvar resimleriyle mimariyi tamamlayan çini bezemelerdeki etkisini şu sözler ile vurgulamaktadır:

> *"Rıza'nın eserlerinde kadın ve erkek tipleri sadece el yazması ve kumaş desenlerinde değil, duvarlarda ve çinilerde de karşımıza çıkmaktadır"*.[29]

27 Ajend, 2014, 44.

28 Brend, 2005, 159.

29 Wilson, 1988, 246'dan aktaran Kengerani, 2008, 88.

Bu özellikleri yansıtan en güzel örnek Metropolitan Müzesi'nde muhafaza edilen, 17.yüzyılın ortalarına ait *"Bahçe Buluşması"* isimli eserdir (Görsel 3). Eser büyük boyutlu kare formlu çini levhalardan oluşmaktadır. Eser çinili bir pencere veya nişin altına sığacak tarzda tasarlanmıştır. Bu çinili levhanın çerçevesi, onun İsfahan'da bulunan bir sarayın duvarını süslediğini ve duvarın alt kısmını kapladığını göstermektedir. Renkli sır tekniği ile yapılan bu levhalarda bahçede bir ziyafet sahnesi betimlenmiştir. Bu çinide, figürler büyük boyutta, uzun boylu, yuvarlak ve dolgun yüzlü, küçük ağızlı ve badem gözlü betimlenmişlerdir. Figürler değişik şekillerde süslenmiş başlıkları, saçları, kıyafetleri ve pozlarıyla ayrıca çiçek desenli güzel kıyafetleriyle üst düzey sınıftan olduklarını belli etmektedirler. Erkek tipleri genellikle sakalsız olup başlarında sarıklar bulunmaktadır. Başlar dörtte üç cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyonun ortasında, bir kadın uzanmış ve yastığa dayanmış bir pozisyonda betimlenmiş ve bu haliyle figür sahnenin odak noktasını oluşturmuştur. Bu dönemde insan figürlü sahnelerde sık sık kullanılan kadeh motifi, minyatürlerden kaynaklanan etkilerin yansımasıdır. Kadının hizmetinde yer alan hizmetkarlar, meyve dolu kâseler ve içki dolu şişelerle tasvir edilmiştir. Bu figürlü tasarımlar o dönemin yaşam tarzından önemli ipuçları vermektedir. Kadın, dolu bir kadehi rahat hareketlerle karşısındaki Avrupalı adama uzatmaktadır. Avrupalı kıyafetlerle gösterilen erkek figürü, kıyafetleriyle bir tacir şeklinde izlenimi yansıtmakta ve uzanan kadının hemen önünde diz çökmektedir. Kompozisyonun her yerinde minyatürlerde gördüğümüz üslupta çiçekli ağaçlar ve bitkilerle dolu yemyeşil bir manzara tasvir edilmiştir. Safeviler döneminde büyük boyutta işlenen çiniler ve duvar resimlerinde yastığa yaslanan ya da rahat hareketleriyle göze çarpan kadın figürleri oldukça dikkat çekicidir. Duvarlardaki bu çiniler form, desen ve üslup açısından İsfahan okulunun minyatürleri ile paralellik göstermekle birlikte, onlar gibi zengin birer kompozisyona da sahiptir.

Bu tip figürlü örnekler, Rıza Abbasi'nin *"Uyuyan Kız"* adlı minyatüründe (Görsel 4) ve Rıza Abbasi'nin talebesi olan Mir Efzel-i Tûnî'nin[30] *"Uzanan Kadın ve Kucak Köpeği"* adlı eserinde tek sayfa halinde görülmektedir (Görsel 5). 16. ve 17. yüzyılların resimli eserlerine bakıldığında işveli kadın tiplerinin en sevilen ve en ilgi çeken pozlardan olduğu anlaşılmaktadır. Bu eserlerde görülen bazı tipler, Avrupa sanatının etkilerini de yansıtmaktadır.

Bu üslupta işlenen bir diğer çini örneği de Victoria & Albert Müzesi'nde bulunmaktadır (Görsel 6). İlkbaharda, açık havada hizmetçileri tarafından şarap ve yemek servisi yapılan bir kadını gösteren çini pano, Çehel Sütun Sarayı'na ait bir 17.yüzyıl eseridir. Açık hava eğlencesine ait bir bahar sahnesi olarak resmedilmiştir. Yine kompozisyonun odak noktasındaki genç kadının etrafı, hizmetçileriyle çevrilidir. Piknik sahneli çini paneli, muhtemelen İsfahan'da 1600-1700 yılları arasında ilkbaharda açık havada gerçekleştirilen yemeklerin ve eğlencelerin ayrıca Safevi sanatında ve şiirinde popüler olan ko-

30 Rıza Abbasi'nin talebeleri arasında en ünlüsü Mir Efzel-i Tûnî'dir (? –H.1085 / ? – M.1674). Efzel, İsfahan Okulu'nun önemli nakkaşıdır ve Rıza Abbasi'nin üslubunda çalışmalar yapmıştır.

nuların görsel sanatlara yansımasıdır.[31] Konturlar genellikle siyah veya koyu kahverengi ile çizilmiştir ve bu koyu konturlar diğer renklerin daha iyi görülebilmesini sağlamıştır. Renkler mavi, turkuaz, beyaz, siyah, koyu kırmızı ve yeşilden oluşmaktadır. Ancak mavi tonları, turkuaz ve sarı diğer renklere göre daha fazla kullanılmıştır.

Metropolitan Müzesi'nde sergilenen Safevi dönemine ait bir başka önemli çinili eser daha dikkati çekmektedir (Görsel 7). Bu tek levha, bir zamanlar bahçede geçen bir sahneyi gösteren bir büyük panonun parçasıdır. Bu çini karoda vücudunun sadece üst kısmı görülen genç erkek figürünün başı, Safevi minyatürlerine özgü bir duruşla ele alınmış ve yere doğru eğik gösterilmiştir. 17. yüzyıl çini resimlerine baktığımız zaman arka planda genellikle sarımsı veya elma yeşili tonlarda renklerin kullanıldığı görülür. Bir diğer hususta figürün etrafında genellikle ağaç yaprakları ve dallarının bulunmasıdır. Renkli sır tekniği, bu tür kompozisyonlar için en yaygın olarak kullanılan tekniktir.[32] Bu çininin çizgisel üslubu, İsfahan okuluna ait bir minyatür ile karşılaştırıldığında, benzer yanlar olduğu anlaşılmaktadır. Görsel 8'deki tek yapraklı minyatürde genç erkek figürü ağaca yaslanmış durumda, elinde içki şişesi ve kadeh ile betimlenmiştir. Minyatürdeki yumuşak kontur çizgilerini (Görsel 9), çini panodaki sahnenin çizgilerinde de tespit etmek mümkündür. Hatta çini üzerinde kullanılan konturların serbest ve rahat hareketi ve ayrıca kusursuz portre çizimi sadece bir nakkaşın fırçasından kaynaklanabilecek bir yeteneği sergilemektedir. Minyatürde görülen ayrıntıları, söz konusu olan çini parçasında da (Görsel 7) görmek mümkündür.

I.Şah Abbas'ın imar faaliyetleri başkent İsfahan ile sınırlı kalmamış, mimari ve çini sanatının zirveye ulaştığı yapılar, bahçeler ve saraylar, Mazenderan, Kâşan ve Meşhed gibi İran'ın birçok şehrinde inşa edilmiştir.

1611 (H. 1020) yılında I.Şah Abbas, Hazar Denizi kıyısında bulunan Tahan köyünü şehir haline getirmiş ve şehirde güzel saraylar, dükkanlar, hamamlar ve hanlar tesis edilmiştir.[33] Burası serin ve temiz havaya sahip olduğu için "Ferâh-âbâd" olarak adlandırılmıştır. Ferâh-âbâd'da yapılan binalar içinde "Cihân-nümâ" olarak adlandırılan bir saray yer alır.[34] Cihân-nümâ Sarayı'ndaki kazılarda bulunan çiniler çeşitlilik, zenginlik ve üslup açısından önemlidir. Kubaçi çinilerinde çeşitli kadın ve erkek portreleri işlenmiştir. Bu çinilerin benzer örnekleri Victoria & Albert Müzesi'nde bulunmaktadır (Görsel 10 ve 11). Renkler genellikle pastel tonlarında mavi, yeşil ayrıca kahverengi ve beyaz ile sınırlıdır.

Yine Victoria & Albert Müzesi'nde sergilenen beyaz zemin üzerinde, pastel renkler ve siyah konturlarla yıldız ve baklava formlarına sahip alanlar içerisinde dörtte

31 https://collections.vam.ac.uk/item/O93167/tile-panel/, Erişim tarihi: 12.10. 2021.

32 https://www.metmuseum.org/art/collection/ search/447245?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=safavid+art&offset=80&rpp=80&pos=115, Erişim tarihi: 20.11.2021.

33 Razeki-Mensur, Solhcu, 2021, 37.

34 Sadiki, 2014, 242.

üç profilden betimlenmiş kadın ve erkek simaları mevcuttur (Görsel 12).[35] Bu çiniler, dönemin modasına uygun kıyafet, saç tarzı, takı ve başlıklara sahip kadın ve erkeklerinin on üç adet büst portresini içermektedir. Bu portreler, İsfahan'ın elit çevrelerinin varlıklı üyelerinin tek portrelerinde uzmanlaşan sanatçı Rıza Abbasi'nin zarif üslubunu hatırlatmaktadır.[36] Portrecilik, Safevi nakkaşlarının minyatür konuları içerisinde oldukça önemli bir yere sahipti. Bu eserde gördüğümüz y**üz ifadeleri, bakışlar, duruşlar**, saç tuvaletleri ve aşağıya doğru eğik başlar ve tüm bunların sade bir üslupla ele alınmış olmaları Rıza Abbasi ve talebelerinin kadın ve erkek portrelerini anımsatmaktadır. Bazen dönemin minyatürlerinde yaygın olduğu **üzere figürlerin** ellerinde bir kadeh veya çiçek bulunmaktadır. Arka planda beyaz zemin üzerinde çeşitli bitki motifleri ile karşılaşmaktayız. Böylece figürlerin etrafı boş bırakılmamış, fon zenginleştirilmiştir. Yalnız burada özellikle üzerinde durulması gereken bir nokta, bu çinilerde betimlenmiş olan portre sahibinin ehemmiyetinin aktarılmamış olmasıdır. Bunlar isimleri belirtilmemiş ve Avrupa Sanatının etkisinde kalarak yapılmış olan sıradan insanlardır.

İslamiyet dönemi İran mimarisinde, özellikle dini yapılarda insan figürlerinin kullanılması pek kabul görmemiştir. Hamamlarda insan figürlerinin kullanımı çoğu zaman tartışmalı olmuştur.[37] Kadınların hamamda toplu halde bulunmaları nedeniyle bu mekanlar, sosyal ve ailevi ilişkilerin oluşması için önemli buluşma yerleri olarak görülmüştür. Ayrıca hamam; gelin hamamı, damat hamamı (genellikle akraba ve arkadaşlarla), Hanabandan gibi düğün törenleriyle ilgili bazı özel törenlerin düzenlendiği yerlerden biri haline gelmiştir.[38] Safevilerde figürlü çiniler, sadece saraylarda değil, hamam gibi yapılarda da karşımıza çıkan örnekleriyle dikkat çekmektedir. Renkli sır tekniğinde yapılan insan figürleri çok ilgi çektiği için, bu çini tekniği hamamların bazılarında yaygın olarak kullanılmıştır

İlginç adeta tablo etkisi yaratan çini panoların güzel bir örneği de Kirman'daki Genc Ali Han Hamamı'nda bulunmaktadır. Bu hamam 1596 (H. 1005) yılında Genc Ali Han Çarşısı'nın içinde inşa edilmiştir.[39] Safevi döneminden önce hamamların çinilerinde kullanılan motifler çoğunlukla bitkisel ve geometrik motiflerdir. Ancak bu dönemden itibaren hamamlarda, saraylarda olduğu gibi ellerinde meyve tabağı, çiçek dalı veya müzik aletleri tutan tebessümlü asilzadeler, kare ve çokgen formlu çini levhaların üzerinde betimlenmişlerdir.[40] Söz konusu hamamda, çok dilimli kemerlere sahip revakların altında, her bir kemer aralığında birer figür yer almaktadır (Görsel 13). Sâki ve müzik çalan kadın

35 Bunlar muhtemelen 1877'de Victoria & Albert Müzesi'ne satılmadan kısa bir süre önce bu panele yeniden monte edilmişlerdi. Bkz. https://collections.vam.ac.uk/item/O211276/tile-panel-unknown/, Erişim tarihi: 07.10.2021.

36 https://collections.vam.ac.uk/item/O211276/tile-panel-unknown/, Erişim tarihi: 07.10.2021.

37 Kerimiyan Serdeşti, 2004,100.

38 Saberi Nehr Furuzani, 2020, 38.

39 Cihânbahş, Şeyhi Narani, 2016, 16.

40 Mensuri Cezrabadi, Hüseynî, 2017, 106.

ve erkek figürleri kompozisyonların en önemli odak noktasını teşkil ederler. Oturan figürler ellerinde def ve arp gibi enstrümanlar, diğerleri ise şarap şişeleri ve kadeh ile gösterilmiştir. Bu tip figürler, İran minyatürlerinde, farklı renk ve kompozisyon anlayışına sahip bir şekilde şahların ziyafet sahnelerinde kullanılmıştır. Kadın figürlerinin giyim-kuşam tarzları, baş örtme tarzları, saç tuvaletleri, yüz ve saç bezemeleri, Safevi döneminin kadın tipini temsil etmektedir.

Londra'daki Leighton[41] Müzesi'nde muhafaza edilen çinilerde, dört kare halinde yan yana sıralanan Kubaçi çinilerinde, Safevi erkek ve kadın figürleri, dönemin tek yapraklı minyatürlerindeki figürlere benzer şekilde tasvir edilmişlerdir (Görsel 14). Figürler gövdeleri bezemeli sütunlara oturan çok dilimli kemerlere sahip bir sayvan altında betimlenmişlerdir. Çini levhalardaki kompozisyonları Rıza Abbasi'nin minyatürleri ile karşılaştırılacak olursak, bu tür konuların tek yapraklı minyatürlerde yaygın olarak yer aldığı görülür (Görsel 15). *"Elinde sürahi tutan genç"* adlı eserde, minyatürün merkezinde ayakta duran bir figür tasvir edilmiştir. Adam rahat duruşuyla göze çarpmakta ve elinde sürahi ve kadeh tutmaktadır. Bu dönemin insanlarını anlatan bu sayfalarda insanların hayatına dair günlük eğlenceler ve yaşam tarzları aktarılmıştır. Bu minyatürlerde bir savaş veya ziyafet sahnesiyle değil daha yalın, abartısız ve arka fonda manzarasız bir sahne ile karşılaşıyoruz. Tek önem taşıyan konu ve sahnenin odak noktası insan tasviridir. Artık arka planları süslü, yoğun desenli, geometrik kompozisyonlar ve mimari yapılar içeren minyatürler karşımızda yoktur. Aslında bazen figürlerin nasıl bir mekânda oldukları bile belli değildir. Arka planda zira mekânı tanımlamamıza ve tespit etmemize fayda sağlayacak hiçbir bir detay bulunmamaktadır. Rıza Abbasi'nin yolunu takip eden nakkaşlar da bu üslupta eserler ortaya koymuşlardır (Görsel 16). Kıyafet tarzları 16. ve 17.yüzyıllarda İsfahan'da yaygın olan ve minyatürlerde titizlikle resmedilen örnekleri temsil etmektedir. Renklerin sayısı azalmış, iki veya üç renkte sınırlı kalmıştır. Bu konunun benzer örnekleri sıkça dönemin başka çinilerinde de karşımıza çıkmaktadır. Aynı tasarım örnekleri British Müzesi'nde bulunan çinilerde de görülmektedir (Görsel 17 ve 18). Bu dönemin çini desenleri arasındaki yoğun benzerlik, bir nakkaş fırçasının izini akıllara getirmektedir. Sanki çini sanatçıları, bir nakkaşın çizimini kendi levhalarında şablon olarak kullanmış gibidir. Hatta nakkaşın doğrudan bu tasarımlara müdahale etmiş olması da kuvvetle muhtemeldir.

Safevi dönemi İran resminin sonraki dönemlerine birçok özellik kazandırmış ve önemli değişikliklere neden olmuştur. Kâçar döneminde ise sanat anlayışı yeni bir değişime uğramış, çini ustası ile nakkaş arasında kurulan sıkı ilişki ve iş birliği çini sanatına yoğun olarak yansımıştır. Safevi dönemi çinilerinin figür anlayışı, Kâçar dönemi çinilerinin başlangıcıdır. Kâçar döneminde bu tip figür betimlemeleri çinilerde yaygın olarak

41 Frederic Leighton'ın evi, Londra'nın en ünlü 19. yüzyıl oryantalist iç mekanlarından biri olarak tanınmaktadır. 1877 ve 1879 yılları arasında inşa edilen Leighton's Arab Hall, İznik, Şam ve İran'dan olağanüstü kalitede tarihi çinileri barındırmaktadır (Bk. Roberts, 2018, 1).

kullanılmıştır. Ne yazık ki sonraki dönemlerde, dini önyargılar sebebiyle fevkalade zarif ve güzel detaylara sahip bu figürlerin çinilerdeki kullanımı yasaklanmıştır.

Sonuç

Safevi döneminde mimariyi tamamlayan ve zenginleştiren bezemelerde çeşitli sanat kolları ön plana çıkmaktadır. Tüm bu sanat kolları arasında dikkatleri üzerine çeken özellikle de çini sanatıdır. Çini sanatının tarihi İslam öncesi medeniyetlere kadar uzanmaktadır. Ancak İslamiyet'ten sonra İran'da çini sanatının altın çağı Safevi dönemi olarak kabul edilmektedir. 16 ve 17. yüzyılların mimarisinde, çini bezemelerde çok sayıda insan figürü karşımıza çıkmaktadır. Günümüze ulaşabilen ve insan figürü içeren çiniler Büyük Selçuklular ile başlamakta ve sonraki dönemlerde bilhassa da Safeviler döneminde daha da zengin örnekler görülmektedir.

Safevilerde yapıların içi ve dışı çeşitli çinilerle kaplanmış, bazılarında minyatür sanatının etkilerini yansıtan çok gösterişli çini bezemeler kullanılmıştır. Bu dönemin saray, hamam ve köşklerinde karşılaşılan çinilerde özellikle insan figürlü kompozisyonlar dikkat çekicidir. Bu çiniler form, desen ve üslup açısından İsfahan Minyatür Okulu'nun özelliklerini gözler önüne sermektedir. Hatta bu dönemdeki çini tasarımcılarının çoğunlukla nakkaşlar olduğu tahmin edilmektedir. Özellikle 16. ve 17. yüzyıl saray nakkaşlarının minyatür üslubunu yansıtan görkemli kompozisyonların dönemin çinilerine yansıdığı çok açıktır.

I. Şah Abbas döneminden itibaren başkent İsfahan'da bir sanat devrimi yaşanmıştır. Bu dönemin minyatürlerinde geleneksel konuların yerini sıradan insanların tasvirleriyle yalnız erkek ve kadınların gerçekçi tasvirleri almaktadır. İsfahan Minyatür Okulu, minyatürleri sadeleştirerek İran minyatürünü hızlı bir şekilde kağıt üzerinden saray, köşk ve hamam gibi yapılarda görülen duvar bezeme unsuruna dönüştürmüştür. Tüm bu gelişmeler aslında varlığını tek yapraklı minyatürlerin ortaya çıkmasına ve yaygınlaşmasına borçludur. Bu yenilikler saray nakkaşhânesinde çalışan Nakkaş Rıza Abbasi tarafından mümkün olmuştur. Rıza Abbasi tek sayfalık minyatürlerinde gerçekçi üslubuyla zamanın ruhunu gözler önüne sermiştir. İsfahan Minyatür Okulu nakkaşları, o günün toplumunun erkek ve kadın tiplerinin çiziminde ve günlük hayatın eğlencelerini yansıtmakta hünerlerini göstermişlerdir. Rıza Abbasi eserlerine zamanın zevkini yansıtmakla onlara olgun bir ifade kazandırmıştır. Artık edebi metinlerden bağımsız olan insan tipleri resimlenmeye başlamıştır. Sıradan erkekler ve genellikle elinde kadeh veya çiçek dalı tutan figürler, Safevi döneminin moda tarzını yansıtan kıyafetlerde gençler ve sevgililer ayrıca genç kadın figürleri cilveli bir ifadeyle ve tarzla ele alınarak tek yapraklı sayfalarda bolca görünür olmuştur.

Safevi çini örneklerinde, minyatürlerden ilham alınarak, genellikle çiçek açan ağaçların yanında birkaç figürden oluşan ziyafet ve şenlik sahneleri veya ayakta duran düşünceli ifadelere sahip bir şekilde betimlenmiş gençler yansıtılmıştır. Kompozisyonlarda insan figürleri ana unsur olarak çizilmiş, bazen büyük bazen de küçük boyutta çizilen

insan tipleri betimlenmiştir. Başların dörtte üçünün cepheden tasvir edilmesi, badem gözlü, keman kaşlı ve yuvarlak yüzlere sahip olan simalar minyatürlerden çinilere aktarılan bazı özelliklerdir. Sonuç olarak nakkaşların çini tasarımlarının çizimiyle yakından ilgilendiği ve nakkaşların çini sanatçısıyla (kâşikâr) belli ölçüde bir iş birliği içinde oldukları anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR

Ajend, Y. (M. 2014/ H.Ş.1393). *Mekteb-i Nigârgeri-i İsfahan,* Tahran: Ferhengistan-ı Hüner ve Metn Yayınları.

Ajend, Y. (M.2005/H.Ş.1384). *Mekteb-i Nigârgeri-i Tebriz ve Kazvin-Meşhed*. Tahran: Ferhengistan-ı Hüner Yayınları.

Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı: İslam Öncesi Sanat, Mimari, Hat, Kumaş, Çini, Keramik, Minyatür*, İstanbul: İnkılâp kitabevi.

Aşrafi, M. M. (M.2018/ H.Ş. 1396). *Az Behzad ta Rıza Abbasi*. (N. Zendi, Çev.) Tahran: Metn Yayınları.

Brend, B. (M.2005/H.Ş.1383). *Hüner-i İslami*, (M. Şayestefer, Çev.) Tahran: Müessese-i Mütâlâ'ât-ı Hüner-i İslami Yayınları.

Çağman, F. (1992). "Bihzâd", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, *6*, 147-149

Canby, S. R. (M.2003/ H.Ş.1381). *Negârgeri-i İrani*. (M. Şayestefer, Çev.) Tahran: Müessese-i Mütâlâ'ât-ı Hüner-i İslami.

Cihânbahş, H. Şeyhi Narani, H. (2016), Seyr-i Tahavvül-ı Kâşi-i Heft Renk der İran, *The fourth international conference on research in science and technology*, https://www.sid.ir/fa/seminar/ViewPaper.aspx?ID=62973, Erişim tarihi: 15. 01. 2022.

Çeken, M. (2010), Minai Tekniği Üzerine Bir Değerlendirme, *XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (15-17 Ekim 2008) Bildiriler*, Ed. O. Uysal, İzmir: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, 374-379

Demir, S. S. Adıgüzel, F. (2021), Nizamî'nin Hamse'si (BL Or. 6810) Örneğinde Nakkaş Bihzâd'a Atfedilen Minyatürlerde Mimari Bezemeler, *İran Çalışmaları Dergisi*, *5* (2), 505-542

Holakooei, P. Tisato, F. Vaccaro C. ve Petrucci, F. C. (2014), Haft Rang or Cuerda seca? Spectroscopic Approaches to the Study of Overglaze Polychrome Tiles from Seventeenth Century Persia, *Journal of Archaeological Science*, (41), 447-460

Hosrevi, R. (M.2012/H.Ş.1390), *Berresî-i Terh ve Nekş Kâşiha-yı Heft Renk-i Devre-i Safeviyyi der İsfahan*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi), Sistan-Beluçistan Üniversitesi/Arkeoloji Bölümü, Zahidan.

Kengerani, M. (M.2008 /H.Ş. 1387). Beynametniyyet-ı Nukuş ya Peyvestegi Miyan-ı Mutun-ı Hüneri der Mekteb-i İsfahan, Gerdehemaı-yı Mekteb-i İsfahan: Hünerha-ı Sana-ı, B. Sedri (Hz.), Tahran: Ferhengistan-ı Hüner Yayınları, 81-93

Kerimiyan Serdeşti, N. (H.Ş.1382/M.2004), Nigargeri der Hammam, *Kitab-i Mah-ı Hüner*, (57), 100-105

Khodjoeva, S. (2020), *XIV.-XV. Yüzyıl Osmanlı ve Timurlu Çinilerinin Karşılaştırılması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Mensuri Cezrabadi, C. Hüseynî, H. (H.Ş.1395/M.2017), Seyr-i Tehevvol-i Nukuş-ı İnsani Der Kâşikâri-yi Hammam-ı Tarihi-yi Şehr-i İsfahan Ez Dore-yi Safevi Ta Payan-ı Dore-yi Kâçar, *Hüner ve Mimari*, (12), 103-117

Mohlesi, M. A. (H.S.1382/M.2004), Tezyinât ve Ârâye-i Hammam, *Kitab-ı Mah-ı Hüner*, (57-58), 106-114

Muhammed Hasan, Z. (M.1985/H.Ş.1363). *Tarih-i Sanayi'i İran Bâd az İslam.* (M. A. Halili, Çev.) Tahran: İkbâl Yayınları.

O'kane, B. (2011), Tiles of Many Hues: the development of Iranian cuerda seca tiles and the transfer of tilework technology, *And Diverse Are Their Hues: Colour in Islamic Art and Culture*, ed. Jonathan Bloom ve Sheila Blair, Yale University Press, New Haven and London, 175-203

Öney, G. (2004), Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslûbu, *Sanat Tarihi Dergisi*, *13* (1), 61-82

Pakbâz, R. (M.2002/H.1380). *Nakkaşi-i İran: Ez Dirbâz ta Emruz*, Tahran: Zerrin ve Simin Yayınları.

Pakbâz, R. (M.2000/ H.Ş.1379). *Dâiretü'l-ma'ârif-i Hüner: Nakkaşi, Peyker-i sâzi, Grafik.* Tahran: Ferheng-ı Mu'âsır Yayınları.

Razeki-mensur, H. Solhcu, B. (H.Ş.1399/M.2021), Tesîr-i Nakkaşi-i Mekteb-i İsfahan Ber Nukuş-i İnsani-i Kâşihâ-ı Kah-ı Cihân-nümâ-ı Ferâh-âbâd, *Tarih ve Bâstanşenasi-yi Mazenderan*, (1), 36-45

Rehneverd, Z. (M. 2007/H.Ş.1386). *Tasvir-i Zen Der Asâr-ı Rıza Abbasi*, Gerdehemâyı'ı mekteb-i İsfahan, Veliü'llah Kavûsi (Ed). Tahran: Ferhengistan-ı Hüner Yayınları. 77-105

Rice, D. T. (M.2014/ H.Ş 1393). *Hüner-i İslami*, (M. Bahar, Çev.) Tahran: İlmî ve Ferhengi Yayınları.

Roberts, M. (2018), The Resistant Materiality of Frederic Leighton's Arab Hall, *British Art Studies*, (9), https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-9/leighton-arab-hall, Erişim tarihi: 20. 12. 2021.

Saberi Nehr Furuzani, A. (H.Ş.1398/M.2020), Âyîn-i Hammam Tahakkuk-ı Menzer-i Âyînî-i Hammam-ı İrani der Devran-i İslam-i ez Hilal-i Mutun: Sâhtar-ı Hammam ve Nukuş-ı Tezyinî, *Hüner ve Temeddün-i Şerg*, *7*(25), 35-42

Sadiki, Z. (M.2014/ H.Ş.1392). *Tarih-i İran Der Asır-ı Safevi*. Tahran: Kitab-i Parse Yayınevi.

Stierlin, H. (M.1998/ H.Ş.1377). *İsfahan, Tasvir-i Bihişt*, (C. Ercmend, Çev.) Tahran: Ferzan-ı Rûz Yayınları.

Wilson, J. C. (M.1988/ H.Ş.1366). *Tarih-i Sanayi'i İran.* (A. Feriyar, Çev.) Tahran: Ferhengsara Yayınları.

İnternet Kaynakları:

https://collections.vam.ac.uk/item/O93167/tile-panel/, Erişim tarihi: 12.10. 2021.

https://collections.vam.ac.uk/item/O211276/tile-panel-unknown/, Erişim tarihi: 07.10.2021.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447245?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=safavid+art&offset=80&rpp=80&pos=115, Erişim tarihi: 20.11.2021

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447798, Erişim tarihi: 15.10.2021.

Resim Kaynakları:

Hüseynî Râd, A. (M. 2011/H.Ş.1390). *Şahkârhâ-ı Nigârgeri-i İran*. Tahran: Müze-i Hünerhâ-ı Mu'âsır Yayınları.

Majda, T. (M.2013/H.Ş.1392). *Masterpieces of Persian Art From Polish Collections,* (M. Mokise, D. Tabaee, Çev.), Tahran: Metn Yayınları.

https://collections.vam.ac.uk/item/O211276/tile-panel-unknown/, Erişim tarihi: 07.10.2021.

https://collections.vam.ac.uk/item/O211659/tile-unknown/, Erişim tarihi: 07.10.2021.

https://collections.vam.ac.uk/item/O211665/tile-unknown/, Erişim tarihi: 07.10.2021.

https://collections.vam.ac.uk/item/O93167/tile-panel/, Erişim tarihi: 12.10. 2021

https://harvardartmuseums.org/collections/object/217682?position=13, Erişim tarihi: 14.09.2021.

https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-9/leighton-arab-hall, Erişim tarihi: 20.11.2021.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_OA-10684, Erişim tarihi: 14.09.2021.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_OA-10824-a-b, Erişim tarihi: 14.09.2021.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1930-0412-0-2, Erişim tarihi: 03.07.2020.

https://www.dia.org/art/collection/object/lady-mirror-58565, Erişim tarihi: 17.09.2021.

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/03.+miniatures/230231, Erişim tarihi: 30. 09.2021.

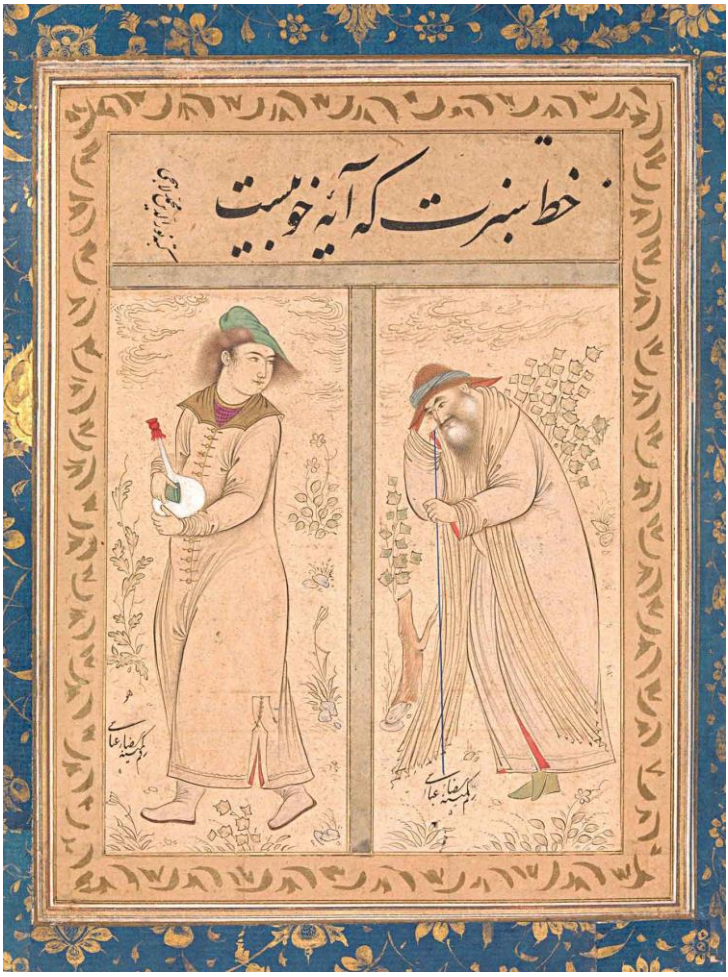
https://www.javanonline.ir/files/fa/news/1393/2/23/62350_658.jpg, Erişim tarihi: 14.09.2021

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447245?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=safavid+art&offset=80&rpp=80&pos=115, Erişim tarihi: 20.11.2021.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447798, Erişim tarihi: 15.10.2021

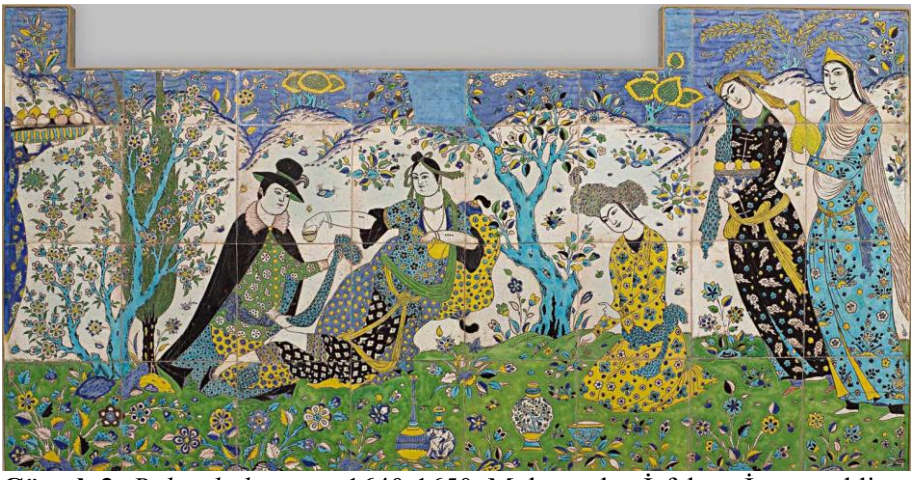
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/455082?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=safavid+tile&offset=0&rpp=20&pos=2, Erişim tarihi: 20.11.2021

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄



Görsel. 1: Rıza Abbasi, *Genç ve yaşlı adam*, Murakkadan tek yapraklı minyatür, 17.yüzyılın ikinci yarısı, İsfahan, İran, Kağıt üzerine mürekkep, suluboya ve yaldız, 12.7×5.4 cm, No: 25.68.5, Metropolitan Müzesi, New York, ABD. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447798, Erişim tarihi: 15.10.2021)

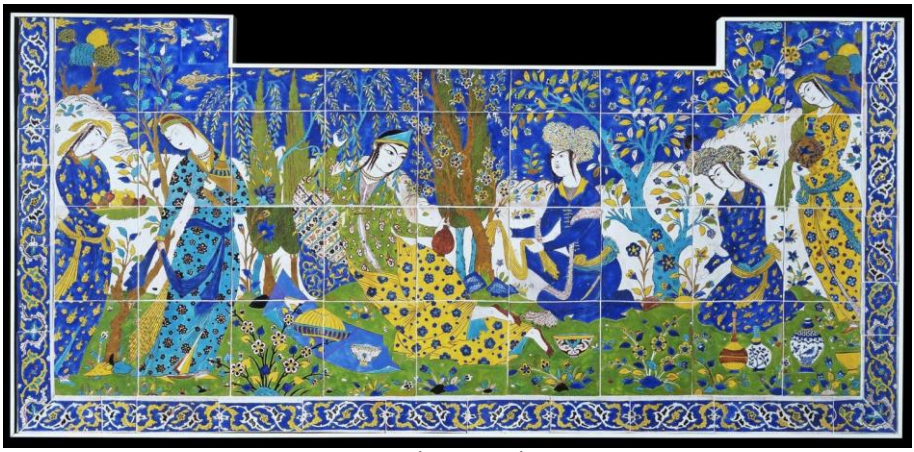
Görsel. 2: Rıza Abbasi, *Aynalı kadın,* 1618 veya 1627, Isfahan, Iran, Kağıt üzerine mürekkep, suluboya ve yaldız, 24.1×12.1 cm, No: 44.274, Detroit Institute of Art, Kaliforniya, ABD. (https://www.dia.org/art/collection/object/lady-mirror-58565, Erişim tarihi: 17.09.2021)



Görsel. 3: *Bahçe buluşması*, 1640-1650, Muhtemelen İsfahan, İran, renkli sır tekniği, 104.1×188 cm, No: 03.9c, Metropolitan Museum , New York, ABD. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/455082?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=safavid+tile&offset=0&rpp=20&pos=2. Erişim tarihi: 20.11.2021)

Görsel. 4: Aga Rıza (Rıza Abbasi), *Uyuyan kız*, Albümden tek yapraklı minyatür, 16. yüzyılın sonları, Kazvin, İran, 34×23.7 cm, No: 2011.536, Harvard Art Museums, Cambridge, ABD. (https://harvardartmuseums.org/collections/object/217682?position=13, Erişim tarihi: 14.09.2021)

Görsel. 5: Mir Efzel-i Tûnî, *Uzanan kadın ve kucak köpeği,* 1640, Tek yapraklı minyatür, İsfahan, İran, 20.50×13.30 cm. No: 1930,0412,0.2, British Museum, Londra, İngiltere. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1930-0412-0-2, Erişim tarihi: 03.07.2020)



Görsel. 6: Çinili pano, 17. Yüzyıl, İsfahan, İran, renkli sır tekniği, 106.7×226 cm, No: 139:1 to 4-1891, Victoria & Albert Museum, Londra, İngiltere. (https://collections.vam.ac.uk/item/O93167/tile-panel/, Erişim tarihi: 12.10. 2021)

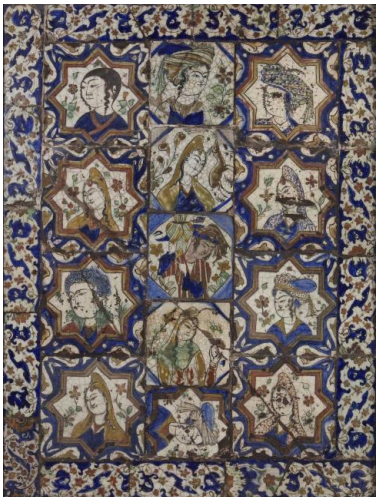
Görsel. 7: Çini levha üzerindeki bahçe sahnesinden bir bölüm, 17.yüzyıl, İran, No: 20.120.171, renkli sır tekniği, 21.8×21.8 cm, Metropolitan Museum, New York, ABD. (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447245?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=safavid+art&offset=80&rpp=80&pos=115. Erişim tarihi: 20.11.2021)

Görsel. 8: Sanatçısı (Anonim), *Elinde kadeh ve sürahi tutan, ağaca yaslanmış genç adam,* Albümden bir sayfa, 16. ve 17. yüzyıllara ait, No: 32g. (T. Majda, *Masterpieces of Persian Art From Polish Collections,* çev. Mehdi Mokise, Davud Tabaee, Metn Yayınları, Tahran 2013, s. 86.)

Görsel 9. Görsel 8'den bir detay

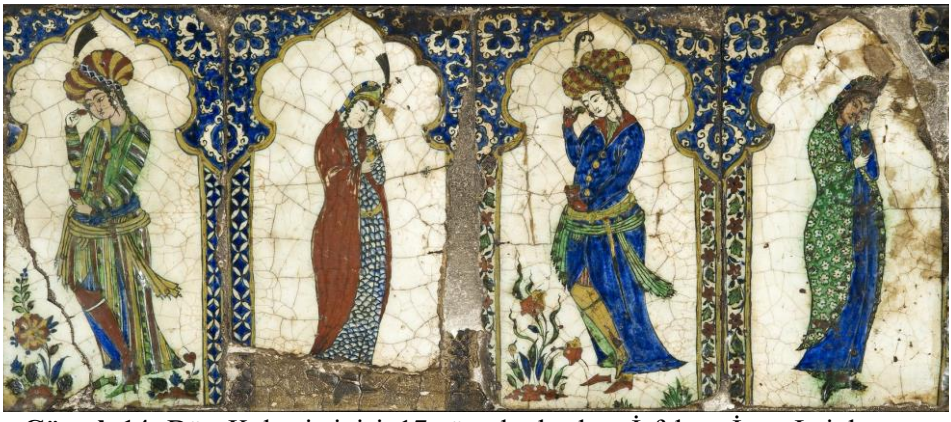
Görsel. 10: *Genç kadın portresi,* 1600-1650, Kubaçi çinisi, İsfahan, İran, 13.3×11.4 cm, No: 549A-1878, Victoria & Albert Museum, Londra, İngiltere. (https://collections.vam.ac.uk/item/O211665/tile-unknown/, Erişim tarihi: 07.10.2021)

Görsel. 11: *Genç adam portresi,* 1600-1650, Kubaçi Çinisi, İsfahan, İran, 13.3×11.4 cm, No: 549-1878, Victoria & Albert Museum, Londra, İngiltere. (https://collections.vam.ac.uk/item/O211659/tile-unknown/, Erişim tarihi: 07.10.2021)



Görsel. 12: Çini pano, 1600-1650, Kubaçi Çinisi, İsfahan, İran, 91.4×68.6 cm, No: 9-1877, Victoria & Albert Museum, Londra, İngiltere. (https://collections.vam.ac.uk/item/O211276/tile-panel-unknown/. Erişim tarihi: 07.10.2021)

Görsel. 13: Genc Ali Han Hamamı'ndan çiniler**,** 1596, Renkli sır tekniği, Kirman, İran. (https://www.javanonline.ir/files/fa/news/1393/2/23/62350_658.jpg, Erişim tarihi:14.09.2021).



Görsel. 14: Dört Kubaçi çinisi, 17.yüzyılın başları, İsfahan, İran, Leighton House Müzesi, Arab Hall, Londra, İngiltere. (https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-9/leighton-arab-hall, Erişim tarihi: 20.11.2021.)

Görsel. 15: Rıza Abbasi. *Elinde Sürahi Tutan Genç*, 16.yüzyılın sonları, Albümden bir sayfa (Tek yapraklı minyatür), kağıt üzerinde guaş ve yaldız, 16×7,5 cm, No: VP-726, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya. (https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digitalcollection/03.+miniatures/230231, Erişim tarihi: 30. 09.2021)

Görsel. 16: Sanatçısı (Anonim). *Ez ruz-ı ezel âşk-ı to hemhâne-ı mâst* (Farsça'da bir şiir), 17.yüzyılın ilk yarısı, Murakka-ı Gülşen, Gülistan Sarayı, İran.
(Hüseynî Râd, 2011, 464)

Görsel. 17: *Bahçede utangaç bir kız,* 17.yüzyıl, Kubaçi çinisi, İran, 27.10×16.20 cm No: OA+.10824.a-b, British Museum, Londra, İngiltere. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_OA-10824-a-b, Erişim tarihi: 14.09.2021)

Görsel. 18: *Yapraklar arasında elinde limon tutan hizmetçi*, 17.yüzyıl, Kubaçi çinisi, İran, 16.30×26 cm, No: OA+.10684, British Museum, Londra, İngiltere. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_OA-10684, Erişim tarihi: 14.09.2021)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1163981
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1315-1339. Araştırma | *Research*

ORNAMENTAL AREA DESIGNS AND RESTITUTION SUGGESTIONS FOR SOME PIECES OF CROSS TILES FROM KUBADABAD PALACE

KUBADABAD SARAYI'NIN DÖRT KOLLU YILDIZ ÇİNİLERİNDE SÜSLEME ALAN TASARIMLARI VE BAZI PARÇALAR İÇİN RESTİTÜSYON ÖNERİLERİ

Rüstem BOZER*

Abstract

The patterned plaque tiles covering the walls of the Kubadabad Palace have the in underglaze and lustre techniques. Squares and hexagons are also found, but the most common forms are eight-pointed and cross tiles. Cross tiles from these forms, which are parts of the same composition, constitute our study subject. Our aim is to dwell on the ornamental area designs in the cross tiles we mentioned and to make restitution proposals for some pieces, without going too much into the technical and ornamental features. The examples, most of which have the underglaze technique, have the ornamental understanding of the Seljuk period, consisting of vegetative and geometric designs, figures, and inscriptions. There are diameters ranging from 17 cm to 27 cm in tiles, the most common of which is 23 cm. Although the eight-pointed stars are the first to draw attention in the stance of the geometrical arrangement on the wall, the cross tiles are also noteworthy with their unique space designs and, of course, their ornaments. According to the tiles found so far, ornamental area designs are divided into three groups. This grouping, which is determined according to the elongated arms of the cross tile and the division in the centre, shows that there is a certain design standard and provides us with important data for the restitution of the broken parts.

Keywords: *Kubadabad, Seljuk Art, Tile, Underglaze, Lustre*

Öz

Selçuklu Sultanı Alaaddin Keykubat'ın 13. yüzyılın ilk yarısı ortalarında Beyşehir Gölü kıyısında inşa ettirdiği Kubadabad Saray Külliyesi'nde, keşfinden bugüne kadar bulunan çiniler sadece Türk çini sanatı açısından değil döneminin bezeme anlayışı ve resim sanatı bakımından da şimdilik eşsiz örnekler sunar. Bu yazının amacı Alaaddin Keykubat zamanındaki ilk inşa dönemine ait dört kollu yıldızlardaki süsleme alan tasarımları üstünde durmak ve buradan hareketle bazı parçalar için restitüsyon önerilerinde bulunmaktır.

Kubadabad Sarayı'nın duvar kaplamalarında kullanılan levha çinilerde kare, dikdörtgen ve altıgenler de bulunmakla birlikte en yaygın formlar, aynı kompozisyonun doğal ve ayrılmaz elemanları olan sekiz köşeli ve dört kollu yıldızlardır. Bunların içinde en yoğun grup sıraltı ve lüster tekniklerindeki desenli çinilerdir. Çoğunluğunu sıraltı

* Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9713-6494 ♦ E-mail: rustembozer@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 18.08.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 11.10.2022*

tekniğindeki örneklerin teşkil ettiği dört kollu yıldız çiniler de aynı geometrik kompozisyon içinde kullanılan sekiz köşeli yıldızlar gibi Selçuklu döneminin bitkisel, geometrik, figür ve yazıdan oluşan klasik süsleme anlayışını sürdürür. Sözü edilen yıldız çiniler 17 cm ile 27 cm arasında değişen çaplara sahiptir, en yaygını 23 cm olanlarıdır. Duvar kompozisyonunda zengin figür süslemeleriyle ilk dikkati çeken sekiz köşeli yıldızlardır. Halbuki dört kollu yıldızlar da gerek desenleriyle gerekse belli bir standarda kavuşan alan tasarımlarıyla ilgi çekicidirler.

Merkezden dört yöne uzanan kollara sahip bu yıldızlara uygun kompozisyonlar üretmek kare, altıgen ya da altı ve sekiz köşeli yıldızlar gibi bütüncül alanları olan formlara göre daha özel tasarımlar gerektirir. Ele aldığımız çinilerdeki süslemelerin de yüzeydeki yeri ve düzeni incelendiğinde bazı kıstaslar ve gruplar tespit edilebilmektedir. Bu yıldız formunun merkezi ve uzayan kollarındaki bölümlenmeye göre belirlenen bu gruplama hem sözü edilen çinilerdeki tasarım standardını ortaya koymakta hem de kırık olarak ele geçen parçaların restitüsyonu için önemli ipuçları ve dayanak meydana getirmektedir. Şimdiye kadar bulunan binlerce çini parçası dikkate alındığında, alan bölümlenmesi üç grupta incelenebilir.

1. Merkezinde geometrik bir şekil bulunan ve dört kolu simetrik tutulan çiniler: Sadece Kubadabad'da değil, Selçuklu saray ve köşkleri ile Kayseri Hunad Hamamı'ndaki dört kollu yıldız çinilerin en yaygın olanlarıdır. Temel olarak çinini merkezinde geometrik bir şekil bulunursa, süsleme türü ne olursa olsun, dört kol simetriktir. Bugün için tespit edebildiğimiz merkezdeki bu şekiller daire, kare, sekiz köşeli yıldız, dört yapraklı yonca, dört kollu yıldız, dik açıyla kesişen iki elips ve düğümdür. Bunların içinde en yaygın olanları dört kollu yıldız ve karelerdir.

2. Merkez ve karşılıklı iki kolun bütünleşip tek bir alana dönüştüğü, diğer iki kolun simetrik tutulduğu çiniler: İlk gruba göre daha azdır. En bol örnekleri yine Kubadabad Sarayı'nda karşımıza çıkar. Bu grupta merkezdeki şekil ortadan kalkar ve karşılıklı iki kol ile merkez bütünleşerek uzunca bir alan meydana gelir, buraya süsleme bir bütün halinde işlenir. Diğer karşılıklı iki kol ise bir çizgi ile buradan ayrılıp daima simetrik değerlendirilir.

3. Merkez ve dört kolun tek bir alan olarak değerlendirildiği çiniler: Selçuklu saray ve köşklerinde birinci gruptan az ancak ikinci gruba göre daha yaygın görülür. Bu gruptaki çinilerde yıldızın yüzeyi bölüntüye uğramaz, dört kol ve merkez tek bir alan olarak değerlendirilir. Örneklerde merkezden kollara yönelen veya kollardan merkeze yönelen düzenlemeler yer alır.

Ele alınan tüm gruplardaki çinilerde teknik ya da ölçü farkı gözetmeksizin hepsinin kenarlarında en az bir şerit yer alır. Bazı örneklerde ise bu şeride ilave olarak daha ince çekilen çizgiler süslemeyi kuşatmaktadır. Yıldızların sivrilen uç kısımları bir çizgi ile ayrılıp üçgen bir alana dönüştürülerek buraya daha yalın bir süsleme yapılabilmektedir. Desen tasarımına dâhil edebileceğimiz bu uygulama, gruplama esaslarını değiştirecek bir etken olmayıp her üç grupta da bulunabilir.

Kubadabad çinilerinde desenler şablon kullanılmadan serbest elle çizildiği için bezemelerde detay ve ölçü farklılıkları olabilmektedir. Yapılacak restitüsyonlarda böyle detaylara da dikkat etmekte fayda vardır.

Anahtar Kelimeler: *Kubadabad, Selçuklu Sanatı, Çini, Sıraltı, Lüster*

Kubadabad Palace became the centre of attention among the Seljuk palaces since its location was determined towards the middle of the 20th century, albeit short, with the excavations of Prof. Dr. Katharina Otto-Dorn and Mehmet Önder, admirable data are reached[1]; under the presidency of Rüçhan Arık, it was institutionalized with long years of work and important results were obtained in terms of both architecture and decoration[2]. Today, under the chairmanship of Assoc. Dr. Muharrem Çeken, new information continues to be revealed[3].

The tiles found until today in the Kubadabad Palace Complex, built by the Seljuk Sultan Alaaddin Keykubat on the shores of Beyşehir Lake in the middle of the first half of the 13th century, present unique examples not only in terms of Turkish tile art, but also in terms of decoration and depictive art of the period[4] (Fig. 1- 2).

Although square, rectangular and hexagons are also found in the plate tiles used in wall coverings, the most common forms are eight-pointed stars and cross tiles, which are natural and integral elements of the same composition. The material, technique, and decoration features of these tiles with single colour glaze, underglaze and lustre techniques are emphasized, the wall covering arrangements and the processes after firing and their effects on the tiles are investigated[5].

The aim of this article is to dwell on the ornamental field designs on the cross tiles belonging to the first construction period in the time of Alaaddin Keykubat and to make restitution proposals for some pieces. Therefore, the motif-composition features, style, symbolic meanings, dimensions, technique and material properties such as colour, paint, paste and glaze will not be dwelled on, although they will be referred briefly and occasionally; The examples that R. Arık called "warehouse tiles" and dated to the end of the 13th century and the beginning of the 14th century[6], which were prepared and stacked for use, will be excluded due to their size and style.

In Kubadabad, there are also cross tiles with a single colour glaze in turquoise, cobalt, and aubergine. Since the quality cannot be achieved, lustre tiles are encountered where the paints are almost erased in cobalt and aubergine cross tiles. For this reason, it should be emphasized that at least some of these examples, which appear in single colour today, may be included in the same category. Undoubtedly, the densest group among the cross tiles of Kubadabad is the patterned ones in underglaze and lustre techniques, which we will focus on. These tiles, the majority of which are examples in the underglaze

1 Otto-Dorn and Önder, 1966, 170-183; Otto-Dorn, 1969, 438-506.

2 For the history of the Kubadabad Palace excavations see Arık, 1987; Arık, 2019.

3 Çeken, Yavaş and Meriç, 2021. I would like to thank Rüçhan Arık and Muharrem Çeken for their permission to publish this study.

4 Arık, 2000; R. Arık and O. Arık, 2007; Arık, 2017, 211-240.

5 Bozer, 2001; Bozer, 2008.

6 R. Arık and O. Arık, 2007, 362.

Fig. 1: Kubadabad Palace Tiles, Karatay Madrasa Tile Museum, Konya.

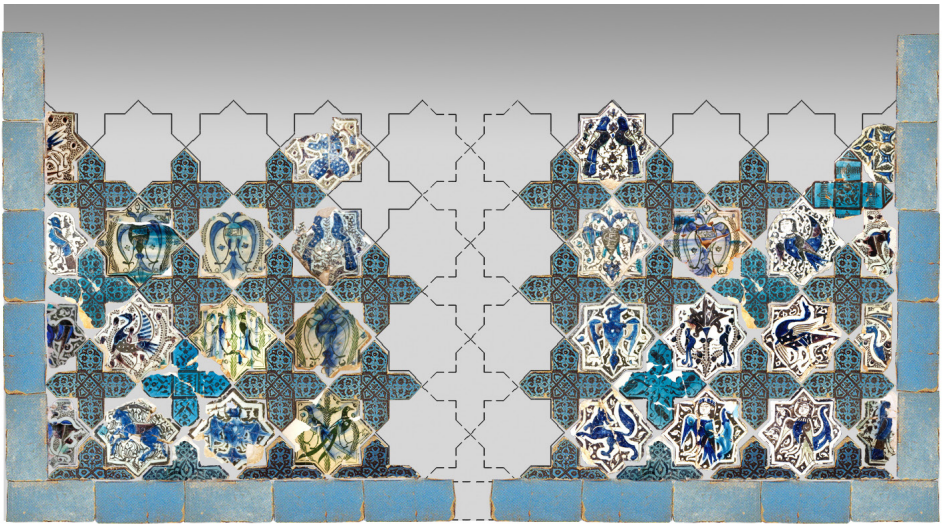


Fig. 2: Kubadabad Palace Tiles, A suggestion for wall revetments (Bozer, 2007, 202).

technique, continue the classical ornamentation comprehension of the Seljuk period, consisting of vegetative, geometric, figures and writing, just like the eight-pointed stars used in the same geometric composition.

In the underglaze samples of the tiles we discussed, most of them are those painted black under transparent turquoise glaze, the samples painted under transparent colourless glaze are less. On the other hand, in lustres, we encounter examples with both dark blue and aubergine glaze and blue colour in an opaque white glaze. On the tiles, while the pattern can be painted directly, there are examples where the base is painted, and the pattern is left in the background colour.

The cross tiles of the Alaaddin Keykubat era of Kubadabad have diameters ranging from 17 cm to 27 cm, the most common being 23 cm. The shaving of glazes (Fig.

3) flowing to the edges of tiles that are prepared and fired separately can cause changes of up to 1 cm in both diameter and edge dimensions[7].

The first thing to notice in the composition on the wall is the eight-pointed stars with their rich figure decorations. However, cross tiles are also interesting with their figures, geometric, floral, and inscription patterns, as well as their surface designs that have reached a certain standard.

Fig. 3: Kubadabad Palace, Shaved tile sample

Producing compositions suitable for these cross tiles with arms extending from the centre to four directions requires more special designs than forms with integral areas such as square, hexagonal, or six- and eight-pointed stars. When we look at all kinds of materials, it is understood that the masters have developed certain field designs in this regard. When the place and the arrangement of the ornaments on the cross tiles are examined, some criteria and groups can be determined. This grouping, which is determined according to the division in the centre and extending arms of this cross form, not only reveals the design standard in the mentioned tiles, but also creates important clues and a basis for the restitution of the pieces found as broken. Considering the tiles found so far, the surface division can be examined in three groups.

1. Tiles with a geometric shape in the centre and symmetrical four arms.
2. Tiles in which the centre and two opposite arms are integrated and turn into a single area, and the other two arms are kept symmetrical.
3. Tiles in which the centre and four arms are considered as a single area.

The first group of tiles is the most common not only in Kubadabad, but also in the Seljuk palaces[8] and mansions and the cross tiles in the Kayseri Hunad Hamam[9].

This group is seen in both lustre and underglaze tiles in different sizes and colours when the collection of the Kubadabad Palace, which consists of thousands of pieces, is examined. Basically, if a geometric shape is found in the centre of the tile, the four arms are symmetrical regardless of the ornament type. The diversity of geometric shapes in the centre is striking. What we can identify today are the circle, square, octagon, eight-pointed star, four-leaf clover, cross, two ellipses intersecting at right angles, and a knot (Figs. 4-8). The most common of these are the cross and the square, the least common

7 For details see Bozer, 2001.

8 For pictures of samples from Keykubadiye Palace see Baş, Duran, Dursun, Dursun, 2021.

9 Yurdakul, 1971; Bozer, 2005.

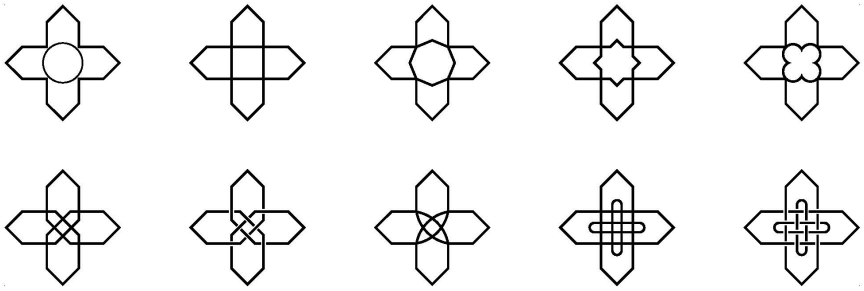


Fig. 4: Kubadabad Palace, Central forms of the first group tiles

ones are the ellipse, four-leaf clover, and eight-pointed stars. All the shapes generally rest on the corners of the tiles, but in some examples, as in circles, they are more inwardly drawn in relation to the thickness or number of framing strips. The intersecting ellipses and cross in the centre, which repeat the form of the tile, stand diagonally, while the clovers stand with their curves to the corners. The lines that make up the crosses mostly intersect each other, and in rare cases they pass each other over like a braid (Fig. 9). The same methods are applied to knot motifs, but this time the braided ones constitute the majority (Fig. 10).

The tiles we have do not show the existence of a relationship between the form of the central shape and the design of the ornament on the arms. The arms of the same form can be decorated differently, and the arms of the different forms can have the same ornament (Fig. 11). While small areas formed in cross and knot shapes are filled with singular motifs, special ornaments such as a floral and geometric composition or figure can be depicted on relatively larger areas such as square, circle or octagon. The most common type of ornamentation on the arms of the cross tiles is vegetal, followed by geometric, inscription and figure respectively, all four arms are symmetrical. Double-headed eagles are depicted on all four arms on one of the tiles in the lustre technique exhibited in the Karatay Museum, the paints of which are partially damaged, while the heads on the three arms are facing the ends of the cross, and on one they are directed towards the centre of the tile (Fig. 12). Except for this example, which we guess is arranged according to the point of view, there are no exceptions among the thousands of pieces belonging to the Alaaddin Keykubat Period[10].

10 For now, figures being placed in accordance with the point of view are to be known more commonly among the Ilkhanid era tiles. An example in the small-sized tile group, which Rüçhan Arık calls “warehouse tiles”, is in a similar situation. The word Allah, which is written both in this square and in the four arms, where the centre is divided by a square, is arranged according to its pronounciation, for Picture see R. Arık and O. Arık, 2007, 389, fig. 421.

Fig. 5: Kubadabad Palace, Tile sample from the first group

Fig. 6:

Kubadabad Palace, Tile samples from the first group

Fig. 7:

Kubadabad Palace, Tile sample from the first group

Fig. 8:

Kubadabad Palace, Tile samples from the first group

Fig. 9:

Kubadabad Palace, Tile samples from the first group

Fig. 10:

Kubadabad Palace, Tile samples from the first group

Fig. 11:

Kubadabad Palace, Tile samples from the first group

Fig. 12: Kubadabad Palace, Tile sample from the first group, Karatay Madrasa Tile Museum, Konya

The second group of tiles is less than the first. It is mostly seen in Kubadabad Palace, although there are fragments that are almost whole, most of them are broken, there is no complete example for now. Among the other palaces and mansions, the inscription pieces in Alanya[11] can be considered as rare examples for now.

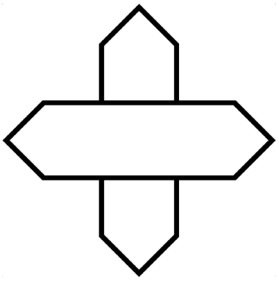


Fig. 13: Kubadabad Palace, Ornamental area design of the second group tiles

In this group, the geometric shape in the centre disappears and a long area is formed by integrating the centre with two opposite arms, the ornament is processed as a whole (Fig. 13). The other two opposite arms are separated from here by a line and are always utilized with a symmetrical composition. The most concentrated samples were found on the outside of the iwan, southeast of the Small Palace in Kubadabad. Vegetative, geometric, and inscription decorations can be found on these cross tiles, whose patterns are painted in black under a turquoise glaze. Especially the vegetal and geometric ones were used alternatively in the integrating centre and arms and in the other

11 For Picture see R. Arık and O. Arık, 2007, 280, fig. 241; Bozer and Çeken, 2016, 245.

◄

Fig. 14:

Kubadabad Palace, Tile samples from the second group

►

Fig. 15:

Kubadabad Palace, Tile samples from the second group

two arms. The inscription on the tiles, such as "es-sultanü'l-muazzam", and the rumi braided vegetal patterns that we encounter in all kinds of materials of the Seljuk period, and the glaze quality, with the other tiles which they were found together, show that they were produced by more meticulous and skilful hands (Figs. 14-15).

The third group of tiles is less common than the first group but more common than the second group in Seljuk palaces and mansions[12]. The variety of designs in its patterns is rich. Such practices, which can also be found in Antalya and Alanya palaces in Anatolia, present rich examples of minai and lustre tiles from the Seljuk and Ilkhanid period outside Anatolia, with both vegetal and figural decorations.

12 Most of the "warehouse tiles" which were found piled together in Kubadabad, belong to this group, for Picture see R. Arık and O. Arık, 2007, 383-389.

Fig. 16: Kubadabad Palace, Tile sample from the third group

In tiles of this group, the surface of the cross tile is not divided, the four arms and the centre are considered as a single area. Transparent colourless and turquoise underglaze samples are available in Kubadabad. Especially the tiles with a black pattern under the turquoise glaze, which were found in the southeast of the Small Palace, have a special place not only for Kubadabad, but also among the cross tiles of the Anatolian Seljuk period, with examples of peacocks, double-headed eagles, and other bird species. For now, we do not know the geometric and inscription examples in this group. On the examples with vegetal ornaments, decorations with curved rumi branches, which can sometimes be perceived as a free arrangement, fill the centre and arms (Fig. 16). Sometimes, as we encounter on the Konya Kiosk minai tiles[13] and the Antalya Palace underglaze tiles[14], patterns developed from motifs surrounded by double rumis oriented towards the arms from the centre with the classical understanding of the Seljuk period (Fig. 17) or rumi/palmette decorations that gain a character on their own, as in the Alanya Palace examples[15]. In Kubadabad tiles, especially in the examples with figures placed on the arms, we can talk about an orientation towards the centre from the arms this time (Fig. 18). In another example with a group of figures, a double-head-

Fig. 17: Kubadabad Palace, Tile samples from the third group

13 For Picture see R. Arık and O. Arık, 2007, 234, fig. 169; Bozer and Çeken, 2016, 364.

14 Aslanapa, 1966; for Picture see R. Arık and O. Arık, 2007, 269-270, fig. 217-218; Bozer and Çeken, 2016, 221-223.

15 For Picture see R. Arık and O. Arık, 2007, 280, fig. 244; Bozer and Çeken, 2016, 248.

ed eagle or bird is placed in the centre of the cross and palmettes/rumis are filled on its arms (Fig. 19). It should be noted that in these applications, which we mentioned in the context of the centre-arm relationship, the ornaments on the arms are always seen as symmetrical. There are also tiles in which the four arms are not fully symmetrical. One of the most striking examples is undoubtedly the depictions of double peacocks that wrap their necks together and turn their heads back (Fig. 20). These two birds dominate all the arms and the centre. We can say that the Kubadabad tiles, which are in the third group, are processed more carefully and come out of master hands, as in the previous one.

Fig. 18: Kubadabad Palace, Tile sample from the third group

Fig. 19-20: Kubadabad Palace, Tile samples from the third group

Regardless of the technique or size difference, these tiles that we have grouped have at least one strip on the edges. In some examples, in addition to this strip, a thinner single or double line surrounds the ornament. The tapering ends of the cross tiles in question can be separated by a line and transformed into a triangular area, so that a simpler decoration can be made here. This application, which we have included in the pattern design, is not a factor that will change the grouping principles and can be found in all three groups.

Since the patterns on Kubadabad tiles are drawn by free hand without using a template, there may be differences in detail and size in the decorations. These differences,

which cannot be noticed if a detailed examination is not made, and which can easily be overlooked in their original places on the walls because they are viewed from a distance, are clearly visible in the measurements we made, but they do not create an image that would disrupt the symmetrical order. Since it does not seem possible to reflect such details in the restitutions to be made, it is acceptable to make a reproduction and complete the image using only the piece at hand in symmetrical applications. Because the purpose of the restitution to be made is not to reproduce the tile, but to help visualize the whole.

In the dense tile finds of Kubadabad, there are numerous broken pieces as well as whole or near-whole samples. Most of the broken tiles in the underglaze technique are similar to the pieces that have survived as a whole to the present day. However, there are such fragments that a complete or nearly complete example of the ornament has not been found so far. We should emphasize that caution should be exercised in the restitution proposals for the whole cross tile when there is not enough data to connect the arms with the centre in broken tiles. Because if we only have one broken arm, it should be considered that it may belong to other groups beyond a repeated symmetrical application on all four arms. Undoubtedly, we should also state that the ornamental features in some examples provide some opportunities for restitution in connection with their own group. In the restitution proposals we prepared, considering all these issues and the data we tried to indicate in the groups, we tried to present a general impression of the whole by choosing examples of tiles that we could establish the connection between the arm and the centre, that have not been found completely or almost completely, and that attract attention with their ornamental designs[16].

Restitution suggestions from the first group of tiles:

A group of tiles in the lustre technique found in the area just in front of the iwan to the east of the Small Palace stand out both with the use of blue inglaze and with the motif drawn on the circle in the centre (Fig. 21). One of these tiles, which has many fractures, leaves no doubt about the relationship between the centre and the arm. One arm is intact and one of the other arms and half of the central motif can be seen on this piece, which is understood to have been used for wall revetments after being cut. There are double rumi ornaments on the arms. In the centre, there is a floral motif that we can compare to a cotton flower/cone that we have not encountered elsewhere in Anatolian Seljuk tiles[17]. The whole of this motif is evident in other broken pieces (Fig. 22). All pieces were evaluated in the restitution proposal of tiles.

16 I would like to thank my young colleagues Bahar Özdemir, Sinan Bıyıklı and Gökhan Meriç, who digitalized our restitution proposals.

17 This motif has a more widespread use in both tiles and ceramics in the lustre technique of Kashan production. The similarity between the Kashan samples, which are usually given to the 13th century, and this tile group of Kubadabad requires further attention in terms of showing the relationship between the two centres. In order not to go beyond our subject, we are content to emphasize this issue. For pictures of some samples see Grube and others, 1994, fig. 156, 270, 280; Los Angeles County Museum of Art (LACMA) collection Inventory Number: M.2002.1.147 https://collections.lacma.org/node/204698.

◄ **Fig. 21:** Kubadabad Palace, First group tile, Original fragment and restitution proposal

◄ **Fig. 22:** Kubadabad Palace, Tile samples from the first group

Although there are tiles with geometric ornaments in the centre or on the arms in Kubadabad, there are few examples where both the centre and the arms are utilized with ornaments in this way. On one of these tiles, there is a triangle-checker pattern in the central square, and zigzag pattern on the solid single arm and on another arm which remains partially. As such, it is clear that the piece belongs to the first group and that the four arms are decorated symmetrically (Fig. 23).

Two broken samples, which are black-painted under a transparent turquoise glaze, shows alternative use of ornaments on arms and centres, one has a vegetative pattern with rumi in the centre square and a rosette on the arms; the other has a rosette with a palmette motif in the square centre, and a rumi vegetal ornament on the arms. On

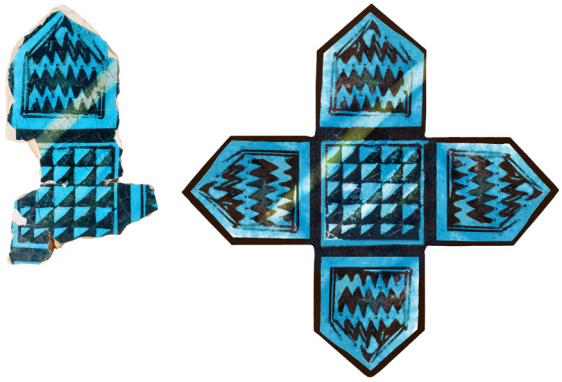


Fig. 23: Kubadabad Palace, First group tile, Original fragment and restitution proposal

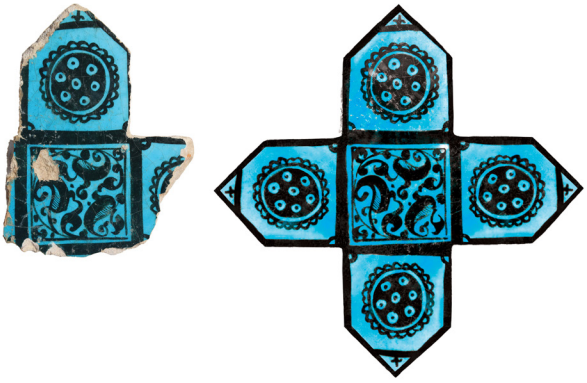


Fig. 24: Kubadabad Palace, First group tile, Original fragment and restitution proposal

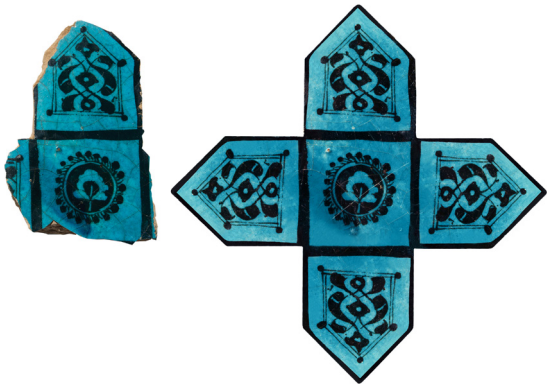


Fig. 25: Kubadabad Palace, First group tile, Original fragment and restitution proposal

both tiles, the centre and one arm are solid, and one of the other arms is prominent enough to give the pattern (Figs. 24-25).

One of the tiles, which is rarely seen with its colour and ornamentation on the arms, is painted black under a transparent cobalt blue glaze with a cross in the centre and a motif like a lotus bud on the arms. The centre and one arm are intact, and only one of the other arms is present enough to show its decorative feature (Fig. 26).

Fig. 26: Kubadabad Palace, First group tile, Original fragment and restitution proposal

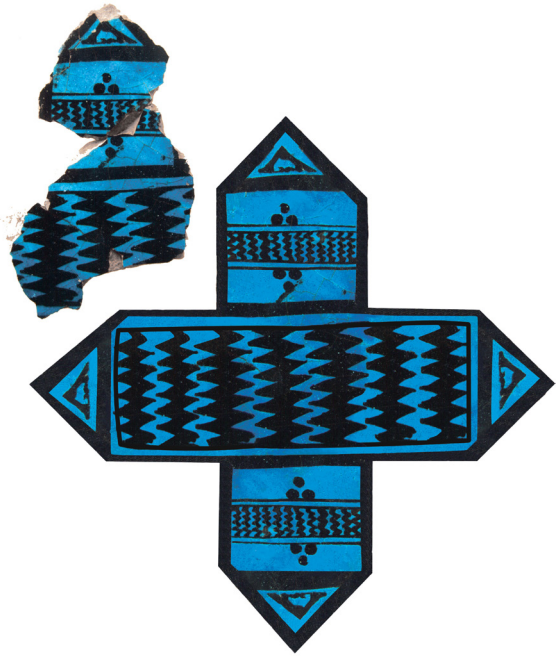
In one of the transparent colourless glazed tiles, one arm is intact, and with one of the other arms, the central figure is partially standing. It draws attention with its two intersecting ellipses in its centre, which is represented by a small number of examples (Fig. 27). There is a double rumi pattern placed back-to-back on the arms of the tile. The rumis were left in the lining colour and the ground was painted blue. Although the blue colour is seen in the middle square formed by the intersecting ellipses, it is not understood that there is any motif or pattern in it. Therefore, in our proposal, this part is left with its visible colour.

Fig. 27: Kubadabad Palace, First group tile, Original fragment and restitution proposal

Restitution suggestions from the second group of tiles:

One of the tiles from the second group, in which black paint is used under the transparent turquoise glaze and dominated by geometric ornaments, one of the symmetrical arms and part of the decoration on the centre that seems to extend to the other arms were able to remain. The large area where the centre and the two arms are integrated is filled with a zigzag pattern, and the same pattern is given as a thin border like strip on the other two arms arranged symmetrically against each other (Fig. 28).

Another example is in the same colour and technique; the fracture structure is also the same. While there is a zigzag pattern on the two mutually symmetrical arms, the integrated area in the middle is filled with rumi weave, which we often see on the borders of the Seljuk period (Fig. 29).



▲ **Fig. 28:** Kubadabad Palace, Second group tile, Original fragment and restitution proposal

◄ **Fig. 29:** Kubadabad Palace, Second group tile, Original fragment and restitution proposal

Restitution suggestions from the third group of tiles:

One, a black painted tile under a transparent turquoise glaze, which has an arm almost intact, another one is half, the centre is undamaged enough to show the decoration, presents a central accented vegetal composition that covers the entire surface without any interruption. A thin curving branch moves forward by circling in the centre and leads to the arms, and an elegant pattern emerges with the rumis connected to this fold. The decorations on the arms connected to the same fold are designed to be symmetrical (Fig. 30).

Fig. 30: Kubadabad Palace, Third group tile, Original fragment and restitution proposal

A tile, which is cut because it coincides with the edge of the geometric order on the wall covering, and is black painted under the transparent turquoise glaze, offers important clues about its whole decoration. Similar broken pieces are also found showing the central part of the same pattern. The plant, which presents a pattern like a fishbone and was used as a background filling for animal figures or grasped by the hands of a cross-legged human figure on eight-pointed stars generally, is extended from the centre to the arms in four directions and is finished with a flower that looks like a palmette but leaves a somewhat realistic effect. Folds are scattered around the plant, which is placed exactly on the axis and has an order in accordance with the form of the tile (Figs. 31-32).

On the tiles of the eight-pointed stars of the Kubadabad Palace, the fish depictions, which we see both together with human and siren figures, and alone, are represented with a few examples on the cross tiles (Fig. 33). The body of a fish figure can be seen heading from the ends of the cross tile towards the centre are visible on two broken arm pieces, painted black under a transparent turquoise glaze, but they do not have heads. Considering the side dimensions of the tile it is understood that the heads move towards the centre. Similarly, four fish figures placed on the axes are also found in Kubadabad on a ceramic plate of the same technique[18]. In the restitution proposal, which we prepared by taking into account the fish depictions on both the ceramic sample and other tiles, the

18 Arık, 2000, 172-173; Çeken, 2019, 287, fig. 1.

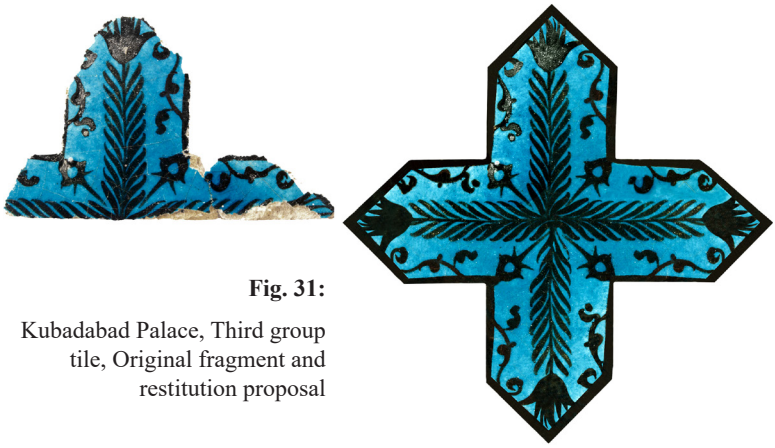


Fig. 31:
Kubadabad Palace, Third group tile, Original fragment and restitution proposal

heads of the fish, which is forwarding from the arms to the centre, meet in the middle (Fig. 34). There are also vegetal patterns around the fish. The same patterns are found in Figure 31, where a palmette-like motif is embroidered on the inner corners of the cross. We also used the motif in that example on the fish patterned tile. Because the paint trace in the same place on the piece in our example indicates that there is a pattern here.

Fig. 32: Kubadabad Palace, Tile sample from the third group

There are two-headed eagle depictions on the three pieces of broken cross arm, painted black under the transparent turquoise glaze (Figs. 35-36). The stance and style of the eagles are also seen in the eight-pointed stars, but they are especially similar to those placed in the centre of the cross tiles of the same technique and colour. The tail and wing tips of the eagles in the pieces we have are missing. By looking at the dimensions of the arms, it is noticed that these missing parts descend towards the centre. The middle of the tails of other eagles, arranged like a lotus, rests against the corners of the cross. When we apply this tail structure to our examples, a gap remains in the centre of the tile. We don't know if another motif has been embroidered into this space. The fact that the surrounding of the figure is completely empty may indicate that a motif will not be placed here either; on the other hand, the tail fragment of a double-headed eagle found in the same group of finds contributes more to our study (Fig. 37). In this tail, the tip of the curve, which looks like a lotus bud, is elongated. When we use this example in restitution with margin of error, we can assume that a more meaningful order occurs in the centre of the cross. While vegetal patterns are usually given on other materials, in accordance with the animal style tradition, on the

Fig. 33: Kubadabad Palace Tiles, Karatay Madrasa Tile Museum, Konya

Fig. 34: Kubadabad Palace, Third group tile, Original fragment and restitution proposal

Fig. 35: Kubadabad Palace, Third group tile, Original fragment and restitution proposal

Fig. 36: Kubadabad Palace, Tile samples from the third group

Fig. 37: Kubadabad Palace Tile

ground or around the figures, there is no element other than the figure in our example; in this state, the gaze is directed only to the figures, and the curved tails of the silhouetted eagles create movement in the centre.

One of the rare designs is the piece, which is processed with black paint under a transparent turquoise glaze, with one arm intact and the small remains of other arms and the centre. On the solid arm of the cross, there is a water bird with a long beak and long legs, with its neck slightly pulled back and ready to fly. The neck and head of the bird extend from the arm and reach the centre. From our point of view, a beak tip at the top of the head, a wing tip on the left and the curved part of the head are noticeable. The same wing and beak feature unquestionably indicate that the bird is arranged symmetrically on all four arms (Fig. 38). Therefore, the heads of birds placed on four arms meet in the centre. When the existing piece is duplicated and placed, an extremely dynamic composition

Fig. 38:

Kubadabad Palace, Third group tile, Original fragment and restitution proposal

Fig. 39:

Kubadabad Palace, Third group tile, Original fragment and restitution proposal

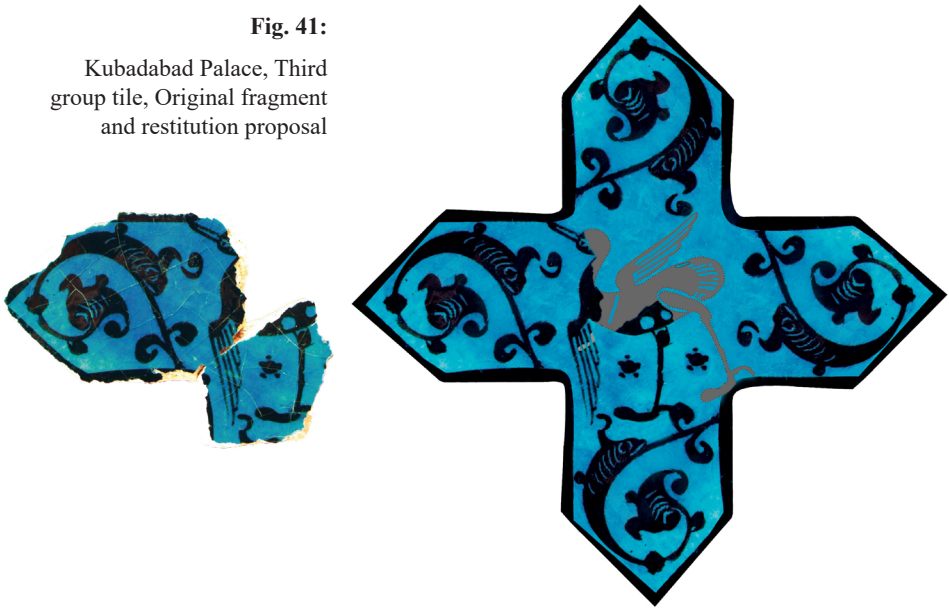
emerges on the surface. The beaks form an almost square area in the centre. The paint trace on the existing piece indicates that there is a small motif here. Although we do not know what it is, we can use a motif, which is most common in fillings, cautiously.

A unique piece of cross tile, which probably lost its paint and glaze during firing, consists of a partially intact single arm (Fig. 39). On the piece, painted black under turquoise glaze, there is a depiction of a peacock standing with its head turned back. The bird's foot, which has lost the features of the surrounding fillings, almost presses on the inner corner of the cross, and it is understood that its tail is moving towards the centre, cannot be seen how it ends. When we consider one of the double peacocks that wrap their necks around on a cross tile with the same technique and colour, it will be noticed that it has the same characteristics as our example. From this point of view, the tail of the bird in the broken piece should be in the same shape. An example on tiles of an eight-pointed star has peacocks in the same stance and tail structure (Fig. 40). When we place them in four branches by using their tails in the restitution proposal, they meet in the centre like a passion wheel. S-shaped folds

Fig. 40: Kubadabad Palace Tile, Karatay Madrasa Tile Museum, Konya

Fig. 41:

Kubadabad Palace, Third group tile, Original fragment and restitution proposal



formed by the pose of the bird give rhythm to the tile surface. Due to these features, we would like to express that the details of the piece we propose for restitution are unclear.

The arm of a tile, which has a black-painted bird in the centre under a transparent turquoise glaze, remained intact with its centre and half of another arm (Fig. 41). As in the symmetrically arranged arms of the double-headed eagle depicted tiles placed cross in the centre, whose examples we know as whole and broken pieces in Kubadabad, two rumis are connected to each other, and painted in the centre, we guess that it is a water bird with its long legs and beak, having its wings open and ready to fly. Since the posture of the head, wing and one foot in the remaining part of the bird is similar to the example in Figure 38, we made a general suggestion about the posture of the bird by considering the figure there and some examples in other cross tiles. However, considering the margin of error, we presented the completed parts in a different colour.

The grouping of ornamental area designs, which we have classified as a result of examining all the finds found in Kubadabad Palace, whether broken or intact, and reviewing other published Seljuk examples, also provides important data for the restitution of broken pieces. Undoubtedly, the results from this grouping are not immutable. While we anticipate that future works will be in this direction, we would like to point out that it is important to keep in mind that the artists may have created other designs by making new searches and experiments.[19]

19 I would like to thank Bahar Özdemir for translating the text into English.

BIBLIOGRAPHY

Arık, M.O. (2019). Kubad Abad Çalışmaları ve Türk Arkeolojisi'ndeki Yeri. Beyşehir Gölü Kıyısında Bir Selçuklu Sitesi: Kubad Abad, (Editörler: Doç. Dr. Alptekin Yavaş – Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Koçyiğit), 7-19, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi

Arık, R. (1987). Türk Kültürüne Yönelik Arkeolojik Araştırmalar ve Kubadabad Kız Kalesi Kazısı, Remzi Oğuz Arık Armağanı, 71-98, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.

Arık, R. (2000). Kubad Abad: Selçuklu Saray ve Çinileri. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Arık, R. (2017). Selçuklu Sarayları ve Köşkleri. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Arık, R., Arık, O. (2007). Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Dönemi. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.

Aslanapa, O. (1966). Antalya Müzesinde Selçuklu Çinileri. Reşid Rahmeti Arat İçin, 5-25, Ankara.

Baş, A., Duran, R., Dursun, Ş., Dursun, N. (2021). Keykubadiye Sarayı Haç Formlu Çinileri. 24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı (7-9 Ekim 2020), Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.

Bozer, R. (2001). Kubadabad Çinilerinde Fırınlama Sonrası Yapılan İşlemler ve Bazı Tespitler. I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Bildiriler I, 175-185, 587-594, Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi.

Bozer, R. (2005). Kayseri Hunad Hamamı Çinileri. Sanat Tarihi Dergisi Yrd. Doç. Dr. Lale Bulut'a Armağan, S. XIV/1, 1-27.

Bozer, R. (2008). Forms of Seljuk Tile Panels, Observations on Design of Wall Coverings and Some Processes After Glazing. Tiles, Treasures of Anatolian Soil, Tiles of the Seljuk and Beylik Periods. (Rüçhan Arık – Oluş Arık), 191-207, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.

Bozer, R., Çeken, M. (2016). Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri/The Heritage of Anatolian Seljuk Era Museum Artefacts. 1, Ankara: Selçuklu Belediyesi.

Çeken, M. (2019). Kubad Abad Sarayı Selçuklu Dönemi Seramik Buluntuları. Beyşehir Gölü Kıyısında Bir Selçuklu Sitesi: Kubad Abad, (Editörler: Doç. Dr. Alptekin Yavaş – Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Koçyiğit), 283-333, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi.

Çeken, M., Yavaş, A., Meriç, G. (2021). Kubadabad Sarayı Kazısı 2018 ve 2019 Yılı Çalışmaları. 24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı (7-9 Ekim 2020), 240-261, Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.

Grube, E.J., ve diğerleri (1994). Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Century. London: The Nour Foundation.

Los Angeles County Museum of Art (LACMA) Collection Inventory Number: M.2002.1.147 https://collections.lacma.org/node/204698

Otto-Dorn, K. (1969). Bericht über die Grabung in Kubadabad 1966. Archaeologischer Anzeiger, Heft 4, 438-506.

Otto-Dorn, K., Önder, M. (1966). Bericht über die Grabung in Kobadabad (Oktober 1965). Archaeologischer Anzeiger, 170-183.

Yurdakul, E. (1971). Son Buluntulara Göre Kayseri'deki Hunat Hamamı. Selçuklu Araştırmaları Dergisi 2, 1970, 141-151.

►◄ No potential conflict of interest was declared by the authors. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1110972
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1341-1369. Araştırma | *Research*

ÜLKÜ DERGİSİ KAPAK TASARIMLARI: CUMHURİYET İDEOLOJİSİNİN GÖRSEL TEMSİLİ

COVER DESIGNS OF ÜLKÜ MAGAZINE: VISUAL REPRESENTATION OF THE REPUBLIC IDEOLOGY

Suna AYDIN ALTAY*
Esra ÖZKAN KOÇ**

Öz

Devletin kültür ve sanat politikalarının Halkevleri aracılığıyla programlı bir şekilde yürütüldüğü Erken Cumhuriyet döneminde (1923-1950), yeni rejimin ideolojisini anlatmak amacıyla sanatın gücünden yararlanılmış; sanatçılar, devrimi yansıtan görsellerle bu sürece yön vermede katkı sağlamışlardır. Özellikle, ülke çapında faaliyet gösteren Halkevleri tarafından çıkarılan dergiler, Cumhuriyet ideolojisinin ve devrim ilkelerinin yayılmasında etkili olmuşlardır. Yeni rejimin yazılı ve görsel sözcülüğünü üstlenen Ankara Halkevi dergisi Ülkü, Türk dili, devrimler, felsefe, tarih, edebiyat, müzik ve sanat politikaları gibi çeşitli alanlardaki yazılarının yanı sıra içerik ile uyumluluk gösteren kapak tasarımları açısından da önem arz etmektedir. Şubat 1933 ile Ağustos 1950 tarihleri arasında 272 sayı yayımlanan Ülkü dergisi kapaklarının bir kısmında tipografi, fotoğraf ve sanatçı çizimleri yer almıştır. 16 Aralık 1941- Ekim 1947 tarihleri arasına denk gelen ve bu çalışmaya konu edilen 89 kapağın büyük bir çoğunluğu Cumhuriyet döneminin öne çıkan sanatçıları tarafından tasarlanmıştır. Söz konusu kapaklarda yurt manzaraları, Anadolu insanının yaşantısı, folklorik özellikleri, köy ve köylüler, kadınlar, başkent Ankara ve çevresi, Cumhuriyet liderleri, milli bayramlar kutlamaları, anıt heykel uygulamaları, modern yaşam biçimleri ve mekânları gibi konular ele alınmıştır. Ülkü dergisiyle ilgili yapılmış çok sayıda çalışma olmakla birlikte, belirtilen tarih aralığında takip edilen 89 illüstrasyonlu kapak sayfasına, içerik ve tasarım odağında yaklaşan bir çalışmanın olmaması bu araştırmanın yapılma isteğini doğurmuştur. Bu makalede, Cumhuriyet'in yeni bir toplum yaratma tahayyülü ve yaşam pratiklerinin dergi kapaklarına nasıl yansıtıldığı ve sözel/yazınsal dildeki Cumhuriyet ideolojisi ve devrim ilkelerinin yine bu kapaklar yoluyla görsel dile nasıl tercüme edildiği ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Ülkü Dergisi, Halkevleri, Cumhuriyet İdeolojisi, Kültür ve Sanat Projesi, CHP.*

* Dr. Öğretim Gör., TOBB ETÜ, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Sanat ve Tasarım Bölümü, Ankara.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3987-232X ♦ E-mail: saydinaltay@etu.edu.tr

** Dr. Araştırma Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Trabzon.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8440-3920 ♦ E-mail: esraozkan@ktu.edu.tr

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında ve son halini almasında değerli katkıları, destekleri ve yüreklendirmeleri için Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyesi Sayın **Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman**'a teşekkür ederiz.

Geliş Tarihi | *Received: 29.04.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 01.10.2022*

Abstract

The structuring and construction of the ideology of the state were carried out between the years 1923 and 1950, through the Turkish Hearths and Community Centers between the years 1923 and 1950, which is called the Early Republican Period. Ten months after the closure of the Turkish Hearths, Community Houses, which were opened in Ankara on February 19, 1932, and which operated throughout the country by benefiting from the tradition and accumulation of the Turkish Quarries, became the dominant institution of the Republic's cultural and art policies. In a period when the state's culture and art policies were carried out in a programmatic manner through Community Centers, the power of art was used to explain the ideology of the new regime; artists contributed to this process with visuals that reflected the revolution. In particular, journals published by Community Centers operating throughout the country have been effective in the adoption and dissemination of the Republican ideology and revolutionary principles within society. Ankara Halkevi magazine Ülkü, which was published in 272 issues between February 1933 and August 1950, is important in terms of its writings in various fields such as Turkish language, revolutions, philosophy, history, literature, music, and art policies written by experts in their fields, reflecting the ideology and revolutionary principles of the Republic, as well as the cover designs that are compatible with these articles. The covers of Ülkü magazine, which undertook the written and visual spokesperson of the new regime, included typography, photographs, and artist drawings. The majority of the 89 covers between 16 December 1941 and October 1947, which were the subject of this study, were designed by prominent artists of the Republican period such as Malik Aksel, Turgut Zaim, Şeref Akdik, Cemal Tollu, Melahat Ekinci, Arif Kaptan, Refik Epikman, Ercüment Kalmık, and Arif Kaptan. On these covers, the images of the Republic such as country views, the lives of Anatolian people, folkloric characteristics, villages and villagers, women, the capital Ankara and its surroundings, Republic leaders, national holiday celebrations, monumental sculpture applications, modern lifestyles, and places have been reflected. Although there are many studies on Ülkü magazine, the lack of a study focusing on cover designs has led to the desire to conduct this research. In this article, it will be revealed how the Republic's imagination of creating a new society and life practices was reflected on the covers of journals and how the ideology and revolutionary principles of the Republic in verbal and literary language were translated into visual language through these covers. These cover designs, a visual transfer of the Republican ideology, are important in terms of both serving the purpose of ensuring its place by settling into the collective memory of the people and giving an idea about the artistic understanding of the Single Party period. It is thought that this study will be useful for those who want to make a complete evaluation of the culture and art of the period and the works to be done about their artists.

Keywords: *Ülkü Magazine, Community Houses, Republican Ideology, Culture, and Art Project, CHP.*

Giriş

24 Mayıs 1911'de dönemin önemli şair, yazar, bilim ve düşün adamları arasından seçilen 21 kişilik bir ekip tarafından oluşturulan geçici bir yönetim kurulu marifetiyle 5 Mart 1912'de İstanbul'da faaliyete geçen Türk Ocakları, kuruluşundan altı yıl sonra milli mücadeleye destek vermek üzere merkezini Ankara'ya taşımış, 1922'den sonra yeniden faaliyete geçerek Türkiye Cumhuriyeti kültür ve sanat politikalarının projelendirilip yönlendirilmesinde en önemli kurumlardan biri olarak Anadolu'da hızla teşkilatlanmaya başlamıştır. 1927 yılında yasasında yapılan değişiklikle Cumhuriyet Halk Partisi'ne bağlanan Türk Ocaklarının 10 Nisan 1931'de Atatürk'ün isteğiyle yapılan son olağanüstü kurultayda, feshine ve sahip olduğu varlıkların bağlı olduğu partiye aktarılmasına karar verilmiştir.[1]

Cumhuriyet'in ilanıyla Türk aydınları, halka inmek, halka hizmet etmek ve halktan olmak gibi fikirleri benimsemiş; halktan uzaklaşan Osmanlı aydın tipinden farklı olarak halkın içinde, halkla birlikte yeni bir Türk aydın tipi yaratmaya çalışmışlardır.[2] Cumhuriyet rejiminin tanıtılması, ülke içerisinde benimsetilmesi, köy ile kent arasındaki farkın ortadan kaldırılması ve aydınlar ile halk arasında köprü görevi görmesi gibi amaçlarla, Türk Ocakları mirası ve geleneği üzerine yapılandırılarak 19 Şubat 1932'de açılan Halkevleri[3], Dil ve Edebiyat Şubesi, Güzel Sanatlar Şubesi, Temsil Şubesi, Spor Şubesi, Sosyal Yardım Şubesi, Halk Dershanesi ve Kurslar Şubesi, Kütüphane ve Yayın Şubesi, Köycülük Şubesi, Tarih ve Müze Şubesi gibi dokuz çalışma kolu ile milli dil, milli tarih ve milli kültür konusunda etkin çalışmalar yürütmüş[4], özellikle Güzel Sanatlar Şubesi, sanatın tüm kollarıyla yakın bir ilişki içinde olmuştur.[5]

Cumhuriyet ideolojisinin uygulayıcı kurumlarından biri olarak kültür-sanat hayatına yön veren Halkevlerinin temel dayanağı Atatürk ilkeleridir.[6] Halkevleri, bu ilkeleri konferanslar ve yayıncılık faaliyetleri ile toplumun geniş bir kesimine benimsetmeye çalışmış; bu nedenle de dergilere ayrı bir önem atfedilmiştir.[7] Her Halkevi kendi dergisini çıkarmakla birlikte; İstanbul, Adana, Antalya gibi bazı Halkevlerinin birden fazla dergi yayımladıkları da görülmektedir.[8]

Dergilere yayımladıkları illere göre, genellikle bulundukları ilin ünlü, önemli olan yerlerinden ve değerlerinden kaynaklanan ya da Cumhuriyet rejimini ve onun dünya

1 Arıkan, 1999, 23'ten aktaran Yasa Yaman, 2012, 36.

2 Çağlar, 1945, 5.

3 Topuz, 2005, 120.

4 Çeçen, 2000, 105; Özdemir, Aktaş, 2011, 243, 250.

5 Keser, 2012,14.

6 10-18 Mayıs 1937 tarihleri arasında toplanan CHP Üçüncü Kongresi'nde 1927 yılında kabul edilen milliyetçilik, cumhuriyetçilik, laiklik, halkçılık ilkelerine devletçilik ve inkılapçılık ilkeleri dahil edilmiş ve Altı Ok ile simgelenen bu altı ilke 1931 yılında parti programına alınırken, 1937'de ise Türk Anayasa'sına dahil edilmiştir. Bkz. Zürcher, 2014, 269-270.

7 Şimşek, 2002, 7-8; Katırağ, 2019, 4.

8 Gümüşoğlu, 2005, 141-142.

görüşünü simgeleyen adlar verilmekteydi.[9] Örneğin; Ankara, Ülkü; Bursa, *Uludağ*; Zonguldak, *Karaelmas*; Adapazarı, *Sakarya*; Bolu, *Abant; İstanbul* Eminönü, *Yeni Türk;* Samsun, *19 Mayıs;* Denizli, *İnanç;* Sinop, *Dıranaz;* Eskişehir, *Halkevi;* Antakya, *Hatay…* gibi adlarla Halkevi dergileri yayımlanmaktaydı.[10]

Dil ve Edebiyat Kolu sorumluluğunda yayımlanan dergilerde[11], Halkevlerinin tarihsel gelişimi, ülke genelindeki faaliyetleri, başta Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere, ikinci cumhurbaşkanı Milli Şef İsmet İnönü ve Türk büyüklerini tanıtan ve öven yazılarla birlikte[12]; devlete karşı ödev ve sorumluluklar, vatan ve millet sevgisi, milli bayramlar ve Halkevinin bulunduğu bölgenin sosyo-ekonomik ve kültürel durumu hakkında okuyucuya bilgiler veren yazılar yayımlanmıştır.[13] Halkevlerinin çeşitli şubeleri tarafından yürütülen konferanslar, geziler, müsabakalar, temsiller, anma günleri, toplantılar, kurslar, kokteyller ve sergiler gibi etkinliklerin duyuruları da dergilerin sayfalarında yer almıştır.

1. İdeoloji ve Sanat

Janett Wolff'a göre sanat[14], toplumsal yapının bir parçası olarak üretildiği toplumun değerlerini yansıtan ve o topluma özgü kültürel kodları içinde barındıran bir yaratımdır. Toplumsal yaşamın içerisinde varlık gösteren ve yine toplumsal kimliğin gösterge araçları olarak her sanat yapıtı, topluma ait bir takım ideolojik izler taşımalıdır. Milli kimliğin sembolü olarak uluslararası prestij sağlaması ve önemli bir iletişim aracı olması, iktidarların politikaları içerisinde yer alarak hâkim ideolojinin kitlelere aktarılmasında büyük rol oynaması nedeniyle sanat[15], tarihsel süreç içinde varlık göstermiş birçok şehir devleti, imparatorluk ve hükümdarlık tarafından da iktidarı pekiştirmek ve düşmanlara gözdağı vermek amaçlı da kullanmıştır.[16]

20. yüzyılın ilk yarısında Almanya, Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği (SSCB), İtalya gibi totaliter rejimlerle yönetilen ülkeler tarafından ideolojiler doğrultusunda araçsallaştırılan sanat, II. Dünya Savaşı'nda propagandalarının bir parçası haline gelmiştir. Neyin sanat olarak sayılıp sayılmayacağı konusu iktidarlar tarafından belirlenmiş ve politik bir kimlik kazanmış[17], geniş halk kitlelerini harekete geçirmek için resim, afiş, karikatür gibi sanatların gücünden yararlanılmıştır. Bu tutum ülkesel propaganda ile sınırlı kalmamış; ülkelerin devletlerarası iş birliğini güçlendirmenin yanı sıra birbirlerine

9 Şimşek, 2002, 117; Özkan Koç, 2021b, 86.

10 Ayrıntılı bilgi için bkz. Güz, 1995, 34-116, 134-138; Şakiroğlu, 1996, 131-142.

11 Özdemir, Aktaş, 2011, 253.

12 Dağlıoğlu, 1942, 6-7.

13 Güz, 1995, 3; Turan, 1946, 1981.

14 Wolff, 1993, 55.

15 Ulusoy, 2005, 39-40; Satır, 2018, 566.

16 Clark, 2004, 15; Dost, 2007, 130.

17 Moore, 2010, 146-148; Clark, 2004, 65-95; Keser, 2012, 96-97.

üstünlük tasladığı, kendilerini en güçlü göstermeye çalıştıkları uluslararası bir şov ve algı aracı haline gelmiştir.[18]

Türkiye'de devlet/parti ikiliğinin aynılaştırıldığı ekonomik ve kültürel sorunların birlikte ele alındığı 1923-1950 yılları arasında sanat, yeni bir ulus ve modern bir toplum yaratma idealiyle siyasal ve kültürel ortamda belirleyici bir rol üstlenmiş; kültürel ve sosyal yaşamı eğitim ve sanat yoluyla biçimlendirmek, toplumun kültür seviyesini yükseltmek başlıca hedef olmuştur.[19] Sanat, devleti yönetenler tarafından salt estetik bir sorun olmaktan çıkarak, hem muasırlaşmayı sağlayan[20] hem de ulusal ve uluslararası düzeyde yeni Türk imajını ve devrim ideolojisini anlatan bir iletişim ve bütünleşme aracı sayılmış, bunun sonucu olarak da sanatçıya bu yönde bir misyon yüklenmiştir. Sanatçıların devletle iş birliği içinde olarak devrimleri resim, müzik, tiyatro, heykel gibi görsel temsil araçları yoluyla halka anlatmaları beklenmiştir.[21] Bu doğrultuda iktidar, sanatçıları, ödüllendirerek ve eser satın alarak teşvik etmiş, sergi açılışlarında devleti en üst düzeyde temsil etmeyi önemsemiştir. Toplumun sanat aracılığıyla aydınlanabileceğine duyulan inanç doğrultusunda, Cumhuriyet ideolojisinin sanat yoluyla halkın görsel hafızasına yerleşmesinin ve kalıcılığının sağlanması hedeflenmiştir.[22]

Halkevleri Güzel Sanatlar Şubeleri tarafından yürütülen çalışmalar ile Anadolu genelinde sanat zevkinin aşılanması ve yeni yeteneklerin keşfedilmesi önemsenen konulardan biri olmuştur.[23] Devlet, bir yandan yeni kurulan Cumhuriyet'in sanat dilinin Kübizm olması gerektiğini savunan genç kuşak sanatçılardan oluşan d Grubu ile diğer yandan da Sanayi Nefise Mektebi'nde, onların da hocaları olan ve 1914 (Çallı) Kuşağı ya da Osmanlı İzlenimcileri olarak anılan sanatçıları kucaklayarak, devrimler, Kurtuluş Savaşı, Anadolu manzaraları, Anadolu insanı ve yaşantısı, Atatürk, Milli Şef İsmet İnönü, Ankara ve köylü ile çiftçilik konuları üzerine yoğunlaşan görselleştirmeleri doğrultusunda iki farklı sanat anlayışını benimseyen sanatçılardan aynı biçimde yararlanmıştır.[24]

Yine aynı dönemde partinin girişimi ve desteğiyle, Anadolu'nun en uzak köşesine giderek köklü bir tarihi ve kültürel geçmişe sahip Anadolu coğrafyasının ve Anadolu insanının her bakımdan tanıtılması planlanmıştır. Bu doğrultuda CHP, 27 Temmuz 1938 tarihinde gerçekleşen Genel Kurul Toplantısı'nda sanatçıların yurdun güzelliklerini yerinde görerek memleket konuları üzerinde çalışmalarını teşvik etmek hususunda önemli bir karara imza atmıştır.[25] Partinin bu girişimi *Ar* dergisinde "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar" başlığıyla yer bulmuş ve CHP'nin

18 Özkan Koç, 2021b, 75; Özkan Koç, Önal, 2021a, 136.

19 Wallis, 2016, 256; Aydın Altay, 2021, 43.

20 Öndin, 2003, 69.

21 Ulusoy, 2005, 34-35.

22 Yasa Yaman, 2003, 217; Aydın Altay, 2021, 45.

23 Özkan Koç, 2021b, 206.

24 Yasa Yaman, 1993, 20, 29; Yasa Yaman, 1996a, 31.

25 Anonim, 1938a, 1.

Türk ressamlarının Türkiye'yi tanıması, halk ile kaynaşması, milli sanatın yapılması gibi nedenlerle yurdun çeşitli bölgelerine geziler düzenlediği haberi okuyucularıyla paylaşılmıştır.[26]

1938-1943 yılları arasında 63 şehri gezen 48 ressam, gittikleri gezilerde toplamda 675 resim hazırlamıştır[27]. Her yıl farklı bir bölgeyi betimledikleri resimlerini yıllık olarak sergileme fırsatı bulan sanatçıların eserlerinden bir kısmı hükümet tarafından ödüllendirilirken; bazıları ise daha sonra Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki Halkevlerinde sergilenmiştir.[28] Türk resim sanatında *Yurt Gezileri* adıyla anılan ve 1943 yılına kadar devam eden bu etkinlik sayesinde Anadolu halkı ile Türk ressamı bir araya gelerek, birbirlerini yakından tanıma şansı bulmuş; sanatçılar tarafından Anadolu'nun bütünün resimlendiği gezi kapsamında, İstanbul manzaraları karşısında resimde yeni bir konu repertuarı ortaya çıkmıştır.[29]

II. Dünya Savaşı yıllarına denk eden bu dönem, yabancı etkilerden uzaklaşarak özgün bir Türk resim sanatı yaratma gerekliliği üzerindeki tartışmalarla geçmiştir.[30] Dünyadaki sanat politikalarının izlenmesiyle başta Kübizm olmak üzere modern sanat akımları tartışmaya açılmış; bu eserler, ihtilalci, tuhaf, anlaşılmayan, gülünç, yanıltıcı ve ucube olarak nitelendirilmiştir. Ülke sınırlarının dışa kapalı olduğu bu süreçte ulusal bir sanat anlayışı benimsenmiş; Anadolu'ya, Anadolu insanına, folklorik öğelere, millî motiflere, eski halk kültürüne dönerek bu ögeleri Doğu'nun özü ve Batı'nın tekniğiyle bireşim ruhu içinde Türk sanatına taşımak gerektiği fikri öne çıkarılmıştır.[31]

2. Ankara Halkevi Ülkü Dergisi: Altıok ve Başkent Ankara

Ankara'da yayımlanan ve başkent kimliğinin temsilini üstlenen Ankara Halkevi'nin dergisi Ülkü, hem içerik hem de nicelik bakımdan Halkevleri dergileri arasında en kapsamlısıydı[32]; Türk aydınının Cumhuriyet devrimleri yolunda çalışmasını, sahiplenilmesini ve geliştirilmesini amaçları arasında saymaktaydı.[33] Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik, Devrimcilik gibi "Altı Ok" un simgelediği Cumhuriyet Halk Partisi ilkeleri doğrultusunda biçimlenen alt başlıkları, konuları ve fikir yazılarıyla Ülkü, Halkevlerinin ulusal kültür politikasına ışık tutmaktadır.

Adı bizzat M. Kemal Atatürk tarafından konulan ve Halkevlerinin kuruluşunun birinci yılında, 1933 yılının şubat ayında çıkmaya başlayan Ülkü dergisi, Ağustos

26 Anonim, 1938b, 27-28; Anonim, 1939, 1; Aydın Altay, 2021, 140-143.

27 Ural, 1998, 21.

28 Gürol, 1943, 9-10.

29 Yasa Yaman, 1996a, 30; Yasa Yaman, 1996b, 39-40; Yasa Yaman, 2003, 226; Özkan Koç, 2021b, 220-221.

30 Yasa Yaman, 1996b, 49.

31 Yasa Yaman, 1992, 49-55; Özkan Koç, 2021b, 70.

32 Şimşek, 2002, 112-113.

33 Oral, 2006, 70.

1950'ye dek üç seri halinde yayımlanmıştır. Her seride sayısı Roma rakamı ile "I" den başlayan derginin 1933-1941 tarihleri arasındaki I. Serisi "Ülkü Halkevleri Mecmuası", 1941-1946 arası II. Serisi "Ülkü Milli Kültür Dergisi", 1947-1950 arasına denk gelen III. Serisi ise "Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi" adıyla yayımlanmıştır.[34]

İlk serisine denk gelen 1933-1936 yılları arasında derginin imtiyaz sahibi Nusret Kemal Köymen, genel yayın yönetmeni ise Necip Ali Küçüka'dır. 1937 yılında ise Mehmed Fuad Köprülü direktörlüğe, Fevziye Abdullah Tansel imtiyaz sahipliğine, Hasan Ali Yücel genel yayın yönetmenliğine getirilmiş, 1939 yılında ise Hasan Ali Yücel'in yerine Cevdet Kerim İncedayı görev almıştır. Sanat, edebiyat ve halkbilimine yönelik yazıların yoğunluğu nedeniyle daha çok bir araştırma dergisi olarak öne çıkan derginin 102. sayısıyla sona eren ilk serisinde, CHP'nin altı okunu topluma benimsetmenin yanı sıra güncel sorunları saptayarak, çözümler üretme çabası içinde olduğu dikkati çekmektedir. Kasım 1941'de başlayan ikinci seri, 15 günde bir "Milli Kültür Mecmuası" alt başlığıyla yayımlanmış, 1942 yılında imtiyaz sahibi Hasan Reşit Tankut, genel yayın yönetmeni Bedrettin Tuncel, yazı işleri müdürü de Ahmet Kutsi Tecer olmuştur. 1946 yılında 126. sayısıyla son bulan ikinci serinin ardından, derginin üçüncü ve son serisi "Ülkü Halkevleri ve Halk Odaları" başlığı altında Ocak 1947 ve Ağustos 1950 tarihleri arasında 44 sayı yayımlanmıştır. Bu dönemde imtiyaz sahibi olarak Muhsin Adil Binal'in, yazı işleri müdürü olarak da 36. sayıya kadar Mehmet Tuğrul, ardından Şevket Tezel'in adı geçmektedir. Ayrıca dergi yayımlandığı süreç içerisinde sırasıyla, Hâkimiyet-i Milliye Matbaası'nda, Ulus Basımevi'nde, Ulusal Matbaa'da, Zerbamat Matbaası'nda ve Ulus Matbaası'nda basılmıştır.[35]

Halkevi dergileri, genel merkez Ankara tarafından finanse edilmekteydi. II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ekonomide baş gösteren sıkıntılardan ötürü bazı dergiler yayın hayatına son verirken, bazıları ise ancak güçlükle çıkabilmiştir.[36] 1946 yılında çok partili yaşama geçilmesi ile CHP, parasal sorunlar yaşamış, Halkevlerine gösterilen ilgi büyük ölçüde azalmış, faaliyetleri duraklamaya başlamış,[37] 11 Ağustos 1951'de Demokrat Parti tarafından kapatılmasıyla dergilerin yayın hayatı da son bulmuştur.[38]

Dil ve Edebiyat Kolu sorumluluğunda yayımlanan dergide,[39] genel olarak Halkevlerinin tarihsel gelişimini, ülke genelindeki faaliyetlerini, başta Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere, Milli Şef İsmet İnönü ve Türk büyüklerini tanıtan ve öven yazılar yer almakla birlikte[40], devlete karşı ödev ve sorumluluklar, vatan ve millet sevgisi, milli bayramlar ve Halkevinin

34 Gümüşoğlu, 2005, 16; Kara, 2006, 56-57.

35 Gümüşoğlu, 2005, 160.

36 Güz, 1995, 160; Özkan Koç, 2021b, 88.

37 Gümüşoğlu, 2005, 142-143; Şimşek, 2002, 204-214.

38 Güz, 1995, 120, 160-162.

39 Özdemir, Aktaş, 2011, 253.

40 Dağlıoğlu, 1942, 6-7.

bulunduğu bölgenin sosyo-ekonomik ve kültürel durumu hakkında bilgilere yer veren yazılar da yayımlanmıştır.[41] Üç seri halinde yayımlanan derginin seriler arasında bazı küçük farklılıklar olduğu dikkati çekmektedir. İlk seride Altıok'a odaklanan bir anlayış ile güncel, politik ve sosyal konular üzerinde durulurken, ikinci ve üçüncü seride; özellikle halk edebiyatı olmak üzere Türk edebiyatı, folklor ve sanat gibi konulara ağırlık verilmiştir.[42] Yazar ve sanatçı kimliği ile Ahmet Kutsi Tecer'in dergi yönetiminde görev almasının derginin içeriğinin edebiyat ve sanat yazıları bakımından zenginleşmesinde etkisi olduğu düşünülebilir.[43]

Ülkü'de yer alan yazıların içeriği, Halkevlerinin ulusal kültürü nasıl politize etmeye çalıştığı konusuna ışık tutmaktadır. Dergide gelecek sayıda işlenecek konuların listesi yayımlanırken; yazarların yazılarını nasıl yazacakları, siyasi telkinlerini ne şekilde yapacakları da yayın kurulunca açıklanmaktaydı. Ülkü'nün propagandaya yönelik amaçları da arka kapağında yer alan *"Ülkü sizden öz ülkümüzü yayma yolunda yardımlar bekler"* gibi sloganlarla kendini göstermekteydi.[44] Cumhuriyet ideolojisini halka yaymanın en önemli vasıtası olarak Ülkü dergisinde inkılapları övme, halka yol gösterme, halkı bilinçlendirme, ulus ve millet sevgisi, ortak tarih/aidiyet bilinci gibi konular; Güzel Sanatlar, Tarih, İktisat ve Ziraat, Halk Terbiyesi, Sağlık ve Fen, Spor, Eğlence, Köycülük, Halkevleri, Yurttan Haberler gibi üst başlıklarla kendine yer bulmuştur. Halkevlerinin çeşitli şubeleri tarafından yürütülen konferanslar, geziler, müsabakalar, temsiller, anma günleri, toplantılar, kurslar, kokteyller ve sergiler gibi etkinlikler ile bunların duyuruları da dergilerin sayfalarında yer almıştır. Ülkü'de yer alacak konuların çoğunlukla kültürle ilgili olması ve ulusal olmaları beklenmekteydi. Özellikle derginin yeni serisinde "milli hayat", "milli kültür", "milli düşünüş" konuları vurgulanmış, edebiyat, kültür ve sanatın milli düşünüş ve milli hayat içinde ele alınması istenmiştir.[45]

Devletin kültür ve sanat politikaları doğrultusunda biçimlenen Ülkü dergisi kapak sayfaları, Türk toplumunun kültürel belleğine ait içerdiği kodlarla Cumhuriyet ideolojisinin görsel bir dile aktarılmasıdır. Ele alınan kapak sayfalarının birkaçında, sanatçı/tasarımcı adı olmasa da[46] büyük bir kısmı Cemal Bingöl, Ferit Apa, Cemal Tollu, Malik Aksel, Ercüment Kalmık, Şeref Akdik, Arif Kaptan, Turgut Zaim, Eşref Üren, Refik Epikman, Faruk Alpkurt, Melahat Ekinci, Saim Özeren, Ahmet Köksal, Cevat Dereli, Ratip Tahir Burak, Ercüment Kalmık, Eren Eyüboğlu, Rıfat Tümer, Saip Tuna ve Elif Naci gibi Erken Cumhuriyet döneminin öne çıkan 21 sanatçısının imzasını taşımaktadır.

41 Güz, 1995, 3; Turan, 1946, 1981.

42 Bayraktar, 1981'den aktaran Oral, 2006, 80.

43 Özdemir, Aktaş, 2011, 254.

44 Şimşek, 2002, 115-116.

45 Oral, 2006, 74, 79.

46 Sanatçı/tasarımcı adı olmayan beş adet kapak resmi tespit edilmiştir. Bunlar; 16 İkinci Teşrin 1942, Yeni Seri Sayı, 28; 16 Kasım 1945, Yeni Seri Sayı, 100; 1 Aralık 1945, Yeni Seri Sayı, 101; 16 Aralık 1945, Yeni Seri Sayı, 102; 1 Mart 1946, Yeni Seri Sayı, 107 tarihli ve sayılıdır.

Aralık 1941 ile Ekim 1947 tarihleri arasında yer alan ve derginin 2. serisi ile 3. serisinin bir bölümünü kapsayan Ülkü dergisi kapak sayfaları, linol baskı tekniği[47] ile yapılan illüstrasyonlardır. İdeolojinin görsel dile çevrilmesi bağlamında en güçlü referanslardan biri olan bu kapak tasarımları, devletin başkent Ankara'dan tüm Anadolu'ya yayılan politikalarının yansımaları olarak değerlendirilmelidir. Bu çerçevede kapaklarda yer verilen Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü figürleriyle ilgili olarak halkla kurulan bağın dinamik ve devamlı olabilmesi bakımından Cumhuriyet liderlerinin görünürlüğünün okuyucu kitlesi açısından önemsenmiş olabileceği yönünde bir çıkarımında bulunulabilir. Dikkat çekici olan İsmet İnönü tasvirlerinin Atatürk'ünkinden sayıca fazla olmasıdır **(Tablo 1).** İllüstrasyonlu kapak sayfalarının 1941 yılında başladığı göz önünde bulundurulduğunda, bu tercihin İsmet İnönü'nün 1938-1950 yılları arasında cumhurbaşkanı olmasıyla ilgili olabileceği muhtemeldir. Kurtuluş Savaşı'nda birçok başarıya imza atan İsmet İnönü, Atatürk'ün ölümünden sonra II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı sıkıntılı bir süreçte Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ikinci cumhurbaşkanı olma sorumluluğunu üstlenen, devrimlerin devamlılığını sağlayan bir devlet adamıdır; Arif Kaptan'ın kapak resmine verdiği isim gibi *"Milletin Gözbebeği"*dir[48] **(Tablo 1a)**. Ratip Tahir Burak'ın imzasını taşıyan ancak herhangi bir isim bilgisinin yer almadığı kapak resmi ise diğer iki çalışmadan ayrılmaktadır **(Tablo 1b).** Burak, diğer sanatçılar gibi İnönü'yü tek başına betimlemeyip, İnönü'nün arkasında ülkenin bağımsızlık savaşının kazanılmasında, Cumhuriyet'in kurulmasında ve devrimlerin gerçekleşmesinde sembol bir figür olan Gazi Mustafa Kemal Atatürk'e yer vermiştir. Türk milletinin kendisine pek çok şey borçlu olduğu bu siyasi iki figür, dimdik, kartal gibi bakışlarıyla realist bir üslupla tasvir edilmiştir. Her ikisi de profilden gösterilmişse de İnönü, dönemin cumhurbaşkanı olarak resmin ön tarafında yer almıştır **(Tablo 1b).**

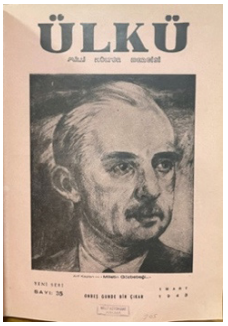
Dergi kapaklarında yoğun olarak takip edilen temaların başında Cumhuriyet modernleşmesinin düşünsel ve yönetsel mekânı olarak başkent Ankara gelmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Halife Abdülmecid, Hoca Tahsin, Tevfik Fikret, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Hüseyin Zekai Paşa, Hikmet Onat gibi sanatçılar tarafından İstanbul ve çevresi çeşitli açılardan resme konu edinilirken, 1914 (Çallı) Kuşağı olarak adlandırılan ve izlenimci sanat dilini benimseyen bir grup sanatçı, Cumhuriyet'in ilanının ardından, Yurt Gezileri programıyla başkent Ankara ve diğer Anadolu kentlerine ait manzaraları resimlerine taşımışlardır. Böylece, Kurtuluş Savaşı yıllarında yoksul, sıtmalı, susuz gibi nitelendirmelere maruz

47 Linol baskı, linolyum diye de adlandırılan muşambavari plastik bir yüzeye çizilen desenin, oyma bıçaklarıyla ana hattının oyulması yoluyla elde edilen baskı kalıbının üzerine matbaa mürekkebi sürülüp, kalıp üzerine kağıt koyularak baskı makinasından geçirilip, kalıptaki desenin kağıt üzerine aktarılması tekniğidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bora, 2018, 1292.

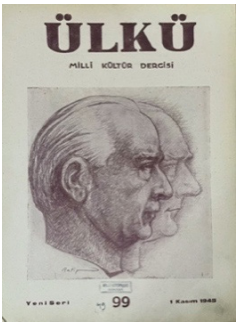
48 Arif Kaptan tarafından hazırlanan "Milletin Gözbebeği" adlı kapak tasarımı derginin o sayısındaki (Sayı 35) yazılarla örtüşmektedir. Zira dergi, sözü edilen sayının ilk sayfasında 23 Şubat 1943'de CHP Genel Başkanı İnönü'nün yedinci milletvekili seçimleri vesilesiyle vatandaşların milletvekillerini seçmeleri için oy istemesini öngören "Cumhurreisimizin Beyannamesi" başlıklı bir yazıya yer vermiştir (Anonim, 1 Mart 1943, sy).

kalan Ankara, 1923 yılında Cumhuriyet'in yeni başkenti[49] olarak seçilmesinden sonra geçirdiği hızlı bir modernleşme süreci ile eskinin terki ve geleneğin icadı üzerine İstanbul karşısında konumlandırılmıştır.[50]

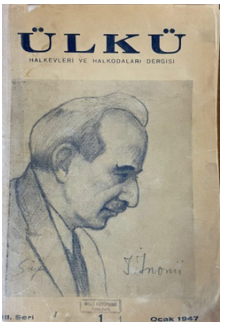
Tablo 1: Cumhuriyet Liderleri Temalı Kapak Sayfaları



a. Arif Kaptan, Milletin Gözbebeği, 1 Mart 1943, Yeni Seri Sayı: 35



b. Ratip Tahir Burak, İsmet İnönü ve Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1945, Yeni Seri:99



c. Saip Tuna, İsmet İnönü, Ocak 1947, III. Seri: 1

Cumhuriyet'in simgesi ve modern bir başkent olarak sunulan Ankara, çağdaş Türkiye Devleti'nin dün, bugün ve gelecekle kurulan ilişkisine, Türk aidiyetine ve Anadolu Türk kültürüne işaret etmektedir. Bu anlayışla gerek tarihi ve kültürel zenginliği gerekse doğal güzellikleri ile küçük bir taşra kasabası görünümünden modern bir başkente dönüşümünün, ülküselleştirilmesi ve hafızalarda yer alması büyük önem taşımaktaydı. Kentin başkent olarak yeniden imarı ile çağdaş ve modern bir başkente dönüşme serüveni pek çok değişimi beraberinde getirmiştir. Başkent olduktan sonra kültür ve sanat etkinliklerinde de söz sahibi olmaya başlayan Ankara[51] bu bilinçle, Cumhuriyet dönemi sanatçıları tarafından kalesi, eski sokakları ve evleri, meydanlardaki Atatürk heykelleri, coğrafyası, mevsimleri ve yeni ihtiyaçları karşılamak üzere yapılan modern mimari yapıları ve sosyal yaşam alanları ile resmedilmeye başlanmıştır.[52]

Resme konu edilen kentin bu dönüşümü dergi kapaklarına da Ankara Halkevi, Sergi Evi, II. Büyük Millet Meclisi Binası, Saraçoğlu Mahallesi'ndeki memur konutları

49 Demiryolunun şehre kadar uzanması, telgraf sistemine sahip olması, Anadolu'nun ortasında bir yerde bulunmasıyla korunaklı bir bölgede yer alması, Ankaralıların Milli Mücadele konusunda gösterdikleri direniş mücadelesi gibi gerekçelerle Ankara, başkent olarak seçilmiştir (Şenol Cantek, 2003, 83).

50 Yasa Yaman, 2003, 217-219.

51 Cumhuriyet döneminde Ankara'nın kültür ve sanat hayatı hakkında bilgi edinmek için bkz. Aydın Altay, 2021; Özkan Koç, 2021c.

52 Yasa Yaman, 200, 227.

gibi modern mimari yapıları, meydanlara yerleştirilen Cumhuriyet ideolojisini imleyen anıtları, Özen Kahvesi gibi yeni yaşam alanları, bozkır coğrafyası ve kale içi yaşamı gibi Anadolu tarihine referans veren yeni tarihsel kimliği ile taşınmıştır. Kolektif bir hafıza yaratmada önemli bir rol üstlenen Ankara temalı bu kapak sayfaları, bir yandan Cumhuriyet'in fütüristik idealini yansıtırken; diğer yandan da kalesi, eski evleri ve sokakları, bozkır coğrafyası ile çok katmanlı Anadolu kültürü ile bağ kurmaktadır **(Tablo 2).**

Ankara Kalesi, kentin tarih öncesinden günümüze uzanan katmanlarını bir arada tutan, kentte sürmekte olan yaşam örgüsünün yansımasını üstlenen, güçlü ve aynı zamanda naif görüntüsüyle geçmiş ve gelecek arasında bağ kuran dinamik bir ilişkiye sahiptir. Bölge, kale ve çevresinde yaşayan yerli halkın belleği bakımından ayrı bir öneme sahiptir; çok sayıda hatıra ve değeri de içinde barındırmaktadır. Ankara'nın geçmişle, yani Anadolu kültürü ile kurduğu ilişki bakımından kent belleğinde önemli bir yere sahip Ankara Kalesi, ressam Turgut Zaim tarafından *Ankara'da Kale Ardı* adıyla betimlenmiştir **(Tablo 2**ç**).**

Kentin modern yüzünü yansıtan mimari yapıları ve sembol değerindeki binaları da derginin kapak sayfalarındaki yerini almıştır. Bunlardan biri, Turgut Zaim'in II. Türkiye Büyük Millet Meclisi binasını tasvir ettiği illüstrasyondur **(Tablo 2d).** Zaim'in imzasını taşıyan bu yapı, Mimar Vedat Tek (1873-1942) tarafından tasarlanan, 18 Ekim 1924 tarihinde hizmete açılan Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci meclis binasıdır.[53] Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin özelliklerini yansıtan ve Birinci Ulusal Mimari akımı içerisinde yer alan yapı, geride Ankara'nın geçmişine referans veren kale ile gösterilmektedir. Ulus'ta Cumhuriyet Caddesi üzerinde yer alan II. Meclis binası, Atatürk ilke ve inkılaplarının gerçekleştirildiği, önemli tartışmaların yapıldığı ve ülke için yeni kararların alındığı, Atatürk'ün ünlü nutkunu okuduğu gibi daha birçok tarihi olaya ev sahipliği yapması bakımından gerek Türk siyasi hayatı açısından gerekse mimari açıdan oldukça önemli ve sembol yapılardan biridir.

Zaim tarafından resimlenen bir başka yapı, eskiden Türk Ocağı binası olarak hizmet veren Ankara Halkevi'dir **(Tablo 2a).** Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından milli mimari anlayış ile inşa edilen[54] ve 19 Şubat 1932'de açılan Ankara Halkevi, 9 çalışma kolu tarafından düzenlenen temsil, konferans, toplantı, müsamere, balo, sinema, kurs, sergi gibi çeşitli etkinlikleri ile başkentin sosyal ve kültürel hayatını biçimlendirmiştir.[55] Yapı, hem konumu ve mimarisi hem de döneme damga vuran kültürel faaliyetleri ile başkentte ideolojik ve ikonik açıdan bir anlam kazanmıştır.[56]

Modern mimarisi ile Türk mimarlığında yeni bir dönemi başlatan, başkent Ankara'nın çağdaş yüzü olarak nitelendirilen ve Cumhuriyet'in erken yıllarında kültür ve sanat ortamına damga vuran bir başka yapı da Cevat Dereli'nin illüstrasyon çalışmasına konu olan *Sergi Evi*'dir. Yapı, 1933 yılında Ankara'da sergi mekânı olarak

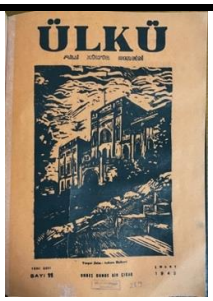
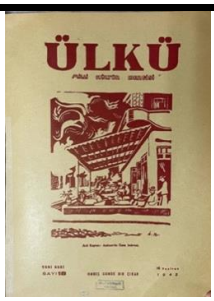
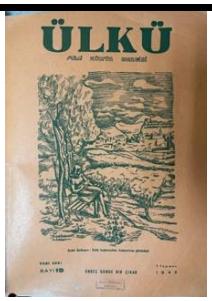
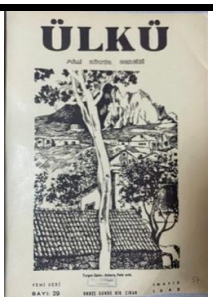
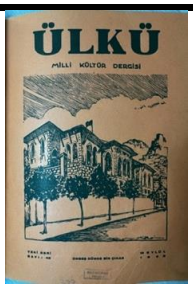
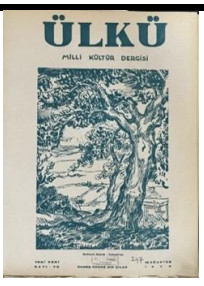
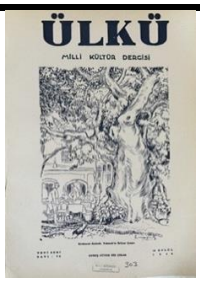
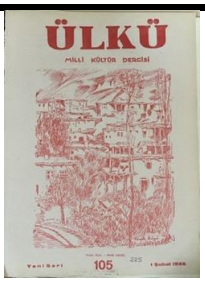
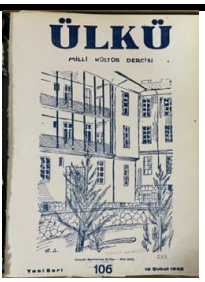
53 Ortaakarsu, Aytaç ve Yılmaz, 2014, 11.

54 Bozdoğan, 2012, 54.

55 Yaşar, 2018, 253-254.

56 Yasa-Yaman, 2012, 45-46.

Tablo 2: Başkent Ankara Temalı Kapak Sayfaları

 **a.** Turgut Zaim, Ankara Halkevi, 1 Mart 1942, Yeni Seri Sayı:11	 **b.** Arif Kaptan, Ankara'da Özen Kahvesi, 16 Haziran 1942, Yeni Seri Sayı: 18	 **c.**Refik Epikman, Etlik Bağlarından Ankara'nın Görünüşü, 1 Temmuz 1942, Yeni Seri Sayı: 19	 **ç.** Turgut Zaim, Ankara'da Kale Ardı, 1 Mayıs 1943, Yeni Seri Sayı:39
 **d.** Turgut Zaim, II. Millet Meclisi Binası, 16 Eylül 1943, Sayı:48	**e.** Cevat Dereli, Sergi Evi, 1 Birinci Kânun 1943, Yeni Seri Sayı:53	**f.** Refik Epikman, Kızılcahamam Yolu, 16 Temmuz 1944, Sayı:68	 **g.** Ercüment Kalmık, Yakacıktan, 16 Ağustos 1944, Yeni Seri Sayı: 70
 **ğ.** Ercüment Kalmık, Yakacık'ın İhtiyar Çınarı, 16 Eylül 1944, Yeni Seri Sayı: 72	**h.** Ferit Apa, Ankara'da Kış, 1 Ocak 1946, Yeni Seri: 103	 **ı.** Malik Aksel, Nenek Köyü, 1 Şubat 1946, Yeni Seri: 105	 **i.** Malik Aksel, Saraçoğlu Mahallesinden Bir Köşe, 16 Şubat 1946, Yeni Seri: 106

hizmet vermek adına Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti tarafından açılan Uluslararası Mimari Proje yarışması sonucunda projesi seçilen mimar Şevki Balmumcu tarafından tasarlanmıştır[57]. 1934'te tamamlanan ve açılışı gerçekleşen Sergi Evi, modernist estetiği ile Kemalizm'in fütüristik ideallerinin somut simge mekânlarından biri haline gelmiştir. Dönemin fotoğraflarında, kartpostallarda, posterlerde ve dergi sayfalarında sıklıkla kullanılmış[58], açıldığı günden itibaren yaklaşık olarak 11 yıl ulusal ve uluslararası olmak üzere birçok sergiye ev sahipliği yapmıştır. Ressam Cevat Dereli, olasılıkla kültürel bir etkinliği görmek için belli belirsiz tasvir ettiği kadın ve erkek figürlerini Ankara'nın önde gelen yapılardan olan Sergi Evi binasına girerken resmetmiştir **(Tablo 2e).**

Cumhuriyet'in simge yapılarını, mekânlarını tanıtma çabası içinde olan dergi, Malik Aksel imzası taşıyan *Saraçoğlu Mahallesinden Bir Köşe* adlı illüstrasyonu kapak sayfasına taşımıştır **(Tablo 2i).** 1940'lı yıllarda milli mimarlık arayışları doğrultusunda; geniş saçakları, cumbaya yaklaşan cephe çıkmaları, kafes biçimli balkon korkulukları ile "Türk Evi" temasının yansımalarının takip edildiği *Saraçoğlu Mahallesi* konutları, İkinci Milli Mimarlık Akımı'nın başkentteki en önemli örneklerindendir.[59] Mahalle, Ankara'da görev alan memur aileleri için Paul Bonatz tarafından tasarlanmış, 1944 yılında yapımına başlanan proje, iki yıl gibi kısa bir süre içerisinde, 1946'da tamamlanmıştır.[60] Saraçoğlu konutları, Ülkü dergisi kapak sayfalarında kendine yer bulmuş diğer mimari yapılar gibi halkın hafızasında ve kent belleğinde modern yaşam biçimini ve çağdaşlaşmayı temsil eden imge yerlerden biri olup; sadece mimarisiyle değil, mekân düzenlemeleri ve modern yaşama dair içerdiği kodlar ile Ankara kenti için özgün bir yere sahiptir.

1930'lu yıllarda İstanbul'dan ve diğer büyük şehirlerden Ankara'ya göç eden üst düzey yöneticilerle, eski şehrin varlıklı kesiminin yeni yaşam alanı olarak "Yenişehir"[61], modern başkentin "yeni" kimliğini temsil eden pastaneler, lokantalar, tiyatrolar, sinemalar, parklar gibi sosyal ve eğlence yaşamının kalbinin attığı bir bölge haline gelmiştir.[62] Bu yeni yaşam mekânları ve alışkanlıklarına dair kesitler sunan mekânlardan biri İzmir Caddesi'nde, Kızılay binasının hemen yanında konumlanan Özen Pastanesi'dir.[63] 1930'lu

57 Binanın Maarif Vekili Hasan Ali Yücel döneminde, tiyatro ve opera etkinlikleri için duyulan mekân ihtiyacı üzerine 1946 yılında mimar Paul Bonatz tarafından Tiyatro ve Opera binasına dönüştürülmesine karar verilmiştir (BCA. 030.01.123.782.2, 1; Akpolat, 2003: 312-315, Yasa Yaman, 2012, 60).

58 Bozdoğan, 2012, 157.

59 Saraçoğlu Mahallesi hakkında detaylı bilgi için bk. http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/BinaKimlikleriSoylesiler6.pdf (Erişim Tarihi: 23.01.2022)

60 Altınay ve Nalçakan, 202, 4.

61 Yavuzdan akt. Şenol Cantek, 2003, 47.

62 Tanyer, 2013, 113.

63 Kutlu Pastanesi gibi Özen Pastanesi de yalnızca bir şeyler yenip içilen bir yer olmayıp; akşam saatlerinde Batı tarzı müziğin dinlendiği, belirli zaman dilimlerinde şiir ve edebiyat söyleşilerinin gerçekleştiği (Bayraktar, 2016, 73); Naci Kalmıkoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu gibi sanatçıların sergilerinin düzenlendiği başkentin gözde mekânlarından biriydi (Dolmacı, 2006, 370-373).

ve 1940'lı yıllar Ankara'sında akşamları Atatürk Bulvarı'nda yürüyüş yapmak ve bulvar üzerinde bulunan pastanelere giderek bir şeyler yiyip içmek popüler hale gelmiştir.[64] Fötr şapkalı, modern giyimli kadınlar ve erkekleri Özen Kahvesi'nin bahçesinde bir arada otururken gösteren Arif Kaptan, *Ankara'da Özen Kahvesi* adlı çalışmasında, 1940'lı yıllar Ankara'sının sosyo-kültürel hayatı ve yeni yaşam alışkanlıklarına dair bir kesit sunmaktadır **(Tablo 2b).**

Yalnızca modern başkent yüzü ile değil, aynı zamanda bir Anadolu kenti olarak da sanatçılar tarafından tasvir edilen Ankara, Erken Cumhuriyet döneminin önemli sanat etkinliği olan *Yurt Gezileri*' nin kapsamı içinde de yer almıştır. 1 Temmuz-30 Ağustos 1942 tarihleri arasında beşincisi düzenlenen *Yurt Gezisi* için başkente görevlendirilen ressam Refik Epikman, şehrin doğal güzelliklerini, coğrafyasını betimlediği tabloların yanı sıra Ankara ve çevresinin görünümüne yer verdiği *Etlik Bağlarından Ankara'nın Görünüşü* ve *Kızılcahamam Yolu* adlı illüstrasyonlarıyla da kenti tanıtmıştır **(Tablo 2c, f).** Yurt Gezileri kapsamında olmasa da Ankara'yı yine bir Anadolu kenti olarak konu ederek tanıtan Malik Aksel, Ankara'nın Mamak ilçesine bağlı, tarihi Roma dönemine dayanan ve günümüzde *Gökçeyurt* olarak bilinen *Nenek Köyü*[65] tasviriyle başkentin doğal güzelliklerini kent peyzajı içerisinde aktarmıştır **(Tablo 2ı)**. Ercüment Kalmık ise Yakacık'tan manzaralar betimlerken **(Tablo 2g, ğ)**, Ferit Apa *Ankara'da Kış* adlı illüstrasyonunda kenti kış mevsimindeki görümüyle tasvir etmiştir **(Tablo 2h).**

Başkent Ankara'nın politik söylemiyle örtüşen, Cumhuriyet ideolojisini imleyen anıt/heykel uygulamalarının da derginin kapak sayfalarında yer bulması dikkat çekicidir. Bu süreçte Türkiye'de anıt-heykel uygulamalarının gösterim dili, çoğunlukla Cumhuriyet'in ilkeleri ve devrimlerine atıfta bulunmaktadır. Kurtuluş Savaşı anılarını taze kılan konuların yanı sıra, Cumhuriyet'in kurucu lideri Gazi Mustafa Kemal, Anadolu halkının cesaretini, fedakârlığını sembolize eden Anadolu köylüsü ve halk kahramanları gibi figürlerin temsili özellikle yeğlenmiştir.[66] Kent içinde halkın sıklıkla görmesi muhtemel yerler olan kamuya açık alanlara yerleştirilen bu anıtların Ülkü dergisi kapak sayfasına taşınmış olmaları, Cumhuriyet'e dair anıların ve kazanımların zihinlerde canlı tutularak, bir tür kent belleği yaratılma çabasına karşılık gelmektedir **(Tablo 3).**

O zaman ki adıyla Ulus'ta Hakimiyet-i Milliye meydanında konumlanan ve Avusturyalı sanatçı Heinrich Krippel tarafından tasarlanan Zafer Anıtı (1927)[67], iki dergi kapağında tasvir edilmiştir. Bunlardan her ikisinde de tipik bir Atlı Atatürk ikonografik anlatısını akla getiren Zafer Anıtı'nın yalnızca bir bölümüne dair kesit sunulmuş ve ülkesini düşmanlardan koruyan bir figür olarak sol elini yukarıya kaldırmış Mehmetçik gösterilmiştir. Ancak aynı temayı işleyen kapaklardan birinde, arka planda Sümerbank Genel Müdürlük binası betimlenmiştir **(Tablo 3a, ç).** Diğer bir kapak resminde ise

64 Demir, 2006, 73.

65 Nenek Köyü hakkında detaylı bilgi için bk. http://www.baderankara.org.tr/mamak-30s.htm (Erişim Tarihi: 11.01.2022)

66 Yasa Yaman, 2011, 74.

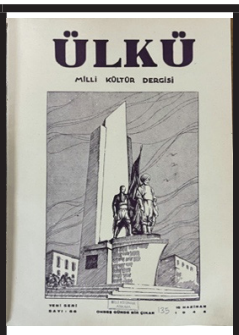
67 Yasa Yaman, 2011, 75.

Afyonkarahisar'da Hükümet Meydanı'nda yer alan Büyük Utku Anıtı[68] tasvir edilmiştir **(Tablo 3c).** Milli Mücadele döneminde şehrin Yunan işgalinden kurtarılması anısına yine heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından yapılan anıt (1936), Türk milletinin gücünü ve bağımsızlığını temsil etmekle birlikte, kentin simgesi olma özelliğini taşımaktadır.[69]

Beşiktaş'ta Barbaros Parkı'na konulmak üzere İstanbul Belediyesi'nin girişimleriyle Ali Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu'na yaptırılan Barbaros Hayreddin Paşa olarak anılan büyük Türk denizcisi Hızır Reis'in anıtı da illüstrasyon olarak tasarlanmıştır. Kim tarafından yapıldığı bilinmeyen bu kapak resminde yalnızca anıtın tasvirine odaklanılan bir anlatım yeğlenmiştir **(Tablo 3b).** Resme kendi yorumunu katmayan sanatçı, fotoğrafa benzeyen bir gerçeklikle kapağı tasarlamıştır. Açılışı 1944 yılında İnönü'nün de aralarında olduğu büyük bir davetli katılımıyla gerçekleşen anıt, yüksek bir kaide üzerinde duran 3 heykelden oluşmaktadır. Ünlü Türk denizcisi Barbaros, kılıç tutan iki levent arasındadır ve leventlerden birisi bayrak tutmaktadır.[70]

Tablo 3: Anıt Heykel Temalı Kapak Sayfaları

a. Anonim, Zafer Anıtı'nı Koruyan Asker, 16 İkinci Teşrin 1942, Yeni Seri Sayı:28



b. Anonim, Barbaros Anıtı, 16 Haziran 1944, Yeni Seri Sayı: 66

c. Anonim, Afyonkarahisar'da Zafer Abidesi, 1 Eylül 1944, Yeni Seri Sayı: 71

ç. Anonim, Zafer Anıtı'nı Koruyan Asker ile Arka Planda Sümerbank, 16 Aralık 1945, Yeni Seri: 102

Cumhuriyet devrimlerinin ve ilkelerinin kalıcı olması, ulusal bilincin zihinlerde taze tutulması bağlamında, milli bayramların iktidar tarafından, propaganda aracı olarak kullanılması ve "halka mal edilmesi"de[71] ideoloji ile ilişkilidir. Kurtuluş Savaşı'nda verilen büyük mücadeleleri, bu mücadelenin kahramanları ile Cumhuriyet'e olan borcu millet

68 Afyonkarahisar'da Hükümet Meydanı'nda yer alan bu anıtın adı, bazı yerlerde "Zafer Anıtı" şeklinde geçmektedir. Bkz. Atilla, O. (1 Eylül 1944). "Afyonkarahisar", Ülkü, 15-19.

69 Uz ve Uz, 2017, 727.

70 Pınarlı'dan akt. Özkan Koç, 2021b, 59-60.

71 Sakaoğlu, 1999, 107, 115, 121.

olarak unutmamak adına bu bayramların ülke çapında coşkuyla kutlanılması ve yüceltilmesi önemsenmiştir. Turgut Zaim, Arif Kaptan ve Ratip Tahir Burak gibi sanatçılar, genç Cumhuriyet'i, yoktan var oluşu simgeleyen milli bayramlar temasını ve yeni hafızaya ait kodları görsel bir anlatıya dönüştürmüştür **(Tablo 4).**

Turgut Zaim, Cumhuriyet Bayramı, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı ve 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı[72] gibi milli bayramları betimlediği kapaklarda bir yandan milli bayramların temsil ettiği değerlere ve sembolik anlamlara vurguda bulunurken; diğer yandan da ülke içerisindeki kutlanış ritüeli hakkında bilgi vermektedir. Ressam, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı'nı konu edinen *Egemenlik Ulusundur* adını taşıyan kapak çalışmasında, Ulus Meydanı'ndaki Zafer Anıtı[73] önünde okul çağındaki iki Türk çocuğunu, anıtın arkasında ise Ankara Kalesi'ni tasvir ederek, Ankara'nın Cumhuriyet dönemindeki silüeti ile geçmişteki yönüne vurguda bulunmak istemiştir **(Tablo 4b).** Çalışmada Ankara hem bir Anadolu kenti olarak hem de Cumhuriyet'in yeni, modern başkenti olarak betimlenmiştir. Yüzünü geleceğe dönen Türk gençleri ile rejimin fütüristik idealine göndermede bulunan ressam, genç Cumhuriyet'in başkenti olarak kentin yeni kimliğine vurgu yapmıştır.

Zaim, 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı'na referans veren *19 Mayıs* adlı illüstrasyon çalışmasında ise Ankara 19 Mayıs Stadyumu içinde spor giysileri içinde güçlü, sağlıklı ve çağdaş görünümlü genç kız ve erkek figürünü tasvir etmiştir **(Tablo 4c).** Erken Cumhuriyet döneminde toplumun organik birer parçası olarak kabul edilen her bir bireyin güçlü ve sağlıklı olması tüm toplumun güçlü olması anlamına gelmekteydi. Bireyler bu nedenle milletine faydalı olmak adına sağlıklı, kuvvetli ve dayanıklı olmalıydı.[74] Zaim'in bu resmi, Cumhuriyet rejiminin Osmanlı'nın son dönemine yapılan "hasta adam" yakıştırmasının aksine sağlıklı bedenler ile sağlıklı bir toplum inşa etmek için seferber olduğuna işaret etmektedir. Çağdaş uygarlık seviyesine ulaşılabilme fikriyle ülkenin ekonomik ve kültürel bakımdan kalkınabilmesi için vatandaşlarının bedenlerini sağlıklı, güçlü, zinde ve çevik olması yolunda biçimlendirdiği[75] yönünde güçlü bir ikonografik yorum sunmaktadır.

Milli bayramlara dair kutlamalar, kent merkezleri ile sınırlı kalmamış, tüm Anadoluda aynı coşkuyla kutlanmıştır. *Köyde Cumhurluk Bayramı* adıyla Turgut Zaim im-

72 19 Mayıs Bayramı, 1930'lu yıllara dek "İdman Bayramı" olarak adlandırılmaktaydı (Sakaoğlu, 1999, 116).

73 Ankara Ulus Meydanı'nda yer alan Zafer Anıtı, 1927 yılında Heinrich Krippel tarafından yapılmıştır. Anıtta, zafer kazanmış atlı Atatürk ikonografisi ve dört yanındaki taş kaidelerde ülkesini koruyan Türk askeri, halk arasında dayanışmanın kahramanı 'Kara Fatma' lakaplı mermi taşıyan kadın figürü yer almaktadır (Yasa Yaman, 2011, 75). Bu anıt, Kurtuluş Savaşı'nın bittiğini, zaferin kazanıldığını simgelemektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Elibal, G. (1973). *Atatürk ve Resim-Heykel*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

74 Akın, 2019, 108-109.

75 Odabaş, 2005, 80,84.

zasını taşıyan illüstrasyon çalışmasında, üzerinde Türk bayrağı olan Halkodası[76] binası önünde küçükten büyüğe, kadınıyla erkeğiyle tüm köylüler tarafından davulla zurna eşliğinde halay çekilerek coşkuyla kutlanan Cumhuriyet Bayramı teması işlenmiştir **(Tablo 4a).** Zaim, herhangi bir isim vermediği ancak kendi imzasını taşıyan başka bir kapak çalışmasında da ellerinde Türk bayrakları ve CHP'nin 6 okunun yer aldığı bayrakları tutan Anadolu köylüsü tarafından kutlanan milli bir bayram temasına yer vermiştir. Diğer kapakları ile benzer bir ikonografik anlatımı yeğleyen Zaim'in bu kez Anadolu insanının yerel kıyafetlerini daha detaylı bir biçimde tasvir ettiği görülmektedir **(Tablo 4d)**.

Ressam Arif Kaptan, *23 Nisan* adını verdiği kapak çalışmasında, merkeze Anadolu kadınını temsil eden figüre, çevresine bayramın armağan kitlesi olan çocukları ve birkaç yere ay yıldızlı Türk bayrağı ile rozete benzer bir nesne yerleştirerek 23 Nisan Ulusal Egemenlik ev Çocuk Bayramı'nı anlatmayı yeğlemiştir **(Tablo 4e).** Dikkat çeken imge, metnin en ortasına resmi üstten ve alttan kaplayacak şekilde konumlandırılan Anadolu kadınını temsil eden figürdür. Kadın, nesillerin devamının sağlayıcısı olarak, doğurganlığına atıfta bulunularak sunulmuş; göğüsleri ve karın bölgesi daha belirgin olarak betimlenmiştir. Resmin adının *23 Nisan* olduğunu bilmeyen ve resimdeki ay yıldızlı bayrak gibi detayları görmeyen bir kişinin bu illüstrasyonda, sanatçının 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı temasına yer verdiğine dair bir çıkarımda bulunması bir hayli güçtür. Buna karşın resmi, Cumhuriyet ideolojisinin kadından iyi bir anne ve eş olmasını, aynı zamanda Cumhuriyet'in sağlıklı çocuklarını yetiştirmesini bekleyen[77] bir anlayışla okumak mümkündür.

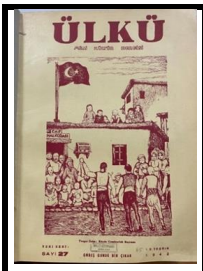
Ratip Tahir Burak'ın illüstrasyon çalışmasında ise elinde asa, başında defne yapraklı tacı ve anıtsal duruşuyla Yunan tanrısı Poseidon'u anımsatan mitolojik bir figür yer alırken, resmin sol tarafına iliştirilen "XXIII" Roma rakamı ile Cumhuriyet'in ilan edildiği yıl olan 1923'e göndermede bulunulurken, güçlü Cumhuriyet vurgusu yapılmıştır **(Tablo 4f).**

19 Şubat 1932'de açılan Halkevlerinin her yıldönümünde kutlanan ve Halkevleri Bayramı adını alan törenler ise dergi kapaklarından birine imzasız bir şekilde yansımıştır. Burada diğer kapaklarda temsil edilen anlatının bir arada, görsel olarak gösterimi söz konusudur. Anadolu köylüsünden ressam, müzisyen gibi Cumhuriyet'in çağdaş insanına dek tüm Anadolu coğrafyasında yaşayan her kesimden insanı bir arada gösteren illüstrasyonun ortasında, Halkevlerinden faydalanan yurttaşlara ve Halkevi sayısına ait istatistiksel bilgi yer almaktadır. Bu illüstrasyonla Halkevlerinin kapılarının herkese açık olduğu ve her kesimden insanın faydalanabildiği de anlatılmak istenmiş olmalıdır **(Tablo 4**ç).

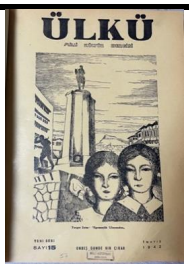
76 25 Şubat 1940'da daha az masraflı olacağı düşüncesiyle kırsal bölgelerde teşkilatlanmaya başlayan (Yiğit, 1992, 71) ve Halkevlerinin küçük nüveleri olarak nitelendirilen Halkodaları, kitap ve gazete okunan, radyo dinlenilen, sohbet edinilen, düğünlerde, bayramlarda kutlamaların yapıldığı Cumhuriyet ideolojisinin güçlü birer sembolleriydi (Özkan Koç, 2021b, 77-78).

77 Akın, 2019, 92-93.

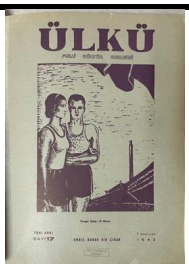
Tablo 4: Milli Bayramlar Temalı Kapak Sayfaları



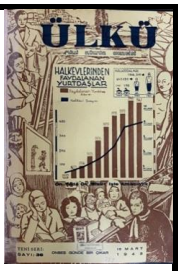
a. Turgut Zaim, Köyde Cumhurluk Bayramı, 1 İkinci Teşrin 1942, Yeni Seri Sayı: 27



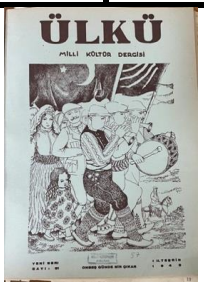
b. Turgut Zaim, Egemenlik Ulusundur, 1 Mayıs 1942, Yeni Seri Sayı: 15



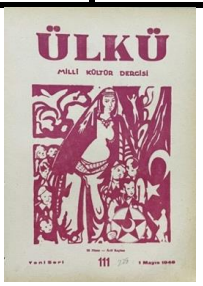
c. Turgut Zaim, 19 Mayıs, 1 Haziran 1942, Yeni Seri Sayı: 17



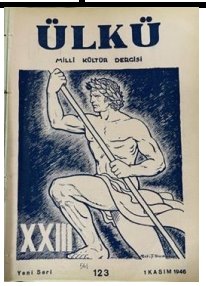
ç. Anonim, 16 Mart 1943, Yeni Seri Sayı:36



d. Turgut Zaim, (?), 1 İkinci Teşrin, 1943, Yeni Seri Sayı: 51



e. Arif Kaptan, 23 Nisan, 1 Mayıs 1946, Yeni Seri: 111



f. Ratip Tahir Burak, 1 Kasım 1946, Yeni Seri: 123

2. 1. Başkent Ankara'dan Anadolu'ya

Sanata devlet tarafından bilinçli olarak yön verilen bir süreçte, Halkevleri ile Cumhuriyet coğrafyasına karşılık gelen Anadolu'nun dört bir köşesinin kültürel açıdan yapılanmasına ve Osmanlı öncesinin Türk tarihi ve kültürel geçmişinin tanıtılmasına, vatandaşın ise bu yeni kültürel ve sanatsal alanının içine çekilmesine uğraş verilmiştir. Anadolu tarihinin ve kültürel mirasının Cumhuriyet tarihi ile ilişkisinin kurulması önemsenmiş; Halkevleri, etkinliklerini bu yönde bir anlayışla çeşitlendirmiştir. CHP tarafından 1938 yılından 1943'e dek düzenlenen Yurt Gezileri ile daha önce İstanbul dışına çıkma imkânı bulamayan sanatçıların Anadolu'nun çeşitli yerlerini görmeleri ve Anadolu halkıyla yakınlaşmaları planlanmıştır.[78]

Nüfusun büyük çoğunluğunu köylerde yaşayan halkın oluşturması nedeniyle Halkçılık ilkesi ekseninde köye ve köylülere odaklanılmış, Cumhuriyet'in kuramsal ve pratik açıdan köye ve köylüye yönelen anlayışı ve Atatürk'ün *"Türkiye'nin sahibi hakikîsi ve efendisi, hakikî müstahsil köylüdür*" sözü doğrultusunda modernleştirme

78 Yasa-Yaman, 1996a, 30-31.

projesi öncelikle kentte hayata geçirilerek köylüye yöneltilmiştir.[79] Kentler dinamikliği ile eski kültürel birikimi yenileme alanlarıysa, köyler de milli kültüre dair nitelikleri içinde barındıran, onu koruyup devam ettirmeye çalışan yerlerdi. Devlet, yenilikleri kentte gerçekleştirmek isterken; köylerde var olan milli kültür unsurlarına sahip çıkarak Cumhuriyet'in modernlik inşasını bu ikili düşünce üzerinden yapılandırmıştır.[80]

Ülkü dergisi kapak sayfalarında kültür ve sanat politikasında benimsenen bu anlayışın yansımaları görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan 89 kapak sayfasından 65'i bu tema üzerinedir. Bazıları yalnızca salt Anadolu manzaralarını içerirken, bir kısmı ise Anadolu manzaralarının fon olarak kullanıldığı, köylüyü günlük yaşamı, gelenek ve görenekleri, milli değerleri ile birlikte betimleyen çalışmalardır.

Anadolu temalı dergi kapaklarının bir bölümünü Yurt Gezileri ile görevlendirilen sanatçıların çalışmaları oluşturmaktadır. Bu geziler sayesinde Anadolu'yu yakından inceleme imkânı bulan sanatçılar arasında dergi kapaklarını tasarlayan toplamda 13 ressam bulunmaktadır. 1938-1943 yılları arasında gerçekleşen gezilerde Arif Kaptan 1940'da Kastamonu'ya, 1943'de Çanakkale'ye; Şeref Akdik 1940'da İçel'e, 1943'de Erzincan'a; Turgut Zaim, 1939'da Kayseri'ye, 1942'de Kırşehir'e; Bedri Rahmi Eyüboğlu 1938'de Edirne'ye, 1942'de ise Çorum'a; Elif Naci 1940'da Samsun'a; Eşref Üren 1940'da Yozgat'a 1943'de Ağrı'ya; Refik Epikman 1939'da Hatay'a, 1942'de ise Ankara'ya; Malik Aksel 1939'da Sivas'a, 1942'de Denizli'ye; Saim Özeren 1938'de Konya'ya, 1943'de Hakkari'ye; Cemal Bingöl 1943'de Bingöl'e; Cevat Dereli 1939'da Sinop'a, 1942'de Gümüşhane'ye; Melahat Ekinci 1940'da Şefik Bursalı yerine Aydın'a, 1943'de Bilecik'e, Cemal Tollu ise 1938'de Antalya'ya, 1942'de Burdur'a görevlendirilmiştir.[81] Gezilere katılan Arif Kaptan, Refik Epikman, Eşref Üren, Şeref Akdik, Saim Özeren ve Cemal Bingöl gibi sanatçılar Yurt Gezileri kapsamında gittikleri şehirlerin doğal güzelliklerine, milli ögelerine, tarihi ile kültürel mirasına ve yerel halkın yaşantısına ait izlenimlerini farklı zaman aralıklarında dergi kapaklarına yansıtmışlardır **(Tablo 5).**

1938 yılında düzenlenen ilk Yurt Gezisi ile Anadolu Selçuklular döneminin uzun yıllar başkentliğini yapan Konya şehrine gönderilen Saim Özeren'in[82], 23.03.1939 tarihinde Ankara Halkevi'nde açılan I. Yurt Gezisi Resim Sergisi için hazırlamış olduğu *Konya* adlı yağlıboya tablosu, Ülkü dergisinin Temmuz 1947, sayısının kapağında *Konya'da Mevlâna Türbesi* alt yazısıyla linolyum baskı olarak yer almıştır. **(Tablo 5d).** 1940 yılında gerçekleşen III. Yurt Gezisi ile İçel'e, 1943 yılındaki VI. Gezide ise Erzincan'a görevlendirilen ve kent ve çevresindeki yerleri resmetmesi istenilen Şeref Akdik, ikinci geziyle görme fırsatı bulduğu Erzurum şehrindeki 12. ve 14. yüzyıllar arasına tarihlenen Anadolu'nun en önemli kültürel miraslarından biri olan Üç Kümbetler

79 Yasa Yaman, 2006, 23.

80 Yasa Yaman, 2011, 71-72.

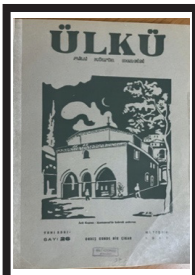
81 Özkan Koç, 2021b, 461-463.

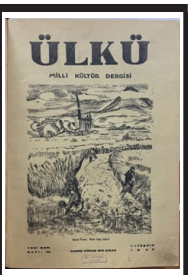
82 Ülkü Dergisi Temmuz 1947 tarihli kapak sayfasında sanatçı adı Naim Özeren olarak geçmektedir. Bunun basım hatasından kaynaklanmış olabileceği düşünülmekte, doğrusunun ise Saim Özeren olması gerekmektedir.

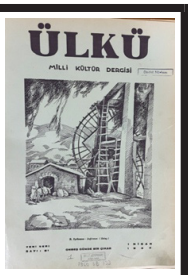
adlı yapı topluluğunu,[83] kent peyzajı içinde tasvir etmiştir **(Tablo 5ç).** Ressam Eşref Üren ise 1943 yılında düzenlenen VI. Gezi kapsamında gittiği Ağrı'daki hasat yapan köylüleri *Köse Dağı* (*Ağrı)* adıyla **(Tablo 5b)**; Arif Kaptan ise 1940 yılındaki III. Yurt Gezisi programında gittiği Kastomonu'yu, *Kastamoni'de Kahveli Şadırvan* **(Tablo 5a)** ve Refik Epikman'ın 1939 yılında gittiği Hatay'a ait bir köy yerleşkesinde yaşam süren kişilere ve yerleşkeye ait detayları betimlediği çalışması *Değirmen (Hatay)* adıyla **(Tablo 5c)** derginin kapak sayfasında yer almıştır.

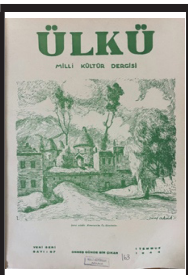
Yurt Gezilerine katılmayan sanatçıların büyük çoğunluğunun da dergi kapakları için Anadolu yaşamını, kültürünü ve tarihini, doğal güzelliklerini, geleneksel mimarisini, kent dokusunu, yaşamını betimleyen tasarımlar yaptığı anlaşılmaktadır. Bu tasvirler sanatçıların, Anadolu kültürünü ve Anadolu insanını yakından gözlemleme şansı bulduğunu göstermekte olup, köylü, köy yaşantısı ve çiftçilik gibi temalara vurgu yapmaktadır.

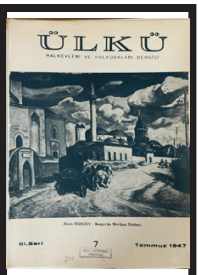
Tablo 5: Anadolu Temalı Kapak Sayfaları

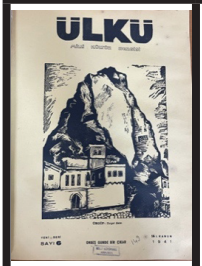
<table>
<tr>
<td> 

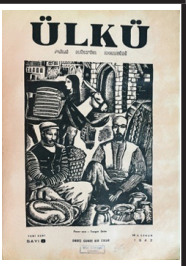
a. Arif Kaptan, Kastamoni'de Kahveli Şadırvan, I. Teşrin 1942, Yeni Seri: 26</td>
<td> 

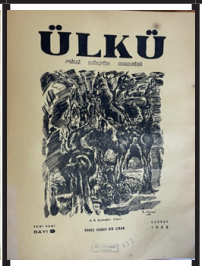
b. Eşref Üren, Köse Dağı (Ağrı), I. Teşrin 1943, Yeni Seri Sayı: 49</td>
<td> 

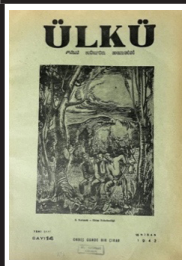
c. Refik Epikman, Değirmen (Hatay), 1 Nisan 1944, Yeni Seri Sayı:61</td>
<td> 

ç. Şeref Akdik, Erzurum'da Üç Kümbetler,1 Temmuz 1944, Yeni Seri, S:67</td>
<td> 

d. Saim Özeren, Konya Mevlâna Türbesi, Temmuz 1947, III. Seri</td>
</tr>
<tr>
<td> 

e. Turgut Zaim, Ürgüp, 16 Birinci Kânun 1941, Yeni Seri Sayı:6</td>
<td> 

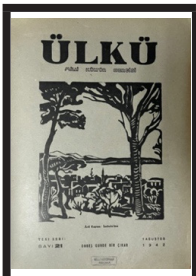
f. Turgut Zaim, Pazar Yeri, 16 İkinci Kânun 1942, Yeni Seri Sayı:8</td>
<td> 

g. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ağaç, 1 Şubat 1942, Yeni Seri: 9</td>
<td> 

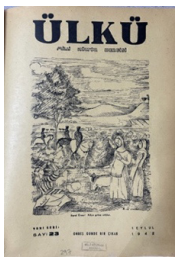
ğ. Ercüment Kalmık, Ekim Seferberliği, 16 Nisan 1942, Yeni Seri:14</td>
<td>

h. Arif Kaptan, Bahar, 16 Mayıs 1942, Yeni Seri Sayı: 16</td>
</tr>
</table>

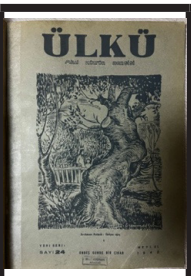
83 Sağsöz-Özgen, 2005, 843-844.



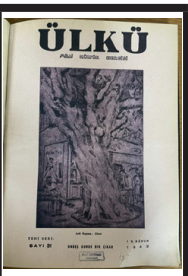
ı. Arif Kaptan, İnebolu'dan, 1 Ağustos 1942, Yeni Seri: 21



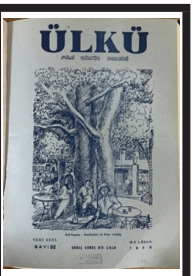
i. Eşref Üren, Köye Gelen Atlılar, 1 Eylül 1942, Yeni Seri Sayı: 23



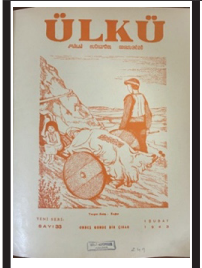
j. Ercüment Kalmık, İhtiyar Ağaç, 16 Eylül 1942, Yeni Seri Sayı:24



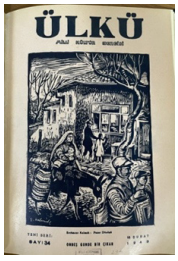
k. Arif Kaptan, Çınar, 1 II. Kânun 1943, Yeni Seri Sayı:31



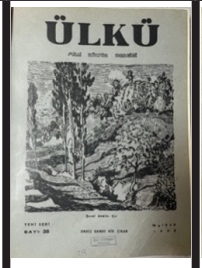
l. Arif Kaptan, İstanbul'dan Bir Köşe: Küllük, 16 II. Kanun, 1943, Yeni Seri Sayı: 32



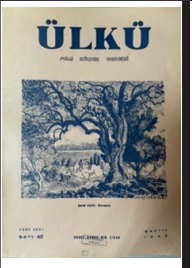
m. Turgut Zaim, Kağnı, 1 Şubat 1943, Yeni Seri Sayı:33



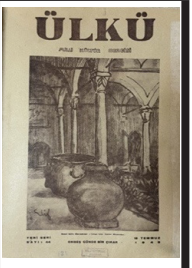
n. Ercüment Kalmık, Pazar Dönüşü, 16 Şubat 1943, Yeni Seri Sayı: 34



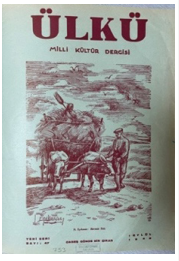
o. Şeref Akdik, Kır, 16 Nisan 1943, Yeni Seri Sayı: 38



ö. Şeref Akdik, Manzara, 16 Mayıs 1943, Yeni Seri Sayı:40

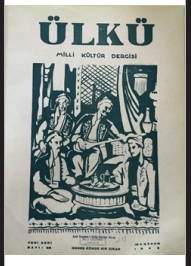


p. Naci Elif, Revaklar (Türkiye İslam Eserleri Müzesinden), 16 Temmuz 1943, Yeni Seri Sayı:44

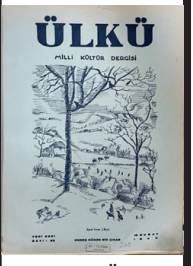


r. Refik Epikman, Harman Yolu, 1 Eylül 1943, Yeni Seri Sayı: 47

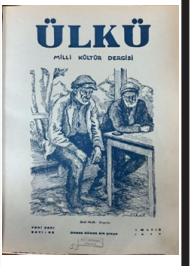
s. Şeref Akdik, Gümüşhane-Kuşakkaya, 16 Birinci Kânun 1943, Yeni Ser, Sayı: 54



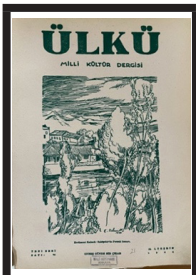
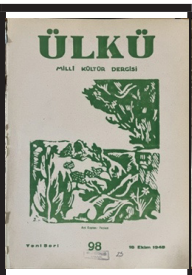
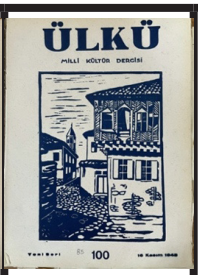
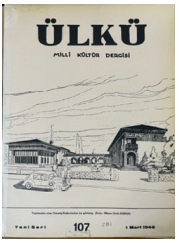
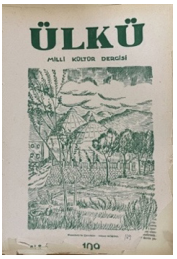
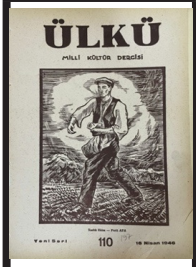
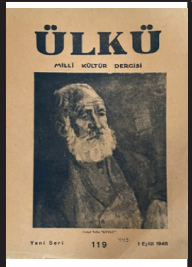
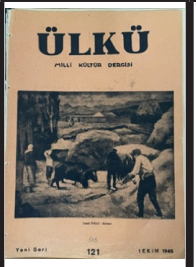
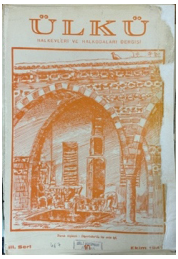
ş. Arif Kaptan, Urfa Gecesi (Sıra), 16 İkinci Kânun 1944, Yeni Seri Sayı: 56



t. Eşref Üren, Kış, 16 Şubat 1944, Yeni Seri Sayı: 58



u. Şeref Akdik, İhtiyarlar, 1 Mayıs 1944, Yeni Seri Sayı: 63

				
ü. Ercüment Kalmık, Eskişehir'de Porsuk Kenarı, 16 Birinci Teşrin, Yeni Seri Sayı: 74	**v.** Arif Kaptan, Peyzaj, 16 Ekim 1945, Yeni Seri: 98	**y.** Anonim, 16 Kasım 1945, Yeni Seri Sayı:100	**z.** Anonim, Yapılmakta olan Ödemiş Halkevinden bir görünüş (Proje: Mimar Seyfi Sonad), 1 Mart 1946, Yeni Seri Sayı:107	**aa.** Ahmet Köksal, Hasankale'de Çernikler, ?, Sayı: 109
				
ab. Ferit Apa, Yazlık Ekim, 16 Nisan 1946, Yeni Seri: 110	**ac.** Cemal Tollu, Köylü, 1 Eylül 1946, Yeni Seri: 119	**aç.** Cemal Tollu, Harman, 1 Ekim 1946, Yeni Seri:121	**ad.** Arif Kaptan, Han Kahvesi, 16 Ekim 1946, Yeni Seri: 122	**ae.** Faruk Alpkurt, Diyarbakır'da Avlu İçi, Ekim 1947, III. Seri: 10

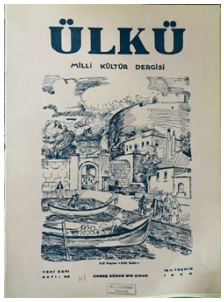
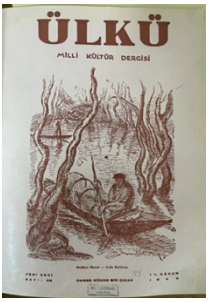
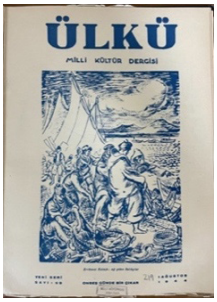
Cumhuriyet döneminde pek çok alanda gerçekleşen kalkınma projesinden biri olan ve milli gelir kaynaklarından biri haline gelerek, ekonominin gelişmesine katkı sağlayan balıkçılık[84] konusu da dergi kapaklarına yansımıştır. Balık tutan balıkçılar, balıkçı kayıkları ve balık ağlarının resme sokulduğu balıkçılık konusu, Arif Kaptan, Melahat Ekinci, Ercüment Kalmık gibi sanatçılar tarafından işlenmiştir **(Tablo 6)**.

2. 2. Cumhuriyet Kadını İmgesi

Atatürk'ün köylüyü yücelten sözleri ve Cumhuriyet'in Halkçılık ilkesi çizgisinde vücut bulan yaklaşım sonucunda Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında etkin roller üstlenen, geçmişten beri tarlada çalışan, gıda, hayvancılık ve dokuma gibi işlerle uğraşan

84 Yurtoğlu, 2017, 236, 258.

Tablo 6: Balıkçılık Temalı Kapak Sayfaları

			
a. Arif Kaptan, Kilit Bahir, 16 İkinci Teşrin 1943, Yeni Seri Sayı:52	**b.** Melahat Ekinci, Arda Balıkcısı, 1 İkinci Kânun 1944, Yeni Seri Sayı: 55	**c.** Ercüment Kalmık, Ağ Çeken Balıkçılar, 1 Ağustos 1944, Yeni Seri Sayı:69	ç. Anonim, Beşikdüzü Köy Enstitüsünde Balıkçı Kayığı Denize İndirilirken, Ağustos 1947, III. Seri Sayı:8

Anadolu kadını,[85] çalışan, üreten, anne ve eşine destek olan rolleri ile edebiyata ve görsel sanatlara güçlü bir imge olarak yansımıştır. Aslında Cumhuriyet Türkiye'sinde kadınlık metaforu ilki modernleşmenin, diğer ise milli birliğin, düzen ve dirliğinin sağlayıcı sembolü olarak iki ayrı şekilde kullanılmıştı[86]. Cumhuriyet ideolojisi kadına ekonomik ve toplumsal açıdan erkeğe yardımcı olan faydalı insan olmanın yanı sıra özellikle de geleceğin inşasında anne olarak misyon yüklemiş, Cumhuriyet'in resmi ideolojisinin uygulayıcıları olmaları beklenmiştir.[87]

Refik Epikman, Şeref Akdik, Arif Kaptan, Turgut Zaim, Ercüment Kalmık, Melahat Ekinci, Eşref Üren gibi sanatçılar tarafından hazırlanan dergi kapaklarında Anadolu kadını, idealize edilerek iplik sarma, yün eğirme, tarlada çalışma, hayvancılık, sutaşıma ve çocuğuna bakma gibi eylemlerde bulunurken tasvir edilmiştir **(Tablo 7).** Geleneksel rolleri ve gündelik hayatları içinde tasvir edilen bu kadınlar, fiziksel olarak gürbüz ve sağlıklıdırlar. Kendi yaşam alanları içerisinde, gündelik yaşam alışkanlıkları ve uğraşları ile tasvir edildikleri gibi Çorum, Bingöl ve Trakya gibi yurdun farklı coğrafi bölgelerine ait gelin kıyafeti ya da yöresel kıyafetler içinde de görülebilmektedirler. Yerel kıyafetleri içerisinde etnografik öğelerle donatılarak gösterilmeye çalışan bu kadınlar, çoğunlukla cansız mankenler gibi donuk bir biçimde resmedilmişlerdir.

Öte yandan, modernleşme çabalarıyla birlikte kadının, yeni yaşam alışkanlıklarına da ayak uydurması, kamusal alanda görünür olması; sinemaya gitmesi, kılık-kı-

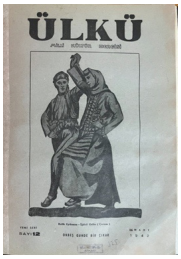
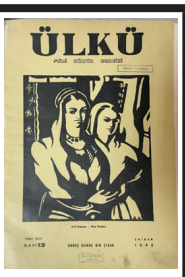
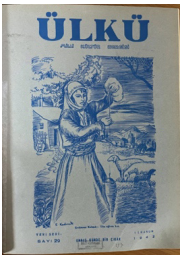
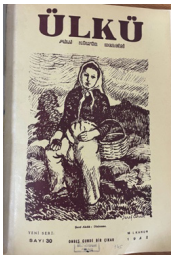
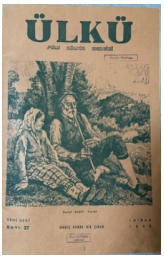
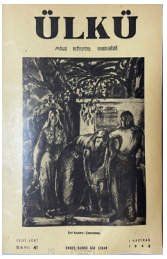
85 Yasa Yaman, 2006, 48-50.

86 Berktay, 2002, 277.

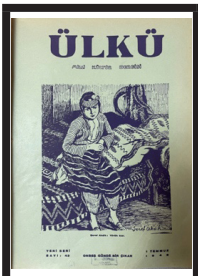
87 Gelgeç Bakacak, 2009, 635-636.

yafetini modaya uygun düzenlemesi,[88] Cumhuriyet döneminin değişen/dönüşen yaşam pratikleri içerisinde önem kazanmıştır. Yerel kıyafetleri içinde günlük yaşamındaki uğraşları ile gösterilen çok sayıdaki Anadolu kadını imgesinin yanı sıra kadını sosyal hayat içerisinde, çağdaş görünümüyle birlikte tasvir eden kapak resimleri de bulunmaktadır. Bu kapak tasarımlarında kadın, yeni yaşam mekânları/alanları içerisinde modern görünümüyle betimlenmiştir. Şeref Akdik, *Okurken* adlı illüstrasyonunda modern eşyalarla ve aksesuarlarla döşenmiş bir oda içinde kısa elbise giyen genç bir kadını kitap okurken betimlerken **(Tablo 7r),** diğer bir çalışması *Genç Kız* da ise yine elbise giymiş, genç bir kadını bu kez de düşünürken resmetmiştir **(Tablo 7s).** Eren Eyüboğlu'na ait *Arifiye Köy Enstitüsünde Bir Öğrenci* adını taşıyan çalışmada ise okul giysisi içindeki Köy Enstitülü bir kız öğrenci betimlenmiş ve Cumhuriyet'in kız çocuklarının eğitilmesine verdiği önem gösterilmiştir **(Tablo 7**ş**).**

Tablo 7: Cumhuriyet Kadını İmgesine Referans Veren Kapak Sayfaları

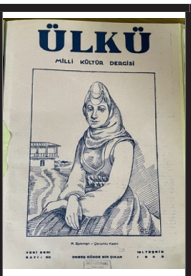
				
a. Refik Epikman, İplik Saran Köylü Kadın, 16 Şubat 1942, Yeni Seri:10	**b.** Refik Epikman, İğdeli Gelin (Çorum), 16 Mart 1942, Yeni Seri:12	**c.** Arif Kaptan, Köy Kızları, 1 Nisan 1942, Yeni Seri Sayı:13	ç. Turgut Zaim, Köylü Kadın, 16 Temmuz 1942, Yeni Seri Sayı:20	**d.** Turgut Zaim, Pazarcı Kadın, 16 Ağustos 1942, Yeni Seri Sayı:22
				
e. Ercüment Kalmık, Sepetli Kadın, 1 Birinci Teşrin, 1942, Sayı:25	**f.** Ercüment Kalmık, Yün Eğiren Kız, Birinci Kânun 1942, Sayı:29	**g.** Şeref Akdik, Dinlenme, 16 Birinci Kânun 1942, Sayı: 30	ğ. Şeref Akdik, Kaval, 1 Nisan 1943, Yeni Seri Sayı:37	**h.** Arif Kaptan, Çeşmebaşı, 1 Haziran 1943, Yeni Seri: 41

88 Şenol Cantek, Yarar, 2009, 208-209.

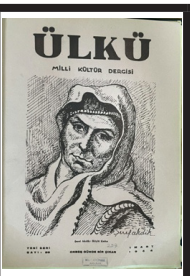


ı. Şeref Akdik, Yörük Kızı, 1 Temmuz, 1943, Yeni Seri Sayı: 43

i. Turgut Zaim, Pazar Yeri, 1 Ağustos 1943, Yeni Seri Sayı:45

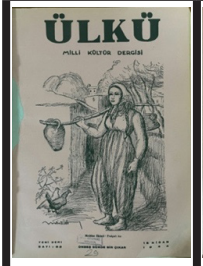


j. Refik Epikman, Çorumlu Kadın, 16 Birinci Teşrin 1943, Sayı:50

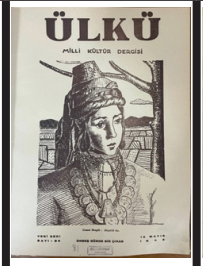


k. Şeref Akdik, Köylü Kadın, 1 Mart 1944, Yeni Seri Sayı:59

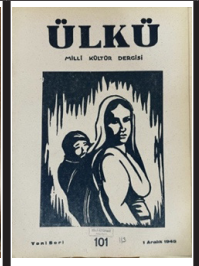
l. Cemal Bingöl, Köylü Kadınlar, 16 Mart 1944, Yeni Seri Sayı:60



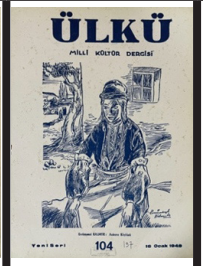
m. Melahat Ekinci, Trakyalı Kız, 16 Nisan 1944, Sayı:62



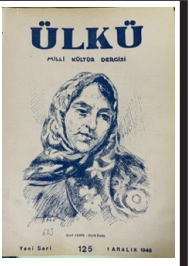
n. Cemal Bingöl, Bingöllü Kız, 16 Mayıs 1944, Sayı:64



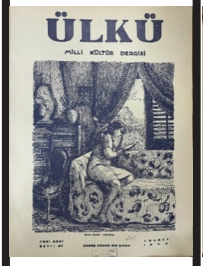
o. Anonim, 1 Aralık 1945, Sayı: 101



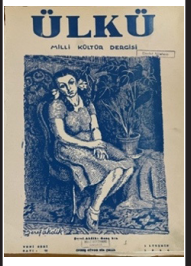
ö. Ercüment Kalmuk, Ankara Köylüsü, 16 Ocak 1946, Sayı: 104



p. Şeref Akdik, Köylü Kadın, Aralık 1946, Sayı: 125



r. Şeref Akdik, Okurken, 1 Şubat 1944, Sayı: 57



s. Şeref Akdik, Genç Kız, 1 Birinci Teşrin, 1944, Sayı:73

ş. Eren Eyüboğlu, Arifiye Köy Enstitüsünde Bir Öğrenci, 16 Aralık 1945, Yeni Seri: 126

Sonuç

Ankara Halkevi dergisi Ülkü'nün 16 Aralık 1941- Ekim 1947 tarihleri arasında yayımlanan sayılarının kapak sayfaları Cumhuriyet döneminin öne çıkan sanatçıları/ tasarımcıları tarafından bezenmiştir. Çağdaş Türk sanatına ait bir seçkinin sunulduğu, linol baskı tekniğiyle illüstrasyon olarak tasarlanan ve Cumhuriyet ideolojisinin görsel bir dile çevrildiği söz konusu kapaklar, yeni ideolojinin toplumun hafızasına yerleştirilmesi ve sürekliliğinin sağlanması gibi bir arzuyu işaret etmektedir.

Genç Cumhuriyet, her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi geçmişinden ve kültürel birikiminden beslense de Batılı ülkelerin gözündeki 'Hasta Adam' imgesini yıkmak amacıyla payitaht İstanbul'dan uzaklaşmak ve yeni bir başlangıç yaparak çağdaş ve modern bir Türkiye imgesi yaratmak istemiştir. Bu yeni imgenin odağında ise başkent Ankara ile onun ekseninde temsil edilen Cumhuriyet ideolojisi olmuştur. Yaratılacak olan yeni hafızaya dair kodların tümü Ankara üzerinden yapılandırılırken; modernleşme adımlarının Anadolu'ya yöneltilerek, tüm ülkeyi kapsaması hedeflenmiştir.

Modern ve çağdaş Türk toplumu inşa etme çabası içinde olan Cumhuriyet yöneticileri için halkın eğitilmesi, bilinçlendirilmesi en önemlisi de kendi aidiyetini tanıyarak, koruması öncelikli konulardandır. Bu doğrultuda kitle iletişim araçları büyük rol oynamıştır. *Ülkü* dergisi bu misyonu yüklenerek Cumhuriyet ideolojisini gerek yazılarıyla gerek görsel bir dil ile aktaran en güçlü araçlardan biri olmuştur. Türk kimliğini Anadolu ile özdeşleştiren, Türkçülük ideolojisi olarak tanımlanan ve toplumun belleğinde yer etmesi istenen bu yaklaşım, derginin kapak sayfalarında kendini Anadolu'nun kaynak alındığı tasvirlerle göstermiştir. Türk toplumunun kökenine, aidiyetine referans veren illüstrasyonlar ile yurdun her köşesine ait etnografik değerlere, malzemeye işaret edilerek, Türk folklorunun tanıtılması ve böylece oluşacak yeni hafızanın ve ona bağlı kodların kuşaklar boyu aktarımı sağlanarak, Cumhuriyet rejiminin korunması hedeflenmiştir.

Çalışmanın temelini oluşturan kapak sayfaları yeni hafızaya ait kodları; Cumhuriyet liderleri, başkentin simge yapıları ve mekânları, anıtlar, milli bayramlar, Anadolu, Anadolu insanı ve yaşantısı, köylü, köycülük, balıkçılık ve modern Türkiye'nin sembollerinden biri olan kadın gibi temalar üzerinden aktarmıştır. Anadolu coğrafyası, Anadolu insanı ve özellikle Cumhuriyet'in ideolojik söylemine uygun biçimde betimlenen ve Cumhuriyet dönemi Türk sanatında en önemli imgelerden biri haline gelen Anadolu kadını ülküsel bir anlayışla betimlenmiştir.

Cumhuriyet'e dair anıların ve kazanımların zihinlerde canlı tutulma isteğine ve bir tür bellek yaratma çabasına karşılık gelen kapak sayfalarının, derginin içeriğini oluşturan makalelerin gücünü, etkisini artırmayı hedeflediğini ve hatta ulusal bağın pekişmesinde etkin rol aldığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Akın, Y. (2019). Gürbüz ve Yavuz Evlatlar. *Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Altınay, A, Nalçakan, M. (2021). Kişisel Tanıklıklar Bağlamında Mekânsal Okumalar ve Değerlendirilmeler: Bir Bellek Mekânı Olarak Ankara Saraçoğlu Mahallesi. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 9 (1), 1-34, Haziran.

Anonim. (1938a). Sanat Hayatımız İçin Müsbet Kararlar Alındı. *Ulus*. 28 Temmuz, 1.

Anonim. (1938b). Cumhuriyet Halk Partisi'nin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar. *Ar*. S:20-21, Ağustos-Eylül, 27-28.

Anonim. (1939). Partimizin Yarattığı Sanat Hareketleri, *Ulus*, 21 Mart, 1, 8.

Anonim. (1943). Cumhurreisimizin Beyannamesi. Ülkü Milli Kültür Dergisi. C.3. Sayı 35.

Arıkan, Z. (1999). Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi. *A.Ü. Atatürk Yolu*. C.VI. 261-281.

Aydın Altay, S. (2021). *Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür Ve Sanat Yaşamında Ankara İmgesi*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi. Ankara.

Bayraktar, A.N. (2016). Başkent Ankara'da Cumhuriyet Sonrası Yaşanan Büyük Değişim: Modern Yaşam Kurgusu ve Modern Mekânlar. *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 4(1), 67-80.

Bora, M. (2018). Plastik Sanatlar Eğitiminde Eğitim Teknolojisi. *İdil*. V:7. S: 50. 1292.

Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. (3. Baskı), İstanbul: Metis Yayıncılık.

Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda, Kitle K*ültürü *Çağında Politik İmge*, (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çağlar, B.K. (1945). Türk Aydını ve Halkevi. *Ulus*. 25 Şubat. 5.

Çeçen, A. (2000). Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları Yayınevi.

Dağlıoğlu, T. H. (1942). Halkevlerinin On Yıllık Neşriyat Hayatına Bakış. *Yeni Tür. Şubat*. S:110-2.

Demir, E. (2006). Toplumsal Değişme Süreci İçinde Gençlik Parkı: Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Planlama*. Sa.38. 2006/4. 69-77.

Dolmacı, S. (2006). *1939-1950 Yılları Arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Dost, S. (2007). *Fotoğraf ve İdeoloji: Ülkü Dergisi Örneği*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Gelgeç Bakacak, A. (2009). Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerinde Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*. C:44. 627-638.

Gümüşoğlu, F. (2005). Ülkü Dergisi ve Kemalist Toplum. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Gürol, Ş. (1943). C.H. Partisi'nin Yurt İçi Ressamlar Gezisi. *Ülkü*. (C.3). S: 35. 9-11.

Güz, N. (1995). *Tek Parti İdeolojisinin Yayın Organları: Halkevleri Dergileri*. Ankara: Bilge Yapım.

Kara, A. (2006). *Cumhuriyet Döneminde Kalkınmanın Mihenk Taşı Halkevleri (1932-1951)*. Ankara: 24 Saat Yayınları.

Katırağ, N. (2019). *Ülkü Dergisinde Kemalizm (1933-1950)*. Sakarya Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Keser, N. (2012). İktidarın Resmi Tek Parti Dönemi Türk Resmi. Adana: Karahan Kitabevi.

Moore, C. (2010). Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change. London: A&C Black.

Odabaş, S. (2005). Beden ve Toplumsal Değişme: Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Bedenine Yönelik Söylem ve Pratikler, *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*. S: 4. 77-94.

Oral, M. (2006). *C.H.P.'nin Ülküsü*: *C.H.P'nin Kültür Siyasası Açısından Halkevleri Merkez Yayını Ülkü Dergisi.* Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları.

Ortaakarsu, Y., Aytaç, A., Yılmaz, E. (2014). *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Müzesi*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

Sakaoğlu, Necdet. (1999). Bayramlar da Değişti. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları.* İstanbul: Türkiye İş Bankası ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.

Öndin, N. (2003). Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Özdemir, Y., Aktaş, E. (2011). *Halkevleri (1932'den 1951'e) Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED] 45*. 235-262.

Özkan Koç, E., Önal, R. (2021a). 1940'lı Yıllarda İngiliz Kültür Heyeti'nin Ankara'da Açtığı Kültürel Propaganda Sergileri. *Ankara Araştırmaları Dergisi,* 9 (1), 109-151.

Özkan Koç, E. (2021b). *1940-1950 Arası Türkiye'de Kültür ve Sanat*, Hacettepe Üniversitesi Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Özkan Koç, E. (2021c). 1940'lı Yıllarda Ankara'da Kültür Ve Sanat. *Ortaçağ ve* Türk Dönemi Kazıları ve Sanat T*arihi Araştırmaları XXIII.* Edirne: Trakya Üniversitesi Yayını.

Sağsöz, A., Özgen, S. (2005).Tarihi Erzurum Kenti Üç Kümbetler ve Çevresinde Bir Analiz Çalışması. *Belleten*. C:69, S:256, 841-858.

Satır, M. E. (2018). İdeoloji Ve Sanat İlişkisi Bağlamında Sovyet Anıtsal Propagandası", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C: 7. 565-583.

Şakiroğlu, M. H. (1996). Halkevi Dergileri ve Neşriyatı. *Kebikeç. 3.* 131-142.

Şenol Cantek, F., Yarar, B. (2009). Erken Cumhuriyet Dönemi Dergi ve Gazetelerinde Kadın ve Spor. İletişim Dergisi. S: 29. 201-218.

Şenol Cantek, F. L. (2003). *Yabanlar ve Yerliler*, *Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Şimşek, S. (2002). *Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932-1951.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Topuz, H. (2005). Tavcan/Savaş Yıllarında Kültür Devrimi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanyer, T. (2013). Ankara kitabevlerine Dair. *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 1(1), 113-129.

Turan, K. (1946). Halkevlerinin On dördüncü Yılında. *Ün, 142-143-144*. (C.12). 1981-1982.

Ural, M. (1998). Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisinde 1938-1943, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943 (Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Milli Reasürans Yayınları.

Ulusoy, D. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yasa Yaman, Z. (1992). *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu.* Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Yasa Yaman, Z. (1996a). Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/ Çiftçi İzleği, *Türkiye'de Sanat.* S: 22, s. 29-37.

Yasa Yaman, Z. (1996b). Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş. *Toplumbilim*. S:4, 35-52.

Yasa Yaman, Z. (2003). Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite. *Sanat Dünyamız*. S: 89, 217-229.

Yasa Yaman, Z. (2011). Siyasi/Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Anıt Ve Heykel. *METU JFA*. (28:1) 69-98.

Yasa Yaman, Z. (2012). Ankara'da Bir Milli Müze Serüveni. *Ankara Resim ve Heykel Müzesi.* Editör: Zeynep Yasa Yaman. 35-71, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yaşar, V. (2018). *Türkiye'nin Modernleşme Sürecinde Ankara Halkevi ve Faaliyetleri (1932-1951),* Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir.

Wallis, B. (2016). Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi, *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. Editör: Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları.

Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art.* The Macmillan Press Ltd. Houndmills. Basingstoke. Hamshire And London.

Yiğit, A. A. (1992). İnönü Dönemi Eğitim ve Kültür Politikası. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Yurtoğlu, N. (2017). Erken Cumhuriyet Dönemi ve Sonrasında Türkiye'de Balıkçılık Faaliyetleri (1923-1960). *Tarih İncelemeleri Dergisi*. XXXII/1. 233-263.

Zürcher, E.J. (2014). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1115530
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1371-1393. Araştırma | *Research*

BUGÜNÜN MÜZELERİNİ BU KADAR FARKLI, BU KADAR ÇEKİCİ YAPAN NEDİR?

JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S MUSEUMS SO DIFFERENT, SO APPEALING?*

Ali Şahan KURU**

Öz

Bu çalışma, bir sanat üslubu olarak minimalizmin üretim pratikleri ve izleyici deneyimine yaptığı vurgunun, sanatın, seyir edimini ve müzeolojik paradigmayı nasıl değiştirdiğini sorgulamaktadır. 1945 sonrası sanat, sadece biçimsel dilini değil, anlamlandırma ve deneyim üzerinden seyir pratiğini de değiştirmiştir. Donald Judd, Robert Morris veya Dan Flavin gibi sanatçılar tarafından üretilmiş yapıtlar, mekan, izleyici öznelliği ve sanatçı arasında ilişkisel bir kompozisyon kurmuşlardır. Sergi mekanları içinde belirli bir deneyimi yeniden üretmek için özellikle yerleştirilen geometrik formlara sahip nesnelerden oluşan yapıtlar, kendi başlarına herhangi bir anlatıya sahip değildirler ve estetik deneyim, yapıtı mekan ile birlikte algılayan öznenin bedensel deneyimine dönüşmüştür. Yeni sanatın mekâna yaptığı vurgu, müzeler ve galerilerin de mekânsal anlayışlarının değişmesine ve yeni bir tarihsel tasnifin yapılmasına giden yolu açmıştır. Bu dönem sanatı kendi üzerine düşünce üreten kapalı bir yapı olarak görünür. Fakat, enformasyon teknolojileri ve küreselleşme ile evrilen yeni toplumsal yapının bilgi, iktidar ve güç ilişkilerinden bağımsız değildir. Minimalizm, geç kapitalizmin fragmanlara ayrılmış yeni üretim modeli üzerine kurduğu sosyal ve kültürel üst yapıyla eş zamanlı çalışabilmektedir. Bu bağlamda da her ne kadar saf estetik deneyime doğru bir yalınlaşma, ilişkisizleşme arzusu taşıyor gibi görünse de kapitalizmin semiyotikleşmesi olarak adlandırılan sürecin kurulmasında hayli etkili bir ivmelenmeye yol açmış ve önemli ajanlardan birisi olmuştur. Bu çalışma söz konusu süreci tarihsel bir izlek içerisinde ele alacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Minimalizm, Amerikan Modernizmi, Deneyim, Müzeoloji, Postmodernite*

* Richard Hamilton'un 1956 tarihli "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?" adlı kolajına ithafen.

** Sanat Tarihçisi Dr., İstanbul.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4479-2404 ♦ E-mail: alisahankuru@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 11.05.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 02.12.2022*

Abstract

This study questions how minimalism's emphasis on production practices and audience experience change the perception of art and the museology paradigm. This understanding of art, which began to spread in America after World War II, changed not only the formal language of art, but also the practice of looking through meaning and experience. Minimalism, which became mainstream especially after 1965, has blurred the boundaries of the cult of the artist as a creative genius, with its use of industrial materials since the Renaissance and underlining the artist's role as a designer. The works produced by artists such as D. Judd, R. Morris or D. Flavin have established a relational composition between space, audience subjectivity and the artist. The works, which are composed of objects that are especially placed to reproduce a certain experience within the exhibition spaces, consisted of neutral geometric forms that do not have any narrative on their own, and the aesthetic experience turned into the bodily experience of the perceiving subject together with the space. The emphasis of the new art on space has led museums and galleries to change their understanding of space and to make a new historical classification. At this point, the changing paradigm has transformed museums from being public spaces where historical consciousness is reproduced, into entertainment spaces that cooperate with industry. The digital presentation opportunities provided by the technological progress have caused the traditional aesthetic experience based on the emotion between the viewer and the work to be replaced by a simulative concentration. Thus, the museum is in danger of transforming into an amusement park where the intensifying dependency of experience is reproduced under the name of art, rather than a place that produces historical consciousness in a sequential cause-effect relationship. The artistic crisis after 1965 also changed the relationship between art and capital, which used the aesthetic logic of minimalism as a tool. After this date, art emerges as a closed structure that produces reflection on itself. However, it is not independent of the knowledge and power relations of the new social structure that has developed with information technologies and globalization. Minimalism can work simultaneously with the social and cultural superstructure that late capitalism built on the fragmented new production model. In this context, although there seems to be a desire to be plainer and indifferent to pure aesthetic experience, it has led to a very effective acceleration in the establishment of the process called semioticization of capitalism and has become one of the important actors. This study will examine the process in question on the axis of art history. In this context, the first subtitle of the study discusses F. Jameson's analysis of postmodernism from the perspective of art history, based on art critic Rosalind Krauss's 1990 article titled "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum". In the second part, the change of the museology paradigm in the context of American modernism and the effect of minimalist aesthetics are examined. In the third chapter, how the Russian avant-garde influenced the production techniques of American modernist art and its role in the development of postmodern art, especially in minimalism, are discussed. In the fourth chapter, the main starting points of the new museology understanding are discussed and the spatial organization of museums and the exhibition strategies of this understanding are discussed.

Keywords: *Minimalism, American Modernism, Experience, Museology, Postmodernity*

I. 1990 Krizi ve Postmodernite

Eleştirmen ve sanat tarihçi Rosalind Krauss 1990 tarihinde *October* dergisinde "Geç Kapitalist Müzenin Kültürel Mantığı" başlıklı bir makale yayımladı. Makale savaş sonrası Amerikan modernist sanatının minimalizm özelinde gelişen üretim pratiklerinin sermaye kapitalizmi tarafından nasıl soğurulduğu ya da iç edildiğini tartışıyordu. Makalenin dip notunda Krauss, bu konuyu aynı tarihte Uluslararası Modern Sanat Müzeleri Birliği'nin sempozyumunda sunulacak bir bildiri olarak tasarladığını, fakat meselenin içinde çerçevelendiği retoriği geliştirmek için kapalı bir oturum sonucunu beklemektense hemen tartışmaya açmanın daha önemli olduğuna inandığını söylüyordu. Makalenin yayımlandığı 1990 yılı politik tarihin bir devrimler silsilesi ile değiştiği kırılma anının, bir başka ifadeyle tarihsel depremin şok dalgasının dünyayı sarstığı bir yıldı.[1] Batı dünyası bu dönem gelişmelerini liberal ekonomi ile demokrasinin birlikteliğinin kaçınılmaz sonucu olan ideal toplumun doğuşu olarak düşünmüş ve hayli iyimser bir ruh hali ile karşılamıştı. Nihayet 1991'de Sovyetler Birliği'nin resmen yıkılması ile kapitalizm kesin zaferini kazanacak ve Siyaset bilimci F. Fukuyama, Batı liberalizminin insanlığın ulaşabileceği son aşama olduğunu iddia ettiği tartışmalı teziyle tarihin ve ideolojilerin sonunu ilan edecekti.

Tarihin sonu iddiası aslında kabaca 1960'lerden bu yana daha çok sanat ve felsefe alanıyla sınırlı bir akademik çevre içinde tartışılagelen postmodernizm söyleminin hazırladığı kavrayışlardan biriydi. 1979'da J.F. Lyotard, Postmodern Durum'u büyük anlatılar dediği erken modernitenin kurumsallaşmış meta söylemleri ya da evrensel sabitlerine (özcülük, gerçekçilik, aydınlanma vb.) karşı bir meşruiyet krizi olarak tanımlıyordu. Lyotard'a göre modernite bu krizi artık kendi felsefi ve kavramsal ilkeleriyle aşamayacağı için yeni bir düşünce modeli, bireyselliğin altının çizildiği yeni bir öznellik formu ortaya çıkmıştı. Postmodernitenin ne olduğuna dair bir uzlaşı olmasa da ne olmadığına dair bir fikir birliği vardı. Başka bir ifadeyle bu söylem kendini, olgusal bir gerçeklikle değil, gerçeğin değillenmesiyle oluşan boşluktan türeyen bir "kurucu dışarı" ile üretiyordu. Akademik dünyayı yeni kutuplara ayıran postmodern düşüncenin gerçekten kopuş ya da son retoriğine karşı bu durumun modernitenin radikal bir dönüşümü olduğunu, evrimsel bir süreklilik teziyle savunan karşıt konumlar da oluşmuştu. Bu konumu savunan entelektüeller, postmoderniteyi tabiri caizse yeni oluşmuş bir gezegenden çok modernitenin kendi içine çöken karadeliği gibi tanımlamıştı. Nihayet gerçekten de modern fizik teorisi Derrida gibi felsefeciler için 1966'da bazı anahtar kavrayışların yerleşmesini sağlamıştı.[2] Bu karadeliğin yarattığı çekim kuvvetinden kurtulabilen hiçbir kavram yoktu ve atomize olup parçalarına ayrılsalar da kendi gerçeklerini muhafaza ediyorlardı. Krauss'un maka-

1 1989'da Pekin'de ayaklanan protestocular, Tiananmen Meydanı'na tutkalla sıvanmış kâğıttan yaptıkları on metre uzunluğundaki Demokrasi ve Özgürlük Tanrıçası heykelini dikmişler ve bir isyan başlatmışlardı. Kanlı bastırılan bu ayaklanmadan birkaç ay sonra Berlin Duvarı yıkılacak, Romanya'da Çavuşesku kurşuna dizilecek, aynı yıl göreve gelen G. Bush ile M. Gorbaçov el sıkışarak soğuk savaşın bittiğini ilan edecekti.

2 Detaylı bir okuma için bkz. Plotnitsky, 2019

lesi de postmodern sanatın müzeler galeriler gibi kurumsal yapılar aracılığıyla küresel düzeyde büyük bir iştahla yayıldığı dönemde yazılmıştı. Müzeolojik paradigmanın radikal biçimde değiştiği ve sanat izleyicisinin davranışını yeniden biçimlendiren bu dönem Krauss'a göre sanat tarihsel bir son ya da sanatın sıfır noktasını yeniden belirleyen bir orijinalliğe sahip değildi. Makale Krauss'un heykel üzerinden bir süredir sorguladığı minimalizm ve kapitalizm iş birliğinin, elde kalan son büyük anlatının da yok olması ardından sanatı toplumsal bağlamından tamamen sıyırıp, eğlencelik hale getireceğine dair karamsar bir tablo sunuyordu. Bu makaleden iki yıl sonra Sırp asıllı Amerikan oyun yazarı Steve Tesich, "A Goverment of Lies" (Yalanlar Hükümeti) başlıklı yazısında yankısını şok edici biçimde çeyrek asır sonra bulacak bir kavramdan şöyle bahsedecekti.

> Hızla totaliter canavarların sadece rüyalarında ağzının suyunu akıtabilecekleri bir halkın prototipleri haline geliyoruz. Şimdiye kadar tüm diktatörler gerçeği bastırmak için çok çalışmak zorunda kaldılar. Biz, eylemlerimizle, bunun artık gerekli olmadığını, herhangi bir önemi olan gerçeği inkâr edebilecek ruhsal bir mekanizma edindiğimizi söylüyoruz. Çok temel bir şekilde biz, özgür bir halk olarak, hakikat sonrası bir dünyada yaşamak istediğimize özgürce karar verdik.[3]

Tesich de büyük anlatıların karşısına yerleştirilen çok sesli, heterojen uzlaşının, kapitalist kuşatma altındaki nihilist özneye dönüşmeye meyilli olduğunu aynı karamsar iç görüyle yazıyordu. Bir başka deyişle 21. yüzyılın hakikat sonrası (post-truth) hiper gerçekliği ya da gerçeğin bir çeşit atom altı parçacık gibi ele geçirilemez olarak algılanmasına giden yol, postmodern öznenin kuşkuculuğundan türemişti. Bu hayli tartışmalı mesele demokratik potansiyele dair çizilen ümitvar yörüngenin sapmasıyla zaman içinde varılacak bambaşka bir (politik) öznellik kavrayışını tahayyül ediyordu. Krauss'un makalesi de söz konusu tarihte bu sapmanın sanat tarihsel bağlamda artık görünür olduğu bir başka yörüngenin varacağı yeri işaret ediyor olması bakımından dikkat çekiciydi. Nihayet modern müzenin mantığını içine yerleştirdiği minimalizm de felsefi kökeni itibariyle bir başka ütopik toplumsallıktan hareket ediyor olmasına rağmen gittikçe politik bağlamından sıyrılmış bir anlamda yüklerini atarak yükselmişti. Geriye kalan minimalist formun kabuğunun içine, sanatın yeni meşruiyet sözleşmesi olan kişisel deneyimin tartışılamazlığı yerleştirilmişti.

Bu bağlamda boşluk ve kabuk yeni sanatın işlerliği adına hayli önemli bir analoji olarak ortaya çıkıyordu. Zira postmodern sanat, deneyimini kabuğun kolektif hafızadaki aşinalığı üzerinden bu boşlukta üretiyordu. Yani meseleye formun ideolojik yükünden kurtularak içinin boşalması ya da pejoratif bir tanımla değersizleşmesi kertesinden bakmak, yeni estetik deneyimin süreklilikten gelen (şizofrenik) doğasını gözden kaçırmak anlamına geliyordu. Nitekim postmodernite incelemelerinde sıklıkla referans verilen şizoid-şizofren analizinin ya da Baudrillard'ın kavramsallaştırmasıyla hipergerçeklik etkisinin sanatsal deneyim özelinde kendini açığa çıkardığı zemin, söz konusu süreklilikti. Örneğin 1953 gibi erken bir tarihte postmodernizmin dönüm noktalarından

3 Tesich, 1992

birisi kabul edilen, Robert Rauschenberg'in Willem De Kooning'in bir desenini silmesi, boşluğu provakatif ya da kışkırtıcı bir zihinsel yükle doldurmasına neden olmuştu. Çerçevelenip sergilenen boş bir kâğıt parçası gibi görünüyordu. Kâğıt yüzeyine dikkatli bir bakış De Kooning'in kaleminin kâğıtta bıraktığı izlerin hayaletvari varlığının fark edilmesine yol açıyordu. Bu kâğıt parçası ile Rauschenberg soyut dışavurumculuğun idollerinden birisinin varlığını sahiplenerek derinleştiriyordu. Dolayısıyla erken dönemde modernitenin burjuva ideolojisi ile ipleri kopartabileceğine dair bir umut, sanat yapıtlarının kabukları içindeki hayaletvari bir görünümle canlı tutulabiliyordu. Nihayet Amerikan modernizminin çıkış noktalarından birisi buydu.

Resim 1.
Robert Rauschenberg, "Erased De Kooning" (Silinmiş De Kooning), 1953, 64 x 55 cm. SFMOMA (https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/ erişim: 21.04. 2022)

Krauss'un söylemini üzerine bina ettiği kuramsal çerçeve, Frederic Jameson'un 1984 tarihli "Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" adlı makalesinin üzerine kurulmuştu. Sanat yazınında sıklıkla çağdaş sanata dair çözümleyici bir analiz seti (alet çantası) olarak kullanılan pastiş-parodi-ironi repertuarının (en geçerli) kullanım kılavuzlarından biri olan bu makalede Jameson, postmodernitenin belirleyici ilk niteliğinin "derinlik yoksunluğu-yavanlık-yüzeysellik" olduğunu iddia ediyordu. Van Gogh ile Andy Warhol'un ayakkabı temalı resimlerini kıyaslayan Jameson için Van Gogh'un çamura bulanmış ve hayli yıpranmış ayakkabıları (Heidegger'e atıfla) köylü dünyasının korkunçluğunu yeniden kurabiliyor ve o dünyayı çeşitli bağlamlar içinde düşünmenin olanaklarını zorlayabiliyordu. Warhol'un ayakkabıları ise bu çeşit bir yeniden kurmaya (tarihsel bir bağlama) alan açan derinlikte değildi. Yüzeysellik herhangi bir imajın ya da görüntünün kendinden ibaret olmasıydı ve sanat tarihinin omurgası ya da büyük anlatısı olan ikonografik katmanların açılmasını, hermaneutik (yorumbilgisel) ağların kurulmasını engelliyordu. Jameson'un

yorumunda dikkat çeken, yapıtın derinliğini sağlayan ve anlamı, bir dereceye kadar da duyguyu üreten zamansallığın askıya alınması sonucunda estetik deneyimin salt karşılaşma anına ya da bir çeşit çarpışmaya dönüşmesiydi. Bu çarpışma postmodernitenin en bariz biçimsel niteliklerinden birisi olarak sabitleniyordu.[4] Jameson'a göre modernitenin en baskın yapısal unsuru zaman iken postmodernitede zamanın yerini mekân almıştı. 19.yy. modernlerinin zaman takıntısının altında, toplumsal yapıda bir arada bulunan unsurlar arasındaki bariz eşitsizliğin yarattığı zihinsel kriz işliyordu. Bu dönem, insanların bir zamansallıktan diğerine, yani kırsal zamanın yavaşlığından hızlı kent hayatına geçtikleri bir dönem olması nedeniyle zaman mefhumuna karşı hassasiyetlerin geliştiği bir dönemdi. Bilimsel ve teknolojik ilerleme ile birlikte insanın doğa karşısındaki hakimiyeti, zamana dair hassasiyeti de aşındırmıştı. Bu geçişi tarım kültürü ile örneklendiren Jameson'a göre örneğin genetik mühendisliği ile birlikte doğa varlığını yitirmiş ve yerine insan yapımı olan gelmişti. Doğal döngünün ortadan kalkması zamansal değişimlerin zihinsel etkilerinin de yitirilmesine neden olmuş; dünya mekansallaştırılmış ve mekân üzerinden yürüyen yeni bir politika üretilmeye başlanmıştı. Mekân rejiminde zamanın yeri nedir? diye soran Jameson'a göre zaman sadece şimdiye indirgenmişti; şimdi ise beden demekti. Aranan şey şimdinin yoğunluğu ya da yoğunlaşmasıydı.[5] Krausse'un Jameson ile kurduğu bağın kritik düğümü tam bu noktadan yani zamanın mekân tarafından işgali ya da iptali nosyonundan atılıyordu. Krauss'a göre modern müzenin kültürel mantığı, minimalizmin aynı mekânsal ilkesinden hareket eden deneyselliği ile kurulmuştu.

II. Hikâyeden Deneyime

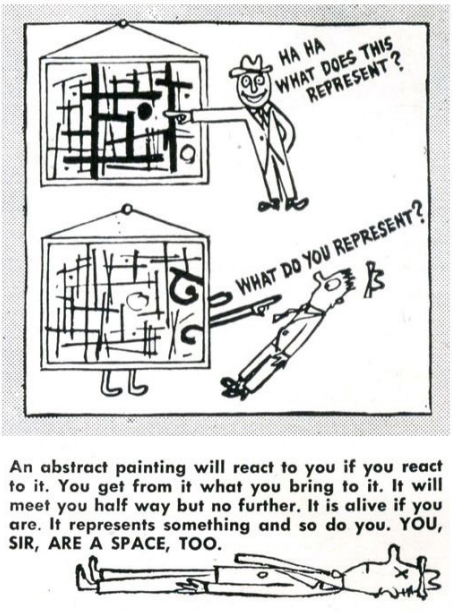
Müze kendisini deneyim mekânı olarak yeniden kurgulamadan önce tarihin seçilmiş hikayelerini, o hikayelerin kristalize alegorisi olarak eşleştirdikleri sanat yapıtları ya da nadireler üzerinden aktaran bir hikâye anlatıcısıydı. II. Dünya Savaşı'ndan sonra New York merkezli yeni sanat anlayışının yapısal parçalarından birisi olan izleyicinin öznel deneyiminin yeniden tanımlanması süreci, müzenin de kendini dönüştürmesine yol açmıştı. Bu dönemin baskın düşüncesine göre, sanat bir temsil aracı, herhangi bir ideolojiye ve bu bağlamda tek bakışlı bir tarih yazımına ya da ardıl anlamlara göndermede bulunan kapalı bir sabit değildi. Kendi anlamını izleyici ile kurduğu sürekli, karşılıklı ve değişken etkileşim ile yeniden üreten bir çeşit aygıttı. Dolayısıyla bu dönüşümün en önemli unsurlarından birisi sanatçı ile izleyici arasındaki (eşitsiz) ilişkinin yeniden formüle edilmesiydi. Bu formülde izleyici, yapıtın anlamını kolektif olarak üreten etkin bir katılımcıydı. 1946'da soyut dışavurumculuğun ne olduğuna dair bir kullanım klavuzu olarak hazırladığı "Nasıl Bakılır" adlı karikatür serisinde Ad Reinhardt, "bu neyi temsil ediyor" diye soran izleyiciye esas "sen neyi temsil ediyorsun" diye cevap veren soyut dışavurumcu bir resmi karikatürize ediyordu. (Resim 2) Reinhardt'ın radikal biçimde temsilin kodlarıyla oynayan bir sanat üslubunu dünyanın en eski temsil biçimlerinden birisi olan karikatür ile anlatmaya çalışması paradoksal bir tavırdı. Fakat daha o tarihte bile bu tavır, en iyimser tabirle yeni deneyimin, aşinalık üzerinden kurulacak bir rehberlik

4 Jameson, 1984

5 Jameson, 2012

ile mümkün olabileceğine dair bir inanışı barındırıyordu. Aşinalığı üreten karikatür formu değil bir rehberin ya da aracının kolaylaştırıcılığıydı. İzleyici, soyut dışavurumcu jestin içini boşalttığı temsili formun anlamını, (rehberin yönlendirmesiyle) etkileşimli (ya da çağdaş tabirle interaktif) biçimde yeniden kuruyordu. Reinhardt karikatürünün altına şöyle yazıyordu:

> Soyut bir resim, sen ona tepki verirsen sana tepki verir. Ne getirirsen (resimden) onu alırsın. Seninle yarı yolda buluşur daha fazla değil. Sen canlıysan canlıdır (sen varsan yaşıyor). Bir şeyi temsil ediyor senin gibi. SEN BAYIM, SEN DE MEKANSIN.[6]



Resim 2.

Ad Reinhardt, "How to Look at Space", (Mekana nasıl bakılır?) Art &Architecture, Jan 1947, p. 21

Reinhardt'ın diyaloji vurgusu sanat eserinin ne olduğu konusunda farklı tarihsel koşullar içinde oluşturulmuş tespit setine, izleyici öznelliğinin ne olduğu ve nasıl yapılandırıldığı sorusunu ekliyordu. Bir sanat eseri yapanın niyetinden bağımsız bir düşünce mekânı haline geliyor ve seyreden öznenin kendi bağlamını üretebileceği böylece öznelliğini yeniden düşünebileceği ya da sınayabileceği yarı otonom bir nitelik kazanıyordu. Sanatın kavramsal tertibatını genişleten bu nitelik 1970'lere doğru nesneyi tamamen yutacak ve kavramsal ya da gayri maddi sanata doğru evrilecekti. Yaratıcı deha kültünün çözülmesiyle sonuçlanacak bu süreçte müze de paralel biçimde dünyevileşerek; yüce estetiğinin tapınağı yerine kolektif bir forum estetiğinin mekânı olan müze anlayışına doğru genişleyecekti.

6 Reinhardt, 1947

Krauss, 1990'da Paris Modern Sanat Müzesi'ne yaptığı bir ziyaret esnasında yaşadığı deneyimi, bu kipte kavranılan modern müzenin mantığına dair bir çeşit aydınlanma anı olarak tarif ediyordu. Amerikan modernist sanatının önemli yapıtlarını barındıran Panza Koleksiyonu'nun sergilendiği müzede, Dan Flavin'in bir seri ışık yerleştirmesiyle karşılaştığı anı tarif eden Krauss'a göre, yeni boyanmış ve kendi tabiriyle nötrleştirilmiş galerilerden birinde gördüğü şey aslında bir Flavin değildi. Birbirine bitişik iki odada bulunan iki Flavin eserinden üretilen "bedensiz parıltı" henüz içinde olunmayan bir mekânı duyuruyordu. Bu noktadan görülen bu "tuhaf endüstriyel ışık haleleri" galerinin uluslararası stilde inşa edilmiş sütunlarını çerçeveliyordu. Krauss'a göre deneyimlenen; sanat denilen şeyin önünde değil müzenin kendisinin bir bina olarak bir şekilde nesnesi olduğu, tuhaf biçimde boşaltılmış görkemli bir mekandı.

> Bu deneyim içinde, güçlü bir mevcudiyet olarak ortaya çıkan ve yine de tam anlamıyla boş olan müze, koleksiyonun geri çekildiği bir mekân olarak müzedir (…) Gerçekten de bu deneyimin etkisi, hala kalıcı koleksiyonun sergilendiği birkaç galeride asılı olan tablolara bakmayı imkânsız kılmaktadır. Minimalist eserlerin ölçeğiyle karşılaştırıldığında tablolar ve heykeller inanılmaz derecede küçük ve önemsiz görünüyorlar. Müzenin galerileri, pek çok antika dükkânı gibi telaşlı, kalabalık, kültürel olarak alakasız bir görünüm kazanıyor.[7]

Krauss'un tavrı aslında minimalist estetik deneyimin doğuşuna dair bir başka aydınlanma anının mimiğiydi. Bir anlamda Krauss tam da geliştirdiği retoriğin içsel mekanizmasını kullanarak bir pastiş yapıyordu. Nitekim yazısında da referans gösterdiği üzere minimalizmin, fenomenolojik kavramsal ağını kurmak için anlatılan ilk hikâye, minimalist heykelin öncüsü sayılan Tony Smith'in 1951'in karanlık bir gecesinde henüz kullanıma açılmamış New Jersey otobanında yaptığı kaçak bir yolculuk sırasındaki deneyimiydi. Smith bu yolculuğu şöyle anlatıyordu:

> Cooper Union'da ellilerin ilk bir iki yılında öğretmenlik yaparken, birisi yanıma gelip daha tamamlanmamış olan New Jersey Paralı Otoyolu'na nasıl gidebileceğini sordu. Üç öğrenciyi yanıma aldım ve Meadows'tan bir yerden New Brunswick'e sürdüm arabayı. Karanlık bir geceydi, ışık yoktu, işaret, çizgi, korkuluk (bariyer) yoktu, uzaktaki tepelerle kesilen, ahırlar, kuleler, dumanlar ve renkli ışıklarla benek olmuş dümdüz bir manzarada ilerleyen karanlık bir yoldan başka bir şey yoktu. Bu araba yolculuğu aydınlatıcı bir deneyimdi. Yol ve manzaranın büyük bir kısmı yapaydı, yine de buna sanat eseri denemezdi. Diğer yandan, benim için sanatın hiç yapmadığı bir şeyi yaptı. Önce bunun ne olduğunu anlamadım, ama etkisi, beni sanat hakkında sahip olduğum görüşlerden kurtarmak oldu. Sanki orada sanatta ifadesini bulmamış bir gerçeklik vardı. Yoldaki deneyim planlanmış ama toplumsal açıdan kabul edilmemiş bir şeydi. Kendi kendime düşündüm, işte bu açıkça sanatın sonu. Birçok resim bundan sonra fazlasıyla resimsel görünüyor. Bunu çerçevelemenin bir

7 Krauss, 1990

> yolu yok, bunu sadece deneyimlemek lazım.[8]

Smith'in otoban deneyimi, her ne kadar kendi ifadesiyle eski sanatın sonuna dair bir vahiy gibi anlaşılsa da bu müjdeli haber Smith'ten önce de 20. yüzyıl sanatçılarının bir kısmına verilmişti. Nitekim sanatta manifestolar dönemi olarak adlandırılan 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreçte Maleviç, Duchamp gibi put kırıcıların etrafında toplanan sanatçılar mezheplere ayrılıp kendi küçük cemaatlerini ve sanatsal gramerlerini oluşturmuşlardı. Enformasyon çağına doğru ilerlerken gittikçe hızlanan hayatın, sürekli yeni alanlar, yeni sorulara doğru genişlemesi, bir başka ifadeyle sürekli yeni otobanlar yapması sanatçıları daimî bir öncülüğe ve kaçak yolculuklara zorlamış; her bir manifesto oldukça kısa süre içinde eskiyerek sanat tarihinin arşivinde bir soykütük kaydına dönüşmüştü. Sanatın doğum-ölüm-doğum çevrimi bir bakıma Campbell'in "aydınlanma monomiti" dediği mitik anlatının çekirdek birimlerinin ebedi dönüşünden bağımsız değildi. Bu monomitin çekirdeğinde ayrılma, erginleşme ve dönüş şeması vardı.

> Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanır; kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güç ile geri döner. [9]

Smith'in anayoldan çıkarak tuhaflıklar bölgesine girdiği otoban deneyimi parçalarına ayrılırsa bu şematik döngüye oturuyordu. İfadesini bulamadığı gerçeklik, deneyiminin farkına vardığı yeni bilgiydi ve dolaysız deneyimi üzerine düşünerek bunu (üst) bilincine çıkarıyordu. Deneyim artık sanatın doğuşundan beri süregeldiği üzere sanatçının görünür kıldığı ya da açığa çıkardığı bir hakikat değildi. Eserin izleyici ile kurduğu zorunluluk ilişkisi ve kurgulanmış deneyimin didaktik doğası çözülmüştü. Bu sebepten dolayı resimler Smith'e fazla resimsel (illüstratif) yani temsili görünüyordu. Krauss'un Paris'te Flavin'le kıyaslandığında diğer resimlerin inanılmaz derecede küçük göründüğünü söylemesi de deneyimin izleyiciler tarafından üretilen sonsuz sayıdaki olanağı karşısında, resmin önerdiğinin tek bir seçenek olmasıyla ilintiliydi. Deneyimi temsil etmenin bir yolu olmadığı için bunu çerçevelemenin de imkânı yoktu. Bu noktada çerçeve önemli bir analojiydi zira sanat ve müzeolojinin mantığını değiştiren kilit taşlardan birisiydi.

---

8 Smith, 1966

9 Campbell, 2010: 42. Arketipe göre kahraman, bağlı bulunduğu toplumdan ayrıldığında yokluğu ölümle özdeşleştirilir. Kahramanın savaştığı (sfenskler, devler vb.) masalsı yaratıklar, dış dünyanın bilgisidir. Kahramanın bu yaratıkları yenmesi var olan bilgi hacminin genişlemesi ve dünyaya açılmasıdır. Bununla birlikte sahip olduğu bu yeni bilgi, ait olduğu toplumdan onu ayırır ve yabancılaşır. Bu yabancılaşma yeni bilginin yarattığı genişlemenin farkı düzeyindedir. Dolayısıyla kahraman, kendi özgün varlığının bilincine sahip olduğu bilginin kolektif bütünden ayrıldığı bu fark içinde varır. Dış ya da öte dünyanın bilgisine sahip olan kahraman, kökensel/kolektif bilginin aşinalığını, farkı yaratan öte dünya bilgisinin aktarılması için köprü olarak kullanır. Bir anlamda bu, özdeşliği yabancı bir tohumla dölleyerek, yeni bir hayatın yani bilginin doğumunu sağlar. Kültürlerin kozmogonik çevrimi böylece evrensel bir tutarlılığa sahip olur.

Sanatın geleneksel anlayışında çerçeve, izleyicinin bulunduğu mekândan sanatçının ya da yaratıcının dünyasına açılan bir pencere işlevi görüyordu. Fakat sanat eseriyle bu nevi etkileşim kaçınılmaz olarak gözün imtiyazında gerçekleşiyor ve deneyimin sınırı pencere ile orantılı hale geliyordu. Nihayet bir çerçeve, resmi üzerinde asılı olduğu duvardan yani mekânından ayıran bir sınır çiziyordu. Soyut dışavurumculuğun ikonik sanatçısı Jackson Pollock, çerçeve ve deneyim arasındaki ilişkiyi dert edinen ilk sanatçılardan birisiydi. Pollock'un resimlerinin çoğunluğu ya ince bir çizgi oluşturacak biçimde belli belirsiz çerçevelenmiş ya da çerçevesiz sergilenirdi. Action Painting olarak bilinen resimleri sanatçının tuval üzerinde gerçekleştirdiği şamanik ritüellerden geriye kalan izlerdi. Pollock sanatın kökenini bilinçaltında ya da aklın sınırlarını aşan evrensel bir ortaklıkta arıyordu. Dolayısıyla her bir resim doğası gereği tekrar edilemez, kopyalanamaz, çoğaltılamaz tek bir deneyim anının ruhsal kaydıydı. Benzer biçimde Rothko'nun çerçevesiz resimleri de neredeyse yer hizasında sergileniyordu. Rothko'ya göre bir resmi çerçevelemek, eserde farklı bir gerçekliğin var olduğunu ima ediyordu. Oysa tuval ile dışarıdaki dünya arasında, başka bir deyişle resmin içinde bulunduğu mekân arasında ayrım yapılmamalıydı. Rothko'nun hedefi "ressam ile fikir ve fikir ile gözlemci arasındaki tüm engelleri ortadan kaldırmaktı."[10] Rothko tabiri caizse resimlerinin pencere değil kapı gibi algılanmalarını istiyordu. Böylece resimlerini izleyenler pencereden sanatçının evrenine bakış atmak yerine neredeyse bir eşik olarak yerleştirilmiş tuvallerin içinden geçerek bulundukları fiziki mekândan onun dünyasına girebiliyordu. Nitekim sanatçı, resimlerinin aşkın (transandantal) doğasının deneyimlenebilmesi için boyutlarına oranla hayli yakın olan ideal bir bakış mesafesi (18 inç.- 45 cm.) bile belirlemişti.[11] Bu mesafe, Rothko'nun uzaktan monokrom görünen resimlerinin ince ton farklarıyla sürülmüş saydam katmanlarının fark edilebilmesini sağlıyordu. "Resimlerimin önünde ağlayanlar, benim onları boyadığımda yaşadığım dini deneyimin aynısını yaşıyorlar" diyen sanatçı için, resimlerin bu etkiyi yaratabilmelerini sağlayan bir mekân zorunluluğu vardı.[12] Bu mekân izleyiciyi hiçbir şekilde bir hatırlama ilişkisine sokmayacak, hiçbir görsel referans, atıf, anı barındırmayacak bir başka deyişle aklı askıya alıp sadece (affect) saf duygulanımı üretebilecek biçimde yalınlaştırılmış olmalıydı.

Çerçevenin kültürel uzamdaki karşılığı ise akademi, müze, galeri vb. kurumsal yapılardı. Müzeler, koleksiyonlarını ansiklopedik biçimde tasnif ediyor ve genellikle artzamanlı bir ilerleyiş çizgisine yerleştiriyordu. Müzeolojik paradigma koleksiyonun hangi bağlamlar içinde yer alacağı ya da ansiklopedinin hangi maddesinin göstereni olacağına karar veriyordu. Bir sanat eseri küratöryel tercihe göre kimi zaman biçimsel ya da plastik nitelikleri kimi zaman sosyal, kültürel, felsefi izleri ile tasnif edilerek hikâyeye dönüştürülüyordu. Velhasıl müzenin paradigması deneyime zihinsel bir çerçeve çizen hikayeydi ve tam da bundan dolayı ideolojinin dışında kalamazdı. Dolayısıyla herhangi bir hikâyeyi anlatan ya da kendinden başka herhangi bir anlatıya referans veren bir

10 Rothko, 2005:65

11 Ross, 1991

12 Breslin, 1993:309

eserin ürettiği ya da üreteceği deneyim sınırlıydı. İşte minimalizmin "ne görüyorsan onu görüyorsun" mottosu etrafında şekillenen form arayışının kavramsal yatağı burasıydı. Sanatı hikayesizleştirip tam da bulunduğu an, bulunduğu mekân ile diyaloğa sokarak devinimli bir deneyime kapı açmasını sağlamak. Nitekim yapıtların çoğunun isimsiz ya da numaralandırılmış olması, çokgen kasnakların üzerine yapılan resimlerin çerçeve algısıyla oynayarak bizatihi resimleri heykellere dönüştürmesi ya da heykellerin her açıdan başka bir görüntü sunan prizmatik (elmâsi) formlardan yapılmasının ardında yatan düşünce buydu. Ad Reinhardt 1962'de yayımlanan "Sanat olarak Sanat" adlı yazısında, bir sanat nesnesi sanat müzesine taşındığında bütün anlamlarından arındığını (arınması gerektiğini) yazıyordu. Reinhardt'a göre aklı başında kimse bir sanat müzesine sanattan başka bir şeye tapınmak ya da başka herhangi bir şey öğrenmek için gitmezdi. Koleksiyoncu öven, sanat piyasası yaratan, kurum ya da küratörün şahsi sanat tarihinin üretim merkezi haline gelen müze utanç vericiydi. Dolayısıyla tekil bir eserde çerçeve, sanat ile hayat arasındaki sınırı ne oranda ayırıyorsa bir üst halkada da hikâye ya da tarih üreten müze, aynı ayrımı üretiyordu. "Sanattan bir dilim hayattan, hayattan bir dilim sanattan" farklı değildi.[13] Bu açıdan bakılırsa sanat hayat, hayatta sanat olamazdı; zira bunların arasındaki kategorik ayrım birbirleriyle en sorunsuz çalıştıkları ya da en fazla benzedikleri yerde bile mikro bir temsili yeniden üretmekten başka bir şey yapmıyordu.

III. Rus Avangardının Kabuğu

Reinhardt'ın sinik dilinden dolayı anlaşılması çetrefilleşen bu düşüncenin altında, aslında sosyal gerçekliğin kolektif yeniden üretilmesinde sanat ve tasarımın ütopyacı rolünü "hayatı şiirleştirmek" için kullanan Rus avangardı vardı.[14] Fakat II. Dünya Savaşı'nın ardından oluşan politik iklim, aynı ütopyayı yeşertecek tarihsel zeminden yoksundu. Dolayısıyla Maleviç ile Reinhardt'ın siyah karesi iki ayrı politik angajman ile yüklenerek sanatın ne olduğuna dair iki ayrı yörüngenin çizilmesine neden olacaktı. Bu siyaha boyalı tuvaller, bir çeşit boş levha (tabula rasa) zemininde buluşuyordu. Bununla birlikte Maleviç'in sıfırladığı, tarihin ütopik yeniden kurulumu için zemini düzleştirme, bir başka deyişle kolektif inşanın ilk hamlesine dair bir başlangıç iken Reinhardt'ın hamlesi kaderini estetik deneyimin şimdiki zamanı içindeki olasılıklardan birine, muhtemelen en iyimser olana bağlıyordu. Gerçekten de başlangıcı itibariyle sanatın deneyim üzerinden özerkleşerek nesnesinden bağımsız hale gelmesi, kapitalist meta fetişizminin dışında kalmanın tek imkânı olarak belirlenmişti. Sanatın deneyim üreten bir aygıt haline gelmesi tam da avangardın hayal ettiği gibi burjuva modernizmiyle kuşanmış kurumsal anlayışların çökmesi, güdümlü tarihe kendini yeniden üretecek bir hikâye, kapitalist pazara dolaşım değeri olan biricik nesne üretememesi anlamına geliyordu. Hatta 1940'ların ikinci yarısına kadar niyetin bu olduğuna dair bir uzlaşının olduğu bile söylenebilirdi. Nitekim aynı tarihlerde Amerikan entelektüel dünyasını biçimlendirenlerin önemli bir kısmı, Nazilerden kaçan Frankfurt Okulu'nun Freudo-Marksist düşünürleriydi ve çoğu Columbia Üniversitesi'nde ders veriyordu.

13 Reinhardt,1962

14 Detaylı bir okuma için bkz., Artun, 2015

Bu düşünürlerin, gerçekliğin kavramsal bir yapıya sahip olduğu ve saf kavramların duyu izlenimlerine öznel olarak uygulanamayacağını iddia eden Hegelci yorumu ile minimalizmin felsefi kökeninde gözden kaçırılamayacak bir akrabalık vardı. Benzer biçimde Bauhaus'un etkili isimleri de 1930'da MoMA'nın mimari departmanını yöneten ve kısa bir süre sonra aşırı sağa kayacak olan Philip Johnson aracılığıyla New York'a gelmişti. 1937'de László Moholy-Nagy Chicago'da Yeni Bauhaus adıyla bir okul kurmuş ve mimari bölümünün başına Ludwig Mies van der Rohe geçmişti. Nagy'e göre "Amerika, uygarlığın yeni taşıyıcısıydı."[15] Daha sonra Illinois Teknoloji Enstitüsü (IIT) adını alacak olan bu okulun kurulması için mali destek, tarihin garip bir cilvesi olarak karton kutu üreten dönemin milyoneri Walter Paepcke'den geliyordu. 1936'da Alfred Barr'ın MoMA'da düzenlediği "Kübizm ve Soyut Sanat" sergisi ile birlikte ise modern sanatın soyağacı, modern müzenin tarihsel anlatısını da şekillendirecek biçimde yeniden tasnif ediliyordu. Sergide soyut sanatın zirve noktasında spiritüalizm, Maleviç ve Rus avangardı vardı. Barr, serginin kataloğunda soyut sanatın Maleviç'in süprematist sıfır biçimi ile radikal sonuna ulaştığını iddia ediyordu.[16] Nihayet siyah bir kare resmin konusu olan siyah kareyi daha nesnel biçimde gösteremeyeceği için bütün bir realizm (gerçekçilik) geleneğinin zirvesi bile sayılabilirdi. Soyut dışavurumculuğun, renk alanına ve oradan sert kenar resmine (hard-edge painting) doğru gidişinin yörüngesi, sanatta nesnel biçimlendirmenin sınırına ulaşıldığı ve daha üstün ya da yetkin formları aramanın bir anlamı olmadığına dair bu fikir ile çizilmişti. 1959'da Los Angeles Şehir Müzesi'nde (LACMA) açılan ve Amerikan resminde sert kenar üsluba geçişin dönüm noktalarından birisi kabul edilen dört sanatçılık serginin başlığı "Four Abstract Classicists" (Dört Soyut Klasisist) olarak duyurulmuştu. Sanat eleştirmeni Jules Langsner'in ifadesiyle soyut klasisistler, sonlu, düz, sert ve temiz bir kenarla çevrelenmiş, izleyicinin başka herhangi bir bağlantıyla karşılaşmış olabileceği belirli şekilleri hatırlatmayı amaçlamayan, kendi kendilerine yeterli, özerk şekiller çizmişlerdi.[17] Dikkat çekici biçimde bu sanatçıların soyut klasisist olarak adlandırılmaları yine Maleviç'in "süprematist klasisizmine" göndermede bulunuyordu; fakat süprematist teolojinin silindiği, ifade ya da duyarlılıkla ilgilenmeyen ve görünüşte kurucu kolektif ruhu sanatın yüklerinden birisi kabul ederek dışlayan bir tavrın önünü açıyordu. Aynı yıl MoMA'da açılan "On Altı Amerikalı" sergisinde öne çıkan genç sanatçı Frank Stella'nın simetrik siyah şeritlerinden oluşan çerçevesiz resimleri de bizatihi üzerine boyandığı tuvalin arkasına çivilenmiş gergi çubuklarının izini takip ediyor ve şeritlerin kalınlığı bu çubukların kalınlıkları ile belirleniyordu. Yani Stella'nın, "ne görüyorsanız onu görüyorsunuz" resimleri tuvalin üç boyutlu formundan başka bir şey değildi. Kısa bir süre sonra, dikdörtgen tuvaller üzerine çalışmayı bırakmış ve poligonik ya da çokgen tuvalleri (shaped canvas) duvara asılabilen heykeller olarak üretmeye başlamıştı. Antmen'in ifadesiyle Stella'nın tavrı;

> Minimalizmin ne resim ne heykel olan, ama her ikisinin de gündeme getirdiği geleneksel sorunlara yeni çözümlerin aranmasıyla şekillenen

15 Nagy, 2012

16 Barr, 1936:9

17 Langsner, 2002:7

> 'spesifik nesne'sine varılmasında önemli bir aşama oluşturmuştur (…) Minimalizmin spesifik nesnesi'ne (…) yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir (…) Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç'e göndermede bulunurken (…) biçimi belirleyen işlevdir söylemini "beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir" gibi bir söyleme dönüştürmekle Rus konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır.[18]

Resim 3.

Hollis Frampton, The Secret World of Frank Stella, (Frank Stella'nın Gizli Dünyası) 1991, gelatin silver print, Addison Gallery of Art, Andover, Massachusetts. (https://www.nga.gov/features/the-serial-impulse/frank-stella.html, - erişim: 21.04. 2022)

Bu tavır Rus avangardının ütopyacı iyimserliğine göz kırpan, ümitvar bir jest olarak başlamıştı; fakat Hiroşima sonrası değişen dünyanın felsefi kutbu, modernite pusulasına ayarlı kavramların verdikleri zihinsel koordinatların şaşmasına neden olmuştu. Bunda kuşkusuz yarattığı hayal kırıklığı ile birlikte dönemin toplumsal atmosferinde güçlü biçimde yayılan komünizmin şeytanlaştırılmasının payı büyüktü. Sanat tarihçi Serge Guilbaut'un deyişiyle "Totaliter rejimlerde bireyin yok edilmesiyle kapitalist rejimlerde bireyin tüketici kitle tarafından soğurulmasıyla karşı karşıya kalan Amerikan solu, bireysel ressamın ya da sanatçının soldan da sağdan da bağımsız oluşunu ortaya koyabileceği bir zemin belirlemeyi denedi."[19] Son kertede modern sanatın New York'a taşınması ardından bu yeni politik mahallede eski hayatını sürdürdüğü söylenemezdi. Avangardın kolektif ütopyacılığı, minimalizmin gelişim hattında apolitikleşmiş ve geriye sadece anıştıran bir kabuk bir dış görünüm kalmıştı. Deneyim hala yürürlükteydi fakat kolektif ruhu örgütlemesi artık düşünülemeyeceği için bireysel deneyim sanat eserinin geç kapitalist mantığını temize çeken bir suç ortaklığına dönüşmek üzereydi.

1950'lerde siyah resimleriyle "genç sanatçı" dalgasını başlatan Frank Stella'nın kariyeri, her defasında bir öncekinden daha yüksek bir doz isteyen deneyim bağımlığının

18 Antmen, 2013: 183-184

19 Guilbaut, 2016:276

nasıl modern sanatın paradigması haline geldiğini özetliyordu. Stella'nın gittikçe renklenen ve boyutları büyüyen resimlerine koyduğu isimler, ne görüyorsa onu gören izleyicinin zihninde, görsel ile dilsel olan arasında kurulan tekinsiz çağrışımlara neden oluyordu. Bir Nazi marşı, antik bir şehir, bir Hint kuşu ya da Harran gibi bir Ortadoğu yerleşiminin ismini başlık olarak kullanan Stella'nın provoke edici tavrı, sanatın ürettiği seyir deneyiminin sınırlarını kavramsal olanı da içine alacak şekilde genişletiyordu. Bu yöntem, soyut sanatın kendi formlarını sadece öncü bir dayatma ile kabul ettirme inadından vazgeçip, eski bir anlatının aşinalığı ya da mistik çekiciliğine sığınması bakımından hayli çarpıcıydı. 80'lerde ürettiği 135 parçalık Moby Dick serisi ile Stella artık "minimalist değil maksimalist" bir evreye giriyordu.[20] Seri, Amerikan edebiyatının en bilinen romanlarından birisini soyut formlara dönüştürerek anlatırken tam da kendi formunun keskin yabancılığını kolektif bellekte yer etmiş bu hikâyenin yarattığı ortaklık hissiyle hafifletiyordu. Krauss 1979 tarihli daha erken bir makalesinde savaş sonrası Amerikan sanatında sıkça görülen bu uygulamaların tarihselciliği manipüle eden bir stratejiye sahip olduğunu şöyle yazıyordu:

> Heykel ve resim gibi kategoriler, olağanüstü bir esneklik gösterisiyle eğilip büküldü, çekiştirilip genişletildi; bir kültür teriminin neredeyse her şeyi kapsayacak şekilde nasıl genişletilebileceği örneklendi. Ve heykel gibi bir terimin bu şekilde çekiştirilmesi, yüzeyde öncü estetik -yenilik ideolojisi- adına yapılsa da alttan alta bir tarihselcilik mesajı verilmektedir. Yeni, geçmişin biçimlerinden aşama aşama evrimleşmiş gibi görüldüğü için, aşinalaştırılarak rahatlatıcı hale getirilir. Tarihselcilik yeni ve farklı olan üzerinde, yeniliği azaltıp farklılığı hafifletmek amacıyla çalışır. Evrim modeline başvurarak deneyimimizde değişime yer açar (…) ve bu aynılık algısı, zaman ya da mekândaki yabancı her şeyi, zaten bildiğimiz ve olduğumuz şeye indirgemeye yönelik bu strateji bizi rahatlatır. 1960'ların estetik deneyiminin ufkunda minimal heykel belirir belirmez, eleştiri bu yapıtlar için bir soy inşa etmeye, bu nesnelerin garipliğini meşrulaştırabilecek ve böylece sahicileştirebilecek bir dizi Konstrüktivist baba bulmaya başladı. Plastik mi? Ağır geometriler mi? Fabrika üretimi mi? Bunların hiçbiri aslında garip değildir, bunu göstermek için Gabo, Tatlin ve Lizitski'nin hayaletlerini tanık kürsüsüne çağırabiliriz. Birinin içeriğinin öbürününkiyle hiçbir ilişkisi yokmuş, hatta onun taban tabana zıddıymış, boş ver. Gabo'nun selüloidi berraklık ve düşünselliğin göstergesiyken, Judd'un daylo boyalarıyla renklendirdiği plastikleri Kaliforniya'nın zamane argosunu konuşuyormuş, boş ver. Konstrüktivist biçimler evrensel geometrilerin değişmez mantık ve tutarlılığının görsel kanıtları olma iddiasındayken, onların minimalizmdeki sözde eşdeğerlerinin bariz biçimde olumsal olmaları -akılla değil çelik halatlarla, zamkla ya da yerçekimi rastlantılarıyla bir arada tutulan bir evreni işaret etmeleri önemli değildi. Tarihselleştirme hırsı bütün bu farkları bir kenara süpürüveriyordu.[21]

20 Bellcove, 2014

21 Krauss, 1979

IV. Müzeolojik Paradigmanın Değişimi

1970'lerin sonuna doğru Amerikan sanatçılarının elinde avangardın sadece biçimleri ya da -postmodern sanatta yankılanacağı üzere sadece- kabuğu kalmıştı. Üstelik bu kabuk, estetik orijinalliği bir kenara ayırıp, endüstriyel seri malzemeleri kullanabilen, yapıttan sanatçının el izini silen ve parlak metalik yüzeylerin baskın olduğu bir üretim pratiğine izin veriyordu. Eğer sanatın ürettiği şey temelde deneyim ise minimalizm bu deneyimi orijinal yapıta ihtiyaç duymadan sadece form, ölçek ve mekân ilişkisiyle üretebiliyordu. Dolayısıyla bir yapıtın içinde bulunacağı mekân, nasıl yerleştirileceği ya da enstalasyon izleyici davranışını yönlendirdiği için sanat eserinin nesnel formu kadar önemliydi. Böylece sanat müzelerinin ve galerilerin fiziki yapısı esere entegre edilerek, sanatta anlamı üreten bir görünürlük kazanması sağlanmıştı. Bu noktada yeni müzecilik anlayışını belirleyen iki temel hareket noktası vardı. Birincisi; minimalizmin ölçek ve mekân ile çalışan yapısının halihazırdaki mevcut müzelerin fiziki koşullarını zorlaması yani deneyime dayalı yeni sergileme anlayışının yeni bir mekân düzenini zorunlu kılmasıydı. Mekân sanatsal deneyimin yapısal bir parçası olduğu için sanatın içinde değerlendirildiği kavramsal ağ yapıya eklenmeliydi. Sanat eseri ve müzenin bu nevi üst üste gelişi, yeni sanatın doğumunu müjdeleyen (epifanik) aydınlanma anının bir benzerinin müze için de vuku bulmasına, en azından bu söylemin müze için de kullanılmasına neden olacaktı. Bu kez müjde modern müzeciliğin "dahi" isimlerinden birisi olarak anılan Thomas Krens'e verilmişti. Krauss ile yaptığı röportajda Krens, -tıpkı Smith gibi- 1985 yılında Köln (Cologne) etrafından dolaşan bir otobanda seyahat ederken gördüğü manzaranın yeni müze anlayışına dair bir vizyonu müjdelediğini söylüyordu. Krens'in Köln otobanı etrafında gördüğü, terkedilmiş ve kimisi başka işlevler ile dönüştürülmüş eski fabrika binalarıydı. Krens bu yapılardan o yıllarda direktörlüğünü yaptığı Williams College Museum of Art'ın bulunduğu North Adams (Massachusets) kasabasındaki terkedilmiş fabrika binasında açacağı MASS MoCA'nın (Massachusetts Museum of Contemporary Art) ilhamını aldığını söylüyordu. Krauss'un yazdığına göre Krens'e müjdelenen, söylem ya da anlatının değiştirilebilmesi için gerekli gayrimenkulün ya da mekânın mevcudiyetiydi. Yani sanatın anlaşıldığı koşulların derin ve kapsamlı bir değişiminin imkânı. Dolayısıyla Krens için bu deneyim, Smith'in sanatın sonunu ilan etmesine benzer biçimde müzenin ansiklopedik doğasının sonunu müjdeliyordu. "Şimdi bir müzenin yapması gereken geniş bir modernist estetik üretim dizisinden çok az sayıda sanatçıyı seçmek ve bu birkaç kişiyi belirli bir türün (minimalizm) kümülatif etkisini deneyimlemek için gerekebilecek tüm mekânı derinlemesine kullanarak bir araya getirip sunmaktı." Krens'in niyetlendiği "artzamansallıktan, eşzamansallığa geçmek ve bir tür deneyim yoğunluğu adına tarihten vazgeçmekti."[22] Bununla birlikte bu binaların yeni sanatın mekanları olarak sıklıkla kullanılmasının bir başka ardıl nedeni daha vardı. Bu devasa içi boş yapılar, sanayi kapitalizminin bir başka ifadeyle modernitenin de sonuna dair ürkütücü birer sembol gibi görünüyorlardı. Dolayısıyla moderniteden miras kalan kabuk formların içi nasıl yeni öznellik tasavvuru ile dolduruluyorsa yeni müze de benzer bir kabuğun içine yerleşerek mükemmel bir simetri ile postmodern söylemin kurulmasını sağlıyordu. Bu konudaki yol

22 Krauss, 1990

gösterici örneklerden birisi minimalist Donald Judd'un 1980'lerin başında Texas'a bağlı küçük bir kasaba olan Marfa da gerçekleştirdiği çalışmalardı. Judd, 1970'lerde küçük apartman dairelerindeki New York galerilerinden, sanatçı bildirileri ya da yönlendirici küratör açıklamalarından sıkılıp sanatını tamamen yeni ve temiz bir alana taşımaya karar vererek, Meksika sınırına yakın ve coğrafi olarak göz alabildiğince dümdüz olan bu küçük kasabaya yerleşmişti. 1980 yılında Marfa sakinlerinin bir çeşit menfez ya da kanal inşaatı zannettikleri 2,5 metre boyunda ve 5 metre enindeki beton blokları, satın aldığı arazinin üzerine sıralı olmayan biçimde yerleştiriyordu. Birbirinin aynı olan bu dikdörtgen prizma şeklindeki bloklar Judd'un seri tekrar eden kutularından farklı olarak iç yapıları geometrik bölünmüş kutular değil tamamen boş kalıplar gibi görünüyordu. Marfalıların ve ziyarete gelenlerin etrafında dolaşması, içine girmesi, üzerine çıkmasına izin verdiği bu blokların gelişigüzel görünen yerleşimi ya da enstalasyonu aslında Judd'un parlak Marfa güneşi ile sürekli değişen gölgelerden ürettiği keskin formları oluşturuyordu. Judd 1982'de bu fikri II. Dünya Savaşı'ndan kalma bir askeri barınak binasında alüminyum kutularla tekrar edecekti. Söz konusu bina aslında dört duvar ve yarım daire çatıdan oluşan bir depodan ibaretti ve savaş sırasında esir düşen askerler için kullanılmıştı. ¯Yapının duvarlarını cam ile değiştiren Judd, mekânın içine boyutları tamamen birbirinin aynı 100 adet alüminyum kutu yerleştirdi. Bu kutular Judd'un alamet-i farikası olduğu üzere isimsizdi. Birbirinin aynısı gibi görünen bu kutuların iç yapıları, Judd'un daha erken işlerinde olduğu gibi farklı geometrik parçalara bölünmüştü. Dolayısıyla cam duvardan gelen güneş ışığı, birbirinin aynı kutuların iç yapılarından doğru yansıyarak mekânı sürekli değiştiren dinamik bir gölge oyununa ya da kompozisyonuna neden oluyordu. (Resim 4-5)

Bu anlamda da Judd'un kendinden kılavuzlu (self-guided) bu mekâna yapılan her bir ziyaret, bir öncekinden farklı bir görsel deneyimin yaşanmasına neden oluyordu. 20. yy.'ın sonunda sanat izleyicisinin sanata bakışını değiştiren, sanatı var olduğu mekanla etkileşimi ile birlikte deneyimleme ihtiyacını şekillendiren buydu. Gittikçe daha da yoğunlaşması gereken deneyimin, daha büyük ölçeklere, daha büyük mekanlara ihtiyaç yaratan bağımlılığı.[23] Donald Judd'un küçük bir Texas kasabasını modern sanat merkezlerinden (hub) birisi haline getiren müzesi ile birlikte Krens'in MASS MoCA'sı bu bağımlığın ilk kez üretildiği kurumsal mekanlar olarak öne çıkıyordu. Bu kurumdan iki yıl sonra Panza'nın mirasını devralan Dia Art Foundation, fabrika fikrini New York'a taşıyacaktı. Dia Art, bir zamanlar İrlandalı liman işçilerinin çalıştığı Hudson Nehri kenarında bulunan Chelsea'de ikonik hale gelecek olan kırmızı tuğladan yapılmış eski bir fabrika binasında açılmıştı. Yaşayan (genç) çağdaş sanatçıları maddi olarak desteklemek adına bir fon da oluşturan Dia Art, böylece sanatsal deneyimi taşradan şehre taşıyarak ulaşılabilirliğini sağlıyordu. Bununla birlikte Dia Chelsea'nın yarattığı daha büyük etki ise ekonomikti zira bölgenin soylulaşması adına hayli önemli bir işlev görerek, sanat alanının mekânsal rant yaratma potansiyelini de açığa çıkartmıştı.[24]

23 Krauss, 1990

24 Donald Judd'un ardından benzer bir soylulaşma sürecinden geçen 1800 nüfuslu Marfa kasabası da günümüzde hala açık olan yirmiden fazla galeri ve iki büyük kar amacı gütmeyen sosyal kuruma ait etkinlik mekanını barındırmaktadır. En yakın havaalanına 4 (El Paso), en yakın şehire (Aus-

Resim 4. Donald Judd, "100 untitled works in mill aluminum"(Alüminyumdan 100 isimsiz eser) 1982-1986. Permanent collection, The Chinati Foundation, Marfa, Texas, Judd Foundation, New York.

Resim 5. Donald Judd, "15 untitled works in concrete" (Betondan 15 isimsiz eser), 1980-1984. Permanent collection, the Chinati Foundation, Marfa, Texas, Judd Foundation, New York. (https://chinati.org/self-guided-viewing-of-donald-judd-works/, erişim: 21.04. 2022)

Yeni müzecilik anlayışını belirleyen ikinci hareket noktası ise minimalizmin parantez içi tartışmalarından birisi olan yapıtın orijinalliği ya da özgünlüğü meselesiydi. Nitekim sanatçılar eseri bizatihi üretmek zorunda dahi değillerdi. Sanatın maddesizleşmesine ya da kavramsallaşmasına kadar gelecek bu üretim modeli sanatçı ile tasarımcıyı eşitliyordu. Kosuth'un ifadesiyle "Sanat düşünce, düşünce de sanattı. Düşüncenin beraberinde gelen fiziksel malzemeler veya nesneler, sanat çalışmalarını stüdyodan galeriye taşıyan kamyon ne kadar sanatsa, o kadar sanattı."[25] Planları ve hesapları yapılmış kılavuzlar, teknisyenler ve mühendislere gönderiliyor ve yapıt bir proje ekibinin çalışmasıyla tamamlanıyordu.[26] Bu üretim modeli, deneyimi önceleyen müze ve galerilerin en

tin) 7 saat uzaklıkta bulunan bu kasabaya ulaşım zorluğuna rağmen sanat faaliyetleri kesintisiz devam eder. Sanat meraklılarının deneyim arzusuna uzun ve zahmetli bir yolculuğu da eklediğinden çağdaş sanatın Mekke'si olarak adlandırılır. Residency programları, sanat ve edebiyat atölyelerine ev sahipliği yapan Marfa bunun yanında "No Country For Old Man, There Will Be Blood gibi ödüllü Hollywood yapımlarına da mekan olmuştur. Nihayet Güney Pasifik trenlerinin su deposunu doldurmak için uğradığı küçük bir istasyondan kısa süre içinde oteller restoranlarla dolu bir merkeze dönüşen Marfa, sanat ekonomisinin dönüştürücü potansiyeline dair kristalize bir örnektir.

25 Akt. Alberro, 2009

26 1960'larda minimalizmin malzeme dokusunu bile istemediği parlak metal kutuları yapan aerodinamik mühendisliği şirketleri, uçak gövdeleri yapmayı bırakıp bakır ya da alüminyumdan sipariş kutular yaptıkları bir sektör bile oluşturmuşlardı. Günümüzde de hala varlığını sürdüren bu sektörün en önemli temsilcilerinden birisi rüzgar tribünü kanatları ile birlikte Anish Kapoor

başta finansal yapıları için altın bir fırsattı. Zira ölçek hesapları ve nasıl yapılacağına dair kurulum kılavuzları ile herhangi bir eser herhangi bir yerde sorunsuz biçimde yeniden kurulabiliyordu. Müzelerin satın aldıkları ya da sahip oldukları şey sanatçılar tarafından verilmiş özgünlük sertifikalarıydı. Böylece müzeler eserlerin korunması, restorasyonu, taşınması, sigortalanması gibi hayli külfetli bir yükten kurtuluyorlardı. 1990'da Amerikan avangardının en önemli koleksiyoncularından birisi olan Giuseppe Panza, çoğunluğu kâğıt üzerindeki kurulum kılavuzları ve malzeme detaylarını içeren sertifikalardan oluşan koleksiyonu Guggenheim Müzesi'ne sattığında, sanat yapıtının aura üreten biricikliği meselesi hayli yakıcı bir tartışma olarak yeniden sanat gündemine düşmüştü. Giuseppe Panza (Count Panza) henüz minimalist sanat piyasası emekleme aşamasındayken kurnaz bir yatırımcı önsezisi ile topladığı Flavin, Morris, Judd, Andre gibi sanatçıların yapıtlarından oluşan koleksiyonu Tom Krens'in yönetimindeki müzeye yaklaşık 30 milyon dolara satmıştı.[27] Bununla beraber Krens, Panza koleksiyonunu almak için Kandinsky, Chagall, Modigliani gibi eski ustaların başyapıtlarını satarak elde ettiği fonu kullanmıştı. Krens'in hamlesi sadece bağlı bulunduğu müzenin temellerini oluşturan ve hatta değerini veren Solomon ve Peggy Guggenheim koleksiyonunu değil sanat tarihinin başyapıtlar kültünü de çözüyor ve II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanatını hiyerarşik olarak üste çıkaran yeni bir tarih kuruyordu. Panza koleksiyonun Guggenheim'e satılmasına, patronaj, telif, yeniden üretimin malzeme konusundaki hassasiyetleri gibi konularda tepkiler gelmişti. Fakat bu tepkiler sanat dünyasının dışında pek yankı bulmamış ve koleksiyonun yeni sahibi sanat tarihinin yeni başyapıtlarını neden başyapıt olduklarına dair bir anlatı ile dünyanın farklı yerlerinde düzenlediği gişe rekortmeni (blockbuster) etkinliklerle sunmaya devam etmişti. Üstelik bu koleksiyonun dudak uçuklatıcı fiyatının yol açtığı tartışmalar, izleyicinin magazinel iştahını kabarttığı için, sansasyonel bir reklam stratejisi ile koleksiyonun kendisine bir de fetişistik emtia değeri iliştiriyordu. Bu tutumun bir iş modeli olarak müzeciliğe sunduğu bir başka imkân daha vardı. Sanat eserleri endüstriyel seri üretimle anlamlarından ve ürettikleri deneyimlerinden bir şey yitirmiyorlarsa, bizatihi müzenin de aynı mantıkla çoğaltılması ve dünyanın farklı yerlerinde şubeler açması mümkündü. Nitekim müze artık sadece sanat yapıtının muhafaza edildiği bir yer değil, bizatihi sanatın yapısal bir parçasıydı. Müzeler de tıpkı birbirini tekrar eden küpler, tuğlalar, manganez bloklar gibi çoğalmaya ve taşıdıkları marka değerlerini pazarlamaya müsait hale gelmişlerdi. Nitekim bir Guggenheim müzesine ev sahipliği yapmak bir kentin prestijinin göstergesi olabiliyordu. Artun'un yazdığına göre 1989'da New York Okulu'nun (Amerikan modernist sanatı) öncülünü üstlenen Guggenheim'in yöneticiliğine gelen Krens'in hayali, küresel bir müze zinciri oluşturmaktı. Önce New York ardından Las Vegas'ın ünlü kumarhanelerinden birinde iki müze açmıştı. Bu müzelerden birinde Ermitaj Müzesi'nin de iş birliği vardı. Bunları Venedik, Bilbao ve Berlin Deutsche Guggenheim izledi. Bu örnekleri takiben aralarında İstanbul'un da olduğu çeşitli kentlerde yıldız mimarların müze projeleri (Rio'da Jean Mouvel, Tayvan'da Zaha Hadid, Salzburg'ta Hans Hollein) tasarlanmaya başlanmıştı. Artun'a göre:

heykelleri ile ünlü Aerotrope şirketidir.

27 Glueck, 1990

> Thomas Krens'in müzeleri, "mimarlık sattığını" söylediği birer gösteri (*spectacle*) merkezidir. Bu müzelerin, sanatı tamamıyla ezen mimarlıkları sayesinde, her biri küresel bir markaya dönüşen bir yıldız mimarlar (*startechture*) sistemi gelişir. Sanat müzesi, moda ve tasarım dünyasıyla, eğlence dünyasıyla eklemlenir. Müzeler ekonomiyle eklemlenen, birtakım kentleri ve şirketleri pazarlamaya yarayan, "katma değer" üreten işletmeler olarak görülür. Modern müzelerin beslediği sanat tarihi ve eleştiri birikiminden eser kalmaz. Çünkü modern müzelerin örgütlediği, tarih çalışmalarını ve eleştiri yazınını besleyen kamusallık bilinci çökmüştür.[28]

Sonuç

Yaklaşık otuz yıl önce Krauss'un yayımladığı makale, yazıldığı tarihte çok uluslu kapitalizmin henüz uç vermeye başlamış müzeleşme hummasının üzerinde neden bu denli durduğunu tartışmaya açar. Makalenin yayımlandığı tarih, tartışmayı biçimlendiren kavramların görece daha net bir açıklıkla benimsenebileceği sosyopolitik bir pozisyonun henüz mevcut olduğu bir tarihtir. Geçen otuz yıl içerisinde söz konusu kavramsal kompozisyonun hayli detaylı incelemelerle çok boyutlu bir labirente dönüştüğü rahatlıkla söylenebilir. Öyle ki bu kavramsal labirentin sanatsal, felsefi ve politik koridorları birbirleriyle çalışır ya da çatışır hale geldi. Bir başka deyişle günümüzde bu tartışmadan çıkarılabilecek sonuç hangi zihinsel tertibatın rehberliği ile ilerlendiğine göre değişebilir.

1990'ların başında bir grup entelektüel, karamsar bir öngörüyle görünürde totaliterlik karşıtı bir söylem ile aşındırılan gerçeğin (hakikatin) ya da nesnel olguların, yerini, kanaatler ve duygulara bıraktığını söylüyordu. Gerçekten de aynı tarihlerde liberal demokrasi ve katılımcılık gibi kavramların ön plana çıktığı politik söylemin ana ekseni, bireysel çoğulculuk üzerine çizilmiştir. Postmodern Durum'un dolaşıma çıkması ile NED'in (The National Endowment for Democracy-Ulusal Demokrasi Vakfı) kurulması arasındaki tarihsel çakışma komplo teorisyenlerinin iştahını kabartacak denli dikkat çekicidir. Bununla beraber Demokrasi Projesi olarak dünyaya yayılan bu politik hareketin uzantılarının yoğun biçimde kültür sanat alanıyla olan ilişkileri sorgulanmaya değer bir amaç birliğinin varlığını göstermeye devam etmektedir. Ned ve Postmodern Durum ile aynı tarihlerde Amerikan modernizmi de sanatı tarihsel avangardın politik bağlamı dışına çıkarır ve salt kendi üzerine bir düşünce egzersizi haline getirerek silahsızlandırır. Nihayet minimalizmin deneyimi nesnenin yerine geçirmesine giden yol, otoriter temsil rejiminde sanatçının izleyiciyi yerleştirdiği tiranik düzene karşı bağımsızlaştırıcı, vandal bir başkaldırı olarak sunulmasıyla çizilmiştir. Bu düşüncenin beden ve mekân ile kurduğu erken dönem bağlar, devrimci Rus avangardının sadece görsel gramerini değil evrensel ütopyacı dağarcığını da takip eder gibi görünür. Buna göre sanatın kamusallığı, kendi otantik derinliğini fark eden bireylerin inşa edeceği eşsiz (genuine) ya da halis demokrasi fikri ile üretilebilirdi. Hayatın içinde eriyecek sanat tüm yaşamı estetize ederek burjuvazinin kültürel ekonomik değerlerini yok edecek ve geriye toplumsal dönüşümü sağlayacak şiirsel bir lezzet kalacaktı. Fakat 70'lerin sonlarına doğru bu eğilim gittikçe kendi mese-

28 Artun, 2019

lerine doğru eğilen sanatı nihayet sadece kendini gösteren içbükey (concave) bir aynaya dönüştürdü. Bu noktada tarihsel avangardın kavram dağarcığı (vocabulary) geri çekildiği oranda salt biçimsel gramer yani soyutlama derinleşti. Bu durumda yapıt sürekli yenilenen bağlamlarla yeniden örülecek bir metinselliğe, spekülatif bir olanaklar ağına dönüştü. Tam da bu nokta sanatı bir çeşit halat oyunu gibi iki yana çekiştirilen iki kuvvetin arasındaki gerilimle doldurdu. Sanat bir yandan -Bourdieu'nun kavramsallaştırdığı üzere- bireyin toplumsallaşma sürecinde içselleştirdiği düşünme, hissetme ve davranma şemalarını (habitus) müzeler başta olmak üzere kurumsal yapılar aracılığıyla üretirken (bağlam halatının öteki ucunda) diğer yandan bu şemaları bozan radikal karşı konumlara uç verdi. Nihayet çağdaş sanatın eleştirel repertuarında sıklıkla tekrar edilegelen kriz, bu halatın iki yana çekilmesinden kaynaklanan düğümün gittikçe sıkılaşmasıdır. Başka bir ifadeyle bir sanat yapıtı içine yerleştiği bağlama göre hem kapitalist yeniden üretimin menkul kıymeti hem de devrimci potansiyeli harekete geçirecek bir fırlatma rampası olabilir.

Bu noktada önemli olan retorik beceri ya da ikna kabiliyetidir. Nihayet Krauss'un içinde bulunduğu kampın yerleştiği alan, kapitalizmin söz konusu retorik mücadeleyi kitle iletişim araçları, reklam stratejileri, halkla ilişkiler gibi bilgi ekonomisinin nasıl yapılır (know-how) birikimi aracılığıyla çok daha kolay manipüle ettiğini savunur. Sanat yapıtının metinselleşmesi görme biçimlerinden ziyade "okuma" biçimlerinin baskın hale gelmesini sağlar. Böylece yapıt ile izleyici arasında küratör metinleri, arşiv kayıtları (sanat tarihsel), eleştirmen yazıları gibi çevirmenler ve kurumsal yapılar yerleşir. Virtüözlük ve yaratıcılık sanatçı ya da eserden çok yorumcunun alanındadır. İletişimsel beceri üretimdeki emeğin yerini almıştır. İkna edilebilen izleyici sayısı, en iyi sanatçı ya da küratörün belirlenmesinde önemli etkenlerden birisidir. Sanatçı ve küratör bütün bu ilişkiler ağı içinde norm belirleyici olarak rol alır. Bununla birlikte bu süreç tarihsel birikimin tamamen geride bırakıldığı bir kopuş fikri ile ele alınamaz. Nitekim avangard örneğinde olduğu gibi eski öznellik kodları çözülüp bir çeşit hayalete dönüşerek hem kültürel yeniden üretimin hem de baskın sanatsal pratiklerin ardında varlığını devam ettirmektedir. Başka bir tabirle katı olan her şey buharlaşarak form değiştirmiştir. Baudrillard'a atıfla artık temsil edilemeyecek biçimde yerinden edilmiş gerçekliğin simülasyona dönüşmesinin altında hala hakikat arzusu vardır. Bu durumda nesneler, formlar, kavramlar vb. bir çeşit negatif ilişkilenme modeli ile kavranır. Zihniyetin yerleşik şebekesinde atanmış anlamları olan bu (düşünce jeneratörü) yapıların tarihsel yüklerinden kurtulup içinin boşaltılması ile oluşan boşluğa (mekâna) deneyim yerleşir. Fakat kabuğun aynı kalmasından dolayı anlamlandırma sürecinde bir kısa devre oluşur. Çağdaş sanatın reklamcılık sektöründen ödünç aldığı stopper taktiklerinden bir tanesi olan şok, sansasyon, efekt üretimi bu kısa devreye bel bağlamaktadır. "Kendi başına algılayamayan özne, artık haritalanamayan ya da bilinemez bir derinlikten ortaya çıkan işaretleri çözmek için baş döndürücü bir çaba içindedir." Yargı gücünü ya da hakimiyetini yitiren izleyici, deneyim adına ayırt edemediği görüntülerin şatafatlı akışına kendini bırakır. Deneyim-yoğun müze ve galerinin hiper mekanları Jameson'un "histerik yüce" dediği çok eski bir formun tanıdıklığıyla desteklenen alanlardır. Yani sanatsal deneyim,

sürekli dozu arttırılacak bir bağımlılığın ekstazik bir efekte dönüştürdüğü (bastırılmış) eski öznelliğin "telafi edici dekoratif neşesini" üretir.

Sanayi sonrası fabrika ve hangarlarda kaybolmuş görünen sanat, birbirleriyle rekabet eden müzelerin gittikçe büyüyen dijital duvarlarında, resimleri Rothko'nun belirlediği mesafenin çok daha yakınına getirdi. Fakat Rothko'nun aşkın deneyimini ne derecede ürettiği muğlak. Benzer biçimde devasa bir mekânın tamamına yüksek çözünürlüklü projeksiyon makineleriyle yansıtılan ve yazılım mühendislerinin hareketlendirerek izleyiciyi içine soktuğu bir Van Gogh resminin, Jameson'ın ileri sürdüğü üzere köylü dünyasının sefaletine dair tarihselliği ne derece açığa çıkardığı artık hayli tartışmalıdır. Algoritmalarla üretilen renk dalgalarının insanı içine çeken hipnotik etkisi, müze ve galerilerin "volatilitesi yüksek" bir yatırım aracı olarak mali portföylerine giren NFT'leri tabiri caize kurumsalın aklayıcı suyuna yatırıp acısını almaları, deneyimin kapitalist yeniden üretim için ne oranda araçsallaşabileceğinin radikal örnekleridir. 1967 gibi erken bir tarihte minimalizme gelen en sert eleştirilerden birini yazan (Art and Objecthood) Michael Fried'a göre, sanatın salt deneyim haline odaklanması yozlaşmış bir duyarlılıktı. Bu haliyle minimalist estetik bir tiyatrallik ya da olmakta olana, olmakta olduğu an tepki veren bir mevcudiyet deneyiminden başka bir şey değildi. Eğer izleyici bir deneyime, bir deneyim yaşayacağı özbilinci ile dahil olursa yaşadığı şey, özdeş değil ancak tiyatral bir deneyim olurdu. Dolayısıyla bu nevi bir tiyatrallik minimalizmin esas hedefi olan fenomenolojik derinliği muhakkak biçimde keserdi. Fried'ın yazısı minimalist estetiğin teorik bağlamını genişletirken diğer yandan 21 yy'la doğru deneyim pazarlamayı operasyonel faaliyetlerinin önemli bir kalemi yapan kurumların hareket stratejisini görmüş olması bakımından önemlidir. Gerçekten de 1990'lardan sonra sanatsal deneyimin eğlencelik hale gelmesi müzenin lunaparklaşarak tarihsel ve kamusal misyonunu terk etmesine neden olmuştur. Müzenin ambalajı ya da yıldız mimarın tasarladığı kurumun zarfı, içeriğinden çok daha önemli hale gelmiştir. Bu göz kamaştırıcı ikonik binalar, küresel ağda birbirlerine "çağdaşlığın görüntü düzeyinde sahnelendiği duygusu" ile bağlanır. Bununla birlikte aynı yapılar kelimenin tam anlamıyla sanata da ev sahipliği yapmaktadır; zira çağdaş sanatın kendisi de ürettiği deneyim gibi hiper-kurumsallaşmıştır. Claude Gintz'e atıfla sanat eserinin kamusal varlığından ya da düpedüz varlığından ancak kurumsal ve kültürel aygıta zorunlu olarak dahil olmasıyla söz edilebilir. Bu bağlamda da paradoksal biçimde kendi sınırlarının dışına ya da ötesine çıkmak için durmaksızın gerçekleştirdiği ataklar aynı zamanda kurumların sınırlarını zorlamakta ve sürekli yeni sorular yeni patikalar belirmektedir. Dolayısıyla müzeyi sadece geç kapitalizmin suç mahali olarak görmek sosyopolitik perspektifte önemli kaymalara neden olmaktadır. Velhasıl son olarak denilebilir ki sanat kamusal potansiyelini -Reinhardt'ın 1946'da söylediği üzere- kendisini seyreden izleyicinin diyaloga alan açan eleştirel mesafesi içinde hala korumaktadır.

KAYNAKLAR

Alberro, A. (2009). Düşünce Olarak Sanat, (E. Özgür, Çev.) *Sanat Dünyamız,*110, Bahar, İstanbul: YKY, s. 76-94.

Antmen A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları.

Artun A. (2015). *Sanatın İktidarı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Barr, A. (1936). Cubism and Abstract Art, *Museum of Modern Art,* New York, p. 9.

Breslin, J. (1993). *Mark Rothko: A Biography.* Chicago: University of Chicago Press, p.p. 309.

Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Kabalcı

Guilbaut, S. (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, (E. Gökteke, Çev.), İstanbul: Sel Yayınları, s. 276.

Jameson, F. (1984). Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left. Review*, (146), July-August, p.p. 59- 92.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field, *Octobe*r, Spring, *Sanat Dünyamız*, (T. Birkan, Çev.) 82, Kış 2002, s.103-110.

Krauss, R. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum, *October,* (54), Autumn, The MIT Press, pp. 3-17.

Langsner, J. (2002) Four Abstract Classicists , *Abstract Art in the Late Twentieth Century.* (F.Colpitt. Ed.) Cambridge: Cambridge University Press, p.p. 110.

Nagy, L. M. (2012). *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*, Newburyport : Dover Publications.

Plotnitsky, A. (2019). Structure, Sign, and Play and the Discourse of the Natural Sciences: After the Hyppolite-Derrida Exchange, *MLN*, V.134, N. 5, December, pp. 953-966,

Polcari,S. (1992). Orozco and Pollock: Epic Transfigurations. *American Art* (6),3, p.p. 37–57. http://www.jstor.org/stable/3109102. e.t: 21.04. 2022

Reinhard,A. (1962). Art as Art, *Art International*, (VI),10, December

Robbins, C. N. (2018). The Sensibility of Michael Fried Criticism, 60 (4), 429–454. https://doi.org/10.13110/criticism.60.4.0429

Rothko, M. (2005). Statement on his attitude in painting, 1949, *Writings on art*, M. López-Remiro (Ed.), New Haven and London: Yale University Press.

Ross, C, (1991). *Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology*, Cliffrod Ross (ed.), New York: Harry N Abrams Inc., p.p. 179

Smith T (1966). Samuel Wagstaff Jr'la yapılmış bir söyleşiden, *Artforum,* c.1, S.4, Aralık, New York, p.p. 18-19, *Sanat ve Kuram,* C. Harrison, P. Wood (ed.), (S. Gürses, Çev.), İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 803.

İnternet Kaynakları

Artun, A. (2019). Müzeciliği Piyasalaştıran Thomas Krens Yeniden Sahnede*, E-Skop*, Mart 8, https://www.e-skop.com/skopbulten/muzeciligi-piyasalastiran-thomas-krens-yeniden-sahnede/4645, e.t: 1.05. 2022

Bellcove, J. (2014), Artist Frank Stella Continues to Provoke, *The Wall Street Journal*, Nov 4,

https://www.wsj.com/articles/artist-frank-stella-continues-to-provoke-1415116961 e.t: 29.04. 2022

Glueck, G. (1990). Millions for Art, a Lot of It Unfinished, *The New York Times*, Jun 12, https://www.nytimes.com/1990/06/12/arts/millions-for-art-a-lot-of-it-unfinished.html, e.t: 21.04. 2022

Jameson, F. (2012). The Aesthetics of Singularity: Time and Event in Postmodernity, Georg Forster Lecture, https://www.youtube.com/watch?v=qh79_zwNI_s e.t: 19.04. 2022

Tesich, S. (1992). A Goverment of Lies, *The Nation Company L.P*. https://www.thefreelibrary.com/A+government+of+lies.-a011665982 e.t: 22.04. 2022

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1116354
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1395-1413. Araştırma | *Research*

ŞEHZADEBAŞI'NDA MİMAR KASIM AĞA DÂRÜLHADİSİ

ARCHITECT KASIM AGHA DARULHADIS IN SEHZADEBASI

Aysu ATEŞ*

Öz

XVII. yüzyılın Osmanlı başmimarı Kasım Ağa, yapı faaliyetlerinin yanında, özellikle siyasete olan ilgisi ve dönemin sadrazam, padişah hocası, valide sultan gibi önemli kişilikleriyle yakın ilişkisi dolayısıyla öne çıkmaktadır. Devrin sadrazamları tarafından vezirlik taslayan kişiler arasında anılan ve siyasi etkinliği nedeniyle defalarca sürgün edilen, hapsedilen ve katledilmek dahi istenen Mimar Kasım Ağa, başına gelen onca felakete rağmen siyasetle ilgilenmekten vazgeçmemiştir. 1651 yılında başmimarlığı sona eren ve Hadice Turhan Sultan'ın kethüdası olan Kasım Ağa, yakın dostu Köprülü Mehmed Paşa'nın 1656 yılında sadarete getirilmesini sağlayarak, büyük emeline ulaşmıştır. Bu tarihten sonra adına pek rastlanmayan Kasım Ağa'nın, kadı sicillerine dayanılarak 1662 yılında hayatta olmadığı anlaşılmaktadır. Mimarlığından ziyade siyasi yaşamdaki rolü nedeniyle anılan Mimar Kasım Ağa'nın kendi adına başkent İstanbul'da Şehzadebaşı semtinde inşa ettirdiği dârülhadisi, daha az bilinen bâni kimliğini yansıtması bakımından büyük önem taşımaktadır. XVII. yüzyılın ilk yarısında inşa edilen, XX. yüzyıl başlarına dek ayakta olduğu tespit edilen Mimar Kasım Ağa Dârülhadisi'nin konumu, kuruluşu, derecesi, işletim koşulları, geçirdiği onarımlar ve mimarisi ayrı başlıklar altında, Osmanlı arşiv belgeleri ve ağırlıkla *El-Hac Kasım Ağa ibn-i Ali* adlı vakfiyesine dayanılarak irdelenmiştir. Yapı türü seçiminin ve dârülhadisin konumunun Kasım Ağa'nın siyasi yönüyle ilişkisi üzerinde durulmuş ve günümüze ulaşamayan Mimar Kasım Ağa Dârülhadisi'nin çağın başkentteki Osmanlı medreseleri arasındaki yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Mimar Kasım Ağa Dârülhadisi, Mimar Kasım Ağa, Mimar Kasım Ağa Vakfı, Osmanlı Mimarisi, Şehzadebaşı*

Abstract

In the 17th century, the Ottoman chief architect Kasim Agha, stands out because of his interest in politics and his close relationship with significant personalities such as the grand vizier, the Sultan's Hodja, and the Queen Mother, apart from his building activities. Architect Kasim Agha, who was mentioned among those who pretended to be vizier by the grand viziers of the time, and who was exiled, imprisoned, and even wanted to be murdered many times due to his political activity, did not give up being interested in politics despite

* Öğr. Gör. Dr. , Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1270-3558 ♦ E-mail: ayssuates@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 13.05.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 02.12.2022*

all the disasters that befell him. Kasim Agha, who was appointed as *the kethuda* of Hadice Turhan Sultan in 1651, achieved his great aim by bringing Köprülü Mehmed Pasha to the grand vizierate in 1656. It is understood that Kasim Agha, whose name has not been found much after this date, was not alive in 1662, based on the kadı registers.

Among the Ottoman architects, there are also patrons who had various types of structures built in their name and pioneered the establishment of new neighborhoods due to the structures such as masjids they had built. Architects-patrons generally had structures built in their hometowns and in Istanbul. Due to the architectural etiquette, which is especially felt in the capital city of Istanbul, it cannot be expected that the structures of the architect-patron will compete with the structures of the grand vizier or the pasha in terms of location, architectural quality, and scale. Therefore, these unwritten rules, which are tied to architectural traditions, are especially effective in Istanbul. On the other hand, it is understood that Kasim Agha, who is at the forefront with his political relations, had a structure built in his name with his political visibility and motivation to reveal his claim. In this sense, the building differs from the other structures built by architects-patrons with the political identity of Kasim Agha.

Architect Kasim Agha, who is known for his role in political life rather than his architecture, had the darulhadis built in his name in the Sehzadebası district of the capital Istanbul, his of great significance in terms of reflecting the lesser-known patron identity. The location, establishment, degree, operating conditions, repairs, and architecture of the Architect Kasim Agha Darulhadis, which was built in the first half of the 17th century and determined to have survived until the beginning of the 20th century, are discussed under separate headings, based on mainly Ottoman archive documents and his waqf named *El-Hac Kasim* Ağa ibn-i Ali. The relationship between the choice of building type and the position of the darulhadis with the political aspect of Kasim Agha is also emphasized. As a result, the position of Architect Kasim Agha Darulhadis, which has not survived, among the Ottoman madrasahs in the capital of the era, has been tried to be determined.

Keywords: *Architect Kasim Agha Darulhadis, Architect Kasim Agha, Architect Kasim Agha Waqf, Ottoman Architecture, Sehzadebasi*

Giriş

Sanat ve siyaset ilişkilerinin iç içe geçtiği XVII. yüzyılda Osmanlı siyasi yaşamında meydana gelen olumsuz gelişmeler, Kasım Ağa ve Mustafa Ağa gibi mimarların siyasete olan ilgisinin artmasına ve saray entrikalarına katılmalarına yol açmıştır. Osmanlı başmimarlarının siyasette etkin olması, dönemin değişen siyasi koşullarıyla açıklanabilir. XVII. yüzyılda Sultan I. Ahmed'den (1603-1617) itibaren sancağa çıkma yerine *"kafes usulü"* yoluyla vaktinin büyük çoğunluğunu haremde geçiren, küçük yaşta ve deneyimsiz sultanlar tahta çıkmıştır.[1] Bu nedenle yönetimi belirli dönemlerde Valide Mahpeyker Kösem Sultan ve Valide Hadice Turhan Sultan üstlenmiştir.[2] Valide sultanların yönetimde bulunması, haremin ve anılan kadın sultanların yakınında, aralarında başmimarlar Kasım Ağa ve Mustafa Ağa'nın da bulunduğu görevlilerin devrin siyasi oyunlarına katılmalarına imkân sağlamıştır.

İmparatorluk coğrafyasındaki tüm resmî inşa ve onarım işlerinden sorumlu olan Hassa Mimarlar Ocağı[3], XVII. yüzyılın siyasi gelişmelerine bağlı olarak zayıflamaya başlamıştır. Sultan I. Ahmed'in saltanatının (1603-1617) ardından Osmanlı siyasi yaşamında meydana gelen kısa süreli taht değişimiyle eş zamanlı olarak Hassa Mimarlar Ocağı'nda da sorunlar ortaya çıkmıştır. Sultan Ahmed'in yaşamını yitirmesinin ardından aklî dengesinin yerinde olmadığı öne sürülen Sultan I. Mustafa iki kez tahta çıkarılmış (1617-1618 ve 1622-1623) ve Sultan II. Osman (1618-1622) katledilmiştir.[4] İktidarda yaşanan bu değişim, sultanın otoritesini derinden sarstığı gibi, tahta her çıkıldığında dağıtılan cülus bahşişi, Osmanlı hazinesinin hızla boşalmasına yol açmıştır.[5] Osmanlı saltanatında yaşanan bu değişimler ile aynı tarihlerde Sedefkâr Mehmed Ağa'nın başmimarlığının ardından 1617/1618'den sonra mimarların çok kısa süreli olarak görevde bulunduğu, sürekli görev değişimlerinin yaşandığı görülmektedir. Sedefkâr Mehmed Ağa'dan sonra Ali Çelebi, 1027 H./1618 M. yılında başmimarlığa getirilmiş,[6] daha sonra 1030 H./1620-1621 M. yılında Ömer Ağa mimarbaşı olmuştur.[7] Bu tarihten sonra ise Kasım Ağa'nın başmimar olmasıyla, birkaç ay gibi kısa süreler içinde yaşanan görev değişimleri ve yüzyıl boyunca artan başmimar sayısı, mimarbaşılık mesleğindeki istikrarı

1 İnalcık, 2017, 85-87.

2 XVII. Yüzyılda Valide Kösem Sultan, Sultan IV. Murad'ın saltanat yıllarının (1623-1640) başından 1632 yılına kadar, Sultan I. İbrahim'in taht yıllarında (1640-1648) ve Sultan IV. Mehmed devrinin (1648-1687) ilk döneminde devlet yönetimini üstlenmiştir. Ardından Sultan IV. Mehmed'in validesi Hadice Turhan Sultan yönetimi devralmıştır. İnalcık, 2017, 187-188, 244, 271-274.

3 Hassa Mimarlar Ocağı'nın işleyişine ve görevlerine dair detaylı bilgi için bkz. Turan, 1963, 152-252; Sönmez, 1988, 251-258; Sönmez, 1999. 185-188.

4 Uzunçarşılı, 1995, 127-141; İnalcık, 2017, 166.

5 İnalcık, 2017, 184.

6 Parmaksızoğlu, 1974, 36.

7 Ömer Ağa'ya ilişkin başmimarlığın kendisine verildiğine dair Ru'us Kalemi'nin inha'sı ve yine aynı yıl Ömer Ağa›nın Hassa mimarları atamasında arzı bulunur. Orgun, 1938, 339.

bozarak Hassa Mimarlar Ocağı'nın işleyişine ciddi zarar vermiştir.[8]

On iki yaşında tahta çıkan Sultan IV. Murad'ın saltanatının (1623-1640) ilk yıllarında (1623-1632) validesi Mahpeyker Kösem Sultan, bir nevi padişah vekili olarak devlet yönetimini idare etmiş,[9] 1632 yılında ise 21 yaşına gelen Sultan IV. Murad'ın saltanatı resmen başlamıştır. İlk olarak ıslahat hareketlerine ağırlık veren Sultan IV. Murad, kısa sürede isyan hareketlerini bastırmış ve Doğu seferlerine çıkmıştır. *"Bağdat Fatihi"* olarak anılan Sultan, saltanatı süresince imparatorlukta asayişi sağlayarak toplumsal düzeni yeniden kurmuş ve hazinenin yeniden dolmasını sağlamıştır.[10] IV. Murad'ın iktidarında Valide Mahpeyker Kösem Sultan'ın yönetimi devraldığı süreçte, Kasım Ağa'nın adına ilk kez başmimar olarak 1005 H. /1622-1623 M. yılında rastlanmaktadır.[11] 1632 yılından sonra iktidarın güçlü olduğu dönemde Mimar Kasım Ağa'nın adı entrikalar içinde anılmamasına karşın, Sultan IV. Murad'ın ardından Sultan I. İbrahim'in saltanat yıllarında (1640-1648) Osmanlı yönetiminin yeniden zayıfladığı, validesi Mahpeyker Kösem Sultan'ın belirli bir dönem yönetimi üstlendiği[12] ve Hassa Mimarlar Ocağı'nın çözülmeye başladığı yıllarda, Kasım Ağa'nın yükselişi de başlamış, Sultan IV. Mehmed'in taht yıllarında (1648-1687) artarak devam etmiştir. Devlet yönetiminde meydana gelen otorite boşluğu, Kasım Ağa gibi politik mimar figürlerinin ortaya çıkması için gerekli zemini hazırlamıştır.

Na'ima Tarihi başta olmak üzere tarihsel kaynaklar üzerinden yaşamına yakından tanıklık edilebilen Mimar Kasım Ağa, Sadrazam Kemankeş Kara Mustafa Paşa, Padişah Hocası Cinci Hoca/Hüseyin Efendi, Sadrazam Köprülü Mehmed Paşa, Valide Hadice Turhan Sultan, Sadrazam Süleyman Paşa, Hoca Mehmed Efendi ve Baltacı Karakaş gibi çağın öne çıkan tarihi kişilikleriyle yakın ilişki kurmuş, Sadrazam Gürcü Mehmed Paşa ve Darüssaade Ağası Süleyman Ağa gibi isimleri ise karşısına almıştır. Söz edilen kişiler arasında yakın dostu Sadrazam Kemankeş Kara Mustafa Paşa'nın idamı üzerine mimarbaşılıktan azledilmiş, Köprülü Mehmed Paşa'nın sadarete getirilmesi için çabalarken sürgün edilmiş, hapsedilmiş ve katledilmek dahi istenmiştir.[13] Siyasetle

8 XVII. yüzyıl mimarlık ortamına dair detaylı bilgi için bkz. Ateş, 2022a. Adı geçen doktora tezi Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) 100/2000 bursu ile desteklenmiştir.

9 İnalcık, 2017, 187-188.

10 İnalcık, 2017, 214-227.

11 1005 H. /1622-1623 M. yılında Dikilitaş'taki Valide Hamamı'nın onarımında Kasım Ağa'nın adına rastlanmaktadır. Orgun, 1938, 337. Daha sonraki yıllarda yapılan çalışmalarda bu tarihin doğruluğu tartışılmış ve araştırmacının farklı bir tarihin olabileceğini söylemiş olduğu öne sürülmüştür. Dolayısıyla bu tarihe ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Eyice, 1979, 772.

12 İnalcık, 2017, 244-264.

13 Evliya Çelebi ve Osman Nuri Paşa'nın eserlerinde Mimar Kasım Ağa'nın öldürüldüğüne dair bir takım veriler bulunmakla birlikte, ölümünün ardından 1662 tarihli kadı sicillerinde öldürülen mimarların anıldığı gibi "maktul" olarak belirtilmemesi nedeniyle katledilmemiş olduğu akla yakın gelir. Çelebi, 1999, 268. Osman Nuri Paşa, 1992, 147. Kadı sicillerinde, 17 Şevval 1072 H./ 5 Haziran 1662 M. tarihli kayıtta Mimar Kasım Ağa'dan yalnızca "merhum" olarak söz edilmiştir. Yılmaz, 2019, 495.

ilişkisi, Osmanlı bürokrasisindeki kişilerle olan bağları ve yönetimde dolaylı olarak söz sahibi olma isteği dolayısıyla çağın diğer başmimarlarından ayrılan Kasım Ağa, Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu bunalımı gidermeye yönelik çabaları nedeniyle zamanla siyasi bir figüre dönüşmüştür.

1622/23 yılından aralıklarla 1651 yılına dek mimarbaşı olan Kasım Ağa[14], 1651 yılında Hadice Turhan Sultan'ın kethüdası olmuştur. Bu tarihten sonra mimarbaşılığı sona ermesine rağmen, 1662 yılında hayatının sonlandığını gösteren kadı sicillerinde mimar-ı sani/ikinci mimar olarak anılması[15], mimarlıktan tamamen uzaklaşmadığına işaret eder.

Osmanlı İmparatorluğu'nda kendi adına yapı inşa ettiren Mimar Ayas, Atik Sinan/Azadlı Sinan, Hayreddin Ağa, Alaeddin Ali/Acem Ali Ağa, Mimar Sinan, Mimar Hasan ve Mimar Mehmed Ağa olmak üzere birçok mimarın varlığı bilinmektedir. Anılan mimarlar arasında inşa ettirdikleri mescid türündeki yapılar dolayısıyla yeni mahallelerin kurulmasına öncülük eden mimarlara dahi rastlanır. Mimar-bâniler genellikle kökenlerinin dayandığı bölgede ve İstanbul'da çeşitli türde yapılar inşa ettirmiştir.[16] Özellikle başkent İstanbul'da yoğun olarak hissedilen mimari adap gereği, mimar bânilerin yapılarının sadrazam veya paşa yapılarıyla konum, mimari nitelik ve ölçek bakımından rekabet etmesi beklenemez. Dolayısıyla mimari geleneklere bağlanan ve yazılı olmayan bu kurallar özellikle İstanbul'da büyük ölçüde geçerliliğini korur. Buna karşın siyasi ilişkileriyle ön plana çıkan Mimar Kasım Ağa'nın, siyasi görünürlüğü ve iddiasını ortaya koyma motivasyonu ile kendi adına bir yapı inşa ettirdiği anlaşılır. Yapı, bu anlamda mimar-baniler tarafından inşa edilen diğer mimari eserlerden Mimar Kasım Ağa'nın siyasi kimliği ile ayrışır.

XVII. yüzyılda Kasım Ağa, başmimarlık görevine getirilmesinin ardından yaklaşık yirmi yıl kadar sonra, 1641 yılında bir vakıf kurmuş ve başkentte dârülhadis inşa ettirmiştir. Bu tarihlerde belirli bir maddi güce eriştiği anlaşılan Kasım Ağa'nın, kendi adına inşa ettirdiği dârülhadisi, vakfiye şartlarında belirtilmiş olması nedeniyle vakfın kuruluş tarihi olan 1641 yılından az önce inşa edilmiş olmalıdır. Osmanlı mimari adabı gereği başkentte bir dârülhadis inşa ettiren Kasım Ağa'nın, kökeninin dayandığı Arnavutluk'un Avlonya Sancağına bağlı, Temurunce Nahiyesinde, Grameç adlı karyede, cami merkezli bir külliye başta olmak üzere diğer Balkan kentlerinde köprü, han, suyolları, çeşme gibi farklı türde mimari eserler inşa ettirmiş olması, çağın güçlü bânileri arasında konumlandırarak, aynı zamanda ulaştığı siyasi-maddi gücü ortaya koyar.

XVII. yüzyılın ilk yarısında, vakfın kurulduğu 1641 yılı öncesinde, Kasım Ağa'nın başmimar olarak görev aldığı süreçte inşa edildiği anlaşılan ve XX. yüzyıl başlarına dek ayakta olduğu tespit edilebilen dârülhadisin ele alındığı bu çalışmada yapının konumu, işletim koşulları, geçirdiği onarımlar ve mimarisi, ağırlıkla Osmanlı arşiv belgeleri ile *El-Hac Kasım Ağa ibn-i Ali* adına düzenlenen vakfiyesine dayanılarak

14 Mimar Kasım Ağa'nın görev sürelerine dair detaylı bilgi için bkz. Afyoncu, 2001, 14-17

15 Yılmaz, 2019, 495.

16 Ateş, 2022b, 68-69.

irdelenmiştir.[17] Günümüze ulaşamayan Kasım Ağa Dârülhadisi üzerinden Mimar Kasım Ağa'nın geri planda kalan bâni yönü vurgulanmış ve yapının XVII. yüzyılda İstanbul'da inşa edilen medreseler arasındaki yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

Kasım Ağa Dârülhadisi'nin Kuruluşu ve Derecesi

Kasım Ağa Dârülhadisi'nin inşa tarihi olarak 1103 H./1691 M. yılının belirtilmiş olmasına karşın,[18] Şerî mahkemeye başvurularak, kadı tarafından onaylanan 1641 tarihli vakfın senedinde kaydedilmiş olması,[19] 1641 yılı öncesinde inşa edilmiş olduğunu gösterir. Çeşitli kaynaklarda *Mimar Kasım Ağa Medresesi* olarak anılan yapı[20], Kasım Ağa'nın vakfiyesinde açıkça *dârülhadis* olarak belirtilmiştir.[21] Bilindiği gibi, Osmanlı medreseleri *Umumî/Genel Medreseler* ve *İhtisas/Uzmanlık Medreseleri* olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. İhtisas medreseleri yani belirli bir alanda uzmanlık için kurulan medreseler ise kendi içinde dârülhadis, dârülkurra ve tıp medreseleri olmak üzere üç gruba ayrılır.[22]

Hadis öğrenimine ağırlık veren dârülhadisler, Hz. Muhammed'in söz ve davranışlarından kaynaklanan hadislerin tahsil edildiği eğitim yapılarıdır. Dârülhadiste eğitim alabilmek için genel medreselerde eğitim görmüş olmak ve dârülhadiste müderris/muhaddis olabilmek için ise hadis ilminde uzman ve liyakat sahibi olma şartları aranmıştır. Dolayısıyla dârülhadisler, genel medreselerden daha yüksek dereceli olarak kabul edilmekteydi. Buna karşın dârülhadislerin mimarisi, hücre sayısı ve özellikle de müderrislerinin pâyesi/kadro derecesi göz önüne alındığında, Osmanlı coğrafyasında inşa edilen tüm dârülhadislerin ihtisas medresesi derecesinde olmadığını, bu yapıların -genel medreseler gibi- çeşitli kademelerde inşa edilebildiğini gösterir.[23]

Kasım Ağa'nın vakfiyesinde kaydedilen *"İstanbul'da, Kasım Ağa Dâru'l-hadîsi'nde alem-i tefsir ve hadis-i kadir vesair ulum-ı akileye ve nakliyede mahir muhaddes olan kimseye hizmeti karşılığında günlük 20 akçe yevmiye verilecektir"* şeklindeki ifadeye göre müderris yevmî 20 akçe pâyelidir.[24] Müderrisin yevmiyesi üzerinden Kasım

17 Başmimar Kasım Ağa'nın *"El-Hac Kasım Ağa ibn-i Ali" adlı* vakfiyesi, Zilkade sonu 1050 H./Mart 1641 M. tarihli olup, günümüzde Ankara Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi'nde, Vakf-ı Cedit Defterleri, 62 numarada (Eski Numara: 2198/2237/7) yer almaktadır. Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Kuyud-ı Kadime Arşivi (TKG.KK), Vakf-ı Cedit Defterleri (VKF.Cd.), 62. Kuyud-ı Kadime ve İlmi Araştırmalar Birimi'nde görevli Uzman Hakkı Şahin başta olmak üzere, tüm arşiv birimi çalışanlarına gerekli kolaylıkları gösterdikleri için teşekkür ederim.

18 Hammer, 1998, 403.

19 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 7b.

20 Ayvansarayî, 1987a, 137; Kütükoğlu, 2000, 158; Hammer, 1998, 403; Nayır Ahunbay, 1988, 11.

21 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 7b.

22 Baltacı, 1976, 20-24.

23 Yardım, 1999, 171; Baltacı, 1976, 21.

24 *"zikr olunan dârülhadis de yevmi yirmi akce vezife ile alem-i tefsir ve hadis-i kadir vesair ulum-ı akileye ve nakliyede mahir muhaddes olan kimesneye virilüb…"* TKG.KK, VKF. Cd.,

Ağa Dârülhadisi'nin kuruluş yıllarında ihtisas medresesi seviyesinde değil, hadis eğitimi verilen bir tür "genel medrese" düzeyinde olduğunu söylemek mümkündür.[25]

Kasım Ağa Dârülhadisi'nin Konumu ve Bölgenin Tarihi Değeri

Kasım Ağa Dârülhadisi, Şehzadebaşı'nda, Hoşkadem Mahallesi'nde yer almaktaydı. Hafız Hüseyin Ayvansarayî'nin *Hadîkatü'l Cevâmi* adlı eserinde, Hoşkadem Mescidi'ne ilişkin bilgi verilirken, yapının civarında Ankaravî Mehmed Efendi Medresesi ile Kasım Ağa Medresesi'nin bulunduğu açıklanmış olup, Kasım Ağa'nın yapısından ayrıca bahsedilmemiştir.[26] Mimar Kasım Ağa Vakfiyesi'nde ise yapının konumu şöyle kaydedilmiştir;

> *"Hoşkadem Mahallesi'nde bir yönden Zeynelabidin Efendi Vakfı, bir yönden Ahmed Paşazade Vakfı ve iki yönden anayol ile sınırlı, eni ve boyu toplam 3800 zir'a arsa üzerinde olup… yine adı geçen bölge içindeki arsa üzerinde 10 birimli sağlam kubbeli kârgir odaların ve bir dershane bir su kuyusunu ve musluk ve helâlari kapsayan dârülhadis…"*[27]

Hadîkatü'l Cevâmi ve Kasım Ağa Vakfiyesi'ndeki belirtilen bilgiler ile örtüşür şekilde, 1009 H./1600 tarihli İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri'nde, Mahalle-i Mescid-i Hâcı Hoşkadem bölümünde, Vakf-ı dervîş Hâcı Zeynel'Abidîn ibn Dervîş Mehemmed kaydedilmiştir.[28] Dolayısıyla mevcut bilgiler, Kasım Ağa Darülhâdisi'nin, Hoşkadem Mescidi civarında yer aldığını doğrulamaktadır. Kasım Ağa Dârülhadisi'nin yakınında bulunan ve günümüze ulaşan Ankaravî Mehmed Efendi Medresesi ile Hoşkadem Mescidi, günümüzde Saraçhane'deki Büyükşehir Belediye Binası'nın yakınında yer alır.

İstanbul'da inşa edilen medreseler, tüm semtlere yayılabildiği gibi, genellikle büyük külliyelerin civarında ve özellikle de Süleymaniye medreselerinin inşasına kadar başkentin en yüksek dereceli Sahn-ı Seman medreselerinin dâhil olduğu Fatih Külliyesi[29] ve Çarşamba arasındaki bölgede bulunmaktaydı. Bu nedenle ilmiye sınıfı mensupları da genellikle bu bölgede ikamet etmişti. İstanbul'da medreselerin yoğun olarak inşa edildiği diğer bölgeler ise Bahçekapısı, Sultanahmet, Cağaloğlu, Çemberlitaş, Çarşıkapı, Beyazıt, Süleymaniye, Vefa, Vezneciler, Saraçhane ve Laleli semtleri idi.[30] XVII. yüzyılda çok

62, 14b.

25 Ayrıca yüzyılın sonlarında, 1103 M./1692 M. tarihinde ise "haric" kurulmuştur. Vekayi ül Fudela II, 321'den naklen Kütükoğlu, 2000, 159.

26 Ayvansarayî, 1987a, 137.

27 *"…Hoşkadem mahallesinde vaki bir tarafdan Zeynelabidin Efendi vakfı ve bir tarafdan Ahmed Paşazade vakfı ve iki tarafdan tarik-i amm ile mahdud tulen ve arzen be-hesab-ı mezbur üç bin sekiz yüz zira arsa üzerinde mebni olub… yine hudud-ı mezkure dahilinde ol arsa üzerinde on bab bünyan-ı mersus kubbeli kargir odaların ve bir dershane ve bir su kuyusunu ve musluk ve kenifleri muhtevi dar'ül hadisi…"* TKG.KK, VKF. Cd., 7a, 7b.

28 Canatar, 2004, 364-365.

29 Uzunçarşılı, 2014, 9-13.

30 Kütükoğlu, 2000, 6.

yönlü kişiliğiyle anılan Osmanlı âlimi Hezarfen Hüseyin Efendi, İstanbul'daki medrese sayısını 126 olarak açıklamıştır;"[31] Tarihsel kaynaklar üzerinden XVII. yüzyılda İstanbul'da yirmi dört medresenin inşa edildiği tespit edilebilmektedir. Bu medreselerden ise yalnızca dokuz tanesi günümüze ulaşabilmiştir.[32]

Medrese öğrencileri, yalnız bağlı bulunduğu medreseden değil, aynı derecede olmak şartıyla farklı medreselerdeki müderrislerin derslerinden de faydalanabilmekte olup, müderrisin yaşamını yitirmesi halinde, hayatını kaybeden müderrisin öğrencileri yine aynı derecedeki diğer medreselerde eğitim görebilmekteydi. Dolayısıyla hem öğrencilerin hem de müderrislerin farklı medreselere kolayca ulaşım sağlayabilmesi, dönemin imkânları göz önüne alındığında medreseler arasındaki mesafeye bağlıydı. Bu nedenle medreseler genellikle birbirine yakın inşa edilmişti.[33]

Medreseler, yalnız sınırlı saatlerde eğitim amacıyla faydalanılan yapılar olmadığı gibi, yaşamlarını medresede sürdüren ve kendilerine ait hücrede konaklayan öğrencilerin temel ihtiyaçlarını burada karşılamaları nedeniyle su ihtiyacı hayatî önem taşımaktadır. Dolayısıyla medreselerin genellikle büyük külliyelerin civarında yer alması, aynı zamanda akar su teminiyle de ilişkilendirilebilmektedir.[34] Kasım Ağa Dârülhadisi, Divanyolu'nun ve Şehzade Mehmed Camii'nin yakınında olmasına karşın, sur içinde paralel olarak ilerleyen Süleymaniye Suyolu gibi kentin ana isale hatlarının çok yakınında değildir. Nitekim ana suyollarından katma sular aracılığıyla su temin edildiğine dair bir kayda da rastlanmamıştır. Bunun dışında, suyollarının uzağında yer alan medreselerde kuyular açılması, su temini konusunda yardımcı olabilmekteydi. El-Hac Kasım Ağa ibn-i Ali Vakfiyesi'nde dârülhadiste bir su kuyusunun varlığının belirtilmesi,[35] medresedeki su ihtiyacının kuyudan karşılandığına işaret eder.

Kasım Ağa Dârülhadisi, Şehzade Mehmed Külliyesi ve günümüze ulaşamayan Ebu'l Fazl Mahmud Efendi Medresesi[36] gibi yapıların yakınında, Doğu Roma devrinde *Mese* Osmanlı devrinde ise özellikle başlangıç noktasında kısmen aynı güzergâhı izleyen ve *Divanyolu* olarak anılan tarihi arterin civarında bulunmasından dolayı konum itibarıyla oldukça önemlidir. Kasım Ağa Dârülhadisi'nin Şehzade Mehmed Külliyesi gibi tarihsel

31 *"...İstanbul dâhilinde olan Hâric ve Dâhil ve Mahrec cem'an yüz yirmi altı medresedir.* Hezarfen Hüseyin Efendi, 1998, 52.

32 Zeynep Nayır Ahunbay ise XVII. yüzyılda inşa edilen eğitim kurumu (medrese, dârülhadis, dârülkurra, sıbyan mektebi) sayısını 25 olarak tespit etmiştir. Bu yapılardan yalnızca dokuz tanesi günümüze ulaşmıştır. Ahunbay, 1988, 11.; XVII. yüzyılın ortalarında sur içinde toplam 122, Eyüp ve Kasımpaşa ile birlikte 131 medrese kaydedilmiştir. Özergin, 1973-1974, 268.

33 Kütükoğlu, 1976-1977, 283.

34 Kütükoğlu, 1976-1977, 283-284.

35 Kasım Ağa Dâru'l-Hadîsi'nde bir su kuyusu olduğu, Kasım Ağa'nın vakfiyesinde belirtilmiştir. TKG.KK, VKF. Cd., 62, 7b.

36 Ebu'l Fazl Mahmud Efendi Medresesi'nin inşa tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, Sultan I. İbrahim'in saltanat yıllarında (1640-1638) inşa edildiği öne sürülür. Yapı hakkında detaylı bilgi için bkz. Eyice, 1959, 147-162.

öneme sahip yapıların yakınında yer alması, ilk bakışta su temini ve diğer medreseler ile akışın sağlanabilmesi adına yürüme mesafesinde bulunmasıyla ilişkilendirilebilmesine karşın dârülhadise katma sular aracılığıyla su sağlanmasına dair bir veri bulunmaması, bu ihtimali zayıflatır. Diğer taraftan dârülhadisin bânisi Kasım Ağa'nın politik yönü göz önüne alındığında yapının konumlandığı bölge olarak bu yerin seçiminin tamamen tesadüfi olmadığı anlaşılır. XVII. yüzyılda Evliya Çelebi, Sadrazam Melek Ahmed Paşa'nın (1650-1651) ağzından aktarılan söylemlerde Mimar Kasım Ağa'nın adı, dönemin entrikalar ile öne çıkan siyasi kişiliklerinin yanında ve vezirlik taslayan kişiler arasında anılmıştır;

> *"...Biri ibtidâ Bektâş Ağa ve Ömer Çelebisi ve İkinci Çelebi Kethüdâ ve Halîl Yazıcısı ve üçüncü Yeniçeri Ağası Kara Çavuş ve Kâtibi Yûsuf Çelebi ve Alahoz Mehemmed Efendi ve Sarı Kâtib ve* ***Mi'mâr Mustafâsı*** *ve Vâlide Sultân ve* ***Koca Mi'mâr*** *(Mimar Kasım Ağa), bunların emsâli niçe yüz vüzerâlık peresesinde âdemlerden bî-zâr olmuşdum..."*[37]

Yaşamının son yıllarında muhtemelen mimarbaşılığındaki yeteneğinden ziyade ilerleyen yaşı dolayısıyla Koca Kasım veya Koca Kasım Ali olarak anılan mimar, tıpkı öykündüğü sadrazamlar gibi Divanyolu'nun yakınında ve çağın sadrazamlarının tercih ettiği gibi bir tür medrese olan dârülhadis inşa ettirmiştir. Anıtsal yapı inşasının azaldığı XVII. yüzyılda, Sultan Ahmed ve Yeni Camii külliyeleri dışında genellikle Divanyolu üzerinde Kemankeş Kara Mustafa Paşa, Köprülü Mehmed Paşa, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa gibi sadrazamlar tarafından medrese merkezli ve küçük ölçekli külliyeler inşa edilmiştir. Anılan bâniler arasında Köprülü Ailesi'nin külliyeleri, Kasım Ağa'nın dârülhadisinden daha geç tarihli olmasına karşın Defterdar Ekmekçizâde Ahmed Paşa ve Sadrazam Kuyucu Murad Paşa'nın, Osmanlı döneminde çeşitli kollara ayrılan Divanyolu üzerindeki külliyeleri daha erken tarihlidir. İlginç olan ise yakın dostu Kemankeş Kara Mustafa Paşa'nın XX. yüzyılda yol çalışmalarında feda edilen külliyesi, Kasım Ağa Dârülhâdisi (Vakfı) ile aynı yıl olan 1641 tarihinde inşa edilmiştir.[38] Başmimar ardından kethüda olan Kasım Ağa, doğrudan Divanyolu üzerinde olmamasına karşın, anılan tarihi güzergâhın hemen yakınına bir dârülhadis inşa ettirmiştir. Bu durum, Evliya Çelebi'nin Kasım Ağa'nın vezirlik peşinde olması yönündeki eleştirilerinde haksız olmadığını gösterir.[39] Yalnızca politik yaşamda değil, gerek konumu gerek ise yapı türü seçimi bakımından kendi adına inşa ettirdiği dârülhadisi üzerinden sadrazamların/siyasi elitlerin arasında yer edinme çabası vurgulanır.

Şehzadebaşı semti, XVIII. yüzyılda Ankaravî Mehmed Efendi Medresesi ve Damat İbrahim Paşa Külliyesi gibi yapıların inşasıyla önemini sürdürmüştür. Özellikle

37 Çelebi, 1999, 268.

38 Kemankeş Kara Mustafa Paşa Külliyesi, 1051 H./1641 M. tarihinde inşa edilmiştir. Ayvansarayî, 1987b, 11.

39 Mimar Kasım Ağa gibi devrin sanat ve siyaset ilişkilerinde rol oynayan, erken Osmanlı mimarlık ortamında vezir ve mimar yönüyle öne çıkan Hacı İvaz sayılır. Detaylı bilgi için bkz. Keskin, 2021, 160.

Divanyolu üzerinde yer alan Damad İbrahim Paşa Külliyesi dâhilindeki arasta nedeniyle güzergâhın bu kısmı *"Direklerarası"* olarak anılmış olup, arasta yalnızca XX. yüzyıl başlarına dek kısmen ayakta kalabilmiştir.

Arnavut asıllı Kasım Ağa'nın vakfiyesinden, Balkanlarda ve özellikle de İstanbul'da çok sayıda mal varlığı ve arsasının olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu araziler arasında ikamet ettiği konağının Molla Hüsrev Mahallesi'nde yer aldığı vakfiyesinde iki yerde tekrarlanmıştır[40];

> *"...Molla Hüsrev Mahallesi'nde bulunan, bir yönüyle ruznamçeci İbrahim Efendi Vakfı, bir yönüyle Pertev Paşa Vakfı, bir yönüyle Ekincizade Ahmed Paşa Vakfı ve bir yönüyle de çıkmaz sokak ile sınırlı, çok katlı ve tek katlı birçok evi içine alan ve sofalar ve ahır ve kuyular ve helâları kapsayan içinde sakin olduğum mülk menzilimi..."*[41]

Kasım Ağa'nın ikametgâh olarak kullandığı konağın, dârülhadisinin bulunduğu Hoşkadem Mahallesi'nin yakınlarındaki Molla Hüsrev Mahallesi'nde yer alması, Kasım Ağa'nın bu bölgeye olan ilgisini gösterir. Süleymaniye ve Şehzade külliyeleri arasında kalan bu bölge, gerek Doğu Roma gerek ise Osmanlı devrinde paşalar, sadrazamlar ve vezirler gibi yönetici elitin ikamet ettiği bir bölge olmasından dolayı ayrıca dikkat çekmektedir.

Kasım Ağa Dârülhadisi'nin Görevlileri ve İşletim Koşulları

Tam adı *"El-Hac Kasım* Ağa *ibn-i Ali"* olarak geçen Başmimar Kasım Ağa'nın, Zilkade sonu 1050 H./ Mart 1641 M. tarihli vakfiyesi, günümüzde Ankara Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi'nde, Vakf-ı Cedit Defterleri'nde, 62 numarada yer alır. Kasım Ağa'nın vakfiyesindeki derkenar notlarında geçen *"Defterhâne-i Âmire'de hıfz olunup iktizâ ettikde sûret verilmek buyruldu Fî 25 Zilkade sene 84"* ifadeden, vakfiyenin 3 Mart 1674 tarihinde, Kasım Ağa'nın 1662 yılında hayatını kaybetmesinin ardından istinsah edildiği anlaşılmaktadır.[42] Vakfın kuruluş tarihi olan 1641 yılında, Osmanlı arşiv belgelerine göre Kasım Ağa'nın başmimarlığı devam etmektedir.[43] Kasım Ağa Vakfiyesi'nde dârülhadisin işletim koşulları ve dârülhadisin görevlileri tüm detaylarıyla

40 *"...Ashab-ı hayrat ve müberratdan olub mahmiye-i İstanbul'da Molla Hüsrev mahallesinde sakin atebe-i aliye-i sultaniye-i südde-i seniye-i hakaniye bil-fiil mimar başı olan iftihar'l havas ve'l mukarrebin muhtar ashab'l gar ve'l mekin âmir-i ebniye'l cevr ve'l ihsan makbul'l sudur ve'l erkan kıdvet'l azam menba'l mekarim ve'l meali El-hac Kasım Ağa ibn-i Ali..."* TKG.KK, VKF. Cd., 62, 4b.

41 *"...zikr olunan Molla Hüsrev mahallesinde vaki ve bir tarafdan Ruznamçeci İbrahim Efendi vakfı ve bir tarafdan Pertev Paşa vakfı ve bir tarafdan Ekincizade Ahmed Paşa vakfı ve bir tarafdan tarik-i has ile mahdud-ı dahiliye ve hariciyesi fevkani ve tahtani büyût-ı adide-yi muhtevi ve sofalar ve ahur ve kuyular ve kenifleri müştemil olub içinde sakin olduğum mülk menzilimi..."* TKG.KK, VKF. Cd., 62, 6b.

42 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 2b.

43 Kasım Ağa, 1050 H./1640-1641 M. ve 1051 H./1641 M. tarihinde başmimardır. BOA, MAD, nr.6248, s.30'dan naklen Afyoncu, 2001, 15; Kumbaracılar, 1937, 60.

kaydedilmiştir. Vakfiye şartlarına göre;

1. İstanbul'da Kasım Ağa Dârülhadisi'nde tefsir, hadis ve benzeri aklî ve naklî ilimler konusunda marifetli ve muhaddes olan kişiye hizmeti karşılığında günlük 20 akçe verilecektir.[44]
2. Birinci ve beşinci gün olmak üzere iki gün boyunca, hazır olan bir öğrenciye ilim öğretilip, bu konuda başarılı olan kişiye, dârülhadiste ders-i amm/asistanlık verilip, cumartesi, pazartesi ve çarşamba günleri medrese dâhilindeki öğrencilere ve dışarıdan gelen kişilere, anlatım, öğretim ve araştırma vazifesi karşılığında günlük 15 akçe verilecektir.[45]
3. Her odadan birer öğrenci, beşinci günde derslere hazır olup, her sabah namazdan sonra toplanıp, birer feth-i şerif okuduktan sonra sevabını Hz. Peygamber ve sahabelere göndermesi üzerine her birine hizmeti karşılığında günlük 2 akçe verilecektir.[46]
4. Mücevvid (Kur'an'ı doğru, güzel okuyan) ve ehl-i Kur'an bir kişi darülkurra şeyhi olup, cumartesi, pazartesi ve çarşamba günleri 10 öğrenciye, Kur'an talimi yapıp, kendisine günlük 10 akçe, öğrencilerin her birine ise 1 akçe verilerek, toplamda 20 akçe ödenecektir.[47]
5. Bevvab/kapıcıya[48] kapıları kilitlemek-açmak, kuyudan su çekip, dârülhadisi temizlemek ve ferraşlık/temizlik hizmeti karşılığında günlük 2 akçe verilecektir.[49]
6. Hadis alimliği Şeyh Veli Efendi hayatta oldukça ona şart olup, hayatını kaybetmesi durumunda yerine dârülhadisin meclisine hazır ve dersine mülazım olan öğrencisinden ilm-i hadise bağlı ve muhaddislik hizmetini yerine getirmeye layık ve uygun bir kişi getirilecektir.[50]
7. İstanbul'da İbrahim Paşa Camii'nin şeyhlerinden ehl-i ilim ve ehl-i fazıl bir kişiye, cuma vaazını yerine getirme ve nasihat etmesi karşılığında günlük 10 akçe verilecektir.[51]
8. Ders-i amilliği/ders işleme ve adı geçen caminin (İbrahim Paşa Camii?) vaizliği hayatta oldukça Asım Efendi'ye şart olup, hayatını kaybetmesi durumunda, dârülhadisin dershanesinde ders meclisine melazım olan

44 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 14b.

45 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 14b-15a.

46 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 15a-15b.

47 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 15b.

48 Bevvab, aynı zamanda hücredekileri teftiş eder, özel işlere bakar ve bir usulsüzlük ile karşılaşırsa derhal müderrise haber vermekle yükümlüdür. Abdülaziz Bey, 1995, 76.

49 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 15b-16a.

50 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 16a.

51 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 16a-16b.

öğrencisinden aklî ve naklî ilimler konusunda âlim, dakik ve ders-i amil/ders işleme görevinin yerine getirilmesinde daha uygun ise o kişiye verilecektir.[52]

9. Kasım Ağa tarafından dârülhadisin öğrencileri için vakfedilen kitaplar, yalnız dârülhadisin öğrencilerine verilip, diğer yerlere verilmeyecektir.[53]
10. Bir kimse, ders-i amil'in talebi doğrultusunda, vakıf şartına uymadığı ve muhalif olduğuna dayanılarak men edilebilecektir.[54]
11. Her yıl aşure gününde adet olduğu üzere aşure pişirilerek fakir, fukaraya dağıtılacak ve sadaka verilecektir.[55]
12. Söz edilen görevlerin tamamen yerine getirilmesinin ardından kalan gelir, Kasım Ağa'nın diğer yapılarıyla birlikte, dârülhadisine sarf olunacaktır.[56]

Kasım Ağa Dârülhadisi'nde Onarımlar ve Yapının Zamanla İşlevini Yitirmesi

1641 tarihli Kasım Ağa ibn-i Ali Vakfiyesi'nde kaydedilmiş olması dolayısıyla XVII. yüzyılın ilk yarısında kurulmuş olduğu anlaşılan Kasım Ağa Dârülhadisi'ne dair daha geç tarihli çeşitli kayıtlara rastlanır. Bu bağlamda 1792 tarihli bir belgeden biri taşrada olmak üzere, on iki öğrenci ile eğitim faaliyetlerini sürdürdüğü anlaşılır.[57] Dolayısıyla dârülhadis kuruluşunun ardından yaklaşık yüz elli yıl sonra eğitim faaliyetlerine devam etmiştir. XIX. yüzyıl başlarında ise İstanbul'da, Kasım Ağa Dârülhadisi'nin de bulunduğu Hoşkadem Mahallesi'ni etkileyen büyük bir yangın felaketi meydana gelmiştir.

Osmanlı tarihçisi Lütfü Efendi'nin aktardığı bilgilere göre, İstanbul'un neredeyse yarısında etkili olan 1833 tarihli *Cibali Yangını*, 14 Rebiülahir 1249 H./ 31 Ağustos 1833 M. tarihinde Cibali kapısı civarındaki tüfenkhâneden başlamış ve çok sayıda kollara ayrılarak İstanbul'u etkisi altına almıştı. Yangının bir kolu Üsküplü civarındaki Çıngıraklı değirmen istikametine, bir kolu Aşıkpaşa Mahallesi'ne, bir kolu Fatih Camii yönüne, bir kolu Sofular Hamamı ve Horhor civarına, bir kolu Akarçeşme tarafına, bir kolu Süleymanive'de Bab-ı Fetva civarındaki Ayazma kapısı, Vefa meydanı, Süleymaniye Tabhanesi, Şehzade Camii civarına, bir kolu ise Kıztaşı ve Hoşkadem Mescidi tarafından ilerleyerek, ertesi güne kadar devam etmişti.[58] Hoşkadem Mescidi civarında ve Hoşkadem Mahallesi'nde bulunan Kasım Ağa Dârülhadisi, XIX. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen bu yangından ciddi zarar görmüş olmalıdır.

1833 tarihli Cibali Yangını'ndan sonra Kasım Ağa Dârülhadisi, 1869 yılında bir

52 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 16b.

53 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 15a.

54 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 16b

55 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 16a.

56 TKG.KK, VKF. Cd., 62, 21b-22a.

57 Kepeci, nr 6589/I, 12'den naklen Kütükoğlu, 2000, 159.

58 Cezar, 1963, 371-372.

mezun ve 17 öğrenci ile[59] eğitim faaliyetlerine devam etmiştir. XX. yüzyıl başında ise yapı onarım geçirmiştir. 6000 kuruşa mal olan bu onarım, vakfın mevcudundan ödenmiş olup, 1315 R./1900 M. mâli yılı bütçesine dâhil edilmişti.[60] Ardından 1330 R./1914 M. yılında harap durumda olmasına karşın dârülhilafe kadrosuna alınmıştır.[61] 1334 R./1918 M. yılında harap bir halde yoksul kimselerin barınması amacıyla kullanıldığına göre[62] asli işlevini kaybetmiştir. 1918 yılına dek harap bir halde de olsa ayakta olan yapıya, Hoşkadem Mahallesi'nin civarının betimlendiği XX. yüzyıl başlarına tarihlenen Pervititch ve Alman Mavileri haritaları başta olmak üzere çeşitli İstanbul haritalarında ve şehir planlarında rastlanmamıştır.[63] Buna karşın, Kasım Ağa Dârülhadisi'nin yakınında bulunan Hoşkadem Mescidi, Ankaravî Mehmed Efendi Medresesi gibi günümüze ulaşan yapılar belirtilmiştir (Bkz. Görsel 1-2). 1918 tarihli Büyük Fatih/Sultan Selim Yangını[64], harap durumda olan Kasım Ağa Dârülhadisi'nin olasılıkla tamamen ortadan kalkmasına neden olmuştur.

Kasım Ağa Dârülhadisi'nin Mimarisine Dair Düşünceler

Kasım Ağa'nın 1050 H./1641 M. tarihinde düzenlenen vakfiyesinde geçen ifadeler Kasım Ağa Dârülhadisi'nin mimari özelliklerine dair fikir vermektedir. Buna göre Kasım Ağa Dârülhadisi, bir külliyenin elemanı olarak değil, müstakil/bağımsız bir yapı olarak inşa edilmiştir. Yapı, bu özelliğiyle XVII. yüzyılda ağırlıkla Divanyolu'nda sadrazamlar tarafından inşa edilen medrese merkezli külliyelerden ayrılır. Bu durum, olasılıkla Osmanlı mimari adabı gereğince Kasım Ağa'nın Osmanlı sarayındaki hiyerarşik konumuyla açıklanabilir. Önce başmimar ardından kethüda olan Kasım Ağa'nın başkentte inşa edebileceği yapılar sınırlıdır. Buna karşın memleketi Arnavutluk'ta kendi adına cami merkezli külliye başta olmak üzere han, köprü, çeşme, suyolları gibi çok çeşitli yapılar inşa ettirmiştir.

Vakfiyesinde geçen *"...10 birimli sağlam kubbeli kârgir odaların ve bir dershane bir su kuyusunu ve musluk ve helâları kapsayan dârülhadis..."*[65] şeklindeki ifadeye göre, Kasım Ağa Dârülhadisi çağın diğer medreselerine göre daha küçük ölçekli olup[66],

59 Kütükoğlu, 2000, 159, 351.

60 Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Şûrâ-yı Devlet (ŞD), 150-56. (14 Ramazan 1317 H./16 Ocak 1900 M.); Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İrâde Evkâf (İ.EV), 24-28 (28 Şevval 1317 H./1 Mart 1900); Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Babıali Evrak Odası (BEO), 1451-108775 (4 Zilkade 1317 H./13 Mart 1900 M.).

61 Kütükoğlu, 2000, 159; Kütükoğlu, 1978, 81.

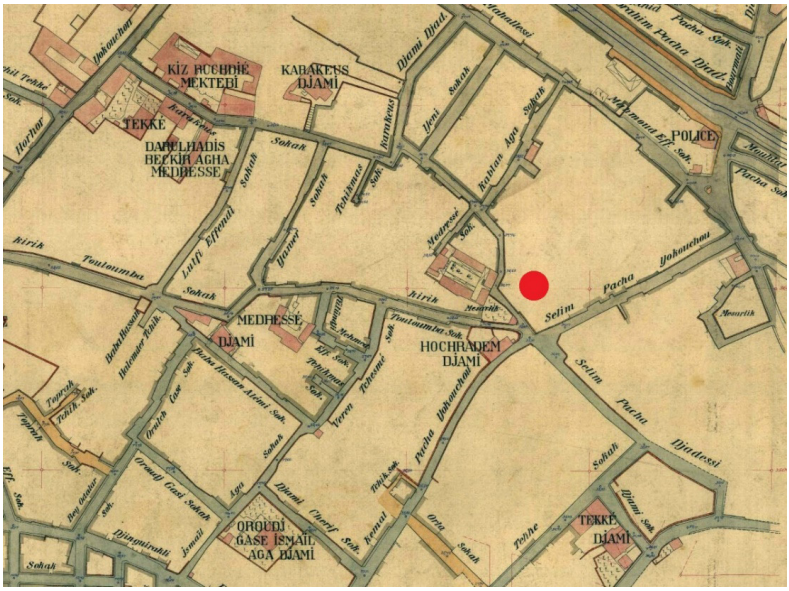
62 Kütükoğlu, 1978, 81.

63 Ayverdi'nin 19. Asırda İstanbul Haritası, 1815, 1821, 1853, 1860-1870, 1882 ve 1922 tarihli şehir haritaları, 1918 tarihli Necip Bey Haritası incelenmiş olup, yapıya dair bir ize rastlanmamıştır.

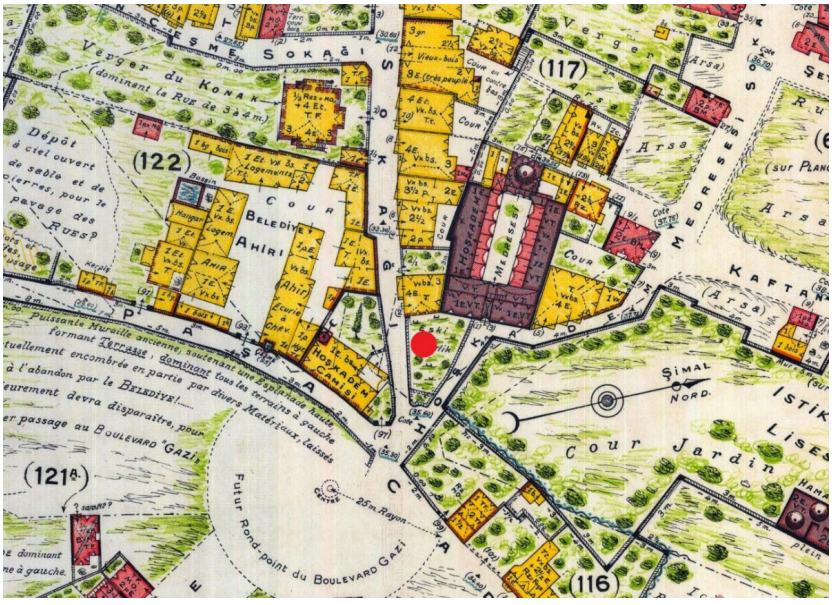
64 Cezar, 1963, 379-380.

65 *"...on bab bünyan-ı mersus kubbeli kargir odaların ve bir dershane ve bir su kuyusunu ve musluk ve kenifleri muhtevi dar'ül hadisi..."* TKG.KK, VKF. Cd., 62, 7a-7b.

66 XVII. yüzyılda inşa edilen Kuyucu Murad Paşa Külliyesi'ndeki medresede on dört öğrenci



Görsel 1. Alman Mavileri Haritası'nın detayında Ankaravî Mehmed Efendi Medresesi ve Hoşkadem Mescidi'nin bulunduğu bölge. (Alman Mavileri, İstanbul, 2006)



Görsel 2. Pervititch Haritası'nın detayında Ankaravî Mehmed Efendi Medresesi ve Hoşkadem Mescidi'nin konumları. (Jacques Pervititch Sigorta Haritalarında İstanbul, İstanbul, 2000)

on öğrenci hücresi, dershane/mescid ve hizmet birimlerinden meydana gelir. Kubbe ile örtülen öğrenci hücreleri kârgir olarak inşa edilmiştir.

Yapı, 1792 tarihli belgede, Kasım Ağa Vakfiyesi'nde de belirtilmiş olduğu gibi on hücreli olarak kaydedilmişti. Biri taşrada olmak üzere, on iki öğrencisi vardı. Sekiz odada birer kişi, kalan iki odada ise ikişer kişi konaklamış olup, birinin yanında hizmetini gören oğlu, diğer odada ise mülâzım bulunmakta idi. Mülâzım odasında başmülâzım yaşardı.[67] 1869 yılında ise bir mezun ve on yedi öğrencisi vardı.[68] Osmanlı medreselerindeki öğrenci hücrelerinde genellikle iki öğrenci konaklamıştır. Bu öğrencilerden daha kıdemli olan "oda nişin" ve hiyerarşik açıdan daha alt seviyede bulunan ise "sarf mollası" olarak anılmıştır. Sarf mollası, kıdemli öğrencinin yiyecek, temizlik gibi günlük ihtiyaçlarına yardım ederken, oda nişin ise kıdemsiz olan öğrencinin eğitimiyle ilgili konularda destek olmaktaydı.[69]

XX. yüzyılda harap bir hale geldiği anlaşılan Kasım Ağa Dârülhadisi'nin, 20 Ağustos 1330 R./2 Eylül 1914 M. tarihli bir belgeye[70] göre zemininin oldukça rutubetli ve hücre sayısının on bir olduğu belirtilmiştir. Ardından yine aynı belgede yapının on iki hücreli olduğu ve bu hücrelerin bir kişinin bile konaklaması için uygun olmadığı açıklanmıştır. Anılan belgede hücre sayısının on bir olarak ifade edilmesinin ardından, on iki odalı şeklinde belirtilmesi, medresenin farklı işlevli bir biriminin, örneğin dershane/mescidin de dâhil edilerek aktarılmış olmasından kaynaklanmış olabileceği gibi, 1641 tarihli vakfiyesinde ve 1792 yılındaki belgede hücre sayısı on olarak kaydedilmiş iken, daha geç tarihli belgede on bir olarak açıklanması, yapıya zamanla eklemeler yapılmış olabileceğine de işaret eder.

Söz edilen belgede beşi dışarıda olmak üzere, yirmi öğrencinin bulunduğu kaydedilmiştir.[71] Dolayısıyla Kasım Ağa Dârülhadisi'nin geç tarihlerde on bir hücreli olduğu kabul edilir ise dârülhadisin dokuz hücresinde iki öğrenci, iki hücresinde ise tek öğrenci konaklamış olmalıdır.

1330 R./1914 M. tarihinde harap durumda olduğu ifade edilen ahşap yapının, arkasının açık olmaması nedeniyle hava ve güneşten mahrum kaldığı, etrafının yüksek evlerle çevrelendiği ve arsasının çok dar olduğu kaydedilmiştir. Bu ifadeden açıkça hücrelerin arka cephesinin sağır olduğu ve yapının ufak boyutunun arsa ile ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca 1641 tarihli vakfiyede yapının açıkça kârgir olduğu izleniyor iken,

hücresi, Ekmekçizâde Ahmed Paşa Medresesi'nde on yedi öğrenci hücresi, Köprülü ve Merzifonlu Kara Mustafa Paşa külliyeleri dâhilindeki medresede on öğrenci hücresi, Bayram Paşa Külliyesi'ndeki medresede on dört öğrenci hücresi, Çinili Medresesi'nde ise altı öğrenci hücresi vardır. Ayrıca söz edilen külliyelerde, türbe, sebil ve dükkânlar gibi farklı türde yapılar da bulunur.

67 Kepeci, nr. 6589/1, 12'den naklen M. Kütükoğlu, 2000, 159.

68 Kütükoğlu, 2000, 159, 351

69 Abdülaziz Bey, 1995, 76.

70 Kütükoğlu, 1978, 81.

71 Kütükoğlu, 1978, 81.

daha geç tarihli bu belgede ahşap olarak belirtilmesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte, gusülhane, abdesthane, çamaşırhane ve diğer birimlerinin tümüyle harap olduğu, öğrenci iskânına câiz olmadığı ve yeniden inşasının da uygun olmadığı belirtilerek, yoksul kimseler tarafından işgal edilmiş olduğu ifade edilmiştir.[72] Bu tarihten sonra Osmanlı arşiv belgelerinde Kasım Ağa Dârülhadisi'ne rastlanmaması nedeniyle tamamen ortadan kalkmış olmalıdır.

XVII. yüzyılın ilk yarısından XX. yüzyıl başlarına dek yaklaşık 250 yıl ayakta kalarak, eğitim faaliyetlerini sürdüren Kasım Ağa Dârülhadisi'nin mimari özelliklerine dair mevcut bilgiler ışığında fikir yürütülebilmektedir. İnşa edildiği dönemde on hücreli olan, ardından hücre sayısı on bire çıkarılan dârülhadiste, hücre sayısının arttırılması, hücrelerin dizilimine göre "U" planlı medreselerde planın simetrisini bozacağı ve "L" planlı medreseler eklemelere daha müsait olabileceği için, olasılıkla öğrenci hücrelerinin dizilimine göre "L" planlı medreseler grubunda olmalıdır. Yapının dar bir arsa üzerinde yer alması da bu fikri desteklemektedir. Mevcut belgelerde, yapının ikinci bir kata ve avlusunun üzerinin kapalı olmasına dair bir veri olmadığı için, Osmanlı medreselerinde ağırlıkla tercih edildiği gibi tek katlı ve açık avlulu olmalıdır.

Yapının kuruluşunda on, daha sonra ise on bir hücreye sahip olduğu ve yapının arka cephesinde pencere açılmadığı açıklanmıştır. Bu nedenle tüm pencereler avluya dönük olarak tasarlanmış olmalıdır. Yapı malzemesi açısından bakıldığında ise başlangıçta kârgir olduğu açıkça belirtilen yapının, daha geç tarihli belgelerde ahşap olarak kaydedilmesi ve bununla birlikte hücre sayısındaki artış, yapının kapsamlı bir onarım geçirmiş olabileceğini veya büyük ölçüde yeniden inşa edildiğini düşündürmesine karşın medreselerin genellikle kârgir yapılar olması nedeniyle söz edilen ahşap ifadesi, yapıların iç mekânı veya hücre ve mescid/dershane dışındaki birimleri için geçerli olmalıdır.

Sonuç

Osmanlı mimarları arasında bâni olarak kendi adına çeşitli türde yapılar inşa ettiren ve inşa ettirdikleri mescid gibi yapılar dolayısıyla yeni mahallelerin kurulmasına dahi öncülük eden mimar isimlerine rastlanır. Mimar-bânilerin inşa faaliyetleri genellikle kökenlerinin dayandığı bölgede ve İstanbul'da yoğunlaşır. Özellikle başkent İstanbul'da yoğun olarak hissedilen mimari adap gereği, mimar-bânilerin yapılarının sadrazam veya paşa yapılarıyla konum, mimari nitelik ve ölçek bakımından rekabet etmesi mümkün değildir. Dolayısıyla İstanbul'da büyük ölçüde geçerliliğini koruyan, mimari geleneklere bağlanan ve yazılı olmayan bu kurallar çerçevesinde yapılar inşa edilmiştir. XVII. yüzyılda mimarlığından ziyade siyasi ilişkileriyle ön planda olan Kasım Ağa'nın, yapı türü seçimi ve yapının konumu bakımından siyasi görünürlüğünü ve iddiasını ortaya koyma motivasyonu ile yapı inşa ettirdiği anlaşılır. Bir başka deyişle, öykündüğü devlet adamlarının arasında yer alma isteği, kendi adına başkent İstanbul'da inşa ettirdiği bu yapı üzerinden somutlaşır. Yapı, bu yönüyle mimar-bâniler tarafından inşa edilen diğer yapılardan mimarın siyasi kimliği ile ayrışır.

72 Kütükoğlu, 1978, 81.

Tarihsel kaynaklarda Kasım Ağa Dârülhadisi'nin yakınında yer alan medreselerden detaylı olarak bahsedilmesine karşın, bu yapıdan yalnızca ismen söz edilmesi, küçük ölçekli ve teknik açıdan daha az gelişmiş, mütevazı bir yapı olduğuna işaret eder. Bununla birlikte XX. yüzyıla tarihlenen İstanbul harita ve şehir planlarında da betimlenmemiş olması, muhtemelen bu tarihlerde tümüyle harap bir halde ve işlerliğini yitirmiş durumda olmasından kaynaklanmıştır. XVII. yüzyılda mimari özellikleri bakımından büyük etki gösterememesine karşın, çağın sadrazam yapılarının yoğunlaştığı Divanyolu'na yakın konumu, ağırlıkla bânilerinin sadrazam olduğu medrese merkezli külliye inşasının arttığı bu yüzyılda, mescid veya çeşme yerine bir tür uzmanlık medresesi olan dârülhadis yapısı tercihiyle dönem beğenisine katılır. XVII. yüzyılın ilk yarısındaki siyasi figürler arasında yer alan sadrazamlardan Kuyucu Murad Paşa, Bayram Paşa ve Kemankeş Kara Mustafa Paşa gibi bânilerin nüvesi medrese olan külliyelerinin ufak boyutları göz önüne alındığında, geçmişten süregelen Osmanlı mimari geleneği bağlamında önce başmimar ardından valide kethüdası olan Kasım Ağa'nın mimari eserinin, anılan sadrazamların yapılarından daha gösterişli olması beklenemez. Dolayısıyla Kasım Ağa, başkentte bu kurallara uymak durumunda kalmış olmasına karşın memleketi Arnavutluk'ta doğum yeri olan Grameç'te kendi adına cami merkezli bir külliye inşa ettirmiştir.

Arnavut asıllı Kasım Ağa'nın, vakfiyesine göre inşa ettiği yapıların işlerliğini sağlayan ve gelir getiren mal varlığı, İstanbul ve Arnavutluk başta olmak üzere Balkanlardaki çeşitli bölgelerdedir. Zamanla Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlardaki topraklarını kaybetmeye başlaması, vakfın akarâtlarını/gelirlerini de ortadan kaldırmış ve olasılıkla dârülhadisin kendi işleyişini sürdüremeyecek duruma gelmesine yol açmıştır. Dârülhadisin, Arnavutluk'taki toprakların büyük ölçüde 1912-1913 Balkan Savaşları'nda elden çıkmasından kısa bir süre sonra 1914 yılında harap bir halde dârülhilafe kadrosuna alınması ve 1918 yılında ise kullanılamayacak duruma gelmesi, bu olasılığı güçlendirmektedir.

Osmanlı arşiv belgeleri ve ağırlıkla *El-Hac Kasım Ağa ibn-i Ali* Vakfiyesi'ne dayanılarak İstanbul'da Şehzadebaşı semtinde bulunan Kasım Ağa Dârülhadisi'nin ele alındığı bu çalışmada, yapının kuruluşu, derecesi, konumu, bölge ile ilişkisi, işletim koşulları, geçirmiş olduğu onarımlar ve mimarisi irdelenmiştir. Kasım Ağa Dârülhadisi, XVII. yüzyılın en ilginç tarihi kişiliklerinden biri olan, siyasi ilişkileri nedeniyle gücü gün geçtikçe artan ve eriştiği maddi güç çerçevesinde bir vakıf kuran Mimar Kasım Ağa'nın başkentte kendi adına inşa ettirdiği bir yapı olması dolayısıyla büyük önem taşımaktadır. Günümüze ulaşamayan yapı, Osmanlı arşiv belgeleri ve vakfiyesindeki ifadelere dayanılarak, plan, üst örtü, yapı malzemesi gibi tespit edilebilen mimari özellikleri bakımından XVII. yüzyılda İstanbul'da inşa edilen küçük ölçekli medrese örnekleri ile örtüşmektedir.

KAYNAKÇA

Abdülaziz Bey (1995). Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri. Tarih Vakfı Yurt Yay.. İstanbul.

Afyoncu, F. (2001). *XVII. Yüzyılda Hassa Mimarlar Ocağı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ateş, A. (2022a). *17. Yüzyılda Hassa Mimarlar Ocağı'nın Arka Planı; Başmimar-Bâni-Yapı İlişkisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ateş, A. (2022b), Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimar-Bâniler, *3. Uluslararası Avrasya T*ürk Sanatı Kongresi Özet Kitabı, 68-69, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Ayvansarayî, H. H. (1987a). *Camilerimiz Ansiklopedisi (Hadikatü'l Cevâmi). I*, *II* (İ. Terzi Haz.). İstanbul: Tercüman Yayınları.

Ayvansarayî, H. H. (1987b). *Camilerimiz Ansiklopedisi (Hadikatü'l Cevâmi). I*, *II* (İ. Terzi Haz.). İstanbul: Tercüman Yayınları.

Baltacı, C. (1976). *XV-XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri*. İstanbul: İrfan Matbaası.

(Canatar, M. Haz.) (2004). İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri 1009-(1600). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Çelebi, E. (1999). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 3. Kitap: İstanbul - Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 305 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu* (S. A. Kahraman, Y. Dağlı, İ. Sezgin, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cerasi, M. (2006). *Divanyolu*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Cezar, M. (1963). *Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri.

Dağdelen, İ. (Haz.) (2006). Alman Mavileri 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları *II.* İstanbul: Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Şûrâ-yı Devlet (ŞD), 150-56 (14 Ramazan 1317 H./16 Ocak 1900 M.).

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Babıali Evrak Odası (BEO), 1451-108775 (4 Zilkade 1317 H./13 Mart 1900 M.).

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İrâde Evkâf (İ.EV), 24-28 (28 Şevval 1317 H./1 Mart 1900).

Eyice, S. (1959). İstanbul'un Kaybolan Bir Eski Eseri: Kazasker Ebu'l Fazl Mahmud Efendi Medresesi, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, X (14), 147-162.

Eyice, S. (1979). Mimar Kasım Hakkında, *Belleten*, XLIII (172), 767-808.

Gül, A. (1997). *Osmanlı Medreselerinde Eğitim-Öğretim ve Bunlar Arasında Dâru'l-hadîslerin Yeri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Hammer, J.V. (1998). *Büyük Osmanlı Tarihi. 10*. İstanbul: Üçdal Neşriyat.

Hezarfen Hüseyin Efendi (1998). *Telhîsü'l-Beyân fî Kavânîn-i Âl-i Osmân*, (S. İlgürel Haz.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

İnalcık, H. (2017). *Devlet-i Aliyye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar- II Tagayyür ve Fesâd (1603-1656): Bozuluş ve Kargaşa Dönemi.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.

Kemalettin, A., (1934). Mimar Koca Kasım Ali, *Arkitekt, 1934* (05), 147-150.

Keskin, Ç., (2021), XIV-XV. Yüzyıl Osmanlı Mimarları ve Mimarlık Ortamı, *Fetih Öncesi Osmanlı Sanatı ve Mimarisi,* İstanbul: Literatürk Academia, 153-180.

Kumbaracılar, İ. (1937). Türk Mimarları, *Arkitekt*, *02* (74), 59-60.

Kütükoğlu, M. S. (1978), Dârü'l-Hilâfeti'l-Aliyye Medresesi ve Kuruluşu Arefesinde İstanbul Medreseleri, İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, *VII,* bölüm 1-2, 1-212.

Kütükoğlu, M. (1976-1977), 1869'da Faal İstanbul Medreseleri, *Tarih Enstitüsü Dergisi*, 7-8, 277-392.

Kütükoğlu, M. (2000). *XX. Asra Erişen İstanbul Medreseleri.* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Mustafa Nuri Paşa (1992). *Netayic ül-Vukuat Kurumları ve Örgütleriyle Osmanlı Tarihi,* III-IV (N. Çağatay, Haz.). Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Nayır Ahunbay, Z. (1988), 17. Yüzyıl İstanbul'unda Eğitim Kurumları, *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, Sempozyum Bildirileri 19- 20 Mart 1988,* İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.

Orgun, Z. (1938), Hassa Mimarları, *Arkitekt, 12* (96), 333-342.

Özergin, M. K. (1973-1974), Eski bir Rûznâmeye göre İstanbul ve Rumeli Medreseleri, *Tarih Enstitüsü Dergisi,* (4-5), 263-290.

Parmaksızoğlu, İ. (1974), Sultan Ahmed Camii Mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa, *Kültür ve Sanat,* 3, 32-39.

Pervititch, J. (2000). Jacques Pervititch Sigorta Haritalarında İstanbul: Istanbul in the Insurance Maps of Jacques Pervititch. İstanbul: Tarih Vakfı/Axa Oyak.

Refik, A. (1977). *Türk Mimarları*. İstanbul: Sander Yayınları.

Sönmez, Z. (1999), Osmanlı Mimarisinin Gelişiminde Hassa Mimarlar Ocağı'nın Yeri, Örgütlenme Biçimi ve Faaliyetleri, *Osmanlı*, *X*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., 185-188.

Sönmez, Z. (1988), Mimar Sinan ve Hassa Mimarlar Ocağı*, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 251-258.

Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Kuyud-ı Kadime Arşivi (TKG.KK), Vakf-ı Cedit Defterleri (VKF.Cd.), 62 (Zilkade sonu 1050 H./Mart 1641 M.).

Uzunçarşılı, İ. H. (1995). *Büyük Osmanlı Tarihi, III,* Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (2014). *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yardım, A. (1999). Osmanlı Devrinde Dârülhadîsler, *Osmanlı*, Ed. Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 163-175.

Yılmaz, C. (Ed.) (2019). İstanbul Kadı Sicilleri, 51 İstanbul Mahkemesi 10 Numaralı Sicil (H. 1072-1073 / M. 1661-1663), İstanbul: Büyükşehir Belediyesi, Kültür A.Ş Yay..

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1117487
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1415-1437. Araştırma | *Research*

BİLİNMEYEN BİR HATTAT: İZMİTLİ ALİ VASFİ EFENDİ'NİN HAYATI, HAT ALANINDAKİ LEVHA ÇALIŞMALARI VE KOCAELİ'DEKİ ESERLERİ

AN UNKNOWN CALLIGRAPHIST: *İZMİTLİ ALİ VASFİ EFENDİ*'S LIFE, CALLIGRAPHY PLATES, AND WORKS IN KOCAELİ

Saliha TANIK*

Öz

Bu makalenin konusunu İzmitli Ali Vasfi Efendi'nin hayatı ve hat alanındaki çalışmaları oluşturmaktadır. Ali Vasfi Efendi'nin 19.yy.'da yaşamış bir hat sanatkârı olduğu tarafımızca tespit edilmiştir. Söz konusu hattatın, verilen eserler doğrultusunda babasının Seyyid Hafız Ahmed Efendi olduğu bilinmektedir. Çalışmalarında, isminin sonuna "İzmidî" mahlasını kullanması, sözü edilen kişinin İzmitli olduğunu göstermektedir. Günümüzde hattata ait levha çalışmaları kapsamında sülüs-nesih hatlı kıt'a ve celi ta'lik hatlı levhaları tespit edilmiştir. Kocaeli'nin merkez ilçe, Kandıra ve Gölcük ilçelerindeki mimari eserler ve mezar taşları üzerinde ise Ali Vasfi Efendi'ye ait imzalı kitâbelere ulaşılmıştır. Sözü edilen mimari eserlerden çeşme ve cami yapılarının ön yüzeylerinde yatay dikdörtgen pano içinde yazılar taşa hakkedilmiştir. İki adet mezar taşı kitâbesinde ise dikdörtgen prizmal biçimli gövde bölümünün ön yüzeyinde kitâbe metni bulunmaktadır. Hattat, mimari eserlerde daha çok celi sülüs hatlı yazıyı tercih etmiştir. Bunun haricinde hattat, çalışmalarında celi ta'lik, nesih gibi yazıları da kullanmıştır. Taş kitâbelerdeki yazı, zeminden oyularak kabartılmış şekilde işlenmiştir. Levha çalışmalarında ise aharlanmış (kağıdın cilalanması) kağıda siyah mürekkeple yazı yazılarak rokoko üsluplu hat eserler oluşturulmuştur. Ali Vasfi Efendi'nin yazı karakterinde eski yazı geleneğini devam ettirdiğini ancak oluşan zaman içinde kendi tarzını da geliştirdiğini söylemek mümkündür. Söz konusu kişinin, İzmit Bağçeşme Namazgâh Şehitliği'nde medfun olduğu bilinmektedir. Hattata ait ulaşabildiğimiz eserlerinde kitâbe ve levha metinleri yerinde görülmüş, fotoğrafları çekilmiş, ölçüleri alınmış ve yazı analizleri yapılmıştır. Mahallî ölçekte çeşitli eserler vermiş olan İzmitli hattat Ali Vasfi Efendi'nin bilinmeyen eserlerini inceleyip Türk Sanat Tarihi alanına kazandırmak ve bu alandaki önemli bir eksikliği gidermek çalışmamızın temel amacını teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Ali Vasfi Efendi, Türk hat sanatı, Kocaeli, levha, taş eserler.*

* Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5406-2608 ♦ E-mail: saliha.tanik@hbv.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 16.05.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 22.11.2022*

ABSTRACT

The subject of this article is Ali Vasfi Efendi's life and his calligraphy works. Ali Vasfi Efendi was a calligrapher who lived in the 19th century. Considering his works, the father of the mentioned calligrapher was Seyyid Hafız Ahmed Efendi. Ali Vasfi Efendi used the pseudonym "İzmidî" after his name in his works, which suggests that he was from Izmit. According to a sample plate with thuluth-Naskh writings, Ali Vasfi Efendi gave ijazah to his student Seyyid Mustafa Nuri Efendi, who imitated his teacher. Today, within the scope of the studies on Ali Vasfi Efendi's plates and works, we identified thuluth-Naskh writing and a celi ta'lik plate in the form of a kıt'a (stanza). The fluency and consistency of the letters are important in the Basmele-i sharif in the form of a stanza. In his work, he created calligraphy in the rococo style. We found architectural works and tombstones on which the inscriptions were signed by Ali Vasfi Efendi in Kocaeli central district, Kandıra, and Gölcük districts. Among the mentioned architectural works, the inscriptions in a horizontal rectangular panel on the front side of the fountains and mosques were engraved on the stone. An inscription was on the front side of the rectangular prism-shaped part of two tombstones. Apart from celi ta'lik and nesih styles, our calligrapher preferred mostly celî thuluth style in his works. The stone inscriptions were carved from the ground and embossed. The calligrapher Ali Vasfi Efendi had his own style characterized by a closer stack of letters on the marble inscriptions than on the cartridges. He also created calligraphic plates using dark black ink on the hardened paper (glossy paper). Ali Vasfi Efendi put his signature by writing his name in a line after all his calligraphy works. His signature on the tombstone in the Hüseyin Pasha Mosque graveyard was written in mâil style. However, he only used his name "Ali Vasfi" in his signature on the tombstones instead of his pseudonym "İzmidî." Ali Vasfi Efendi wrote "Gafera'llâhu lehumâ " (May Allah forgive them) statement in " İzmidî-Gufira lehû " and celî ta'lik styles after his name on the fountain in Örcün village. The date inscriptions in the İzmit Kandıra Sultan Orhan Mosque were written in abjad numerals. Although some license plates with his signature were not included in the literature, suggesting his local fame, it can be argued that he was a respected and popular calligrapher in the region. It is possible to say that Ali Vasfi Efendi initially followed the traditional writing style, but he developed his style over time. In this study, we examined the surviving inscriptions and plates on-site and took photographs and measurements. The tomb of the calligrapher Ali Vasfi Efendi is in the Namazgah Martyrdom in Bağçeşme, located in the central district of Izmit. The primary purpose of our study is to examine the unknown works of the calligrapher Ali Vasfi Efendi, who created several works on a local level, and to contribute to the literature on Turkish Art History.

Keywords: *Ali Vasfi Efendi, Turkish calligraphy, Kocaeli, plate, stone works.*

Giriş

Arapça mastar ekinden türeyerek kelime anlamı olarak çizgi, satır, yol, yazı gibi mânâları barındıran "hatt" kelimesi[1] terim olarak Arap yazısını estetik ölçülere göre güzel biçimde yazma sanatıdır[2]. Yüzyıllar boyunca günümüze kadar gelişimini sürdüren söz konusu sanat dalının, Arabistan'da Lût gölü çevresinde yaşayan Arap asıllı Nabatî adlı bir kavmin basit şekillerden meydana gelen alfabesine dayandığı[3] fakat İslamiyetle birlikte büyük bir tekâmüle mazhar olarak İslam dininin bir kitâbet vasıtası olmuştur[4]. Hat sanatında, harflerin birbiriyle bütünleşmesiyle oluşan bir görünüş zenginliği ve yazının çeşitli formlarda meydana gelen kompozisyon özellikleri ile sonsuzluk ve yenilik kapısının aralanmasına sebep olmuştur[5]. Hat yazısını icra eden sanatkâra, ilk İslam dönemlerinde "kâtib, küttâb, verrak" sonrasında ise "hattât" denilmiştir[6] .

Araplardan Türkler'e hızlıca yayılan hat alanında en büyük hizmetin Türkler'in verdiği bilinmektedir. Türk hat tarihi IX. yy.'a kadar dayandırılmakta ancak en erken örneklerin İran Selçukîleri (1038-1157) tarafından verildiği belirtilmektedir[7]. Hat sanatı, Osmanlı döneminde ise ihtişamlı devrini yaşamıştır. Sülüste getirdiği yeniliklerle tanınan ve Anadolu'da XV..yy.'a kadar etkisini sürdüren Abbasi dönemi Türk asıllı hattat Yâkut Musta'sımî'den hareketle aklâm-ı sitteyi değiştirerek olgunluk mertebesine ulaştıran Şeyh Hamdullah (ö.1520) ekolü, sonrasında Hafız Osman (ö.1698) ekolü, Mustafa Rakım ve Mahmut Celâleddin ile birlikte Türk hat sanatı, en güzel örneklerini vermiştir[8]. Şeyh Hamdullah hat sanatında klasizmi başlatmış, Hafız Osman ise Türk hat sanatını klasik olgunluk devrine ulaştırmıştır[9]. Sülüs yazının iri çeşidi olan Celi Sülüs karakterli hat sanatı 19.yy. başında kemâl derecesine ulaşmış ve yine bu yüzyıl başlarında Türk nes'talik ekolü oluşturulmuştur[10].

Geleneksel sanatlar içinde önemli yer tutan hat sanatı, zaman içinde pek çok hattatı ortaya çıkarıp tanıtmasına karşın bazı hattatlar yetiştiği çevrenin dışına çıkamamış ve bu bağlamda sanatlarının mahallî ölçekte kalmasına sebep olmuştur. Araştırmamızın konusunu oluşturan İzmitli hattat Ali Vasfi Efendi'yi de tarihi kaynaklarda adına rastlanmamasından hareketle sanatının İzmit bölge sınırları içerisinde kaldığı yerel bir sanatkâr olarak tanımlamak mümkündür. Bu yazıda derlenebildiği ölçüde Hattat Ali Vasfi Efendi hakkında biyografi, hat alanındaki çalışmaları ve Kocaeli'nde meydana getirdiği 1 adet çeşme, 2 adet mezar taşı ve 1 adet cami kitâbelerini anlatmaya çalışacağız.

1 Devellioğlu, 2004, 341.

2 Derman, 1997, 427.

3 Alparslan, 1992, 1; Çetin, 1992, 14.

4 Çetin, 1992, 15; Derman, 2017, 22.

5 Derman, 1997, 427.

6 Serin, 1981, 17.

7 Alparslan, 2007, 13.

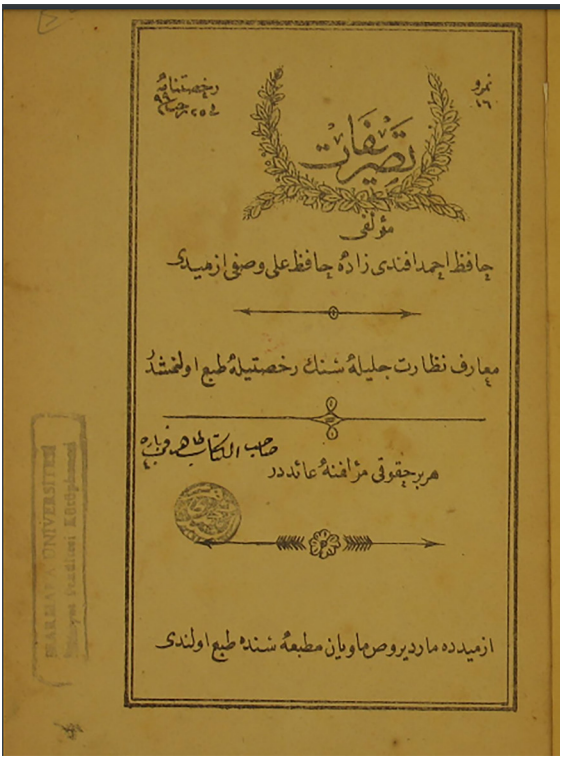
8 Rado, 1984, 8-9.

9 Alparslan, 2002, 425-426.

10 Alparslan, 2007, 15.

İzmitli Hattat Ali Vasfi Efendi'nin Hayatı

Hattat Ali Vasfi Efendi, araştırmamıza karşılık tarihi kaynaklarda[11] adına rastlanmayan bir hattattır. Tespit ettiğimiz eserlerinden hareketle Ali Vasfi Efendi'nin 19. yy.'da yaşamış İzmitli bir hat sanatkârı olduğu ve eserlerinde isminin sonuna "İzmidî" mahlasının getirildiği tespit edilmiştir. Vermiş olduğu eserlerdeki bilgiler ışığında babasının Seyyid Hâfız Ahmed Efendi olduğu ve kendisinin de babası gibi "Hâfız" ve "Seyyid" olarak anıldığı anlaşılmaktadır. Bir icâzet levhasından hareketle hocasının Seyyid Hafız Ahmed El Hulusî olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu kişinin, hattat olmasının yanı sıra döneminin Kocaeli'nde yetişen alimlerinden biri olduğu kanaatine varılabilir. Nitekim H. 1301 (M.1883) yılında basılan bir kitapta yazar olarak belirtilen kişinin Hafız Ahmed Efendi'nin oğlu Ali Vasfi İzmidî olduğu bilgisi mevcuttur. Arap Dili gramerine dair bilgi veren "Tasrifât" adlı söz konusu kitap[12] Arapça kaleme alınarak, İzmit'te Mardiros Mayvan matbaasında basılmıştır[13]. Müellifin ismi, eser üzerinde "*Hâfiz Ahmed Efendizâde Hâfız Ali Vasfi İzmidî*" olarak geçmektedir (Fot. 1). Söz konusu hattatın, Arapça gramerine dair eser kaleme almış bir hâfız olduğu kanaatinden hareketle döneminde Kocaelili alim ve ediplerinin yetiştiği İzmit Gazi Süleyman Paşa Medresesi ve Fevziye Medresesi, İzmit Pertev Paşa Külliyesi Sıbyan Mektebi, Şeyh Muhiddin Muallimhânesi, Kandıra Hacı Dursun Medresesi, Gebze Çoban Mustafa


تصريفات
مؤلفى
حافظ احمد افندى زاده حافظ على وصفى ازميدى
معارف نظارت جليلهسنك رخصتيله طبع اولنمشدر
مربوطى مؤلفنه عائددر
ازميدده ماردروس ماويان مطبعهسنده طبع اولندى

Fot. 1: Ali Vasfi Efendi'nin "Tasrifât" adlı Eserinin Kapak Sayfası (*Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Koleksiyonu/12511)*

11 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, 1970; Bursalı Mehmed Tahir Efendi, 1972; Rado, 1984; Alparslan, 2007.

12 4 fasıldan ibaret olan eserin 24 sayfadan oluştuğu ve her bir faslın bablara ayrıldığı bilinmektedir (Geniş bilgi için bk. Dikici, 2016, 1960).

13 Mardiros Mayvan matbaası, Kocaeli'nin Armaş (Akmeşe) bölgesinde Ermenilerin yönetiminde bulunan, 19.yy.'da faaliyet göstermiş bir matbaadır. (Geniş bilgi için bk. İpek, 2004, 9).

Fot. 2-3: Ali Vasfi Efendi'nin İzmit Bağçeşme Namazgâh Şehitliğinde Bulunan Mezarı

Paşa Medresesi[14] gibi kurumlarda öğrenim görmüş ve ders okutmuş olması muhtemeldir. 19.yy.'ın hat sanatı bakımından klasik çağında[15] yaşamış olan Ali Vasfi İzmidî mezar taşına göre[16] H.1307 (M. 1890) yılında vefat etmiştir. İzmit'in Bağçeşme Namazgâh Şehitliğinde yer alan kabrin Ali Vasfi İzmidî'ye ait olduğu yapılan şifâhi görüşmeler ve mezar taşı bilgisine göre söylenebilir. (Fot. 2,3).

Ön görünüşü düşey dikdörtgen bir form olan mermer malzemeli mezar taşında düz silme kuşaklarıyla birbirinden ayrılmış bölümlerde 5 satırlık sülüs hatlı yazı bulunmaktadır. Serlevha bölümü ayrı bir kartuş içine alınmıştır. Taşın yüzeyinde *"Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî /Merhûm Es-Seyyid Hâfız/Ahmed Efendizâde/ Hâfız Ali el-Vasfi/Efendi rûhuna Fâtiha/ fi Ramazan 1307 (1890)*" ibaresi okunmaktadır.

Bir Kıt'a Levhası Üzerinden Kimlik Tespit Yorumu

Hat öğrencisi Ahmed el- Hulûsî Efendi'ye ait bir icâzet levhasında, Ali Vasfi Efendi'nin öğrencisi Mehmed Tahir El-Vehbi ve onun öğrencisi Hacı Abdülkadir el-

14 Dikici, 2015, 1442.

15 Memiş, 2020, 402.

16 Şifahi yaptığım görüşmeler sırasında Nadir Eserler Koleksiyonu'nda yazma eser uzmanı olarak çalışan Serra Bostan ve İzmitli Hattat Zafer Günal sözü edilen mezar taşının Hattat Ali Vasfi İzmidî'ye ait olduğunu belirtmişlerdir.

Hulûsî'nin H.1236 (M. 1820) tarihli icazet onayları yer almaktadır (Fot. 4). Levhada hattatların silsilesi Ali Vasfi Efendi, Mehmed Tahir el- Vehbi ve Hacı Abdülkadir el-Hulûsî şeklinde sıralanmıştır. Kronolojik bilgi ve isimler ışığında bu levhadaki Ali Vasfi Efendi'nin bahse konu olan hattat olmadığı kanaatine varılabilir. Belki bu kişiler aynı sülaleden olup dede-torun ya da yörede sevilen meşhur olan bir ismin sonraki yıllarda başka birisine ad olarak verilmiş olabileceğini düşünmek gerekmektedir.

Fot. 4: Ahmed El-Hulûsî'ye Ait Bir İcâzet Levhası (*Hattat Zafer Günal Koleksiyonu)*

Söz konusu levha, sülüs-nesih koltuklu kıt'a tarzında olup bir satır sülüs, altı satır mâil nesih yazıdan oluşmaktadır. Sülüs yazılmış ilk satırda *"Hüsnü'l-Hulukî Nısfu'd-Dîn" (Güzel Ahlak, Dinin Yarısıdır),* nesihle yazılmış altı satırda ise "*An ibn-i Abbas radiyallahu anhu ennehu kale kale Rasulullahi sallallahu aleyhi ve sellem el-hulku'l-hasenu yuzîbu'l-hatâyâ kemâ yuzîbu'l-mâu'l-celîd ve sûu'l-hulki yufsidu'l-a`mâl kemâ yufsidu'l-hallu'l-asel" (İbn Abbas'dan (r.a.) rivayet edildiğine göre, Rasulullah (s.a.v.) şöyle buyurmuştur: Güzel ahlak, suyun buzu erittiği gibi hataları eritir. Kötü ahlakta, sirkenin balı bozduğu gibi amelleri bozar)* hadis-i şerif metni yer almaktadır. Levhanın iki kenarındaki dikdörtgen koltuklarda rokoko karakterli kıvrık yaprakların yer aldığı, iç pervazda papatya motiflerinin ardışık bir şekilde sıralandığı görülmektedir. Mavi zemin üzerindeki boşluklar bitkisel motiflerle yarı stilize tarzda tezhiplenmiştir. En altta ise yatay eksende hatt-ı icaze ile iki ayrı hattatın imza kartuşları bulunmaktadır.

Hattat Seyyid Hafız Ali Vasfi Efendi'nin İcazet Örneği

Hat öğrencisi Seyyid Mustafa Nuri Efendi'ye ait icâzet levhasında sağ yönde onay (icâzet) verenin Seyyid Hafız Ali Vasfi Efendi olduğu anlaşılmaktadır. Bir başka deyişle Seyyid Hafız Ali Vasfi Efendi'nin, öğrencisi Seyyid Mustafa Nuri Efendi'ye verdiği bir icazet örneğidir. Aynı levhada Ali Vasfi Efendi'nin de şecereye göre Seyyid Hafız Ahmed el Hulûsî'nin öğrencisi olduğu bilgisi yer almaktadır. Sol taraftaki icazet verenin ise Seyyid Hafız Ahmed el-Hulûsî olduğu yazılmıştır. Ahmed el-Hulûsi de kendisinin rahmetli Mehmed Tahir el-Vehbi'nin öğrencisi olduğunu ifade etmiştir. İcazet onayı her iki kartuşta da H. 1293 (M.1876) tarihi olarak belirtilmiştir. Aradan geçen 56 yıllık süre içinde bahse konu olan Ali Vasfi Efendi'nin, ismini aldığı kişinin hattat şeceresine bağlı olarak öğrencisinin öğrencisinden hat dersi aldığı bu bilgiler ışığında söylenebilir (Fot. 5).

Fot. 5: Seyyid Mustafa Nuri Efendi'ye Ait Bir İcazet Levhâsı (*Serra Bostan Fotoğraf Arşivi)*[17]

Aynı tarzda oluşturulmuş sülüs-nesih hatlı icâzet levhasında üst sırada sülüs karakterli "Besmele", alt kısımda ise üç satır nesih hatla "*Kâle Rasulullah sallalhu aleyhi ve sellem. İzâ se'ele ehadukum rabbehu mes'eleten fetearrefe'l-icâbete fe'l-yekuli'l-*

17 Bu belgeyi temin etmemi sağlayan yazma eser uzmanı sayın Serra Bostan'a içten teşekkürlerimi sunarım.

hamdu lillahi'llezî ni'metihi tetimmü's-sâlihâtu. Sadaka'n-nebiyyu'l-kerîm" (Sizden biri Rabbinden bir şey ister de icabet olunduğunu görürse, nimeti sayesinde güzel şeyleri tamama erdiren Allah'a hamdolsun desin) hadis-i şerif metni içermektedir. Koltuk yerine yeşil zemin üzerine demet şeklinde saz üslubunu hatırlatan hançerli yapraklar ve kır çiçeklerinden oluşan bitkisel bir kompozisyon rokoko üslubunda tezhiplenmiştir. Alt kısımda iki parça halinde kartuş oluşturmadan hattatların icazet satırları bulunmaktadır. Günümüzde nesih satırlar oldukça tahrip olmuş durumdadır.

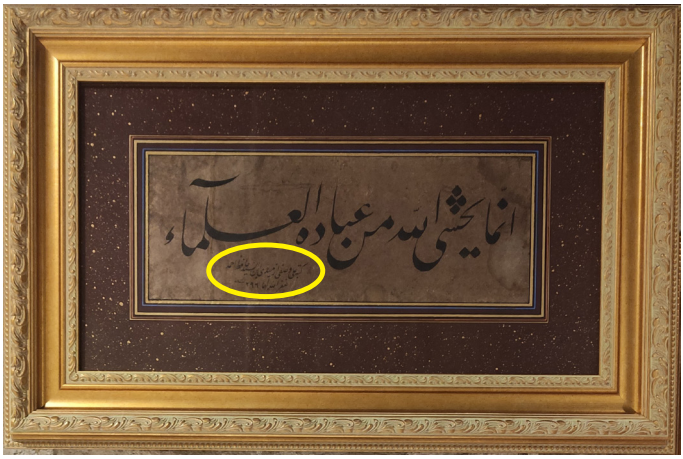
Ali Vasfi Efendi'nin Hat Alanındaki Levha Çalışmaları

Ali Vasfi Efendi'ye ait sülüs-nesih hatlı bir kıt'a formunda hazırlanmış eserinde tek sıra sülüs yazıyla besmele ve üç sıra nesih yazıyla "*Kâle Rasulullah sallalahu aleyhi ve sellem. İzâ se'ele ehadukum rabbehu mes'eleten fetearrefe'l-icâbete fe'l-yekuli'l-hamdu lillahi'llezî ni'metihi tetimmü's-sâlihâtu. Sadaka'n-nebiyyu'l-kerîm*" (*Sizden biri Rabbinden bir şey ister de icabet olunduğunu görürse, nimeti sayesinde güzel şeyleri tamama erdiren Allah'a hamdolsun desin)* hadis-i şerif metni içermektedir. Oldukça tahrip durumunda olan levhanın alt ve üst kısımlarındaki yarı stilize tarzdaki lale motifleri yan kenarlardan çevreye dağılan yapraklarla rokoko tekniğinde tezhiplenmiştir. Koltuk yerine birbirine simetrik olarak yerleştirilmiş vazo motiflerinin içine istiflenmiş iri güller tasvir edilmiştir. Levhanın sol köşesinde siyah mürekkeple hattatın imzası ve tarih belirtilmiştir. Yer alan boşlukta "*Ketebehu Ali Vasfî İzmidî 293 (1876)"* yazısı yazılmıştır. Yazıda iki farklı kalem kalınlığı uygulanmıştır. Besmele-i şerif, kalem hareketleri ve satıra oturuş bakımından ahenklidir. Boşluklar tezyini ve okuyucu işaretleriyle değerlendirilmiştir. Nesih hatlı metinde kalem kalınlığı daha ince tutulmuştur. Kıt'a formundaki metin harekelenerek akıcılık sağlanmıştır (Fot. 6).

Fot. 6: Ali Vasfi Efendi'ye Ait Sülüs-Nesih Hatlı Bir Kıt'a (*Serra Bostan Fotoğraf Arşivi*)

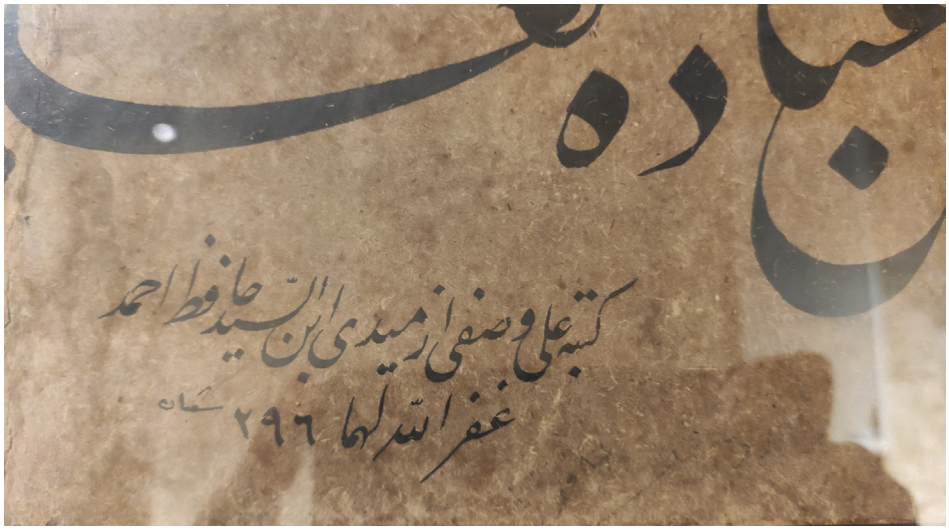
Bu belgeyi temin etmemi sağlayan yazma eser uzmanı sayın Serra Bostan'a içten teşekkürlerimi sunarım.

Ali Vasfi Efendi'nin yatay dikdörtgen formlu başka bir çalışmasında ise dış ölçüleri 48x74 cm., iç ölçüleri 31x57 cm olan levha celi ta'lik hatla hazırlanmıştır. Levhada düz satır olarak celi ta'lik hattıyla siyah mürekkep ile "*İnnemâ yahşa'llâhe min ibâdihi'l- ulemâ" (Kulları içinden ancak âlimler, Allah'tan (gereğince korkar)" (Fatır/28*) ayet-i kerimesi iç ve dış cetvellerle sınırlandırılmıştır. Kartuşların boyu yazı metni için uygun genişliktedir. Bu nedenle yazıların satır araları geniş tutulmuştur. Ta'lik yazıda sık görülen tirfil, tırnak gibi tezyini işaretlere rastlanmamıştır. Harekelerin ise çok az kullanıldığı görülmektedir. Alt kısmın boşluğunda mâil şeklindeki sanatkâr imzasında "*Ketebehu Ali Vasfî İzmidî İbn-i Es-Seyyid Hâfız Ahmed Gafera'llâhu lehumâ Şaban 1296 (1879)"* ibaresi bulunmaktadır (Fot. 7,8).



Fot. 7:

Ali Vasfi Efendi'ye Ait Bir Ta'lik Levha (*Hattat Ali Vasfî İzmidî Hüsn-i Hat Müzesi'nden/ Kocaeli-Gölcük)*



Fot. 8: Ali Vasfi Efendi'ye Ait Levhada İmza Kısmı

Ali Vasfi Efendi'nin Kocaeli Kitâbelerindeki İmzaları

İzmitli hattat olan Ali Vasfi Efendi, Kocaeli'nde bilinen dört eser üzerinde ketebeleri (imzaları) bulunmaktadır. 1 adet cami, 1 adet çeşme ve iki adet mezar taşı kitâbesinde Hattat Ali Vasfi Efendi'nin imzası okunmaktadır. Söz konusu eserlerden caminin Kocaeli Kandıra ilçesinde, çeşmenin Gölcük ilçesinde, mezar taşlarının ise İzmit merkez ilçede yer aldığı tarafımızca tespit edilmiştir. Bahse konu olan eserlerin üzerindeki kitâbelerde malzeme olarak mermer malzeme tercih edilmiştir.

Kandıra Sultan Orhan Camii

Kandıra Sultan Orhan Camii, Kocaeli ilinin Kandıra ilçesi Orhan mahallesi, Değirmen sokakta yer almaktadır. Eski mahallelerinin arasında bulunan yapı, 11.80 x 22 m. iç ölçülerinde kuzey- güney yönde uzantılı dikdörtgen bir plana sahiptir (Tanık, 2021: 753). Söz konusu eserin, İstanbul II No.lu K.T.V.K.K.'nun 20/09/1994 tarih ve 3528 sayılı kararı ile tescil edildiği bilinmektedir[18]. Cami ilk olarak Orhan Gazi döneminde çantı tekniğinde yapılmış[19], sonrasında mevcut kitâbesinden de anlaşıldığına göre H. 1305 (M.1887/1888) yılında II. Abdülhamit tarafından kâgir tarzda yeniden ihya edilmiştir (Fot. 9). Yapının kuzey cephesinin giriş kapısı üzerindeki 2.00x0.80 m. ölçüsünde[20] yatay dikdörtgen forma sahip yenilenmiş binanın inşâ kitâbesi bulunmaktadır.

Fot. 9: Kandıra Sultan Orhan Camii Kuzey Cephesi Genel Görünümü

Mermer malzeme üzerine celî ta'lik hatla düz satır şeklinde istiflenmiş yazı, dikey yönde beş satır olup her bir satır yatay yönde düz silme kuşaklarıyla dört satıra bölünmüş şekildedir. Mermer zemin üzerine oyulan kitâbenin zaman içinde altın rengine boyandığı anlaşılmaktadır. Kitâbe metni eğimsiz olması nedeniyle satıra oturtulmuş gibidir. Kitâbeye bakıldığında son satırda "*Ketebehu Ali Vasfî İzmidî*" ibaresinin yer aldığı görülmektedir. Kartuşlar, yazı kalınlığı bakımından kısa tutulmuştur. Bu bağlamda satırdaki harflerin üst üste binerek sıkışık bir görünüm oluşturduğu söylenebilir. Kitâbenin ilk satırında harfler kitâbenin dış cetvelinin üzerine çıkmıştır. Harfleri okumayı kolaylaştıran okuyucu

18 Aksoy, 2011, 476.

19 Ayverdi, 1966, 130-131.

20 Ayverdi, 1966, 130.

Fot. 10: Kandıra Sultan Orhan Camii İnşâ Kitâbesi

Fot. 11: Kitâbedeki İmza Kısmı

ve tezyini işaretlerin kullanılmadığı görülmektedir. Bazı kelimelerin sonunda "ya" harfi "yâ-ı ma'kus" tarzında yazılmıştır. Onbeşinci satırdaki "sâlât" kelimesinden sonra "te" harfine keşide çekildiği anlaşılmaktadır. Kitâbe metninin, dönemin ünlü şairi Senihi tarafından hazırlandığı son satırda belirtilmektedir. Tarih kısmı ise, tam tamiyeli ebced hesabı ile düşürülmüştür. (Fot. 10, 11).

Kitâbenin Okunuşu:

1. *Ebu'l-feth ve megâzi hazreti Sultan Orhan'ın/ B*üyük Şehzâde cemhâ-ı paşa-yı Süleymân-ı/ *Ki ikbâl-i cihâd ile şehir olmuştu ez-cümle/Birinci fatihidir Rumeli'nin ol bulend-unvân*
2. *Yapıp bu ma'bedi bu beldenin de hin-i fethinde/ Guzzât-ı ehli İslâm eylemişti secde-i Rahman/İbâdetgâh olup mü'minlere beş altı yüz yıllar/Derûnunda hemişe berk uzundu pertev-i iman*
3. *Kanâdili nücûm ve kubbesi tâk-ı sipher oldu/ M*ürûrı *ezmineyle* çâr-ı erkân olup virân/kemâl*i ve rü'fet-i şahanesi Abdülhamit Hân'ın/Esâsından bu kere eyledi ma'mû*r *ve* âbâdân
4. *Zamân-ı padişâhı masdar-ı asâr-ı hayr oldu/ Cenab-ı Hâk kılub bu ümmete çok rahmet ve ihsân/olundukça salât-ı hamse îfâ daimâ bunda/Şeh-i devrânın olsun şevket ve iclâli bi-pâyân*
5. ***Ketebehu Ali Vasfî İzmidî****/Senih-i inşâsına tarih-i tâm inşâ ve inşâd et/Şu ma'bed saye-i şâhânede buldu zehi umrân/1305 (1887/1888)*

Örcün Köyü (Hacı Mehmed) Çeşmesi

Kocaeli ilinin Gölcük ilçesi, Örcün köyündeki kentsel sit alanı içinde bulunan 1883-1884 yılları arasına tarihlenen tarihi çeşme, kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı olup hazneli prizmal bir kütleden ibarettir. İki cepheye sahip olan söz konusu çeşmenin yuvarlak kemerle niş şeklinde açılan kuzey ve güney cepheleri tuğla malzemeli olup, hazne bölümü iri blok düzgün kesme taş ve kaba yonu taşlarla oluşturulmuştur. Güney cephedeki kemer, iki yandan dışa çıkıntılı devşirme dikdörtgen formlu ayaklara, kuzey cephedeki kemer ise, kemerin devamı niteliğinde dikdörtgen ayaklara oturmaktadır (Fot. 12,13). Güney cephenin ayna taşı üzerinde barok tarzında akantus yaprakları dizilmiştir. Sözü edilen çeşme yayınlarda, Hacı Mehmed Çeşmesi olarak geçmekte[21] fakat kitâbesinde bu isme rastlanmamaktadır.

Fot. 12: Örcün Köyü Çeşmesi Genel Görünümü

Fot. 13: Güney Cephesi

Eğimli bir yola açılan kuzey cephedeki mermer yalağın bir kısmı toprağa gömülmüş vaziyettedir. Kuzey cephedeki ayna taşının hemen üzerinde 52x75 cm. ölçülerinde olan mermer kitâbe enine dikdörtgen formlu olup, ince silmelerle iki bölüme ayrılmıştır (Fot. 14). Kitâbe metni celi sülüs karakterli olup, yüzeye derin oyma biçiminde kabartılarak işlenmiştir. İlk satırda yatay bir pano içinde *besmele-i şerif*, ikinci satırda ise "*Ve ce'alnâ mine'l mâi külle şey'in hayy"-sadakallahü'l-Azîm- (Canlı olan her şeyi sudan yarattık)* (Enbiya/30) ayet-i kerimesi yazmaktadır. Kitâbede dar pano içine alınan Besmele-i şerifteki "Allah" lafzının "bism" kelimesinin üzerine alınarak istif dengelenmiştir. Harf aralıkları daha geniş tutulan ikinci kısımda ise düz bir satıra oturtulan yazının sonundaki "ya" harfi "yâ-ı ma'kus" tarzında yazılarak hareketlilik sağlanmıştır. Dikey harflerin belli aralıklarla sıralandığı yazıda orta satırdaki "elif" harflerinin zülfeli yapıldığı ve üst kısımlarının küt olduğu görülmektedir. Harekelenmiş kitâbe metnindeki boşluklar, okuyucu işaretler ve tirfil, tırnak, tirfilli mim gibi süslemeli işaretlerle değerlendirilmiştir. Kitâbe metninin altında H. 1301 (M. 1883-1884) tarih ibaresi ve ayrı bir yatay bir kartuş içinde "*Ketebehu Hafız Aliyyü'l- Vasffiyyü'l İzmidî-Gufira lehû*" şeklinde hattatın imzası yer almaktadır (Fot. 15,16). Kitâbede süsleme öğesi olarak, Besmele-i şerifin her iki köşe yüzeyinde birbirine simetrik yerleştirilmiş bir bağdan yukarı doğru yükselen, uçları aşağı doğru meyilli papatya çiçeği ve yapraklı dalları tasvir edilmiştir (Fot. 17).

21 Galitekin, 2005, 280; Galitekin, 2015, 313.

Fot. 14: Kitâbenin Bulunduğu Kuzey Cephe

Fot. 15: Örcün Köyü Çeşme Kitâbesi

Fot. 16: Kitâbedeki İmza Kısmı

Fot. 17: Kitâbe Bitkisel Süslemesi

İzmit Sultan Orhan Camii Haziresindeki Mezar Taşı

İzmit merkez ilçenin Orhan mahallesi kale içinde bulunan İzmit Orhan Camii, ilk olarak 14.yy.'da Orhan Gazi devrinde yapıldığı[22] fakat bânisinin, onarım kitâbesine göre Orhan Gazi'nin oğlu Gazi Süleyman Paşa olduğu bilinmektedir. Cami avlusunun üzerindeki tamir kitâbesine göre yapı, Sultan Abdülmecit döneminde 1843-1844 yılları arasında büyük çapta onarım geçirerek ihya edilmiştir. Boyuna dikdörtgen planlı ve içten bağdadi kubbeye sahip yapının güney yönündeki haziresinde hattat Ali Vasfi Efendi'nin imzası bulunan bir mezar taşı yer almaktadır (Fot. 18).

Hattat imzasının Ali Vasfi Efendi'ye ait olduğu mezar baş taşı hazirenin güneybatı köşesinde konumlanmıştır. Söz konusu taş, mermer malzemeli olup 108x38 cm. ölçülerinde dikdörtgen kesitli prizmal bir gövdeye sahiptir. Baş taşının 81x37 cm. ölçülerinde bir ayak taşına sahip olduğu tarafımızca tespit edilmiştir. Buradaki taşın, kitâbesine göre 1887 tarihli Nakşibendi şeyhi El- Hâcc Mehmed Kurban Efendi'ye ait

22 Galitekin, 2015, 201.

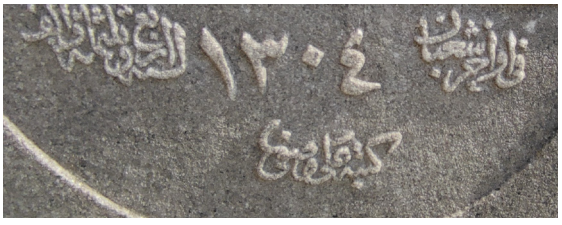
Fot 18: İzmit Sultan Orhan Camii Haziresi Genel Görünümü

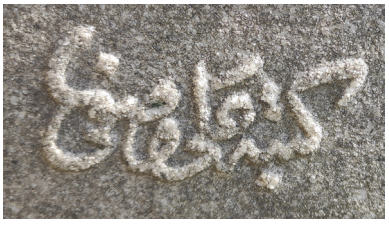
Fot. 19: Mezar Taşı Genel Görünüm

olduğu anlaşılmaktadır. Kitâbede "*Hüve'l-Bâkî/ Hazâ Kabr El-Merhûm El-Mağfûr/ Eş-Şeyh El-Hâcc Mehmed Kurbân/Efendi En-Nakşibendi El-Hâlidî/El-Kaşgarî kuddise sırrahu'l-Bârî/ Fî evâhir-i Şabân 1304-**Ketebehu Ali Vasfi**-Li seneti erbaa selase mietin ve elf"* yazısı okunmaktadır. İnce profilli oval bir çerçeve içine alınan mezar taşı kitâbesi

◄
Fot. 20:
Mezar Baş Taşı

►
Fot. 21:
Mezar Baş Taşı
Kitâbesi





Fot. 22: Tarih ve Hattat İmzası

74x33 cm. ölçülerine sahiptir. Celi sülüs hatlı kitâbede yazılar oyma tekniğinde zeminden kabartılarak düz silme kuşaklarıyla beş satıra bölünmüştür. Kitâbeye bakıldığında kartuşların yazıya göre kısa tutulduğu ve harflerin sıkışık bir şekilde düz olarak istiflendiği görülmektedir. Hattatın burada kitâbeyi diğer yazı örneklerine göre daha girift tuttuğu gözlenmektedir. Girift istiflerin ise, kalabalık sözcüklerin sığdırılması zorunluluğu sonucunda oluştuğu tahmin edilmektedir[23]. Serlevha bölümünde harflerin kalınlığı metindeki harflerin kalınlığıyla farklılık göstermektedir. Elif harfinin sola meyilli bir

23 Subaşı, 2009, 184.

şekilde "lam" harfiyle bitiştirildiği görülmektedir. Dördüncü satırın sonunda ve beşinci satırın başında "ya" harfi "yâ-ı ma'kus" tarzında verilmiştir. Üçüncü satır sonunda "Hâc" kelimesinin "c" harfi küplü olarak yazılmıştır. Hareke kullanılan kitâbede boşluklar okuyucu ve tezyini işaretlerle değerlendirilmiştir. Kitâbenin alt kısmındaki beyzi hatla sonlanan bölümde tarih kısmı ve "*Ketebehu Ali Vasfi*" ibaresi okunmaktadır (Fot. 19, 22).

İzmit Hüseyin Paşa Camii Haziresindeki Mezar Taşı

Cami, İzmit merkez ilçenin Çukurbağ mahallesinde, Gülümser sokak üzerinde düz bir alanda inşa edilmiştir. Yapının bânisinin Kaptan Hüseyin Paşa olması bağlamında cami 18.yy. sonuna tarihlendirilmektedir[24]. Yapı, dikey dikdörtgen planlı ve içten bağdadi bir kubbeye sahiptir. Caminin güney cephesine açılan hazirede Hüseyin Paşa dergâhına ait tarikat ehlinin mezar taşlarının bulunduğu bilinmektedir[25] (Fot. 23).

Foto 23. İzmit Hüseyin Paşa Camii Haziresi Genel Görünümü

Hazirenin güneydoğu yönünde yer alan mermer malzemeden yapılmış lahit mezarın baş taşı kısmında Ali Vasfi Efendi'ye ait imza okunabilmektedir. Lahitin silmelerle kadelemelendirilmiş kaidesi üzerine 54 cm. yükseklikte, 1.28 cm. uzunluğunda ve 52 cm. eninde lahit mezar oturtulmuştur. Mezarın ayak taşı günümüzde mevcut olmayıp kırık vaziyettedir. Lahtin diğer kısa kenarında yer alan baş taşı güneş tepelikli olup, 1.34 cm. boy ve 38-50 cm. arasında değişen en ölçülerine sahiptir (Fot. 24, 25).

Söz konusu mezar taşının, kitâbesine göre 1887 tarihli ve Hasan Paşa'nın eşi Emine hanıma ait olduğu anlaşılmaktadır. Kitâbede "*Hüve'l- Hayyü Lâ Yemût /Bu makamda medfûn Hasan/Paşa merhûmun haremi/Merhûme Emine Hanımın/Rûhiçün lillâhi'l-Fâtiha-* ***Ketebehu Ali Vasfi****/ 1304 fî evâhiri Zilhicce"* ibaresi okunmaktadır. Düz bir silme kuşakla sınırlandırılan mezar taşı kitâbesi 98 cm. yükseltidedir. Kitâbe çevresini saran bordür yüzeyinde zeminden kabartılan kıvrım yapraklı dallar tezyin edilmiştir. Güneş tepeliğinin yan kenarlarında ve baş taşının alt kısımlarındaki iri kabartma rumiler ve lahtin her bir yüzeyindeki sivri ışınsal kollarıyla çevreye dağılan güneş motifleri plastik etkiyi artırmaktadır. Düz silme kuşaklarıyla beş satıra ayrılan kitâbedeki harfler

24 Tanık, 2021, 213.

25 Tanık, 2021, 196.

Fot. 24: Lahit Mezar Genel Görünüm

Fot. 25: Mezar Baş Taşı

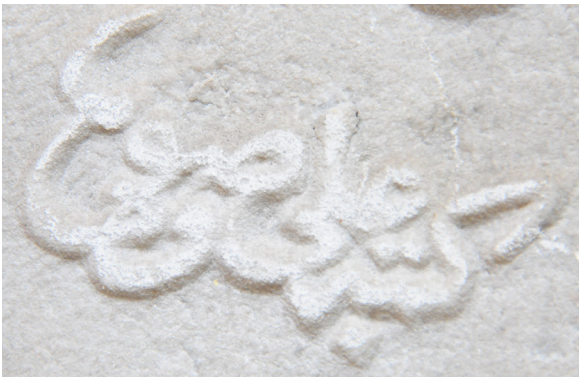
celî sülüs karakterli olup yüzeyden oyularak kabartılmıştır. Kitâbe kartuşları kitâbe metni için kısa düzenlenmiştir. Özellikle ikinci satırdaki "nun" harfinin yer darlığından dolayı kesildiği görülmektedir. "Elif" harfi aynı tarzda sola meyilli olarak yay şeklinde "lam" harfine bitiştirilmiştir. Serlevha bölümünde "elif" harflerinin zülfeleri sivri uçludur. Üçüncü satırın sonunda "ya" harfi "yâ-ı ma'kus" tarzında yazılmış olup kaseli harflere derinlik kazandırıldığı görülmektedir. Son satırdaki "ha" harfi küplü olarak "ye" harfine bitiştirilmiştir. Kitâbede hareke kullanılmış ve yeteri miktarda okuyucu ve tezyini işaretlerle boşluklar değerlendirilmiştir. Hattat imzası son satırın kenar yüzeyinde mâil olarak verilmiştir (Fot. 26, 30).

Değerlendirme ve Sonuç

19.yy.'da yaşamış olan Ali Vasfi Efendi İzmitli olup "Seyyid" ve "Hafız" gibi onursal lakaplara sahip bir hat sanatkârıdır. Bir kıt'a levhasına göre hocasının Ahmed Hulusi Efendi olduğu bilinmektedir. Bahse konu olan hattatın sülüs-nesih hatlı yazıyı hocasından öğrenerek icâzet aldığı eldeki veriler sonucunda söylemek mümkündür. Ali Vasfi Efendi'nin sülüs yanında ta'lik hattatı olduğu da vermiş olduğu eserler neticesinde

◄**Fot. 26:** Mezar Taşı Kitâbesi

▼**Fot. 27:** Kitâbedeki İmza Kısmı



Fot. 28: Kitâbe Süslemesi

Fot.29: Süsleme

Fot. 30: Süsleme

anlaşılmaktadır. Hat sanatı eğitim-öğretim geleneğinde sülüs-nesih ile ta'lik icâzetleri ayrı olmaktadır. Çoğu kez de ayrı hocalardan alınmaktadır. Bu durumda hattatın ta'lik yazıyı kimden öğrendiği bilgisi bulunmamaktadır. Sonrasında çıkabilecek yeni verilerle bu muğlaklığın giderilmesi umulmaktadır.

İcâzetnâmelerde öğrenci, bir hat üstadının yazısını taklit edebildiği gibi, sülüs-nesih karakterde hocasının yazmış olduğu kıt'ayı da örnek alabilmekte olduğu bilgisi

mevcuttur[26]. Hattatın hoca olarak icazet onayında bulunduğu sülüs-nesih hatlı bir levha örneğinde, hat öğrencisi Seyyid Mustafa Nuri Efendi'nin hocası Ali Vasfi Efendi'den örnek aldığı söylenebilir. Nuri Efendi, hocası gibi sülüs hatlı bir besmele ve ta'lik hatlı yazıda rokoko üsluplu koltuksuz bir kıt'a levhası denemesinde bulunmuştur.

Araştırmamıza konu olan hattatın hat örneklerini taş ve kâğıt malzeme üzerine yaptığı tespit edilmiştir. Hat levha örneklerinde sülüs nesih hatlı bir kıt'a ve celî ta'lik hatlı bir hat çalışması tespit edilmiştir. Kıt'a formundaki besmele-i şerifte, harflerin kıvraklığı ve kıvamlı olması önemlidir. Söz konusu bu eserde, dönemin süsleme anlayışına uygun olarak bitkisel tezyinat yer almaktadır. 19.yy.'da bu tür sülüs-nesih hatlı kıt'aların sıkça yapıldığı görülmektedir. Mesela, 19.yy'a tarihli Bitlis Etnoğrafya Müzesi'nde sergilenen Enderun Mektebi öğrencilerinden Hafız Abdürrahim'e ait kıt'a[27] benzer özellik göstermektedir. 19.yy.'a tarihlenen Hattat Yahya Hilmi Efendi[28] ve Ahmet Râci Efendi'ye[29] ait sülüs-nesih kıt'alar örneğimize benzerlik gösteren koltuklu levhalardır. Ali Vasfi Efendi'ye ait müzede sergilenen ta'lik hatlı levha iç ve dış cetvellerle sınırlandırılmıştır. 19.yy.'a tarihli Galatalı Mehmed İzzet Efendi'ye[30] ait celî ta'lik levha benzer özellik olarak örneklendirilebilir.

Ali Vasfi Efendi, mimari yapılar ve mezar taşlarında genelde celî sülüs hatlı yazıyı tercih etmiştir. Sadece bir örnekte (Kandıra Sultan Orhan Camii) celî ta'lik yazı kullanılmıştır. Celî yazı gelişimini 18.yy.'da tamamladığı için sözü edilen yazı türündeki örneklerin bu yüzyılda oluştuğu[31] ve mezar taşlarına imza koyma geleneğinin de bu devirde başladığı bilinmektedir[32]. Fakat en güzel celî hat örneklerinin 19.yy.'dan itibaren verildiği belirtilmektedir[33]. Örneklerimizde yazı türü olarak celî sülüs ve celî ta'lik yazı türü görülmektedir. Türk İslam epigrafisinde de en yaygın yazı türlerinin de bu karakterdeki yazılar olduğu ifade edilmiştir[34]. Ayrıca mermer, taş, ahşap gibi malzemelere yazıların hakkedilmesinde hattatın kadar diğer sanatkârların da sorumlu olduğu, bir satırdaki aynı harfin niteliksel bakımından uyumsuz olması, hattatın karışık üsluptaki yazısını başlangıç noktasına getirebileceği belirtilmiştir[35].

Örneklerimizdeki mermer malzemeli kitâbelerde yazılar zeminden oyularak kabartılmıştır. Mezar taşı kitâbelerinde sadece ön yüzde düz satır şeklinde harfler taşa hakkedilmiştir. 19.yy.'a tarihli, hattat Şevki Efendi'nin, Çarşambalı Arif Efendi'nin ve

26 Derman, 1970, 718.

27 Tüfekçioğlu, 2017, 721 (fot.12).

28 Adsan & Bilen, 2021, 99.

29 Soyuer, 2019, 124.

30 Adsan & Bilen, 2021, 105.

31 Açıkgözoğlu, 2009, 202.

32 Derman, 1975, 41.

33 Derman, 1975, 36.

34 Özkurt & Tüfekçioğlu, 2009, 277.

35 Tüfekçioğlu, 2001,24.

Sami Efendi'nin Eyüp Sultan'da ketebe koydukları mezar taşı kitâbeleri[36], Hattat İsmail Zühdü Efendi'nin, Abdullah Hulûsi Efendi'nin ve Rakım Efendi'nin imzası bulunan mezar taşı kitâbeleri[37] aynı tarzda celî sülüs hatlı olup taşın ön yüzünde yazı bulunmaktadır. Çeşme ve camilerin ise kuzey cephelerindeki silmelerle ayrılan bölümlere kitâbe metninin yerleştirildiği görülmektedir. Örcün köy çeşmesindeki sülüs örneği, 19.yy.'da Yahya Hilmi Efendi tarafından yazılan Kadıköy'deki Ali Paşa çeşmesinin kitâbesine benzemektedir[38]. Ali Paşa çeşme kitâbesi de örneğimizdeki gibi düz satır şeklinde, sülüs hatla çeşmenin ön cephesinde yer almaktadır. Örneğimizdeki cami kitâbesi (Kandıra Sultan Orhan Camii) celî ta'lik hatla yazılmıştır. Osmanlının erken dönem örneklerinde ise ta'lik hatla yazılmış cami kitâbesi bulunmadığı bilinmektedir[39].

Hattat, mermer kitâbeler üzerindeki yazı istifini genelde kartuşlara göre daha sıkışık tutmuş ve bu şekilde daha girift bir kompozisyon özelliğini benimsemiştir. Hattatın bu yazı kompozisyonunu kitâbelerde uygulamasından hareketle bir tarz oluşturduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca bahse konu olan hattatın "elif" harfini bükerek "lam" harfi ile birleştirmesine sülüs karakterli kitâbelerinde rastlamak mümkündür. Sülüs hatlı kitâbelerde sanatkâr, geleneğin devamı olarak zülfeli elif ve keşideyi nadir de olsa kullanmıştır. Kaseli harflere derinlik katan hattatın kitâbelerde "ha" ve "cim" gibi küplü harfler uyguladığı görülmektedir. Döneminin hat sanatına uygun olarak tirfil, tırnak gibi çeşitli tezyini işaretlerle kitâbelerdeki boşluklar değerlendirilmiştir. Kitâbelerdeki sülüs yazının satır sonundaki "ya" harfi, genelde "yâ-ı mak'us" (harfin soldan sağa doğru uzatılması) tarzında verilmiştir. İzmit Orhan Camii haziresindeki mezar baş taşında hattat, "*El-Merhûm*" ifadesinde "tetâbuk" denilen uygulamaya yer vermiştir. Başka bir deyişle bahse konu olan ifade *"vav"* ile *"mim"* harflerinin baş kısmı aynı çizgi üzerinde ortak kullanılmıştır. Söz konusu uygulamanın özellikle "*merhûm" ve "mağfûr*" gibi ifadelerde sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Hattatın, İzmit Orhan Camii haziresinde yer alan mezar taşındaki tarih kısmını, Arapça olarak hem rakam hem de harflerle girdiği gözlenmiştir. Diğer eserlerde tarih bölümü sadece Arapça rakamlarla belirtilmiştir. Ayrıca Kandıra Sultan Orhan Camii kitâbesinin tarih kısmına ebced düşürüldüğü anlaşılmaktadır. Mimari eserlerde, Ali Vasfi Efendi'nin sanatkâr imzasına alt kısımda rastlanmaktadır. Eser sonunda, satır şeklinde hattat adının belirtilmesine "satır imza" denildiği bilinmektedir[40]. Ali Vasfi Efendi de tüm hat eserlerinin sonunda satır şeklinde ismini kaydederek imzasını koymuştur. Örcün köy (Hacı Mehmed) çeşmesindeki imza bir kartuş içine alınarak farklılık oluşturmaktadır. Hüseyin Paşa Camii haziresindeki mezar taşında ise imza mâil tarzda verilmiştir. Örcün köy meydanındaki çeşmede "*Gufira lehû*" ve celî ta'lik hatlı levhada "*Gafera'llâhu lehumâ*" (Allah on (u) ları bağışlasın) mealindeki niyaz cümleleri hattatın isminin sonuna eklenmiştir. Hattatın, mezar taşlarındaki imzasında "İzmidî" mahlasını kullanmadığı sadece "Ali Vasfi" ismini yazdığı görülmektedir.

36 Açıkgözoğlu, 2009, 202-204.

37 Derman, 1975, 44-47.

38 Adsan & Bilen, 2021, 116.

39 Geniş bilgi için bk, Tüfekçioğlu, 2001.

40 Soyuer, 2019, 46.

Araştırmamıza konu olan hattatın, İzmit/Akmeşe matbaasında basılan ve Arapça kaleme alınan "tasrifat" adlı eserin sahibi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda kendisini, İzmit bölgesinde yetişen dönemin alimlerinden saymak mümkündür. Bir icâzet levhasında imzası bulunan hattatın kaynaklarda yer almaması sanatının yerel ölçekte kaldığını akla getirse de bulunduğu bölgede hatırı sayılı bir hattat olduğu söylenebilir. Hattatın kendinden önce gelen meşhur hattatların devamcısı olduğu ve kendine has ifadelerini de ortaya koyduğu çalışmaları Türk Hat Sanatı açısından önemlidir. Bu bağlamda araştırmamızın, bu tür çalışmalar için Sanat Tarihi disiplinine önemli bir kaynaklık edeceği umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Açıkgözoğlu, A.S. (2009). Eyüp Sultan'da Ketebeli Mezar Taşları. *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla I. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler* (*(9-11 Mayıs 1997),* 202-205, İstanbul: Eyüp Belediyesi.

Adsan, H. & Bilen, Y. (2021). Hattat Yahya Hilmi Efendi ve Eserleri, *Sanat Dergisi*, (38), 96-123.

Aksoy, T. (2011). *Kocaeli Kültür Envanteri*. Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Alparslan, A. (1992). *Ünlü Türk Hattatları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Alparslan, A. (2002). Türk Dünyasında Hat Sanatı. *Türkler Ansiklopedisi*, (C.12, 420-432), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Alparslan, A. (2007). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayverdi, E. H. (1966). *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i Osmanlı Mimarisinin İlk Devri.* İstanbul: Baha Matbaası.

Bursalı Mehmed Tahir Efendi (1972-1975). *Osmanlı Müellifleri*. (A. Fikri Yavuz, İsmail Özen Haz.) C. 1-3. İstanbul: Meral Yayınevi.

Çetin, N. M. (1992). İslâm Hat San'atının Doğuşu ve Gelişmesi*. İslâm Kültür Mirâsında Hat San'atı*, 14-30, İstanbul: IRCICA.

Derman, U. (1970). Türk Yazı Sanatında İcâzetnameler ve Taklid Yazılar. *VII. Türk Tarih Kongresi Bildirileri* II, 716-728, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Derman, U. (1975). Mezar Kitâbelerinde Yazı Sanatımız*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, 49 (328), 36-47.

Derman, U. (1997). Hat. *TDV İslam Ansiklopedisi,* (C. 16, 427-437), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Derman, U. (2017). *Türk Hat San'atından Seçmeler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Devellioğlu, F. (2004). Hatt. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, (341), Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dikici, R. (2015). Osmanlı Dönemi Kocaelili (İzmitli) Alim ve Edipler. H. Selvi, M. B. Çelik (Ed.). *Uluslararası Gazi Akça Koca ve Kocaeli Tarihi Sempozyum Bildirileri-III*, 1441-1457, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Dikici, R. (2016). Karamürsel Nâibi Abdullah Şevket ve Osmanlı Dönemindeki Diğer Kocaelili (İzmitli) Alimler. H. Selvi, M. B. Çelik ve A. Yeşildal (Ed.), *Uluslararası Karamürsel Alp ve Kocaeli Tarihi*

Sempozyumu Bildiriler Kitabı-III, 1941-1961, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Galitekin, A. N. (2005). *Gölcük Tarihçe ve Kültür Mirası Eserler*. Kocaeli: Gölcük Belediyesi Kültür Yayınları.

Galitekin, A.N. (2015). *Kocaeli Su Medeniyeti Tarihinden Sayfalar*. 2. Baskı. Kocaeli: İSU Genel Müdürlüğü Kültür Yayınları.

İbnülemin Mahmud Kemal İnal. (1970). *Son Hattatlar*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İpek, N. (2004). *Armaş Ermenileri.* Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Memiş, M. (2020). Hattat Hâfız Sâim Özel'in Hayatı, Mesleği ve Eserleri, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22 (42), 402-432.

Özkurt, K. & Tüfekçioğlu A. (2009). Türk İslam Sanatında Kitâbeler, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (7/4), 275-295.

Rado, Ş. (1984). *Türk Hattatları- XV. Yüzyıldan Günümüze Kadar Gelmiş Ünlü Hattatların Hayatları ve Yazılarından Örnekler*. İstanbul.

Serin, M. (1982). *Hat San'atımız- Tarihçesi-Malzeme ve Âletler- Meşkler.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Soyuer, Z. A. (2019). *Hat Sanatında İcazetname ve Ketebe Geleneği*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Subaşı, H. (2009). Hat Sanatı ve Tarih Açısından Eyüp Mezartaşı Kitâbeleri. *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla 9-11 Mayıs 1997 I. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler*, (4.baskı), 181-197, İstanbul: Eyüp Belediyesi.

Tanık, S. (2021). *Kocaeli İli Cami Mimarisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Tüfekçioğlu, A. (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Yazı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tüfekçioğlu, A. (2017). Bitlis Etnoğrafya Müzesi'ndeki Hat Eserleri. S. Memiş (Ed.), *Osmanlı'dan Günümüze Kur'an ve Hüsn-i Hat Sempozyum Bildiri Metinleri*, 717-733, Ankara: Dib Yayınları.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1122147
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1439-1453. Araştırma | *Research*

İZMİR AGİOS IOANNİS TEOLOGOS KİLİSESİ ÇEŞMESİ

İZMİR AGIOS IOANNIS TEOLOGOS CHURCH FOUNTAIN

Levent Efe ARLI*

Aygül UÇAR**

Öz

Bu makalenin araştırma konusunu, İzmir'in Konak ilçesine bağlı İkiçeşmelik mahallesinde bulunan İzmir Agios Ioannis Teologos Kilisesi'nin çeşmesi oluşturmaktadır. İzmir'in kozmopolit kent yapısının mimariye yansımasının en özgün örneklerinden olan Agios Ioannis Teologos Kilisesi, İzmirli Rum Ortodokos cemaati tarafından 1804 yılında inşa ettirilmiş. Yapı, günümüze büyük ölçüde tahrip olmuş vaziyette ulaşmıştır.

Agios Ioannis Teologos Kilisesi'nin müştemilat kısmıyla organik bütünlük içerisinde olan çeşmesi, plasterlerle sınırlandırılmış sivri kemerli bir niş içerisindedir. Çeşme, mermer malzemeli ayna taşındaki; Batılılaşma Dönemi süsleme unsurlarından (Barok, Rokoko, Ampir, Neoklasik ve Oryantalizm), natürmorttan, kent tasvirinden, bitkisel süslemelerden ve objeden oluşan zengin süsleme repertuarıyla önem arz eden bir örnektir. Çeşmede yer alan süsleme unsurları da yapı gibi zamanla tahrip olmuştur. Konuya ilişkin yapılan arazi çalışması sırasında, çeşmenin stampajı alınmış, ofis çalışmaları sırasında ise fotoğraflar yardımıyla çeşmenin süslemelerine ait çizimler yapılmıştır. Bu bağlamda, ilgili çeşmenin mimari özellikleri ve süsleme unsurları incelenerek, Osmanlı mimarisindeki ve özellikle de yakın çevrede yer alan diğer çeşme örnekleri arasındaki yeri ve benzerlikleri saptanacaktır.

Anahtar Kelimeler: *İzmir, Agios Ioannis Teologos Kilisesi, çeşme, mimari, süsleme.*

Abstract

The research subject of this article is the fountain of İzmir Agios Ioannis Teologos Church, which is located in İkiçeşmelik, (one of the most important districts reflecting the cosmopolitan nature of İzmir) and the neighborhood of Konak district. Agios Ioannis Teologos Church, one of the most original examples of the reflection of İzmir's cosmopolitan city structure on architecture, was built in 1804 by the Greek Orthodox community of İzmir. The area where the church was built is important as it is a place of pilgrimage for the Greek Orthodox community.

* Ar. Gör., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8426-6567 ♦ E-mail: levent.efe.arli@ege.edu.tr

** Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü-Türk Sanatı Anabilim Dalı, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6399-970X ♦ E-mail: aygul.ucar@ege.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 27.05.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 29.10.2022*

The building has reached today in a largely destroyed condition. Only a part of its courtyard and its entrance gate, outbuildings and the fountain, which is our subject study remains today. The church continued to function as İsmet Paşa Primary School over time.

The fountain of the Agios Ioannis Teologos Church, which is in organic unity with the outbuilding, is in a pointed arched niche bordered by plasters. The fountain is an important example with its rich ornamentation repertoire consisting of Westernization Period ornamental elements (Baroque, Rococo, Empirical, Neoclassical and Orientalism), urban depiction, plant ornaments and objects. The ornamental elements in the fountain have also been destroyed over time, like the building. During the field work on the subject, stampage of the fountain was stolen, and during the Office work, drawings of the decorations of the fountain were made with the help of photographs. In this context, the architectural features and decorative elements of the relevant fountain will be examined, and its place and similarities in Ottoman architecture and especially among other fountain examples in the immediate vicinity will be determined.

The most distinctive feature of the Fountain of Agios Ioannis Teologos Church, which is the subject of this article, is the use of decorations from the period called the 'Westernization Period', which starts between 1718 and 1730 and continues until the twentieth century. In this period, when the Ottoman art remained under the influence of the West, along with many fields such as military, political and economic ones. While artistic interaction manifests itself in the field of decoration rather than architecture, ornamental motifs of Neoclassical, Empiric and Orientalist styles, especially Baroque and Rococo of Europe, were carried to the decorations of the building. In these decorations, different motifs reflecting Western influences, wavy lines with 'C' and 'S' folds suitable for Baroque and Rococo decorations, acanthus leaves, flower compositions overflowing from the vase and fruit plates were the favorite motifs of the period.

It is possible to say that the most striking decoration of the Fountain of Agios Ioannis Teologos Church is its architectural depiction. A typical Anatolian city is depicted with two storey Turkish houses in the center of the panel at the top and cypress trees appearing between these houses. Such descriptions were admired in a short time, especially in this period when the Ottoman Empire opened up to the West, and examples were given in many cities of Anatolia. The similar examples in near district have also been shown.

Keywords: *İzmir, Agios Ioannis Teologos Church, fountain, architecture, ornament*

Giriş

İlkçağlardan günümüze bir liman kenti olarak beliren İzmir, geniş hinterlandı sayesinde özellikle Osmanlı Dönemi'nde devletin dış ticareti için önemli bir yere sahip olmuştur. 18. yüzyılda Anadolu üretimi ürünlerin ihracının bu limandan yapılması, kısa sürede Osmanlı-Avrupa ticaretini yaygınlaştırmış; Fransa, İngiltere ve Hollanda gibi ülkelerden gelen ve Levanten olarak adlandırılan Avrupalıları kente çekmiştir.[1] 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mevcut Müslüman nüfusa Rum, Ermeni ve Yahudi azınlık grupların da eklenmesiyle kent, kozmopolit bir görünüm kazanmıştır.[2] Bu kozmopolit yapıda farklı etnik grup mensuplarının bir arada bulunma isteği, kentte farklı mahallelerin oluşmasına da sebep olmuştur. Bu mahallelerin kesiştiği alanda kalan İkiçeşmelik semti ise farklı ibadet yapılarıyla adeta dinsel merkez haline dönüşmüştür. Bu nedenle yüksek minareli camiler arasında bir sinagogla veya kiliseyle karşılaşmak olağandır. Agios Ioannis Teologos Kilisesi de özgün işlevini sürdürmüyor olsa da, bu yapılardan biridir.

Agios Ioannis Teologos Kilisesi'nin bulunduğu alan**ın** Rum Ortodoks cemaati tarafından hac mekânı olarak kullanıldığı bilinmektedir. 17. yüzyıl başlarından itibaren burada varlığı bilinen bir şapel 1773'te yangın geçirmiş, yerine 1804'te tamamlanan bir kilise inşa edilmiştir. 1922 sonrası yaşanan olaylar Rum halkın büyük bir kısmının kentten göç etmesine neden olmuş, 1923 yılında kiliseye el konulmuş, 1945 yılında ise kilisenin mobilyaları Yunanistan'a gönderilmiştir.[3] Yapının 1960'lı yıllarda ayakta olduğu bilinse[4] de, 1952 yılında kenti ziyaret eden Olga Vatidou tarafından, *"Kusursuz ibadethanemizin dayandığı tüyler ürpertici çubuklar gibi sallanan, yamulmuş ve desteksiz kalmış sütunları görüyorum,"*[5] şeklinde ifade edilen kilisenin, bu yıllarda da kullanılır durumda olmadığı anlaşılmaktadır.

Bugün sadece avlusunun bir bölümü, görkemli giriş kapısı ve müştemilatıyla zamana direnmeye çalışan yapının yıkılan kilisesinin üzerine zaman içerisinde İsmet Paşa İlköğretim Okulu inşa edilmiş, kartpostallarda (Res. 1) da varlığı görülen çan kulesinin önemli bölümü yıkılmış, Rum okulu olan kısmı ise geçirdiği yangınla harap olmuştur. Tüm bu yaşanılan kayıplara ve talihsizliklere rağmen, müştemilat kısmı duvarında varlığı saptanan çeşme, Osmanlı çeşme mimarisi ve süslemeleri için önemli bir kaynak olarak varlığını sürdürmektedir. Bu çalışmada, Agios Ioannis Teologos Kilisesi'nin müştemilat duvarı üzerinde yer alan çeşme tanıtılarak, dönemi içerisindeki yeri saptanacaktır.

1 Frangakis-Syrett, 2008, 36.

2 İzmir kenti ve tarihi hakkında daha fazla bilgi için bkz., Baykara, 1974; Tekeli, 1992; Neumann ve Tamdoğan, 2000; Kütükoğlu, 2001; Goffman, 2003; Frangakis-Syrett, 2008.

3 Kilisenin tarihi hakkında detaylı bilgi için bkz. Eser, 2020.

4 Taşkıran, 2008, 329.

5 Baydar - Eser, 2020, 71.

Res. 1- Agios Ioannis Teologos Kilisesi'ni gösteren kartpostal.

Çeşme, kilisenin müştemilat mekânının duvarı üzerindedir (Res. 2). Tek cepheli çeşme iki yandan plasterlerle sınırlandırılmış sivri kemerli bir niş içerisindedir (Res. 3). Sivri kemerli alınlık içinde olması beklenen parça günümüze gelememiştir. Çeşmenin teknesi ise zemin kotunun zaman içerisinde yükseltilmesi nedeniyle bugün görülememektedir. Ayna taşı yekpare mermer olup, üzerindeki bezemelerin bir kısmı aşınmış, lüle deliğinin bulunduğu yer de tahrip olmuştur. Arazi çalışması sırasında çeşmenin stampajı alınmış, ofis çalışmaları sırasında ise fotoğraflar yardımıyla çeşmenin süslemelerine ait çizimler yapılmıştır (Şek.1).

Res. 2- Çeşmenin genel görünümü.

Res. 3- Genel görünüş.

Şek. 1- Çeşmenin çizimi.

Dikey dikdörtgen formlu ayna taşı üzerindeki iki sıra şerit, çeşmeye üç panoya ayrılmış izlenimi kazandırmıştır. Bu bölümlemede üst ve alt panolar yatay dikdörtgen şekilliyken, ortadaki pano yaklaşık kare formludur. Her pano, dönemin moda motiflerinin kullanıldığı oldukça hareketli kompozisyonlarla bezenmiştir.

Üst kısımdaki yatay dikdörtgen şekilli panoda gül, lale gibi natüralist üsluplu çiçekler ve akantus yaprakları arasında bir kent tasviri betimlenmiştir. Panonun merkezinde yer verilen kent tasviri alttan üste doğru hafifçe genişlemekte ve sonra tekrar daralarak piramidal bir görünüme kavuşmaktadır. Evlerin bir kısmı tek katlı, bir kısmı ise iki katlıdır. İki katlı evlerin alt katlarında bulunan yuvarlak kemerli girişleri çift kanatlı kapılarla örtülmüştür. Alt sıradaki iki ev dışındaki tüm evler çapraz taramalı büyük pencerelere sahiptir. Alt katlarda kapı dışında herhangi bir başka açıklığın bulunmaması, üst kattaki kafesli pencereler, bunların Türk evi özellikli konutlar olabileceğini akla getirmektedir. Alttaki iki evde ise kafes taramalar dik açılarla birbirini kesmektedir. Pencerelerdeki çapraz taramalar, bunların kafeslerle örtülü olduğunu göstermektedir. Duvarlardaki sağır görünüm "S" şekilli taramalarla kırılmaya çalışılmıştır. Evlerin üzeri ise, sivri külahı anımsatan dilimli çatılarla örtülmüştür. Aralara ve arkalara yerleştirilen servi ağaçları ile kozalağı andıran bitkilerin kullanımıyla şehir daha canlı hale getirilmiştir. Servi ağaçları da tıpkı pencere kafeslerinde olduğu gibi çapraz taramalarla hareketlendirilmiştir. Kent tasvirinin etrafı "C" ve "S" şekilli akantuslarla kuşatılmıştır. Akantusların arasından yer yer lale ve gül gibi natüralist üsluplu çiçekler çıkmaktadır.

Orta pano iki yandan birer gömme sütun ile sınırlandırılmıştır. İkili yatay şeritler üzerine oturtulan sütunlar, akantus yaprağı tasarımlı başlıklarıyla üstteki ikili şeridi taşıyarak yekpare ayna taşının da üç panoya ayrılmasına aracılık etmiştir. Bu bölümde iki yanda kullanılan akantus bezemeli büyük bir "S" kıvrımı üstteki yuvarlak kemeri taşımaktadır. Kemer köşeliklerinde bereket boynuzu şeklindeki bir kaptan çıkan güller, yapraklar ve tek armut meyvesi ile hazırlanmış natürmort vardır. Benzer natürmort kemerin merkezinde de yer alır. Bunun hemen arkasına ise, merkezden etrafa doğru açılan ışınsal şeritlerle güneş görünümü verilmiştir. Bu düzenlemenin merkezine akantus yaprakları ile hareketlendirilmiş "S" kıvrımlı dallar karşılıklı simetrik olarak yerleştirilmiş, altta baş aşağı duran akantus görünümlü bir palmetle birleştirilmiştir.

Alttaki yatay dikdörtgen şekilli pano ise adeta bir bordür gibi çeşmeyi alt kısmından sınırlandırmıştır. Merkezinde ise kabara gibi bir unsurdan çıkan akant yaprağı iki yana doğru açılarak tersli-düzlü yerleştirilmiş ve kompozisyon tamamlanmıştır.

Beyaz mermer üzerine kabartma ve kazıma teknikleri bir arada kullanılarak hazırlanan ayna taşı ve çeşme cephesi, sonraki bir dönemde bağımlı bulunduğu müştemilatın duvarıyla birlikte gri ve siyah renklerle boyanmıştır. Boyama esnasında, mimari tasvirler ile yuvarlak kemerin renklendirilmesinde siyah, geriye kalan bitkisel unsurların ve boş alanlarda ise gri renk tercih edilmiştir. Bir başka deyişle, çeşmenin yüzeyi griye boyandıktan sonra mimari tasvirler ile kemerin görünür olması amaçlandığı için, bu kısımlar siyaha boyanmış olmalıdır. Ancak zaman içerisinde boyalar yer yer dökülmüş, çeşme alacalı bulacalı bir hal almıştır.

Agios Ioannis Teologos Kilisesi Çeşmesi'nin ayna taşındaki malzeme kullanımı, süsleme programı ve tasarımı açısından Kemeraltı çeşmeleri başta olmak üzere İzmir'deki pek çok çeşme ile benzerlikler taşımaktadır. Kemeraltı Camisi Çeşmesi (Res. 4), Şadırvanaltı Camisi Çeşmesi (Res. 5) ve Çakaloğlu Hanı Çeşmesi (Res. 6) bunlar arasında ilk akla gelenlerdir. Hem bu adı sayılan çeşmeler hem de bu çalışmaya konu olan çeşme, bünyesinde bulunduğu farklı işlevli yapılar ile bir bütün olarak tasarlanarak *bağımlı çeşmeler* grubu altında, *bir yapının duvarıyla birlikte inşa edilenler* alt grubunun birer örneği haline dönüşmüştür.[6]

Bu makaleye konu olan çeşmede *malzeme* olarak beyaz mermer kullanılmıştır. Ancak, çeşme yüzeyinin sonraki bir dönemde müştemilat duvarıyla birlikte griye boyanması neticesinde ilk bakışta varlığının algılanması güçleşmiş, boyanın döküldüğü alanlarda ise malzeme belirginleşmiştir. İzmir'deki pek çok çeşme mermer malzeme kullanımı ile dikkati çekmektedir. Damlacık Camisi Çeşmesi (1795-96)[7], Şadırvanaltı Camisi Çeşmesi (18. yüzyıl sonları-19. yüzyıl başları)[8] bunlardan ilk akla gelenlerdir. Gebze İbrahim Paşa Çeşmesi (1665-66)[9] de mermer malzeme kullanımının görüldüğü Anadolu örneklerinden biridir.

6 Bu gruplama A. Ödekan tarafından yapılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Ödekan, 1992.

7 Gültekin, 2013, 43.

8 Gültekin, 2013, 45-46.

9 Yavuzyılmaz, 2013, 582.

Res. 4- Kemeraltı Camisi Çeşmesi

Res. 5- Şadırvanaltı Camisi Çeşmesi

Res. 6- Çakaloğlu Hanı Çeşmesi

Çalışma kapsamında ele alınan çeşmenin *tekne*sine ilişkin herhangi bir yorumda bulunmak güçtür. Kemeraltı'ndaki pek çok çeşme ile aynı kaderi paylaşan bu çeşmenin de teknesi ne yazık ki yükselen zemin kotunun altında kalmıştır.

Agios Ioannis Teologos Kilisesi Çeşmesi iki yanından birer pilaster ile sınırlandırılmıştır. Plasterlerin cepheden taşıntı yapacak şekilde tasarlanması, çeşmenin duvar yüzeyinde vurgulu hale getirmekte ve böylece bağımlı olduğu duvar bünyesinde özel bir alana yerleşmektedir. Kemeraltı Camisi Çeşmesi (18. yüzyıl sonları-19. yüzyıl başları)[10], Kokluca 2 Nolu Çeşme (19. yüzyıl)[11] bunun benzer örnekleri arasında sayılabilir.

İncelenen çeşmenin aynası iki yandan sütunlarla sınırlandırılmıştır. Bu uygulama dönemin bir modasıdır. Kemeraltı Camisi Çeşmesi (18. yüzyıl sonları-19. yüzyıl başları)[12], Mirkelamoğlu Hanı Çeşmesi (1815-16)[13], Şadırvanaltı Camisi Çeşmesi gibi çeşmeler bu düzenlemenin örnekleri arasında yer almaktadır.

Agios Ioannis Teologos Kilisesi Çeşmesi'nin en belirgin özelliği, Batılılaşma Dönemi olarak adlandırılan döneme ait süslemelerin yoğun bir şekilde kullanımıdır. Türk sanatında Lale Devri (1718-1730) ile başlayan ve XIX. yüzyıl sonlarına kadar süren dönem *Batılılaşma Dönemi* olarak adlandırılmaktadır. Osmanlı Devleti'nin Batıyla ilişkilerinin arttırdığı bu dönemde, askeri, siyasi ekonomik gibi pek çok alanla birlikte Osmanlı sanatı da Batı etkisinde kalmıştır. Sanatsal etkileşim mimariden çok süsleme alanında kendini gösterirken, özellikle yapıların süslemelerine Avrupa'nın Barok, Rokoko başta olmak üzere Neoklasik, Ampir ve Oryantalist üslupların süsleme motifleri taşınmıştır. Bu bezemelerde Batı etkilerini yansıtan farklı motifler, Barok ve Rokoko bezemelere uygun "C" ve "S" kıvrımlarına sahip dalgalı hatlar, akantus (kenger) yapraklar, vazo içerisinden taşan çiçek kompozisyonları ve meyve tabakları dönemin gözde motifleri olarak yer almıştır.[14]

Agios Ioannis Teologos Kilisesi Çeşmesi de ayna taşındaki yuvarlak kemerin köşeliklerindeki natürmortlarla dikkati çekmektedir. Bir bereket boynuzu içinden çıkan güllerin iki yanı birer armut meyvesi ile hareketlendirilmiştir. Benzer bir düzenleme yuvarlak kemerin içinde de kullanılmıştır. Osmanlı süsleme sanatındaki ilk örneği Bursa Yeşil Türbe mihrabında (1421)[15] görülmekle birlikte, III. Ahmet Yemiş Odası süslemelerinde zirveye çıkan natürmortlar[16], Batılılaşma Dönemi'nin modası haline dönüşerek sadece kalem işi süslemelerde değil, ahşap, halı ve tekstil eserler gibi pek çok farklı malzemeyi süsler hale gelmişlerdir.[17] Bunlara kısa süre içerisinde bir de mezar

10 Acar, 2013, 5; Gültekin, 2013, 43-44.

11 Uçar, 2020, 358.

12 Acar, 2013, 5; Gültekin, 2013, 43-44.

13 Acar, 2013, 9.

14 Arel, 1970.

15 Akar, 1969, 268.

16 Kuyulu Ersoy - Daiber, 2007, 241.

17 Kahyaoğlu - Torre, 2007, 257.

taşları eklenmiştir. Cami betimlemesi dışında kalan alanların natürmortlarla doldurulması Batı Anadolu mezar taşları için zamanla karakteristik bir hal almıştır[18]. Manisa Üç Oluklu Çeşme (1679-80)[19], Bolvadin Ağılönü Çeşmesi (1708-9)[20], İstanbul Kemankeş Çeşmesi (1732)[21], Mühürdar Ahmet Ağa Çeşmesi (1738)[22], Çakaloğlu Hanı Çeşmesi (1805-6)[23], Dönertaş Sebili ve Çeşmesi (1814)[24], İstanbul Bereketzade Çeşmesi (1844)[25] ve gibi çeşmeler bu tür süslemeleriyle dikkati çeken örneklerdendir.

Agios Ioannis Teologos Kilisesi Çeşmesi'nin en dikkat çekici süslemesinin mimari tasviri olduğunu söylenmek mümkündür (Res. 7). Üst kısımdaki panonun merkezinde yer alan Türk evi nitelikli iki katlı evler ve bu evlerin arasında beliren servi ağaçları ile tipik bir Anadolu kenti betimlemesi yapılmıştır. Bu tür betimlemelerin özellikle Osmanlı'nın Batı'ya açıldığı bu dönemde kısa bir sürede beğenilerek Anadolu'nun pek çok kentinde örnekleri verilmiştir. Benzer bir mimari tasvirli pano İzmir Arkeoloji Müzesi'nde de bulunmakla birlikte[26], mimari tasvirli betimlemelere özellikle İzmir ve Aydın arasında olmak üzere Ege Bölgesi'nin çeşitli yerleri[27] ile özellikle mezar taşlarında[28] sıkça karşılaşılmaktadır. Bu çeşme aynasındaki mimari tasvir özellikle Çakaloğlu Hanı Çeşmesi ayna taşındaki ile neredeyse bire bir aynıdır (Res. 8). Her iki panoda da tek ya da iki katlı verilen evlerin düzeninde, iki katlı evlerdeki yuvarlak kemerlerde, çift kanatlı kapılarda, üst katlardaki kafesli pencerelerde, duvarlardaki "S" kıvrımlarda ve evlerin gerisindeki ağaçlarda ufak tefek farklar olsa da, genel olarak aynı düzenlemeye sahiptirler. Çakaloğlu Hanı Çeşmesi'nde evlerin gerisinde kubbeli bir cami yükselirken (Res. 9), kilise müştemilatı duvarında yer alan çeşmenin mimari tasarımında cami yerini bir başka eve bırakmıştır (Şek. 2). Çeşmenin bağımlı olduğu yapının bir kiliseye ait müştemilat olduğu göz önünde tutulduğunda, bu tercihin bilinçli yapıldığı aşikârdır. Her iki panodaki düzenlemenin bu kadar benzer oluşu usta/atölye ile ilgili çeşitli soruları da akla getirmektedir. Acaba bu panolar tek bir usta tarafından alışagelmiş şema takip edilerek mi üretilmişti? Yoksa hazırlanan bir şablon farklı ustalar arasında el mi değiştirmişti? Ya da beğenilen bu düzenleme bir kilise için camisiz olarak bu şekilde mi sipariş edilmişti? Batı Anadolu'daki mezar taşları başta olmak üzere farklı işlevli pek çok öğeye yönelik bu ve benzeri pek çok soru farklı araştırmacılar tarafından sorulmuş olsa

18 Tunçel, 1989, 228.
19 Uçar, 2012,75-85.
20 Uysal, 1988, 38)
21 Barışta, 1991, 12.
22 Geyik, 2007, 298.
23 Yaprak, 2009, 154.
24 Kuyulu, 2002, 10.
25 Barışta, 1989, 44.
26 Özkan Tekneci, 2020, 388.
27 Arel, 2002, 41.
28 Tunçel, 1989.

da[29], henüz kesin olarak cevaplanabilmiş değildir. Bu çalışma kapsamında da bu soruların cevabı belirsizdir. Fakat Thomas Allom tarafından İzmir'deki bir sokağın betimlendiği 1839 tarihli gravür[30] dikkatle incelenirse (Res. 10), mermer panodaki tasvir ile gravürdeki betimleme arasında şu benzerlikler kurulabilir: Dar bir sokakta karşılıklı betimlenen Türk evlerinin yuvarlak kemerli giriş açıklıkları, kafesli pencereleri ve sokağın perspektifi içerisinde alçalıp yükselen evler. Bu betimlemenin 19. yüzyıl İzmir kentindeki bir sokağı yansıttığını söylemek de mümkündür.

Res. 7- Agios Ioannis Teologos Kilisesi Çeşmesi'nin mimari tasvirli panosu.

Res. 8- Çakaloğlu Hanı Çeşmesi'nin mimari tasvirli panosu.

29 Daş, 1996, 29; Çağlıtütüncigil 2015: 100; Çağlıtütüncigil 2020: 113.

30 Daşçı, 2022, 46.

Res. 9, Şek. 2- Mimari betimleme detayları**.**

Res. 10- Thomas Allom'un 1839 tarihli İzmir gravürü.

Çeşme aynasının yapım tarihine ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak üzerinde yer aldığı parseldeki kilisenin 1804 yılında inşa edildiği bilinmektedir. Mimari özellikleri dikkate alındığında, çeşmenin bağımlı olduğu müştemilat da bu kilise ile aynı tarihte inşa edilmiş olmalıdır. Benzer çeşme örnekleri de göz önünde bulundurulduğunda, bu çeşmenin ne zaman yapıldığı konusuna açıklık getirilebilir. Çakaloğlu Hanı Çeşmesi 1805-6; Dönertaş Sebili ise 1814 tarihlidir. Agios Ioannis Teologos Kilisesi Çeşmesi de benzer örnekleri gibi 19. yüzyılın başında, ilk çeyreği içinde yapılmış olmalıdır. Bir kilise müştemilatı duvarında yer alan çeşmedeki süslemelerin ortaklığı din, dil, ırk, vb. fark etmeksizin Osmanlı topraklarındaki bu kozmopolit kentin ortak beğenisini yansıtması açısından kent beleğinde ve mimarlık tarihi içinde özel bir yere sahiptir. Günümüzde yok olma tehlikesiyle yüz yüze kalan çeşmenin korunması oldukça önemlidir.

KAYNAKÇA

Acar, T. (2013). "Kemeraltı Çarşısı'ndaki Duvar Çeşmelerinin Bezeme Öğeleri Açısından İrdelenmesi", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *XXX-1*, 1-18.

Akar, A. (1969). "Tezyini Sanatlarımızda Vazo Motifleri", *Vakıflar Dergisi*,*8*, Ankara, 267-272.

Arel, A. (1970). *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Arel, A. (2002). *Bir Şehr-i Ruşenabad, Kar-ı Anka Bir Bender Tanzimat Öncesi İzmir Sanatında Yeni Yönelimler*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı.

Barışta, Ö. (1989). İstanbul Çeşmeleri Bereketzade Çeşmesi, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barışta, Ö. (1991*). İstanbul Çeşmeleri Beyoğlu Cihetindeki Meyva Tabağı Motifleriyle Bezenmiş Tek Cepheli Anıt* Çeşmeler, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Baydar, A.-Eser, Ü. (2020). *Hasretin Otuz Yılı: Olga Vatidou'nun İzmir Ziyareti*, İstanbul: Libra Kitap ve Yayıncılık.

Baykara, T. (1974), İzmir Şehri ve Tarihi, Ege Üniversitesi Matbaası: İzmir.

Çağlıtütüncigil E., (2015), "Urla (İzmir) Merkezdeki Cami Hazirelerinde Yer Alan Cami ve Manzara Tasvirli Mezar Taşları", *TÜBA-KED*, *11*, Ankara, 91-103.

Çağlıtütüncigil E., (2020), "Geç Dönem Osmanlı Mezar Taşı Üretim Sürecine Bir Örnek: Kokluca (İzmir) Mezarlığı", *TÜBA-KED*, *22*, Ankara, 111-129.

Daiber, V.- Kuyulu Ersoy, İ. (2007). "Osmanlılar: Altı Asırlık Bir Hanedan", *Akdeniz'de İslam Sanatını Keşfedin*, İstanbul: Ege Yayınları, 227-244.

Daş, E. (1996)."Çeşme Mezarlığı'ndaki Mimari Tasvirli Mezar Taşları", *Sanat Tarihi Dergisi*, *VIII*, İzmir, 21-31.

Daşçı, S. (2022). İzmir'de Oryantalist Ressamlar, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Piriştina Kent Kitaplığı.

Eser, Ü. (2020). "'Of The Relics that We Estimated to Have No Worth' (BizceHiçbir

Kıymeti Olmadığı Anlaşılan Eşyanın): Disputes over a Church Property in the Early Republican Period, 1922-1945", *DİYÂR: Zeitschrift für Osmanistik, Türkei- und Nahostforschung/ Journal of Ottoman, Turkish and Middle Eastern Studies*, 268-288.

Frangakis-Syrett, E. (2008), "Ticaret ve Deniz Yollarının Kavşağı Smyrna: Bir Liman Şehrinin Doğuşu", İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent *mi?,* der. M.-C. Smyrnelis, (Çev. I. Ergüden), İzmir: İletişim Yayınları.

Geyik, G. (2007). İzmir Su Yapıları (Çeşme, Sebil, Şadırvan)*,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Goffman, D. (2003). *Doğu ile Batı Arasında Osmanlı Kenti Halep, İzmir ve İstanbul*, (S. Yalçın, Çev), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Gültekin, R. E. (2013). İzmir Kemeraltı Bölgesi'ndeki Osmanlı Dönemi Çeşmeleri, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Kahyaoğlu, M.-Torre, P. (2007). "Osmanlı Topraklarında Batı Etkisi", *Akdeniz'de İslam Sanatını Keşfedin*, İstanbul: Ege Yayınları, 253-258.

Kuyulu, İ. (2002). "İzmir'de Osmanlı Dönemi Yapıları", *XIII. Türk Tarih Kongresi Kongreye Sunulan Bildiriler*, *III*, 1-26.

Neumann, C., Tamdoğan, I. (2008), "Bilinmeyen Bir Cemaatin Portresi: Müslümanlar, Fikret Yılmaz'la Söyleşi", İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent *mi?***,** der. Marie-Carmen Smyrnelis, I. Ergüden (Çev.), 61-72, İzmir: İletişim Yayınları.

Ödekan, A. (1992). "Kent İçi Çeşme Tasarımında Tipolojik Çözümleme", *Semi Eyice'ye Armağan, İstanbul Yazıları,* İstanbul, 281-290.

Özkan Tekneci, Z. (2020). "Kent Tasvirli Mermer Bir Panonun İzinde", *Yekta Demiralp Anısına Sanat Tarihi Yazıları*, İstanbul: Ege Yayınları.

Taşkıran, H. K. (2008*). Kemeraltı'nın İzmir'i Tarih Kültür ve Gezi Rehberi*, İzmir: Tepekule Yayınları.

Tekeli, İ. (1992), "Ege Bölgesinin Yerleşim Sisteminin 19.Yüzyıldaki Dönüşümü", Üç İzmir, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Tunçel, G. (1989), *Batı Anadolu Bölgesinde Cami Tasvirli Mezartaşları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uçar, H. (2012). *Spilden Manisa'ya Ab-ı Hayat Manisa Çeşmeleri*, Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayını.

Uçar, H. (2020). "İzmir Kokluca Köyü'nde Üç Osmanlı Çeşmesi", *History Studies*, *12/1*, 331-360.

Uysal, A. O. (1988). "Bolvadin'de Bir Lale Devri Eseri: Ağılönü Çeşmesi", *Ankara* Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, *XXXII (I-II)*, 33-55.

Yavuzyılmaz, A. (2013). "Gebze Çeşmeleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *6/25*, 577- 593.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1127082
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1455-1485. Araştırma | *Research*

19. YÜZYIL İSTANBUL MİNARELERİNİN KONUM, FORM, MALZEME VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ*

*POSITION, FORM, MATERIAL AND ORNAMENTAL FEATURES OF THE 19TH CENTURY ISTANBUL MINARETS**

Zeynep ÖZKAN TEKNECİ**
Bozkurt ERSOY***

Öz

17. yüzyıl İstanbul minarelerinde, Klasik Dönem Osmanlı mimarisi özelliklerinin devam ettiği görülmektedir. 18. yüzyıla gelindiğinde, Batılı üslupların etkisiyle minarelerin form ve süsleme özelliklerinde değişimler başlamıştır. 19. yüzyıl İstanbul minarelerinin ise dönemin değişen beğeni anlayışına paralel olarak ilk bakışta fark edilebilecek yeni bir tarza büründüğü görülür. Minareler, ince ve uzun mimarisiyle oldukça zayıf bir yapıya sahiptirler. Zaman içerisinde çeşitli sebeplerle kısmen ya da tamamen yıkılan minarelerin, bazen özgün şekliyle bazen ise içinde bulunulan dönemin üslubuna göre yenilendiği görülmektedir. Bu durum minarelerin tarihlendirilmesini zorlaştırmaktadır. Bu sebeple, 19. yüzyıl minarelerinin genel özelliklerini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, sadece 19. yüzyılda inşa edilmiş camilerin minareleri ele alınmıştır. 19. yüzyıl İstanbul minarelerinin en dikkat çekici özelliklerinden biri, hünkar kasrıyla bir bütünlük içinde inşa edilmiş olmalarıdır. Kaideler uzamış, kimi zaman beden duvarı içinde eriyerek, yapı cephesinin bir parçası gibi düzenlenmiştir. Daha çok bir süsleme unsuru haline dönüşmüş olan bilezikli ve soğanvari formlu pabuçlar, 19. yüzyıla özgüdür. Minare gövdeleri uzamış ve incelmiştir. Şerefe, bu dönem minarelerinde en çok değişimin olduğu mimari elemanlardan biridir. Şerefe altlığında, 18. yüzyıldan itibaren karşımıza çıkan, iç bükey ve dış bükey silmelerden oluşan bilezikli geçişler bu dönemde de kullanılmıştır. Bununla birlikte, şerefe altlığının adeta korint başlığa benzer bir düzenlemeye sahip olduğu örnekler, 19. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. Bir grup örnek ise İran minarelerini hatırlatır nitelikteki galerili şerefesiyle dikkat çeker. Minarelerin petek bölümleri, gövde de olduğu gibi incelip uzamıştır. Farklı formlardaki taş külah inşası, yine bu döneme özgü bir özelliktir. Alemler, form ve süsleme özellikleri açısından Batılı üslupların etkisiyle şekillenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Batılılaşma Dönemi, Osmanlı Mimarisi, 19. Yüzyıl, İstanbul, Minare.*

* Bu makale, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2018 yılında Prof. Dr. Bozkurt ERSOY danışmanlığında tamamlanan "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde İstanbul Minareleri (1703-1922)" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* This article was produced from the master thesis titled "Istanbul Minarets in the Westernization Period Ottoman Architecture (1703-1922)" completed in 2018 under the supervision of Prof. Dr. Bozkurt ERSOY in Ege University - Institute of Social Sciences - Department of Art History.

** Arş. Gör. Doktorant, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7394-3542 ♦ E-mail: ozkan.zeynepp@gmail.com

*** Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Emekli Öğretim Üyesi, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1325-1330 ♦ E-mail: ersoybozkurt@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 06.06.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 24.10.2022*

Abstract

In the minarets of Istanbul, it is seen that the features of Classical Ottoman architecture continued in the 17th century. By the 18th century, changes began in the form and ornamentation of minarets with the influence of Western styles. It is seen that the 19th century Istanbul minarets took on a new style that could be noticed at first glance with the changing taste of the period.

Minarets have a very fragile structure with their tall and slender architecture. It is seen that the minarets, which were partially or completely destroyed over time for various reasons, were renovated sometimes in their original form and sometimes according to the style of the current period. This makes it difficult to date minarets. In this study, the minarets of the 19th century Istanbul mosques will be evaluated in the context of their general characteristics. It is seen that the minarets have specific features of this century. It is thought that understanding these features will help to determine and date the original structure of the minarets.

One of the most notable features of the 19th century Istanbul minarets is that they were built in unity with the Sultan's pavilion. The pulpit is elongated, sometimes melted into the building and arranged like a part of the facade of the building. Transition segments with bracelets and onion-like forms, which have become more of an ornamental element, are unique to this period. In fact, some minarets do not have a transition segment. In these examples, the minaret rises with the body from the roof level of the building. Minaret bodies are tall and slender. Balcony is one of the architectural elements with the most changes in the minarets of this period. The use of bracelets consisting of concave-convex moldings seen in the 18th century under the balconies of minarets continues in this century as well. However, the support of the balcony with consoles is a new feature of the 19th century minarets. Some examples, such as the Emirgan Mosque, Ortaköy Mosque, Hırka-i Şerif Mosque, Dolmabahçe Mosque and Hasan Paşa Mosque minarets, which the balconies are supported by consoles, draw attention with their appearance reminiscent of Corinthian capitals. Another practice encountered in a limited number of examples in this century is the construction of gallery-type balconies with a lead-covered wooden roof. This type of balconies seen in the minarets of Küçük Mecidiye Mosque, Sadabad Mosque, Hacı Küçük Mosque and Üryanizade Mosque indicate the second half of the 19th century. Another feature of the minarets of this century is the construction of stone spire. Stone spire appears especially in minarets built in the second half of the 19th century or renovated during this period.

The 19th century Istanbul minarets have a very rich repertoire in terms of ornamental features. In minarets; in addition to floral and geometric motifs, the use of motifs of ancient origin is common. Apart from this, the gothic decoration elements that we encounter in the minarets with a gallery-type balcony are remarkable.

Keywords: *Westernization Period, Ottoman Architecture, 19th Century, Istanbul, Minaret.*

GİRİŞ

18. yüzyılda Osmanlı mimarisi, Batılı unsurların etkisiyle yeni bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Bu unsurların mimariye girişi, Osmanlı'nın politik ilişkilerinin bir sonucudur. Batılı devletler zayıflayan Osmanlı Devleti'nden yararlanmayı; Osmanlı topraklarında ekonomik, siyasi, askeri menfaatler elde etmeyi amaçlarken, Osmanlı da Batı'nın bilgi ve tekniklerinden faydalanmaya çalışmıştır[1]. Yurtdışından getirilen uzman, mühendis ve sanatkârlar Osmanlı mimarisinde etkin rol almaya başlamıştır[2]. Batı'dan örnek alınan yeni yapı türlerinin, mimari süsleme öğelerini de beraberinde getirdiği ve bunun neticesinde Avrupa etkili mimari akımların kronolojik bir sıra ile Osmanlı mimarisini etkilediği görülmektedir[3]. Batılılaşma Dönemi Osmanlı mimarisi; Barok, Rokoko, Ampir, Art Nouveau ve Oryantalizm gibi çeşitli üslupların etkisinde şekillenmeye başlamıştır[4]. Bu mimari değişime paralel olarak, 18. yüzyıldan itibaren minarelerde de Batılı üsluplaın etkileri hissedilir. Özellikle 19. yüzyıla gelindiğinde, bu üsluplar daha çok eklektik bir anlayış içerisinde İstanbul minarelerinde uygulama alanı bulmuştur[5].

Minareler, cami mimarisinin en zayıf yapı elemanlarındandır. Birçoğu zaman içerisinde yıkılıp yeniden yapılmış ya da çeşitli onarımlar geçirerek özgün şeklini kaybetmiştir. İnce ve yüksek yapısı, minarelerin özellikle deprem ve fırtına gibi doğal afetlerden olumsuz etkilenmesine sebep olmuştur. Bununla birlikte teknik bir zorunluluk olmadığı halde, minarelerin yıkılıp daha ince ve uzun olmak üzere yeniden inşa edildiği örneklere de rastlanmaktadır. 19. yüzyıl minareleri bağlamında bakıldığında, bu yüzyıldan önce inşa edilmiş olan bazı minarelerin, 19. yüzyılda kısmen ya da tamamen yenilendiği görülmektedir. Bunun örneklerinden biri, 18. yüzyılda inşa edilmiş olan Nuruosmaniye Camisi'nin minareleridir. Nuruosmaniye Camisi minarelerinin onarımıyla ilgili, Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde yer alan 1890 tarihli bir belge önem arz etmektedir. Belgeyi bize aktaran F. Köse, fırtına sırasında zarar gören minare külahını yeni bir tarzda inşa etmek üzere, üç çeşit külah tasarımının resmedildiğini ve üçüncü tasarımın uygulanmasına karar verildiğini söyler[6]. Minarelerin eski gravür ve fotoğraflarında gördüğümüz; üzeri kurşun kaplı, ahşap konstrüksiyonlu ve konik formlu orijinal külahı, bu tarihte taş külah şeklini alarak yenilenmiş olmalıdır. Nuruosmaniye Camisi örneğinde olduğu gibi, 19. yüzyılda kısmen yenilenen bazı minareler, şerefe, petek veya külah özellikleri açısından dönemin özelliklerini taşımakla birlikte tamamen bu devrin ürünü değillerdir. Bu yüzden daha erken bir tarihte inşa edilmiş olup sonradan onarım görmüş örnekler kapsam dışında tutularak, sadece 19. yüzyılda inşa edilmiş camilerin minareleri ele alınmıştır[7] **(Şek. 1.)**.

1 Cezar, 1971, 7.

2 Kuban, 1954, 22; Arel 1975, 13.

3 Kuyulu, 1992, 48.

4 19. yüzyılda Osmanlı mimarisinin gelişimi hakkında detaylı bilgi için bk. Kuyulu, 1992.

5 Eyice, 1963, 63.

6 Köse, 2012, 34. Ayrıca bu belge için bk. BOA. (Başbakanlık Osmanlı Arşivi), İ..ŞD.. (İrade Şura-yı Devlet), 99-5883.

7 19. yüzyıla tarihlenen pek çok sayıda cami olmakla birlikte dönemin minarelerinin taşıdığı genel

19. yüzyıl İstanbul minarelerindeki değişimler, hem konum ve form hem de malzeme ve süsleme özelliklerinde kendini göstermiştir. Minareler bu dönemde özellikle, daha uzun ve zarif görünümleriyle dikkat çeker. 19. yüzyıl minarelerine dair bazı toplam yükseklik bilgilerine göre; Büyük Selimiye Camisi'nin minaresi 41,52 m., Emirgan Camisi'nin minaresi 43,14 m., Küçük Mecidiye Camisi' nin minaresi 35,87 m., Dolmabahçe Camisi'nin minaresi 57,38 m., Ortaköy Camisi'nin minaresi 48,55 m., Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin minaresi 39,33 m., Ertuğrul Tekke Camisi'nin minaresi 22,76 metredir[8]. 19. yüzyıl minarelerinin karakteristik özellikleri daha çok pabuç, şerefe ve külah bölümlerinde karşımıza çıkmaktadır. Minare bölümlerinin bu özellikleri, form özellikleri başlığı altında detaylı olarak ele alınacaktır.

Minarelerin İnşa Tarihi ve Geçirdiği Onarımlar

Çalışma kapsamında incelenen minarelerin çoğunun, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında çeşitli onarımlar geçirdiği dikkat çekmektedir. 19. yüzyıl camilerinden, 1804 tarihli **Büyük Selimiye Camisi**'nin[9] inşası tamamlandıktan sonra, kalın olduğu düşünülen minareleri dıştan yontularak inceltilmiştir. 1823 yılına gelindiğinde şiddetli bir fırtına sonucu, biri tamamen diğeri kısmen yıkılan minareler, yeniden inşa edilmiştir[10]. 1864 yılında ise yıldırım sebebiyle zarar gören minarelerin onarım geçirdiği bilinmektedir[11]. Özgünde konik forma sahip, üzeri kurşun kaplı ahşap külahlar, bu onarımlar sırasında konik formlu taş külah şeklini almıştır. 1826 yılında tamamlanan **Nusretiye Camisi'**nin[12] yapıyla beraber inşa edilen minareleri, asılan mahyaların kubbenin yüksekliği sebebiyle gözükmemesi üzerine, 1826 yılında alt şerefeye kadar yıkılarak daha yüksek bir şekilde yeniden inşa edilmiştir[13]. 1838 yılında günümüzdeki şekliyle inşa edilen **Emirgan Camisi'**nin[14] yine bu tarihte yapıldığı düşünülen minaresi, 19. yüzyıl minarelerinin özelliklerini yansıtan bir örnektir. **Asariye Camisi** 1839 yılında inşa edilmiştir[15]. Arşiv belgelerine göre, 1892 yılında cami ve minaresi tamire muhtaç durumdadır[16]. 1894 yılına gelindiğinde, yapının hala tamir edilmemiş olduğu anlaşılmaktadır[17]. Minare, bu yıldan sonraki bir dönemde geçirdiği onarımla günümüzdeki şekline kavuşmuş olmalıdır. **Küçük Mecidiye Camisi**'nin minaresi, yapıyla birlikte 1848

özellikleri ortaya koymayı amaçladığımız bu çalışmada 22 cami örneği incelenmiştir.

8 Kuşüzümü, 2010a, 28, 30.

9 Arseven, 1955, 418.

10 Eyice, 1963, 66.

11 BOA, İ..MVL. (İrade Meclis-i Vala), 522-23463.

12 Kuban, 2007, 631.

13 Eyice, 1963, 67; Tuğlacı, 1981, 29.

14 Demirsar, 1994, 169.

15 Öz, 1965, 41.

16 BOA, İ..ŞD.. 116-6968.

17 BOA, İ..EV.. (İrade Evkaf), 7-47.

yılında inşa edilmiştir[18]. Eski fotoğraflarda, minare şerefesinin üstünün açık olduğu ve konik formlu, üzeri kurşun kaplı ahşap bir külahla sonlandığı görülmektedir[19]. Cami ve minaresi inşa tarihinden yaklaşık 26 yıl sonra büyük bir onarım geçirmiştir. Bu onarım sırasında yeni tarzda inşa edilmesi planlanan minare; galerili şerefesi ve taş külahıyla günümüzdeki şeklini almıştır[20]. **Hırka-i Şerif Camisi** 1848- 1851 yıllarında yeniden inşa edilmiştir[21]. Camiyle birlikte yenilenen minareler, yıllar içerisinde birçok kez onarım geçirmiştir[22]. Bu onarımlar dışında, minarelerin 1894 yılındaki İstanbul depreminde[23] ve 1907 yılındaki şiddetli bir fırtınada olmak üzere iki kere yıkılarak yeniden inşa edildiği bilinmektedir[24]. Eski fotoğraflarda, 19. yüzyıl ortalarında minarenin silindirik formlu bir gövdeye sahip olduğu ve peteğinin yivlerle düzenlendiği, şerefelerinin ise dairesel formda olduğu görülmektedir. 19. yüzyıl sonu veya 20. yüzyıl başındaki bu yenilemelerle minare günümüzdeki şeklini almış olmalıdır. 19. yüzyılda inşa edilen **Keçecizade Fuad Paşa Camisi'nin** minaresi, 1894 yılındaki şiddetli bir deprem sırasında yıkılmıştır[25]. Minare bu tarihten sonra yeniden inşa edilmiştir. S. Eyice, 1963 tarihindeki bir yazısında, bugün sade görünümde olan petek kısmının orijinalde yoğun bir süslemeye sahip olduğunu dile getirir. Aynı yazıda minarenin süslü taşlarının avluda durduğunu söylemesi[26], bu tarihte minarenin onarım geçirerek günümüzdeki şeklini aldığını düşündürmektedir. Eyice'nin dediğini destekler nitelikte eski bir fotoğrafta, Keçecizade Fuad Paşa Camisi'nin minare peteğinin çifte pilasterlerle bölümlere ayrıldığı ve her bölümün at nalı kemer formunda yüzeysel nişlerle düzenlendiği görülmektedir. Bu petek düzeni, Altunizade Camisi'nin minaresiyle benzerlik göstermektedir. Günümüzde minarenin petek kısmı silindirik formda ve süslemesizdir. Onarım öncesindeki konik formlu taş külah ise yine konik formlu olmak üzere ahşap malzemeyle inşa edilmiş ve üzeri kurşun kaplanmıştır. **Dolmabahçe Camisi,** 1852-53 yıllarında inşa edilmiştir[27]. Minareler yıllar içerisinde çeşitli onarımlar geçirmiştir. 1894 depreminde minarelerin hasar gördüğü bilinmektedir[28]. Caminin batı cephesinin kuzeyinde yer alan minaresinin, 1896 ve 1908 yıllarında yeniden tamire muhtaç olduğu anlaşılmaktadır[29]. 1905 yılında ise minare külahları, şiddetli bir rüzgar

18 Caminin inşa tarihi için bk. Öz, 1965, 46; Batur, S. 1994a, 314.

19 Deniz, 2017, 59.

20 Deniz, 2017, 65, 68.

21 Öz, 1962, 71; Can ve Şahin, 2015, 19.

22 Minarelerin; 1874 tarihindeki onarımı için bk. BOA. İ..DH.. (İrade Dâhiliye), 689-48077; 1901 tarihindeki onarımı için bk. BOA. İ..EV.. 27-4; 1908 tarihindeki onarımı için bk. BOA. ŞD. (Şura-yı Devlet), 189-4.

23 Ürekli, 2000, 46.

24 BOA. ŞD. 181-25.

25 Cezar, 1963, 392; Ürekli, 2000, 47.

26 Eyice, 1963, 73.

27 Arseven, 1955, 421; Öz, 1965, 20; Aslanapa, 2004, 529.

28 Ürekli, 2000, 47.

29 1896 tarihli belge için bk. BOA, İ..EV.. 13-16; 1908 tarihli belge için bk. BOA, ŞD. 189-55.

sebebiyle zarar görmüştür[30]. Bu onarımlar sırasında minarelerin özgün şekli korunmuştur. **Ortaköy Camisi**'nin inşa tarihi 1854'tür[31]. Cami ve minareler zaman içerisinde birçok onarım geçirmiştir. 1884 yılında, camide çıkan bir yangında minare külahları zarar görmüştür[32]. Yangın sonrasındaki onarımda, özgünde ahşap olan külahların yerini taş külahlar almış olmalıdır. 1894 depreminde tekrar hasar gören minarelerin, şerefelerinden itibaren üst kısmı yıkılmıştır[33]. 1907 tarihli bir belgeden minarelerin harap durumda olduğu ve kaidesinden itibaren yeniden inşa edilmesinin planlandığı anlaşılmaktadır[34]. Bu tarihten sonraki bir başka belgeye göre ise minareler 1911 yılında yenilenmiştir[35]. 1862-63 yılında yeniden inşa edilmiş olan **Sadabad Camisi**'nin[36] minaresinin de bu tarihte inşa edildiği düşünülmektedir. 19. ve 20. yüzyılda birçok kez onarım geçiren minare, 1865 tarihli bir belgeye göre tamire muhtaç durumdadır[37]. 20. yüzyıla gelindiğinde ise, 1904, 1939, 1981, 1997-98 yıllarında çeşitli onarımlar geçirmiştir[38]. **Altunizade Camisi'**nin minaresi, yapının inşa tarihi olan 1865-66[39] ile tarihlenmektedir. Geçirdiği onarımlarla ilgili bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte, minarenin 19. yüzyıl özelliklerini taşıdığı görülmektedir. **Mercan Ali Paşa Camisi,** 1869'da yeniden inşa edilmiştir[40]. Yapı büyük Mercan yangınında yanmış, uzun süre harap durumda kalmış, 1949-53 yıllarında restorasyon geçirmiştir[41]. Bu restorasyon sırasında minare de onarım görmüş olmalıdır. 1869-71 tarihli **Pertevniyal Valide Sultan Camisi'**nin[42] yapıyla birlikte inşa edilen minareleri, 1894 depreminde zarar görmüş ve onarılmıştır[43]. Yapının 1985-1995 yıllarında da çeşitli onarımlar geçirdiği bilinmektedir. 1989 yılında batıda yer alan minare, kaideden itibaren yeniden inşa edilmiştir[44]. Bu yeniden inşa sırasında, minarenin özgün haline sadık kalındığı anlaşılmaktadır. **Hacı Küçük Camisi'**nin minaresi, yapının yeniden inşa edildiği 1872[45] yılına tarihlenmektedir. 19. yüzyıl camilerinden bir diğeri olan **Ertuğrul Tekke Camisi,** 1886-87 tarihinde inşa edilmiştir. Minare, yapıya 1905 yılından önce

30 BOA, İ..EV.. 38-12.

31 Öz, 1965, 51; Çelik, 2000, 33.

32 BOA. İ..ŞD.. 67-3920.

33 Eyice, 1963, 68; Ürekli, 2000, 47. *Ayrıca bk.* BOA. Y..MTV. (Yıldız Mütenevvi Maruzat), 99-65.

34 BOA. BEO. (Bab-ı Ali Evrak Odası), 3134-234994.

35 BOA. BEO. 3968-297570.

36 Eyice, 1993, 178.

37 BOA, MVL. (Meclis-i Vala), 1031-28.

38 Tunç, 2011, 28-29.

39 Eyice, 1963, 73.

40 Öz, 1962, 18; Eminönü Camileri, 1987, 18.

41 Eminönü Camileri, 1987, 18.

42 Tuğlacı, 1981, 233; Batur, A. 1994, 360.

43 Ürekli, 2000, 47.

44 Verdön ve Ersen, 2009, 4.

45 Ayvansarayi, 1987, 15; Ayverdi, 1989, 442.

olmak üzere, sonradan eklenmiştir[46]. 19. yüzyıl minarelerinin özelliklerini taşıyan bir örnektir. **Yıldız Hamidiye Camisi**'nin minaresi 1885-86[47] yıllarında yapıyla birlikte inşa edilmiştir. Zaman içerisinde çeşitli onarımlar geçiren minarenin özgün şeklini koruduğu görülmektedir. İlk inşası 1559-60 tarihine uzanan **Cihangir Camisi,** 1719- 1874 yılları arasında geçirdiği yangınlarla harap olmuş, 1889-90 yılında bugünkü şekliyle yeniden inşa edilmiştir. Yapının batı cephesinin kuzey ucunda yer alan orijinal minaresi ise 1894 yılında yapılmıştır. Cami çift minareli olarak düşünülmüş ancak diğer minarenin sadece gövdesinin bir parçası inşa edilebilmiştir[48]. Günümüzde, yapının doğu cephesinin kuzey ucunda yer alan diğer minaresi, 1981 yılında Vakıflar İdaresi tarafından orijinal minare örnek alınarak yapılmıştır[49]. **Hamidiye Camisi (Büyükada Camisi)** 1892 tarihlidir[50]. Caminin 1894 depreminde zarar gören minaresi yıkılarak yeniden inşa edilmiştir[51]. Bir diğer örnek olan ve 1893-94 yıllarında günümüzdeki şekliyle yenilenen **Teşvikiye Camisi**'nin, düz çatısının yerine yüksek bir kubbe inşa edilince, mevcut minare kubbeye göre oldukça kısa kaldığı için yıkılarak yenilenmiştir[52]. Caminin yeniden inşasıyla ilgili tahmini inşaat masraflarını gösteren 1892 tarihli bir belgeden, minare külahının taş malzemeli olarak günümüzdeki şekliyle inşa edilmesinin planlandığı anlaşılmaktadır[53]. **Galip Paşa Camisi** minaresinin geçirdiği onarımlarla ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır. Minarenin, caminin inşa tarihi olan 1898[54] yılında yapıldığı düşünülmektedir. **Hasan Paşa Camisi,** 1899 yılında inşa edilmiştir[55]. Eyice, minarenin 1961 yılında tamir edilmek üzere kaidesine kadar yıkılmış durumda olduğunu söylemektedir[56]. Minare bu tarihten sonra 19. yüzyıl özelliklerine göre yeniden inşa edilmiş olmalıdır. **Üryanizade Camisi** 19. yüzyılda inşa edilmiştir[57]. Caminin minaresi, bu yüzyılın özelliklerini yansıtan bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Konum Özellikleri

Minarelerin yapıya göre konumu, çeşitli dönemlerde, belirli kurallar çerçevesinde değişkenlik göstermiştir. Anadolu Selçuklu Dönemi minareleri; bir kule gibi yapıdan bağımsız, yapı cephesine bitişik, yapının beden duvarı üzerinde veya taçkapının bir ya da

46 Tanman, 1994, 196.

47 Batur, S. 1994b, 514.

48 .Eyice, 1963, 74; Öz, 1965, 16; Arlı, 1994, 431.

49 Arlı, 1994, 431.

50 Öz, 1965, 14; Ersöz, 2013, 8.

51 Ersöz, 2013, 17.

52 Akkaya, 2016, 57.

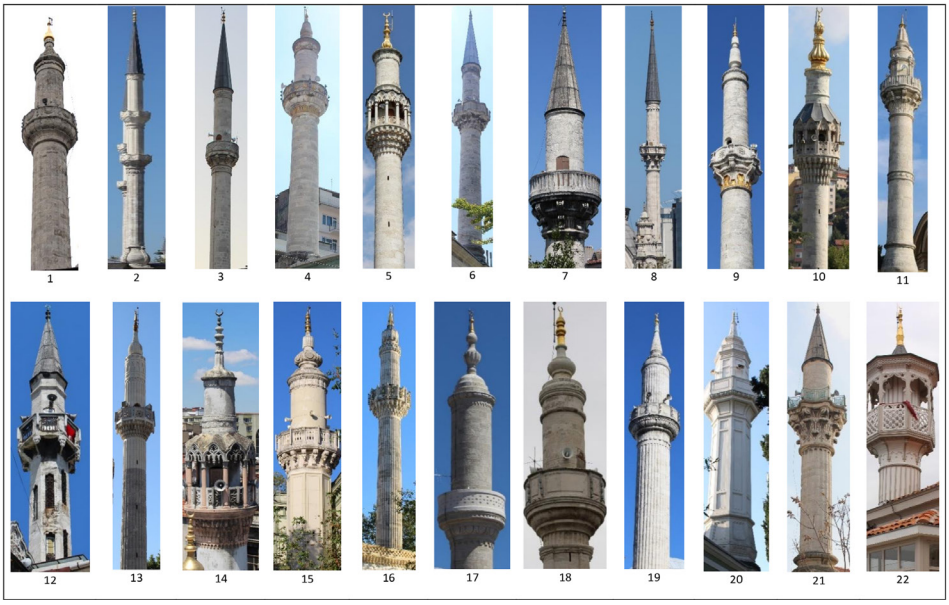
53 BOA. HH.d.. (Hazine-i Hassa Defterleri), 24449-11.

54 Eyice, 1963, 75; Öz, 1965, 26.

55 Doğan, 1997, 343.

56 Eyice, 1963, 75.

57 Erdoğan, 1994, 342.



Şek. 1. 19. Yüzyıl İstanbul Minarelerinden Örnekler

1.Büyük Selimiye Camisi **2.**Nusretiye Camisi **3.**Emirgan Camisi **4.**Asariye Camisi **5.**Küçük Mecidiye Camisi **6.**Hırka-i Şerif Camisi **7.**Keçecizade Fuat Paşa Camisi **8.**Dolmabahçe Camisi **9.**Ortaköy Camisi **10.**Sadabad Camisi **11.**Altunizade Camisi **12**.Mercan Ali Paşa Camisi **13.**Pertevniyal Valide Sultan Camisi **14.**Hacı Küçük Camisi **15**.Ertuğrul Tekke Camisi **16.**Yıldız Hamidiye Camisi **17**.Cihangir Camisi **18.**Hamidiye Camisi (Büyükada Camisi) **19.**Teşvikiye Camisi **20.**Galip Paşa Camisi **21.**Hasan Paşa Camisi **22.**Üryanizade Camisi

iki yanında konumlandırılmıştır[58]. Erken Osmanlı Dönemi'nde tek minareli camilerde, minareler daha çok giriş cephesinin batısında, daha nadir olarak ise doğusunda yer almaktadır. İki minareli camilerde ise Selçuklu'daki taçkapının iki yanına yerleştirilen minare uygulaması terkedilmiş ve minareler ana kütlenin iki köşesine çekilmiştir[59]. Minarenin cami girişinin doğu, batı veya her iki köşesinde yer alma uygulaması Edirne Üç Şerefeli Camisi (1437-47) ile ilk defa değişikliğe uğramıştır. Caminin dört minaresinin ikisi avlu, diğer ikisi cami kütlesi köşelerine yerleştirilmiştir. Klasik Osmanlı Dönemi'ne gelindiğinde, erken dönemden beri alışıldığı üzere, tek minareli örnekler genel özellik olarak harimin batı cephesinin kuzey ucunda yer almakta olup, yapı duvarına dıştan

58 Başar, 1997, 245-247. Anadolu Selçuklu cami ve medreselerinde minare konumları, özellikle taçkapının iki yanında yükselen kompozisyonuyla karakterizedir. Niğde Sungur Bey Camisi (1335), Konya Sahib Ata Camisi (1258), Sivas Çifte Minareli Medrese (1271-72), Sivas Gök Medrese (1272) bu uygulamanın önemli örneklerindendir. Bk. Eyice 1979, 330.

59 Bursa Ulu Camisi (1399), Bursa Yıldırım Camisi (1400 öncesi), Edirne Eski Camisi (1414) ve Bursa Muradiye Camisi (1416) minareleri giriş cephesinin iki yanına yerleştirilen bu minarelere örnektir. Bk. Ülgen 1996, 237- 238.

bitişmekte veya son cemaat yerinin beden duvarı üzerine oturmaktadır[60]. Bu dönemde minare sayısı arttıkça, uygulamalarda da farklılıklar görülmektedir. Minare sayısının iki olduğu örneklerde, minareler caminin her iki köşesinde; minare sayısının dörde çıktığı örneklerde ise minareler yapı kütlesinin dört köşesinde bulunabilmektedir[61].

Batılılaşma Dönemi İstanbul minareleri istisnai örnekler dışında her zaman yapıyla organik bir bağ içerisindedir. Minareler, kaide bölümleriyle yapıya dıştan bitişmekte ya da yapının beden duvarı üzerinde bazen bir pabuçla bağlanarak bazen ise pabuçsuz bir şekilde doğrudan gövdeyle yükselmektedir. Minarelerin yapıyla olan bu organik bağı önceki dönemlerde olduğu gibi caminin harimi ya da son cemaat yeriyle ilişkili olabilmektedir. 19. yüzyıl minarelerini konum açısından farklı kılan en dikkat çekici yenilik ise hünkar kasrıyla ilişkili oluşudur.

Harime göre konumlanan tek minareli camilerde, minare genel özellik olarak harimin batı cephesinin kuzey ucunda yer almaktadır. Bunun bir örneğini, Hamidiye Camisi'nin (Büyükada Camisi) minaresinde görmekteyiz. İncelenen yapılar içerisinde, harimle ilişkili konumlanan çift minareli bir örneğe rastlanmamaktadır.

Son cemaat yeriyle ilişkili konumlanan tek minareli camilerde, minare son cemaat yerinin batı cephesinin kuzey ucunda yer almaktadır. Emirgan Camisi, Altunizade Camisi ve Keçecizade Fuad Paşa Camisi'nin minareleri bu şekilde konumlanan örneklerdir. Son cemaat yerine göre konumlanan çift minareli örneklerde ise minareler genelde Cihangir Camisi'nde olduğu gibi son cemaat yerinin doğu ve batı cephesinin kuzey ucunda yer almaktadır.

19. yüzyılda, minare konumlarının daha çok hünkar kasrıyla ilişkili olduğu dikkat çekmektedir. 17. yüzyılda ilk örneklerini gördüğümüz, hünkar kasırlarının asıl gelişimi 19. yüzyılda olmuştur. Bu yüzyıl cami mimarisinde; son cemaat yeri, hünkar mahfili ve minareleri de içine alan hünkar kasırlarının gelişimi, Klasik Osmanlı Dönemi anlayışını tamamen ortadan kaldırmıştır[62]. Minareler yapının ana kütlesinden koparak, hünkar kasrıyla bir bütünlük içinde inşa edilmeye başlanmıştır[63]. Hünkar kasrıyla ilişkili olarak konumlanan minarelerde, konum açısından genel bir kural benimsenmemiştir. Hünkar kasrının yapının kuzey cephesinde yer aldığı örneklerden; Küçük Mecidiye Camisi'nin minaresi hünkar kasrının doğu cephesine, Sadabad Camisi'nin minaresi hünkar kasrının batı cephesine dıştan bitişmektedir. Yıldız Hamidiye Camisi'nin minaresi ise hünkar kasrının batı cephesinin kuzey ucunda yer almakta olup kasrın beden duvarı içerisinden yükselmektedir. Dönemin çift minareli camilerine baktığımızda, hünkar kasrının yapının

60 Ödekan, 1988, 526.

61 Ülgen, 1996, 237-238. Mimar Sinan'ın, İstanbul Şehzade Camisi'nde (1544-48) minareler avlu ile harimin birleştiği köşelerde konumlanmaktadır. Süleymaniye Camisi'nde (1550-57) sayısı dörde çıkan minareler, revaklı avlunun dört köşesine yerleştirilmiştir. Sinan'ın ustalık eseri olarak değerlendirilen Edirne Selimiye Camisi'nde ise (1569-75) minareler harim mekanının dört yanından yükselmektedir. Bk. Ödekan 1988, 526; Aslanapa 2004, 212, 235, 291.

62 Nar, 2001, 7.

63 Batur, S. 1970, 100.

kuzeyinde yer aldığı örneklerden; Nusretiye Camisi'nin minareleri hünkar kasrının doğu ve batısında, Hırka-i Şerif Camisi, Dolmabahçe Camisi ve Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin minareleri ise hünkar kasrının doğu ve batı cephelerinin kuzey ucundadır. Ortaköy Camisi'nde minareler, kuzey cephede yer alan hünkar kasrının iç köşelerine yerleştirilmiştir. Bu örneklerdeki tüm minareler hünkar kasrı duvarı içerisinden yükselmektedir.

Ertuğrul Tekke Camisi'nin, yapının kuzey cephesinde yer alan selamlık ve kadınlar mahfili bölümünün batı cephesine dıştan bitişen minaresi, konumu açısından farklı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Form Özellikleri

Kaide: Minare kaidelerinin yapıyla olan ilişkisine kısaca bakıldığında; Selçuklu minarelerinin çoğunda kaidenin bina cephesinin bir parçasıymış gibi inşa edilerek, beden duvarları içinde gizlendiği görülmektedir. Bu dönem minareleri, binanın saçak seviyesinden itibaren doğrudan gövde ile yükselen bir görünüme sahiptir. Osmanlı mimarisinde de 15. yüzyıla kadar devam eden bu özellik, sonrasında terkedilerek kaideler genelde caminin beden duvarına kısmen yapışık veya tamamıyla ayrı bir şekilde inşa edilmeye başlanmıştır[64]. Klasik Dönem minare kaideleri de genel olarak 15. yüzyıl özelliklerini sürdürür niteliktedir.

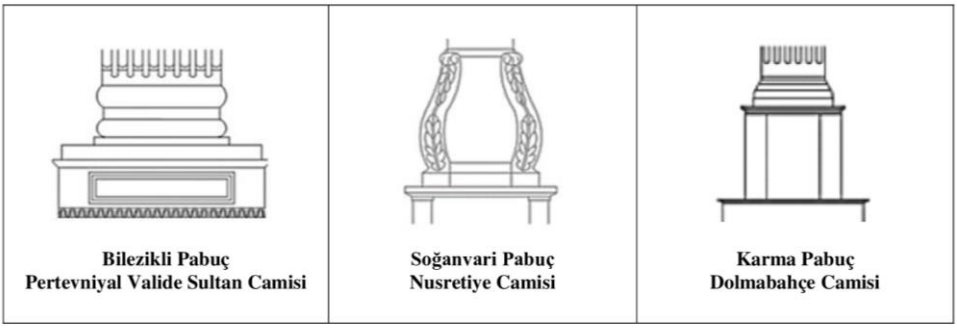
Batılılaşma Dönemi minare kaideleri yapıyla olan ilişkisine göre; yapıya kısmen bitişik ya da yapının beden duvarının kaide görevi gördüğü örnekler olarak karşımıza çıkar. 19. yüzyılda kaidenin yapıdan bağımsız olarak inşa edilmesi tercih edilen bir uygulama olmamıştır. Kaidelerin tek ya da çift cephesi ile yapıya dıştan bitişmesi, önceki dönem minarelerinde de sıklıkla karşılaştığımız bir özelliktir. Bu kaideler; Altunizade Camisi ve Cihangir Camisi minarelerinde olduğu gibi genelde dörtgen planlıdır. Yapıya kısmen bitişik bu örneklerde; minareye giriş çoğunlukla cami içerisinden sağlanmaktadır. Kaidenin dışa bakan cephesinde giriş açıklığının yer aldığı örnek sayısı azdır.

Yapının beden duvarının kaide görevi gördüğü örneklerde, kimi zaman yapı duvarı içerisinde zeminden itibaren yükselen müstakil bir kaide bulunmaz. Minare, yapının çatı seviyesinden gövdeyle yükselir. Yıldız Hamidiye Camisi ve Emirgan Camisi'nin minareleri bu tip kaidenin örnekleridir. Bu minarelerde giriş kapıları, genelde caminin üst katında yer alır ve minare merdivenleri de gövdeden itibaren başlar. Bazı örneklerde ise kaideler, yapı duvarı içinde kalmış olup cepheden algılanmamakla birlikte, yapı içerisinde zeminden itibaren yükselen bir temele sahiptir. Dolmabahçe Camisi, Teşvikiye Camisi, Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin minare kaideleri bu uygulamanın örnekleridir. Kaidelerin yapıya uygun şekilde silme veya nişlerle düzenlenerek cephede vurgulanması, dönemin yaygın bir uygulaması olarak karşımıza çıkar. Dolmabahçe Camisi ve Teşvikiye Camisi'nde örneğini gördüğümüz bu uygulamalarda kaidelerin, yapıda yer alan pencere ve kemer formuna uygun nişlerle düzenlendiği görülmektedir. Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin, hünkar kasrı duvarıyla kaynaşan kaideleri de yine cephe süslemelerine uygun olmak üzere yüzeysel nişlerle hareketlendirilmiştir.

64 Çetintaş, 1942, 58.

Pabuç: İlk kez Anadolu Selçuklu minarelerinde karşımıza çıkan bir mimari öğedir. Karahanlı ve Büyük Selçuklu Dönemi minarelerinin kaide ile gövdesinin eşit çapta olması, pabuç kullanımını gerektirmemiştir. Anadolu Selçuklu 'da ise kare veya poligonal kaide planından, silindirik formlu ve daha dar çaplı gövdeye geçiş, pabuç kullanımını zorunlu kılmıştır[65]. Anadolu Selçuklu Dönemi minare pabuçları, prizmatik dörtgen veya prizmatik sekizgen formundadır. Erken Osmanlı Dönemi'nde dörtgen veya sekizgen bu prizmatik pabuçlar kullanılmamıştır. Bu dönem pabuçları, kaideden gövdeye doğru daralarak yükselen bir kuruluşa sahip olup yüzeysel ya da prizmatik üçgenlerin ters-düz yerleştirilmesiyle düzenlenmiştir. Prizmatik üçgenli pabuçlar, 15. yüzyılın ilk yarısında daha zarif bir hal alarak, Türk üçgeni olarak tabir edilen bir biçime dönüşmüştür[66]. 16. ve 17. yüzyıl minarelerinde Türk üçgenli pabucun kullanımı devam etmiştir.

18. yüzyıl İstanbul minarelerinde, daha çok Klasik Osmanlı Dönemi'nde gördüğümüz Türk üçgenli pabuçlara benzer pabuç formunun yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu Türk üçgenleri, kimi zaman prizmatik Türk üçgenlerinden kimi zaman ise yüzeysel Türk üçgenlerinden meydana gelmektedir. Bunun yanı sıra az sayıda örnekte, köşeleri üçgen pahlı ya da prizmatik sekizgen gibi farklı pabuç formlarıyla da karşılaşılmaktadır. 19. yüzyıl minare pabuçlarının karakteristik tipini ise silmelerle düzenlenen bilezikli pabuç ve soğanvari pabuç oluşturmaktadır. Hırka-i Şerif Camisi, Ortaköy Camisi, Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin minare pabuçları, içbükey ve dışbükey silmelerin oluşturduğu bir ya da birden fazla bilezikten oluşmaktadır. Büyük Selimiye Camisi, Nusretiye Camisi ve Altunizade Camisi'nin minareleri ise soğanvari formlu pabuca sahip örneklerdendir. Dolmabahçe Camisi'nin alt kısmı sekizgen planlı, üst kısmı ise bileziklerden oluşan karma tipteki pabucu, ünik örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır **(Şek. 2).**



Şek. 2. 19. Yüzyıl Minarelerinin Pabuç Özellikleri

Bu yüzyılda minare pabuçları, statik işlevden çok süsleme amacı taşımaktadır[67]. Hatta bazı minarelerde pabuç bölümü bulunmamaktadır. Pabuç bölümü bulunmayan

65 Eyice, 1963, 34; Uysal, 1990, 514-515.

66 Uysal, 1990, 521.

67 Ülgen, 1996, 254.

örneklerde, Teşvikiye Camisi ve Yıldız Hamidiye Camisi'nde olduğu gibi, minareler genelde yapının çatı seviyesinden gövdeyle yükselmektedir.

Gövde: Minarenin en uzun bölümünü oluşturmaktadır. Form açısından Anadolu'da dört köşe planlı ve silindirik planlı olmak üzere iki ayrı gövde tipi görülmektedir. Suriye geleneğine bağlanan dört köşe gövdeye sahip minareler, Anadolu'da 16. yüzyıla kadar inşa edilmiştir. İkinci tip Türklerle Anadolu'ya girdiği kabul edilen ve Asya geleneğine bağlanan silindirik formdaki minarelerdir. Bu minareler hem Selçuklu hem Osmanlı Dönemi'nde inşa edilmiştir[68]. 13. yüzyılda; Antalya Yivli Minare, Konya İnce Minareli Medrese, Konya Sahip Ata Camisi, Sivas Gök Medrese, Erzurum Çifte Minareli Medrese gibi yapıların minareleri silindirik gövdeli minarelerin bir varyasyonu olan yivli minare geleneğini yansıtmaktadır. Anadolu Selçuklu devrinde görülen yivli gövde formunun yanı sıra minare gövdesinin dikey, kırık zikzaklarla veya burmalarla düzenlenmesi ilk olarak Osmanlı devrinde karşımıza çıkmaktadır[69]. Klasik Dönem' de silindirik formun yanı sıra, silindirik gövdeli minare yüzeylerinin pahlanarak çokgen forma dönüştürüldüğü örnekler de görülmektedir. Bu gövdeler süsleme açısından oldukça sadedir[70]. Yüzeyi pahlanarak on iki, on dört, on altı ya da on sekiz kenarlı çokgen forma dönüştürülen bu gövdeler, 18. yüzyıl minarelerinde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyılın incelip uzamış gövdeleri ise daha çok silindirik formuyla karakterizedir. Silindirik gövdeler yivsiz ya da Büyük Selimiye Camisi, Nusretiye Camisi, Dolmabahçe Camisi'nde olduğu gibi yivli formda olabilmektedir. Bu dönem minarelerinde çokgen gövde formu nadirdir. Bu formdaki gövdeler genelde sekizgendir. Mercan Ali Paşa Camisi, Ertuğrul Tekke Camisi ve Galip Paşa Camisi minare gövdeleri sekizgen formlu gövdeye sahip bu örnekler arasında yer alır.

Şerefe: Minareler Batılılaşma Dönemi öncesinde, özellikle birden fazla şerefe uygulamasıyla dikkat çekmektedir. Anadolu Türk mimarisinde çift şerefe uygulamasının, ilk örneğini 13. yüzyıla tarihlenen Konya İnce Minareli Medrese'nin minaresinde görmekteyiz[71]. Erken dönem Osmanlı minarelerinden Edirne Eski Camisi'nin kuzeybatı minaresi ve Edirne Üç Şerefeli Camisi'nin doğusundaki minaresi de çift şerefelidir. Caminin batı cephesinde ise camiye adını da veren üç şerefeli minare yer almaktadır[72]. Edirne Üç Şerefeli Camisi'nden sonra bir süre daha tek şerefe uygulaması devam etmekle birlikte, Klasik Dönem'de yeniden birden fazla şerefe uygulamasına geçildiği[73]; özellikle Sinan Devri'nden itibaren şerefe sayısının arttığı görülmektedir. Sultanahmet Camisi altı minare ve on altı şerefesi ile dikkat çeken bir örnektir. Yapının köşelerinde her biri üçer şerefeli dört minare, avlunun kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde ise ikişer şerefeli iki

68 Eyice, 1979, 329-330.

69 Uysal, 1990, 513, 526.

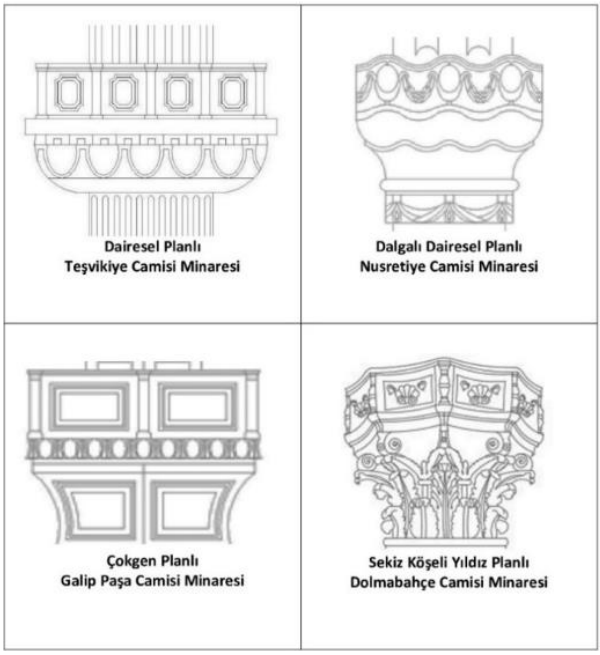
70 Ödekan, 1988, 527.

71 Ülgen, 1995, 5-6.

72 Uysal, 1990, 528- 529.

73 Ülgen, 1996, 237.

minare yer almaktadır[74]. Batılılaşma Dönemi minarelerinde ise çift şerefe inşası yaygın değildir. Nusretiye Camisi gibi az sayıda örnekte çift şerefe uygulaması görülmektedir.



Şek. 3: Minare Planlarının Şerefe Cephesine Yansıyışı

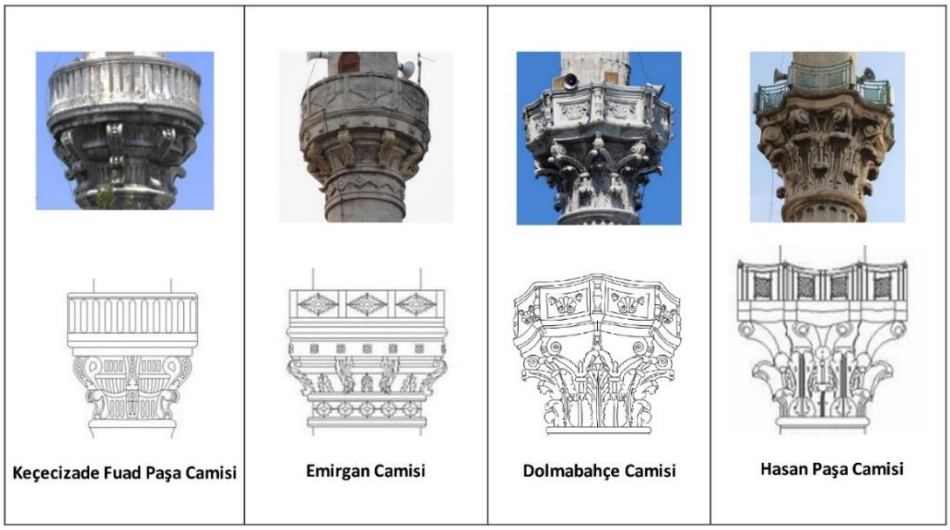
Minarelerin şerefe planları, şerefe tabanının formuna göre şekillenmektedir. 19. yüzyıl minare şerefeleri, önceki dönemlerde olduğu gibi çoğunlukla dairesel ya da çokgen planlıdır. Teşvikiye Camisi ve Sadabad Camisi'nin minareleri dairesel şerefe planının örneklerindendir. 19. yüzyılda bu dairesel planın içbükey ve dışbükey kıvrımlarla düzenlenerek, dalgalı bir form kazandığı şerefe planlarıyla karşılaşılmaktadır. Nusretiye Camisi ve Altunizade Camisi'nin minare şerefeleri dalgalı hatların oluşturduğu dairesel plana sahip şerefelere örnek teşkil etmektedir. Dönemin çokgen planlı şerefeleri ise altı, sekiz, on iki, on altı veya on sekiz kenarlı olabilmektedir. Galip Paşa Camisi'nin sekizgen formlu şerefesi, çokgen planın bir örneğidir. Yine 19. yüzyıl özelliği olarak bahsedebileceğimiz ve çokgen planın varyasyonu olan bir diğer şerefe planı; Hırka-i Şerif Camisi, Dolmabahçe Camisi, Ortaköy Camisi, Hasan Paşa Camisi minarelerinde gördüğümüz, içbükey kıvrımların oluşturduğu sekiz köşeli yıldız planıdır[75] **(Şek. 3).**

Minarelerin şerefe altlığı, 18. yüzyıldan itibaren farklı düzenlemelerle dikkat çeker. Bu dönemde gövdeden şerefeye geçiş, daha çok silmelerden oluşan bileziklerle sağlanmıştır. Ayrıca Klasik Dönem'e benzer şekilde mukarnas uygulamalarının devam ettiği örnekler de görülmektedir. 19. yüzyıla gelindiğinde şerefe altlığında bilezik kullanımı devam etmiştir. Büyük Selimiye Camisi, Nusretiye Camisi, Teşvikiye Camisi'nin minarelerinde bu düzenlemenin örnekleri görülmektedir. 19. yüzyılda şerefe altlığında mukarnas kullanımına yer verilmemekle birlikte, Küçük Mecidiye Camisi ve Sadabad Camisi'nin minare şerefelerinde karşımıza çıkan sarkıtlı düzenleme, mukarnası

74 Eyice, 1979, 333, 334.

75 Bu örnekler çokgen formlu şerefelerin bir varyasyonudur. Ancak iç bükey kenarları ve sekiz köşesiyle bir yıldıza benzeyen şerefeler, çokgen formlu örneklerden ayrılarak sekiz köşeli yıldız planlı şerefeler olarak adlandırılmıştır.

anımsatan görünümüyle dikkat çekmektedir. 19. yüzyıl minarelerine özgü bir başka uygulama, şerefe altlığında konsol kullanımıdır. Gövdeden şerefeye geçişin konsollarla sağlandığı örneklerden; Ertuğrul Tekke Camisi'nin minaresinde bu konsollar oldukça sade bir görünüme sahipken, Keçecizade Camisi, Emirgan Camisi, Ortaköy Camisi minarelerinin konsollu şerefe altlıkları akant yaprakları, inci dizileri gibi çeşitli antik motiflerle süslüdür. Emirgan Camisi, Ortaköy Camisi, Hırka-i Şerif Camisi, Dolmabahçe Camisi, Hasan Paşa Camisi minare şerefelerinin oldukça süslü konsollu geçişleri, adeta korint sütun başlığını andıran görünümleriyle dikkat çekmektedir[76] **(Şek. 4).**



Şek. 4. Konsollu Şerefe Altlığına Sahip Minare Örnekleri

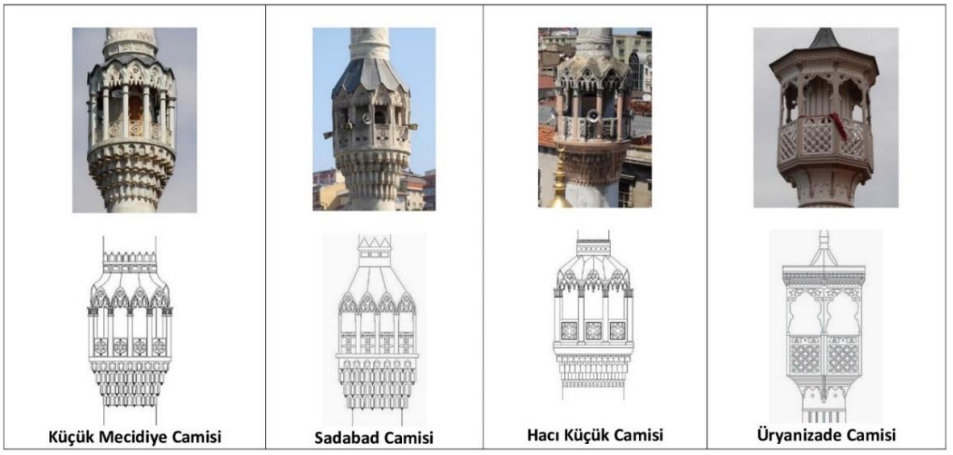
Şerefeyi oluşturan bir başka önemli unsur korkuluktur. Korkuluklar form açısından şerefe planına göre şekillenmektedir. 19. yüzyıl minare şerefelerinin korkulukları genelde taş malzemelidir. Bu dönem korkuluk süslemelerinde şal motifi ve içi boş bırakılmış panoların kullanımı oldukça yaygındır.

19. yüzyıl İstanbul minare şerefelerinin bir kısmının, gotik üsluplu kemerlerle birbirine bağlanan ince sütunlu bir galeriyle çevrili olması dikkat çekicidir. Üstü örtülü bu şerefeler İran minarelerini hatırlatmaktadır[77]. Bu yüzyıla tarihlenen; Küçük Mecidiye

76 Eyice,1979,334.

77 Eyice, 1953, 257. Üstü örtülü şerefeye sahip minarelerin, Anadolu Türk mimarisindeki örnekleri yoğunlukla Doğu ve Güneydoğu Anadolu minarelerinde karşımıza çıkmaktadır. Bk. Özgür Yıldız, 2016, 95. Bu uygulama Zengi, Eyyübi, Memlük yoluyla Anadolu'ya taşınmış olan Güneyli etkilerin bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Bk. Özgür Yıldız, 2016, s. 88. İstanbul Batılılaşma Dönemi minarelerinde karşımıza çıkan üstü örtülü ve galerili şerefe inşasını, bu erken örneklerle ilişkilendirmek mümkün olmakla birlikte, 19. yüzyıl minare şerefelerinin, Batılı form ve süsleme özelliklerinin etkisiyle şekillenen farklı bir üsluba sahip olduğu görülmektedir.

Camisi, Sadabad Camisi, Hacı Küçük Camisi, Üryanizade Camisi minarelerinin şerefeleri galerili tipte şerefeye sahip örneklerden bazılarıdır **(Şek. 5).** Bu şerefe tipinin Anadolu'daki benzer bir örneği Konya Aziziye Camisi (19. yüzyıl) minaresidir[78].



Şek. 5. Galerili Şerefeye Sahip Minareler

Petek: Form olarak genelde minare gövdesinin özelliklerini sürdürmektedir. Anadolu Selçuklu minarelerinde, petekle gövdenin çap farkı daha belirgindir. Gövde oldukça kalın, petek ise gövdeye göre daha dar bir şekilde yükselmektedir. Osmanlı mimarisinde, özellikle 15. yüzyıl itibariyle bu belirgin fark kaybolmuş, gövde ve petek çapı arasında daha uyumlu bir denge yakalanmıştır. Petek bölümü gövdeye göre daha dar çaplı ve iç doluluk oranı daha boşluklu olduğu için statik açıdan her zaman daha zayıftır. Genelde sağlamlığının arttırılması amacıyla petek bölümünde, minare merdivenleri 7-8 basamak kadar devam ettirilmektedir[79]. Peteğin kıble yönüne bakan cephesinde, minare şerefesine çıkışı sağlayan bir kapı yer almaktadır.

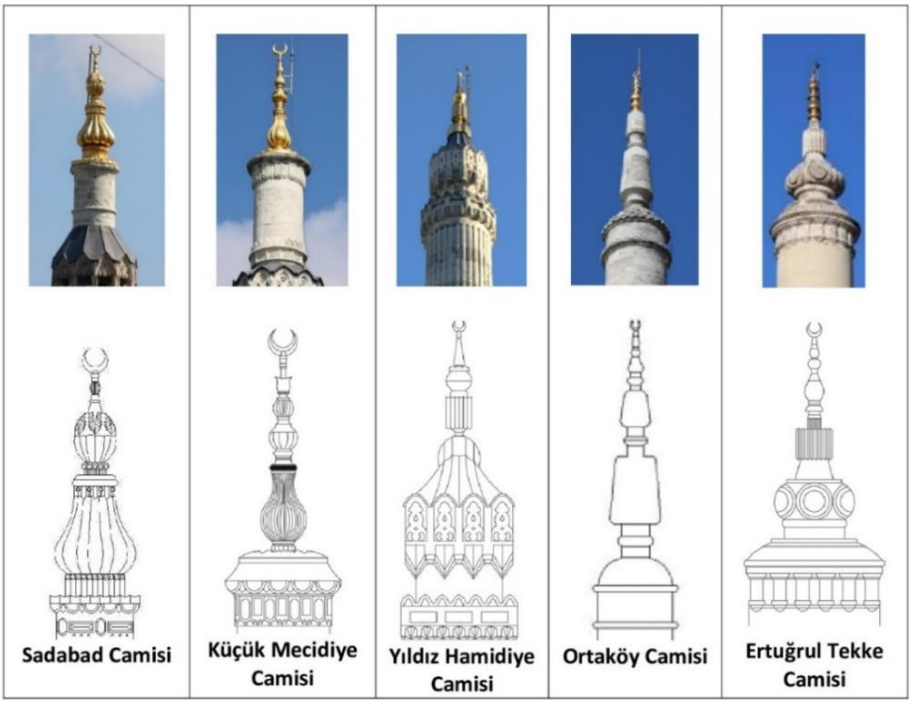
19. yüzyılda önceki dönemlere göre daha uzun ve ince inşa edilmiş olan petek bölümü, gövde özelliklerine paralel olarak; silindirik ya da çokgen formlu örnekler olarak karşımıza çıkar. Mercan Ali Paşa Camisi ve Galip Paşa Camisi minarelerinin sekizgen petekleri çokgen formun istisnai örneklerini teşkil etmektedir. Bu yüzyıl minare petekleri çoğunlukla silindirik formludur. Bazı örneklerde silindirik petek bölümünün yivlerle düzenlendiği görülmektedir. Peteği yivli olan bu minarelerin gövdelerinin de yivli olduğu dikkat çeker. Büyük Selimiye Camisi, Nusretiye Camisi, Dolmabahçe Camisi, Teşvikiye Camisi ve Yıldız Hamidiye Camisi minareleri yivlerle düzenlenen peteğe sahip minare örneklerindendir. Pertevniyal Valide Sultan Camisi minarelerinin peteği diğer örneklerden farklı olarak, yarıya kadar yivli olup üst kısmı bitkisel ve geometrik motiflerle süslüdür.

78 Eyice, 1979, 334.

79 Başar, 1997, 18; Kuşüzümü, 2010a, 40.

19. yüzyıl minarelerinin petekten külaha geçiş kısmında, girland, dişli friz gibi çeşitli Batılı motiflerin kullanıldığı bir süsleme kuşağı yer almaktadır.

Külah: Alemle birlikte minarenin çatısını oluşturmaktadır. Selçuklulardan 15. yüzyıla kadar minare külahlarının, petek kısmını örten küçük bir kubbe şeklinde olduğu düşünülmektedir. Bu külahlar zamanla deprem, yangın gibi doğal afetlerle zarar gördüğünden yenilenmiştir. Bu sebeple Selçuklu külahlarının, orijinal şekli ile ilgili net bir şey söylenememektedir[80]. Osmanlı Dönemi'ne gelindiğinde ise genel özellik olarak konik ya da piramidal formlu olan ahşap külahların, üzeri kurşun malzemeyle örtülüdür. Batılılaşma Dönemi'nde bu ahşap konik ve piramidal formlu külahlar daha ince ve uzun olmak üzere uygulanmaya devam edilirken, çeşitli formlardaki taş külahlar bu dönem minarelerinin karakteristik özelliğini oluşturmaktadır **(Şek. 6).**



Şek. 6. 19. Yüzyıl Minarelerinin Külah Formları

19. yüzyıl minare külahlarının bazıları, önceki dönemlerde gördüğümüz üzere konik ya da piramidal formda, ahşap konstrüksiyonlu ve üzerinin kurşun malzemeyle örtülü olma özelliklerini sürdürmektedir. Dolmabahçe Cami'sinin minare külahı bunun bir örneğidir. Bu dönem minarelerinde, farklı külah formları dikkat çeker. Sadabad Camisi ve Küçük Mecidiye Camisi'nin metal malzemeli külahları adeta alem ile bütünleş-

80 Çetintaş, 1942, 63; Ayverdi, 1953, 237.

miş bir görünüme sahiptir. Sadabad Camisi'nin minare külahı, antik bir vazoyu andıran yüzeyi yivli, armudi bir form ile yükselmekte ve daha küçük boyutlu yarım küre şekilli bir tepelikle sonlanmaktadır. Alem kaidesi bu yarım küre üzerine oturmaktadır. Küçük Mecidiye Camisi'nin minare külahı ise benzer şekilde armudi bir form üzerinde boğumlu bileziklerle devam etmekte ve yarısı yivli olan bir küp ile sonlanmaktadır. Yıldız Hamidiye Camisi'nin konik forma benzer, oldukça kısa tutulmuş minare külahı kurşun kaplıdır.

19. yüzyıl minarelerinin tipik özelliği ise taş külahlı olmasıdır. Bugün karşımıza çıkan 18. yüzyıl ya da daha önceki yüzyıllara tarihlenen yapıların taş külahlı minareleri, muhtemelen 19. yüzyılda yenilenerek bu şekli almış olmalıdır. Dönemin taş külahları çeşitli formlara sahiptir.

Ortaköy Camisi ve Cihangir Camisi minarelerinin taş külahları, peteğin üzerinde basık bir kubbe ve bunun üzerinde yukarı doğru incelerek uzayan bir tepelikten oluşmaktadır. Tepelik olarak nitelendirdiğimiz bölüm, yüzeyi düz veya yivli olan silindirik şekiller, sivri köşeli çokgen şekiller, armut formunda bilezikler ve kürevi formlardan oluşan çeşitli plastik öğeler şeklindedir.

Örneklerini; Asariye Camisi, Pertevniyal Valide Sultan Camisi, Ertuğrul Tekke Camisi minarelerinin taş külahlarında gördüğümüz, kavuğa benzeyen başlık formundaki külahlar, 19. yüzyıl minarelerinde karşımıza çıkan bir diğer külah formudur.

Alem: Minarenin en zarif süs öğesi olan alem aynı zamanda işlevsel bir mimari unsurdur. Alem, ahşap külahlarda kurşun kaplamanın tepede birleştiği noktada oluşan açıklığı kapatır. Alemler; kaide, gövde ve tepelik olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Taş veya madenden olan alemlerin, maden olanları çoğunlukla pirinç ya da bakırdır[81].

Form olarak çeşitli sanat akımlarının etkisi altında kalan alemler dönemine göre; Klasik, Barok ya da Ampir gibi çeşitli üsluplarının genel özelliklerini yansıtmaktadır[82].

Batılılaşma Dönemi minarelerinde alem gövdesini oluşturan küp, bilezik, armut sayıları artmış ve formlarında değişiklikler olmuştur. Alem tepelikleri; hilal, lale, palmet, ay yıldız, ay güneş, hokka-kalem gibi oldukça farklı formlarda karşımıza çıkar[83]. 19. yüzyıl İstanbul minarelerinin alemleri çoğunlukla hilal şeklindedir. Dolmabahçe Camisi'nin minare aleminin tepeliği, 19. yüzyıl minarelerinde hilal ile yıldızın birlikte kullanıldığı tek örnektir. Ortaköy Camisi ve Altunizade Camisi minare alemleri ise boynuz şeklindeki tepeliğiyle dikkat çekicidir.

Malzeme Özellikleri

Anadolu Selçuklu mimarisinde ana malzeme taş olmakla birlikte, minarelerde sıklıkla tuğla malzeme kullanılmıştır[84]. Bu dönem minareleri genelde kaideden itibaren

81 Alem ile ilgili detaylı bilgi için bk. Arseven, 1955, 727-730; Önge, 1979, 814-838; Ödekan, 1997, 60; F. Uluengin, B. Uluengin ve M. B. Uluengin, 2001, 28-39.

82 F. Uluengin, B. Uluengin ve M. B. Uluengin, 2001, 29.

83 Kuşüzümü, 2010a, 41.

84 Anadolu Selçuklu minarelerinde tuğla kullanımıyla ilgili detaylı bilgi için bk: Bakırer, 2006, 337-362

tümüyle tuğla malzemeli olup bazı örneklerde kaidenin taş; pabuç ve gövdenin ise tuğla malzemeli ya da kaide ve pabucun taş; gövdenin tuğla malzemeli olduğu örneklere de rastlanabilmektedir[85]. Osmanlı mimarisinin erken döneminde ise tuğla, daha çok taşla bir arada olmak üzere minare kaidelerinde kullanılmıştır. Bu tip kaidelere özellikle Bursa ve çevresinde rastlanmaktadır[86]. Bunun yanı sıra, Osmanlı minarelerinin ana karakterini taş malzeme oluşturmaktadır.

Batılılaşma dönemi minarelerinin malzeme özelliklerine baktığımızda genelde cephe, iç duvar, çekirdek ve basamakta kullanılan inşa malzemesinin düzgün kesme taş olduğu görülmektedir. Külah ve şerefe korkuluklarında da düzgün kesme kullanımı yaygındır. Kaba yonu taş, daha çok kaide ve minarenin iç duvar örgüsünde kullanılmıştır. Bu dönem tuğlanın kullanımı oldukça sınırlıdır. İncelenen örneklerde tuğlanın, sadece Küçük Mecidiye Camisi'nin kaidesinde taşla dönüşümlü olarak kullanıldığı görülmektedir.

19. yüzyıl İstanbul minareleri içerisinde, tamamı ahşap malzemeyle inşa edilen tek örnek Üryanizade Camisi'nin minaresidir. Bu örnek dışında ahşabın minarelerdeki en yaygın kullanımı külahlarda karşımıza çıkmaktadır.

Minarelerde taş, tuğla ve ahşabın yanı sıra malzeme olarak demir, kurşun, bakır ve pirinç malzeme kullanımı söz konusudur. Bunlardan demir, minareye giriş ve şerefeye çıkışı sağlayan kapı kanatlarında, şerefe korkuluklarında ve basamak inşasındaki kenet ve zıvanalarda[87]; kurşun ise kenet ve zıvanaların yerleştirildiği deliklerin kapatılmasında eritilmiş olarak kullanılmıştır. Kurşunun minarelerdeki bir başka yaygın kullanımı ise külahlarda görülmektedir. Ahşap külahlar, dış etkilerden koruma amacıyla kurşun malzeme ile kaplanmaktadır. Bakır ve pirinç malzemenin kullanımı ise alemlerde karşımıza çıkar.

Süsleme Özellikleri

Minarelerde süsleme özellikleri, malzeme kullanımı ile sıkı ilişki içeresindedir. 13. yüzyıl tuğla minarelerinin süsleme özelliklerini, düz ya da farklı örgü çeşitleri oluşturur. Bu yüzyıldan itibaren tuğla kullanımına paralel olarak çini malzeme kullanımı da artmış; tuğla ve çini malzemenin boyut, renk ve kaydırmalı kullanımına dayanan bir süsleme düzeni ortaya çıkmıştır[88]. Minare gövdeleri bazen ortaları süsleme şeritleriyle bölünmüş, bazen ise süslü kalın yivlerle düşey dilimlere ayrılmıştır. Gövdede yer alan kitabe kuşağı Selçuklu minarelerinin karakteristik bir özelliği olmuştur[89] .

85 Bakırer, 1981, 34-35; Uysal, 1994, 2351; Ülgen, 1995, 5.

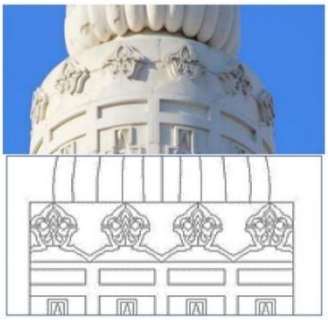
86 Uysal, 1994, 2358-2359.

87 Merdiven basamaklarındaki taş bloklar yatayda kenetlerle, dikeyde zıvanalarla bağlanır. Detaylı bilgi için bk. Kuşüzümü, 2010b, 62.

88 Bakırer, 1981, 35. Anadolu Selçuklu minarelerinde, seramiğin (bacini) süsleme unsuru olarak kullanıldığı farklı örneklerle de karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte bacini süsleme, Güney ve Güneydoğu Anadolu bölgeleriyle sınırlı olmak üzere, 18. yüzyıl ve sonrasında Osmanlı dönemi minarelerinde de kullanılmıştır. Detaylı bilgi için bk. Orhanlı, 2018; Polat, 2021, 1117-1145.

89 Ülgen, 1995, 5.

14.-15. yüzyıl Beylikler Devri minarelerinde genel olarak çini dekor sadeleşmiş ve çinili minare örnekleri azalmıştır. Osmanlı Dönemi'nde daha çok taş malzeme kullanımının ön plana çıkmasıyla, çini nadiren şerefe altında ve gövdede bir sıra süsleme kuşağı şeklinde yer alır[90]. Klasik Dönem minareleri süsleme özellikleri açısından daha sadedir[91].



Şek. 7. Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin Minare Peteğindeki Palmet Süslemesi

Batılılaşma dönemi minareleri dönemin mimari anlayışına paralel olarak, Batılı etkilerle şekillenen yoğun süslemeleriyle dikkat çekmektedir. 18. yüzyıldan itibaren minarelerin süsleme kompozisyonunu; palmet ya da akant yapraklarından oluşan stilize bitkisel süslemeler; taç yapraklı papatya benzeri çiçek, gül, karanfil gibi daha natüralist bitkisel süslemeler ve çokgen, yıldız gibi geometrik süslemeler oluşturmaktadır. 19. yüzyıl minarelerinde bu süslemelerin yanı sıra; silmelerin oluşturduğu panolar, girland, sütunce, volüt, dişli süsleme frizi, inci dizisi, yumurta ve ok ucu gibi motiflerin kullanımı yaygındır. Bu dönem minarelerinde kullanılan motifler; Barok, Rokoko ve Ampir üslubu bir arada barındıran eklektik bir anlayışın etkisini yansıtmaktadır.

Palmet motifi; Selçuklu bitkisel süslemesinin temel unsurlarından biridir. Daha az tercih edilmiş olmakla birlikte Osmanlı döneminde de kullanılmıştır[92]. 19. yüzyılda nadiren karşımıza çıkan bu motif daha çok minare süslemelerinin yoğunlaştığı, petekten külaha geçiş kısmında, şerefe altlığında ve şerefe korkuluklarında görülmektedir. Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin minarelerinde peteğin külah ile birleştiği üst kısımda, palmet motifinin tekrarından oluşan bir sıra süsleme kuşağı yer almaktadır **(Şek. 7).** Yıldız Hamidiye Camisi minaresinin ise mukarnas benzeri sarkıtlı şerefe altılığı, ters palmetlerin oluşturduğu bir süsleme kuşağı ile çevrelenmektedir.

19. yüzyıl minarelerinde gördüğümüz bir başka süsleme motifi, akant yapraklarıdır. Akant yaprağının, Osmanlı mimarisindeki en yoğun kullanımını Batılılaşma Dönemi'nde görmekteyiz. Bu dönemde Barok ve Rokoko üslubuna bağlı olarak gelişen akant yaprağı motifi, yanlara doğru genişleyen ve dışa taşkın karakterdedir. Akant yaprakları içbükey ve dışbükey formda ya da üzeri yivli kabuksu yapraklar şeklinde olabilmektedir[93]. Bu süsleme unsuru daha çok şerefe altlığında kullanılmış olmakla birlikte, pabuç, külah ve alemin akant yaprağı ile süslendiği örnekler de mevcuttur **(Şek. 8).** Hırka-i Şerif Camisi, Dolmabahçe Camisi, Hasan Paşa Camisi, Altunizade Camisi minarelerinin şerefe altlığında akant yapraklı süslemeler yer almaktadır. Ertuğrul Tekke Camisi ve Emirgan Camisi minarelerinde şerefe altlığındaki volütlü konsollar, akant yaprağı şeklindedir. Bu

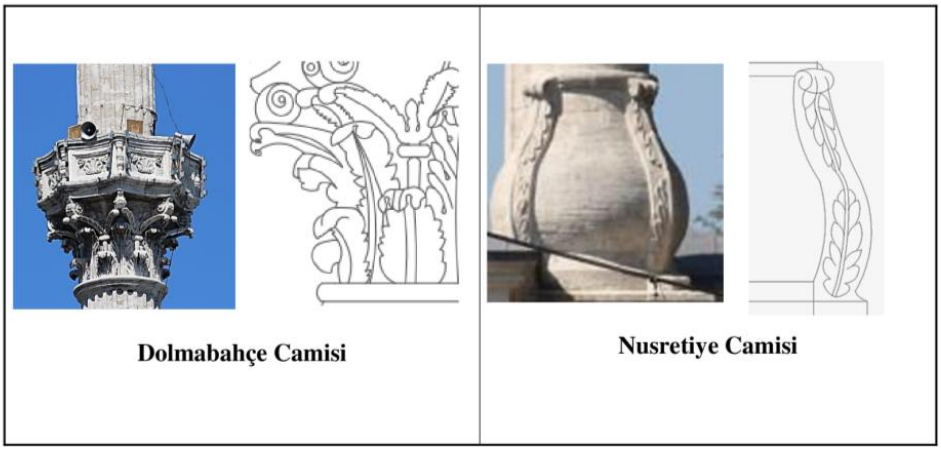
90 Öney, 1976, 10; Öney, 1989, 37.

91 Aslanapa, 2004, 212.

92 Ünal, 1982, 95.

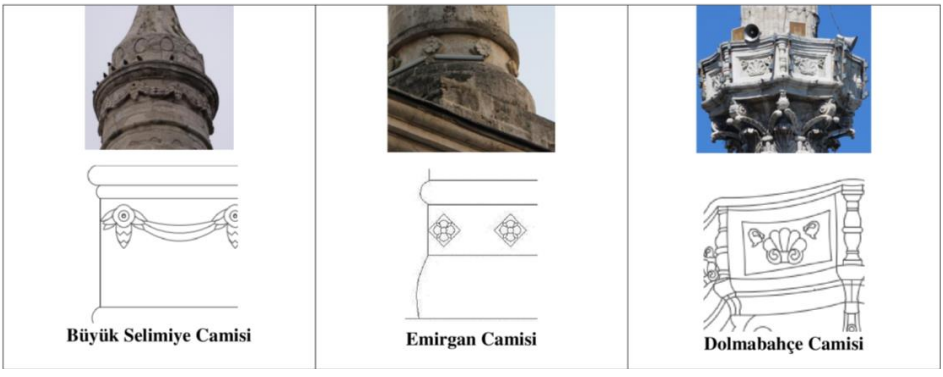
93 Sevinçtav Kanlıçay, 2010, 37-38.

motifin şerefe dışındaki kullanımını; Nusretiye Camisi ve Büyük Selimiye Camisi minare pabuçlarında, Hırka-i Şerif Camisi ve Dolmabahçe Camisi minarelerinin ise alemlerinde görmekteyiz.



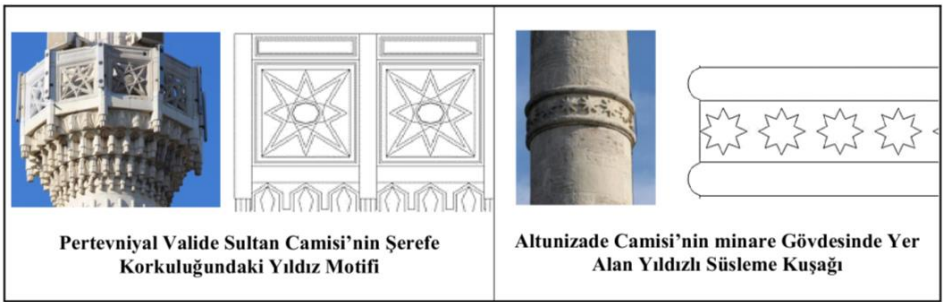
Şek. 8. Minare Süslemelerinde Akant Motifinin Kullanımı

Daha natüralist bir üslupla işlenmiş, papatya benzeri taç yapraklı çiçek motiflerinin bazı örneklerini; Büyük Selimiye Camisi'nin kuzeybatı minaresinde, petekten külaha geçiş kısmındaki girland kuşağında ve Emirgan Camisi minaresinin silmeli pabucunun hemen üzerinde yer alan süsleme kuşağında görebilmekteyiz. Yine Büyük Selimiye Camisi'nin kuzeydoğu minaresinin petekten külaha geçiş kısmında, bir başka süsleme unsuru olan gül motifi dikkat çekmektedir. Dolmabahçe Camisi'nde minarenin şerefe korkuluğunda yer alan her bir panosunda, merkezde istiridye kabuğuna benzer stilize bir yaprak motifi, iki yanda ise karşılıklı yerleştirilmiş karanfil motifi yer almaktadır **(Şek. 9).**



Şek. 9. Minare Süslemelerinde Kullanılan Natüralist Çiçek Motifi Örnekleri

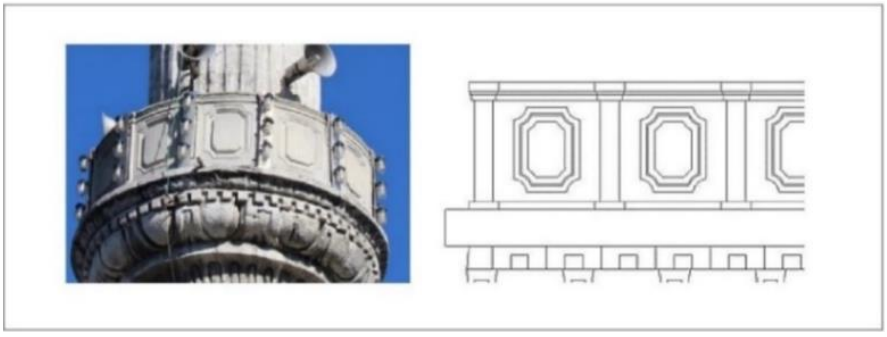
19. yüzyıl minarelerinin süsleme programını oluşturan bir diğer unsur geometrik süslemelerdir. Bu dönem minarelerinde geometrik motifler, çoğunlukla şerefe korkuluklarında kullanılmıştır. Sınırlı örnekte, gövde ve petekte yer alan süsleme kuşaklarında geometrik motifler karşımıza çıkmaktadır. Minarelerde sık kullanılan geometrik süslemeler; çokgenler, iç içe geçen ya da birbirini takip eden hatlar ve yıldız motifleridir. Yıldız motifi, bazen korkuluk panosunun ortasında tek başına kullanılmakla birlikte, çoğunlukla merkezde bir yıldız etrafına ise dairesel ya da çokgen bir kompozisyon şeklindedir. Yıldız motifinin minare gövdesinde kullanıldığı tek örnek Altunizade Camisi'nin minaresidir **(Şek. 10).**



Şek. 10. Yıldız Motifinin Minarelerde Kullanımı

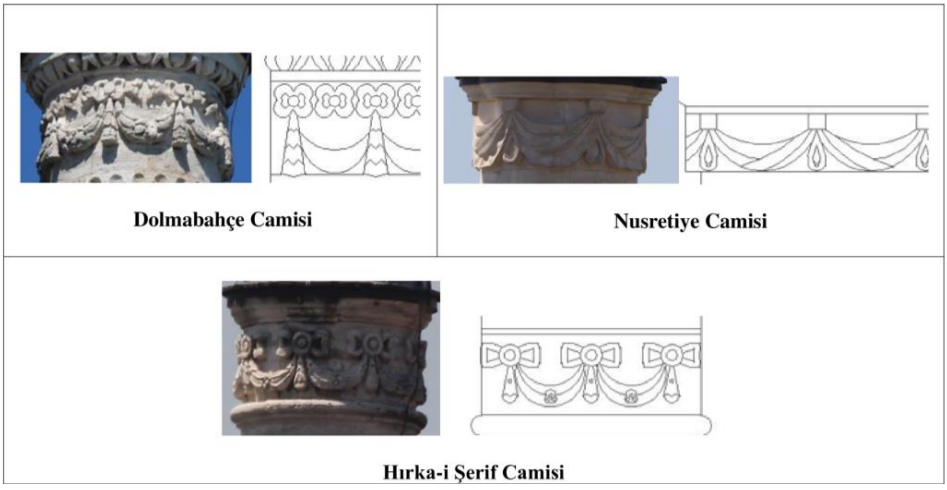
Bu dönem minarelerinde; silmelerin oluşturduğu panolar, girland, sütunce, volüt, dişli süsleme frizi, inci dizisi, yumurta ve ok ucu gibi motifler yaygın kullanılan diğer süsleme öğelerindendir.

Yatay ya da dikey dikdörtgenler şeklinde düzenlenen panolar, daha çok korkuluk süslemelerinde karşımıza çıkar. Hamidiye Camisi (Büyükada Camisi) ve Galip Paşa Camisi minarelerinin şerefe korkulukları, dikdörtgen panolarla düzenlenmiştir. Bu panolar kimi zaman Teşvikiye Camisi minaresinin şerefe korkuluğunda olduğu gibi, köşelerde "C" kıvrımlarıyla sonlanır **(Şek. 11).**



Şek. 11. Teşvikiye Camisi Minare Şerefesi Korkuluğunda Yer Alan Panolar

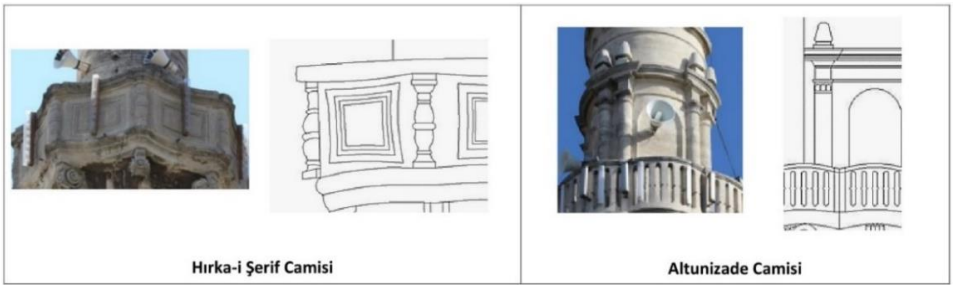
Minarelerin süsleme kompozisyonunu oluşturan bir başka öğe girland süslemesidir. Antik Yunan ve Roma'da, Rönesans ve Barok dönemde, 19. yüzyıl Avrupa eklektik üslubunda sıklıkla kullanılan bu motif, Türk mimarisinin süsleme programına Batılılaşma Dönemi'nde girmiş ve özellikle Türk Ampir üslubunun etkisindeki örneklerde yaygın olarak kullanılmıştır[94]. İncelenen örneklerde çoğunlukla kumaş görünümünde olan girland süslemesi, kenarlarından kurdele veya benzeri bir süsleme unsuru ile tutturulmuştur. Büyük Selimiye Camisi, Emirgan Camisi, Asariye Camisi, Hırka-i Şerif Camisi ve Dolmabahçe Camisi'nin minarelerinde petekten külaha geçiş kısımlarında; Nusretiye Camisi minaresinin ise petekten külaha geçiş ve gövdeden şerefeye geçiş kısımlarında girland süslemeleri bulunmaktadır **(Şek. 12).**



Şek. 12. Minare Peteğinden Külaha Geçiş Kısmında Yer Alan Girland Süslemesi Örnekleri

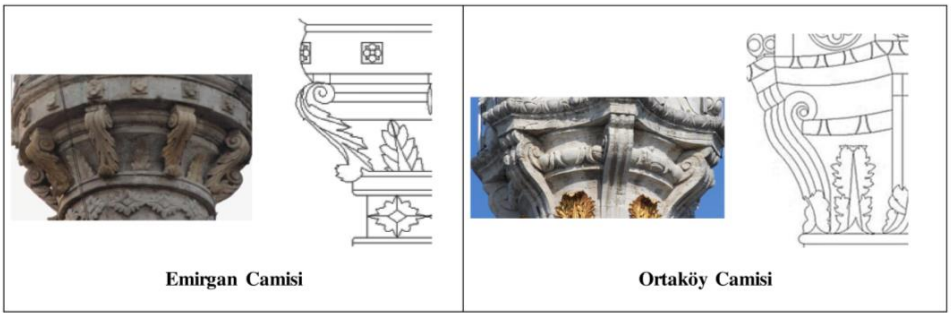
Türk mimarisinde daha çok mihrap ve taçkapı köşelerinde kullanılan sütunceler, minarelerde genellikle şerefe korkuluklarında karşımıza çıkar. Mimari bir eleman olan sütunceler, minarelerde bir süsleme öğesi olarak kullanılmıştır. Hırka-i Şerif Camisi ve Yıldız Hamidiye Camisi minarelerinin şerefe korkuluklarında, korkuluk panoları sütuncelerle birbirinden ayrılır. Sütunce kullanımının farklı bir uygulaması, Altunizade Camisi'nin minare peteğinde karşımıza çıkar **(Şek. 13).** İki bölüme ayrılan petek bölümünün alt kısmı, çifte sütuncelerle düzenlenmiştir. Bu sütunceler yuvarlak kemerli nişlerle dönüşümlü yerleştirilerek peteği çevrelemektedir. Hamidiye Camisi (Büyükada Camisi) minaresinde ise gövdenin dört yönünde kare kesitli sütunceler yer almaktadır. Bu iki örnek sütuncelerin gövde ve petekte bir süsleme unsuru olarak kullanıldığı nadir örneklerdendir.

94 Sözen ve Tanyeli, 2011, 117



Şek. 13. Minarelerde Sütunce Kullanımı

Volüt; İyon sütun başlıklarının iki yanında yer alan spiral biçimli kıvrımlardır[95]. Volütler, Batılılaşma Dönemi Osmanlı mimarisinde, özellikle Rokoko üslubunun kıvrımlı hatlardan oluşan kompozisyonları içinde sıklıkla kullanılmıştır. İncelenen minarelerden; Emirgan Camisi, Hırka-i Şerif Camisi, Dolmabahçe Camisi, Ortaköy Camisi, Altunizade Camisi, Ertuğrul Tekke Camisi minarelerinin şerefe altlığı volütlü konsollarla düzenlenmiştir **(Şek. 14).** Bunun dışında volütler, iki örnekte minare pabucunda karşımıza çıkmaktadır. Büyük Selimiye Camisi ve Nusretiye Camisi minare pabuçlarının yüzeyini süsleyen silmeler volüt şeklinde sonlanmaktadır.



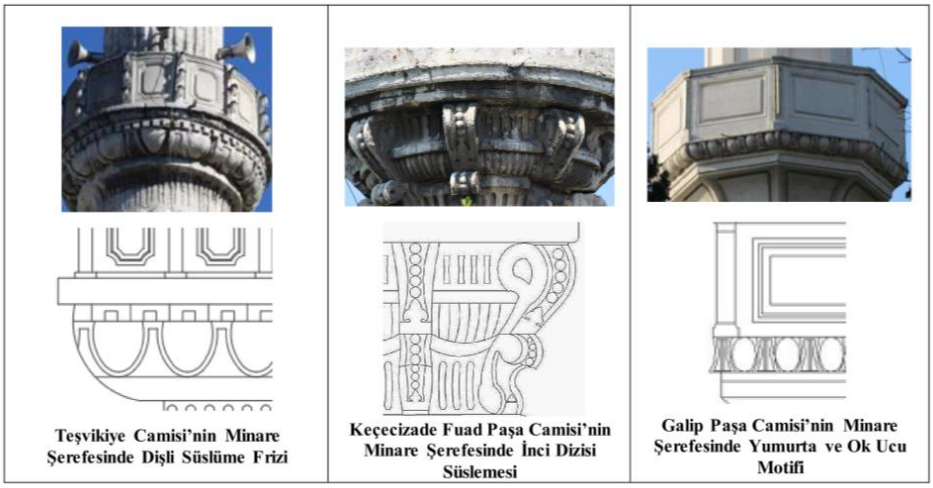
Şek. 14. Minare Şerefe Altlığında Volüt Kullanımı

19. yüzyıl minare süslemelerinde; dişli friz, inci dizisi, yumurta ve ok ucu motifi gibi kökeni Antik Dönem ve Roma mimarlığına dayanan çeşitli motiflerin kullanımına da rastlanmaktadır[96] **(Şek. 15).** Dişli friz, minarelerin gövdeden şerefeye geçiş ve petekten külaha geçiş kısımlarında, tek sıra süsleme kuşağı şeklinde nadiren kullanılmıştır. Teşvikiye Camisi minaresinin şerefe altlığında, dişli süsleme frizinin bir örneği yer

95 Sevinçtav Kanlıçay, 2010, 63.

96 Antik kökenli süsleme unsurlarının cami mimarisinde kullanımına ilişkin bilgi için bk. Kuyulu Ersoy, 2019.

almaktadır. İnci dizisinin kullanımı ise Keçecizade Fuad Paşa Camisi minaresinin şerefe altlığındaki konsollarda ve Büyük Selimiye Camisi minarelerinin başlığa benzer külahının alt ve üst kısımlarında karşımıza çıkar. Yumurta ve ok ucu motifi ise çoğunlukla minare külahının üzerine oturtulduğu petek silmesinde ve şerefe tabanı silmesinde kullanılmıştır. Küçük Mecidiye Camisi, Dolmabahçe Camisi, Teşvikiye Camisi, Sadabad Camisi, Hacı Küçük Camisi, Cihangir Camisi minarelerinde külahın üzerine oturduğu dışa taşkın petek silmesi; yumurta ve ok ucu motifi ile süslüdür. Teşvikiye Camisi ve Galip Paşa Camisi minarelerinin silmeli şerefe tabanı yine yumurta ve ok ucu motifi ile düzenlenmiştir. Ortaköy Camisi minarelerinde şerefe altlığındaki volütlü konsolların arası, yumurta ve ok ucu motifli bir silmeyle hareketlendirilmiştir. Minarelerin şerefe tabanlığında yer alan dışa taşkın silmeli bölüm de aynı motifle düzenlenmiştir. Ertuğrul Tekke Camisi minaresinin ise kavuğa benzeyen başlık şeklindeki külahının üzeri yumurta ve ok ucu motifi ile süslüdür.



Şek. 15. Minarelerde Kullanılan Antik Kökenli Süsleme Motifleri

Sonuç

19. yüzyıl İstanbul minarelerinin genel özelliklerini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, 22 cami ele alınmıştır[97]. Birçoğu selatin camisi olan bu yapılar, Klasik Osmanlı Dönemi'nin şehrin tepe noktalarına konumlanan camilerinin aksine, denize yakın konumlarıyla dikkat çekmektedir. 19. **yüzyıl ca**mileri, gökyüzüne yükselen ince ve uzun minareleriyle, İstanbul'un kıyı siluetinin önemli birer simgesi olmuşlardır.

Çalışma kapsamında minareler konum, form, malzeme ve süsleme özellikleri

97 Bu camilerin inşası, Sultan III. Selim (1789-1807), II. Mahmud (1808-1839), Abdülmecid (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde gerçekleşmiştir.

açısından değerlendirilmeden önce; inşa tarihi ve özgünlük durumlarının tespiti için eski fotoğraf ve arşiv belgelerine değinilmiştir. Bu bilgi ve belgelerden, çeşitli sebeplere bağlı olarak zarar gören minarelerin; bazen özgün haline sadık kalınarak bazen ise yeni bir tarzda çeşitli onarımlar geçirdiği görülmektedir.

19. yüzyıl İstanbul minarelerinin, önceki dönemlerden farklı yönlerinden biri yapıyla ilişkisi ve konumu açısından, minarelerin hünkar kasrıyla bir bütünlük içerisinde olmalarıdır. Pabuç, şerefe ve külah bölümleri daha ilk bakışta 19. yüzyıla atfedilebilecek özelliklere sahiptir. Minare alemleri, alem gövdesini oluşturan küp, bilezik ve armutların artan sayısı ve değişen formlarıyla dikkat çeker.

Zengin bir süsleme repertuvarına sahip olan, 19. yüzyıl minareleri; Barok, Rokoko, Ampir ve Oryantalizm gibi çeşitli akımların etkisiyle şekillenmiştir. 19. yüzyıl minarelerinde, Osmanlı mimarisinin geleneksel anlayışla harmanlanan bu Batılı üsluplar, daha çok eklektik bir tutum içerisinde bir arada görülmektedir. Batılı üslupların dini mimaride yoğun bir şekilde kullanımı, yabancı mimarların bu dönemdeki imar faaliyetlerindeki etkin rolüyle de ilişkilidir. 19. yüzyıl camilerinin mimarlarına ilişkin yapılan çeşitli araştırmalarda; Nusretiye Camisi[98], Küçük Mecidiye Camisi[99], Hırka-i Şerif Camisi[100], Dolmabahçe Camisi[101], Ortaköy Camisi[102], Sadabad Camisi[103], Pertevniyal Valide Sultan Camisi[104], Yıldız Hamidiye Camisi[105], Cihangir Camisi[106] ve Teşvikiye Camisi'nin[107]

98 Nusretiye Camisi'nin mimarı olarak Krikor Amira Balyan'ın adı geçmektedir. Bk. Eyice 1963, 67; Tuğlacı 1981, 29; Kuban 2007, 631.

99 Eyice ve S. Batur'a göre yapının mimarı Garabet Amira Balyan'dır. Bk. Eyice 1963, 72; S. Batur 1994a, 314. Tuğlacı ise yapının mimarının Nigoğos Balyan olduğunu belirtmektedir. Bk. Tuğlacı 1981, 196.

100 Kuban, yapının mimarının Garabet Amira Balyan olduğunu söylemektedir. Bk. Kuban 2007, 638.

101 Arseven, Tuğlacı ve Aslanapa yapının mimarından Nigoğos Balyan olarak bahsetmektedir. Bk. Arseven 1955, 421; Tuğlacı 1981, 62; Aslanapa 2004, 529. Öz ise yapının mimarının Sarkis Balyan olduğunu söylemektedir. Bk. Öz 1965, 20.

102 A. Batur ve Tuğlacı yapının mimarının Nigoğos Balyan olduğunu söylemektedir. Bk. A. Batur 1994a, 143; Tuğlacı 1981, 198. Eyice ise caminin mimarının Garabet Balyan olduğunu söylemektedir. Bk. Eyice 1963, 68..

103 Tuğlacı yapının mimarının Sarkis Balyan olduğunu söylemektedir. Bk. Tuğlacı 1981, 261. S. Batur ise yapının inşasında Sarkis Balyan'ın Agop Balyan ile birlikte yer aldığını belirtmektedir. Bk. S. Batur 1994c, 386.

104 Tuğlacı ve A. Batur'a göre yapının mimarı Sarkis ve Agop Balyan'dır. Tuğlacı 1981, 233; A. Batur 1994, 360. Bazı kaynaklarda caminin tasarımında Montani'nin de Balyanlarla birlikte çalışmış olabileceği belirtilmektedir. Yazıcı 2002, 89.

105 Tuğlacı, caminin mimarının Sarkis Balyan olduğunu ayrıca yapının inşasında Dikran Kalfa adında bir mimarın da çalıştığını söylemektedir. Bk. Tuğlacı 1981, 268.

106 Yapının mimarının Sarkis Balyan olduğu düşünülmektedir. Bk. Öz 1965, 16.

107 Abdülmecid zamanında yeniden inşa edilmiş olan günümüzdeki yapının mimarı Garabet Balyan ve oğlu Nigoğos Balyan'dır. Bk. Tuğlacı 1981, 168.

mimarları olarak Balyan ailesi üyelerinin isimleri geçmektedir. Bununla birlikte, yapıların mimarlarına ilişkin pek çok farklı görüş de vardır. Bu görüşlere göre; Hırka-i Şerif Camisi'nin mimarı, dönemin Ebniye Müdürü Seyyid Abdülhalim Efendi'dir[108]. Ortaköy Camisi'nin inşasında ise mimar Garabet Kalfa, İstefan Kalfa ve Artin Kalfa'nın rol oynadığı belirtilmektedir[109]. Buna ek olarak caminin proje çizimlerinde Osmanlının son Hassa Başmimarı Mimar Seyyid Abdülhalim Efendi'nin bulunduğu söylenmektedir[110]. Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin inşasına ilişkin farklı bir düşünceye göre yapının mimarı İtalyan mimar Montani'dir[111]. Yıldız Hamidiye Camisi'nin mimarının ise Nikolaki Kalfa olduğu yönünde görüşler vardır[112].

Sonuç olarak; 19. yüzyıl Osmanlı devletinin siyasi olarak zayıfladığı bir dönem olmasına rağmen imar faaliyetleri padişahların bir güç sembolü haline dönüşerek devam etmiştir. Bu yüzyılda padişah ve ailesi tarafından inşa edilen camilerin; yer seçiminden, planına, cephe biçimlenişinden süsleme öğelerine kadar önceki dönemlerden farklılaştığı dikkat çeker. 19. yüzyıl minarelerinin genel özelliklerini değerlendirmeyi amaçladığımız çalışmada, minarelerin bu yüzyıla dair karakteristik özellikler taşıdığı ve dönemin mimari üslubuna paralel olarak yeni bir anlayışla inşa edildiği görülmektedir. Bu özelliklerin tespitinin, zaman içerisinde onarım geçirerek ya da yeniden inşa edilerek orijinalliğini kaybeden minarelerin tarihlendirilmesine ve özgün yapısının anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

108 Bk. Can-Şahin 2015, 26.

109 Bk. Çelik 2000, 33.

110 Bk. Tunç 2016, 101.

111 Bk. Öz 1962, 149.

112 Bk. Can 2014, 59.

KAYNAKLAR

Akkaya, C. (2016), *Arşiv Belgeleri Işığında Teşvikiye Camisi'nin Oluşum ve Gelişimi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.

Arlı, H. (1994), "Cihangir Camii", *DBİA*, 2, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 431- 433.

Arseven, C. E. (1955), *Türk Sanatı Tarihi: Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, İstanbul: MEB Basımevi.

Aslanapa, O. (2004), *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Ayvansarayi H. H. (1987), *Camilerimiz Ansiklopedisi (Hadikatü'l Cevami)*, 2, İ. Terzi (Haz.), İstanbul: Tercüman Yayınevi.

Ayverdi, E. H. (1953), *Fatih Devri Mimarisi*, İstanbul.

Ayverdi, E. H. (1989), *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1581)*, 3, İstanbul.

Bakırer, Ö. (1981), *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Türk Mimarisinde Tuğla Kullanımı I*, Ankara.

Bakırer, Ö. (2006), "Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin Konum Şekil Malzeme ve Tezyinat Özellikleri", *Vakıflar Dergisi,* 9, Ankara, 337- 366.

Başar, M. E. (1997), *XII. XIII. Yüzyıl Anadolu Minareleri,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Konya.

Batur, A. (1994), "Valide Camii", *DBİA*, 7, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 360-362.

Batur, A. (1994a), ""Ortaköy Camii", *DBİA*, 6, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 143- 144.

Batur, S. (1970), "XIX. Yüzyılda Son Cemaat Yeri", *Anadolu Sanatı Araştırmaları 2*, İstanbul, 97-11.

Batur, S. (1994a), "Mecidiye Camii", *DBİA,* 5, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 314-316.

Batur, S. (1994b), "Yıldız Camii", *DBİA*, 7, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 514-515.

Batur, S. (1994c), "Sadabad Camii", *DBİA,* 6, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 386- 388.

Can, S. (2014), "Yıldız Hamidiye Camii'nin İnşası ve Mimarına İlişkin Yeni Bilgiler", Nurhan Atasoy'a Armağan, İstanbul: Lale Yayıncılık, 59-65.

Can, S. ve Şahin P. (2015), "Arşiv Belgeleri Işığında Hırka-i Şerif Camii'nin 1847 Sonrası İnşa Süreci", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 34, Erzurum, 18-45.

Cezar, M. (1963), "Osmanlı Devrinde İstanbul'da Yangınlar ve Tabii Afetler", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri 1*, İstanbul, 327-414.

Çelik, G. (2000), *İstanbul'da 19. Yüzyıl Abdülmecid Camileri,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Çetintaş, S. (1942)," Minarelerimiz", *Güzel Sanatlar Mecmuası*, 4, İstanbul, 57–74.

Demirsar, B. (1994), "Emirgan Camii", *DBİA,* 3, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı,169-170.

Deniz, Ş. (2017), "Tarihsel Süreç içinde Çırağan Mecidiye Camisi*", Çırağan/ Küçük Mecidiye Camii ve 2012-2015 Restorasyon Çalışmaları*, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 52-73.

Doğan, S. (1997), "Hasan Paşa Camii", *İA,* 16, Ankara: TDV, 343-344.

Eminönü Camileri (1987), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Erdoğan, E. G. (1994), "Üryanizade Mescidi", *DBİA*, 7, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 342-343.

Ersöz, Ö. K. (2013), *Büyükada Hamidiye Camii,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Eyice, S. (1953), "İstanbul'da Bazı Cami ve Mescid Minareleri", *Türkiyat Mecmuası*, 10, 247-268.

Eyice, S. (1963), "İstanbul Minareleri", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları:1, 31- 132.

Eyice, S. (1979), " Anadolu'da Türk Minareleri", *İA*, 8, İstanbul: MEB, 329-335.

Eyice, S. (1993), "Çağlayan Camii", İA, 8, Ankara: TDV, 178-179.

Köse, F. (2012), "Arşiv Belgelerine Göre Nuruosmaniye Cami İnşası- Tamirleri ve Onarımları", *Vakıf Restorasyon Yıllığı,* 5, İstanbul, 26-41.

Kuban, D. (1954), *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme,* İstanbul.

Kuban, D. (2007), *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayın.

Kuşüzümü, K. H. (2010a), *İstanbul Minarelerinin Geleneksel Yapım Teknikleri ve Günümüzdeki Restorasyonu*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Restorasyon Anabilim Dalı, Koruma-Yenileme ve Restorasyon Bilim Dalı, İstanbul.

Kuşüzümü, K. H. (2010b), "Yapım Teknikleri Açısından İstanbul Minareleri", *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, 1, İstanbul, 56-66.

Kuyulu, İ. (1992), "XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinin Gelişimine Genel Bir Bakış", *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Sempozyum Bildirileri*, İzmir, 47-62.

Kuyulu Ersoy, İ. (2009), "İzmir Camilerinde Antik Kökenli Süsleme Unsurları", *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları III,* İstanbul: Ege Yayınları, 281-297.

Nar, N. (2001), *İstanbul Camilerinde Hünkar Kasırlarının Tarihsel Gelişimi ve Nusretiye Cami Hünkar Kasrı,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.

Orhanlı, O. (2018), *Anadolu Türk Mimarisinde Bezeme Unsuru Olarak Seramik Kullanımı*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Ödekan, A. (1988), "Minareler (Biçimsel Analiz)", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, İstanbul, 525-529.

Ödekan, A. (1997), "Alem" maddesi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, I, İstanbul: YEM Yayınevi, 60- 61.

Öney, G. (1976), «Büyük Selçuklu Devri Minarelerinde Süsleme», *Kültür ve Sanat*, 4, İstanbul: Kültür Bakanlığı, 6-11.

Öney, G. (1989), *Beylikler Devri Sanatı (1300-1453),* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Önge, Y. (1979), "Anadolu'nun Bazı İslami Yapılarındaki Alemler Hakkında", *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğler III*, İstanbul, 814-838.

Öz, T. (1962), *İstanbul Camileri,* 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Öz, T. (1965), *İstanbul Camileri*, 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özgür Yıldız, Ş. (2016), "Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler", *Sanat Tarihi Dergisi*, XXV/1, 85-110.

Polat, T. (2021), "Geç Dönem Osmanlı Mimarisinde Bölgesel Bir Süsleme: Bacini

(Şanlıurfa Örnekleri Üzerine Bir Değerlendirme)", *Sanat Tarihi Dergisi*, 30/2, 1117-1145.

Sevinçtav Kanlıçay, S. (2010), *Barok-Rokoko Yorumlu 18. Yüzyıl İstanbul Çeşmelerinde Kompozisyon, Motif ve Terimler (1740-1797)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanman, M. B. (1994), "Ertuğrul Tekkesi", *DBİA*, 3, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 196-198.

Tuğlacı, P. (1981), *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi,* İstanbul: İnkilap ve Aka Kitabevi.

Tunç, V. (2011), *Haliç Sadabad Camisi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Tunç, Z. (2016), *Osmanlı Arşiv Belgelerinde Ortaköy Camii,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M. B. (2001), *Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları,* İstanbul: YEM Yayınları.

Uysal, A. O. (1990), "Anadolu Selçuklularından Erken Osmanlı Dönemine Minare Biçimindeki Gelişmeler", *DTCF Dergisi*, 33, 1-2, Ankara, 505-533.

Uysal, A. O. (1994), "Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğlalı Minareler", *X. Türk Tarih Kongresi* Ankara, 22-26 Eylül 1986 Kongreye Sunulan Bildiriler, IV., Ankara, 2349- 2367.

Ülgen, A. (1995), "Osmanlı Dönemi Minarelerinde Form ve Dekorasyon", *İlgi*, 80, 3-9.

Ülgen, A. (1996), *Klasik Devir Minareleri: Osmanlı Cami Planında Minarenin Konumu*, İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.

Ünal, R. H. (1982), *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Ürekli, F. (2000), İstanbul'da 1894 Depremi, İstanbul: İletişim Yayınları.

Verdön, İ ve Ersen, A. (2009), "Aksaray, Pertevniyal Valide Sultan Camii: Doğal Taş Cephelerin Konservasyon Projelerinin Hazırlanması ve Yapılan Uygulamalar." *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, S. 3, 3-21.

Yazıcı, N. (2002), Çok Yönlü Kişiliğiyle Pierre *Montani*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk-İslam Sanatları Programı, İstanbul.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) Belgeleri

BOA. (Başbakanlık Osmanlı Arşivi), BEO. (Bab-ı Ali Evrak Odası), 3134-234994.

BOA. BEO. 3968-297570.

BOA. HH.d.. (Hazine-i Hassa Defterleri), 24449-11.

BOA. İ..DH.. (İrade Dâhiliye), 689-48077.

BOA, İ..EV.. (İrade Evkaf), 13-16.

BOA. İ..EV.. 27-4.

BOA, İ..EV.. 38-12

BOA, İ..EV.. 7-47.

BOA, İ..MVL. (İrade Meclis-i Vala), 522-23463

BOA. İ..ŞD.. (İrade Şura-yı Devlet) 99-5883

BOA. İ.ŞD. 67-3920.

BOA, İ.ŞD. 116-6968.

BOA, MVL. (Meclis-i Vala), 1031-28

BOA. ŞD. (Şura-yı Devlet), 189-4.

BOA. ŞD. 181-25.

BOA, ŞD. 189-55.

BOA. Y..MTV. (Yıldız Mütenevvi Maruzat), 99-65.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1126746
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1487-1515. Araştırma | *Research*

İSTANBUL MİNARELERİNDE ÜÇGENLİ GEÇİŞLİ PABUÇLAR: MİMARİ DÖNEMLER İÇİNDE DAĞILIMI VE ÖZGÜNLÜK DURUMLARI*

*PEDESTALS WITH TRIANGULAR TRANSITIONAL SEGMENTS AT ISTANBUL MINARETS: DISTRIBUTION IN ARCHITECTURAL PERIODS, AND AUTHENTICITY STATUS**

Serpil KALLE**

Kemal Kutgün EYÜPGİLLER***

Öz

Bu çalışmayla; İstanbul'da fetihten cumhuriyetin ilanına kadar 1453-1923 yılları arasındaki süreçte yapılan minarelerde kaide ile gövde arasında geçişi sağlayan pabuç bölümünde kullanılan geçiş şekillerinden üçgenli geçişlerin geometrisi incelenmiş; farklı şekilde yenilenen, rekonstrüksiyonu ve restorasyonu yapılanlar tespit edilmiş, üçgenli geçişli pabuçlarda özgünlük sorunu oluşturan değişimler belirlenmiştir. Bu çalışma, daha önce sınırlı sayıda minareyle yapılan incelemelerden farklı olarak mevcut olan ve kaynaklarda fotoğrafları bulunan 1453-1923 tarihleri arasında inşa edilmiş İstanbul'daki tüm minareleri kapsayacak şekilde yapılmıştır. Minarelerin pabuç bölümü incelenmiş, tüm geçiş şekilleri ve üçgenli geçişli olanların geometrilerinin tespiti amaçlı çizimleri gerçekleştirilmiş, gruplara ayrılmış ve tablolar haline getirilmiştir. Bu tablolarda İstanbul Minareleri; cami ve mescit büyüklüklerine göre dört grup olarak ve Osmanlı Mimarisi Dönemleri içerisinde ele alınmıştır. İstanbul Minarelerinin günümüze kadar gelebilmesi; bakım, onarım ve korumanın tüm dönemlerde etkin olduğunu göstermektedir. İstanbul Minarelerinde özgünlük/değişmişlik durumu; ilk yapım tarihinden itibaren 1923 yılına kadar geçirdiği onarımlar ve 1923 yılından günümüze kadar yapılan onarım ve restorasyonlar sonucu oluşanlar olmak üzere iki farklı şekildedir. Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde onarımlarda yapılan müdahaleler çoğu zaman devrinin izlerini taşıdığı için kolayca ayırt edilmekte, uzmanlara her dönemi ayrıntılı olarak görme olanağı sağlamaktadır. Cumhuriyet Dönemi'ndeyse her dönemin kendi içerisinde değerlendirilip korunması yönünde uygulamalar yerine, bazen ilk yapım dönemine döndürme eğilimi ağırlık kazanmış, böylece özgün olduğu dahi düşünülebilen yanıltıcı uygulamalar ortaya çıkmıştır. Üçgenli geçişli minare pabuçlarının, Cumhuriyet Dönemi başlangıcıyla bugünkü durumları arasındaki farklılıklar belirlenmiş, özgünlük sorunları değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *İstanbul, Osmanlı Mimarisi, minare, pabuç, üçgenli geçiş*

* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Restorasyon Programı'nda hazırlanmakta olan "İstanbul Minareleri" başlıklı doktora tez çalışmasının bir bölümünden üretilmiştir.

* This article was derived from a chapter in the doctoral thesis titled "İstanbul Minarets" in İstanbul Technical University, Institute of Architecture, Department of Restoration program.

** Mimar, MSc., İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Restorasyon Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1717-2306 ♦ E-mail: serpilkalle@yahoo.com

*** Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9328-7829 ♦ E-mail: kkutgun.eyupgiller@istanbul.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 06.06.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 01.10.2022*

Abstract

This essay examines the triangular geometry of the transitional segments of minarets, which enable the connection of the pulpit with the body shaft; especially the ones from the conquest till the republic era (1453-1923). Additionally, reconstructed and renovated transitional segment examples are pointed out and intervention issues regarding authenticity problems are determined.

The content of this study, differing from the previous examinations which are done with a limited number of minarets, involves all the minarets in Istanbul, constructed between 1453 and 1923; that are still in existence and which have record photos in the archives. In the study, the pedestal part minarets are studied, survey drawings of all transitional forms, including the triangular ones are executed and these drawings are grouped and indicated on the charts drawn. On those tables, the minarets are evaluated in four groups depending on the sizes of related mosque and masjids and depending on the specific era of the Ottoman Architecture.

Among the total of 658 minarets in Istanbul that are recorded, 420 minarets which were capable of being studied thanks to sufficient existing photographical data, were studied and the geometrical transitional forms were analysed then the minarets have been classified into related architectural periods. It has been found that 246 of the minarets were triangular, 59 were pyramidal, 15 were conical, 35 were onion-shaped, 52 were with mouldings and 13 were with special features. It has also been established that triangular transitional forms were used in all periods, pyramidal ones were used in all the periods except the Tulip Period, conical and bulbous ones were used in starting from the Baroque Period, moulding-cornice type ones, started in the Empire Period. 38 of the triangular transitional segments were found to have planar triangular geometry whilst 183 have simple triangle rows; both on corners and around the transition segment and 25 have diamond shaped frames around the transition segment.

The survival of minarets in Istanbul until present time, indicates that the maintenance, repair and conservation had been applied efficiently at all times. The minarets of Istanbul are classified in 2 periods, in terms of authenticity and applied intervention, as before and after 1923, to the current date. The interventions that belong to the Ottoman Era, mostly have traces of its time and can easily be distinguished by the experts, enabling them to see what is being done in detail at each period. As the regular earthquakes and fires of Istanbul are well known, buildings have been repaired and/or renovated without delay. On the other hand, during the Republic Era, instead of evaluating the building according to its specific period and then deciding on the conservation approach/extent; the approach of renovating the building to the original; brand new status had been adopted at times, which make later judgements about authenticity a lot more difficult. The differences between the beginning of the Republic Period and the present situation of the triangular transitional pedestals of the minarets were determined, and the problems of authenticity were evaluated.

Keywords: *Istanbul, Ottoman Architecture, minaret, pedestal, triangular transition segments*

GİRİŞ

1453-1923 yılları arasındaki süreçte İstanbul'da 1150 civarında cami-mescit minaresi yapılmış olduğu tespit edilmiş, bunlardan 658 minareyle ilgili bilgilere ulaşılmıştır. Bu çalışma kapsamındaki minareler, ait oldukları cami ve mescitlerin büyüklüklerine göre üç gruba ayrılmış (A[1], B[2], C[3]), diğer yapı tiplerinden camiye çevrilenler (D[4]) ayrı grupta değerlendirilmiştir. 658 minarenin: 389 adedinin günümüze ulaştığı, 31 adedinin tümlendiği, 10 adedinin kısmen var olduğu, 228 adedinin ise günümüze ulaşmayıp kaynaklarda fotoğraflarının bulunduğu tespit edilmiştir (Tablo 1). Kaynaklarda fotoğrafları bulunan minarelerin; 104'ü günümüze ulaşmamış, 41'inin rekonstrüksiyonu yapılmış, 83'ü ise tamamen farklı şekilde yeniden inşa edilmiştir.

Tablo 1: İstanbul minareleri.

İSTANBUL MİNARELERİ			Gruplar				Toplamlar		
			A	B	C	D			
Günümüze ulaşanlar		Var olanlar	28	83	266	12	389		430
		Tümlenenler		7	21	3	31		
		Kısmen var olanlar			7	3	10		
Kaynaklarda fotoğrafları olanlar	Yeniden yapılanlar	Rekonstrüksiyonu yapılanlar			39	2	41	124	228
		Farklı şekilde yapılanlar		4	77	2	83		
	Günümüze ulaşmayanlar			10	89	5	104		
Toplamlar			28	104	499	27	658		

İncelenen 658 cami-mescit minaresinden: 38 adedinin pabuç şekli bozulmalara bağlı olarak veya günümüze ulaşmadığı için anlaşılamamış, 119 adedi (34 adedi kaideden, 51 adedi örtüden çıkan, 34 adedi farklı minare tipleri olmak üzere) pabuçsuz olarak yapılmış, 2 adedi çan kulesinden çevrilmiş, 79 adedinin pabuç şekliyle ilgili bilgi ve

1 A grubu birden çok minaresi olan camiler, sultanlar ve aile üyeleri tarafından yaptırılanlardır. Ayasofya Camisi'nde batı minareleri, güneydoğu minaresi ve kuzeydoğu minaresi olmak üzere 3 minare, Süleymaniye Camisi'nde büyük ve küçük minareler olmak üzere 2 minare, Sultanahmet Camisi'nde büyük ve küçük Minareler olmak üzere 2 minare inceleme kapsamına dahil edilmiş olduğu için; bu grupta 24 camide 28 minare incelenmiştir.

2 B grubu tek minareli kubbeyle örtülmüş, sultan ve aile mensupları, vezirler ya da devlet adamları (rical) tarafından inşa ettirilen orta büyüklükte camilerdir. Bu grupta 104 minare incelenmiştir.

3 C grubu tek minareli kırma çatıyla örtülmüş küçük mahalle cami ve mescitleridir. Bu grupta 499 minare incelenmiştir.

4 D grubu başka yapı tipinden camiye çevrilen ve minare ilave edilen yapılardır. Çevrilenler özgün durumda genellikle kilise ve manastır yapıları olup aralarında bir mahzen ve bir mezar şapeli bulunmaktadır. Bu gruptaki 27 caminin 2'sinde var olan çan kulesi minareye dönüştürüldüğü için kapsam dışında tutulmuş, 25 minare incelenmiştir.

fotoğraf bulunamamış olması sonucunda; bu kapsamda incelenen pabuç sayısı 420 adet olarak belirlenmiştir (Tablo 2).

Bugüne kadar İstanbul Minareleri üzerine yapılmış olan çeşitli çalışmalar bulunmakla beraber, bunlar seçilmiş sınırlı sayıda minare içermekte, minarenin bölümleriyle ilgili genel bilgiler vermektedir. Bazı çalışmalarda, rölöve[5] ve şematik çizimler[6] bulunmakla beraber, minare bölümlerinin geometrik sistemiyle ilgili ayrıntıların incelenmesi konusunda yetersiz kalmaktadırlar. Üçgenli geçişe sahip olan pabuçların geometrik bir kurguları bulunmakta, kaide ile gövde arasında üçgenler vasıtasıyla geçiş sağlanmaktadır. Bu çalışmayla; İstanbul minarelerinin pabuç bölümünde kullanılan tüm şekiller tespit edilirken, üçgenli geçişlere sahip pabuçlardaki geometri ayrıntılı çizimlerle belirlenmiştir.

Tablo 2: İstanbul minarelerinde pabuç bölümü.

İSTANBUL MİNARELERİ		Gruplar				Toplamlar	
		A	B	C	D		
Pabuç bölümü olanlar	Pabuç şekli bilinenler	28	88	287	17	420	458
	Pabuç şekli anlaşılmayanlar		2	35	1	38	
Pabuç bölümü olmayanlar	Kaideden çıkanlar			34		34	119
	Örtüden çıkanlar		6	40	5	51	
	Farklı tipler		3	30	1	34	
Çan kulesinden çevrilenler					2		2
Pabuç bölümü varlığı bilinmeyenler			5	73	1		79
Toplamlar		28	104	499	27		658

PABUÇ

Pabuç, minarede kaide ile gövde arasında geçişi sağlayan bölümdür. Minarede şerefeye çıkışı sağlayan merdivenin bulunduğu daire planlı olan iç kısmın çapı aynı kaldığından; bu geçiş sadece dış taraf (görünüş) için söz konusudur. Kaideyle gövde arasında çoğu zaman sadece boyut farkı değil, geometri farkı da bulunmaktadır. Bu nedenle; geçişi sağlayan pabuç, yapısal ve teknik anlamda minarenin önemli bölümlerinden biridir[7]. Kaide bir silmeyle bitmekte, üzerinden başlayan pabuç çeşitli şekillerde kaideden gövdeye daralıp yükselerek gövdenin oturması için zemin hazırlamaktadır[8]. Minarenin kaide ile gövde arasında geçişi sağlayan bölümü; tüm sözlüklerde pabuç olarak yer almakta, yapım ve uygulamada küp olarak geçmektedir. Bu bölüm; literatürde çoğunlukla pabuç, bazen pabuçluk olarak bulunmakta, küp, geçiş bölgesi ve Arapça yedi sekiz rakamlarına benzerliğinden ötürü yedi-sekiz olarak ta adlandırılmaktadır.

5 Kuşüzümü, 2010, 57; Tokay ve Kuşüzümü, 2011, 52-53.

6 Özkan Tekneci, 2018.

7 Serhatoğlu, 2015, 10.

8 Uysal, 1999, 152.

658 İstanbul minaresinden pabuç şekli tespit edilen 420 adedi incelenmiş, kullanılan geçiş şekillerinin mimari dönemlerdeki sayısal analizi yapılmıştır (Tablo 3)[9]. İstanbul minarelerindeki geçiş şekillerinin 246'sının üçgenli, 59'unun piramidal, 15'inin konik, 35'inin soğan şekilli, 52'sinin silmeli, 13'ünün özel şekilli olduğu belirlenmiştir. Üçgenli geçişin tüm dönemlerde, piramidal geçişin Lale Dönemi hariç tüm dönemlerde, konik ve soğan şekilli geçişin Barok dönemden itibaren, Silmeli geçişin ise Ampir dönemden itibaren kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 3: Minare pabuçlarında geçiş şekilleri.

MİNARE PABUÇLARINDA GEÇİŞ ŞEKİLLERİ		Mimari Dönemler																		Toplamlar	
			Erken Dönem (1453-1501) 48 yıl		Klasik Dönem (1501-1703) 202 yıl		Batı Etkisinde Gelişen Dönemler (1703-1923) 220 yıl										Tarihi Bilinmeyen			
							Lale Dönemi (1703-1730) 27 yıl		Barok Dönem (1730-1808) 78 yıl		Ampir Dönem (1808-1860) 52 yıl		Seçmeci Dönem (1860-1900) 40 yıl		I.Ulusal Dönem (1900-1923) 23 yıl					
		Gruplar																			
Üçgenli Geçiş		A	2		12		2		1										17		
		B	10	51	24	123	3	9	6	14	1	8	4	17	7	19		5	55		246
		C	32		82		4		7		6		13		11		4		159		
		D	7		5						1				1		1		15		
Piramidal Geçiş		A							1				1						2		
		B	1	14	2	17			2	7	1	4	1	9		4		4	7		59
		C	13		15				3		3		7		4		4		49		
		D							1										1		
Konik Geçiş		A																	0		
		B											1						1		
		C							4	4	3	3	3	4	2	2	2	2	14		15
		D																	0		
Soğan Şekilli Geçiş		A							1		3								4		
		B							1	5	1	19	5	8		1		2	7		35
		C							3		14		3		1		2		23		
		D									1								1		
Silmeli Geçiş		A											2		2				4		
		B									3	11	10	32	1	6		3	14		52
		C									8		20		3		3		34		
		D																	0		
Özel Şekilli Geçiş		A							1										1		
		B	1	3		3			1	2	1	3		1	1	1			4		13
		C	2		3				1		1		1						8		
		D																	0		
Toplamlar			68		143		9		32		48		71		33		16		420		
							193														

ÜÇGENLİ GEÇİŞ

Tarihsel Gelişimi: Üçgenli geçiş öğesi, ilk olarak kare planlı yapıdan kubbeye geçişte ortaya çıkmış ve ilk adlandırmalar da bu öğelere yapılmıştır. A. Grünwedel, Orta Asya'da Tarım Bölgesinde Komül yakınlarında İli Köl'de Uygur Türkleri'ne ait Budist tapınakların birinde kare plandan kubbeye geçişi sağlayan öğenin, her köşede tepesi aşağıya köşeye doğru inen tek bir üçgen yüzey olduğunu tespit etmiştir. Bu, üçgen yüzeyli geçiş öğelerinin en eski uygulamasıdır ve Batılı araştırmacılarca Türk üçgeni olarak adlandırılmıştır[10]. Aslanapa, bu tapınağı VIII. yüzyıla tarihlemektedir[11]. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde XIII. yüzyıl sonlarına (1290) tarihlenen Aslanhane Camisi minaresinde yer alan üç kademeli pabucun alt ve üst kademeleri; ilk üçgenli pabuç uygulamasıdır. Uysal, ters düz üçgenlerden meydana getirilen bu geçiş kuşağının, Selçuklu döneminde kare alt

9 Tablo 3'te pabuç şekli bilinen 420 minarenin; yapı grubu, pabuç şekli ve yapıldığı mimari dönem gösterilmiştir.

10 Grünwedel, 1912, 220'den aktaran Okçuoğlu, 1995, 12.

11 Aslanapa, 1984, 11.

yapıdan kubbeye geçişte kullanılan ve Türk üçgenleri olarak adlandırılan öğe olduğunu belirtir. Bu öğeyi, minare pabucunda yüzeysel üçgenler olarak adlandırır[12]. Uysal, minare kaidesinde kullanılan prizmatik üçgenlerin ilk olarak 1378-1391 yılları arasına tarihlenen İznik Yeşil Cami'de basit bir kuruluşla olarak ortaya çıktığını, sonraki örneklerde (Bursa Zeyniler Camisi) daha olgunlaşmış bir biçime büründüğünü belirtir[13].

Özellikleri: Üçgenli geçiş, kaide ile gövde arasında çeşitli geometrik düzenlemelerle yerleştirilmiş üçgenler kullanılarak sağlanmaktadır. Benzer üçgenli geçiş şekilleri; kare alt yapıdan daire planlı kubbeye ve daire kesitli sütun gövdesinden kare planlı başlığa geçişlerde de kullanılmıştır[14]. Ancak; pabuçtaki geçiş dıştan, kubbeye geçiş ise içten olduğu için, aynı geçiş biçimleri birbirlerinin tersi şekildedir. Kullanım yerlerine göre çeşitlenen geçiş öğeleri; bazen geçişlerin tümünde, bazen ikisinde, bazen de birinde görülmektedir.

Üçgenli geçişlerde geçişi sağlayan bölüm olan pabucun şekillenmesi, kaide ve gövde biçimleriyle bağlantılıdır. Kaidenin kare veya çokgen olması ve çokyüzlü gövdelerdeki kenar sayısı; pabucun şekillenmesinde rol oynamaktadır. Üçgenli geçişlerde kaidenin kare veya çokgen olması ve çokgen kaidedeki yüz sayısı; üçgenlerin tepe ve taban noktalarının geldiği yeri etkilerken, çok yüzlü gövdedeki yüz sayısı da üçgenlerin tepe ve taban noktalarına göre belirlenmektedir. Çokgen kaidedeki yüz sayısı, kare kaidede üçgenlerin tepe ve taban noktalarının geldiği yerler, gövdedeki yüz sayısı, pabuçtaki üçgen sayısı; üçgenli geçiş şekline ve birbirlerine göre belirlenmektedir.

İstanbul minarelerinde 246 adet üçgenli pabuç bulunmaktadır. Bunların; 38'inin düzlem üçgenli, 183'ünün basit üçgenli, 25'inin baklavalı kuşaklama olduğu tespit edilmiştir. Minare pabuçları üçgenli geçiş şekilleri tablosunda, pabuçta kullanılan üçgenli geçiş şekillerinin mimari dönemlerdeki sayısal analizi yapılmıştır (Tablo 4)[15].

1-Düzlem üçgen: İstanbul minarelerinde 38 adet düzlem üçgenli pabuç bulunmaktadır. Düzlem üçgen geçiş öğesi; kare veya çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlamaktadır. Bu geçiş öğesi literatürde; pahlama, köşe üçgeni, köşeleri üçgen pahlı, keskin düz satıhla kesilen piramitler olarak geçmektedir. Düzlem üçgenli geçişlerin; 4'ünün Erken Dönemde, 17'sinin Klasik Dönemde, 16'sının Batı etkisinde gelişen dönemlerde (2'sinin Barok Dönem'de, 3'ünün Ampir Dönem'de, 6'sının Seçmeci Dönemde, 5'inin I.Ulusal Dönemde), 1'inin bilinmeyen bir dönemde yapıldığı tespit edilmiştir (Tablo 4).

Düzlem üçgen pabuçta, kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişte (Tablo 5), kare kaide köşelerine düzlem üçgenlerin tepe noktaları yerleştirilmiş, tabanları gövdenin üzerine oturacağı çokgenin bir kenarını oluşturmuştur. İstanbul

12 Uysal, 1999, 153.

13 Uysal, 1999, 153.

14 Eyice, 1947-48, 30; Turan, 2018, 13.

15 Tablo 4'te pabuç şekli bilinen 246 minarenin; yapı grubu, pabuç şekli ve yapıldığı mimari dönem gösterilmiştir.

Tablo 4: Üçgenli geçiş şekilleri.

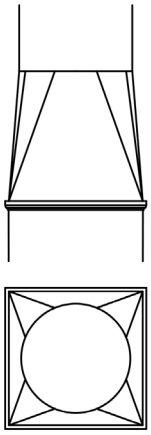
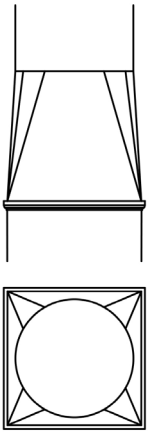
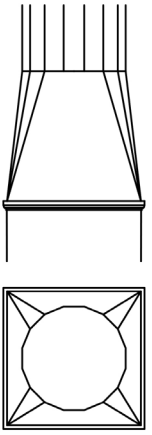
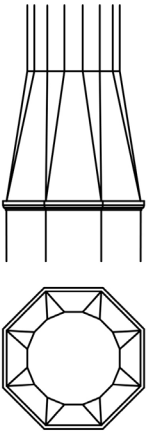
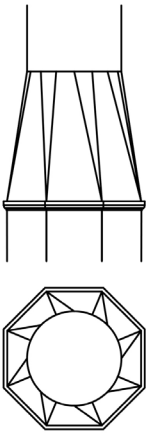
ÜÇGENLİ GEÇİŞ ŞEKİLLERİ			Gruplar	Mimari Dönemler: Erken Dönem (1453-1501) 48 yıl		Klasik Dönem (1501-1703) 202 yıl		Batı Etkisinde Gelişen Dönemler (1703-1923) 220 yıl: Lale Dönemi (1703-1730) 27 yıl		Barok Dönem (1730-1808) 78 yıl		Ampir Dönem (1808-1860) 52 yıl		Seçmeci Dönem (1860-1900) 40 yıl		I.Ulusal Dönem (1900-1923) 23 yıl		Tarihi Bilinmeyen		Toplamlar	
Düzlem Üçgen			A			1														1	
			B	1	4	2	17			2	2	1	3	1	6		5		1	7	38
			C	3		13						2		5		5				28	
			D			1												1		2	
Basit Üçgenli	Basit Kısa Üçgen Dizisi	Köşesi Üçgenli	A			3		1												4	
			B		2	8	28		1	2	4		1		3	1	2		1	11	42
			C	2		17				2		1		3		1		1		27	
			D																	0	
		Köşesi Kırıklı	A			8				1										9	
			B	2	6	5	29	2	2	2	5		1	1	5	5	9			17	57
			C	3		16				2				4		4				29	
			D	1								1								2	
	Basit Kuşaklama Üçgen Dizisi	Köşesi Üçgenli	A					1												1	
			B		16	1	17		2				1	1	1	1	2		1	3	40
			C	12		15		1				1				1		1		31	
			D	4		1														5	
		Köşesi Kırıklı	A																	0	
			B	1	6	1	14	1	3		2		1							3	26
			C	4		12		2		2		1								21	
			D	1		1														2	
	Anlaşılmayan		A																	0	
			B		3	2	7		1		1		1	1	2		1		2	3	18
			C	3		5		1		1		1		1				2		14	
			D													1				1	
Baklavalı Kuşaklama	Sade		A	2																2	
			B	4	12	1	1													5	13
			C	5																5	
			D	1																1	
	Mukarnaslı		A																	0	
			B	2	2															2	2
			C																	0	
			D																	0	
	Deltoid		A																	0	
			B			4	10													4	10
			C			4														4	
			D			2														2	
Toplamlar				51		123		9		14		8		17		19		5		246	
								67													

minarelerinde kare kaidelere oturan düzlem üçgen geçişlerin üç farklı şekilde yapıldığı belirlenmiştir. Birincisinde düzlem üçgenler gövdeye geçişte taban oluşturan sekizgenin, ikincisinde onikigenin, üçüncüsünde onaltıgenin bir kenarını tutmakta, çok yüzlü veya daire planlı gövdeye geçilmektedir. Bu üç geçiş şeklinde de kare kaidenin dört köşesine yerleşen birer üçgenle gövdeye geçiş sağlanmaktadır. Bu geçişler arasındaki fark, gövdeye geçişte tabanı oluşturan çokgenlerin kenar sayılarının (sekiz, oniki, onaltı) ve köşedeki üçgenlerin açılarının farklılığıdır. Bu geçişin temel prensibi aynı olan yedi farklı uygulaması bulunmaktadır (Tablo 6).

Düzlem üçgenli pabuçta, çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişte (Tablo 5), sekizgen kaide köşelerine düzlem üçgenlerin tepe noktaları yerleştirilmiş, tabanları gövdenin üzerine oturacağı çokgenin bir kenarını oluşturmuştur. Bu geçişte düzlem üçgenler gövdeye geçişte taban oluşturan onaltıgenin bir kenarını tutmakta, çok yüzlü veya daire planlı gövdeye geçişi sağlamaktadır. Düzlem üçgenli geçişte çokgen olarak sadece sekizgen kaide kullanılmış ve gövdeye geçişte onaltıgen tabanı oluşturmuştur.

2-Basit üçgen dizisi: İstanbul minarelerinde 183 adet basit üçgen dizisi pabuç bulunmaktadır. Basit üçgen dizisi geçiş öğesi literatürde**:** Türk üçgeni veya üçgenleri, sade görünüşlü Türk üçgenleri, yüzeysel üçgenli, ters düz üçgenli, ve yüzeysel ve prizmatik

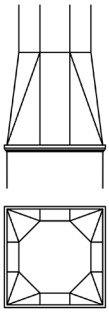
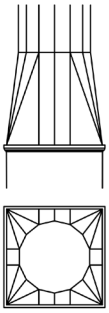
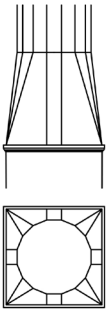
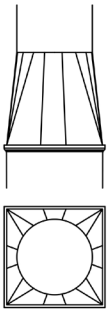
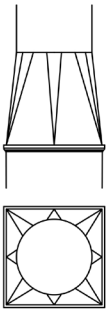
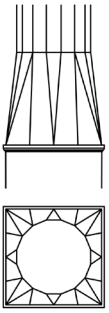
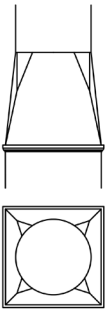
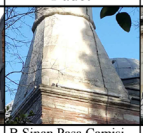
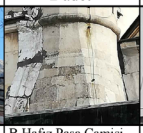
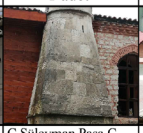
Tablo 5: Kare ve çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan düzlem üçgenli geçişler.

Düzlem üçgen				Toplam = 28 adet
Kare kaideden			Çokgen kaideden	
Dairesel (8) gövdeye	Dairesel (12) gövdeye	Onaltıgen/dairesel gövdeye	Sekizgen kaideden Onaltıgen/dairesel gövdeye	Sekizgen kaideden Dairesel (16) gövdeye
				
15 adet	2 adet	4 adet	6 adet	1 adet
C Abdi Subaşı Camisi B Faik Paşa Camisi	C Cevher Ağa Camisi C Cibali Mescidi	C Saçlı Emir Camisi C Abdüsselam Camisi	A Süleymaniye Camisi C Kamer Hatun Camisi D Bodrum Camisi	B İshak Paşa Camisi

üçgenli olarak adlandırılmaktadır. Basit üçgenli geçiş, tüm dönemlerde görülmüştür. Ancak Klasik ve Erken Dönemlerde kullanımın daha yoğun olduğu tespit edilmiştir. Basit üçgenli geçişlerin; 33'ünün Erken Dönemde, 95'inin Klasik Dönemde, 51'inin Batı etkisinde gelişen dönemlerde (9'unun Lale Döneminde, 12'sinin Barok Dönemde, 5'inin Ampir Dönemde, 11'inin Seçmeci Dönemde, 14'inin I.Ulusal Dönemde), 4'ünün bilinmeyen bir dönemde yapıldığı tespit edilmiştir.

Basit üçgen dizisi geçişlerin 99'u basit kısa üçgen dizisi, 66'sı basit kuşaklama üçgen dizisi şeklinde uygulanmıştır. 18 pabucun ise basit üçgenli olduğu ancak hangi gruba girdiği anlaşılmamaktadır. Bu geçiş şekli; basit kısa üçgen dizisi ve basit kuşaklama üçgen dizisi olmak üzere iki şekilde uygulanmıştır.

Tablo 6: Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan düzlem üçgenli geçişlerin farklı uygulamaları.

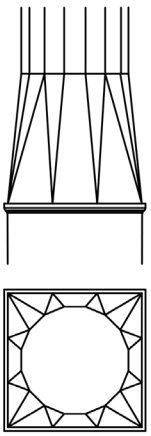
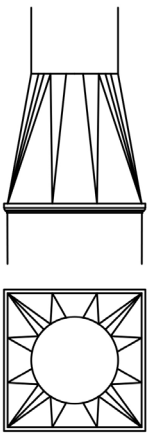
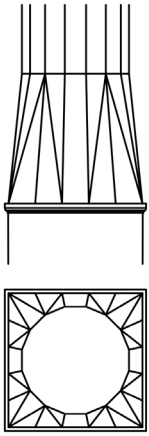
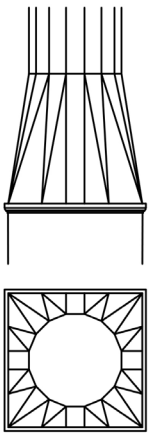
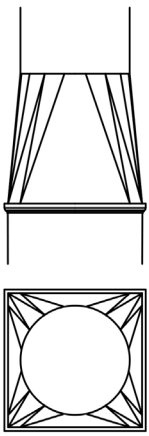
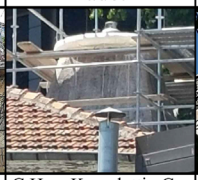
Düzlem üçgen						
Kare kaideden	Farklı uygulamalar					Toplam = 10 adet
Sekizgen gövdeye	Ondörtgen gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Dairesel (16) gövdeye	Dairesel (16) gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Dairesel gövdeye
						
1 adet	1 adet	2 adet	3 adet	1 adet	1 adet	1 adet
						
B Hacı Beşir Ağa C.	B Sinan Paşa Camisi	B Hafız Paşa Camisi C Kasap İlyas Camisi	B Piyale Paşa Camisi C Kazlıçeşme Fatih C.	C Topçular Mescidi	C Süleyman Paşa C.	C Keçeci Piri Camisi

2.1-Basit kısa üçgen dizisi: Basit kısa üçgen dizisi pabuçların 42'si köşesi üçgenli, 57'si köşesi kırıklı şekilde uygulanmıştır. Basit kısa üçgen dizisi geçiş öğesi literatürde: sade görünüşlü Türk üçgenleri ve hafif kesintileri olan piramidal bir şekil olarak geçmektedir. Bu geçiş öğesinin köşesi üçgenli ve köşesi kırıklı başlayanları için uzmanlar tarafından yapılmış özel bir adlandırmaya rastlanmamıştır. Köşesi üçgenli basit kısa üçgen dizisi geçişlerin; 2'sinin Erken Dönemde, 28'inin Klasik Dönemde,11'inin Batı etkisinde gelişen dönemlerde (1'inin Lale Döneminde, 4'ünün Barok Dönemde, 1'inin Ampir Dönemde, 3'ünün Seçmeci Dönemde, 2'sinin I.Ulusal Dönemde), 1'inin bilinmeyen bir dönemde yapıldığı tespit edilmiştir. Köşesi kırıklı basit kısa üçgen dizisi geçişlerin; 6'sının Erken Dönemde, 29'unun Klasik Dönemde, 22'sinin Batı etkisinde gelişen dönemlerde (2'sinin Lale Döneminde, 5'inin Barok Dönemde, 1'inin Ampir Dönemde, 5'inin Seçmeci Dönemde, 9'unun I.Ulusal Dönemde) yapıldığı tespit edilmiştir.

Köşesi üçgenli basit kısa üçgen dizisi olarak adlandırılan geçiş (Tablo 7), kare kaide köşelerinden çıkan üçgenlerle başlamakta, düzlem üçgenler bir ters bir düz olarak yerleştirilerek gövdenin oturacağı çok yüzlü tabana geçişi sağlarken kaide kenarlarının ortalarındaki birer üçgenin iptali ile oluşmaktadır. Bu şekilde pabucun dört köşesinde basit kısa üçgen dizisi, ortada yamuk şekilli bir alan bulunmaktadır. Bu geçişin temel prensibi aynı olan dört farklı uygulaması bulunmaktadır (Tablo 7).

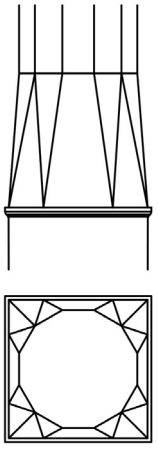
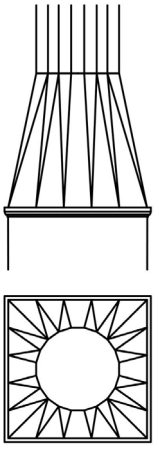
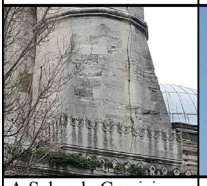
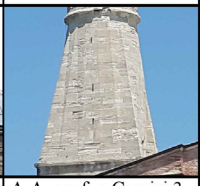
Köşesi kırıklı basit kısa üçgen dizisi olarak adlandırılan geçiş (Tablo 8), kare kaide köşelerinden çıkan kırıklarla başlamakta, düzlem üçgenler bir ters bir düz olarak yerleştirilerek gövdenin oturacağı çok yüzlü tabana geçişi sağlarken kaide kenarlarının ortalarındaki birer üçgenin iptali ile oluşmaktadır. Bu şekilde pabucun dört köşesinde basit kısa üçgen dizisi, ortada yamuk şekilli düz alan bulunmaktadır. Bu geçişlerde prensip aynı olup, sadece çok yüzlü tabandaki kenar sayısına göre ters düz üçgen sayısı artmaktadır. Köşesi kırıklı basit kısa üçgen dizisi geçişin iki farklı şekli tespit edilmiştir. Birincisinde üçgenler gövdeye geçişte taban oluşturan onikigenin, ikincisinde ise yirmigenin bir kenarını tutmakta, çok yüzlü veya daire planlı gövdeye geçişi sağlamaktadır. Bu geçişin temel prensibi aynı olan on farklı uygulaması vardır (Tablo 9, Tablo 10).

Tablo 7: Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi üçgenli basit kısa üçgen dizisi ve farklı uygulamaları.

Köşesi Üçgenli Basit Kısa Üçgen Dizisi Geçiş				Toplam = 42 adet
Kare kaideden	Kare kaideden	Farklı uygulamalar		
Onaltıgen/dairesel gövdeye	Dairesel (16) gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Dairesel (16) gövdeye
				
35 adet	1 adet	1 adet	4 adet	1 adet
				
A Ayasofya Camisi 2 B Şebsefa Kadın C. C Abbas Ağa Camisi	C Saraç İshak Mescidi	C Hacı Kemalettin C.	B Hekimoğlu Ali P. C. C Kurbağa Nasun C.	C Ömer Avni Camisi

Tablo 8:

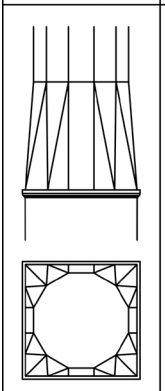
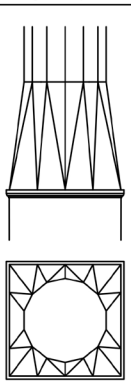
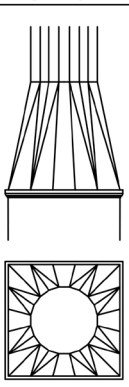
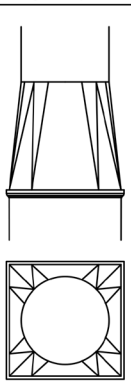
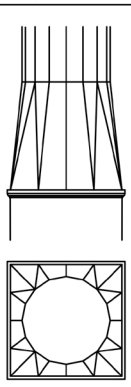
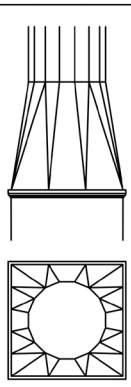
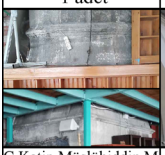
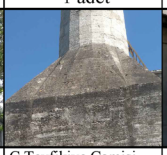
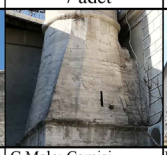
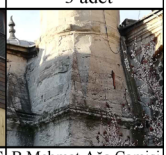
Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi kırıklı basit kısa üçgen dizisi.

Köşesi Kırıklı Basit Kısa Üçgen Dizisi Geçiş	
Kare kaideden	Toplam = 35 adet
Onikigen/dairesel gövdeye	Yirmigen/dairesel gövdeye
	
21 adet	14 adet
	
A Şehzade Camisi	A Ayasofya Camisi 3 B Bebek Camisi C Kısıklı Mescidi

2.2-Basit Kuşaklama üçgen dizisi: İstanbul minarelerinde 66 adet basit kuşaklama üçgen dizisi pabuç bulunmaktadır. Bunların 40'ı köşesi üçgenli, 26'sı köşesi kırıklı şekilde uygulanmıştır. Köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi olarak adlandırılan geçiş öğesi; kare veya çokgen kaideden, daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlamaktadır. Bu geçiş öğesi literatürde: ters düz üçgenli geçiş ve Türk üçgeni olarak geçmektedir. Kuşaklama üçgen dizisi, kendi içerisinde köşesi üçgenli ve kırıklı olmak üzere iki alt başlık altında incelenmiş olup, bunlar için literatürde farklı bir adlandırmaya rastlanmamıştır.

Köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi geçişlerin; 16'sının Erken Dönemde, 17'sinin Klasik Dönemde, 6'sının Batı etkisinde gelişen dönemlerde (2'sinin

Tablo 9: Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi kırıklı basit kısa üçgen dizisi farklı uygulamaları.

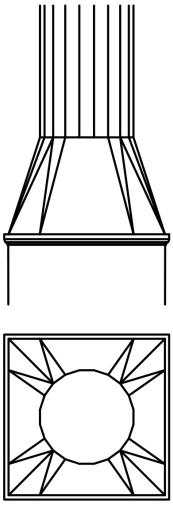
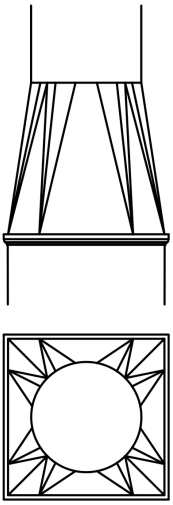
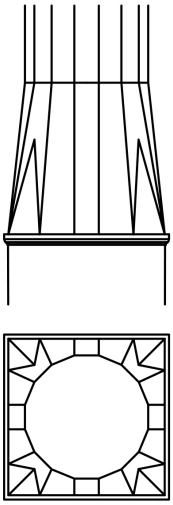
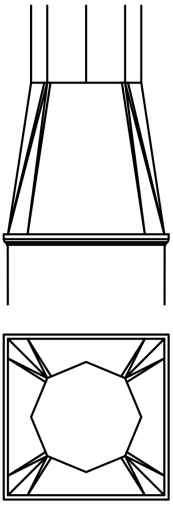
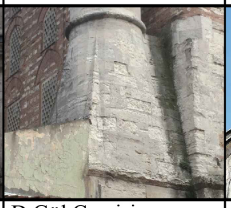
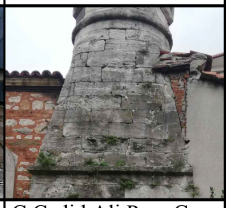
Köşesı Kırıklı Basit Kısa Üçgen Dizisi Geçiş					
Kare kaideden	Farklı uygulamalar				Toplam = 15 adet
Onikigen gövdeye	Ondörtgen gövdeye	Yirmigen gövdeye	Onaltıgen/dairesel gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Onaltıgen gövdeye
					
1 adet	1 adet	1 adet	7 adet	2 adet	3 adet
					
C Katip Müslühiddin M	C Defterdar Camisi	C Tevfikiye Camisi	C Malcı Camisi C Kethüda Kadın C. D Eski İmaret Camisi	B Kemankeş Mustafa C C Malatyalı İsmail A.C.	B Mehmet Ağa Camisi C Hüseyin Ağa Camisi

Lale Döneminde, 1'inin Ampir Dönemde, 1'inin Seçmeci Dönemde, 2'sinin I.Ulusal Dönemde), 1'inin bilinmeyen bir dönemde yapıldığı tespit edilmiştir. Köşesi kırıklı basit kuşaklama üçgen dizisi geçişlerin; 6'sının Erken Dönemde, 14'ünün Klasik Dönemde, 6'sının Batı etkisinde gelişen dönemlerde (3'ünün Lale Döneminde, 2'sinin Barok Dönemde, 1'inin Ampir Dönemde) yapıldığı tespit edilmiştir.

Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi, kare kaide köşesinden çıkan üçgenle başlamakta, düzlem üçgenler bir ters bir düz yerleştirilerek kuşak oluşturmak suretiyle gövdenin oturacağı çok yüzlü tabana geçişi sağlamaktadır. Köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi geçiş şekillerinin tümünde prensip aynıdır. Sadece çok yüzlü gövde tabanındaki kenar sayısına göre ters düz üçgen sayısı artmaktadır. Köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi, kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdenin oturacağı çok kenarlı tabanı hazırlamaktadır.

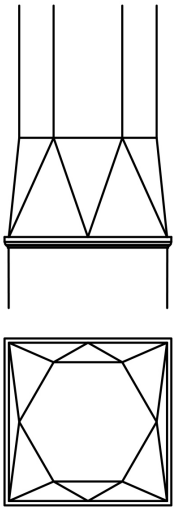
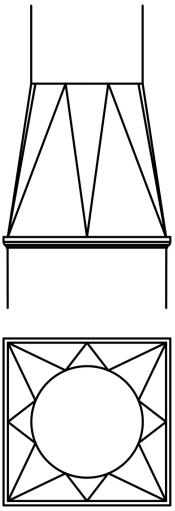
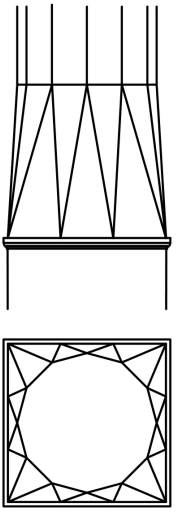
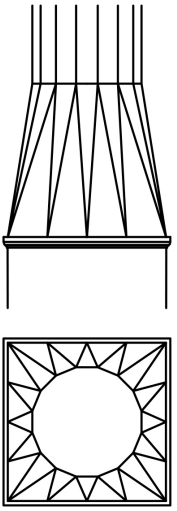
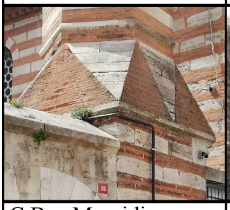
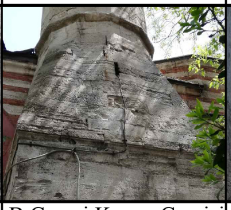
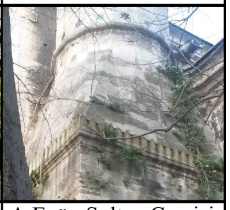
Kare kaidelere oturan köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi geçişlerde dört farklı şekil tespit edilmiştir (Tablo 11). Birincisinde üçgenler gövdeye geçişte taban

Tablo 10: Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi kırıklı basit kısa üçgen dizisi farklı uygulamaları.

Köşesi Kırıklı Basit Kısa Üçgen Dizisi Geçiş			
Kare kaideden	Farklı uygulamalar		Toplam = 7 adet
Yirmigen/dairesel gövdeye	Dairesel (16) gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Sekizgen gövdeye
			
4 adet	1 adet	1 adet	1 adet
			
A Laleli Camisi B İsmail Efendi Camisi C Cafer Subaşı Mescidi	D Gül Camisi	B İvaz Efendi Camisi	C Cedid Ali Paşa C.

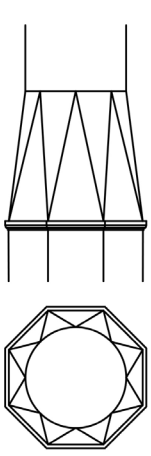
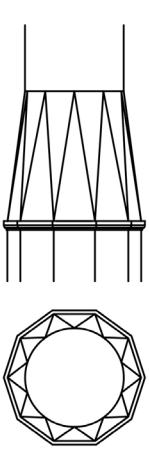
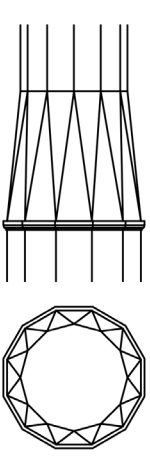
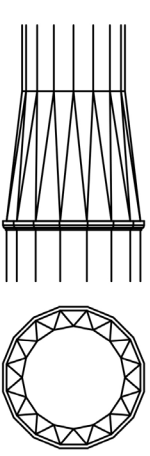
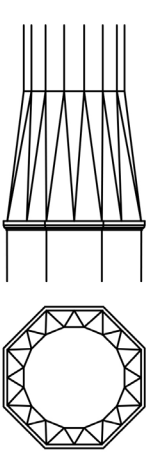
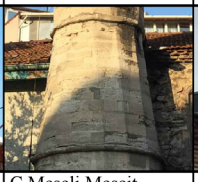
oluşturan altıgenin, ikincisinde sekizgenin, üçüncüsünde onikigenin, dördüncüsünde ise onaltıgenin bir kenarını tutmakta, çok yüzlü veya daire planlı gövdeye geçişi sağlamaktadır. Aslında bu tiplerde prensip hep aynıdır ve bir ters bir düz üçgen yanyana yerleştirilerek çokgen gövde tabanının köşelerini oluşturmaktadır. Birbirlerinden farklı görünmelerine rağmen prensip aynı olmakta, gövde tabanınındaki çokgen köşelerini arttırmak için daha fazla sayıda ters düz üçgen kullanılmaktadır. Çokgen kaideden daire

Tablo 11: Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi

Köşesi Üçgenli Basit Kuşaklama Üçgen Dizisi			
Kare kaideden			Toplam = 10 adet
Altıgen gövdeye	Dairesel (8) gövdeye	Onikigen gövdeye	Onaltıgen/dairesel gövdeye
			
1 adet	1 adet	4 adet	4 adet
			
C Bey Mescidi	C Beyceğiz Mescidi (İşli ve Büyükseçgin, 2017, 108.)	B Cezeri Kasım Camisi C Akşemsettin Camisi	A Eyüp Sultan Camisi B Hacı Küçük Camisi C Kaptan İbrahim P. C.

planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 12) geçişte, çokgen kaidenin bir köşesinden başlayan düzlem üçgenler bir ters bir düz olarak yerleştirilerek gövdenin oturacağı poligonal tabana geçişi sağlamaktadır. Köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi, çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdenin oturacağı çok kenarlı tabanı hazırlamaktadır. Bu geçişin beş farklı şekli tespit edilmiş olup; birincisinde üçgenler gövdeye geçişte taban oluşturan sekizgenin,

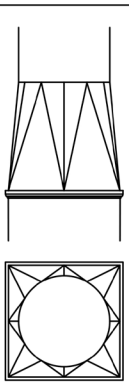
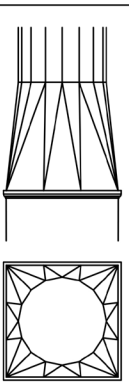
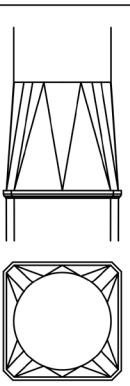
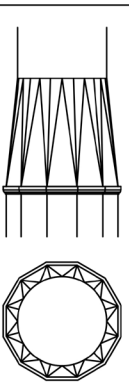
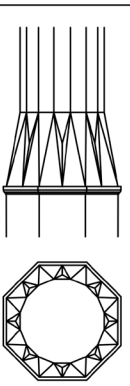
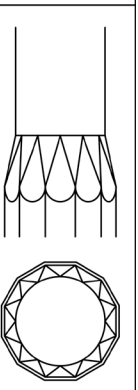
Tablo 12: Çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi.

Köşesi Üçgenli Basit Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş				
Çokgen kaideden				Toplam = 24 adet
Sekizgen kaideden Sekizgen/dairesel gövdeye	Ongen kaideden Dairesel gövdeye	Onikigen kaideden Onikigen/dairesel gövdeye	Onaltıgen kaideden Onaltıgen/dairesel gövdeye	Sekizgen kaideden Dairesel (16) gövdeye
				
8 adet	1 adet	9 adet	3 adet	3 adet
				
C Ali Fakih Camisi C Leylek Yuvası M.	C Ekserci Camisi	C Hacı Hasanzade M. C Molla Şerefe Camisi	C Meşeli Mescit C Helvacıbaşı Mescidi	D Zeyrek Camisi C Ağaçkakan Mescidi

ikincisinde ongenin, üçüncüsünde onikigenin, dördüncüsünde onaltıgenin bir kenarını tutmakta, gövdeye geçişi sağlamaktadır. Bu tiplerde kaidenin kenar sayısı ile gövdeye geçişin kenar sayısı aynı olmaktadır. Beşincide ise, sekizgen planlı kaideden onaltıgen planlı gövdeye geçişi sağlayacak şekilde üçgenler bir düz bir ters olarak yerleşmektedir.

Bu geçişin temel prensibi aynı olan 6 farklı uygulaması vardır (Tablo 13). Köşesi kırıklı basit kuşaklama üçgen dizisi geçiş, kare kaide köşesinden çıkan kırıkla başlamakta, düzlem üçgenler bir ters bir düz yerleştirilerek kuşak oluşturmak suretiyle gövdenin oturacağı çok yüzlü tabana geçişi sağlamaktadır. Alt tiplerin tümünde prensip aynıdır. Sadece poligonal tabandaki kenar sayısına göre ters düz üçgen sayısı artmaktadır.

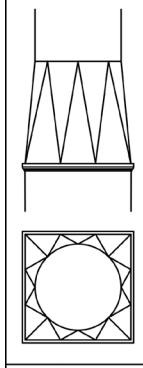
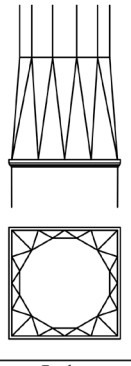
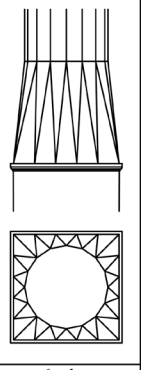
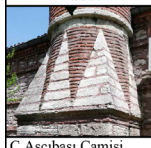
Tablo 13: Kare ve çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi üçgenli basit kuşaklama üçgen dizisi farklı uygulamaları.

Köşesi Üçgenli Basit Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş			Farklı uygulamalar		Toplam = 6 adet
Kare kaideden			Çokgen kaideden		
Dairesel (12) gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Dairesel gövdeye	Onikigen kaideden Dairesel (24) gövdeye	Sekizgen kaideden Onaltıgen gövdeye	Onikigen kaideden Dairesel (12) gövdeye
					
1 adet	1 adet	1 adet	1 adet	1 adet	1 adet
C İmaret Camisi	C Tercüman Yunus C.	D Mirahor Camisi (Kudde ve Ahunbay. 2015, 214.)	C Babüssade Ağası C.	B Hobyar Mescidi	C Samanveren Mescidi

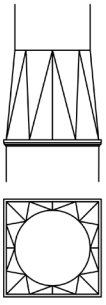
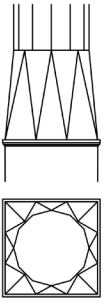
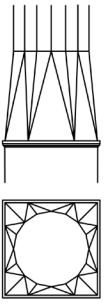
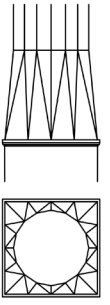
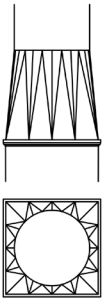
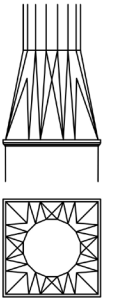
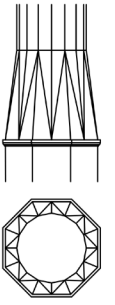
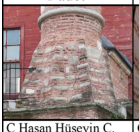
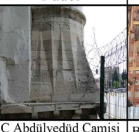
Köşesi kırıklı basit kuşaklama üçgen dizisi, çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdenin oturacağı çok kenarlı tabanı hazırlamaktadır. Kare kaidelere oturan köşesi kırıklı basit kuşaklama üçgen dizisi geçişlerde üç farklı şekilde olmaktadır. Birincisinde üçgenler gövdeye geçişte taban oluşturan sekizgenin, ikincisinde onikigenin, üçüncüsünde ise onaltıgenin bir kenarını tutmakta, çok yüzlü veya daire planlı gövdeye geçişi sağlamaktadır (Tablo 14). Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi kırıklı basit kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 15) geçişin temel prensibi aynı olan 6 farklı uygulaması bulunmaktadır. Bu geçişin aynı prensipte, çokgen kaideden çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan farklı bir uygulaması da vardır (Tablo 15).

3-Baklavalı kuşaklama üçgen dizisi: İstanbul minarelerinde 25 adet baklavalı kuşaklama üzgen dizisi geçişe sahip pabuç bulunmaktadır. Baklavalı kuşaklama üçgen dizisi; sade baklavalı, mukarnaslı ve baklavalı, deltoid baklavalı kuşaklama olmak üzere üç ana gruba ayrılmaktadır. Bu geçiş öğesi literatürde: istalagmitler ve diğer geometrik desen oyunları, baklavalı, kısa baklavalı, Türk üçgeni, baklavalı Türk üçgeni, prizmatik

▶ **Tablo 14:** Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi kırıklı basit kuşaklama üçgen dizisi.

Köşesi Kırıklı Basit Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş		
Kare kaideden		Toplam = 16 adet
Dairesel (8) gövdeye	Onikigen/dairesel gövdeye	Onaltıgen/dairesel gövdeye
		
3 adet	7 adet	6 adet
		
C Aşçıbaşı Camisi C Eyüp Sofular M.	C Kapıağası Mescidi D Fenari İsa Mescidi	C Baba Haydar Mescidi B Aşık Paşa Camisi

▼ **Tablo 15:** Kare ve çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan köşesi kırıklı basit kuşaklama üçgen dizisi farklı uygulamaları.

Köşesi Kırıklı Basit Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş						Toplam = 10 adet
Kare kaideden	Farklı uygulamalar					Çokgen kaideden
Dairesel (8) gövdeye	Onikigen gövdeye	Onaltıgen/dairesel gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Dairesel (24) gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Onaltıgen gövdeye
						
1 adet	1 adet	3 adet	2 adet	1 adet	1 adet	1 adet
						
C Hasan Hüseyin C.	C Sütlüce Camisi	C Şahsultan Camisi C Nişancılar Camisi	B Terkim Camisi C Ali Pertek Camisi	C Abdülvedüd Camisi	B Ahmediye Camisi	D Atik Mustafa Paşa C

Türk üçgenleri, prizmatik üçgenli, üçgen prizmalar, mukarnaslı, yedi sekizli olarak adlandırılmaktadır. Baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçiş, erken ve klasik dönemlerde görülmüştür. Bu geçişlerin; 14'ünün Erken Dönemde, 11'inin Klasik Dönemde yapıldığı tespit edilmiştir. Baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçişlerin 13'ü sade, 2'si mukarnaslı, 10'u deltoid şeklinde uygulanmıştır.

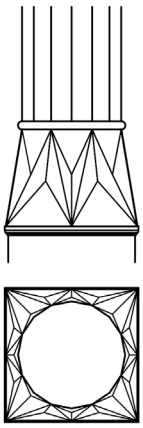
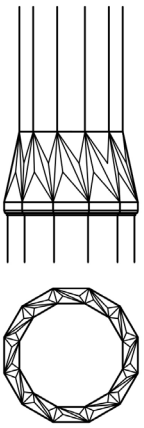
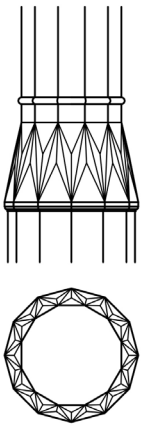
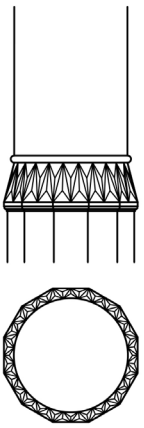
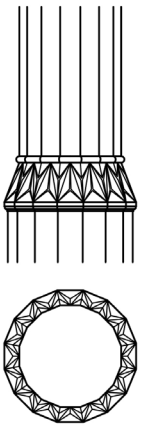
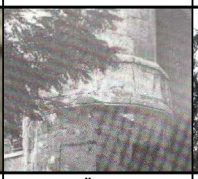
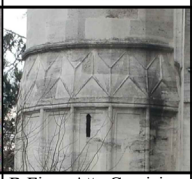
3.1-Sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi: İstanbul minarelerinde 13 adet sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçiş bulunmaktadır. Bu geçiş için literatürde herhangi bir adlandırmaya rastlanmamıştır. Sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçiş, Erken ve Klasik Dönemlerde görülmüştür. Bu geçişlerin; 12'sinin Erken Dönemde, 1'inin Klasik Dönemde yapıldığı tespit edilmiştir.

Sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi; sade, kaide köşelerine bağlanan, kaide ve gövde köşelerine bağlanan olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçiş, dışta bir köşeye bir ortaya gelecek şekilde iki yönde düzen içinde giden baklavalara sahiptir. 5 farklı şekli bulmaktadır. Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 16) geçiş, dışta bir köşeye bir ortaya gelecek şekilde iki yönde düzen içinde giden baklavalara sahiptir. Bu geçiş şeklinde üçgenler gövdeye geçişte taban oluşturan sekizgenin bir kenarını tutmakta, daire planlı gövdeye geçişi sağlamaktadır. Çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 16) geçiş, aşağı yukarı bir düzen içinde giden baklavalara sahiptir. Çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdenin oturacağı çok kenarlı tabanı hazırlamaktadır. Çokgen kaidelere oturan sade baklavalı geçişlerin dört farklı şekli bulunmaktadır. Birinci ve ikinci şekilde üçgenler gövdeye geçişte taban oluşturan onikigenin, üçüncüde yirmidörtgenin, dördüncüde onaltıgenin bir kenarını tutmakta, çok yüzlü veya daire planlı gövdeye geçişi sağlamaktadır.

Kaide köşelerine bağlanan sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçişte, dışta bir köşeye bir ortaya gelecek şekilde iki yönde düzen içinde giden baklavalar, ayrıca kaide köşelerine bağlanan baklavalara da sahiptir. 3 farklı şekli vardır. Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan kaide köşelerine bağlanan baklavalı kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 17) geçişte; baklavalar, iki yönde düzen içinde giderken, aynı zamanda kare kaidenin dört köşesine bağlanan baklavalara sahiptir. Birinci şekilde baklavalar, kare kaideden dairesel gövdenin oturacağı onikigen, ikincide onaltıgen tabana geçişi sağlamaktadır. Çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan kaide köşelerine bağlanan baklavalı kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 17) geçişte baklavalar, iki yönde düzen içinde giderken kaide köşelerine bağlanan baklavalara sahiptir.

Kaide ve gövde köşelerine bağlanan sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçişte, dışta bir köşeye bir ortaya gelecek şekilde iki yönde düzen içinde giden baklavalar, hem kaide hem de gövde köşelerine bağlanan baklavalara sahiptir. İki farklı şekli vardır: Birincide kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan kaide ve gövde köşelerine bağlanan baklavalı kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 18) geçiş, iki yönde düzenli şekilde giderken kare kaide köşelerine ve çok yüzlü gövde köşelerine bağlanan baklavalara sahiptir. Köşeleri deltoid şeklindedir. İkincide çokgen kaideden daire planlı

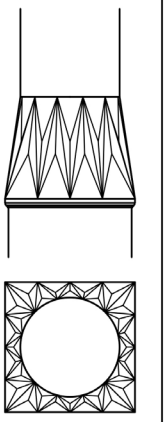
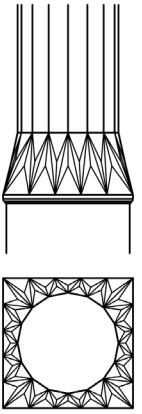
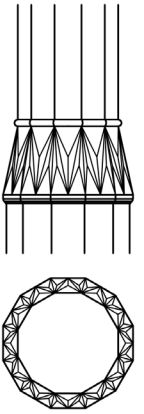
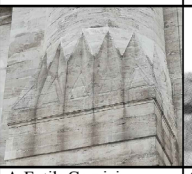
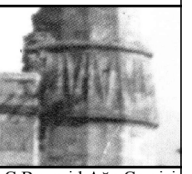
Tablo 16: Kare ve çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi.

Sade Baklavalı Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş				Toplam = 6 adet
Kare kaideden	Çokgen kaideden			
Onaltıgen/dairesel gövdeye	Onikigen kaideden Onikigen gövdeye	Onikigen kaideden Onikigen gövdeye	Onikigen kaideden Dairesel (24) gövdeye	Onaltıgen kaideden Onaltıgen gövdeye
				
2 adet	1 adet	1 adet	1 adet	1 adet
				
C Nişancı Mehmet P.C	C Atik İbrahim Paşa C.	B Dizdariye Camisi (Aydoğan İşler, 2015, 220.)	C Seyyit Ömer Camisi (Yüksel, 1983, 289.)	B Firuz Ağa Camisi

veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan kaide ve gövde köşelerine bağlanan baklavalı kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 18), iki yönde düzenli şekilde giderken çokgen kaide köşelerine ve çok yüzlü gövde köşelerine bağlanan baklavalara sahiptir.

3.2-Mukarnaslı ve Baklavalı Kuşaklama Üçgen Dizisi: İstanbul minarelerinde 2 adet mukarnaslı baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçiş bulunmaktadır. Bu geçiş için literatürde herhangi bir adlandırmaya rastlanmamıştır. Mukarnaslı baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçiş, sadece erken dönemde görülmüştür. Kare minare kaidesinin dışta kalan iki köşesine mukarnas dizileriyle pah yapılarak sekizgene, sekizgenden baklava şekli oluşturan üçgenlerle gövdeye geçilmektedir. İstanbul minarelerinde iki farklı şekli vardır. Birincisi mukarnaslı ve baklavalı kuşaklama (Tablo 19) üçgen dizisi geçişte, kare kaidenin köşelerinden mukarnas dizileriyle pah yapılarak sekizgene, sekizgenden aşağı

Tablo 17: Kare ve çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi.

Sade Baklavalı Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş		
Kaide köşelerine bağlanan		Toplam = 5 adet
Kare kaideden		Çokgen kaideden
Dairesel (12) gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Onikigen kaideden Onikigen gövdeye
		
1 adet	3 adet	1 adet
		
B Murat Paşa Camisi	A Fatih Camisi B Davut Paşa Camisi	C Bayezid Ağa Camisi (İşli ve Büyükseçgin, 2017, 102.)

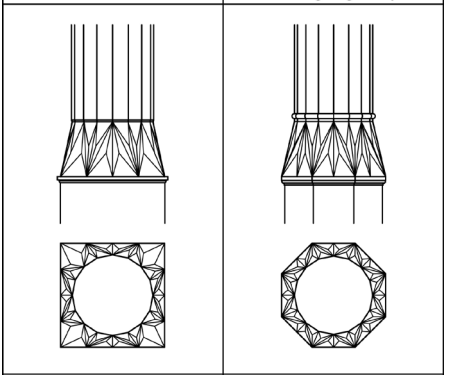
yukarı bir düzen içinde giden baklavalarla gövdeye geçilmektedir. İkincisi kaide ve gövde köşelerine bağlanan baklavalı ve mukarnaslı kuşaklama (Tablo 19) üçgen dizisi geçişte, kare kaidenin köşelerinden mukarnas dizileriyle pah yapılarak sekizgene, sekizgenden iki yönde düzenli giderken aşağıya ve yukarıya bağlanan baklavalarla gövdeye geçilmektedir.

3.3-Deltoid Baklavalı Kuşaklama Üçgen Dizisi: İstanbul minarelerinde 10 adet deltoid baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçiş bulunmaktadır. Bu geçiş öğesi literatürde; uzun baklavalı kuşaklama olarak adlandırmış, bu baklavaların farklılık gösterdikleri belirtilmiştir. Deltoid baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçiş, sadece Klasik Dönemde görülmüştür.

İstanbul minarelerinde deltoid baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçişli pabuçlar, kare veya çokgen kaideler üzerine oturmakta; çok yüzlü veya daire planlı gövdeye geçişi sağlamaktadır. Bu geçişin farklı şekilleri bulunmaktadır. Deltoid baklavalı kuşaklama üçgen dizisi geçiş, ortası kırık deltoid şeklinde düzen içinde giden baklavalara sahiptir.

Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan deltoid baklavalı kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 20) geçiş; kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdenin oturacağı çok kenarlı tabanı hazırlamaktadır. Bu geçişin beş farklı şekli vardır. Birinci ve ikincide üçgenler gövdeye geçişte taban oluşturan onaltıgenin, üçüncü ve dördüncüde onikigenin, beşincide sekizgenin bir kenarını tutmakta, çok yüzlü veya daire planlı gövdeye geçişi sağlamaktadır. Çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan deltoid baklavalı kuşaklama üçgen dizisi (Tablo 21) geçiş, çokgen kaideden çok yüzlü gövdenin oturacağı çok kenarlı tabanı hazırlamaktadır. Bu geçişin dört farklı şekli bulunmaktadır. Birincisinde üçgenler gövdeye geçişte taban oluşturan onikigenin, ikincisinde ve üçüncüsünde onaltıgenin bir kenarını tutmakta, çok yüzlü gövdeye geçişi sağlamaktadır.

Tablo 18: Kare ve çokgen kaideden çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan sade baklavalı kuşaklama üçgen dizisi.

Sade Baklavalı Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş	
Kaide ve Gövde Köşelerine Bağlanan Toplam = 2 adet	
Kare kaideden	Çokgen kaideden
Onaltıgen gövdeye	Sekizgen kaideden Onaltıgen gövdeye
	
1 adet	1 adet
A Ayasofya Camisi1	D Koca Mustafa Paşa Camisi

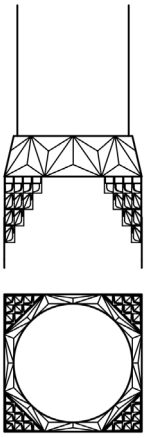
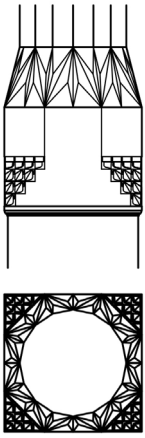
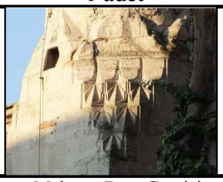
İSTANBUL MİNARELERİNİN ÖZGÜNLÜK DURUMLARI

İstanbul minarelerinin ilk yapımlarından başlayarak günümüze gelene kadarki zaman dilimi içerisinde özgün durumunun korunmadığı ve çeşitli onarımlar ve değişimler geçirdiği bilinmektedir. 1850'li yıllardan 1900'lü yıllara kadar Beyazıt ve Galata Kuleleri'nden yapılan panoramik fotoğraf çekimlerine giren cami ve mescit minareleri de bu gerçeğin görsel kanıtları olarak önem taşımaktadır. Bu elli yıllık kısa dönemde bile bazı cami ve mescit minarelerinin iki, üç, dört kez değişim geçirdikleri tespit edilmektedir.

İncelenen pabuçlardaki özgünlük durumları; öncelikle minarelerin Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait eski tarihli fotoğraflarıyla günümüzdeki durumu karşılaştırılarak buna ilave olarak onarımlarıyla ilgili ulaşılabilen Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri arşiv bilgileri değerlendirilerek yapılmıştır. Arşiv fotoğrafları ve bilgilerinin desteklemediği durumlarda, dönemlere özgü biçimsel özelliklere göre gruplandırma yapmanın doğru olmayacağı düşüncesiyle hareket edilmiş, yapım tarihleri tespit edilemeyenler, tablolarda (Tablo 3, Tablo 4) mimari dönemler yanında tarihi bilinmeyenler sütununda belirtilmiştir.

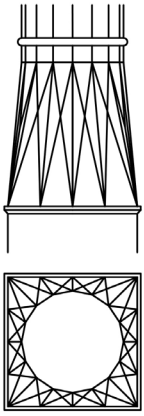
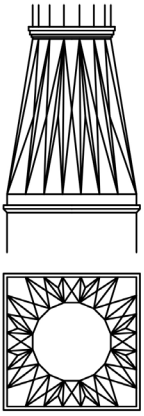
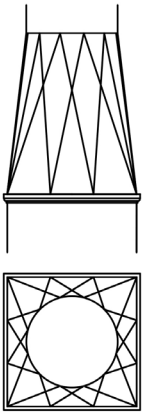
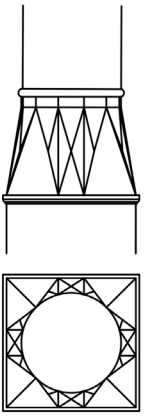
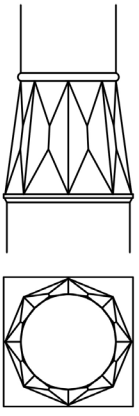
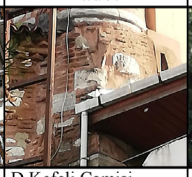
İstanbul minarelerinin özgünlükleriyle ilgili iki farklı durum söz konusudur: Minarelerin ilk yapım tarihinden itibaren 1923'e kadar geçirdiği onarımlar sonucu özgünlük durumu, 1923'ten günümüze gelene kadar yapılan onarımlar ve restorasyonlar sonucu özgünlük durumu.

Tablo 19: Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan mukarnaslı ve baklavalı kuşaklama üçgen dizisi.

Mukarnaslı Baklavalı Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş	
Kare kaideden mukarnasla sekizgene Toplam = 2 adet	
Dairesel (8) gövdeye	Çok yüzlü gövdeye
	
1 adet	1 adet
	
B Rum Mehmet Paşa Camisi (Özgül, 2015, 96.)	B Tarakçılar Daye Hatun Camisi (Ankara VGM Arşivi'nden aktaran Aydoğan İşler, 2015, 217.)

Minarelerin ilk yapım tarihinden itibaren 1923 yılına kadar geçirdiği onarımlar sonucu özgünlük durumu: İstanbul'un fethinden Cumhuriyet Dönemine kadar yapılan cami-mescit ve minarelerinin günümüze kadar gelebilmesi; bakım, onarım ve korumanın tüm dönemlerde etkin olduğunu göstermektedir. Osmanlı Döneminde devlet ve vakıf kurumunun yapısı; bu konuda önemli bir role sahiptir. Cami-mescitler ve minareleri; dini değer yargıları, yapıların kullanım değerleri, halkın ibadet gereksinimlerini karşılaması gibi nedenlerle; zamana bağlı yıpranma, yangın, deprem ve benzeri doğal afetler sonrası ilk onarılan yapı grubu olmuştur. Bunlar; öncelikle bağlı bulundukları vakfın geliriyle, bunun yetersiz kalması durumunda devlet hazinesinden ayrılan ödeneklerle veya yöneticiler ve zengin kişilerin katkılarıyla onarılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde onarımlarda yapılan müdahaleler çoğu zaman devrinin izlerini taşıdığı için kolayca

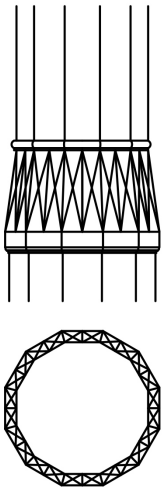
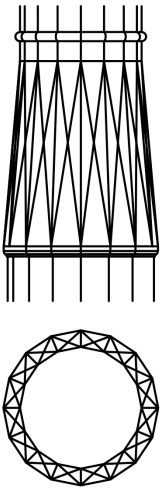
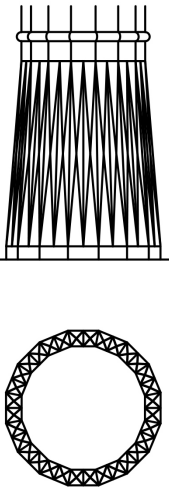
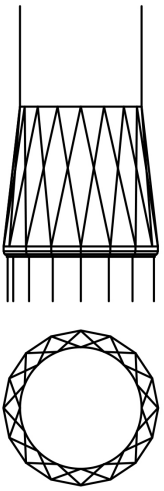
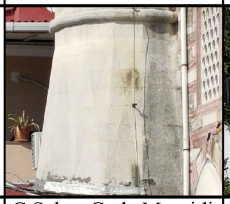
Tablo 20: Kare kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan deltoid baklavalı kuşaklama üçgen dizisi.

Deltoid Baklavalı Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş				
Kare kaideden				Toplam = 6 adet
Onaltıgen gövdeye	Onaltıgen gövdeye	Dairesel (12) gövdeye	Dairesel (12) gövdeye	Sekizgenden Dairesel (8) gövdeye
				
2 adet	1 adet	1 adet	1 adet	1 adet
				
B Sokollu Mehmet P.C. B Zal Mahmut Paşa C.	B Mesih Paşa Camisi	D Kefeli Camisi	C Tevkii Cafer Camisi	C Arabacılar Mescidi

ayırt edilmektedir. Çünkü İstanbul'un geçirdiği büyük deprem ve yangınlar bilinmekte, Osmanlı İmparatorluğu her afetten sonra zarar gören yapılarda tamirat veya ihya denen yenileme işlerini bekletmeden yapmaktadır. Burada gaye; yapıların varlıklarının devam ettirilmesidir, ağırlıklı olarak dönemi tarzında uygulamalar yapılmaktadır. Uygulamaların bu şekilde olması, uzmanlara her dönemi ayrıntılı olarak görme olanağı sağlamakta, nelerin değiştiği de açıkça izlenmektedir.

1923 yılından günümüze gelene kadar yapılan onarımlar ve restorasyonlar sonucu özgünlük durumu: 20.yy.ın ikinci yarısından sonra yapılan müdahalelerde, her dönemi kendi içerisinde değerlendirip korunması yerine, bazen Erken veya Klasik Dönemlere döndürme eğilimi ağırlık kazanmış, böylece özgün olduğu dahi düşünülebilen yanıltıcı uygulamalar ortaya çıkmıştır. Bu uygulamalardaki en büyük problem, özgün

Tablo 21: Çokgen kaideden daire planlı veya çok yüzlü gövdeye geçişi sağlayan deltoid baklavalı kuşaklama üçgen dizisi.

Deltoid Baklavalı Kuşaklama Üçgen Dizisi Geçiş			
Çokgen kaideden			Toplam = 4 adet
Onikigen kaideden Onikigen gövdeye	Onaltıgen kaideden Onaltıgen gövdeye	Onaltıgen kaideden Onaltıgen gövdeye	Çokgen kaideden Dairesel gövdeye
			
1 adet	1 adet	1 adet	1 adet
			
D Kasım Ağa Camisi (Topkapı Sarayı Arşivi'nden aktaran Aydoğan İşler, 2015, 783.)	C Şah-u Geda Mescidi	B Nişancı Mehmet P.C.	C Koğacılar Mescidi (Eyice, 1995, 320.)

bölümlerle değiştirilen kısımların ayırt edilememesidir. Çalışma kapsamındaki 420 minarenin 26 adedinin günümüze ulaşmamış, restorasyonu yapılan minarelerin 12 adedinde, rekonstrüksiyonu yapılan 41 minarenin 31 adedinde pabuç kısmı değiştirilmiş, 83 minareyse yeniden farklı şekilde yapılmıştır. Restorasyonu yapılan minarelerde pabuç (üzerine oturduğu kaideyle birlikte), doğal afetlerden etkilenme durumunun düşük olması nedeniyle en çok korunan bölümdür. Rekonstrüksiyonu yapılan minarelerin ise, 3/4'lük büyük bölümünde pabuç değiştirilmiştir.

İnceleme sonucunda 246 adet üçgenli geçişli pabuç olduğu, bunlardan 14 adedinin günümüze ulaşmadığı belirlenmiştir. 17 adet farklı geçiş şekline sahip minare pabucunda ve 26 adet üçgenli geçiş kullanılan minare pabucunda; restorasyon, rekonstrüksiyon çalışmaları ve yeni yapımlar sırasında pabuç geçiş şeklinde ve/veya, malzemelerinde ve/veya yüksekliğinde değişiklikler yapıldığı tespit edilmiştir. Üçgenli geçişli pabuçlarda yapılan değişiklikler için üç farklı durum söz konusudur:

1. Üçgenli geçiş olup farklı üçgenli geçiş şeklinde yapılanlar (17 adet) (5 adedinde* pabuç yüksekliği ve/veya malzemesi de değiştirilmiştir) (Tablo 22).
2. Üçgenli geçiş olup farklı geçiş şeklinde yapılanlar (3 adet) (Tablo 23). Ayrıca, üçgenli geçişli 6 adet minarede pabuç bölümünün azaltılmak ve çoğaltılmak suretiyle yüksekliği veya yapımında kullanılan malzemeler değiştirilmiştir (Tablo 24).
3. Farklı geçiş olup üçgenli geçiş şeklinde yapılanlar (17 adet)(Tablo 25),

SONUÇ

Bu çalışma, Osmanlı Dönemi'nde İstanbul'da yapılan günümüze ulaşan ve kaynaklarda bilgileri olan 658 adet minareden, 246 adedi üçgenli geçişli olan 420 minare pabucu üzerinde yapılmıştır. 1453-1923 yılları arasındaki süreçte pabuç bölümünde yapılan tüm üçgenli geçiş şekillerinin çizimleri yapılmış, yapım tarihlerine göre mimari dönemler içerisindeki yerleri belirlenmiştir.

İstanbul minareleri pabuçlarında Erken Dönem (1453-1501) ve Klasik Dönemde (1501-1703) üçgenli ve piramidal geçiş şekilleri; Lale Döneminde (1703-1730) üçgenli geçiş şekilleri; Barok Dönemde (1730-1808) üçgenli, piramidal, konik ve soğan şekilli geçiş şekilleri; Ampir Dönem (1808-1860), Seçmeci Dönem (1860-1900) ve I. Ulusal Dönemde (1900-1923) üçgenli, piramidal, konik, soğan şekilli ve silmeli geçiş şekilleri kullanılmıştır. İstanbul minareleri pabuç şekillerinin % 59'u üçgenli, % 14'ü piramidal, % 4'ü konik, % 8'i soğan şekilli, % 12'si silmeli olup; % 3'lük bölümü ünik örnekler olup özel şekilli geçiştir. Ünik örnekler olan özel şekilli geçişler de Lale Dönemi (1703-1730) hariç tüm dönemlerde 1 ila 3 adet bulunmaktadır.

İstanbul minarelerinin pabuçlarının % 59'unda üçgenli geçiş kullanılmış, 15. yüzyılın 2. yarısıyla 20. yüzyılın ilk çeyreği sonuna kadarki zaman dilimi içerisindeki tüm dönemlerde görülmüştür. Üçgenli geçiş şekillerinin % 75'lik bölümü olan basit üçgenli geçiş tüm mimari dönemlerde, % 15'lik bölümü olan düzlem üçgen geçiş Lale Dönemi hariç tüm mimari dönemlerde, % 10'luk bölümü olan baklavalı kuşaklama geçişin ise Erken ve Klasik Dönemlerde (sade ve mukarnaslı olanların 15. yüzyılın 2. yarısından 16. yüzyıl başına kadar, deltoid olanların ise 16. yüzyılın 2. yarısında Mimar Sinan Döneminde) olduğu tespit edilmiştir.

İstanbul Minare pabuçlarının ve üçgenli geçişli pabuçların özgünlükleri/değişmişlik durumları belirlenmiştir. Çalışma kapsamında incelenen 420 minare pabucunun 26 adedinin günümüze ulaşmadığı, 126 adedinin değiştirilmiş olduğu; 246

üçgenli geçişli minare pabucununsa 14 adedinin günümüze ulaşmadığı, 43 adedinin değiştirilmiş olduğu tespit edilmiştir. Bu değişimler minarenin çok yapım dönemli özgün durumunu ve yapım dönemlerini kaybetmesine neden olmuştur. Özgünden uzaklaşan değişimlerin yapılma sebeplerinden en önemlisi minare pabuç geçişlerinden üçgenli geçişlerle ilgili daha önce yeterli çalışma bulunmamasıdır. Bu çalışmanın; İstanbul minareleri üçgenli pabuçlarının yeni yapılacak restorasyon ve rekonstrüksiyon proje ve uygulamalarında kaynak olarak önemli bir rol oynayacağı ve değişimlerin önüne geçerek özgünlüğün korunmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

Tablo 22: Üçgenli geçiş olup farklı üçgenli geçiş yapılanlar.

	Üçgenli geçiş olup farklı üçgenli geçiş yapılanlar		
	Tarih	**Yapı adı**	**Pabuç geçişinde yapılan değişiklikler**
Restorasyon	1505	Dizdariye Camisi	Baklavalı kuşaklama iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1577-80	Zal Mahmut Paşa Camisi	Deltoid baklavalı kuşaklama iken kısmen basit üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1559-60	Kanlıca İskender Paşa Camisi	Baklavalı kuşaklama iken köşesi üçgenli basit kısa üçgenli yapılmıştır.
	1496	Fenari İsa Camisi	Köşesi kırıklı basit kuşaklama iken köşesi üçgenli basit kuşaklama yapılmıştır.
	1506 öncesi	Kasım Ağa Camisi	Deltoid baklavalı kuşaklama iken sade baklavalı kuşalama yapılmıştır.
Rekonstrüksiyon	1452	Rumeli Hisarı Camisi	Köşesi kırıklı basit kuşaklama iken farklı üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1753	Mustafa Paşa Tekkesi Mescidi	Köşesi üçgenli basit kısa iken kübik taban üzerinde düzlem üçgenli yapılmıştır.
	1553-54	Defterdar Camisi	Köşesi üçgenli basit kısa iken köşesi üçgenli basit kuşaklama yapılmıştır.*
	1495 öncesi	Koğacı Dede Camisi	Köşesi kırıklı basit kısa iken köşesi üçgenli basit kuşaklama yapılmıştır.*
Yeni yapım	1485 öncesi	Tarakçılar Camisi	Mukarnaslı baklavalı iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1490-91	Seyyit Ömer Mescidi	Baklavalı kuşaklama iken köşesi kırıklı basit kısa yapılmıştır.
	1453	Bayezid Ağa Camisi	Baklavalı kuşaklama iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1583 öncesi	Sarıkadı Karyesi Mescidi	Düzlem üçgenli geçiş iken farklı düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1485	Selçuk Hatun Camisi	Basit üçgenli anlaşılmayan iken köşesi üçgenli basit kısa yapılmıştır
	1802 sonrası	Hüseyin Ağa Camisi	Basit üçgenli anlaşılmayan iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.*
	1788 öncesi	Savak Mescidi	Basit üçgenli anlaşılmayan iken köşesi üçgenli basit kuşaklama yapılmıştır.*
	1616 öncesi	Çoban Çavuş Camisi	Basit üçgenli anlaşılmayan iken kısa köşesi kırıklı basit kısa yapılmıştır.*

Tablo 23: Üçgenli geçiş olup farklı geçiş yapılanlar.

	Üçgenli geçiş olup farklı geçiş yapılanlar		
	Tarih	**Yapı adı**	**Pabuç geçişinde yapılan değişiklikler**
Yeni yapım	1495 öncesi	Kul Camisi	Köşesi üçgenli basit kuşaklama iken farklı yapılmıştır.
	1477	Şüca Mehmet Şavuş Camisi	Basit üçgenli anlaşılmayan iken pabuçsuz yapılmıştır.
	1520 öncesi	Baklalı Mescit	Basit üçgenli anlaşılmayan iken örtüden çıkan yapılmıştır.

Tablo 24: Pabuç yüksekliği ve malzemesi değişenler.

	Pabuç yüksekliği ve malzemesi değişenler		
	Tarih	**Yapı adı**	**Pabuç geçişinde yapılan değişiklikler**
Rekonstrüksiyon	1702 öncesi	Leylek Yuvası Mescidi	Karma köşesi üçgenli basit kuşaklama iken taş ve daha uzun yapılmıştır.
	1514 öncesi	İlyas Efendi Mescidi	Almaşık köşesi üçgenli basit kısa iken taş yapılmıştır.
	1453 öncesi	Bereketzade Mescidi	Tuğla köşesi üçgenli basit kuşaklama iken almaşık ve daha kısa yapılmıştır.
Yeni yapım	1524	Molla Şeref Camisi	Karma köşesi üçgenli basit kuşaklama iken üçgenler daha sık yapılmıştır.
	1912	Soğan Ağa Camisi	Köşesi kırıklı basit kısa iken daha uzun yapılmıştır.
	1473 öncesi	Beyceğiz Mescidi	Sıvalı köşesi üçgenli basit kuşaklama iken karma yapılmıştır.

Tablo 25: Farklı geçiş olup üçgenli geçiş yapılanlar.

	Farklı geçiş olup üçgenli geçiş yapılanlar		
	Tarih	**Yapı adı**	**Pabuç geçişinde yapılan değişiklikler**
Restorasyon	1858	İskele Sultan Mustafa Camisi	Örtüden çıkan iken köşesi kırıklı basit kısa yapılmıştır.
	1871?	Şemsi Paşa Camisi	Soğan şekilli geçiş iken köşesi kırıklı basit kısa yapılmıştır.
Rekonstrüksiyon	1848	Kantarcılar Camisi	Soğan şekilli geçiş iken köşesi kırıklı basit kuşaklama yapılmıştır.
	1870 öncesi	Altıboğca Ahmet Paşa Camisi	Soğan şekilli geçiş iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1866-67	Cezeri Kasım Paşa Camisi	Silmeli geçiş iken köşesi üçgenli basit kuşaklama yapılmıştır.
	1874	Nalçacı Halil Camisi	Silmeli geçiş iken köşesi üçgenli basit kısa yapılmıştır.
Yeni yapım	1899	Göztepe Camisi	Örtüden çıkan iken çok uzun köşesi üçgenli basit kısa yapılmıştır.
	?	İncirköyü Camisi	Piramidal geçiş iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1896 sonrası	Pazarbaşı Mescidi	Kaideden çıkan iken köşesi kırıklı basit kısa yapılmıştır.
	?	Sirkeci Müslihiddin Camisi	Örtüden çıkan iken köşesi üçgenli basit kuşaklama yapılmıştır.
	1835	Hamdullah Paşa Mescidi	Örtüden çıkan iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1809	Serbostani Mustafa Ağa Camisi	Örtüden çıkan iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	20.yy.başları	Kurt Çelebi Camisi	Kaideden çıkan iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	1711	Selami Efendi Mescidi	Kaideden çıkan iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.
	(1876-1909)	Emin Bey Camisi	Silmeli geçiş iken köşesi üçgenli basit kısa yapılmıştır.
	(1876-1909)	Hacı Mahmut Efendi Mescidi	Cumba minare (pabuçsuz) iken köşesi üçgenli basit kısa yapılmıştır.
	1588 öncesi	İbrahim Çavuş Mescidi	Şerefe çıkıntısı olmayan (pabuçsuz) iken düzlem üçgenli geçiş yapılmıştır.

KAYNAKÇA

Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aydoğan İşler, N. (2015), *2. Bayezid Dönemi İstanbul Cami ve Mescitleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Cimcoz, T. (1973), *XVII. yy. Sonuna Kadar İstanbul Minareleri,* (Yayımlanmamış Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul

Duman, B. (1975), *17. Yüzyıl Sonundan İtibaren İstanbul Camilerinin Minareleri,* (Yayımlanmamış Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul

Eyice, S. (1947-48), İstanbul Minareleri, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul

Eyice, S. (1953), İstanbul'da Bazı Cami ve Mescit Minareleri, Türkiyat Mecmuası, (Cilt X, s. 247-268), İstanbul.

Eyice, S. (1963), İstanbul Minareleri, Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I. (s. 31-132), İstanbul.

Eyice, S. (1995). Revani Çelebi Mescidi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C.6, 320) İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.

Gündüz, F. (2005). Minare. Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.30, 98-101) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Harunoğlu, E. (1958), *XVIII. Yüzyıldan Bu Güne Kadar İstanbul'da Değişik Minare Tipleri,* (Yayımlanmamış Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul

İşli, H. N. ve Büyükseçgin İ. (2017). *Osmanlı Devri İstanbul Camileri-1.* İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Kudde, E. ve Ahunbay, Z. (2015), İmrahor İlyas Bey Camii'nin (Stoudios Bazilikası) Korunma Durumunun Değerlendirilmesi. Atay, F. ve Özcan N. (Ed.), *Kârgir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri VII,* 204-222, İstanbul: İBB Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı Koruma Uygulama ve Denetim Müdürlüğü.

Kuşüzümü, K.H. (2010), İstanbul Minarelerinin Geleneksel Yapım Teknikleri ve Günümüzdeki Restorasyonu, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Okçuoğlu, T. (1995), *Anadolu Selçuklu Mescitlerinde Kubbeye Geçiş Alanının Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Ödekan, A. (1988), Minareler (Biçimsel Analiz), *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*. (s. 525-529), İstanbul.

Ödekan, A. (1997). Minare. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C.2, 1258-1259) İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayını.

Özkan Tekneci, Z. (2018), *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde İstanbul Minareleri (1730-1922),* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Serhatoğlu, C. (2015), *Bursa Tarihi Minarelerinin Dinamik Davranışlarının ve Performanslarının İncelemesi,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa.

Tayla, H. (1996), Sinan Minarelerinin Mimaride ve Şehircilikteki Yeri, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (24-24 Ekim 1988),* 49-72, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Tokay H. ve Kuşüzümü, K.H. (2011), Kaide, Pabuç ve Şerefe Özelliklerine Göre İstanbul Minareleri. *Vakıf Restorasyon Yıllığı Dergisi* (Sayı 2, 50-61) İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul I. Bölge Müdürlüğü Yayını.

Turan, Ş.N. (2018), *Türk Mimarisinde Kullanılan Kubbeye Geçiş Elemanları; 13.yy. Anadolu Selçuklu Dönemi Konya Mahalle Mescitleri Örneği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Uysal, A.O. (1999). Erken Osmanlı Mimarisinde Minareler. *Osmanlı Kültür ve Sanat* (C.10, 149-160) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Ülgen, A. (1999*)*. Osmanlı Minareleri (Konum, Form ve Dekorasyon). *Osmanlı Kültür ve Sanat* (C.10, 318-329) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Ülgen, A. (1993), *Klasik Devir Osmanlı Camilerinde Minarenin Konumu (1500-1600 arası örneklerde Bayezit Camii'nden Sultanahmet'e),* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Ülgen, A. (1996). *Klasik Devir Minareleri: Osmanlı Cami Planında Minarenin Konumu*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Yüksel, İ. A. (1983). *Osmanlı Mimârisinde II. Bâyezid ve Yavuz Selim Devri (886-926/1481-1520) V*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Kaynağı belirtilmeyen fotoğraflar yazar tarafından çekilmiştir.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1146205
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1517-1539. Araştırma | *Research*

KÖPRÜ KÖŞKLERİNE BİR ÖRNEK: EDİRNE MECİDİYE KÖPRÜSÜ KİTABE VE SEYİR KÖŞKÜ*

*AN EXAMPLE OF BRIDGE PAVILIONS: EDİRNE MECİDİYE BRIDGE INSCRIPTION AND VIEWING PAVILION**

N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA**

Öz

Osmanlı dönemi Edirne köprüleri arasında yer alan Mecidiye Köprüsü çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Şehir merkezini Karaağaç yerleşimine bağlayan bu yapı Meriç nehri üzerinde yer almaktadır. Kaynaklardan "Meriç, Mahmudiye, Yeni, Dış, İkinci, Sultan Mecid ve Mecidiye Köprüsü" gibi pek çok isimleri olduğu bilinmektedir. Önceleri ahşap olan köprü, 1842-1847 yıllarında Sultan Abdülmecit tarafından inşa edilmiş olup mimarı bilinmemektedir. Köprünün ortasında, çıkma yapan mermer bir kitabe köşkü bulunmaktadır. Karşısında ise seyir köşkü şeklinde mermer bir balkon yer almaktadır. Köprünün inşa kitabesini üzerinde taşıyan kitabe köşkü mimari ve süsleme özellikleri bakımından çok önemlidir. Köşkün alınlık cephesinde ve iki yan yüzünde, 19. yüzyıl Ampir dönem taş süsleme öğeleri görülmektedir. Sultan II. Mahmud ve oğlu Sultan Abdülmecid döneminin bir modası haline gelen bu süsleme unsurları dönemin zevkini yansıtması bakımından oldukça dikkat çekicidir. Köşkün bir diğer önemli özelliği ise tonoz üst örtünün iç yüzünün, Batılılaşma dönemine ait duvar resimleriyle bezeli olmasıdır. Genellikle saray, konak, yalı, cami, türbe, şadırvan ve tekke gibi yapılarda görülen duvar resimlerinin örnekleri ilk kez bir köprü kitabe köşkü gibi farklı bir yapıda daha karşımıza çıkmış olmaktadır. Bu çalışma kapsamında söz konusu köprünün, köşkleri işlev ve mimarileri bakımından tanıtılarak, benzer köprü köşkleri ile birlikte ele alınacaktır. Kitabe köşkünün ise ilk kez süsleme özellikleri üzerinde detaylı bir şekilde durulacaktır. Özellikle Barok ve Ampir cephe süslemeleri ile tonozlu üst örtüsü içinde yer alan duvar resimleri tanımlanarak benzer örnekler ile karşılaştırılacaktır. Daha önce köprü kitabe köşklerine ilişkin genel bir çalışma dışında detaylı bir araştırma bulunmaması bu çalışmayı özel ve gerekli kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Edirne, Mecidiye köprüsü, köprü köşkü, kitabe köşkü, seyir köşkü*

* Bu çalışma, 2-5 Ekim 2019 tarihlerinde Ankara'da Hacettepe Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen 16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nde "Köprü Köşklerine Bir Örnek: Edirne Meriç/Mecidiye Köprüsü Kitabe Köşkü ve Süsleme Özellikleri" başlığı ile bildiri olarak sunulmuş ancak tam metni yayınlanmamıştır. Burada söz konusu köprü kitabe ve seyir köşkleri birlikte ele alınarak zenginleştirilmiş, köprü köşkleri içindeki yeri ve önemi süslemeleri ile birlikte yeni bir bakış açısıyla tekrar değerlendirilmiştir.

* This study was presented as a paper at the 16th International Congress of Turkish Arts, hosted by Hacettepe University on 2-5 October 2019 in Ankara, with the title "An Example To The Bridge Pavilions: The Inscription Pavilion Of Edirne Meriç/Mecidiye Bridge And Its Decoration", but the full text was not published. Here, the inscription and viewing pavilions of the bridge have been enriched by considering them together, and its place and importance among the bridge pavilions has been re-evaluated with a new perspective, together with its decorations.

** Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-00023077-5144 ♦ E-mail: nesrin.akcilharmankaya@istanbul.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 20.07.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 26.09.2022*

Abstract

Edirne, the capital of the Ottoman State for a long time, was established on the slopes of an undulating terrain that bound the fertile plain where the rivers Arda and Tunca merge with the river Meric. Thirteen bridges were built over mentioned rivers as an extension of the roads in the city, which was the gate of the Ottoman to the Balkans and Europe.

Mecidiye Bridge, which has an important place among the Edirne bridges of the Ottoman period, constitutes the subject of our study. The bridge that connects Edirne city center to Karaağac settlement is over the river Meric and is also known by different names as "Meric, Mahmudiye, Yeni, Dış, İkinci, Demirtaş, Sultan Mecid, Sultan Abdülmecid and Mecidiye Koprusu". The bridge that was previously wooden, decided to be rebuilt as masonry during the visit of Sultan Mahmut II to Edirne, but the bridge that was started to built in 1833 (H: 1249), left unfinished due to financial reasons and the death of the Sultan. The bridge was built by Sultan Mahmut II and his son Sultan Abdülmecit in between 1842-1847 (H.1258-1263) and its architect is unknown. In the center of the bridge there is a marble inscription pavilion and on the opposite side of this, a marble balcony in the form of an observation pavilion is located. The inscription pavilion, which is covered with a cavetto vault, stands on four marble pillars which have arched openings. There is an inauthentic building inscription in a rectangular pediment that stands on two marble pillars on the front facade of pavilion. The original inscription of pavilion was destroyed during the occupation of Edirne by the Greeks, the text was re-written on marble and placed on the pavilion in 1966. This pavilion that carries the inscription of the bridge, has not been studied sufficiently before and has a separate importance in terms of architectural and ornamental features. Another important feature of the pavilion is that the inner face of the vaulted top cover is embellished with mural paintings that belong to the westernization period. The mural paintings generally seen in buildings such as palaces, mansions, waterside mansions, mosques, tombs, fountains and lodges, are first encountered in a different structure such as bridge inscription pavilion.

In this study, the historical and architectural features of the bridge will be briefly examined. The pavilions of the bridge will be introduced in terms of their functions and architectural features and compared with similar examples. The ornaments of the inscription pavilion will be emphasized in detail for the first time. Especially empirical facade ornaments and paintings of the inner face of vaulted top cover will be defined and compared with similar examples. The absence of a detailed study other than a general study on inscription pavilions of bridges makes this study special and necessary.

Keywords: *Edirne, Mecidiye bridge, bridge pavilion, inscription pavilion, viewing pavilion*

Giriş

Genellikle, köprülerin orta yerinde, küçük bir çıkma şeklinde dinlenme, sohbet ve seyir amaçlı bölümler yer almaktadır. Bunlar seyir köşkleri ve kitabe köşkleri diye ikiye ayrılmaktadır. Kitabe köşkleri, köprülerin banisini, mimarını ve bazen hattatını da ihtiva eden inşa ve onarım kitabelerinin yer aldığı yapılardır. Adeta tapu senedi özelliği gösteren bu köşkler yapının tarihi kimliğini üzerlerinde taşıdıkları için "tarih köşkü" olarak da adlandırılmaktadırlar[1]. Dört ayak üzerine oturtulmuş üzeri küçük bir kubbe ya da tonoz ile örtülü olan köşklerin kökeni İran Ateşgedeleri ile Selçuklu köşklerine ve açık türbelerine kadar dayandırılmaktadır[2]. Seyir köşkleri ise köprülerin menba yönünde köprü ortasında ve genellikle kitabe köşkleri ile karşılıklı konumlanmaktadır. Bunlar dinlenme ve sohbet yeri ya da seyir noktası mahiyetinde sayılabilecek balkon ya da sofa şeklindeki çıkmalardır. Namazgâh ya da istirahat sofası gibi kullanılan bu bölümleri hem köprü bekçileri hem de köprüden geçenler dinlenmek için kullanırlardı[3].

Daha önce Tokat, Bursa ve Geyve yöresindeki köprülerde de uygulanan köşkler arasında özellikle tarih köşklerinin en önemli örnekleri ile Edirne kent merkezinde ki köprülerde bulunmaktadır. Edirne'de Seferşah Köprüsü 1640 (H.1050), Saraçhane Şehabettin Paşa Köprüsü 1452 (H.855) ve Ekmekçizade Ahmet Paşa Köprüsü 1607 (H.1016) başta olmak üzere görülen bu uygulamalar Edirne ve çevresi bakımından değerlendirildiğinde bölgesel üslup özelliği göstermesi bakımından da oldukça dikkat çekicidir. Meriç/Mecidiye Köprüsü mermer seyir köşkü ile kitabe köşkünün mermer cephe süslemeleri ve tonozlu üst örtüsü içinde yer alan duvar resimleri ile ayrı bir öneme sahiptir.

Osmanlı İmparatorluğunun uzun yıllar başkenti olan Edirne, Arda ve Tunca nehirlerinin Meriç nehri ile birleştiği verimli bir ovada kurulmuştur[4]. Edirne'de bu nehirler üzerinde kenti birbirine bağlayan onüç taş köprü inşa edilmiştir[5]. Bu köprülerden biri olan Mecidiye Köprüsü ve köşkleri çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Meriç Nehri üzerinde yükselen köprü, kitabe ve seyir köşklerinin yanı sıra, köprü ayakları üzerindeki figürlü taş süslemeleri bakımından oldukça önemlidir **(Fot. 1)**[6].

1 C. Çulpan; *"Köprülerin inşa ya da onarım kitabeleri köprülerin ayaklarından biri üzerine, köprü gözleri arasına konabildiği gibi köprü bedeni ya da köprü döşemesi yanından yükselen sütunlar üzerinde yer alabilirdi. Ancak Osmanlı devrinde Edirne köprülerinde olduğu gibi "Tarih köşkleri" inşa edildiği görülmektedir"* demektedir. Bk. Çulpan, 1968, 28.

2 Çulpan, 1968, 29.

3 Pekin ve Yılmaz, 2008, 7.

4 Mansel, 1993, 21.

5 Edirne köprüleri hakkında detaylı bilgi için bk. Erdoğan, 1963, 24; Canım, 1998, 381-387; Köylüoğlu, 2001; Aslanapa, 2013; Bayatlı, 2015; Akçıl Harmankaya, 2017, 73-106.

6 Köprünün üzerindeki figürlü taş süslemeleri için bkz. Akçıl Harmankaya, 2018, 148-167.

1. Mecidiye Köprüsü

Edirne Mecidiye Köprüsü, Meriç nehri[7] üzerinde bulunmakta olup kent merkezinin güneyinde, Meriç nehrinin yatağında genel olarak kuzey-güney düzlemindedir. Yayınlarda ve halk arasında "*Cisr-i Sani*[8], *Meriç*[9], *Mahmudiye*[10], *Yeni*[11], *Dış*[12], *İkinci*[13], *Demirtaş*[14], *Sultan Mecid*[15], *Sultan Abdülmecid*[16] *ve Mecidiye Köprüsü*[17]" olmak üzere birçok farklı isimle de anılmaktadır. Köprü Meriç nehrinin muhteşem manzarasına hakimdir. Meriç nehri ilkçağlardan itibaren nehir taşımacılığında kullanılarak Balkanları Edirne'ye bağlayan önemli suyollarından biri olmuştur[18]. Nehrin kıyılarında sahil sarayları, rıhtımlarında da her yalının nakışlı zevrak denilen kayıkları bulunurdu[19].

Mecidiye köprüsünün yerinde önceleri ahşap bir köprü[20] olduğu, bu köprünün 1827 (H.1243) yılı nehir taşkınında yıkıldığı bilinmektedir **(Fot. 2)**[21]. Sultan II. Mahmut'un Edirne ziyareti sırasında 1833 (H.1249) yılında taş olarak yeniden köprünün inşasına başlanmış ancak mali nedenler ve II. Mahmut'un ölümü nedeniyle yarım kalmıştır[22]. Bugünkü köprü Sultan II. Mahmut'un oğlu Sultan Abdülmecit tarafından 1842-1847 (H.

7 Meriç, Balkan yarımadasında 525 km uzunluğunda büyük bir nehirdir. Antikçağda "Hebros"(Evros), Bulgarca "Maritsu" olarak isimlendirilen nehir, Rila dağının Mançu tepesinden doğarak bütün Trakya bölgesini sular. En önemli kolları Tunca, Arda, Ergene, Sazlıdere, Yellidere, Eskidere ve Çay'dır. Bulgaristan'da doğduktan sonra Bulgaristan içlerinde 320 km. akar, Türkiye ile Yunanistan arasında 240 km. sınır oluşturur ve Ege denizine dökülür. Bk. Tuncel, 2004, 188-190; Arslan Çağlıkeçecigil, 2015, 529.

8 Bu köprünün yerinde bulunan ahşap köprüye 1785 (H.1200) tarihinden sonra Cisr-i Sâni denildiği ve 1827 (H.1243) taşkınında yıkılarak 3874 kuruşa tamir ettirildiği Şeriat mahkemesi eski kayıtlarında yazılıdır. Osman, 2013, 82.

9 Çulpan, 1975, 190; Tunç, 1978, 136; Köylüoğlu, 2001, 42; Canım, 1998, 45; Osman, 2015, 191.

10 Osman, 2015, 194.

11 Köylüoğlu, 2001, 42; Badi Efendi, 2014, 332; Canım, 2014, 45.

12 Köylüoğlu, 2001, 42; Meriç, 2013, 63; Badi Efendi, 2014, s.333.

13 Meriç, 2013, 63; Osman, 2015, 191.

14 Osman, 2015, 191; Gümüşsoy, 2015, 636.

15 Bayatlı, 2015, 88.

16 Tunç, 1978, 136; Peremeci, 2011, s.81.

17 Osman, 2015, 194; Gümüşsoy, 2015, 636.

18 Tuncel, 2004, 189; Gümüşsoy, 2015, 625.

19 Osman, 2015, 123-124.

20 S. Eyice, Hoca Sadeddin'i kaynak göstererek buradaki ilk köprünün I. Murad tarafından ahşap olarak yaptırıldığını söylemektedir. Bk. Eyice, 1994, 437.

21 Meriç Köprüsü, Demirtaş Köprüsü ve İkinci Köprü adlarıyla bilinen ahşap köprünün üç yüz yıl evvelki görünümünün, Edirne'de 1912'de yıkılan Cezzarzâdeler Konağı'nın silahşor odası tavanındaki bir levhada betimlendiği bilinmektedir. Bk. Osman, 1927, 1580; Osman, 2013, 82.

22 Badi, 2000, 179-180.

1258-1263) yılları arasında yaptırılmış olup mimarı belli değildir[23]. Köprünün yeniden inşasına ilişkin iki kitabe vardır. İlki Pertev Paşa tarafından yazılmış olup Sultan II. Mahmud dönemine aittir[24].

"*Cenab-ı Hazret-i Mahmud Hân şahinşâh-ı devrân*

Penah-ı dîn ü devlet kehf-i ümmet sâye-i yezdân

Edirne şehrini teşrifi çok hayroldu ez cümle

Yıkılmışdı bu köprü eyledi tecdidini fermân

O şaha sıdk-ı hizmettir sırat-ı müstakim ancak

Bu yolda inhirafın müntehası vadi-i hüsrân

Esas-ı dîn ü devlet zatıdır yâ Rabb olup dâ'im

Ser pay-i memalik sayesinde olsun âbâdân

Biri mu'cem biri tam iki tarih eyledim inşad

Bu hizmet bende-i naçize Pertev başka bir ihsân

Esasından bu cisri pek metin yaptırdı Mahmud Hân

Becâ bu cisri pek âbâd eyledi Mahmud Hân" H:1249/ M:1833-1834

İkinci kitabe ise şair Ziver Bey tarafından talik hatla yazılmıştır[25]. Sultan Abdülmecid dönemine ait bu kitabe Yunanlıların Edirne'yi işgali sırasında Neyir adlı bir kişi tarafından yok edilmiştir. Kitabe köşkünde olması gereken bu kitabenin yerine ise Hattat Mustafa Uğur Derman tarafından aslına uygun olarak yeniden yazılan 1966 tarihli bugünkü kitabe yerleştirilmiştir[26].

Kesme taş malzeme ile inşa edilen köprü on iki gözlü olup ayakları üzerinde yuvarlak kemerli on bir boşaltma/tahliye gözü bulunmaktadır. 261 m. uzunlukta ve 7 m. genişliktedir. En geniş kemer açıklığı ise 14 m.'dir. Memba yönünde üçgen kademeli selyaranlar ile mansap tarafında yedi köşeli topuklar bulunmaktadır. Söz konusu köprünün Edirne Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu arşivinde 25.11.2005 tarih ve 661 sayılı kararıyla onaylı projeleri bulunmaktadır[27].

Köprünün ortasında, memba yönünde, mermer bir seyir balkonu, karşısında ise yine mermerden bir kitabe köşkü yer almaktadır. Bu köşklerin Meriç nehrinin memba ve mansap yönlerine ve nehir kıyılarına doğru etkileyici bir manzarası vardır **(Fot. 3, Çiz. 1)**.

23 Tunç, 1978, 137.

24 Peremeci, 2011, 81; Badi Efendi, 2014, 332; Çulpan, 1975, 191; Bayatlı, 2015, 90-91.

25 Badi, 2000, 179-180.

26 Çulpan, 1975, 191.

27 Edirne Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi, Dosya No: 1140.

1.1. Kitabe Köşkü

Köprünün inşa kitabesini üzerinde taşıyan kitabe köşkü mimari ve süsleme özellikleri bakımından dönemi içinde dikkat çekici bir öneme sahiptir. Bu köşk, 341 cm. açıklıklı yuvarlak kemerli boşaltma gözlerine sahip mermer bir kaide üzerinde yükselmektedir. Köprü ayaklarına kadar uzanan bu kaidenin her iki köşesi sade plastırlarla hareketlendirilmiştir **(Fot. 4)**.

Dört mermer paye üzerinde yuvarlak kemerli açıklıklara sahip köşkün üzeri kurşun kaplı tonoz ile örtülüdür. Bu tonozlu örtünün üzerinde güneş şeklinde ışınsal bir formda metal âlem olduğu yapıya ait eski fotoğraflardan anlaşılmaktadır[28]. Günümüze ulaşmayan bu alem, II. Mahmud döneminin bir saltanat modası haline gelen bir süsleme unsuru olup dönemin zevkini yansıtması bakımından oldukça dikkat çekicidir **(Fot. 5)**.

Yaklaşık 12 m. yüksekliğindeki kitabe köşkü 380 cm. genişliğe sahiptir. Tonozu kaide ve başlıklarında akant yaprakları bulunan dikdörtgen formlu 5 m. yüksekliğinde mermer payeler ile taşınmaktadır. İki yandan merdivenli girişlere sahip köşkün merdiven korkulukları ise volütlü başlıklarla sona ermektedir. İçinde oturmak için mermer sade bir seki var olup arkasında mermer korkuluk levhaları bulunmaktadır **(Fot.6- Çiz.2)**.

Köşkün ön cephesinde ise iki mermer payeyle taşınan dikdörtgen alınlık içinde, yanlarında birer servi ağacı motifli özgün olmayan bir inşa kitabesi yer almaktadır. Bu kitabe yukarda bahsedilen şair Ziver Bey'in talik hattıyla yazılan Sultan Abdülmecid dönemindeki yeniden inşa kitabesi olup Mustafa Uğur Derman tarafından Ahmet Badi'nin[29] eserindeki metne göre talik hatla yeniden yazılmıştır[30]. Köşkün orijinal kitabesi Edirne'nin Yunan işgaline uğradığı dönemde tahrip edilmiş[31], 1966'da yeniden yazılan metin mermer üzerine işlenerek kitabe köşküne yerleştirilmiştir. Metni şöyledir;

Esas endâz-ı bünyân-ı kerem Abdülmecid Hân'ın

İmar-ı mülkünün üstad-ı adli oldu mimarî

Olaldan menhel-i cezb-i mekârim ol Şehin ahdi

Sezâ manend-i cezb-i derya dehre kılsa lütfunu cari

O Şehinşehdir elhak fa'izülhayrat âlemde

Sezâdır kılsa âbâdân mülkü böyle âsârı

Edirne beldesi enharı üzre hayr-ı şahâne

Garik-i cuy-i ihsân eyledi etraf ü aktari

28 M. Şevki'ye ait yaklaşık 1930'lu yıllara ait bir fotoğrafta bu alem görülmektedir. Bk. Özendes, 1999, 84.

29 Badi, 2000, 179-180.

30 Çulpan, 1968, 33.

31 Tunç, 1978, 137.

Gelüp geçtikçe halk-ı memleket bu cisr-i saniden

Du'a-sâz-ı dû bâlâ kıldılar evrad ü ezkârı

Meriç ü Arda nehri tâ revân oldukça bu sûdan

O şahın mülkünün feyz-i ilahî ola enharı

Bu tak-ı cisri tarsı' etti Ziver işbu tarihin

Bu âlî cisr oldu cisr-i sanî-i cihandâri"

Sene: 1258 (M.1842)

Ketebehu Mustafa Uğur tilmiz-i Necmeddin gaffara'llah lehuma, sene 1386/1966. [32]

Köşkün eğrisel hatlı alınlık cephesinde ve iki yan yüzünde, âlem, bayrak, ok, ay-yıldız vb. 19. yüzyıl Barok ve Ampir dönem taş süsleme öğeleri görülmektedir. Sultan II. Mahmud ve oğlu Sultan Abdülmecid'e ait bir saltanat modası haline gelen bu süsleme unsurları dönemin zevkini yansıtması bakımından oldukça dikkat çekicidir. Alınlık ortasında kabartma tekniğinde, fiyonklu bir çelenk içinde Sultan Abdülmecit'e ait olduğu anlaşılan tuğra izinin görüldüğü oval bir madalyon bulunmakta olup her iki yanında birer ay yıldız vardır. Her iki yanında ise yaklaşık 60x54 cm. ölçülerinde kare kartuşlar içinde "S ve C" kıvrımlı dallarla çevrelenmiş meyve kâseleri betimlenmektedir. Sağdaki kâsenin içinde üzüm salkımları yer alırken soldaki kâsenin içinde ise saplı armutlar yer almaktadır. Köşeler de ise birer kare kartuş içinde ortada ay yıldızlı püsküllü âlem ve etrafında ikişer ok, sancaklar, kılıçlar, toplar ile merkezde bir trampetten oluşan Osmanlı armaları bulunmaktadır **(Fot. 7)**.

Köşkün şehir merkezi ve Karaağaç yönlerine bakan alınlık dış yan köşelerinde de yine birer kare kartuş içinde arma şeklindeki benzer taş süslemeler görülmekle birlikte figürlerin çeşit ve büyüklüklerinin betimlenmesinde ön cephedekiler ile arasında bazı farklılıklar dikkati çekmektedir. Örneğin; dörder sancak, dörder kılıç, daha büyük iki top, iki top namlu temizleyicisi bulunmaktadır. Topların üzerinde görülen trampet motifi de farklı bir tipte ve daha küçük olarak betimlenmiştir. Kılıçlar ve sancaklar da birbirinden farklılık göstermektedir. Ay-yıldızlı âlem de alınlık cephesindekilerden farklı olarak püskülsüzdür.

Kitabe köşkünün bir başka dikkat çekici özelliği ise tonoz örtüsünün iç yüzünün, Batılılaşma dönemine ait duvar resimleriyle bezeli olmasıdır. Merkezde oval bir madalyonun çevresinde yeşil, gri, mavi, kahverengi ve sarı tonlarıyla renklendirilmiş "S" ve "C" kıvrımlı yapraklar ile tonozun kenarlarında yeşil, gri, beyaz, sarı ve kahverenginin tonlarıyla manzara ve köşk tasvirleri yer almaktadır **(Fot. 8-Çiz. 3)**.

32 Peremeci, 2011, 81; Badi Efendi, 2014, 333; Çulpan, 1975, 191; Çulpan, 1968, 34; Canım, 2014, 45.

Açık mavi/gri tonlarında tonozun merkezinde yeşil tonlarında iki ucu fiyonklu ve bitkisel süslemeli bir oval bir göbek bulunmaktadır. Ortasında yer alan boşluktan bir zamanlar asılan bir fener ya da kandil ile aydınlatıldığı anlaşılmaktadır. Barok üslupta ki bu oval madalyonun çevresinde beyaz zemin üzerine yeşil, gri, sarı ve kahverengi renklerinde "S" ve "C" şeklinde stilize yaprak ve çiçek motifleri görülmektedir. Tonozun eteklerinde ise yeşil, gri, beyaz, sarı ve kahverenginin tonlarıyla mimari tasvirler ile manzara resimleri yer almaktadır **(Fot.9)**.

Kompozisyonu genel olarak su kenarlarındaki köşk ve ağaçlardan oluşmaktadır. İki katlı ve tek katlı olarak betimlenen bu köşklerin yuvarlak kemerli uzun pencere açıklıkları vardır. Kırma çatılı ve kat silmeli bu yapılara bakıldığında II. Mahmud dönemi mimarisinin özelliklerini yansıtan mimari öğelere sahip oldukları görülmektedir. Taş malzemeyle inşa edilmiş olduğunu söyleyebileceğimiz bu yüksek yapılar yan yana sıralanmış, aralara ağaçlar serpiştirilmiştir. Bazılarının önünde ise ahşap iskeleler görülmektedir. Zemin toprak rengidir. Bitkiler renk lekelerinden ibaret olup binaların etrafı farklı yükseklik ve cinsteki ağaçlarla çevrilidir. Gökyüzü, dere ve nehir açık mavi renktedir. Tonoz eteklerinde ve kemer aralarında da stilize akant yaprakları vardır. Genellikle saray, konak, yalı, cami, türbe, şadırvan ve tekke gibi yapılarda görülen duvar resimleri ilk kez bir köprü kitabe köşkü gibi farklı bir yapıda daha karşımıza çıkmış olmaktadır. Bu yapılar Meriç nehri ya da İstanbul boğazı kıyılarında ki gibi ağaçlarla kaplı yalı ve köşkleri hatırlatmaktadır **(F.10-11)**.

1.2. Seyir Köşkü

Kitabe köşkünün karşısında, köprünün memba yönüne bakan, bir balkon şeklinde manzaraya doğru çıkma yapan seyir köşkü yer almaktadır. G. Tunç tarafından namazgâh olarak belirtilen köşk kitabe köşkü gibi mermerdendir[33]. **(Fot. 12)**.

İki yanda plastırlarla taşınan, 6 m. yüksekliğinde 303 cm. genişliğinde mermer bir kaide üzerinde yükselmektedir. Ortasında yuvarlak kemerli bir boşaltma gözü bulunmaktadır. İçinde oturmak için üç yönde sade bir mermer seki var olup arkasında 100 cm. yükseklikte mermer korkuluk levhaları yer alır. Köprünün ortasında küçük bir çıkma yapan köşk, köprüden gelip geçenlerin dinlenmesi ve sohbet edebilmesi için seyir terası şeklinde inşa edilmiştir **(Çiz. 4).**

2. Değerlendirme

Edirne Mecidiye Köprüsü üzerindeki kitabe ve seyir köşkleri mimari ve süsleme özellikleri ile Osmanlı mimarisi içinde özel bir yere sahiptir. Orduların stratejik, halkın ekonomik ve sosyal ulaştırma ihtiyaçları göz önünde tutularak inşa edilen köprülerin ortasında dinlenme ve sohbet yeri olarak seyir balkonları yapılmıştır. Mecidiye Köprüsü

33 "*...Köprünün orta yerinde, memba cephesinde, balkon şeklinde bir namazgâh yer alır...*" Tunç, 1978, 137. Mihrap nişi bulunmayan seyir köşkünün namazgah olarak kullanılmış olması mümkün görünmemekle birlikte kıble yönü istikametinde de bulunmamaktadır.

seyir köşkü ile benzerlik gösteren bu yapılar arasında Bursa Selçuk Hatun Köprüsü (14. yy), Geyve Sultan II. Bayazid köprüsü (15. yy), Babaeski Köprüsü (17. yy) sayılabilir[34].

Köprülerin inşa ya da onarım kitabelerini bünyesinde taşıyarak yapıların adeta tapu senedi gibi görülen kitabe köşklerinin en önemli örnekleri ise Osmanlı'nın ikinci başkenti olan Edirne'de görülmektedir. Bunlar arasında mimarisi ve süslemeleri ile dikkati çeken en önemli örnek Mecidiye köprüsü kitabe köşküdür. Bu köşk ve karşısındaki seyir köşkü kurgusu, malzeme ve küçük tasarım farklarıyla da olsa Edirne ve çevresindeki bazı köprülerle benzerlik gösterdiği dikkati çekmektedir. Bunlar arasında, Edirne Saraçhane Şehabettin Paşa Köprüsü (1452), Lüleburgaz Sokollu Mehmet Paşa Köprüsü (1565)[35], Edirne Ekmekçizade Ahmet Paşa Köprüsü (1607), Babaeski Mimar Sinan Köprüsü (1633) ve Edirne Seferşah Köprüsü'nün 1640 köşkleri bulunmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğunun Rumeli'ye ve Avrupa'ya açılan kapısı Edirne'den Balkanlara doğru gidildikçe Bulgaristan Mustafa Paşa (Svilengrad) Köprüsü (1528-1529), Saraybosna Drina (Sokollu Mehmet Paşa) Köprüsü (1577-78)[36], Üsküp Fatih Sultan Mehmet Köprüsü (1579)[37] gibi diğer örnekler ile de karşılaşılması dikkati çekmektedir. Köprü köşkleri uygulamalarının Balkanlardaki Osmanlı coğrafyasında da devam ettirildiği anlaşılmaktadır. Anadolu'daki uygulamaları arasında ise Tokat Yeşilırmak/Hıdırlık Köprüsü (1250)[38], Bursa Selçuk Hatun Köprüsü (1465-66)[39], Geyve II. Beyazıt Köprüsü (1495)[40], İstanbul Bostancı Köprüsü (1523-1524)[41], Bursa Acemler (Abdal Çelebi) Köprüsü (1669)[42] önemli örnekler arasında sayılabilir.

Mecidiye köprüsü kitabe ve seyir köşkleri Türk ev mimarisindeki bahçe ya da avluya doğru bir çıkıntı yapan sofa köşkü/hayat köşklerine benzerliği ile de dikkati çekmektedir. Zira evlerin bir köşesinden çıkma yapan bu bölümlere köşk dendiği gibi, "tahtseki, seyirgah, sergah, mehtabiye" gibi isimlerle de anılmaktadır[43]. Bu benzerliğe en güzel örnek 1640 tarihli Topkapı Sarayı İftariye kasrı veya kameriyesi denen direkli tepelikli köşkte karşımıza çıkar[44]. Bu köşkler tıpkı hayat köşkleri gibi seyir yerleridir, güzel manzaraya açılırlar[45]. Mecidiye köprüsünün kitabe köşkü de kemerli büyük açıklıkları ile dış mekânla yakın ilişki içindedir.

34 Çulpan, 1968, 26.

35 Çulpan, 1975, 140.

36 Çulpan, 1975, 164-166.

37 İbrahimgil, 2012, 48.

38 İlter, 1978, 175-181; Tunç, 1978, 98-100; Çulpan, 1975, 62-63.

39 Çulpan, 1975, 110-111.

40 Tunç, 1978, 83-85; Çulpan, 1975, 116-119.

41 Çulpan, 1975, 134-135.

42 Tunç, 1978, 11.

43 Ögel, 1981, 228.

44 Ögel, 1981, 229.

45 Ögel, 1981, 229.

Edirne Mecidiye köprüsü kitabe köşkünün mermer cephe süslemeleri ve tonoz örtüsü içinde yer alan duvar süslemeleri yapıyı asıl özel kılan unsurlar arasında yer almaktadır. Barok ve Ampir üslubun su yapıları arasında, nadir örneklerinden biri olan Mecidiye köprüsü kitabe köşkü, ay-yıldız motifi, stilize akant yaprakları, "S ve C" kıvrımlar, servi ağacı, meyve kaseleri, tuğra ve Osmanlı armaları gibi bazı süsleme öğeleri ile söz konusu üslup özelliklerini üzerinde taşımaktadır.

Özellikle köşkün ön cephesinde eğrisel hatlı alınlığın ortasında ay-yıldız ve tuğra, yanlarda meyve kaseleri ile her iki köşede ve iki yan yüzünde, âlem, bayrak, kılıç, ok, ay-yıldız, müzik aletleri vb. 19. yüzyıl bezeme öğeleridir[46]. Sultan II. Mahmud döneminde Osmanlı armalarında da kullanılan ay-yıldız motifi bir Ampir dönem[47] özelliği olarak III. Selim'in son yıllarında başlamıştır. II. Mahmud döneminde ise devrin bir süsleme unsuru ve hükümdarlık imgesi haline gelmiştir. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz devirlerinde ise ay-yıldız motifi daha da yaygınlaşmıştır[48]. Bir imparatorluk ve saltanat sembolü olarak başta berat ve fermanlarda, daha sonra da askeri toplarda ve resmi binalarda olmak üzere dönemin mimari örneklerinde çokça kullanılmıştır[49]. Bu taş süsleme kitabe köşkünün diğer süslemeleri ve özellikle köprünün menba yönündeki ikinci ayağındaki boşaltma gözü üzerinde görülen ay-yıldız motifi ile de uyumlu olup dönemin zevkini yansıtmaktadır[50]. Tuğralı kitabe ya da tuğra kullanımı Batılılaşma Dönemi'nde, yine ampir üslupta yaygın olup mimaride özellikle de inşa kitabelerinde bolca karşımıza çıkmaktadır[51].

Örnekler incelendiğinde bir süsleme öğesi olarak ay-yıldız ve tuğranın daha çok çeşmelerde tercih edildiği dikkati çekmektedir. Örneğin, Arnavutköy İzzet Mehmed Paşa Çeşmesi (1791/1792) kitabesinde ay-yıldız ile tuğra[52], Tophane Bilal Ağa Çeşmesi (1796/1797) ve Kumkapı III. Selim Çeşmesi'nde (1799/1800) ise tuğra yanında bir ay-yıldız motifi yer almaktadır[53]. Sinop Şüheda/Şehitler Çeşmesinin (1858)[54] güney cephesinde kitabenin her iki yanında birer tuğra, ayna taşlarında ise ay-yıldız motifleri

46 Ödekan, 1993, 248.

47 Empire üslûbunun adı Fransa'da Napoleon'un kurduğu imparatorluktan gelmektedir. Türk sanatına XIX. yüzyılda girmiş olan bir Batı Avrupa sanat üslûbudur. Türk Empire Üslûbu ise, Osmanlı Devleti'nde çeşitli sahalarda yenilikler yapılmasının gerekli görüldüğü, III. Selim (1789-1807), II. Mahmud (1808-1839) ve Abdülmecid (1839-1861) dönemlerinde benimsenmiş ve âdeta devletin resmî üslûbu haline gelmiştir. Osmanlı mimarlığında kılıç, bayrak demetleri, müzik aletleri, vazo içinde çiçek, uçları sivriltilmiş akantus yaprakları, tüy, perde gibi öğeler şeklinde çokça görülür. Bk. Ödekan, 1993, 247-249; Eyice, 1995, 59-163.

48 Eyice, 1983, 46.

49 Eyice, 1983, 32.

50 Akçıl Harmankaya, 2018, 148-167.

51 Derman, 2002, 338.

52 Eyice, 1983, 45.

53 Eyice, 1983, 45.

54 Yazıcı Metin, 2021, 945-967.

dikkati çekmektedir. İstanbul-Eyüp Şeyh Murad tekkesinin (1752) dış avlu kapısı üstünde de yine ay-yıldız motifleri bulunmaktadır[55]. Ayrıca Sultan II. Mahmud'un türbesinin kubbe eteklerinde de kabartma şeklinde birer ay-yıldız süslemesi görülmektedir. Türbe kubbesinin üzerinde ise Sultan II. Mahmut'un saltanat sembolü haline gelen güneş sembolü şeklinde bir alem yer almaktadır. Kitabe köşkünün tonozu üzerinde varlığı bilinen alem ile benzerlik göstermekte olup banilerinin kişisel simgesi olarak dikkati çekmektedir.

Ayrıca, Milas Kadı Zâde Köprüsü (1878) kitabesinde[56] ve Edirne Gazi Mihal Köprüsü'nün (1420) tempan duvarları üzerinde bulunan ay-yıldız motifleri köprülerdeki güzel örnekleri arasındadır[57].

Mecidiye köprüsünün en özel kılan özelliği ise kitabe köşkünün tonoz iç yüzündeki Batılılaşma dönemine ait duvar resimleridir. Osmanlı mimarisinde18. Yüzyıl da ortaya çıkan duvar resimleri saray, kasır, köşk gibi sivil ve cami, türbe, tekke gibi dini yapılarda yaygın bir süsleme öğesi iken bir su yapısı olarak Mecidiye köprüsünün kitabe köşkü üst örtüsünde uygulanması özel bir örnektir.

18. yüzyılın değişen süsleme anlayışına uygun olarak Barok ve Rokoko üslubundaki motifler ile birlikte Ampir üslubunda mimari ve manzara resimleri ile karşılaşılmaktadır. Kuru sıva üzerine farklı renklerdeki boyalarla yapılmış ve Avrupa zevkini yansıtan perspektif ve ışık-gölge denemelerinin görüldüğü bu resimler, genellikle manzara tasvirleri ve mimari betimlemeleri içerir. Bir iki ender örnek dışında kesinlikle figür kullanılmamıştır. İstanbul, Anadolu ve Balkanlar da özellikle 19. yüzyıla ait sivil ve dini mimari örneklerinde çokça görülen bu resimler azınlık asıllı yerel ustalar ve yabancı ressamlar tarafından yapılmıştır[58].

Geç Dönem Osmanlı resimleri içinde en yaygın tema herhangi bir kenti ya da tanınmış bir yapıyı işaret etmeyen hayali/kurgusal doğa manzaralarıdır. Resimlerin büyük çoğunluğunda su öğesi (deniz, nehir ve dere kıyıları) ve buna bağlı kıyılar önemli rol oynar. Ayrıca bu doğa kesitlerinin içine mimari öğeler serpiştirilmiştir. Köşk, kasır, yalı, kule, ev ve çeşme gibi yapı türleri yeşil alana ve su kıyılarına dizilmiş öğeler olup bir şablon gibi birçok manzara resminde tekrarlanmıştır. Öyle ki bu manzaralar belli bir yere ait olmayıp, bazı yapılarda herhangi bir konut tipolojisine sokulamayacak kadar kurgusaldır[59]. Yapıların bazıları Sultan II. Mahmut dönemi ve Sultan Abdülmecit döneminin sahil köşklerinin prototiplerini yansıtmaktadır.

55 Eyice, 1983, 45.

56 Çulpan, 1975, 198, Levha: CXLIV, Res.122A1-122A2.

57 Akçıl Harmankaya, 2018, 8.

58 Batılılaşma dönemi Osmanlı duvar resimleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Renda, 1977; Renda, 1985, 1530-1534; Arık, 1976; Şahin Tekinalp, 2002, 440-447; Okçuoğlu, 2020.

59 Okçuoğlu, 2020, 54.

Kitabe köşkü tonozunda yer alan duvar resimleri de su kenarında manzara ve mimari tasvirleri, figürsüz betimlemelerdir. Belirli bir yapıya referans vermekten çok stilize mimari öğeler ve leke şeklinde ağaç betimlemeleri ile dönemin mimarisi tasvir edilmektedir. Manzara resimleri halk resmine uygun olarak naif karakterlidir. Bu duvar resimleri, banileri olan Sultan II. Mahmut ve Sultan Abdülmecit'in yaşadığı dönemin zevki ile dünya görüşlerini ve mimari tercihlerini yansıtan görsel süsleme unsurlardır. Stilize mimari öğeleri içeren figürsüz bu manzara resimleri renk, biçim gibi betimleme anlayışları yanında üst örtüde uygulanmış olmaları bakımından bazı cami ve şadırvan kubbeleri ile benzerlik göstermektedir. Bunlar arasında; Urla Kapan Camisi şadırvan kubbesi (1834)[60], Amasya Beyazıd Paşa Camisinin şadırvan eteği (1872)[61], Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisinin şadırvan kubbesi[62] (1875), İzmir Şadırvanaltı Cami, tonozlu geçiti ve şadırvan kubbesi (19. yy)[63], İstanbul Balat Yanbol Sinagoğu aynalı tonoz eteği[64] (19. yy) ile İstanbul Beyazıt yangın kulesi nöbet katı tonozu[65] (1899 sonrası) önemli örnekler arasındadır.

3. Sonuç

II. Mahmut döneminde inşasına karar verilip oğlu Sultan Abdülmecit döneminde tamamlanan Mecidiye köprüsü kitabe ve seyir köşkleri özel bir yere sahiptir. Edirne'de Seferşah Köprüsü, Saraçhane/Şehabeddin Paşa Köprüsü ve Ekmekçizade Ahmed Paşa Köprüsü kitabe ve seyir köşklerinden sonra mimari ve süsleme özellikleri bakımından en güzel örnekleri Meriç/Mecidiye Köprüsünde uygulanmıştır.

Barok ve Ampir üslubunda inşa edilen bu köşkler mermerdendir. Özellikle kitabe köşkü mimari kurgusunda ve cephelerinde bu üslupların karakteristik motiflerini yansıtması yanında, örtü sitemindeki tonozunun iç yüzeyinde Batılılaşma dönemi duvar resimleri ile yapı tipi ve dönemi için çok özel bir uygulamadır. Sultan II. Mahmud ve oğlu Sultan Abdülmecid'in sultani imgeleri olarak birer saltanat modası haline gelen bu bezeme unsurları dönemin zevkini yansıtmaktadır. Genellikle saray, konak, yalı, cami, türbe, şadırvan ve tekke gibi yapılarda görülen duvar resimleri ile ilk kez bir köprü kitabe köşkü gibi farklı bir yapıda daha karşılaşılmaktadır. Sanatçıları belli olmayan bu primitif resimlerin renk ve betimleme anlayışı ile bulunduğu yer ve çevresi arasında anlamlı bir ilişki ve uyum bulunmaktadır.

Sonuç olarak, Batılılaşma döneminde İstanbul boğazı kıyılarını süsleyen saray, köşk ve yalılar ile bunları betimleyen duvar resimleri ile Balkan Yarımadasının ve Edirne'nin en büyük akarsuyu olan Meriç nehri üzerinde ki bir köşk yapısının üst örtüsünde benzer zevk ve üslubu yansıtan resimlerle karşılaşılmaktadır.

60 Arık, 1976, 47-48.

61 Okçuoğlu, 2020, 103-104.

62 Tanman, 1993, 491-522.

63 Kuyulu, 1998, s.65; Kuyulu Ersoy, 2015, s.67-68.

64 Okçuoğlu, 2020, 54.

65 Okçuğlu, 2001, 117-122; Keskin, 2012, 37-38.

KAYNAKÇA

Akçıl Harmankaya, N. Ç. (2017). The Historical Stone Bridges In Edirne, *Turkish Art History Studies*, N.Ç. Akçıl Harmankaya-A. Denknalbant Çobanoğlu, (Ed.), İstanbul: Kitabevi Yayınevi, 73-106.

Akçıl Harmankaya N. Ç. (2018). Edirne Meriç/Mecidiye Köprüsü ve Üzerindeki Figürlü Taş Süslemeler, *Art-Sanat*, 10, 148-167.

Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası.

Arslan Çağlıkeçecigil, H. (2015). 18-19. Yüzyıllarda Meriç Nehri Üzerindeki Köprüler. Ş. Batmaz- Ö. Tok (Haz.), *Osmanlı Devleti'nde Nehirler ve Göller 1*, 529-544, Kayseri: Not Yayınları.

Aslanapa, O. (2013). *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul: Edirne Valiliği Kültür Yayınları.

Badi A. (2000). *Riyâz-ı Belde-i Edirne*, R. Kazancıgil, (Çev.), C.I, Edirne Valiliği Yayınları.

Badi Efendi, A. (2014). *Riyâz-ı Belde-i Edirne 20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si 1*, N. Adıgüzel-R. Gündoğdu, (Haz.), İstanbul: Trakya Üniversitesi Yayınları

Bayatlı, A. (2015). *Edirne Taş Köprüleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Canım, R. (1998). Edirne'nin Köprüsü Taştan, *Edirne: Serhattaki Payıtaht*, E. N. İşli-M.S. Koz, (Ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 381-387.

Canım, R. (2014). *Sultanların Şehri-Şehirlerin Sultanı Edirne Kitabı*, Edirne: Edirne Valiliği Yayınları.

Çulpan, C. (1968). Köprülerde Tarih Köşkleri, *Sanat Tarihi Yıllığı*, II, 1966-68, 24-35.

Çulpan, C. (1975). *Türk Taş Köprüleri (Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar)*, Ankara.

Derman, U. (2002). Tuğra, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 41, 336-339) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Erdoğan, M. (1963). Tarihi Köprülerimiz-Edirne Köprüleri, *Karayolları Bülteni*, 158, 24.

Eyice, S. (1983). Ay-Yıldız'ın Tarihi Hakkında, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih *Enstitüsü Dergisi*, 13, 32.

Eyice, S. (1994). Edirne-Mimari, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C.10, 431-442), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Eyice, S. (1995). Empire, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C.11, 159-163), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Gümüşsoy, E. (2015). 19. Yüzyıl Osmanlı Belgelerinde Meriç. Ş. Batmaz-Ö. Tok (Haz.) *Osmanlı Devleti'nde Nehirler ve Göller 1*, 625-641, Kayseri: Not Yayınları.

İbrahimgil, M. Z. (2012). Üsküp Fatih Sultan Mehmet Köprüsü-Taş Köprü/Vardar Köprüsü, *Motif Akademi Halk Bilim Dergisi*, 1 (Ocak-Haziran), Balkan Özel Sayısı I, 46-54.

İlter, F. (1978). *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*, Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü.

Keskin, M. Ç. (2012). On dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı İç Mekan Bezemesinde Beyaz Zemin Üzerine Siyah-Gri Kalemişi Uygulaması, *Sanat Tarihi Defterleri,* 15, 37-38.

Köylüoğlu, N. M. (2001). *Edirne'de Osmanlıdan Günümüze Su Yapıları*, Edirne: Türk Kütüphanecileri Derneği Edirne Şubesi.

Kuyulu, İ. (1998). İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi. N. Ülker (Haz.), *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Tebliğler*, 57-78, İzmir: Ege Üniversitesi İzmir Araştırma ve Uygulama Merkezi.

Kuyulu Ersoy, İ. (2015). İzmir'de Yerel ve Levanten Kültürün Duvar ve Tavan Resimlerine Yansıması. A. Doğanay (Ed.), *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Yazıları*, 59-81, İstanbul: Lale Yayıncılık.

Mansel, A. M. (1993). İlkçağda Edirne, *Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 21-37.

Meriç, R. M. (2013). Şehrin Hüznü Edirne'nin Tarihi ve Mimari Eserleri Hakkında, İstanbul: Edirne Valiliği Yayınları.

Okçuğlu, T. (2001). Beyazıt Yangın Kulesi'nin Gözetleme Katında Bulunan Duvar Resimleri, *Y*ıldız Demiriz'e Armağan, 117-122.

Okçuoğlu, T. (2020). *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.

Osman, T. R. (1927). Edirne Köprüleri, *Milli Mecmua*, 98, 1579-1580.Osman, R. (2013). Edirne Rehnüması (Edirne Şehir Kılavuzu), R. Kazancıgil (Çev.), İstanbul: Edirne Valiliği Yayınları

Osman T.R. (2015). *Milli Mecmua'daki Edirne Abideleri Yazıları*, R. Duymaz-Y. Topaloğlu, (Ed.), Edirne: Trakya Üniversitesi.

Ödekan, A. (1993). Ampir Üslubu, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (C.1, 247-249), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.

Ögel, S. (1981). Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtseki, *Sanat Tarihi Yıllığı,* IX-X, 227-239.

Özendes, E. (1999). *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Pekin F. ve H. F. (2008). Yılmaz, *Türkiye'nin Kültür Miras*ı 100 Köprü, İstanbul: NTV Yayınları.

Peremeci, O. N. (2011). *Edirne Tarihi*, Edirne: Bellek Yayınları.

Günsel, R. (1977). *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Renda, G. (1985). 19. Yüzyılda Kalem İşi, Nakış ve Duvar Resmi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, (C.4, 1530-1534), İstanbul: İletişim Yayınları.

Şahin Tekinalp, P. (2004). Batılılaşma Dönemi Duvar Resimleri, *Türkler Ansiklopedisi*, (C.15, 440- 447), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Tanman, B. (1993). Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanın Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı 'Osmanlı Dünyası' ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 491-522.

Tuncel, M. (2004). Meriç, İslam Ansiklopedisi, (C.29, 188-190), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

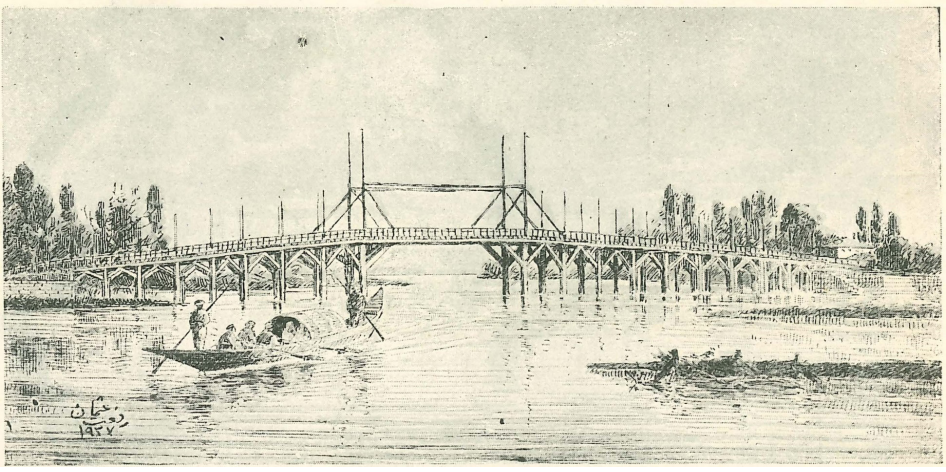
Tunç, G. (1978). *Taş Köprülerimiz*, Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü.

Yazıcı Metin, N. (2021). Arşiv Belgelerine Göre Sinop'taki Şüheda/Şehitler Çeşmesi, *Sanat Tarihi Dergisi*, 30/2, 945-967.

Edirne Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi, Dosya No: 1140.

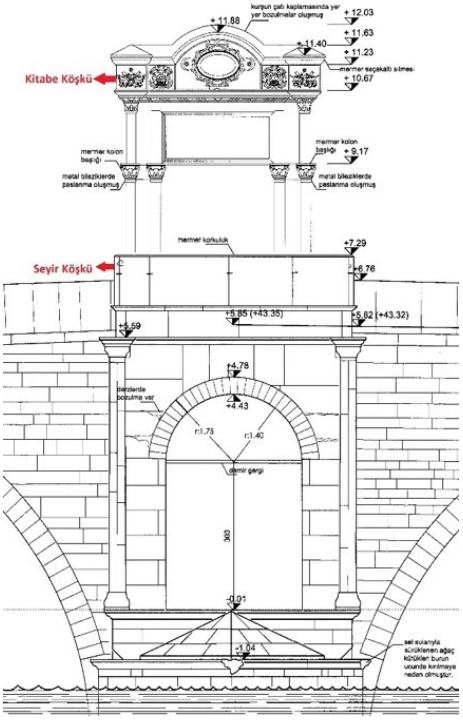
►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Fot. 1: Edirne Mecidiye köprüsü ve köprü köşkleri (N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2020)



Fot. 2: 1827 nehir taşkınında yıkılan ahşap köprü (Osman, 1927, 1580; Osman, 2013, 82)

Fot. 3: Kitabe ve seyir köşkleri (N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2018)

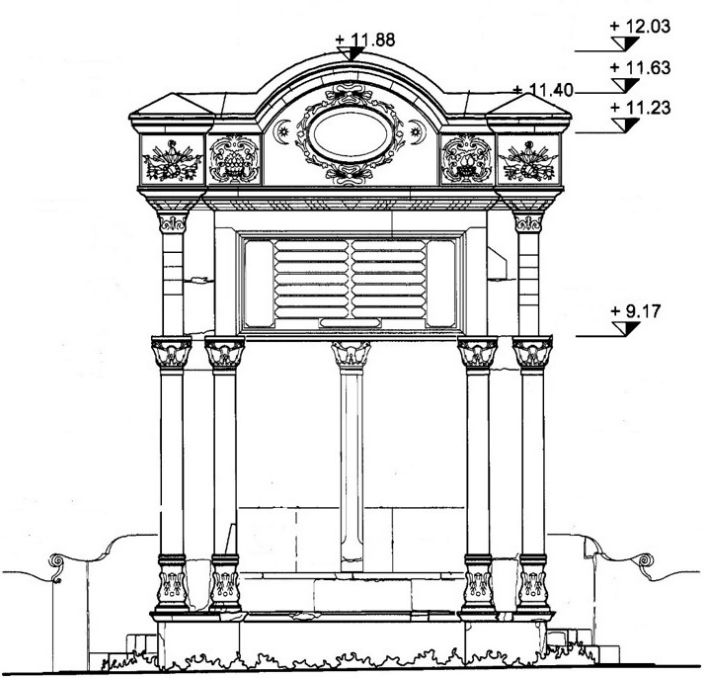


Çiz. 1: Seyir ve kitabe köşkü, 1/50 ön görünüş (EKVKK)

Fot. 4: Mermer kitabe köşkü ve kaidesi, (N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2020)

Fot. 5: Tonozun günümüze ulaşmayan alemi (E. Özendes, 84.)

Fot. 6: Kitabe köşkü, ön görünüş (N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2020)

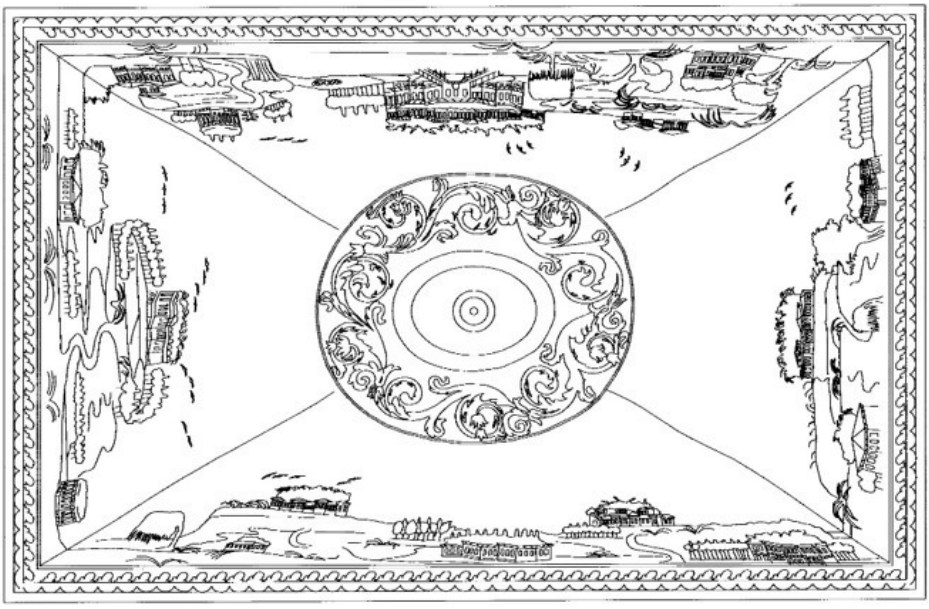


Çiz.2: Kitabe köşkü, 1/50 ön görünüş (EKVKK)

Fot. 7: Kitabe köşkü, alınlık ve 1966 tarihli kitabesi (N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2020)

Fot. 8: Kitabe köşkü tonoz iç yüzündeki duvar resimleri (N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2020)

Fot. 9: Kitabe köşkü tonoz iç yüzündeki duvar resimleri (N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2020)

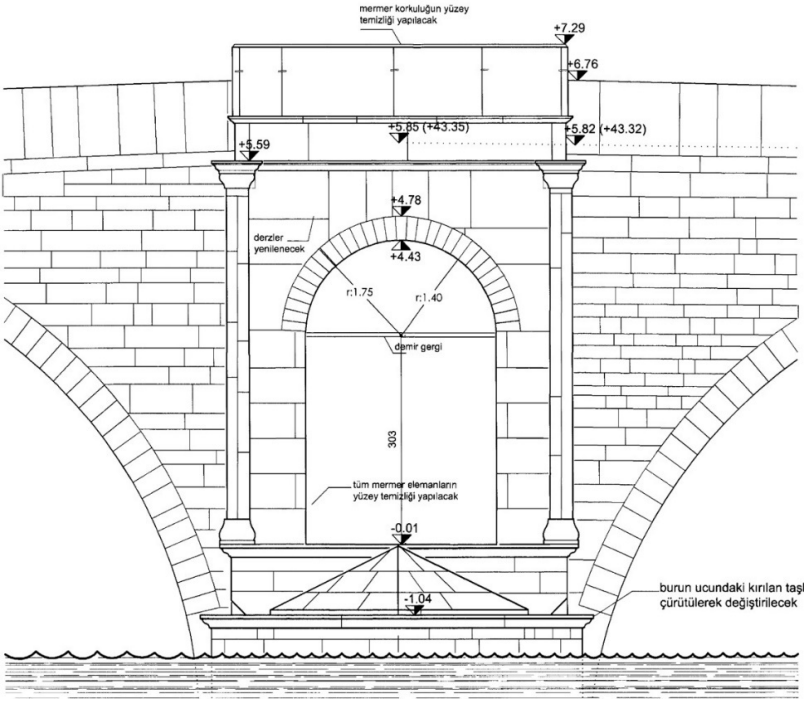


Çiz. 3: Kitabe köşkü tonoz iç yüzündeki duvar resimleri, 1/50 (EKVKK)

Fot. 10: Duvar resimlerinden detay (N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2020)

Fot.11: Duvar resimlerinden detay (N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2020)

Fot. 12: Seyir köşkü (N. Ç. Akçıl Harmankaya, 2018)



Çiz. 4: Seyir köşkü, 1/50 ön görünüş (EKVKK)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1148131
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1541-1561. Araştırma | *Research*

FATİH (İSTANBUL), ATİKALİ MAHALLESİ'NDEKİ BAZI ÇEŞMELERİN İHYASI

RESTORATION OF SOME FOUNTAINS IN FATIH (ISTANBUL), ATIKALI NEIGHBORHOOD

Sedat BAYRAKAL*

Öz

Temizlik ve ihtiyaç gidermede kullanılan çeşmeler, Türk kültüründe önemli yer tutan hayır eserlerindendir. Anadolu'da, Selçuklu döneminden günümüze kadar kesintisiz yapılan çeşmeler, modern şebeke hattının devreye girmesiyle ve kültürün değişimiyle artık yapılmaz olmuşlardır. Ait olduğu dönemin sanat zevkini yansıtmalarının yanında, sosyal hayatın da önemli buluşma noktaları arasında yer alırlar. Cami, konut gibi mimarlık anıtlarının duvarına, bir meydana, sokak veya caddenin köşesine konumlanan çeşmelerin, özellikle Osmanlı döneminde kesintisiz devam eden gelişimi, birçok araştırmacının bu eserleri ilgiyle takip etmesine yol açmıştır. Elbette sebil, sarnıç, su kemeri, bent, şadırvan, hamam gibi su yapıları da bulunduğu düşünülmekle beraber, bunlar içinde çeşmelerin ayrı bir yeri olduğu söylenebilir. İşleve yönelik kullanımı, cephe tasarımları, bezemeleri, birinci elden bilgi veren kitabeleriyle dönem özelliklerini yansıtan çeşmeler, bugün ne yazık ki hak ettiği ilgiyi görmemektedir. Birçoğumuzun önünden geçerken, sadece bakımsız ve ilgisiz demekle yetindiğimiz çeşmelerin, genellikle kaderine terk edildikleri herkesin malumu olsa gerektir. Bazı belediye, valilik gibi kurumların veyahut Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün zaman zaman yaptıkları restorasyon çalışmaları takdirle karşılanmaktadır. Ancak geçen zaman içinde, başta imar hareketleri, ilgisizlik ve diğer nedenlerle çok sayıda çeşmenin bugün mevcut olmadığı hatırlatılmalıdır. Bu yönüyle bakıldığında, İstanbul ili, Fatih ilçesi, Atikali Mahallesi'nde gerçekleştirilmek istenen restorasyon uygulamaları, ilgili Koruma Kurulu'nun bilimsel gerekçelere dayalı onayıyla hayata geçirilmek istenmektedir. İşte bu doğrultuda, bizim de Sanat Tarihçisi hassasiyetiyle, söz konusu çalışmalara katkı vermek amacıyla aşağıdaki metin kaleme alınmıştır. İlgili eserler Mustafa Ağa, Seyyid Ali Ağa, Mehmed Ağa, Gürcü Mehmed Paşa, Uzunköprülü Ali Efendi ve Balat çeşmeleridir. Çeşmelerin rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri bu rapor doğrultusunda hazırlanmaktadır. Önümüzdeki süreçte, restorasyon çalışmaları tamamlandığında ayrıca değerlendirilmeleri mümkün olabilecektir. Restorasyon çalışmaları başarıyla tamamlandığında ve ilgili kurumlar tarafından suyunun akıtılması sağlandığında, ilk yapıldıkları dönem kadar olmasa da çeşme etrafında şekillenen sosyal hayat yeniden can bulacaktır. Bu anlamda emeği geçen mimar, Belediye personeli, Koruma Kurulu çalışanlarına teşekkür borç bilinir. Ülkemizde yapılan bu tür koruma faaliyetlerinin artırılması, kamuoyu dikkatinin buraya çekilmesi, eskiye olan borcumuzun nispeten ödenmesi hususunda önemli bir gösterge olacaktır. Tabi burada birçok kereler gördüğümüz hatalı restorasyon uygulamalarının önüne geçilerek, örnek

* Prof. Dr., Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3727-1424 ♦ E-mail: sedat.bayrakal@hotmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 24.07.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 11.10.2022*

onarım faaliyetleri envanterine eklenecek bir çalışmaya imza atılmalıdır. Bu suretle, ülkemizin çeşitli kesimlerinde sayıları artan başarılı örneklerin daha sonra yapılacaklara emsal teşkil etmesini son derece önemli buluyoruz. Aşağıda kaleme alınan makalenin en önemli amacı da budur. Aksi takdirde, çalışmanın yeknesaklıktan kurtulması mümkün değildir.

Anahtar Kelimeler: *Çeşme, restorasyon, koruma, kitabe, Atikali.*

Abstract

Fountains, which are used for cleaning and meeting needs, are examples of charitable works that are prevalent in Turkish culture. Fountains, which have incessantly been built in Anatolia since the Seljuk period to the present, have become obsolete due to the introduction of modern water supply networks and cultural changes. They were important social meeting places as well as reflecting the artistic taste of the period to which they belong. The continuous development of fountains on the walls of architectural monuments such as mosques and residences, in a square, on the corner of a street or avenue, particularly during the Ottoman period, has drawn the interest of many researchers in these works. Of course, although water structures such as public fountains, cisterns, aqueducts, dams, fountains, and baths it can be said that fountains have a special place among them. Fountains, which reflect period characteristics through their functional use, facade designs, decorations, and inscriptions providing first-hand information, do not receive the attention they deserve today. Everyone must be aware that the fountains that most of us pass by are frequently abandoned to their fate, which can only be described as neglected and ignored. Some municipalities and institutions, such as the governor's office or the General Directorate of Foundations, are recognized for their restoration efforts. However, it should be noted that many fountains no longer exist due to zoning changes, indifference, and other factors. In this regard, it is desired that the restoration applications to be carried out in Istanbul province, Fatih district, Atikali Neighborhood, will be carried out with the approval of the relevant Conservation Board based on scientific reasons. The following text was written in this direction, with the sensitivity of an Art Historian, to contribute to the aforementioned studies. Related works are Mustafa Aga, Seyyid Ali Aga, Mehmed Aga, Gurcu Mehmed Pasha, Uzunkoprulu Ali Efendi, and Balat fountains. The survey, restitution, and restoration projects of the fountains are being prepared in line with this report. In the upcoming period, it will be possible to evaluate them separately when the restoration works are completed.

When the restoration work is completed and water is supplied by the relevant institutions, the social life centered on the fountain will be revived, though not to the extent that it was when it was first built. In this regard, we would like to thank the architects, municipal staff, and Conservation Board staff who contributed.

Increasing such preservation activities in our country, as well as drawing the attention of the public here, will be an important indicator of our ability to pay our debt to the past. Of course, faulty restoration practices, which we have seen a lot here, should be avoided, and a study should be conducted to add to the inventory of sample repair activities. In this regard, we believe it is critical that the growing number of successful examples in various parts of our country serve as a model for what will be done in the future. This is the primary goal of the article. Otherwise, it is not possible for the study to escape from the monotony.

Keywords: *Fountain, restoration, conservation, inscription, Atikali.*

GİRİŞ

Tarihi eserlere ait monografik ya da katalog türü çalışmalar, yani Sanat Tarihi'nin "klasik tür" diyeceğimiz çalışmaları, bu disiplinin gelişimine önemli katkı sağlayan temel araştırmalardır. Bunlar sayesinde karşılaştırmalar, değerlendirmeler yapıyor, savlar öne sürebiliyor, yayınları sağlam yere oturtuyoruz. Bir dönem, müze ya da türe ait monografik çalışmalar, eğer fazla iddialı sayılmazsa (ki bize göre değil) bugün yapılan sentezleme-değerlendirme-karşılaştırma-yorumlama türü eserlerin direği sayılabilir. Sanat Tarihi ilminin bugün geldiği seviye, köklerini bu tür çalışmalardan almıştır da diyebiliriz. Hemen her araştırmacının yolunun mutlaka söz konusu araştırmalardan geçtiğini gözlemliyoruz. Çünkü yorumlama, sentezleme, değerlendirme yetisinin oluşabilmesi zamana bağlıdır ve az önce "klasik tür" dediğimiz monografik çalışmaların yapılmasından sonraki süreçte kazanılan deneyimdir.

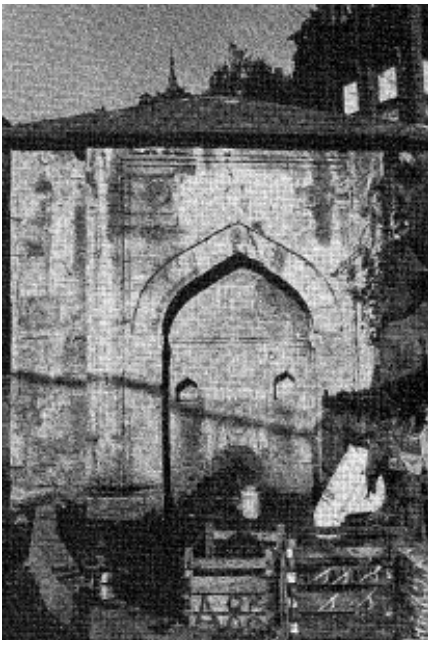
Yukarıda bahsi geçen araştırmalar kadar yoğun olmasa da meslektaşlarımızın, kendi içlerinde veya interdisipliner çerçevede gerçekleştirdikleri bir diğer çalışma sahası ise "konservasyon, rölöve, restitüsyon, restorasyon" uygulamalarına yönelik araştırmalardır. Bu araştırmanın konusunu da İstanbul Fatih, Atikali Mahallesi'nde bulunan çeşmelerden altısının restorasyonuna yönelik değerlendirme, saptama, tanıtım ve öneriler oluşturmaktadır. Tabi bu arada yayınlarda bazılarının eksik, bazılarınınsa olmaması nedeniyle, kitabeler de çözümlenmeye çalışılmıştır. Günden güne bu tür yayınların artmasını son derece önemsiyoruz. Çünkü ihya edilmeyen eserlerin zamanla ortadan kalkması nedeniyle, Sanat Tarihi arşivinin zayıflaması ve bazı eserlerin sadece kitaplara sıkışan birer objeye dönüşmesi riski, bu tür yayınların gereğini de ortaya koymaktadır[1].

1-MUSTAFA AĞA ÇEŞMESİ

Fatih, Atikali Mahallesi'nde, Saray Ağası ile Hasan Fehmi Paşa caddelerinin kesiştiği alandaki çeşme (Fot. 1-2), tapunun 1490 ada, 1 parseline kayıtlıdır. İstanbul II Numaralı Yenileme Alanları Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 11.02.2020 tarih ve 3784 sayılı kararıyla koruma grubu I olarak belirlenmiş, tapu kütüğünün beyanlar hanesine "koruma grubu" şerhinin işlenmesi ile bitki ve yüzey temizliğinin KUDEB denetiminde yapılabileceği, rölöve, restitüsyon projesi ile konservasyon raporu ve Sanat Tarihi raporu doğrultusunda müdahalelerin belirtildiği restorasyon projesinin hazırlanarak Kurul'a iletilmesi karara bağlanmıştır. Dört cepheli meydan çeşmesinin sonradan beton malzemeyle oluşturulan saçak hattı vardır. Yine son zamanların yapımı olduğu anlaşılan kırma çatı da betondandır. Düzgün kesme taşlarla yapılan eserin çeşitli kesimlerinde -küçük oranda olmakla birlikte- taş kaybı meydana gelmiştir. Bazı blok taşlar kırılmış, çatlamış, bazılarıysa yerlerinden düşmüştür. Kaybın çoğu, ön cephenin sol köşesinde toplanmıştır. Arka cephenin üst kesiminde yuvarlak kemerle sonlanan kontrol penceresi vardır. Pencerenin altındaki demir su borusu, bugün suyu akan çeşmenin şehir şebekesine bağlandığını kanıtlamaktadır.

1 Çeşmelerle ilgili görüşlerini paylaşmak suretiyle katkı ve yardım sunan Sayın Mimar Zeynep Rümeysa SALTABAŞ'a şükranlarımı sunarım.

Fot. 1: Mustafa Ağa Çeşmesi, genel görünüm.



Fot. 2: Mustafa Ağa Çeşmesi. (Egemen, 1993, 627, fot. 833).

Fot. 3: Mustafa Ağa Çeşmesi. (Rauf Tektaş)
AHISTFATI063 : https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/201370

Hasan Fehmi Paşa Caddesi'ne bakan ön cephe, dönem özellikleri taşıyan karakteristik bir çeşme cephesidir (Fot. 3). Düşey eksende üç bölüme ayrılan ön cephenin daha geniş tutulan orta kısmı, asıl çeşme unsurlarını barındıran bölümdür. Hafifçe dışa taşıntılı olan söz konusu bölümün dış köşelerinde, kum saati şekilli altlık ve başlığı olan sütunçeler yükselmektedir. Gemi teknesi sivri kemerli niş, sade silmelerle kuşatılmış durumdadır. Kemer köşeliklerindeki gülbezeklerin içine yaprak motifleri kabartılmıştır. Benzer bir kabara kemerin tepe noktasında da mevcuttur. Kemerin tepe noktası ve kemer köşeliklerine yerleştirilen gülbezek ve kabara gibi bezeme unsurları, Osmanlı çeşmelerinde bolca örneği görülen uygulamalardandır. Ayna taşı, gövdenin kesme taş malzemesine karşılık mermerdendir. Bu özellik de Osmanlı çeşmelerinde uygulama sahası bulan çeşitlilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayna taşının alt kesimine modern musluk takılmıştır. Bursa kemeri silmeli düzenleme içinde yer alan musluğun iki yanında simetrik konumlandırılmış birer servi, bu iki kutsal ağacı üstte ortalayan rozet yer almaktadır (Fot. 4). Rozetin içi, kitabenin iki yanındakiler gibi katmanlar hâlinde yerleştirilmiş yapraklarla doldurulmuştur. Tek sıralı palmet şeridi, ayna taşının en üst sırasını boydan boya dolanmaktadır. Ayna taşının üst hizasının iki yanına sivri kemerli birer kupalık/bardaklık açılmıştır. Nişin iki yanında, zemin seviyesinde bulunan blok taşlar, dinlenme sekisi olarak bilinen unsurlardır. Söz konusu sekiler aynı zamanda, su kabının geçici olarak koyulduğu yerler olarak da bilinir. Bugün yükselen yol zemini nedeniyle alt kotta kalan teknenin, sonraki dönemde elden geçtiği anlaşılmaktadır.

Fot. 4: Mustafa Ağa Çeşmesi, niş.

Alınlıkta, dört kartuşa yazılmış iki satırlık mermer kitabe yer almaktadır (Fot. 5). Talik hatla hakkedilmiş harfler sonradan siyaha boyanmışlardır. Düz cetvel çekilen kartuşların yan kenarları dilimli verilmiştir. Kitabeden, çeşmenin Edirne Saray Ağası Mus̱tafa Ağa tarafından *H.1092* / **M.1681** yılında yaptırıldığı öğrenilmektedir. Kitabenin Osmanlıca ve Latinize edilmiş basit çevriyazılı şekli aşağıda verilmiştir[2]:

صاحب الخيرات اغای سرای ادرنه / مصطفی اغا یه رحمت ایده ربّ کائنات

Mustafa Ağa'ya rahmet ide Rabb-i kâinât / Sâhibü'l-hayrât Ağa-yı Sarây-ı Edrene

نوش ایدن در بو اثر اتمامنك تاریخنی / چشمهٔ پاك مصفّا بی بدل ماء حیات

Çeşme-i pâk-i musaffâ bî-bedel mâ-i hayât / Nûş iden der bu eser-i itmâmının târîhini

سنه ۱۰۹۲

sene 1092

2 Kitabede geçen bazı kelimeler ve anlamları: *nûş iden:* içen; *çeşme-i pâk-i musaffâ:* arıtılmış temiz çeşme; *mâ-i hayât:* hayat suyu.

Fot. 5: Mustafa Ağa Çeşmesi, yapım kitabesi.

Çeşmenin ihyası için eksik olan taşlarının tamamlanması, arka ve ön cephenin sağ kesimindeki duvar ve demir parmaklıkların, sağ yan cephedeki demir parmaklığın kaldırılması gerekmektedir (Fot. 6-7). En azından korunması gerekli taşınmazın cepheleriyle bağlantılarının kesilmesi son derece önemli bir husustur. Bunun için ilgili Kurul'un onayı alınmalıdır. İbrahim Hilmi Tanışık ve A. Egemen'in verdiği fotoğraflarda[3], ayrıca 1997 tarihini taşıyan 3 nolu fotoğrafta, çeşmeye fiziki müdahalede bulunan herhangi bir yabancı unsurun olmadığı açıkça görülmektedir. Az önce bahsedilen fotoğraflarda bugünkü taş kayıplarının olmadığı gözlenmektedir. Sağlam olan taşların değiştirilmemesi, aşınan, çatlayan ve bugün kaybolan taşların yenileriyle değiştirilmesi; bu haller dışında taş değişimine gidilmemesinin, en uygun koruma yöntemlerinden birisi olduğu unutulmamalıdır. Uygun bir kesime, çeşmeyi tanıtıcı-bilgilendirici levha asılması yerinde olacaktır. Çatıyı kaplayan taş blokların gözden geçirilerek sağlamlaştırılması, yalıtım çözümlerinin hayata geçirilmesi gerekmektedir.

Fot. 6-7: Mustafa Ağa Çeşmesi'ne müdahale eden duvar ve demir parmaklıklar.

3 Tanışık, 1943, 91, alttaki fotoğraf; Egemen, 1993, 627, fot. 833.

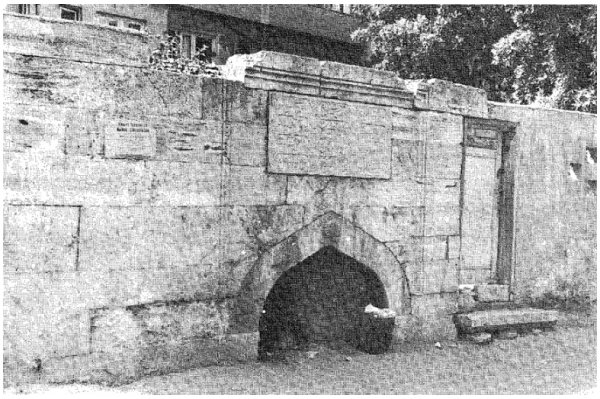
2-SEYYİD ALİ AĞA ÇEŞMESİ

Fatih ilçesi, Atikali Mahallesi'nde, Beyceğiz Fırını Sokak'ta yer alan çeşme, tapunun 1349 ada, 69 parseline kayıtlıdır. Şeyhülislam İbrahim Efendi Mezarlığı'nın önündeki çeşme, bu mezarlık duvarının bir kısmını oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır (Fot. 8).

Fot. 8: Seyyid Ali Ağa Çeşmesi, genel görünüm.

Çeşmenin banisi Seyyid Ali Ağa'nın mezar taşı da bu mezarlıktadır. Çeşme gövdesiyle mezarlık duvarının malzeme farklılığı dikkati çekmektedir. Mezarlık duvarının farklı kesme taşları ve aradaki derz dolgusu, söz konusu duvarın sonradan yapıldığını göstermektedir. Ayrıca, çeşmenin sol yan kanadının simetriği olan sağ kanattaki duvarın bugün için mevcut olmayışı da aynı kanıyı güçlendirmektedir. Çeşme saçak hattının sağ tarafa doğru tek taş sıralı devam ettiği, alt kesimin ise malzeme ve doku farklılığı yaratarak, sonraki müdahaleyi bir kez daha gözler önüne serdiği görülmektedir. Bu durumda, çeşme sağ kanadının küfeki taşlarının değiştirildiğini kabul etmek gerekmektedir. A. Egemen'in 1973 yılına ait olduğunu belirttiği fotoğrafında, yukarıda ifade ettiğimiz duvar parçasındaki değişim net olarak görülmektedir. Çeşmenin küfeki taş sıraları sağa doğru, bir başka deyişle mezarlık girişine doğru devam etmektedir. Ayrıca mezarlık giriş açıklığının lentosunun da bugün mevcut olmadığı net olarak anlaşılmaktadır (Fot. 9). Yaklaşık 50 yıl önce çekilen fotoğrafta, çeşmenin bugünkü gibi kemer üzengi hattından aşağısının toprağa gömülü olduğu görülmektedir. Bir başka fotoğrafta ise mezarlık duvarının ne bugünkü gibi yeni taş örgüye ne de A. Egemen'in fotoğrafındaki (Bk. fot. 9) gibi aynı dokuya sahip olduğu seçilmektedir (Fot. 10). Söz konusu duvar, gelişigüzel örülmüş bir

dokuya sahiptir. 10 nolu fotoğrafın tarihi olmamakla beraber, A. Egemen'in 1973 tarihli fotoğrafından daha eski olduğunu zannediyoruz. İ. H. Tanışık, fotoğraf vermemekle beraber 1943 yılında yayımlanan çalışmasında, "Yarıya kadar toprağa gömülmüş, harap ve metruk bir haldedir." demektedir[4]. Bu görüntünün, tarihi eserlerin görünümlerini etkileyen/değiştiren/müdahale edilen durumlarına bir örnek olduğunu kaydediyoruz.



Fot. 9: Seyyid Ali Ağa Çeşmesi (Egemen, 1993, 122, fot. 154)

Enine gelişim gösteren çeşme gövdesinin dikine silmelerle çevrelenmiş orta kesimi, asıl çeşme unsurlarını barındıran kesimidir. Alınlıktaki kitabenin alt kesiminde, gemi teknesi sivri kemerli niş yer almaktadır. Kemerin kilit taşı üzerine kabara yerleştirilmiştir. Kemerin üzengi hattından aşağısının bugünkü yol kotunun altına gömülmesinden dolayı musluk ve tekne bölümleri hakkında fikir edinilememektedir.

Fot. 10: Seyyid Ali Ağa Çeşmesi.
(İstanbul IV Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi)

4 Tanışık, 1943, 324, no: 360.

Çeşmenin, alınlıktaki altı beyitlik tâlik hatlı yapım kitabesine göre *H.1113*/**M. 1701-1702** yılında, -"ba'de'l-vefât" ifadesine dayanarak Seyyid Ali'nin vefatından sonra-yaptırıldığı öğrenilmektedir. Kitabenin şiiri Müstakîm mahlaslı bir şaire aittir. Kitabe zemini zarif yaprak ve çiçeklerle tezyin edilmiştir. Metnin Latin harfli basit çevriyazısı şöyledir (Fot.11)[5]:

روحنه سيّد على فاضلك / ياپديلر بو چشمه يى بعدالوفات

Yapdılar bu çeşmeyi ba'de'l-vefât / Rûhuna Seyyid Alî-i Fâzıl'ın

اولدى جارى عالمه ماء طهور / منبعى حشره دك بوله ثبات

Menba'ı haşre dek bula sebât / Oldu cârî âleme mâ-i tahûr

آب كوثردن نشاندر گوييا / صاحبنه وره حق فوز و نجات

Sâhibine vire Hak fevz ü necât / Âb-ı Kevser'den nişandır gûyiyâ

حق بو كيم عين حياتك عينى در / عين جنتده بوله عين الحيات

Ayn-ı cennetde bula aynü'l-hayât / Hak bu kim ayn-ı hayâtın aynıdır

جدّ والاسى شفاعت ايليوب / ايچه حوضندن شراب طيبات

İçe havzından şarâb-ı tayyibât / Cedd-i vâlâsı şefâat eyleyüb

مستقيما ياز آنك تاريخنى / چشمه سيّد على عين الحيات سنه ١١١٣

Çeşme-i Seyyid Ali aynü'l-hayât sene 1113 / Müstakîmâ yaz ânın târîhini

Fot. 11: Seyyid Ali Ağa Çeşmesi, yapım kitabesi.

5 Kitabede geçen bazı kelimeler ve anlamları: *fazıl:* erdemli; *ba'del:* sonra; *cârî:* akan; *mâ-i tahûr:* dinî temizlikte kullanılan su; *haşr:* kıyamet; *âb-ı Kevser:* cennetteki Kevser Irmağı'nın suyu; *gûyiyâ:* güya, sanki; *necât:* kurtuluş; *aynü'l-hayat:* hayat çeşmesi, 'ab-ı hayat; *havz:* havuz; *tayyibât:* iyi ve güzel işler.

Çeşmenin başarılı bir restorasyon projesinin hazırlanabilmesi için şunlara dikkat edilmelidir. Cephenin sağ ve sol kanatları arasındaki asimetrik görüntü, yıkılan sağ kanat duvarının yerine bugünkü yeni duvarın örülerek malzeme farklılığı yaratılmasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda Şeyhülislam İbrahim Efendi Mezarlığı'nın duvarını oluşturan bu örgünün, yukarıda, çeşme duvarında olduğu gibi küfeki taşından oluştuğu söylenmiş ve buna bir kanıt olarak A. Egemen'in 1973 tarihli fotoğrafı gösterilmişti. Restorasyon esnasında bu durum göz önüne alınabilir. Mezarlık girişine yakın söz konusu duvarın kaldırılarak küfeki kesme taşların örülmesi tercihe bağlıdır. Çünkü böylesi bir uygulamada, sonradan yapılmış olsa bile duvarın bir kısmının yıkılması tartışılabilir bir konudur. Bu hususta, ilgili Koruma Bölge Kurulu'nun önerileri de dikkate alınmalıdır.

Kaplaması aşınan, kırılan kesimlerdeki kesme taşlar yenileriyle değiştirilmeli, zorunlu olmadıkça taş değişimine gidilmemelidir. Uygun görülen bir yere, çeşmeyi tanıtan-bilgilendiren levha asılması uygun olacaktır.

3-MEHMED AĞA ÇEŞMESİ

Fatih Çarşamba'da, Atikali Mahallesi'nde, tapunun 1369 ada, 2 parseline kayıtlı çeşme; cami, tekke, türbe, çifte hamam, medreseyle birlikte külliyenin bir parçasıdır. Medrese ve tekke bugün mevcut değildir. Camide yer alan kitabe H. 993 / M. 1585 tarihini taşımaktadır[6]. İstanbul II Numaralı Yenileme Alanları Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 04.02.2020 tarih ve 3777 sayılı kararıyla çeşmenin koruma gurubu I olarak belirlenmiştir.

Fot. 12: Mehmed Ağa Çeşmesi, genel görünüm.

6 Gündüz, 2003, 431.

Cami avlu batı duvarının kuzey kesimindeki çeşmenin bugünkü görünümü itibariyle yenilendiği anlaşılmaktadır (Fot. 12). Mehmed Ağa Camii'nin onarımda olduğunu gösteren 15.08.1958 tarihli fotoğrafta, çeşmenin bugünkü görünümde olduğu söylenebilir. Çeşme unsurları, duvar dokusu ve saçak hattı incelendiğinde, bugünden farklı olmadığı görülecektir (Fot. 13). Sadece kapsamlı olmayan konservasyon çalışması yapıldığı anlaşılmaktadır.

Fot. 13:
Mehmed Ağa Çeşmesi, genel görünüm. (Halûk Doğanbey) (https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/79415)

Gerek niş dip duvarındaki mermer üzerine kabartılmış bezemeler gerek betondan saçak hattı gerekse de aynı duvarı paylaşan avlu girişi kemerinin bozuk formu, 1585 tarihini taşıyan bir külliyenin parçası olmaktan uzaktır. Cephenin düzensiz örülmüş kaplama taşları ve özensiz görünümlü derzleri de sonraki onarımlara ait uygulamalardandır. Söz konusu uygulamalar bunlarla sınırlı değildir. Alınlıktaki kitabe panosu olduğunu tahmin ettiğimiz kesime, üzeri yazısız dikdörtgen mermer blok yerleştirilmiştir. Bu mermer blok, niş kemerinin tepe noktasını acemice kesmektedir. İki mermer parçadan oluşan niş dip duvarının alttaki parçasında ayna taşı yer almaktadır. Ayna taşında bulunan musluk bugün için mevcut olmayıp, vaktiyle takılı olan lüle delikleri görülebilmektedir. Ayna taşının alınlığında ve dikdörtgen çerçevesinin dört köşesinde, dilimli çubuklardan oluşan ışınsal düzende bezemeler mevcuttur. Dikdörtgen teknenin merkezinde oval biçimli gider yeri göze çarpmaktadır (Fot. 14). Çeşmenin arka cephesinde, cami avlusuna bakan bir niş daha açılmıştır. Nişin yüksekliği oldukça sınırlıdır (Fot. 15).

Fot. 14-15: Tekne ve ayna taşı (solda); arka cephedeki tuğla kemerli niş.

Mehmed Ağa Çeşmesi'nin külliyenin ilk yapılarından biri olduğu düşünülecek olursa, bezeme unsuru, formu ve duvar örgüsü itibariyle bugünkü görünümünü son yıllarda aldığı, ilk çeşme formundan uzaklaşıldığı açıkça kabul edilebilir.

Günümüzdeki görünümünü ilk yapıldığı dönemden çok sonraları aldığı anlaşılan çeşmede, başta niş dip duvarı olmak üzere genel bir yüzey temizliğine ihtiyaç bulunmaktadır. Gelişigüzel yapılmış derzlerin onarımlarla yenilenmesi daha sağlıklı olacaktır. Çeşmenin uygun bir kesimine, tanıtım-bilgilendirme levhası asılması, tarihi eser-insan yakınlaşması adına atılacak önemli bir adım olarak görülmektedir. Suyu akıtılmak isteniyorsa, ayna taşına lüle takılmalıdır. Mevcut görünümü, fazla müdahaleye gerek duyulmaksızın yapılacak bir restorasyon uygulamasına işaret etmektedir.

4-GÜRCÜ MEHMED PAŞA ÇEŞMESİ

Fatih ilçesi, Hırka-i Şerif Mahallesi'nde 2164 ada, 16 parsele kayıtlıdır. Çeşme, İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 24.06.1992 tarih ve 3824 sayılı kararıyla tescil edilmiş; İstanbul IV Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 10.07.2015 tarih ve 3710 sayılı kararıyla koruma grubu I olarak belirlenmiştir. Küfeki taşından yapılan çeşme, bugün iki bina arasında kalmış, arka cephesi bir başka bina tarafından kuşatılmıştır (Fot. 16). Yol zeminin yükselmesinden dolayı kemer üzengi hattından aşağısı yol seviyesinin altında kalmıştır. 30.07.1974 tarihli fotoğrafta, çeşme zemini yine yol kotunun altında kalmakla beraber, çeşmenin daha çok meydanda olduğu fark edilmektedir. Ayrıca çeşmenin gerisinde, ahşap iki katlı evlerin varlığı da dikkat çekmektedir (Fot. 17).

Fot. 16: Gürcü Mehmed Paşa Çeşmesi, genel görünüm.

Fot. 17: Gürcü Mehmed Paşa Çeşmesi, genel görünüm. (30.07.1974)
(İstanbul IV Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi)

İ.H. Tanışık'ın fotoğrafında da çeşme nişinin bu kesiminin yol seviyesinden altında kaldığı, aynı fotoğrafta, saçak silmelerinin sağlam olduğu görülmektedir[7]. Çeşme,

7 Tanışık, 1943, 70, üstteki fotoğraf.

cepheden öne çıkıntı yapan iki yan kanada sahiptir. Bu kanatlar, ortadaki asıl çeşme bölümünün içerlek kalmasına neden olmuştur. Saçak hattı silmeli bir frizden meydana gelmiştir. Ön kesimi kazıma tekniğiyle bezenen tekne kırıktır. Biri teknenin içine, diğeri sağ yanına gelişigüzel bırakılmış iki kesme taş parçası çeşmeye ait olmalıdır. Profilli taşların, çeşmenin saçak hattındaki taş profiliyle aynı olması, buradan düştüğünü göstermektedir. A. Egemen'in 1972 tarihli fotoğrafında, mermerden ayna taşı görülmektedir[8]. Bu fotoğrafta teknenin bugünküne göre alt seviyede kalması, günümüzde görülen teknenin sonradan konumlandırıldığını göstermektedir. Yol seviyesinin yükselmesinden dolayı yeni kullanımlar için tekne ihtiyacı doğduğu ve bu uygulamanın gerçekleştirildiği anlaşılıyor. Bir başka fotoğrafta, teknenin sağlam olduğu, yine çeşmeye ait dört blok taş parçanın tekne içine yerleştirildiği görülmektedir[9] (Fot. 18).

Fot. 18: Gürcü Mehmed Paşa Çeşmesi, genel görünüm. (Ak, 2003, 510.)

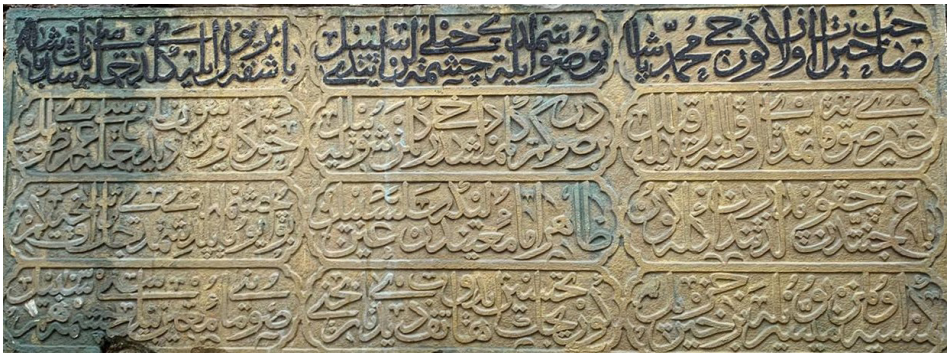
Alınlıkta on iki kartuş içine alınmış altı beyitlik sülüs hatlı yapım kitabesine göre çeşme (Fot. 19)[10], Gürcü Mehmed Paşa tarafından *H.1035* / **M. 1625-1626** tarihinde (ebced hesabına göre) yaptırılmıştır[11]. Şairi Hâtif'tir:

8 Egemen, 1993, 579, fot. 759.

9 Fotoğraf için bk. Ak, 2003, 510.

10 Kitabede geçen bazı kelimeler ve anlamları: *kâl:* söz, laf; *kîl:* söz, kelâm; *tavîl:* uzun; *lîk:* lâkin; *müyesser:* nasip olan; *cezîl:* çok, bol; *tahsîn:* takdir etme, övme.

11 Gürcü Mehmed Paşa'nın aynı yıl (18 Şevval 1035/13 Temmuz 1626) idam edildiği kayıtlıdır. Hayatı hakkında daha fazla bilgi için bk. Ak, 2003, 510.



Fot. 19: Gürcü Mehmed Paşa Çeşmesi, yapım kitabesi.

صاحب خيرات اولان كرجى محمّد پاشا / بو صو ايله شمدى خيلى چشمه لر ايتدى سبيل
Bu su ile şimdi hayli çeşmeler itdi sebîl / Sâhib-i hayrât olan Gürci Mehemmed Paşa

باشقه بر يول ايله كلدى جمله سى باشدن باشا / غيرى صويه قاتمدى تا اولميه قال ايله قيل
Gayrı suya katmadı tâ olmaya kâl ile kîl / Başka bir yol ile geldi cümlesi başdan başa

بر صودر كيم كلممشدر داخى كلمز شويله بيل / حق اكا ويرسون ديديلر جمله سى عمرى طويل
Hakk âna virsün didiler cümlesi ömr-i tavîl / Bir sudur kim gelmemiştir dahi gelmez şöyle bil

باغ جنّتدن چقوپدر لذتندن اكله كور / ظاهرا ماء معيندر ليكه عين سلسبيل
Zâhirâ mâ-i ma'în-dir like 'ayn-ı selsebîl / Bâğ-ı cennetden çıkupdur lezzetinden anla gör

بو ايو چشمه ياپلدى شمدى جك او شيه كيم / كمسيه اولمز ميسّر بويله بر خير جزيل
Kimseye olmaz müyesser böyle bir hayr-ı cezîl / Bu eyü çeşme yapıldı şimdicek o Şeyh'e kim

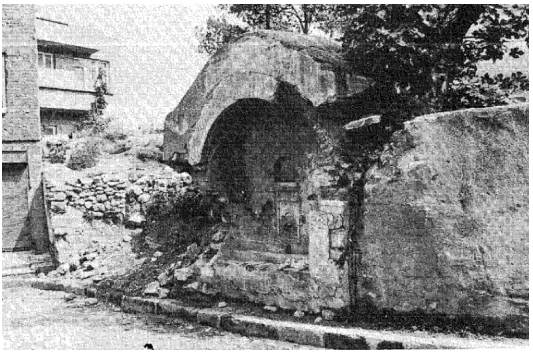
كوريجك تحسين ايدوب هاتف ديدى تاريخنى / صوينى ماء معين بيل چشمه سنى هم سبيل
Suyunu mâ-i ma'în bil-çeşmesini hem sebîl / Göricek tahsîn idüp Hâtif didi târîhini

Çeşmenin ihyası için şu hususlara dikkat edilmesi tavsiye olunur. Restorasyon sırasında, tekne içindeki profilli taşın saçak hattında kullanılmak üzere değerlendirilmesi düşünülmelidir. Kırık teknenin eksik kısmının tamamlanması önem arz etmektedir (Bk. fot. 16). Binalar arasında kaldığından bugün göremediğimiz arka cephede yapılacak kapsamlı incelemeden sonra eğer varsa eksik taşların tamamlanması gerekmektedir. Çatı ve tamamlanan taşların derz uygulamaları, iyi bir yalıtım sağlayacak şekilde yapılmalıdır. Cephe ve çatıdaki yabani bitkiler temizlenmelidir. İlgili yere, tanıtım-bilgilendirme levhası asılması yerinde olacaktır.

5-UZUNKÖPRÜLÜ ALİ EFENDİ ÇEŞMESİ

İstanbul Fatih'te, Balat Semti Mismarcı Sokak'ta yer almaktadır (Fot. 20). 1913 ada, 177 parselde bulunan, terkedilmiş ve bakımsız bırakılmış çeşmenin bir kısmı, bugün yükselen zemin kotu altında kalmıştır. Sıvaların büyük çoğunluğu dökülmüş, bu sıva tabakasının altından taş ve tuğladan oluşan almaşık duvar örgüsü çıkmıştır. Tekne ve lüle kayıptır. Sivri kemerli nişin dip duvarında, lülenin bağlandığı oluk görülmektedir. Kitabenin düşey eksenindeki hafif dikdörtgen çökertmeye, bugün mevcut olmayan ayna taşının yerleştirildiği anlaşılmaktadır. A. Egemen'in 1973 tarihli fotoğrafında ayna taşı ve teknenin kısmen sağlam durumda olduğu gözlenmektedir (Fot. 21). Aynı fotoğrafta, sıva tabakalarındaki tahribatın nispeten daha az olduğu saptanmaktadır. Bugünkü yol zeminiyle, vaktiyle mevcut teknenin alt kenarı hemen hemen aynı kotta olmalıydı. Niş yan duvarlarındaki tahribatın fazla olduğu dikkati çekmektedir. Çeşme soldan modern bir merdivene, sağdan avlu duvarına yaslanmaktadır.

Fot. 20: Uzunköprülü Ali Efendi Çeşmesi cepheden genel görünüm.



Fot. 21: Uzunköprülü Ali Efendi Çeşmesi, (Egemen, 1993, 123, fot.156.)

Niş dip duvarının üst kesimindeki mermer kitabe iki bölümü ihtiva etmektedir (Fot. 22). Üstteki celî sülüs kitabe Arapça ayet-i kerime, alttaki talik hatlısı ise yapım kitabesidir. Üç satırlık nesir kitabede, itibarlı tüccarlardan hayırlar sahibi Uzunköprülü Ali Efendi'nin eşi Âişe Eşref Hanım'ın ve tüm îman sahiplerinin ruhlarına Fâtiha isteği vardır[12]. Çeşmenin yapılış tarihi *Şaban 1343*/**Şubat 1925**'tir. Aynı yıl Rûmî takvimle *Şubat 1341* olarak da verilmiştir.

12 Kitabede geçen bazı kelimeler ve anlamları: *tüccar-ı mutebere:* güvenilir, itibarlı tüccar; *halile:* eş, zevce; *kâffe:* hep, bütün, cümle; *ervâh:* ruhlar.

وَ سَقٰيهُمْ رَبُّهُمْ شَرَاباً طَهُوراً [13]

تجار معتبره دن صاحب الخير اوزون كوپريلى على افنديڭ

Tüccâr-ı mu'tebereden sâhibü'l-hayr Uzun Köprülü 'Ali Efendi'nin

حليله سى مرحومه عائشه اشرف خانمك و كافهٔ اهل ايمانك

halîlesi merhume Âişe Eşref Hanım'ın ve kâffe-i ehl-i îmanın

في شعبان سنه ١٣٤٣ ارواحنه الفاتحه فى شباط سنه ١٣٤١

fî Şubat sene 1341 ervâhına el-Fâtiha fî Şâban sene 1343

Fot. 22: Uzunköprülü Ali Efendi Çeşmesi, yapım kitabesi.

Bugün bir kısmı mevcut olmayan nişin sivri kemeri tamamlanmalıdır. Kemer örgüsü, ilk eserdeki gibi önce tuğladan örülüp sonra üzerinin sıvanması esasına dayanmalıdır. Çeşmenin eksik olan niş yan duvar örgüsünün tamamlanıp sıvanması önem arz etmektedir. İlaveten, ayna taşının içinde kalan iki oluğun yanlarındaki yanal hat izleyen eksik taş ve tuğlalar da aynı malzemeyle tamamlanmalıdır. Eğer suyu akıtılmak isteniyorsa, bugün mevcut olmayan mermer ayna taşı ile teknenin (yalak) yeniden yapılması gerekmektedir. Bu aşamada elde mevcut tek görsel veri sunan A. Egemen'in fotoğrafından (Bk. 21 nolu fot.) yararlanılmalıdır. Ayrıca, musluğunun (lüle) da takılması bu projeye dahil edilmelidir. Gövdede mevcut çatlaklar dikkatle takip edilerek kapatılmalı, özellikle niş içindeki is tabakalarıyla cephenin üst kesimi ve depo

13 Kur'ân, İnsân, 76:21: "Rableri onlara tertemiz bir içecek verir."

üzerindeki yabani otlar temizlenmelidir. Çeşmenin uygun bir kesimine, doğa şartlarına uygun malzemeden yapılmış tanıtım-bilgilendirme levhası asılması, yöre halkının ve gelip geçenin bilgilendirilmesi adına önemlidir.

6-BALAT'TA BİR ÇEŞME

Fatih ilçesi, Balat Mahallesi'nde, Mehmed Ağa Hamamı Sokak'ta, tapunun 1790 ada, 56 parseline kayıtlıdır. Adı ve yapım tarihi bilinmeyen çeşme, Osmanlı dönemi özellikleri taşımayan yozlaştırılmış formlarıyla karşılaşılan bir eserdir (Fot. 23). Cepheleri kaplayan kıtıklı harç sıva son dönemlerin uygulamasıdır. Köşe çeşme tipinde, prizmatik dikdörtgen gövdelidir. Klasik formda bir çeşmede kemerli olması beklenen nişin, üçgen şekille sonlandığı dikkati çekmektedir. Niş dip duvarı harçla sıvanmak suretiyle müdahale görmüştür. İlk çeşmede alınlıkta olduğu tahmin edilen dikdörtgen kitabe bölümü boştur ve niş dip duvarında olduğu gibi harçla sıvanmıştır. Ön cepheye göre sağ yan duvarın üst kesimine suyun kontrol edildiği pencere açılmıştır. Cephelerin üst kesimi dışa taşıntılıdır. Sol yan ve arka cepheler, bu kesimlere yaslanan taşınmazlar nedeniyle görülememiştir.

İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi'nde yer alan birkaç fotoğraf çeşmenin önceki hâline dair önemli bilgiler sunmaktadır. 24 nolu fotoğraftan açıkça görülebileceği gibi, sivri kemerli nişin dip duvarındaki ayna taşı mermerden sade bir parçadır. Ayna taşının sağ üst kesiminde bardaklık/kupalık yer almaktadır. Tekne ya da yalak taşı mermerdendir ve iki yanında birer kaide bulunmaktadır. Bu kaideler hem dinlenmeye hem de su kabını koymaya hizmet etmektedir. Alınlıktaki kitabelikte kitabe panosu bulunmamakla beraber, söz konusu kesime sade bir pano yerleştirilmiştir. Aynı kurul arşivinde yer alan bir diğer fotoğrafta, çatının öne doğru eğimli olduğu (Fot. 25), ancak bugün söz konusu eğimin bulunmadığı açıkça görülmektedir. İlaveten, kontrol penceresinin sağ yan cepheyi ortaladığı, bugün ise arka cepheye daha yakın olduğu gözlenmektedir. Ayrıca bugün eni fazla tutulan saçak hattının, arşivdeki fotoğrafta makul kalınlıkta olduğu seçilmektedir.

Fotoğraf 24'te unsurları tanıtılan birimler, hazırlanan projelerde göz önünde bulundurulduğu taktirde, çeşme tipolojisine uygun müdahaleler olabilecektir. Bugün ön cephedeki, zemini betonla kaplı nişin, arşiv fotoğrafında görüldüğü gibi sivri kemerli, sade tutulmuş ayna taşı ve bu taşın sağ üst kesimindeki bardaklık, ayrıca tekne taşlarıyla birlikte projelendirilmesi uygun olacaktır. Ayna taşına dair, bugün herhangi bir iz olup olmadığını anlamak için söz konusu alanda sıva raspası yapılması uygun olacaktır. Bunun için ilgili Kurul'un onayı alınmalıdır. Yapılan tipolojik araştırmalarda, ayna taşının sade ve mermerden olduğunu düşünüyoruz. Eğer çeşmenin suyu akıtılmak isteniyorsa, ayna taşına uygun lüle takılması düşünülmelidir. Projede, bugünkü gözenekli kaba harcın soyularak, normal tabakalı harçla sıvanması gerekmektedir. Yine ilgili Kurul'un onayı alınmak suretiyle, çeşitli kesimlerde uygulanacak sıva raspası sonrasında, ortaya çıkabilecek izler değerlendirilerek projeye işlenmesi sağlanmalıdır. Aşağıda verilen 25 nolu fotoğraf baz alınarak, çatı eğimi bu seviyeye uygun hâle getirilmelidir. Çatı üzeri, uygun yalıtım sağlayacak malzemeyle kaplanmalıdır. Bunun için üzeri sıvanmış taş malzemeli çatı yapılabilir.

◄
Fot. 23: Balat'ta bir çeşmeden genel görünüm.

►
Fot. 24: Balat'ta bir çeşmenin ön cepheden görünümü. (İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi)

Fot. 25: Balat'ta bir çeşmenin çatı eğimi.
(İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi)

Sonuç

Osmanlı şehir siluetinin belki de en çok göz önünde bulunan belirleyicilerinden birisi olan çeşmeler, kabul etmek gerekir ki en hızlı tahrip olan/edilen eserlerdendir. Hızlı tahribat, koruma ve restorasyonu da akla getirmektedir. Bu anlamda Fatih, Atikali Mahallesi'nde hayata geçirilmek istenen restorasyon uygulamaları öncesi hazırlanan projelere destek olması amacıyla işbu makale kaleme alınmıştır. Çeşmeler, Balat'ta bulunan hariç diğer beşi Osmanlı dönemi özelliklerini açık bir şekilde yansıtmaktadır. Balat Çeşmesi'nin de tıpkı diğerleri gibi, eski fotoğraflara göre ihyası söz konusudur. Restorasyon projeleri tamamlanıp, uygulamaların başarıyla sonuçlanması en büyük dileğimizdir. Fatih Belediyesi'nin söz konusu çeşmeleri ihya etme yönündeki gayretlerini takdirle karşılıyoruz. Süreç devam etmektedir. Umarız sadece başkent İstanbul'a değil, tüm Osmanlı coğrafyasında bundan böyle başlatılacak faaliyetlere başarılı bir emsal olur.

KAYNAKÇA

Ak, M. (2003), Mehmed Paşa, Gürcü, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XXVIII, 509-510. Ankara: İSAM Yayınları.

Egemen, A, (1993), *İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri*, İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Gündüz, F. (2003), Mehmed Ağa Külliyesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XXVIII, 431-432. Ankara: İSAM Yayınları.

Tanışık, İ. H, (1943), *İstanbul Çeşmeleri, I, İstanbul Ciheti,* İstanbul: Maarif Vekilliği Antikite ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları.

İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi

SALT Arşivi

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

Sanat Tarihi Dergisi, *31*/2, Ekim|*October*, 2022, 1563-1569.

ARNOLD HAUSER, "SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ" VE ESERİN TÜRKÇEYE ÇEVİRİSİ

ARNOLD HAUSER, THE "SOCIAL HISTORY OF ART", AND THE TRANSLATION OF THE WORK INTO TURKISH

Duygu ŞAHİN*

Öz

Sanatın Toplumsal Tarihi, asıl adıyla *Sanatın ve Edebiyatın Toplumsal Tarihi* (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*) 1951'de, Arnold Hauser (1892-1978) elli dokuz yaşındayken basıldı. Hauser'in bu ilk çalışması sonradan on yedi dile çevrildiği ve günümüzde de literatürdeki önemini koruduğu halde yazarı hakkında hâlâ pek az şey bilinmekte; çünkü Hauser 1910'da kısa bir süreliğine katıldığı Sonntagskreis dışında enteklektüel topluluklara karşı mesafeliydi, hiçbir üniversitede kalıcı bir kadro edinemedi, gündelik siyasetle ilgilenmedi, hatta Yahudi olmasının gerektirdiği zorunlu sürgünün sözünü etmedi ve çalışmaları dışında gündeme gelmek istemedi. Bu nedenle *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin Kırmızı Yayınevi'nden yeni çevirisiyle çıktığı bu süreçte, farklı dönemlerde farklı nedenlerden ötürü çok eleştiri almış yazarın yaşamına ve eserlerine yeniden bakmak faydalı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: *sanat tarihi, Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, çeviri*

Abstract

The Social History of Art, originally called *The Social History of Art and Literature* (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*), was published in 1951, when Arnold Hauser (1892-1978) was fifty-nine. Although this first work of Hauser was later translated into seventeen languages and still maintains its importance in the literature, little is still known about its author; because Hauser stayed aloof from the intellectual community, except for *Sonntagskreis*, where he joined for a short time in 1910, he could not find a permanent position at any university, he was not interested in daily politics, he did not even mention the forced exile that his being Jewish required, and he just wanted to be known with his oeuvre. For this reason, it will be useful to consider again the life and works of the author, who received a lot of criticism for different reasons in different periods, in this process that *The Social History of Art* is published with its new translation from Kırmızı Publishing House.

Keywords: *art, art history, social history of art, Arnold Hauser, translation*

* Öğr. Gör. Dr., Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3294-4124 ♦ E-mail: duygusahin.sanattarihi@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 26.10.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 29.10.2022*

Sayın Editör,

Arnold Hauser'in ünlü eseri *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin Türkçeye yeni çevirisinin Kırmızı Yayınevi'nden çıktığı bu süreçte, Hauser, söz konusu eser, eserin yazılma süreci, daha önce Türkçeye yapılmış eski çevirisi ile yeni çevirinin farkları hususlarına değinmek, bazı sorulara açıklık getirmek amacıyla, eserin çevirmeni olarak bu yazıyı kaleme almış bulunuyorum. Farklı dönemlerde farklı nedenlerden ötürü çok eleştiri almış yazarın yaşamına ve eserlerine yeniden göz atmanın, eserin Türkçeye neden bir kez daha çevrildiğine açıklık getirmenin önemli olduğu kanısındayım.

Yaban Diyarlarda Bir Yabancı: Sürgündeki Entelektüel Arnold Hauser

Arnold Hauser, 8 Mayıs 1892'de, o dönem Avusturya-Macaristan sınırları içindeki Timişoara'da (Temesvár) doğdu. Budapeşte Üniversitesi'nde sanat tarihi ve edebiyat okudu. 1915-1919 yılları arasına denk gelen entelektüel yaşantısının bu ilk döneminde György Lukács'ın (1885-1971) yazılarını okuduktan sonra Marksizmi kucakladı. 1910'da, sonradan hayatında önemli bir yere sahip olacak Karl Mannheim'la (1893-1947) tanıştı ve onun aracılığıyla, fikirlerin toplumsal ve tarihsel bağlamı arasındaki ilişkiyi inceleyen, sanatın toplumsal tarihi ve bilgi sosyolojisi kavramlarının doğuşuna önayak olan entelektüel gruba, *Sonntagskreis*'a (Sunday Circle / Pazar çevresi) katıldı. Sonntagskreis, Béla Balázs (1884-1949) ve Frederick Antal (1887-1954) dahil Marksist entelektüellerden oluşan, kiminin düzenli, kiminin aralıklarla katıldığı 1915'te kurulmuş bir gruptu. Hauser, kısa ömürlü Macaristan Sovyet Cumhuriyeti zamanında (Mart-Ağustos 1919) Lukács'ın desteğiyle sanat eğitimini destekleyen bir kurumda akademik bir mevkiye de kavuşsa da, Macar devrimi başarısız olunca grubun diğer üyeleriyle birlikte kaçmak zorunda kaldı.[1] *Sanatın Toplumsal Tarihi* bu pazar toplantılarından doğacaktı.

Hauser, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki iki yılını geçirdiği İtalya'da Rönesans-Barok sanat ve mimarisini ilk elden inceleme fırsatı buldu. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin Danca çevirisi için Hauser'le görüşme yapan Mihail Larsen de, küçük burjuva bir aileden gelen, düzenli gelirden yoksun, işsiz bir entelektüel olarak Hauser'in bu yıllarda nasıl hayatta kalabildiğine hayret eder.[2]

Hauser 1921'de Berlin'e gitti ve Weimar Cumhuriyeti'nde Berlin'in siyasi kargaşasından uzak durarak Klasik hümanizm doğrultusunda genel tarih, sosyoloji ve sanat tarihi çalıştı. Siyasetten kopuk yaşantısını 1924'te göç ettiği Viyana'da da sürdürdü. Hauser'in burada bir film şirketine girdiği bilinmekle birlikte neden Viyana'ya geldiği ya da satış ve reklam departmanında çalıştığı şirkette tam olarak ne iş yaptığı bilinmiyor.[3]

1 Grup sonradan Avusturya'da toplantılarına devam etse de kimileri Lukács Komünist Parti'ye katıldıktan sonra Sonntagskreis'tan ayrıldı, kimileri ise hain ilan edilerek gruptan atıldı. Larsen, 2005, 6.

2 Larsen, 2005, 6.

3 Larsen, 2005, 6.

İki dünya savaşı arasındaki dönemde Orta Avrupa'dan kaçan pek çok entelektüel Batı Avrupa kültürüne uyum sağlama zorunluluğuyla birlikte, gittikleri ülkelerde düşük ücretli işlerde çalışmak zorunda kalmıştır. Hauser de 1938'den sonra yerleştiği Londra'da yine bir film şirketinde işe başlayarak ofiste ulak olarak çalıştı. Belki bu deneyimlerinden sonra sinema estetiği ve sosyolojisi üzerine bir kitap yazmaya başladı. Bu esnada Londra'da karşılaştığı, Routledge & Kegan'da editör olan Mannheim, onu başka bir alana yönlendirerek sanat sosyolojisi üzerine bir antoloji derlemesini istedi. Hauser araştırmasına başladığında konuyla ilgili pek az materyal bulunca, onun yerine kendisi bir kitap yazmaya karar verdi ve *Sanatın Toplumsal Tarihi* bu ihtiyaçtan doğdu.[4] Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi* üzerine on sene çalıştı (1940-1950) ve geriye dönüp baktığında tartışmalı kitabının çok da başarılı bir mücadele olmadığını söyledi.[5]

Hauser'in ufak bir Avrupalı göçmen entelektüel çevreden daha geniş kitlelerce tanınmasını sağlayan *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nden sonraki yıllar yazarın teorilerinin olgunlaşma dönemi olarak kabul edilebilir. Hauser, "öğrencilerin çoğunlukla boş çanta ve boş kafalarla geldikleri tipik bir taşra üniversitesi"[6] olarak tarif ettiği Leeds Üniversitesi'nde ders vermeye başladı. Bu sırada *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde ihmal ettiği metodolojisini açıklayan *Sanat Tarihi Felsefesi*'ni (*Philosophie der Kunstgeschichte*/*The Philosophy of Art History*) kaleme aldı. Bundan sonra da çeşitli üniversitelerde geçici görevler üstlendi. 1957-1959 yılları arasında ABD, Massachusetts'teki Brandeis Üniversitesi'nde misafir öğretim görevlisi olarak çalışırken üslupların tarihsel karakteri, neden ve nasıl dönüşüm geçirdiklerini ele alan *Maniyerizm: Rönesans'ın Buhranı ve Modern Sanatın Kökeni*'ni (*Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*/*Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*) yazmaya başladı, ancak bu kitabı 1964'te tekrar Londra'ya taşındıktan sonra tamamlayabilecekti.

Son büyük eseri *Sanat Sosyolojisi* (*Soziologie der Kunst*/*The Sociology of Art*) Hauser'in ABD'de, bu sefer Ohio Eyalet Üniversitesi'nde çalıştığı dönemde ortaya çıktı. Hauser bu kitap üzerindeki çalışmasını da Londra'da bitirdi. Sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi, sanatla ilgili çalışmalarda diyalektikle ilgili problemleri, kitle iletişim sosyolojisini ve sanatın geleceğini ele aldığı kitabı 1974'te basıldı.

Hauser'in göçmen hayatı 1977'de Macaristan'a dönmesiyle sona erdi ve 1978'de, Budapeşte'de hayata gözlerini yumdu.

Sanatın Toplumsal Tarihi

Hauser'in eseri üzerine kalem oynatan akademisyenlerin vurguladıkları üzere, *Sanatın Toplumsal Tarihi* Gombrich'in meşhur kitabı *Sanatın Öyküsü* ile aynı anda kitapçılarda kendine yer buldu ve belki de bu, Hauser açısından bir talihsizliğe dönüştü. Her iki kitap da İngiltere'de savaş sonrası dönemin başlarında basıldı, iki kitabın da entelektüel kökleri Orta Avrupa'ydı, her ikisi de konusunu Tarih Öncesi'nden modern

4 Jerry, 2017, 487.

5 Larsen, 2005, 7.

6 Larsen, 2005, 7.

çağa kadar ele almıştı; fakat ortak özellikleri bunlarla sınırlıydı. Gombrich'in genel okuru hedefleyen anlatısının yanında Hauser'in çoğunun İngilizce çevirisi olmayan referanslarla dolu karmaşık ve çok katmanlı metni, Jonathan Harris'in deyimiyle "papatyalı bir tepecikte gezinti yapmaya" karşılık "edebi bir Everest'e tüketici bir tırmanış"a benziyordu.[7]

Sanatın Toplumsal Tarihi'ne gelen ilk eleştirilerden biri, Gombrich'tendi. Gombrich, *Art Bulletin*'in Mart 1953'teki sayısında Hauser'in sanat tarihine hatalı yaklaşımını ve diyalektik materyalizmini hedef almıştı.[8] Gombrich, *Sanatın Öyküsü*'nde sanatın değil, sadece sanatçıların olduğunu ilan ederken de belli olduğu üzere, sanatçı merkezli bir sanat tarihi anlayışının savunucusuydu ve toplumsal unsurların etkisinin farkında olsa da, sanat tarihinin akışının toplumsal ve ekonomik koşullarca belirlendiğine inanmıyordu.[9] Bu bağlamda temel ilkeler etrafında dönen üsluplara dayalı, sanatçılardan bağımsız bir sanat tarihi anlayışını, dolayısıyla da sanatın toplumsal tarihini reddediyordu.

Aslında Gombrich'in sanata dair toplumsal teorileri gibi, Hauser'e yönelik eleştirisi de dönemin Soğuk Savaş ortamından etkilenmişti. *Sanatın Toplumsal Tarihi* basıldıktan hemen sonra, İngiltere ve ABD'de 1960'lara ve Yeni Sol adlı hareketin doğuşuna dek, siyasal ve entelektüel Marksizm'e yönelik olumsuz bir yaklaşıma maruz kaldı. 1980'lerin ortalarında Marksizm'in sonraki bir versiyonu, 1930'lardan beri Batı Avrupa ve ABD'de kaybettiği itibara karşılık yeniden entelektüel saygınlık kazandığında ise kitap bu sefer de "büyük ölçüde sorgulamadan bıraktığı 'sanat' kategorisine olan gözü kapalı güveni ile çalışma konusundaki ortodoks seçimleri yüzünden" hoş karşılanmadı.[10] Hauser, kitabındaki eser seçiminde aslında son derece geleneksel bir yaklaşıma sahipti. Anlatısı nadiren illüstrasyonlarla örneklendirilmişti ve metin içerisinde bu resimlere özel referanslar yoktu. Ama en önemlisi *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde eserin amacını ve metodolojisini açıklayan bir önsöz yoktu.

1980'lerin ortasında Yeni Sanat Tarihi ortaya çıktığında Hauser bu sefer başka nedenlerden ötürü eleştirildi; zira sanat tarihinde feminist yaklaşımların ağırlık kazanmasından sonra Hauser'in çalışmasında sanatçı olarak kadınların varlığı ya da yokluğunun tartışılmamış olması göze batıyordu. Aynı şekilde kitap, sanat üretiminde ırk, etnisite ve cinsel yönelim gibi faktörlere de değinmiyordu.

Peki *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni bugün hâlâ okunmaya değer kılan şey nedir?

Hauser, kitabının merkezine yerleştirdiği sanat ve temsil ilişkisini, geniş bir tarihsel ve toplumsal koşullar çerçevesinde inceler. Temel varsayımına göre sanat tarihinde natüralist (ya da realist) temsil şekilleri ya da stereotip ve soyut üsluplara meyilli formalist (yani biçimci) eğilimler arasında bir gerilim vardır. Hauser'e göre bu çelişkinin sosyolojik temelleri, Batı uygarlığının kendisi kadar eskidir. Vurguladığı bu dualizmle Hauser, bu ikili unsurların toplumsal tarihin perspektifinden incelemeye başladığında

7 Hauser, 2022, 14-15.

8 Gombrich, 1953, 80

9 Gombrich, 1997, 15.

10 Hauser, 2022, 14.

sanatsal alanda sınırlı kalmadığını gösterir. O yüzden Hauser, sanat kavramının kendisinin de bir entellektüelleştirme ve rasyonalizasyon sürecinden doğduğunu iddia eder ki, bu dünya görüşü zirveye Alman idealizmi ve onun estetik muadili formalizmle çıkmıştır. Nitekim idealizm ve formalizm ciltler boyunca *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin temel eleştiri konularından biridir.

Hauser'in çalışması, artıları ve eksileriyle iddialı bir dünya ve fikirler tarihi, insanın toplumsal gelişiminin tarihidir. Hauser'in incelenmeye değer bulduğu sanat eserleri konvansiyonel ve bunların kitap içindeki görselleri sınırlı olabilir; ama çalışma başka bir açıdan da hayli kapsamlı ve çeşitlidir. *Edebiyat* ifadesi kitabın başlığından çıkarılsa da, okur seride ilerledikçe Hauser'in araştırmasının derinliği ve verdiği edebi örneklerin zenginliğiyle karşı karşıya kalır. Ayrıca yazar Gombrich'in iddia ettiği kadar körü körüne Marksist de değildir. Özellikle son ciltte Hauser'in konuyu ele alış şekli sözümona Marksist yöntemiyle çelişir.

Sanatın Toplumsal Tarihi, bize sanat ve sanatın tarihi hakkında bilgi verdiği kadar, Hauser'in kendi entelektüel ve sınıfsal yapısı, dahası yazıldığı dönem ve bu dönemde sanatın ve sanat tarihinin algılanış biçimi hakkında da bilgi verir, okura sanat tarihi disiplininin güncel durumunu değerlendirme fırsatı tanır.

"Tarihsel araştırmanın başka ne gibi bir amacı olabilir ki?" diye sorar Hauser. "İçinde bulunduğumuz bu çağda nasıl yaşabiliriz, insan bu çağda nasıl yaşamalı?"[11] Hauser'e göre günümüzü şu an olduğu gibi yapan, bizi olduğumuz kişiler yapan şey tarihtir; sanatın, toplumsal örgütlenmenin ve genel olarak değişimin tarihidir.

***Sanatın Toplumsal Tarihi*: Bir Çevirinin Hikayesi**

Sanatın Toplumsal Tarihi Hauser'in ilk büyük çaplı çalışmasıydı ve 1951'de basıldığında Hauser elli dokuz yaşındaydı, o dönem İngiltere'deki akademik çevrelerde tanınmış bir entelektüel değildi. Çalışma Routledge & Kegan Paul'den iki cilt halinde, 1022 sayfa olarak yayımlandı. Sanatın, Tarih Öncesi dönemdeki ortaya çıkışından, Hauser'in yaşadığı dönem olan "Film Çağı"na kadarki gelişimini inceliyordu. Hauser'in Almanca yazdığı kitabın asıl başlığı *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, yani *Sanatın ve Edebiyat'ın Toplumsal Tarihi* idi, ama Stanley Godman'ın İngilizce çevirisinde yayıncının adı kısaltması, Hauser'in edebiyata olan ilgisinin gölgede kalmasına neden oldu.

Hauser'in kitabı ilk yayımlanışından bu yana sık sık yeniden basıldı ve on yedi dile çevrildi. 1962'deki ikinci baskı ilk kez İngilizce dört ciltlik seri halinde çıktı ve bundan sonra da yeniden baskıların devamı geldi. Kitabın Danca çevirmeni Mihail Darsen'in Hauser'le yaptığı görüşmeye bakılacak olursa, yazar çalışmasını yayımlatmayı çok istediği için orijinal sözleşmede kendisi için çok da tatmin edici olmayan koşulların altına imza atmıştı. Larsen, Hauser'in Almanca baskılar dahil olmak üzere sonraki baskılarda söz sahibi olmadığını, editörlerin düzeltme taleplerini dikkate almamaları nedeniyle yayıncılık dünyasına kızgın olduğunu aktarmakta. Buna göre Hauser sonraki baskılarda çeviri ve illüstrasyon sorunlarına odaklanmış, İngilizce baskıda bazı önemli örneklerin gör-

11 Hauser, 2022, 63-64.

sellerinin atlandığına, Almanca versiyonda ise hiç illüstrasyon olmadığına, ayrıca İngilizce baskılarda bazı önemli çeviri hataların olduğuna dikkat çekmiştir.[12]

Sanatın Toplumsal Tarihi'nin Türkiye'deki macerası ise 1984'te başladı. Kitap, Yıldız Gölönü çevirisiyle Remzi Kitabevi'nden *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı* başlığıyla tek cilt ve 438 sayfa olarak çıktı ve 1990'lı yıllarda yeniden baskısı oldu.[13] Adından da anlaşılacağı üzere bu çeviride Hauser'in çalışmasında ele aldığı Rokoko öncesi dönemler eksikti. 2006'da çalışma bu sefer de Deniz Kitabevi'nden, Yıldız Gölönü çevirisinin gözden geçirilmiş versiyonuyla ve yine eksik şekilde, 440 sayfa olarak basıldı.[14]

Hauser'in bu başlıca eseri, Türk okuruyla şimdi ilk kez eksiksiz olarak buluşuyor. Cevat Çapan'ın önerisi üzerine *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Routledge İngilizce baskısı temel alınarak Duygu Şahin tarafından Türkçeye çevrildi. Çeviride kullanılan metin, Jonathan Haris'in 1999'da her cilt için ayrı ve tüm kitap için genel bir önsöz yazdığı özel bir baskıydı ve *Sanatın Toplumsal Tarihi 1: Tarih Öncesi Çağlardan Orta Çağa*; *Sanatın Toplumsal Tarihi 2: Rönesans, Maniyerizm, Barok*; *Sanatın Toplumsal Tarihi 3: Rokoko, Klasisizm ve Romantizm*; *Sanatın Toplumsal Tarihi 4: Natüralizm, Empresyonizm, Film Çağı* başlıklarıyla dört cilt halinde ve Jonathan Harris'in önsözleriyle birlikte yayımlandı.[15] Kitabın Türkçedeki bu yeni serüveni 2015'te başladı, ancak ekonomik sıkıntılardan ötürü ilk cilt 2021'de, diğer ciltler ise ancak 2022'de okurlarla buluşabildi.

12 Larsen, 2005, 17.

13 Hauser, 1984.

14 Hauser, 2006.

15 Hauser, 2021, 2022.

KAYNAKÇA

Berryman, Jerry (2017), Gombrich's critique of Hauser's Social History of Art, *History of European Ideas*, 43(5), 494-506.

Gombrich, Ernst (1997), *Sanatın Öyküsü (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gombrich, Ernst (1953), The Social History of Art by Arnold Hauser, *The Art Bulletin*, 35(1), s.79-84.

Hauser, Arnold (1984), *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm ve Romantizm, Natüralizm, Empresyonizm ve Film Çağı (Çev. Yıldız Gölönü, çeviriyi gönden geçirerek yayına hazırlayan Beliz Gülbilmez)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hauser, Arnold (2006), *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm ve Romantizm, Natüralizm, Empresyonizm ve Film Çağı* (Çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: Deniz Kitabevi.

Hauser, Arnold (2021), *Sanatın Toplumsal Tarihi 1: Tarih Öncesi Çağlardan Orta Çağa (Çev. Duygu Şahin)*. İstanbul: Kırmızı Yayınevi.

Hauser, Arnold (2022), *Sanatın Toplumsal Tarihi 2: Rönesans, Maniyerizm, Barok (Çev. Duygu Şahin)*. İstanbul: Kırmızı Yayınevi.

Hauser, Arnold (2022), *Sanatın Toplumsal Tarihi 3: Rokoko, Klasisizm ve Romantizm (Çev. Duygu Şahin)*. İstanbul: Kırmızı Yayınevi.

Hauser, Arnold (2022), *Sanatın Toplumsal Tarihi 4: Natüralizm, Empresyonizm, Film Çağı (Çev. Duygu Şahin)*. İstanbul: Kırmızı Yayınevi.

Larsen, Mihail (2005), *Arnold Hauser: A Biography.* Roskilde: PublisherRoskilde Universitet.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

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

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

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

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

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

SANAT TARİHİ DERGİSİ

TARİHÇE; KAPSAM; YAYIN İLKELERİ; YAZIM KURALLARI

TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982'de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, VI'ncı (1992) sayıya kadar bu isimle devam etmiş, VII'nci (1994) sayıdan itibaren yayın hayatına ISSN alarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003'e kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004'ten (XIII'üncü sayıdan) itibaren *"hakemli"* olarak yılda iki kez çıkmaya başlamıştır.

Sanat Tarihi Dergisi'ne kuruluşundan bugüne çeşitli pozisyonlarda omuz vermiş akademisyenler: Gönül Öney, Mükerrem Usman Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar, Ender Özbay'dır.

Uzun yıllar boyunca büyük özveriyle derginin devamını sağlayan Hasan Uçar 2015'ten itibaren Dergi'yi dijital çağın gereklerine hazırlamaya başlamış ve TÜBİTAK bünyesinde geliştirilen DergiPark projesine dahil etmiştir. Dergiyi 2016 yılından itibaren üstlenen Ender Özbay'ın özverili çabaları, büyük emekleriyle derginin işleyiş sürekliliği sağlanmış; ulusal/uluslararası indeks ve platformlara yönelik çalışma başlamış; dergi Kasım 2017'de (yayın kalitesi ve düzeni nedeniyle ULAKBİM-DergiPark sponsorluğuyla) yayınladığı makalelere CrossRef'ten sağlanan DOI atama imkanı kazanmış; Mart 2018'de (2016 sayıları dahil olarak) TR-DİZİN'e kabul edilmiş; Nisan 2018'de DOAJ'a kabul edilmiş; Mayıs 2018'deki girişimlerle dergiye çağa uygun bir e-ISSN alınarak *Journal of Art History* ismi de resmileştirmiş; Haziran 2018'de EBSCO'nun dergiden veri alma teklifi kabul edilmiş ve aynı ay karşılıklı protokol imzalanarak dergiye tahsis edilen bir FTP köprüsünden düzenli veri aktarımı başlamış; Haziran 2019'da (2017 ve sonrası sayıları dahil olarak) Web of Science (Clarivate Analytics) kapsamındaki ESCI indeksinden kabul mektubu almıştır.

JOURNAL OF ART HISTORY

HISTORY; SCOPE; PUBLISHING PRINCIPLES; SPELLING RULES

HISTORY

Journal Of Art History, started to be published in Ege University Faculty of Letters under the name of *Archaeology and Art History Journal* in 1982 by the board consisting of Prof. Dr. G. Öney, Prof. Dr. M. U. Anabolu, Prof. Dr. R. H. Ünal. The journal continued to be published with the same name until the VIth issue (1992); and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi (Journal Of Art History)* after getting ISSN as of the issue VII (1994). The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as *peer-reviewed* journal as of 2004 (issue XIII).

The academicians, who carried the Journal till current are Gönül Öney, Mükerrem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

Hasan Uçar, who has provided the continuation of the magazine with great devotion for many years, started to prepare the Journal for the requirements of the digital era since 2015 and included it in the DergiPark project developed by TÜBİTAK. With the devoted efforts and intense efforts of Ender Özbay, who has undertaken the Journal since 2016, the work on national and international indexes and platforms has started; In November 2017 (with the sponsorship of ULAKBİM-DergiPark due to publication quality and regularity), the Journal started to assign DOI numbers that provided by CrossRef to the articles it published; accepted to TR-INDEX in March 2018 (including 2016 issues); accepted to the DOAJ in April 2018; with the initiatives in May 2018, an up-to-date e-ISSN was purchased for the magazine and the name of Journal of Art History was officialized; in June 2018 EBSCO's proposal was accepted, and the same month regular data transfer started via the FTP bridge by signing a mutual protocol; it received the acceptance letter from the Clarivate Analytics' ESCI index in June 2019 (including 2017 and later's).

Amaç ve Kapsam

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimine ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sinema, sahne-gösteri sanatları vb. hariç), mimarlık, sanatsal yönleri bulunan somut kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriği, belirtilen alanlarla ilgili konuları işleyen, inceleme, belgeleme, tanıtım ve değerlendirme gerçekleştiren araştırma ve derleme türü özgün makalelerden oluşur. Bununla birlikte, yayın kurulunun uygun gördüğü «editöre mektup», çeviri ve bilimsel yayınları ele alan tanıtım/eleştiri yazılarına da yer verilebilir. (Arkeolojik kazı raporları, yüzey araştırması raporları, çeşitli kurumlar için hazırlanmış restorasyon raporları; inceleme ve kapsamlı bilimsel değerlendirme içermeyen envanter çalışmaları vb. çalışmalar kabul edilmemektedir.)

ETİK İLKELER VE YAYIN POLİTİKASI

Temel Hususlar

Sanat Tarihi Dergisi, bilimsel/akademik, hakemli bir dergidir. Nisan ve Ekim olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

Aim and Scope

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, cinema, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, tangible cultural heritage that has artistic aspects. The content of the journal includes the research and review papers written on the related subjects about the fields in question. Besides, letters to the editor, translations, and book reviews that the editorial board deems appropriate can be included. (Excavation, survey, restoration etc. reports, and inventories without review and comprehensive assessment are not accepted.)

ETHICAL PRINCIPLES & PUBLICATION POLICY

Main Points

Journal Of Art History is a scientific/scholarly, peer-reviewed journal, and is published biannually; in April and October.

Derginin “amaç” ve “kapsam”ı çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

Ayrıca, yazarlar;

● Sanat Tarihi Dergisi’nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

● Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi’nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayınlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi’ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayınlamak isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

The articles, which must certainly be original and which are prepared within the framework of the mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English languages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

● The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

● Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through Dergipark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use / publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsibilities belong to him. Journal of Art History doesn’t set any legal obstacle.)

İntihal Politikası, Etik Hususlar, Değerlendirme Süreç ve İlkeleri*

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulunduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla "intihal" taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %10 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Benzerlik oranı, kaynak gösteriliyor olsa dahi, %35'ten fazla ise, çalışmanın özgünlük ve alana katkı açısından zayıf olduğu değerlendirilerek makale ret edilebilir.

(Güncel olarak, benzerlik raporunun yazar tarafından alınması ve makale gönderimi sırasında yüklenmesi istenmektedir. Benzerlik taramasında, tarama tercihlerinde herhangi bir sözcük sınırlaması yapılmamalıdır. Tırnak içindeki alıntılar (quotes) tarama kapsamında kalmalıdır. Sadece "Kaynakça" taramadan hariç tutulabilir. Tarama tercihen iTHENTICATE yazılımı ile yapılmalıdır ancak Turnitin ile kesinlikle yapılmamalıdır.)

! Makale metninde alıntı usulünde şu hususlara da dikkat edilmelidir:

Herhangi bir kaynaktan doğrudan aktarım yapılacağında, aktarılan ifadeler tırnak içine alınmalı ve hemen bitimlerine dipnot eklenerek, dipnotta referans bilgisi (kaynak ve sayfa no.)

Plagiarism Policy, Ethical Considerations and Evaluation Process & Principles*

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuational and general rules of the language they're written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for "plagiarism" by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similiarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the similarity rate is more than 35%, even though references are shown, the article can be rejected by evaluating that the study is weak in terms of "originality" and "contribution to the field". (Currently, the report must be uploaded as a pdf document by the author during the submission process. In similarity scanning, no word limitation should be made in scanning preferences and quotes in quotation marks should be included as well. Only "Bibliography" can be excluded from scanning. Scanning should preferably be done with *iTHENTICATE* software, but should never be done with *Turnitin*.)

! For the *citation procedure*, the following should be taken into consideration:

When the exact same text is to be taken directly from any source, the quoted sentences should be enclosed in quotation marks and reference information (source and page number) should

* Kural ve İlkelerimizin en güncel durumu internet sayfasından görülebilir.
* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are available on the website.

verilmelidir. Herhangi bir kaynaktan dolaylı aktarma yapılacağında ya da gönderme yapılacağında, mesela:

> *Doğan Kuban, bir yayınında bölgelerin coğrafi özelliklerinin konut tasarımında etkili olduğunu belirtir[1], başka bir yayınında ise etno-kültürel hususların önemini vurgular[2]; Ayda Arel'in öne sürdükleri ise biraz daha farklıdır[3].*

gibi bir örnekte, görüldüğü üzere, her aktarma ya da gönderme ifadesinin sonuna dipnot verilerek ilgili referans bilgisi dipnotta verilmelidir.

Makale sahiplerinin, bir veya daha çok yazarın farklı yayınlarda yer alan çeşitli cümlelerinden, aynı yayında ama farklı farklı sayfalarda yer alan cümlelerinden ve düşüncelerinden ardışık olarak alıntılar, harmanlamalar yaparak, yer yer kendi yorumlarını da katarak ve paragrafın ancak sonuna bir referans vererek meydana getirdikleri "kolaj" tarzındaki alıntı/göndermeler dergimizce tasvip edilmemektedir.

Alıntı ve göndermeler muğlak olmamalı, araştırmacıya, söz konusu kaynağı-kökeni-bağlantıyı herhangi bir yanılgıya sebebiyet vermeyecek şekilde net olarak göstermelidir.

! Konusu resmi müze, kütüphane, arşiv veya kazı malzemesi olan yahut konu kapsamında müze, kütüphane, arşiv veya kazılara ait orijinal eser/durum/mekan görseline yer veren çalışmalarda, yazarların ilgili kurumdan aldıkları bir yayınlama izin belgesi/yazışması ibraz etmeleri gerekir. Böyle bir belge ibraz edilememesi, çalışmanın ret gerekçesi olabilir.

! Ayrıca, dergiye gönderilen makalelerin YÖK'ün "BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ YÖNERGESİ"ne ve COPE ilkelerine uygunluğu da gözetilir.

be given in a footnote at the end. If an information or matter from any source is to be given indirectly or to be mentioned, for example:

> *D. Kuban states that the geographical features of the regions are decisive in housing design in a publication[1], however, in another publication[2] he emphasises the effect of etno-cultural factors; but what A. Arel claims are slightly different[3].*

as can be seen above, the reference information should be given via an apart footnotes at the end of each mention, intimation or implication.

Some authors create "collage"-style quotations by sequentially taking text from various sentences in different publications or sentences on different pages of a book, collating them, adding their own comments to some places; and they gives to the end of the paragraph only one footnote that includes the whole references. This method is not approved by the Journal.

Quotations and references and quotations style should not be ambiguous and complicated, and should clearly show the reader the source-origin-link in question without any confusion.

! In addition, the articles written on any materials from an official museum, library, archive or excavation, or that include an image of original work / situation / excavation area from those mantioned officals, must have a publication permission certificate or correspondence received from the relevant institution. During the submition process to the Journal, the certificate or correspondence copy must be uploaded as an addition to the article document. Failure to submit such a document could be the reason for the refusal of the study.

! The articles sent to the Journal are expected to comply with the COPE's ethical suggstions and the YÖK's "Scientific Research and Publication Ethics Instruction" .

Süreç İşleyişi

"Ön değerlendirme" sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, "kör hakemlik" ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu'nda olan isimler arasından, uzmanlık alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda ya da kurul üyelerinin uygun olmaması durumunda, konuyla ilgili başka bilim insanlarına başvurulmaktadır. Ancak her durumda hakem, konuyla ilgili çalışmaları-uzmanlığı bulunan isimlerden seçilmektedir. Çok elzem olmadıkça yazarların hakem önerileri dikkate alınmamaktadır. Ne var ki olası çıkar/alan çatışmaları yahut önceden var olan ve değerlendirmeyi subjektifleştirecek durumlar var ise, yazarın bu konudaki gilgilendirme ve uyarıları dikkate alınır, ancak her durumda çift taraflı kör hakemlik ilkesine uygun şekilde, dergi yönetiminin karar verdiği hakemler seçilir. Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki "olumlu rapor" ile mümkündür. Olumlu ve olumsuz hakem görüşlerinin denk sayıda kalması ya da tereddütler yaşanması halinde, Editör ve Yayın Kurulu kararları, sonucu belirleyebilir. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

Steps and Principles of the Evaluation Process

In case of the positive result of the "pre-review" phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the "Double blind peer review" principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted.) The journal editor takes into consideration whether there is a conflict of field and/or interest between the reviewer and the author while choosing a referee. In cases that may disrupt the objective evaluation, another reviewer is appointed.

Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two "positive reports" from the related scientific advisors/reviewers. In case of the equality of positive or negative reports of the reviewers, or in case of any hesitation, the decisions of the Editor and the Editorial Board could determine the result. During the mentioned assesment process, the writer could be asked to make the necessary revisions and corrections.

Çıkar Çatışması Bildirimi

Dergimizde yayınlanacak makaleler, sonradan utanç / tahkikat vb kaynağı olabilecek olası etik sıkıntılar içermemelidir. Bu bağlamda, yazarlar, tam metin dosyasının başında yer alan ve yazar-kurum bilgilerini içeren kapak sayfasında ayrıca, çalışmalarında olası çıkar çatışmalarıyla ilgili bilgi vermelidir. Çıkar çatışmasına potansiyel muhataplar ve nedenleri açıklanmalıdır. Potansiyel bir çıkar çatışması, kişisel, finansal, akademik rekabet kaynaklı; hatta ideolojilerdeki veya inançlardaki farklılıklardan kaynaklı dahi olabilir. Makale gönderen yazalar, bu çerçevede;

> Söz konusu çalışmalarını ilgilendiren maddi destekler (fon, bağış, sponsorluk);

> Çıkar çatışması potansiyeli olan ticari / finansal ilişkileri

> Sponsor veya anlaşmalı kurum ve kişiler ile, araştırma sonuçlarını herhangi bir şekilde şüpheli duruma düşürebilecek bir anlaşma/sözleşme olup olmadığı

> Makalenin yazarları arasında çıkar çatışması / olası anlaşmazlıklar

hakkında, yukarıda belirtildiği gibi kapak sayfasında bilgi vermelidir.

Çıkar çatışması söz konusu değilse, çıkar çatışması potansiyeli olmadığı, yine, bir cümleyle belirtilmelidir.

(Yazar tarafından tüm bu hususlar okunup kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış olan yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Conflict Of Interest

Articles to be published in our journal should not contain possible ethical problems that may later cause embarrassment / investigation. In this context, authors should also provide information about possible conflicts of interest in their work on the cover page that includes author-institution information at the beginning of the full text file. Potential addressees and reasons for the conflict of interest should be disclosed. A potential conflict of interest is caused by personal, financial, academic competition; it may even be due to differences in ideologies or beliefs. Therefore, authors who submit articles should provide information on the cover page about:

> Financial support (fund, donation, sponsorship) regarding their work;

> Commercial / financial relationships with potential for conflict of interest

> Whether there is an agreement with the sponsor or contracted institutions and persons that could make the research results suspicious in any way.

> Conflict of interest / potential disputes between the authors of the article

If there is no conflict of interest, it should also be stated in a sentence that there is no potential for conflict of interest.

(The legal and ethical responsibility of the articles, submitted for publishing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the writer.)

YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR*

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni "iki yana dayalı" olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. Makale metnine eşlik eden görseller "Metinle Aynı Hizaya" düzeniyle yerleştirilmeli, görsel açıklama yazıları ise "metin kutusu" şeklinde değil, yine metnin devamı gibi, resmin hemen altına yazılmalıdır. Yazarlar, gerekli olmadığı sürece, çeşitli sofistike yöntemlerle farklı mizanpajlar yapılmış dosya göndermemelidir. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.) Metinde paragraf geçişi, satır başı vb uygulamalar asla çok kez basılan tab ile ve/veya space/boşluk butonuna çok basılarak yapılmamalıdır! Paragraf girişi ve satır boşluğu oluşturmak için enter, satır girintileri oluşturmak için word programının "girinti ayarları" kullanılmalıdır.

2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID ID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne iliştirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. ["Kör Hakemlik" ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması duru-

SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS*

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as "justified" and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)

2. The name of the writer/writers, title and corporation information, Orcid ID, postal address, e-mail adress and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the "blind reviewing" principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]

3. The title of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top.

munda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenen makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]

3. Makalenin başlığı, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir.

Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak Öz / Abstract bulunmalıdır. Öz/Abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini anlamasına, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermelidir. Makalenin kendi dilindeki öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Öz'de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır.

Makalenin yabancı dilindeki "Öz/ Abstract", makalenin kendi dilindeki "Öz/Abstract"a göre daha uzun olmalıdır. Makalenin yabancı dilindeki "Öz/ Abstract"ın uzunluğu yaklaşık 500 kelime olmalıdır.

"Öz" ve "Abstract" bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler, örneğin "Türkiye", "sanat" gibi çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır ve uzun kelime öbeklerinden oluşmamalıdır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, "Öz / Abstract", makalenin gerekçesine, bulgularına ve sonuçlarına ilişkin özlü ifadelerle inşa edilmelidir. "Öz/Abstract"a makalenin giriş, bulgular (katalog), tartışma/değerlendirme ve sonuç bölümlerinin ana hatları yansımalıdır. Ağırlık, bulgular ve daha çok sonuçlardan yana olmalıdır. Mümkün mertebe, makalenin içinden kopyala-yapıştır yapılmamalı, özgün olarak yazılmalıdır.

The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any referance to any page of the article. The "abstract" written in the language of the article should be at least 150 and at most 250 words. The "Abstract" in the foreign language of the article should be longer. It should be about 500 words.

Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.

4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the "add footnote" feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of "endnote." (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)

5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product

4. Dipnotlar MS Word'ün "dipnot ekle" özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, "son not" şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)

5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.

6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.

7. Makale metninin sonunda "kaynakça" bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, sonuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve atıf yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.

of a doctorate or master thesis, it must be indicated.

6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.

7. There must be a "bibliography" section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliyography should be reaally used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. Writing principles of the Bibliography and footnote (reference/attribution) are exemplified at the end of this section. (In addition, authors should consider the explanations under the heading PLAGIARISM POLICY &...]

8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, pref-

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı, yazarın tercihleri göz ardı edilmeden tarafımızca yapılacaktır. Görsel materyal kullanılacak olan bir makalenin dergiye gönderilen word dosyasında da bu görseller mutlaka eklenmiş olmalıdır. Görsel içereceği halde, görseller dosyanın içine eklenmemişse yazara iade edilir. Tüm görsel materyallerin, tabloların ve grafiklerin altında adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. İsimlendirmelerde sıralı bir numaralandırma kullanılmalıdır (Ör.: Fot. 1: ...; Fot. 2: ...; Fot. 3: ...; Şek. 5: ...; Şek. 6: ...; Şek. 7: ...). Makale metni içinde, ilgili yerlerde bu görsellere/grafik yahut tablolara göndermeler yapılmış olmalıdır.///Makaleler değerlendirme sürecini olumlu tamamlayıp yayına hazırlık adımına geldiğinde, yazarlar görsel materyallerin tümünü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip göndermelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir.
Bu gönderim tercihen derginin mail adresine (sanattarihi.dergisi@gmail.com) yapılmalıdır.

9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Dergimizde benimsenen bazı kısaltmalar şöyledir: Bk.= Bakınız; BOA= Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi; Çiz.= Çizim; Fot.= Fotoğraf; Res.= Resim;

erably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.

9. While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviatons which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.

10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to system of DergiPark, join the Journal of Art History (http://dergipark.gov.tr/std) on the system as the “user” and follow the uploading steps pressing the “submit a manuscript” button at the journal page.

[The “full text file” which contains the titles (Turkish and English), abstracts (Turkish and English), the main text part, vusual materials (if used) and the Bibliography must be uploaded. Besides a “plagiarism report” must be uploaded. (Preferably iTHENTICATE Reports. Turnitin Reports are not acceptable for the article.]

Şek.= Çizim, plan, kompozit grafik nesne vb.; KVKK: Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu; VGM: Vakıflar Genel Müdürlüğü) Kılavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makalede uygun bir yerde belirtilmelidir.

10. Yukarıda nicelik ve nitelikleri hakkında açıklamalar yapılmış olan word formatındaki makale dosyası, DergiPark sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (http://dergipark.gov.tr/std) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale gönder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

(Türkçe - İngilizce başlıkları, Öz ve Abstract'ı, ana metin kısmını, yazıda kullanılmışsa görselleri ve Kaynakça'yı içeren "Tam metin dosyası" ile "Benzerlik/İntihal Raporu" dosyası yüklenmesi zorunludur. Makaleler için "Benzerlik/İntihal" taraması Turnitin yazılımı ile yapılmamalıdır. Turnitin gönderileri geçersiz sayılacaktır. Tercihen iTHENTICATE ile tarama yapılmalıdır.)

Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

---

* Haz. ve İngilizceye Çeviren: E. Özbay.

* Prepared and translated to English by E. Özbay.

KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ

EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY & REFERENCE/CITATION

[APA-6 Esastır]
[APA-6 is basis]

a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:
If a general reference is aforementioned within the text:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Çakmak, 2001
Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):
Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:
The indication of a writer's works of the same date:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):
Daşçı, 2013a, 26. ve Daşçı, 2013b, 12.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):
Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezginler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi*, *XX /2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):
Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:
The work of writers ranging from three to five:

Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):
Reference at the footnote (All names at the first reference):

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir: Altun vd., 1991,87.
It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):
Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:
The work of the two writers with the same surname:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.
H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):
Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekecekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra "ve diğerleri" ibaresi kullanılır.

The work with 6 and more writers: At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, "et al" expression is used after presenting six names.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal'dan aktaran Uçar, 2012, 1

The quotation over the second source; If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from *Ünal* by Uçar, 2012, 1.**

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:
Anonymous books published by an institution:

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

İlk gönderme / First reference : Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

Sonraki göndermeler / Subsequent references : TDK, 1999.

Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography: Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

ı- Çeviri Kitap / Translated Book :
Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

i- Editörlü Kitap / Book with an editor :

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi, 21*, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.

k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası, 5* (2), 153-167

l- Magazin Makalesi / Magazine Article :

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 18*, 91-105.

o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, *127*, 134-145, Erişim (acsessed): 25.01.2012, *Jstor*.

ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkleri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

s- Poster Bildiri / Poster Declaration :

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), *Türkiye Turizm Sektörü Raporu*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations : Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete, 18113,* 23 Temmuz 1983

u- Görüşmeler / Interviews :

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

e-ISSN 2636-8064