

ISTANBUL UNIVERSITY İSTANBULÜNİVERSİTESİ
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

ART SANAT

19 / 2023



2023
TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark ULAKBİM Journal Systems
E-ISSN: 2148-3582



İSTANBUL
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 19 • Ocak / January 2023

E-ISSN: 2148-3582

Dizinler / Indexing and Abstracting

Scopus

Emerging Sources Citation Index (ESCI)

EBSCO Art & Architecture Source

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

DOAJ

Eriş Plus

Islamic World Science Citation Center (ISC)

Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR)

International Medieval Bibliography (IMB)

SOBIAD Sosyal Bilimler Atıf Dizini

Akademik Araştırmalar Index (Acar index)

Arastirmax

JournalTOCs

ResearchBib

Türk Eğitim İndeksi (TEİ)

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 19 • Ocak / January 2023

E-ISSN: 2148-3582

Sahibi / Owner

Prof. Dr. Mustafa BALCI

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

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR

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

Yazışma Adresi / Correspondence Address

Balabanağa Mahallesi, Kimyager Derviş Paşa Sokak, No. 6,
34080, Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00 -16098

E-mail: art-sanat@istanbul.edu.tr

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts>

<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/art-sanat/home>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,

34452 Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Kapak Resmi / CoverPage

Bursa, Muradiye Camii renkli sır çinili mihraptan detay (A. Fuat Baysal)

Detail from the altar with colored glaze tiles of Bursa Muradiye Mosque (A. Fuat Baysal)

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.

Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

The publication languages of the journal are Turkish and English.

Ocak ve Temmuz aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in January and July.

Yayın Türü / Publication Type

Yaygın Süreli / Periodical

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 19 • Ocak / January 2023

E-ISSN: 2148-3582

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

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

Baş Editör Yardımcıları / Co-editors-in-Chief

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

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

Alan Editörü / Section Editor

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

İngilizce Dil Editörleri / English Language Editors

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

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

Öğr. Gör. Rachel E. KRISS, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye
– rachel.kriss@istanbul.edu.tr

Öğr. Gör. Ricardo J. BENİTEZ NAZARIO, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye
– ricardo.beniteznazario@istanbul.edu.tr

Öğr. Gör. Kübra BODUR, İstanbul Arel Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye
– ogrgorkubrabodur@gmail.com

Redaksiyon / Redaction

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

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 19 • Ocak / January 2023

E-ISSN: 2148-3582

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Dr. Gönül UZELLİ, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye – guzelli@istanbul.edu.tr

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Günkut AKIN, İstanbul Teknik Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

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

Prof. Dr. Nurhan ATASOY, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Sait BAŞARAN, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

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

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

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

Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul,
Türkiye – *ozgu@istanbul.edu.tr*

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

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

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

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

Öğr. Gör. Dr. Leyla ETYEMEZ ÇIPLAK, Çankaya Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, Türkiye – *leylaec@cankaya.edu.tr*

Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN, (emekli), İstanbul, Türkiye

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

Prof. Dr. Zühre İNDİRKAŞ, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Gül İREPOĞLU, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

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

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

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

Doç. Dr. Ayça TIRYAKI TÜRKMENOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul,
Türkiye – *aycatir@istanbul.edu.tr*

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

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

HAKEMLER / REFEREES

- Doç. Dr. Filiz Adıgüzel, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. Gülbadi Alan, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Şermin Çakıcı Alp, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Ebru Alparslan, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye
Doç. Dr. Feride İmrana Altun, Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi, Balıkesir, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet Altungök, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Bilecik, Türkiye
Doç. Dr. Yavuz Arat, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Oya Atıla, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Feyzi Aydın, Kafkas Üniversitesi, Kars, Türkiye
Prof. Dr. Özlem Köprülü Bağbancı, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye
Prof. Dr. Ali Asker Bal, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye, Türkiye
Doç. Dr. Gülnur Ballice, Yaşar Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. Gülsen Baş, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye
Doç. Dr. Zehra Canan Bayer, Kocaeli Üniversitesi, İzmit, Türkiye
Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Öğr. Gör. Dr. Özge Bozgeyik Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye
Doç. Dr. Selman Can, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yasin Çakmak, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Zeynep Çakmakçı, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. J. Özlem Oktay Çerezci, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hande Atmaca Çetin, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. Figen Kivilcim Çorakbaş, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye
Doç. Dr. Lale Doğer, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. E. Emine Naza Dönmez, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Pervin Ergun, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fulya Eruz, (emekli), İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Meryem Acara Eser, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye
Doç. Dr. Gül Güler, Harran Üniversitesi, Şanlıurfa, Türkiye
Doç. Dr. Elçin Doğan Gürbüz, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. Esmâ İğüs, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Başak İpekoğlu, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. Oğuz Koçyiğit, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Emre Kolay, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay, Türkiye
Doç. Dr. Elif Kök, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Nezihat Köşklük Kaya, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. Oya Levendoğlu, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye
Doç. Dr. İlkay Canan Okkalı, Trabzon Üniversitesi, Trabzon, Türkiye

HAKEMLER / REFEREES

- Dr. Öğr. Üyesi Tuba Nur Olgun, Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye
Prof. Dr. Fikret Özcan, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, Türkiye
Prof. Dr. Üzülif Özgümüş, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Servet Özkan, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay, Türkiye
Prof. Dr. Nurettin Öztürk, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Dr. Umut Parlütü, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Ebru Omay Polat, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Turgay Polat, Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yeliz Polat, Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye
Prof. Dr. Ayşe Çalık Ross, Kocaeli Üniversitesi, İzmit, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Kaan Sağ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Ali Dursun Tökel, Fatih Sultan Mehmed Vakıf Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. Uğur Tuztaşı, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye
Prof. Dr. Mine Ulusoy, Konya Teknik Üniversitesi, Konya, Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Üngör, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Öğr. Gör. Dr. Didem Vural, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Esra Yıldız, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Doğan Yavaş, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye
Doç. Dr. Esra Özkan Yazgan, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Anıl Yılmaz, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Prof. Dr. Seyit Yöre, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Münevver Ebru Zeren, Haliç Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Anı'nın Dağ Keçisi Figürlü Sırsız Seramikleri**
Un glazed Ceramics with Mountain Goat Figures of Ani 1
Muhammet Arslan, Ahmet Şen
- Discussions of Authenticity, Style and Form in the Architecture from the Modern Period to the Present**
Modern Dönemden Günümüze Mimarlıkta Özgünlük, Üslup ve Form Tartışmaları 27
Merve Artkan, Özlem Kandemir
- Osmanlı Minyatür Sanatında Ağaç Türleri (16. Yüzyıl)**
Tree Species in Ottoman Miniature Art (16th-Century) 49
Tuba Ruhengiz Azaklı
- Mehmed eş-Şerif İmzalı Ciltler ve Bezeme Özellikleri**
Bookbindings Bearing the Signature of Mehmed al-Sharif and Their Decorative Characteristics..... 79
Fatma Şeyma Boydak
- Alında Territoriumundan Bir Grup Figürin**
A Group of Figurines From the Territorium of Alında 103
Murat Çekilmez, Pınar Taşpınar Yamantürk
- Antakya'da Bulunan Selahattin Ökten Sabunhanesi ve Sabunhane Plan Tipolojisi Üzerine Bir Değerlendirme**
Selahattin Ökten Soap Factory in Antakya and an Evaluation on Soap Factory Plan Typology..... 133
Müge Çiftyürek, Kasım İnce
- Karagöz Oyunlarından Kanlı Kavak'ta Ağaç Motifi ve Ağaçla İlişkili Unsurlar**
The Tree Motif in the Karagöz-Hacivat Play Kanlı Kavak [The Bloody Poplar] and Aspects Concerning the Tree..... 169
Nergiz Demir Solak, Yunus Berkli
- Erzurum Arkeoloji Müzesinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler**
Islamic Glasses in The Erzurum Archaeological Museum 197
Gül Geyik
- An Example of Traditional Architecture in Western Anatolia: Orhaneli Houses**
Batı Anadolu'da Geleneksel Mimarlığa Bir Örnek: Orhaneli Evleri 233
Zahide Sena Güneş Kaya, Kemal Kutgün Eyüpgiller
- Osmanlı Dönemi'nde Protestan Misyonerlerin Mimarlık Faaliyetine Yönelik Bir İnceleme: Erzurum Amerikan Board (ABCFM) Yerleşkesi**
The Architectural Activities of Protestant Missionaries in the Ottoman Period: The Erzurum American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM) Campus..... 255
Zülal Gürbüz, Oya Şenyurt

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Stanisław Chlebowski'nin Osmanlı Savaş Tabloları Üzerine Bazı Tespitler Some Findings on Stanisław Chlebowski's Ottoman War Paintings.....	285
Rumeysa Işık Yayla	
15. Yüzyıl Osmanlı Kalemîşi Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme An Assessment on The Rûmî Patterns Used in The 15 th Century Ottoman Painted Decorations.....	311
M. Semih İrteş, Ali Fuat Baysal, Ayşe Zehra Sayın	
From Imperialism to Nationalism: Ottoman-Swedish Musical Relations Emperyalizmden Nasyonalizme: Osmanlı-İsveç Müzik İlişkileri.....	337
Evren Kutlay	
Erzurum Arkeoloji Müzesinde Bulunan Bizans Dönemine Ait Bir Grup Madeni Haç A Group of Byzantine Metal Crosses Found in Erzurum Archaeology Museum.....	365
Demet Okuyucu	
Modernleşme Sürecinde Kızların Eğitimi İçin Mimarlık: Kız Enstitüleri Architecture for Girls' Education During the Modernization Period: Girls' Institutes.....	393
Gizem Özal	
Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Kamu Yapıları: Malatya Kenti Örneği Examination of Late Ottoman and Early Republic Period Public Structures Through the City of Malatya.....	415
Fatma Zehra Sarı, Nur Umar	
Characteristic Architectural Elements of Traditional Barbaros Houses with a Single-Living Space and Their Relationship with Daily Life Tek Göz Geleneksel Barbaros Evlerinin Karakteristik Mimari Elemanları ve Elemanların Gündelik Hayatla İlişkisi.....	447
Şeyma Sarıbekiroğlu, F. Nurşen Kul	
Suriçi'nde Bulunan 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarîsinden Alem Örnekleri Examples of Alam 19 th -Century Ottoman Architecture Found in Suriçi.....	481
Fatih Sarımeşe	
Sanatta Ulusal Kimlik Arayışlarında "Klasik Kavramı": André Lhote, Nurullah Berk, Jalil Ziapour "The Concept of Classic" in the Quest for National Identity in Art: André Lhote, Nurullah Berk, Jalil Ziapour.....	517
Jamaledin Toomajnia, Zeynep Kuban Tokgöz	

Ani'nin Dağ Keçisi Figürlü Sırsız Seramikleri

Unglazed Ceramics with Mountain Goat Figures of Ani

Muhammet Arslan^{*} , Ahmet Şen^{**} 

Öz

Tarihî Arrân coğrafyasının batı sınırını oluşturan Ani, 1064 yılında Sultan Alparslan tarafından gerçekleştirilen Selçuklu fethiyle birlikte yeni bir döneme girmiştir. Bagratunî Hanedanlığı'ndan sonraki ikinci refah dönemini oluşturan Büyük Selçuklu hâkimiyeti, kentteki siyasi, ticari, sosyal ve sanatsal atımların gerçekleştiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada devam eden arkeolojik kazılar, Ani'nin ikinci refah dönemini oluşturan 11. ve 12. yüzyıllardaki zengin sanatsal etkinliği ortaya koyması bakımından önemlidir. Özellikle kazılarda elde edilen seramik buluntuların zenginliği, bir yandan devrin nitelikli üslubunu ortaya koyarken öte yandan kentteki yaşama dair izlerle ilgili önemli ipuçları sunmaktadır.

Seramik buluntulardan sırsız seramik parçalarının bir kısmı, üzerlerindeki figürlü bezemeleriyle ayrıca önemlidir. Büyük bir küpün gövdesini dolanan bordürleri oluşturan bu parçalarda silindirik mühür baskı tekniğiyle işlenmiş çeşitli hayvan figürleriyle birlikte insan betimlemeleri de vardır. Hayvan figürlerinin çoğunluğunu ise dağ keçisi figürleri oluşturmaktadır.

Konar-göçer ilk Türk topluluklarından itibaren özellikle cesareti ve özgürlüğüyle nam salmış olan kecinin Ani seramiklerinde kendine yer bulması tesadüfi değildir. Genellikle hareket hâlinde, akıcı bir sahne içinde diğer hayvan figürleri yanı sıra insan ve bitki motifleriyle resmedilen dağ keçileri, Orta Çağ'daki Arrân Okulu'nun bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Ani'deki bu türden zengin seramik parçalarının varlığı, kentte bu okulu temsil eden muhtemel bir seramik fırınının varlığını da düşündürmesi açısından önemlidir. Bu çalışmada söz konusu figürlü süslemeler tanıtılarak Türk sanatı bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Arrân, Arrân Okulu, Ani, Sırsız Seramik, Dağ Keçisi

Abstract

Ani, which forms the western border of the historical Arran geography, entered a new era with the Seljuk conquest by Sultan Alparslan in 1064. This period, which constitutes the second prosperity period after the Bagratuni Dynasty; is a period in which political, commercial, social and artistic breakthroughs took place in the city. Archaeological excavations ongoing here are important in terms of revealing the rich artistic activity in the 11th and 12th centuries, which constituted the second prosperity period of Ani. The richness of the ceramic finds obtained during the excavations, on the one hand, reveals the qualified style of the period, on the other hand, offers important clues about the traces of life in the city.

Some of the unglazed ceramic fragments from the ceramic finds are also important with their figural ornaments. These pieces which form the borders around the body of a large cube were produced from red and brown clay. There are human

* **Sorumlu Yazar:** Muhammet Arslan (Doç. Dr.), Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Kars, Türkiye. E-posta: muhammet.arslan@kafkas.edu.tr ORCID: 0000-0002-5964-7007

** Ahmet Şen (Arş. Gör.), Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Kars, Türkiye.
E-posta: ahmetsen@kafkas.edu.tr ORCID: 0000-0002-7026-2976

Atf: Arslan, Muhammet, Şen, Ahmet. "Ani'nin Dağ Keçisi Figürlü Sırsız Seramikleri." *Art-Sanat*, 19(2023): 1–25. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1108373>

depictions along with various animal figures embroidered with cylindrical seal printing techniques on them. Most of the animal figures are mountain goat figures.

It is not a coincidence that the goat, which has been famous for its courage and freedom since the first nomadic Turkish communities, finds a place for itself in Ani ceramics. These mountain goats which are usually depicted with human and plant motifs as well as other animal figures in motion and a flowing scene are considered to be a product of the Arran School in the Middle Ages. The existence of such rich ceramic fragments in Ani is important in terms of revealing the existence of a ceramic kiln representing this school in the city.

Keywords

Arran, School of Arran, Ani, Unglazed Ceramic, Mountain Goat

Extended Summary

Ani, located 45 km east of Kars, on the shore of the Arpacay water that separates from each other of the Turkey-Armenia border, has been one of the ancient cities with a historical past dating back to BC. 3000 years. Ani, which forms the western border of the historical Arran geography, entered a new era with the Seljuk conquest by Sultan Alparslan in 1064. This period, which constitutes the second prosperity period after the Bagratuni Dynasty; is a period in which political, commercial, social and artistic breakthroughs took place in the city. Archaeological excavations ongoing here are important in terms of revealing the rich artistic activity in the 11th and 12th centuries, which constituted the second prosperity period of Ani.

The historical, artistic and architectural development of the city coincides with the Middle Ages. Being the center of the Bagratuni Dynasty in 961 and the Seljuk conquest in 1064 are the breaking points in the history of the city. This period, which started with the Bagratunids in the middle of the 10th century and continued until the end of the Seljuk rule in 1199, expresses the economic and social welfare period of Ani. Ani has developed economically due to its location on the Silk Road route and the crossroads between the Caucasus and Anatolia, and in parallel, it has become quite commercially rich compared to the contemporary cities around it. This situation caused receive immigration from the city and naturally increase the population. The extraordinary urban texture and monumental works of Ani, which have reached a similar richness in socio-cultural terms, undoubtedly belong to this period. The immovable and movable artefacts belonging to the archaeological excavations that have been going on for years support this argument.

The unglazed ceramics, which we encountered intensively during the Ani excavations are notable for their general form characteristics, especially with their ornaments consisting of animal figures such as mountain goat, horse, deer, lion, chicken, rooster and dog, as well as human figures. These figures on the ceramic fragments, which are understood to form the ornamented borders of a vessel, are often impressed in a way that depicts a lively scene in motion. So much so that the human figures in the compositions are often dancing; it is seen that animal figures are sometimes depicted while

dancing. The scenes are flowing and are separated from each other by sometimes with a plant similar to the tree of life, sometimes a circle with the motif of the Seal of Suleiman and sometimes borders with zigzags that are placed vertically. The ornaments were embroidered with the cylindrical seal printing technique. This style is connected to the “Arran School (11-12th century)” by the researchers. This style also emerges as a characteristic style of unglazed ceramics that are frequently found in medieval excavations in Azerbaijan, Nakhchivan, the south of Georgia, the north of Iran and the North East Anatolian Region of Turkey. It is possible to see similar stylistic features in unglazed ceramics found as a result of excavations in medieval settlements such as Zhinvali and Uplistsikhe in the north of Tbilisi in Georgia; Shamkir, Ganja, Beylegan and Örenqala of Azerbaijan; Dvin, Dashtadem, Metzamor of Armenia and Rey of Iran.

The unglazed ceramics with mountain goat figures, which constitute the subject of the article, are encountered on the finds unearthed in the Seljuk Bazaar, Seljuk Residences and Seljuk Great Baths during the 2019-2021 excavations carried out by us. Mountain goats in here are depicted along with other animals and human figures. They are processed in the cylindrical seal printing technique. It is thought that these compositions belong to the ornamented borders circling the bodies of the large pots, which are thought to be food jars.

The goat is the oldest friend of mankind and one of the first domesticated animals. First of all, the goat is the definition of stubbornness. Having a stubborn character also made it a solid structure. The mountain goat appears in the art of the nomadic Central Asian Turkish communities as a hunting animal in the first place. In addition to the flavor of its meat, it has been hunted by nomadic communities with the use of milk, hair and skin. Thus, it caused it to be loved and valued enough to be processed into rock paintings.

It can very well be said that the goat is also related to the perception of power. Because in the examples with mountain goat figures that we see starting from the Huns to the Uyghurs, it is clear that this figure symbolizes the ruler. In this respect, goats are symbols of “khanate and domination”. Its inscription on the Kultigin Monument dated 732 proves this. It can be said that this symbolism is influenced by the fact that mountain goats live both in high places and in hard-to-reach areas. For this reason, it was accepted as sacred by the Turkish communities and even accepted as the messenger of God and turned into a political image by the Turkish khans. This perception is undoubtedly due to the free and courageous lives of goats.

The first examples of the mountain goat figure in the medieval world belong to the Ani excavations. Especially in the excavations of Nikolai Yakovlevich Marr (1892-1893/1904-1917), Beyhan Karamagaralı (1989-2005) and Yasar Coruhlu (2006-2010), abundant ceramics with mountain goat figures were found. The closest examples are

seen in the medieval cities of Arran geography. The finds obtained during the excavations in Zhinvali in Georgia, Shamkir in Azerbaijan and Dvin in Armenia are other finds similar to Ani samples.

An example of Anatolian Seljuk's art should be mentioned here. The tiles with mountain goat figures belonging to the Kubâdâbâd Palace (1226-1236), which was built by the Seljuk Sultan Alâeddin Keykubat (I), are extremely important.

Giriş

Kars'ın 45 km doğusunda, Türkiye-Ermenistan sınırını birbirinden ayıran Arpaçay suyunun kıyısında bulunan Ani'deki ilk yerleşimin izleri MÖ 3. bine kadar uzanmaktadır¹. Kentin hem tarihî hem de sanat-kültür ve mimari bağlamındaki asıl gelişimi Orta Çağ'a denk gelmektedir. 961 yılında Bagratunî Hanedanlığı'nın merkezi olması ve ardından gelen 1064 yılındaki Selçuklu fethi, kent tarihindeki kırılma noktalarıdır². 10. yüzyıl ortalarında Bagratunîlerle başlayıp 1199 yılındaki Selçuklu iktidarının sonuna kadar devam eden bu dönem, Ani'nin iktisadî ve sosyal anlamdaki refah dönemini ifade etmektedir³. Ani hem İpek Yolu güzergâhında olması hem de Kafkasya ile Anadolu arasında kavşak niteliği taşıması hasebiyle ekonomik anlamda gelişme göstermiş, buna paralel olarak etrafındaki çağdaş şehirlere göre ticari anlamda oldukça zenginleşmiştir. Bu durum kentin göç almasına ve doğal olarak popülasyon artışına da vesile olmuştur. Sosyokültürel açıdan da benzer bir zenginliğe kavuşan Ani'nin günümüze kadar ulaşan olağanüstü kent dokusu ve anıtsal eserleri de bu döneme aittir⁴. Yıllardır devam eden arkeolojik kazılara ait taşınmaz ve taşınır eser buluntuları bu savı destekler niteliktedir.

Ani kazılarında⁵ oldukça yoğun bir şekilde karşımıza çıkan taşınır eser buluntularından sırsız seramik parçaları⁶, üzerlerindeki çeşitli hayvan ve insan figürlerinden oluşan bezemeleriyle dikkat çekmektedir. Bu figürlerin önemli bir kısmını ise “dağ keçisi” figürleri oluşturmaktadır.

1 İsmail Kılıç Kökten, “Kars'ın Tarih Öncesi Hakkında İlk Kısa Rapor”, *Belleten* VII/27 (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1943), 610; Muhammet Arslan, *Anadolu'da İlk Selçuklu Mimarisi: Ani* (Konya: Palet Yayınları, 2021), 29.

2 Arslan, *Anadolu'da İlk Selçuklu Mimarisi: Ani*, 11-12; Muhammet Arslan, “Malazgirt Yolunda Ani'deki Selçuklu Mirası”, *950. Yılında Malazgirt Zaferi ve Sultan Alp Arslan* (İstanbul: İhlamur Yayınları, 2021), 473.

3 Arslan, *Anadolu'da İlk Selçuklu Mimarisi: Ani*, 12.

4 Arslan, *Anadolu'da İlk Selçuklu Mimarisi: Ani*, 12.

5 Ani Örenyeri'ndeki kazı çalışmaları Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün ruhsatı ve finansal desteği ile Doç. Dr. Muhammet Arslan'ın başkanlığında yürütülmektedir. Ayrıca kazı çalışmalarına Türk Tarih Kurumu Başkanlığı ile Serhat Kalkınma Ajansı tarafından proje desteği verilmiştir.

6 Ani'deki 2019-2021 yılı kazı çalışmalarında bulunan sırsız seramikler için bk. Muhammet Arslan, *Ani Örenyeri Kazısı 2019-2021 Yılı Çalışmaları* (Kars: Palet Yayınları, 2022), 110-163.

Dağ Keçisi Figürlü Sırsız Seramikler

Katalog No	1	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	7 x 12 cm	
Buluntu Yeri	Aslanlı Kapı Doğu 5. Burç Kazısı	
Buluntu Tarihi	01.10.2019	G. 1: Katalog No 1 (M. Arslan, 2019)
Tanım	Günlük kullanım eşyasına ait süslemeli seramik parçasının üzerindeki dağ keçisi, hayat ağacı motifinin sağında yürür vaziyette tasvir edilmiştir. Solunda ise başka bir hayvan figürü vardır. Bir bordüre ait oldukları anlaşılan kompozisyon, silindirik mühür baskı tekniğinde işlenmiştir (G. 1).	

Katalog No	2	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	8 x 9.3 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Çarşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	18.08.2020	G. 2: Katalog No 2 (M. Arslan, 2020)
Tanım	Bir bordür içerisine yerleştirilen dağ keçisi, tavuk ve geyik gibi diğer hayvanlarla birlikte tasvir edilmiştir. Zikzak ve noktalarla süslenmiş dikey hatlı bir bordür, figürlü kompozisyonları birbirinden ayırmaktadır. Silindirik mühür baskı tekniğidir (G. 2).	

Katalog No	3	
Adı	Erzak Küpü Kulp ve Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	13 x 17 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Çarşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	20.08.2020	
Tanım	Gövdeye ait bordürde dağ keçisiyle birlikte at, tavuk ve horoz figürleri de görülmektedir. Ayrıca basit tasarımla hayat ağacı motiflerine de yer verilmiştir. Benzer kompozisyon kulp kısmında da devam etmektedir. Silindirik mühür baskı tekniğidir (G. 3).	

G. 3: Katalog No 3 (M. Arslan, 2019)

Katalog No	4	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	4.4 x 5.6 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Çarşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	24.08.2020	
Tanım	Sırsız seramik parçasının üzerinde bir dağ keçisinin tasvir edildiği silindirik mühür baskı tekniğiyle süsleme vardır (G. 4).	

G. 4: Katalog No 4 (M. Arslan, 2020)

Katalog No	5	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölüleri	9.9 x 18 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu �arşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	24.08.2020	
Tanım	Kompozisyon büyük oranda tahrip olmuştur. �zerindeki bordürün en sağında dağ keçisi ile birlikte tanımlanamayan hayvan figürleri ve dans eden insanlar tasvir edilmiştir. Süslemeler, silindirik mühür baskı tekniğiyle işlenmiştir (G. 5).	

G. 5: Katalog No 5 (M. Arslan, 2020)

Katalog No	6	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölüleri	12.5 x 11.6 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu �arşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	25.08.2020	
Tanım	Dişa doğru kabartılmış bir bordür üzerindeki dağ keçisi, dans eden insanlarla birlikte tasvir edilmiştir. Silindirik mühür baskı tekniklidir (G. 6).	

G. 6: Katalog No 6 (M. Arslan, 2020)

Katalog No	7	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	8.9 x 14.8 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Çarşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	25.08.2020	
Tanım	Süslemeli bir seramik parçasının üzerindeki hayvan figürleri tam olarak seçilemese de bir dağ keçisiyle birlikte hayat ağacı ve bir tavuk/horoz figürünün tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Kompozisyon, silindirik mühür baskı tekniğindedir (G. 7).	

G. 7: Katalog No 7 (M. Arslan, 2020)

Katalog No	8	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	6.6 x 5.2 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Çarşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	26.08.2020	
Tanım	Üzerindeki bordürde bir dağ keçisinin tasvir edildiği silindirik mühür baskı teknikli süsleme vardır (G. 8).	

G. 8: Katalog No 8 (M. Arslan, 2020)

Katalog No	9	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	11.8 x 12 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Büyük Hamam Kazısı	
Buluntu Tarihi	30.08.2020	
Tanım	Seramik parçasının üzerindeki bordürde dağ keçisiyle birlikte tavuk ve dans eden insan figürlerinin tasvir edildiği silindirik mühür baskı teknikli bir süsleme vardır (G. 9).	


G. 9: Katalog No 9 (M. Arslan, 2020)

Katalog No	10	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	10.6 x 9.6 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Konutları Kazısı	
Buluntu Tarihi	02.09.2020	
Tanım	Seramik parçasının üzerindeki figürlü bezemeler çok net olmasa da arkaya dönük boynuzlarıyla bir dağ keçisi kendini belli etmektedir. Bordürde ayrıca tavuk ve dans eden insan figürleri vardır. Figürler birbirinden dikey hatlı, zikzak motifli bir bordür ile ayrılmıştır. Silindirik mühür baskı tekniklidir (G. 10).	

G. 10: Katalog No 10 (M. Arslan, 2020)

Katalog No	11	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	10 x 8.9 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Çarşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	03.09.2020	
Tanım	<p>Üzerindeki bordürde bir dağ keçisiyle birlikte dans eden insanlar, tavuklar ve bir süvari tasvir edilmiştir. Süvarinin elinde bir ok tuttuğu görülmektedir. Ayrıca bir de nar ağacı olduğu tahmin edilen meyveli bir ağaç bulunmaktadır. Silindirik mühür baskı tekniklidir (G. 11).</p>	


G. 11: Katalog No 11 (M. Arslan, 2020)

Katalog No	12	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	15.6 x 21.5 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Konutları Kazısı	
Buluntu Tarihi	07.09.2020	
Tanım	<p>Sırsız seramik parçasındaki figürlü kompozisyonlar zikzak motifli dikey bir bordürle sınırlanmıştır. Dağ keçisiyle birlikte dans eden insan figürlerinin tasvir edildiği kompozisyon silindirik mühür baskı tekniklidir (G. 12).</p>	

G. 12: Katalog No 12 (M. Arslan, 2020)

Katalog No	13	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölüleri	12 x 14 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu �arşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	16.08.2021	G. 13: Katalog No 13 (M. Arslan, 2021)
Tanım	�zerindeki bordürde dağ keçisi, tavuk ve insan figürlerinin tasvir edildiği silindirik mühür baskı teknikli bir süsleme vardır (G. 13).	

Katalog No	14	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölüleri	18 x 6 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu �arşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	06.09.2021	G. 14: Katalog No 14 (M. Arslan, 2021)
Tanım	�zerindeki bordürde hayat ağacı etrafında dans eden dağ keçisi ve tazı (köpek) figürlerinin tasvir edildiği silindirik mühür baskı teknikli bir süsleme vardır (G. 14).	

Katalog No	15	
Adı	Erzak Küpü Gövde Parçası	
Dönemi	11-12. yüzyıl	
Ölçüleri	9 x 7 cm	
Buluntu Yeri	Selçuklu Çarşısı Kazısı	
Buluntu Tarihi	20.09.2021	
Tanım	Seramik parçasının üzerindeki bordürde at, insan ve dağ keçisi figürlerinin tasvir edildiği silindirik mühür baskı teknikli bir süsleme görülmektedir. Dağ keçisi ve at figürünün arasında kalan insan, iki ellerini yukarı kaldırmış şekilde tasvir edilmiştir (G. 15).	

G. 15: Katalog No 15 (M. Arslan, 2021)

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Ani kazılarında yoğun bir şekilde karşımıza çıkan bazı sırsız seramik parçaları, üzerlerindeki at, dağ keçisi, geyik, aslan, tavuk, horoz ve köpek gibi hayvan ve ayrıca insan figürlerinden oluşan bezemeleriyle dikkat çekmektedir. Bir kabın süslemeli bordürlerini oluşturdukları anlaşılan seramik parçalarındaki bu figürler, çoğu zaman hareket hâlindeki canlı bir sahneyi tasvir eder şekilde işlenmiştir. Kompozisyonlarda yer alan insan figürleri çoğu zaman dans eder hâldedir. Hayvan figürlerinin de bazen dans ederken resmedildikleri görülmektedir. Sahneler akıcıdır ve bazen hayat ağacına benzer bir bitki, bazen Mühr-ü Süleyman motifli bir daire ve bazen de dikey hatlı olarak yerleştirilen zikzak çizen bordürler ile birbirlerinden ayrılmışlardır. Süslemeler silindirik mühür baskı tekniğiyle işlenmişlerdir. Araştırmacılar tarafından “Arrân⁷ Okulu”na bağlanan ve 11-12. yüzyıllara tarihlenen bu üslup⁸; Azerbaycan,

7 Bugünkü coğrafi tanımlamayla Doğu Trans Kafkasya olarak bildiğimiz Arrân, Aras ve Kür Nehirleri arasında, batıda Türkiye'nin kuzeydoğusunu, kuzeyde Gürcistan'ın güney bölümünü, doğuda ise Nahçıvan, Ermenistan ve Azerbaycan'ın neredeyse tamamını ve güneyde de İran'ın kuzey kesimini içine alan geniş bir coğrafi alan olarak karşımıza çıkar. Arrân'ın Orta Çağ'daki başlıca önemli kentleri arasında Kebele (Azerbaycan), Berde (Azerbaycan), Beylegan (Azerbaycan), Ören Kala (Azerbaycan-Beylegan'ın 15 km kuzeybatısı), Şemkir (Azerbaycan), Şamahı (Azerbaycan), Gence (Azerbaycan), Karabağ Bölgesi (Azerbaycan), Shinvali (Gürcistan), Tiflis (Gürcistan), Ahılkelek (Gürcistan), Ahıska (Gürcistan), Kars (Türkiye), Ani (Türkiye), Ardahan (Türkiye), Şavşat (Türkiye), Ardauç (Türkiye), Dvin (Ermenistan) gibi yerleşimler bulunmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Abdülkerim Özeydin, “Arrân”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 3 (İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1991), 394-395; Bayram Arif Köse, “10. Yüzyıl İslam Coğrafyacılarına Göre Ermeniyeye ve Arrân Tarihi Coğrafyası”, *Turkish Studies* 11/1 (2016), 89-108.

8 Turgay Yazar ve Tülin Değirmenci, “Ani Kazılarında Ele Geçen Baskı Teknikli Sırsız Seramikler”, *Sanat Tarihi Dergisi* IX (1998), 159-160; Beyhan Karamağaralı ve Turgay Yazar, “Ani Kazısı Buluntuları”, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 130-131; Namiğ Hüseyinli, “Orta Asr Şemkir Şehrinin Boyalı Saksı Kabları Hakkında (2006 Yılı İlim Kazıları Esasında)”, *Azerbaycan Arxeologiyası* 9/1-2 (2007), 87; Yaşar Çoruhlu, “2008 Dönemi Ani Kazılarında

Nahçıvan, Gürcistan'ın güneyi, İran'ın kuzeyi ve Türkiye'nin Kuzey Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki Orta Çağ kazılarında çok sık ele geçen sırsız seramiklerin karakteristik bir üslubu olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Gürcistan'da Tiflis'in kuzeyindeki Zhinvali ve Uplistsikhe; Azerbaycan'ın Şemkir, Gence, Beylegan ve Örenkala; Ermenistan'ın Dvin, Daştadem ve Metzamor ve İran'ın Rey gibi Orta Çağ yerleşimlerinde yapılan kazılar sonucu bulunan sırsız seramiklerde de benzer üslup özelliklerini görmek mümkündür⁹.

Çalışmada ele alınan dağ keçisi figürleri ise tarafımızdan yürütülen 2019-2021 yılı kazı çalışmalarında Selçuklu Çarşısı, Selçuklu Konutları ve Selçuklu Büyük Hamamı'nda ortaya çıkarılan seramik parçası buluntular üzerinde yer almaktadır¹⁰. Buradaki dağ keçileri, diğer hayvanlar ve insan figürleriyle birlikte tasvir edilmiştir. Silindirik mühür baskı tekniğinde işlenen kompozisyonların erzak küpü olduğu düşünülen büyük çömlerlerin gövdelerini dolaşan süslemeli bordürlere ait olduğu düşünülmektedir. Nitekim 1965 ve 2008 yılı kazılarında¹¹ ortaya çıkarılarak restore edilen iki küp üzerindeki benzer süslemeli bordürler bunu kanıtlar niteliktedir¹² (G. 16, G. 17, G. 18, G. 19).

Ortaya Çıkarılan İnsan ve Hayvan Figürlü Keramik Kaplar Üzerine Değerlendirmeler", *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2010), 191.

- 9 Benzer örnekler için bk. L. T. Guzelian, "Paleoepigraficeskie Materiali iz Raskopok Oren-Kala", *Srednevekovie Pamyatniki Azerbaidjana* (Moskova: Yayınevi yok, 1965), 56-89; Hüseyinli, "Orta Asr Şemkir Şehrinin Boyalı Saksı Kabları Hakkında (2006 Yılı İlim Kazıları Esasında)", 84-88; G. Koçaryan, A. Kalantaryan ve K. Kafadaryan, "Antikni Sloy na Territori Sentral Nogo Kvartala Sitadeli Dvina", *Dvin IV-The City Dvin and Its Excavations*, ed. A. A. Kanahtaph (Yerevan: Institute of Archaeology and Ethnography, 2008), 152, 158, Fig.11/3; David Tmindorashvili, *Orta Yüzyıllarda Uplistsikhe* (Tiflis: Eski Eserleri Koruma ve Araştırma Merkezi, 2008), 48-49, Fig. 10/10-19; Tarix Dostiyev, "Orta Asr Şemkir Şehir Yerinin Arxeoloji Tedkikinin İlk Yekunları", *Azerbaycan Arxeologiyası* 12/2 (2009), 26; A. Babajanyan, "Metsamory Mijnadarum (Keramikakan Tvyalner)", *Metsamor. Hisun Tarva Peghunneri Zhamanakagrut'yuny* (Yerevan: Mshakuyt'i Nakhararut'yun, 2015), 231, Aghyusak 1/5; Tarix Dostiyev, "Orta Asr Şemkir Şehrinin Basma Nakışlı Bedii Keramikasının Bazı Numuneleri", *Azerbaycan Arxeologiyası* 18/2 (2015), 47-57; Husik Melkonyan vd., "The Excavations of Dashtadem Fortress: Preliminary Report on 2015 Fieldwork Activity, *Armenian Journal of Near Eastern Studies* XI/1-2 (2017), 290, Figure 14/18; Tarix Dostiyev, *Orta Asr Şemkir Şehrinin Keramikası I. Hisse-Sırsız Saqsı Mamulatu* (Bakü: Azerbaycan Milli İlimler Akademiyası Arxeologiya ve Etnoqrafiya İnstitutu, 2020), 5.
- 10 Arslan, *Anadolu'da İlk Selçuklu Mimarisi: Ani*, 180-181.
- 11 Kars Müzesi teşhir salonunda sergilenen bu küplerden ilki 35.6.965/128 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Kemal Balkan'ın 1965 yılı kazısında bulunan eser restore edilmiştir. Küp, 76 x 29 x 16 cm ölçülerindedir. Diğer erzak küpü ise 50.2.2008/1883 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Yaşar Çoruhlu'nun 2008 yılı kazısında çıkarılarak restore edilmiştir. Erzak küpü ise 66 x 27 x 64 x 16 cm ölçülerindedir.
- 12 Yaşar Çoruhlu, "Kars/Ani Kazıları 2008 Yılı Çalışmaları", *31. Kazı Sonuçları Toplantısı III* (Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 2010), 163; Yusuf Çetin, "Kars Müzesi'nde Bulunan Büyük Selçuklu Dönemine Ait İki Erzak Küpü Üzerinde Yer Alan Baskı Kabartma Tekniği İle Yapılmış Bezemelerin İkonografik Çözümlemesi", *International Journal of Social Science* 57 (2017), 383-394.



G. 16 ve G. 17: Kars Müzesi'ndeki Benzer Üsluplu Küpler (M. Arslan, 2021)



G. 18 ve G. 19: Kars Müzesi'ndeki Benzer Üsluplu Küpler (M. Arslan, 2021)

Keçi, insanoglunun en eski dostu ve ilk evcilleştirdiği hayvanlardan biridir¹³. İnatçı bir karaktere sahip olması, onu aynı zamanda sağlam bir yapıya büründürmüştür. Dağ keçisi, en erken örneklerde bir av hayvanı olarak konar-göçer Orta Asya Türk topluluklarının sanatında görülmektedir. Etinin lezzeti yanı sıra sütü, kılı ve derisinin hayati faydaları, doğada sık görülen bu hayvanın göçebe topluluklar tarafından avlanarak¹⁴ ondan her türlü yararlanılmasına neden olmuş; böylelikle kaya resimlerine işlenecek

13 Ömer F. Oyal, *Keçi/Zanlı, Kurban Cefakâr* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 39.

14 Wilhelm Freh, keçilerin midelerinde sara, bulaşıcı hastalıklar ve zehirlenmelere iyi gelen yuvarlak sert bir madde bulunduğundan dolayı avlandıklarını belirtmektedir. Bk. Wilhelm Freh ve Muvaffak Uyanık, "Hakkâri-Sat Dağlarında, Gevaruk Vadisi İçinde Bulunan Kaya Resimleri Hakkında Tebliğ", *Belleten* 21/84 (1957), 620.

kadar sevilmesini ve değer görmesini sağlamıştır. Yaşar Çoruhlu, keçinin bazen de savaşılan insanların yanında resmedildiğini öne sürerek sadece avlanmasından ötürü önemsenmediğini ifade etmektedir¹⁵.

Keçinin iktidar algısıyla da ilintili olduğu söylenebilir. Zira Hunlardan başlayarak Uygurlara kadar görülen dağ keçisi figürlü örneklerde bu figürün yöneticiyi simgelediği gayet açıktır¹⁶. Bu yönüyle de keçilerin “hakanlık, kağanlık ve egemenlik” sembolü olduğu ifade edilebilir¹⁷. Nitekim 732 tarihli Kültigin anıtına işlenmesi bunu kanıtlar niteliktedir. Bu sembolizmde dağ keçilerinin ulaşması zor yüksek alanlarda yaşaması/dolaşmasının etkili olduğu söylenebilir. Bu yüzden Türk toplulukları tarafından kutsal kabul edilmiş, hatta Tanrı'nın habercisi/elçisi olarak Türk kağanları tarafından siyasal bir simge hâline getirilmiştir¹⁸. Bu algı, keçilerin özgür ve cesaretli karakterlerinden kaynaklanıyor olmalıdır¹⁹.

Dağ keçisi figürlerinin Anadolu coğrafyasındaki ilk örnekleri tarih öncesi çağlara ait kaya üstü resimlerde bulunmaktadır. Bu örneklerin hiç de azımsanmayacak sayıda olduğu görülmektedir. Örneklerin çokluğu, bir taraftan Türk toplulukların yayılma alanına işaret ederken öte yandan geleneğin dağılımını göstermesi açısından da önemlidir. Kars ve çevresindeki kaya üstü resimlerinde yoğun bir şekilde karşımıza çıkan dağ keçileri, Ani'ye yakın bir coğrafyada olması açısından ayrıca dikkate değerdir. En erken Kalkolitik Çağ'a ve en geç de Tunç Çağı'na tarihlenen Kars Borluk Vadisi'ndeki kaya resimlerine işlenen dağ keçisi figürleri²⁰, şematik benzerlikleriyle Ani seramiklerindeki figürlerin öncüsü niteliğindedir. Kars'ın Susuz ilçesindeki Doyum-

15 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 2* (İstanbul: Ötügen Yayınları, 2019), 216.

16 D. G. Savinov, “Naskal'niye İzobrajeniya Tsentral'noy Azii i Yujnoy Sibiri”, *Vestnik Leningradskiy Gosudarstvennogo Universiteta* 20 (1964), 143; Oyal, *Keçi/Zanlı, Kurban Cefakâr*, 7.

17 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2011), 174.

18 Cengiz Alyılmaz, “Orhun Yazıtları”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. 3 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 1391.

19 Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu* (İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2006), 5; Abdulhaluk Çay, *Anadolu'da Türk Damgası* (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1983), 111-123; İbrahim Üngör, “Türk Kültüründe Dağ Keçisi/Teke ve Doğu Anadolu Petrogliflerinde Bulunan Dağ Keçisi/Teke Figürleri Üzerine Görüşler”, *4. Uluslararası Türk Şöleni-Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018), 327.

20 Akın Bingöl, “Yüzey Araştırmaları Işığında Borluk Vadisi Kaya Üstü Resimleri”, *Selçuk Üniversitesi Türiyat Araştırmaları Dergisi* 39 (2016), 351; Üngör, “Türk Kültüründe Dağ Keçisi/Teke ve Doğu Anadolu Petrogliflerinde Bulunan Dağ Keçisi/Teke Figürleri Üzerine Görüşler”, 329; Oktay Özgül ve Burak Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, *Art-Sanat* 16 (2021), 499. Ayrıca bk. Alpaslan Ceylan ve Oktay Özgül, “Kars'ta Türk Kültürünün Erken Dönem İzleri ve Yeni Keşifler”, *Bilim ve Ütopya* 286 (2018), 69-71; Alpaslan Ceylan, Akın Bingöl ve Mustafa Karageçi, *Eskiçağ'da Kars Kaleleri* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2018), 88.

lu²¹, Kağızman ilçesindeki Kömürlü, Şaban (Geyiklitepe)²², Kurbağa²³, Camuşlu²⁴ ve Tunçkaya²⁵; Digor ilçesindeki Dolaylı²⁶; Ardahan'ın Çıldır ilçesindeki Başköy²⁷; Erzurum'daki Cunni Mağarası²⁸, Şenkaya ilçesindeki Kaynak Köyü²⁹; Erzincan'ın Kemaliye ilçesindeki Dilli Vadisi³⁰; Van Gölü'nün güneyine düşen Tırşın Yaylası³¹ ve Hakkari Gevaruk Vadisi'ndeki³² kaya üstü resimleri Ani'nin yakın çevresinden takip edilebilen dağ keçisi figürlerinin sadece bir kısmını oluşturmaktadır (**G. 20, G. 21, G. 22**). Bu resimlerdeki dağ keçisi figürleri, başka hayvanlarla birlikte işlenmiştir. Kompozisyonlar bazen ay ve güneşe benzer nesnelere ve bazen de süvari figürleriyle zenginleştirilmiştir. Vurma, çizgi ve oyma teknikleriyle yapılan bezemelerdeki dağ keçileri, Ani'deki Orta Çağ seramiklerindeki tarza benzer şekilde boynuzları arkaya doğru uzanır şekilde işlenmiştir³³.

21 Yavuz Günaşdı, “Doğu Anadolu Kaya Resimleri Işığında Doyumlu Kaya Panoları”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 39 (2016), 397.

22 Üngör, “Türk Kültüründe Dağ Keçisi/Teke ve Doğu Anadolu Petrogliflerinde Bulunan Dağ Keçisi/Teke Figürleri Üzerine Görüşler”, 329; Mustafa Karageçi, “Doğu Anadolu Kaya Resimlerindeki Süvari Tasvirleri”, *4. Uluslararası Türk Şöleni-Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018), 572; Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 508.

23 Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 511.

24 Üngör, “Türk Kültüründe Dağ Keçisi/Teke ve Doğu Anadolu Petrogliflerinde Bulunan Dağ Keçisi/Teke Figürleri Üzerine Görüşler”, 330; Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 503.

25 Üngör, “Türk Kültüründe Dağ Keçisi/Teke ve Doğu Anadolu Petrogliflerinde Bulunan Dağ Keçisi/Teke Figürleri Üzerine Görüşler”, 330-331.

26 Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 504.

27 Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 497.

28 Alpaslan Ceylan, “Doğuda İlk Türk Yerleşmelerinden Cunni Mağarası”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. 4 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 425-429; Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 513.

29 Cemal Sevindi ve Ali Yalçın Tavukçu, “Şirvaz Kalesi ve Kayaüstü Resimleri (Şenkaya-Erzurum)”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31 (2013), 165; Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 514.

30 Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 516-517.

31 Hale Tümer, “Doğu Toros Petroglifleri: Tırşın Yaylası ve Çevresi”, *Anadolu Araştırmaları* 21 (2018), 24.

32 Freh ve Uyanık, “Hakkâri-Sat Dağlarında, Gevaruk Vadisi İçinde Bulunan Kaya Resimleri Hakkında Tebliğ”, 619-620.

33 Ceylan ve Özgül, “Kars'ta Türk Kültürünün Erken Dönem İzleri ve Yeni Keşifler”, 71; Mustafa Karageçi, “Doğu Anadolu Kaya Resimlerindeki Süvari Tasvirleri”, 561-583.



G. 20, G. 21 ve G. 22: Kars çevresinden dağ keçisi figürlü kaya üstü resimleri (Ceylan, Bingöl ve Karageçi, *Eskiçağ'da Kars Kaleleri*, 88; Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 512; Ceylan ve Özgül, “Kars'ta Türk Kültürünün Erken Dönem İzleri ve Yeni Keşifler”, 70).

Dağ keçisi figürlerinin kaya üstü resimlerinden sonra seramik sanatına yansımaları da yine tarih öncesi çağlara aittir. Bu bağlamda Tunç Çağı'ndan sonrasına tarihlenen Erzurum Müzesi'ndeki dağ keçisi figürlü bir çömlek³⁴ ile (G. 23) Boğazköy-Büyükkaya'daki bir çanağa (MÖ 9-6. yüzyıl) hayat ağacına benzer bir bitkiyle işlenen dağ keçisinin³⁵ varlığı önemlidir. Aynı şekilde Geç Demir Çağı'na (MÖ 6-4. yüzyıl) ait örneklerde de benzer figürlü süslemeleri görmek mümkündür. Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki bu devre ait bazı seramiklere işlenen dağ keçileri; bazen birbirlerini takip eden sürüler hâlinde, bazen tek başlarına, bazen diğer hayvanlarla ve bazen de hayat ağacını andıran bitkisel formlarla birlikte resmedilmişlerdir³⁶. Yakın örnekleri Nevşehir'deki Suluca Karahöyük, Niğde Köşk Höyük³⁷ ve Kızılırmak Havzası³⁸ seramik buluntularında da görülmektedir³⁹. İran Susa'daki antik kentin nekropol buluntuları arasındaki MÖ 4000 yılına tarihlenen dağ keçisi figürlü bir kap parçası da aynı bağlamda zikredilebilir⁴⁰ (G. 24). Özellikle günlük kullanım eşyalarına resmedilmeleri, figürün “bereket ve bolluk” anlamı kazandığına da bir işaretidir⁴¹.

34 Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 518-519.

35 Şevket Dönmez ve Fidane Abazoğlu, “Kızılırmak Havzası Demir Çağı Boya Bezekli Çanak-Çömlek Geleneğinin Kökeni Üzerine Düşünceler”, *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* 23 (2018), 91, Fig. 5.

36 Davut Yiğitpaşa, “Doğu Anadolu Geç Demir Çağı Seramikleri Üzerinde Görülen Figürlü ve Bitkisel Bezemeler”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Prof. Dr. Hamza Gündoğdu Özel Sayısı* 6/25 (2013), 615.

37 Uğur Silistreli, “Köşk Höyük'te Bulunan Kabartma İnsan ve Hayvan Figürleriyle Bezeli Vazolar”, *Belleten* 53/206 (1989), 368-369.

38 Dönmez ve Fidane, “Kızılırmak Havzası Demir Çağı Boya Bezekli Çanak-Çömlek Geleneğinin Kökeni Üzerine Düşünceler”, 84.

39 Mehmet Ali Özdemir ve Mehmet Işıklı, “Nevşehir, Suluca Karahöyük Demir Çağı Boya Bezemeli Seramikleri”, *Seramik Araştırmaları Dergisi* 2 (2020), 1-53.

40 Frank Hole, “Prehistoric Susa”, *The Royal City of Susa-Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre*, ed. O. Harper Prudence, Aruz Joan ve Tallon Françoise (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), 32.

41 Yiğitpaşa, “Doğu Anadolu Geç Demir Çağı Seramikleri Üzerinde Görülen Figürlü ve Bitkisel Bezemeler”, 618; Çetin, “Kars Müzesi'nde Bulunan Büyük Selçuklu Dönemine Ait İki Erzak Küpü Üzerinde Yer Alan Baskı Kabartma Tekniği ile Yapılmış Bezemelerin İkonografik Çözümlemesi”, 386; Serap Ünal ve Tennur Yaşar, “Teke Yöresi, Keçi (Teke) Figürü ve Seramik Sanatına Yansımaları”, *Türk Dünyası Araştırmaları* 127/251 (2021), 376.



G. 23 ve G. 24: Erzurum Müzesi ile Susa'daki dağ keçisi figürlü seramik kaplar (Özgül ve Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi”, 519; Hole, “Prehistoric Susa”, 32).

Anadolu'da Orta Çağ dönemine ait dağ keçisi figürlü seramiklerin ilk örnekleri Ani kazılarında tespit edilmiştir. Özellikle Nikolai Yakovleviç Marr⁴² (1892-1893/1904-1917) (G. 25), Beyhan Karamağaralı⁴³ (1989-2005) (G. 26) ve Yaşar Çoruhlu⁴⁴ (2006-2010) (G. 27, G. 28) dönemlerinde yapılan kazı çalışmalarında bol miktarda dağ keçisi figürlü seramik bulunmuştur. Ani'deki bu türden buluntuların en yakın örnekleri Arrân coğrafyasındaki Orta Çağ kentlerinde karşımıza çıkmaktadır. Gürcistan'da Tiflis'in kuzeyindeki Zhinvali kentindeki kazılardan çıkarılarak Gürcistan Ulusal Müzesi'nde sergilenen ve 12-13. yüzyıllara tarihlenen sırlı seramik üzerindeki dağ keçisi figürü⁴⁵ bu anlamda önemlidir (G. 29). Azerbaycan'ın Şemkir⁴⁶ (G. 30, G. 31) ve Ermenistan'ın Dvin⁴⁷ (G. 32) kentinde yapılan kazılarda elde edilen buluntular ile Gence'deki örnekler de Ani örnekleriyle benzeşen diğer buluntulardır.

42 Nikolai Yakovleviç Marr, *Ani Knijnaya İstoriya Goroda i Raskopki na Meste Gorodişça* (Moskova: Gosudarstvennaya Akademiya İstorii Materialnoy Kulturi, 1934), 86-87.

43 Karamağaralı ve Yazar, “Ani Kazısı Buluntuları”, 130-131.

44 Çoruhlu, “2008 Dönemi Ani Kazılarında Ortaya Çıkarılan İnsan ve Hayvan Figürlü Keramik Kaplar Üzerine Değerlendirmeler”, 185-196.

45 *Ceramics In The Medieval Georgia*, ed. David Lortkipanidze, Ramin Ramishvili, Zurab Tvalchrelidze ve Mikheil Tsereteli (Georgian National Museum, Tarih ve yıl bilgisi yok), 93.

46 Tarix Dostiyev, “Azerbaijan”, *The Artistic Culture of Central Asia and Azerbaijan in the 9th-15th Centuries Volume I-Ceramics* (Samarkand-Tashkent: International Institute for Central Asian Studies, 2011), 226, 241, ill. III; Dostiyev, *Orta Asr Şemkir Şehrinin Keramikası I. Hisse-Sırsız Saqsı Mamulatu*, 12-13, 16.

47 *Dvin IV-The City Dvin and Its Excavations*, ed. A. A. Kanahtaprh (Yerevan: Institute of Archaeology and Ethnography, 2008), 202-217, Tablitsa XXXI/2-3.



G. 25, G. 26, G. 27, G. 28: Ani kazılarında çıkan dağ keçisi figürlü diğer seramik parçaları (Marr, *Ani Knijnaya İstoriya Goroda i Raskopki na Meste Gorodişça*, Figure 192a; Karamağaralı ve Yazır, “Ani Kazısı Buluntuları”, 125.; Çoruhlu, “2008 Dönemi Ani Kazılarında Ortaya Çıkarılan İnsan ve Hayvan Figürlü Keramik Kaplar Üzerine Değerlendirmeler”, 195-196).



G. 29: Zhinvali'den Gürcistan Ulusal Müzesi'nde sergilenen dağ keçisi figürlü sırlı seramik (*Ceramics In The Medieval Georgia*, 93).



G. 30 ve G. 31: Şemkir kazılarında çıkan dağ keçisi figürlü seramik parçası (Dostiyev, *Orta Asr Şemkir Şehrinin Keramikası I. Hisse-Sırsız Saqsı Mamulatu*, 150; Dostiyev, “Azerbajjan”, 241).



G. 32: Dvin kazılarında çıkan dağ keçisi figürlü seramik parçası -(*Dvin IV-The City Dvin and Its Excavations*, Tablitsa XXXI/2-3)

Anadolu Selçuklu döneminde Uluğ Sultan I. Alâeddin Keykubat tarafından 1226-1236 yılları arasında yaptırılan Kubâdâbâd Sarayı'na ait dağ keçisi figürlü çiniler de son derece önemlidir. Sıraltı tekniğiyle işlenmiş, bitkisel formlar arasındaki bir dağ keçisi figürlü kare şekilli çini pano⁴⁸ (G. 33) ile sekiz köşeli yıldız formlu bir çiniye

48 Mehmet Önder, “Selçuklu Kubâd-Âbâd Sarayı Çinileri”, *Selçuklu Araştırmaları Merkezi Selçuk Dergisi-I. Alâeddin Keykubat Özel Sayısı 3* (1988), 34; Yaşar Erdemir, *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi* (Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2009), 146.

resmedilen dağ keçisi (G. 34), bu figürün hem kullanım hem de tarihî seyrini göstermesi açısından son derece kıymetlidir.



G. 33 ve G. 34: Kubâdâbâd Sarayı'na ait dağ keçisi figürlü çiniler
(M. Arslan ve M. A. Çelebi, 2021)

Sonuç

Arrân coğrafyasının batı sınırını oluşturan Ani'deki sırsız seramik buluntular içerisinde nicelik açısından en kalabalık ürünleri oluşturan dağ keçisi figürleri, Arrân'ın diğer Orta Çağ kentlerinde de sıkça görülen bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Keçinin ulaşılması imkânsız yerlere tırmanışından dolayı edindiği cesaretli ve özgürlükçü sıfatı, onun Türk toplulukları tarafından iktidar sembolü hâline getirilmesine sebep olmuştur. Ayrıca eti, sütü, kılı ve derisi gibi nimetleriyle konar-göçer Türk topluluklarının en önemli av hayvanlarından biri olduğu da aşikârdır. Bundan dolayı en erken örnekler olan kaya üstü resimlerden başlayarak bağımsızlık sembolü sikkelere ve savaş kalkanlarına konmuş ve nihayetinde günlük kullanım eşyalarına dahi tesir etmiştir. Figürün Ani'deki kullanım alanı buna işaret etmektedir.

Ani'nin kazı çalışmalarından elde edilen buluntularından hareketle gerek taş ve gerekse sırlı-sırsız seramiklerdeki figüratif süslemeleriyle oldukça zengin bir sanat dünyasına sahip olduğu rahatlıkla belirtilebilir. Her ne kadar bugüne kadarki çalışmalarda bir seramik üretim tesisinin varlığı tespit edilememişse de bu zenginlik kentte Arrân Okulu'nu temsil eden bir üretim tesisi ile sanatçı grubunun varlığını kuvvetli bir şekilde hissettirmektedir⁴⁹. Nitekim Nikolai Y. Marr tarafından yapılan kazılarda

49 Benzer iddiaya sahip çalışmalar için bk. A. Zhamkochyan, "The Faience of Medieval Armenia in the 9th-14th Centuries", *Archaeological Sites of Armenia 10*, ed. A. Kalantaryan (Yerevan: Academy of Sciences Press, 1981), 101; Astghik Babajanyan vd., "A Wiwe on Life in the Medieval Fortress at Dashtadem: Results of the 2015 and 2018 Excavation Campaigns", *Archaeology of Armenia in Regional Context*, ed. Pavel Avetisyan and Arsen Bobokhyan (Yerevan: Publishing House of the Institute of Archaeology and Ethnography, 2021), 386.

taştan yapılmış bir silindirin bulunması bu iddiayı güçlendirmektedir⁵⁰. Gelecek kazı sezonlarında ortaya çıkarılacak bir seramik fırınının bu durumu kesin bir şekilde ortaya koyacağı kuvvetle muhtemeldir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Alyılmaz, Cengiz. “Orhun Yazıtları”. *Türkler Ansiklopedisi*. 3. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 1385-1404.
- Arslan, Muhammet. “Malazgirt Yolunda Ani'deki Selçuklu Mirası”. *950. Yılında Malazgirt Zaferi ve Sultan Alp Arslan*. İstanbul: İhlamur Yayınları, 2021, 472-481.
- Arslan, Muhammet. *Anadolu'da İlk Selçuklu Mimarisi: Ani*. Konya: Palet Yayınları, 2021.
- Arslan, Muhammet. *Ani Örenyeri Kazısı 2019-2021 Yılı Çalışmaları*. Kars: Palet Yayınları, 2022.
- Babajanyan, Astghik. “Metsamory Mijnadarum (Keramikakan Tvyalner)”. *Metsamor. Hisun Tarva Peghumneri Zhamanakagrut'yuny*. Yerevan: Mshakuyt'i Nakhararut'yun, 2015, 218-233.
- Babajanyan, Astghik, Soseh Aghaian, Davit Davtyan ve Husik Melkonyan. “A Viwe on Life in the Medieval Fortress at Dashtadem: Results of the 2015 and 2018 Excavation Campaigns”. *Archaeology of Armenia in Regional Context*. Ed. Pavel Avetisyan and Arsen Bobokhyan. Yerevan: Publishing House of the Institute of Archaeology and Ethnography, 2021, 373-396.
- Bingöl, Akın. “Yüzeysel Araştırmaları Işığında Borluk Vadisi Kaya Üstü Resimleri”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 39 (2016): 347-355.
- Ceramics In The Medieval Georgia*. Ed. David Lortkipanidze, Ramin Ramishvili, Zurab Tvalchrelidze ve Mikheil Tsereteli. [y.y]: Georgian National Museum, [t.y].
- Ceylan, Alpaslan. “Doğuda İlk Türk Yerleşmelerinden Cunni Mağarası”. *Türkler Ansiklopedisi*. 4. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 425-429.
- Ceylan, Alpaslan ve Oktay Özgül. “Kars'ta Türk Kültürünün Erken Dönem İzleri ve Yeni Keşifler”. *Bilim ve Ütopya* 286 (2018): 69-71.
- Ceylan, Alpaslan, Akın Bingöl ve Mustafa Karageçi. *Eskiçağ'da Kars Kaleleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2018.
- Çay, Abdulhaluk. *Anadolu'da Türk Damgası*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1983.
- Çetin, Yusuf. “Kars Müzesi'nde Bulunan Büyük Selçuklu Dönemine Ait İki Erzak Küpü Üzerinde Yer Alan Baskı Kabartma Tekniği İle Yapılmış Bezemelerin İkonografik Çözümlemesi”. *International Journal of Social Science* 57 (2017): 383-394.
- Çoruhlu, Yaşar. “2008 Dönemi Ani Kazılarında Ortaya Çıkarılan İnsan ve Hayvan Figürlü Keramik Kaplar Üzerine Değerlendirmeler”. *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2010, 185-196.

50 Marr, *Ani Knijnaya İstoriya Goroda i Raskopki na Meste Gorodişça*, 86-87.

- Çoruhlu, Yaşar. “Kars/Ani Kazıları 2008 Yılı Çalışmaları”. *31. Kazı Sonuçları Toplantısı* III. Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 2010.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi 2*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2019.
- Dostiyev, Tarix. “Azerbajian”. *The Artistic Culture of Central Asia and Azerbaijan in the 9th-15th Centuries* Volume I-Ceramics. Samarkand-Tashkent: International Institute for Central Asian Studies, 2011, 221-248.
- Dostiyev, Tarix. “Orta Asr Şemkir Şehir Yerinin Arxeoloji Tedkikinin İlk Yekunları”. *Azerbaycan Arxeologiyası* 12/2 (2009): 12-36.
- Dostiyev, Tarix. “Orta Asr Şemkir Şehrinin Basma Nakışlı Bedii Keramikasının Bazı Numuneleri”. *Azerbaycan Arxeologiyası* 18/2 (2015): 47-57.
- Dostiyev, Tarix. *Orta Asr Şemkir Şehrinin Keramikası I. Hisse-Sırsız Saqsı Mamulatu*. Bakü: Azerbaycan Milli İlimler Akademiyası Arxeologiya ve Etnoqrafiya İnstitutu, 2020.
- Dönmez, Şevket ve Fidane Abazoğlu. “Kızılırmak Havzası Demir Çağı Boya Bezekli Çanak-Çömlek Geleneğinin Kökeni Üzerine Düşünceler”. *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* 23 (2018): 81-99.
- Dvin IV-The City Dvin and Its Excavations*. Ed. A. A. Kanahtaph. Yerevan: Institute of Archaeology and Ethnography, 2008.
- Erdemir, Yaşar. *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2009.
- Esin, Emel. *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.
- Freh, Wilhelm ve Muvaffak Uyanık. “Hakkâri-Sat Dağlarında, Gevaruk Vadisi İçinde Bulunan Kaya Resimleri Hakkında Tebliğ”. *Belleten* 21/84 (1957): 619-623.
- Guzelian, L. T. “Paleoepigraficeskie Materiali iz Raskopok Oren-Kala”. *Srednevekovie Pamyatniki Azerbaidjana*. Moskova: [y.y], 1965.
- Günaşdı, Yavuz. “Doğu Anadolu Kaya Resimleri Işığında Doyumlu Kaya Panoları”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 39 (2016): 391-407.
- Hole, Frank. “Prehistoric Susa”. *The Royal City of Susa-Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre*. Ed. O. Harper Prudence, Aruz Joan ve Tallon Françoise. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, 25-46.
- Hüseynli, Namiq. “Orta Asr Şemkir Şehrinin Boyalı Saksı Kabları Hakkında (2006 Yılı İlim Kazıları Esasında)”. *Azerbaycan Arxeologiyası* 9/1-2 (2007): 84-88.
- Karageçi, Mustafa. “Doğu Anadolu Kaya Resimlerindeki Süvari Tasvirleri”. *4. Uluslararası Türk Şöleni-Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*. Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018, 561-583.
- Karamağaralı, Beyhan ve Turgay Yazar. “Ani Kazısı Buluntuları”. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 122-131.
- Koçaryan, G., A. Kalantaryan ve K. Kafadaryan. “Antikni Sloy na Territori Sentral Nogo Kvartala Sitadeli Dvina”. *Dvin IV-The City Dvin and Its Excavations*. Ed. A. A. Kanahtaph. Yerevan: Institute of Archaeology and Ethnography, 2008, 129-164.
- Kökten, İsmail Kılıç. “Kars'ın Tarih Öncesi Hakkında İlk Kısa Rapor”. *Belleten* VII/27 (1943): 601-613.

- Köse, Bayram Arif. "10. Yüzyıl İslam Coğrafyacılarına Göre Ermeniyeye ve Arrân Tarihî Coğrafyası". *Turkish Studies* 11/1 (2016): 89-108.
- Marr, Nikolai Yakovleviç. *Ani Knijnaya İstoriya Goroda i Raskopki na Meste Gorodişça*. Moskova: Gosudarstvennaya Akademiya İstorii Materialnoy Kulturi, 1934.
- Melkonyan, Husik, Astghik Babajanyan, Arsen Harutyunyan, Davit Davtyan ve Soseh Aghaian. "The Excavations of Dashtadem Fortress: Preliminary Report on 2015 Fieldwork Activity". *Armenian Journal of Near Eastern Studies* XI/1-2 (2017): 263-292.
- Oyal, Ömer F. *Keçi/Zanlı, Kurban Cefakâr*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Önder, Mehmet. "Selçuklu Kubâd-Âbâd Sarayı Çinileri". *Selçuklu Araştırmaları Merkezi Selçuk Dergisi-I. Alâeddin Keykubat Özel Sayısı 3* (1988): 31-39.
- Özaydın, Abdülkerim. "Arrân". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 3. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 394-395.
- Özdemir, Mehmet Ali ve Mehmet Işıklı. "Neşşehir, Suluca Karahöyük Demir Çağı Boya Bezemeli Seramikleri". *Seramik Araştırmaları Dergisi* 2 (2020): 1-53.
- Özgül, Oktay ve Burak Bingöl. "Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi". *Art-Sanat* 16 (2021): 491-527.
- Savinov, D. G. "Naskal'niye İzobrajeniya Tsentral'noy Azii i Yujnoy Sibiri". *Vestnik Leningradskiy Gosudarstvennogo Universiteta* 20, 1964.
- Sevindi, Cemal ve Ali Yalçın Tavukçu. "Şirvaz Kalesi ve Kayaüstü Resimleri (Şenkaya-Erzurum)". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31 (2013): 155-173.
- Silistreli, Uğur. "Köşk Höyük'te Bulunan Kabartma İnsan ve Hayvan Figürleriyle Bezeli Vazolar". *Bellekten* 53/206 (1989): 361-374.
- Tmindorashvili, David. *Orta Yüzyıllarda Uplistsikhe*. Tiflis: Eski Eserleri Koruma ve Araştırma Merkezi, 2008.
- Tümer, Hale. "Doğu Toros Petroglifleri: Tırşın Yaylası ve Çevresi". *Anadolu Araştırmaları* 21 (2018): 21-41.
- Ünal, Serap ve Tennur Yaşar. "Teke Yöresi, Keçi (Teke) Figürü ve Seramik Sanatına Yansımaları". *Türk Dünyası Araştırmaları* 127/251 (2021): 375-394.
- Üngör, İbrahim. "Türk Kültüründe Dağ Keçisi/Teke ve Doğu Anadolu Petrogliflerinde Bulunan Dağ Keçisi/Teke Figürleri Üzerine Görüşler". *4. Uluslararası Türk Şöleni-Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*. Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018, 325-345.
- Yazar, Turgay ve Tülin Değirmenci. "Ani Kazılarında Ele Geçen Baskı Teknikli Sırsız Seramikler". *Sanat Tarihi Dergisi* IX (1998): 151-161.
- Yiğitpaşa, Davut. "Doğu Anadolu Geç Demir Çağı Seramikleri Üzerinde Görülen Figürlü ve Bitkisel Bezemeler". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Prof. Dr. Hamza Gündoğdu Özel Sayısı* 6/25 (2013): 612-628.
- Zhamkochyan, A. "The Faience of Medieval Armenia in the 9th-14th Centuries". *Archaeological Sites of Armenia* 10. Ed. A. Kalantaryan. Yerevan: Academy of Sciences Press, 1981.

Discussions of Authenticity, Style and Form in the Architecture from the Modern Period to the Present

Modern Dönemden Günümüze Mimarlıkta Özgünlük, Üslup ve Form Tartışmaları

Merve Artkan* , Özlem Kandemir** 

Abstract

In the process of the modern period until today, social and technical developments have greatly changed all architectural productions. The reflections of the innovative and authentic ideologies of modernism, which reject the tradition, on architecture have turned into an international style in which only simplified abstract forms spread over time. As well as in the West, modern architecture began to be viewed as universal acceptance based on form in non-Western contexts. Also, in the 21st century, it is thought that a technological style that behaves like a modern international style has emerged because of the accelerated technical developments and changes in the society. This situation provokes a debate on style, authenticity and form which has been going on for nearly two hundred years. The purpose of the study is to bring that conceptual discussion from the past to the present. In this context, as a method in the study, a comparison is made between the modern and contemporary period architectures, which seem to be quite different, but in terms of results, there are similarities. The sample of the study is limited within the scope of residential buildings. With this sample, it offers a view of the concept of “authenticity”, which defines many components such as place, culture, material, technique, form, through the phenomenon of “style”.

Keywords

Modern Architecture, Contemporary Architecture, Authenticity, Style, Form

Öz

Modern dönemden günümüze kadar gelen süreçte, yaşanan toplumsal ve teknik gelişmeler tüm tasarım ve üretimlere dâhil olarak mimarlığı büyük ölçüde değiştirmiştir. Modernizmin geleneği reddeden yenilikçi ve özgün ideolojilerinin mimarlığa yansımaları, zamanla yalnızca sadeleşen soyut biçimlerin yayıldığı bir uluslararası üsluba dönüşmüştür. Modern mimarlık, ortaya çıktığı Batı'nın yanı sıra, Batı-dışı bağlamlarda da biçime dayalı evrensel kabuller şeklinde ele alınmaya başlamıştır. Bununla birlikte 21. yüzyılda teknik anlamdaki gelişmelerin giderek hızlanması ve toplumdaki kültürel değişimler sonucunda, modern uluslararası üslup gibi davranan bir teknolojik tarzın doğduğu düşünülmektedir. Bu durum yaklaşık iki yüzyıldır süregelen bir üslup, özgünlük ve biçim tartışmasına sebep olmaktadır. Çalışmanın amacı, bu kavramsal tartışmayı geçmişten günümüze taşımaktır. Bu bağlamda çalışmada yöntem olarak bahsedilen kavramlar çerçevesinde, modern dönem ve çağdaş dönem mimarilerinin oldukça farklı gibi görünen ancak sonuçları bakımından benzeşimlerin ortaya çıktığı bir karşılaştırma yapılmaktadır. Çalışma konut yapıları kapsamında sınırlandırılan örnekleriyle birlikte yer, kültür, malzeme, teknik, biçim gibi birçok bileşeni tanımlanan özgünlük kavramına üslup olgusu üzerinden bir bakış sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Modern mimarlık, Çağdaş mimarlık, Özgünlük, Üslup, Biçim

* **Correspondence to:** Merve Artkan (100/2000 CoHE PhD Student), Eskişehir Technical University, Department of Architecture, Eskişehir, Türkiye. E-mail: merveartkan@eskisehir.edu.tr ORCID: 0000-0002-6578-8041

** **Özlem Kandemir** (Asst. Prof.), Eskişehir Technical University, Department of Architecture, Eskişehir, Türkiye. E-mail: ozlemkandemir@eskisehir.edu.tr ORCID: 0000-0003-4602-4828

To cite this article: Artkan, Merve, Kandemir, Ozlem. “Discussions of Authenticity, Style and Form in the Architecture from the Modern Period to the Present.” *Art-Sanat*, 19(2023): 27–48. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1088792>

Genişletilmiş Özet

Modern dönemle birlikte geleneksele karşı yeni olana yönelim vurgulanmaya başlamış; soyut düşünsel ideolojiler, teknolojik ilerlemeler ve tarihî süreçlerle toplumsal gelişmeler gibi birçok sosyo-kültürel etken sonucunda basit formlara dayalı yeni bir mimari düzen ortaya çıkmıştır. Yeni olanın orijinallikle ilişkilendirilebilen yapısı, belirli bir üslup çerçevesinde çeşitlilik tanımlayan modern yaklaşımın özgünlüğünü tartışmaya olanak sağlamaktadır. Özgünlük mimaride yer, mekânsal kurgu, form, malzeme, teknoloji gibi fiziksel bileşenlerin yanı sıra tasarım aşamasındaki düşünsel nitelikleriyle de ele alınabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında gelenekten kopuş ve yeniyeye yönelim gibi ideolojileriyle modernizm, mimarlığın düşünsel nitelikleriyle de özgün olabileceğini göstermektedir. Buna karşılık çeşitliliğin birliği olarak üslup olgusunun yalnızca form bileşeniyle tanımlanma riski ve soyut çizgilerin bu tanımlamaya imkân veren alt yapısıyla modernist ifadenin zaman içerisindeki dönüşümü kaçınılmaz hâle gelmektedir.

İkinci Dünya Savaşı gibi toplumsal gelişmelerin de dâhil olmasıyla aslen Batı'da temellenen modernizm, özellikle Batı dışı bağlamlara yalnızca mimari form özelinde evrenselleşen bir uluslararası üslup şeklinde yansiyarak tartışmalı bir dönüşüm göstermiştir. Temelde kendi içerisinde bile yorum farklılıkları gözlemlenen modernizm, Batı dışı bağlamlarda toplumsal ve tarihî süreçlerin de değişkenlik göstermesiyle, salt form üzerinden ele alınmaya başlamıştır. Çalışma bu noktada, tartışmayı Batı dışı bir bağlam olan Türkiye üzerinden aktarmayı amaçlamaktadır. Türkiye'nin Avrupa'daki savaşın bitmesiyle dışa açılması ve yeni devlet yönetiminin kentsel planlama kararları gibi geçirdiği süreçler modernizmin ülke mimarlığına yansımalarında etkilidir. Yaşanan bu değişimlerle birlikte Batı'da yaşanan uluslararası üslup sürecine geçiş döneminin çakışması ise modernizmin Türkiye'ye yeni bir mimarlık arayışı sonucunda hâlihazırda uluslararası bir üslup olarak gelmesine sebep olmuştur. Bu dönemde modernizmin uluslararası üslubundan esinlenen Türk mimarlar, kendi mimari karakterlerini yansıtarak bireyselleşmemiş ve özgün üretimler gerçekleştirememiştir. İstanbul Belediye Sarayı ve Hilton Oteli gibi 1950'li yıllarda inşa edilen bazı yapılarda, yalnızca uluslararası üslubun biçime dayalı özellikleri kullanılmış ve taklit denebilecek kütleler ortaya çıkarılmıştır. Kamu yapılarının yanı sıra o dönem tasarlanan özellikle toplu konut yapılarında da benzer yaklaşımlar sergilenmiştir.

Bununla birlikte zaman içerisinde uluslararası üslubun gelenekselden uzaklaşmadan modern anlayışla Batı-dışı bağlamlarda inşa edildiği yapı örneklerinden de bahsedilebilmektedir. Türk Tarih Kurumu, SSK Zeyrek Tesisleri, Türk Dil Kurumu gibi özgünlük arayışlarıyla inşa edilmiş en bilinen kamu yapılarının yanı sıra birçok konut tasarımında bu arayışlara rastlanmaktadır. Sedat Hakkı Eldem'in çağdaş materyalleri modernizmin çizgileriyle yorumlayarak tasarladığı Sıyer Yalısı, geleneksel ve modern olanın bir arada ele alınabileceğini örneklemektedir. Sedat Gürel tarafından

tasarlanmış parçalı birimlerden oluşan yazlık konut grubu da modern yaklaşımların geleneksel mimari ve çevreye ait özellikleriyle yorumlanabileceğini ifade etmektedir. Her iki yönde incelen tüm örnekler, kaynakları Batı'da olan modern mimarlığın evrenselliğinin form odaklı olmayabileceğini göstermektedir. Modernizmin özündeki ideolojinin evrenselliğini ve evrensel olanın da yorum farklılıklarıyla özgünleşebileceğini ifade eden bir yaklaşım karşımıza çıkmaktadır. Formun üretiminin yer ve bağlam ayırt edilmeksizin evrensel bir üslup olarak doğrudan aktarımı ise yoruma bağlı özgünlüğün yerini tasarımların aynılışmasına bırakmaktadır.

Modern dönemden günümüze kadar gelen süreçte, teknolojiyle birlikte yaşanan toplumsal gelişmeler sonucunda, mimari tasarımların giderek daha da form odaklı görsel yaklaşımlara dönüştüğü görülmektedir. Çağdaş mimari üretimlerde dijital tasarım yöntemlerinin, teknolojinin sunduğu teknikler ve materyaller çerçevesinde yeni formlar tanımladığı gözlemlenmektedir. Yeni gelişen teknolojiler, her ne kadar formların çeşitlenmesine olanak tanısa da fiziksel ve sosyal bağlamıyla ilişkili bir tasarım fikrine dayandırılmaması durumunda, tıpkı uluslararası modern üslupta olduğu gibi yalnızca mimari formun oluşturulmasına odaklanmaktadır. Modernizmin dönüştüğü uluslararası üslup kavrayışıyla benzeşen çağdaş dönemin bu teknolojik yaklaşımları, günümüz mimarlığında da özgün kütlelerin üretimini zorlaştıran evrensel teknikleri ve formları içermeye başlamaktadır.

Mimari türü veya dönemi tanımlayıcı bir tarz bulma arayışında olan teknolojik üslubun bilgisayar destekli bu dijital üretimleri, benzer tekniklerin kullanımı sonucunda birbirine benzer biçimler ortaya çıkarabilmektedir. Bu durum uluslararası modern üslupta olduğu gibi mimari tasarımların özgünlüklerinin de sorgulanmasına sebep olmaktadır. Böylece üslup, biçim ve özgünlük ilişkisinin çağdaş mimarlık ortamında hâlâ devam eden bir tartışmaya yol açtığı görülebilmektedir.

Bu kapsamda çalışmada modern dönemden gelen özgünlük, üslup ve form olgularının günümüz çağdaş mimarlık yaklaşımlarının neresinde olduğu irdelenmektedir. Nitelik ve içerik bakımından oldukça farklılaşmasına rağmen bu dönemin benzeşen yanları üzerinde durularak, uzun yıllardır süregelen özgünlük ve form tartışmasına bir soru işareti bırakmak çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde özgünlük ve üslup, modern soyut formları içeren mimarlık örnekleri aracılığıyla irdelenmektedir. Bu bölümde modernizmin öncü mimarları Mies van der Rohe, Adolf Loos, Le Corbusier ve Alvar Aalto'nun bireysel modernist üsluplarını yansıtan üretimleri örneklenmektedir. İkinci bölümde Batı kaynaklı ideallerle ortaya çıkan modernizmin Batı-dışı toplumların mimarilerine yansımaları, birebir formun aktarımı ve özgün çözümler şeklinde iki gruptan oluşan Türkiye'deki özel konut grupları üzerinden tartışılmaktadır. Son bölümde ise, günümüze kadar süregelen bu tartışmanın, 21. yüzyıl çağdaş mimarlığında ele alınma şekli benzer bir karşılaştırmayla değer-

lendirilmektedir. Dolayısıyla çalışma, kuramsal temele dayanan karşılaştırmalı bir yöntemi içermektedir. Coğrafi bağlamların yanı sıra modern dönem ve çağdaş dönem arasındaki tekniklere ve forma dayalı üslupların karşılaştırılması örnekler, tablolar ve kavramlar üzerinden yapılmaktadır.

Sonuç olarak çalışmada, modern dönemin ardındaki özgün fikirlerin değil, uluslararası üslupta kabul edilen mimari formların evrenselleştirilmesi durumu eleştirilmektedir. Modernizmin uluslararası üslup döneminde ve günümüzün çağdaş yaklaşımlarında, üslup ve form kavramlarının farklı tekniklerle benzer bir çerçevede işlendiği analiz edilmektedir. Yeni bilişim teknolojileri ile üretilmiş formlara ve tekniğin baskın olduğu bir ortaklaşmaya sahip çağdaş mimarlığın da uluslararası üslupta olduğu gibi yer ve bağlam fark etmeksizin her yerde uygulanması durumunda, “yeni” bir evrensel üsluba doğru dönüşebilme tehlikesi taşıdığı düşünülmektedir. Buna karşılık üsluplaşarak evrenselleşecek olan, tasarım yaklaşımlarının özündeki yorumlanmaya açık düşünce sistematigi olduğunda daha verimli ve sürdürülebilir bir dil oluşumu sağlanacaktır. Bilişim teknolojilerinin yeni mimari form, yöntem ve dil arayışlarında, bağlam ve üslup ilişkisinin göz önünde bulundurularak yönlendirilmesi, evrensel üsluba getirilmiş olan eleştirilerin tekrarlanmasını da engelleyecektir.

Introduction

With the modern period, the orientation towards the new versus the traditional has begun to be emphasized; a new architectural order based on simple forms has emerged because of many socio-cultural factors such as abstract intellectual ideologies, technological advances, historical processes and social developments. The structure of the new that can be associated with the original allows to discuss the authenticity of the modern approach that defines different styles. Within these processes, whose effects are still visible today, the essence of modernism conceptually demonstrates changes both in its own context and within the framework of different contexts. The history of modern architecture is a long evolutionary process that continues for about one hundred years in terms of both the formation of the intellectual infrastructure and the shaping attitudes¹.

With the differentiation of historic, sociological, political and cultural processes according to place and time, the change of modernist expression becomes inevitable. Heynen argues that the idea of modernity goes well beyond being an intellectual concept with industrialization, political turmoil, and growing urbanization². The fact that modernism, which emerged in the West, was based only on form in non-Western contexts, apart from the influence of different components such as culture and environmental factors, made the mentioned change even more visible. In this regard, there is a need to examine the relationship between authenticity and modernism, which tends to be explained by a certain international style.

In the process from the modern period to the present, because of social developments in technology, it is seen that architectural designs are turning into increasingly form-oriented visual approaches. This brings about a discussion of authenticity and style that can be read through the form. The technological approaches of the contemporary period, which are similar to the understanding of the international style in which modernism has transformed, also begin to include universal techniques and forms that make it difficult to produce authentic forms in today's architecture.

In this context, the study questions the concepts of authenticity, style and form in the international style of modernism and today's contemporary approaches. It analyzes that these concepts offer a similar framework with different techniques in architecture. The reflections of modernism that emerged with western ideals on the architecture of non-western societies are examined with a sample of housing composed of form transfer and authentic solutions. Contemporary productions, acting in an international style, contribute to the debate on authenticity and form, which has lasted for over a

1 Ali Naci Özyalvaç, "Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 1 (2013), 297.

2 Hilde Heynen, *Mimarlık ve Modernite*, trans. Nalan Bahçekapılı and Rahmi Ögdül (İstanbul: Versus Kitap, 2011), 23.

century. Consequently, the content of such productions is discussed. This discussion allows a comparison in which modern and contemporary architectures seem to be quite different, but there are similarities in the comparison results. In summary, the study includes establishing the relationship of style in contemporary architecture with the concepts of authenticity and form seen in modernism, depending on the new technological methods.

The Relationship between Authenticity and Style in Architecture on the Axis of the Modern Period

Authenticity is a phenomenon which seeks to be defined in many areas such as art, philosophy, education, sociology and architecture. Two important aspects underline the definition of authenticity. The first corresponds to the concepts of originality, uniqueness, novelty and unusualness, and the second is the state of being unique to the person, which can be defined by concepts such as personalization, self, interpretation and individuality. In the dictionary, the concept of authentic defines the original, which has unique qualities and differs from its peers in terms of these qualities³. Similarly, Özorhon points out that authenticity is a concept that can exist through the reflection of individuality and the pursuit of the idea of innovation. The authenticity that emerges from the combination of subject, freedom, critical and creative thinking is strongly linked to the intuition, imagination and accumulation of the subject⁴. In all these respects, the concept of authenticity is closely related to the discipline of architecture, which creates spatially organized intellectual environments.

However, the content of the phenomenon of authenticity has evolved over time within architecture. As Neagu emphasizes, authenticity occupied a relatively small intellectual space in architecture before the 19th century and expressed a different identity or a new interpretation⁵. Therefore, since the modern period, which focuses on the production of the new with the break of tradition, this concept has turned into a phenomenon that is frequently sought and discussed in architecture.

According to Özorhon, the architects obtained authenticity within their structures using different tools. In this context, authenticity can be examined in an artefact from different aspects such as spatial layout, form, material, technology and belonging to the place⁶. In addition to the specified physical qualities, the intellectual qualities that built an artefact may be counted among the basic components of authenticity in architecture. With this, the historical processes that guide the architect in creating a

3 Türk Dil Kurumu, “Özgünlük”, accessed July 28, 2022, <https://sozluk.gov.tr/>

4 İlker Fatih Özorhon and Türkan Ulusu Uraz, “1950-60 Arası Türkiye Mimarlığı’nda Özgünlük Arayışları”, *İTÜDERGİSİ/a* 8/2 (2009), 91.

5 Özorhon and Uraz, “1950-60 Arası Türkiye Mimarlığı’nda Özgünlük Arayışları,” 91.

6 Özorhon and Uraz, “1950-60 Arası Türkiye Mimarlığı’nda Özgünlük Arayışları,” 92.

design are also among the factors influencing the components of authenticity. At the same time, in the words of Sözen and Tanyeli, the concept of original characterizes all cultural and artistic phenomena and attitudes that emerge because of the actual conditions of the society in which they are produced and are not the product of an imitation⁷. In the context of all these factors, as Heynen states, it may be said that the modern movement in architecture gives priority to authenticity with the questions and themes it addresses. The avant-garde approach of modern architecture, which includes the demolition of the old and the construction of the new, in which eclectic forms are used together with the pretentious decoration that creates social classes⁸, reflects that architecture can be authentic with its intellectual qualities and ideologies.

However, while the conflict between modern architecture and tradition creates authenticity, it also prepares the situation for becoming ordinary with generic and easy productions as soon as it becomes authentic⁹. It can be said that this relationship between authenticity and commonness in modern architecture became more visible with the transformation of architecture into a simple understanding, which got rid of the dominance of historical forms and adopted new building materials and construction methods in the 20th century¹⁰.

One of the most evident reasons for the simplification of artefacts is the emergence of abstract perspectives following the domination of rational thought in this period. Abstraction, which reveals the essence of things as a subjective action and is interpreted differently in each mind, has been effective in the reflection of the intellectual simplification that guides the modern period on architectural forms. In Çelikkan's words, abstraction, which is the reflection of the artist's inner voice¹¹, is shaped by the thoughts of subjects and constitutes the beginning of an interpretation whose end product can change. This reveals the differing characteristic approaches of the subjects in architecture, which presents a system of abstract and geometric lines without giving place to the image of concrete things encountered in life¹².

An architectural environment where subjective understandings are with abstract expressions and original productions being multiplied gains weight in the modern era. Modernist architects interpret and customize their distinctive approaches with abstract lines as a modern architectural style in line with emerging ideologies in this era.

7 Uğur Tanyeli and Metin Sözen, *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011), 234.

8 Hilde Heynen, "What Belongs to Architecture?" Avant-garde Ideas in the Modern Movement," *The Journal of Architecture* 4/2 (1999), 130.

9 Özorhon and Uraz, "1950-60 Arası Türkiye Mimarlığı'nda Özgünlük Arayışları," 93-94.

10 Özyalvaç, "Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye," 299.

11 Şule Gece Çelikkan, *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi* (İzmir: Cem Yayınevi, 2018), 26.

12 Adolf Göller, *Mimarlıkta Üslup Neden Durmadan Değişiyor*, trans. Alp Tümertekin and Nihat Ülner (İstanbul: Janus Yayıncılık, 2019), 14.

Mies van der Rohe focused on searching for total space and skyscraper architecture. Adolf Loos made groping mass volume and function experiments, Le Corbusier did formulation experiments and research, and Alvar Aalto dealt with adapting the context to modern ideology. These approaches reflect the different workings of the minds of modernist architects (F. 1, F. 2).



F.1: Building examples of Rohe and Corbusier's design approaches
(<https://www.archdaily.com>)

Forming these individual characteristic approaches, each has a turning point in which they are affected by their mental mechanism, cultures, lifestyles, different experiences and social events. Therefore, these minds, which unite on a specific common ground with similar approaches or new experiences, determine the periodic styles that make up the movements called “-ism”, just like in modernism. As a result, like Minor states, a period or culture becomes apparent in style¹³.



F. 2: Building examples of Loos and Aalto's design approaches
(<https://www.archdaily.com>)

The style, which expresses the commonalities of individual approaches as an “intellectual unity on the basis of diversity”¹⁴, contains a diversity as in abstraction. The social events which form the unity of this diversity and the architectural ideas which flow from it constitute the common style of characteristic subjective practices. This

13 Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, trans. Cem Soydemir (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2013), 174.

14 Hendrik Petrus Berlage, *Mimarlıkta Üslup Üzerine Düşünceler*, trans. Atilla Erol (İstanbul: Janus Yayıncılık, 2018), 65.

relationship between abstract expression and style can also be linked to authenticity when seen as an interpretation that brings diversity. Thus, it can be said that a semantic link can be established between style and authenticity in the context of abstract thinking and that these concepts develop depending on each other by being influenced by similar conditions.

With all this, the style based on diversity can lead to the similarity in architecture by focusing on just one of the components of authenticity mentioned before, through the possibilities of abstraction and new technical developments. Structures produced in different physical and social contexts far from subjective interpretations may spread as not authentic, merely concrete forms. Ultimately, what becomes a style are the architectural forms that are made universal and produced without regard to other components of authenticity.

After a certain period in modernism, the basic formal features determined as universal acceptances were transformed into an international style in which only the architectural form was transferred. Curtis speaks about international style as a major historical simplification as one of many working traditions¹⁵. The international modern style became widespread with the advantages of developments in both physical and social living environments, leaving its ideals aside and simplifying it only on the axis of form. In standardized architectural structures, it has become increasingly difficult to provide the authenticity that must be fed by other components across diverse environments and cultures. As a result, it becomes necessary to examine the relationship between authenticity and form in modern style, through its manipulation in different contexts.

The Relationship of Modern Style with Authenticity and Form in Western and Non-Western Contexts

Modernity is a purely Western concept, and here, it is considered as a starting point, offering the possibility of establishing a new culture¹⁶. However, modern architecture, which emerged with the ideals of the West, became universal in time with the new world order, in accordance with the solutions offered by its rational language¹⁷. The transformation of modernism into an international style by becoming universal throughout the world is based on changes in the West, particularly after World War II. In Europe in the 1950s and 1960s, the requirements for the rapid rebuilding of cities damaged after the war, the housing of workers and the construction of functional and affordable housing to respond to the urbanization phenomenon arose. These prog-

15 William Curtis, "Modern Architecture by Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co; Modern Architecture: A Critical History by Kenneth Frampton," *Journal of the Society of Architectural Historians* 40/2 (1981), 168.

16 Heynen, *Mimarlık ve Modernite*, 22-73.

17 Doğan Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı* (İstanbul: YEM Yayınevi, 2017), 134.

rams, which were carried out in the countries of Western Europe for mass production with new industrial technologies, developed with great uniformity¹⁸. In this context, especially after World War II, there were ideas against modernism that argued that modernism lost its pioneering character by being institutionalized. Erden states that these views against modernism are not raised against its essence but its situation¹⁹. Heynen, on the other hand, states that these modern architectural structures, consisting of solid lines and smooth surfaces, are an appropriate response to the requirements of the time²⁰.

According to critics who have appeared during this period, the modernist utopias in the plans of Walter Gropius and Le Corbusier have been replaced by the skyscrapers built by Mies van der Rohe in America, and modernism has become one of the tools of capital²¹. The international style quickly propagated through European architects such as Mies van der Rohe, who went to the United States. The designs are unified with the basic geometric shapes such as rectangular prism in the mass, rectangular and square in the plan, large windows and facade layouts based on the use of glass surfaces²².

As a result, the early ideals of the modern era were lost and a certain pattern based on formal features emerged. This universal style, which emerged after the war, is perceived as the most critical point in modernism because style is here related to formalism, not diversity. In this sense, when modernism is manipulated with a style based on a universal form, it can reveal the issue of uniformity and similarity in architecture. In this respect, according to Outka, the international style has the opportunity to spread to the world due to the will of its creators and advanced communication systems. Separate from space, culture, climate and time²³, it also affects the different geographies only on the shape scale. The essence of modernism, which emerged as a progressive and scientific movement in the West, cannot be adequately understood in a non-Western context and can be handled as the transfer of formal expression rather than authentic structures.

In this regard, modernism can be assessed through its reflections in Turkey, which is a non-Western context different from its source. Modernism, which has been advancing in parallel with the historical, cultural, economic and technological processes in the West for almost a century, made a rapid entry into Turkey, especially with the developments in the 1950s. Although Turkey managed to stay out of World War II during that period, it underwent significant changes in its own context. According to Özorhon, the 1950s

18 Hasol, 20. *Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 134.

19 E. Osman Erden, *Modern Sanatın Kısa Tarihi* (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016), 316-317.

20 Hilde Heynen, "Transitoriness of Modern Architecture," *Modern Movement Heritage* (London: Taylor&Francis, 2005), 26.

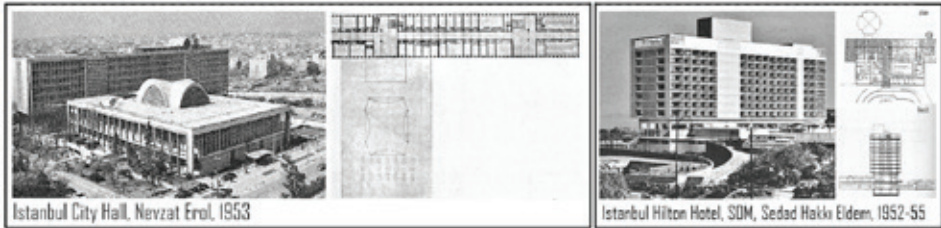
21 Erden, *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, 316.

22 Hasol, 20. *Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 134.

23 Elizabeth Outka, "Consuming Traditions: Modernity, Modernism and the Commodified Authentic", *Modern Language Studies Journal* 43/1 (2013), 78-82.

were the period when modernization changed direction from the nationalist architectures in Turkey. Urban reconstruction movements that took place with the coming to power of the Democratic Party in the country and the increase in migration from rural to urban led to a shift to the economy-based modernization approach. These are the years of openness to international organizations and relations, during which major structural changes began in Turkey. Developments such as Marshall aid, participation in the Korean war, and entry into NATO are signs of a new order²⁴.

Hasol says that in the light of all these developments, Turkish architecture, opened up to the outside in the 1950s and built structures for rationalism under the influence of modern architecture, which has become increasingly widespread in the Western world. According to him, the 1950s were a rationalistic period of universalist and international style in which Turkish architecture was fed by external influences, independent of technological, economic, social and environmental data²⁵. The coincidence of these changes in Turkey and the period of transition to the international style process in the West have led modernism to come to Turkey as an international style because of a search for a new architecture. At that time, Turkish architects, inspired by the international modernist style, could not individualize and produce authentic products reflecting their own architectural characteristics.



F. 3: International modern style designs in Turkey
(Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 139-140)

In some buildings built in the 1950s, such as the Istanbul City Hall and the Hilton Hotel, only the stylistic features of the international style were used and masses that could be called imitation were revealed (**F. 3**). In addition to public buildings, similar approaches were exhibited in residential buildings designed in those days. Mass housing projects built in the coastal part of Bakırköy and in Levent with the initiative of Emlak Kredi Bank, have the characteristics of the international style, which is the contemporary understanding of the period. In addition, the Natuk Birkan Apartments, where Haluk Baysal and Melih Birsnel skillfully displayed their sensitive rationalist approach, are among the housing projects that reflect the architectural characteristics of the period²⁶ (**F. 4**).

24 Özorhon and Uraz, "1950-60 Arası Türkiye Mimarlığı'nda Özgünlük Arayışları," 95.

25 Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 135.

26 Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 144-147.



F. 4: House designs with international modern style in Turkey
(Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 144-147)

On the other hand, modernism aims primarily at replacing all the historical styles with a new construction culture. In this new building culture, it is hoped that form will be considered together with components such as program, function, location, budget, materials, and construction, not as a primary stylistic decision. This refers to an architecture that is suitable for the context in which it is located, whose form can change according to various places, and which is universal in terms of design principles²⁷. Therefore, it can be said that, particularly in non-Western contexts, modernism becomes more authentic when manipulated without being placed in some mold, international style or universal form. As Güzer said, the context forces the architectural object to be different, to become authentic and to move away from imitation²⁸. Even in the early days of modernism, there are different interpretations and different contexts. These differences in development and interpretation in Western and non-Western societies demonstrate that universality is perhaps not only stylization based on form. The adaptability of the central idea and the knowledge of the various cultures may also make a claim of universality.

According to Mgbemena and Okonta, while modernism was spreading, Asian societies, isolated from Western ideologies, displayed a warier attitude than other societies accepting the international style. Although there are productions in an international style with the attraction of new materials and technologies, traditional approaches have not been wholly abandoned²⁹. In Bozdoğan's words, the structures that are considered as defining that modernism is not a style problem and that it does not need to be in sharp opposition to the traditional³⁰ were also designed. Since the mid-1960s, reactions have grown against the monotony and rigidity of the modern international style, and architecture has started to move away from strict rationalism.

27 Sibel Bozdoğan, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, ed. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005), 337.

28 Abdi Güzer, "Mimarlıkta Gerçekle Taklidin Sınırları," *Mimarlık Dergisi* 333 (2007), 30-32.

29 Emeka Ebuz Mgbemena and Ebere Donatus Okonta, "How International Was International Style of Architecture?", *American Journal of Civil Engineering and Architecture* 6/1 (2018), 35.

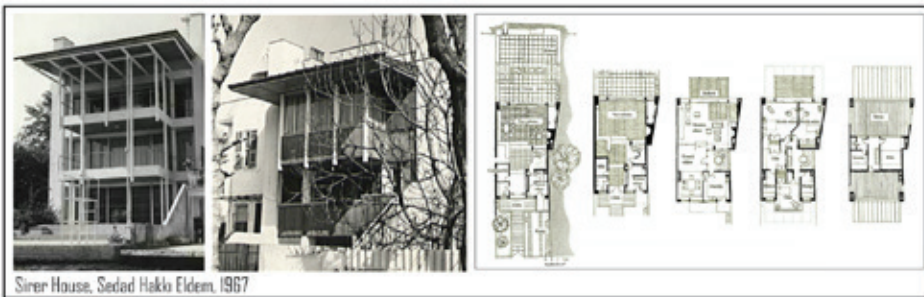
30 Bozdoğan, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", 350.

From the 1970s, this monotony was replaced by diversity and heterogeneity³¹. In this context, examples of buildings in which the international style is built-in non-Western contexts with a modern understanding without moving away from the tradition can be mentioned.



F. 5: Various designs of non-Western modernist architecture in Turkey
(<https://www.arkiv.com.tr>)

In the mentioned periods, in addition to the most well-known public buildings built with the pursuit of authenticity such as the Turkish Historical Society (1966), the SSK Zeyrek Facilities (1970), and the Turkish Language Association (1978), these searches are also encountered in many housing designs (**F. 5**). The Sıralı House, designed by Sedat Hakkı Eldem to interpret contemporary materials along the lines of modernism, shows how traditional and modern can be treated together (**F. 6**). While the building is close to the traditional house style with its wide eaves and modular façade arrangement³², it reflects the modern approach with the decisions taken on the layouts and the ways of doing it.



F. 6: A house design of non-Western modernist architecture in İstanbul, Turkey
(<https://artsandculture.google.com>) (Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 173)

Likewise, the residential group consisting of fragmented units designed by architect Sedat Gürel is one of the examples where modern approaches are interpreted with

31 Doğan Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı* (İstanbul: YEM Yayınevi, 2017), 156-159.

32 Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 173.

traditional architectural and environmental features (F. 7). The most distinguishing feature of this design, which consists of living units around a courtyard, is organized in harmony with the natural environment, the landscape, and the user's actions³³. This example can be counted as one of the local and original modern approaches in non-Western contexts in designing it with modern and abstract lines, considering the climatic characteristics and traditions.



F. 7: A house design of non-Western modernist architecture in Çanakkale, Turkey (<https://www.arkiv.com.tr>) (Hasol, 20. *Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 190)

Examples of similar approaches to architecture can be found, not only in Turkey but also in other non-Western contexts. These examples demonstrate that the universality of modern architecture, whose origins are in the West, may not be focused on form. It presents an approach that articulates the universality of the basic ideology of modernism and that the universal style can become original with differing interpretations. In short, within the framework of the study, the universalization of forms accepted in the international style, and not the original ideas behind the modern era, is criticized. The direct transfer of production based on form as a universal style, regardless of place and context, makes the designs homogeneous. This situation reveals a problem of form which began with the modern period and continues to this day. Similarly, it may be said that there are new forms that act as international styles in the contemporary architecture of the 21st century. Thus, we can see that relations of style, form and authenticity in architecture are important enough to create a permanent debate in contemporary construction environments.

Discussions on Authenticity, Style and Form in Contemporary Architecture

Contemporary architecture, which expresses architectural structures adapted to the present period, is regarded as a continuation of modern architecture by some architects and architectural theorists. When it comes to 21st century architecture of the 20th century, it can be seen that there are still practices made with the understanding and formal approaches of the modern period. On the other hand, a completely different

³³ Hasol, 20. *Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, 190.

architectural language appeared in the present techniques. New construction technologies allow the production of numerous design approaches and all kinds of forms. Therefore, in the 21st-century architectural environment, there is a constantly changing production of ideas and forms with the opportunities provided by new technologies. Therefore, it is questionable whether a certain style exists in contemporary architecture, as in modernism. Berlage expresses a lack of style as a disorder³⁴. Göller, for his part, asserts that the constant change of forms, which attracts only by their external magic, has become visual tiredness. According to Göller, who looks at the debate from a different angle, this fatigue in the human memory of images reduces the enjoyment of forms, and for this reason, the style is constantly changing³⁵.

Although these discussions on the existence of today's architectural style do not reach a clear conclusion, it can be observed that there are some common points based on 21st-century architecture. After all, as Semper mentioned, the style "emphasizes all the internal and external factors that change the embodiment of the theme and the basic idea"³⁶. In today's architecture, it can be said that the basic common denominator is a technology-based construction method rather than intellectual ideologies. As a result, architecture becomes a production of forms in which building techniques can be interpreted as much as current technologies. These structures, which were built within the scope of common technical possibilities, can transform into similar forms that are transferred exactly without distinguishing the context, as in the modern international style.

Although it cannot be said with certainty that there is an effort to create a specific style today, technological design tools allow the production of forms that behave like an international style. The fact that social and political perspectives cannot become an attitude that reflects ideas that creates the means of producing the design also supports this. According to Pekin, architectural works that have emerged in the last thirty years without relying on a guiding statement or social unity in the society are based on formalism, a show of wealth or pure technique³⁷. Therefore, due to social and technological developments, there is a stylization according to the technical language, increasingly focused on form in architecture.

This international stylization in modernism stems from the technical possibilities of the modern period and the forms made up of simplified lines. On the other hand, in the contemporary period, fluid forms obtained with the new and frequently used digital technologies may become stylistic. Therefore, it can be said that this stylization, which we can consider as a technological style in which digital techniques come to the fore,

34 Berlage, *Mimarlıkta Üslup Üzerine Düşünceler*, 76.

35 Göller, *Mimarlıkta Üslup Neden Durmadan Değişiyor*, 17-41.

36 Gottfried Semper, *Bilim, Endüstri ve Sanat* (İstanbul: Janus Yayıncılık, 2019), 23.

37 Şevki Pekin, *Yirmibirinci Yüzyıl İçin Mimarlık Tarihi* (İstanbul: Ofset Yapımevi, 2019), 49.

varies according to subjects, historical processes, and the techniques they use, just like in modernism. These design models, which form the current technological style, are expressed by Kolarevic as digital design and production systems. These models have become more diverse over time and are now used in many urban buildings, including residential buildings (F. 8). According to Kolarevic, these computational and digital architectures consist of non-Euclidean spaces, topological approaches, genetic algorithms, kinetic and dynamic systems, unlike the modern architecture of the industrial era³⁸.



F. 8: Contemporary residential examples of digital design in different Western contexts (<https://www.archdaily.com>)

Patrik Schumacher from the Zaha Hadid Architects group defines parametric architecture, which Kolarevic considers as one of the models of today's technological style, as a style in itself from a different perspective. According to Schumacher, this style, a new solid paradigm born in post-industrial society, is based on digital animation techniques, advanced parametric design systems, and scripting methods. This system, which has been developed in recent years and claims hegemony in avant-garde architectural practice, achieves the effect of modernism as a long wave of systematic innovation. Parametricism ends the ambiguity of styles that have emerged with a series of ephemeral architectural periods such as postmodernism, deconstructivism, and minimalism³⁹.

These technology-oriented architectural productions are based on construction techniques consisting of specific geometries. Like the simple abstract lines which have become dominant as a result of modern architecture, these abstract lines of computer-aided design products create various geometries, revealing structure and forms. Many digital techniques with various geometries allow forms that cannot be produced in modern technology. Kolarevic argues that with these techniques, complex curvilinear geometries, plane forms, cylindrical, spherical, or conical forms can be produced with the same ease as before in Euclidean geometries⁴⁰.

38 Branco Kolarevic, "Digital Architectures," *Acadia 2000: Eternity, Infinity and Virtuality in Architecture* (College Station: VBW Publishing, 2002), 251.

39 Patrik Schumacher, "Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design", *Architectural Design* 79/4 (2012), 14-23.

40 Kolarevic, "Digital Architectures", 255.

So, while the world has become more and more digital in the 21st-century, the spatial images of architecture seem to act opportunistically to capture a world empty of thought. The understanding of fluidity continues to grow⁴¹. On the other hand, this fluid architecture can be considered the producer of spatial images different from its modern predecessors⁴². In contrast to modernism, which is based on universal space, it is claimed that digital approaches such as parametric architecture differentiate the spaces. In the process, a fluid configuration is used, with waves and spiral vortices, without sharp lines and shapes⁴³.

From all these perspectives, it is said that the curvilinear forms of the new digital approaches are not fixed but represent a variable universe that leads to new possibilities of forms. However, the choice of forms emerging in this universe is guided mainly by the aesthetic and plastic sensitivities of the designer⁴⁴. Therefore, as in the modern universal style, forms arise only from the individual approaches of leading architects or other actors of structural production, independent of the context in which they are revealed. As a result of the development of communication technologies, these structures are known in other contexts and can be copied to make them iconic. As Nilsson said, non-Euclidean experimental architecture is now seen and constructed in many world regions. However, this approach overtakes the spatial politics of late capitalism in many ways, where corporations and cities support an architecture that produces icons⁴⁵.

Contemporary forms, which may be applied everywhere, as in the modern international style, are similar regardless of environmental and cultural differences. This approach entails the risk of losing the possibility of authenticity and moving towards a form-oriented style that is becoming more and more universal. With the evolution of technology into a universal style, the cultural factor, especially in non-Western modernist examples and on which the original forms are based, can be ignored. Thus, it becomes increasingly difficult for the architecture produced with new digital design models to adapt to the existing characteristic built environment. Like in modernism, forms that emerged in the West with their resources and showed a specific development process can become alienated from their context when directly transferred to a non-Western environment.

An example of this is the urban regeneration project designed by Zaha Hadid for the Kartal-Pendik line in Istanbul. This comprehensive project, which includes con-

41 Stankovic et al., "Form in Architecture and Principles of Design," *Arkhitektura. Stroitel'stvo. Obrazovaniye* 1 (2018), 60.

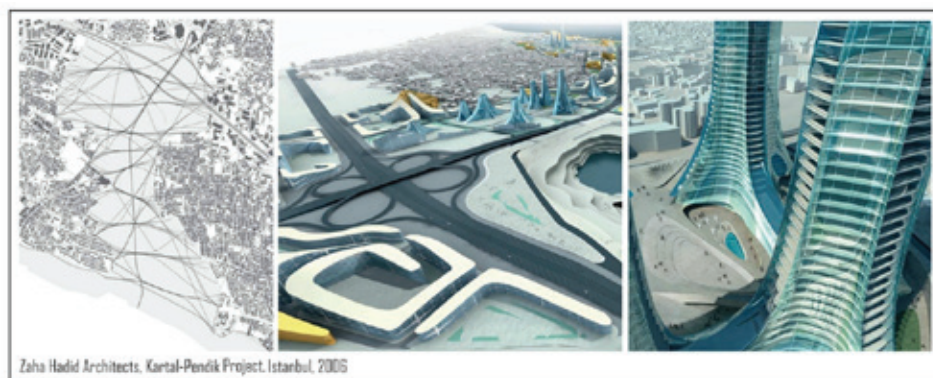
42 Nana Last, "Architecture and the Image of Fluidity", *Globalizing Architecture: Flows and Disruptions* 1 (2014), 36.

43 Schumacher, "Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design", 250.

44 Kolarevic, "Digital Architectures", 255.

45 Fredrik Nilsson, "Architectural Objectives – Architecture, form, meaning and experience in the digital era". In *Architecture & Phenomenology International Conference. Proceedings CD* (2007).

temporary living spaces as well as service structures, creates a different habitat within itself, independent of the life and built environment in the city of Istanbul. This means that it cannot fit into the context in which it is (**F. 9**). In today's world, these approaches are becoming one of the factors that reduce the authenticity of architectural forms and designs.



F. 9: A contemporary residential example of digital design in a non-Western context, Istanbul, Turkey (Schumacher, "Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design", 241-255)

In summary, it can be said that the use of newly developing technologies in designs as a construction technique creates a partnership, despite the debate about whether there is an architectural style or not. It is observed that digital design methods such as parametric design define new forms within the context of the techniques and materials proposed by the technology. While these forms allow for diversification, they cannot be based on a conceptual idea linked to its physical and social context. In this case, as in the modern international style, the emphasis can only be placed on creating forms. In this regard, a similarity can be established between the international style approach of the modern period and today's contemporary architecture through the universality of forms.

Conclusion

With the social and technical changes of the modern period to the present day, the influence of forms dependent on the dominance of visibility in architecture progressively increases. Especially in the international modern style that emerged because of historical processes and in the designs of 21st century architecture based on technology; it is seen that forms have become the main feature. The universalization of forms, ignoring the innovative and interpretative approaches that modernism has at its foundation, has revealed an ongoing debate about authenticity and style since the modern period.

In the modern period, the forms formed by abstract intellectual ideologies that should be subjective and authentic have been made in a style by being universalized in a systematic framework. This created an important problem of authenticity, particularly in the propagation of modernism to different contexts. The authenticity, which has many components such as place, subject, culture, history, material, technique, and form, has begun to be lost with the designs that are only considered on the axis of form. The use of the same forms everywhere prevents the possibility of interpreting the ideas found in the essence of modernity in different contexts, thus preventing the diversification of the style, which is an intellectual unity. This leads us to the conclusion that there can be negative attitudes towards dealing with styles, not the style itself.

A comparable situation can be observed in the contemporary architecture of the 21st century, where technique is a common basis because of technological developments. Since contemporary design methods using computational techniques only use the possibilities of existing technologies, there are difficulties in reflecting the variation mentioned in the phenomenon of style in a wide range of forms. Today, designs that seek to find a style that defines the architectural type or the period are mostly produced depending on the construction techniques and can cause the architecture to be expressed in the concern of producing form. Computer-aided digital productions of technological style can create similar forms whose authenticity can be questioned by ignoring factors based on physical, social and historical contexts. Thus, these forms, which are applied everywhere, irrespective of place and context, carry the danger of becoming a new international style.

At this point, where the possibility of authenticity is lost, contemporary architecture begins to turn into a universal formal style such as modernism. In this study, the international modernist style and the contemporary technological style are compared with one another in this respect. Although the periods compared differed in terms of environments, techniques and architectural characteristics, as can be seen in the table, it was determined that they ultimately included a repetitive universalization of forms **(Table 1)**.

Table 1: Modern architecture vs contemporary architecture comparison chart (Prepared by Artkan and Kandemir, 2022)

Modern Architecture:	Contemporary Architecture:
“abstract thinking” -- abstraction as an ideology at the idea stage	“abstract techniques” -- abstraction as a technique at the production stage
“regular forms” -- the dominance of straight lines obtained with Euclidean geometries	“irregular forms” -- non-Euclidean shapes with curvilinear geometry derived from regular forms through technology
“low (industrial) technology” -- low-tech materials and construction methods, including technical developments in the focus of industrialization	“high (digital) technology” -- high-tech materials and production methods, including technological developments in the focus of digitalization
“solid masses” -- segmented mass movements consisting of angular forms	“fluid masses” -- masses formed by the smooth movements of the form

However, it is also found that there are successful approaches to modernism in different contexts, in which all kinds of qualities belonging to that place are interpreted by inclusion. According to Heynen, these approaches suggest that tabula rasa architecture is not capable of responding to all human needs. The needs that Heynen mentions here are the need for belonging, which is deeply felt by the meaning of history, and the need to relate to the past⁴⁶. Therefore, it is concluded that an authentic architecture can be created when the qualities of the place and context, the ideologies that reveal the styles, and the form are considered as a whole. As Loew exemplified in the French context, this also requires government policies that consider historical processes, regulations that take into account all of the decisions and actors that affect design⁴⁷.

Hence, what becomes a style by becoming universal should be the system of thought open to interpreting the essence of modernism. This approach is more efficient and sustainable in transforming new methods and forms into the appropriate language. The relations between context and style should also be considered in the search for new architectural forms, methods, and languages of information technologies. This situation will also avoid the repetition of critics of the international style.

46 Heynen, “Transitoriness of modern architecture,” 30.

47 Sebastian Loew, *Modern Architecture in Historic Cities: Policy, Planning and Building in Contemporary France* (London: Routledge, 2005), 209-212.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

References/Kaynakça

- Berlage, Hendrik Petrus. *Mimarlıkta Üslup Üzerine Düşünceler*. Translated by Atilla Erol. İstanbul: Janus Yayıncılık, 2018.
- Bozdoğan, Sibel. "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış." *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Edited by Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005, 333-383.
- Curtis, William. "Modern Architecture by Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co; Modern Architecture: A Critical History by Kenneth Frampton." *Journal of the Society of Architectural Historians* 40 (2) (1981): 168-170.
- Çelikkan, Şule Gece. *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*. İzmir: Cem Yayınevi, 2018.
- Erden, Eralp Osman. *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016.
- Gölller, Adolf. *Mimarlıkta Üslup Neden Durmadan Değişiyor*. Translated by Alp Tümertekin ve Nihat Ülner. İstanbul: Janus Yayıncılık, 2019.
- Güzer, Abdi. "Mimarlıkta Gerçekle Taklidin Sınırları." *Mimarlık Dergisi* 333 (2007): 30-32.
- Hançerlioğlu, Orhan. *Felsefe Sözlüğü*. Vol. 7. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
- Hasol, Doğan. *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*. İstanbul: Yem Yayın, 2017.
- Heynen, Hilde. "What Belongs to Architecture?" *Avant-garde Ideas in the Modern Movement*. *The Journal of Architecture* 4 (2) (1999): 129-147.
- Heynen, Hilde. "Transitoriness of Modern Architecture." *Modern Movement Heritage*. London: Taylor&Francis, 2005.
- Heynen, Hilde. *Mimarlık ve Modernite*. Translated by Nalan Bahçekapılı and Rahmi Ögdül. İstanbul: Versus Kitap, 2011.
- Kolarevic, Branco. "Digital Architectures." *Acadia 2000: Eternity, Infinity and Virtuality in Architecture*. College Station: VBW Publishing, 2002, 251-256.
- Last, Nana. "Architecture and the Image of Fluidity." *Globalizing Architecture: Flows and Disruptions* 1 (2014): 34-41.
- Loew, Sebastian. *Modern Architecture in Historic Cities: Policy, Planning and Building in Contemporary France*. London: Routledge, 2005.
- Minor, Vernon Hyde. *Sanat Tarihinin Tarihi*. Translated by Cem Soydemir. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Nilsson, Fredrik. "Architectural Objectives-Architecture, Form, Meaning and Experience in the Digital Era." *Architecture & Phenomenology International Conference, Proceeding CD*, 2007.

- Okonta, Ebere Donatus and Emeka Ebuz Mgbemena. "How International was International Style of Architecture?." *American Journal of Civil Engineering and Architecture* 6 (1) (2018): 30-37.
- Outka, Elizabeth. "Consuming Traditions: Modernity, Modernism and the Commodified Authentic." *Modern Language Studies Journal* 43 (1) (2013): 78-82.
- Özorhon, İlker Fatih and Türkan Uluşu Uraz. "1950-60 Arası Türkiye Mimarlığı'nda Özgünlük Arayışları." *İTÜDERGİSİ/a* 8 (2) (2009): 89-100.
- Özyalvaç, Ali Naci. "Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye." *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 1 (2013): 294-306.
- Pekin, Şevki. *Yirmibirinci Yüzyıl İçin Mimarlık Tarihi*. İstanbul: Ofset Yapımevi, 2019.
- Schumacher, Patrik. "Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design." *Architectural Design* 79/4 (2012): 14-23.
- Semper, Gottfried. *Bilim, Endüstri ve Sanat*. İstanbul: Janus Yayıncılık, 2019.
- Sözen, Metin and Uğur Tanyeli. *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.
- Stankovic, Danica, Aleksandra Kostic, Vojislav Nikolic ve Aleksandra Cvetanovic. "Form in Architecture and Principles of Design." *Arkhitektura. Stroitel'stvo. Obrazovaniye* 1 (2018): 57-63.
- Türk Dil Kurumu. "Özgünlük." Accessed July 28, 2022. <https://sozluk.gov.tr/>
- Building Examples. "Farnsworth House", "Seagram Building", "Unite d'habitation", "Villa Savoye", "Villa Muller", "Looshaus", "Muuratsolo House", "Maison Louis Carré", "Zaha Hadid Housing Projects". Accessed July 28, 2022. <https://www.archdaily.com>
- Building Examples. "Türk Tarih Kurumu", "SSK Zeyrek Sosyal Tesisleri", "Türk Dil Kurumu", "Gürel Ailesi Evi". Accessed July 28, 2022. <https://www.arkiv.com.tr>
- Building Examples. "Sırer Evi". Accessed July 28, 2022. <https://artsandculture.google.com>



Osmanlı Minyatür Sanatında Ağaç Türleri (16. Yüzyıl)*

Tree Species in Ottoman Miniature Art (16th-Century)

Tuba Ruhengiz Azaklı**

Öz

Tarih boyunca sanatın her şubesinde motif olarak karşılaşılan *ağaç* mefhumu, her bir sanat özelinde çeşitli araştırma ve çalışmalara konu olmaktadır. Bu bağlamda minyatürlerde kompozisyonun ayrılmaz parçası ve mühim bir unsuru olan ağaçların, türleri yönüyle incelenmesi değerlidir. Araştırma kapsamında Osmanlı minyatür sanatındaki ağaç türleri, 16. yüzyıla ait çok sayıda yazma eser üzerinden incelemeye tabi tutulmuştur. Klasik dönemin zengin örnekleri üzerinden yapılan bu tahlillerde tarih kaynakları, seyahatnameler ve belgelerin kullanılması yanı sıra ağaç türlerinin tespitinde botanik ilminden yararlanılmıştır. İncelemeler ışığında 16. yüzyıl minyatüründe, Doğu'daki fantastik bezemenin yerini alan realist tavrın ağaç örneklerine büyük ölçüde yansıdığı ve ağaçların minyatürün belgesel değerine katkı sağladığı görülmüştür. Örneklerde tabiat unsurlarının gerçek görünümüne yaklaştığı ve ağaç türlerinin belirginleştiği fark edilmektedir. Bulgular neticesinde, betimlenen coğrafyayla uyumlu olarak Osmanlı minyatüründe tabiattaki ağaç türlerinin birçoğunun teşhis edilebildiği söylenebilir. Dönemin minyatürlerinde görülen ağaç türleri arasında servi, bahar dalı, çınar, hurma ile birlikte meyve ağaçları, iğne yapraklı ağaçlar, kavak, at kestanesi, meşe ve türü belirgin biçimde anlaşılan istisnai ağaç örneklerine de tesadüf edilmiştir. Yapılan bu çalışma 16. yüzyıl Osmanlı minyatürünün ne denli zengin ağaç envanterine sahip olduğunu ortaya çıkarmanın yanı sıra dönemin üslup ve tasarım çeşitliliğini de gözler önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Sanatı, Minyatür Sanatı, Ağaç, Türk Sanatı, Sanat Tarihi

Abstract

The concept of the *tree*, which is encountered as a motif in every branch of art throughout history, has been the subject of various research and studies in each art specifically. In this context, it is valuable to examine the trees, which are an integral part and an important element of the composition in miniatures, in terms of their species. Within the scope of the research examined a large number of manuscripts from the sixteenth century. In the analysis of tree samples of these works, which contain the richest examples of the classical period, historical sources, travel books and documents were used, as well as botanical science in the determination of tree species. As a result of the findings, it can be said that many of the tree species in nature can be identified in the Ottoman miniature by the described geography. Among the tree species seen in the period, cypress, plane tree and date palm are formed, fruit trees, coniferous trees, poplar, Aesculus hippocastanum, oak and exceptional tree specimens have also been encountered. This study reveals how rich the tree (wood) inventory of the 16th-century Ottoman miniature was, as well as the richness of style and design of the period.

Keywords

Ottoman Art, Miniature Art, Tree, Turkish Art, Art History

* Bu makale İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Programı'nda Doç. Dr. Hilal Kazan danışmanlığında Tuba Ruhengiz Azaklı tarafından hazırlanmış olan "16. Yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatında Ağaç" başlıklı doktora tezinden istifade ile yazılmıştır.

** **Sorumlu Yazar:** Tuba Ruhengiz Azaklı (Dr.), Kocaeli Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye. E-posta: tubaruhengiz@kocaeli.edu.tr ORCID: 0000-0002-4076-8562

Atf: Azaklı, Tuba Ruhengiz. "Osmanlı Minyatür Sanatında Ağaç Türleri (16. Yüzyıl)." *Art-Sanat*, 19(2023): 49–77. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1134702>



Extended Summary

Miniature manuscripts, which have survived the geography that the Ottoman Empire ruled for six centuries and fill various libraries and museums of the world today, are treasures still waiting to be discovered with the research done so far. These works have been the subject of various studies to date within the framework of their subjects, the elements of the depictions or specific subjects such as composition, color and technique. The fact that the tree examples in miniature art have a richness of style, design and species has been a motivating and exciting issue in the selection of the subject. The main goal of our research is to examine the tree species in Ottoman miniature art through examples of the 16th-century. Within the scope of the study, after evaluating the prominent miniatures of the period in terms of trees, stylistic examination and research were made to determine whether they were suitable for historical reality or not, and the consistency of these trees with geographical vegetation was tried to be detected. Within the scope of the research, a pre-study on botanical science and illustration was carried out and support was received from specialized researchers. Besides, in the context of the subject of the description, the sources of the period, travel notes and travelogues benefited.

Many tree species in nature look similar to each other. Species are divided into many varieties, even within themselves. Therefore, it is sometimes not possible to make a definitive judgment about the absolute types of trees painted in miniature art. Some hints are needed to partially detect the species. It is difficult to name a tree that has no leaves and no trunk texture is shown. Or a leaf mass that is far from detail, similar to many different trees, and its resemblance to a specific species cannot be predicted. In this case, support is taken from the subject of the description, its geography and the information in the sources. Diagnosis is much easier in naturalistic examples where the miniature artist gives clear clues to show the tree type. Within the scope of the research, these trees were mostly evaluated. In these trees, the species is understood by looking at the form of the leaf, the leaf array and direction, the colour and texture of the trunk, the height of the tree and the general appearance. It is much easier to determine the species of some trees with characteristic features.

Cupressus is one of the most preferred tree species in Ottoman miniature. Particularly in the background of the sultan's assemblies, the Cupressus, lined up with the upper parts of which are visible, have become the classical background of the Ottoman miniature. Cupressus illustrated a great design richness in classical period works despite characteristic appearance.

Blooming trees, the heralds of the spring season, are another group of trees that are excessively seen in miniature art. These flowering trees, known as the *spring branch*, display diversity according to the style of the miniature artist, accompanied by leaves, buds and seeds with different appearances. Except for a small number of examples

where the spring branches are described in the foreground and detailed, it is mostly seen to be entangled in a cypress tree and obscured.

Another tree that is diverse in Ottoman miniature with its different designs is the *sycamore* tree. The trunks of these trees, which are often described in the foreground with detail and with exquisite workmanship, are mostly thick and lively with hollows, cavities and deep shadowing. Grey colour tones were frequently preferred on the body and yellow and red colours along with green on the leaves.

A tree species seen in realistic examples with documentary value is *poplar*. The main work where poplar trees can be identified is *Mecmû-ı Menâzil* which belongs to Matrakçı Nasuh. In the work, poplar trees with similar baselines are designed in different ways with various forms of green in the areas that are accommodated during the Iraq journey. It is also possible to see the poplar tree in the descriptions of the *nakkashane* products of the classical period.

The leading trees depicted locally in Ottoman miniatures are palm species. Particularly in *Siyar al-Nabi*, which is about the life of the Prophet, these trees are illustrated with various details as the most significant trees in Arab geography. *Mecmû-ı Menâzil*, which is about Kanuni's (1494-1566) expedition to Iran, draws attention as a work that includes original date trees. These trees, which are illustrated as a naturalist, have a wide variety of appearances young or ripe, fruity or non-fruity, with few or lush leaves.

In the miniatures of the 16th-century, sphere-shaped trees similar to *oak*, *hackberry* or *terebinth* are often coincident encountered. The decent-shaped trunks of these trees, which are called *ball trees* by today's artisans, are divided into several branches close to each other at the part where the leaves begin, and the circular leaf mass rises on these branches.

In the miniatures of the 16th-century, it is possible to see many fruit trees. Cherry, pomegranate, apple and quince, apricot, almond, pear and peach trees were diagnosed in documentary examples. In the Ottoman miniature, leafless willow trees, horse chestnut, olive, ash-like multi-leaf trees and coniferous tree species such as pistachio pine, larch, yellow pine, red pine, fir, cedar and juniper are also encountered. It can be stated that many of the tree species can be diagnosed by the geography described in the Ottoman miniature.

In the light of such analysis, it was observed that the realist attitude of 16th-century miniature art was reflected in these illustrations to a great extent and added value of their position as reflections from the past, like a documentary. This study reveals how rich the tree inventory of the 16th-century Ottoman miniature was, as well as the richness of style and design of the period.

Giriş

Minyatür sanatı, kitap tezeynâtına sağladığı katkının yanı sıra sahip olduğu kuvvetli anlatım gücü, sembolik değeri ve kendisine has estetik yapısıyla yüzyıllar boyu eserlerin metnine eşlik etmiştir. Minyatür sanatının sembolik dilinin sonucu olarak ağaç motifleri kimi zaman üst anlamlar ihtiva etmektedir. Tarih boyunca ağaca yüklenen anlamlar, ağacın mitolojik kökeni, sembolik değeri ve ağaca atfedilen kutsallık¹ minyatür sanatındaki ağaç tasvirleri üzerinden izlenmekle birlikte bu ağaçlar özellikle Osmanlı'nın klasik döneminde belgesel hüviyete kavuşarak çoğunlukla gerçekçi anlayışla resmedilmiştir.

Sultan II. Bayezid (1447-1512)'den Sultan III. Mehmet'e (1566-1603) kadar altı padişahın saltanat yıllarına tekabül eden 16. yüzyılda hem saray nakkaşhanesinde hem de imparatorluğun çeşitli eyaletlerinde edebiyattan tarihe, dinî konulardan bilime kadar geniş bir yelpazede çok sayıda minyatürlü eser üretilmiştir. Bu çalışma, Türkiye müze ve kütüphanelerinde bulunan eserlerin incelenmesi ile vücuda getirilmiştir.

16. yüzyıl Osmanlı minyatüründe, Doğu'daki fantastik bezemenin yerini alan gerçekçi anlayışın bir tezahürü olarak resmedilen ağacın türü çoğunlukla belirgin olup teşhis edilmesi mümkündür. Fakat dönem eserlerinde türe ilişkin yeterli ipucu verilmeyen ağaç örneklerine de tesadüf edilmektedir. Bunları isimlendirmek güç olmakla birlikte ağacın genel formu, renkleri ve betimlenen coğrafya göz önüne alındığında ağacın türüne ilişkin tahmin yürütülebilmektedir.

Minyatürlerde görülen ağaç türlerinin anlaşılması, botanik bilgisi ve minyatürde stilize etme yöntemlerini çözümlenmeyi sağlayacak alt yapı gerektiren zahmetli bir iştir. Öncelikle genel görünüm daha sonra gövde dokusu, yaprakların dizilimi ve formları ile tabiatta birbirine benzeyen çok fazla ağaç türü bulunmaktadır. Bu türlerin kendi içinde dahi birçok çeşide ayrılması, minyatür sanatında üsluba çekilerek çizilen ağaçların tam türleri hakkında kesin yargıya varmaya bazen imkân vermez. Ağaç türünün tespit edilebilmesi için belirgin ipuçlarına ihtiyaç vardır. Böylesi durumlarda tasvirin konusu ve coğrafya dikkate alınarak seyahatname ve gezi yazısı gibi tarih kaynaklarına² başvurulmuştur.

1 Detaylı bilgi için bk. Pervin Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2004).

2 Joseph Freiherr Von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, haz. Erol Kılıç ve Mümin Çevik (İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1992), 7; Jean Bapiste Tavernier, *Tavernier Seyahatnâmesi: Stefanos Yerasimos'un Anısına*, çev. Teoman Tunçdoğan (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006); Jean Chardin, *Chardin Seyahatnamesi: İstanbul, Osmanlı Toprakları, Gürcistan, Ermenistan, İran 1671-1673*, ed. Stefanos Yerasimos (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013); İbrahim Peçevi, *Peçevi Tarihi*, haz. Bekir Sıtkı Baykal (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981); Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesi ile Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, haz. Yücel Dağlı ve Seyit Ali Kahraman (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005); Jean Chesneau, *D'aramon Seyahatnamesi: Kanuni Devrinde İstanbul-Anadolu Mezopotamya*, çev. Işıl Erverdi (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012); Semavi Eyice, *Topkapı Sarayı* (İstanbul: EPOCH Yayınları, 1985); Gülrü Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı; Mimari, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006); Nurhan Atasoy, *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*, (İstanbul: Aygaz, 2002).

Minyatürde nakkaşın ağaç türünü göstermek amacıyla ipucu verdiği natüralist örneklerde teşhis çok daha kolaydır. 16. yüzyılın çok yönlü sanatçısı Matrakçı Nasuh (?/ö. 1564)'un ağaç tasvirleri bu bağlamda ayrı bir yere sahiptir. Bu tasvirlerde yaprak formu ve dizilimi, gövdenin rengi ve dokusuyla ağacın genel görünümüne bakılarak ekseriyetle tür anlaşılmaktadır. Karakteristik görünümüne sahip bazı ağaçların tespiti çok daha kolaydır. İnce, uzun ve konik formu ile servi; dışa ve yukarı dönük dalları, uzun ve oval bitişli yaprak kütseli ile kavak ağaçları; boğumlu gövdesi ve yaprak formu ile palmiye türleri; rengi ve yaprak formu gösterilen çınar ve meşe ağaçları; genel görünümü ile fıstık çamı, göknar, sedir ağaçları bazı örneklerde rahatlıkla tanınmaktadır. Meyvesi üstünde olan ağaçların türü de belirgindir. 16. yüzyıl Osmanlı minyatüründe görülen belli başlı ağaç türleri bahsedilen hususlar çerçevesinde sırasıyla ele alınacaktır.

1. Servi

Osmanlı minyatüründe, arka planda ve manzara olarak en fazla tercih edilen ağaç türü servidir. Bilhassa padişah meclislerinde mekânın arkasından kısmen görünen nizamlı dizilmiş serviler, Osmanlı minyatürünün klasik arka planı hâline gelmiştir. Gerçek ile uyumlu olarak bilhassa Topkapı Sarayı'nı konu alan tasvirlerin ayrılmaz unsuru olan bu ağaçlar, ince, uzun ve konik formu ile diğer ağaçlar arasında kolayca ayırt edilmektedir. Servi bu karakteristik görünümüne rağmen minyatürlerde büyük bir tasarım çeşitliliği ile yer almaktadır.

Minyatür sanatında servi, farklı tür ağaçlarla birlikte bir peyzajın parçası olarak ya da ikili-üçlü gruplar hâlinde simetrik kompozisyonların iki yanında, tek ağaç çeşidi olarak görülebilir. Klasik dönem eserlerinde, bilhassa şehname ve surnâmelerde servilerin sade ve özensiz örnekleri az olmamakla beraber ön planda, ince işçilikli ve detaylı yapılmış çok sayıda örnek görmek mümkündür.

Rengini her mevsim muhafaza ettiğinden tasvirlerde her daim yeşil olan servi, aynı kompozisyon içerisinde bile yeşilin birçok tonu kullanılarak büyük bir zenginlik ile betimlenmiştir. Bununla birlikte servide en sık tercih edilen yeşil tonu siyaha yakın koyu yeşildir. Klasik dönem servi örneklerinde en fazla görülen boyama usulü taramadır. Bu usulde servinin konik biçimli yaprak formu, ince uçlu fırçanın aşağıdan yukarı doğru dikey hareketi ile taranmaktadır. Servinin fırça bitişleri ile şekillenen sivri yaprakları, düzgün biçimli kütselin dış hattını aşarak doğal görünüme katkı sağlamaktadır. Çoğunluğu teşkil eden tarama örneklerinin yanı sıra, yumuşak renk geçişi ile yetinilen örneklere de rastlanmaktadır.

Tasvirlerde çoğunlukla dik yükselip sivrilerek sonlanan servilerin bazen sağa ya da sola yatık olduğu görülmektedir. Bu örneklerde çoğunlukla buluta yer verilmesi ve bazen ağacın gövdesinden uçuşan ince uzun yaprakların aynı yönde savrulması ile

havanın rüzgârlı olduğu anlatılmak istenir gibidir (G. 1). Tepesi bu tür sağa ve sola yatık ağaçlar ayrıca kutsallık göstergesidir, Tanrı mekânına gidip dönmeyi sembolize etmektedir.³

16. yüzyılın mühim resimli eserlerinden olan *Süleymannâme*⁴'nin birçok açıdan zengin olan tasvirleri, doğa elemanlarının tasarım zenginliği ile de dikkat çekmektedir.⁵ Kolektif üretilen bu tasvirlerde farklı tavırlardaki ağaçlar içerisinde, karakteristik forma sahip olan servi bile on bir farklı biçimde tasarlanmıştır (G. 1). Bu ağaçların bazısında birim yapraklar, dairevi eğriler ya da üçgenler eşit aralıklarla nizamlı olarak üst üste yükselir. Bazı örneklerde birimlerin aralarına gölge verilmiş ve hacim görüntüsü kuvvetlenmiştir.



G. 1: *Süleymannâme*'den servi örnekleri, TSMK H. 1517. Üst sıra soldan sağa; 328a, 242b, 328a, 518a, 510b. Alt sıra soldan sağa; 260a, 234a, 332a, 234a, 337a.
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

3 Ergun, Türk Kültüründe Ağaç Kültü, 294.

4 TSMK, H. 1517.

5 Filiz Adıgüzel Toprak, "Süleymannâme (TSM. H. 1517) Minyatürlerinde Ağaçlar: Uygulama Teknikleri Üzerine Bir İnceleme", *Akdeniz Sanat* 3/5 (2010), 146.

2. Bahar Dalı

Bahar mevsiminin müjdecisi olan çiçek açmış meyve ağaçları, tezhip ve minyatür sanatında *bahar dalı* adını almıştır.⁶ Minyatürlerde çeşitli örnekleri görülen bahar dalları çoğunlukla kiraz, erik, badem, şeftali, elma gibi meyve ağaçlarıdır. Bahar dalları özellikle 16. yüzyıldan itibaren eğlence, kır ve av meclislerinde, manzaralarda, padişah makamının arka planında vazgeçilmez unsur olmuştur.

Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde, dönemin diğer eserlerine nispeten bahar ağaçları gerçeğe daha yakın betimlenmiştir. *Mecmû-ı Menâzil*'de İstanbul'dan itibaren Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde ve Irak, İran coğrafyasında çok sayıda çiçekli ağaç resmedilmiştir. Seferin meyve ağaçlarının çiçek açtığı bahar aylarında yapılması, menzillerde görülen bu ağaçların belgesel amaç ile tasvir edildiğini ve dolayısıyla Matrakçı Nasuh'un gerçekçi yaklaşımını teyit etmektedir.

Klasik Osmanlı üslubunda bahar dalları abartıdan uzak olmakla beraber çoğunlukla zarif ve ince bir gövde üzerinde kıvrımlar ile yükselmektedir. Nakkaşın üslubuna göre bu ağaçların çiçekleri yapraklar, tomurcuklar ve farklı görünümde tohumlar eşliğinde çeşitlilik sergilemektedir. Bahar ağacının yalnız başına ön planda ve ince işçilikli az sayıda örneği (G. 2) bulunmakla birlikte çoğunlukla bir servi ağacına dolandığı ve onu perdelediği görülmektedir (G. 3). *Nakışçı üslup* adıyla bilinen Horasan-Tebriz üslubu etkisindeki örneklerde bahar dalları doğallıktan uzaklaşarak aşırı kıvrımlı ve simetrik görüntü almakla birlikte çoğu zaman gerçeğine uygun biçimde pembe ve beyaz renklindedir.⁷ Nadiren kırmızı, mor, sarı ve mavi örneklerine de tesadüf edilmektedir. (G. 3).

6 Yıldız Demiriz, "Türk Sanatında Bahar Açmış Meyva Ağacı Motifi", *Birinci Milli Türkoloji Kongresi (İstanbul, 6-9 Şubat 1978) Tebliğler* (İstanbul: Kervan Yayınları, 1980), 387-400.

7 *Acâibu'l-Mahlûkat*, TSMK, H. 408; *Hümâyunnâme*, TSMK, H. 359; *Hümâyunnâme*, TSMK, R. 843.



G. 2: *Hünername*, 179a, TSMK H. 1524
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)



G. 3: *Şecaatname*, 243a, İÜK, T. 6043
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

3. Meyve Ağaçları

16. yüzyılın resimli eserlerinde natüralist ya da üsluplaştırılmış çok sayıda meyve ağacı görmek mümkündür. Bu ağaçlar bazen coğrafyaya has olup belgesel nitelik taşıyan bazen de sembolik anlamlar barındırmaktadır. *Zübdetü 'l-Tevârih*, *Kıyas-ı Enbiyâ*, *Siyer-i Nebî* gibi eserlerde bilhassa peygamber kıssalarının işlendiği bölümlerde ikonografik anlamlar barındıran meyve ağaçlarını görmek mümkündür. *Zübdetü 'l-Tevârih*'in Seyyid Lokman (ö. 1010/1601'den sonra) tarafından yazılan 1583 tarihli TİEM nüshasında⁸, İdris (a.s)'ı Cennet'te gösteren tasvirdeki⁹ nar ağacı bunlardan biridir. Kompozisyonun merkezindeki bu gösterişli ağaç ince ve itinalı işçiliğe sahip muntazam yaprakları ve dengeli kıvrımlarla yükselen dallarıyla fantastik bir görüntüdedir. Cennet betimlemesi içindeki bu ağaç stilize edilerek dünya ağaçlarından farklı bir görüntüye kavuşturulmuştur. Kahverengi gövdesinden yükselen dallar üzerinde öbekler hâlinde yapraklar ve kırmızı narlar görülmektedir. Dalların uç kısımları, nizamlı olarak sağlı sollu yükselen kırmızı çiçekli yapraklarla dekoratif bir görüntü içindedir (G. 4).

Meyve ağaçlarının belgesel olarak betimlendiği eserler içerisinde onlarca çeşidi barındırması ile *Mecmû-ı Menâzil* dikkat çekmektedir. Eserin *Galata* tasvirinde¹⁰ kiraz, nar, elma ve armut; *Sultaniye* tasvirinde¹¹ kayısı, badem, armut, şeftali ve nar ağaçları, *Diyarbakır* tasvirinde¹² ise surların dışındaki meyve bahçelerinde nar, ayva, armut ve badem ağaçları görülmektedir.

8 TİEM Nr. 1973, 20a.

9 *Zübdetü 'l-Tevârih*, TİEM Nr. 1973, 21b.

10 İÜK, T. 5964, Varak 9a.

11 İÜK, T. 5964, Varak 32a.

12 İÜK, T. 5964, Varak 102a.

Dönemin mühim eserlerinden *Şehinşehnâme*¹³ ve *Hünernâme*¹⁴'de Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusuna ait betimlemelerde¹⁵ sur dışında deniz kıyısına sıralı dizilmiş çok yapraklı bazı ağaçlar görülmektedir. *Hünernâme*¹⁶'de geçen bilgiler ışığında bu ağaçların Kanuni Sultan Süleyman'ın Halep ve Diyarbakır'dan getirterek sarayın sur dışına, deniz kıyısı boyunca diktirdiği nar ağaçları olduğu öğrenilmektedir.¹⁷ (G. 5).



G. 4: *Zübde'tü't-Tevârih*, 101a, TIEM, Nr. 1973 (M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

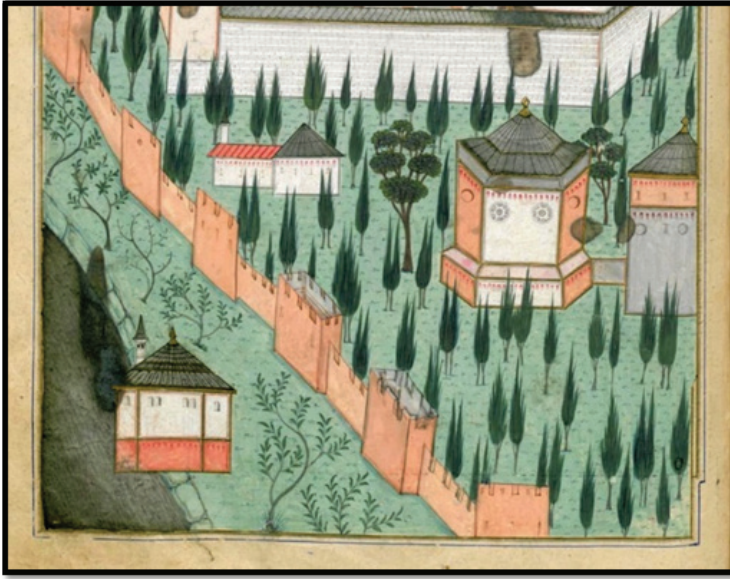
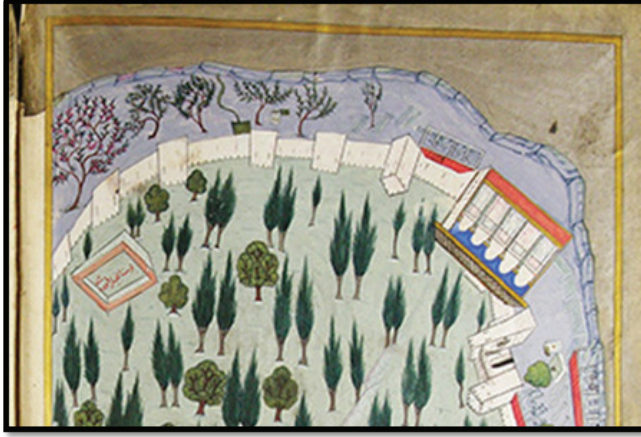
13 İÜK, FY. 1404, Varak 118a.

14 TSMK, H. 1523, Varak 231b.

15 Hüsamettin Aksu, "Sultan III. Murat Şehinşehnamesi", *Sanat Tarihi Yıllığı* 13 (1988), 8; Nigar Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları* (İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık, 1969).

16 TSMK, H. 1523.

17 Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, 255.



G. 5: Topkapı Sarayı, III. Avlu, Üste: *Hünernâme* I, 231b, TSMK H. 1523.
Altta: *Şehinşehnâme*, 118a, İÜK, FY. 1404 (M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

4. Çınar

Kalın gövdesinden ayrılan çok sayıda dalları ve dilimli, geniş yaprakları ile tanınan çınar ağacı, Osmanlı minyatüründe farklı tasarımları ile çeşitlilik arz etmektedir. Ön planda, detaylı ve ince işçilikli olarak sıklıkla resmedilen bu ağacın gövdesi çoğunlukla kalın ve kovuklu olup üzeri oyuklar, derin gölgelendirmeler ile hareketlidir. Yapraklar çoğu örnekte dallar üzerinde tek tek gösterilmiştir. Gövdelerde gri renk tonları, yapraklarda ise yeşille birlikte sarı ve kırmızı renkler sıkça tercih edilmiştir. Osmanlı minyatüründe tarihî gerçekliğe riayet edilmesinin sonucu olarak çınar ağacının sarı ve kırmızı yapraklarının güz mevsimine işaret ettiği düşünülmektedir.

Sultan III. Murat'ın şehzadesi Mehmet'in sünnet şenliklerini konu alan *Surnâme-i Hümayun*¹⁸, çınar ağacının çok defa resimlendiği eserlerden biridir. Detay farklarıyla tekrarlanan aynı mekânda, gösterileri izleyen padişahın solunda yer alan bu ağaçlar, her bir örnekte farklı form ile çeşitlenmiştir. Çoğunlukla kalın, gri ve yumrulu bir gövde üzerinde yükselen bu çınarların yaprakları altın kullanılarak sarı, yeşil ve kırmızı renklere boyanmıştır. Örneklerde çok sayıdaki ara dal, birbirinin önünden veya arkasından geçirilerek hacim etkisi sağlanmış, bu dallar bazen sepet örgüsü gibi birkaç defa iç içe geçirilerek ilginç görünüm almıştır (G. 6).

TSMK'da EH. 1430 envanter numarası ile kayıtlı *Kıyas-ı Enbiyâ*'da özgün ağaç örneklerine tesadüf edilmektedir. Hz. Adem'in oğulları *Kâbil ile Hâbil* konu alan tasvirin merkezindeki çınar ağacı da bu örneklerden biridir (G. 7). Burada dallar üzerinde tek tek gösterilen yaprakların zemini koyu renkte boyanarak derinlik etkisi verilmiştir.

Osmanlı minyatüründe çınar ağacının hükümdarın yakınında konumlandığı çok sayıda örnek görmek mümkündür. Uzun ömürlü ve heybetli bir ağaç olan çınarların padişah konulu tasvirlerde tercih edilmesinin tarihte bu ağaca yüklenen anlamlarla ilintili olarak güce ve hükümdarlığa işaret ettiği düşünülmektedir.



G. 6: *Surnâme-i Hümayun*, 80a detay, TSMK H. 1344.
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)



G. 7: *Kıyas-ı Enbiyâ*, 45a, TSMK EH. 1430
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

5. Kavak

Osmanlı'da çoğunlukla realist minyatürlerde görülen kavak ağacı, uzun boyu ve oval biten yaprak kütleleri ile karakteristik forma sahiptir. Bu bağlamda yöresel ka-

18 TSMK H. 1344.

vak ağaçlarının teşhis edilebildiği başlıca eser *Mecmû-ı Menâzil*'dir.¹⁹ Eser içerisinde Irak seferi boyunca konaklanan menzillerde benzer ana hatlara sahip kavak ağaçları, yeşilin çeşitli tonları ile dokuz farklı tasarımda betimlenmiştir. Eserde bu ağaçların görüldüğü menziller, günümüzde İran sınırları içerisinde olan bölgeler ve Anadolu'da Diyarbakır'dır. Bu menzillerdeki kavak ağaçları, çoğunlukla etrafı çevrili bir bahçe içerisinde gruplar hâlinde olup duvarlar boyunca nizamlı aralıklarla dizilmiştir.

Matrakçı Nasuh'un menzili tanımlayan diğer detayları gibi kavak ağaçları da belgesel değer ihtiva ederek iklim ve bitki örtüsü hakkında bilgi vermektedir. Eserin 27b-28a varacağındaki Tebriz minyatüründe, mimari yapılar arasında ve şehri çevreleyen açık arazide dağınık vaziyette görülen çok sayıdaki kavak ağacı²⁰, bölgede bu ağacın yaygın olduğunu belgelemektedir. Yaklaşık bir yüzyıl sonra Tebriz'e gelen Fransız seyyah Jean Chardin de (1643-1713) tasvirle uyumlu olarak bu iklim kuşağında kavak ağacının bol olduğundan bahsetmektedir.²¹

Mecmû-ı Menâzil'de çok sayıda kavak ağacının görüldüğü bir tasvir, eserin 89b-90a varaklarındaki *Dergûzîn* kasabasına aittir. İran'ın Hamedan eyaletinin kuzeydoğusundaki kasabanın çift varak üzerindeki tasvirinde hem surların etrafı hem de varak 90a'daki bahçeleri kavak ağacı ile doludur. Bu ağaçların yaprakları griye çalan yeşil tondadır. Yaprak kütleleri yukarı doğru aynı kalınlıkta yükselip yuvarlak hatlarla bitmektedir. Nurhan Atasoy bunların *İtalyan servi kavağı*²² olduğu bilgisini vermektedir²³ (G. 8).

Kavak ağacı örneklerini klasik dönemin nakkaşhane ürünü tasvirlerinde de görmek mümkündür. Bunlardan gösterişli üç örnek *Hünernâme*²⁴ içerisinde yer almaktadır. Eserin ilk cildinde varak 88a'da I. Murad'ın *Vize, İnceğiz ve Çatalburgaz* hırsarlarını fethettikten sonra bir kavak ağacı gölgesinde dinlenmesi tasvir edilmiştir. *Hünernâme*'nin ikinci cildinde Kanuni'nin Filibe Sarayı'nda avlanmasını konu alan tasvirdeki gösterişli kavak ağacı da ana hatları ile bu örneğe yakındır. Varak 53a'da Kanuni'nin avlanmasını konu alan bir diğer minyatürdeki kavak ağacı ise çok daha naturalist görünümde olup detaylı bir çizime sahiptir. Bu ağacın griye çalan gövdesindeki detaylar, tüm ara dallar ve sarıya dönmüş yaprakların her biri ayrı ayrı çizilmiştir (G. 9).

19 İÜK T. 5964.

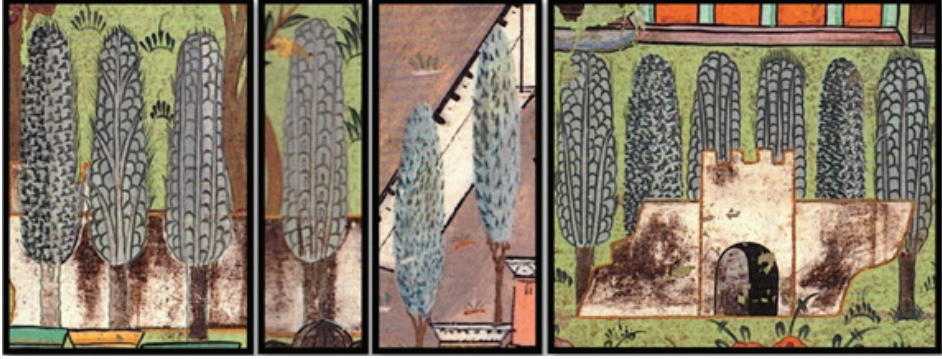
20 Nurhan Atasoy şehrin yapılarını çevreleyen bu ağaçların "*Asya servi kavağı*" olduğu bilgisini verir. Bk. Nurhan Atasoy, *Silahşör, Tarihçi, Matematikçi, Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnâme'si: Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han* (İstanbul: Masa Yayınları, 2015), 203.

21 Chardin, *Chardin Seyahatnamesi: İstanbul, Osmanlı Toprakları, Gürcistan, Ermenistan, İran 1671-1673*, 340.

22 Bugün bu ağaca "İtalyan Servi Kavağı" denilmektedir. 16. yüzyıldaki ismi ile ilgili bilgiye ulaşılammıştır.

23 Atasoy, *Silahşör, Tarihçi, Matematikçi Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnâme'si: Beyân-ı menâzil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han*, 213.

24 TSMK, H. 1523 ve H. 1524.



G. 8: *Mecmû-ı Menâzil*, Dergüzîn Kasabası, 89b detay, İÜK T. 5964 (Nurhan Atasoy, *Silahşör; Tarihçi, Matematikçi, Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnâme'si: Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han*, 203.)



G. 9: *Hünernâme II*, 53a detay, TSMK H. 1524 (M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

6. Palmiye Türleri ve Hurma

Osmanlı minyatüründe yöresel olarak betimlenen ağaçların önde geleni hurma veya palmiye türü ağaçlardır. Bilhassa Hz. Peygamber'in hayatını konu alan *Siyer-i Nebi*²⁵'de Arap coğrafyasının en karakteristik ağaçları olarak hurma ve palmiye türleri resimlenmiştir. Bu ağaçlar kimi zaman Hz. Peygamber'in hemen yanında ve detaylı, kimi zaman ise arka planda manzaranın bir parçası olarak tasvir edilmiştir.

Kanuni'nin İran seferini konu alan *Mecmû-ı Menâzil*, özgün hurma ve palmiye türü ağaç örneklerini de toplayan bir eser olarak dikkat çekmektedir. Naturalist resmedilen bu örnekler, genç ya da olgun, meyveli ya da meyvesiz, seyrek ya da bol yapraklı olarak çok çeşitli görünümledir. Bu ağaçların gövdelerindeki detaylar da her örnekte farklı yapılmış, her ağaç âdeta yeniden resmedilmiştir. Meyveli olanların meyve açma süresince her aşaması ayrı ayrı örneklerde gösterilmiştir. Eser içerisinde hurma ağaçlarının yoğun olarak görüldüğü menziller Irak'ta *Elvendiyeye*, *Hille* ve *Bağdat*'tır. Bu ağaçlar bazen şehir içerisinde belirli noktalarda toplu hâlde, bazen de açık arazi üzerinde dağınık vaziyettedir. Eserin 67b-68a varaklarındaki *Hille* şehrinin hem surlarla çevrili merkezinde hem de etrafındaki kurak arazi üzerinde çok sayıda hurma ağacı vardır. Araziyi kaplayan hurma ağaçlarının neredeyse hepsi farklı detaylandırılmıştır. Kiminin gövdesi sade iken kimi boğumlar hâlinde yükselmektedir. Yaprak kısımlarında da çeşitlilik görülmektedir. Bazı ağaçlar ebatça büyük olup alt yaprakları aşağı dönerken bazıları daha genç görünümde, az sayıdaki yaprağı yukarı ya da yanlara bakar vaziyettedir. Ağaçlar birbirinden farklı meyve ayrıntılarıyla da çeşitlenmektedir. Yaprakların altından sarkan hurmalar bazen kırmızı, sarı veya yeşil renklerde salkım görünümünde, bazen siyah ve taneli olarak ince dallar üzerinde ya da beyaz taneli olarak yarılmış bir kabuğun içinden görünmektedir (G. 10). Bu tasvirle uyumlu olarak Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'nin birçok yerinde Hille'nin hurmalarından söz etmiştir.²⁶

Klasik dönemin birbirinden farklı hurma ve palmiye türü örneklerini sergileyen eserler içerisinde *Süleymannâme*²⁷, *Hünernâme*²⁸, *Zübdetü't-Tevârih*²⁹ ve *Şehnâme-i Selim Han*³⁰ da sayılabilir (G. 11)

25 Eserin ciltleri sırasıyla, TSMK H. 1221, H. 1222, New York Public Library, Spencer koleksiyonu, DCBL nr. 419 ve TSMK H. 1223 envanterindedir.

26 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, haz. Yücel Dağlı-Seyit Ali Kahraman (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 2: 181.

27 TSMK H. 1517.

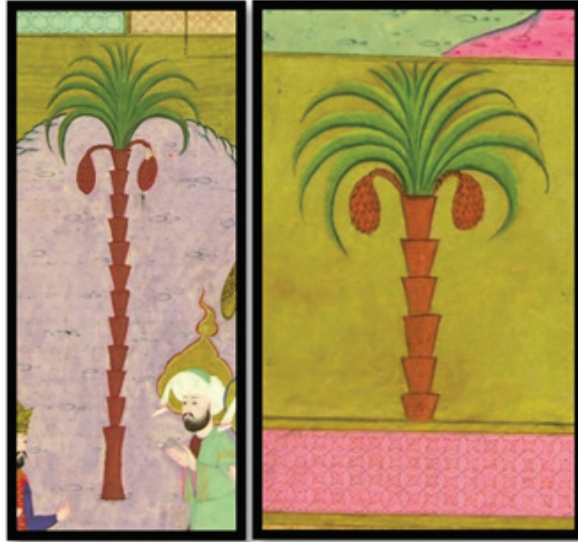
28 TSMK H. 1523, 1524.

29 TSMK H. 1321 ve TİEM nr. 1973.

30 TSMK A. 3595.



G. 10: *Mecmû-ı Menâzil*'den hurma ağacı örnekleri, 67b, 68a detay, İÜK, T. 5964 (M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)



G. 11: *Zübde'tü't-Tevârih*, 50b, 41b detay, TSMK H. 1321 (M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

7. Ardıç

16. yüzyıl minyatürlerinde rastlanan bir ağaç, gövdeden belirgin olarak ayrılan dalları ve bu dallar üzerinde badem biçiminde yükselen yaprak kümeleri ile karakteristik forma sahip olup ayrı bir grup olarak değerlendirilmiştir. Bu ağaçlarda, çoğunlukla ana gövdeden üçe ayrılan dallar s kıvrımıyla yükselerek fantastik bir görünüm kazanmaktadır. Kimi örneklerde yaprak kümeleri birbirini kısmen kapatarak hacim etkisi verilmiştir. Kümelerin içi, çoğunlukla uçları yukarı bakan ve nizamlı dizilmiş stilize yapraklarla detaylandırılmıştır. Bu ağaçlar form ve diğer ayrıntuları ile *ardıç* (*Juniperus*) ağacına yakınlık gösterir. Tasvirlerde çoğunlukla yüksek yamaçlarda

görülmesi ve coğrafi olarak yaygın olduğu bölgelerde betimlenmesi de bu ihtimali desteklemektedir.

*Hünernâme*³¹'nin Edirne, Elbistan civarı ve Bağdat betimlemelerinde (G. 12), *Şehnâme-i Selim Han*³²'de Tunus, Şam ve Yemen civarında, *Siyer-i Nebi*³³'de Arap coğrafyasının çeşitli bölgelerinde, Matrakçı Nasuh'un eserlerinde İran'da ve Belgrad civarında ardıç benzeri ağaç örneklerine rastlanmaktadır. (G. 13)



G. 12: *Hünernâme* I, 211a, 218b detay,
TSMK H. 1523
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)



G. 13: *Mecmû-ı Menzil*, Sağdan sola; 40b, 19b
detay, İÜK, T. 5964
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

8. İğne Yapraklı Ağaçlar (Çam, Gökmar, Ladin, Sedir)

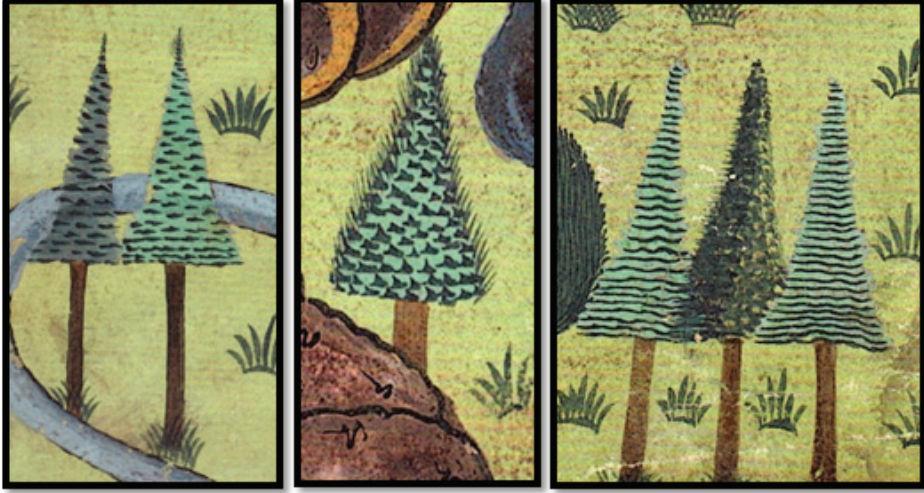
İğne yapraklı ve kozalaklarıyla bir aileye teşkil eden ağaçlar içerisinde her mevsim yeşil kalan gökmar, ladin, sedir, servi ve çam ağaçları, minyatürlerde konik formları ve benzer yaprak dizilişleriyle birbirine yakın görünümde resmedildiğinden bu çalışmada aynı grup içerisinde tahlil edilmiştir. Osmanlı minyatüründe servi dışında örneğine sık rastlanmamakla beraber iğne yapraklı ağaçlara dönemin mühim eserleri olan *Mecmû-ı Menâzil*, *Süleymannâme*, *Surnâme-i Hümayun* ve *Şehnâme-i Selim Han*'da yer verildiği görülmektedir.

Matrakçı Nasuh şehrin gerçek bitki örtüsü ile uyumlu olarak iğne yapraklı ağaçları resmetmiştir. *Mecmû-ı Menâzil*'de İznik, Kütahya, Niğde gibi batı ve iç Anadolu şehirlerinde bu ağaçlar görülür. Matrakçı'nın betimlemesinde bu ağaçlar çoğunlukla benzer detaylarda olup düzgün hatlı bir gövde üzerinde konik formla yükselir. Gövde üzerinde hemen her örnekte budak vardır. Yaprak kümesi çoğunlukla yatay düz çizgilerin üst üste sıralanmasıyla oluşur. Kütahya civarının betimlendiği 16b varağında görülen ağaçlar Lübnan sedir ağacına yakınlık gösterir. (G. 14) Nitekim bu bölge gerçekte de sedir ormanlarına sahiptir. Bunlar haricinde minyatür örneklerinde daha belirgin biçimde türü anlaşılan bazı çamlar, ayrı başlıklar altında ele alınmıştır.

31 TSMK H. 1523, 1524.

32 TSMK A. 3595.

33 TSMK H. 1221, 1222, 1223.



G. 14: *Mecmû-ı Menâzil*, 101a ve 100b detay, İÜK T. 5964 (M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

8.1. Fıstık Çamı

16. yüzyıl Osmanlı minyatüründe teşhis edilen bir ağaç türü, Anadolu'nun kadim ağaçlarından olan *fıstık çamı*dır. İğne yapraklı olan fıstık çamı Akdeniz, Ege ve Marmara bölgelerinde yaygındır. Tasvirlerde kızıla çalan kahverengi gövdesi ve oval ya da yayvan hatlara sahip yaprak kümeleri ile tanınmaktadır. *Mecmû-ı Menâzil*'in Galata (9a), Maltepe (9b-10a), Kayseri (18b-19a) gibi Anadolu menzillerinde yer verilen bu ağaçlar birbirine çok benzer biçimde tekrarlanmıştır. Genel itibariyle yayvan şemsiye görünümünde yaprak kütesi, cılız ve hafif kıvrımlı gövdeler üzerindedir. Yapraklar aşağıdan yukarı doğru koyulaşan yeşil tonlarında boyanarak noktalamayla detaylandırılmış, böylece kütleyle hacim ve ışık-gölge etkisi verilmiştir (G. 15).

Fıstık çamına dönemin diğer eserlerinde de sıklıkla tesadüf edilmektedir. Bilhassa Topkapı Sarayı tasvirlerinde genel görünümü ve detaylarıyla fıstık çamına yakınlık gösteren ağaçlar görmek mümkündür. *Hünernâme*'nin ikinci cildinde, hasbahçeye ait natüralist betimlemede, yaprak kümelenmesi ve genel formu ile fıstık çamına benzeyen ağaçları görmek mümkündür (G. 16).



G. 15: *Mecmû-ı Menâzil*, İÜK, T. 5964
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)



G. 16: *Hünernâme II*, TSMK H. 1524, 244b.
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

8.2. Kızıl Çam

Klasik dönem Osmanlı minyatüründe gerçekçi bazı ağaç tasvirleri, Anadolu'nun kadim ağaçlarından biri olan *kızılçama* benzerliği ile dikkat çekmektedir. Dönemin eserlerinde, bilhassa Topkapı Sarayı tasvirlerinde yaprak dağılımı, gövde rengi ve genel silueti ile böylesi ağaçları görmek mümkündür. Yerli ve yabancı kaynaklardan derlenen bir çalışmada 16. yüzyılda sarayın bahçesinde çam türü ağaçların bulunduğu dair bilgilerin³⁴ mevcudiyeti, tasvirlerdeki bu ağaçların kızılçam olduğu kanısını güçlendirmektedir. Dönemin natüralist tavrı düşünüldüğünde bu ağaçların tasvirlere yansımaları kaçınılmazdır.

Kullanılan renkler, kompozisyon ve uygulama teknikleri açısından Osmanlı minyatüründe mühim yere sahip olan *Süleymannâme* minyatürleri, ağaç tasvirleri ile de dikkat çekmektedir.³⁵ Eserin Topkapı Sarayı bahçesi tasvirlerinde kızıl gövdesi, uzun boyu ve yaprak dağılımı ile örneğine pek rastlanmayan bazı ağaçlar, gerçekçi detayları ile kızılçam ağacına yakınlık göstermektedir. *Süleymannâme*'nin tarihî gerçeklik bakımından önemli detayları barındıran bir minyatüründe³⁶ sarayın bahçesi de ayrıntılı olarak betimlenmiştir. Bâb-ı Hümâyün girişine yakın sol yönde betimlenen bir ağacın yaprakları, kademeli biçimde yükselen üç yatay küme hâlinindedir. Birbirinden keskin biçimde ayrılmayan bu kümeler dağınık olup doğal bir görünümündedir. Ara-

34 Gülrü Neciboğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı; Mimari, Tören ve İktidar*, 255.

35 Adıgüzel Toprak, "Süleymannâme (TSM. H. 1517) Minyatürlerinde Ağaçlar: Uygulama Teknikleri Üzerine Bir İnceleme," 146.

36 TSMK H. 1517, 17b.

larından dallar görünen her bir kümenin içi, birbiri üzerine simetrik binen, yarım dairelerle doludur. Bu birimler koyudan açığa doğru renk geçişi ile boyanarak güçlü bir derinlik etkisi sağlanmıştır. Bu ağacın kızılçam olduğu düşünülmektedir. (G. 17b) Aynı tasvirde revakların açıldığı avluda iki ağaç daha görülmektedir. Sağdaki ağacın gövdesi, mermer ya da taş plaka ile kare biçimde çevrilidir. Oval silüete sahip olan bu ağaç uzun boyludur. Yaprak kütesinin yeşil renge boyanmış zemini üzerinde daha açık yeşil renkli kümeler vardır. Kümelerin formu, doğal bir görünüm ile ağacın dış hatlarını oluşturmaktadır. (G. 17c) Aynı avluda ön plandaki bir diğer ağaç benzer detaylara sahip olmakla birlikte ince bir gövde üzerinde ve daha sade görünümündedir. Ağacın etrafındaki sık çimenlik önden aralanmış ve buradan ağacın kökleri gösterilmiştir. Yapraklarının kümelenişi, gövde rengi ve genel görünümü ile bu iki ağacın da kızılçam olduğu düşünülmektedir. (G. 17a)

Kızılçam benzeri ağaçları dönemin diğer eserlerinde de görmek mümkündür. *Surnâme-i Hümayun*'da sultanın sağında yer alan ve her tasvirde değişen ağaçlar arasında görüntü itibariyle kızılçama yakınlık gösterenler vardır. Benzer detaylara sahip olan bu ağaçlara eserin 58b varağındaki ağaç örnek verilebilir. (G. 18).



a

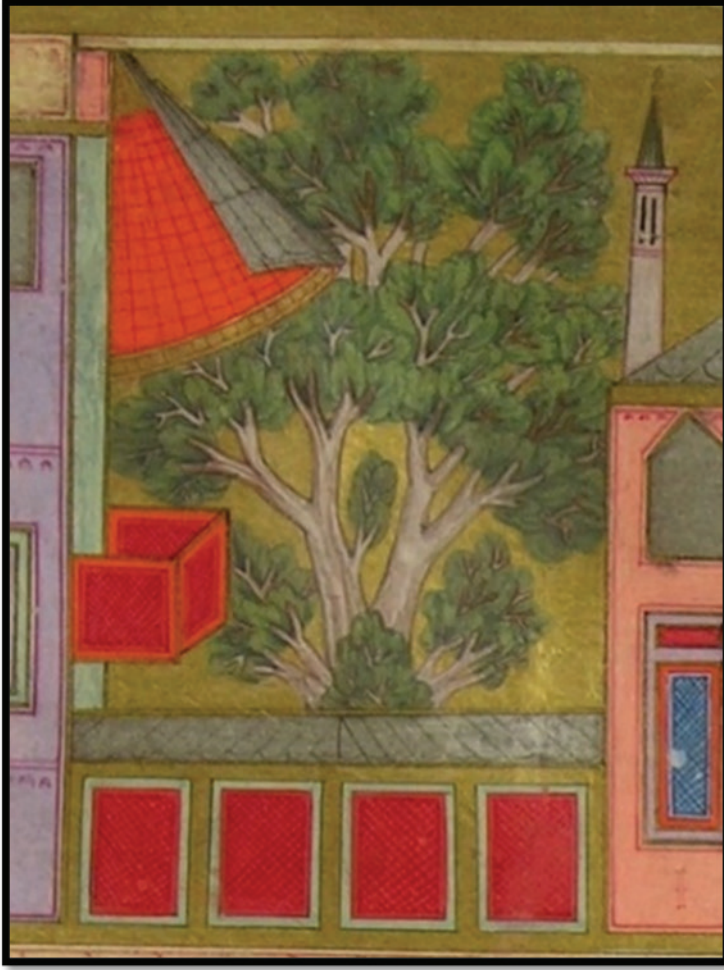


b



c

G. 17: *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, 17b, detay (M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)



G. 18: *Surnâme-i Hümayun*, 58b-59a, detay, TSMK H. 1344.
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

9. Meşe ve Diğer Top Ağaçlar

16. yüzyılın belgesel nitelikli minyatürlerinde *meşe* benzeri küre biçimli ağaçlara sıklıkla tesadüf edilmektedir. Bu ağaçlar günümüz sanatkârlarınca *top ağaç* diye tabir edilmektedir.³⁷ *Mecmû-ı Menâzil*'de bu formda ağaçlar İstanbul, Kerkük, Bağdat, Van, Bitlis civarı menzillerinde görülmektedir. Bu ağaçların dik gövdeleri yaprak kütlelerinin oturduğu bitiş kısmında birbirine yakın ve yukarı bakan birkaç dala ayrılmaktadır. Yapraklarda sarı ve yeşilin birçok tonu kullanılmıştır. Genel form dairevi olmakla birlikte birbirinden farklı ayrıntıları ile tasarım çeşitlenmektedir. Örneklerdeki detayların ortak bir özelliği, tekrarlanan birim motifin alt kısımdan başlayarak simetrik biçimde bir üst

37 Cahide Keskiner, *Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri* (Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004), 5.

sıradan devam etmesi ve tepe noktasında son bulmasıdır. Bu birim motifler bazen daire bazen sivri yaprak formu bazen de üç iri dilim hâlinindedir. Bu detaylar bazı örneklerde ağacın türü ile ilgili belirgin ipucu vermektedir. *Mecmû-ı Menâzil*'in *Sultaniye* betimlemesinde yer alan iki gösterişli ağacın yaprak detayları ve genel görünümünden meşe olduğu anlaşılmaktadır. İnce işçilikle betimlenen bu ağaçlardan sağdakinin gri renkli gövdesindeki oyukları ve dokusu bile ayrıntılı biçimde gösterilmiştir. Ağacın sarı tonlarındaki tahrirle birbirinden ayrılan iri dilimli yaprakları, ritmik şekilde üst üste binerek küre biçimi almaktadır. Aynı tasvirde sol üst köşedeki bir diğer ağaç da genel görünümü, rengi ve yaprak formu ile meşe ağacına benzemektedir (G. 19).

Mecmû-ı Menâzil'de meşe ağaçlarının görüldüğü bir diğer tasvir Kerkük kalesi civarına aittir. Varak 73b'nin sağ üst kısmında *Leylan*'da etrafı duvarla çevrili üç bahçe görülmektedir. Bu bahçeler yeşilin tonları ve çeşitli yaprak formları ile detaylandırılmış meşe ağaçlarıyla doludur.³⁸ Ağaçlar temiz ve ince işçilik göstermektedir. Eserde benzer ağaçların görüldüğü diğer tasvirler Tatvan suyu civarı, Diyarbakır ve Eskişehir'e aittir. Nurhan Atasoy'un da meşe olarak tespit ettiği³⁹ bu ağaçlar birbirine yakın formlarda olup ayrıntılar ile çeşitlendirilmiştir.



G. 19: *Mecmû-ı Menâzil*, Sultaniye, İÜK, T. 5964, 31b-32a. (Nurhan Atasoy, *Silahşör, Tarihçi, Matematikçi, Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnâme'si: Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han*, 187)

10. At Kestanesi Ağacı

16. yüzyıl minyatürlerinde fazlaca örneği bulunan bir grup ağaç, genel görünüm, yaprak formu ve dizilimi ile at kestanesi ağacına yakınlık göstermektedir. Osmanlı coğrafyasına, özellikle İstanbul'a ait tasvirlerde sıklıkla görülen bu ağaçların tarihi gerçeklikle uyumlu olduğu düşünülmektedir. Anadolu coğrafyasında yayılım gösterecek öne çıkan bazı türler gibi bu ağaçların da realist tasvirlerle yansımaları kaçınılmazdır.

38 Atasoy, *Silahşör, Tarihçi, Matematikçi, Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnâme'si: Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han*, 206.

39 Atasoy, *Silahşör, Tarihçi, Matematikçi, Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnâme'si: Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han*, 213.

Minyatür örneklerinde formu ve yaprak dizilimi ile fark edilen at kestanesi ağaçlarının minik yaprakları merkezî bir nokta etrafına bazen tek sıra hâlinde bazen ise katmanlarla sıralanarak öbekler oluşturmaktadır. Çoğu örnekte yumuşak renk geçişleri ile hacim etkisi verilmiş olan her bir öbek diğerinden belirgin biçimde ayrılmaktadır. Örneklerden bazılarında bu öbeklerin oturduğu ara dallar da gösterilmiştir (G. 20). Bazı örneklerde ise ağacın tek parça hâlindeki kütesinin üzeri, benzer dizilime sahip yapraklarla detaylandırılmıştır.

Klasik dönem minyatürlerinde benzer yaprak dizilimi gösteren ağaçlara neredeyse tüm eserlerde tesadüf edilmektedir. *Surnâme-i Hümayun*'da⁴⁰, şenliği izleyen sultanın solunda her tasvirde değişen ağaçlardan bazıları bu ağaçlardandır. Bunlar içerisinde gösterişli bir örnek varak 315a'da yer almaktadır (G. 20). Dönemin mühim eserlerinden *Şehinşehnâme*, *Sigetvarnâme* ve *Zübdetü't-Tevârih*, at kestanesi ağacına benzer ağaçların görüldüğü eserlerdendir (G. 21).



G. 20: *Surnâme-i Hümayun*, 314b-315a
detay,
TSMK H. 1344. (M. Serdar Saykal Fotoğraf
Arşivi)



G. 21: *Sigetvarnâme*, TSMK H. 1339, 22a
(M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

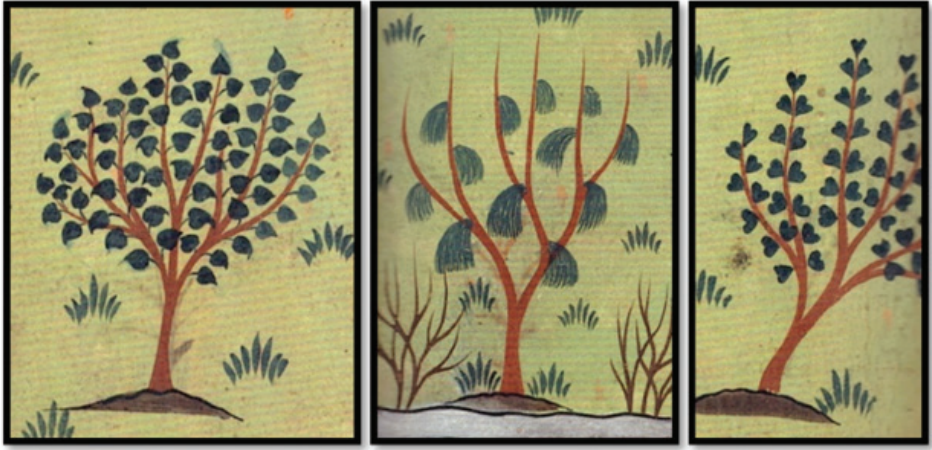
11. Çok Yapraklı Bazı Ağaçlar

Klasik dönemin ağaç tasvirlerinin çoğunda yapraklar bir bütün hâlinde olup ritmik motiflerle, gölgelendirme ya da taramayla detaylandırılmıştır. Bazı ağaç örnekleri ise ara dallar üzerine her bir yaprak tek tek çizilerek oluşturulmuştur. Bu ağaçların bir kısmı, formu, yaprakları, ebadı ve gövde ayrıntılarıyla belirgin bir türe işaret ederken bir

40 TSMK H. 1344.

kısının ayrıntıları yetersiz olduğundan hangi türü temsil ettiği net anlaşılmamaktadır. Gövde ve dalların karakteri, uzun ince yaprakları ile zeytin ağacına benzeyen örneklerle *Şehnâme-i Selim Han* adlı eserin 24b ve 60b varaklarında, *Mecmû-ı Menâzil*'de varak 43b'de rastlanmaktadır.

Mecmû-ı Menâzil'de Bağdat'ın kuzeydoğusundaki bölgelerin konu edildiği varak 43b'deki tasvirde çok yapraklı ağaçlar görülmektedir. Bunlardan ikisi, ters ve düz yürek şeklinde yapraklara sahiptir. Yapraklarının sivri ucu yukarı bakan ağaç ihlamur ağacı olmalıdır. Yapraklarının sivri ucu dala bitişen diğer ağaç ise erguvan ağacına yakınlık gösterir. Aynı bölgede zeytin ya da dişbudak benzeri ağaçların yanı sıra püs-küllü yapraklarıyla sıra dışı görünümüne sahip bir ağaç daha betimlenmiştir. Bu ağaç, *ağlayan çam* (*Pinus griffithii*) olmalıdır (G. 22).



Ihlamur

Ağlayan Çam

Erguvan

G. 22: *Mecmû-ı Menâzil*, İÜK, T. 5964, 43b (Nurhan Atasoy, *Silahşör, Tarihçi, Matematikçi, Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnâme'si: Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han*, 206)

12. Yapraksız Ağaçlar

Klasik dönem minyatür örneklerinde dalları çıplak olan ağaçların büyük çoğunluğunun arka planda ve uzak konumda olduğu görülmektedir. Bazen yeşil yapraklı ağaçlarla birlikte canlı bir manzara içinde görülen bu ağaçlar kimi zaman ise kurak bir arazi üzerindedir. Bunların tarih konulu eserlerde bazen gerçekçi anlayışla betimlenerek mevsim veya iklim hakkında fikir verdiği düşünülmektedir.

Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde yapraksız ağaç örneklerine tesadüf edilmektedir. Eserin Galata (9a), Hereke (13a), Bağdat (47b-48a) ve civarı (43b-44a) nı konu alan tasvirleri, bu ağaçların görüldüğü tasvirlerden bazılarıdır. Tebriz'de (27b-28a)

şehir içinde ve şehri çevreleyen açık arazide dağınık vaziyette çok dallı ve gösterişli yapraksız ağaçlar vardır. Jean Chardin bu iklim kuşağında ihlamur ağaçlarının ve söğütlüklerin olduğundan bahsetmektedir.⁴¹ Tasvirde betimlenen bu ağaçlar, eserin Sultâniye (31b-32a) gibi diğer menzillerinde de görülen söğüt ağaçları olmalıdır.

16. asrın ikonografik unsurlarla bezeli bazı minyatürlerinde de yapraksız ulu ağaçlara yer verildiği görülmektedir. Peygamber kıssalarını konu alan *Zübdetü'l-Tevârih*⁴² ve *Siyer-i Nebî*⁴³ eserlerinde böyle ağaçlar görmek mümkündür. *Siyer-i Nebî*'nin varak 68a'daki tasvirinde Hz. İsmail'in oğlu Kaydar'a ilahi bir emirle ulu ağacın altında uyuması söylenmiştir.⁴⁴ Eserde yapraksız betimlenen bu gösterişli ağaç (G. 24), metinde belirtildiği üzere daha sonra altında Hz. Muhammed'e on kişinin biat ettiği *Şeceretü'l vaad*'dir.⁴⁵



G. 23: Mecnû-ı Menâzil, İÜK, T. 5964, 27b-28a.
(Nurhan Atasoy, *Silahşör, Tarihçi, Matematikçi, Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnâme'si: Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han*, 203)

41 Chardin, *Seyahatnamesi: İstanbul, Osmanlı Toprakları, Gürcistan, Ermenistan, İran 1671-1673*, 340.

42 TİEM, Nr. 1973.

43 TSMK H. 1221.

44 Eserin metnine göre Kaydar (a.s) kendi soyundan peygamber gelmediği için üzülmemektedir. Ulu bir ağacın altında dinlendiği esnada Allah'ın emriyle oğlan suretinde bir ferîştah (melek) gelip Kaydar'a çokça kurban kesmesini söyler. Kaydar kurbanları kestikten sonra gaipten ses duyar. Bu seste kurbanının kabul olduğu ve tekrar gidip ulu ağaç altında uyuması söylenir. Kaydar aynı ağacın altında uyuyup düş görür. Düşünde bir adam ona Arap neslinden biri ile evlenmesini ve zürriyetinden bu yolla peygamber geleceğini söyler.

45 Mustafa b. Yusuf b. Ömer ed-Darîr el-Erzurûmi, *Siyer-i Nebî*, İstanbul, TSMK H. 1221, 1: 68a.



G. 24: *Siyer-i Nebi* I, TSMK H. 1221, 68a. (M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

13. Ağaçlık ve Çalılar

Minyatür sanatında görülen diğer doğa unsurları bodur bitkiler ve çalılıklardır. Dibinden itibaren çatallanmaya başlayan bu küçük ağaçlar, tasvirlerin çoğunda yapraksız ve kuru çalı görünümündedir. *Siyer-i Nebi*⁴⁶ gibi dönem eserlerinde rastlanan bodur bitki tasvirlerinin çok sayıda örneğini Matrakçı Nasuh'un eserlerinde görmek mümkündür. *Mecmû-ı Menâzil*'de bazen canlı doğa manzarası içinde bazen de kurak iklime sahip olan Irak-İran bölgelerinde çalı formunda yapraksız ağaçlar betimlenmiştir. Gözleme dayalı olduğu düşünülen bu çalı tasvirleri iklim ve bitki örtüsü hakkında bilgi veren önemli detaylardır (G. 25).

46 TSMK H. 1221, H 1222 ve H. 1223.



Hille 67b

Bağdat, 48a

Necef, 63b

Bağdat, 47b

G. 25: *Mecnû-ı Menâzil*, detay, İÜK, T. 5964. (M. Serdar Saykal Fotoğraf Arşivi)

Sonuç

Yapılan inceleme ve araştırmalar ışığında 16. yüzyıl Osmanlı minyatüründeki realist tavrın ağaç örneklerine büyük ölçüde yansıdığı, ağaçların doğadaki görünümüne yaklaştığı, türlerini temsil eden özelliklerle stilize edildiği ve betimlenen coğrafyayla ilişkili olarak ağaçların bu minyatürlere belgesel değer sağladığı görülmüştür. Araştırma sonucunda klasik dönem minyatürleri içerisinde ağaç türlerinin büyük zenginlik gösterdiği ortaya çıkarılmıştır. İlâveten her ağaç türünün kendi içerisinde onlarca özgün formda yeniden resmedilmesi, Osmanlı minyatürüne ağaçlar yoluyla tasarım zenginliği sağlandığını da göstermektedir. Bu farklı tasarımlar nakkaşın üslubunu tanımadada da rol oynamaktadır.

Çalışma kapsamında, 16. yüzyıl Osmanlı minyatüründe genel görünümü ve belirgin detayları ile otuz civarı ağaç türünün adı tahmin edilmiştir.⁴⁷ Bunlar içerisinde on altı civarı ağaç türü, şüpheye yer bırakmayacak belirginlikte realist örnekler olup teşhis edilebilmiştir. Örnekler içerisinde arka planda ve manzara olarak en fazla tercih edilen ağaç türü ise servidir. Bilhassa padişah meclislerinde mekânın arkasından üst kısımları görünen nizamlı dizilmiş serviler, bu dönemde Osmanlı minyatürünün klasik arka planı hâline gelmiştir.

Bahar mevsiminin müjdecisi olan çiçek açmış ağaçlar, minyatür sanatında fazlaca görülmektedir. *Bahar dalı* diye tabir edilen bu ağaçlar özellikle 16. yüzyıldan itibaren kır ve av meclislerinin, manzaraların, padişah makamının arka planının vazgeçilmez bezemesi olmuştur. Klasik Osmanlı üslubunda bahar ağaçları abartıdan uzak olmakla beraber çoğunlukla zarif ve ince bir gövde üzerinde s kıvrımı ile yükselmektedir. Bahar ağacının yalnız başına ve ön planda ayrıntılı betimlendiği az sayıda örneğin dışında çoğunlukla bir servi ağacına dolandığı ve onu perdelediği görülmektedir.

Osmanlı minyatüründe farklı tasarımları ile çeşitlilik arz eden bir diğer ağaç, çınardır. Ön planda, detaylı ve ince işçilikli olarak sıklıkla resmedilen bu ağaç, gri tonlardaki kalın gövdesinden dağılan çok sayıdaki ara dalı, beş dilimli, sarı, yeşil ve kıvıllı yaprakları ile tanınmaktadır.

47 Bu ağaç türleri: servi, çınar, kavak, söğüt, göknar, ladin, sedir, kızılçam, sarıçam, fıstıkçami, ağlayan çam, ardıç, meşe, at kestanesi, ihlamur, erguvan, hurma ve palmye türleri, zeytin ağacı, çiçek açmış bahar ağaçları, meyve ağaçlarından nar, elma, armut, kiraz, limon, ayva, kayısı ve bademdir.

Belgesel değere sahip realist örneklerde görülen diğer bir ağaç türü kavaktır. Klasik dönemin nakkaşhane ürünü tasvirlerinde de görülen bu ağacın teşhis edilebildiği başlıca eser Matrakçı Nasuh'a ait *Mecmû-ı Menâzil*'dir. Eser içerisinde Irak seferi boyunca konaklanan menzillerde benzer ana hatlara sahip kavak ağaçları, yeşilin çeşitli tonları ile dokuz farklı biçimde tasarlanmıştır.

Osmanlı minyatüründe yöresel olarak betimlenen ağaçların önde geleni hurma veya palmye türü ağaçlardır. Bilhassa Hz. Peygamber'in hayatını konu alan *Siyer-i Nebî*'de Arap coğrafyasının en karakteristik ağaçları olarak çeşitli detaylarla hurma ve palmye türleri resimlenmiştir. Kanuni'nin İran seferini konu alan *Mecmû-ı Menâzil*, özgün hurma ve palmye türü ağaç örneklerini toplayan bir eser olarak dikkat çekmektedir.

Dönemin minyatürlerinde görülen bir ağaç türünün gövdeden belirgin olarak ayrılan dalları, bu dallar üzerinde badem biçiminde yükselen yaprak kümeleri ve dik yamaçlarda betimlenmesi ile ardıç ağacı olduğu düşünülmektedir. Bu ağacın tasvirin konusu olan coğrafya ve gerçek bitki örtüsü ile uyumlu olması da tahminleri kuvvetlendirmektedir.

İğne yapraklı ağaçlar içerisinde her mevsim yeşil kalan göknar, ladin, sedir, servi ve çam ağaçları, minyatürlerde formları ve yaprak dizilişleri ile ayırt edilmektedir. Osmanlı minyatüründe servi dışında örneğine sık rastlanmayan bu tür ağaçlar çoğunlukla *Mecmû-ı Menâzil* adlı eserde tekrarlanmıştır. İstisnai örnekler içerisinde fıstık çamı, sarıçam, karaçam ve sedir ağaçlarına dönem eserlerinde tesadüf edilmiştir. Gözlem yapılarak betimlendiği düşünülen bu ağaçlar tasvire belgesel değer katmaktadır. Bu grup içerisinde bazen dikey bloklardan oluşan top ağaç bazen ise şemsiye görünümündeki yaprak kütleleri ile fıstık çamları belirgindir.

16. yüzyılın minyatürlerinde küre biçimli ağaçlara sıklıkla tesadüf edilmektedir. Günümüz sanatkarlarınca *top ağaç* diye tabir edilen bu ağaçların dik gövdeleri yaprakların oturduğu bitiş kısmında birbirine yakın ve yukarı bakan birkaç dala ayrılmakta ve beyzi ya da dairevi formdaki yaprak kütleleri bu dallar üzerinde yükselmektedir. Bu ağaçların meşe, çitlembik ya da menengiç benzeri ağaçlar olduğu düşünülmektedir. Bunlar içerisinde yaprak detayı verilen bazı örneklerin meşe olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Dönemin minyatürleri içerisinde çok sayıda meyve ağacı görmek mümkündür. Betimlenen coğrafya ile uyumlu olarak kiraz, nar, elma, ayva, kayısı, badem, armut ve şeftali ağaçları dönemin realist örneklerinde teşhis edilebilmektedir. Coğrafyayı tanıtıcı bu örneklerin yanı sıra meyve ağaçlarının istisnai olarak *Zübdetü't-Tevârih*, *Kıyas-ı Enbiyâ*, *Siyer-i Nebî* gibi eserlerin tasvirlerinde sembolik anlamları ile öne çıktığı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Adıgüzel Toprak, Filiz. “Süleymannâme (TSM. H. 1517) Minyatürlerinde Ağaçlar: Uygulama Teknikleri Üzerine Bir İnceleme”. *Akdeniz Sanat* 3/5 (2010): 143-157.
- Akalay (Tanındı), Zeren. “Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 2 (1968): 102-116.
- Aksu, Hüsamettin. “İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde Bulunan Minyatürlü, Resimli, Şekilli, Cedveli, Plan ve Haritalı (Türkçe, Arapça, Farsça) Yazmalar”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 13 (1988): 19-62.
- Aksu, Hüsamettin. “Sultan III. Murat Şehinşehnamesi”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 9-10 (1981): 1-22.
- Anafarta, Nigar. *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık, 1969.
- Atasoy, Nurhan. *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. İstanbul: Aygaz, 2002.
- Atasoy, Nurhan. *Silahşör, Tarihçi, Matematikçi, Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnâme’si: Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han*. İstanbul: Masa Yayınları, 2015.
- Atasoy, Nurhan. “Osmanlı’da Bahçe Köşkleri.” *P Dünya Sanatı Dergisi* 33 (2004): 100-107.
- Atasoy, Nurhan. “Türk Minyatüründe Tarihi Gerçekçilik (1579’da Kars).” *Sanat Tarihi Yıllığı* 1 (1965): 103-109.
- Atıl, Esin. *Süleymannâme: The Illustrated History of Suleyman the Magnificent*. New York: National Gallery of Art, 1986.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Bourdio, Eric A. *The Illisturated Book of Tree*. [y.y.]: Salamander Books, 1999.
- Chardin, Jean. *Chardin Seyahatnamesi: İstanbul, Osmanlı Toprakları, Gürcistan, Ermenistan, İran 1671-1673*. Ed. Stefanos Yerasimos. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013.
- Chesneau, Jean. *D’aramon Seyahatnamesi: Kanuni Devrinde İstanbul-Anadolu Mezopotamya*. Çev. Işıl Erverdi. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- Chisholm, Jane. *Ağaçlar*. TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, 2011.
- Çağman, Filiz ve Zeren Tanındı. *İslam Minyatürleri Topkapı Sarayı Müzesi*. İstanbul: Tercüman Gazetesi, 1979.
- Çığ, Kemal. “Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu.” *Şarkiyat Mecmuası* 3 (1959): 51-90.
- Demiriz, Yıldız. “Türk Sanatında Bahar Açmış Meyva Ağacı Motifi.” *Birinci Milli Türkoloji Kongresi (İstanbul, 6-9 Şubat 1978) Tebliğler (İstanbul: Kervan Yayınları, 1980)*, 387-400.
- Ergun, Pervin. *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2004.

- Evlîyâ Çelebi. *Seyahatnâme*. 2. cilt. haz. Yücel Dağlı ve Seyit Ali Kahraman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Eyice, Semavi. *Topkapı Sarayı*. İstanbul: EPOCH Yayınları, 1985.
- Hammer, Joseph Freiherr Von. *Büyük Osmanlı Tarihi*. 7. cilt. Haz. Erol Kılıç ve Mümin Çevik. İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1992.
- Johnson, Owen ve David More. *Tree Guide*. UK: Herper Collins Publishers, 2015.
- Kazan, Hilal. “Farklı Açılardan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman’ın Saray İçin Hazırladığı Eserler.” *Osmanlı Araştırmaları* 37 (2010): 117-136.
- Keskiner, Cahide. *Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004.
- Kumcu İlal, Sühendan. “Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han Minyatürlerinin Doğa ve Bitki Örtüsünün İncelenmesi.” Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1995.
- Mamikoğlu, Necati Güvenç. *Türkiye’nin Ağaç ve Çaluları*. İstanbul: NTV Yayınları, 2007.
- Necipoğlu, Gülrü. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı; Mimari, Tören ve İktidar*. Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Öz, Tahsin. “Hünernâme ve Minyatürleri.” *Güzel Sanatlar* 1 (1939): 3-6.
- Öztürk, Meriç Türker. “Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı’na Bağlı İstanbul Bölgesi Kütüphanelerinde Yer Alan Minyatürlü Eserlerin Kataloğu.” Uzmanlık Tezi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 2012.
- Peçevî, İbrahim. *Peçevî Tarihi*. 1. cilt. Haz. Bekir Sıtkı Baykal. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Renda, Günsel. “İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi’ndeki Zübdetü’t-Tevarih’in Minyatürleri.” *Sanat* 6 (Haziran 1977): 58-67.
- Tanırdı, Zeren. *Siyer-i Nebî; İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed’in Hayatı*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1984.
- Tavernier, Jean Bapiste. *Tavernier Seyahatnâmesi: Stefanos Yerasimos’un Anısına*. Çev. Teoman Tunçdoğan. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006.
- Yurdaydın, Hüseyin Gazi. *Nasûhü’s-Silâhi (Matrakçı), Beyan-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976.



Mehmed eş-Şerîf İmzalı Ciltler ve Bezeme Özellikleri

Bookbindings Bearing the Signature of Mehmed al-Sharîf and Their Decorative Characteristics

Fatma Şeyma Boydak*

Öz

Cilt, kitap veya çeşitli mecmuaları muhafaza etmek için genellikle deri kaplı mukavvadan yapılan kapıdır. Bu sanatı icra eden sanatkârlara ise mücellit adı verilmektedir. Bu makalenin konusu, Selçuklu mücellidi Mehmet eş-Şerîf'in imzalı ciltleri ve bu ciltlerin tezînât özellikleridir. Yazma eser kütüphaneleri ve alana dair literatür içerisinde yapılan araştırmalar neticesinde, Mehmed eş-Şerîf imzalı toplam 8 cilt (TSMK III. Ahmed: 465 ve 2334, Yusuf Ağa YEK: 191, Süleymaniye YEK Mahmud Paşa: 237 ve Turhan Valide Sultan: 253, Vahit Paşa YEK: 1169 ve 1175, V&A Museum) tespit edilmiştir. İmza mühürlerine, ciltlerin köşebentlerinde, kapak ortalarında ya da sertâb ve mikleblerinde rastlanmaktadır. Mühür, 5 mm çapında dairevi formda olmakla birlikte mühürdeki Mehmed (Muhammed) ismi, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in adına duyulan hürmet sebebiyle istifin üst kısmına yerleştirilmiştir. Alt kısımda ise eş-Şerîf ibaresi vardır. Ciltler incelendiğinde Mehmed eş-Şerîf'in Anadolu Selçuklu ciltlerinin yapım ve tezînât kurgusunu devam ettirdiği görülmektedir. İstinsâh tarihli iki örnek (654/1256 tarihli TSMK A. 2334 ve 699/1299 tarihli TSMK A. 465) dikkate alındığında Mehmed eş-Şerîf'in en geç 13. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle eser üreten bir Selçuklu devri mücellidi olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Selçuklu Cilt Sanatı, Mehmed eş-Şerif, Mücellit, Mühür, Bezeme

Abstract

Bookbinding is a covering, usually made of leather-encased cardboard, for holding book pages or various magazines together, and the person who performs this art is called a bookbinder. The subject of this article involves the bindings bearing the signature of the Seljuk bookbinder Mehmet al-Sharîf and the decorative features of these bindings. As a result of the research made in the manuscript libraries and the literature on this field, a total of eight bindings have been found bearing the signature of Mehmed al-Sharîf (TPML A.465 and 2334, Yusuf Ağa ML 191, Sulaymaniyah ML Mahmud Pasha 237 and Turhan Valide Sultan 253, Vahit Pasha ML 1169 and 1175, V&A Museum). Signature seals can be found on the corners of the bindings, in the middle of the covers, on the fore-edge flap, or on the envelope flap. The seals are circular with diameters of 5 mm, and bearing the name of Mehmed (Mohammad) within the seal; they are placed at the top of the text line due to respect for the name of the Prophet Mohammed (pbuh). The lower part of the seal has the phrase "al-Sharîf." When examining the bindings, Mehmed al-Sharîf is seen to have continued the construction and decorative style of the Anatolian Seljuk binding. When considering the two examples TPML A.2334 (dated 654/1256) and TPML A.465 (dated 699/1299), Mehmed al-Sharîf is identified as having been a Seljuk-period bookbinder who produced works in the second half of the 13th century at the latest.

Keywords

Seljuk bookbinding, Mehmed al-Sharîf, Bookbinder, Seal, Decoration

* **Sorumlu Yazar:** Fatma Şeyma Boydak (Dr. Öğr. Üyesi), Selçuk Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: seyma.boydak@selcuk.edu.tr ORCID: 0000-0002-5111-7239

Atf: Boydak, Fatma Şeyma. "Mehmed eş-Şerîf İmzalı Ciltler ve Bezeme Özellikleri." *Art-Sanat*, 19(2023): 79–101. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1081524>



Extended Summary

Binding can generally be defined as a covering made of cardboard, usually encased with leather, for books or various magazines. A person who performs the art of bookbinding is called a bookbinder. The subject of this article involves bindings bearing the signature of the Seljuk bookbinder Mehmed al-Sharīf, and their decorative features. Like many Seljuk bookbinders, Mehmed al-Sharīf's name has only survived to the present through his signed bindings. The literature has no detailed information about his life, when he lived, or his art style. This article examines in detail the bindings that have been determined as bearing the signature of this bookbinder, as well as the materials, construction techniques, and decorations in the bindings and attempts to reveal the bookbinding style the bookbinder used.

As a result of the research done in manuscript libraries and the literature about Turkish-Islamic bindings, a total of eight bindings have been identified bearing the signature of Mehmed al-Sharīf. The first example is the manuscript with inventory number TPML A. 2334. The corner pieces are triangular and have bookbinder seals with the inscription of "Mehmed al-Sharīf." The seals are 5 mm in diameter. The second example is the manuscript with inventory number Yusuf Aga ML 191. The covers are surrounded by a 10 mm wide, upside-down rŭmī edge/border decoration. The corner pieces are triangular and have three bookbinder seals with a diameter of 5 mm. The third example is the manuscript with the inventory number Vahit Pasha ML 1175. The leather of the binding is a reddish-brown goatskin. The covers are surrounded by a 10 mm wide, upside-down rŭmī-edge decoration, and its corner pieces are triangular, with three bookbinder seals possessing a diameter of 5 mm. The fourth example is the three-volume manuscript with inventory number TPML A.465 (1-2, 5-6, 9-10). All three bindings are of the same material and have the same decorative features. The leather is a light brown goatskin. The front and back cover decorations of the bindings are the same. The covers are surrounded by a 10 mm wide, upside-down rŭmī-edge pattern interspersed with stars. The corner pieces are triangular, with three identical bookbinder seals 5 mm in diameter. The fore-edge flap is divided into three equal sheets and has four seals applied inside. Bookbinder seals and gold-inlaid dots are also found inside the medallion of the envelope flap. The fifth example is the manuscript with inventory number Sulaymaniyah ML Turhan Valide Sultan 253. The skin of the binding is a dark brown goatskin. The corner pieces of the binding are triangular, with three identical bookbinder seals of 5 mm diameter printed inside. The sixth example is the manuscript with inventory number Sulaymaniyah ML Mahmud Pasha 237. It has a circular bookbinder seal with a diameter of 5 mm on each corner. While a bookbinder seal is also found in the middle of the front cover, a rose motif has also been created by pressing 7 seals in a circular manner in the middle of the back cover. The fore-edge flap only has one bookbinder's seal imprinted on the corners of the ruler, as on the covers. Seals are also seen on the envelope flap corners. The mid-

dle of the envelope flap has seven bookbinder seals that form a rosette, mirroring the one on the back cover. The seventh example is the manuscript with inventory number Vahit Pasha ML 1169. The leather is a reddish-brown goatskin. The corner pieces are triangular and contain three bookbinder seals with 5 mm diameters. In the center of the covers, the bookbinder seal was applied seven times to form a rosette, just as in the previous example. The eighth and final example is a binding in the Victoria and Albert Museum. This binding was identified by Duncan Haldane's Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum. Three and seven bookbinder seals were affixed between the full ground geometric pattern on the cover surface.

Mehmed al-Sharīf continued the characterization and decoration style of the Anatolian Seljuk binding tradition in his bookbinding works. He preferred cold press and gold inlay techniques when applying the binding's decorations. The most frequently used technique is the cold press technique, which is also common among Seljuk binding. Bookbinder seals with the inscription "Mehmed al-Sharīf" can be found on the corners of the bindings, in the middle of the covers, on the fore-edge flap, or on the envelope flap. The seal must have been applied with the same tool, as all are circular with a diameter of 5 mm. In the seal, the name of Mehmed (Mohammad) was placed at the top of the text line due to respect for the name of the Prophet Mohammed (pbuh). The lower part of the seal has the phrase "al-Sharīf," and because of this phrase occurring in his name, he is considered to perhaps have descended from Hasan (the grandchild of Prophet Mohammed). The signed bindings contain two manuscripts with copy dates whose book-binding originality has been determined. The date of the manuscript with inventory number of TPML A. 2334 was copied is 654/1256, and the date the manuscript with inventory number of TPML A. 465 was copied is 699/1299. Thanks to these data, Mehmed al-Sharīf can be said to have been a Seljuk bookbinder who produced works in the second half of the 13th century at the latest. Considering the libraries where the works are located and the inscriptions placed on them, the bookbinder can be said to have lived in Anatolia. This bookbinder produced works at the end of the 13th century and most likely continued to live into the first quarter of the 14th century.

Giriş

Türk-İslâm kitap sanatları içerisinde tezyînî özellikleriyle beraber koruyuculuk işlevini de bir arada barındıran yegâne sanat, cilt sanatıdır. Cilt sanatı adını, yapımında en sık kullanılan malzeme olan derinin Arapça karşılığında almaktadır. Cilt, genel anlamda kitap veya çeşitli mecmuaları muhafaza etmek için, genellikle deri kaplı mukavvadan yapılan kap olarak tanımlanabilir.¹ Kumaş veya ebrûlu kağıtla kaplı ciltler de mevcuttur. Cilt, kitabın ön (sağ/üst) yüzünü örten ön kapak ve arka (sol/alt) yüzünü örten arka kapak², sırt, sertâb, mikleb ve kapak içi/iç kapak bölümlerinden oluşmaktadır.

Geçmişî Uygur dönemine kadar uzanan³ Türk cilt sanatı, 12. yüzyıla kadar Tolunoğulları, Gazneliler ve Büyük Selçuklularla teknik ve tezyînî yönden gelişme göstermiştir. 11. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu'ya hâkim olan Selçuklular, cilt sanatının Orta Asya'daki birikimini Anadolu'ya taşıyarak onu geliştirmişler ve 14. yüzyılın birinci çeyreğine değin zengin tezyînâtlı ciltler meydana getirmişlerdir. Anadolu Selçuklu ciltlerinde tezyînât başlıca geometrik, rûmî, geçme-örgü ve bitkisel desenlerden oluşmaktadır.⁴

Cilt sanatını icra eden sanatkâra, mücellit adı verilmektedir. Tarihte mücellitler, kitap cildinin yapımından sorumlu olmalarının yanı sıra aynı zamanda ciltlenecek kitabın formlarını dikmekten ve şîrâzesini örmekten de sorumluydular. Bu bakımdan mücellitler, çok yönlü ve çeşitli malzemelerle iş icra eden sanatkârlardı. Türk-İslâm mücellitleri hakkında cilt sanatı literatüründe bazı yayınlar mevcut olsa da Selçuklu ve Anadolu Beylikleri mücellitleri hakkında yapılan araştırma sayısı oldukça azdır.⁵

- 1 Ahmet Saim Arıtan, "Ciltçilik," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 7 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 551; Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı," *Türkler Ansiklopedisi*, c. 7 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 933.
- 2 Cilt sanatı literatüründe *kapak* terimi yerine bazen *kap* kelimesinin de kullanıldığı görülmektedir. Ancak kap, cildin bütünü tanımladığından cildin bir bölümü olan kapağın aynı kelime ile veya üst kap-alt kap şeklinde sıfat eklenerek tanımlanması anlatım bozukluğuna sebep olmaktadır. "Cild kabı" ifadesi ise aynı anlamdaki iki kelimenin ardı sıra kullanılmasından dolayı yine anlatım bozukluğu içermektedir. Cilt sanatı duayeni Mücellid İslam Seçen, Selçuklu cilt sanatı mütehasısı Prof. Dr. Ahmet Saim Arıtan ve Prof. Dr. Zeren Tanındı cildin bu bölümü için "kapak" terimini kullanmışlardır. Ayrıntılı bilgi için bk. İslam Seçen, "Klasik Türk Cildinin Yapısal Unsurları ve Çeşitleri," *Türk Sanatının Yapı Taşları II* (İstanbul: Bülent Ecevit Üniversitesi, 2017), 69; Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı," 934; Zeren Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri," *P Dünya Sanatı Dergisi* 35 (Güz 2004), 75. Kapak terimine alternatif olarak "deffe" kelimesi tercih edilebilir. İki kapağı ifade eden "deffeteyn" ise cildi tanımlamak için kap kelimesine alternatif olarak kullanılabilir. Bk. Mine Esiner Özen, *Türk Cilt Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998), 11.
- 3 Albert von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien Die Manichäischen Miniaturen* (Berlin: Verlag Dietrich Reimer Ernst Vohsen, 1923), Tafel 4, 17.
- 4 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cild San'atı'nın Özellikleri," *I-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1993), 185-187.
- 5 Ayrıntılı bilgi için bk. Gulnar Bosch vd., *Islamic Bindings and Bookmaking (A Catalogue of an Exhibition the Oriental Institute the University of Chicago May 18-August 18)* (Chicago: Chicago Üniversitesi, 1981); Sadi Bayram, "XIV. Asırda Tezhiblenmiş, Beylik Dönemine Ait Üç Kur'an Cüzü," *Vakıflar Dergisi* 16 (1982), 143-154; Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçağ İslam Ciltleri," *Topkapı Sarayı*

Çalışma sayısının kısıtlı kalmasında Osmanlı sanatkâr arşiv kayıtlarına benzer kayıtların Selçuklu ve Anadolu Beylikleri döneminde mevcut olmaması ve bilhassa ciltler üzerinde mücellit imzalarının az bulunmasının etkili olduğu söylenebilir. Deri kapak yüzeyine veya kapak içlerine vurulan mücellit mühürlerinin, zamana direnemeyerek günümüze kadar tahrip olmuş hâlde gelmeleri veya eserlerin orijinal cildinin yeni ciltlerle yenilenmiş olması da bu tür araştırmaları zorlaştıran diğer unsurlardır. Bu gerekçelerle, cilt sanatı sahasında Selçuklu ve Beylikler devri mücellitleri ve cilt üslupları araştırmaya ihtiyaç duyulan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu makalenin konusu, şimdiye kadar hakkında geniş kapsamda çalışma yapılmamış olan Selçuklu mücellidi Mehmet eş-Şerîf'in imzalı ciltleri ve bu ciltlerin tezyînat özellikleridir.⁶ Mücellidin adını, ciltleri üzerindeki mühürlerden Muhammed eş-Şerîf (محمد الشريف) olarak okumak da mümkündür. Ancak Türk literatüründe محمد ismi genellikle Mehmed olarak tercüme edildiğinden mücellidin adı, bu çalışmada Mehmed eş-Şerîf olarak anılmıştır.

Birçok Selçuklu mücellidi gibi Mehmed eş-Şerîf de ismini, yalnızca imzalı eserleri vasıtasıyla günümüzde yaşatabilmiş bir cilt sanatkârıdır. İlgili literatürde mücellidin hayatı, yaşadığı dönem veya sanat üslubu hakkında detaylı bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu çalışmada, mücellidin tespit edilen imzalı ciltleri ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiş, ciltlerin malzeme, yapım tekniği ve tezyînat özellikleri incelenerek mücellidin cilt üslubu, ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu bilgiler ışığında mücellidin yaşadığı dönem ve coğrafya belirlenmeye gayret edilmiştir. Selçuklu mücellitleri hakkında yapılacak yeni akademik çalışmalarla bu sahadaki bilgi birikiminin artması temenni edilmektedir.

Müzesi Yıllık 4 (1990), 102-149; Julian Raby ve Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century The Foundation of an Ottoman Court Style* (Londra: Azimut Editions, 1993); Ahmet Saim Arıtan, "Selçuklu Cildlerinde İmzalar," *1. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler*, haz. Osman Eravşar (Konya: Selçuk Üniversitesi, 2001), 1/39-42; Gürcan Mavili, "Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13. ve 14. Yy'lara Ait Cilt Sanatı Örnekleri" (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2002); Ahmet Süheyl Ünver, "Anadolu Selçuklu Kitap Süsleri ve Resimleri," *Türk Süsleme Sanatları*, haz. Gülbün Mesara ve Aykut Kazancıgil (İstanbul: İşaret Yayınları, 2010), 2/139; Hüseyin Gürsel Bilmiş, "İnebey Kütüphanesi'nden Dokuz Yeni Tespit ile Birlikte Mücellid İmzaları ve Mücellidleri," *Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu - Tebliğler*, ed. Ali Rıza Özcan (İstanbul: Biltur Basım Yayın, 2014), 53-66; Fatma Şeyma Boydak, "Çorum Hasan Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Anadolu Selçuklu Cildleri ve Mücellidleri," *Uluslararası Bütün Yönleriyle Çorum Sempozyumu*, ed. Zekeriya Işık (Çorum: Hitit Üniversitesi, 2016), 1/511-536; Fatma Şeyma Boydak, "Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Selçuklu ve Beylikler Dönemi Cildleri" (Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2020); Fatma Şeyma Boydak, "Orta Çağ İslâm Cildlerinde 'Sikatî Billah' Mührü," *Marife 20/1* (2020), 265-280; Yasin Çakmak, "Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler" (Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2020); Yasin Çakmak, "Bookbindings with Bookbinder Sealed from Vahid Pasha Manuscript Library," *Middle East International Conference on Contemporary Scientific Studies-VI* (İksad Yayınları, 2021), 324-336; Yasin Çakmak, "Topkapı Sarayı Müzesi Depolarındaki Geçme-Örgü Tezyinatlı Cilt Grubu ve Bir Mücellit İmzası," *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi 21* (2021), 60-89.

6 Mücellidin adının geçtiği ilk yayınlar şunlardır: Arıtan, "Selçuklu Cildlerinde İmzalar," 41; Bilmiş, "İnebey Kütüphanesi'nden Dokuz Yeni Tespit ile Birlikte Mücellid İmzaları ve Mücellidleri," 53-66; Çakmak, "Bookbindings with Bookbinder Sealed from Vahid Pasha Manuscript Library," 324-336.

1. Mehmed eş-Şerîf İmzalı Ciltler

Türk-İslâm ciltleri hakkında yazma eser kütüphaneleri ve alana dair literatür içerisinde yapılan araştırmalar neticesinde, Mehmed eş-Şerîf imzalı toplam 8 cilt tespit edilmiştir. Bunlar, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed koleksiyonunda bulunan 465 (1-2, 5-6, 9-10) ve 2334, Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 191, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Mahmud Paşa koleksiyonunda bulunan 237 ve Turhan Valide Sultan koleksiyonunda bulunan 253, Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 1169 ve 1175 envanter numaralı ciltler ve Victoria and Albert Museum'da bulunan ancak envanter numarası bilinmeyen bir adet cildir. Ciltlerin malzeme, renk, ölçü, tezyînât vb. özellikleri hakkındaki bilgiler aşağıda verilmiştir. Örnekler, eserlerin istinsâh tarihleri⁷ ve ciltlerin tezyînât özellikleri dikkate alınarak sıralanmıştır.

1.1. TSMK III. Ahmed: 2334 Envanter Numaralı Cilt

İlk örnek Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed koleksiyonunda bulunan 2334 envanter numaralı yazma eserdir. Eserin adı, *Cümelü'l-Garâib*'dir. Arapça olarak nesih hatla yazılmıştır. Toplam 174 varaktır. Eserin müellifi, *Mahmûd b. Ebi'l-Hasen b. el-Hüseyn en-Nîsâbü'rî*, müstensihî ise Muhammed b. Hasan b. Hüseyin'dir. Eser, ferağ kaydına göre 654 [M.1256] tarihinde istinsâh edilmiştir. Eserin 1a varığında I. Mahmûd'a ait vakıf mührü bulunmaktadır. Mühür içerisinde "*el-Ĥamdü lillâhi'l-lezî hedânâ li-hâzâ ve mâ künnâ li-nehtediye levlâ en hedânallâh Vakf-ı Maĥmûd Ĥân bin Muştafa Şâh el-muzaffer dâ'imâ*" yazılıdır.⁸

Eserin cildi, 195x150 mm ölçülerindedir. Derisi, sahtiyan yani işlenmiş keçi derisi olup rengi, kahve tonlarındadır. Cildin ön ve arka kapak tezyînâtı aynıdır. Kapak içleri ise nohudî renk düz kâğıtla kaplıdır. Kapak yüzeyleri dört taraftan soğuk⁹ cedvellerle çevrilidir (**G. 1**). Köşebentler üçgen formda olup içlerinde Mehmed eş-Şerîf yazılı mücellit mühürleri¹⁰ yer almaktadır (**G. 2**). Mühürler 5 mm çapındadır. Mühürlerin etrafına soğuk noktalar uygulanmıştır. Köşebent uçlarında ise sade soğuk tığlar bulunmaktadır.

7 Sıralamada kitabın ilk/orijinal cildini taşıyan eserlerin (TSMK A.465, TSMK A.2334) istinsâh tarihleri dikkate alınmıştır. İstinsâh tarihi taşıyan diğer iki örneğin (Vahit Paşa YEK 1169 ve 1175) ciltleri, kitaplarının asıl ciltleri olmaması sebebiyle kronolojik sıralamaya değil tezyîni sıralamaya tabi tutulmuştur.

8 Anlamı: "Allah'a hamd olsun. Eğer Allah bizi doğru yola iletmeseydi biz doğru yolu bulamazdık" (A'raf 7/43). Mühür, 33x34 mm ölçülerindedir. Günay Kut ve Nimet Bayraktar, *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri* (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2021), 15.

9 Cilt sanatında "soğuk" tabiri, altınsız anlamında kullanılmaktadır.

10 Bu mühür, Ahmet Süheyl Ünver tarafından "Anadolu Selçukluları Kitap Süsleri ve Resimleri" başlıklı yayında *Mecdüddîn* olarak okunmuştur. Ancak Ahmet Saim Arıtan, "Selçuklu Cildlerinde İmzalar" adlı yayının 8. dipnotunda bu mührün Muhammed eş-Şerîf olarak okunacağını belirtmiştir. Mührün, Arıtan'ın yayımına dayandırılarak *Mecdüddîn* şeklinde hatalı ifade edildiği diğer bir yayım ise Hüseyin Gürsel Bilmiş'in "İnebey Kütüphanesi'nden Dokuz Yeni Tespit ile Birlikte Mücellid İmzaları ve Mücellidleri" adlı çalışmasıdır. Eser üzerinde yapılan detaylı inceleme sonrasında mührün içerisinde Mehmed (Muhammed) eş-Şerîf yazılı olduğu tespit edilmiştir. Cilt sanatı literatüründe, mücellidin bu eserindeki mühre dair hatalı tespitlerin araştırmacıları yanıltmaması adına durum tafsilatlı bir şekilde ifade edilmiştir.



G. 1: TSMK A: 2334, Arka kapak, sertâb ve mikleb (TSMK Arşivi)¹¹

G. 2: TSMK A: 2334, Köşebentteki mücellit mühürleri (TSMK Arşivi)

Kapak şemseleri 35 mm çapında dairevî formdadır. Şemse içi, gülçe veya yıldız benzeri motifle tamamen bezelidir. Ortasına çift kademeli altın kakma nokta uygulanmıştır. Cildin sertâb ve miklebi de mevcuttur ancak ciltten kopuktur. Sertâb, çizgi demiriyle iki paftaya ayrılmış olup içlerinde tezyînî bir unsur yer almamaktadır. Mikleb köşebentleri, ön ve arka kapak köşebentleriyle aynı form ve tezyînâta sahiptir. Mikleb şemsesi ise armudî formda olup içi yıldızlar ve altın kakma ile bezelidir.

1.2. Yusuf Ağa YEK: 191 Envanter Numaralı Cilt

İkinci örnek Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi'nde yer alan 191 envanter numaralı eserdir. Eserin adı, *el-Mebsût*'tur.¹² Fıkıh konulu Arapça eser, toplam 306 varaktır. Eserin müellifi, *Ebû Bekr Şemsü'l-eimme Muhammed b. Ebî Sehl Ahmed es-Serahsî*'dir. Eserin çeşitli varaklarında 1209 tarihli III. Sultan Selim'e ait vakıf mühürleri yer almaktadır. Mühürde kitabın kütüphaneden çıkarılmaması şartı yazılmıştır.

Eserin cildi, 210x145 mm ölçülerindedir. Cildin derisi kahverengi sahtiyandır. Cildin ön ve arka kapak tezyînâtı aynıdır. Kapaklar 10 mm genişliğinde ters-düz tepelikli kenar bezemesiyle çevrilidir (**G. 3**). Köşelerde çift kademeli soğuk noktalar vardır. Köşebentler üçgen formda olup içerisinde 5 mm çapında üç adet mücellit mührü ve soğuk noktalar bulunmaktadır (**G. 4**). Köşebentleri de sınırlayan içteki soğuk cedvelin köşelerinde de yine soğuk noktalar ve sade tığlar yer almaktadır.

11 Cilt görselleri, T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığına aittir. Görseller, T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'nın izni ile telif ücreti mukabilinde temin edilmiştir. Arşiv kaydı: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III. Ahmed Koleksiyonu, Envanter No: 2334, Erişim 20 Ocak 2022.

12 Eser, Hanefî mezhebine ait fikhî görüş ve delillerin sistemli bir tahlille ele alındığı en hacimli çalışmadır. Eserin büyük bir kısmının Serahsî'nin Özkent Hapishanesi'nde geçirdiği dönemde yazdığı ve en geç 479 [M.1086] yılında tamamladığı düşünülmektedir. Eyyüp Said Kaya, "el-Mebsût," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 28 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 214.



G. 3 ve G. 4: Yusuf Ağa YEK: 191, Ön kapak ve mücellit mühürleri (Boydak, 2018)

Kapak şemseleri 45 mm çapında dairevî formdadır. Çevresi soğuk cedvelle çevrilidir. Şemsenin içi, taramalı geçmelerden oluşan geometrik desenle bezelidir. Geçme aralarına, çift kademeli altın kakma noktalar uygulanmıştır. Cildin kenarları muntazam olmayan bir biçimde muhtelif tondaki deriler ile tamir edilmiştir. Sertâb ve mikleb kısmının cilde sonradan takılmış olduğu düşünülmeyle birlikte deri renklerinin farklı olması ve tezyînat özelliklerinin kapakla uyumlu olmaması bu görüşü doğrulamaktadır. Cildin kapak içleri kâğıt kaplı olup tezyîni bir özelliğe sahip değildir.

1.3. Vahit Paşa YEK: 1175 Envanter Numaralı Cilt

Üçüncü örnek, Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki 1175 envanter numaralı yazma eserdir. Eserin adı, *Sirâcü'l-Mülûk fî Nesâyihi'l-Selâtin ve'l-Mülûk*'dur. Siyâsetnâme (nasihatnâme) konulu Arapça eser, nesih hatla yazılmıştır. 208 varaktan ibarettir. Eserin müellifi, *Ebü Bekr Muhammed b. Velîd b. Muhammed b. Halef el-Fihri et-Turtûşî*'dir. Eserin istinsâh tarihi, 208a numaralı varağında 516/1122 olarak geçmektedir. Ancak müstensih adı belirtilmemiştir. Eserin çeşitli varaklarında, “Kütahya Vahîd Efendi Kütüphanesi” yazılı mühürler vardır. Eserde ayrıca kütüphaneye de adını veren es-Seyyid Mehmed Emîn Vahîd adına vakıf mühürleri yer almaktadır.

Eserin cilt kapakları 260x180 mm ölçülerindedir. Cildin derisi kızıl kahverengi sahtiyandır. Cildin ön ve arka kapak tezyînatı aynıdır. Sertâb ve mikleb esere sonradan takılmıştır. Kapaklar 10 mm genişliğinde ters-düz tepelikli kenar bezemesiyle

çevrilidir. Köşelerde çift kademeli altın kakma noktalar vardır. Kapak şemseleri, 55 mm çapında dairevî formda olup etrafı soğuk cedvelle çevrilidir. Şemsenin içi, geçmelerden oluşan $\frac{1}{4}$ oranında simetrik geometrik desenle bezelidir. Geçmelerin üzeri taramalı olmakla birlikte geçme aralarına, çift kademeli soğuk ve altın kakma noktalar uygulanmıştır (G. 5).



G. 5: Vahit Paşa YEK: 1175, Ön-arka kapak (YEK Arşivi)¹³

Köşebentler üçgen formda olup içerisinde üç adet 5 mm çapında mücellit mührü bulunmaktadır. Mühür aralarında soğuk noktalar vardır. Köşebentleri de sınırlayan içteki soğuk cedvelin köşelerine ise altın kakma noktalar ve sade tığlar uygulanmıştır (G. 6).



G. 6: Vahit Paşa YEK: 1175, Mücellit mührüleri (YEK Arşivi)

1.4. TSMK III. Ahmed: 465 (1-2, 5-6, 9-10) Envanter Numaralı Ciltler

Dördüncü örnek, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed koleksiyonunda bulunan 465-1-2, 465-5-6 ve 465-9-10 envanter numaralı üç ciltlik eserdir. Eserin

¹³ Cilt görselleri, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı'na aittir. Arşiv Kaydı: Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi, Envanter No: 1175, Erişim 14 Ocak 2022.

adı, *Mu‘cemü’l-Kebîr*’dir. Arapça olarak nesih hatla yazılmıştır. Eserde aşer-i mübeşşereden başlayarak sahâbe adları yarı alfabetik biçimde sıralanmıştır. 465 (1-2) envanter numaralı cilt 303 varak, 465 (5-6) envanter numaralı cilt 312 varak, 465 (9-10) envanter numaralı cilt ise 327 varaktır. Eserin müellifi, *eş-Şeyhu’l-İmâm el-Hâfız Ebu’l-Kasım Süleyman b. Ahmed b. Eyyûb el-Lahmî et-Taberânî*’dir. Eserin müstensihî, Ahmed b. Abdülhalik’tir. Eser, ferağ kaydına göre, 699/1299 tarihinde istinsâh edilmiştir. Eserin tüm ciltlerinin 1a varaklarında birinci örnekte de bulunan I. Mahmûd’a ait vakıf mührü yer almaktadır.



G. 7: TSMK A: 465 (1-2), Arka kapak, sertâb ve mikleb (TSMK Arşivi)¹⁴

Eserin üç cildi de aynı malzeme ve tezyînât özelliklerine sahiptir. Eserlerin ciltleri, 260x180 mm ölçülerindedir. Derileri açık kahverengi sahtiyandır. Ciltlerin ön ve arka kapak tezyînâtı aynıdır. Kapak içleri ise soğuk baskıyla yapılmış tam zemin tezyînâtlı kahverengi deri ile kaplıdır. Tezyînât, rûmî ve bitkisel (hatâi grubu) motiflerden oluşmaktadır. Kapaklar, soğuk cedveller arasında, 10 mm genişliğinde, araları yıldızlı tersdüz tepelikli kenar bezemesiyle çevrilidir. Cedvel köşelerinde üçer adet altın kakma nokta bulunmaktadır. Kapak şemseleri, 60 mm çapında dairevî formdadır. Etrafı soğuk cedvelle çevrili şemsenin içi, gülçelerle tamamen tezyîn edilmiştir. Şemse merkezinde sekiz adet altın kakma nokta yer almaktadır. Şemse etrafı ise ucunda sade tığların ve aralarında altın kakma noktaların bulunduğu tepelik motifleriyle çevrilidir (G. 7).

¹⁴ Cilt görselleri, T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığına aittir. Görseller, T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı’nın izni ile telif ücreti mukabilinde temin edilmiştir. Arşiv kaydı: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III. Ahmed Koleksiyonu, Envanter No: 465 (1-2, 5-6, 9-10), Erişim 25 Ağustos 2021.

Köşebentler üçgen formda olup içerisinde 5 mm çapında, birbirinin aynı üç adet mücellit mührü bulunmaktadır (G. 8). Köşebentte mühürlerin etrafına soğuk ve altın kakma noktalar uygulanmıştır. Köşebentleri de sınırlayan içteki soğuk cedvelin köşelerinde de yine altın kakma noktalar ve ucunda sade tığın bulunduğu tepelik motifleri yer almaktadır.



G. 8 ve G. 9: TSMK A: 465 (9-10), Kapak ve mikledeki mücellit mühürleri (TSMK Arşivi)

Cildin sertâbı üç eşit paftaya ayrılmış olup içerisine 4 adet mücellit mührü uygulanmıştır. Mühürlerin içi ve etrafında altın kakma noktalar vardır. Miklebin köşebent ve kenar bezemesi kapaklarla aynıdır. Gülçelerle tam zemin tezyin edilen miklebin ortasında, iç içe iki dairevî formdan oluşan hilâl şemse yer almaktadır. Şemse içinde de yine mücellit mühürleri ve altın kakma noktalar bulunmaktadır (G. 9).

1.5. Süleymaniye YEK Turhan Valide Sultan: 253 Envanter Numaralı Cilt

Beşinci örnek, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Turhan Valide Sultan koleksiyonunda yer alan 253 envanter numaralı yazma eserdir. Eserin adı, *el-Vâfi bi'l-Vefeyât*'tir. Çalışmada incelenen kitap, eserin 14. cildir ve din, devlet, ilim, sanat ve tasavvuf erbabı olan 14.000 kişinin hayatına dair bilgilerin yer aldığı biyografi kitabıdır.¹⁵ Arapça olarak nesih hatla yazılmıştır. 196 varaktır. Eserin müellifi, *Ebü's-Safâ (Ebu Said) Salâhuddîn Halîl b. İzziddîn Aybeg b. Abdillâh es-Safedî*'dir.

Kitabın 1a varağında yer alan zahriye tezhibi, Selçuklu tezhip üslûbundadır.¹⁶ Tezhipte altın ve bedahşi lacivert renk baskındır. Üstteki dikdörtgen yazı alanında kitabın

15 Kitapta biyografileri verilen kişiler alfabetik sıraya göre sıralanmış olmakla birlikte Muhammed adını taşıyanların öne alındığı bilinmektedir. İsmail Durmuş, "Safedî," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 35 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), 448.

16 Ayrıntılı bilgi için bk. Ayla Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı* (İstanbul: Akbank Kültür Yayınları, 1988), 42-50.

adı ve cilt numarası, ortadaki hilâlin içinde yazarın adı, alttaki dikdörtgen yazı alanında ise methiye yer almaktadır. Üst ve alt paftalardaki yazılarda beynessütur uygulaması vardır. Kitabın hem 1a hem de 196a varaklarında Turhan Valide Sultan'a ait “*Tercü rahmete rabbihe 's-Subhân vâlidetü 's-Sultân Gâzî Mehmed Hân 1072*”¹⁷ yazılı vakıf mühürleri yer almaktadır (G. 10). Kitap, Yeni Câmî Kütüphanesi'nden Evkaf Nezareti'nin emriyle 1914 yılında Sultan Selim'e, ardından 1918 yılında Süleymaniye Kütüphanesi'ne nakledilmiştir.¹⁸



G. 10: SYEK Turhan Valide Sultan: 253, vr. 1a (YEK Arşivi)¹⁹

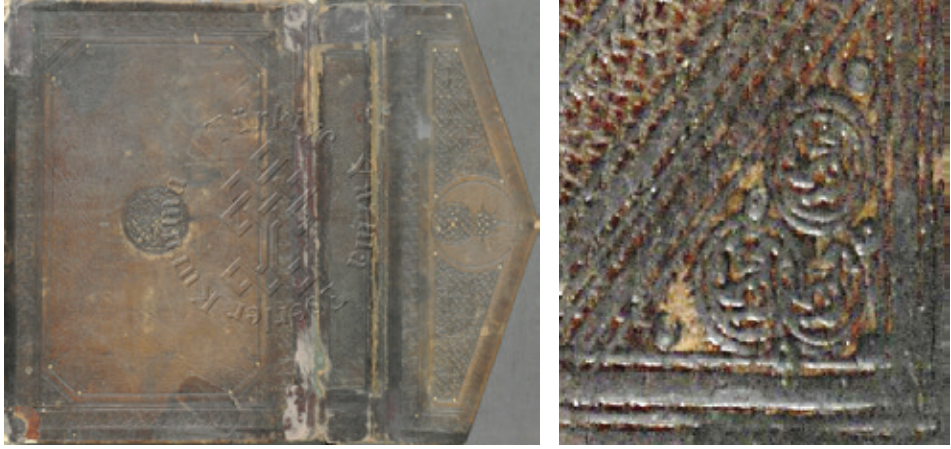
Eserin cildi, 261x184 mm ölçülerindedir. Cildin derisi koyu kahverengi sahtiyan-dır. Cildin ön ve arka kapak tezyînatı aynıdır. Kapak içleri ise tam zemin soğuk bas-kı tezyînatlı kahverengi deri ile kaplıdır. Tezyînat, rûmî motiflerinden oluşmaktadır. Kapaklar, soğuk cedveller arasında, 10 mm genişliğinde, araları taramalı kare formda labirent benzeri desenden oluşan kenar bezemesiyle çevrilidir. Kapak şemseleri 40 mm çapında dairevî formdadır. Etrafı soğuk cedvelle çevrili şemsenin içi taramalı geçmelerle müzeyyendir. Şemse merkezinde altın kakma nokta yer almaktadır (G. 11). Cildin köşebentleri üçgen formdadır. İçerisine 5 mm çapında birbirinin aynı üç adet mücellit mührü basılmıştır.²⁰ Mühürlerin etrafına ise soğuk noktalar uygulanmış-tır. Köşebentleri de sınırlandıran içteki soğuk cedvelin köşelerinde de yine altın kakma noktalar ve ucunda sade tığın bulunduğu tepelik motifleri yer almaktadır (G. 12).

17 Anlamı: Yüce Allah'tan rahmet umar. Gazi Mehmed Han'ın annesi 1661. Mühür, 34x29 mm ölçülerindedir. Kut ve Bayraktar, *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*, 33.

18 <http://www.yazmalar.gov.tr/>, Erişim 20 Ağustos 2021.

19 Görsel, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı'na aittir. Arşiv Kaydı: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Turhan Valide Sultan Koleksiyonu, Envanter No: 253, Erişim 25 Ağustos 2021.

20 Bu mühürdeki mücellit adı, Ahmet Saim Arıtan'ın 2001 tarihli yayınında yanlışlıkla *Muhammed er-Reşid* olarak okunmuştur. Bk. Arıtan, “Selçuklu Cildlerinde İmzalar,” 512.



G. 11: SYEK Turhan Valide Sultan: 253, Arka kapak, sertâb ve mikleb (YEK Arşivi)²¹

G. 12: SYEK Turhan Valide Sultan: 253, Mücellit mühürleri (YEK Arşivi)

Miklebin kenar bezemesi kapaklarla aynıdır. Mikleb zemini, içi taramalı geçmelerle tezyîn edilmiştir. Şemsesi iç içe iki dairevî formdan oluşan hilâl formundadır. Şemse içerisinde geçmeler ve altın kakma noktalar bulunmaktadır (**G. 11**).

1.6. Süleymaniye YEK Mahmud Paşa: 237 Envanter Numaralı Cilt

Altıncı örnek, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Mahmud Paşa koleksiyonunda yer alan 237 envanter numaralı yazma eserdir. Eserin adı, *Kıt'a Mine'l-Muhîr*'tir. Fıkıh konulu Arapça eser, nesih hatla yazılmış olup 320 varaktan ibarettir. Eserin müstensihî, Abdullah b. Muhammed b. Abdullah ed-Dımaşkî'dir. Eserde istinsâh tarihi yer almamaktadır. Eserin 1a ve 320a varaklarında "*Vakf-ı Medres-i Mahmûd Paşa be-Koştantıniyye*"²² yazılı vakıf mühürleri vardır. Ayrıca çeşitli varaklarında da Fatih Sultan Mehmed'e ait "*Mehmed b. Murad Han*" yazılı mühürler yer almaktadır. Kitap, Mahmud Paşa Medresesi'nden önce Evkaf Nezareti'nin emriyle 1914 yılında Sultan Selim'e, ardından 1924 yılında Murad Molla Kütüphanesi'ne ve son olarak 1949 yılında Süleymaniye Kütüphanesi'ne nakledilmiştir.²³

Eserin cildi, 215x150 mm ölçülerindedir. Cildin derisi kahverengi sahtiyandır. Cildin ön ve arka kapak tezyînâtı kısmen aynıdır. Kapak içleri ise kahverengi düz deriyle kaplıdır. Kapaklar dıştan düz, soğuk cedvelle çevrilidir (**G. 13**). Köşelerinde birer adet 5 mm çapında dairevî mücellit mührü yer almaktadır. Mühürlerin uçlarında sade, soğuk tığlar vardır. Ön kapak ortasında bir adet mücellit mührü bulunmakla birlikte arka

21 Cilt görselleri, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı'na aittir. Arşiv Kaydı: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Turhan Valide Sultan Koleksiyonu, Envanter No: 253, Erişim 25 Ağustos 2021.

22 Mühür, şiirlerinde Adnî mahlasını kullanan ve Fatih Sultan Mehmet'in sadrazamı olan Mahmud Paşa'ya aittir. Mühür ölçüleri, 43-27 mm'dir. Kut ve Bayraktar, *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*, 243.

23 <http://www.yazmalar.gov.tr/>, Erişim 20 Ağustos 2021.

kapak ortasına 7 adet mühür dairevî şekilde basılarak gülçe motifi oluşturulmuştur (G. 14). Etrafına ise soğuk, sade tığlar çekilmiştir.



G. 13: SYEK Mahmud Paşa: 237, Arka kapak, sertâb ve mikleb (YEK Arşivi)²⁴
G. 14: SYEK Mahmud Paşa: 237, Arka kapaktaki mücellit mühürleri (YEK Arşivi)

Sertâb kısmında kapaklarda olduğu gibi, cedvel köşelerine birer mücellit mühürü basılmıştır. Mikleb cedvel köşelerinde de yine mühürler görülmektedir. Mikleb ortasında ise arka kapaktaki gibi gülçe formunu oluşturan 7 adet mücellit mühürü bulunmaktadır.

1.7. Vahit Paşa YEK: 1169 Envanter Numaralı Cilt

Yedinci örnek, Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki 1169 envanter numaralı yazma eserdir. Eserin adı, *Şerhu'l-Kasâ'idi (Mu'allakati)'l-Aşr'* dir. Arap edebiyatı konuludur. Arapça dilinde nesih hatla yazılmıştır. 156 varaktan ibarettir. Eserin müellifi, *Ebû Zekerıyyâ Yahyâ b. Alî el-Hatîb et-Tebrîzî*, müstensihisi ise Abdurrahman b. Hasan'dır. Eserin istinsâh tarihi, 156b varağında 914/1508 olarak geçmektedir. Eserin çeşitli varaklarında, es-Seyyid Mehmed Emîn Vahîd adına vakıf mühürleri ve "Kütahya Vahîd Efendi Kütüphanesi" yazılı farklı mühürler de yer almaktadır.

Eserin cildi, 240x155 mm ölçülerindedir. Cildin derisi kızıl kahverengi sahtiyanıdır. Cildin ön ve arka kapak tezyînâtı aynıdır (G. 15). Kapaklar 10 mm genişliğinde araları gülçeli ters-düz tepelikli kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşelerde çift kademeli altın kakma noktalar vardır. Köşebentler üçgen formda olup içerisinde üç adet 5 mm çapında mücellit mühürü bulunmaktadır (G. 16).

24 Cilt görselleri, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı'na aittir. Arşiv Kaydı: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Mahmud Paşa Koleksiyonu, Envanter No: 237, Erişim 25 Ağustos 2021.



G. 15: Vahit Paşa YEK: 1169, Ön-arka kapak, sertâb ve mikleb (YEK Arşivi)²⁵



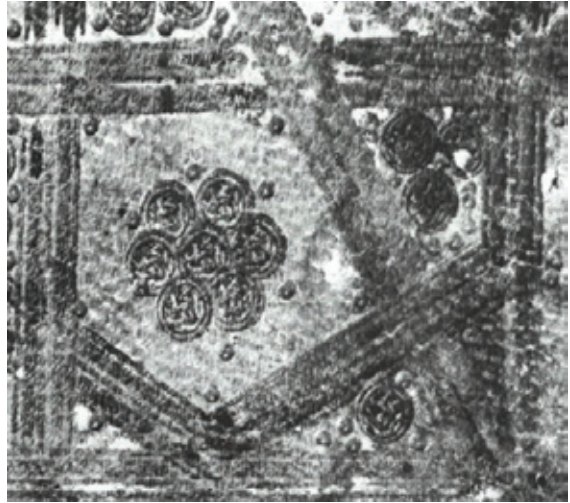
G. 16 ve G. 17: Vahit Paşa YEK: 1169, Mücellit mühürleri (YEK Arşivi)

Köşebentleri de sınırlayan içteki soğuk cedvelin köşelerinde de yine altın kakma noktalar ve ucunda sade tığın bulunduğu tepelik motifleri yer almaktadır. Kapakların merkezine, mücellit mührü bir önceki örnekte görüldüğü gibi gülçe formu oluşacak şekilde 7 kez vurulmuştur (G. 17). Mühürlerin etrafı, ucunda sade tığların bulunduğu tepelik motifleri ve altın kakma noktalarla çevrilidir. Mühür çivileriyle yapılan bu tasarımla kapaklarda dairevî formda bir şemse meydana getirilmiştir. Cildin mikleb kenar bezemesinin kapaklarda uygulanmış üslupta olduğu görülmektedir. Mikleb yüzeyi, ucunda kare formda bir desenin yer aldığı çivilerle tam zemin tezyîn edilmiştir. Tezyînât soğuk baskı tekniğinde yapılmıştır. Çeşitli yerlerinde altın kakma noktalar görülmektedir (G. 15).

25 Cilt görselleri, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı'na aittir. Arşiv Kaydı: Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi, Envanter No: 1169, Erişim 14 Ocak 2022.

1.8. Victoria and Albert Museum'da Yer Alan Cilt

Sekizinci ve son örnek Londra'daki Victoria and Albert Museum (V&A)'da bulunan bir cilttir. Bu cilt, Duncan Haldane'nın *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum* isimli kitabından tespit edilmiştir.²⁶ Cildin ölçüsü 262x182 mm'dir. Yayında cildin yalnızca arka kapağının ve miklebinin estampajı verildiği için deri rengi ve türü kesin olarak belirlenememektedir. Ancak kapak içinin renkli fotoğrafından anlaşıldığı kadarıyla cildin kahverengi sahtiyan deriden yapıldığı söylenebilir. Kapak kenarları 10 mm genişliğinde rûmîli kenar bezemesi ile çevrilidir. Kapak yüzeyine çizgi demiriyle 12 kollu yıldız oluşturacak şekilde tam zemin geometrik desen uygulanmıştır (G. 18). Desen paftalarının içlerine -kimine üçer kimine yedişer adet- mücellit mührü vurulmuştur (G. 19).



G. 18 ve G. 19: V&A Museum, Arka kapak ve mücellit mührüleri (Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*, 24)

Kapak merkezinde ortalama 50 mm çapında dairevî şemse vardır. Şemse içi, çiviler kullanılarak geçmelerle tezyîn edilmiştir. Geçme aralarında noktalar yer almaktadır. Köşebentler ise şemsenin ¼ oranından ibarettir. Estampaj parçasından miklebin geçmelerle tam zemin bezeli olduğu görülmektedir. Kapak içi ise rûmî motiflerinden oluşan desenle soğuk baskı tekniğiyle tam zemin tezyîn edilmiştir (G. 20).

26 Duncan Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum* (Londra: The World of Islam Festival Trust, 1983), 24-25.



G. 20: V&A Museum, Arka kapak ve kapak içi (Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*, 25)

2. İmzalı Ciltleri Işığında Mücellit Mehmed eş-Şerîf'in Cilt Üslûbu

Mehmed eş-Şerîf imzalı tespit edilen 8 cilt, yapım tekniği, tezyînat nevileri, yapımında kullanılan malzeme ve aletler gibi pek çok açıdan incelendiğinde mücellidin cilt üslûbu hakkında ortak çıkarımlarda bulunmak mümkün görünmektedir. Mehmed eş-Şerîf, ciltlerinin tümünde 13. yüzyılda sıklıkla kullanılan cilt kaplama malzemesi olan kahverengi sahtiyan yani işlenmiş keçi derisini tercih etmiştir. Derilerin yüzeyindeki iri ve sık gözenekler bunu teyit eder niteliktedir. Nitekim sağlamlığı ve gözeneklerinin sıklığı sayesinde desenin kalıcı işlenebilirliği bakımından sahtiyan, Selçuklu mücellitlerince sıklıkla tercih edilmiştir.²⁷

Mücellit, cilt tezyînatı uygulamasında soğuk baskı ve altın kakma tekniğini tercih etmiştir.²⁸ Bunlardan en sık kullandığı teknik, Selçuklu ciltlerinde de yaygın olarak görülen soğuk baskı tekniğidir. Bu teknik, kapak yüzeylerine tatbik edildiği gibi kapak içlerinde de kullanmıştır. Altın kakma tekniğini ise genellikle köşebent ve şemselerin iç veya kenarlarına nokta formunda uygulamıştır. Ancak bazı altınların zamana direnmemeyerek silindiği veya tozla kaplandığı görülmektedir.

Mehmed eş-Şerîf yazılı mücellit mühürlerine, ciltlerin köşebentlerinde (G. 2, G. 4, G. 6, G. 8, G. 12, G. 16), kapak ortalarında (G. 14, G. 17) ya da sertâb ve mikleblelerinde (G. 7, G. 13) rastlanmaktadır. Mühür²⁹, yazı içeriği ve tasarımı bakımından tek






27 Ayrıntılı bilgi için bk. Ahmet Saim Arıtan, "Türk Deri İşlemeciliği Bağlamında Türk Cild Sanatı," 38. *JANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler: Maddi Kültür* (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 2008), 133.

28 Cilt tezyînat teknikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Boydak, "Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Selçuklu ve Beylikler Dönemi Cildleri", 65-67.

29 Mühür, Arapça hâtem, Farsça engüşter veya niğın kelimeleriyle anılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. Ahmet Çaycı, *Türk-İslâm Kültüründe Vakıf ve Sanat* (Konya: Palet Yayınları, 2018), 237.


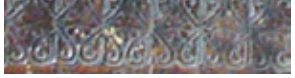

örnektir ve aynı çiviyle uygulanmış olmalıdır. Tümü 5 mm çapında dairevî formdadır (**Tablo 1**). Mühürdeki Mehmed (Muhammed) ismi, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in adına duyulan hürmet sebebiyle istifin üst kısmına yerleştirilmiştir. Alt kısımda ise eş-Şerîf ibaresi vardır. Mehmed eş-Şerîf'in hayatı ve ailesi hakkında bilgi sahibi olmamakla birlikte isminde yer alan Şerîf ifadesinden dolayı kendisinin Hz. Hasan'ın soyundan geldiği düşünülebilir. Çünkü Şerîf unvânı, Hz. Muhammed (s.a.v.)'in torunu ve Hz. Ali'nin evlâdı olan Hz. Hasan'ın soyundan gelenler için kullanılan bir ifadedir.³⁰ Bu sebeple bu unvanla anılması mümkündür.

Tablo 1: Ciltlerdeki bazı mücellit mühürleri (Boydak, 2022)

<p>1a. SYEK Mahmud Paşa: 237 (YEK Arşivi)</p>	<p>1b. SYEK Turhan Valide Sultan: 253 (YEK Arşivi)</p>	<p>1c. TSMK III. Ahmed: 465 (TSMK Arşivi)</p>	<p>1d. Yusuf Ağa YEK: 191 (Boydak, 2018)</p>	<p>1e. TSMK III. Ahmed: 2334 (TSMK Arşivi)</p>
				

Mücellit Mehmed eş-Şerîf, ciltlerini çeşitli formda çiviler ve çizgi demiri kullanarak tezyîn etmiştir. Kapak çevresini cedvellerle kuşatırken ve köşebent üçgenini oluştururken çizgi demirini sıklıkla kullanmıştır. Kenar bezemelerinde genellikle tepelik ve rûmî motiflerinden oluşan çivilerle ulama desenler meydana getirmiştir. Çivilerin cedvel arasına ardı sıra vurulmasıyla çeşitli kenar bezemelerini oluşturmuştur. Ters-düz tepelikli kenar bezemesi ve rûmîli kenar bezemesi mücellidin ciltlerinde dikkat çekmektedir. Bu kenar bezemelerinin genişliği ortalama 10 mm'dir (**Tablo 2**).

Tablo 2: Mücellidin ciltlerindeki ters-düz tepelikli kenar bezemeleri (Boydak, 2022)

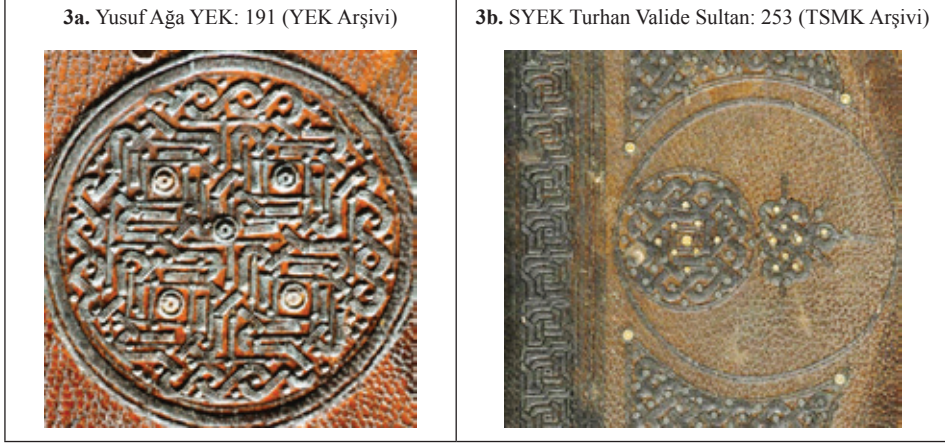
<p>2a. Yusuf Ağa YEK: 191 (Boydak, 2018)</p>	<p>2b. Vahit Paşa YEK: 1169 (YEK Arşivi)</p>	<p>2c. TSMK A: 465 (TSMK Arşivi)</p>
		

Şemse içi tezyînâtları ise düz ve kıvrımlı çeşitli formda çivilerle yapılmıştır. Çiviler, girift geçmeler oluşturacak şekilde deriye vurulmuş ve şemse içleri bu yöntemle tamamen bezenmiştir. Geçmelerin aralarına kimi zaman sade soğuk, kimi zamanda çift kademeli altın kakma noktalar uygulanmıştır (**Tablo 3**). Ucunda yıldız motifi bulunan çivilerle tam zemin tezyîn edilen örnek (TSMK A: 465) de mevcuttur. Bazı

30 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar'da Nakîbü'l-Eşrafîlık," *Osmanlı Devletinin İlmîye Teşkilâtı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 167.

ciltlerin (SYEK Mahmud Paşa: 237, Vahit Paşa YEK: 1169) kapak merkezi ise imza mührünün dairevî şekilde 7 kez vurulmasıyla tezyîn edilmiştir.

Tablo 3: Mücellidin ciltlerindeki geçme tezyînâtlı bazı şemseler (Boydak, 2022)

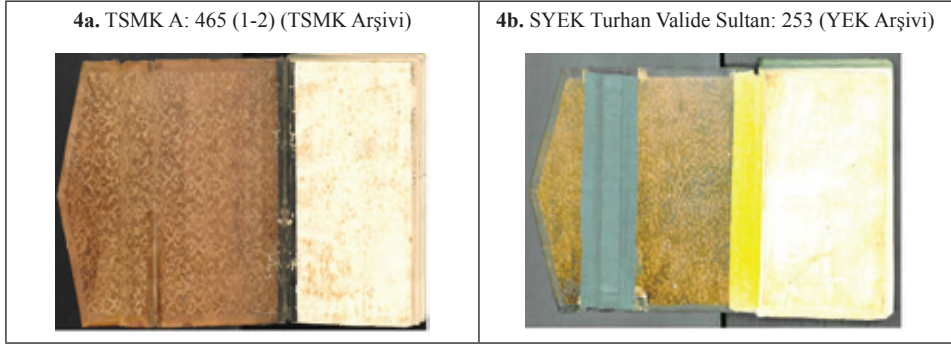


Mikleb tezyînâtında üç tür görülmektedir. Bunlar, tam zemin tezyînâtlılar (Vahit Paşa YEK: 1169), hilâli tam zemin tezyînâtlılar (TSMK A:465, SYEK Turhan Valide Sultan: 253) ve gülçe şemselilerdir (SYEK Mahmud Paşa: 237). 13. yüzyıl tarihli Selçuklu ciltlerinin mikleblerinde bu tür bezemelere rastlanmaktadır. Miklebinde mührlerle gülçe formunun oluşturulduğu Yusuf Ağa YEK: 4739 envanter numaralı cilt³¹ ve aynı kütüphanedeki miklebi tam zemin tezyînâtlı 593 ve 652 envanter numaralı ciltler bu tür bezemelerin önemli örneklerindedir.³²

Mehmed eş-Şerîf imzalı bazı ciltlerin kapak içleri (SYEK Mahmud Paşa: 237, TSMK A: 2334) tezyînatsız düz deri veya kâğıt kaplıdır. Bazı ciltlerin kapak içleri ise tam zemin rûmî tezyînâtlıdır. TSMK A: 465 envanter numaralı cildin kapak içi deseninde Selçuklu üslûbunda iri hatâîler görülmektedir. Desen deriye soğuk baskı tekniği ile işlenmiştir (**Tablo 4**).

31 Boydak, “Orta Çağ İslâm Cildlerinde ‘Sikatî Billah’ Mührü,” 273.

32 Ayrıntılı bilgi için bk. Fatma Şeyma Boydak, “Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi’ndeki 13. Yüzyıl Selçuklu Cildlerinde Mikleb Tasarımları,” *Buhara’dan Konya’ya İrfan Mirası ve XIII. Yüzyıl Medeniyet Merkezi Konya (II)*, ed. Dilaver Gürer vd. (Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2019), 510-512.

Tablo 4: Mücellidin bazı ciltlerinin kapak içleri (Boydak, 2022)

Mehmed eş-Şerîf imzalı ciltler kitap-kap orijinalliği bakımından incelendiğinde, Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 1169 envanter numaralı cildin tezyînat üslûbu açısından istinsâh tarihiyle örtüşmediği düşünülmüş ve bu gerekçeyle de esere sonradan takıldığı tespit edilmiştir.³³ Söz konusu cildin, esere geçmiş tarihli farklı bir eserden çıkarılarak takılmış olduğu söylenebilir. Bu tür durumlar yazma eserlerde zaman zaman görülebilmektedir. İstinsâh tarihleri bulunan diğer iki eserin ciltleri (TSMK A.465, TSMK A.2334) ise tezyînat üslûbu bakımından istinsâh dönemleri olan 13. yüzyıl cilt karakteriyle örtüşmektedir.³⁴ Bu bakımdan kitap-kap orijinalliği korunmuştur.

Victoria and Albert Museum'daki imzalı cilt, Duncan Haldane tarafından *Arab Bookbindings* (Arap Ciltleri) başlığı altında ele alınmıştır. Ancak Mehmed eş-Şerîf imzalı bu cilt için Arap vasıflandırması hatalıdır.³⁵ Farklı bir çalışmada ise eserin Memlük cildi olduğu belirtilmişse³⁶ de cilt, tezyînatı ve mücellidi bakımından Selçuklu cildi özelliği taşımaktadır. Haldane, cildi 14. yüzyıla tarihlendirmiştir.³⁷ Mücellidin ürettiği diğer ciltlere ve bu ciltlerin takılı olduğu eserlerin istinsâh tarihlerine bakıldığında bu kısmen doğru bir tespit olabilir. Ancak söz konusu cildi, en geç 14. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlemek mümkün görünmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, Selçuklu cilt sanatı literatüründe hakkında detaylı çalışma yapılmamış olan mücellit Mehmed eş-Şerîf'in tespit edilen 8 cildi (TSMK III. Ahmed: 2334, TSMK III. Ahmed: 465, Süleymaniye YEK Mahmud Paşa: 237, Süleymaniye YEK

33 Ayrıntılı bilgi için bk. Çakmak, "Bookbindings with Bookbinder Sealed from Vahid Pasha Manuscript Library," 332.

34 Ayrıntılı bilgi için bk. Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cild San'atı'nın Özellikleri," 181-197.

35 Türk ciltleriyle ilgili bu ve benzeri yanlış vasıflandırmalar hakkında detaylı bilgi için bk. Ahmet Saim Arıtan, "Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild San'atı'nın Tarihi İçindeki Gelişimi," *Istem* 15 (2010), 169-192.

36 Çakmak, *Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler*, 116.

37 Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*, 20.

Turhan Valide Sultan: 253, Vahit Paşa YEK: 1169, Vahit Paşa YEK: 1175, Yusuf Ağa YEK: 191, Victoria and Albert Museum) malzeme, yapım ve tezyînât teknikleri ve türleri gibi çeşitli yönleriyle incelenmiş ve sanatkârın cilt üslûbu ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Mücellide ait yeni ciltlerin tespiti ve analiziyle bu veriler elbette güncellenebilecektir.

Mehmed eş-Şerîf ciltlerinde Anadolu Selçuklu ciltlerinin karakterize yapım ve tezyînât kurgusunu devam ettirmiştir. Cilt kapaklarında kenar bezemesi, köşebent ve şemseden oluşan tezyînî düzeni korumuştur. Soğuk baskı ve altın kakma tekniklerini kullanmıştır. 13. yüzyıl ciltlerinde sıklıkla görülen içi geçmelerle bezeli dairevî şemseler ve ters-düz tepelikli kenar bezemesi, ciltlerinde en sık tercih ettiği tezyînî öğelerden olmuştur. Köşebentlerde ise üçgen formunu kullanmıştır. İmza mühürleri de -bazı istisnalar hariç- genellikle bu üçgen köşebentlerin içine vurulmuştur. Mücellit mührü, 5 mm çapında dairevî formda olup yazı ve tasarım üslûbu bakımından Selçuklu mücellitlerinin mühür geleneğini sürdürmektedir.

Mehmed eş-Şerîf, birçok mücellit gibi ismini yalnızca imzalı eserleri vasıtasıyla günümüze taşıyabilmiş bir Selçuklu mücellididir. Hayatı yahut yaşadığı dönem hakkında literatürde kesin bilgiler mevcut değildir. İsminde yer alan Şerîf ifadesinden dolayı onun Hz. Hasan'ın soyundan geldiğini düşünmek mümkündür. İmzalı ciltleri içerisinde kitap-cilt orijinaliği tespit edilmiş istinsâh tarihli iki eser bulunmaktadır. TSMK A. 2334 envanter numaralı eserin istinsâh tarihi 654/1256, TMSK A. 465 envanter numaralı eserin istinsâh tarihi 699/1299'dur. Bu veriler sayesinde Mehmed eş-Şerîf'in en geç 13. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla eser üreten bir Selçuklu mücellidi olduğunu söylemek mümkündür. Eserlerin bulunduğu kütüphaneler ve üzerlerinde yer alan vakıf kayıtları da dikkate alındığında mücellidin Anadolu'da yaşamış olduğu söylenebilir. 13. yüzyılın sonunda da eser üretmiş olan mücellidin 14. yüzyılın ilk çeyreğinde de yaşamına devam etmiş olması muhtemel görünmektedir. Bu tarihî ve coğrafi saptamayı imzalı ciltlerin tezyînâtları da destekler niteliktedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Arıtan, Ahmet Saim. “Anadolu Selçuklu Cild San’atı’nın Özellikleri.” *I-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri* Bildirileri. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1993, 181-197.
- Arıtan, Ahmet Saim. “Ciltçilik.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 7. cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 551-557.
- Arıtan, Ahmet Saim. “Selçuklu Cildlerinde İmzalar.” *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler*. 1. cilt. Haz. Osman Eravşar. Konya: Selçuk Üniversitesi, 2001. 39-42.
- Arıtan, Ahmet Saim. “Türk Deri İşlemeciliği Bağlamında Türk Cild Sanatı.” 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler: Maddi Kültür*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 2008, 121-141.
- Arıtan, Ahmet Saim. “Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild San’atı’nın Tarihi İçindeki Gelişimi.” *İstem* 15 (2010): 169-192.
- Bayram, Sadi. “XIV. Asırda Tezhiblenmiş, Beylik Dönemine Ait Üç Kur’an Cüzü.” *Vakıflar Dergisi* 16 (1982): 143-154.
- Bilmiş, Hüseyin Gürsel. “İnebey Kütüphanesi’nden Dokuz Yeni Tespit ile Birlikte Mücellid İmzaları ve Mücellidleri.” *Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu – Tebliğler*. Ed. Ali Rıza Özcan. İstanbul: Biltur Basım Yayın, 2014, 53-66.
- Bosch, Gulnar, ve John Carswell ve Guy Petherbridge. *Islamic Bindings and Bookmaking (A Catalogue of an Exhibition the Oriental Institute the University of Chicago May 18-August 18)*. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1981.
- Boydak, Fatma Şeyma. “Çorum Hasan Paşa Yazma Eser Kütüphanesi’ndeki Anadolu Selçuklu Cildleri ve Mücellidleri.” *Uluslararası Bütün Yönleriyle Çorum Sempozyumu*. 1. cilt. Ed. Zekeriya Işık. Çorum: Hitit Üniversitesi, 2016. 511-536.
- Boydak, Fatma Şeyma. “Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi’ndeki 13. Yüzyıl Selçuklu Cildlerinde Mikleb Tasarımları.” *Buhara’dan Konya’ya İrfan Mirası ve XIII. Yy. Medeniyet Merkezi Konya (II)*. Ed. Dilaver Gürer, İbrahim Işıtan, Sami Bayrakçı ve Yusuf Büyükyılmaz. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2019, 493-514.
- Boydak, Fatma Şeyma. “Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi’ndeki Selçuklu ve Beylikler Dönemi Cildleri.” Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2020.
- Boydak, Fatma Şeyma. “Orta Çağ İslâm Cildlerinde ‘Sikatî Billah’ Mührü.” *Marife* 20/1 (2020): 265-280.
- Çakmak, Yasin. “Manisa Yazma Eser Kütüphanesi’ndeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler.” Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2020.
- Çakmak, Yasin. “Bookbindings with Bookbinder Sealed from Vahid Pasha Manuscript Library.” *Middle East International Conference on Contemporary Scientific Studies-VI*. İksad Yayınları, 2021, 324-336.
- Çakmak, Yasin. “Topkapı Sarayı Müzesi Depolarındaki Geçme-Örgü Tezyinatlı Cilt Grubu ve Bir Mücellit İmzası.” *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* 21 (2021): 60-89.
- Çaycı, Ahmet. *Türk-İslâm Kültüründe Vakıf ve Sanat*. Konya: Palet Yayınları, 2018.
- Durmuş, İsmail. “Safedî.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 447-450.
- Ersoy, Ayla. *Türk Tezhip Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür Yayınları, 1988.

- Haldane, Duncan. *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*. Londra: The World of Islam Festival Trust, 1983.
- Kaya, Eyyüp Said. “el-Mebsût.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 28. cilt. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 214-216.
- Kut, Günay ve Nimet Bayraktar. *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2021.
- Le Coq, Albert von. *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien Die Manichäischen Miniaturen*. Berlin: Verlag Dietrich Reimer Ernst Vohsen, 1923.
- Mavili, Gürcan. “Süleymaniye Kütüphanesi’ndeki 13. ve 14. Yy’lara Ait Cilt Sanatı Örnekleri.” Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2002.
- Özen, Mine Esiner. *Türk Cilt Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Raby, Julian ve Zeren Tanındı. *Turkish Bookbinding in the 15th Century The Foundation of an Ottoman Court Style*. Londra: Azimut Editions, 1993.
- Seçen, İslam. “Klasik Türk Cildinin Yapısal Unsurları ve Çeşitleri.” *Türk Sanatının Yapı Taşları II*. İstanbul: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları, 2017, 61-73.
- Tanındı, Zeren. “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde Ortaçağ İslam Ciltleri.” *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 4* (1990): 102-149.
- Tanındı, Zeren. “Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri.” *P Dünya Sanatı Dergisi* 35 (Güz 2004): 74-85.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. “Osmanlılar’da Nakîbü’l-Eşraflık.” *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014, 167-177.
- Ünver, Ahmet Süheyl. “Anadolu Selçuklu Kitap Süsleri ve Resimleri.” *Türk Süsleme Sanatları*. 2. cilt. Haz. Gülbün Mesara ve Aykut Kazancıgil. İstanbul: İşaret Yayınları, 2010, 133-174.



Alinda Territoriumundan Bir Grup Figürin

A Group of Figurines From the Territorium of Alinda

Murat Çekilmez* , Pınar Taşpınar Yamantürk** 

Öz

Bu çalışmada, Aydın İlinin Karpuzlu İlçesine bağlı Hatıpkışlası Mahallesi'nde, Ilıcasu mevkiinde 2007 yılında bulunan figürinler ele alınmaktadır. Buluntu alanı antik dönemde Karia Bölgesi'ndeki Alinda antik kentinin territoriumunda kalmaktadır. İlk olarak kentte yapılan araştırmalar ve buluntu alanı üzerinde durulmuştur. Figürinlerin konteksti belirlendikten sonra ele alınan örnekler tipolojik, ikonografik ve teknik açıdan değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirme sonucunda dört ayrı tip saptanmış ve bölge özelindeki gelişimleri belirlenmiştir. Daha sonra figürinlerin ikonografik özellikleri benzer bölge örnekleri yardımıyla saptanmıştır. Yapılan değerlendirme sonucunda figürinlerin Geç Klasik ve Erken Helenistik Dönem özellikleri gösterdiği anlaşılmıştır. Benzer örneklerle yapılan tipolojik ve ikonografik karşılaştırmalar, figürinlerin Karia Bölgesi'nde Demeter ve kızı Persephone ile Zeus'un birlikte olduğu kutsal alanlarda yoğunlaştığını göstermiştir. Çalışmada ele alınan figürinler Karia koroplastiği içerisinde bu bölgede yayınlanan ilk pişmiş toprak figürinler olması açısından literatüre katkı sağlamaktadır. Yapılan değerlendirmelere göre Alinda'nın kent suru dışında bir kutsal alanının olduğu önerisi sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Alinda, Koroplastik, Kourotraphos, Hydrophoros, Demeter, Figürinler

Abstract

The terracotta figurines found in the Ilıcasu within the territory of the site of Alinda, which is the subject of the study, constitute the first examples found and published within the borders of the site. In this context, it contains complementary elements in terms of Carian coroplastic. The figurines evaluated within the scope of the study bear traces of the Late Classical and Early Hellenistic Periods. They reflect the figurine types and iconography that have been determined densely from the sacred areas of Demeter and Koreia located within the borders of the Caria. Although the figurines TK.1-4, located within the borders of the ancient site of Alinda and found 21 km east of Labraunda Zeus Sanctuary, present a different typology, when examined iconographically, it has been observed that they are related to the cult of Demeter and Persephone, which are encountered densely in the region. When the iconographic features, which are examined in detail within the scope of the study, are evaluated together with the location of the area, the existence of an extra-urban sanctuary for the city of Alinda is presented as a hypothesis. It is aimed to reach new data that supports this view in the studies that will continue in the city. The figurines discussed in the study not only present new data in terms of the distribution of typology, iconographic connections, and technical similarities to Carian coroplastic but also contribute to the literature.

Keywords

Alinda, Coroplastic, Kourotraphos, Hydrophoros, Demeter, Figurines

* **Sorumlu Yazar:** Murat Çekilmez (Prof. Dr.), Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Aydın, Türkiye. E-posta: mcekilmez@gmail.com ORCID: 0000-0002-5922-2973

** Pınar Taşpınar Yamantürk (Uzman Arkeolog) Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi, Aydın, Türkiye. E-posta: ptaspınar.pt@gmail.com ORCID: 0000-0002-4356-1508

Atf: Çekilmez, Murat, Taşpınar Yamantürk, Pınar. "Alinda Territoriumundan Bir Grup Figürin." *Art-Sanat*, 19(2023): 103–131. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1112743>



Extended Summary

The figurines evaluated in this study were found in 2007 in Aydın, Karpuzlu, Hatip-kışlası, and Ilicasu within the territory of the ancient site of Alinda, and were brought to the collections of Aydın Archaeological Museum. Four figurines with different typological and iconographic features were examined in the same area. The works in the museum were grouped by considering their usage patterns as well as their forms and technical features. The works discussed within the scope of the study are votive figurines. While four figurines in the museum that we analyzed within the scope of the study were described as votive artefacts. Figurines generally consist of a round head and rectangular body. This group of figurines consists of those made of terracotta in an iconic shape. The small number of Old Carian cultic inscriptions regarding cultic practices of Caria that survived to today through Greek literary texts from a limited source of information. Figurines belonging to the typology of kourotraphos, hydrophoros, dressed women and Hades/Zeus figurines, which were mostly found in the sacred areas of Demeter and Persephone in the Late Classical - Early Hellenistic Period, especially in the Caria, were handled technically, typologically and iconographically. The findings in the vicinity of the city of Alinda are very important in terms of bringing southwest examples of the city's figurine typology to the literature, specifically for Carian coroplastic studies. The figurines handled in this study constitute the first terracotta figurine samples published in the territory of the site of Alinda and they are introduced to the scientific world. The figurines were found 6 km of the city, and no archaeological work has been carried out in this area yet. When the localization of the artefacts, which are problematic in the context of the finds, together with their iconographic connections, is examined, it is remarkable that it covers the territory of Alinda and is located 21 km east of the Labraunda Zeus Sanctuary. When the typological and iconographic features of the figurines are examined, their cult-related features determined within the sacred areas of Demeter and Persephone indicate that they belong to a context connected with the road known to exist between the city of Alinda and the Labraunda Zeus Sanctuary. Another indication, based on the iconography of the figurines, is the existence of another sanctuary outside the city, apart from the temple located in the acropolis in the ancient city of Alinda. Although the interpretations do not go further than the hypothesis since the data obtained are quite scarce, more concrete evidence can be obtained as a result of the scientific studies to be carried out in the field. The ideational origins of the kourotraphos figurine typology numbered **TK.1** date back to the Prehistoric Periods in Anatolia. The figurine, which is thought to represent a goddess as a mother or protector, has different variations as sitting and standing, with a baby on her lap or being breastfed. The typology, which we encounter iconographically different periods and in different geographical regions, has an apotropaic meaning related to women and childbirth. Western Anatolian examples of the hydrophoros figurine numbered **TK.2** are also seen in the Hellenistic

Period, mostly in the Classical Period. Especially the figurines which carry the hydria standing on the head with their right hands have been detected in the sacred areas of Demeter and Persephone in the Caria since the Classical Period. Thus, the place of this type of figurine in the regional coroplastic, the development of the type and its iconography are emphasized. The fact that they were found in the same context as the Hades/Zeus figurines numbered **TK.4** from the sacred areas of the Caria indicates that the mentioned typology is iconographically connected. There are different opinions about who it represents in both examples, but it has been evaluated as images related to the cult of Demeter and Persephone. Since the mentioned findings do not belong to a systematic excavation or a layer, the analogy method was used as the dating criterion within the scope of the study. In this context, the kouroutrophos numbered **TK.1** and Hades/Zeus figurines numbered **TK.4** are thought to date back to 350-325 BC, and also the hydrophoros numbered **TK.2** and the female-type figurine of Herculaneum numbered **TK.3** are thought to date back to 325-300 BC. The fact that the figurines date back to different periods shows that the area was also used within a certain period of time. In the technical evaluations of the figurines, similarities were found in clay and lining properties, and different forms were observed in the stem hole. Furthermore, owing to the preservation of a single specimen as a whole, the base-body, head and body ratio of the figurine numbered **TK.2** was calculated. The base of the hydrophoros figurine numbered **TK.2**, which is probably a craft of a workshop which made productions between 325-300 BC, was calculated as 1/8 and the body ratio as 1/5. The similarities of these examples to Theangela and Halicarnassos figurines indicate the existence of a workshop or inter-city trade of moulds. We can see that the majority of coroplast who made the figurines in the region were local artists. While Classical artists gave sacred meaning and apotropaic motifs in the sanctuary, they also gave importance to the need to be in harmony with Classical aesthetics. In this sense, we can understand the effectiveness from a viewer's perspective of adding a sacred meaning and apotropaic effect to some iconic motifs in the Carian sanctuary in the 4th century BC. Thus, it was attempted to obtain data that can help with the stylistic features and dating of these works. It was determined that the figurines, which are the subject of the article, had similarities with some figurines in other museums in terms of form, technical features, and usage purposes. Considering the sense of style and the techniques used, it was concluded that the figurines at Aydın Archaeological Museum could be dated to the 4th century BC.

Giriş

Bu çalışmada, Aydın ilinin Karpuzlu ilçesi, Hatıpkışlası Mahallesi, Ilıcasu mevkiinde (G. 1) 2007 yılında bulunarak Aydın Arkeoloji Müzesi koleksiyonlarına kazandırılan bir grup figürin değerlendirilmiştir. Alında antik kentinin 6 km güneybatısında yer alan Hatıpkışlası Mahallesi, Alında kentinin territoriumu içerisinde yer almaktadır. Mahallenin Ilıcasu mevkinde, içme suyu aramak amacıyla yapılan çalışmalar sırasında suyun içinde bir grup figürine rastlanması üzerine Aydın Arkeoloji Müzesi uzmanları tarafından alanda gerekli incelemeler yapılmıştır. Yapılan araştırmalara göre buluntu yeri sulak bir alanda yer almaktadır. Figürinler arkeolojik bir kazıdan gelmediğinden buluntu durumları ve tabakaları tespit edilememiştir. Bu sebeple figürinler analoji yöntemi kullanılarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada ele alınan figürinler Karia Bölgesi koroplastiği içerisinde değerlendirilen dört eserden oluşmasına rağmen buluntular Karia Bölgesi'nin koroplastik sanatına katkı sağlaması yanında Alında antik kentinden yayınlanan ilk pişmiş toprak figürinler olması açısından önemlidir. Bunun yanı sıra figürin tiplerinin Karia Bölgesi kültürleriyle olan ilişkisi ikonografik bağlamda buluntu alanları da dikkate alındığında bölge adına yeni veriler sağlamaktadır.

1971 yılından önce Demircideresi adıyla bilinen Karpuzlu ilçesi, Aydın ilinin 56 km güneyindedir. Alında kenti, modern ilçe merkezinde iki yüksek ve eğimli tepe üzerindedir. Antik çağda ise Karia Bölgesi sınırlarındadır. Komşu kentler Herakleia, Ioniapolis, Naksia, Tralleis, Amyzon, Thasthara, Parparia, Alabanda, Mylasa ile Labraunda Kutsal Alanı'dır.

Delisle de Sales, 1786 yılı yayınında, Alında'nın Stratonikeia'ya yakın Arabihisar'da bulunduğunu, kalıntılarının iki yüksek dağ üzerinde yayıldığını anlatmaktadır¹. 1802'de P. A. Flave², 1817 yılında R. Chandler³, 1841 yılındaki çalışmasında C. Fellows⁴, 1841'de J. B. de Witte⁵ ve 1844 yılında P. Le Bas⁶ kent ve lokalizasyonu konusunda önerilerde bulunmuştur. P. Trémaux, bölgede yaptığı araştırmalara Alabanda'dan sonra Alında antik kentinde devam etmiş ve kentin siyasi tarihi ile yapıları hakkında ayrıntılı bilgiler aktarmıştır⁷.

1 Delisle De Sales, *Histoire des Hommes ou Histoire Nouvelle de Tous les Peuples du Monde, Partie de l'histoire Ancienne*, Tome XIII (Paris: Nabu Press 1786), 121.

2 Arrien Flave, *Histoire Des Expéditions d'Alexandre; Rédigée Sur Les Mémoires De Ptoléméeet d'Aristobule, Ses Lieutenans, Par Flave Arrien De Nicomédie*, Tome III (Paris: Libraire, rue de Thionville, 1802), 315-320.

3 Richard Chandler, *Travels in Asia Minor and Greece* (Oxford: Franklin Classics Trade Press, 1736), 233-235.

4 Charles Fellows, *An Account of Discoveries in Lycia* (London: J. Murray Publisher, 1841), 60-64.

5 De Witte Jean, *Sur les Antiquités de Smyrne et de Constantinople, Académie Royale de Bruxelles (Extrait du tom IX, no.1, des Bulletins)*, (Constantinople, M. Hayez, ImprimeurDe L'Academie Royale, 1841), 4.

6 Le Bas, "La Revue Independante", *Mai-Juin XIV* (1844), 532-533.

7 Pierre Trémaux, *Exploration Archéologique en Asie Mineure, Comprenant les Restes non Connus de Plus de Quarante Cités Antiques* (Paris: Librairie de la Bachette, 1865-1868).

Günümüze kadar herhangi bir kazı çalışması yapılmayan kentteki yüzey araştırmaları 1997-2001 yılları arasında Vecihi Özkaya, 2007-2011 yılları arasında Peter Rugendorfer, 2020 yılından itibaren ise Murat Çekilmez başkanlığında sürdürülmüştür.

Figürinlerin Konteksti ve Değerlendirme

Çalışma kapsamında değerlendirilen figürinler, Alinda antik kentinin 6 km güneybatısında yer alan Hatıpkışlası Mahallesi, Ilıca mevkiinde bulunmuştur. Söz konusu alan henüz bilimsel bir arkeoloji projesi kapsamında incelenmemiştir fakat figürinlerin tipolojik olarak külte ilişkin veriler sunması ve buluntu alanlarının Alinda territoriumunu kapsamasının yanı sıra Labraunda Zeus Kutsal Alanı'nın 21 km doğusunda yer alması, Alinda'dan Labraunda'ya ulaşan antik yol ile bağlantılı olabileceğini göstermektedir (G. 1). Ön görülen hipotezlerden bir diğeri ise her ne kadar şu an için yeterli veri bulunmasa da söz konusu alanda Demeter ve Persephone ile Zeus'a ilişkin yeni bir kutsal alanın varlığıdır. Ele alınan figürinlerin külte ilişkili olması ve buluntu alanının Alinda ve Labraunda Zeus Kutsal Alanı arasında stratejik bir yol güzergâhında bulunması bu görüşleri destekler niteliktedir.



G. 1: Figürinlerin Buluntu Alanı, Alinda, Labraunda ve Amyzon'un Konumu (Google Earth, 2022, M. Çekilmez ve P. Taşpınar Yamantürk tarafından işlenmiştir)

Tipolojik ve İkonografik Değerlendirme

TK. 1. Kourotrophos Figürini

Çalışmada değerlendirilen kourotrophos figürininin boynundan itibaren ayaklara kadar olan kısmı korunmuştur. Baş, elleri ve ayakları kırık ve eksiktir. Yüzeyinde uzun süre suya maruz kalmasından dolayı aşınmalar ve bozulmalar oluşmuştur. Tüm eksiklerine rağmen tanımlanabilir durumdadır. Khiton üzerine himation giyimli, ayak-

ta ve hareketsiz işlenmiştir. Himation, kolları da dâhil olmak üzere tüm vücudu sıkıca sarmaktadır. Olasılıkla sol koltuk altından çıkan manto, sağ omzuna uzanmakta, vücudunun arkasından dolanıp, sol omzundan açılıp çocuğu da örterek sol bacağının yanına dökülmektedir. Korunan boyun kısmından anlaşıldığı kadarıyla başını solundaki çocuk/bebeğe döndürmüştür. Bu sebeple sol omuz yukarıda, sağ omuz ise tam tersine aşağıda işlenmiş ve figürün vücudunun üst kısmı sağına dönük verilmiştir. Elbise içindeki sağ kolu yana doğru açıktır. Sol koluyla desteklediği çocuğu vücudunun soluna dayamıştır. Çocukla birlikte işlenmesinin yanında çocuğa sıkıca sarılması sebebiyle kourotrophos tipolojisi içerisinde değerlendirilmiştir. Çocuğun başı tanrıçanın boyun hizasında yer almaktadır. Figürün vücudun üstü kısmı hareketsiz olmasına rağmen sağ bacağının öne doğru hareketiyle bağlantılı olarak beli sağına hafifçe eğiktir. Öne ve yana uzattığı sağ bacağı hareketli verilirken elbise içindeki hareketsiz sol bacak vücudunun ağırlığını taşımaktadır (G. 2). Figürünün arka yüzü işlenmemiş ve kabaca düzeltilmiştir (G. 3)⁸.

8 **TK. 1.** Kourotrophos figürüniyle benzer tipolojideki örnekler için bk. Klara Lagerlöf, "The Females of Labraunda Presence of Absence" (Yüksek Lisans Tezi, Uppsala Üniversitesi, 2014), 78, F4. (Labraunda); Frank Winter, *Die Antiken Terrakotten, Vol. III, Die Typen der Figürlichen Terrakotten, I-II*. (Berlin: W. Spemann, 1903), Pl.145, Nr. 5. (Halikarnassos); Fahri Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien Zwischen 560 und 270 v. Chr.*, Istanbul Mitteilungen, Beiheft 21 (Tübingen: Wasmuth, 1980), Tafel, 5, Kat. Nr. 35,36, Tafel 26, Kat. Nr. 185. (Theangela); Mustafa Şahin, "Terrakotten aus Knidos, Erste Ergebnisse Die Kulte auf der Rundtempelerrasse", *Istanbul Mitteilungen Band 55* (2005), 83, Abb.5, d.(Knidos); Mustafa Bulba, "Kaunos Demeter Kutsal Alanı: Terakota Buluntular", *Cedrus VII* (2019), Lev.4. (Kaunos); Christiaan Blinkenberg, *Lindos Foullies de L'acropole 1902-1914, I, Les Petits Objects* (Berlin: Walter de Gruyter, 1931), 545, Pl. 104, 2256. (Lindos); Reynold Allayne Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.* (London: British Museum, 1954), 87, Pl. 39, 230. (Kamiro); Feriştah Alanyalı, "Efes'te Kourotrophos Tanrıçaların İzinde", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (2016), 7, Res. 2. (Ephesos); Winter, *Die Antiken Terrakotten, Vol. III, Die Typen der Figürlichen Terrakotten, I*. 155, Fig.2. (Kıbrıs); Paula Leyenaar Plaisier, *Les Terres Cuites Grecques et Romaines, Catalogue de la Collection du Musée National des Antiquités à Leiden* (Leiden: Rijksmuseum Van Oudheden Te Leiden,1979), Pl. 20,108-111. (Aiolis Bölgesi); Simone Mollard Besques, *Catalogue Raisonné des Figurines et Reliefs en Terre-Cuite Grecs et Romains II Myrina. Musee du Louvre et Collections des Universites de France* (Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1963), Pl, 5, MYR 195. (Myrina); Leyenaar Plaisier, *Les Terres Cuites Grecques et Romaines, Catalogue de la Collection du Musée National des Antiquités à Leiden*, 364, Pl. 130, 1009. (Pergamon); Davut Kaplan "Çanakkale Arkeoloji Müzesi Frank Calvert Koleksiyonu Terrakotta Figürinleri", (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2009), Lev. 43, Kat. No.149. (Troas Bölgesi); Winter, *Die Antiken Terrakotten, Vol. III, Die Typen der Figürlichen Terrakotten, I*, 145, 7. (Alexandria); Winter, *Die Antiken Terrakotten, Vol. III, Die Typen der Figürlichen Terrakotten, I*, 144, 7. (Atina).



G. 2: TK. 1, Kourotophos Figürini, Ön Yüz (M. Çekilmez, 2022)



G. 3: TK. 1, Kourotophos Figürini, Arka Yüz (M. Çekilmez, 2022)

Çalışmada ele alınan figürinin Kaunos Demeter Kutsal Alanında bulunan hydporos tipolojisine benzerliği dikkat çekse de Kaunos örneğindeki figürinler bir eliyle çocuğu taşıırken diğeri eliyle başının üzerindeki hydriaya uzatmaktadır. Bu sebeple

söz konusu tiplerden farklı özellikler göstermektedir. **K. 1** numaralı figürinde ise sağ kol vücudun yanında ve paralel uzanmış şekilde olduğundan hydrophoros tipinde olmadığı anlaşılmaktadır. Kourotrophos, “*sütannelik ve koruyucu anne*” anlamına sahip⁹ ve çoğunlukla tanrıçalarla ilişkili bir sıfat olarak karşımıza çıksa da tanrıların da bu sıfatı taşıdıkları bilinmektedir¹⁰. Tapınak ve mezar kontekstlerinden saptanan örneklerinin koruyucu tanrıçayı mı, yoksa anne ve çocuğu mu ifade ettiği konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. En yaygın görüş, buldukları territoriumda inanılan ana tanrıçanın doğum yapan kadınları ve doğan bebekleri korumasına yönelik bir anlam ifade ettiğidir¹¹.

Prehistorik Dönem’den itibaren emziren tanrıça/kadın ve çocuğun birlikte tasvir edildiği tipler karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak Hacılar Höyük’te bulunmuş Kalkolitik Dönem’e tarihlenen pişmiş toprak heykelciğin, -Anadolu’da kucığında bebek ile tasvir edilen- kourotrophos tipolojisinin en erken örneklerden birini oluşturduğu düşünülmektedir¹².

Kourotrophosların ikonografisi üzerine çalışmalar yürüten T. Hadzisteliou-Price, tipolojinin kökeninin doğu unsurları barındırdığını ve söz konusu tipin Akhalar ile Kıta Yunanistan’a ulaştığının altını çizmektedir. Bu sebeple düşünce ve tipolojinin Mısır, Hitit ve Fenike unsurlarını içerdiğini aktarmaktadır¹³. Ancak araştırmacının söz konusu görüşüne rağmen Anadolu kentlerinde bulunan Hacılar örneği dışında Erken Tunç Çağı’na tarihlenen Horoz Tepe’den bulunmuş bronz çıplak tanrıça/kadın heykelciği¹⁴, ikonografinin erken dönemlerden itibaren Anadolu’da devam ettiğinin bir diğer göstergesidir. Tanrıça/anne ve çocuk tipolojisindeki başka bir örnek, Yeni Hitit Dönemi’nde Karatepe Aslantaş’tan bulunmuş kabartma üzerinde giyimli bir kadın/tanrıça ve emzirdiği çocuğudur. İkonografinin devamı Arkaik Dönem’den itibaren Anadolu özelinde pek çok kentte oturan ve ayakta tasvir edilen eserlerle örneklendirilebilir.

Anadolu buluntuları dışında söz konusu duruşa sahip figürinlerin benzerlerine Mezopotamya’da Obyd kültüründe rastlanmaktadır¹⁵. MÖ 2. binyılda ise Eski Babil Dönemi’nde Tanrıça Ninhursag’ın plaka üzerindeki tasvirinde kucığında bir bebek bulunur ve tanrıça bebeği emzirmektedir¹⁶. Kıbrıs, söz konusu figürinlerin MÖ 2.

9 RE XI-2215-2216.

10 Apollon’un gençlerin koruyucusu olarak söz konusu sıfatı taşıdığı bilinmektedir. Bunun dışında Zeus Meilikhios’un kourotrophos yönü vardır. Bk. Theodora Hadzisteliou Price, *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities* (Leiden: Brill Publisher, 1978), 2.

11 Hadzisteliou Price, *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*. 211; Alanyalı, “Efes’te Kourotrophos Tanrıçaların İzinde”, 3.

12 James Mellart, “Hacılar a Neolithic Village Site”, *Scientific American* 205/2 (1961), 87.

13 Hadzisteliou Price, *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*, 5.

14 Kurt Bittel, *Les Hittites* (Paris: Gallimard, 1976), 48.

15 Benzer figürin için bk. 13 Aralık 2022, https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1930-1213-173.

16 Winter, *Die Antiken Terrakotten, Vol. III, Die Typen der Figürlichen Terrakotten, I*, 390.

bin örneklerinin yoğun olarak saptandığı buluntu merkezlerinden biridir. Tipolojiye ait örnekler bir süre kesintiye uğramış olsa da Arkaik Dönem’de tekrar üretilmiştir¹⁷. Myken sanatında MÖ 1450’den sonra yaygın olarak görülen Phi tipi figürinlerin kucağında şematik formlu bebek taşımaları, Phi tipolojisinin alt tipinin kourotrohoros tanımlanmalarına sebep olmuştur. Minos figürinlerinde söz konusu tip, tekil örneklerle temsil edilmektedir. B. A. Olsen, Myken toplumunun ataerkil yapıda olmasının cinsiyet rollerinin kesin bir biçimde ayrılmasına sebep olduğunu ve sanata da bu baskın karakteri yansıttığını aktarmıştır¹⁸ fakat Minos toplumu için aynı durum söz konusu değildir. Girit’te kourotrophos ikonografisine ait tekil örnek Erken Minos II Dönemi’ne tarihlenen antropomorfik bir seramik formudur¹⁹.

Geniş bir yayılım alanı ve kronoloji sergileyen kourotrohoros tipolojisi, Mezopotamya, Mısır, Levant, Anadolu ve Akdeniz uygarlıklarının coğrafi sınırları içerisinde farklı dönemlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu devamlılık ikonografik olarak kadının doğum ve bereketle ilişkisi, aynı zamanda özellikle antik dönemde kadınların çoğunlukla gebelik döneminde doğan bebeklerin farklı sebeplerle hayatlarını kaybetmeleriyle bağlantılı olarak hem annenin hem de bebeğin tanrıça tarafından korunması sebebiyle apotropaik bir anlam içeriyor olmalıdır.

Batı Anadolu örneklerinde Arkaik Dönem’den itibaren yaygınlaşan tipin iki ayrı alt tipi vardır. Oturan ve ayakta duran örnekler bebek/çocuğun duruşuna göre farklılık gösterdiğinden alt tiplere ayrılmaktadır. Bu sınıflandırmaya göre **TK. 1.** numaralı figürinin de dâhil olduğu ayakta betimlenen örneklerin çocuk/bebeğin annesini emen, çocuğun kucağında 3/4 profilden tasvir edildiği ya da tanrıça/annenin omzu üzerinde yer aldığı alt tipleri mevcuttur. **TK. 1** numaralı örnekte çocuk/bebek, annenin vücudunun soluna dayanmış şekilde tasvir edilmiştir. Aynı temanın bazı örneklerde kucağında maymun veya demon olarak adlandırılan varlıkları taşıyan farklı varyasyonları da saptanmıştır²⁰. Geç Klasik ve Helenistik Dönem figürinlerinde yoğunlukta ayakta tasvir edilen örneklere rastlanmakta, bu durum koroplastik sanatının gelişimi ve kontrastın eserlerde oluşturulmaya çalışılması ile açıklanabilir. Benzer örneklerle yapılan karşılaştırma sonucunda **TK. 1** numaralı eserin yüzeyinde oldukça aşınma, kırılma ve kopmalar olmasına rağmen bacakların henüz hareketli olmaması, belin hareketi, frontal duruşun kırılmamasıyla MÖ 350-325 yılları arasına tarihlendirilebilir.

17 Hadzisteliou Price, *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*, 90-100.

18 Barbara Olsen, “Women, Children and the Family in the Late Aegean Bronze Age: Differences in Minoan and Mycenaean Construction of Gender”, *World Archaeology* 29/3, (1998), 380-392.

19 Olsen, “Women, Children and the Family in the Late Aegean Bronze Age: Differences in Minoan and Mycenaean Construction of Gender”, 389, Plate 1.

20 Hadzisteliou Price, *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*, 76-195.

TK. 2. Hydrophoros Figürini

Çalışma kapsamında hydrophoros tipolojisi içerisinde değerlendirilen **TK. 2** numaralı figürin kırık ve aşınmalar dışında iyi korunmuştur. Profilli, alçak dörtgen kaide üzerinde ayakta, khiton üzerine himation giyimli ve cepheden işlenmiştir. Başının üzerinde duran hydriayı sağ eliyle alttan desteklerken sol elini belinin arkasına dayamıştır. Yüz oval ve dolgun, boyun kısa, omuzlar ise vücuda oranla dardır. Başa çekilen himation yanlardan omuzlara dökülürken elbise, sol koltuk altından çapraz şekilde belin sağına ve daha sonra arkaya uzanmakta, sol omuz üzerinden koluna dolanmakta ve sol bacağın yanından kaideye dökülmektedir. Sağ bacağının öne hareketiyle birlikte bel sağına hareketli verilmiştir. Sağ bacak önde ve hareketlidir, sol bacak vücudun ağırlığını taşımaktadır (**G. 4, G. 5**). Bacakların hareketiyle bağlantılı olarak sağ ayak ve diz üzerinden belin soluna kıvrımlar uzanmaktadır. Duruş ve elbisenin sarılış şekline göre figürin Geç Klasik Dönem özellikleri göstermektedir²¹.

21 **TK. 2.** Hydrophoros figüriniyle benzer tipolojideki örnekler için bk. Lars Karlsson, "Terracotta Figurines From Labraunda (Caria)," *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine: 2, Iconographie et contextes*, ed. Arthur Muller ve Ergün Laflı (Fransa: Presses Universitaires du Septentrion, 2015), 526, Fig. 1a-c. (Labraunda); Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, Pl. 54, 354, 356, Pl. 58, 396, 391, 398, 400, Pl. 59, 408, 417, Pl. 63, 451, 453, 449, 452, 453; Schipporeit, *Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien*, Tafel 4, 15-18. (Halikarnassos); Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien Zwischen 560 und 270 v. Chr.*, Taf. 9-16. (Theangela); Bulba, "Kaunos Demeter Kutsal Alanı: Terakota Buluntular", 129, Levha 2-3. (Kaunos); Lucilla Burn and Reynold Higgins, *Catalogue of the Greek Terracottas in the British Museum III* (London: British Museum Press, 2001), Pl. 85 Nr. 2513, 2514, 2515, Pl. 86, 2518-2522, Pl. 87, 2523-2327. Pl. 88, 2531 (Knidos); Doro Levi, "Gli Scavi di Iasos", *Annuaria Della Scuola Archeologica Di Atene e Delle Missioni Italiane in Oriente*. Vol XLV-XLVI (1967-1968), 574, Fig. 43; Fede Berti, "Appunti su Alcuni Tipi di Statuette Ritrovaite nel Thesmophorion di Iasos", ed. Arthur Muller ve Ergün Laflı (Fransa: Presses Universitaires du Septentrion, 2015), 536, Fig.7-9. (Iasos); Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, Pl. 49, 285. (Rhodes); Blinkenberg, *Lindos Foullies de L'acropole 1902-1914, I, Les Petits Objects*, Pl. 140, 3003, 3007. (Lindos); Gustave Mendel, *Catalogue des Figurines Grecques de Terre Cuite, Musees Imperiaux Ottomans, Constantinople: Par Ordre du Ministère Imperial de L'Instruction Publique* (İstanbul: Ministère Impérial de l'Instruction Publique, typographie et Lithographie de Ahmed Ihsan, vis-à-vis la Sublime Porte, Constantinople, 1908), Pl. III, Nr. 16. (Kos); Alfred Laumonier, *Exploration Archéologique de Délos XXIII. Les Figurines de Terre Cuite* (Paris: Peeters Publishers, 1956), Pl. 67, Nr. 678. (Delos); Fikret Özcan, "Die Figürlichen Terrakotten von Milet aus Klassischer und Hellenistischer Zeit Inauguraldissertation" (Doktora Tezi, Ruhr Üniversitesi, 2007), Taf 1, TK. 72, 391, 148, 152. (Miletos); Maria Kosma, "A Group of Terracotta Figurines From Samos: a Case for a Domestic Cult?", *Figurines de Terre Cuite en Méditerranée Grecque et Romaine: 2, Iconographie et contextes*, ed. Arthur Muller ve Ergün Laflı (Fransa: Presses Universitaires du Septentrion, 2015), 287, Fig. 9. (Samos); Frank Rumscheid, *Die Figürlichen Terrakotten von Priene Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht Antiker Parallelbefunde. Archeologische Forschungen Band 22, Priene Band 1* (Wiesbaden: Reichert, 2006), Taf 62, 63. (Priene); Winter, *Die Antiken Terrakotten, Vol. III, Die Typen der Figürlichen Terrakotten, I*, Taf. 159, Nr. 3. (Tralleis); Filiz Öztürk, "Efes Müzesi'nden Bir Grup Terrakotta Figürin" (Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, 2007), Lev. X. Kat. 23-24. (Ephesos); Çiğdem Gençler Güray, "Erythrai'de Demeter Tapını", *Tarih Araştırmaları Dergisi* 37/64 (2018), Resim 3, 2. (Erytria); Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, Pl. 74, Nr. 572. (Aiolis Bölgesi); Burn ve Higgins, *Catalogue of the Greek Terracottas in the British Museum III*, Pl. 146, 2901. (Kıbrıs); Gloria Merker, *Corinth XVIII. 4 The Sanctuary of Demeter And Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods* (New Jersey: The America School of Classical Studies at Athens, 2000), Plate 27, H49. (Korinth); Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, Pl. 91, 697, Pl. 93, 710, 716. (Attika).



G. 4: TK. 2, Hydrophoros Figürini, Ön Yüz (M. Çekilmez, 2022)



G. 5: TK. 2, Hydrophoros Figürini, Arka Yüz (M. Çekilmez, 2022)

Bu tipteki figürinlerin en belirgin tipolojik özellikleri başları üzerinde taşıdıkları Hydria'lardır. Söz konusu tipolojiye ait farklı varyasyonlar bulunmakla birlikte en yaygın görülen alt tip, sağ kolunu başının üzerine uzatan ve eliyle hydriayı destekleyen genç kadın figürinlerinden oluşmaktadır. Batı Anadolu örneklerinin tamamı ayakta, khiton üzerine himation giyimli olarak karşımıza çıksa da Kıta Yunanistan'da bazı örneklerin oturduğu ve peplos giyimli olduğu görülmektedir²². Hydrophorosların taşıyıcı olmayan ellerinin ise belinin yanında serbest duran, kıyafetini kavrayan veya belinden destek alan örneklerinin dışında elinde çelenk ya da haşhaş demeti tutan farklı varyasyonları da tespit edilmiştir²³.

Hydrophoros figürinlerinin en yoğun buluntu alanı Batı Anadolu'daki merkezler olarak görülse de tipolojinin dağılımı oldukça geniş bir coğrafyada karşımıza çıkmaktadır. J. Kozłowski tarafından söz konusu tipin dağılımı üzerine yapılan çalışmada Batı Anadolu ve Kıta Yunanistanı örneklerinin dışında geniş bir alanda tipolojinin saptandığı gözlenmektedir²⁴. Batı Anadolu kentlerinde yapılan çalışmalarda tespit edilen ve yayınlanan hydrophoros figürinlerinin sayısal dağılımı göz önüne alındığında ise özellikle Karia Bölgesi kentlerinde yoğun olarak karşımıza çıkması bu tipin Klasik Dönem Karia koroplastiğinin içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir (G. 6, G. 7).

22 Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, Pl. 85, Nr. 654; Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, Pl 91, 697.

23 Levi, "Gli Scavi di Iasos." 474, Fig. 43; Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien Zwischen 560 und 270 v. Chr.*, Tafel 13, Kat. Nr. 89, 90; Özcan, "Die Figürlichen Terrakotten von Milet aus Klassischer und Hellenistischer Zeit Inauguraldissertation", Taf. 1 TK. 362.

24 Jacky Kozłowski, "Les Figurines D'hydrophores: Milieu(x) et Signification(s)", *Figurines de Terre Cuite en Méditerranée Grecque et Romaine: 2, Iconographie et contextes*, ed. Arthur Muller ve Ergün Laflı (Fransa: Presses Universitaires du Septentrion, 2015), 42.



G. 6: TK. 2, Hydropohoros Figürini, Sağ Profil (M. Çekilmez, 2022)



G. 7: TK. 2, Hydropohoros Figürini, Sol Profil (M. Çekilmez, 2022)

Hydrophoros tipolojisinin şu ana kadar yapılan çalışmalarda tespit edilen en erken örneği, MÖ 5. yüzyıla tarihlenen Iasos örneğidir²⁵. Tipin en yoğun üretildiği ve tercih edildiği dönem buluntu yoğunluğu dikkate alındığında MÖ 5 ve 4. yüzyıllar olarak görülmekte, Batı Anadolu örneklerinin MÖ 2. yüzyıla kadar devam ettiği özellikle Priene buluntularıyla desteklenmektedir²⁶. G. Merker, Korinth Demeter-Kore Tapınağı kontekstinden tespit edilen figürinlerden yola çıkarak Korinth'te Batı Anadolu'dan farklı olarak söz konusu tipin MÖ 4. yüzyıldan sonra oldukça nadir görüldüğünü bunun sebebinin ise aynı amaca hizmet eden minyatür hydrialarla hydrophorosların yer değiştirmesi olduğunu aktarmaktadır²⁷.

Hydropohoros tipine ait figürinlerin özellikle Demeter-Kore Kutsal alanlarından karışımına çıkması tipolojinin söz konusu tanrıçalarla ilgili olduğunu düşündürse de farklı tanrıçalara ait kontekstlerden de örnekler saptanmıştır. Bunun dışında nekropol alanlarından da hydropohoros figürinleri tespit edilmişse de kutsal alanlardan tespit edilen örneklerle karşılaştırıldığında oranı oldukça az miktardadır. J. Kozłowski, Kıta Yunanistan, Batı Anadolu ve Doğu Akdeniz'de yer alan kırk yedi buluntu merkezinden tespit edilen hydropohoros figürinlerinin hangi tanrıçaya adandığı konusunda grafik oluşturmuştur. Söz konusu çalışmanın sonucunda otuz beş merkezde Demeter-Kore kutsal alanı, altı merkezde Artemis, dört merkezde Athena, üç merkezde Nympe, bir merkez de ise Hera'ya ait kutsal alanlarda söz konusu tipolojinin saptandığını tespit etmiştir²⁸. Tipolojinin kimi temsil ettiği konusunda farklı görüşler bulunsa da buluntu yoğunluğu dikkate alındığında hydrophorosların Demeter ve Kore ile ilgili olduğu şüphesizdir. **TK. 2.** numaralı figürinin Alinda antik kenti territoryumunda bulunması ve Karia bölgesi tanrıça kültlerinde Demeter ve Kore'nin öncü olması birlikte düşünüldüğünde Alinda'da Demeter ve Kore'ye ait kent dışı bir kutsal alanın varlığını düşündürmektedir.

Hydrophoros figürinlerinin kimi temsil ettiği belirli değildir. Bu sebeple araştırmacılar buluntu alanlarından yola çıkarak farklı görüşler öne sürmektedirler. E. Diehl, hydrophoros figürinlerinin bayram kutlamaları sırasında veya günlük hayatta su kaynaklarından kutsal alana giden ölümlü kızları temsil ettiğini aktarmakta, F. Işık ise bu görüşe karşı çıkarak hydrophoros figürinlerinin muhakkak bir tanrıça ya da nympe olduğunu öne sürmektedir²⁹. D. Burr ve R. A. Higgins, nympheleri temsil ettiğine değinmekle birlikte söz konusu tipin Demeter'e inanan kadınları da simgelediğini savunmaktadır³⁰. G. Merker, hydrophorosların arınma ritüellerine bir gönderme oluşturduğunu ve sembolik

25 Levi, "Gli Scavi di Iasos." 574, Fig. 43.

26 Rumscheid, *Die Figürlichen Terrakotten von Priene Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht Antiker Parallelbefunde*. Taf 62, 63.

27 Merker, *Corinth XVIII.4 The Sanctuary of Demeter And Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods*. 38.

28 Kozłowski, "Les Figurines D'hydrophores: Milieu(x) et Signification(s)", 48.

29 Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien zwischen 560 und 270 v. Chr.*, 181.

30 Burr ve Higgins, *Catalogue of the Greek Terracottas in the British Museum III*, 180.

olarak tipolojinin gelinlerin yıkanmasını temsil ettiğini aktarmaktadır. Ayrıca araştırmacı figürinlerin hem sembolik hem de işlevsel bir anlama sahip olduğuna da değinmektedir. Hydria ikonografik olarak suyun bolluğunu simgelediğinden Demeter’le düşünüldüğünde tarımsal bereket anlamını ifade ediyor olmalıdır. İşlevsel olarak ise gelinlerin yıkanması amacıyla su taşıyan genç kızları da simgeleyebileceği üzerinde durulmaktadır³¹. İonia Bölgesi’nde yer alan Demeter ve Kore kutsal alanlarına yönelik çalışmalar gerçekleştiren S. Schipporeit, kadınların ailenin su ihtiyacını sağlamakla sorumlu olduğunun altını çizmektedir ve G. Merker’in görüşünü destekler nitelikte özellikle resim sanatından bildiğimiz düğün sahnelerinde loutrophorosların yanında hydrianın da yer aldığından gelinin ailesinin Demeter’e hydria adanmış olabileceğini aktarmaktadır³². Araştırmacının başka bir görüşü ise Demeter’e ait bayramlardaki geçit törenlerinde bu tipteki kadınların rol aldığı konusundadır³³.

Yukarıda bahsedilen görüşlere ek olarak özellikle ele geçen yazıtlarda hydrophorosların tanrıça kütlerinde yer alan görevliler olduğu bilgisi karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Didyma’dan bulunmuş MÖ 60/59 yıllarına tarihlenen Klea isimli hydrophorosun Artemis’in heykelini yıkamak için su taşıma görevi olduğundan bahseden yazıtla da desteklenmektedir³⁴. Didyma’dan saptanan başka bir yazıtta ise hydrophorosların soylu ailelerin kızlarından seçildiği ve bakire olmak zorunda olduklarından bahsedilmektedir. Ayrıca yazıt aracılığıyla rahibelik statüsünün en üst makamı olarak nitelendirildiği, hydrophorosların libasyon, kurban ve ayinlerde görev aldıkları da öğrenilmektedir³⁵. Hydrophoros figürinlerinin Demeter ve Kore kutsal alanlarında tespit edilmesi rahibelik görevleri de olduğunu kanıtlamaktadır. Batı Anadolu kentlerinde Demeter adına kutlanan bayramlara ilişkin veriler bir arada değerlendirildiğinde³⁶

31 Merker, *Corinth XVIII.4 The Sanctuary of Demeter And Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods*, 339-340.

32 Schipporeit, *Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien*, 255, 226.

33 Sven Schipporeit, “Bildgehalt und Ritualbezug Griechischer Votivterrakotten in Klein Asiatischen Heiligtümern der Demeter und der Artemis”, *Basileus Uluslararası “Anadolu’da Demeter ve diğer Ana Tanrıça Kültürleri” Sempozyumu*, ed. Münife Doyran, Britta Özen Kleine, Ufuk Çörtük, Soner Özen (Ankara: Bilgin Kültür Sanat, 2017), 27.

34 Merkelbach Reinhold ve Josef Stauber, *Steinepigramme aus dem Griechischen Osten: Die Westküste Kleinasien von Knidos bis Ilion* (Stuttgart and Leipzig: Vieweg+Teubner Verlag, 1998), 106.

35 Murat Çekilmez, “Halikarnassos Yarımadası’ndan Bir Grup Figürin”, *TÜBA-AR 18* (2015), 117-118.

36 Demeter adına kutlanan Thesmophoria Bayramlarına ilişkin ilk bilgiyi antik dönem şairi Parthenius’dan edinmekteyiz. MÖ 1. yüzyılda Miletos’un Galatlar tarafından saldırıya uğradığı dönemde “*Galyalılar tarafından İonianın işgali ve onların İon şehirlerini tahrip etmesi sırasında, bir keresinde Miletos’da Thesmophoria şöleni düzenleniyordu ve şehrin kadınları biraz dışarıda tapınakta toplanmışlardı...*” (Parthenius, VIII.29). Bu aktarıma göre Miletos kentinde Thesmophoria bayramları kutlanmaktadır. Bu anlatım dışında Miletos’da Humeitepe’de bulunan Demeter ve Kore Tapınağı’nın temenosundan Thesmophoros yazıtının saptanması kente bayramın kutlandığının bir başka göstergesidir (Winfried Held, “Heiligtum und Wohnhaus. Ein Beitrag zur Topographie des klassischen Milet.” *Istanbul Mitteilungen* 43 (1993), 375, 380); Kaunos’ta tespit edilen Demeter kutsal kayalığında yapılan çalışmalarda çok sayıda domuz kemiklerinin tespit edilmesi bu alanda da Thesmophoria bayramlarının gerçekleştiği düşündürmektedir. Bulba, “Kaunos Demeter Kutsal Alanı: Terrakotta Buluntular”, 213, 214, 220-222). Karia Bölgesi’nde Demeter adına düzenlenen Proerosi, Haloa, Khloaia, Mikra Mysteria, Thargelia, Skira ve Makra Mysteria ritüellerine ilişkin arkeolojik bulgu ele geçerse de kültürün yoğunluğu düşünüldüğünde bu ritüeller veya benzer uygulamalar tanrıça için düzenlenmiş olmalıdır.

söz konusu figürinlerin Demeter ve Kore kültüründe görevli yüksek statülü rahibeleri temsil ettiği söylenebilir. Figürinlerin başlarının üzerinde taşıdıkları hydria, ritüellerde kurban edilen adakların yıkanmasını, tanrıçaların kült heykelinin yıkanmasını ya da kutsal alanda yanan ateşin söndürülmesini temsil ediyor olmalıdır.

TK. 2 numaralı Alinda buluntusu figürin dönem özellikleri açısından karşılaştırıldığında Halikarnassos yarımadasından bulunmuş bir figürine³⁷ göre hareket ve kontrastın daha gelişmiş olduğu gözlenmektedir. MÖ 350 yılına tarihlenen Halikarnasos buluntusu profilli dörtgen bir kaide üzerinde yükselmektedir. Hydriayı taşıyan sağ kolun hareketi **TK. 2** numaralı figürin ile benzerlikler göstermesine rağmen sol kolun hareketinin kısıtlı olması, sol bacağın bir adım önde olmasına rağmen geride ve hareketli olan bacağının kıyafet içerisinde verilmesi, hareketten kaynaklanan kontrastın oluşturulamaması gibi özellikleri değerlendirildiğinde **TK. 2** numaralı Alinda buluntusunun Halikarnasos örneğinden daha geç dönem özellikleri gösterdiği söylenebilir. **TK. 2** numaralı örnek ile benzer dönem özelliklerini yansıtan Theangela³⁸, Kos³⁹, Lindos⁴⁰ ve Ephesos⁴¹ buluntusu figürinler çağdaş olmalıdır. **TK. 2** numaralı figürinin yüzünün dolgun verilmesi, sağ kolunun hareketiyle birlikte sol kolunun kontrastı, sol ayağının bir adım önde olması ve sağ ayağının yana açılması buna bağlı olarak hareketten kaynaklı kıyafet kıvrımlarındaki geçiş bir arada değerlendirildiğinde MÖ 325-300 yıllarına tarihlendirilebilir.

TK. 3. Giyimli Kadın Figürini

Ayakta ve giyimli kadın figürünü ön yüzde boynun alt kısımdan kaideye kadar korunmuş, sol kolu ve arka yüzde üst gövdeye ait büyük bir bölüm kırık ve eksiktir. Figürinin yüzeyinde bozulma, aşınma ve kopmalar görülmektedir. Ayakta, khiton üzerine himation giyimli olarak işlenmiştir. Himation, sağ kolu dâhil olmak üzere tüm vücudunu sıkıca sarmaktadır. İlk olarak sol koltuk altında tutturulan elbisenin bir kenarı sağ kolu sararak omuz üzerinden sol omzuna uzanmaktadır. Sol omzu üzerinden sol bacağının dizinin üzerine kadar açılıp dökülmektedir. Vücudunun üst kısmı dik duran figürinin beli, sol bacağının öne hareketiyle bağlantılı olarak soluna eğiktir. Figür himation içindeki sağ kolunu, dirseğinden büktükten sonra elini göğüsleri arasına uzatmaktadır. Sol eliyle belinin solunda olasılıkla himation kıvrımını kavramaktadır.

37 Çekilmez, "Halikarnassos Yarımadası'ndan Bir Grup Figürin", 115, Fig. 11-14.

38 Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien Zwischen 560 und 270 v. Chr.*, Tafel 12, 77, 78, 79, Taf 10, 64.

39 Mendel, *Catalogue des Figurines Grecques de Terre Cuite, Musees Imperiaux Ottomans, Constantinople: Par Ordre du Ministere Imperial de L'Instruction Publique.* Pl. III, Nr. 16.

40 Blinkenberg, *Lindos Foullies de L'acropole 1902-1914, I, Les Petits Objects*, Pl. 140, 3003, 3007.

41 Öztürk, "Efes Müzesi'nden Bir Grup Terrakotta Figürin", Lev. X. Kat. 23-24.

Sol bacak dizinden bükülüp önde ve hareketliyken elbise içindeki sağ bacak vücudun ağırlığını taşımaktadır (G. 8, G. 9)⁴².



G. 8: TK. 3, Giyimli Kadın Figürini, Ön Yüz (M. Çekilmez, 2022)

42 **TK. 3.** Giyimli Kadın figüriniyle benzer tipteki farklı buluntu merkezlerinden örnekler için bk. Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien Zwischen 560 und 270 v. Chr.*, Tafel 27, Kat. Nr. 194. (Theangela); Karoline Zhuber Okrog, “Die Terrakotten von Limyra”, *Österreichischen Archäologischen Institutes* 60 (1990), 76, TK. 11. (Limyra); Blinkenberg, *Lindos Foullies de L’acropole 1902-1914, I, Les Petits Objects*, Pl. 144, 3069, 3070, 3077. (Lindos); Leyenaar Plaisier, *Les Terres Cuites Grecques et Romaines, Catalogue de la Collection du Musée National des Antiquités à Leiden*, Pl. 23, 126-129; Pl. 152, 1165. (Ionia Bölgesi); Mollard Besques, *Catalogue Raisonne des Figurines et Reliefs en Terre-Cuite Grecs et Romains II Myrina. Musee du Louvre et Collestions des Universites de France*, Pl. 114, M73, Pl. 125, MYR242. (Myrina); Pınar Taşpınar ve Murat Çekilmez, “Kyme Doğu Nekropolü’nden (Habaş Kurtarma Kazısı 2010-2011 Yılları) Klasik Dönem Figürinleri”, *TÜBA-AR* 29 (2021), 49, TK. 6-7. (Kyme); Simone Mollard Besques, *Catalogue Raisonne Des Figurines et Reliefs En Terre- Cuite Grecs et Romains IV-II. Epoques Hellenistique et Ramaine Cyrenaique, Egypte Ptolemaïqu et Romaine Afrique Du Nord Et Proche-Orient* (Paris: Editions des Musées nationaux, 1992), PL. 74, 4509. (Mısır).



G. 9: TK. 3, Giyimli Kadın Figürini, Arka Yüz (M. Çekilmez, 2022)

TK. 3 numaralı giyimli kadın figürünü, himationun vücuda sarılış biçimi ve sağ kolun hareketi sebebiyle, “*Büyük Herculaneumlu Kadın*” tipolojisinin pişmiş top-
rak varyasyonlarından birini oluşturmaktadır. Söz konusu tipolojiye ait örnekler, Geç
Klasik Dönem’den Roma İmparatorluk Dönemi içlerine kadar plastik sanatta tercih
edilen kadın tipleridir⁴³. Özellikle mermer yontularda birçok kopyası bulunan söz
konusu kadın tipinin toplumun önde gelen kadınlarından birini mi yoksa bir tanrıçayı
mı temsil ettiği konusunda henüz net bir görüş bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra R.
Smith, küçük ve büyük Herculaneumlu Kadın tipindeki örneklerin yaşlı ve genç kadın
imgesi üzerinde durarak anne ve kız bağlantısı olabileceğini ve bu hususta söz konusu
tipolojinin Demeter ve Persephone olarak yorumlanabileceğini aktarmaktadır⁴⁴. Alın-
da territoriumu içerisinde saptanan söz konusu figürinlerin ikonografik olarak özel-
likle Demeter ve Persephone ilişkisi görülse de söz konusu **TK. 3** numaralı örneğin
tipolojik tanımlanmasının yapılabilmesi için daha fazla veriye ihtiyaç duyulmaktadır.
Bu bağlamda **TK. 3** numaralı giyimli kadın figürünü Büyük Herculaneumlu kadın
tipolojisi içerisinde yer almakla birlikte kimliği belirlenememiştir.

43 Margarete Bieber, “The Copies of the Herculaneum Women”, *Proceeding of the American Philosophical Society* 106/2 (1962), 111-112.

44 Roland Ralph Redfern Smith, Helenistik *Heykel*. Çev. Aysin Yoltar Yıldırım (İstanbul: Homer Yayınları, 2013), 77.

TK. 3 numaralı figürinin sağ kolunun ve sol bacağına hareketi sebebiyle vücudunda oluşan kontrast, hareketle bağlantılı olarak khiton ve himation kıvrımlarının hareketi Erken Helenistik Dönem özellikleri taşımaktadır. Bunun dışında kolların tamamen elbise içerisinde verilmesi yanında kalın khiton ve üzerindeki bol dökümlü himation daha çok MÖ 4. yüzyılın ikinci yarısında görülmektedir. Duruş ve hareket açısından benzer örneklerle karşılaştırıldığında MÖ 325-300 yılları arasına tarihlenirilebilir. Bu çalışma kapsamında değerlendirilen **TK. 2** numaralı hydrophoros figüriniyle çağdaş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

TK. 4. Hades/Zeus? Figürini

Çalışmada tek örnekle temsil edilen giyimli Hades/Zeus? figürünü kırık iki parçanın birleştirilmesiyle oluşturulmasına rağmen, ellerin ve bacakların bir bölümü kırık ve eksiktir. Eserin yüzeyinde aşınmalar ve çatlaklar görülmektedir. **TK. 4** numaralı figürünün başında yüksek bir polos bulunmaktadır. Yüz ince ve uzundur. Sakallı ve bıyıklı olarak işlenmiştir. Gözler derinde, burun belirgin, ağız küçük ve kapalıdır. Boyun kısa ve hareketsiz, omuzlar ise vücuda göre dardır. Vücudunun sağ üst bölümünü ve sağ elini açıkta bırakan himation, sol koltuk altından, sağ koltuk altına, vücudun arkasından dolanarak, sol omzuna daha sonra da sol koluna sarılarak aşağı dökülmektedir. Sol bacağı dizinden hafif bükerek öne doğru hareket etmektedir, sağ bacağı sabit ve taşıyıcıdır. Hareketi sebebiyle beli hafifçe soluna eğiktir (**G. 10, G. 11**)⁴⁵.

45 **TK. 4.** Hades/Zeus? figürünüyle benzer tipteki farklı buluntu merkezlerinden örnekler için bk. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, PL. 53, Kat. Nr. 346, 347, PL. 61, Kat. Nr. 424-427, 429, 432, PL. 66, Kat. Nr. 485; Mehmet İhsan Tunay, "İstanbul Arkeoloji Müzesine Gelen 47 Adet Pişmiş Toprak Heykelcik", *Türkiye Arkeoloji Dergisi* XIX – I (1972), 121; Asuman Balıran, "Ereğli Müzesi'nden Pişmiş Toprak Heykelcikler", *Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 5 (1999), Res. 13; Çekilmez, "Halikarnassos Yarımadası'ndan Bir Grup Figürin", 111- 113, Fig.1-Fig.10. (Halikarnassos); Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien Zwischen 560 und 270 v. Chr.*, Taf 14-24. (Theangela); Bulba, "Kaunos Demeter Kutsal Alanı: Terakota Buluntular", 153, Lev. 19. (Kaunos); Şahin, "Terrakotten aus Knidos, Erste Ergebnisse Die Kulte auf der Rundtempelterrasse" 77, Abb.3, d. (Knidos); Levi, "Gli Scavi di Iasos." 574,38, Fig. 42c. (Iasos); Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, PL. 53, Kat. Nr. 345. (Kos); Blinkenberg, *Lindos Foullies de L'acropole 1902-1914, I, Les Petits Objects* Pl. 133, Nr. 2875. (Lindos); Öztürk, "Efes Müzesi'nden Bir Grup Terrakotta Figürin", Lev. XI, XII, K. 25-28. (Ephesos); Merker, *Corinth XVIII.4 The Sanctuary of Demeter And Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods*, Pl. 19, C225. (Korinth).



G. 10: TK. 4, Hades/Zeus Figürini, Ön Yüz (M. Çekilmez, 2022)



G. 11: TK. 4, Hades/Zeus Figürini, Arka Yüz (M. Çekilmez, 2022)

TK. 4 numaralı figürinin kimi temsil ettiği ve hangi tipolojiye ait olduğu konusunda araştırmacılar tarafından farklı öneriler sunulmuştur. Özellikle Karia Bölgesi kentlerinde Demeter ve Kore kutsal alanlarına ait kontekstlerden saptanan tipolojinin

yayımlanmış en yoğun buluntu merkezlerinden biri Theangela'dır. M. İ. Tunay, phiale taşıyan giyimli erkek figürinlerinin Asklepios'u temsil ettiğini önermiştir⁴⁶. F. Işık, Theangela buluntusu örnekleri ise "*Poloslu Adak Taşıyıcıları*" olarak tanımlanmıştır⁴⁷.

Kaunos Demeter Kutsal Alanı'ndan saptanan phiale taşıyan giyimli erkek figürinlerini inceleyen M. Bulba, Dionysos'un doğa ile ilişkisi üzerinde durmaktadır. Demeter ve Dionysos'un birlikte tapınım gördüğü kutsal alanların oldukça nadir olduğuna değinerek yeterli veri olmamasına rağmen -F. Işık'ın görüşü ile paralel olarak- söz konusu tipin Dionysos'u temsil ettiğini önermektedir⁴⁸. Tipolojiye ait Halikarnasos ve Kos'ta bulunmuş ve günümüzde Birmingham Müzesi'nde korunan örnekler de benzer şekilde Dionysos olarak tanımlanmıştır⁴⁹.

Halikarnasos antik kenti söz konusu tipin yaygın olarak saptandığı bir diğer buluntu merkezidir. 1857 yılında Maussolleion'un güneybatısında gerçekleştirilen kazı çalışmalarında tespit edilen bothrostan çok sayıda benzer tipte phiale taşıyan erkek figürini saptanmıştır. R.A. Higgins figürinleri "*phiale taşıyanlar*" olarak tanımlamıştır⁵⁰.

TK. 4 numaralı figürinle benzer tipolojik özellikler gösteren bir başka örnek Ereğli Müzesi'nde korunan Halikarnasos buluntusu figürindir. A. Baldıran tarafından bu figürin Zeus olarak tanımlanmıştır⁵¹. Buluntu kontekstine bakıldığında hydrophoros tipindeki figürinler ile phiale taşıyan erkek figürinlerinin ikonografik olarak birlikte değerlendirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Bu figürinlerin rahip baba ve rahibe genç kız ilişkisinden yola çıkarak ritüellerde görevli kişileri temsil ettiği hipotezi önerilmektedir⁵². Söz konusu görüşler dışında Iasos örneği "*Barbar Adam*", Korihnt örneği ise "*ziyafetçi*" olarak nitelendirilmiştir. Her iki çalışmada da yer alan phiale taşıyan giyimli erkek figürinleri, Demeter ve Kore kutsal alanlarından tespit edilmiş fakat ikonografik değerlendirmeye yer verilmemiştir⁵³.

Özellikle Ionia bölgesi Demeter ve Kore kutsal alanları üzerine araştırma yürüten S. Schipporeit, söz konusu görüşlere ek olarak phiale taşıyan sakallı erkek figürinlerinin Hades'i temsil ettiği görüşünü savunmaktadır⁵⁴. Ayrıca Kos Demeter Kutsal Alanı'ndan tespit edilen mermer Hades heykelinin saç, sakal, giysi ve duruşu göz

46 Tunay, "İstanbul Arkeoloji Müzesine Gelen 47 Adet Pişmiş Toprak Heykelcik", 202.

47 Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien Zwischen 560 und 270 v. Chr.*, 195.

48 Bulba, "Kaunos Demeter Kutsal Alanı: Terakota Buluntular", 144.

49 Felicity Nicholson, *Ancient Life in Miniature: an Exhibition of Classical Terracottas from Private Collections in England* (Birmingham: Birmingham Museum & Art Gallery, 1968), 18.

50 Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, 102.

51 Baldıran, "Ereğli Müzesi'nden Pişmiş Toprak Heykelcikler," 164.

52 Çekilmez, "Halikarnasos Yarımadası'ndan Bir Grup Figürin", 118.

53 Levi, "Gli Scavi di Iasos." 576; Merker, *Corinth XVIII.4 The Sanctuary of Demeter And Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods.* 108.

54 Schipporeit, *Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien*, 232-233.

önüne alındığında phiale taşıyan giyimli erkek figürinlerinin Hades'i temsil ettiği, buluntu kontekstleri de düşünüldüğünde olası bir durumdur. Phiale taşıyan giyimli erkek figürinlerinin Demeter ve Kore kutsal alanlarına ait kontekstlerde karşımıza çıkması bu tipolojinin her iki tanrıçayla bağlantılı bir simgeyi ifade ediyor olmasını düşündürmekte ve mitolojik anlatıya göre Persephone'nin (Kore) yılın üç ayı Hades'in yanında, geri kalan zamanlarda annesi Demeter'in yanında olması ve zamanla Hades'in Demeter ve Kore kültüründe evliliği temsil etmesi ile ilişkilendirilmiş olmalıdır. Bu bağlamda **TK. 4** numaralı phiale taşıyan giyimli erkek figürini Hades'i temsil ediyor olmalıdır.

TK. 4 numaralı Alinda buluntusu figürinin tipolojisinin erken örnekleri Theangela ve Halikarnasos buluntularıdır. Tipolojik olarak söz konusu figürinlerin Klasik Dönem'den itibaren Helenistik Dönem'e uzanan örnekleri de dâhil olmak üzere belirli bir tipolojik değişim yaşanmamıştır. Figürin tipinde phiale, polos ve duruş değişime uğramamakta sadece üretim tekniklerinde dönemler arası değişimler göze çarpmaktadır. Tipolojik gelişim kıyafetin sarılışı, kıvrımlar, bacak hareketleri ve sol kolun vücuttan ayrılmasıyla gözlenmektedir. **TK. 4** numaralı örnek ile benzer özellikler gösteren erken örneklerde figürinlerin hareketleri kısıtlıdır ve Helenistik kontrastın oluşmadığı görülmektedir. **TK. 4** numaralı Zeus/Hades figüriniyle çağdaş örnekler Theangela⁵⁵, Iasos⁵⁶ ve Ephesos⁵⁷ buluntuları olmalıdır. D. Levi, Iasos'tan bulunan benzer tipteki bir figürini MÖ 4. yüzyıla, F. Işık, Theangela örneğini MÖ 4. yüzyılın ikinci yarısına, F. Öztürk, Ephesos örneğini MÖ 4. yüzyılın erken evrelerine tarihlemektedir. Ephesos örneği incelendiğinde figürinde Helenistik kontrastın henüz oluşmadığı, hareket ve duruşuyla MÖ 4. yüzyılın ikinci yarısının özelliklerini yansıttığı anlaşılmaktadır. Söz konusu figürinler arasında **TK. 4** numaralı örnekle Ephesos buluntusu duruş ve hareket açısından benzer olmasına rağmen **TK. 4** numaralı figürinde frontal bir duruş görülmektedir. **TK. 4** numaralı figürinin kırık ve eksik ve uzun süre suya maruz kalmasından dolayı yüzündeki detaylar aşınmış olması sebebiyle kesin bir yargıya varmak zor olsa da buhar deliği formu, yüz ve polos detayları, kıyafet kıvrımlarının geçişi ve hareketi dikkate alındığında Ephesos örneğinden daha erken döneme ait olduğu söylenebilir. Tipoloji ve dönem modası açısından değerlendirildiğinde Theangela örnekleri **TK. 4** numaralı buluntuya daha yakın görünmektedir ve figürin için MÖ 350-325 tarihi önerilmektedir.

55 Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien Zwischen 560 und 270 v. Chr.*, Tafel 18, Kat. Nr. 124.

56 Levi, "Gli Scavi di Iasos." 574,38, Fig. 42c.

57 Öztürk, "Efes Müzesi'nden Bir Grup Terrakotta Figürin", Lev. XI. K.26.

Teknik Değerlendirme

Çalışmada ele alınan farklı tipoloji ve stil özellikleri gösteren dört figürinden **TK. 1** kourotrophos ve **TK. 4** numaralı Hades/Zeus figürünün hamur renkleri, astar ve katkıları benzerlik göstermektedir. Her iki örneğin aynı dönemde üretilen iki farklı tipolojiye sahip figürin olduğu saptanmıştır. Bu doğrultuda üretim merkezleri veya atölyeleri konusunda yorum yapılması mümkündür. **TK. 2** numaralı figürin açık kırmızı hamur rengine sahipken, çağdaşı olan **TK. 3** numaralı giyimli kadın pembe hamurludur. Ele alınan örneklerde **TK. 3** numaralı örnek dışında astar olarak ince tabakalı beyaz astar kullanılmıştır. **TK. 3** numaralı örnekte ise hamur renginin seyreltilmesiyle aynı tonda astar yapılmıştır. Kil katkılarında tüm örneklerde ortak unsurlar görülmekle birlikte **TK. 2** numaralı hydroporos figüründe iri taneli mika ve kireç katkısı diğer örneklerden farklı unsurlar barındırmasıyla ayrılmaktadır⁵⁸.

İncelenen figürinler iki ayrı kalıp kullanılarak yarı döküm tekniğinde üretilmiştir. Kalıplardan çıkarılan figürinler fırınlamadan önce kalıp birleşim yerleri rötuşlanmıştır. Figürinlerin ön yüzlerindeki detaylar özenle işlenmiş, arka yüzleri sadece düzeltilmiştir⁵⁹. Örneğin **TK. 2** numaralı figürünün ön yüzünde ayrıntılı işlenen küçük dörtgen kaide, arka yüzde dikkate alınmamış kabaca düzeltilmiştir. Fırınlama aşamasında oluşan buharı dışarı atabilmek ve bu sayede pişirme sırasında oluşacak çatlama ve deformasyonları önlemek amacıyla eserlerin genellikle arka yüzlerinde farklı formlarda oluşturulan pişirme/buhar delikleri yer almaktadır. İncelenen örneklerden **TK. 3** numaralı giyimli kadın figüründe büyük boyutlu ve dörtgen formlu⁶⁰ buhar deliği, **TK. 4** numaralı Hades/Zeus figürünün ise arka yüzünde dairesel formlu buhar deliği yer almaktadır⁶¹. Söz konusu diğer örneklerde ise (**TK. 1- TK. 2**) figürinlerin arka yüzünde buhar deliği açılmamış, kaidenin alt kısmı boş bırakılarak fırınlama sırasındaki buhar dışarı atılmıştır⁶².

Çalışma kapsamında değerlendirilen figürinlerden sadece **TK. 2** numaralı figürinde korunan 1,2 cm yüksekliğindeki küçük, dörtgen formlu kaide korunmuştur. Bu çalışma kapsamında incelenen örnekteki kaide formu Halikarnassos⁶³, Iasos⁶⁴, Kaunos⁶⁵,

58 Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, 102 vd.

59 Ömer Özyiğit, *İonia Bölgesi Pişmiş Toprak Heykelticikleri Araştırma Projesi* (İzmir, 1993), 103-105.

60 Gül Işın, *Patara Terrakotaları Helenistik ve Erken Roma Dönemleri* (İstanbul: Ege Yayınları, 2007), 24.

61 Leyenaar Plaisier, *Les Terres Cuites Grecques et Romaines, Catalogue de la Collection du Musée National des Antiquités à Leiden*, Pl. 102, Nr. 711.

62 Özyiğit, *İonia Bölgesi Pişmiş Toprak Heykelticikleri Araştırma Projesi*, 102-103.

63 Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, Pl. 54, Nr. 354, 356, Pl. 58, 391, 396, 398, 400, Pl. 59, Nr. 405, 407-408, 416-418, Pl. 63, Nr. 451, 453, Pl. 67, 501, 504, Pl. 69, Nr. 508, 509, 521-522; Tunay, "İstanbul Arkeoloji Müzesine Gelen 47 Adet Pişmiş Toprak Heykelticik", 201, Balıran, "Ereğli Müzesi'nden Pişmiş Toprak Heykelticikler," Res. 13-15.

64 Bulba, "Kaunos Demeter Kutsal Alanı: Terakota Buluntular", 123-125.

65 Mustafa Bulba, "Bothroi in Küçükkale in Kaunos", *Belleten* 271/LXXIV (2010), 654.

Knidos⁶⁶, Kos⁶⁷, Labraunda⁶⁸, Rhodos⁶⁹ ve Theangela'da⁷⁰ bulunan figürinlerde MÖ 4. ve 3. yüzyılda yaygındır⁷¹. Çalışmanın amaçlarından biri de figürinlerin atölyelerine dair bulguların tespit edilmesidir. **TK. 2** numaralı hydrophoros figürünü çalışma kapsamında tamamı korunan tek örnek olmasından dolayı ele alınmış ve teknik detayları incelenerek kaide formu ile vücut oranı, baş ve vücut oranı elde edilmeye çalışılmıştır. Teknik veriler, hydrophoros figürünün baş yüksekliğinin vücuda göre 1/5, kaidenin ise 1/8 oranı dikkate alınarak üretildiğini göstermektedir. Geç Klasik-Erken Helenistik Dönem örnekleri incelendiğinde benzer oranlar tespit edilmiştir fakat kesin sonuçlar için daha çok örneğin incelenmesine gerek duyulmaktadır.

Sonuç

Çalışmada ele alınan **TK. 1-4** nolu figürinlerin buluntu alanı Alinda kenti territoriumu olarak değerlendirilmiştir. Buluntu alanı ayrıca Labraunda Zeus Kutsal Alanı'nın 21 km doğusunda yer almasıyla dikkat çekmektedir. Alinda kenti yakınlarından saptanan buluntular kentin figürin tipolojisine ait örneklerin literatüre kazandırılması açısından özgün ve önemlidir. Çalışmada ele alınan figürinler, Alinda kenti ve çevresinden bulunarak yayımlanan ve bilim dünyasına sunulan ilk pişmiş toprak figürin örneklerini oluşturmaktadır. Eserler farklı tiplere ait olmasına rağmen bu tipteki örnekler, Geç Klasik-Erken Helenistik Dönem'de özellikle Karia Bölgesi'nde Demeter ve Kore kutsal alanlarında bulunmuştur. Kourotrophos, hydrophoros, giyimli kadın ve Hades/Zeus figürünü tipolojisine ait benzer Karia Bölgesi örnekleriyle yapılan karşılaştırmalar eserlerin Geç Klasik-Erken Helenistik Dönem modasını yansıttığını göstermiştir. **TK. 2** numaralı hydrophoros figürünün kaide oranı 1/8, vücut oranı ise 1/5 olarak hesaplanmıştır. Söz konusu örneklerin Theangela ve Halikarnassos figürinleriyle olan benzerlikleri gezici bir atölye veya kalıplar yardımıyla kentler arası üretim ilişkisinin varlığını göstermektedir.

66 Lucilla Burn ve Reynold Higgins. *Catalogue of the Greek Terracottas in the British Museum III* (London: British Museum Press, 2001), Pl. 85, Nr. 2513-2517, Pl. 86, Nr. 2518-2522, Pl. 87, Nr. 2523-2527, Pl. 88, Nr. 2528-2533.

67 Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, 102.

68 Karlsson, Lars. "Terracotta Figurines From Labraunda (Caria)," *Figurines de Terre Cuite en Méditerranée Grecque et Romaine: 2, Iconographie et Contextes*, ed. Arthur Muller ve Ergün Laflı (Fransa: Presses Universitaires du Septentrion, 2015), 87-91.

69 Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.*, Pl. 49, Nr. 285.

70 Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien Zwischen 560 und 270 v. Chr.*, Taf. 9-16.

71 Winter, *Die Antiken Terrakotten, Vol. III, Die Typen der Figürlichen Terrakotten, I*, Taf. 159, Nr. 3; Blinkenberg, *Lindos Foullies de L'acropole 1902-1914, I, Les Petits Objects*, Pl. 140, Nr. 3003, 3007, 3011; Eva Töpperwein, *Terrakotten von Pergamon* (Berlin: Walter de Gruyter, 1976), Taf. 3, Nr. 18; Rumscheid, *Die Figürlichen Terrakotten von Priene Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parallelbefunde*, Taf. 62, 1-2 Kat. Nr. 142, Taf. 63, 1-5, Kat. Nr. 143-147; Özcan, "Die Figürlichen Terrakotten von Milet aus Klassischer und Hellenistischer Zeit Inauguraldissertation", Taf. 1, 1. TK. 72, 5. TK. 391, 6. TK. 148, 7. TK. 152, 8. TK. 371.

Figürinlerin ikonografilerinden yola çıkılarak yapılan öneri ise Alinda antik kentinde Akropolis'te yer alan tapınak dışında başka bir kutsal alanın varlığıdır. **TK. 1** numaralı kourotrophos figürininin tipolojisinin düşünce bağlamında kökenleri Anadolu'da Prehistorik Dönem'e kadar uzanmaktadır. Anne veya koruyucu olarak bir tanrıçayı temsil ettiği düşünülen figürinlerin bebeği/çocuğu kucağında taşıyan veya emziren, oturan ve ayakta olmak üzere farklı varyasyonları bulunmaktadır. İkonografik olarak farklı dönemlerde, farklı coğrafi bölgelerde karşımıza çıkan söz konusu tipolojinin kadın ve doğuma ilişkin apotropaik bir anlamı bulunmaktadır. **TK. 2** numaralı hydrophoros figürinleri sağ elleriyle başının üzerinde duran hydriayı taşımaktadır. Klasik Dönem'nden itibaren daha çok Karia Bölgesi'ndeki Demeter ve Kore kutsal alanlarında benzer figürinler tespit edilmiştir. Özellikle Karia Bölgesi kutsal alanlarından **TK. 4** numaralı Hades/Zeus figürinleriyle aynı kontekst içerisinde saptanmaları söz konusu tipolojinin ikonografik olarak bağlantılı olduğunu göstermektedir. Her iki örnekte de kimleri temsil ettiği konusunda farklı görüşler bulunmakta fakat Demeter ve Kore kültüyle ilişkili imgeler oldukları düşünülmektedir. **TK. 1** numaralı kourotrophos ve **TK. 4** numaralı Hades/Zeus figürini MÖ 350-325 yıllarına, **TK. 2** numaralı hydrophoros ve **TK. 3** numaralı Büyük Herculanumlu kadın tipindeki figürin MÖ 325-300 yıllarına tarihlendirilmiştir. MÖ 4. yüzyılda Karia Bölgesi'nde Hekatomnoslar Hanedanlığı Dönemi'nde başta Maussollos olmak üzere eşi Artemisia, İdrieus ve eşi Ada dönemlerinde tapınak ve kült alanlarına destek sağlandığı ve yeni kültlerin kurulduğu bilinmektedir. Çalışmada ele alınan figürinlerin MÖ 4. yüzyıla tarihlenmesi, bölgede özellikle Hekatomnoslar Hanedanlığı üyesi olan ve Alinda'ya sürgüne gönderilen Ada Dönemi'nde saptanan imar ve kült faaliyetlerinin varlığını destekleyici niteliktedir. Antik yazarların verdiği bilgilerden yola çıkan günümüz araştırmacıları Ada'nın MÖ 340 civarında Alinda kentine sürgüne gönderildiğini aktarmaktadır. Bu bilgilerle birlikte figürinler değerlendirildiğinde Ada ve kült faaliyetleri daha anlaşılır olmaktadır. Alinda kenti ve çevresinde yapılacak yeni kazı ve araştırmalar bu çalışmanın da dâhil olduğu yeni bilgilere zemin hazırlayacaktır.

Katalog

TK. 1. Kourotrophos Figürini, Müze envanter numarası: 7774.	
<i>Ölçüler:</i>	Yükseklik 10, 5 cm, genişlik: 4, 7 cm, kalınlık: 0, 7 cm
<i>Renk:</i>	Hamur rengi: 7.5 YR 6/6 kırmızımsı sarı Astar: Beyaz
<i>Katkı:</i>	Mika, kum ve taşçık katkılı
TK. 2. Hydrophoros Figürini, Müze envanter numarası: 7773.	
<i>Ölçüler:</i>	Yükseklik: 14, 4 cm, genişlik: 3, 7 cm, kalınlık: 0, 4 cm Baş yüksekliği: 2 cm, baş genişliği: 1, 7 cm Hydria yüksekliği: 1, 4 cm, hydria genişliği: 1, 4 cm Kaide yüksekliği: 1, 2 cm, kaide genişliği: 4, 4 cm
<i>Renk:</i>	Hamur rengi: 7.5 YR 6/6 açık kırmızı Astar: Beyaz
<i>Katkı:</i>	İri mika, kum, kireç ve taşçık katkılı

TK. 3. Giyimli Kadın Figürini, Müze envanter numarası: 7772	
<i>Ölçüler:</i>	Yükseklik: 13, 9 cm, genişlik: 5, 7 cm, kalınlık: 0, 5 cm Dörtgen pişirme deliği kırık
<i>Renk:</i>	Hamur rengi: 7.5 YR 6/6 pembe Astar: 7.5 YR 6/6 pembe
<i>Katkı:</i>	Yoğun mika, kum ve taşçık katkı
TK. 4. Hades/Zeus? Figürini, Müze envanter numarası: 7775	
<i>Ölçüler:</i>	Yükseklik: 14, 5 cm, genişlik: 5 cm, kalınlık: 0, 6 cm Baş yüksekliği: 3,5 cm, baş genişliği: 1,8 cm Yuvarlak pişirme deliği çapı: 2 cm
<i>Renk:</i>	Hamur rengi: 5 YR 6/6-8 kırmızimsı sarı Astar: Beyaz
<i>Katkı:</i>	Mika, kum ve taşçık katkı

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Arkeolojik Yüze Araştırması, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından FEF – 20014, “Aydın İli, Karpuzlu İlçesi, Alında Arkeolojik Yüze Araştırmaları 1” projesi ile desteklenmiş ve finansal destek alınmıştır. 2020 yılından itibaren çalışmalar Türk Tarih Kurumu tarafından desteklenmiş ve finansal destek alınmıştır.

Teşekkür: Arkeolojik Yüze Araştırması, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü’nün 26.06.2020 tarih ve 161.01-444094 sayılı izin belgesiyle birlikte Doç. Dr. Murat Çekilmez başkanlığında (Proje Numarası-YA010902-2020) başlamıştır. Aydın Arkeoloji Müzesi’nde gerçekleştirmiş olduğumuz çalışmalar esnasında gerekli kolaylığı sağlayan ve desteklerini esirge-meyen müze müdürlüğüne ayrıca eserlerin çalışılmasında kolaylık sağlayan uzmanlara teşekkür ederiz.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: The Archaeological Survey was financially supported by the Scientific Research Projects Unit of Aydın Adnan Menderes University with the FEF – 20014 project number with “Aydın Province, Karpuzlu District, Alında Archaeological Survey 1” project. Since 2020, the studies have been financial supported by the Turkish Historical Society.

Acknowledgment: Archaeological surveys (Project Number- YA010902-2020) was started with the permission from General Directorate of Cultural Heritage and Museums, document from 26.06.2020 and numbered 161.01-444094, under the direction of Assoc. Prof. Murat Çekilmez. We would like to thank the directorate of the museum, who provided the necessary convenience and support during the works we conducted in Aydın Archaeological Museum, and also to experts archaeologist who provided convenience in the study of the works.

Kaynakça/References

- Alanyalı, Feriştah. “Efes’te Kourotrophos Tanrıçalarının İzinde”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Kasım Özel Sayısı)* (2016): 1-7.
- Baldıran, Asuman. “Ereğli Müzesi’nden Pişmiş Toprak Heykelcikler”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 5 (1999): 153-189.
- Berti, Fede. “Appunti su Alcuni Tipi di Statuette Ritrovate nel Thesmophorion di Iasos”. *Figurines de Terre Cuite en Méditerranée Grecque et Romaine: 2, Iconographie et Contextes*. Ed. Arthur Muller ve Ergün Laflı. Fransa: Presses Universitaires du Septentrion, 2015, 525-532.
- Bieber, Margarete. “The Copies of the Herculaneum Women”. *Proceeding of the American Philosophical Society* 106/2 (1962): 111-134.
- Bittel, Kurt. *Les Hittites*. Paris: Gallimard, 1976.
- Blinkenberg, Christiaan. *Lindos Foullies de L’acropole 1902-1914, I, Les Petits Objects*, Berlin: Walter de Gruyter, 1931.

- Bockisch, Gabriele, Peter Ruggendorfer ve Lilli Zabrana. "Temple and Altars for Greek and Carian Gods. New Evidence for Religious Life in Alinda during the Late Classical and Hellenistic Period". *4th Century Karia. Defining a Karian Identity under the Hekatomnids, Varia Anatolica* 28. Ed. Olivier Henry. İstanbul-Paris: De Boccard Editions; 2013, 129-162.
- Bulba, Mustafa. "Bothroi in Küçükale in Kaunos". *Belleten* 271 LXXIV (2010): 649- 657.
- Bulba, Mustafa. "Kaunos Demeter Kutsal Alanı: Terakota Buluntular". *Cedrus* VII (2019): 123-167.
- Burn, Lucilla ve Reynold A. Higgins. *Catalogue of the Greek Terracottas in the British Museum III*. London: British Museum Press, 2001.
- Calmet, Augustin. *Histoire Universelle Sacrée et Profane Depuis le Commencement du Monde Jusqu'à Nos Jours*. Tome II. Strasbourg: Jean Renauld Doulssecker, 1736.
- Chandler, Richard. *Travels in Asia Minor and Greece*, Oxford: Franklin Classics Trade Press, 1817.
- Flave, Arrien. *Histoire Des Expéditions d'Alexandre; Rédigée Sur Les Mémoires De Ptolémée et d'Aristobule, Ses Lieutenans, Par Flave Arrien De Nicomédie*. Tome III. Paris: Libraire, rue de Thionville, 1802.
- Çekilmez, Murat. "Halikarnassos Yarımadası'ndan Bir Grup Figürin", *TÜBA-AR* 18 (2015): 109-123.
- De Witte, Jean. *Sur les Antiquités de Smyrne et de Constantinople, Académie Royale de Bruxelles (Extrait du tom IX, no. I, des Bulletins)*. Constantinople: M. Hayez, Imprimeur De L'Academie Royale, 1841.
- Delisle De Sales. *Histoire des Hommes ou Histoire Nouvelle de Tous les Peuples du Monde, Partie de l'histoire Ancienne*. Tome XIII. Paris: Nabu Pressi, 1786.
- Fellows, Charles. *An Account of Discoveries in Lycia*. London: J. Murray Publisher, 1841.
- Gençler Güray, Çiğdem. "Erythrai'de Demeter Tapınımı". *Tarih Araştırmaları Dergisi* 64/37 (2018): 55-70.
- Hadzisteliou Price, Theodora. *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*. Leiden: Brill Publisher, 1978.
- Held, Winfried. "Heiligtum und Wohnhaus. Ein Beitrag zur Topographie des Klassischen Milet." *Istanbul Mitteilungen* 43 (1993): 371-380.
- Higgins, Reynold Allayne. *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I; Greek: 730-330 B.C.* British Museum, 1954.
- Işık, Fahri. *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien zwischen 560 und 270 v. Chr.*, Tübingen: Wasmuth, 1980.
- Işın, Gül. *Patara Terrakotaları Helenistik ve Erken Roma Dönemleri*. İstanbul: Ege Yayınları, 2007.
- Kaplan, Davut. "Çanakkale Arkeoloji Müzesi Frank Calvert Koleksiyonu Terrakotta Figürinleri". Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2009.
- Karlsson, Lars. "Terracotta Figurines From Labraunda (Caria)." *Figurines de Terre Cuite en Méditerranée Grecque et Romaine: 2, Iconographie et Contextes*. Ed. Arthur Muller ve Ergün Laflı. Fransa: Presses Universitaires du Septentrion, 2015, 523-527.
- Konecny, Andreas ve Peter Ruggendorfer. "Alinda in Karia: The Fortifications". *Hesperia* 83/4 (2014), 709-746.
- Kosma, Maria. "A Group of Terracotta Figurines From Samos: a Case for a Domestic Cult?". *Figurines de Terre Cuite en Méditerranée Grecque et Romaine: 2, Iconographie et Contextes*. Ed. Arthur Muller ve Ergün Laflı. Fransa: Presses Universitaires du Septentrion, 2015, 275-281.

- Kozłowski, Jacky. "Les Figurines D'hydrophores: Milieu(x) et Signification(s)", *Figurines de Terre Cuite en Méditerranée Grecque et Romaine: 2, Iconographie et Contextes*. Ed. Arthur Muller ve Ergün Laflı. Fransa: Presses Universitaires du Septentrion, 2015, 41-48.
- Lagerlöf, Klara. "The Females of Labraunda Presence of Absence". Yüksek Lisans Tezi, Uppsala Üniversitesi, 2014.
- Laumonier, Alfred. *Exploration Archéologique de Délos XXIII. Les Figurines de Terre Cuite*. Paris: Peeters Publishers, 1956.
- Le Bas. "Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure". *La Revue Independante* XIV (1844): 532-533.
- Levi, Doro. "Gli Scavi di Iasos". *Annuario Della Scuola Archeologica di Atene e Delle Missioni Italiane in Oriente* XLV-XLVI (1967-1968): 537-591.
- Leyenaar Plaisier, Paula. *Les Terres Cuites Grecques et Romaines, Catalogue de la Collection du Musée National des Antiquités à Leiden*. Leiden: Rijksmuseum Van Oudheden Te Leiden, 1979.
- Mellart, James. "Hacılar a Neolithic Village Site." *Scientific American* 205/2 (1961): 86-98.
- Mendel, Gustave. *Catalogue des Figurines Grecques de Terre Cuite, Musees Imperiaux Ottomans, Constantinople: Par Ordre du Ministere Imperial de L'Instruiction Publique*. İstanbul: Ahmed İhsan, 1908.
- Merkelbach, Reinhold ve Josef Stauber. *Steinepigramme aus dem Griechischen Osten: Die West küste Kleinasiens von Knidos bis Ilion*. Stuttgart and Leipzig: Vieweg+Teubner Verlag, 1998.
- Merker, Gloria. *Corinth XVIII.4 The Sanctuary of Demeter And Kore. Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods*. New Jersey: The American Scholl of Classical Studies at Athens, 2000.
- Mollard Besques, Simone. *Catalogue Raisonne des Figurines et Reliefs en Terre-Cuite Grecs et Romains II Myrina. Musee du Louvre et Collestions des Universites de France*. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1963.
- Mollard Besques, Simone. *Catalogue Raisonne Des Figurines et Reliefs en Terre-Cuite Grecs et Romains III, Epoques Hellenistique et Romaine Grece et Asie Mineure*. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1972.
- Mollard Besques, Simone. *Catalogue Raisonne Des Figurines et Reliefs En Terre-Cuite Grecs et Romains IV-II. Epoques Hellenistique et Romaine Cyrenaique, Egypte Ptolemaiqu et Romaine Afrique Du Nord Et Proche-Orient*. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1992.
- Nicholson, Felicity. *Ancient Life in Miniature; an Exhibition of Classical Terracottas from Private Collections in England*. Birmingham: Birmingham Museum & Art Gallery, 1968.
- Olsen, Barbara. "Women, Children and the Family in the Late Aegean Bronze Age: Differences in Minoan and Mycenaean Construction of Gender". *World Archaeology* 29/3 (1998): 380-392.
- Özcan, Fikret. "Die Figürlichen Terrakotten von Milet aus Klassischer und Hellenistischer Zeit Inauguraldissertation". Doktora Tezi, Ruhr Üniversitesi, 2007.
- Öztürk, Filiz. "Efes Müzesi'nden Bir Grup Terrakotta Figürin". Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, 2007.
- Özyiğit, Ömer. "İonia Bölgesi Pişmiş Toprak Heykelcikleri Araştırma Projesi". İzmir, 1993.
- Rumscheid, Frank. *Die Figürlichen Terrakotten von Priene Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parellelbefunde. Archeologische Forschungen Band 22, Priene Band 1*. Wiesbaden: Reichert, 2006.

- Schipporeit, Sven. *Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien*. İstanbul: Ege Yayınları, 2013.
- Schipporeit, Sven. “Bildgehalt und Ritualbezug Griechischer Votivterrakotten in Klein Asiatischen Heiligtümern der Demeter und der Artemis”. *Basileus Uluslararası “Anadolu’da Demeter ve diğ er Ana Tanrı ça Kültleri” Sempozyumu*. Ed. Münife Doyran, Britta Özen Kleine, Ufuk Çörtük ve Soner Özen. Ankara: Bilgin Kültür Sanat, 2017, 19-36.
- Smith, Roland Ralph Redfern. *Helenistik Heykel*. Çev. Aysın Yoltar Yıldırım. İstanbul: Homer Yayınları, 2013.
- Şahin, Mustafa. “Terrakotten aus Knidos, Erste Ergebnisse Die Kulte auf der Rundtempelterrasse”. *Istanbuler Mitteilungen* 55 (2005): 65-93.
- Şare, Tuna. “An Archhaic Ivory Figurine From a Tumulus Near Elmalı: Cultural Hybridiation and New Anatolian Style”. *Hesperia* 79/1 (2010): 53-78.
- Taşpınar, Pınar ve Murat Çekilmez. “Kyme Doğu Nekropolü’nden (Habaş Kurtarma Kazısı 2010-2011 Yılları) Klasik Dönem Figürinleri”, *TÜBA-AR* 29 (2021): 33-56.
- Töpperwein, Eva. *Terrakotten von Pergamon*. Berlin: Walter de Gruyter, 1976.
- Trémaux, Pierre. *Exploration Archéologique en Asie Mineure, Comprenant les Restes non Connus de Plus de Quarante Cités Antiques*. Paris: Librairie de la Bachette, 1865-1868.
- Tunay, Mehmet İhsan. “İstanbul Arkeoloji Müzesine Gelen 47 Adet Pişmiş Toprak Heykeleik”. *Türkiye Arkeoloji Dergisi* XIX/I (1972): 201-212.
- Winter, Frank. *Die Antiken Terrakotten, Vol. III, Die Typen der Figürlichen Terrakotten, I-II*. Berlin: W. Spemann, 1903.
- Zhuber Okrog, Karoline. “Die Terrakotten von Limyra”. *Österreichischen Archäologischen Institutes* 60 (1990): 53-120.



Antakya’da Bulunan Selahattin Ökten Sabunhanesi ve Sabunhane Plan Tipolojisi Üzerine Bir Değerlendirme*

Selahattin Ökten Soap Factory in Antakya and an Evaluation on Soap Factory Plan Typology

Müge Çiftçiyürek** , Kasım İnce*** 

Öz

Bitkisel ve hayvansal ürünlerle oluşturulan ilkel sabunların kimyası pek çok buluş ve yöntemlerle geliştirilmiş ve sabunculuk bir sanayi sektörü hâline gelmiştir. Sabun endüstrisi, başlıca ham maddesinin zeytinyağı olması sebebiyle zeytin ağacının yetiştiği uygun iklim şartlarına sahip merkezlerde gelişmiştir. Bu etkinin sonucunda, çeşitli belgelerden anlaşıldığı üzere 19. yüzyılda İzmir, Urla, Ayvalık, Edremit, Burhaniye, Havran, Ayvacık, Antakya, Gaziantep, Nizip, Kilis ve Birecik gibi merkezlerde sabunhaneler inşa edilmiştir. Bahsi geçen merkezler içinde Antakya’nın sabun imalatında önemli bir payı vardır.

Antakya’da çok sayıda sabunhane olduğu çeşitli kaynaklardan öğrenilmektedir. Günümüze ulaşan yapılardan biri de Selahattin Ökten Sabunhanesi’dir. Bu makalenin amacı ise 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen sabunhanenin mimari ve işlevsel özelliklerinin tanıtılmasının yanında diğer sabun üretim merkezlerinde tespit edilen sabunhanelerle birlikte bir plan tipolojisi denemesi ortaya koymaktır. Her tipolojinin özellikleri hakkında genel bir değerlendirme yapılarak bunlara örnekler verilmiştir. Selahattin Ökten Sabunhanesi’nin bu tipoloji denemesindeki yeri belirlenmiştir. Nitekim sabunhanelerin birbirine benzeyen özellikleri olsa da genel olarak plan tipolojisi ve mimari özelliklerinin birbirinden farklılığına değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Sabun, Sabun Sanayi, Sabunhane Tipolojisi, Antakya

Abstract

The chemistry of primitive soaps made with herbal and animal products has been developed by many inventions and various methods. Over time, soap making has become an industrial sector. The most preferred raw material in the soap industry is olive oil. Therefore, soap production has also come to the fore in the centers where olive trees are grown. In addition, as it is understood from various documents, soap factories were built in such centers like İzmir, Urla, Ayvalık, Edremit, Burhaniye, Havran, Ayvacık, Antakya, Gaziantep, Nizip, Kilis and Birecik in the 19th century. Among these centers, Antakya has an important share in soap production.

It is known from various sources that there have been lots of soap factories in Antakya. The Selahattin Ökten Soap Factory is one of those factories that survived to the present. The aims of this article are: the first is to introduce the architectural

* Bu makale Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda Prof. Dr. Kasım İnce danışmanlığında Müge Çiftçiyürek tarafından 2021 yılında tamamlanan “Türkiye’de Sabunhaneler” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Müge Çiftçiyürek (Dr. Öğr. Üyesi), Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Hatay, Türkiye. E-posta: msati@mku.edu.tr ORCID: 0000-0003-2209-0943

*** Kasım İnce (Prof. Dr.), Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli, Türkiye. E-posta: kince@pau.edu.tr ORCID: 0000-0002-8224-103X

Atf: Çiftçiyürek, Muge, Ince, Kasım. “Antakya’da Bulunan Selahattin Ökten Sabunhanesi ve Sabunhane Plan Tipolojisi Üzerine Bir Değerlendirme.” *Art-Sanat*, 19(2023): 133–167. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1106544>



and functional features of Selahattin Ökten Soap Factory which belongs to the second half of the 19th century, and the second is to reveal a plan typology together with the soap factories identified in other soap centers. For this purpose, general evaluations of the characteristics of each typology were made and exemplified. The place of Selahattin Ökten Soap Factory in this typology has been determined. As a result, it has been explained that although soap factories have similar features, they have differences in terms of plan typology and architectural features.

Keywords

Soap, Soap Industry, Soap Factory Typology, Antakya

Extended Summary

Primitive soaps prepared with raw materials of plant and animal origin in Mesopotamia, Egypt and Greek and Roman civilizations are quite different from their current form. These soap-like substances have been an important tool in cleaning various textiles and goods, in the treatment of diseases and providing personal hygiene.

From the 7th and 8th centuries, soap production centers emerged in many parts of Europe and the Mediterranean countries. Marseille in France, Savona in Italy and Castile in Spain are the most important centers. Due to climatic conditions, olive trees grow in abundance in these cities. The fact that one of the main raw materials of soap is olive oil has enabled the establishment of the soap industry in these centers.

In Islamic cities such as Aleppo, Nablus and Jerusalem, soap production, dating to ancient times, and turned into a major industry during the Ottoman period.

At the end of the 18th century and throughout the 19th century, the reasons such as the discovery of chemical methods for the raw material of soap in the Western world, the introduction of steam power in the industry, the developments in transportation and the awareness of health rules increased the production and consumption of soap. In the same century, soap production is mentioned as one of the main hometown industries in the Ottoman world, and there are many documents related to soap in the Ottoman archives. In these documents, subjects such as raw materials used in soap production, quality of soap, trade and production centers are frequently mentioned. The documents mentioning the soap production centers are important in terms of identifying the regions and places where the soap factories were built. Based on the documents and yearbooks of the 18th, 19th and 20th centuries, these centers are İzmir, Urla, Aydın, Ayvalık, Edremit, Burhaniye, Ayvacık, Midilli, Crete, Aleppo, Damascus, Nablus, Antakya, Kilis, Antep and Maraş. In addition, in the *Annuaire Oriental du Commerce* (Oriental Trade Yearbooks) published in 1889-1890, 1891, 1893-1894, 1896 and 1909, it is seen that the soap sector constituted the main industry of the same centers. Considering this information, soap factories were identified in Ayvalık, Burhaniye, Havran, Edremit and Ayvacık in the Marmara, in İzmir and Urla in the Aegean, and in Antakya, Kilis, Antep, Nizip, Birecik in the Mediterranean. The climatic

conditions of the settlements enabled olive trees to grow. Therefore, soap factories were built in these centers where olive oil was obtained abundantly and cheaply.

Among the centers mentioned, it is learned from the documents that the main industry of Antakya in the 19th century was the soap production sector. The number of soap factories in the city was nine in 1888-1889, eleven in 1892-1902 and fifteen in 1906. Today, there are seven soap factories in Antakya. However, the architectural formation of the soap factories identified in Antakya and other centers has some similarities and differences. The plan, space, façade and building material properties of these structures have developed in parallel with the architecture seen in their geography. In this context, the Selahattin Ökten Soap Factory in Antakya was introduced as singular in terms of the plan, space functions, façade features and building materials. A typology study was carried out with the soap factories found in other regions.

Three different main typologies have been determined in these soap factories, whose construction dates are from the second half of the 19th century to the 1960s. 1- Soap factories with different units in a courtyard 2- Soap factories with inner courtyards 3- Soap factories without courtyards. Soap factories of the 1st type appear in Ayvalık, Burhaniye, Havran, Edremit, Ayvacık and İzmir. Generally, two-storey and rectangular-mass soap factories of this type delimit one side of the large courtyard. The courtyard is shared by buildings with different functions, especially the olive oil mill, together with the soap factory. They also have metal conical-shaped boilers. Type 2 is located in Antakya, Kilis, Gaziantep, Nizip and Birecik. This type of plan consists of vaulted and arched sections that surround a courtyard from two, three or four directions. There are usually stone soap cauldrons and olive oil wells on the ground floors. The wooden curtains seen on the facades of the first floors facing the courtyard and the street add a characteristic feature to these soap factories. The third type is encountered in every region. However, the building elements and facades are shaped according to the architecture of the region they are located in.

Functionality is prioritized in soap factories. Therefore, aesthetic concerns are at the lowest level. Interior spaces and facades are kept quite plain.

Giriş

En eski temizlik unsuru olan sabun, başlangıçta doğadan temin edilen bitkisel ve hayvansal maddelerle hazırlanarak yapılmış, zamanla çeşitli aşamalardan ve formüllerden geçirilerek günümüzdeki şeklini almıştır¹. Mezopotamya, Mısır, Yunan ve Roma medeniyetlerinde üretilen ilkel sabunlar geniş kullanım alanı bulmuştur². Bu medeniyetler, sabunun en önemli iki ham maddesinden biri olan alkaliyi yani kostığı, salsola kali³ familyasına ait bitkilerin ve odunun yakılmasıyla oluşan küllerden ve göllerdeki tabii sodadan⁴, bir diğer önemli ham madde olan yağı ise bitkilerden ve keçi, koyun ile sığır gibi hayvanların don yağlarından elde etmişlerdir⁵.

Sabunculuk, 7. ve 8. yüzyıllarda Avrupa ve Akdeniz ülkelerinde bir zanaat hâline gelmiştir⁶. İtalya’da Savona, Fransa’da Marsilya ve İspanya’da Kastilya başta olmak üzere sabun üretim merkezleri ortaya çıkmıştır⁷. Bu yerleşimlerin coğrafi konumu dolayısıyla iklim koşulları, sabunun ham maddesi olan zeytinin ve alkaliyi sağlayan bitkilerin yetişmesine imkân vermiştir⁸. Nitekim bu kentlerde sabun endüstrisinin ve imalathanelerin kurulması kaçınılmaz olmuştur. 18. yüzyıl sonuna kadar Marsilya, Savona, Kastilya, Venedik, Bristol ve Londra gibi kentlerde sabun üretimi artarak devam etmiş ve sabunlar pek çok yere sevk edilmiştir⁹.

- 1 Eliyahu Ashtor ve Guidobaldo Cevidalli, “Levantine Alkali Ashes and European Industries”, *The Journal of European Economic History* 3 (1983), 480; Mustafa Tayar, “Küllerin İnsanlığa Hediyesi: Sabun-I Sümerlilerden Günümüze Sabunun 5000 Yıllık Tarihi”, *Dünya Gıda* 12 (2013), 65-66; Kristine Konkol ve Seth Rasmussen, “An Ancient Cleanser: Soap Production and Use in Antiquity”, *Chemical Technology in Antiquity* (American Chemical Society: Oxford University Press, 2015), 245-266.
- 2 Louis William Bosart, “The Early History of the Soap Industry”, *Journal of the American Oil Chemists Society* (1924), 76-77; Mithat Onat, *Teorik ve Pratik Sabunculuk ve Yağ Tasfiye Usulleri* (İstanbul: Aydınlık Basımevi, 1936), 1-2; Martin Levey, “The Early History of Detergent Substances: A Chapter in Babylonian Chemistry”, *Journal of Chemical Education* 31/10 (1954), 521-522; Hırak Behari Routh, vd., “Soaps: From the Phoenicians to the 20th Century-A Historical Review”, *Clinics in Dermatology* 14/1 (1996), 4; Konkol ve Rasmussen, “An Ancient Cleanser: Soap Production and Use in Antiquity”, 245-266.
- 3 Salsola kali, Orta Asya ile Orta Doğu çöllerinde, Akdeniz ve Afrika’da yetişen yüksek miktarda soda içeriğine sahip bitki grubudur. Levey, “The Early History of Detergent Substances: A Chapter in Babylonian Chemistry”, 522; Konkol ve Rasmussen, “An Ancient Cleanser: Soap Production and Use in Antiquity”, 245-266.
- 4 Levey, “The Early History of Detergent Substances: A Chapter in Babylonian Chemistry”, 521-522; Martin Levey, “Gypsum, Salt and Soda in Ancient Mesopotamian Chemical Technology”, *The History of Science Society* 49 (1958), 340; Konkol ve Rasmussen, “An Ancient Cleanser: Soap Production and Use in Antiquity”, 245-266.
- 5 Frederick William Gibbs, “The History of the Manufacture of Soap”, *Annals of Science* 4/2 (1939), 169-170; Routh, vd., “Soaps: From the Phoenicians to the 20th Century-A Historical Review”, 4; Konkol ve Rasmussen, “An Ancient Cleanser: Soap Production and Use in Antiquity”, 245-266.
- 6 John Kyle, “Soap Manufacture”, *The Chemist’s Section of the Cotton Oil Press* 5/9 (1922), 28; Bosart, “The Early History of the Soap Industry”, 77; Routh, vd., “Soaps: From the Phoenicians to the 20th Century-A Historical Review”, 4.
- 7 Bosart, “The Early History of the Soap Industry”, 77-78.
- 8 Kyle, “Soap Manufacture”, 28; Bosart, “The Early History of the Soap Industry”, 78.
- 9 Gibbs, “The History of the Manufacture of Soap”, 171; Ashtor ve Cevidalli, “Levantine Alkali Ashes and European Industries”, 501-502.

Ortaçağ'da Halep, Nablus ve Kudüs gibi İslam şehirlerine bakıldığında, sabun yapımı gelişmiş bir imalat koludur¹⁰. Bu merkezlerde sabun, salsola familyasından olan ve “uşnan” veya “kali” diye adlandırılan bitkinin külü ile zeytinyağı ya da hayvansal yağlarla karıştırılarak yapılmıştır¹¹. Özellikle uşnan/kali, 13. yüzyılın sonlarında Avrupa ülkelerine ihraç edilmiştir¹². Bahsedilen merkezlerde aslında çok eskiye dayanan sabun üretimi, Osmanlı döneminde büyük bir endüstriye dönüşmüş ve özellikle Halep ile Nablus sabunhanelerinde yapılan sabunlar büyük ün kazanmıştır.

18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl boyunca, Batı dünyasında sabunun kimyasında gerçekleştirilen çalışmalar, endüstride buhar gücünün devreye girmesi, ulaşımın giderek gelişmesi ve temizliğe verilen önemin artması gibi hususlar sabun üretimini giderek bir sanayi kolu hâline getirmiş, sabun üretimi ve tüketimi artmıştır¹³. Aynı yüzyılda, Osmanlı dünyasında “havâic-i zaruriye” yani lüzumlu ihtiyaç kategorisinde sayılan sabun imalinden başlıca ve en mühim memleket sanayilerinden biri olarak söz edilir¹⁴. Sabunla ilgili Osmanlı arşivlerinde çok sayıda vesika olup bu vesikalarda sabunun ham maddeleri, kalitesi, ticareti ve sabun imal merkezleri gibi hususlara sıkça değinilmiştir¹⁵. Sabun üretim merkezlerinin zikredildiği dokümanlar, sabunhanelerin inşa edildiği bölge ve yerleri tespit etme açısından önem arz eder.

Osmanlı Devleti'nde sabunhaneler belli bölge ve merkezlerde toplanmıştır¹⁶. 18., 19. ve 20. yüzyıla ait vesikalardan ve salnamelerden Osmanlı Devleti'nde hangi yerleşimlerin sabun merkezi olduğu, bu merkezlerden diğer yerlere ve bilhassa İstanbul'a sabun gönderildiği bilgisi edinilmektedir. Belgelerde İzmir¹⁷, Urla¹⁸, Aydın¹⁹, Ayva-

10 Thierry Grandin, “La Savonnerie Traditionnelle a Alep”, *Bulletin d'etudes Orientales* 36 (1984), 145; Said Öztürk ve Gülden Sarıyıldız, “Antik Çağdan Günümüze Temizliğin Değişmeyen Sembolü: Sabun”, *Tombak* 15 (1997), 46; Amnon Cohen, *Economic Life in Ottoman Jerusalem*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 61, 85.

11 Ashtor ve Cevidalli, “Levantine Alkali Ashes and European Industries”, 482.

12 Ashtor ve Cevidalli, “Levantine Alkali Ashes and European Industries”, 487-488.

13 Onat, *Teorik ve Pratik Sabunculuk ve Yağ Tasfiye Usulleri*, 3; Gibbs, “The History of the Manufacture of Soap”, 190; Öztürk ve Sarıyıldız, “Antik Çağdan Günümüze Temizliğin Değişmeyen Sembolü: Sabun”, 44-45.

14 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD.) 1196/22, 04 Zilkade 1310 (20 Mayıs 1893); Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO.) 230/17225, 19 Zilhicce 1310 (4 Temmuz 1893).

15 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet İktisat (C. İKTS.) 25/1233, 27 Rebiülahir 1234 (23 Şubat 1819); Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dâhiliye Mektubi Kalemi (DH. MKT.) 35/11, 13 Şevval 1310 (30 Nisan 1893); Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO.) 1132/84834, 01 Muharrem 1316 (22 Mayıs 1898); Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Mektubi Kalemi (DH. MKT.) 2610/22, 30 Muharrem 1324 (26 Mart 1906).

16 Said Öztürk, “Osmanlı Devleti'nde Sabun Sanayii”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. 10 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 783.

17 “İzmir'de vaki sabunhanelerimizde tab' ve imal eylediğimiz sabunların...”, Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet İktisat (C. İKTS.) 42/2098, 29 Safer 1195 (24 Şubat 1781).

18 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Asafî Mühimme Defterleri (DVNSMHH. d.) 71/296, 29 Safer 1002 (24 Kasım 1593).

19 “Aydın sancağında vaki Güzelhisar-ı Aydın, Tire, Bayındır, Ödemiş, Birgi, Sultanhisar, Franca, Köşkeresi, Nazilli, Kuyucak ve Suğla sancağında Seferihisar, Urla, Birunabad, Yenikala, Çeşme ve Mentеше sancağında Milas, Mendelyan, Köyceğiz, Sulca kazalarında külliyyetli zeytin işarı olarak husule gelen revgan-ı zeyt zikr olunan kazaların sabunhanelerinde sabun imal ile...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maliye (C.ML.) 324/13346, 10 Rebiülevvel 1251 (6 Temmuz 1835).

lık²⁰, Edremit²¹, Kemer-i Edremit (Burhaniye)²², Ayvacık²³, Midilli²⁴, Kandiye²⁵, Resmo²⁶, Halep²⁷, Nablus²⁸, Antakya²⁹, Kilis³⁰, Urfa³¹, Antep³², Maraş³³ gibi merkezlerle karşılaşılmaktadır. Ayrıca 1889-1890, 1891, 1893-1894, 1896, 1909 tarihlerinde basılan *Annuaire Oriental du Commerce*'de (Şark Ticaret Yıllıkları) sabunun aynı merkezlerin ana sanayisini oluşturduğu görülmektedir³⁴. Söz konusu yerleşimlerde iklim şartları gereği zeytin ağacı kolaylıkla yetişmektedir. Sabunun ham maddelerinden

- 20 “Midilli, Ayvalık ve Edremit vesair havalinde kâin sabunhanelerde imal olunan sabunlara...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Umum Vilayat Evrakı (A. MKT. UM.) 164/78, 29 Zilhicce 1270 (22 Eylül 1854); “Ayvalık kasabası...28 sabunhane vardır. Mahsulat ve mamulâtının başlıcası revgan-ı zeyt ve sabun olup...”, *Hüdavendigâr Vilayeti Salnamesi*, H. 1310/M. 1892-1893, 440-441.
- 21 “...Edremit kazasından üç senede kırk üç bin sekiz yüz yetmiş sekiz kantar revgan-ı zeyt ve beş bin dört yüz elli iki kantar sabun vürud eylediği...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet İktisat (C. İKT.S.) 10/459, 03 Şaban 1233 (8 Haziran 1818); “Edremit kasabasında...7 sabunhane vardır”, *Hüdavendigâr Vilayeti Salnamesi*, H. 1310/M. 1892-1893, 462.
- 22 “...Avrupa tüccarından ve Kemer-i Edremit kazası mütemekkinlerinden Lazoğlu Kompanaki nam kimse kaza-i mezkurde kâin mutasarrıf olduğu bir bab kebir ve derununde mevcut iki bab sagir sabunhane...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR. MKT.) 13/35, 07 Ramazan 1262 (29 Ağustos 1846).
- 23 “...Ayvacık kazasına tabi Narlı Karyesi mütemekkinlerinden Bander manc nam dahi sabunhane eshabından ve revgan-ı zeyt ve sabun tüccarından olup...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hatt-ı Hümayun (HAT.) 488/23974, 1254 (1839); “Ayvacık'ta Papaslık ve Narlı karyelerinde damgalı ve damgasız sabun imali için müteaddid sabunhaneler bulunduğu gibi...”, *Karesi Vilayetine Mahsus Salname*, H.1305/M. 1887-1888, 142.
- 24 “Midilli ceziyesinde Pilimar kasabası ahalisinden Dimitri Polele'nin sabun imal ve zeytinyağı ta'sir etmek üzere kasaba-i mezkurede inşa eylediği fabrikanın...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dâhiliye Mektubi Kalemi (DH. MKT.) 1608/95, 21 Recep 1306 (23 Mart 1889).
- 25 “Kandiye'de vaki sabunhane, dükkân ve mahzenlerde mevcut olan ve bir taraftan tabh ve imal olunan sabunun...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Belediye (C.BLD.) 51/2533,15 Safer 1231 (16 Ocak 1816).
- 26 “...Hanya ve Resmo'da vaki sabun karhaneleri ashabi ve muktaası...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri SABH. Abdülhamid I (AE. SABH. I.) 203/13573, 05 Safer 1199 (18 Aralık 1784).
- 27 “Halep'te...13 sabunhane havidir”, *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1284/M. 1867-1868, 110; “... ihtiyaçtan fazla olan yirmi kantar kadar zeytinyağının Antakya ve Halep sabunhanelerine...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dâhiliye İdare-i Umumiye Ekleri (DH. İ. UM. EK.) 17/27, 11 Ramazan 1334 (12 Temmuz 1916).
- 28 “...Kudüs-i Şerif, Halillürrahman, Gazze, Nablus, Yafa, Lud kazalarında sabun imal olunmak üzerine vürud eden revgan-ı zeyt...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Meclis-i Vala (MVL.) 339/54, 17 Rebiülahir 1270 (17 Ocak 1854).
- 29 “Antakya kasabasında...11 sabunhane vardır”, *Salname-i Vilayet-i Halep*, H.1310/M. 1892-1893, 200.
- 30 “... Kilis'te sabun fabrikası üzerinde makur olduğu...”, Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Mektubi Kalemi Evrakı (A. MKT. DV.) 175/62, 1277 (1860); “Kilis kazasında... 3 sabunhane vardır”, *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1306/M. 1888-1889, 170.
- 31 “Urfa şehrinde ... 2 sabunhane vardır”, *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1306/M. 1888-1889, 204.
- 32 “Ayıntab'da ... 5 sabunhane vardır”, *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1310/M. 1892-1893, 192.
- 33 “Maraş sancağında ... 2 sabunhane vardır”, *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1306/M. 1888-1889, 193.
- 34 *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1889-1890), 662, 689, 694-695, 697, 699-700, 704, 750, 752, 762; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature*, (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1891), 803, 823, 839-841, 893, 895-897, 900; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature*, (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1893-1894), 891, 908, 913, 918, 920, 922-923, 958-961, 964; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature*, (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1896), 965, 1022-1023, 1040, 1046, 1054, 1057-1060, 1100, 1102-1105; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1909), 1878, 1880-1881, 1885, 1922, 1955, 2145, 2148, 2153-2154.

birinin zeytinyağı veya pirina yağı oluşu da bu merkezlerde sabunhanelerin kurulmasında etkili olmuştur³⁵. Özellikle Batı Anadolu ile Adalar, Nablus ve Halep öne çıkan sabun üretim merkezleridir³⁶ (G. 1, G. 2).



G. 1: Osmanlı Dönemine Ait Sabun (Adatepe Zeytinyağı Müzesi, Çiftiyürek, 2017)



G. 2: Osmanlı Dönemine Ait Çift Damgalı Ayvalık Sabunu (Kerem Sabuncugil Arşivi, 2017)

Avrupa'da ortaya çıkan Sanayi Devrimi'nin etkisiyle Osmanlı'nın ekonomisindeki değişimler öncelikle uluslararası ticaretin ön plana çıktığı İstanbul ve İzmir gibi liman kentlerini daha sonra liman-demiryolu bağlantısı veya kervan yollarıyla ulaşılabilen iç bölgeleri etkilemiştir³⁷. Bu gelişmelere paralel olarak artan sanayi faaliyetleri ve ticari hareketlilik Batı Anadolu'da İzmir merkezli olmak üzere Urla, Ayvalık, Edremit, Kemer-i Edremit gibi kıyı yerleşimlerini önemli birer merkez hâline getirmiştir³⁸. Söz konusu merkezlerde, ham maddeye yakınlık sebebiyle zeytinyağı ve sabun sanayi kuruluşları dikkati çekmektedir³⁹. Sabunhaneler özellikle Ayvalık, Burhaniye ve Edremit'te zeytinyağı fabrikalarının yan sanayisi olarak kurulmuştur. Batı

35 Öztürk ve Sarıyıldız, "Antik Çağdan Günümüze Temizliğin Değişmeyen Sembolü: Sabun", 46; Öztürk, "Osmanlı Devleti'nde Sabun Sanayii", 783.

36 Öztürk ve Sarıyıldız, "Antik Çağdan Günümüze Temizliğin Değişmeyen Sembolü: Sabun", 46; Öztürk, "Osmanlı Devleti'nde Sabun Sanayii", 785.

37 Abdullah Martal, "XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında İzmir'in Sosyo-Ekonomik Yapısında Gerçekleşen Değişimler", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 1/3 (1993), 117; Şevket Pamuk, *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 224.

38 Berrin Akın, "19. Yüzyıl Uluslararası Deniz Ticaretinin Batı Anadolu Yerleşimlerine Sosyo Ekonomik ve Mekânsal Yansımaları "Ayvalık Örneği", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 5/12 (2015), 10; Berrin Akın, "Bir Kentin Kimliği: Ayvalık Zeytinyağı ve Sabun Fabrikaları", *IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı 1* (İstanbul: Matsis Matbaa, 2015), 218; Evren Gökçe, "Edremit Körfezi'nde Küçük Bir İskele: Kemer-Edremit (Burhaniye) İskelesi", *Tarih ve Günce Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi* 1/2 (2018), 37.

39 Akın, "19. Yüzyıl Uluslararası Deniz Ticaretinin Batı Anadolu Yerleşimlerine Sosyo Ekonomik ve Mekânsal Yansımaları "Ayvalık Örneği", 10; Akın, "Bir Kentin Kimliği: Ayvalık Zeytinyağı ve Sabun Fabrikaları", 221.

Anadolu’da ve Adalar olarak bahsedilen Midilli ile Girit’te üretilen kaliteli sabunlar, başkent İstanbul’un gereksinimini büyük bir oranda karşılamıştır⁴⁰. H 1251/M 1836 ile H 1255/M 1840 tarihli vesikalardan İzmir, Ayvalık, Edremit, Kemer-i Edremit, Ayvacık, Kazdağı, Yunda (Cunda) Adası, Ayazmend, Midilli, Girit’e bağlı Kandiye, Hanya ile Resmo, Molova ve Eğriboz’un İstanbul’a zeytinyağı ve sabun göndermekle yükümlü olduğu öğrenilmektedir⁴¹.

Osmanlı sabun üretimi ve ticareti, Batı Anadolu ve Adalar’dan sonra Şam ve Nablus çevresi ile Halep ve buraya tabi Antakya, Maraş, Kilis, Antep ve Birecik’te de yapılmıştır. Bazı araştırmalarda zeytinin anavatanı, Akdeniz ile Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nin kesiştiği yer olarak ifade edilmiştir⁴². Nitekim zeytinyağının bol ve ucuza elde edildiği bu merkezlerde sabunhaneler inşa edilmiştir.

19. yüzyılda adı geçen merkezler içinde Antakya’nın sabun sektöründe önemli bir yeri olduğu belgelerden öğrenilmektedir. H 1284/M 1867-1868 tarihli *Halep Vilayeti Salnamesi*’nde Antakya’da üretilen sabunların Mersin, Tarsus, Antep, Adana ve Beyrut’a gönderildiği⁴³, 1889-1890, 1893-1894, 1896 tarihlerine ait *Şark Ticaret Yıllıkları*’nda şehrin ihracat ürünleri içinde sabunun da bulunduğu belirtilmektedir⁴⁴. Şehirdeki sabunhane sayısının bu çizgide artarak 1888’de dokuz, 1892-1903’de on bire ve 1906’da on beşe ulaştığı anlaşılmaktadır⁴⁵. 1894’te Cuinet, Antakya’nın dokuz sabunhanesi bulunduğunu belirtmiştir. Buna ilaveten geniş bir alanı kaplayan zeytin ağaçlarından elde edilen yağla sabun üretildiğini ve sabunun kentin en önemli ticareti olduğunu kaydederken⁴⁶, Ali Cevad, 1895-1896 tarihli eserinde, zeytinyağından

40 Gülden Sarıyıldız, “İstanbul Sabun Tahsisatı ve Bu Tahsisatta Sabuncu Esnafının Yükümlükleri”, *Osmanlı Öncesi İle Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Esnaf ve Ekonomi Semineri Bildiriler 2* (İstanbul: Globus Dünya Basımevi, 2003), 364; Abdülkâfî Armağan, “XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Batı Anadolu’da Zeytincilik ve Bu Faaliyetin İstanbul’un İfaesindeki Yeri”, *XIV. Türk Tarih Kongresi II* (9-13 Eylül 2002), (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005), 972; Ayşe Nükhet Adıyeyeke, “XVIII. Yüzyılda İstanbul’un Zeytinyağı ve Sabun İhtiyacının Karşılanmasında Girit’in Rolü”, *XV. Türk Tarih Kongresi IV* (11-15 Eylül 2006) (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010), 1744.

41 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Belediye (C. BLD.) 151/7533, 07 Zilhicce 1251 (25 Mart 1836); Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet İktisat (C. İKTS.) 30/1451, 29 Zilhicce 1255 (4 Mart 1840).

42 Renan Tunaloğlu, “Türkiye Zeytinciliğindeki Gelişmeler ve Bu gelişmede Kahramanmaraş Zeytinciliğinin Yeri”, *I. Kahramanmaraş Sempozyumu* (İstanbul: Maraşder-Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları, 2005), 1345; Mücahit Taha Özkaya, Mehmet Ulaş ve Ebru Çakır, *Zeytinyağı*, ed. Fahrettin Göğüş, Mücahit Taha Özkaya ve Semih Ötleş (Ankara: Eflatun Yayınevi, 2009), 1.

43 *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1284/M. 1867-1868, 123.

44 *Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature* (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1889-1890), 752; *Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*, (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1893-1894), 959; *Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*, (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1896), 1102.

45 *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1306/M. 1888-1889, 173; *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1310/M. 1892-1893, 200; *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1320/M. 1902-1903, 271; *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1324/M. 1906-1907, 293.

46 Vital Cuinet, *La Turquie D’asia Geographie Administrative Statistique Descriptive et Raisonnee de L’asie Mineure*, (Paris: Ernest Leroux, 1894), 2: 197, 199-200.

kaliteli sabun imal edildiğini bildirmiştir⁴⁷. Kentin bir yılda imal ettiği sabun miktarı, Antep, Nizip ve Kilis'in toplam ürettiğinden fazladır⁴⁸. H 1320/M 1902-1903 *Halep Vilayeti Salnamesi*'nde, Antakya sabunhanelerinde yapılan sabunların Adana, Sivas ve Kayseri'ye gönderildiğinden bahsedilmektedir⁴⁹. Bundan başka H 1334/M 1916 tarihli arşiv vesikasında, Antakya'daki sabunculuktan memleketin yegâne bir ticareti diye söz edilmiştir⁵⁰. Bütün bu verilere bakarak sabunun Antakya için büyük bir gelir kaynağı olduğunu söylemek mümkündür.

Antakya ve diğer üretim merkezlerindeki sabunhanelerde geleneksel sergi tipi imalat yapılmıştır. Bu imalat ham madde hazırlığı, pişirme, dökme, kesme, damgalama, kurutma ve paketleme aşamalarından oluşmaktadır⁵¹. Sabunhanelerin zemin katlarındaki mekânlar, ham madde hazırlığı ve pişirme işlemleri için kullanılmıştır. Birinci katlarda ise dökme, kesme, damgalama, kurutma ve paketleme hazırlıkları yapılmıştır.

Sabunun temel ham maddeleri yağ, kostik, su ve tuzdur⁵². İlk aşamada zeytinyağı ya da pirina yağı⁵³ ve kostikten⁵⁴ oluşan ham maddeler hazırlanmaktadır. Yağlar sabunhanelere hazır olarak getirilmiştir. Fakat bu yağlar, Antakya sabunhanelerinin zemin katlarındaki mengene adı verilen mekânlarda çıkartılmıştır⁵⁵. Kostik ise yine zemin katlarda, sabun kazanlarının hemen yanında suyla dolu havuzlarda ya da varillerde yağa girecek oranda birleştirilerek hazırlanmıştır⁵⁶. Sabun pişirme işlemi, metal ve taş kazanlarda doğrudan ateş veya buhar yoluyla yapılmıştır⁵⁷. Konik biçimli metal kazanların dar olan dibi zemin kattaki ocağa otururken geniş ağız kısmı üst döşemeyi delip birinci kata uzanmıştır. Taş kazanlar ise doğrudan zemin katlarda yer almaktadır. Bu kazanın dibi, bodrum seviyesinde yer alan ocaklık mekânında bulunurken ağız ze-

47 Ali Cevad, *Memalik-i Osmaniye'nin Tarih ve Coğrafya Lügatı* (İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1313), 35.

48 Charles Issawi, *The Economic History of the Middle East 1800-1914* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1966), 281.

49 *Salname-i Vilayet-i Halep*, H. 1320/M. 1902-1903, 273.

50 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dâhiliye İdare-i Umumiye (DH. İ. UM.) 93/1, 19 Recep 1333 (2 Haziran 1915).

51 Müge Çiftyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler" (Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2021), 33; Müge Çiftyürek, "Tarihi Antakya Sabunhanelerinde Geleneksel Sabun Üretim Süreci ve Bu Süreçte Kullanılan Teçhizatlar", *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 19/49 (2022), 478; Müge Çiftyürek, "Endüstri Mirasına İki Örnek: Gaziantep Kürkçü ve Elbeyli Sabunhaneleri", *Mimarlık ve Yaşam Dergisi* 7/2 (2022), 561.

52 Onat, *Teorik ve Pratik Sabunculuk ve Yağ Tasfiye Usulleri*, 4; *Türkiye'de Sabun Sanayii* (Ankara: TSOTBB Matbaası, 1958), 14.

53 Pirina yağı, zeytinin ikinci veya üçüncü sıkımından çıkan yüksek asitli ve düşük kalitedeki yağdır. Onat, *Teorik ve Pratik Sabunculuk ve Yağ Tasfiye Usulleri*, 59.

54 Diğer adı sodyum hidroksit (NaOH) olan kostik, suda eriyebilen asit bazlı bileşendir. Sabun yapımında sıklıkla kullanılmaktadır. Onat, *Teorik ve Pratik Sabunculuk ve Yağ Tasfiye Usulleri*, 18.

55 Derya Camuz, Başak İpekoğlu ve Hasan Böke, "Tarihi Osmanlı Sabunhaneleri: Antakya Kuseyri Sabunhanesi'nin Koruma Sorunları", *Kargir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri VII Bildiri Kitabı* (İstanbul: Şan Ofset Matbaacılık, 2015), 15; Çiftyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler", 400; Çiftyürek, "Tarihi Antakya Sabunhanelerinde Geleneksel Sabun Üretim Süreci ve Bu Süreçte Kullanılan Teçhizatlar", 478.

56 Çiftyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler", 34.

57 Onat, *Teorik ve Pratik Sabunculuk ve Yağ Tasfiye Usulleri*, 135; *Türkiye'de Sabun Sanayii*, 24.

min kadın döşeme hizasındadır. Ayvalık, Burhaniye, Edremit, Ayvacık, Havran, İzmir, Nizip gibi merkezlerdeki sabunhanelerde metal kazan; Antakya, Kilis ve Gaziantep'te ise taş kazan kullanılmıştır⁵⁸. Her iki kazan çeşidinde su ile yağ ısıtıldıktan sonra kos-tik ilave edilmekte ve sabunlaşma başlamaktadır. Sabunun yanmasını ve sertleşmesini engellemek için tuz konulmaktadır. Yaklaşık iki veya üç gün devam eden sabun pişirme işlemi sona erdikten sonra sabun hamuru dinlenmeye bırakılmaktadır. Ardından kazanda akışkan hâle gelen sabun hamuru, taşıma kovalarına doldurulmaktadır. Bu kovalar Antakya, Kilis ve Gaziantep sabunhanelerinin zemin katlarındaki tonozlara açılan kare kesitli boşluklardan birinci kata taşınmıştır. Birinci katların zeminlerinde, boyu imalathaneye göre değişen kalıplara sabun hamuru dökülmektedir. Bu kalıpların yerel olarak isimlendirilmesi yöreden yöreye değişmektedir. Nitekim sabun kalıplarına Antakya, Kilis, Nizip'te "masara", Birecik'te "saraba" ve Burhaniye, Edremit, Ayvalık, Ayvacık'ta "sergi" denmektedir⁵⁹. Kalıplara dökülen sabun hamurunun tüm yüzeyi çeşitli aletlerle düzeltilip sabun kurumaya bırakılmaktadır. Kuruyan sabun, özel bıçaklarla boyuna ve enine kesilip küp şeklinde sabunlar elde edilmektedir. Bu sabunlara markaya ait yazı veya sembolün bulunduğu ahşap mühür tokmakla damga vurulmaktadır. Damgalanan sabunlar toplandıktan sonra kule biçiminde üst üste istiflenmekte ve yaklaşık altı ay boyunca kurumaya bırakılmaktadır. En son paketlenerek piyasaya sunulmaya hazır hâle getirilmektedir.

Günümüzde Antakya'da tespit edilen yedi sabunhaneden biri Selahattin Ökten Sabunhanesi'dir. Teknolojik sistemler sayesinde seri bir şekilde sabun üretimi yapan fabrikaların çoğalması, geleneksel yöntemlerle çalışan sabunhanelerin çoğunun terk edilmesine sebep olmaktadır. Sonuçta, zamanla bu yapılar ya harap vaziyette kalmakta ya da yıkılarak yok olmaya yüz tutmaktadır. Bu yüzden özgün yapısının büyük oranda korunması, mekânların işlevselliğinin takip edilebilmesi, 1934 tarihli planının ve 1932 ile 1934 tarihlerine ait fotoğraflarının varlığı Selahattin Ökten Sabunhanesi'nin ele alınıp tanıtılmasını sağlamıştır. Söz konusu diğer merkezlerde tespit edilen sabunhaneler de göz önünde bulundurularak bir plan tipoloji denemesi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Antakya Selahattin Ökten Sabunhanesi

Antakya'nın eski yerleşim dokusunun kuzeyindeki sabunhane, 2328 parselde yer almaktadır. Batıda Kurtuluş Caddesi'ne, kuzeyde ara sokağa bakan sabunhane, doğuda komşu yapılarla sınırlandırılmıştır. Bina, kentın başka önemli sabun imalat yerleri olan Aselcioğlu, Hasan Ökten ve Şehoğlu Sabunhanelerine çok yakın alanda konum-

58 Çiftiyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler", 256; Çiftiyürek, "Tarihi Antakya Sabunhanelerinde Geleneksel Sabun Üretim Süreci ve Bu Süreçte Kullanılan Teçhizatlar", 479; Çiftiyürek, "Endüstri Mirasına İki Örnek: Gaziantep Kürkçü ve Elbeyli Sabunhaneleri", 564.

59 Özge Bozgeyik ve Neslihan Dalkılıç, "Traditional Soap Workshops in Nizip (Gaziantep), South-Eastern Turkey", *Industrial Archaeology Review* 40 (2018), 3; Çiftiyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler", 36.

landırılmıştır. 1932 yılına ait fotoğrafta, bu sabunhaneler büyük kütleleri ile dikkat çekmektedir (G. 3).



G. 3: Selahattin Ökten Sabunhanesi (1), Şehoğlu Sabunhanesi (2), Aselcioğlu Sabunhanesi (3), Hasan Ökten Sabunhanesi (4) (<http://vrc.princeton.edu/researchphotographs/s/antioch> erişim 13 Ekim 2020)

Yapı diğer sabunhanelerle birlikte koku ve dumanın çevreyi etkilememesi, arazi sıkıntısının olmaması, nakliyat işlemlerinin hızlı ve kolay olması için yerleşimin dışında kurulmuştur. Fakat günümüzde kentteki hızlı yapılaşmanın etkisiyle birlikte sabunhaneler, yerleşim merkezleri içerisinde kalmıştır (G. 4).



G. 4: Selahattin Ökten Sabunhanesi (1), Şehoğlu Sabunhanesi (2), Aselcioğlu Sabunhanesi (3), Hasan Ökten Sabunhanesi (4) (earth.google.com'dan işlenmiştir)



G. 5: 1929 Fransız Paftası, Selahattin Ökten Sabunhanesi (1), Şehoğlu Sabunhanesi (2), Aselcioğlu Sabunhanesi (3), Hasan Ökten Sabunhanesi (4) (Hatay Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi)

İki katlı yapı, geniş avlunun batı ve kuzey kenarlarını kuşatan sivri kemerli ve çapraz tonoz örtülü bölümlerden oluşmaktadır. Bu plan tipi, 1929 Fransız paftasında (G. 5), 1934 yılına ait fotoğrafta⁶⁰ (G. 6) ve 1934 tarihli çiziminde⁶¹ (G. 7) açıkça görülmektedir. Yapının zemin katında sabun kazanı, zeytinyağı kuyuları, idari oda ve depolama alanları bulunmaktadır. Taş kazanın altında ocaklık mevcuttur. Birinci kat duvarlarla bölünmeyen, hava akımının sağlandığı geniş mekânlardan oluşmuştur. Bu katın zeminindeki ahşap kalıplara sabun hamuru dökülerek kurutulmaktadır. Daha sonra kuruyan sabunlar damgalanıp özel bıçaklarla kesilmekte ve hazır hâle getirilmektedir.

60 Scott Redford, *Antioch on the Orontes* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014), 146-147.

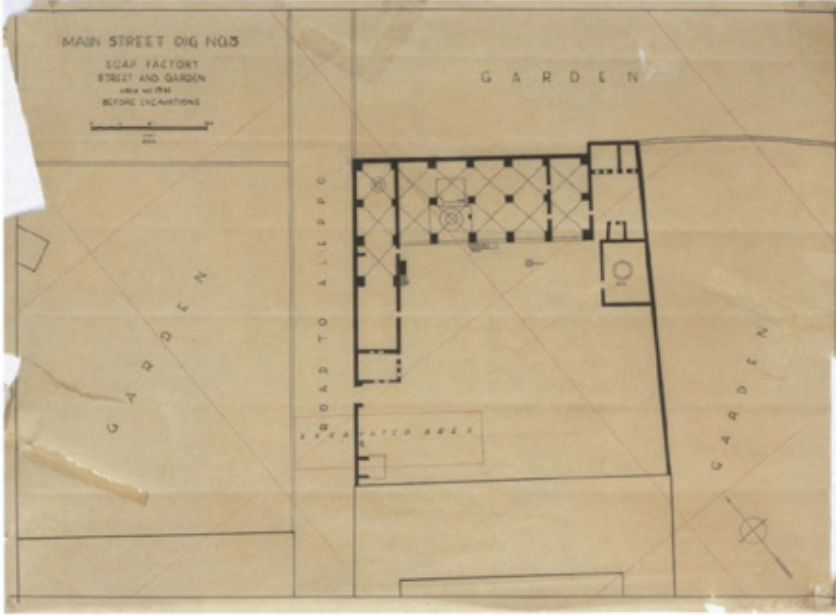
61 Alexander Asa Eger, "(Re) Mapping Medieval Antioch: Urban Transformations from the Early Islamic to the Middle Byzantine Periods", *Dumbarton Oaks Papers* 67 (2013), 114.



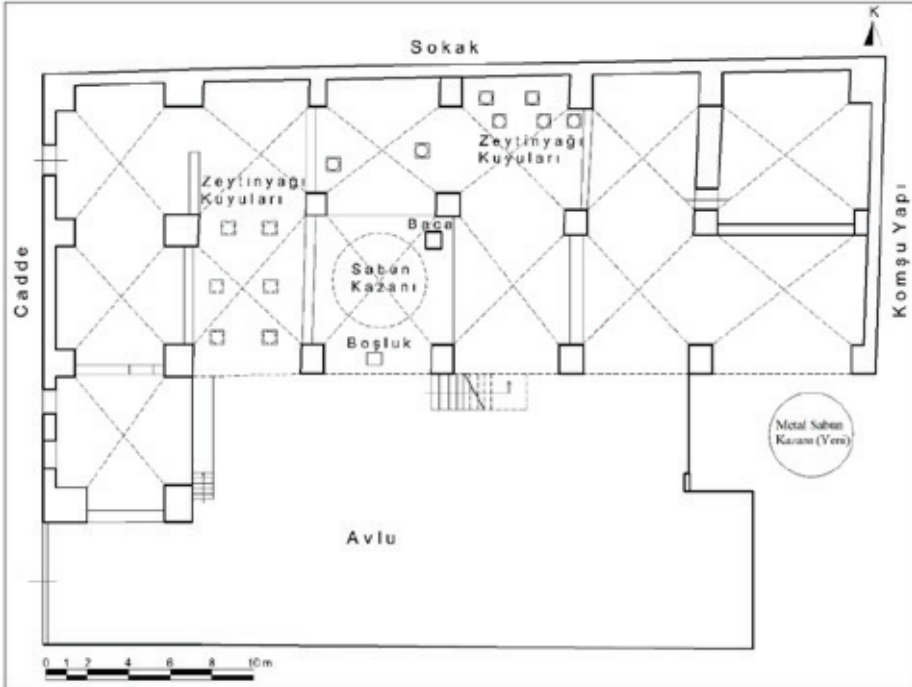
G. 6: Selahattin Ökten Sabunhanesi'nin Avlu Cepheleri
(Redford, *Antioch on the Orontes*, 146-147)

Zemin Kat

Sabunhanenin günümüzdeki vaziyet planına bakıldığında, yapıda birtakım değişiklik ve ilaveler yapıldığı anlaşılmaktadır. Buna göre 1929 Fransız paftasında (G. 5) ve 1934 tarihli çiziminde (G. 7) sabunhanenin çevre duvarları, geniş bir avluyu sınırlandırmıştır. Hatta avlunun güneyi Şehoğlu Sabunhanesi'ne dayanmıştır. Bugün ise yapının avlu sınırları daraltılmıştır (G. 8).



G. 7: Selahattin Ökten Sabunhanesi'nin 1934 Tarihli Plânı (Eger, “(Re) Mapping Medieval Antioch: Urban Transformations from the Early Islamic to the Middle Byzantine Periods”, 114)



G. 8: Selahattin Ökten Sabunhanesi'nin Zemin Kat Planı (Çiftüreker, “Türkiye’de Sabunhaneler”, 369)

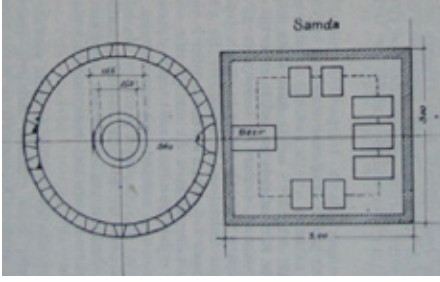
1934 tarihli çizime (G. 7) ve fotoğrafa (G. 6) göre yapının avlusuna batı kenardaki çift kanatlı kapıdan ulaşılmaktadır. Avlu kapısının kuzeyine doğru tek katlı bir kütle uzandığı görülmektedir. Bu kütlede iki mekân vardır. Kapının kuzeyindeki kesme taştan basık kemerli pencerelere sahip mekân, idari oda işlevindedir. Bitişindeki dikdörtgen plânlı ve avluya açılan cephesindeki kapıdan başka açıklığı olmayan ikinci mekân, depolama amaçlı kullanılmıştır. Söz konusu mekân kuzeyde, çapraz tonoz örtülü bölümle bağlantılıdır. Günümüzde ise bahsedilen avlu kapısı ve tek katlı kütle yoktur. Buraya geniş açıklı metalden avlu kapısı yapılmıştır.

Avlunun kuzeyinde, ikişer sıra hâlinde uzanan çapraz tonozlarla örtülü bir bölüm mevcuttur. Bu bölüm, batıda, güneye doğru tek çapraz tonozlu bir kısım ile uzatılarak âdeta “L” biçimi oluşturulmuştur. Tonozlar ortada ve güneyde bağımsız, kuzey, doğu ve batıda ise duvardan içe taşıntı yapan payelere oturmaktadır. Payeler arasında yer yer moloz taş ve briket duvarlar örülmüştür (G. 8). Fakat 1934 tarihli çizimde bu bölümde, doğu ve batı yönlerinden duvarlarla kapatılarak ayrı kısımlar elde edilmiştir (G. 7). Doğudaki art arda iki çapraz tonozla örtülü kısım, batı duvarındaki iki kapıyla sabun kazanının bulunduğu bölüme açılmaktadır. 1934 yılına ait fotoğrafta burasının dışı sivri kemerle açılan tek katlı bir kütle olduğu anlaşılmaktadır (G. 6). Bugün ise önüne bina inşa edildiğinden bu kütle, avludan görünmemektedir.

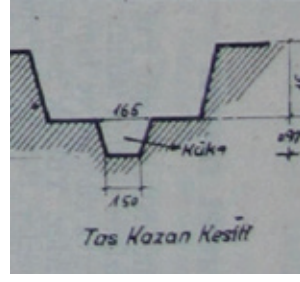
Kuzey bölümün orta kısmında, taştan bir sabun kazanı ile buna bitişik samda (kostik havuzu) ve zeytinyağı kuyuları yer almaktadır. Sabun kazanının geniş ağız kısmı taştan örülü olup alt kısmında “kake/küka” olarak adlandırılan, bakırdan yapılmış dar bir yuvarlak parça vardır (G. 9, G. 10). Ateş, bakır parçanın altında yakılmaktadır⁶². Kazanın kuzeyinde de kostik, kireç gibi alkali çözeltileri hazırlamak için kullanılan “samda”⁶³ bulunmaktadır. Birbiriyle bağlantılı olan bu kostik havuzları dikdörtgen plânlıdır (G. 9). Havuzun güneydoğu köşesindeki birkaç basamaklı merdivenle buraya ulaşılmaktadır (G. 7). Sabun kazanının dar olan dibi samda hizasındadır. Ağız ise samdadan yüksekte kalmaktadır. Kazanın dibindeki bir boru, samdaya bağlanmaktadır. Böylelikle dibe çöken atık sabun bu havuza boşaltılarak bir sonraki üretimde tekrar değerlendirilmektedir. Fakat sabun kazanı ve samda günümüzde mevcut değildir. 1934 tarihli planında yapının kuzeybatı köşesinde sabun kazanına benzer bir unsurun olduğu görülmekle birlikte (G. 7), günümüzde, burada kazan bulunduğu dair herhangi bir emareye rastlanmamıştır.

62 *Türkiye’de Sabun Sanayii*, 10-11.

63 *Türkiye’de Sabun Sanayii*, 10-11; Camuz, İpekoğlu ve Böke, “Tarihi Osmanlı Sabunhaneleri: Antakya Kuseyri Sabunhanesi’nin Koruma Sorunları”, 19. Halep sabunhanelerinde de bu havuzlara “samda” denilir. Grandin, “La Savonnerie Traditionnelle a Alep”, 149.



G. 9: Antakya Sabunhanelerinde Sabun Kazanı ve Samda Plâni (*Türkiye'de Sabun Sanayii*, 11)



G. 10: Antakya Sabunhanelerinde Sabun Kazanı Kesiti (*Türkiye'de Sabun Sanayii*, 9)

Kazanın konumlandırıldığı yerin çapraz tonozunda, kovalara doldurulan sabun hamurunun birinci kata taşınması işlevini gören kare biçimli boşluk ile bunun doğusunda, iki payenin arasında, kare kesitli baca vardır (**G. 11**). Yine kazanın üstündeki tonoz yüzeyinde, kabartma tekniğinde el ve çekiç motifleri kullanılmıştır. Bu sembolik motiflerin kişinin işinde usta olduğunu ve elinden her iş geldiğini gösteren bir anlam taşıdığı düşünülmektedir⁶⁴ (**G. 12**).



G. 11: Selahattin Ökten Sabunhanesi Kuzey Bölümdeki Sabun İmal Yeri (Çiftiyrek, 2017)

64 Ayşen Aldoğan, “Anadolu Kültüründe-Sanatlarında Sembolik El Motifi”, *II. Battal Gazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu Tebliğler* (İstanbul: Kuşak Ofset, 1988), 26; Hatice Aycan Aydoğan, “Türk Halk İnanış ve Uygulamalarında El Sembolü” (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019), 145.



G. 12: Selahattin Ökten Sabunhanesi Çapraz Tonozdaki Çekiç ve El Motifi (Çiftyürek, 2017)

Kazanın batısında altı, kuzeyinde yedi adet zeytinyağını depolamak için kuyu vardır (G. 8, G. 13). Sabun kazanının batısındaki yan yana ikişerli sıralanan altı kuyu kapatılmış olup diğer kuyular mevcudiyetini korumaktadır (G. 14).



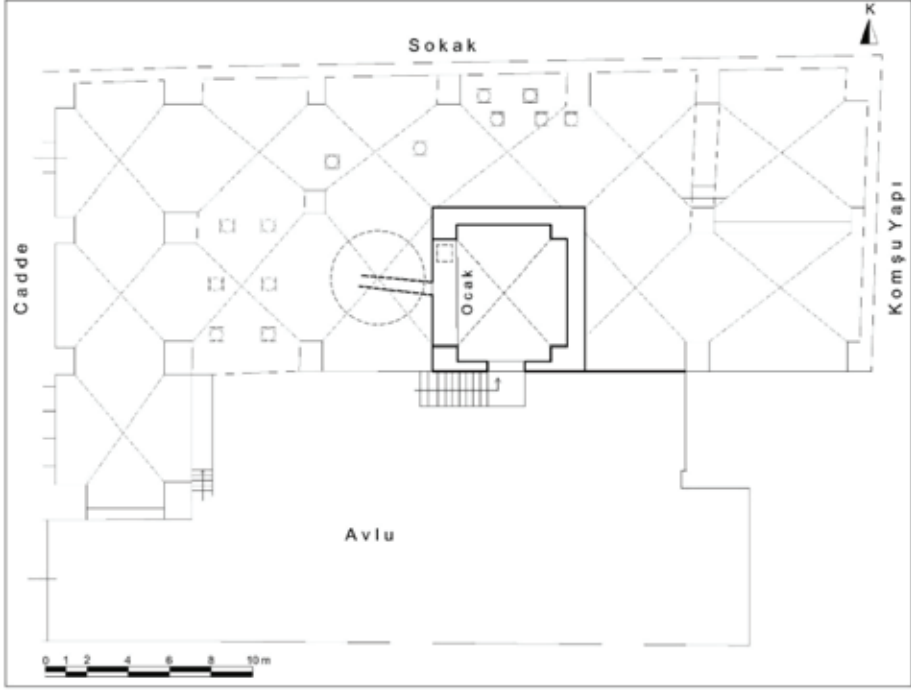
G. 13: Selahattin Ökten Sabunhanesi Zeytinyağı Kuyusu (Çiftyürek, 2017)



G. 14: Selahattin Ökten Sabunhanesi'nde Kuyuların Kapatıldığı Bölüm (Çiftyürek, 2017)

Sabun kazanının zemin kotu altındaki ocaklığına avlunun kuzeyindeki merdivenle ulaşılmaktadır (**G. 15**). Küçük bir odacık şeklindeki ocaklık dört yönden nişlerle genişletilmiştir⁶⁵ (**G. 16**). Çapraz tonozlu bu mekânın batı duvarında ocak nişi bulunmaktadır. Kazanın dar ve bakırdan olan dibi ocak nişiyle irtibatlıdır. Ocakta yakılan ateş, bir kanal vasıtasıyla dip kısımdan başlamak üzere bütün kazanın etrafını ısıtarak sabunun kaynamasını sağlamaktadır. Ocak nişinden başlayarak çatıya doğru yükselen kare kesitli bacanın ise zemin ve birinci katta gövdesi görülmektedir.

65 Derya Camuz, "Conservation of Kuseyri Soap Factory As an Industrial Heritage in Antakya" (Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 2016), 222.



G. 15: Selahattin Ökten Sabunhanesi Ocaklık Planı (Çiftiyürek, “Türkiye’de Sabunhaneler”, 369)



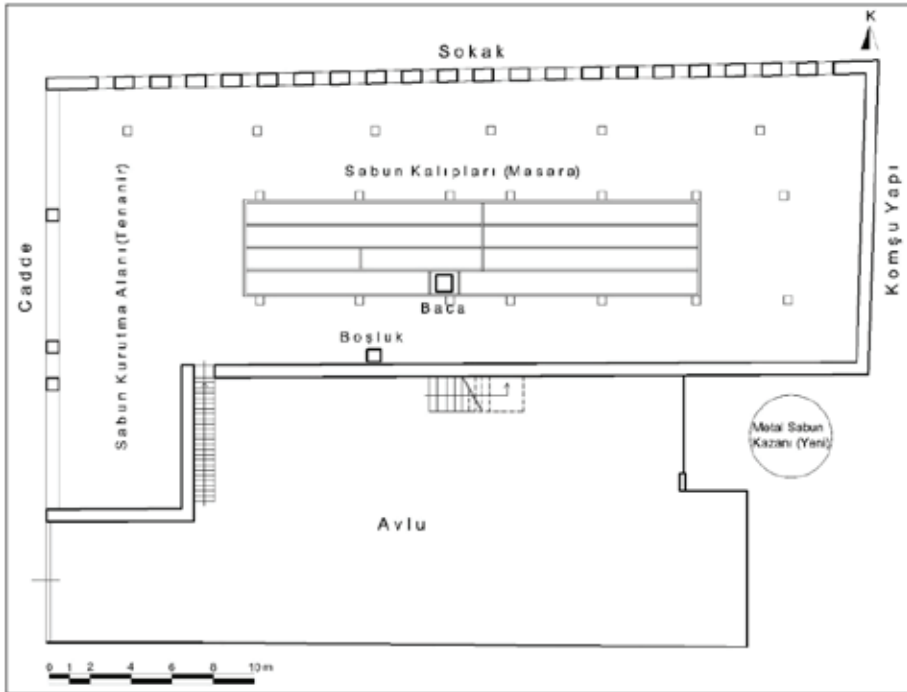
G. 16: Selahattin Ökten Sabunhanesi Ocaklık (Camuz, “Conservation of Kuseyri Soap Factory As an Industrial Heritage in Antakya”, 222)

1934 tarihli çizimde avlunun kuzeydoğu köşesinde bazı mekânlar yer almaktadır (G. 7). Bunlardan dikdörtgen planlı ve kapı dışında herhangi bir açıklığı bulunmayan mekânda iç içe iki daire olduğu görülmektedir. Bu dairelerin yanında “değirmen taşı/

mengene” ifadesi yazıldığından mekânın zeytinyağı imalathanesi olması muhtemeldir. Değirmen taşı da zeytin kırmak için kullanılmaktadır. İmalathanenin hemen kuzeyinde yer alan ve beden duvarından hafif dışa taşan mekânın ise ahır ya da depo işlevini gördüğü söylenebilir. Çünkü zeytinyağı imalathanesindeki değirmen taşı, hayvan gücü ile hareket ettirilmektedir. Bu sebeple iki mekân arasında bağlantı olmalıdır. Nitekim çok yakınında konumlanan Aselcioğlu Sabunhanesi’nde de benzer şekilde ilişkili mekânlar ve mengene taşı bulunmaktadır⁶⁶.

Birinci Kat

Sabunhanenin birinci katına batıdaki merdivenle ulaşılmaktadır (G. 17). Herhangi bir duvarla bölünmeyen geniş açıklıklı alanlarda, sabun hamurunun kalıplara dökülüp kurutulması ve kesilmesi işlemleri gerçekleştirilmektedir (G. 18). Bu işlemlerin kolaylıkla yürütülebilmesi için birinci katta çok sayıda taşıyıcıya yer verilmemesine özen gösterilmiştir. Ortada az sayıda ahşap taşıyıcının bulunduğu alanın zemininde sabun kalıpları sıralanmaktadır. Kalıpların yanındaki kare kesitli baca da ocaklıktan başlayıp çatıda bitmektedir.



G. 17: Selahattin Ökten Sabunhanesi’nin Birinci Kat Planı
(Çiftyürek, “Türkiye’de Sabunhaneler”, 370)

66 Camuz, İpekoğlu ve Böke, “Tarihi Osmanlı Sabunhaneleri: Antakya Kuseyri Sabunhanesi’nin Koruma Sorunları”, 15.



G. 18: Selahattin Ökten Sabunhanesi'nin Birinci Katı (Çetin Furkan Usun Arşivi)

Zeminde yer alan kalıplarda kesilen sabunlar, batı bölümdeki geniş alanda kurumaya bırakılmakta ve üst üste kule biçiminde dizilmektedir. Bu şekilde yapılan kurutma işlemine “tenanir” denilmektedir. Kuzey duvarda dikdörtgen açıklıklı çok sayıda küçük pencere bulunmaktadır. Batı duvar, düşeyde sıralanan ahşap çıtalarla meydana getirilmiş perdelerle örtülmüştür. Özgün durumda güney duvarda da ahşap perdeler vardır. Böylece birinci katta çok sayıdaki pencere ve ahşap perde sayesinde gerekli hava akımı elde edilerek sabunların uygun ortamda kuruması sağlanmıştır.

Cepheler

Sabunhanenin batı, kuzey ve avlu cephesi görülebilmektedir. Dar bir ara sokağa bakan kuzey cephede zemin kat sağır tutulmuştur. Birinci katta ise sık aralıkla çok sayıda küçük pencere sıralanmıştır. Beden duvarları ise taş kornişle sonlandırılmıştır.

Kurtuluş Caddesi'ne bakan batı cephenin zemin katı çimento esaslı sıva ve boya ile kaplandığı için alttaki duvar örgüsü seçilememektedir. Buraya daha sonradan olduğu tespit edilen bir kapı ve iki pencere açılmıştır. Birinci katta ise ahşap çıtalı perdeler, cepheyi kapatmıştır (G. 19).



G. 19: Selahattin Ökten Sabunhanesi Batı Cephesi (Çiftyürek, 2017)



G. 20: Selahattin Ökten Sabunhanesi'nin Avlu Kapısı ve Arkada Şeğoğlu Sabunhanesi
(<http://vrc.princeton.edu/researchphotographs/s/antioch> erişim 13 Ekim 2020)

1934 tarihli fotoğrafta, batı cephedeki avlu kapısı görülmektedir (G. 20). Basık kemerli ve kesme taş kaplı kapı, moloz taşla örülmüş çevre duvarından daha yüksekte tutularak cephede kendini göstermektedir.

Sabunhanenin avluya bakan kuzey ve batı cephesi, birtakım müdahalelere maruz kalmıştır (G. 21). Ancak 1934 tarihli fotoğrafından bu cephelerin görülebilen özgün durumu şu şekilde tanımlanabilir (G. 5): Avluya bakan kuzey cephenin zemin katı, dört sivri kemer ile dışa açılmıştır. Birinci kattaki payelerin araları ise ahşap perdelerle örtülmüştür. Bunun hemen doğusundaki tek katlı kütlelerin cephesi de sivri kemerlidir. Günümüzde kütlelerin önüne bina eklendiği için avludan cephesi görünmemektedir.



G. 21: Selahattin Ökten Sabunhanesi'nin Avluya Açılan Kuzey Cephesi (Çiftiyürek, 2017)

Avluya bakan batı cephede, tek katlı kütleler ile bitişindeki avlu kapısı ve iki katlı kütlelerin kısa kenarı yer almaktadır (G. 6). Tek katlı kütlelerin cephelerinde basık kemerli pencerelere ve kapıya yer verilmiştir. İki katlı olan kısa kenar ise altta yarım sivri kemerle avluya açılmaktadır. Birinci kat ahşap perdeyle kapatılmıştır. Günümüzde avlu kapısı ve tek katlı kütleler mevcut değildir. Kısa kenar olan iki katlı kütlelerin cephesi de özgünlüğünü kaybetmiştir.

Moloz taşın hâkim olduğu yapının sivri kemerlerinde, payelerinde, kapı ve pencere kenarlarında kesme taş uygulanmıştır. Ancak duvarlar çimento esaslı harçla sıvanmış ve boyanmıştır. İç kısımdan açık olan ahşap konstrüksiyonlu çatı, Marsilya tipi kiremitle örtülmüştür. Fakat özgün durumda alaturka kiremitle kaplı olduğu anlaşılmaktadır.

Yapının Tarihlendirilmesi

Selahattin Ökten Sabunhanesi'nin yapım tarihi hakkında kesin bir veriye rastlanılmamıştır. Ancak yapı, 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilebilen Antakya'daki Haytoğlu, Aselcioğlu, Hasan Ökten, Kuseyri, Şehoğlu ve Müftüoğlu Sabunhaneleri ile aynı plân, mekânlar, zeytinyağı kuyuları, sabun kazanları ve tonoz örtü sistemine sahiptir. Zemin katların sivri kemerlerle dışa açılması ve birinci katların ahşap perdelerle örtülmesi de ortak özelliklerdendir⁶⁷. Bu sabunhanelerden Haytoğlu Sabunhanesi, kitabesine göre H 1264/M 1848'e tarihlendirilebilir⁶⁸. Diğer sabunhanelerin isimleri ise 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında basılan *Annuaire Oriental du Commerce*'de tespit edilmiştir⁶⁹. Bunun yanında Weulersse çalışmasında, sabunhaneleri 19. yüzyıla tarihlendirerek 20. yüzyılın başlarında Antakya'nın ekonomisine büyük gelir sağladığını kaydetmiştir⁷⁰. Ayrıca çeşitli çalışmalarda da adı geçen sabunhaneler aynı yüzyıla tarihlendirilmiştir⁷¹. Bu verilerden hareketle söz konusu sabunhanenin 19. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olabileceği fikri ileri sürülebilir.

Sabunhane Plan Tipolojisi Üzerine

Sabunun ham maddelerinden biri zeytinyağı veya pirina yağı olduğundan zeytin ağacının çokça yetiştiği yerlerde sabunhaneler inşa edilmiştir. Buna göre Akdeniz'in doğusundaki Antakya, Kilis, Gaziantep, Nizip ve Birecik'te, Marmara'nın güneyindeki Ayvalık, Burhaniye, Havran, Edremit ve Ayvacık'ta, Ege'deki İzmir ve Urla'da sabunhaneler yer almaktadır (G. 22). Bu yapıların inşa tarihi, 19. yüzyılın ikinci yarısından 1960'lı yıllara kadar gelmektedir⁷².

67 Çiftiyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler", 151, 157, 162, 167, 171, 176, 179.

68 Çiftiyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler", 151.

69 *L'indicateur Ottoman Annuaire Almanach du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: Cervati Freres & D. Fatzea, 1881), 429; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1889-1890), 752; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1909), 2153.

70 Jacques Weulersse, "Antioche Essai de Geographie Urbaine", *Bulletin D'Etudes Orientales* 4 (1934), 66.

71 Bülent Nakib, *Eski Antakya'dan Görünümler, Tarihsel Yapılar ve Eski Ünlü Yerler* (Antakya: Antakya Belediyesi Kültür Yayınları, 2012), 38, 65, 269; Camuz, İpekoğlu ve Böke, "Tarihi Osmanlı Sabunhaneleri: Antakya Kuseyri Sabunhanesi'nin Koruma Sorunları", 17; Çetin Furkan Usun ve Yücel Dinç, "Sabun Üretimi Bakımından Kent Kimliği ve Sabunhanelerin Endüstriyel Miras Kapsamında Değerlendirilmesi: Antakya Örneği", *Coğrafya Dergisi* 40 (2020), 155; Çiftiyürek, "Tarihi Antakya Sabunhanelerinde Geleneksel Sabun Üretim Süreci ve Bu Süreçte Kullanılan Teçhizatlar", 477.

72 Çiftiyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler", 280.

SABUNHANELERİN PLAN ÖZELLİKLERİ, ÖZGÜNLÜK DURUMLARI ve GÜNÜMÜZDEKİ İŞLEVLERİ										
Bölge	Sabunhane Adı	Farklı Birimlerle Bir Avlu İçerisinde Bulunanlar			İç Avlulu	Avlusuz	Özgünlük Durumu			Günümüzdeki İşlevi
		Birimleri Dışındaki	Birimleri İçindeki	Tekil			Koruyan	Kısmen Koruyan	Kayıbı	
MARMARA	Ayyalık Hüsnü Refik Kazaz					✓		✓		Otel
	Ayyalık Ali Aday			✓			✓			Atıl
	Ayyalık Erman					✓		✓		Atıl
	Ayyalık Sabancıoğlu					✓		✓		Dermek Evi
	Burhaniye Yağcı		✓					✓		Market
	Ayyalık Fazıl Doğan	✓					✓			Atıl
	Ayyalık Fevzi Paşa Mah.			✓					✓	Yıkılmış
	Ayyalık Cömertler					✓			✓	Atıl
	Ayyalık Ertemler		✓					✓		Atıl
	Hayme Eminzade	✓						✓		Atıl
	Burhaniye Hüsnü Teban	✓						✓		Onarımda
	Edremit Ali Rıza Karagözoğlu		✓						✓	Atıl
	Burhaniye Hüsnü Paşazade			✓						Kültür Merkezi
	Ayyalık Günışlı Eminzade	✓							✓	Yıkılmış
Burhaniye Halil İbrahim Selçuk	✓						✓		Atıl	
Çanakkale Ayyalık Burnaz	✓						✓		Müze	
EGE	İzmir Hamdi Datan					✓	✓			Atıl
	İzmir Konak			✓			✓			Atıl
	İzmir Urfa			✓				✓		Ofis
AKDENİZ	Antakya Haytoğlu				✓			✓		İşhanı
	Antakya Asıcıoğlu				✓			✓		Atıl
	Antakya Hasan Ökten				✓			✓		Atıl
	Antakya Şehoğlu				✓			✓		Otel
	Antakya Selahattin Ökten				✓			✓		Sabunhane
	Antakya Kuseyri				✓			✓		Atıl
	Antakya Müftüoğlu				✓			✓		Atıl
GÜNEY DOĞU ANADOLU	Gaziantep Kürkoç				✓			✓		Yurt
	Gaziantep Elbeyli					✓				Şarküteri
	Birecik Mıstıkoğlu				✓			✓		Atıl
	Nizip Sayınlar				✓			✓		Atıl
	Kilis Muharrem Bey					✓		✓		Atıl
	Nizip Fındıklar				✓			✓		Atıl
	Nizip Okanlar					✓		✓		Atıl
Nizip Ozkaya					✓			✓	Yıkılmış	
SABUNHANE ÇEVRELERİ	Kilis Kalaylılar				✓					Müze
	Kahramanmaraş Cumhuriyet Hanı				✓					Sosyal Tesis
	Ayyalık Sezai Ömer Madra		✓							Atıl
	Birecik Akçağanat					✓				Atıl
	Ayyalık Karşınlar					✓				Sabunhane

G. 22: Sabunhanelerin Plan Özellikleri, Özgünlük Durumları ve Günümüzdeki İşlevleri (M. Çiftiyük)

Söz konusu bölgelerdeki sabunhanelerin birbirine benzeyen özellikleri bulunsa da yapılar planları bakımından farklılaşmaktadır. Nitekim tespit edilen mevcut sabunhanelerde üç plan tipi ile karşılaşmıştır. Sabunhaneler,

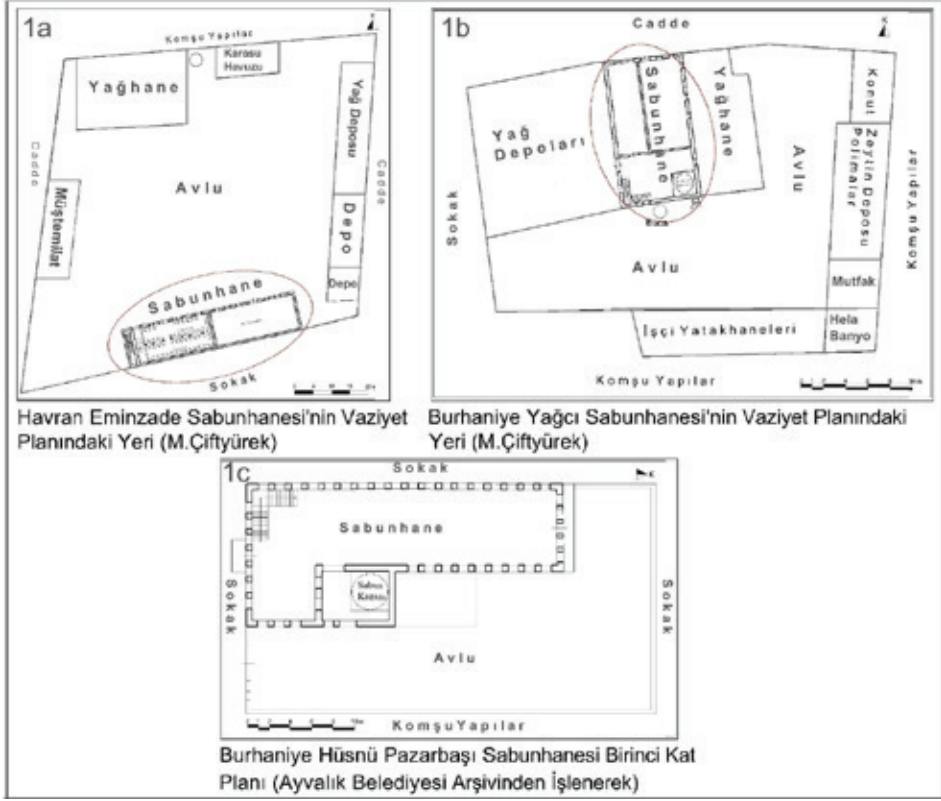
1. Farklı birimlerle bir avlu içerisinde bulunan sabunhaneler
2. İç avlulu sabunhaneler,
3. Avlusuz sabunhaneler

olarak gruplandırılabilir. 1. tipteki sabunhaneleri de kendi içinde üç alt gruba ayırmak mümkündür. Ayrıca, sabun talebine olan artışa bağlantılı olarak bazı değişik işlevli yapıların iç kısımlarına veya etrafına eklenen mekânlara sabun kazanı, yağ deposu ve sabun kalıpları gibi unsurlar yerleştirilerek sonradan sabunhaneye dönüştürüldüğü düşünülmektedir. Bu yapıların da hangi tipoloji içinde olduğu belirlenmiştir.

1. Farklı Birimlerle Bir Avlu İçerisinde Bulunan Sabunhaneler

Bu tipteki sabunhaneler, aynı avlunun içerisinde konumlanan yağhane, işçi ya-takhaneleri, depo ve çeşitli servis birimleri gibi değişik işlevdeki binalarla birlikte bir araya gelerek yapı topluluğunu meydana getirmektedir. İki katlı ve dikdörtgen kütleli sabunhaneler avlunun bir kenarını sınırlandırmaktadır. Taştan sabun kazan-larının görülmediği bu sabunhanelerde, zemin katların bir köşesinde konik şekilli ve metalden kazanlar yer almaktadır. Kare kaideli ocak üzerine oturtulan kazanların ağızları döşemeyi delip üst kata uzanmaktadır. Birinci katlarda çok sayıda ve sık ara-lıklarla bulunan pencereler dikkati çekmektedir. Ayrıca silindirik veya kare biçimli olarak yükselen bacalar bu yapılarda simge niteliğindedir. Güney Marmara ile Ege Bölgesi'nin plan türü olarak nitelendirilebilecek olan bu tipteki sabunhaneleri kendi içinde üç alt gruba ayırmak mümkündür:

- a. **Bir avlu içinde birimleri dağınık yerleştirilen sabunhaneler:** Dikdörtgen kütleli bu sabunhaneler aynı avlu içinde yağhane, depolar ve çeşitli servis mekânları gibi farklı işlevdeki binalarla birlikte ayrı ayrı konumlandırılmıştır. Havran'daki Eminzade Sabunhanesi (1912-1913) (G. 23-1a), Ayvalık'taki Fazıl Doğan (20. yüzyıl başı) ile Gümüşlü Eminzade Sabunhanesi (1940), Burhaniye'deki Hüsnü Tolun (1919-1920) ile Halil İbrahim Selçuk Sabunhanesi (1941) ve Ayvacık'taki Burnaz Sabunhanesi (1950) bu tipteki yapılara örnek gösterilebilir.
- b. **Bir avlu içinde birimleri birbirine bitişik yerleştirilen sabunhaneler:** Aynı avlunun içinde farklı işlevdeki yapılarla yan yana bitişik vaziyette yerleştirilmiştir. Ayvalık'taki Ertemler Sabunhanesi (1909), Burhaniye'deki Yağcı Sabunhanesi (19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı) (G. 23-1b), Edremit'teki Ali Rıza Karagözoğlu Sabunhanesi (1925) bu alt gruba örnektir. Ancak tespit edilen bu sabunhanelerin bitişik oldukları yağhane veya yağ depoları ya sonraki bir dönemde sabunhaneye ilave edilmiş ya da söz konusu farklı işlevdeki yapılara sabunhane eklenmiştir. Un fabrikasından sabunhaneye dönüştürüldüğü düşünülen Ayvalık Sezai Ömer Madra Sabunhanesi (1914) ise bu grupta yer almaktadır.
- c. **Bir avlu içerisinde tekil olarak inşa edilen sabunhaneler:** Bu sabunhaneler, bir avlunun içinde tek ve bağımsız yapıdan ibarettir. Ayvalık Ali Aday (19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı) ile Fevzi Paşa Mahallesi Sabunhanesi (20. yüzyıl başı), İzmir Konak Sabunhanesi (19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı) ile Urla Sabunhanesi (20. yüzyıl ortaları) ve Burhaniye'de Hüsnü Pazarbaşı Sabunhanesi (1932-1940) (G. 23-1c) bu tipe örnek olarak verilebilir. Yalnızca Hüsnü Pazarbaşı Sabunhanesi'nin zemin katı yağhane olarak işlev görmüştür.

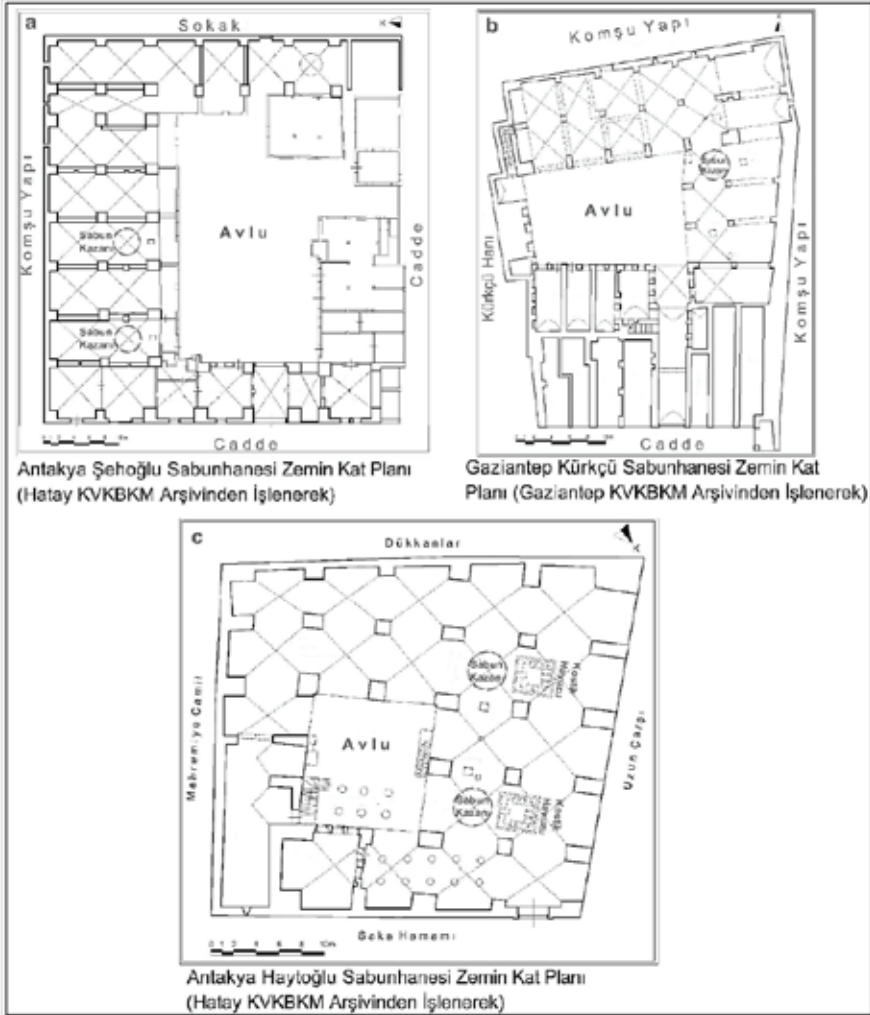


G. 23: Farklı Birimlerle Bir Avlu İçerisinde Bulunan Sabunhanelerden Örnekler (Çiftiyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler", 342, 350, 356)

2. İç Avlulu Sabunhaneler

Büyük bir avluyu iki, üç veya dört taraftan çevreleyen kemerli ve tonozlu bölümlerden oluşmaktadır. Zemin katlar çoğunlukla bağımsız ve duvara bağlı kalın payelerin taşıdığı çapraz tonozlarla örtülüdür. Avluya bakan zemin kat cepheleri, çoğunlukla sivri kemerlerle dışa açılmıştır. Ancak bazı yapıların hem zemin hem de birinci kat cephelerinde sivri kemer uygulanmıştır. Bu plan tipinin Akdeniz'in doğusundaki örneklerde uygulandığı görüldüğünden bölgesel bir özellik olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda ele alınan Antakya Selahattin Ökten Sabunhanesi avluyu iki yönden sınırlandıran iç avlulu tiptedir. Bundan başka Nizip'te Fındıklar Sabunhanesi de (19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı) avluyu iki yönden kuşatmıştır. Avluyu üç yönden kuşatan örnekler Antakya'da Hasan Ökten (19. yüzyıl ikinci yarısı), Şehoğlu (19. yüzyıl ikinci yarısı) (G. 24-a), Müftüoğlu Sabunhaneleri (19. yüzyıl ikinci yarısı), Gaziantep'te Kürkçü Sabunhanesi (1887) (G. 24-b) ve Birecik'te Mıstıkoğlu Sabunhanesi (19. yüzyıl sonu)'dir. Avluyu dört yönden kuşatanlar ise Antakya'da Haytoğlu (1848) (G. 24-c), Aselcioğlu (19. yüzyıl ikinci yarısı), Kuseyri Sabunhanesi (19. yüzyıl ikinci yarısı) ve Nizip Sayınlar Sabunhanesi (19. yüzyıl sonu)'dir. Sonradan yapılan ila-

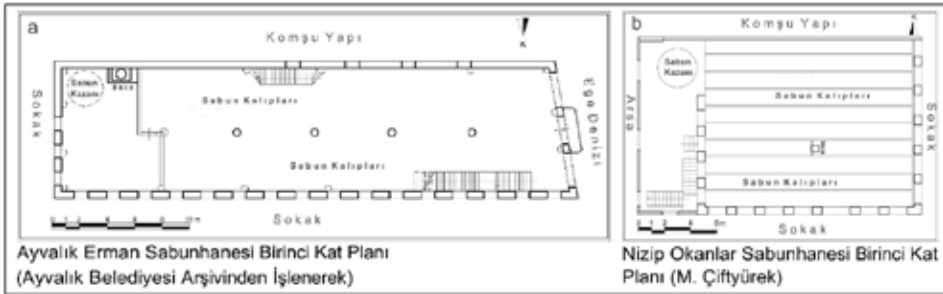
velerle sabunhane olarak kullanıldığı düşünülen Kilis Kalaycılar (19. yüzyıl ikinci yarısı) ile Kahramanmaraş Cumhuriyet Hanı Sabunhanesi (19. yüzyıl sonu) de bu grupta yer almaktadır. Çoğunlukla zemin katlarda zeytinyağı kuyuları, taş kazanlar ile sabun hamurunun üst kata çekildiği kare biçimli boşluklar dikkati çekmektedir. Sabun kazanlarının altındaki tek mekânlı ocaklıklar ise taştan kazanlara mahsustur. Birinci katların sokağa veya avluya açılan cephelerinin ahşap perdeler ile kapatılması önemli bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.



G. 24: İç Avlulu Sabunhanelerden Örnekler
(Çiftiyürek, "Türkiye'de Sabunhaneler", 362, 367, 373)

3. Avlusuz Sabunhaneler

Her bölgede karşılaşılabilen, genel olarak dikdörtgen kütleli ve iki katlı olan bu sabunhaneler doğrudan sokaklarla sınırlandırılmıştır. İzmir’de Hamdi Dalan Sabunhanesi (19. yüzyıl ikinci yarısı), Ayvalık’ta Hüsni Rıfki Kazaz (19. yüzyıl sonu), Erman (19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı) (G. 25-a), Sabuncugil (19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı) ve Cömertler Sabunhaneleri (1901), Gaziantep’te Elbeyli Sabunhanesi (19. yüzyıl sonu), Kilis’te Muharrem Bey Sabunhanesi (19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı), Nizip’te Okanlar (1940) (G. 25-b) ile Özkaya Sabunhanesi (1945) ve daha sonradan yapılan müdahalelerde sabunhaneye çevrilen Birecik Akçakanat Sabunhanesi (1950) ile Ayvalık Karşımlar Sabunhanesi (1962) bu tipe örnek olarak gösterilebilir. Bu gruptaki sabunhanelerin yapı elemanları ve cephe özellikleri buldukları merkezlerin mimarisine göre şekillenmiştir. Antakya, Gaziantep, Nizip, Kilis ve Birecik sabunhanelerinde görülen sivri kemerli ve tonozlu kısımlar yöredeki cami, medrese ve han gibi yapılarda da sıkça kullanılmıştır. Nitekim bu yapı elemanları dâhil taş kazanlar ve ocaklıkları, zeytinyağı kuyuları, tonozlardaki kare kesitli boşluklar ile cepheleri örten ahşap perdeler ile İzmir, Ayvalık, Burhaniye, Edremit gibi merkezlerde bulunan sabunhanelerde karşılaşılmamaktadır. Bu merkezdeki dikdörtgen kütleli sabunhanelerde konik biçimli metalden kazanlar, ahşap konstrüksiyonlu döşemeler, cephelerde sık aralıkla dizilen pencereler ve yer yer silindirik veya kare biçimli bacalar görülmektedir. Nitekim sabunhaneler yer aldıkları bölgenin yerel mimari özelliklerini göstermektedir.



G. 25: Avlusuz Sabunhanelerden Örnekler (Çiftyürek, “Türkiye’de Sabunhaneler”, 341, 382)

Değerlendirme

Sanayi yapılarının belli bir bölgeye kurulmasında ham maddeye yakınlık daima gözetilen bir yönelim olmuştur. Üretilen malın pazarlanması da bu bağlamda dikkate alınmıştır. Sabunhaneler de endüstriyel bir amaca hizmet ettiği için ham maddenin kolay ve hızlı bir şekilde ulaşılabileceği yerlerde kurulmuştur. Bu yapılar İzmir, Ayvalık, Edremit, Burhaniye, Ayvacık gibi kıyı merkezlerde sabunları limanlar vasıtasıyla nakliye etmek, atıkları kolay şekilde denize boşaltmak, duman ve kokuyu yerleşimlerden uzak tutmak gibi hususlar dikkate alınarak kıyı şeridinde sıfır veya kıyı şeridinin gerisindeki ticari ve sınai faaliyetlerin yoğun olduğu kesimlerde kurulmuştur. Bilhassa 18. yüz-

yıl başlarında, İzmir’de, Karataş-Konak arasındaki sahil şeridinde birçok sabunhane kurulmuş, buranın doldurularak Sarı Kışla’nın inşasına başlanmasıyla, sabunhaneler Kemeraltı’nın iç kısımlarına taşınmıştır⁷³. Antakya, Gaziantep, Nizip, Kilis ve Birecik gibi yerleşimlerdeki sabunhaneler ise arazi sıkıntısının olmaması, duman ile kokunun etrafı rahatsız etmemesi, sabun taşımacılığının hızlı ve kolay şekilde yapılması için çoğunlukla yerleşim merkezleri dışında yer almıştır. Yerleşim merkezindeki sabunhanelerin de mümkün olduğunca hanelerden uzakta olmasına dikkat edilip pazar, çarşı gibi ticaretin yapıldığı yerlerde inşa edilmiştir. İşlevselliğin ön planda olduğu bu yapıların estetik kaygının en alt düzeyde dikkate alınmasından dolayı iç mekânları ve cepheleri oldukça yalın tutulmuş, bulunduğu bölgenin mimarisine paralel biçimlendirilmiştir. Buna göre Akdeniz’in doğusunda bulunan Antakya, Kilis, Gaziantep, Nizip, Birecik’teki sabunhaneler ve Marmara’nın güneyindeki Ayvalık, Burhaniye, Havran, Edremit, Ayvacık ile İzmir’deki sabunhanelerin genel olarak plan tipolojisi ve mimari özellikleri birbirinden farklıdır. Başta Antakya olmak üzere Gaziantep, Nizip ve Birecik’te karşılaşılan iç avlulu sabunhaneler, plan tipleri ve yapı elemanları bakımından Halep ve Nablus örnekleriyle benzeşir. Bu plan bir avluyu iki veya daha fazla yönden çevreleyen tonozlu ve kemerli bölümlerden oluşur. Zemin katlarda bulunan taştan sabun kazanları ve bu kazanların zemin kotu altındaki ocaklıkları, zeytinyağının depolandığı kuyular, kare biçimli boşluklar ile birinci katların avluya ve sokağa bakan cephelerinde görülen ahşap perdeler, bölgesel olarak söz konusu sabunhanelere karakteristik bir özellik katmaktadır. Ayvalık, Burhaniye, Havran, Edremit ve İzmir’de görülen, farklı birimleri bir avlu içerisinde bulunan sabunhaneler ise genel olarak iki katlı ve dikdörtgen kütleler hâlinde olup geniş avlunun bir kenarında konumlandırılmıştır. Bu avluyu sabunhaneye birlikte zeytinyağı imalathanesi başta olmak üzere değişik işlevdeki binalar paylaşmaktadır. Yapıların dikdörtgen plânlı zemin katları kendi içinde çeşitli servis mekânlarına bölünmüştür. Kare kaideli ocaklar üzerine oturan metal konik biçimli kazanlar, zemin katların köşelerine veya duvar kenarlarına konumlandırılmıştır. Birinci katlarda sık aralıkla dizilen pencereler, cephelerdeki belirgin özelliktir. Yunanistan’ın Midilli Adası’nda yer alan sabunhanelerle benzer özellik göstermektedirler. Üçüncü grup olan avlusuz sabunhaneler ise her bölgede yer almakla birlikte yapı elemanları ve cepheleri yine inşa edildikleri yerin mimarisine göre biçimlenmiştir.

Sabunhanelerde karşılaşılan ortak özellikler daha çok birinci katlarda görülmektedir. Sabunu dökme, kesme, damgalama, kurutma ve paketleme işlemlerinin yürütüldüğü bu katlar, herhangi bir duvarla bölünmeyen geniş açıklıklı alanlardan ibarettir. Zeminlerde boyu imalathaneye göre değişen ve yöreye göre farklı isimlendirilen sabun kalıpları mevcuttur. Sabunların elverişli bir ortamda kurummasını sağlamak için gerekli hava sirkülasyonunun oluşturulmasına dikkat edilmiştir. Bunun yanında birinci

73 Çınar Atay, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e İzmir Planları* (Ankara: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, 1998), 20, 36.

katlarda geniş açıklıklı alanları örten ahşap çatı konstrüksiyonunun içten açık bırakılması diğer bir önemli unsurdur.

Sonuç

19. yüzyıldan itibaren sabun üretim merkezi olduğu anlaşılan adı geçen merkezlerde Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren sabunhaneler inşa edilerek imalata devam edilmiştir. Sabunhanelerde 1. Farklı birimlerle bir avlu içerisinde bulunan sabunhaneler, 2. İç avlulu sabunhaneler 3. Avlusuz sabunhaneler olmak üzere üç farklı ana tipoloji belirlenmiştir. 1. tipteki sabunhaneler de üç alt gruba ayrılmıştır. Diğer tiplerin ise herhangi bir alt grubu tespit edilmemiştir. Ele alınan Antakya Selahattin Ökten Sabunhanesi ise iç avlulu sabunhaneler tipindedir. Arşiv vesikaları, salnameler, ticaret yıllıkları ve çeşitli kaynaklardan öğrenildiği üzere sabun üretiminin merkezi konumunda olan yerleşimlerde veya çevresinde başka sabunhanelerin varlığından da söz edilmiştir. Ancak bunların bir kısmının yıkıldığı anlaşılacakla birlikte yapıların işlevinin değiştirilerek çeşitli adlarla anılmaya başlaması özellikle büyükşehir statüsünde olan merkezlerde tespiti güçleştirmektedir. Dolayısıyla eldeki verilerden başka sabunhane(ler) de olması ihtimal dâhilindedir. Bu sebeple ortaya konulan tipolojinin araştırma neticesinde tespit edilen mevcut sabunhanelere göre yapılmış bir denemeden ibaret olduğu dikkate alınmalıdır.

Kimya sanayisinin bir dalı olan sabunculuğun ve inşa edilmiş sabunhanelerin, pek çok Osmanlı arşiv vesikasında geçtiği ifade edilmiştir. Bu anlamda, Osmanlı'nın sanayileşme yolunda attığı adımlardan birinin de sabunculuk sektöründe olduğunu söylemek mümkündür. Ancak endüstri mirasından sayılan bu yapıların tekstil, demir, savunma, çini ve cam gibi sanayi kollarına ait binalara göre araştırmalarda daha az yer aldığı bir gerçektir. Günümüzde hızla gelişen fabrikalaşma, geleneksel metotlarla imalat yapan endüstri yapılarının terk edilerek harap olmasına veya yıkılmasına yol açmaktadır. Bu sebeple söz konusu binaların belgeleme ve koruma çalışmalarının yapılması önemlidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Adıyeke, Ayşe Nükhet. “XVIII. Yüzyılda İstanbul’un Zeytinyağı ve Sabun İhtiyacının Karşılınmasında Girit’in Rolü”. *XV. Türk Tarih Kongresi IV (11-15 Eylül 2006)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010, 1743-1753.
- Akın, Berrin. “19. Yüzyıl Uluslararası Deniz Ticaretinin Batı Anadolu Yerleşimlerine Sosyo Ekonomik ve Mekânsal Yansımaları “Ayvalık Örneği”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 5/12 (2015): 7-23.
- Akın, Berrin. “Bir Kentin Kimliği: Ayvalık Zeytinyağı ve Sabun Fabrikaları”. *IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı I*. İstanbul: Matsis Matbaa, 2015, 217-234.
- Aldoğan, Ayşen. “Anadolu Kültüründe-Sanatlarında Sembolik El Motifi”. *II. Battal Gazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu Tebliğler*. İstanbul: Kuşak Ofset, 1988, 26-34.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1889-90.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*., Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1891.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1893-94.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1896.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1909.
- Armağan, Abdüllatif. “XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Batı Anadolu’da Zeytincilik ve Bu Faaliyetin İstanbul’un İaşesindeki Yeri”. *XIV. Türk Tarih Kongresi II (9-13 Eylül 2002)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005, 960-982.
- Ashtor, Eliyahu ve Guidobaldo Cevidalli. “Levantine Alkali Ashes and European Industries”. *The Journal of European Economic History* 3 (1983): 475-522.
- Atay, Çınar. *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e İzmir Planları*. Ankara: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, 1998.
- Aydoğan, Hatice Aycan. “Türk Halk İnanış ve Uygulamalarında El Sembölü”. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019.
- Bosart, Louis William. “The Early History of the Soap Industry”. *Journal of the American Oil Chemists Society* 1/2 (1924): 76-80.
- Bozgeyik, Özge ve Neslihan Dalkılıç. “Traditional Soap Workshops in Nizip (Gaziantep), South-Eastern Turkey”. *Industrial Archaeology Review* 40 (2018): 1-14.
- Camuz, Derya, Başak İpekoğlu ve Hasan Böke. “Tarihi Osmanlı Sabunhaneleri: Antakya Kuseyri Sabunhanesi’nin Koruma Sorunları”. *Kargir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri VII Bildiri Kitabı*. İstanbul: Şan Ofset Matbaacılık, 2015, 10-26.
- Camuz, Derya. “Conservation of Kuseyri Soap Factory As an Industrial Heritage in Antakya”. Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 2016.
- Cevad, Ali. *Memalik-i Osmaniye’nin Tarih ve Coğrafya Lügatı*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1313.
- Cohen, Amnon. *Economic Life in Ottoman Jerusalem*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- Cuinet, Vital. *La Turquie D'asia Geographie Administrative Statistique Descriptive et Raisonnee de L'asie Mineure*. Vol. 2. Paris: Ernest Leroux, 1894.
- Çiftiyürek, Müge. "Türkiye'de Sabunhaneler". Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2021.
- Çiftiyürek, Müge. "Tarihi Antakya Sabunhanelerinde Geleneksel Sabun Üretim Süreci ve Bu Süreçte Kullanılan Teçhizatlar". *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 19/49 (2022): 474-490.
- Çiftiyürek, Müge. "Endüstri Mirasına İki Örnek: Gaziantep Kürkçü ve Elbeyli Sabunhaneleri". *Mimarlık ve Yaşam Dergisi* 7/2 (2022): 559-587.
- Eger, Alexander Asa. "(Re) Mapping Medieval Antioch: Urban Transformations from the Early Islamic to the Middle Byzantine Periods". *Dumbarton Oaks Papers* 67 (2013): 95-134.
- Gibbs, Frederick William. "The History of the Manufacture of Soap". *Annals of Science* 4/2 (1939): 169-190.
- Gökçe, Evren. "Edremit Körfezi'nde Küçük Bir İskele: Kemer-Edremit (Burhaniye) İskelesi". *Tarih ve Günce Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi* 1/2 (2018): 33-65.
- Grandin, Thierry. "La Savonnerie Traditionnelle a Alep". *Bulletin d'etudes Orientales* 36 (1984): 144-160.
- Issawi, Charles. *The Economic History of the Middle East 1800-1914*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1966.
- Karesi Vilayetine Mahsus Salname, H 1305/M 1887-1888.
- Konkol, Kristine ve Seth Rasmussen. "An Ancient Cleanser: Soap Production and Use in Antiquity". *Chemical Technology in Antiquity*. American Chemical Society: Oxford University Press, 2015, 245-266.
- Kyle, John. "Soap Manufacture". *The Chemist's Section of the Cotton Oil Press* 5/9 (1922): 28-31.
- Levey, Martin. "The Early History of Detergent Substances: A Chapter in Babylonian Chemistry". *Journal of Chemical Education* 31/10 (1954): 521-524.
- Levey, Martin. "Gypsum, Salt and Soda in Ancient Mesopotamian Chemical Technology". *The History of Science Society* 49 (1958): 336-341.
- L'indicateur Ottoman Annuaire Almanach du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature*. Constantinople: Cervati Freres & D. Fatzea, 1881.
- Martal, Abdullah. "XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında İzmir'in Sosyo-Ekonomik Yapısında Gerçekleşen Değişmeler". *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 1/3 (1993): 117-131.
- Nakib, Bülent. *Eski Antakya'dan Görünümler, Tarihsel Yapılar ve Eski Ünlü Yerler*. Antakya: Antakya Belediyesi Kültür Yayınları, 2012.
- Onat, Mithat. *Teorik ve Pratik Sabunculuk ve Yağ Tasfiye Usulleri*. İstanbul: Aydınlık Basımevi, 1936.
- Özkaya, Mücahit Taha, Mehmet Ulaş ve Ebru Çakır. *Zeytinyağı*. Ed. Fahrettin Göğüş, Mücahit Taha Özkaya ve Semih Ötleş. Ankara: Eflatun Yayınevi, 2009.
- Öztürk, Sait ve Gülden Sarıyıldız. "Antik Çağdan Günümüze Temizliğin Değişmeyen Sembolü: Sabun". *Tombak* 15 (1997): 42-54.
- Öztürk, Sait. "Osmanlı Devleti'nde Sabun Sanayii". *Türkler Ansiklopedisi*. 10. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 781-790.
- Pamuk, Şevket. *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Redford, Scott. *Antioch on the Orontes*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014.

- Routh, Hirak Behari, Kazal Rekha Bhowmik, Lawrence Charles Parish ve Joseph Witkowski. "Soaps: From the Phoenicians to the 20th Century-A Historical Review". *Clinics in Dermatology* 14/1 (1996): 3-6.
- Salname-i Vilayet-i Halep*, H 1284/M 1867-1868.
- Salname-i Vilayet-i Halep*, H 1306/M 1888-1889.
- Salname-i Vilayet-i Halep*, H 1310/M 1892-1893.
- Salname-i Vilayet-i Halep*, H 1320/M 1902-1903.
- Salname-i Vilayet-i Halep*, H 1324/M 1906-1907.
- Sarıyıldız, Gülden. "İstanbul Sabun Tahsisatı ve Bu Tahsisatta Sabuncu Esnafının Yükümlükleri". *Osmanlı Öncesi İle Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Esnaf ve Ekonomi Semineri Bildiriler* 2. İstanbul: Globus Dünya Basımevi, 2003, 363-373.
- Tayar, Mustafa. "Küllerin İnsanlığa Hediyesi: Sabun-I Sümerlilerden Günümüze Sabunun 5000 Yıllık Tarihi". *Dünya Gıda* 12 (2013): 65-66.
- Tunalıoğlu, Renan. "Türkiye Zeytinciliğindeki Gelişmeler ve Bu gelişmede Kahramanmaraş Zeytinciliğinin Yeri". *I. Kahramanmaraş Sempozyumu*. İstanbul: Maraşder-Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları, 2005, 1345-1353.
- Türkiye'de Sabun Sanayii*. Ankara: Türkiye Ticaret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği Matbaası, 1958.
- Usun, Çetin Furkan ve Yücel Dinç. "Sabun Üretimi Bakımından Kent Kimliği ve Sabunhanelerin Endüstriyel Miras Kapsamında Değerlendirilmesi: Antakya Örneği". *Coğrafya Dergisi* 40 (2020): 149-162.
- Weulersse, Jacques. "Antioche Essai de Geographie Urbaine". *Bulletin D'Etudes Orientales* 4 (1934): 27-79.
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Ali Emiri SABH. Abdülhamid I (AE. SABH. I.) 203/13573, 05 Safer 1199 [18 Aralık 1784].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO.) 230/17225, 19 Zilhicce 1310 [4 Temmuz 1893].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO.) 1132/84834, 01 Muharrem 1316 [22 Mayıs 1898].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Asafî Mühimme Defterleri (DVNSMHH. d.) 71/296, 29 Safer 1002 [24 Kasım 1593].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Belediye (C. BLD.) 51/2533, 15 Safer 1231 [16 Ocak 1816].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Belediye (C. BLD.) 151/7533, 07 Zilhicce 1251 [25 Mart 1836].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet İktisat (C. İKTS.) 42/2098, 29 Safer 1195 [24 Şubat 1781].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet İktisat (C. İKTS.) 10/459, H. 03 Şaban 1233 [8 Haziran 1818].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet İktisat (C. İKTS.) 25/1233, 27 Rebiülahir 1234 [23 Şubat 1819].

- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet İktisat (C. İKTS.) 30/1451, 29 Zilhicce 1255 [4 Mart 1840].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Maliye (C. ML.) 324/13346, 10 Rebiülevvel 1251 [6 Temmuz 1835].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dâhiliye İdare-i Umumiye Ekleri (DH. İ. UM. EK.) 17/27, 11 Ramazan 1334 [12 Temmuz 1916].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dâhiliye İdare-i Umumiye (DH. İ. UM.) 93/1, 19 Recep 1333 [2 Haziran 1915].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dâhiliye Mektubi Kalemi (DH. MKT.) 1608/95, 21 Recep 1306 [23 Mart 1889].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dâhiliye Mektubi Kalemi (DH. MKT.) 35/11, 13 Şevval 1310 [30 Nisan 1893].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye Mektubi Kalemi (DH. MKT.) 2610/22, 30 Muharrem 1324 [26 Mart 1906].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hatt-ı Hümayun (HAT.) 488/23974, 1254 [1839].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR. MKT.) 13/35, 07 Ramazan 1262 [29 Ağustos 1846].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Meclis-i Vala (MVL.) 339/54, 17 Rebiülahir 1270 [17 Ocak 1854].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Sadaret Mektubi Kalemi Deavi Evrakı (A. MKT. DV.) 175/62, 1277 [1860].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Sadaret Umum Vilayat Evrakı (A. MKT. UM.) 164/78, 29 Zilhicce 1270 [22 Eylül 1854].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Şura-yı Devlet (ŞD.) 1196/22, 04 Zilkade 1310 [20 Mayıs 1893].
- “The Excavation of Antioch on the orontes 1932-1939”. Erişim 13 Ekim 2020. <http://vrc.princeton.edu/researchphotographs/s/antioch>



Karagöz Oyunlarından *Kanlı Kavak*'ta Ağaç Motifi ve Ağaçla İlişkili Unsurlar

The Tree Motif in the Karagöz-Hacivat Play *Kanlı Kavak* [The Bloody Poplar] and Aspects Concerning the Tree

Nergiz Demir Solak* , Yunus Berkli** 

Öz

Türk kültür ve inanışlarında ağaç motifi, hükümdarlığın, doğurganlığın, güç ve iktidarın sembolü olarak yer almaktadır. Ata ruhlarının makamı olduğuna inanılan ağacın aile ve soy ile benzerlik kurularak kök ve gövdesinin büyükleri, dal ve yapraklarının ise gençleri temsil ettiğine inanılır. *Oğuz Kağan Destanı* ve *Uygurların Türeyiş Destanı*'nda ağaç, önemli bir rol oynarken Şaman inanışında gökyüzüne ulaşmak için bir merdiven gibi tasavvur edilmiştir. Hayat Ağacı, ağaçlarla ilgili inanışlar ve kutsal sayılan ağaç türleri gibi hususlar, Türklerde ağaç kültürünün oldukça köklü ve derin manalar taşıdığını göstermektedir.

Bu çalışmada *Kanlı Kavak* adlı *Karagöz* oyunu, Türklerin ağaç kültü inanışları bağlamında ele alınmıştır. Öncelikle *Kanlı Kavak* oyununun *Karagöz* oyunları içerisindeki yeri ve önemine değinilmiş, ardından Türk kültür ve mitolojisindeki ağaç kültüründen yola çıkılarak *Kanlı Kavak* oyununda başat unsur olarak öne çıkan ağaç figürü değerlendirilmiştir. Bununla birlikte oyunda kavak, cin, yılan, çeşme, balta gibi ağaçla ilişkili unsurlar üzerinde durularak oyuna kaynaklık eden halk inanışları ve mitolojik arka plan çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Karagöz, *Kanlı Kavak*, Ağaç, Doğaüstü Varlıklar, Yılan

Abstract

Turks associate the tree motif with the symbols of sovereignty, fertility, authority, and power. The roots and trunk of the tree motif are accepted as the place of ancestral spirits and symbolize the family elders, whereas the limbs and leaves symbolize the youth, thus being analogous to family and ancestry. While shamans consider the tree to be a ladder for reaching the sky, trees are also seen to play a crucial role in the legend of Oghuz Khagan and of the Uyghur's *Türeyiş Destanı* [Turkic Creation Myth]. Such issues as the Tree of Life, beliefs concerning the tree, and what kinds of the tree were considered sacred indicate that a tree-centered cult had been quite established and had deep meanings among Turks. This study will address the Karagöz-Hacivat [Punch and Judy-type] shadow play titled *Kanlı Kavak* [The Bloody Poplar] in terms of Turks' tree cultic beliefs. The study addresses within its scope the place and importance the play *The Bloody Poplar* has in Karagöz-Hacivat plays and will attempt to analyze the tree motif that is confronted as a principal element in *Kanlı Kavak* based on the tree cult in Turkish culture and mythology. Afterwards, the study will attempt to scrutinize the

* **Sorumlu Yazar:** Nergiz Demir Solak (Arş. Gör.), Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye. E-posta: nergiz.demir@atauni.edu.tr ORCID: 0000-0003-3605-5313

** Yunus Berkli (Prof. Dr.), Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye. E-posta: yberkli@atauni.edu.tr ORCID: 0000-0003-3650-3681

Atf: Demir Solak, Nergiz, Berkli, Yunus. "Karagöz Oyunlarından Kanlı Kavak'ta Ağaç Motifi ve Ağaçla İlişkili Unsurlar." *Art-Sanat*, 19(2023): 169–195. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1089700>



folk beliefs and mythological background that are the source of the play by highlighting the play's tree-related elements such as the poplar, djinn, the snake, the fountain, and the axe.

Keywords

Karagöz-Hacivat, *Kanlı Kavak*, tree, demon, snake

Extended Summary

Karagöz-Hacivat plays are a Punch-and-Judy-type of folkloric shadow theatre that takes its subjects from the socio-economic conditions of its time. At the same time, Karagöz-Hacivat's plays also involve archaic thoughts, belief systems, and myths, as well as many folkloric materials that have been maintained whether consciously or unconsciously in daily social life.

Kanlı Kavak [The Bloody Poplar] is a reflection of three different cults, that occur in almost every mythology, culture, and tradition regarding the Turkish Karagöz-Hacivat shadow theatre. Contrary to the tree beliefs that are generally accustomed to being evaluated as symbols of the enormous and the sublime, the plot development in *Kanlı Kavak* mentions negative aspects of the tree such as being cruel and cursed, which is one of the ways that make the play interesting. On the other hand, the processing of the plot that develops around the tree, the house, the fountain (water), the snake and the djinn, which is one of the symbols of supernatural beings, can be considered as elements related to the tree. The play, which carries the traces of social life in the center of belief to the curtain of Karagöz, also comes to the fore with its richness of mythological elements.

Researchers seem to agree that *Kanlı Kavak* occurs among the *kar-i kadim* [unfathomable eternal] plays. When looking at the main characters in *Kanlı Kavak*, are seen to be Hacivat, Karagöz, Karagöz's wife, Âşık Hasan, Âşık Hasan's son Muslu, the Djinn, the first Albanian, and the second Albanian.

The tree appears with various functions and meanings in many mythologies and cultures and takes place in Karagöz-Hacivat plays as the projection of social life. From this perspective, the tree in Turkish shadow theatre is seen to be used in three different ways in terms of content and visuals: as showpieces, as dividers, and as a decorative element (i.e., the use of wood).

Tree-related beliefs vary widely. One of the stages in becoming a shaman, who uses the limbs of the tree as a symbolic ladder reaching to the sky, involves planting a tree, to which the shaman believes they are attached. The beech tree is one of the trees shamans consider to be sacred; they believe the beech tree descended from the sky with the gods Ülgen and Umay. The tree is also seen to play a crucial role in the legend of the descent from the tree in the legend of Oghuz Khan and the Uyghurs' *Türeyiş Destanı* [Turkic creation myth]. Such issues as the Tree of Life, beliefs con-

cerning the tree, and the kinds of trees that are considered sacred show Turks to have quite established cultic beliefs with deep meanings regarding trees.

The poplar tree can also be said to be a sacred tree that is respected both in the Anatolian area as well as in other geographies of the Turkish world, with various beliefs having been developed about it. The poplar tree has attracted the interest of people due to its height, durability, and longevity.

Poplars can be an image, symbol, or carrier for some other thing. According to one fairy tale, when people wanted to kill Sultan's son, they cut down the poplar once the son was seen to have turned into one. While this type of transformation exemplifies the human-plant metamorphosis, it also concerns the need to harm an unwanted being when they are in its transformed state to get rid of it. Karagöz's cutting of the poplar in *Kanlı Kavak* is indicative of the end of the djinn's physical appearance with the tree as the carrier of the djinn's soul more than the end of the tree.

Another universal element that occurs in world mythologies similar to the tree is supernatural powers. The most well-known of these are the beings called 'djinn'. Following the belief that the spirits find their place in the tree, there is a djinn that settles in the poplar tree in the play.

In the first section of the study, the place of the tree, which is considered sacred in almost all cultures, in Turkish culture, the importance of the poplar tree, the elements with mythological meanings such as the djinn, the snake, the fountain (water) that are mentioned with the tree have been discussed. The second section of the study will analyze the Karagöz-Hacivat play *Kanlı Kavak* based on these materials.

In the play, Hacivat warns Karagöz about the bloody poplar, which is known to be an uncanny tree. Karagöz pays no attention to this and attempts to cut down the tree. However, he gets punished by being struck by the djinns who inhabit the tree. At the end of the play, Karagöz, having turned back into his old self, cuts down the poplar tree and takes the wood to his house.

Trees are considered to be symbols of the pillars of the universe and are often considered sacred through their association with the Tree of Life. In order not to harm trees, approaching them has at times and in places been prohibited. Protecting and respecting trees at the same time is a manifestation of the belief that the spirits who inhabit the tree should not be disturbed. In *Kanlı Kavak*, fear and divinity are seen to be intertwined, as the bloody poplar becomes famous for its cruelty, evil, and hurt that it causes people.

One of the most common themes in mythology is transfiguration, which has been confirmed through examples of transformations among the forms of God, humans,

animals and plants. These transformations are knitted with various cause-effect relationships and are generally associated with trees. Starting from this point of view, the bloody poplar (a tree) that identifies itself as a fairy exemplifies the human-plant metamorphosis because of having a human and human-like speech. The following sections show how meowing like a cat and taking the shape of a snake may also be interpreted a plant-to-animal transformation.

In *Kanlı Kavak*, the mythical origins of superstitions appear in the sense of the divinity attributed to the tree. The cutting and destruction of the poplar tree might be read as the invalidation of certain values. Although the issue of considering the tree to be a djinn and haunted, which comes from the old Turkish beliefs, is not in harmony with Islamic beliefs, it is in line with folkloric belief. This situation as explained above can be said to stem from the tree being associated with the belief in the Tree of Life and to be considered sacred through the deep meaning attributed to the tree. The tree is also protected in this way. These issues that occur within folkloric beliefs, emotions, and thoughts, unsurprisingly find a place for themselves in shadow theatre, which is also nurtured by folkloric life. However, Karagöz as a realist and an ordinary man gradually displays a realistic attitude by going over these approaches, and this can be considered an extension of mythological and old religious beliefs.

Another situation that is detected in the play involves Karagöz being punished twice, once by the djinn and once by the Albanians. While the first draw attention in terms of being a supernatural form of punishment (djinn strike) arising from folkloric beliefs, the second form of punishment can be considered a result of a legal requirement based on a concrete reason such as cutting down a tree that belongs to the public. While Albanian forest rangers are walking Karagöz around the people with a rope tied around his neck in the play, they also make a statement (this is the state of the one who has cut down a living tree) stating that it is a crime to cut down a tree, which is a living being.

The tree and the elements related to the tree in *Kanlı Kavak* are similar to tree-related thoughts and tree-based beliefs that exist in Turkish culture and mythology. In this sense, some beliefs within the memory of the people are also seen to have found a place for themselves in the shadow theatre.

Giriş

Karagöz, konularını döneminin sosyo-ekonomik koşullarından alan Türk gölge tiyatrosudur. Refik Ahmet Sevengil'e göre "Bu piyeslerde Osmanlı devrindeki sosyal hayatın gerçekçi bir bakış ve yerel renklerle çizilmiş yansımaları yaşar. (...) Konuları halk arasındaki batıl inançlar, mahalle rezaletleri, ahlâk, örf ve adet komedileri ve sosyal hayata dair hicivlerden oluşur."¹ Bu açıdan *Karagöz* toplumun günlük yaşamı içerisinde bilinçli veyahut bilinçsiz bir şekilde sürmekte olan arkaik düşünceleri, inanç sistemlerini, mitleri ve daha birçok folklorik malzemeyi bünyesinde barındırmaktadır.

Kanlı Kavak, neredeyse her mitoloji, kültür ve gelenekte yeri olan ağaç kültürünün Türk gölge tiyatrosu *Karagöz*'e yansımalarıdır. Genellikle ulu ve kutsalın sembollerinden biri olarak görmeye alışık olduğumuz ağaç inanışlarının aksine, konunun zalim ve lanetli gibi olumsuz özelliklerle anılan *Kanlı Kavak* etrafında gelişmesi oyunu ilginç kılan yönlerden biridir. Diğer yandan ağaç etrafında gelişen olay örgüsünün işlenişinde ağaçla ilişkili unsurlar olarak değerlendirebileceğimiz ev, çeşme (su), yılan ve doğaüstü varlıklardan biri olan cin yer almaktadır. Sosyal hayatın izlerini inanç merkezinde *Karagöz* perdesine taşıyan oyun, mitolojik unsurların zenginliğiyle de öne çıkmaktadır.²

Karagöz oyunları; mukaddime (giriş), muhavere (söyleşme), fasıl (asıl oyun) ve hitam (bitiş) olmak üzere dört bölümden oluşur. Muhavere ve Fasıl arasında genellikle bir bağlantı söz konusu olmayıp oyunun esas konusunu oluşturan kısmı fasıl bölümüdür. *Kanlı Kavak*'ta da bu durum geçerli olmakla birlikte *Karagöz* ve Hacivat arasında geçen bazı ifadeler³ oyunun konusuna bir gönderme olarak yorumlanabilir.

Karagöz oyunları çoğunlukla "kar-i kadim" (eski zaman işi, klasik) oyunlar ve "nev-icad" (yeni uydurulmuş, modern) oyunlar olmak üzere iki grupta incelenir.⁴ Kar-i kadim oyunların 16 ve 17. yüzyıllardaki toplumun gündeminde yer alan konuları ele aldığı aynı zamanda oyunların yazıya geçirildiği tarihler olan 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarının yaşam biçimlerini de yansıttığı söylenebilir.⁵ Yapılan çalışmalara bakıldığında araştırmacıların *Kanlı Kavak*'ın "kar-i kadim" oyunlar arasında sayılmasında fikir birliği içinde oldukları görülmektedir.⁶

1 Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi* (İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015), 73.

2 Nihangül Daştan, "'Bahçe' Adlı Karagöz Oyununda Son Dönem Osmanlı Sosyal Hayatından Yansımalar", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 46 (2011), 155.

3 "Hacivat: Yazı çıkarabilir misiniz?"

Karagöz: Yazı çıkarması bir şey mi? Gel, götün varsa kışı çıkar. Evde ne odun, ne kömür, kesede bir paralar Hak getire!" ifadelerinden *Karagöz*'ün kış için yeterli yakacağa sahip olmadığını söyleyerek oyunun sonunda da ağacı kesip evine odun olarak götürmesi muhavere bölümünde fasıla yapılan bir atf olarak kabul edilebilir. Cevdet Kudret, *Karagöz* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 2: 534.

4 Cevdet Kudret, *Karagöz* (İstanbul: YKY, 2013), 1: 18; Ünver Oral, *Dünden Bugüne Karagöz Oyunları* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2014), 25.

5 Dilaver Düzgün, "Türk Gölge Oyunu Karagözde İstanbul Hayatı". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 43 (2010), 28.

6 Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz* (İstanbul: MEB Basımevi, 1961), 99. Saim Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu Karagöz* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2004), 89-90, 96; Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), 322.

Türk gölge tiyatrosu üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Georg Jacob, *Karagöz* oyunlarını konularına göre tasnif etmiştir. Bu tasnife göre oyunlar, dört bölüme ayrılmıştır. (A) Karagöz'ün bir iş tutması; (B) Karagöz'ün yasak edilen yerlere girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması; (C) Bağımsız bir dolantıda Karagöz'ün kendini güldürücü veya çapraşık bir durumda bulması; (Ç) Söylencelerden, halk öykülerinden ödünç alınan konulardan yararlanarak yapılan uygulamalar. *Kanlı Kavak*, bu sınıflandırmada Karagöz'ün yasak edilen yerlere girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması (B) ile efsanelerden, halk hikâyelerinden, edebî eserlerden alınan konuların Karagöz'e uyarlanması (Ç) başlığı altında kendine yer bulmaktadır.⁷ Ayrıca halk anlatılarından yapılan uyarlamalar da kendi içinde a. Halk hikâyelerine dayandırılan oyunlar, b. Kitabi, mensur, realist İstanbul halk hikâyelerine dayandırılan oyunlar, c. Romanlara dayandırılan oyunlar, ç. Tiyatro eserlerine dayandırılan oyunlar, d. Doğu edebiyatına ve kültürlerine dayandırılan oyunlar olarak sınıflandırılmıştır. Bu gruplamada ise *Kanlı Kavak*, anılan son madde içerisinde değerlendirilmektedir.⁸ Doğu edebiyatının önemli eserlerinden *Binbir Gece Masalları*'nda geçen "Jollanar ve Oğlu Bedr Besim" adlı hikâye ile oyun arasında "tılsımlı değişimler" bakımından benzerlik olduğu düşünülmektedir.⁹

Sabri Esat Siyavuşgil, oyunları, entrikalarının karmaşık ya da basit oluşuna göre gruplandırarak *Kanlı Kavak*'ı "ters evlenme tipi" başlığı içerisinde değerlendirir. Buna göre, olayların gelişimi ve aksiyon bir bütünlük arz eder. Karagöz veya Hacivat veyahut her ikisi birden güç durumda kalır ve sonunda entrikanın çözülmesiyle rahata ererler. Doğaüstü hadiselerle yer verilmesi de yine bu tip oyunların özellikleri arasındadır. Bu oyunların konularını ise daha çok batıl inanışların eleştirisinin esprili bir dille yapılması oluşturur.¹⁰ Karagöz oyunlarında genel itibariyle çapraşık entrikalara ve girift olaylara fazla yer verilmese de *Kanlı Kavak*'ta "seyircileri az çok merak içinde bırakan bir entrika düğümlerini ve çözülür."¹¹

Karagöz'de kişilerin tasnifi üzerine fikir üreten araştırmacılara göre Karagöz ile Hacivat genellikle eksen/asal kişiler olarak tespit edilmesine karşın diğer kişilerin sınıflandırılmasında bir görüş birliği söz konusu değildir. Nitekim And'a göre tam bir tasnif hiçbir zaman söz konusu olamaz. Ancak değişik amaçlara göre farklı sınıflamalar yapılabilir.¹² *Kanlı Kavak* oyununda yer alan kişilerin Hacivat, Karagöz, Karagöz'ün karısı (içerden sesi gelir), Âşık Hasan, Âşık Hasan'ın oğlu Muslu, Cin, I. Arnavut ve II. Arnavut'tan oluştuğu görülmektedir. And'a göre, Karagöz ve Hacivat oyunda eksen kişilerken Karagöz'ün karısı, kadınlar kategorisinde yer alır. Cin-

7 And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 319.

8 Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, 80-85.

9 And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 326.

10 Siyavuşgil, *Karagöz*, 112-113.

11 Siyavuşgil, *Karagöz*, 101.

12 And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 296.

leri olağanüstü kişiler; Arnavutları Anadolu dışından gelenler; Âşık Hasan ile oğlu Muslu'yu ise geçici, ikincil kişiler ve çocuklar kategorisinde değerlendirmek mümkündür.¹³ Siyavuşgil'e göre ise, *Kanlı Kavak*'ta Âşık Hasan ve oğlu Muslu figüran bir tiptir. Yazar, Arnavut tipini de "İmparatorluk tipleri" başlığı altında değerlendirir.¹⁴



G. 1: *Kanlı Kavak* oyununun perde önü (And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*)

Pek çok mitoloji ve kültürde çeşitli işlev ve anlamlarıyla karşımıza çıkan ağaç, halkın yaşantısının izdüşümü olan Karagöz perdesinde de kendine yer bulmuştur. Bu yönüyle bakıldığında Türk gölge tiyatrosu *Karagöz*'de "ağaç"ın içerik bakımından ve görsel açıdan üç farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bunlar, "göstermeliklerde", "fasıl bölümünde" ve "ağacın dekoratif bir unsur olarak" kullanılması şeklinde sıralanabilir.

And, göstermeliklerin görevini "henüz oyunu seyretmeye hazırlanmamış seyirciyi oyunun gerçeğine hazırlamak, onu oyunun yanılısına havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmak"¹⁵ şeklinde ifade etmektedir. Göstermeliklerin Türk tezyinî sanatları açısından da büyük önem taşıdığına işaret eden Siyavuşgil, onların fasıl bölümüyle bir alakalarının olmadığını yalnızca birer süs mahiyetinde olduğunu belirtmektedir.¹⁶

And, Türk gölge tiyatrosunda yer alan göstermeliklerle Asya gölge oyunlarında yer alan tasvirleri karşılaştırarak aralarında bir ilişki kurulabileceğinden söz eder.

13 And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 296-297, 314-315.

14 Siyavuşgil, *Karagöz*, 142-143, 178, 181.

15 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985), 311.

16 Siyavuşgil, *Karagöz*, 122.

Bunlardan ilki Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunan ‘‘Saray Bahçesi’’ adlı göstermeliktir. Burada yer alan selvi ağacı, aslan, geyik, kuş ve kapı figürlerinin Cava ve Bali’de gunungan¹⁷ denilen ağaçla benzerliği söz konusudur. Diğer bir göstermelik ise Vak-Vak ağacıdır. And, Vak-Vak ağacının *Binbir Gece Masalları*’ndaki ‘‘Bulukiye’nin Serüvenleri’’ ve ‘‘Basralı Cevahirci Hasan’’ masallarına bir anıştırma yaptığını da ifade etmektedir (G.2, G.3). Yemişleri insan başına benzeyen ve yere düşünce ‘vak vak’ diye ses çıkaran bu ağacın, Asya ülkelerinin oyunlarında yer alan hayat ağaçları ile bazı ortaklıklar gösterdiği muhtemeldir (G.4, G.5).¹⁸



G. 2: (Solda) Vak Vak Ağacı (Murat Hutten Koleksiyonu) (*Karagözüm İki Gözüm - Karagöz My Dear*, 228)

G. 3: (Soldan ikinci) Hz. Hızır ve İskender’i Vak Vak Ağacı’nın yanında gösteren Osmanlı minyatürü (Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 180)

G. 4: (Soldan üçüncü) Malezya Göstermeliği (Pohon Beringin) (Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 116)

G. 5: (Sağda) Cava göstermeliği (gunungan ya da kayon) Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 117)

Kanlı Kavak oyununun fasıl bölümünde oyunun konusunu oluşturan kavak ağacı, *Karagöz*’de yer alan ağaç motifine verebileceğimiz bir diğer örnektir. Oyunda ağacın merkezi bir rol üstlendiği görülmektedir. Kaynağını nereden alırsa alsın konu ve olayları kendi estetik perspektifinden sunan *Karagöz*’de, ağaç figürü, yadırganmayacak bir unsur olup Türk mitolojisindeki tabiat kültleriyle benzeşmektedir.

17 Metin And, Ulbrich’ten alıntıylaarak gunungan adlı ağaca ilişkin şu bilgileri verir: ‘‘Gunungan yaşamı bütün görüntüleri ile canlandırır. Yukarısı bir yaşam ağacının dallarıdır, alt kesiminde yarı kapalı kapının iki kanadında adları Tjinkara Bala ve Bala Upata olan iki dev vardır. Yaşam ağacının kökleri yaşamı, Tanrı’yı simgeler, bu kapının arkasındadır. Bunların açlık ve seksi canlandığı sanılmaktadır. Genel olarak bu insanın ancak bedensel gereksinimlerini karşıladıktan sonra Tanrıyı görebileceğini simgeler. Görünür olan boş şeylerdir, bunlar da yaşama ağacının dallarındaki maymunlar ve kuşlarla simgelenir. İki yılın ve iki büyük hayvanın dövüşmesi iktidar ve güç denetlenmezse barışı tehlikeye sokacağını simgeler. And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 116.

18 And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 118.



G. 6: (Solda) Selvili köşk (göstermelik) (Kudret, *Karagöz*, 1: V)



G. 7: (Sağda) Çeşme (göstermelik) (Kudret, *Karagöz*, 1: IV)

Son olarak *Karagöz* oyunlarında ağacın mekânın bir parçası ya da dekoratif bir unsur olarak geçtiği görülmektedir. Örneğin *Bahçe* oyununda otlar ve çiçeklerden oluşan yeşillik bir mekân bulunurken, *Orman* oyununda ağaçlıklı kuytu bir yer vardır. *Leyla ile Mecnun* oyununda da gül ağacı kullanılmıştır.

Bu çalışma kapsamında Türk kültür ve mitolojisindeki ağaç kültüründen yola çıkılarak *Kanlı Kavak* oyununda başat unsur olarak öne çıkan ağaç figürü değerlendirilmiştir. Oyunda kavak, cin, yılan, çeşme (su), balta gibi ağaçla ilişkili unsurlar üzerinde de durularak oyuna kaynaklık eden halk inanışları ve mitolojik arka plan çözümlenmeye çalışılmıştır. Eserdeki ağaç motifinin daha iyi anlaşılması amacıyla bundan sonraki bölümde Türk kültüründe yer alan ağaçla ilgili inanışlar üzerinde durulmuştur.

1. Türk Kültüründe Ağaçla İlgili İnanışlar

Metin And'a göre "birçok mitologyada ağaç kozmogoniyle ilgilidir"¹⁹, diğer bir deyişle evrenin kökenine dair yapılan araştırmaların temelinde yer alan unsurlardan biri de ağaç ve ağaca ait düşünce dünyasıdır. Türk düşüncesinde ağaç, "axis mundi" (yerin ekseni) ve yaşam kaynağı olmak üzere iki ayrı rol üstlenmiştir.²⁰ Güney Sibiryaya Türklerinin mitolojisinde ise kutsal ağaç, dünyanın ekseni olarak sözü edilen inanışla benzeşmekte olup ağacın tepesinde kuş, köklerinde ise yılanlar bulunmaktadır.²¹ Pertev Naili Boratav'a göre " 'Hayat ağacı' ve 'Kozmik ağaç' ile ilgili pagan Türk halklarının mitolojisinde yer bulan birçok inanış, Müslümanlaşmış Türklerin geleneğinde de canlı kalarak belli bir ağaç kültürünün ilk izlenimini oluş-

19 Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası* (İstanbul: YKY, 2018), 37.

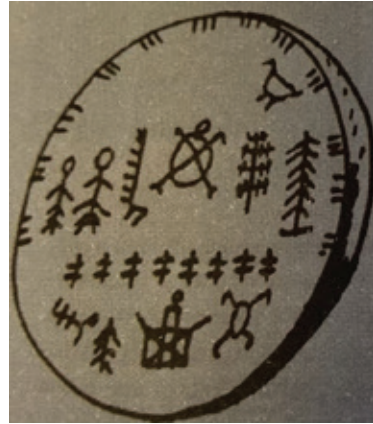
20 Jean-Paul Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, çev. Musa Yaşar Sağlam (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2017), 25.

21 Andrey Markoviç Sagalayev, *Ural-Altay Mitolojisinde Arketipler ve Semboller*, çev. Ali Toraman (İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2017), 120.

turur. Böylece görünürde Anadolu'nun Türkler öncesi halklarının özgün dinlerinde kalan öğeler birleşmiştir.”²²

Türk inanç sisteminde ağaç, “bu dünya ile öteki dünyanın, yeraltıyla yeryüzünün (ve gökyüzünün), insanla Tanrı'nın irtibatını sağlayan bir varlıktır.”²³ Buradan hareketle ağacın kökleri yeraltını, gövdesi yeryüzünü ve göğe doğru uzanmış dalları gökyüzünü sembolize ederek üç bölümlü evren tasavvurunun bir formunu yansıttığını söylemek mümkündür.

Hayat ağacı, tarih boyunca çeşitli mit, inanç ve kültürlerde yer edinmiş evrensel bir değerdir. Her kültür hayat ağacını kendi tarihi ve mitolojik kaynaklarına uyarlayarak ona anlamlar yüklemiştir. Yaşam ağacı, kozmik ağaç, bilgi ağacı, dünya ağacı, kutsal ağaç gibi farklı adlandırmalar yapılsa da birçok kültürde bu ağacın en temel özelliği “ebedi canlılık” olarak görülmektedir.²⁴ Bu özellik aynı zamanda ağaca kutsiyet atfedilmesindeki en önemli sebeplerden biridir. Bir rivayete göre, *Tevrat*, *İncil* ve *Kur'an*'da geçen cennetteki dört ırmak kaynağını hayat ağacından almaktadır. Hayat ağacının evrenin merkezinde yer aldığına inanılmaktadır.²⁵



G. 8: (solda) Sivas Gök Medrese taç kapısındaki hayat ağacı (Üçer, *Türk Kültür ve Sanatında Hayat Ağacı*, 36)

G. 9: (sağda) Şaman davulunda yer alan hayat ağacı motifi (Üçer, *Türk Kültür ve Sanatında Hayat Ağacı*, 12)

Mit ve inanç sistemlerine göre kutsal sayılan ağaçlarda hayat ağacının özelliklerinin tezahür ettiğine inanılmaktadır. Bunlar İslam dininde Tuba ve Sidre ağacı; Türklerde kayın, çam, kavak, ardıç, çınar, sedir, servi, meşe, dut, söğüt, elma ve vak vak

22 Pertev Naili Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi* (İstanbul: Bilgesu Yayıncılık, 2016), 30.

23 Pervin Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2017), 465.

24 Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 185.

25 Bahaddin Ögel, *Türk Mitolojisi*. (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014), 1: 96.

ağacıdır. Türk kültüründe yeni yurt kurulurken ağaç dikme geleneği de önemlidir. Ön Türklerden beri süregelen bu gelenek Selçuklu ve Osmanlı Devletleri'nde de devam ettirilmiştir.²⁶ Geyikli Baba'nın diktiği kavak ağacı ve Osman Bey'in rüyasında görüldüğü çınar ağacına ait menkıbeler bu anlayışın bir yansımasıdır.²⁷

Ağaçla ilgili inanışlar oldukça çeşitlilik göstermektedir. Örneğin şamanlar için ağaç, göğe ulaşmayı sağlayan bir merdiven gibidir. Kişinin, şaman olma aşamalarından biri de kendisine bağlı olduğuna inanılan bir ağaç dikmesidir.²⁸ Şamanların kutsal kabul ettiği ağaçlar arasında Tanrı Ülgen ve Umay ile birlikte gökten indiğine inanılan kayın ağacı yer alır.²⁹ *Oğuz Kağan Destanı*'nda ağaçtan türeme efsanesi ve *Uygurların türeyiş efsanelerinde* ağacın önemli bir rol oynadığı kaynaklarda geçmektedir.³⁰ Hayat ağacı, ağaçlarla ilgili inanışlar ve kutsal sayılan ağaç türleri gibi hususlar, Türklerde ağaç kültürünün oldukça köklü ve derin manalar taşıdığını göstermektedir.

Ağaç kültürünün Türklerin kabul ettiği tüm dinlerde kendine yer bulduğunu söyleyebiliriz. Göktürkler, Budist Uygurlar, Tabgaçlar ve Müslüman Osmanlılar ağacı, hükümdarlık simgesi ve ata ruhlarının makamı olarak kabul etmişlerdir.³¹ İslamiyet öncesi dönemde yaşamış Türk halklarının mitolojisinde yer alan ağaca dair birçok inanış İslamiyet sonrasında form değiştirerek de olsa varlığını sürdürmüştür.³² Anadolu'da evin önünde bulunan ağaçlar evdekilerin kaderini paylaşarak âdeta ailenin fertlerinden biri olur. Ayrıca bu ağaçlar hem evin süsü³³ hem de bolluk, bereket, iyilik ve güzellik kaynağıdır.³⁴ Ağaç ve aile/soy arasındaki ilişki de çoğunlukla bununla ilgilidir. "Yeni nesiller köklü ve kaba ağacın dalları ve yaprakları gibi"³⁵ görülerek ağacın canlı kalması, aile ve soyun devamının simgesi olarak yorumlanmıştır. Yeni doğan çocuklar için ağaç dikilmesi de ağaç ve çocuk ilişkisini gösteren uygulamalardan biridir.³⁶ Türk

26 Yunus Berkli, *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri -Avrupa ve İslam Sanatına Etkileri-* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2011), 42.

27 Geyikli Baba, Orhan Bey zamanında Hoy'dan (Azerbaycan) Anadolu'ya gelen bir dervıştır. Bir rivayete göre "Bir gün sırtında bir çınar (veya kavak) fidanı ile Orhan Gazi'nin ikametgâhının önüne gelmiş ve uzun ömrü temsil eden bu fidanı bahçeye dikerek uzaklaşıp gitmiştir. Bu menkıbeyi nakleden kaynaklar, Geyikli Baba'nın bununla Osmanlı Devleti'nin kutsiyetine ve uzun ömürlü olacağına işaret etmek istediğini belirtirler." Bk. Ahmet Yaşar Ocak, "Geyikli Baba", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 14 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 46. Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey, rüyasında Şeyh Edebalı'nın koynundan bir ayın doğup kendi koynuna girdiğini ve göbeğinden çıkan bir ağacın bütün dünyayı kapladığını görmüştür. Osman Bey rüyasını anlattığında ise bu rüya padişahlık ve hükümdarlık alameti olarak yorumlanmıştır. Erhan Afyoncu, "Osman Gazi'nin Rüyası" *Sabah*, 08 Aralık 2019, erişim 19 Kasım 2022, <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/erhan-afyoncu/2019/12/08/osman-gazinin-ruyasi>; Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 234.

28 Yaşar, Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2017), 177.

29 Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 175.

30 Ayrıntılı bilgi için bk. Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 172-175; Ögel, *Türk Mitolojisi*, 1: 83-105, Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2015), 65.

31 Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 177.

32 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 30.

33 Bahaddin Ögel, *Türk Mitolojisi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014), 2: 596.

34 Metin Ergun, "Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikâyelerindeki Yansımaları," *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten* 46 (1998), 73.

35 Ögel, *Türk Mitolojisi*, 2: 597.

36 Yunus Berkli, *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri -Avrupa ve İslam Sanatına Etkileri-*, 42.

yaşayışı ve inancında ağacın, hayatın içinde, hayatla ve insanla bütünleşik olduğunu gösteren inanışlardan dolayı kesilmesi de hoş karşılanmaz. Diğer yandan mezarlara ve mezarlıklara ağaç dikme çok eski bir Türk geleneğidir.³⁷ Ağaç ile ölüm inanışları arasında da bağlantı kurularak ulu ağaçlar, göğe yükselen dalları ile ölüleri öte dünyaya ulaştırmaya yardımcı bir vasıta gibi görülmüştür. Bu açıdan kozmik anlamlarla dolu olan ağaç inanışlarının bir yansıması olarak hem ölümler hem de diriler için ağaç dikildiğini görmekteyiz.

Boratav, “Tek başına duran ‘Ulu ağaç’ın sahibine güç ve refah getiren kutsal bir varlık olarak görüldüğünü belirtir. Ayrıca bu ağaç iyi ve kötü cinlerin toplanma yeri olma özelliğine sahiptir.”³⁸ Ulu ağacın Orta Asya’da farklı şekilleri karşımıza çıkmaktadır. Bunlar, *yalnız ağaç*, *kurumuş ağaç* ve *yaşlı ağaç* gibi adlarla anılır.³⁹ Çalışma konumuz açısından bakılacak olursa bir *Karagöz* metni olan *Kanlı Kavak* oyununda yer alan kavak ağacı da mitolojik anlamlarla dolu olan bir yalnız/ulu ağaçtır. “Kavak ağacı doğaüstü güçlere ve insanı yolundan saptırma ve onu dönüştürme gücüne sahiptir. Ancak ağaç bu özelliğinden yararlanarak sihirli güçlerini bir cine dönüştürmek için kullanır.”⁴⁰ Ayrıca Emel Esin, millî geleneklerin taşıyıcısı olarak işaret ettiği *Karagöz*’de ağaç tasvirinin önemine değinerek *Kanlı Kavak*’ı eski devirlerde ağaç için kesilen kurbanlar ile ilişkilendirmektedir.⁴¹

1.1. Kavak Ağacı

Kavak ağacının hem Anadolu sahasında hem de Türk dünyasının diğer coğrafyalarında saygı duyulan ve hakkında çeşitli inanışlar geliştirilmiş kutlu bir ağaç olduğu söylenebilir. Kavak ağacı yüksekliği, dayanıklılığı ve uzun ömrü bakımından insanların ilgisini çekmiştir. “Direk” kelimesinin bir karşılığı olarak “tirik ve terek” ifadeleri, Kuzey Türklerinde kavak için kullanılmaktadır. Ayrıca, “temir terek” (demir kavak) ifadesi masallarda ve mitolojilerde geçmektedir.⁴²

Kavak ağaçlarının iyi veya kötü huylu ruhlara ev sahipliği yaptığına inanılmaktadır.⁴³ Düzgün büyümesiyle tanınan kavaklar eğri büğrü olduklarında kötülüğün sembolü olarak kabul edilirler. Bu ağaçlarda cinlerin ve kötü ruhların yaşadığına inanılır. *Tepegöz* hikâyesinin Orta Asya varyantlarından olan *Er-Töştük* destanında sözü edilen özellikleri taşıyan böyle bir kavak bulunmaktadır.⁴⁴

37 Ögel, *Türk Mitolojisi*, 2: 598.

38 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 30.

39 Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, 25.

40 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 30.

41 Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2004), 54.

42 Ögel, *Türk Mitolojisi*, 2: 604. Mehmet Aça, “Karaçay-Malkar Mitolojisi ile Oğuznâme’de Tanrısal Yargılamanın İki Aracı: ‘Sıncır Töre’ ve ‘Div Qayası’,” *Yeni Türkiye* 80 (2015), 576.

43 Ögel, *Türk Mitolojisi*, 2: 605.

44 “Eğri büğrü bir kavağın altında konaklayan Er Töştük, oradan ayrıldıktan sonra bir şeyini orada unuttuğunu fark eder. Ağacın yanına geri döndüğünde altında bir devin oturduğunu görür. Er Töştük, kutlu atı Çal-Kuyrum’un verdiği öğütlerle devden kurtulur.” Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 279.

Anadolu sahasında kavakla ilgili yaygın geleneklerden biri de yeni doğan çocuklar için kavak ağaçlarının dikilmesidir. Çocukla beraber büyüyen bu ağaçlar, bilhassa kız çocuklarının evlilik çağına gelmesiyle kesilip satılır ve parasıyla çocuklara çeyiz alınır.⁴⁵ Doğan çocuk ile kavak ağacının bir nevi birbirine bağlanması şeklinde tanımlayabileceğimiz bu adet bazı yörelerde uğurlu görülürken bazı yörelerde ise çocukların ömrünü kısaltan uğursuz bir uygulama olarak kabul edilmiştir. Kavak, kurduğu, yapraklarını döktüğü takdirde kutsiyetini kaybederek ölümü ve kutun gitmesini simgelemiş, yeşerdiğinde ise yeniden dirilişin ve kutun geri gelişinin sembolü olmuştur.⁴⁶

Kavak ağacının ölüm ve ölümden sonraki hayatla ilişkilendirildiği bir diğer inanış ise mezarlıklara dikilen kavak ağaçlarıdır. Türk geleneğinde mezarın başına dikilen ağaç yeşerir ve göğe doğru uzanırsa mezarda yatan kişinin mekânının Tanrı katı olacağına inanılır. Pervin Ergun, kavağın mezar başlarında tercih edilmesini, yapraklarını dökmemesi ve meyvesiz olmasıyla ilişkilendirir.⁴⁷ Ayrıca kutsiyet atfedilen mekânlar olan türbelerin etrafında dikilen ağaçlar arasında kavağın da yer aldığı bilinmektedir. Bu durumda kutsiyetin ve türbeye atfedilen doğaüstü özelliklerin türbe ile ağaç arasında paylaşıldığını söylemek mümkündür.⁴⁸

Türk mitolojisinde ağacın “mübarek, kutlu”⁴⁹ olduğuna inanılmakla birlikte özellikle Göktürkler ve Uygurlar devrinde mukaddes sayılan Ötüken ormanları (Ötüken yışı) başta olmak üzere orman ruhlarının olduğu bilinmektedir.⁵⁰ Ancak ağaçlara kutsiyet atfedilen bu inanışların aksine *Kanlı Kavak* adlı oyunda “çift geleni tek gönderen tek geleni hiç göndermeyen”⁵¹ zalim/kötü özellikleri ön plana çıkarılmış farklı bir ağaç karşımıza çıkar. Ağacın zalimlikleri oyunda pek çok yerde dile getirilmektedir. Kavağın masal ve efsanelerde yer alan “evliya kavak” inanışlarına rağmen Ögel’in Anadolu’da mübarekliğinin pek görülmediğini söylemesi ve oyunda da kavak ağacının uğursuz olması birbiriyle uyusmaktadır.⁵² Oyunda lanetli ağaç inanışının şekillenmesinin kavak ağacının içinde barındırdığı kötü ruhlardan kaynaklandığı söylenebilir.

Kavak, geleneksel halk anlatılarında ölüm ve dirilme sembolü olarak da geçmektedir.⁵³ Oyunda Âşık Hasan’ın oğlu Muslu’yu, cinlerin alıp götürmesi ve daha sonra geri getirmesi de bu motifle ilişkilendirilerek yorumlanabilir. Nitekim oğlunun kayboluşuyla birlikte onun canından endişe eden Âşık Muslu’nun bu kaygısı, ölüm ve

45 Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 350-351.

46 Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 273, 351.

47 Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 420.

48 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 31.

49 Ögel, *Türk Mitolojisi*, 2: 593.

50 İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, 62.

51 Kudret, *Karagöz*, 2: 542.

52 Ögel, *Türk Mitolojisi*, 2: 604.

53 Ögel, *Türk Mitolojisi*, 2: 605.

yokluk fikrini çağrıştırırken Kanlı Kavak'ın "Korkma evlatçığın hâlâ diridir"⁵⁴ sözleri babasına yeniden doğuş sevinci yaşatır.

Kavak ağacının sembolik anlamlarını geleneksel anlatılardan yola çıkarak çoğaltmak mümkündür. Son bir örnek vermek gerekirse Ögel'in Eberhard'dan alıntılıdığı masala göre pınara düşen ve orada öldürülen bir şehzadenin bulunduğu yerden bir kavak ağacı çıkar. Ancak bu kavak ağacının da kesilmesiyle şehzadenin tam manasıyla hayatına son verildiğine inanılır.⁵⁵ Ögel, kavağı şehzadenin ruhunun bir görüntüsü olarak yorumlamaktadır.⁵⁶ Kavak ağacı, insanın form değiştirerek farklı bir görünümde yeniden vücut bulması şeklinde değerlendirilebilir. İnsan-bitki dönüşümünü⁵⁷ örneklendiren bu anlatıya göre birinden kurtulmak istendiğinde bu, ancak o kişinin dönüştüğü varlığın da ortadan kaldırılmasıyla mümkün olmaktadır. Nitekim Karagöz'ün kavağı kesmesi, her ne kadar hoş karşılanmayan bir durum olsa da aslında bu, bir ağacı kesmekten ziyade ruhunu taşıdığı cinlerin bir nevi bedenine/görünümüne son vermesi olarak da yorumlanabilir.

1.2. Ağaç, Cin ve Yılan İlişkisi

Tıpkı ağaç gibi dünya mitolojilerinde yeri olan evrensel bir unsur da doğaüstü güçlerdir. Bunlardan en çok bilineni "cin" veya "demon" olarak isimlendirilen varlıklardır. "İnanca göre, duyularla algılanamayan ve göze görünmeyen manevi varlık."⁵⁸, "duyularla idrak edilemeyen ve insanlar gibi ilahi emirlere uymakla yükümlü tutulan varlık türü"⁵⁹, "iyi ve kötü niyetli doğaüstü yaratıkların tanımlanmasında tercih edilen ad"⁶⁰ gibi tanımlamalar yapılan semavi dinlerde de adı geçen cinlerin⁶¹ özellikle halk inanışlarında önemli bir yeri vardır. *Karagöz* üzerine yapılan çalışmalarda oyunlarda en çok geçen olağanüstü varlıklardan birinin cin olduğu tespit edilmiştir.⁶²

54 Kudret, *Karagöz*, 2: 544.

55 Ögel, *Türk Mitolojisi*, 2: 606.

56 Ögel, *Türk Mitolojisi*, 2: 606.

57 Kavak ağacının insan-bitki dönüşümünü yansıtan bir örneği de Yunan mitolojisinde yer almaktadır. Efsaneye göre Phaeton'un kız kardeşleri, ağabeylerinin Zeus tarafından öldürülmesine çok üzülür. Onların hiç durmadan ağladığını gören Zeus ise kızları durmadan sarsılan ve inleyen kavak ağaçlarına dönüştürür. Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 84. Bu durumun tam tersini yansıtan yani ağacın insana dönüşmesi inancı ise Anadolu sahasında şu şekilde anlatılır: Efsaneye göre Tokat'ın bir köyünde ormana giden bir ormancı ağaçlardan birini kesmeye niyetlenir. Ona yaklaşan bir kadının yavaş yavaş büyük bir ağaca dönüştüğünü fark eden ormancı, ağacı izler ve sonunda ağacı değil kendisini keser. Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 30.

58 Esat Korkmaz, *Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi, 2008), 48.

59 M. Süreyya Şahin, "Cin" *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 8 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 5-8.

60 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 48.

61 Cinler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Deniz Beyaz, "Türk Halk Kültüründe Cinler" (Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2018); Veysel Olkan Yeşil, "İslam İnançında Cinler" (Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, 2011); Saadetin Merdin, "Geleneksel İslam İnançında Mitolojik Unsurların Kritiği: Cinlerle ilgili İnanışlar Bağlamında Bir İnceleme" (Doktora Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2019).

62 Cemile Kurt, "Türk Gölge Oyununda Demonik Varlıklar" (Yüksek Lisans Tezi, Bartın Üniversitesi, 2021), 108; İbrahim Gümüş, "Gölgedeki Mit: Karagöz'de Olağanüstü Varlıklar," *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi* 2 (2021), 86.

Türklerin geleneksel dünya görüşünde canlı-cansız her şeyin bir ruhu⁶³ vardır. Ruhlar ise genellikle iyi ve kötü olmak üzere iki grupta incelenir. İyi ruhlar, mutluluk, iyilik, temizlik ve yaşam kaynağı olma gibi olumlu özelliklerle anılırken kötü ruhların insanlara ve hayvanlara her türlü kötülüğü yapabileceğine, kendilerine kurban istediklerine ve hastalık gönderici nitelikte olduklarına inanılmaktadır.⁶⁴ Türk mitolojisinde cinlerin kökeni iye denilen bu ruhlarda aranabilir. Şamanın görevleri arasında bu iyeleri-kötü ruhları kovmak yer almaktadır.

Türk kültüründe ormanlar, ruhların özelliklerine bağlı olarak aydınlık/ışıklı veya karanlık/ışsız olarak iki grupta değerlendirilir. İkinci gruptakiler daha çok “lanetli yerler” diye anılmakla birlikte bu ormanların cin ve peri gibi kötü ruhlara ev sahipliği yaptığına inanılmaktadır.⁶⁵ “Tek başına duran ‘Ulu ağaç’ sahibine güç ve refah getiren kutsal bir varlık olarak görülürdü. Bunu, *Dede Korkut Kitabı*nın her bölümünün sonunda tekrarlanan hayır duasından anlıyoruz: ‘Senin, ulu ve gölgeli ağacın hiçbir zaman kesilmesin!’ Tek başına duran ağaç ayrıca iyi ve kötü cinlerin toplanma yeri olma özelliğine sahiptir.”⁶⁶ Ağacın içinde ruhların kendine yer bulduğu inancı, aynı zamanda ağaç kesmenin yasaklanmasının bir sebebi olarak görülmüştür. “Büyük ağaçların içinde cinlerin bulunduğu inanılır. Üstünde kuş yuvaları olan ağaçları kesmek yasaktır. Ağaçların içinde cin bulunduğu, bunların sağaltım gücü olduğuna inanılır. Bursa’da 1915’te yol yapmak için bir çınar ağacının kesilmesi gerekmiş, ağaca ilk vuruşta ağaçtan kan akmış, bunun üzerine kesilmesinden vazgeçilmiştir.”⁶⁷ Bu açıdan cinlerin genellikle ormanlık alanlarda, ıssız ve tenha yerlerde ve meydana tek başına duran ulu ağaçlarda bulunduğu inanılmaktadır. *Kanlı Kavak*’ta da ormanlık bir alan söz konusu olmayıp olayların “tek başına duran ulu ağaç” etrafında geliştiği ve cinlerin de bu ağaçta yaşadığı anlaşılmaktadır.

Cinlerin masalarda ve efsanelerde tespit edilen bazı özellikleri arasında istedikleri şekle girebilmeleri, insan, yılan ve kara kedi şeklinde görünmeleri, ağaçların etrafında ya da altında toplanmaları, suyla ilgili yerlerde ve su kaynaklarında bulunmaları, insanların çocuklarını çalmaları, çocuk ya da cüce şeklinde görünmeleri, dua ve besmele okununca kaçmaları sayılabilir. ⁶⁸ Benzer özellikler *Kanlı Kavak* oyununda da bulunmaktadır. Diğer yandan cinlerin kavak ağacıyla birlikte anıldığı örnekler de mevcuttur.⁶⁹

63 “Bir şeyin koruyucu ruhu ve içindeki gizli güç, sahip, malik ve hami ruh” olarak tanımlanan iyeler, ‘canlı-cansız her şeyin bir ruhu vardır’ anlayışıyla ilişkilidir. Pervin Ergun, *Sibirya Türklerinin Destanlarında İyeler* (Konya: Kömen Yayınları, 2019), 17.

64 Ergun, *Sibirya Türklerinin Destanlarında İyeler*, 20-23.

65 Ergun, *Sibirya Türklerinin Destanlarında İyeler*, 27.

66 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 30.

67 And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası*, 38.

68 Seçkin Sarpkaya, *Türklerin Şeytani Masalları -Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar-* (İzmir: Karakum Yayınevi, 2021), 142, 143, 175, 186.

69 Masal ve efsanelerde cinlerin kavak ağacıyla birlikte anıldığı örnekler şunlardır: “Cin, eşek şeklinden yankmakta olan ateşten bir kavak ağacına dönüşür.”, “Cinlerin gelini ormanda, bir kavak ağacının tepesinde.”, “Bir kavak ağacının etrafında düğün yapan cinler bir adamı görünmez yapıp kaçırlar. “Cin, ateşten oluşmuş bir kavak ağacına dönüşüp adamın kafasına düşer ve adam cin çarpması olur.” Sarpkaya, *Türklerin Şeytani Masalları -Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar-*, 177, 179, 183, 184, 186. İrfan Polat’ın *Türk*

Cinlerin kötülüklerinden korunmanın çeşitli yolları vardır: “Onları uzaklaştırmak için yalvarma-yakarına cümlelerini tekrarlamak, adlarını söylemekten kaçınmak ve duruma göre onlara güzel sözlerle hitap etmek, geceleri sık sık buldukları ortamlardan özellikle uzak durmak ve onları harekete geçirebilecek davranışlardan sakınmak gibi.”⁷⁰ Oyunda da anlatılanlara benzer şekilde Hacivat tarafından okunan uydurma bir dua sahnesi mevcuttur.

Ağaç ve ejder Türk sanatında birlikte kullanıldığını gördüğümüz figürler arasındadır. Ağaç ejderi⁷¹ tipolojisini örneklendiren bu birliktelikte genellikle ejder (yılan) ağacın muhafızı ya da yön simgesi olarak yorumlanmaktadır.⁷² Ağaçların içerisinde yaşayan ruhların çeşitli formlara girebildiklerine inanılır. *Kanlı Kavak* oyununda yılan formunda ve uçabilen cinler Karagöz’ün karşısına çıkar. Oyunun mizahi karakterine koşut olarak bu ruhların da muzip davranışlar sergilediği görülür.⁷³

Türklerin tabiat kültüründe yer alan unsurlardan bir diğeri de sudur. Yer-su olarak ifadesini bulan bu inanış koruyucu ruhlarla ilişkilidir. Yer-su kültüründe dağ, ağaç ve kutlu pınar halkın belleğinde bütüncül bir kozmogonik anlayışa işaret etmekle birlikte dağ ya da pınar yakınlarına ağaç dikilmesi bu inanışı örneklendirmektedir.⁷⁴ Yine suya yaklaşımda saygılı ve ölçülü olma meselesi “kutlu bir ruh veya ruhun makamı sayılan suyu kirletmekten çekinme”⁷⁵ anlayışını yansıtmaktadır. Su, kullanımına ilişkin bazı yasakları da barındıran ritüelistik diyebileceğimiz özelliklere sahiptir.⁷⁶ *Kanlı Kavak* oyununda ev, ağaç ve çeşme (su) bir arada görülür. Karagöz ağaca saygı duymayıp ondan korkmadığı gibi çeşmeyle ilgili bir kaygısı da olmadan ona sadece susuzluğunu gidermek gibi pratik bir işleyle yaklaşır.

Çalışmamızın buraya kadar olan bölümünde neredeyse bütün kültürlerde kutsal kabul edilen ağacın Türk kültüründeki yerine, kavak ağacının önemine, ağaçla birliğe anılan cin, yılan, çeşme (su) gibi mitolojik anlamları olan unsurlara değinilmeye çalışılmıştır. Bundan sonraki bölümde bu verilerden yola çıkarak *Kanlı Kavak* adlı *Karagöz* oyunu değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Masal ve Efsanelerinde Olağanüstü Güçler ve Varlıklar -Türkiye Sahasının Demonoloji ve Diabololoji- adlı çalışmasında da masal ve efsanelerde bulunan cinlerin benzer özelliklerle yer aldığı görülür. Burada da yine cin ve kavak ilişkisine değinilmiştir (İstanbul: Selenge Yayınları, 2020), 207-215.

70 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 50.

71 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi* (Konya: Kömen Yayınları, 2014), 34. Kavak ağacı ve yılan birlikteliğine Sümer mitolojisinde de rastlanmaktadır. Bk. Henrietta McCall, *Mezopotamya Mitleri*, çev. Bircan Baykara (Ankara: Phoenix Yayınları, 2017), 96.

72 Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, 51. Erzurum Çifte Minareli Medrese’nin taç kapısındaki kabartmada yer alan ejder motif, hayat ağacının koruyucusu olan ağaç ejderini örneklendirmektedir. (Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, 51.)

73 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 48.

74 Abdülkadir İnan, *Eski Türk Dini Tarihi* (İstanbul: Altınordu Yayınları, 2017), 45, 158., Ramazan Işık, “Türklerde Ağaçla İlgili İnanışlar ve Bunlara Bağlı Kültürler,” *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9 (2004), 104.

75 Abdülkadir İnan, *Makaleler ve İncelemeler* (Ankara: TTK Yayınları, 2020), 1: 495.

76 İnan, *Makaleler ve İncelemeler*, 1: 495.

2. *Kanlı Kavak* Oyununda Ağaç Motifinin Kullanımı

Kanlı Kavak adlı oyunun konusu kısaca şu şekildedir: Oyunda Hacivat, tekinsiz bir ağaç olarak bilinen *Kanlı Kavak* hakkında Karagöz'ü uyarır. Karagöz buna aldırış etmediği gibi bir de ağacı kesmeye kalkar. Ancak Karagöz, ağacı mesken edinen cinler tarafından çarpılarak cezalandırılır. Oyunun sonunda tekrar eski hâline gelen Karagöz, kavak ağacını keser ve odunları evine götürür.

Giriş ve muhavere bölümünün ardından şarkı ile perdeye *Kanlı Kavak* konur. Eserde Serez ile Selanik arasında bulunan meşhur *Kanlı Kavak*'ın birdenbire Karagöz'ün evinin önünde belirdiği görülmektedir. Cevdet Kudret bu durumu bazı oyunlarda mekânın "itibarı" olması ile izah etmektedir yani mekân hem Karagöz'ün evi hem de Serez ile Selanik yolu üzeridir.⁷⁷ *Karagöz*'de mahalleye uzaklıkları ya da yakınlıkları ne olursa olsun bütün hadiseler bu dairede meydana gelir.⁷⁸ Ayrıca Boratav'a göre dağ, ağaç, bahçe, çeşme, hamam, iskele vb. gibi tasvirler dekor olmaktan ziyade oyunun cansız aktörleri gibidirler.⁷⁹ "Dış görünüşüyle bir mahalle olarak gözükmele birlikte Küşteri Meydanı somut, belirli bir yer değildir. Orası bir sayıntı yeridir: *Ferhat ile Şirin* oyununda orası Amasya olur, *Orman* oyununda ormandır, *Meyhane* oyununda bir Türk mahallesinde görülemeyecek meyhane oraya yerleşir. *Kayık* oyununda üzerinden kayıkla geçilen bir sudur. Aslında her oyuna ve oyunun kurallarına göre seyircinin öyle olduğunu kabullendiği soyutlaştırılmış bir yerdir."⁸⁰

Karagöz, kavağın üstüne düşer ve bunun Hacivat'ın bir oyunu olduğunu düşünerek ona kızar. Hacivat durumu açıklığa kavuşturur.

"Hacivat: Buna meşhur "Kanlı Kavak" derler, Karagöz!

Karagöz: Kalın kabak ise ben bunu keser, ahçıya satarım.

*Hacivat: Uzun lafın kısısı: Sen bunun yanında çok dolaşma, sonra sana bunun ziyanı dokunur, ben bu kadar söylüyorum! (Gider.)"*⁸¹

Evrenin direği olarak kabul edilen ağaçlar genellikle hayat ağacı ile ilişkilendirilerek kutsal sayılırlar. Zarar görmemeleri için etraflarına yaklaşmayı engelleyen yasaklar konulmuştur. Ağacı korumak ve ona saygı duymak aynı zamanda ağacı mesken edinen ruhların rahatsız edilmemesi inancının bir tezahürüdür. Oyunda *Kanlı Kavak*, zalimliğiyle, insana yaptığı kötülüklerle ve can yakmasıyla nam saldığı için korkuyla kutsiyetin iç içe geçtiği görülmektedir:

77 Kudret, *Karagöz*, 1: 26.

78 Siyavuşgil, *Karagöz*, 122.

79 Kudret, *Karagöz*, 1: 26.

80 And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 295.

81 Kudret, *Karagöz*, 2: 541.

“Karagöz: Ey kalın kabak! Hacivat’ın yediği halta bak! Sen burada çok duracak mısın, yoksa kalkacak mısın? Sen kalkmazsan ben seni kaldırım. Ulan, burada bir çocuk var, vay puşt vay! Bir de çeşme var.”⁸²

Cinlerin şekilsiz olmalarından hareketle gölge tiyatrosunda yer alan cin tasvirleri hayal gücünün ürünü olarak ortaya konulmuştur. Bu “figürlerin göğüs, karın, kasık ve diz kapakları bölümlerinde kafa ve canavar başları”⁸³ yer aldığı görülmektedir. Nitekim *Kanlı Kavak*’ta da Karagöz’ün “Burada bir çocuk var.” diyerek dikkatini çekenin ağacın bedeninde yer alan insan/çocuk başı olduğunu söylemek mümkündür. Ağaçta yer alan insan başlarına özgü hikâye ve tasvirler de mevcut olup bunlardan en bilineni daha önce de sözü edilen Vak Vak Ağacı’dır. Diğer yandan cinlerin çocuk şekline girebilmeleri ve genellikle küçük boyutlu varlıklar olarak çocuk ya da cüce görünümünde oldukları kaynaklarda geçmektedir.⁸⁴



G. 10: (Solda) Cinler (Kudret, *Karagöz*, XXIII)

G. 11: (Sağda) Cin Djinn (Cengiz Özek, Ragıp Tuğtekin, Aziz Murat Aslan koleksiyonları) (*Karagözüm İki Gözüm - Karagöz My Dear*, 222)

Karagöz’ün işaret ettiği bir diğer figür ise öncesinde Hacivat’ın “çeşme-i ra’na” olarak dikkat çektiği çeşmedir. Karagöz, bu çeşmeden su içmeyi de ihmal etmez. Bu da esasen sıradan bir birliktelik olmayıp ağaç ve su, yer-su inanışlarında birlikte anılmaktadır. Hacivat’ın uyarılarına kulak asmayan Karagöz, kavağa oradan gitmesi için mühlet verir. Gitmediği takdirde dalını budağını keseceğini, onu parça parça edeceğini söyler.⁸⁵ Bu sırada perdeye Âşık Hasan ve oğlu Muslu gelir:

82 Kudret, *Karagöz*, 2: 541.

83 Burak Erhan Tarlakazan, “Türk Gölge Oyunu ‘Karagöz’de Doğüstü Tasvir ve Semboller” *Anemon Muş Alparşlan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6 (2018), 919.

84 Sarpkaya, *Türklerin Şeytani Masalları -Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar-*, 175.

85 Meyve vermeyen bir ağaca “korku vermek” geleneği de bulunmaktadır. Böyle bir ağaç kesmekle tehdit edilir; bununla gelecek yıl bol meyve vermesi sağlama alınmak istenir.” Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 32.

“Âşık Hasan: Gele gele nereye gelmiş haberin var mı?”

Muslu: Nereye gelmişiz babacığım? Ben sizin gezdiğiniz yerleri bilmem.

Âşık Hasan: Nereye geleceğiz? Serez 'le Selanik 'in arasında meşhur “Kanlı Kavak”ın önüne gelmişiz.

Muslu: Ne olur buraya gelmekle babacığım?

Âşık Hasan: Ne mi olur? Buraya çift gelen tek gider, tek gelen hiç gitmez, buna “zalim Kanlı Kavak” derler, oğlum!”⁸⁶

Âşık Hasan ve oğlu Muslu gazel okuyarak ağacın yanından geçmeye çalışırlar. Ancak cin gelir ve Muslu'yu alıp götürür. Bu durum cinlerin çocuk kaçırma özelliğiyle benzer. Evladının gidişine çok üzülen Âşık Hasan, oğlunu geri vermesi için kavağa gazel okumaya başlar. Bu gazel, cinlerin kötülüklerinden korunmak ve onları uzaklaştırmak için yalvarma-yakarma cümlelerini tekrarlamak olarak değerlendirilebilir.⁸⁷ Kavak'tan oğlunu geri isteyen Âşık Hasan'a ağacın cevap verdiği görülür. Oyunda kavak ağacının bir diğer olağanüstü özelliği ise konuşuyor olmasıdır. Kavak, âdeta insan gibi gazel söyleyerek Âşık Hasan'la atışır.



G. 12: Âşık Hasan ve oğlu Muslu (Kudret, *Karagöz* 2, X)

Mitolojide en çok yer alan konulardan biri de şekil değiştirmedir. Çeşitli sebep-sonuç ilişkileriyle örülü, Tanrı-insan-hayvan-bitki arasında gelişen dönüşüm örneklerinin genellikle ağaçla ilişkili olduğu tespit edilmiştir.⁸⁸ Buradan yola çıkarak kendini

86 Kudret, *Karagöz*, 2: 542.

87 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 50.

88 Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 80; Gülten Gültepe, “Plastik Sanatlarda Soyut Somut Gösterge ve Görseller Üzerine Metaforik Bir Yaklaşım” (Sanatta Yeterlik Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2016), 186.

bir peri olarak tanımlayan Kanlı Kavak'ın (ağacın) insan başlı olması ve insan gibi konuşması sebebiyle insan-bitki metamorfozunu örneklendirdiği söylenebilir. İlerleyen bölümlerde kedi gibi miyavlaması ve yılan suretini alması da bitki-hayvan dönüşümü olarak yorumlanabilir.

Âşık Hasan, isteğine karşılık vermeyen ağaca şu sözlerle kargışta bulunur: “*Ey Kavak, dalın budağın kurusun, yaprakların dökülsün!*”⁸⁹

Kutsal ağacın kuruması, kaosun, felaketin, ölümün, Tanrı kutsuzluğunun sebebi olarak düşünülmektedir. *Dede Korkut Hikâyesi*'nde “Gölgelice kaba ağacın kurumasın.”⁹⁰ ifadesi geçmektedir. Bu sebeple kutsal olduğuna inanılan ağaçlara dokunulmaz, dalları koparılmaz ve bu ağaçların kurumasına izin verilmez.⁹¹ Ağacın kuruması, kesilmesi ve yıkımının olumsuz anlamlarını çağrıştıran Âşık Hasan'ın sözleri, bize oğlunu kaybedişinden ötürü ne derece üzgün olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bunun üzerine Cin, Muslu'yu getirir. Nitekim getirme sebebi olarak söylediği “*Senin babanın ah ü zararına tahammül gelmez, seni babanın yanına götüreceğim!*”⁹² ifadesi de bu durumu desteklemektedir. Oğluna kavuşan Âşık Hasan yine bir gazel söyleyerek perdeden çekilir.

Oyunun buraya kadar olan bölümü, bize Kanlı Kavak'ı tanıtmakta ve cinlerin Âşık Hasan'ın oğlu Muslu'yu götürüp geri getirmesi ile ağacın doğaüstü güçlerinin olduğunu göstermektedir. Boratav, “Kavak ağacı insanı yolundan saptırma ve onu dönüştürme gücüne sahiptir. Ancak, ağaç bu özelliğinden yararlanarak sihirli güçlerini bir cine dönüşmek için kullanır.”⁹³ der. Metin And da *Kanlı Kavak*'taki ağacın tılsımlı bir ağaç olduğunu ifade eder.⁹⁴ Kanlı Kavak, kanlı namıyla ün salmış, evladı babasından ayıran ve daha nice canlar yakmış bu yüzden de çok düşmanı olan bir ağaçtır. Oyunda insanların korktuğu ve çekindiği için yanına yaklaşmadığı bir ağaç olarak işlenmiştir.

Karagöz'ün kavakla olan meselesi ise evinin önünü kapatması gibi komediyi oluşturan basit bir sebebe dayanır. Karagöz'ün perdeye gelerek, “*Ey kavak! Sen hâlâ burada mısın?*”⁹⁵ sözlerinin ardından Cin gelerek Karagöz'e kedi gibi miyav der. Karagöz her ne kadar Cin'i kovmaya çalışsa da çarpılmaktan kurtulamaz. Elleri bir tarafa ayakları bir tarafa ayrılır. Bunun üzerine Hacivat gelir ve Karagöz ondan yardım ister. Hacivat bir dua okur, Karagöz de “*âmin*” der. Bu, oyunda güldürüyü sağlayan uydurma bir duadır. Ancak cinlerin şerrinden korunmak için dua okunması düşüncesiyle bağdaşır. Cin yeniden gelerek dua okuyan Hacivat'ı da çarpar. Hacivat, dua etmeye,

89 Kudret, *Karagöz*, 2: 544.

90 Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı* (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2018), 36, 58, 98, 121, 135.

91 Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 362.

92 Kudret, *Karagöz*, 2: 545.

93 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 30.

94 And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 118.

95 Kudret, *Karagöz*, 2: 546.

Karagöz de âmin demeye devam ederler. Cin bu defa geldiğinde Hacivat'ı eski hâline getirir ve bırakır. Düzelen Hacivat evine gitmek istese de Karagöz onu bırakmaz. Böylelikle Hacivat, Karagöz için de dua etmeye başlar. Cin tekrar gelerek Karagöz'ü havaya kaldırır ve tam bu esnada duanın bitmesiyle orada bırakır. Karagöz'ün havada asılı kalışı oyunda komiği yaratan bir başka görüntüdür.⁹⁶ Cevdet Kudret'in ifade ettiği gibi "Hangi konuyu işlersen işlesin, Karagöz oyununun başta gelen özelliği bir komediya oluşudur."⁹⁷ Hacivat'ın duaya devam etmesiyle birlikte Cin, Karagöz'ü de düzeltir.



G. 13: (Solda) Çarpılmış Karagöz (Kudret, *Karagöz 2*, IX)
G. 14: (Sağda) Kanlı Kavak göstermelik, (Kudret, *Karagöz 2*, VIII)

Kurtulan Karagöz'ün ilk işi bunların sorumlusu olarak gördüğü Kanlı Kavak'ı kesmek olur. Bunu şu sözlerle ifade eder: "*Karagöz: Ey Kalın Kabak! Akşamdan beri bana ettiğin elverir, ben de senin dalını budağını keseyim de gör!*"⁹⁸ Evden baltayı alıp kavağı kesmeye başlar. Oturduğu dalı kestiğinden yere düşer.

"Hacivat: (Gelir.) Karagöz, sen ne yapıyorsun? Oturduğun dalı kesiyorsun, sonra düşersin.

96 Buna çok benzer bir sahne *Cazular* oyununda da geçmektedir. Bk. Kudret, *Karagöz*, 1: 300.

97 Kudret, *Karagöz*, 1: 27.

98 Kudret, *Karagöz*, 2: 548.

Karagöz: Defol şuradan kerata! (Hacivat gider. Karagöz gene kesmeye başlar, dal kesilir; Karagöz aşağı düşer.) Vay kerata! Bu benim düşeceğimi bildi, öleceğimi de bilir! (diye Hacivat'ı çağırır.) Hacivat, aşağı gel!

Hacivat: (Gelir.) Ne var, ne istiyorsun?

Karagöz: Sen benim düşeceğimi bildin, öleceğimi de bil bakalım!

Hacivat: Ulan budala, o belli bir şey! Oturduğun dalı kesiyordun, dal kesildi, sen de düştün. Bir insanın öleceği belli olur mu?''99

Bu sahne oyun boyunca insanların korkudan yanına bile yaklaşamadıkları bir ağacın Karagöz tarafından kesilmesiyle bütün bu inanışlara balta vurulması¹⁰⁰ olarak değerlendirilebilir. Sevin'in bu konudaki görüşleri şu şekildedir:

“Gölge oyununun İslamlık dışı çağlarından kalma bu tabiatüstü veya dışı unsurların foyalarını çok zaman adaletin, düzenin sembolü olan Efe meydana çıkarır. Bu bakımdan Osmanlı devri Hayal Oyunu, bu türlü hayali varlıkların kutsallığına inanan Budist Gölge Oyunu aksine realisttir; oyunun sonunda mutlaka bunların hile olduğunu meydana çıkarmayı dini bir vazife bilir. Zaten Budistliği muhafaza edenlerin gölge oyunundaki tipler yarı hayvan yarı insan fantastik tiplerdir. Bizim tipler insandır.”¹⁰¹

Bütün bu inanış ve korkutucu uyarılar, Karagöz'ün ağaca yaklaşımını değiştirmese de “*Vay kerata! Bu benim düşeceğimi bildi, öleceğimi de bilir!*” sözleri Karagöz'ün de kafasının karıştığını göstermesi bakımından önemlidir. Buna karşın Hacivat'ın sebep-sonuç ilişkisi içinde son derece realist bakışını içeren “*Ulan budala, o belli bir şey! Oturduğun dalı kesiyordun, dal kesildi, sen de düştün. Bir insanın öleceği belli olur mu?*”¹⁰² sözleri Karagöz'ün aklını makul insan düşüncesinin sınırlarına çekme çabası olarak yorumlanabilir.

Daha sonra Karagöz, uyumak için kavak ağacının altına yatar. Kavaktan bir yılan çıkararak diliyle Karagöz'ün burnunu yalar. Karagöz onu önce sivrisinek zanneder ancak uyanıp da yılan olduğunu görünce “*Ulan, kavak filiz vermiş*” diyerek yılanı baltayla öldürür. Yalnızca kavağı kesmekle onu yok edemeyeceğini anlayan Karagöz, hayvan formundaki görüntüsünü de ortadan kaldıracaktır.

99 Kudret, *Karagöz*, 2: 549.

100 Sabri Esat Siyavuşgil, *İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul* (İstanbul: Burhaneddin Basımevi, 1938), 18.

101 Nureddin Sevin, *Türk Gölge Oyunu* (İstanbul: MEB Yayınları, 1968), 66.

102 Kudret, *Karagöz*, 2: 549.



G. 15: Büyülü Ağaç (Cengiz Özek Koleksiyonu) (*Karagözüm İki Gözüm - Karagöz My Dear*, 96)

Oyunda batıl inanışların sonunu getiren baltanın, demirden mamul olması demirin Gök Tengri'nin bir armağanı olarak görülüp yarı kutsal kabul edilmesiyle açıklanabilir.¹⁰³ “Kırgız-Kazaklar demirden kötü ruhların kaçtıklarına inanırlardı.”¹⁰⁴ Demirin özellikle doğaüstü güçlerden korunmada etkili bir unsur olduğuna dair çeşitli uygulamalar mevcuttur. Cin ve perilerin bulunduğu inanılan ormanlık alanlardan geçmek zorunda kalınırsa üzerinde demir bulundurmamak¹⁰⁵, ölünün göğsüne bıçak, makas, çekiç gibi bir şeyin konması, lohusa kadınlara musallat olan al karısının çelikten korkması, yine lohusanın yanında çekiçle bir demire vuran demirciyi temsil eden bir adamın bulunması¹⁰⁶ vs. gibi inanışlar olduğu kaynaklarda geçmektedir. Bu sebeple Karagöz'ün ağacın/cinlerin hakkından baltayla yani demirle gelmesi kesici bir alet olmasının yanı sıra doğaüstü güçlerden korunmada demirin etkisini de örnekendirir. Kısacası Karagöz'ün elindeki baltanın hem maddi hem de manevi açıdan iki şekilde de ağacın/cinlerin sonunu getirdiği söylenebilir.

Karagöz, kesilen dalları eve götürmek üzereyken iki Arnavut bekçi, ağacı kesenin Karagöz olduğunu anlayarak onu yakalarlar. Ceza olarak da “*Bunu tutalım, tabanlarına beş yüz değnek vuralım, boynuna bir ip takalım, sokak sokak cezdirelim.*”¹⁰⁷ diyen Birinci Arnavut'un fikrine uyarlar. Karagöz'ü sırtüstü yatırıp dövmeğe başlarlar. Ancak her defasında sayıyı şaşırtıp baştan alırlar. Başa dönmelerinin sebebi Karagöz'ün cezasını arttırmak için bahane üretmektir. Karagöz'ün boynuna bir ip takıp gezdirirken

103 Berkli, *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri -Avrupa ve İslam Sanatına Etkileri-*, 6; İnan, *Makaleler ve İncelemeler*, 2: 230.

104 İnan, *Makaleler ve İncelemeler*, 2: 231.

105 Ergun, *Sibirya Türklerinin Destanlarında İyeler*, 34.

106 İnan, *Makaleler ve İncelemeler*, 2: 231.

107 Kudret, *Karagöz*, 2: 551.

de “*Yaş kesenin hâli budur hey!*”¹⁰⁸ sözünü tekrar ederler. Her ne kadar oyunun başından itibaren Karagöz temelde doğaüstü güçlerle mücadele etse de oyunun sonunda ağacı kesmesi cezalandırılmasını gerektirir. Halk inanışlarında canlı bir varlık olarak görülen ağacın kesilmesi “Yeşil (ağaç) kesen, baş kesmiş gibi olur.”¹⁰⁹ gibi atasözlerine de yansdığı şekliyle büyük bir suçtur.

Karagöz, birkaç defa dolaştıktan sonra boynundaki ipi kavağın köküne bağlayarak kaçır. Daha sonra tekrar aynı yere gelerek dalları toplayıp eve götürür. Karagöz’ün kışlık odun ihtiyacını bu yolla karşıladığını söyleyen Siyavuşgil, ağacın kesilmesini -kışlık odun temin etmek gibi- ekonomik sebeplerle izah etme yoluna gider.¹¹⁰ Oyunun fasıl bölümü böylece sona erer.

Karagöz’de, cin çarpması, büyü, efsun, kalıp değişmesi, acayiplikler görülmesi gibi doğaüstü unsurlara yer verilmesi batıl inanışların hicviyle birlikte komiği ortaya çıkararak unsurlar olarak değerlendirilmektedir.¹¹¹ Batıl inanışların parodisinin¹¹² yapıldığı *Kanlı Kavak*’ı izleyen diğer oyunlar arasında *Mal Çıkarma*, *Yazıcı*, *Cazular*, *Ferhat ile Şirin* vb. saymak mümkündür. Siyavuşgil, *Yazıcı* oyununda cin ile Karagöz arasında geçen sahnelerin korkunç olmaktan ziyade, birer şaka mahiyetinde olduğunu ifade eder.¹¹³ Aynı durumun *Kanlı Kavak* için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç

Kanlı Kavak’ta batıl inanışların mitsel kökenleri, ağaca atfedilen kutsiyet bağlamında ele alınmıştır. Kavak ağacının kesilişi, yıkılışı bazı değerlerin geçerliliğini yitirmesi olarak da okunabilir. Eski Türk inanışlarından gelen ağacın cinli, perili, sayılması hususu İslam inanışıyla bağdaşmamasına rağmen halk inanışında yer etmiştir. Bu durumun yukarıda anlatıldığı üzere ağaca yüklenen derin anlamla birlikte ağacın, hayat ağacı inanışıyla ilişkilendirilerek kutsal sayılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Ağaç aynı zamanda bu yolla korunmaya alınmıştır. Halkın inanışları, duygu ve düşünce dünyasında yer eden bu konuların yine halkın yaşantısından beslenen gölge tiyatrosunda kendine yer bulması yadırganmayacak bir durumdur. Ancak realist ve halktan bir insan olan Karagöz, mitolojik ve eski dinî inanışların bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek bu yaklaşımların üzerine giderek gerçekçi bir tavır sergiler.

Oyunda tespit edilen bir diğer durum da Karagöz’ün Cin ve Arnavutlar eliyle iki kez cezalandırılmış olmasıdır. Bunlardan ilki daha önce sözü edilen inanışlardan kaynaklanan doğaüstü bir cezalandırma biçimi -cin çarpması- olması açısından dikkati

108 Kudret, *Karagöz*, 2: 551.

109 Boratav, *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi-*, 32.

110 Siyavuşgil, *Karagöz*, 130.

111 Siyavuşgil, *Karagöz*, 123.

112 Siyavuşgil, *Karagöz*, 130., Ahmet Kabaklı, *Seyirlik Oyunlar* (İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 2016), 115.

113 Siyavuşgil, *Karagöz*, 130.

çekerken ikinci cezalandırma biçimi ise kamuya ait “bir ağacı kesmek” gibi somut bir sebebe dayanan ve bir anlamda hukuki bir gerekliliğin sonucu olarak düşünülebilir. Nitekim Arnavut orman korucuları Karagöz’ün boynuna ip takıp gezdirirken canlı bir varlık olan ağacın kesilmiş olmasının suç teşkil ettiğini ifade eden bir söz -yaş kesenin hâli budur- söyleyeceklerdir.

Kanlı Kavak oyunundaki ağaç ve ağaca bağlı unsurların Türk kültürü ve mitolojisindeki ağaç düşüncesi ve ağaca dayalı inanışlarla benzerlik gösterdiği görülür. Bu anlamda halkın belleğinde yer eden çeşitli inanışların gölge tiyatrosunda da kendilerine yer bulduğu görülmüştür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Aça, Mehmet. “Karaçay-Malkar Mitolojisi ile Oğuznâme’de Tanrısal Yargılamanın İki Aracı: ‘Sıncır Töre’ ve ‘Dîv Qayası.’” *Yeni Türkiye* 80 (2015): 576-582.
- Afyoncu, Erhan. “Osman Gazi’nin Rüyası.” *Sabah*. 08 Aralık 2019. Erişim 19 Kasım 2022. <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/erhan-afyoncu/2019/12/08/osman-gazinin-ruyasi>.
- And, Metin. *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- And, Metin. *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Berkli, Yunus. *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri -Avrupa ve İslam Sanatına Etkileri-*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Beyaz, Deniz. “Türk Halk Kültüründe Cinler.” Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2018.
- Boratav, Pertev Naili. *Türk Mitolojisi -Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*. İstanbul: Bilgesu Yayıncılık, 2016.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2017.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. Konya: Kömen Yayınları, 2014.
- Daştan, Nihangül. “‘Bahçe’ Adlı Karagöz Oyununda Son Dönem Osmanlı Sosyal Hayatından Yansımalar.” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 46 (2011): 145-156.
- Düzgün, Dilaver. “Türk Gölge Oyunu Karagözde İstanbul Hayatı.” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 43 (2010): 25-33.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2018.
- Ergun, Metin, “Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikâyelerindeki Yansımaları.” *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten* 46 (1998): 71-80.
- Ergun, Pervin. *Sibirya Türklerinin Destanlarında İyeler*. Konya: Kömen Yayınları, 2019.
- Ergun, Pervin. *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2017.

- Esin, Emel. *Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2004.
- Gültepe, Gülten. “Plastik Sanatlarda Soyut Somut Gösterge ve Görseller Üzerine Metaforik Bir Yaklaşım.” Sanatta Yeterlik Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2016.
- Gümüş, İbrahim. “Gölgedeki Mit: Karagöz’de Olağanüstü Varlıklar.” *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi* 2 (2021): 83-90.
- Işık, Ramazan, “Türklerde Ağaçla İlgili İnanışlar ve Bunlara Bağlı Kültler.” *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9 (2004): 89-106.
- İnan, Abdülkadir. *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015.
- İnan, Abdülkadir. *Eski Türk Dini Tarihi*. İstanbul: Altınordu Yayınları, 2017.
- İnan, Abdülkadir. *Makaleler ve İncelemeler*. 1. cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2020.
- Kabaklı, Ahmet. *Seyirlik Oyunlar*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2016.
- Karagözüm İki Gözüm - Karagöz My Dear*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Korkmaz, Esat. *Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi, 2008.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz*. 1. cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz*. 2. cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Kurt, Cemile. “Türk Gölge Oyununda Demonik Varlıklar.” Yüksek Lisans Tezi, Bartın Üniversitesi, 2021.
- McCall, Henrietta. *Mezopotamya Mitleri*. Çev. Bircan Baykara. Ankara: Phoenix Yayınları, 2017.
- Merdin, Saadetin. “Geleneksel İslam İnancında Mitolojik Unsurların Kritisizmi: Cinlerle İlgili İnanışlar Bağlamında Bir İnceleme.” Doktora Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2019.
- Ocak, Ahmet Yaşar, “Geyikli Baba”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 14. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, 45-47.
- Oral, Ünver. *Dünden Bugüne Karagöz Oyunları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2014.
- Ögel, Bahaddin. *Türk Mitolojisi*. 1. cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Ögel, Bahaddin. *Türk Mitolojisi*. 2. cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Polat, İrfan. *Türk Masal ve Efsanelerinde Olağanüstü Güçler ve Varlıklar -Türkiye Sahasının Demonoloji ve Diabololojisi-*. İstanbul: Selenge Yayınları, 2020.
- Roux, Jean-Paul. *Eski Türk Mitolojisi*. Çev. Musa Yaşar Sağlam. İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2017.
- Sagalayev, Andrey Markoviç. *Ural-Altay Mitolojisinde Arketipler ve Semboller*. Çev. Ali Toraman. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2017.
- Sakaoğlu, Saim. *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Sarpkaya, Seçkin. *Türklerin Şeytani Masalları -Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar-*. İzmir: Karakum Yayınevi, 2021.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015.
- Sevin, Nureddin. *Türk Gölge Oyunu*. İstanbul: MEB Yayınları, 1968.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. *İstanbul’da Karagöz ve Karagöz’de İstanbul*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi, 1938.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. *Karagöz*. İstanbul: MEB Basımevi, 1961.

Şahin, Musa Süreyya. “Cin.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 8. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 5-8.

Tarлакazan, Burak Erhan. “Türk Gölge Oyunu ‘Karagöz’de Doğaüstü Tasvir ve Semboller.” *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6 (2018): 915-923.

Üçer, Müjgan, *Türk Kültür ve Sanatında Hayat Ağacı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, 2019.

Yeşil, Veysel Olkan. “İslam İnançında Cinler.” Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, 2011.

Erzurum Arkeoloji Müzesinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler

Islamic Glasses in The Erzurum Archaeological Museum

Gül Geyik^{*} 

Öz

İslami dönem cam sanatı, İslam fetihleriyle ele geçirilen Mezopotamya ve Mısır coğrafyasında Roma ve Bizans camcılığının üzerinde yükselmiş ve zaman içerisinde kendi üslubunu oluşturmuş bir sanat alanıdır. Erken İslam döneminden Osmanlı dönemine kadar kullanımda kalmış ve kendi içerisinde form ve süsleme özelliklerinin değişimini kanıtlayan cam eserlerin Anadolu müzelerinde yer alması, Türkiye müzelerinin zenginliğini göstermesi bakımından çok önemlidir.

Çalışma kapsamında Erzurum Arkeoloji Müzesi'ne mahkeme kararıyla 2016 yılında kazandırılan, bir bardak, beş kâse ve dokuz şişeden oluşan on beş adet cam kap, yapım ve süsleme tekniği, boyut, işlev, form, süsleme özellikleri ile incelenerek değerlendirilmiştir. Eserlerin kataloglaması, işlevsel formlarına göre yapılmıştır. Değerlendirme bölümünde de önce işlevsel ve gövde formları ve ardından süsleme özellikleri dikkate alınmıştır. Eserler, kazılar ve dünya müzelerindeki benzer cam örnekleri ışığında tarihlendirilmiştir.

Cam eserlerin üretiminde on birinde serbest üfleme, dördünde ise kalıba üfleme tekniği kullanılmıştır. Dört cam eserde herhangi bir bezeme bulunmamaktadır. Süslemeli on bir cam eserde ise baskı, aplike, kalıba üfleme ve kesme tekniği uygulanmıştır. Cam eserlerin yalnız birinde kitabe vardır, o da sahibine esenlik dileyen bir yazı olup tarih içermemektedir. Eserler, form ve süsleme özelliklerine göre 7. yüzyıl ile 11. yüzyıl aralığında üretilmiş olduğu anlaşılan İslam camlarıdır.

Anahtar Kelimeler

Erzurum Arkeoloji Müzesi, Cam, Bardak, Kâse, Şişe, İslam Camcılığı, Cam Sanatı

Abstract

Islamic glassmaking is a delicate art form that was highly admired and adopted from the Mesopotamian and Egyptian glassworking traditions during the Islamic conquests and developed into its style over time. The inclusion of such glassworks in Anatolian museums, a craft technique that remained in use from the early Islamic to Ottoman period, representing the changes in forms and ornamental characteristics, is very important for enriching Turkish museums.

In the study, 15 glass containers consisting of one tumbler, five bowls and nine bottles, which were brought to the Erzurum Archaeological Museum by the court decision in 2016, were examined and evaluated. The cataloguing of the works has been done according to the main forms. In the evaluation section, forms and ornamental features are taken into consideration. The artefacts have been dated according to similar examples from excavations and in world museums.

11 of the glassworks were produced by free-blowing, four of them by mold blowing. Four containers are undecorated. On the decorated glasses, impressing, applique, mold blowing and cutting techniques were applied. Only one of them has an inscription wishing well-being to its owner and does not contain a date. The works are Islamic glass, which is understood to have been produced between the 7th and 11th centuries according to their form and ornamental features.

Keywords

Erzurum Archaeological Museum, Glass, Cup, Bowl, Bottle, Islamic Glassmaking, Glass Art

* **Sorumlu Yazar:** Gül Geyik (Dr. Öğr. Üyesi), Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum, Türkiye. E-posta: gul.geyik@atauni.edu.tr ORCID: 0000-0003-4149-5938

Atf: Geyik, Gul. "Erzurum Arkeoloji Müzesinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler." *Art-Sanat*, 19(2023): 197–231.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1118302>

Extended Summary

Since Islamic glassmaking is an art form that emerged in Syria, Palestine, Iran, Iraq and Egypt, where pre-Islamic glass art had developed, the influence of Late Roman and Byzantine glass had a profound impact on its early period of development. The reflection of the unique style of Islamic culture on glass started with the Abbasid period and developed with Islamic the later states such as Fatimid, Ayyubid, Mamluk and Great Seljuks that dominated this region.

Glassworks brought to museums by donations, purchases and court decisions have an important place in glass studies. The subject of this study is 15 glass vessels, which were brought to Erzurum Museum in 2016 by a court decision.

Since glass is a fragile material, it is hard to protect it in its complete shape. Since almost all of the Islamic glass in the Erzurum Archaeological Museum are complete, it would be an enormous contribution to glass research. The glass examples examined in this study, similar to which can be seen in world museums, are greatly important to the richness of Turkish museums. The catalogue section was ordered according to the body forms.

A cup with a cylindrical body kept in Erzurum Archaeological Museum, dated to the 9th-10th centuries, is among the most favored forms in Islamic glassmaking. Parallels of two squat cylindrical bowls were produced especially in the Iran-Iraq region especially and became widespread in the 9th-10th centuries. Similar examples of conical bowls are mostly known in Iran and date to the 10th-11th centuries.

In the Islamic period, bottles vary widely in size and form, production and decoration techniques. The bottles kept in Erzurum Archaeological Museum are small bottles of different types including spherical, piriform, cubic bodies and molar flasks. Heights are varying between 4.4 cm and 9.9 cm. It is known that this type of bottle is used for cosmetics and medicines.

Applique-impresed, and mold-blown decorated glass vessels in Erzurum Archaeological Museum were hot-processed group, and cut-decorated glass vessels were cold-decorated. Alternatively, there are four undecorated items.

The only impressed glass (Cat.Nr.1) bears the inscription in Kufic script wishing “blessings upon its owner”. The closest parallel of this glass is in the Metropolitan Museum of New York today. Researchers, who cannot reach definite conclusions about the origin of such works, emphasize that they can be seen in Egyptian, Syrian and Iranian-Iraqi glassworks. This cylindrical cup was dated to the 9th-10th centuries, taking into account similar examples with its ornamentation and form features. There are five bottles (Cat.Nr.7-10, 12) decorated with appliques.

The art forms of glass, which existed before Islam, continued into early Islamic times until the glass styles gained an Islamic character. Roman and Sassanid glass traditions continued in the early period. In this era, trail decorations are a characteristic feature of Eastern Mediterranean glasses. Glass threads with contrasting colors applied in the form of zigzags, parallel lines and rings on spherical bottles (Cat.Nr.7-10) and piriform bottles (Cat.Nr.12) (only in Cat.Nr.9 body and glass threads are in the same color). Glass bottles with a spherical body and applique decoration less than 10 cm in length are common in early Islamic glass. It is possible to date these appliques decorated bottles to the 7th-8th centuries, of which similar examples are seen especially in Syrian glass.

In Erzurum Archaeological Museum, there are two bowls (Cat.Nr.5-6), and a bottle (Cat.Nr.13), both of which were produced by mold-blowing. The surfaces of the bowls are decorated with geometric motifs consisting of hexagons in the form of honeycombs. The ornamentation on these bowls is similar to Iranian glass. By considering the similarities, the work can be dated to the 10th-11th centuries. The mold-blown nine-sided bottle has an embossed eight-petal flower motif at the base. A mold-blown flower motif at the bases of bowls and bottles have been seen on glassware, thought to have been produced in the 10-11th centuries in the Iranian region, such as the Erzurum example.

In the Erzurum Archaeological Museum, two bottles (Cat.Nr.14-15) were decorated with cut decorations. One of them is a spherical bottle that has been brought into a cubic form by cutting. The cutting technique was used not only for shaping the body but also to create intertwining circles on all four sides. Similar artefacts of this type are found in the 9th-10th centuries in the Iranian region. Another cut-decorated example is a molar-flask dating to the 9th-10th centuries. It is seen in the Islamic world in the 9th century and takes its name from its molar-like feet.

In the study, a catalogue of 15 Islamic glassworks in the Erzurum Archaeological Museum has been organized and then evaluated according to their form and ornamental features. This study, which is significant for its value to Turkish museums, aims to contribute to the field of Islamic glass artistry.

Cat.1. Cup**Museum Inventory No:** 2015/1E**Dated to:** 9th-10th century**Dimensions:** Height: 8.1 cm; Rim diameter: 8.7 cm**Color:** Yellowish**Technique:** Free blown and impressed; tooled.**Condition:** The cup is complete, but broken and reassembled. The surface is heavily weathered, resulting in a golden iridescence and some corrosion.**Description:** The cup has a cylindrical body, slightly curved walls, and a flat base. The decoration of this cup includes a Kufic inscription which says 'blessing upon its owner' (*baraka li-sahibihi* بركة لصاحبه). It was made by impressing technique and it was done vertically eight times around the body. The inscription is sunken, offering that the pattern was in relief on the tongue itself. Because the tongue was rectangular the inscription is bordered above and below by a row of short lines that create a decorative effect. For this reason, the surface was divided into panels spaced at regular intervals.**Cat.2. Bowl****Museum Inventory No:** 2014/14E**Dated to:** 9th-10th century**Dimensions:** Height: 4.4 cm; Rim diameter: 9.5 cm**Color:** Yellowish**Technique:** Free blown and tooled.**Condition:** The bowl is complete and intact. The surface is heavily weathered, resulting in iridescence and milky white and pale brown coatings.**Description:** This squat, cylindrical bowl has a flat base. The surface is undecorated.**Cat.3. Bowl****Museum Inventory No:** 2014/13E**Dated to:** 9th-10th century**Dimensions:** Height: 4 cm; Rim diameter: 9.5 cm**Color:** Dark green**Technique:** Free blown and tooled.**Condition:** The bowl is complete and intact. The surface is heavily weathered, resulting in iridescence and milky white and pale brown coatings.**Description:** This squat, cylindrical bowl has a flat base. The surface is undecorated

Cat.4. Bowl

Museum Inventory No: 2016/12E

Dated to: 10th-11thcentury

Dimensions: Height: 4 cm; Rim diameter: 10.7 cm

Color: Green

Technique: Free blown and tooled.

Condition: The bowl is complete and intact. The surface is partially weathered, resulting in pale brown iridescence.

Description: The bowl has sloping walls and a flattened base with a pontil mark. The rim was folded outward.

Cat.5. Bowl

Museum Inventory No: 2016/10E

Dated to: 10th-11thcentury

Dimensions: Height: 4.9 cm; Rim diameter: 10.4 cm

Color: Blue

Technique: Mold blown and tooled.

Condition: The bowl is complete and intact. The surface is partially weathered, resulting in pale brown iridescence.

Description: The bowl has sloping walls. The base is plain and has a low kick and a pontil mark. The rim was folded outward. The decoration consists of three rows of hexagons arranged in a honeycomb pattern.

Cat.6. Bowl

Museum Inventory No: 2016/11E

Dated to: 10th-11thcentury

Dimensions: Height: 5.1 cm; Rim diameter: 11.6 cm

Color: Green

Technique: Mold blown and tooled.

Condition: The bowl is complete and intact. The surface is partially weathered, resulting in pale brown iridescence.

Description: The bowl has sloping walls. The base is flat and has a low kick and a pontil mark. The rim was folded outward. It consists of four rows of hexagons arranged in a honeycomb pattern.

Cat.7. Bottle**Museum Inventory No:** 2016/15E**Dated to:** 7th-8th century**Dimensions:** Height: 5.2 cm; Maximum diameter: 4.6 cm; Rim diameter: 2 cm**Color:** Green with applied yellowish brown**Technique:** Free blown; applied; tooled.**Condition:** The bottle is complete and intact. The surface is heavily weathered, resulting in golden and pale brown iridescence.**Description:** The globular bottle has a cylindrical neck ending in a flared opening. The base is flat and has a low kick and a pontil mark. The applied decoration is yellowish brown. A horizontal trail around the shoulder and another trail around the body attened into a zigzag motif.**Cat.8. Bottle****Museum Inventory No:** 2016/18E**Dated to:** 7th-8th century**Dimensions:** Height: 5.5 cm; Maximum diameter: 4.4 cm; Rim diameter: 1.9 cm**Color:** Green with applied yellowish brown**Technique:** Free blown; applied; tooled.**Condition:** The bottle is complete and intact. The surface is heavily weathered, resulting in golden and pale brown iridescence.**Description:** The globular bottle has a cylindrical neck ending in a flaring rim. The base is flat and has a low kick and a pontil mark. The applied decoration is translucent yellowish brown. A horizontal trail around the body, patterned into a zigzag motif.**Cat.9. Bottle****Museum Inventory No:** 2016/14E**Dated to:** 7th-8th century**Dimensions:** Height: 7.4 cm; Maximum diameter: 5.6 cm; Rim diameter: 1.7 cm**Color:** Green**Technique:** Free blown; applied; tooled; pinched.**Condition:** The bottle is complete and intact. The surface is heavily weathered, resulting in pale brown iridescence.**Description:** The globular bottle has a long narrow neck ending in a flared opening and a concave base with a pontil mark. The neck was decorated by pinching that produced six pyramidal bosses. The decoration consists of four large glass rings evenly spaced around the body.

Cat.10. Bottle

Museum Inventory No: 2014/27E

Dated to: 7th-8th century

Dimensions: Height: 8.9 cm; Maximum diameter: 5.6 cm; Rim diameter: 2.6 cm

Color: Green with applied dark blue

Technique: Free blown; applied; tooled; pinched.

Condition: The bottle is complete and intact. The surface is heavily weathered, resulting in golden and pale brown iridescence.

Description: The globular bottle has a long cylindrical neck and flared rim. A low base, on which the bottle stands, was created by pinching. The pontil mark is visible. The decoration appears to have been applied in a single trail winding in a spiral from the shoulder before creating an irregular network. The trail is dark blue.

Cat.11. Bottle

Museum Inventory No: 2016/16E

Dated to: 9th-10th century

Dimensions: Height: 5.6 cm; Maximum diameter: 4.1 cm; Rim diameter: 2.8 cm

Color: Green

Technique: Free blown; tooled.

Condition: The bottle is complete and intact. The surface is heavily weathered, resulting in brown iridescence.

Description: This nearly spherical bottle has a flat base and a large cylindrical neck. The pontil mark is visible on the base.

Cat.12. Bottle

Museum Inventory No: 2016/20E

Dated to: 7th-8th century

Dimensions: Height: 6.6 cm; Maximum diameter: 3.9 cm; Rim diameter: 2,5 cm

Color: Blue with applied dark blue

Technique: Free blown; applied; tooled.

Condition: The bottle is complete and intact. The surface is heavily weathered, resulting in pale brown iridescence.

Description: The pear-shaped bottle has a cylindrical neck ending in a flared opening and a concave base with a pontil mark. The dark blue trail decoration consists of six rows arranged horizontally around the neck and the body.

Cat.13. Bottle**Museum Inventory No:** 2014/28E**Dated to:** 9th-10th century**Dimensions:** Height: 9.9 cm; Maximum diameter: 5.4 cm; Rim diameter: 1.1 cm**Color:** Yellowish**Technique:** Mold-blown and tooled.**Condition:** The bottle is complete and intact. The surface is heavily weathered, resulting in brown iridescence.**Description:** This nine-sided bottle was created in a mold. The bottle has a flared neck. An eight-petalled rosette and pontil mark at the center is visible under the base.**Cat.14. Miniature Bottle****Museum Inventory No:** 2016/19E**Dated to:** 8th-9th century**Dimensions:** Height: 4.4 cm; Maximum diameter: 3.5 cm; Rim diameter: 1,7 cm**Color:** Translucent green**Technique:** Free blown; cut; tooled.**Condition:** The bottle is complete but cracked and just cracked. The surface is lightly weathered, resulting in pale brown iridescence.**Description:** The miniature bottle was blown globular but it was turned into a nearly cubic object by cutting. It has a flat base and a hexagonal flaring neck. The four cut decorations around the body consist of concentric circles.**Cat.15. Molar Flask****Museum Inventory No:** 2016/17E**Dated to:** 9th-10th century**Dimensions:** Height: 4.5 cm; Width: 1.9x1.9 cm**Color:** Translucent yellowish**Technique:** Mold-blown; cut.**Condition:** Part of the neck is missing. The flask is intact. The surface is heavily weathered, resulting in pale brown and rainbow iridescence.**Description:** This bottle has a cylindrical neck, a four-sided body and four tapering feet, one at each corner of the body. There are deep horizontal grooves on the upper and lower parts of the body. The decoration consists of pointed elements standing in relief at each corner against deeply cut facets.

Giriş

İslami dönem cam sanatı, İslam öncesi cam sanatının gelişmiş olduğu Suriye, Filistin, İran, Irak, Mısır topraklarında ortaya çıkan bir sanat olduğu için, ilk dönemlerinde, Geç Roma ve Bizans dönemi camlarının etkisi görülmektedir¹. İslam kültürünün kendine has üslubunun kap formları ve süslemeleriyle cam sanatına yansımaları ise Abbasi dönemiyle başlatılmakta ve İslami dönem cam sanatı Fatımi, Eyyubi, Memluk, Büyük Selçuklu gibi bu coğrafyaya hâkim olan İslam devletleriyle gelişimini sürdürmektedir. Suriye’de Şam, Halep, Hama, Rakka, Filistin’de Hebron, Ramla, İran’da Nişabur, Irak’ta Bağdat, Basra, Samarra, Mısır’da Fustat, İslami dönemin önemli cam üretim merkezleridir². Anadolu’da da İslami dönemde cam üretiminin yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu konuda henüz sınırlı bilgiye ulaşılsa da yapılacak arkeolojik kazı ve çalışmalar bu dönemin cam üretimini aydınlatmaya devam edecektir. Kubadabad³ ve Ani⁴ kazıları cam buluntuları Selçuklu dönemi; Harput⁵ ve Marmaray⁶ kazıları cam buluntuları ise Osmanlı dönemi cam üretimine ışık tutan önemli verilerdir. Bunların yanı sıra Antakya⁷, Samsat⁸, Alanya⁹ ve Gevale Kalesi¹⁰ gibi kazılardan ele geçen camlar da İslami dönemde yönetici sınıftan ve halkın günlük yaşamda cam kullanımını göstermektedir.

Cam sanatı çalışmalarında, arkeolojik kazı buluntularının yanında müzelere hibe, satın alma ve mahkeme kararı ile kazandırılan cam eserler de önemli bir yer tutmakta-

- 1 Stefano Carboni, *Glass from Islamic Lands* (Londra: Thames&Hudson Ltd, 2001), 15-16.
- 2 Gül Geyik Karpuz ve Nursen Özkul Fındık, “Cam Sanatı,” *Türk İslam Sanatları Tarihi*, ed. Abdülkadir Dündar (Ankara: Grafiker Yayınları, 2020), 481-500.
- 3 Zekiye Uysal, *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013).
- 4 Yaşar Çoruhlu ve Jale Özlem Oktay, “2006-2009 Kars-Ani Kazılarında Ortaya Çıkarılan Cam Bilezikler Üzerine,” *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 20-22 Ekim 2010* (Konya: Kömen Yayınları, 2011), 155-171; Gül Geyik, “Ani Kazısı Cam Buluntuları (2020-2021)” (25. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Konya, 14 - 16 Ekim 2021); Muhammet Arslan, *Ani Örenyeri Kazısı 2019-2021 Yılı Çalışmaları* (Kars: Palet Yayınları, 2022).
- 5 Emre Taştımür ve İsmail Aytaç, “Harput İç Kale Kazısı Cam Fırınlara Ait İlk Gözlemler,” *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 41 (2017), 69-89.
- 6 Üzlifaf Özgümüş, “Marmaray Sirkeci Kurtarma Kazıları Cam Buluntularının Değerlendirilmesi,” *İstanbul Arkeoloji Müzeleri 1. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008* (İstanbul: İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü, 2010), 121-134.
- 7 Arthur Lane, “Medieval Finds at Al Mina in North Syria,” *Archaeologia* LXXXVII (1938), 19-78, Pl. XVI-XXVIII, Figs. I-1 5.
- 8 Gönül Öney, “1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber,” *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* 1 (1982), 71-80; Zekiye Uysal, “Samsat Kazılarında Bulunan Cam Kandiller,” *Turkish Studies Social Sciences* 14/3 (2019), 1139-1158; Zekiye Uysal, “Samsat Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler,” *Sanat Tarihi Dergisi* 29/1 (2020), 301-317.
- 9 Ömür Bakırer, “Glass from the Seljuk Palace at Alanya,” *Late Roman/Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean* (İzmir: TÜBİTAK Yayınları, 2009), 199-212.
- 10 Ahmet Yavuzylmaz, “Gevale Kalesi Cam Bilezik Buluntuları (2013- 2015),” *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri I 02-05 Kasım 2016* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017), 49-61.

dır¹¹. Erzurum Müzesine¹² mahkeme kararıyla 2016 yılında kazandırılan 15 adet cam kap, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır¹³.

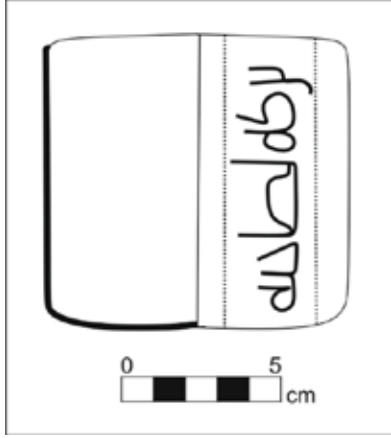
Cam, kırılğan bir malzeme olduğu için bütün hâlde korunabilmesi güçtür. Erzurum Müzesinde bulunan İslami dönem cam eserlerin neredeyse tamamı bütün olduğundan dolayı bu çalışmanın cam sanatı literatürüne önemli bir katkıda bulunulacağı düşünülmektedir. Dünya müzelerinde benzerlerinin nadir görüldüğü bu çalışmada incelenen eserler, İslami dönem cam eserlerin temsili bakımından Türkiye müzelerinin sahip olduğu zenginliği göstermesi bakımından da önemlidir. Bu önemi dikkate alınarak katalog kısmı Türkçe-İngilizce yazılmıştır. Katalog bölümü, eserlerin türüne göre yapılmıştır. Değerlendirme bölümünde ise eserler önce tür ve formuna göre, ardından süslemelerine göre değerlendirilmiştir. Eserlerin form ve süsleme özellikleri dikkate alınarak benzer örnekler ışığında tarihlendirilmesi yoluna gidilmiştir.

11 Gül Geyik, “The Glass Works in the Museums of Anatolia with Their Samples”, *21. Association Internationale pour l’Histoire du Verre İstanbul, 03-07 Septembre 2018*, ed. Orhan Sevindik (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2021), 539-548.


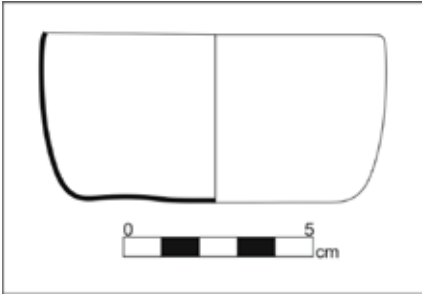
12 Erzurum Müzesi’nde bulunan cam eserler, Nurettin Öztürk tarafından kitap şeklinde yayımlanmıştır. Ancak çalışmamıza konu olan eserler, kitabın yayın tarihinden sonra müzeye kazandırılmıştır. Bk. Nurettin Öztürk, *Erzurum Müzesi Cam Eserleri* (Erzurum: Mega Ofset, 2013).

13 Katalog kısmında yer alan Kat.No.1, 2, 6, 7, 9, 10, 14’e Gül Geyik, “The Glass Works in the Museums of Anatolia with Their Samples”, *21. Association Internationale pour l’Histoire du Verre İstanbul, 03-07 Septembre 2018*, ed. Orhan Sevindik (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2021), 539-548 isimli bildiri; Kat.No.8, 14’e ise Gül Geyik, “Ortaçağ İslam Sanatında Parfüm Şişeleri,” *Antik Çağ’dan Günümüze Parfüm*, ed. Cenker Atıla ve Elif Erginer (Ankara: Myrina, 2021), 197-212 isimli kitap bölümünde değinilmiş ya da fotoğrafları kullanılmış ancak detaylı anlatımı yapılmamıştır.

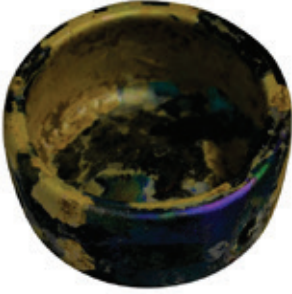
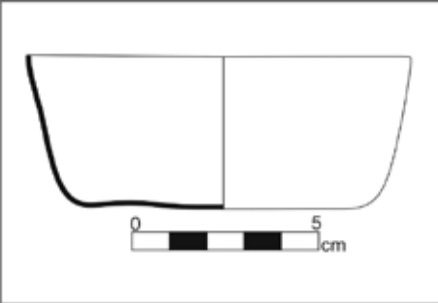
Katalog

	
G. 1	G. 2
<p>Kat.1. Bardak¹⁴ Müze Envanter No: 2015/1E Tarih: 9-10. yüzyıl Ölçüler: Yükseklik: 8.1 cm; Ağız çapı: 8.7 cm Renk: Sarı Teknik: Serbest üfleme ve baskı; aletle şekillendirme. Korunma Durumu: Bardak kırılmış ve yapıştırılarak onarılmıştır. Eksiksiz olan eserin yüzeyinde gökkuşağı irizasyon görülmektedir. Tanım: Bardak, silindirik gövdeli olup düz tabanlıdır. Üzerinde, Kufi karakterli, sahibine esenlikler dileyen <i>baraka li-sahibihi</i> (بركة لصاحبه) ifadesi yazılıdır. Bu yazı gövdeye, içinde negatifi bulunan bir maşayla, baskı tekniği ile kabartma oluşturacak şekilde, sekiz kez uygulanmıştır. Böylece bu yazı şeridi, süslemeli bir yüzey meydana getirerek gövdeyi düzenli panellere ayırmıştır.</p>	


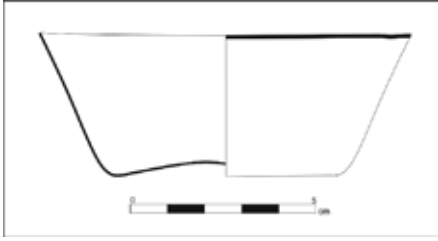
14 **Referans: Form olarak:** Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 269, Cat 71a / 115, Cat.2.12a-b; Gül Geyik Karpuz, “Adıyaman, Elâzığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2014), 67, Kat.6; Jens Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995), 57, Cat.38/151, Cat.202; David Whitehouse, *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One* (New York: The Corning Museum of Glass, 2010), 40-41; Cat.47-48/81, Cat.125/102-103, Cat.159/284, Cat.494; Stefano Carboni ve David Whitehouse, *Glass of the Sultans* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2001), 138, Cat.54; Aynur Özet, *Dipten Gelen Parıltı Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi Cam Eserleri* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1998), 168, Kat.117. **Form ve Süsleme olarak:** Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 129, Cat.46.

	
G. 3	G. 4
<p>Kat.2. Kâse¹⁵ Müze Envanter No: 2014/14E Tarih: 9-10. yüzyıl Ölçüler: Yükseklik: 4.4 cm; Ağız çapı: 9.5 cm Renk: Sarı Teknik: Serbest üfleme; aletle şekillendirme. Korunma Durumu: Kâse tümüyle korunmuş olup yüzeyde yoğun olarak süt rengi ve kahverengi irizasyon görülmektedir. Tanım: Basık, silindirik gövdeli, düz tabanlıdır. Süslemesiz, sade bir yüzeye sahiptir.</p>	

15 **Referans:** Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 42-42, Cat.1-12; Carl Johan Lamm, *Das Glas von Samarra* (Berlin: D. Reimer, 1928), Tafel 1/5, 6, 13, 17, 18; Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 56, Cat.3.9a; Geyik Karpuz, “Adıyaman, Elâzığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler,” 107-108, Kat.46-47; Ömür Dünya Çakmaklı ve Constanze Höpken, *Narin Pırlıltı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu* (Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2015), 159-160, Kat.356-358; William Bowyer Honey, *Glass, A Handbook for the Study of Glass Vessels of All Periods and Countries & A Guide to the Museum Collection* (Londra: Victoria and Albert Museum 1946), 12G.

	
G. 5	G. 6
<p>Kat.3. Kâse¹⁶ Müze Envanter No: 2014/13E Tarih: 9-10. yüzyıl Ölçüler: Yükseklik: 4 cm; Ağız çapı: 9.5 cm Renk: Koyu yeşil Teknik: Serbest üfleme; aletle şekillendirme. Korunma Durumu: Kâse tümüyle korunmuş olup yüzeyde yoğun olarak süt rengi ve kahverengi irizasyon görülmektedir. Tanım: Basık, silindirik gövdeli, düz tabanlıdır. Süslemesiz, sade bir yüzeye sahiptir.</p>	

¹⁶ **Referans:** Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 42-42, Cat.1-12; Lamm, *Das Glas von Samarra*, Tafel 1/5, 6, 13, 17, 18; Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 156, Cat.3.9a; Geyik Karpuz, "Adıyaman, Elâzığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler," 107-108, Kat.46-47; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırılı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 159-160, Kat.356-358; Honey, *Glass, A Handbook for the Study of Glass Vessels of All Periods and Countries & A Guide to the Museum Collection*, 12G.


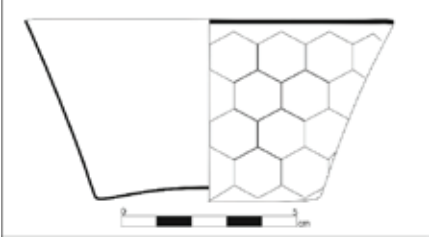
	
G. 7	G. 8
<p>Kat.4. Kâse¹⁷ Müze Envanter No: 2016/12E Tarih: 10-11. yüzyıl Ölçüler: Yükseklik: 4 cm; Ağız çapı: 10.7 cm Renk: Yeşil Teknik: Serbest üfleme; aletle şekillendirme. Korunma Durumu: Kâse tümüyle korunmuştur. Yüzeyde yer yer kahverengi irizasyon izlenmektedir. Tanım: Kâse, dibe doğru daralan konik gövdelidir. Aletle bastırılarak içe çökerilmiş tabanda noble izi belirgindir. Ağız kenarı dışa katlanarak oluşturulmuştur.</p>	

¹⁷ **Referans: Form olarak:** Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 209, Cat.52.b; Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 49-50, Cat.22-26 / 93, Cat.130; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırılı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 166, Kat.369-370; Whitehouse, *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One*, 96, Cat.147; 483; Elif Hanar, “Diyarbakır Müzesi’ndeki Cam Kaplar” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2018), Kat.573.

**Kat.5. Kâse¹⁹****Müze Envanter No:** 2016/10E**Tarih:** 10-11. yüzyıl**Ölçüler:** Yükseklik: 4.9 cm; Ağız çapı: 10.4 cm**Renk:** Mavi**Teknik:** Kalıba üfleme; aletle şekillendirme.**Korunan Durumu:** Kâse tümüyle korunmuştur. Yüzeyde yer yer kahverengi irizasyon görülmektedir.**Tanım:** Kâse, dibe doğru daralan konik gövdelidir. Aletle bastırılarak içe çöktürülmüş tabanda noble izi belirgindir. Ağız kenarı dışa katlanarak oluşturulmuştur. Yüzeyde kalıba üfleme ile yapılmış, arı peteği şeklinde düzenlenmiş, üç sıra hâlinde, altıgenlerden oluşan geometrik süsleme bulunmaktadır.


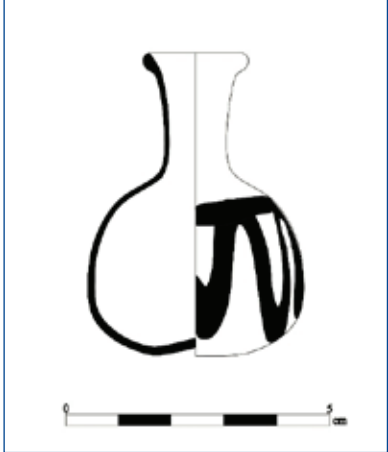
18 Bu kâsenin (Katalog No.5) teknik çiziminde, üzerindeki geometrik kompozisyonun anlaşılması için altıgen motiflerinin manuel çizimi yapılmamış, dijital altıgen şekli kullanılmıştır.

19 **Referans: Form olarak:** Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 209, Cat.52.b; Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 49-50, Cat.22-26/93, Cat.130; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırılı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, Kat.369- 370; Whitehouse, *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One*, 96, Cat.147; Hanar, "Diyarbakır Müzesi'ndeki Cam Kaplar," 483, Kat.573. **Süsleme olarak:** Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 209, Cat.52b/237, Cat.66/97-98, Cat.25.

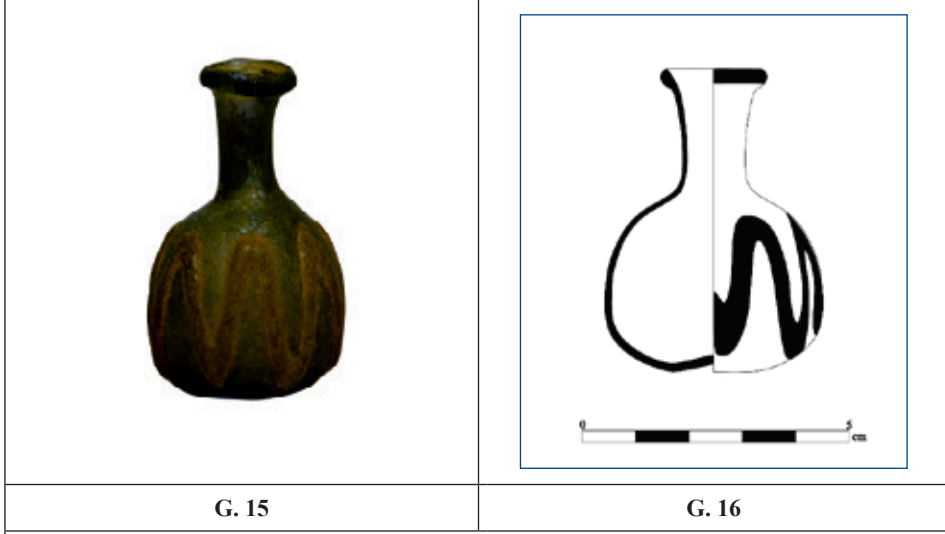
	
G. 11	G. 12²⁰
<p>Kat.6. Kâse²¹ Müze Envanter No: 2016/11E Tarih: 10-11. yüzyıl Ölçüler: Yükseklik: 5.1 cm; Ağız çapı: 11.6 cm Renk: Yeşil Teknik: Kalıba üfleme; aletle şekillendirme. Korunan Durumu: Kâse tümüyle korunmuş olup yüzeyde yer yer kahverengi irizasyon görülmektedir. Tanım: Kâse, dibe doğru daralan konik gövdelidir. Aletle bastırılarak içe çöktürülmüş tabanda noble izi vardır. Ağız kenarı dışa katlanarak oluşturulmuştur. Yüzeyde kalıba üfleme ile yapılmış, arı peteği şeklinde, dört sıra hâlinde ve altıgenlerden oluşan geometrik süsleme görülmektedir.</p>	

20 Bu kâsenin (Katalog No.6) teknik çiziminde, üzerindeki geometrik kompozisyonun anlaşılması için altıgen motiflerinin manuel çizimi yapılmamış, dijital altıgen şekilden faydalanılmıştır.


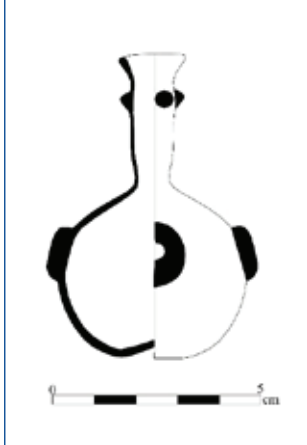
21 **Referans: Form olarak:** Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 209, Cat.52.b; Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 49-50, Cat.22-26/93, Cat.130; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırılı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, Kat.369- 370; Whitehouse, *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One*, 96, Cat.147; Hanar, "Diyarbakır Müzesi'ndeki Cam Kaplar," 483, Kat.573. **Süsleme olarak:** Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 209, Cat.52b/237, Cat.66/97-98, Cat.25.

	
G. 13	G. 14
<p>Kat.7. Şişe²² Müze Envanter No: 2016/15E Tarih: 7-8. yüzyıl Ölçüler: Yükseklik: 5.2 cm; Maksimum çapı: 4.6 cm; Ağız çapı: 2 cm Renk: Gövde yeşil, applike edilen cam ipliği sarımsı kahverengi Teknik: Serbest üfleme; applike; aletle şekillendirme. Korunan Durumu: Şişe tümüyle korunmuş olup yüzeyinde yer yer gökkuşağı ve kahverengi irizasyon izlenmektedir. Tanım: Şişe küresel gövdelidir. Silindirik boyun, ağız kısmına doğru genişlemektedir. Aletle bastırılarak içe çökertilmiş tabanda noble izi belirgindir. Omuz kısmına paralel bir cam ipliği applike edilmiştir. Gövdeye paralel sarılan cam ipliğinin altına, zikzak motif oluşturan cam ipliği applike edilmiştir.</p>	

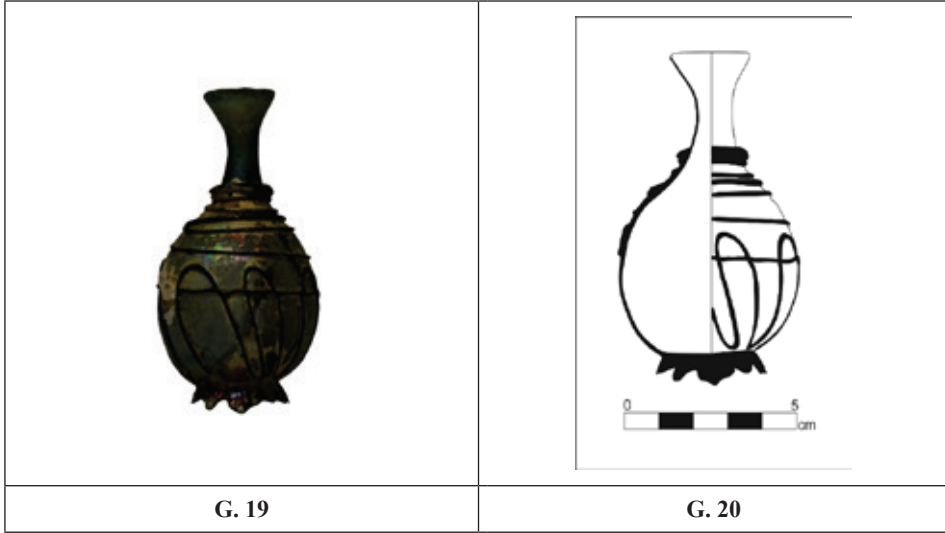
22 **Referans: Form olarak:** Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 115, Cat.34; Dwight P. Lanmon ve David B. Whitehouse, *The Robert Lehman Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993), 307, Cat.134. **Form ve Süsleme olarak:** Carboni, *Glass from Islamic Lands*, Cat.5a-b/40-41, Cat.1.6a-b-c, Cat.1.7a-b. **Süsleme olarak:** Oliver Moore, "Islamic Glass at Buddhist Sites in Medieval China," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, ed. Rachel Ward (Londra: British Museum Press, 1998), 192, Photo 19.5; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Purltu: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 183, Kat.413; Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 43, Cat.1.9; Carl Johan Lamm, "Les Verres Trouvés à Suse," *Syria* 12/ 4 (1931), Pl LXXVI, 4.

**Kat.8. Şişe²³****Müze Envanter No:** 2016/18E**Tarih:** 7-8. yüzyıl**Ölçüler:** Yükseklik: 5.5 cm; Maksimum çapı: 4.4 cm; Ağız çapı: 1.9 cm**Renk:** Gövde yeşil, applike edilen cam ipliği sarımsı kahverengi**Teknik:** Serbest üfleme; applike; aletle şekillendirme.**Korunan Durumu:** Şişe tümüyle korunmuş olup yüzeyinde yer yer gökkuşağı ve kahverengi irizasyon görülmektedir.**Tanım:** Şişe küresel gövdelidir. Silindirik boyun, ağız kısmına doğru çok hafif genişlemektedir. Ağız kenarı dışa katlanarak oluşturulmuştur. Aletle bastırılarak içe çöktürülmüş tabanda noble izi belirgindir. Gövde üzerinde, cam ipliğinin applike edilmesiyle zikzak motifleri meydana getirilmiştir.

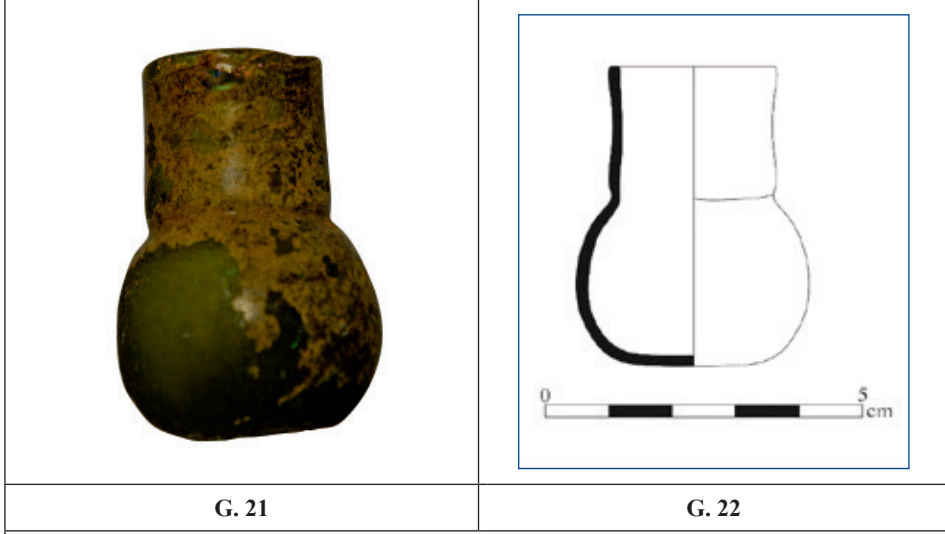
23 **Referans: Form olarak:** Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 115, Cat.34; Dwight ve Whitehouse, *The Robert Lehman Collection*, 307, Cat.134. **Form ve Süsleme olarak:** Carboni, *Glass from Islamic Lands*, Cat.5a-b/40-41, Cat.1.6a-b-c, Cat.1.7a-b. **Süsleme olarak:** Moore, "Islamic Glass at Buddhist Sites in Medieval China," 192, Photo 19.5; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırılı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 183, Kat.413; Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 43, Cat.1.9; Lamm, "Les Verres Trouvés à Suse," Pl LXXXVI, 4.

	
G. 17	G. 18
<p>Kat.9. Şişe²⁴ Müze Envanter No: 2016/14E Tarih: 7-8. yüzyıl Ölçüler: Yükseklik: 7.4 cm; Maksimum çapı: 5.6 cm; Ağız çapı: 1.7 cm Renk: Yeşil Teknik: Serbest üfleme; applike; aletle şekillendirme; çimdikleme. Korunan Durumu: Şişe tümüyle korunmuş olup yüzeyinde yer yer kahverengi irizasyon görülmektedir. Tanım: Şişe küresel gövdelidir. Silindirik boyun, ağız kısmına doğru genişlemektedir. Boynun üst kısmında, çimdikleme tekniği ile altı adet piramidal yumru oluşturulmuştur. Konkav tabanda noble izi belirgindir. Gövdenin dört tarafına eşit aralıklarla dairesel formda kalın cam ipliğinden halkalar applike edilerek süslemesi tamamlanmıştır.</p>	

²⁴ **Referans: Form olarak:** Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 115, Cat.34; Dwight ve Whitehouse, *The Robert Lehman Collection*, 307, Cat.134. **Süsleme olarak:** Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırlıltı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 167, Kat.372; Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 115, Cat.34; Gan Fuxi, "The Silk Road and Ancient Chinese Glass," *Ancient Glass Research Along The Silk Road*, ed. Gan Fuxi, Robert Brill ve Tian Shouyun (Singapur: World Scientific Publishing Company, 2009), 92, Photo 2.32; Lamm, "Les Verres Trouvés à Suse," *Pl LXXVI*, 1-3, 5.

**Kat.10. Şişe²⁵****Müze Envanter No:** 2014/27E**Tarih:** 7-8. yüzyıl**Ölçüler:** Yükseklik: 8.9 cm; Maksimum çapı: 5.6 cm; Ağız çapı: 2.6 cm**Renk:** Gövde yeşil, applike edilen cam ipliği koyu mavi**Teknik:** Serbest üfleme; applike; aletle şekillendirme; çimdikleme.**Korunan Durumu:** Şişe tümüyle korunmuş olup yüzeyinde yer yer gökkuşağı ve kahverengi irizasyon izlenmektedir.**Tanım:** Şişe küresel gövdelidir. Silindirik boyun, ağız kısmına doğru genişlemektedir. Gövdenin altına eklenmiş cam hamuruyla yapılan kısa ayak, çimdikleme tekniğiyle, uçları dışa gelecek şekilde sivriltilerek oluşturulmuştur ve altında noble izi belirgindir. Cam ipliğiyle yapılan süsleme, boyundan gövdeye doğru yatay paralel sarılmış, özellikle boyun kısmında iplik kalın tutulmuştur. Gövdede ise cam ipliği, yukarı aşağı doğru applike edilerek düzensiz bir ağ meydana getirmiştir.

²⁵ **Referans: Form olarak:** Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 115, Cat.34; Dwight ve Whitehouse, *The Robert Lehman Collection*, 307, Cat.134. **Süsleme olarak:** Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırlıltı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 177, Kat.397 ve **Ayak:** Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırlıltı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 177-178, Kat.397-398.



Kat.11. Şişe²⁶

Müze Envanter No: 2016/16E

Tarih: 9-10. yüzyıl

Ölçüler: Yükseklik: 5.6 cm; Maksimum çapı: 4.1 cm; Ağız çapı: 2.8 cm

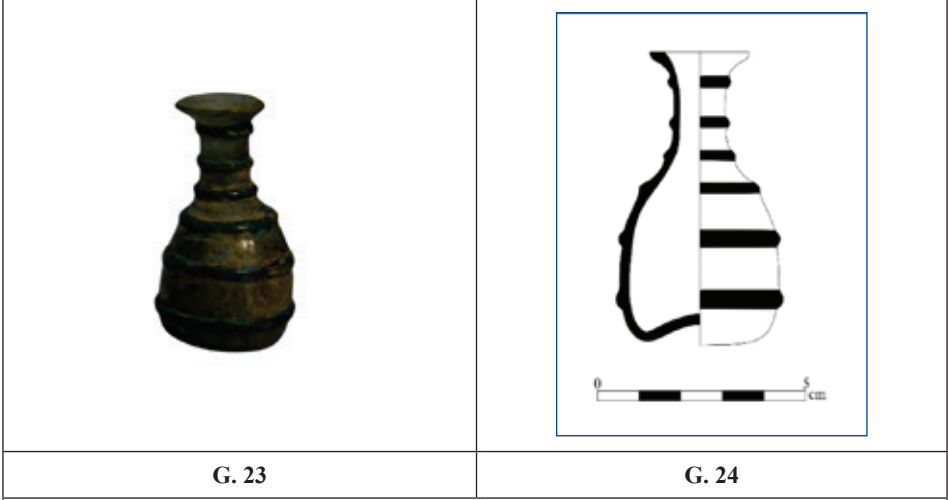
Renk: Koyu yeşil

Teknik: Serbest üfleme; aletle şekillendirme.

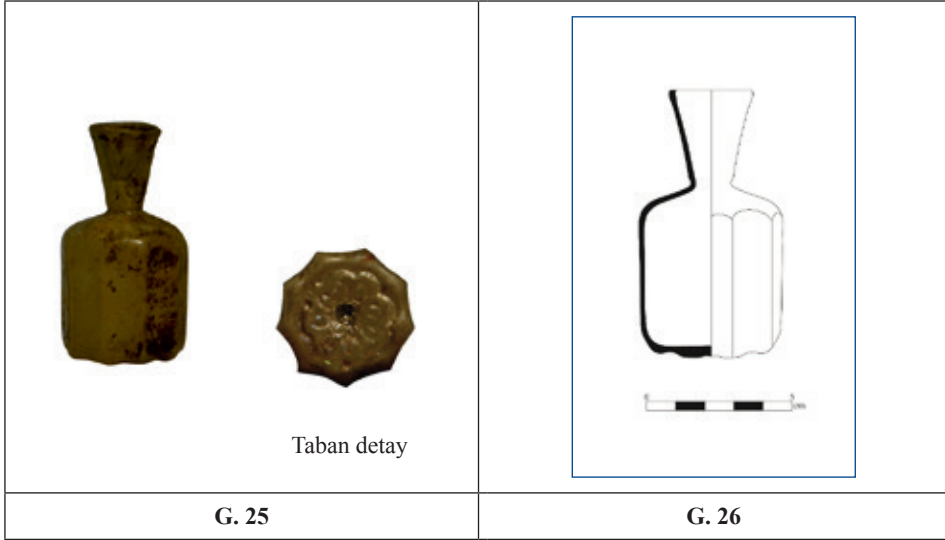
Korunan Durumu: Şişe tam olup yüzeyde yoğun kahverengi irizasyon görülmektedir.

Tanım: Küresel gövdeli şişe silindirik boyunlu olup düz tabanlıdır. Tabanda noble izi belirgindir.

²⁶ Referans: Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 61-69.

**Kat.12. Şişe²⁷****Müze Envanter No:** 2016/20E**Tarih:** 7-8. yüzyıl**Ölçüler:** Yükseklik: 6.6 cm; Maksimum çapı: 3.9 cm; Ağız çapı: 2,5 cm**Renk:** Gövde mavi, applike edilen cam ipliği koyu mavi**Teknik:** Serbest üfleme; applike; aletle şekillendirme.**Korunma Durumu:** Şişe tümüyle korunmuş olup yüzeyinde yer yer kahverengi irizasyon görülmektedir.**Tanım:** Şişe armudi gövdelidir. Silindirik boyun, ağız kısmına doğru genişlemektedir. Konkav tabanda noble izi belirgindir. Boynun üstünden gövdenin altına kadar applike edilen cam ipliği altı paralel çizgi oluşturmaktadır.

²⁷ Referans: Süsleme olarak: Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırlıltı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 177, Kat.397.



Kat.13. Şişe²⁸

Müze Envanter No: 2014/28E

Tarih: 9-10. yüzyıl

Ölçüler: Yükseklik: 9.9 cm; Maksimum çapı: 5.4 cm; Ağız çapı: 1.1 cm

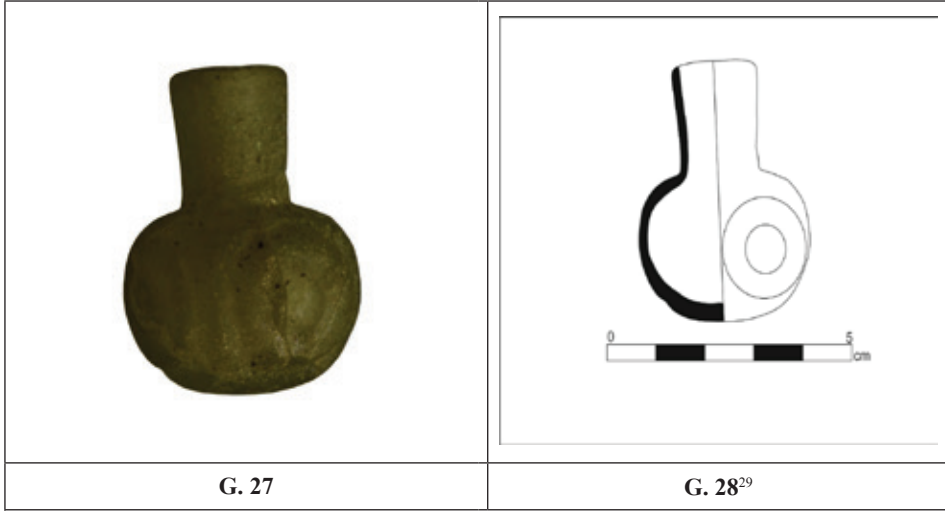
Renk: Sarı

Teknik: Kalıba üfleme; aletle şekillendirme.

Korunan Durumu: Şişe tümüyle korunmuş olup yüzeyde yer yer yoğun kahverengi irizasyon görülmektedir.

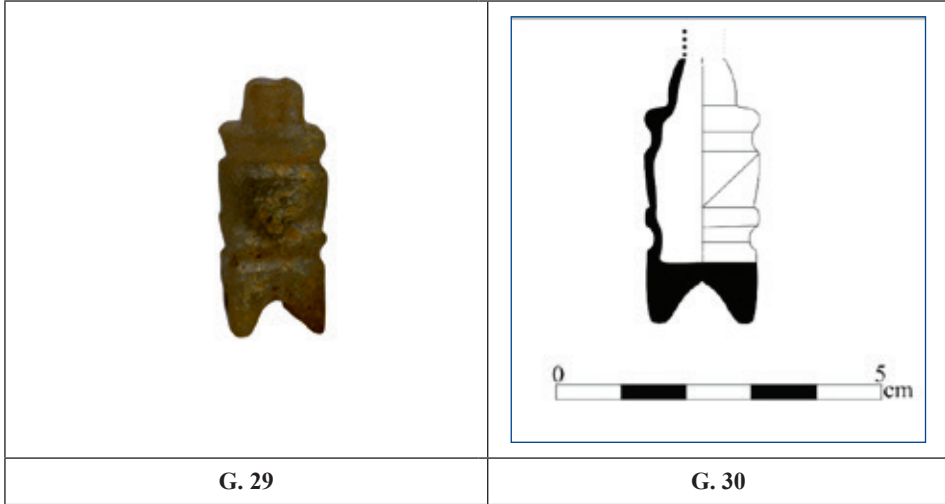
Tanım: Kalıba üfleme ile yapılmış dokuz kenarlı prizmal gövdeli şişenin boynu, ağız kısmına doğru genişlemektedir. Tabanda, yine kalıba üflemeyle elde edilen sekiz yapraklı bir çiçek motifi yer almaktadır. Belirgin noble izi aynı zamanda bu çiçeğin tomurcuğunu oluşturmaktadır.

28 **Referans: Form olarak:** Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırılı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 177, Kat.395-396; Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 243, Cat. 3.30c. **Süsleme olarak:** Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 209 Kat.52b / 219, Cat.56 / 220, Cat.57a-b.

**Kat.14. Minyatür Şişe³⁰****Müze Envanter No:** 2016/19E**Tarih:** 8-9. yüzyıl**Ölçüler:** Yükseklik: 4.4 cm; Maksimum çapı: 3.5 cm; Ağız çapı: 1,7 cm**Renk:** Yarı geçirgen yeşil**Teknik:** Serbest üfleme; kesme; aletle şekillendirme.**Korunan Durumu:** Şişe tam olup gövdede çatlak vardır. Eserde yer yer çok hafif kahverengi irizasyon görülmektedir.**Tanım:** Minyatür şişe küresel gövdeli olup yüzeyine yapılan kesme işleminden dolayı kübik bir forma kavuşturulmuştur. Düz tabanlı olan eserin altıgen boynu, ağız kısmına doğru çok hafif açılmaktadır. Gövdenin dört yüzeyindeki iç içe geçmiş dairelerden oluşan süslemesi, kesme tekniği ile yapılmıştır.

²⁹ Bu şişenin (Katalog No.14) teknik çiziminde, üzerindeki geometrik kompozisyonun anlaşılması için daire motiflerinin manuel çizimi yapılmamış, dijital daire şekline dayanılarak oluşturulmuştur.

³⁰ **Referans:** Whitehouse, *Islamic Glass in the Conning Museum of Glass, Volume One*, 87, Cat.133; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırlıltı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 182, Kat.411.

**Kat.15. Azıdişi Formlu Şişe³¹****Müze Envanter No:** 2016/17E**Tarih:** 9-10. yüzyıl**Ölçüler:** Yükseklik: 4.5 cm; Genişlik: 1.9x1.9 cm**Renk:** Yarı geçirin sarı**Teknik:** Kalıba üfleme; kesme.**Korunan Durumu:** Boyun kırık olup şişe tamdır. Yüzeyde gökkuşağı ve yer yer kahverengi irizasyon görülmektedir.**Tanım:** Azı dişi formlu şişe prizmal gövdeli olup dört köşesindeki konik ayağa oturmaktadır. Gövdenin üst ve alt kısmında kesme tekniği ile oluşturulmuş yatay ve derin yivler görülmektedir. Dört köşesi, yukarıdan aşağıya doğru eğimli kesilerek pahlanmış, bunun hemen alt kısmında ise piramidal çıkıntılar meydana gelmiştir.

31 **Referans:** Whitehouse, *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One*, 136-137, Cat.225-227/141, Cat.235; Yücel Akat, Nezih Fıratlı ve Hüseyin Kocabaş, *Hüseyin Kocabaş Koleksiyonu Cam Eserler Kataloğu* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1984), 40, Kat.334-335, Foto.165a-b; Lamm, *Das Glas von Samarra*, 73, Tafel VII, 218-218a; Ralph H. Pinder-Wilson ve George T. Scanlon, "Glass Finds from Fustat 1972-1980," *Journal of Glass Studies* 29 (1987), 68, Fig.16; Honey, *Glass, A Handbook for the Study of Glass Vessels of All Periods and Countries & A Guide to the Museum Collection*, 13C; Carl Johan Lamm, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten, Band I-II* (Berlin: Alle Rechte Vorbehalten, 1929-1930), Tafel 61/1; Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 124, Cat.2.28n; P. J. Riis, "Les Verreries," *Hama-Fouilles at Recherches de la Fondation Carlsberg 1931-1938 (Les Verreries et Poteries Medievales* (Copenhagen: Nationalmuseet Kobenhavn, 1957), 53, fig.140; Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 137, Cat. No.188; Ali Yalçın Tavukçu, *Elazığ Müzesi Cam Eserleri* (Erzurum: Ertual Akademi, 2020), 106, Kat.16; Gül Geyik Karpuz, "Anadolu Örnekleri ile İslami Dönem Cam Minyatür Şişeler," *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri I, 02-05 Kasım 2016* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017), Foto.21-23; Zeynep Çakmakçı, "Ödemiş Müzesi'ndeki Bir Örnek Üzerinden İslam Cam Üretiminin Farklı Bir Tasarımına Bakış: Azı Dişi Formlu Şişeler," *Cedrus VIII* (2020), 625-641; Lane, "Medieval Finds at Al Mina in North Syria," 63, Photo.e.

Değerlendirme

Erzurum Müzesi'ne mahkeme kararı ile kazandırılan, tür olarak bir bardak, beş kâse ve dokuz şişeden oluşan on beş adet cam eserden dördü kalıba üfleme, on biri ise serbest üfleme tekniğinde üretilmiştir. Çalışmada, katalogta incelenen eserlerin önce kap türlerinin gövde formlarına ve hemen ardından süslemelerine göre değerlendirilmesi yapılmıştır.

Cam eserlerin bezenmesinde, cam sıcakken yapılan uygulamalardan oluşan sıcak işlemler ve soğuk camın üzerine yapılan uygulamalardan oluşan soğuk işlemlerden meydana gelen iki tür görülmektedir. Erzurum Müzesi'nde incelenen eserlerde, baskı, aplike, kalıba üfleme tekniğinde süslenmiş eserler sıcak işlemler; kesme tekniğinde süslenmiş eserler ise soğuk işlemler grubundadır. Müzedeki dört eserde (Kat.No.2-4,11) ise süsleme görülmez.

İslam cam sanatında, süslemesi olmayan, sade camlar, şişe, kâse, sürahi, kandil gibi günlük kullanım eşyalarında oldukça yaygındır. Bazen kap formundaki eserlerin kulpları veya ayakları, aplike edilen cam ipliği veya cam hamuru ile şekillendirilmektedir. Fakat bu uygulama, süsleme için değil, fonksiyonel kullanımı artırmak için yapılmaktadır. Bezemesiz camlar, günümüze ulaşan cam eserlerin büyük çoğunluğunu oluşturmaktadır. Özellikle fonksiyonellikleri ile kullanım alanı genişleyen cam imalatında bezemesi olmayan fakat form özellikleri, üretim tekniği, renk ve boyutu ile üretim yeri ve tarihi konusunda kanıt oluşturması bakımından sanat tarihinde incelenmesi gereken eserler grubunda yer almaktadır.

Müzelere bilimsel kazılar dışında gelen eserlerin tarihlendirilmesinde, üzerinde herhangi bir tarih yazısı bulunmuyorsa, form ve/veya süsleme özelliklerine göre benzerlerinden yola çıkılarak öneride bulunmak mümkündür. Erzurum Müzesi cam eserleri, cam üzerine yapılan araştırmalardaki benzer örnekleri dikkate alınarak tarihlendirilmiştir.

Bardak: İslam dünyasında içecek kabı olarak kullanılan bardakların farklı formlarda üretilmiş ve çeşitli bezeme teknikleriyle süslenmiş olduğu görülmektedir. Silindirik gövdeli bardaklar 9-10. yüzyıl aralığında, İran, Mısır, Suriye camcılığında³² çokça tercih edilen formlar arasındadır. Erzurum Müzesi'nde bulunan bardak (Kat.No.1) silindirik gövdesi ile İran, Mısır ve Suriye camları ile paralellik göstermektedir. Sarı renkli olan eser düz tabanlıdır. Bardağın en dikkat çeken özelliği ise üzerine baskı tekniği ile işlenmiş Kufi karakterli yazısıdır.

32 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 269, Cat 71a/115, Cat.2.12a-b; Geyik Karpuz, "Adıyaman, Elâzığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler," 67, Kat.6; Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 57, Cat.38/151, Cat.202; David Whitehouse, *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One*, 102-103, Cat.159/284, Cat.494; Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 138, Cat.54; Özet, *Dipten Gelen Parıltı Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi Cam*, 168, Kat.117.

Baskı (pres) tekniği, cam kap sıcakken üzerine negatif bir şablonun bastırılarak desenin elde edilmesidir. Erzurum Müzesi eserleri arasında baskı tekniğinde süslemesi yapılan tek eser bardaktır (Kat.No.1). Baskı tekniği ile işlenmiş “sahibine bereket” (*baraka li-sahibihi* بركة لصاحبه) dileyen yazı Kufi karakterlidir.

Bezeme, silindirik gövdeli bardağın çevresine sekiz kez dikey olarak basılmış bir kitabeden oluşmaktadır. Baskıda kullanılan maşa, dikdörtgen olduğu için bardağın yüzeyini düzenli aralıklarla panellere bölmüştür. Paneller birbirinden noktalardan oluşan çizgilerle ayrılmakta ve yazı, bu çizgiler arasında bulunmaktadır.

Kufi karakterli kitabede, sahibine esenlikler dilenmektedir. Bu tür kaplarda sahibine esenlik dileyen yazılar yaygınlık göstermektedir. Ancak Kuveyt Müzesi’ndeki sıra dışı bir örnek olan sürahinin aynı teknikte süslenmiş boyun kısmında “zevkle iç” (işrab haniyyan) metni okunmaktadır³³. Baskı tekniğinde süslenmiş bu formda ağzı geniş olan bardaklarda geometrik motiflerin kullanıldığı da görülmektedir³⁴.

Bardağın üzerindeki yazı, silindirik kap formu ve rengi ile en yakın benzeri günümüzde New York Metropolitan Müzesi’nde bulunmaktadır³⁵. 9-11. yüzyıllar arasında görülen bu tür eserlerin kökeni hakkında kesin sonuçlara varamayan araştırmacılar, Mısır, Suriye ve İran-İrak camcılığında görülebileceğini vurgulamaktadır³⁶. Bardağın Anadolu’daki en yakın benzeri ise Adıyaman Müzesi’ndeki Samsat kazısından ele geçen kesme bezemeli bardaktır³⁷. Samsat bardağının figürlü bezemesinin de Sasani özelliği dikkate alındığında yerel üretim olmadığı kanısı güçlenmektedir. Erzurum Müzesi’nde bulunan bardağın, Anadolu müzelerinde ve yapılan arkeolojik kazılarda örneğine rastlanmayışı, eserin kökenini Anadolu dışında ve bu bardakların yaygın olarak görüldüğü İran-İrak, Suriye ve Mısır’da aranmasını gerektirmektedir.

Erzurum Müzesi’ndeki baskı tekniğinde süslenmiş, silindirik formlu cam bardak (Kat.No.1) süsleme ve form özellikleri ile benzer örnekleri dikkate alınarak 9-10. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

Kâseler: İslami dönem kap çeşitlerinden biri olan kâselerin küresel veya konik gövdeli, yuvarlak ağızlı, konkav veya düz tabanlı gibi farklı formları görülmektedir. Süslemesiz ve sade örneklerin yanında lüster, baskı, kesme gibi farklı tekniklerde süslenmiş örnekleri de mevcuttur. Çalışmamızda iki silindirik gövdeli ve üç konik

33 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 271, Cat 72; Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 129.

34 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 269, Cat. 71a-71b; Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 130, Cat.47-48; Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 151, Cat.202.

35 Marilyn Jenkins, “Islamic Glass: A Brief History”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 44 (2) (1986), 20, Cat.17; Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 129, Cat.46.

36 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 269; Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 102-103, 129; Lamm, *Mittelalterliche Glaser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten, Band I-II*, 66, pl:16:1.

37 Geyik Karpuz, “Adıyaman, Elâzığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler,” 67, Kat.6.

gövdeli kâse bulunmaktadır. Bu kâselerden konik gövdeli olan iki kâse (Kat.No.5-6) kalıba üfleme tekniğinde yapılırken süslemeleri de bu yöntemle tamamlanmış, diğerleri (Kat.No.2-4) ise serbest üfleme tekniğinde üretilmiştir.

Silindirik gövdeli ve düz tabanlı veya konkav dipli İslami dönem kâseler, özellikle İran-İrak bölgesinde sıkça üretilmiş olup 9-10. yüzyılda yaygınlık kazanmıştır. İran Nişabur³⁸ ve Irak Samarra³⁹ kazılarında elde edilen bu tip kâselerin benzerleri, Anadolu'da Adıyaman Müzesi'nde⁴⁰ ve Medusa Cam Koleksiyonu'nda⁴¹ görülmektedir. Erzurum Müzesi'ndeki kâseler (Kat.No.2-3), bu kazılarda ortaya çıkarılan camlarla büyük benzerlik göstermektedir. Eserler, silindirik gövdeli ve düz tabanlı olup renkleri sarı ve yeşildir. Bu kâselerde süslemeye yer verilmemiştir.

Anadolu örnekleri dikkate alındığında sadece Adıyaman Müzesi'nde bulunan bir kâse Samsat kazısından çıkarılmış, diğer Adıyaman ve Medusa örnekleri ise satın alma ile kazanılmış eserlerdir. Bezemesiz olan bu eserlerin menşei İran-İrak bölgesi olmalıdır.

Süslemesi olmayan kâselerin form özellikleri dikkate alındığında incelenen eserleri (Kat.No.2-3) 9-10. yüzyıla tarihlendirmek mümkündür.

Dibe doğru daralan konik gövdeli ve konkav dipli İslami dönem kâselerin İran bölgesinde üretildiği bilinmekte ve üretimleri 10-11. yüzyıl aralığına tarihlendirilmektedir⁴². Erzurum Müzesi'nde bulunan kâseler (Kat.No.4-6) de İran kâseleriyle ve özellikle serbest üfleme tekniğinde üretilen ve süslemesi olmayan konik gövdeli kâse (Kat.No.4) 10. yüzyıl Nişabur kâseleri⁴³ ile yakın benzerlik göstermektedir. Konik gövdeli bu eserler, mavi ve yeşil renklidir. Konik gövdeli diğer iki kâse (Kat.No.5-6) ise kalıba üfleme tekniğinde üretilmiş olup süslemeleri de üretim aşamasında tamamlanmıştır.

Üfleme çubuğunun ucundaki cam hamurunun kalıp içerisine üflenmesiyle yapılan kalıba üfleme tekniği, aslında cam üretim tekniğidir. Kalıp içerisine desenin yapılıp tekniğin uygulanmasıyla cam eserin yüzeyinde düzgün ve hafif kabartmalı süsleme oluşturulmaktadır. Böylece camın yapım aşamasında, süslemesi de yapılmaktadır. Kalıba üfleme tekniğinde üretilmiş olan kâse, şişe, sürahi, bardak gibi farklı kap formlarının bitkisel, geometrik ve yazı gibi çeşitli kompozisyonlarla süslenmiş örnekleri İslam cam sanatında, özellikle İran camcılığında yaygınlık göstermektedir⁴⁴.

38 Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 42-45, Cat.1-12.

39 Carl Johan Lamm, *Das Glas von Samarra*, Tafel 1/5, 6, 13, 17, 18.

40 Geyik Karpuz, "Adıyaman, Elâziğ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler," 107-108, Kat.46-47.

41 Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırılı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 159-160, Kat.356-358.

42 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 209, Cat.52.b; Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 49-50, Cat.22-26/93, Cat.130; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırılı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 166, Kat.369-370.

43 Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 48-49, Cat.20-22.

44 Örnekler için bk. Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 197-260; Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*,

Erzurum Müzesi'ndeki kâselerin (Kat.No.5-6) yüzeyleri petek şeklinde altıgenlerden oluşan geometrik motiflerle bezenmiştir. Bu kâseler, El-Sabah Koleksiyonunda bulunan 10-11. yüzyıl İran kâsesiyle⁴⁵ benzerlik gösterse de El-Sabah camının ölçüleri daha büyük, motifleri ise daha küçük tutulmuştur. Müzedeki kâselerin altıgenlerden oluşan bezemesi, 12-13. yüzyılda İran bölgesinde yapılmış olduğu düşünülen şişe⁴⁶ ve sürahinin⁴⁷ gövdesindeki süslemeyle benzerlik içerisindedir. Bu da altıgenlerden oluşan süslemenin İslam cam sanatında uzun süre kullanımda olduğunu göstermektedir.

Konik gövdeli kâse formlarının kökeni İran bölgesi olmalıdır. Erzurum Müzesi'ndeki kâseler (Kat.No.4-6), dibe doğru daralan gövde formuyla İran kâselerindeki benzerleri dikkate alınarak 10-11. yüzyıla tarihlendirilebilir.

Şişeler: İslami dönemde şişeler, boyut ve formlarıyla, yapım ve süsleme teknikleriyle oldukça çeşitlilik göstermektedir. Erzurum Müzesi'nde bulunan şişeler küresel gövdeli, armudi gövdeli, kübik gövdeli ve azı dışı formlu olmak üzere farklı tiplerde ve 4.4 cm ile 9.9 cm aralığında değişen yükseklikleri ile küçük şişelerdir. Bu tip içinde sıvı muhafaza edilen, boyutlarıyla küçük olan şişelerin kozmetikte ve medikalde kullanıldığı bilinmektedir⁴⁸.

Şişelerin ikisi kalıba üfleme (Kat.No.15, 17), diğer 7 tanesi ise serbest üfleme tekniğinde üretilmiştir. Son şekilleri aletle verilen eserlerin süslemelerinde applike, çimdikleme gibi farklı teknikler uygulanmıştır. Küresel gövdeli şişeler (Kat.No.7-10), ağıza doğru genişleyen silindirik boyunlu olup özellikle applike süslemeleriyle dikkat çekmekte ve 7-8. yüzyıl Suriye camlarının özelliklerini göstermektedir⁴⁹. Şişeler, yeşil renklidir. Küresel gövdeli dördüncü şişe (Kat.No.11) ise geniş bir silindirik boyuna sahiptir. Boyun kısmı devam ettirilerek aynı genişlikte ağız oluşturulmuştur. Bu tip bir şişenin merhem kabı olarak da kullanılmış olduğu düşünülebilir. Nişabur buluntuları arasında farklı boyutlardaki benzer örnekleri 9-10. yüzyıla tarihlendirilmektedir⁵⁰. Şişenin üzerinde herhangi bir süslemeye yer verilmemiş olup koyu yeşil renklidir. Şişeyi (Kat.No.11) 9-10. yüzyıla tarihlendirmek mümkündür.

Armudi gövdeli şişe (Kat.No.12) ağıza doğru genişleyen silindirik boyunludur. Eserin armudi gövdesine benzeyen bir örneğe rastlanılmamış olsa da boyun ve ağız kısmıyla üzerindeki applike süslemeleri 7-8. yüzyıl Suriye camlarının özelliklerini göstermektedir⁵¹. Şişe, mavi renklidir.

81-99.

45 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 209, Cat.52b.

46 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 237, Cat.66.

47 Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 97-98, Cat.25.

48 Geyik, "Ortaçağ İslam Sanatında Parfüm Şişeleri," 199.

49 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 26-27, Cat.5a / 41, Cat. 1.7a-b.

50 Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 61-69.

51 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 24-28, 38-43.

Şişelerde süsleme olarak görülen applike tekniği, sıcak cam ipliklerinin sıcak cam üzerine yapıştırılması işlemidir. Yapıştırılan cam, alet yardımıyla çekilip kıvrılarak camın yüzeyinde motifler oluşturmaktadır. Erzurum Müzesi'nde applike tekniği ile süslenmiş beş şişe (Kat.No.7-10, 12) bulunmaktadır.

Erken İslam cam sanatı, fethedilen Mezopotamya ve Mısır bölgelerindeki antik medeniyetlerin cam sanatını devam ettirmiştir. İslam öncesinde var olan cam sanatı, camların İslami karakter kazanmasına kadar erken İslam camcılığında varlığını sürdürmüş olup bu dönem eserlerinde Roma ve Sasani cam geleneği devam etmiştir⁵². Bu dönemin üretimi olan eserlerde kapların applike tekniğinde cam iplikleri ile süslenmesi Doğu Akdeniz camlarında karakteristik bir özelliktir⁵³.

Erzurum Müzesi'nde bulunan küresel gövdeli şişelerde (Kat.No.7-10) ve armudi gövdeli şişede (Kat.No.12) zikzak, paralel çizgiler ve halkalar şeklinde applike edilen cam iplikleri gövdenin rengiyle kontrast oluşturmaktadır (sadece Kat.No.9'da gövde ve applike edilen cam aynı renktedir). Erken İslam camlarında uzunluğu 10 cm'nin altında küresel gövdeli ve applike bezemeli cam şişeler yaygınlık göstermektedir⁵⁴. Özellikle Suriye camlarında benzer örnekleri⁵⁵ görülen applike bezemeli bu cam şişeleri 7-8. yüzyıla tarihlendirmek ve Suriye camları olduğunu düşünmek mümkündür.

Cam hamurunun eklenip çimdiklenerek çekilmesiyle oluşturulan ayağa sahip şişenin (Kat.No.9) benzer örnekleri de Medusa Müzesi'nde görülmekte ve bu örnekler 6-8. yüzyıl aralığına verilmektedir⁵⁶.

Prizmal gövdeli şişe (Kat.No.13), kalıba üfleme tekniğinde üretilmiş olup tabanın-daki noble izinden anlaşıldığı üzere son şekli aletle verilmiştir. Dokuz kenarlı şişenin kenarları içe girinti yapmaktadır. İran camcılığında 9-10. yüzyılda benzer örnekleri görülmektedir⁵⁷. Şişe sarı renklidir.

Kalıba üfleme tekniğinde üretilmiş prizmal gövdeli şişenin (Kat.No.13), süslemesi tabana yapılmıştır. Dokuz kenarlı şişenin tabanına sekiz yapraklı bir çiçek motifi işlenmiştir. Yine İran bölgesinde 10-11. ve 11-12. yüzyıllarda üretildiği düşünülen kalıba üfleme tekniğinde yapılmış kâse⁵⁸ ve şişelerin⁵⁹ tabanında Erzurum örneğinde olduğu gibi çiçek motiflerinin oluşturulduğu görülmektedir. Erzurum Müzesi'nde bulunan

52 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 15-16.

53 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 16.

54 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 26.

55 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 26, Cat.5a-b/40-41, Cat.1.6a-b-c, Cat.1.7a-b/43, Cat.1.9; Carboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 115, Cat.34; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pirultı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 167, Kat.372/177, Kat.397.

56 Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pirultı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 177-178, Kat.397- 398.

57 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 243, Cat. 3.30c.

58 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 209 Kat.52b

59 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 219, Cat.56 / 220, Cat.57a-b.

şişedeki süsleme özelliklerinin 10-12. yüzyıllar arasında kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte şişenin form özelliklerinin 9-10. yüzyıla ait olduğu düşünülürse süslemesi ile birlikte ele alındığında 10. yüzyıl ve muhtemelen İran camı olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Kübik gövdeli şişe (Kat.No.14), aslında küresel gövdeli üretilmiş fakat uygulanan kesme işleminden sonra şişeye kübik form kazandırılmıştır. 8-9. yüzyıl İslami dönem camcılığında karşılaşılan bu yöntemin benzer örneklerine rastlanmaktadır⁶⁰.

Soğuk işlemler arasında bulunan kesme tekniğinde, cam yüzeyi döner çarka tutularak motifler oluşturulmaktadır. Kesme tekniğinde bezemesi yapılan camların işlem sırasında kırılmasını önlemek için kalın cidarlı olduğu görülmektedir. İslam cam sanatında Abbasi ve Fatımiler döneminde üst düzeyde kesme cam örneklerine rastlanmaktadır⁶¹.

Erzurum Müzesi'nde bulunan şişede (Kat.No.14) kesme tekniği, sadece gövdenin formunda değil aynı zamanda dört kenarında iç içe geçen daireleri oluşturmak için de kullanılmıştır. Bu tip eserlerin benzerleri İran bölgesinde 9-10. yüzyılda üretildiği düşünülen küçük kap ve şişelerde görülmektedir⁶².

Azıdişi formlu şişe (Kat.No.15), prizmal gövdeli olup dört alt köşesinde ayaklara yer verilmiştir. İslam coğrafyasında 9-10. yüzyılda görülen azı dişi formlu şişeler ismini ayaklarının azıdişine benzemesinden almıştır. Bu tip şişelere diğer şişe tiplerine göre nadir rastlanması, içindeki parfümün kıymetli oluşuna ve ancak zengin kişilerin alım gücüne hitap etmesine yorumlanmış⁶³ ve bu kadar işçiliğin sarf edilmesi bu eserlerin yalnızca bir saklama kabı olmadığını, sembolik bir değere de sahip olduğunu düşündürmüştür⁶⁴.

Kesme tekniğinde süslenen azı dişi formlu şişenin (Kat.No.15) prizmal gövdesinde, yatay yivler gövdeyi, ayaklar ve boyundan ayırmış, köşeler de kesilerek piramidal görüntü kazandırılmıştır. Bu tip şişelerde kesme bazen daha yüzeyseldir⁶⁵. Erzurum örneğinde ise kesme derin tutulmuştur. Buna benzer azı dişi formlu şişeler daha sık görülmekte ve muhtemelen Mısır'da üretildiği düşünülmektedir⁶⁶. Bununla

60 Whitehouse, *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One*, 87, Cat.133.

61 Üzlifat Canav Özgümüş, *Çağlar Boyu Cam Tasarımı* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013), 26.

62 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 111, Cat.2.6d, e, f/110, Cat.2.6.b; Çakmaklı ve Höpken, *Narin Pırlıltı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*, 182, Kat.411.

63 Zeynep Çakmakçı, "Ödemiş Müzesi'ndeki Bir Örnek Üzerinden İslam Cam Üretimini Farklı Bir Tasarımına Bakış: Azı Dişi Formlu Şişeler," 630.

64 İzzet Umut Çelik, "Diş Formunda İslami Dönem Koku Şişeleri," 2. *Sosyal Bilimler Genç Araştırmacılar Sempozyumu Bildirileri, 24-25 Nisan 2010*, ed. Veysel Gürhan (Diyarbakır: Şarkiyat Bilim ve Hikmet Vakfı Yayınları, 2012), 91-100.

65 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 99, Cat.27c/125, Cat.2.28o; Whitehouse, *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One*, 67-68, Cat.103.

66 Carboni, *Glass from Islamic Lands*, 99 Kat.27a-b/125, Cat.2.28a, b, c, f, l

birlikte azıdişi formlu şişelerin benzer örnekleri Mısır Fustat'ta, Irak Samarra'da ve İran Nişabur'da bulunmuştur⁶⁷. Anadolu'da Antakya çevresinde yapılan kazılarda⁶⁸ ele geçen azı dişi formlu şişe Lane tarafından Suriye camcılığı içerisinde değerlendirilmiştir. Samsat kazısından⁶⁹ çıkarılan eserlerin ise yerel üretim olabileceği ifade edilmiş, kesin hükme varılmamıştır. Elâzığ, Ödemiş ve Mardin Müzelerindeki⁷⁰ azı dişi formlu şişeler ise satın alma gibi yollarla müzeye kazandırıldığı için buluntu yerleri dahi bilinmemektedir. Lamm⁷¹, bu tip şişelerin yalnız Mısır'da yapıp ihraç edildiğini ileri sürse de sonraki araştırmalar İran-İrak ve Mısır'da yapıldığını ve 7. yüzyıldan başlayıp 11. yüzyıla kadar kullanıldığını göstermektedir⁷². Bu tip şişelerin İslam coğrafyasında 9-10. yüzyılda üretildiği bilindiği için Erzurum eseri de aynı yüzyıl aralığına tarihlendirilebilir.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında Erzurum Müzesi'nde bulunan İslami dönem bardak, kâse ve şişeden oluşan on beş cam eser incelenmiştir. Bardak ve kâseler sofraya kapları, şişeler ise kozmetikte kullanılan küçük koruma kaplarıdır.

Erzurum Müzesi'ne mahkeme kararı ile kazandırılmış olan bu eserlerin üretim yeri ile ilgili kesin bir sonuca ulaşmak mümkün değildir. Eserlerin Anadolu üretimi olduğunu ileri sürecek bir kanıt olmadığı gibi form ve süsleme özellikleri dikkate alındığında Suriye, İran, Irak ve Mısır camları ile gösterdiği benzerlik, camların köken olarak bu bölgelere verilmesine sebep olmaktadır.

Erzurum Müzesi'nde bulunan, İslam'ın erken dönemlerinden günümüze ulaşmış ve neredeyse tamamı bütün hâlde korunmuş olan bu eserler, İslam cam sanatı tarihi için önemli olduğu kadar Türkiye müzelerinin sahip olduğu değerleri göstermesi bakımından da kıymetlidir. Ait oldukları kültürün izlerini taşıyan, kullanıldıkları dönemi aydınlatan ve nadir eserler arasında yer alan bu cam kapların tanıtıldığı ve değerlendirildiği bu çalışmanın İslam cam sanatı literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

67 Zeynep Çakmakçı, "Ödemiş Müzesi'ndeki Bir Örnek Üzerinden İslam Cam Üretiminin Farklı Bir Tasarımına Bakış: Azı Dişi Formlu Şişeler," 525-641; Kröger, *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*, 136-137, Cat.186-189; Whitehouse, *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One*, 137, Cat.227.

68 Arthur Lane, "Medieval Finds at Al Mina in North Syria," 19-78, Pl. XVI-XXVIII, Figs. I-I 5; Geyik Karpuz, "Adıyaman, Elâzığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler," 101-102, Kat.40-41.

69 Uysal, "Kubad Abad ve Samsat Buluntularıyla Anadolu'da İslami Dönem Cam Koku Kapları", Resim 10-11.

70 Tavukçu, *Elâzığ Müzesi Cam Eserleri*, 106, Kat.16; Çakmakçı, "Ödemiş Müzesi'ndeki Bir Örnek Üzerinden İslam Cam Üretiminin Farklı Bir Tasarımına Bakış: Azı Dişi Formlu Şişeler," 625-641; Geyik Karpuz, "Adıyaman, Elâzığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler," 103, Kat.42.

71 Lamm, *Mittelalterliche Glaser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten, Band I*, 165, 219.

72 Riis, "Les Verreries," 54; Caboni ve Whitehouse, *Glass of the Sultans*, 153.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Çalışma için gerekli izin ve yardımlarını esirgemeyen Erzurum Müzesi personeli Sanat Tarihçi Selma Akgül'e teşekkürlerimi sunarım.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Acknowledgment: I would like to thank the Erzurum Museum staff, Art Historian Selma Akgül, who provided the necessary permission and assistance for the study.

Kaynakça/References

- Akat, Yücel, Nezhir Fıratlı ve Hüseyin Kocabaş. *Hüseyin Kocabaş Koleksiyonu Cam Eserler Kataloğu*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1984.
- Arslan, Muhammet. *Ani Örenyeri Kazısı 2019-2021 Yılı Çalışmaları*. Kars: Palet Yayınları, 2022.
- Bakırer, Ömür. "Glass from the Seljuk Palace at Alanya." *Late Roman/Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*. İzmir: TÜBİTAK Yayınları, 2009, 199-212.
- Canav Özgümüş, Üzlifat. *Çağlar Boyu Cam Tasarımı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013.
- Carboni, Stefano ve David Whitehouse. *Glass of the Sultans*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001.
- Carboni, Stefano. *Glass from Islamic Lands*. Londra: Thames&Hudson Ltd, 2001.
- Çakmakçı, Zeynep. "Ödemiş Müzesi'ndeki Bir Örnek Üzerinden İslam Cam Üretiminin Farklı Bir Tasarımına Bakış: Azı Dişi Formlu Şişeler." *Cedrus VIII (2020)*: 625-641.
- Çakmaklı, Ömür Dünya ve Constanze Höpken. *Narin Pırlıltı: Gaziantep Medusa Cam Koleksiyonu*. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2015.
- Çelik, İzzet Umut. "Diş Formunda İslami Dönem Koku Şişeleri." 2. *Sosyal Bilimler Genç Araştırmacılar Sempozyumu Bildirileri, 24-25 Nisan 2010*. Ed. Veysel Gürhan. Diyarbakır: Şarkiyat Bilim ve Hikmet Vakfı Yayınları, 2012, 91-100.
- Çoruhlu, Yaşar ve Jale Özlem Oktay. "2006-2009 Kars-Ani Kazılarında Ortaya Çıkarılan Cam Bilezikler Üzerine." *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 20-22 Ekim 2010*. Konya: Kömen Yayınları 2011, 155-171.
- Fuxi, Gan. "The Silk Road and Ancient Chinese Glass." *Ancient Glass Research Along The Silk Road*. Ed. Gan Fuxi, Robert Brill ve Tian Shouyun. Singapur: World Scientific Publishing Company, 2009, 41-108.
- Geyik Karpuz, Gül. "Adıyaman, Elâzığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler." Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2014.
- Geyik Karpuz, Gül. "Anadolu Örnekleri ile İslami Dönem Cam Minyatür Şişeler." *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. I. Cilt. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017, 323-333.
- Geyik Karpuz, Gül ve Nurşen Özkul Fındık. "Cam Sanatı." *Türk İslam Sanatları Tarihi*. Ed. Abdülkadir Dündar. Ankara: Grafiker Yayınları, 2020, 481-500.

- Geyik, Gül. "Ani Kazısı Cam Buluntuları (2020-2021)." *25. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Konya, 14-16 Ekim 2021*.
- Geyik, Gül. "Ortaçağ İslam Sanatında Parfüm Şişeleri." *Antik Çağ'dan Günümüze Parfüm*. Ed. Cenker Atıla ve Elif Erginer. Ankara: Myrina, 2021, 197-212.
- Geyik, Gül. "The Glass Works in the Museums of Anatolia with Their Samples." *21. Association Internationale pour l'Histoire du Verre Istanbul, 03-07 Septembre 2018*. Ed. Orhan Sevindik. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2021, 539-548.
- Hanar, Elif. "Diyarbakır Müzesi'ndeki Cam Kaplar." Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2018.
- Honey, William Bowyer. *Glass, A Handbook for the Study of Glass Vessels of All Periods and Countries & A Guide to the Museum Collection*. Londra: Victoria and Albert Museum, 1946.
- Jenkins, Marilyn. "Islamic Glass: A Brief History." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 44 (2) (1986):10-56.
- Kröger, Jens. *Nishapur-Glass of the Early Islamic Period*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.
- Lamm, Carl Johan. "Les Verres Trouvés à Suse." *Syria* 12/4 (1931): 358-367.
- Lamm, Carl Johan. *Das Glas von Samarra*. Berlin: D. Reimer, 1928.
- Lamm, Carl Johan. *Mittelalterliche Glaser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten, Band I-II*. Berlin: Alle Rechte Vorbehalten, 1929-1930.
- Lane, Arthur. "Medieval Finds at Al Mina in North Syria." *Archaeologia*, LXXXVII (1938): 19-78.
- Lanmon, Dwight P. ve David B. Whitehouse. *The Robert Lehman Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993.
- Moore, Oliver. "Islamic Glass at Buddhist Sites in Medieval China." *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*. Ed. Rachel Ward. Londra: British Museum Press, 1998, 78-84.
- Öney, Gönül. "1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber." *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* I (1982): 71-80.
- Özet, Aynur. *Dipten Gelen Parıltı Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi Cam Eserleri*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1998.
- Özgümüş, Üzlifat. "Marmaray Sirkeci Kurtarma Kazıları Cam Buluntularının Değerlendirilmesi." *İstanbul Arkeoloji Müzeleri I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*. İstanbul: İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü Yayınları, 2010, 121-134.
- Öztürk, Nurettin. *Erzurum Müzesi Cam Eserleri*. Erzurum: Mega Ofset, 2013.
- Pinder-Wilson, Ralph H. ve George T. Scanlon. "Glass Finds from Fustat 1972-1980." *Journal of Glass Studies* 29 (1987): 60-71.
- Pollak, Rachel. "Excavation in Marcus Street, Ramla: The Glass Vessels." *Contract Archaeology Reports II Excavation in Marcus Street, Ramla, Reports and Studies of the Recanati Institute for Maritime Studies Excavations*. Haifa: Enterprise Print, 2007, 100-133.
- Riis, P. J. "Les Verreries." *Hama-Fouilles at Recherches de la Fondation Carlsberg 1931-1938 (Les Verreries et Poteries Medievales)*. Copenhagen: Nationalmuseet Kobenhavn, 1957, 30-116.
- Taştemür, Emre ve İsmail Aytaç. "Harput İç Kale Kazısı Cam Fırınlarına Ait İlk Gözlemler." *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 41 (2017): 69-89.
- Tavukçu, Ali Yalçın. *Elazığ Müzesi Cam Eserleri*. Erzurum: Ertual Akademi Yayıncılık, 2020.

- Uysal, Zekiye. “Kubad Abad ve Samsat Buluntularıyla Anadolu’da İslami Dönem Cam Koku Kapları.” *Antik Çağ’dan Günümüze Parfüm*. Ed. Cenker Atilla ve Elif Erginer. Ankara: Myrina, 2021, 179-196.
- Uysal, Zekiye. “Samsat Kazılarında Bulunan Cam Kandiller.” *Turkish Studies Social Sciences* 14/3 (2019): 1139-1158.
- Uysal, Zekiye. “Samsat Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler.” *Sanat Tarihi Dergisi* 29/1 (2020): 301-317.
- Uysal, Zekiye. *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013.
- Whitehouse, David. *Islamic Glass in the Coning Museum of Glass, Volume One*. New York: The Corning Museum of Glass, 2010.
- Yavuzylmaz, Ahmet. “Gevale Kalesi Cam Bilezik Buluntuları (2013-2015).” *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 02-05 Kasım 2016*. I. Cilt. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017, 49-61.

An Example of Traditional Architecture in Western Anatolia: Orhaneli Houses

Batı Anadolu'da Geleneksel Mimarlığa Bir Örnek: Orhaneli Evleri

Zahide Sena Güneş Kaya^{*} , Kemal Kutgün Eyüpgiller^{**} 

Abstract

Traditional architecture is an important component of cultural identity. There are many urban and rural settlements in Anatolia. Traditional houses, which form the texture of the settlements, especially rural settlements, have continued to exist until recently. The loss of these houses has accelerated with globalization. Documentation studies are carried out in order to preserve the houses, which are the most important elements of traditional architecture, to transfer them to the future and to provide information about the local culture. This study was carried out within the borders of Bursa's Orhaneli district for the purpose of achieving these goals. It focuses on the vernacular architectural characteristics of traditional Orhaneli houses.

Orhaneli houses are located in the Western Anatolian part of the wide geography where Turkish Houses are spread; this part consists of villages with rural-dominant settlements. The villages are settled in mountainous geography covered with forests. Thus, timber material was used extensively in buildings as much as stone. In terms of plan schema, various types of Turkish Houses are seen. Traditional Orhaneli houses differ from each other in regard to their functions, but they fit within the framework of the Turkish House with their general characteristics.

Keywords

Traditional Architecture, Rural Settlement, Bursa - Orhaneli Houses, Turkish House

Öz

Geleneksel mimari, kültürel kimliğin önemli bir bileşenidir. Anadolu'da çok sayıda kentsel, sayısız da kırsal yerleşim mevcuttur. Özellikle kırsal yerleşimlerde dokuyu oluşturan geleneksel konutlar yakın zamana kadar varlığını sürdürmüştür. Günümüzde küreselleşmeyle beraber söz konusu konutların kaybı hızlanmıştır. Geleneksel mimarinin en önemli parçası olan konutların korunması, geleceğe aktarılması ve geçmişe dair bilgiler sunulması amacıyla belgeleme çalışmaları yürütülmektedir. Bu amaçları gerçekleştirmek üzere Bursa ili Orhaneli ilçesi sınırları içindeki çoğu kırsal nitelikli yerleşimlerde tespit çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma geleneksel Orhaneli evlerinin yerel mimari özelliklerine odaklanmaktadır.

* This study was prepared by referring to the doctoral thesis titled "Analysis of Traditional House Architecture in Orhaneli and its Surroundings and Conservation Problems" which is being conducted under the supervision of Prof. Dr. K. Kutgün Eyüpgiller within the scope of Istanbul Technical University Graduate School Department of Architecture Restoration Program.

* **Correspondence to:** Zahide Sena Güneş Kaya (M. Arc.), Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye.
E-mail: zsgunes@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0002-1595-6991

** Kemal Kutgün Eyüpgiller (Prof. Dr.), Istanbul University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, Istanbul, Türkiye. E-mail: kkutgun.eyupgiller@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0001-9328-7829

To cite this article: Gunes Kaya, Zahide Sena, Eyupgiller, Kemal Kutgun. "An Example of Traditional Architecture in Western Anatolia: Orhaneli Houses." *Art-Sanat*, 19(2023): 233–254. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1087512>

Orhaneli evleri, Türk evinin yayıldığı geniş coğrafyanın Batı Anadolu kısmında yer almakta ve kırsal ağırlıklı yerleşim birimleri olan köylerden oluşmaktadır. Köyler ormanla kaplı dağlık bir coğrafyaya yerleşmiştir. Bu sebeple yapılarda taş kadar ahşap da yoğun şekilde kullanılmıştır. Plan şeması açısından ise Türk evinin çeşitli tiplerine rastlanmaktadır. Geleneksel Orhaneli evleri işlev açısından kendi içinde farklılıklar göstermekte, genel nitelikleri ile Türk evi çerçevesine uymaktadır.

Anahtar Kelimeler

Geleneksel Mimari, Kırsal Yerleşim, Bursa, Orhaneli Evleri, Türk Evi

Genişletilmiş Özet

Anadolu yerleşimlerinde anıtsal yapılar baskın karakterlidir ancak geleneksel dokuyu ve anıtların arka planını çok sayıdaki yerel nitelikli konut oluşturmaktadır. Konutların yerleşimi, biçimlenişi ve malzemesi yerel mimari ile yaşam tarzı hakkında en önemli bilgileri sunmaktadır. Yerel kimliğin somut öğeleri olan bu değerler küreselleşme ile birlikte hızla yok olmaya başlamıştır. Geleneksel mimarinin temel taşı olan konutların korunması ve sahip oldukları bilgi birikiminin geleceğe aktarılması amacıyla öncelikle belgeleme çalışmaları yürütülmelidir. Bu sebeple, geleneksel konut mimarisi üzerine sistematik şekilde çalışılmamış olan Bursa-Orhaneli ilçe merkezi ve bağlı köylerinde bir belgeleme çalışması gerçekleştirilmiştir.

Günümüzdeki Orhaneli, 2. yüzyılda İmparator Hadrianus'un kurduğu ve antik kaynaklarda adı Hadrianoi (ad Olympum) olarak geçen dağlık yerleşimdir. Roma İmparatorluğu'nun dağılmasıyla Doğu Roma İmparatorluğu'na bağlı Adranos Tekfurluğu olarak yönetilmeye devam edilmiş, 1325 yılında Osmanlı Beyliği topraklarına katılmıştır. Orhaneli, kasaba görünümündeki ilçe merkezi ve ilçeye bağlı elli köyden oluşmaktadır. İlçe merkezindeki geleneksel doku, yerini betonarme ve çok katlı yapılardan oluşan kentsel dokuya bırakmıştır. Geleneksel yapı örnekleri yeni kent dokusu içinde, geçmiş yaşamın izlerini yansıtan parçalar olarak kalmıştır. Köylerin büyük kısmı ise ilçe merkezine göre daha az sayıdaki ve gabariyi aşmayan yeni yapılaşma sayesinde kırsal görünümünü koruyabilmiştir. Bir köy meydanı ve köyün yerleştiği alanın eğimine uygun olarak gelişen yol ağı, yerleşim dokusunun temelini oluşturmaktadır. En yoğun yapı grubu, kırma çatılı ve iki katlı geleneksel konutlardır. Yol aksları üzerinde sıralanan ayrık nizam konutlarda yüksek bahçe duvarları yaygın değildir. Genellikle tek katlı olan samanlıklar, konutların ardından köylerdeki bir diğer yoğun yapı grubunu oluşturmaktadır. Köy fırınları, cami, okul, çamaşırhane, çeşme ve su deposu her köyde bulunan önemli ortak kullanım alanlarıdır. Birçok köydeki okul, nüfus azlığı sebebiyle kullanılmamaktadır ancak bayram, köy hayırı, düğün, cenaze gibi özel günlerde, tatillerde ve yaz dönemlerinde yerel halkın büyük kısmı köylere gelerek köy fırınları ve caminin aktif kullanımını sağlamaktadır. Günümüzde özgün işlevini yitiren çamaşırhanelerin bir kısmı terk edilmiş olsa da bazı köylerde farklı işlevler yüklenerek yeni ortak kullanım alanlarına dönüştürülmüştür.

Ulaşım şartları, coğrafi sebepler yüzünden eskiden beri zor olan Orhaneli’de göç ile birlikte köylerdeki nüfus oldukça azalmıştır. Alan çalışması kapsamında belgeleme yapılan Sadağı, Serçeler ve Kusumlar köylerindeki konutların sürekli kullanım durumu sırasıyla %19, %33 ve %36 olarak tespit edilmiştir. Bu köylerdeki konutların çoğu dönemsel kullanımda veya boş durumdadır ancak köylerdeki yapıların strüktürel durumları incelendiğinde ortalama %70 kadarının iyi durumda olduğu görülmektedir. Strüktürel durumun iyi olması, yapıların çoğunun çok az müdahale ile yaşanabilir hâle gelebileceğine işaret etmektedir. Geleneksel yapıların korunmuşlukları ise köy genelindeki tüm yapılar içinde sırasıyla %42, %30 ve %27 oranında orta durumdadır. Bu durum, köylerdeki geleneksel konutların kritik eşikte yer aldığını göstermektedir. Korumaya ve sürekli kullanıma yönelik önlemler alındığı takdirde özgün dokuların çağdaş yaşama kazandırılma ihtimalleri henüz kaybolmamıştır.

İlçe merkezi ve köylerdeki geleneksel evlerin özgün planları, Türk evi plan şemalarıyla benzerlik taşımaktadır. Zemin katlar genellikle dikdörtgendir. Üst katlar da zemin kat duvarlarını takip eden akslara göre inşa edilmiştir. En eski tarihli olduğu düşünülen konutlarda açık sofalara rastlanmaktadır. Kapalı sofalı yapılarda ise yan sofalı, iç sofalı (karniyarık tipi), merkezi sofalı, köşe sofalı ve L sofalı plan tipleri tespit edilmiştir. İlçe merkezinde bulunan geleneksel konutlardaki helalar avlularda yer alırken, köylerde avluların yaygın olmaması sebebiyle üst katlarda cepheye entegre ahşap kutular şeklindedir.

Plan biçimlenişi cephelere açık sofa, sadece odaların çıkma yaptığı yan çıkma, sadece sofanın çıkma yaptığı orta çıkma, tüm cephe boyu çıkma veya orta aksta yer alan bir balkon ile yansımıştır. Çıkmasız cepheye sahip yapılar da bulunmaktadır. Cephelerde bezemelerin olmayışı ve çıkmaların mütevazı boyutlarda olması, cephe tasarımında işlevselliğin ön planda olduğunu düşündürmektedir.

Geleneksel Orhaneli evlerinin iç mekânlarında bezemeler tercih edilmemiştir. Bazı yapılarda ahşap bezemeli tavan göbekleri ve yüklük raflarında motifler mevcuttur. Ahşap bezemelere nadiren rastlanmaktayken cephe ve iç mekânlarda kalemî süslemeler bulunmamaktadır. Türk evi tefrişleri olan ocak, gusulhane, yüklük, sedir ve raflar, geleneksel Orhaneli evlerinde yaygındır. Ocaklar, zemin kattan itibaren üst katta yığma olarak devam eden taşıyıcı duvarların içine yerleşmiştir.

Geleneksel konutların zemin katları, yerel taş malzemeyle hazırlanan temel üzerine genellikle yığma taş veya daha az yaygın olan yığma kerpiç duvarlar ile inşa edilmiştir. Ekonomi tarım, hayvancılık ve bunlardan elde edilen ürünlerin işlenmesine dayanmaktadır. Bu sebeple zemin katlarda ana kapı ve arka kapının dışında ahır ve deponun konumuna göre birkaç havalandırma açıklığı bırakılmaktadır. Köylerde genellikle zemin katlar ahır, depo ve işlik, üst kat ise yaşam alanı olarak tasarlandığı için, pencere açıklıkları da üst katlardadır. Ahır ve depo işlevi olmayan, tamamen

konut işlevli yapıların zemin katlarında da doğramalı pencereler bulunmaktadır. Bu durumda zemin katlardaki tüm duvarlar yığma yapım sistemi ile değil, gerektiğinde bazı cephe duvarları da bölücü duvarlar gibi ahşap iskelet sistem içi kerpiç dolgu olarak inşa edilmektedir. Ocakların yerleştirileceği duvarlar üst katlarda yığma olarak devam ederken diğer cepheler ve bölücü duvarlar da yine ahşap iskelet sistem içi kerpiç dolgudur. Geleneksel konutlarda tüm iç mekân ve cephe duvarları toprak sıvayla sıvanmakta, ancak bağdadi tekniği tercih edilmemektedir. Döşemeler, ahşap kirişler üzerine yerleştirilen taban tahtaları ile oluşturulmaktadır. Taşlık ve üst kat sofa tavanları genellikle kaplanmamakta, çatı strüktürü görünür hâlde bırakılmaktadır. Kullanılan üç ana yapı malzemesi olan taş, toprak ve ahşap yerel kaynaklı olup, ahşap için genellikle çevredeki çam ormanlarından yararlanılmıştır.

Uludağ eteklerindeki dağlık coğrafyaya yayılan Orhaneli evlerinin biçimlenişini, çevresel faktörlerin olanak verdiği ekonomik faaliyetler büyük ölçüde belirlemiştir. Buna rağmen planlama ve malzeme kullanımı bakımından ciddi bir çeşitliliğe rastlanmamıştır. Sonuç olarak Orhaneli evleri; coğrafya, geçim kaynakları ve yerel malzeme kalitesinden kaynaklanan farklılıklar olmasına rağmen, Türk evinin yayıldığı coğrafyanın bir parçası olarak literatüre kazandırılmıştır.

Introduction

A great variety of architecture exists in Anatolia. Monumental structures typically dominate the settlements of Anatolian civilizations. Monumental structures constitute the identity of the settlement, the region, and even the country. Although the monuments of civilizations are dominant, the largest and the most vibrant traditional building stock is houses. Houses form a homogeneous background to monumental structures. It is the residential texture that creates local identity and preserves the sense of belonging. This homogenous residential background is a living organism that is undergoing rapid change. While some residential textures disappear due to the loss of residents, others change their identity over time.

The settlements, which remained preserved in their vernacular architecture until recently, started to lose their traditional texture and change identity rapidly with globalization. Changes in the specific way of life of local communities, and loss or substitution of traditional uses and functions can cause adverse effects in traditional environments. Therefore, this may lead to the disappearance of cultural traditions and the loss of identity and character of settlements¹.

The cultural identity of a society is expressed by historic towns and traditional buildings. The best way to comprehend and sustain the local traditions is the analysis of vernacular houses. To determine the identity and vernacular architectural characteristics of a settlement, the structures of the historical urban texture must be documented. Documentation is required because the residential texture reflects the vernacular architectural characteristics and the usage of local materials and traditional building systems. Additionally, documentation is one of the most vital steps of conservation. Documentation enables the traditional texture to be transferred to the future properly in cases where the structures are not preserved for various reasons. It also forms a basis for the preparation of the road map to be followed in the conservation of buildings and texture. Therefore, a documentation study was carried out in order to record the traditional texture in the Orhaneli district center and its surroundings, because a comprehensive documentation study of traditional houses had not been carried out before in Orhaneli.

Orhaneli is one of the four rural-dominant districts of Bursa. It is in a mountainous region and its surrounding villages are located to the south of the city of Bursa. Orhaneli was founded by the Roman Emperor Hadrian in the 2nd century AD and settled on the mountainside of Uludağ.² The earliest settlement was named Hadrianoi (ad Olympum) after Emperor Hadrianus. Precise information about the establishment of

1 “The Valletta principles for the safeguarding and management of historic cities, towns and urban areas”, *International Council on Monuments and Sites [ICOMOS]*, 2011, Paris.

2 Elmar Schwertheim, “Hadrianoi’nin Tarihi Coğrafyası,” *Bursa ve İlçeleri Arkeolojik Kültür Envanteri – I*, transl. İbrahim Hakan Mert (Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014), 18.

the villages around Orhaneli has not been obtained. However, it has been understood from early archaeological surveys that the ancient Orhaneli settlement spread to the surrounding villages with various structures and functions. Since archaeological excavations have not started yet, the functions of these structures have not been determined. It is believed that these structures are the remains of a castle, a temple or a church, a gymnasium, and a city palace.³

Orhaneli and its surroundings were conquered by the Ottoman Principality in 1325. After the conquest, many nomadic Turks were settled in the region. The city of Bursa became the first capital city of the Ottoman Empire, in 1326. Bursa was also the capital of the Hudavendigâr Sanjak. Orhaneli was one of the districts of this sanjak under the name Adranos, which was the name at that time. During the First World War, there was a Greek occupation between 1921 and 1922. Since the Greek occupation that ended on September 9, 1922, Orhaneli has been a Turkish Republic settlement in Bursa province. Existing traditional houses are examples of vernacular architecture built in the Late Ottoman Period and Early Republic years and reflecting the architectural conception of that time.

Traditional structures represent the local texture. While there is a lost traditional texture in the center of Orhaneli, the vernacular textures of the villages are mostly preserved (F. 1). The regulations in the current master plan for the town center caused both a significant reduction in the number of historical structures and their replacement with modern structures. Thus, the historical texture of housing, built with traditional construction systems using local materials in Orhaneli, was recently destroyed and taken over by today's conventional apartment buildings. It has been observed that the deterioration has increased in recent times. The traditional texture is still preserved in some of the villages⁴ close to Orhaneli town center, such as Deliballılar Village,⁵ which is officially registered, Kusumlar Village, and Sadağı Village. However only traces of traditional texture are observed in the Orhaneli town center. In this study, the traditional houses of the Orhaneli town center and eighteen of its surrounding villages were examined architecturally.

3 William John Hamilton, *Researches in Asian Minor, Pontus and Armenia; With Some Account Of Their Antiquities And Geology*, vol. I (London: John Murray, Albemarle Street, 1842), 90-91.

4 The villages have been classified as neighborhoods according to law number 6360, which entered into force in 2014. They are referred to as villages in this study, due to their intense rural characteristics.

5 Zahide Sena Güneş, "Bursa Deliballılar Köyü Sit Koruma Projesi: Koruma Çalışmaları için Ön Koşul ve İlkelerin Araştırılması," (Master's thesis, Istanbul Technical University, 2015), 11-46.



F. 1: (Left) The lost traditional texture in the center of Orhaneli (Güneş Kaya, 2017) and (right) the preserved vernacular texture of the Deliballılar village (Güneş Kaya, 2014).

1. Literature Review

The need for shelter is universal. Various needs and environmental conditions come together to establish different vernacular architecture products,⁶ and most vernacular architectural structures are traditional houses. Many researchers have examined and tried to systematize traditional houses; the same effort has been made for Anatolia.⁷ In these studies, the concept of the *Turkish House* has become prominent for the type of housing spread over a wide geography beyond Anatolia. Orhaneli houses are also considered Turkish Houses with their *hımış* structures and configuration. However, the vernacular architecture of Orhaneli was not studied with the same effort until recently,⁸ although it is very close to Bursa, an important city center. Following Güneş's master's thesis, completed in 2015, the documentation of traditional houses in Orhaneli has continued to the present within the scope of this thesis.

2. Characteristics of Traditional Settlements in Orhaneli

Orhaneli district consists of a town center and fifty villages. Although the center has urban characteristics, the remaining settlements are rural in character. Therefore, the villages show similar traditional texture characteristics. There are diversities among

6 Paul Oliver, "Vernacular know-how," *Material Culture* 18 (3) (1986), 113.

7 Ayda Arel, *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar* (İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1982), 36-75; Cengiz Bektaş, *Türk Evi* (İstanbul: YEM Yayın, 2016), 127; Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1954), 11-25; Reha Günay, *Geleneksel Safranbolu Evleri ve Oluşumu* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981), 20-21, 78-80; Doğan Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17. - 19. Yüzyıllar* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018), 39-52; Doğan Kuban, *Türk "Hayat"lı Evi* (İstanbul: Ziraat Bankası Yayınları, 1995); Önder Küçükerman, *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi/Turkish House In Search Of Spatial Identity* (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1988), 87-103; Önder Küçükerman and Şemsi Güner, *Anadolu Mirasında Türk Evleri* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 39-62, 195-227; Leman Tomsu, *Bursa Evleri* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1950), 10-17; Hülya Yürekli and Ferhan Yürekli, *Türk Evi Gözlemler-Yorumlar* (İstanbul: YEM Yayın, 2007), 16-36.

8 Güneş, "Bursa Deliballılar Köyü Sit Koruma Projesi: Koruma Çalışmaları için Ön Koşul ve İlkelerin Araştırılması," 14-30.

them due to differences in geography and economic activities. The main sources of livelihood are agriculture and husbandry. The rate and forms of agriculture and husbandry reveal the differences in living spaces. Since almost all the locals are Yuruks, cultural differences played a lesser role in the formation of the villages.

Orhaneli town center and a total of 18 villages out of 50 were visited. These included Ağaçhisar, Akalan, Başköy, Belenoluk, Çınarcık, Dağgüney, Deliballılar, Demirci, Erenler, Eskidanışment, Fadıl, Koçuköy, Kusumlar, Ortaköy, Osmaniye (Çatak), Sadağı, Serçeler and Süleymanbey. Although each settlement has similar characteristics in general, there are also features that individuate each one from the others. Orhaneli town center is the most urban-like settlement. Only traces of the traditional settlement can be followed. The Conservation Development Plan for the historical town center, which is a small area that has preserved its texture, was completed in 2019. Delibalılar village, the only registered village, is one of the settlements that has completely preserved its originality. Dağgüney village, which was remarkable for its grapes and other products, has also preserved its originality. However, the local government has not continued registration activities due to conservation difficulties. Sadağı Canyon, on the other hand, is a registered natural asset. There are the remains of a bath built in the Roman period at the springs in the canyon.

The original texture of the examined settlements consists of organic streets and the squares that they reach. Detached buildings are located around the streets and squares (F. 2). The number and size of the squares vary depending on the size of the location and the geographical data. In the villages, the main square is called the village square, and the mosque exists in this square. Mosques are monumental structures located in each settlement. In the center of the Orhaneli district, many squares are encountered along with the mosques, but the mosque in the bazaar square is considered the main mosque.



F. 2: The general views of main street and historic town center of Orhaneli (Güneş Kaya, 2017)

Other building types are stone stoves, laundry areas, water tanks, schools, haylofts and residences. Especially in villages, common spaces are essential parts of daily life.

Laundry areas and stone stoves are modest masonry structures with important functions, and they are open to public use (F. 3). There are many stoves still in use today, both in the town center and in the villages. However, due to developing technology and the decreasing population, laundries were demolished, and many schools were abandoned. The water tanks built in the upper part of the villages are structures that provide drinking water from natural water sources to the village fountains. Haylofts are the second common building type in villages, but not in the town center (F. 4). On the other hand, houses are the most common building type both in the center and in the villages, and they form the textures of the settlements.



F. 3: A public stove in Osmaniye village and laundry washing area with stoves after renovation in Serçeler village (Güneş Kaya, 2020)



F. 4: The abandoned school of Deliballılar village (Güneş, 2013) and an example of a hayloft from Sadağı village (Güneş Kaya, 2017)

2.1. Settlement Analysis

Analyses were carried out in order to document the architectural condition of the settlements. The number of floors, functional distribution, structural condition, conservation status, condition of use, building materials and construction systems were examined in these analyses.

The traditional texture of the villages is preserved by houses, which are rarely three stories and mostly two stories. There are single-story haylofts numbering as much as half the number of houses (F. 5). The most common building function is housing, in addition to mosques, schools, stone stoves, fountains, laundries and haylofts. In rural areas, 60%-70% of the building stock is in residential use. Ground floors of houses were built as barns and storages, and the upper floors as residences. Some of the houses were built as only residential without barns and storages. Due to the decrease in population and husbandry, many structures are now used as residential rather than for their original functions.



F. 5: A two-story house from Süleymanbey village (Güneş Kaya, 2019) and a three-story house from Dağgüney village (Güneş Kaya, 2017).

Traditional structures (F. 6) are built with natural materials in the surrounding area: stone (various types of limestone), soil and wood (mostly pine wood) (F. 7). Most of the single-story buildings are stone masonry (F. 8). There are also haylofts with wood masonry or adobe masonry constructions. Construction system and material diversification increases with variations of houses. The foundation of the houses is built of local stone. The ground floors are masonry structures (F. 9). There are also examples where ground floors are built with adobe masonry over a stone foundation or a wooden-frame skeleton system with adobe infill above the foundation level. The wooden-frame skeleton system with adobe infill is often preferred for the upper floors. However, the entire upper floor is not a wooden-frame system unless the entire ground floor is built of a wooden-frame system, because the exterior walls with fireplaces and cabinets are of stone masonry (F. 10).

There are a small number of examples where the upper floor is completely stone masonry, adobe masonry or a wooden-frame skeleton system. Since the upper floors are built with a timber frame system, it is common for fireplaces to be found within wooden-framed walls. However, it is preferred to place the fireplaces inside the stone masonry walls that continue on the upper floor in Western Anatolia⁹ and Orhaneli.

9 Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17. - 19. Yüzyıllar*, 125.

While all the walls are completely plastered with earth material, the Baghdadi technique is not utilized (F. 11).



F. 6: General view and street view of Dağgüney village (Güneş Kaya, 2020)



F. 7: Examples of traditional structures built with stone, soil and wood in Dağgüney and Süleymanbey villages (Güneş Kaya, 2019)



F. 8: Single-story hayloft and young man's room in Serçeler village (Güneş Kaya, 2018)



F. 9: An adobe masonry ground floor in Kusumlar village (Güneş Kaya, 2019) and a stone masonry ground floor in Sadağı village (Güneş Kaya, 2018)

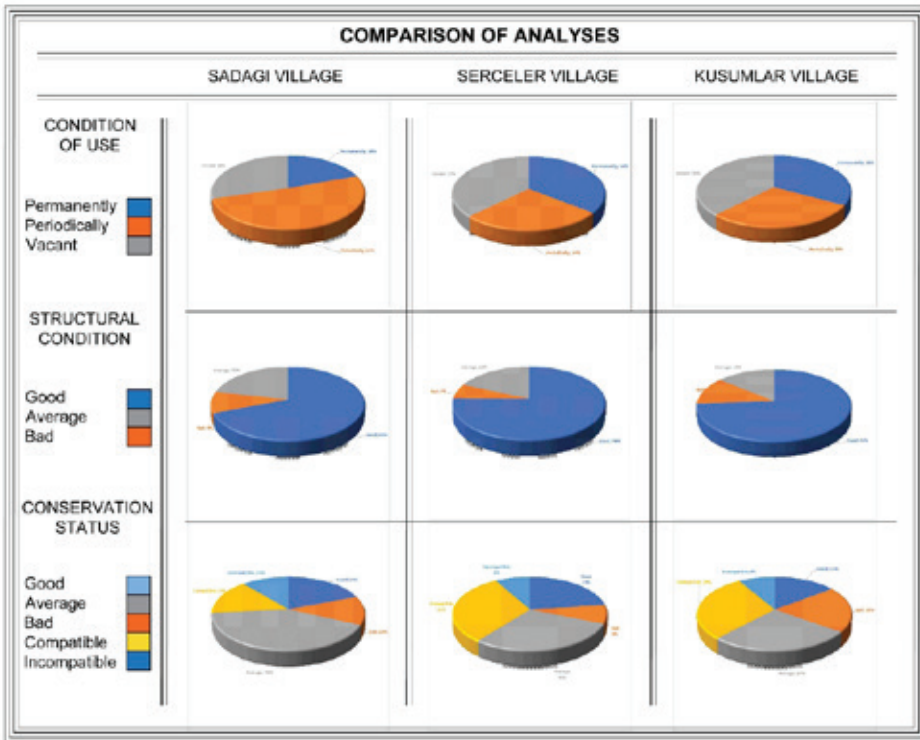


F. 10: Stone masonry walls that continue on the upper floor in Serçeler village (Güneş Kaya, 2018 and 2020) and detail of a continuous stone masonry wall (Güneş Kaya, 2018)



F. 11: Plastered façade of Demirciler House in Sadağı village and the interior plaster of Ali Osman Gezgin House in Orhaneli (Güneş Kaya, 2019)

The percentages of permanently used, periodically used and vacant buildings are generally close to each other according to analyses of condition of use (F. 12). However, while most of the buildings that are used permanently are new, most of the buildings that are used periodically are traditional. In addition, all the vacant houses are traditional. Analyses of conservation status show that there is about 40% new construction in many villages, such as Serçeler and Kusumlar. The new construction rate in Sadağı village, which is another village close to the town center, is only around 25% (F. 12). Conservation status of traditional buildings is generally average. Around 70-75% of the bearing structures are in good condition in the villages that have preserved their traditional texture. Whether these houses are preserved for the future and rehabilitated or left to their fate and destroyed depends on the actions taken now.



F. 12: Comparison of condition of use, structural condition and conservation status between Sadağı, Serçeler and Kusumlar villages (Güneş Kaya, 2022)

2.2. Traditional Houses

Housing is the most important building type for human life because sheltering, protection and production take place in houses. The most accepted assessment on Anatolian traditional houses is Eldem's¹⁰ definition of the Turkish House. The Turkish House describes a type of housing that is common in a wide geography. The

¹⁰ Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, 12.

concept of the Turkish House spreads from the Balkans to the Eastern Black Sea. The classification of the traditional housing in Eldem's work is based on the formation of *rooms* and *sofas*. Ground floor plans were not utilized, as they had to be produced in harmony with the land, and only the upper floor plans were considered in this classification technique.¹¹ During the transition from nomadic culture to settled life, each nomad tent turned into a full-fledged room. Fireplaces for heating and cooking, the diwan for sitting, closets and shelves for storage and bathing cubicles (*gusulhane*) for personal cleaning became the main elements of rooms of the Turkish House (F. 13).



F. 13: Examples of traditional Turkish room furnishings and setup from Serçeler-Ahmet Uyar House, Kusumlar-Paşalar House (Güneş Kaya, 2019); Dağgüney -Hatipoğulları House (A. Engin Vardar Archive, 2020) and Sadağı -Demirciler House (Güneş Kaya, 2020)

The construction system is described in Eldem's study as a stone foundation or basement floor and a wooden-frame system built on it. While the ground floors were built with wooden-frame with adobe filling or (rarely) with stone masonry, the upper floors were built with only the wooden-frame system without filling. The interiors were usually plastered with the Baghdadi technique.

The traditional Orhaneli houses are often two-story and sorted discretely along the streets and are the main building group of the traditional texture. The houses are classified into two groups in terms of their use: fully residential use and houses with

¹¹ Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, 14.

barns and storages on the ground floor, and residential on the upper floor. The houses in the first group are fewer in number since the economy depends heavily on agriculture and husbandry. Even though the traditional houses in Orhaneli town center are surrounded by a perimeter wall, the houses in villages such as Deliballılar, Sadağı, Serçeler, Kusumlar, Çınarcık and Dağgüney are usually located in a garden without perimeter walls (F. 14). Daily work takes place in the courtyards in the houses in Orhaneli town center. The products are generated according to the agricultural activities of the family and also determine the courtyard function. There could be a molasses pool, shepherd's room, barn, storage or a carding workshop in some courtyards (F. 15). The garden takes the place of the courtyard in the villages.



F. 14: Pekmezciler House in Orhaneli town center (Güneş Kaya, 2016) and Şerif Mehmet Altınışik House in Sadağı village (Güneş Kaya, 2019)



F. 15: The carding machine in the workshop of Tarakçılar House and shepherd's room in the courtyard of Pekmezciler House (Güneş Kaya, 2020)

The buildings of Orhaneli classified according to their sofas are shown in F. 16 below. Examined houses are categorized as the exterior sofa, inner sofa, side sofa, central sofa, corner sofa and L shaped sofa. The logic of Kuban's Turkish House's evolution morphology explains the development of the rooms around the hall.¹² En-

12 Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17. - 19. Yüzyıllar*, 104.

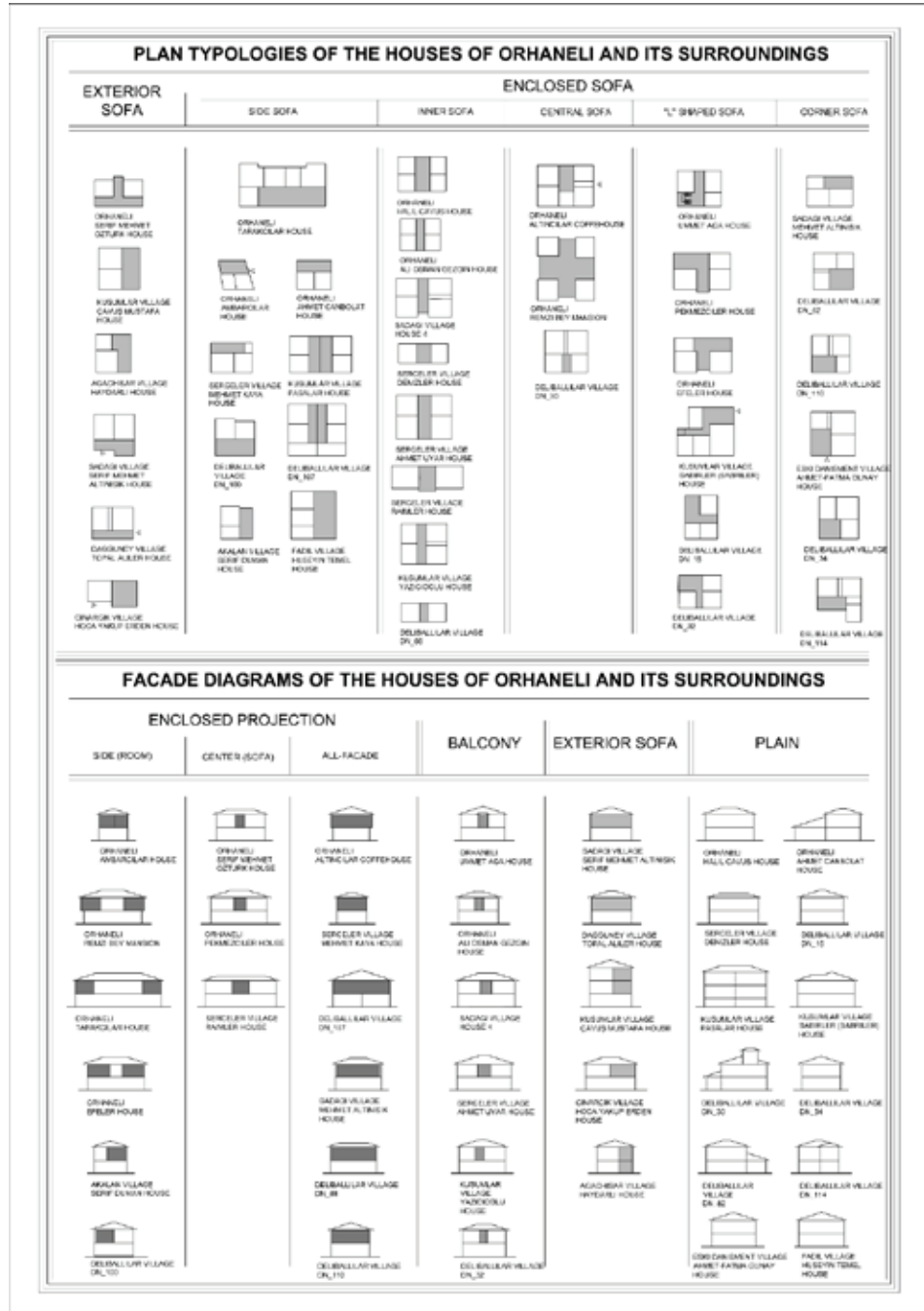
vironmental factors and living conditions cause the rooms to be shaped around the sofas.¹³ The logic behind the housing plan scheme is obvious: a main living area (sofa) and rooms accessed from the *sofa* in Orhaneli houses as well (F. 17).

The exact construction dates of the structures could not be accessed. However, it has been concluded that the houses with exterior sofa in their original state are older. There is a good example of this situation in Sadağı village. The house, which belongs to Şerif Mehmet Altınışik (father), has been abandoned and has an exterior sofa with a fireplace in it. The house belonging to Mehmet Altınışik (son), located right next to his father's house, is a building with a corner sofa with a projection along its façade. It is also concluded that the economic condition affects the size of the building, but not the sofa type. The comparison between Tarakçılar House and Remzi Bey Mansion¹⁴ is an example of this argument. Tarakçılar House has much larger dimensions than Remzi Bey Mansion, which has a more complicated sofa shape. Despite the corner sofa measuring 9 m by 15 m, its plan is simpler than that of Remzi Bey Mansion. The same comparison can be made between Door No: 100 and Door No: 15 in Deliballılar Village. DN: 100 house has a side sofa with larger dimensions than DN: 15 house, while DN: 15 house has an L-shaped sofa which is a more complicated sofa type than the other.

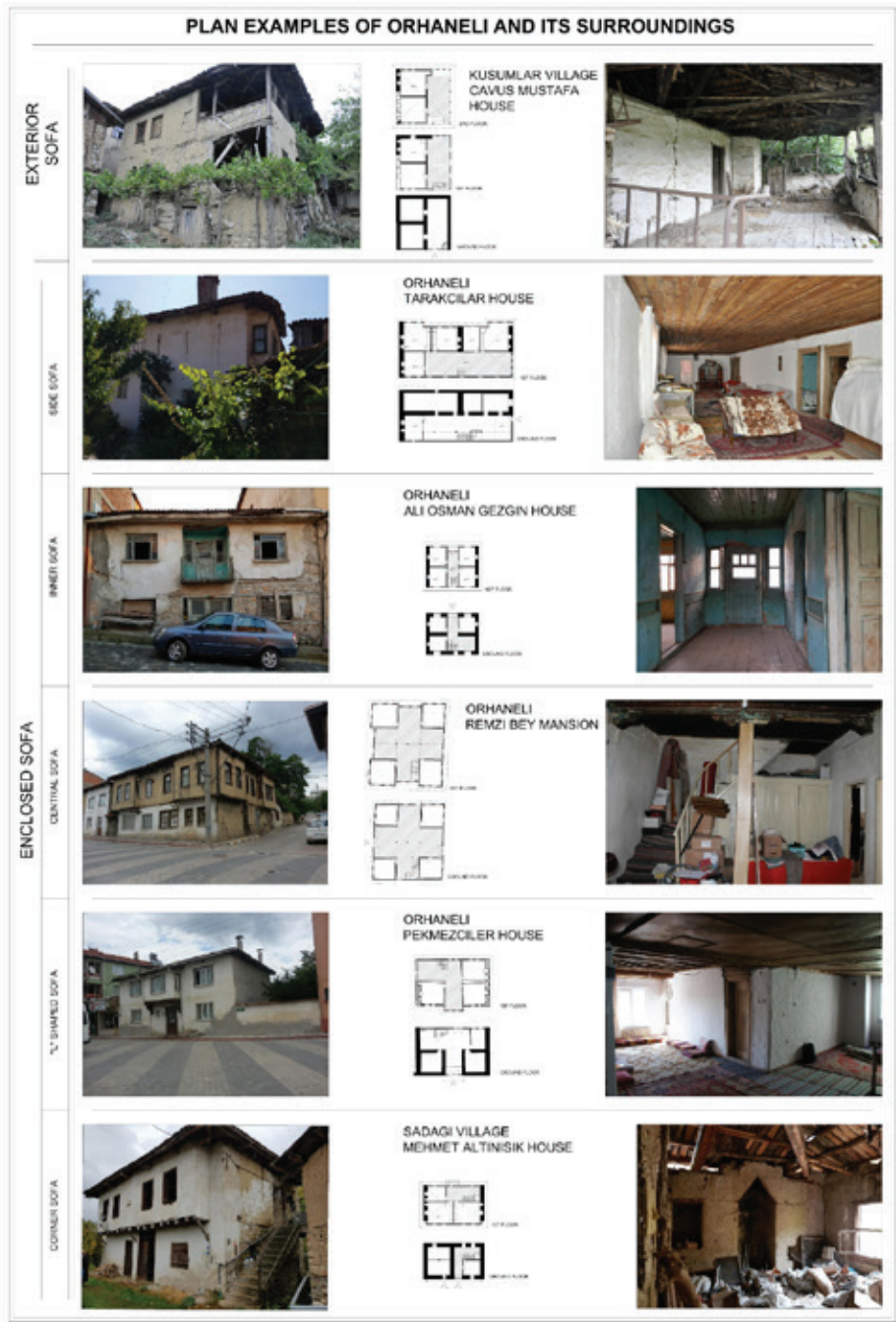
Plan types can be seen from the outside with the façade organizations. Only the sofa and the rooms, or even all the façade, can be seen as projections in traditional houses. In addition, facade organization with no projections is also common in villages, but not in town center (F. 16). The main doors are usually wide and double-winged in houses that usually have a symmetrical façade organization (F. 18). Some of the symmetrical houses were built as twin houses (e.g. Paşalar House). Some of them are designed symmetrically so that they can be divided into two in the future (e.g. Halil Çavuş House). Apart from these examples, although plan schemes are not symmetrical, houses with the same façade layout are common. There are usually two doors on the ground floors, one at the front and the other one at the back, depending on their intended use. Some houses also have balconies on the upper floors. It is popular to open new windows on the ground floors that are incompatible with the upper windows today, due to a change in function.

13 Küçükerman, *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi - Turkish House In Search Of Spatial Identity*, 191, 197.

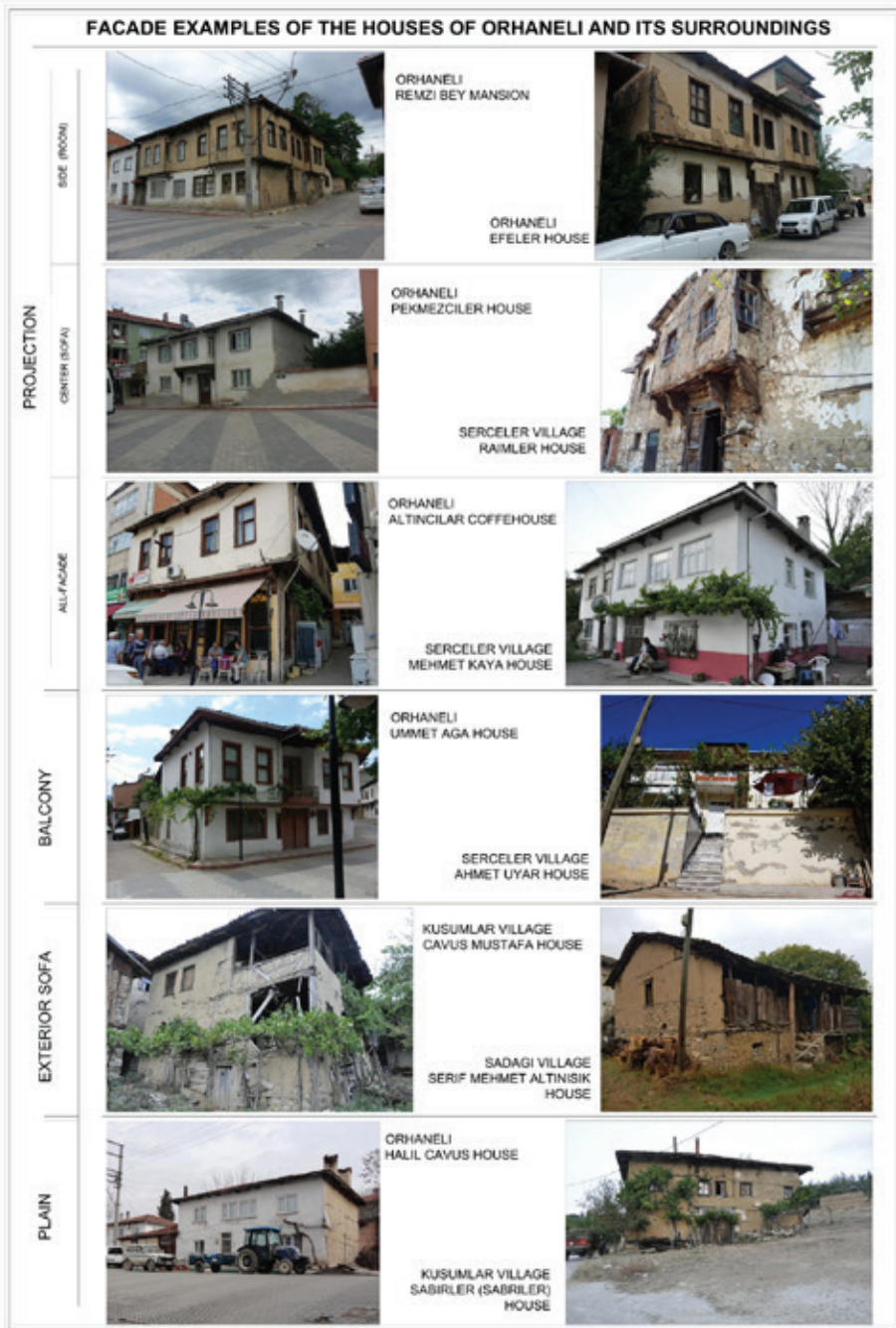
14 Zahide Sena Güneş Kaya and Elif Özlem Aydın, "Conservation Problems of Traditional Architectural Heritage in Terms of Life of a Mansion; Remzi Bey Mansion in Bursa-Orhaneli," *GRID Architecture, Planning and Design Journal* 3 (2), 186, accessed March 8, 2022, <https://doi.org/10.37246/grid.721930>.



F. 16: Diagrams of plan and façade examples of Orhaneli houses (Güneş Kaya, 2022)



F. 17: Plan examples of Orhaneli houses (Güneş Kaya, 2022)



F. 18: Façade examples of Orhaneli houses (Güneş Kaya, 2022)

The façades are quite plain and undecorated both in the town center of Orhaneli and in its surroundings (F. 16). However, on some houses there are decorative ornaments such as balcony railings (F. 19). Neither exterior nor interior decorations are prevalent in Orhaneli and its surroundings, just as the wooden furnishings of the traditional Turkish room are common but the room's decoration is not. It is seen that functionality has formed the traditional environment and the houses of Orhaneli.



F. 19: Examples of railing decorations from Dağgüney Village (Güneş Kaya, 2020), Orhaneli town center (Güneş Kaya, 2016) and Serçeler Village (Güneş Kaya, 2018)

Conclusions

Orhaneli is a mountainous district in Bursa province. Most of the villages have a rural-dominant character and vernacular architecture due to this geographic feature. Traditional Orhaneli houses were documented and examined with the goal of preservation. In terms of plan, Orhaneli houses are similar to the Turkish House plan in their sofa types. The types of enclosed sofa (inner sofa, side sofa, central sofa, corner sofa and L shaped sofa) and exterior sofa plan type, which is the most basic configuration, were applied. There is even an example of one of the most sophisticated types of sofa schemes, a central sofa with four diwans.

Nonetheless, Orhaneli houses differ from the typologies of the Turkish House indicated by Eldem in some features. In terms of building materials and construction systems, the prevalence of the use of adobe filling in upper floor construction systems distinguishes Orhaneli houses. The reason that may cause material differences is that the materials are locally sourced. For example, adobe plasters of the traditional houses of Anatolia need to be renewed frequently. Fortunately, the adobe plasters of Orhaneli houses maintain their durability for many years without the need for renewal. Moreover, no traditional building with the baghdadi technique has been found throughout Orhaneli. Rooms in Turkish Houses are heated with a fireplace or brazier. It is preferred to place the fireplaces inside the stone masonry walls that continue on the upper floor in Western Anatolia. Orhaneli houses differ from general Turkish Houses by presenting this Western Anatolian feature.

Consequently, Orhaneli houses are a part of the whole, although the Turkish House typology shows slight differences in terms of geography, livelihoods and local material qualities.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Acknowledgements: The authors are grateful for the support of Orhaneli Municipality and the owners of buildings during the execution of fieldwork. The results and the conclusions are those of the authors and do not reflect the views of the sponsors

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Yazarlar alan çalışması sırasında Orhaneli Belediyesi'ne ve yapı sahiplerine desteklerinden dolayı teşekkür etmektedir. Sonuçlar yazarlara aittir ve destekleyenlerin görüşlerini yansıtmamaktadır.

References/Kaynakça

- Arel, Ayda. *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1982.
- Bektaş, Cengiz. *Türk Evi*. İstanbul: YEM Yayın, 2016.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1954.
- Günay, Reha. *Geleneksel Safranbolu Evleri ve Oluşumu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Güneş, Zahide Sena. "Bursa Deliballılar Köyü Sit Koruma Projesi: Koruma Çalışmaları için Ön Koşul ve İlkelerin Araştırılması." Master's thesis, Istanbul Technical University, 2015.
- Güneş Kaya, Zahide Sena and Elif Özlem Aydın. "Conservation Problems of Traditional Architectural Heritage in Terms of Life of a Mansion; Remzi Bey Mansion in Bursa-Orhaneli." *GRID Architecture, Planning and Design Journal* 3 (2): 172-198. Accessed March 8, 2022. <https://doi.org/10.37246/grid.721930>.
- Hamilton, William John. *Researches in Asian Minor, Pontus and Armenia; With Some Account of Their Antiquities and Geology Volume I*. London: John Murray, Albemarle Street, 1842.
- International Council on Monuments and Sites. *The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas*. Paris, 2011.
- Kuban, Doğan. *Türk Aşşap Konut Mimarisi 17. - 19. Yüzyıllar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.
- Kuban, Doğan. *Türk "Hayat"lı Evi*. İstanbul: Ziraat Bankası Yayınları, 1995.
- Küçükerman, Önder. *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi/Turkish House in Search of Spatial Identity*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1988.
- Küçükerman, Önder and Şemsi Güner. *Anadolu Mirasında İçinde Türk Evleri*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Oliver, Paul. "Vernacular know-how." *Material Culture* 18 (3) (1986): 113-126.
- Schwertheim, Elmar. "Hadrianoi'nin Tarihi Coğrafyası," Translated by İbrahim Hakan Mert. *Bursa ve İlçeleri Arkeolojik Kültür Envanteri*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014, 11-19.

Tomsu, Leman. *Bursa Evleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1950.

Yürekli, Hülya and Ferhan Yürekli. *Türk Evi Gözlemler-Yorumlar*. İstanbul: YEM Yayın, 2007.



Osmanlı Dönemi'nde Protestan Misyonerlerin Mimarlık Faaliyetine Yönelik Bir İnceleme: Erzurum Amerikan Board (ABCFM) Yerleşkesi*

The Architectural Activities of Protestant Missionaries in the Ottoman Period: The Erzurum American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM) Campus

Zühal Gürbüz** , Oya Şenyurt*** 

Öz

Tanzimat ve İslahat fermanları ile gayrimüslüm cemaatlere verilen sosyal ve kamusal haklar, misyonerlik faaliyetlerinin okul, matbaa, hastane gibi yapılar yoluyla Osmanlı'da kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır. Önceleri Rumlara yönelik yürütülen misyonerlik faaliyetlerinin 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren Ermeniler üzerine yoğunlaştığı görülmektedir.

Ermeni nüfusa ev sahipliği yapmış Erzurum'da çeşitli misyonerlik çalışmaları yürütülmüş olsa da Protestanları ve bir Protestan misyoner örgütü olarak Amerikan Board'ı hem Erzurum merkezde meskûn tek misyoner yerleşkesine sahip olması hem "Alt-Üst Misyon Evi" şeklinde bir kavramla kentte açıkça yer edinmesi hem de Erzurum'un dış istasyonlarının bağlandığı merkez istasyon şeklinde faaliyet göstermesi açısından farklı bir yerde konumlandırmak mümkündür. Belirtilen sebeplerle misyonerliğin kurumsallaşma sürecinin sonuç ürünlerinden biri olarak görülebilecek Amerikan Board'ın Erzurum yerleşkesi ve bu sonucun yapıcısı olan Protestan misyonerlerin Erzurum'da yürüttüğü faaliyetler çizim ve belgelerle kentsel ve mimari ölçekte irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

19. yüzyıl, Protestanlık, Erzurum, Amerika Yabancı Misyon Temsilcileri Birliği, Mimarlık faaliyeti

Abstract

Social and public rights were given to non-Muslim communities with the Edict of Gülhane and the Imperial Reform Edict. As a result, missionary activity was institutionalized in the Ottoman Empire through structures such as schools, printing houses, and hospitals, with the activities focused on Armenians since the first half of the 19th century. Erzurum's Armenian population made it a significant and suitable city for observing missionary activities of which many were carried out there. At that time, the American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM) was an important Protestant missionary organization because it had the only missionary campus in the center of Erzurum. It located itself in the city with the concept of a central mission with an Upper and Lower House that served as the central station connecting the stations outside of Erzurum.

* Bu makale Kocaeli Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Bölümü'nde Prof. Dr. Oya Şenyurt danışmanlığında Zühal Gürbüz tarafından hazırlanmakta olan doktora tezi kapsamında üretilmiştir.

** Sorumlu Yazar: Zühal Gürbüz, Kocaeli Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Bölümü Doktora Öğrencisi, Kocaeli, Türkiye. E-posta: caz_lal@hotmail.com ORCID: 0000-0003-2638-7082

*** Oya Şenyurt (Prof. Dr.) Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Tarihi Bölümü, Kocaeli, Türkiye. E-posta: oya.senyurt@kocaeli.edu.tr ORCID: 0000-0002-3961-6481

Atf: Gurbuz, Zühal, Şenyurt, Oya. "Osmanlı Dönemi'nde Protestan Misyonerlerin Mimarlık Faaliyetine Yönelik Bir İnceleme: Erzurum Amerikan Board (ABCFM) Yerleşkesi." *Art-Sanat*, 19(2023): 255–283.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1129441>



For these reasons, the Erzurum ABCFM campus can be seen as one of the end products of the institutionalization of missionary work. This study examines the Erzurum ABCFM campus as well as the activities carried out by the Protestant missionaries in Erzurum on an urban and architectural scale using drawings and documents.

Keywords

19th century, Protestant, Erzurum, American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM), architectural activity

Extended Summary

The ban in the Ottoman Empire on the construction of new churches except in special circumstances was lifted in the 19th century. The practices regarding church repairs that had required a sultan's edict were also abandoned, and the fatwa requirement for church repairs was abolished. With the Edict of Gülhane, the principle was introduced of the equality of subjects, while the Imperial Reform Edict accepted all of Ottoman society into civil service. All communities were authorized to open schools under the control of the Education Council. For these reasons, restrictions against missionaries' field of activity had been relaxed. These developments also laid the basis for the missionary activities carried out in Erzurum by Protestant missionaries. Protestants were able to take part in district councils as members and were able to engage in architectural activities using their ideas. This process at first led to the Armenian nation being singled out from different sects, with the initiation of an all-out Armenian revolt in 1895 being unpreventable.

Missionaries' activities were based on these social and political approaches. The only missionary campus of the American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM) was the hub station connecting the missionary stations outside of Erzurum, and as a result of its activities, this campus provides an important research environment that allows missionary studies to be observed from an architectural point of view.

The practices of American architecture during the colonial period (1650-1715) took a revitalized place on the stage of history after the mid-19th century. The schools at the ABCFM campus also bear traces of this colonial revival period of American school architecture in terms of the formation of their facades, which emphasized triangular pedimented roofs, high chimneys, and a symmetrical layout, with a particular focus on the exteriors of entrances, some of which even having balconies above them. The parts of the campus facing the street were constructed with a symmetrical facade, this symmetry being provided by floor moldings, plaster applications, cornerstones and low semi-circular arched rustic jambs crowned with keystones over windows and doors. The main exterior entrances are emphasized with plaster designs on both sides, centered over the main door of the upper mission house and the recessed sections of the entrance to the girls' school. Interior garden and courtyard designs were also effective in shaping the campus.

Protestantism was seen to have emerged as a result of the Reform movement against authority under the leadership of Martin Luther and Jean Calvin and to be a different interpretation of the Christian faith, one that also developed various approaches to the field of architecture. Important Protestant figures had indicated the over-adornment of churches to be a sin, with simplicity in art instead being necessary. They stressed that great celebrations would make reaching out to and comprehending God impossible. These views show how Protestant society had adopted an architectural style approaching simplicity. Classical elements and wooden and stone materials were used in Erzurum's Upper Mission House, thus serving as another example of how the Protestant community and missionary groups preferred simple classicism in their architectural activities, both economically and stylistically.

The classical style was additionally used in both the boys' and girls' school buildings, and this can be considered as a way to study the visibility of the simple classicism that resulted from the missionaries' architectural activities in the Western transition from wooden architecture to stone. Half of the facade of the Upper Mission House is seen to have been built from cut stone, while its other sections were built using rough-hewn stone or just rubble. The rustic arched window with keystones was used only at the entrance, with wooden-framed windows being preferred elsewhere. Meanwhile, the stone was used on all the facades of the boys' and girls' schools that were built after the Upper Mission House.

The ABCFM campus can be evaluated as an architectural result of missionary activity and bears traces of the revivalist style practised both in America and around the world while possessing a simple style more closely resembling the views of the Protestant sect. Although compatible with American and Protestant architectural styles, the indecision in the design of the Upper Mission House attracts attention. Perhaps this unstable style was not just the result of an architectural search but also something born from economic insufficiency. Therefore, the building should be evaluated not only in terms of style but also in terms of cost.

The developments that occurred show how the American missionaries had a significant share in the events of the Protestant missionary activity in Erzurum both socially and architecturally and were also able to penetrate the city and leave an effective trace.

Giriş

Misyon kelimesi sözlükte “görev ve amaç”¹, misyoner ise “görevli olan kimse”² anlamına gelmektedir. Misyon, Hristiyanlığın ilk dönemlerinde Baba tarafından Oğul’un, Baba ve Oğul tarafından Kutsal Ruh’un gönderilişine yönelik teslis öğretisine dayanan tanrısal iradenin betimlenme biçimi olmasının yanı sıra kilise tarafından resmen vaaz için görevlendirilme eylemidir³. 16. yüzyılda Ignatius Loyola tarafından misyon ve misyonerlik (missionary) kavramları hristiyan milletlerce kolonilere kilise görevlileri göndermeyi esas alan yönüyle sömürge bölgelerini hristiyanlaştırma hedefi taşımaktadır. Hristiyanlığın yerliler arasında yayılması amacıyla görevlendirdiği kilise temsilcilerine misyoner, misyonerlerin gittikleri ülkelere ise misyon ülkeleri denilmiştir⁴. Misyonerlerin çıktıkları bu yolda ihtiyaç duydukları finansman ve himaye ihtiyacı, devlet yöneticilerinin diğer ülkelerde yürütebilecekleri ekonomik, siyasi ve sosyal politikaların bir aracı olunca⁵ emperyalizmle ilişkisinin çağrıştırdığı olumsuz anlamdan dolayı misyonerlik kavramı yerine “evangelizm” ve “evangelizasyon” gibi kelimeler kullanılmaya başlanmıştır⁶.

Yardıma muhtaç nüfusa temas etmenin bir yolu ve yöntemi olarak okul, matbaa, hastane gibi kurumlarla çeşitli coğrafyalarda yer edinen misyonerlik hareketinin Osmanlı coğrafyasında 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren etkili olduğu bilinmektedir. Hareketin Osmanlı topraklarındaki var oluş süreci, dağılma hâlindeki Osmanlı toplumu bir araya getirme, düzeni ve merkezî gücü hukuki boyutlar çerçevesinde yeniden tesis etme gibi hedeflerle⁷ ilan edilen Tanzimat Fermanı’ndaki “tebaanın eşitliği” hükmüyle temellendirilerek Islahat Fermanı’nda, bütün Osmanlı tebaasının devlet memuriyetlerine kabul edilmesi ve devletin askerî-mülki okullarına girme hakkına sahip olması⁸, bütün cemaatlere Maarif Meclisi’nin kontrolünde sanayi eğitimi veya genel eğitim verecek okullar açma yetkisinin tanınması⁹ ilkeleriyle desteklenmiştir. Belirtilen gelişmeleri Osmanlı coğrafyasında misyonerliğin kurumsallaşması yönünde atılan adımların miladı şeklinde değerlendirebilmek mümkündür.

1 Türk Dil Kurumu, “misyon”, erişim 30 Kasım 2022, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=misyon>.

2 Türk Dil Kurumu, “misyoner”, erişim 30 Kasım 2022, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=misyoner>.

3 Eugene Hillman, *The Church as Mission* (London: Sheed and Ward, 1996), 36.

4 David J. Bosch, *Transforming Mission, Paradigm Shifts in Theology of Mission* (New York: Orbis Books, 1991), 227-229.

5 Barış Kerimoğlu, *Zehirli Sarmaşık Misyonerler* (İstanbul: Ulus Yayınları, 2004), 16.

6 Şinasi Gündüz, “Misyonerlik”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 30 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2020), 193-199.

7 Bülent Tanör, *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri: 1789-1980* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), 75-76.

8 Bilâl Eryılmaz, *Osmanlı Devleti’nde Gayrimüslim Tebaanın Yönetimi* (İstanbul: Risale Basın Yayın, 1996) 115-116.

9 Mustafa Akyul, “Osmanlı Devleti’nin Yıkılmasında Misyonerlik Faaliyetlerinin Etkileri”, (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2007), 62-63. Osmanlı’da 1869 yılından itibaren açılan sanayi okullarının misyon okullarında aldıkları eğitimle Ermeniler’in neredeyse tekel oluşturmaya başladıkları zanaatlarda Müslümanları yetiştirmek amacıyla kurulduğu belirtilmektedir. Esra Danacıoğlu, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Amerikan Board Okulları ve Ermeniler”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 3 (2000), 143.

Osmanlı devletinde farklı pek çok cemaat tarafından gerçekleştirildiği bilinen misyonerlik faaliyetlerinin Protestanlarca *Church Missionary Society, British and Foreign Bible Societies, Board of Foreign Missions of the Presbyterian Church (BFMPC)*¹⁰ gibi kurum veya kuruluşların yanı sıra nispeten daha etkili biçimde Amerikan kökenli *American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM)* tarafından yürütüldüğü bilinmektedir.

Osmanlı Devleti, 1810 yılında Boston'da kurulan Amerikan Board'ın misyonerlik kapsamında faaliyet göstereceği ülkeler arasında 1819 yılında yer almış¹¹ ve Protestan toplumunu 1850 yılında resmî olarak tanımıştır¹². Amerikan Board'ın Osmanlı Devleti'nde yürüttüğü misyonerlik faaliyetleri 1849 yılına dek "Türkiye Misyonu"; 1849 sonrasında on yıl süreyle "Ermeni Misyonu" şeklinde tanımlanmış; 1856 yılından itibaren Ermeni Misyonu, Kuzey ve Güney olmak üzere iki koldan çalışmalarına devam etmiştir. 1859 yılında misyon bölgelerinde yapılan yeni bir düzenleme ile Kuzey ve Güney Ermeni misyonlarının¹³ Batı Türkiye, Merkezî Türkiye ve Doğu Türkiye Misyonu olmak üzere üç bölgeye ayrıldığı bilinmektedir¹⁴. Bugünkü Doğu Anadolu Bölgesi'ni ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin bir bölümünü kapsayan Amerikan Board'ın "Doğu Türkiye Misyonu"nda¹⁵ yürütülen misyonerlik faaliyetlerinin gerçekleştirildiği en eski istasyon Erzurum'dur¹⁶. 1839 Eylül'ünde Amerikan Board misyonerlerinden Jackson, istasyon kurma çalışmaları için Erzurum'a hareket etmiş; örgüt tarafından ilk etapta Bursa, İzmir, Trabzon ve Erzurum istasyonları teşkilatlandırılmıştır¹⁷.

Erzurum hem Ermeni misyonunun farklı bir kolu olarak değerlendirilebilecek ülkenin doğu kısmının en eski istasyonu hem örgütün ilk teşkilatlandığı merkez istasyonlardan biri hem de yoğun Ermeni nüfusa¹⁸ sahip olmasından ötürü Protestan Amerikan Board Örgütü'nün Osmanlı coğrafyasında ağırlıklı olarak Ermeni cemaat üzerinden yürüttüğü misyonerlik faaliyetlerinin gözlemlenebileceği önemli bir araştırma mecrasıdır. Eyalette çeşitli misyonerlik çalışmaları yürütülmüş olsa da Amerikan

10 Tansu Şana, "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Katolik Cizvitler ile Protestan Misyonerler Arasında Osmanlı'da Suriye ve Lübnan Vilayetlerinde Yaşanan Eğitim Rekabeti" (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2019), 31-43.

11 Ayhan Öztürk, "Amerikan Board'un Kuruluşu, Teşkilatlanması ve Osmanlı Devleti'nde Kurduğu Misyonlar", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 (2007), 65-66.

12 Frank Andrews Stone, *Academies For Anatolia* (London: University Press of America, 1984), 70.

13 Yücel, "Kendi Belgeleri Işığında Amerikan Board'un Osmanlı Ülkesindeki Teşkilatlanması", 48-57.

14 Gülbadi Alan, "Amerikan Board Okulları ve Türk-Ermeni İlişkilerinde Oynadıkları Roller", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (2001), 155.

15 Uygur Kocabaşoğlu, *Anadolu'daki Amerika (Kendi Belgeleriyle 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Amerikan Misyoner Okulları)* (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2000), 117.

16 Yücel, "Kendi Belgeleri Işığında Amerikan Board'un Osmanlı Ülkesindeki Teşkilatlanması", 136-143.

17 Yücel, "Kendi Belgeleri Işığında Amerikan Board'un Osmanlı Ülkesindeki Teşkilatlanması", 13.

18 *Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu 1500-1927*, c. 2, (Ankara: T.C. Başkanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 1996), 56.

Board'ı Erzurum merkezde meskûn tek misyoner yerleşkesine sahipliği, “Alt- Üst Misyon Evi” şeklinde bir kavramla kentte açıkça yer edinmesi, Erzurum'un dış istasyonlarının bağlandığı merkez istasyon olarak faaliyet göstermesi açısından farklı bir yerde konumlandırmak mümkündür. Bu çalışmada belirtilen sebeplerle misyonerliğin kurumsallaşma sürecinin sonuç ürünlerinden biri olarak değerlendirilebilecek organizasyonun Erzurum yerleşkesi ve bu sonucun yapıcısı olan Protestan misyonerlerin Erzurum'da yürüttüğü faaliyetler, çizim ve belgelerle kentsel ve mimari ölçekte ir-delenmiştir.

1. Arşiv Belgelerine Göre Protestan Misyonerlerin Erzurum'da Misyonerlik Faaliyetleri

Protestan misyonerler, Erzurum'a 1839'dan itibaren yerleşmeye başlamıştır¹⁹. Protestanların Erzurum'daki varlığını gösteren başka bir bilgi, 1844 tarihli arşiv belgesidir. Osmanlı Hükümeti Hariciye Nezareti tarafından işleme alınan belgede Amerikalı papazların Erzurum'daki Ermenilere yönelik Protestanlaştırma faaliyetlerinden söz edilmekte; belirtilen papazların bu faaliyetlerinden alıkonularak buldukları yerlerden uzaklaştırılması gerektiğine değinilmektedir²⁰. 1858 tarihli bir diğer arşiv belgesinde ise Amerikalılardan farklı olarak İngilizlerin de sürece dâhil olduğu görülmektedir. Bir yönüyle İngilizlerin Protestanların koruyuculuğunu üstlendiği²¹ görüşünü destekleyen diğer bir yönüyle bu görüşün toplumsal aidiyet bağlamında çeşitli karışıklıklar yarattığını gösteren bu belgede Ermeniler'den Protestan mezhebini kabul edenlerin İngiltere'nin himayesine girmediği belirtilirken diğer tebalara ne şekilde muamele ediliyorsa Osmanlı tebasından olan Protestanlara da o şekilde davranılacağına²² dair Osmanlı hükümeti tarafından yapılan uyarı dikkat çekmektedir.

Belirtilen gelişmeler sonrasında Protestan milletinin meclise girmesini sağlayacak derecede etkili bir misyonerlik faaliyetinin yürütüldüğü teziyle de desteklenebilecek bir karar alınmış, 1859'da Erzurum'a tabi Hınıs Kazası Meclisi'ne devlet tarafından Protestan milletinden azalar tayin edilmiştir²³. Her ne kadar süreç, Hınıs kazasında Ermeniler ile Protestanlar arasında çıkan çatışmalarda Ermeni milletinden bir kişinin ölmesi²⁴ gibi mezhep farklılıklarından ötürü doğan çeşitli anlaşmazlıkları beraberinde getirse de devlet Protestanlara yönelik yanlış tutumlarda bulunulmaması gerektiği

19 William E. Strong, *The Story of The American Board* (Norwood: The Pilgrim Press, 1910), 102.

20 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR.MKT) 4/18, 8 Cemazeyilevvel 1260 [26 Mayıs 1844].

21 Tuncer Günay, *Misyonerler ve Fener Rum Patrikhanesi* (Ankara: Berikan Yayınları, 2002), 158-168.

22 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR.MKT) 257/50, 13 Safer 1275 [22 Eylül 1858].

23 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR.MKT) 306/63, 26 Safer 1276 [24 Eylül 1859].

24 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR.MKT) 342/67, 5 Muharrem 1277 [24 Temmuz 1860].

talebini²⁵ yinelemiştir. Bu tür durum ve olaylar o dönem için Protestan misyonerlerin yürüttüğü faaliyetlerin Protestan yapılmak istenen Ermeni toplumu nezdinde etkili bir karşılığının olmadığını göstermektedir.

1844 yılında Ermenileri Protestan yapmak isteyen papazların şehirden uzaklaştırılmaları yönündeki görüşlerin 1860 yılında çıkan huzursuzluğa rağmen Protestanları koruyan bir yaklaşıma dönüşmesi ilgi çekicidir. Bu durumun ortaya çıkış sebebinin yabancı ülkelerin müdahaleleri veya Islahat Fermanı (1856)'nda gayrimüslimlere verilen haklar ile yakın ilişkili olduğu sanılmaktadır. Yürütülen etkili misyonerlik faaliyetinin sonucu olarak değerlendirilebilecek gelişmelerin bir diğeri misyonerlerin mimari alandaki oluşumlarıdır. Bunları da yine gayrimüslim cemaatlere verilen haklardan bağımsız düşünmek mümkün değildir.

II. Mahmut Dönemi'nde (salt. 1808-1839) bulunacağı beldenin nüfusu, uygunluk gibi durumlar dışında Hristiyanların yeni kilise inşa etmelerine yönelik yasağın kaldırıldığı; kilise tamirlerinde padişah fermanı gerektiren uygulamalardan vazgeçilerek bu mecburiyetin yeni inşa olunacak kiliseler için sürdürülmesi görüşünün benimsendiği bilinmektedir. Islahat Fermanı'nda ise bu hükümlere ek olarak kilise tamiri için fetva gerekliliği şartı kaldırılmış²⁶; bütün cemaatler, Maarif Meclisi kontrolünde eğitim okulları açmaya yetkili kılınmıştır²⁷. Bu hükümler dizgesinin Erzurum ilinde 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren Protestan misyonerlerin mimari faaliyetlerindeki artışı beraberinde getirdiği görülmektedir.

Erzurum'da 1866 yılında Kiğı kazasında²⁸; 1871 yılında Çevirme köyünde²⁹; 1872 yılında Erzurum taraflarında Ermeni Protestan kilise³⁰ yapımına dair belgeler bulunmaktadır. Misyonerlerin inşa faaliyetlerinin sadece algılanabilir, tanımlı veya ruhsatlı bir mekân yaratma amacı taşımadığı; o dönem hanelerin okul veya kiliseye dönüştürülmesi gibi gelişmelerin de söz konusu olduğu³¹ bilinmektedir. 1890 tarihli bir arşiv belgesinde Erzurum'da Protestan milletinin şahsa ait ev yapmak üzere ruhsat aldıktan sonra bunu okul tarzında inşa ettikleri ve bu binanın toplanan bağışlarla kilise hâline getirildiği belirtilmektedir³².

25 BOA, HR.MKT.342/67.

26 Süheyl Alemdar, "Osmanlı Devleti'nde Kiliselerin Tamir ve İnşası" (Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2012), 55-77.

27 Bayram Kodaman, *Abdülhamit Devri Eğitim Sistemi* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1980), 41.

28 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade-i Hariciye (İ..HR..) 221/12846, 2 Rabiulahir 1283 [14 Ağustos 1866].

29 "Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade-i Hariciye (İ..HR..) 252/15007, 10 Şevval 1288 [23 Aralık 1871].

30 "Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade-i Hariciye (İ..HR..) 255/15220, 2 Cemazeyilahir 1289 [7 Ağustos 1872].

31 Oya Şenyurt, "Mekânın 'İttihâz': Osmanlı'nın Son Dönemlerinde Cizvitlerin Kayseri ve Adana'da Bazı İnşaat Faaliyetleri", *Medeniyet Sanat Dergisi* 5 (2019), 91-103.

32 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT) 1813/109, 19 Recep 1308 [28 Şubat 1891].

Diğer önemli bir belge, 1874 yılında Erzurum'un Golbi Mahallesi'ndeki Gümrükarkası Caddesi'ndeki papazhane arsası üzerine bir Protestan kilisesinin inşa edileceğine yöneliktir.³³ Bu kilise Erzurum il merkezinde konumlanmış tek misyoner yerleşkesinin bir parçasıdır. 19. yüzyıl Erzurum haritasında merkezde sadece Protestan değil Katoliklerin de kilise, okul gibi yapıları vardır; ancak Amerikan Board'ın bu yerleşkesi kendi belgelerinde açıkça bir misyon olarak tanımlanmış olmasından ötürü diğerlerinden ayrılmaktadır.

2. Erzurum'da Amerikan Board'un Faaliyetleri ve Erzurum Yerleşkesi

Amerikan Board'un öncelikli olarak teşkilatlandığı istasyon olması³⁴ gerekçeyle önemli bir merkez şeklinde nitelendirilebilecek Erzurum'da ilk Protestan kilisesi Amerikan Board tarafından 1847 yılında açılmıştır. Örgütün Erzurum yapılanmasındaki ibadethanelerin ve buralarda çalışan cemaatin sayısının uzun yıllar aynı kaldığı bilinmektedir; ancak 1860 yılından sonra Doğu Türkiye Misyonu sınırlarına katılmasının bir sonucu olarak eyaletin dış istasyonlarının teşkilatlanması, belirtilen dönem ve sonrasında Erzurum istasyonu ve çevresindeki Protestan sayısındaki artışı beraberinde getirmiştir³⁵. 1839'dan itibaren Amerikalı çalışanların faaliyet gösterdiği istasyonda 1850 yılı sonrasında merkezde ve merkeze bağlı dış istasyonlarda yerel halktan da görevliler çalıştırılmaya başlanmış; 1853 yılında 2 karma okul açılarak 20 öğrenci ile eğitim faaliyeti sürdürülmüştür. Kuruluşunda toplam 2 Amerikalı ile faaliyetlerine başlayan istasyonunun 1914 yılına geldiğinde 8 Amerikalı ve 27 yerli çalışanın olduğu bilinmektedir. İstasyonda bulunan hastane için 1889 yılında sağlık çalışanlarının görevlendirilmesi ile birlikte 1914 yılında toplam 787 hastaya hizmet verilmiştir³⁶.

Literatürde hastane, eğitim, ibadethane gibi kurumlarla eyalette var olduğu gözlemlenen oluşumun 1874 tarihli arşiv belgesinde Erzurum vilayeti Golbi Mahallesi Gümrükarkası Caddesi papazhane arsası üzerine bir kilise³⁷ inşa olunmasına dair isteği dikkat çekmektedir. Çeşitli kaynak ve arşiv taraması sonucu kilisenin Amerikan Board'ın Erzurum merkezde hastane, eğitim, yetimhane gibi birimlerden oluşan tek misyoner yerleşkesinin bir parçası olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

33 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdeti Adliye (C..ADL)65/3931, 14 Ramazan 1291 [25 Ekim 1874]. Golbi mahallesi olarak belirtilen yerin BOA'da bulunan Arap harfli metinlerden yanlış okunarak böyle ifade edildiği, doğrusunun Gölbaşı mahallesi olduğu sanılmaktadır.

34 Yücel, "Kendi Belgeleri Işığında Amerikan Board'un Osmanlı Ülkesindeki Teşkilatlanması", 13.

35 Yücel, "Kendi Belgeleri Işığında Amerikan Board'un Osmanlı Ülkesindeki Teşkilatlanması", 136-143. Tezde Erzurum istasyonuna bağlı olarak oluşturulmuş dış istasyonlar 1853'te Humus; 1860'ta Çevirme, Haramik; 1862'de Erzincan, Melikhan; 1867'de Elpis, Komatzor; 1868'de Ordu, Sane, Göklü; 1869'da Pert, Heslu, Kaghki, Karakilise, Kars; 1870'de Kozlu; 1871'de Boznaz, Yediveren, Hasdur; 1872'de Hazark, Pakariç, Karabazar, Beyazıt; 1875'de Semen; 1876'da Giresun; 1880'de Karaköprü, Sınren, Hazlag; 1894'de Suveren, 1897'de Esteku, 1910'da Karaçoban şeklinde belirtilmiştir.

36 Yücel, "Kendi Belgeleri Işığında Amerikan Board'un Osmanlı Ülkesindeki Teşkilatlanması", 136-143.

37 BOA, C..ADL. 65/3931.

Önemi itibariyle kentteki konumunun tesadüf olmadığı düşünülen yerleşkenin mevki analizini yapabilmek adına Erzurum eyaleti hakkında çeşitli veriler sunan ateşelikler veya konsolosluk raporlarındaki haritaların belirtilen kurumların misyonerlik faaliyetleri ile olan yakın ilişkisinden ötürü önemli bir kaynak olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda Osmanlı Devleti'ne İngiltere tarafından askerî ateşe olarak gönderilen İngiliz Yüzbaşı F. R. Maunsell'in 1892 tarihli raporu baz alınmıştır. Raporunda Karadeniz'den iki yol, güney batıdan iki, batı tarafından üç, doğudan altı yol ve güneydoğudan üç yol burada bulunduğundan Erzurum, Osmanlı topraklarının doğu kısmındaki bütün yollar için stratejik öneme sahip bir kavşak şeklinde tanımlanmakta, Topdağı'nı içeren tabyalı bir eserle yapılmış surların çevrelediği şehrin surların içini tam dolduramaması sebebiyle kalan boş yerlerin bahçeler, kabristan ve çöp yığınları ile kaplı olduğundan bahsedilmektedir. İngiltere, Fransa, Rusya konsolosluklarına ev sahipliği yapan şehrin ortasında yüksek bir konumda harabe hâlinde eski bir yapı olan İç Kale, kalenin güneyinde düzensiz sokaklarla birbirlerinden ayrılmış en iyi konut ve ticari alanlar ve şehrin kuzeyinde geniş sokaklara sahip Ermeni Mahallesi'nin bulunduğu belirtilmektedir³⁸.

19. yüzyıl Osmanlı haritasından bakıldığında da bu bilgiyi doğrular nitelikte sonuçların ortaya çıktığı görülmektedir (**G. 1**). Kentin en kuzeyinde dış surlara yakın bir şekilde kale içi olarak adlandırılan “şehir” kısmının dışında konumlanmış Maşatlık, Rum Ortodoks Kilisesi, Ermeni Gregoryan Kilisesi, Ermenilere ait olduğu bilinen Sanasaryan Okulu'nun bulunduğu yapı adası yer almaktadır. Bu yapı adasının güney doğu kısmında kırmızı renkle belirtilmiş olan aks, Amerikan Board yerleşkesinin birimlerine gelene kadar batıda Fransız Konsolosluğu, Alman Konsolosluğu, Kilise Hanı, Osmanlı Bankası ve çeşitli Ermeni okulları, Katolik Kilisesi, Postane ve Gümrük Binası ile doğuda Katolik Kız Okulu, İngiliz, Rus, İtalyan, Amerikan ve Avusturya Konsoloslukları ile tanımlanmaktadır.

38 Yahya Yeşilyurt, “Erzurum Yerel Tarih Araştırmaları Açısından İngiliz Ulusal Arşivlerinin Önemi (19. Yüzyıl)”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)* 55 (2016), 608-609.



G. 1: Osmanlı dönemi Erzurum şehir haritası (M. Küçükuşurlu-M.T. Tüfekçi). Amerikan Board Yerleşkesine ait yapıların dışındaki diğer birimler haritanın üzerinde belirtilmiştir (http://erzurumarsivi.com/?page_id=211)

Aksın Amerikan Board yerleşkesi ile komşuluk eden kısmı günümüzde Nene Hatun Caddesi olan Emin Kurbu Caddesi- Gümrük Caddesi'dir. Caddenin iki tarafında da yerleşkeye ait yapılar bulunmaktadır. Batıdaki yapı adasında kız okulu, Üst Misyon Evi, hastane, ahır/depo ve yerleşkeden farklı olarak Gümrük Binası ve İran Konsolosluğu yer almaktadır. Caddenin doğusundaki yapı adasında ise bir Protestan Kilisesi, bir erkek okulu ve yerleşkeden bağımsız bir telgrafhane vardır.

Şehrin en kuzeyinde yer alan Ermeni cemaatine ait kilise, okul gibi yapı birimleri ile Amerikan Board yerleşkesi, çeşitli konsolosluk, ulaşım ve haberleşme yapıları arasında güçlü bir bağ kuran aks belirtilen yapı birimlerinin kentsel komşuluğunu tanımlamaktan öte çeşitli tarihsel olgularla örnekleneyeceği üzere bu birimler arasındaki gerçek bir bağın veya birlikteliğin de bir sembolü olmalıdır.

Mesela "Washington Post" gazetesinde yayınlanan bir yazıda Erzurum Amerikan Konsolosu'nun misyonerlerin Ermeni olayları esnasında elli bin Ermeni çocuğun yetim kaldığı şeklinde söylemlerinin olduğunu belirtmesi; misyonerlerin sesini duyurmasının bir yolu veya yöntemi olarak konsoloslukların seçildiğini göstermektedir³⁹. Van'dan Bitlis'e gelen Erzurum Protestan Okulu öğretmenin İngiliz konsolosuyla birlikte Bitlis'te misafir olarak kalması, öğretmenin bir gün sonra, konsolosun bir-

39 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Muamelat (DH.TMIK.M..) 27/45, 3 Ramazan 1314 [5 Şubat 1897].

kaç gün sonra Erzurum'a dönmesi⁴⁰, Hınıs'ta ikamet eden Protestan Vaizi Arşak Tütüncüyan'ın Amerika misyonerleri vasıtası ile konsoloslara devlet aleyhinde asılsız şikayette bulunması⁴¹ vb. belgeler de konsolosluklar ile misyonerler arasındaki ilişkiyi görülür kılan örneklerden birkaçıdır. Diğer bir belge ise Amerikan misyonerlerinin kendi aralarında müzakerelerde bulunmak üzere Van'da toplanma isteklerinin Erzurum İngiltere konsolosu tarafından Erzurum Valisi'ne bildirilmesidir; ancak Erzurum'da bulunan misyonerlerden Stapleton'nun Van'a gitmesi uygun bulunmamıştır⁴².



G.2: Erzurum Amerikan Board İstasyon Grubu (1908). Grubun fotoğrafında en arka tarafta sağdan ilk sırada Bayan Stapleton ve hemen yanında Bay Stapleton, ön tarafta ise Stapleton'un çocukları vardır⁴³.

(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/43960>)

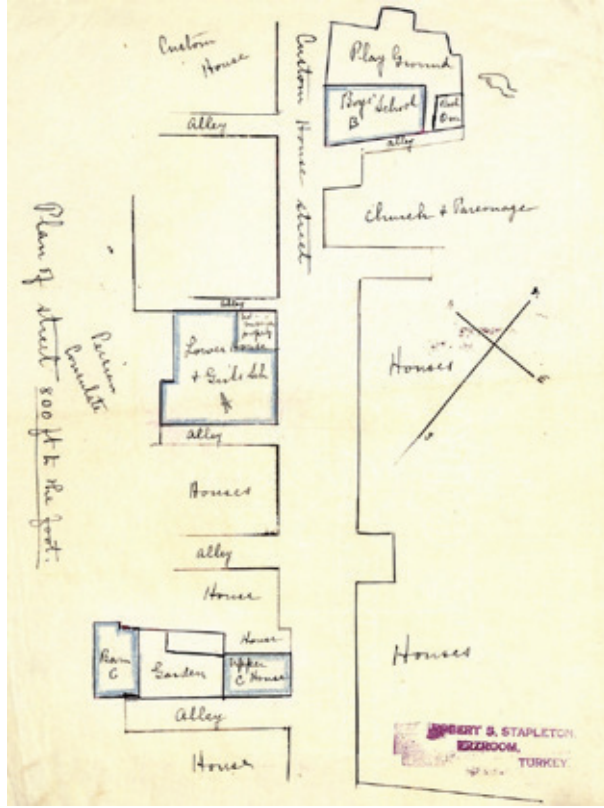
Kentsel konumu itibarıyla ulaşım, haberleşme, konsolosluklar gibi yapı birimleri ile olan yakın ilişkisinden ötürü dikkat çeken yerleşke hakkında Amerikan Board misyoneri olan Robert Stepleton'un isminin bulunduğu kaşeli veya imzalı çizimler ve resimler üzerinden fikir sahibi olunabilmektedir.

40 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Muamelat (DH.TMIK.M..) 205/49, 12 Şaban 1323 [12 Ekim 1905].

41 "Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Şifre Kalemi (DH.ŞFR.) 395/38, 5 Mart 1324 [18 Mart 1908]."

42 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Şifre Kalemi (DH.ŞFR.) 348/105, 30 Haziran 1321 [13 Temmuz 1905].

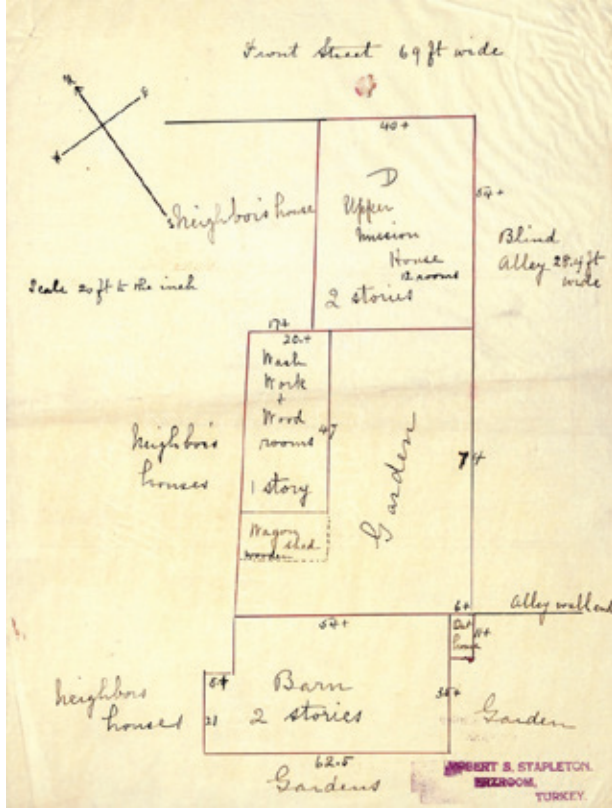
43 G.2, G.3, G.4, G.5, G.7, G.8, G.9, G.10, G.11, G.12, G.13, G.14 tr. Salt Araştırma, American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM) ARIT izniyle kullanılmıştır.



G. 3: Amerikan Board Yerleşkesi, Amerikan Board Arşivi⁴⁴
(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/45871>)

Amerikan Board yerleşkesi genel krokisinde Customs House Street şeklinde yazılmış Gümrük Caddesi 19. Yüzyıl Erzurum kent haritasında kırmızı ile belirtilen aksın (G. 1) Amerikan Board Yerleşkesi'ne komşu olan kısmı günümüzdeki Nene Hatun Caddesi'dir. Protestan Kilisesi, bir erkek okulu, Üst Misyon Evi, ahır/depo, bir kız okulu ve kız okulu ile bitişik Alt Misyon Evi bu aksı yani Gümrük caddesini tanımlayan Amerikan Board yerleşkesinin birimleridir (G. 3).

44 1874 yılında Erzurum'un Golbi Mahallesi'ndeki Gümrükarkası Caddesi'nde papazhane arsası üzerine bir protestan kilisesinin inşa edileceğine dair BOA belgesinde belirtilen bu kilisenin krokide (G. 3) gösterilen kilise olduğu sanılmaktadır. Çünkü krokideki (G. 3) kilise, gümrük binasının arkasındaki caddede (Customs House Street) ve papazhane arsasında (Church+Parsonage) yer almaktadır. Bk. Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdeti Adliye (C..ADL) 65/3931, 14 Ramazan 1291 (25 Ekim 1874).



G. 4: Üst Misyon Evi, ahır/depo, bulaşikhane ve marangozhane (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/45871>)

Amerkan Board yerleşkesinin birimlerini içeren genel krokinin (G. 3) detaylandırılmış çizimlerinden ilki (G. 4) kuzey batı tarafında komşu evler kuzey doğuda çıkmaz bir sokak ile sınırlı olan iki katlı Üst Misyon Evi'ni, bulaşikhane ve marangozhane olarak iki kısımda işlevlendirilen tek katlı bir yapıyı, iki katlı ahır/depoyu ve bir de iç bahçeyi kapsamaktadır. Kroki de ahır/depo, bulaşikhane, marangozhane ve iç bahçeye doğrudan herhangi bir girişin belirtilmediği görülmektedir; ancak Üst Misyon Evi'nde tasarlanan bir çıkışla iç bahçeye bu sayede de diğer birimlere ulaşılabilir (G. 10).



G.5: Resmin arkasında Üst Misyon Evi yazmaktadır
(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/46842>)

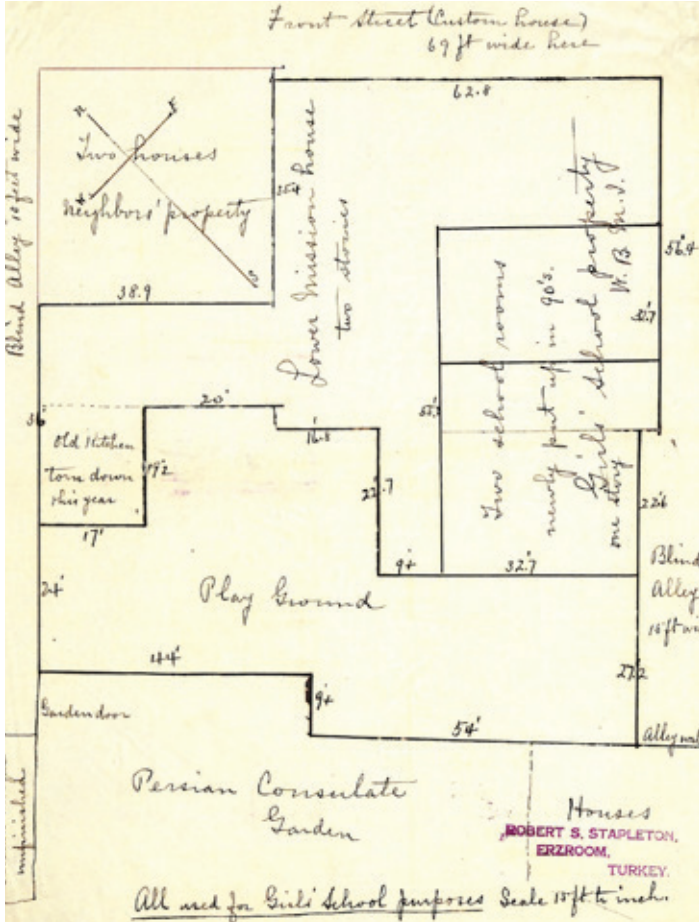
Plan şemasının kabaca dikdörtgen biçiminde tasarlandığı görülen Üst Misyon Evi, Gümrük Caddesi hattına göre şekillendirilmiştir (G. 4). Ana cephenin sadece zemin kat için geçerli olsa da köşe taşı biçimi verilmiş rustik plasterlerin açıkta bırakılması ile tanımlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Cephedeki yarım daire şeklindeki kemerli portik, koç boynuzu kabartma başlıklı iyonik antrasit taş plasterlerin arasına ortalı bir şekilde konumlandırılarak anıtsal bir giriş yaratılmıştır. Girişin iki tarafında iki adet olmak üzere dört pencere yer almaktadır. Pencereelerde yarım daire kemerli söve kullanılarak kemerler kilit taşı ile taçlandırılmıştır.

Zeminde yaratılmaya çalışılan anıtsal etki tüm cephede gözlemlenememektedir. Zemin katta gerek köşe taşı izlenimi verilmiş sade plasterler gerekse kemerli portiği tanımlayan koç boynuzu kabartma başlıklı plasterler (G. 6) sonraki katta kesilmiştir. Zemin katta anıtsallığı kuvvetlendiren kesme taşlı kemerli pencereler birinci katta kullanılmamış bunun yerine ahşap çerçeve bölmeli dikdörtgen pencereler tercih edilmiştir. Belirtilen yaklaşımlardan ötürü cephe klasist bir yaklaşıma öykünen ancak malzeme yetersizlikleri veya ekonomik olanaksızlıklar sebebiyle tam olarak uygulanamadığı sanılan bir tasarıma sahiptir. Balkonda yer alan stilize edilmiş sütunlar, çatı kornişindeki profilli silmelerin üzerindeki attika yüzeyinin farklı bir yorumlanış biçimi olarak görülebilecek çatıdaki kafes korkulukların yarattığı mağribi izler ve zemin kattaki klasist anlatım cephede genel olarak eklektik bir üsluba yer verildiğini göstermektedir.

Bina yığma yapım tekniği ile inşa edilmiştir. Ana cephenin zemin katında kullanılan antrasit kesme taşlardan farklı olarak diğer cepheler eğri ek yöntemi ile uzatıldığı sanılan düzenli aralıklı ahşap hatıllarla desteklenen moloz taş veya kaba yontu taşlar ile oluşturulmuştur. Dikdörtgen formulu ahşap pencerelere ait lentolar, üzerlerindeki hatılla bütünlük teşkil edecek biçimde konumlandırılmıştır.

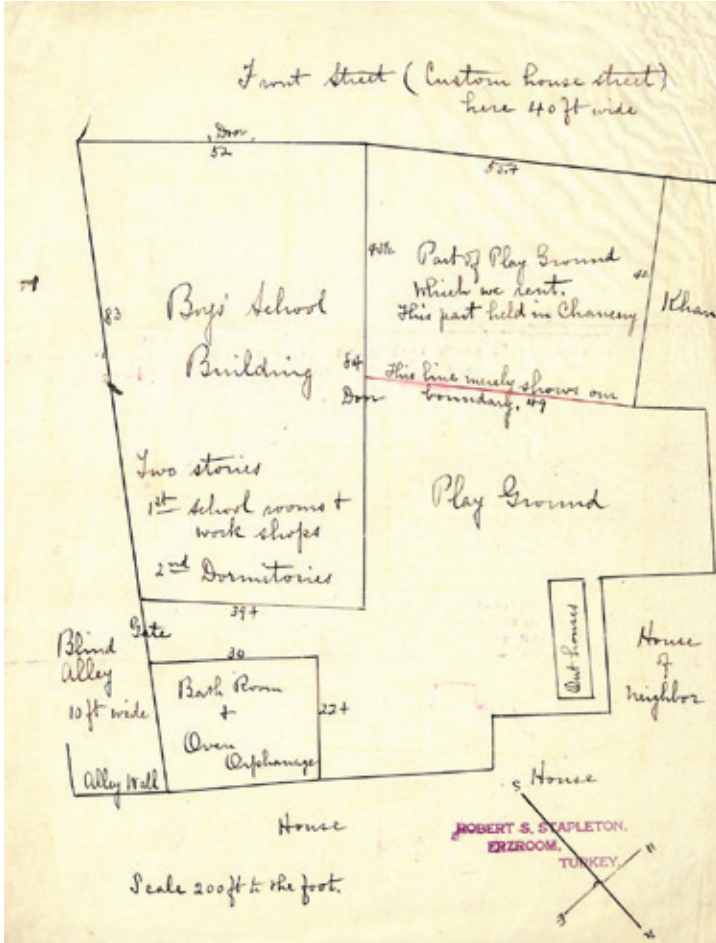


G. 6: Koç boynuzu kabartma başlıklı plasterler ve kesme taş kemerli pencereler (Z. Gürbüz, 2022)



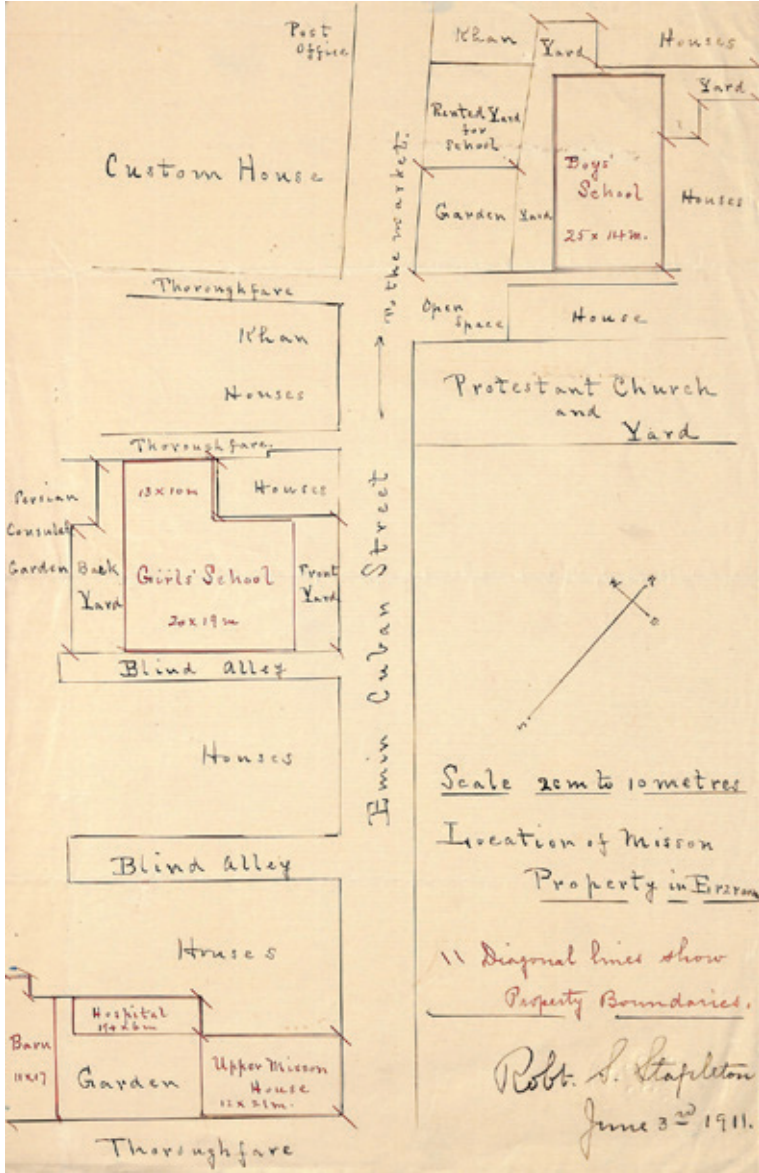
G. 7: Kız okulu ve Alt Misyon Evi (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/45871>)

Bütün yerleşkeyi gösteren ana krokinin (G. 3) daha detaylı olarak çizilmiş diğer birimleri güneydoğu yönündeki çıkmaz sokağa bitişik kısımda yer alan ve iki okul odasından oluşan tek katlı kız okulu ve Gümrük Caddesi'ne bakan iki katlı Alt Misyon Evi'dir. Bu yapıların bulunduğu parselle komşu olan Rus Konsolosluğu, krokinin güneybatı kısmında yer alan oyun alanı ile kız okulu ve Alt Misyon Evi'nden ayrılmaktadır (G. 7).



G. 8: Erkek okulu (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/45871>)

Ana krokinin (G. 3) diğer bir parçası ise iki katlı erkek okuludur. Plan şeması olarak kabaca dikdörtgen biçiminde tasarlanmış, Gümrük Caddesi hattına göre şekillendirilmiştir. Birinci katında okul odaları yani sınıflar, ikinci katında yurtlar yer almaktadır. Bundan başka aynı yapı adasında okuldan bağımsız banyo ve yukarı katında yetimhane olan bir yapı daha vardır. Krokide kırmızı çizgi ile belirtilen hattın kuzey doğusunda kalan kısım misyonerlerin yapı izin sınırı olarak belirtilmiş ve oyun alanı olarak tasarlanmıştır (G. 8).



G. 9: 1911 tarihli Amerikan Board Yerleşkesi
(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/45871>)

Amerikan Board'un arşiv bilgileri incelendiğinde yerleşkenin birimlerini içeren tarihi belirsiz genel krokiden (G. 3) başka 1911'e tarihlenmiş başka bir genel krokinin daha var olduğu görülmüştür (G. 9). Bu kroki (G. 9) diğerinden (G. 3) farklı olarak Üst Misyon Evi ve ahır/depo kısmının iç bahçesinde yer alan marangozhane-bulaşıkhanenin bulunduğu yerin hastane yapısı olması, erkek okulunun caddeden bir bahçe ile geri çekilerek tasarlanması, erkek okulunun yanındaki banyo ve yetimhane kısmına

yer verilmemesi, daha önce kör caddeye cephe veren kız okulunun ana caddeyi görecek biçimde konumlanması, Alt Misyon Evi'nin olmayışı ve Gümrük Caddesi'nin Emin Kurbu Caddesi olarak isimlendirilmesi ile dikkat çekmektedir (G. 9).



G. 10: Resmin arkasına hastane kısmının alt odaları (Mutfak, Bulaşikhane, Marangozhane ve Giriş Holü)/ Robert Stapleton/ Resim 1906 yazmaktadır. (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/42974>)



G. 11: Resmin arkasına Üst Misyon Evi'nin bahçesinde yer alan Erzurum hastane odaları/ Robert Stapleton/ Resim 1906 yazmaktadır. Karşıda görünen yapı Üst Misyon Evi'dir. (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/45889>)

Fotoğrafın arkasına düşülen nottan alt katının mutfak, bulaşikhane, marangozhane ve giriş mahallerinden oluştuğu anlaşılan iki katlı hastane yapısı (G. 10) 1911 tarihli genel kroki ile örtüşmektedir (G. 9). Belirsiz tarihli krokide (G. 3) hastane yapısına

rastlanmamaktadır ancak onun yerinde bulaşikhane ve marangozhane birimlerini kapsayan tek katlı bir bölümün olduğu görülmektedir. Bu bölümün üzerine sonradan bir kat daha çıkılarak hastane odaları yapılmıştır.

1906 tarihli fotoğraf hem Üst Misyon Evi'nden iç bahçeye bir çıkış olduğunu göstermesi hem de belirsiz tarihli krokinin (hastane odalarına yer verilmemiş, tek kat olarak gösterilmişti) 1906'dan önce çizildiğini belgelemesi (G. 11) açısından önemlidir. Bu bilgi sadece hastane odalarının eklenmesinin tespiti sonucu elde edilmemiştir. Daha önce iki katlı olan 1906 yılında çöküp aynı yıl tek kat olarak yeniden yapılan ahır/depo (G. 12) kısmı da belirtilen krokiyi (G. 3), (ahır/depo kısmını iki kat gösterdiğinden ötürü) 1906 yılı öncesine temellendirmektedir.



G. 12: Resmin arkasına Üst Misyon Evi'nin ahırı/deposu/ 1906 Şubat ayında çöktü ve tekrar yapıldı, eski boyu iki kat idi/ Robert Stapleton/ Resim 1906 yazmaktadır. (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/44918>)

Veriler ışığında Üst Misyon Evi, hastane ve ahır/depo kısmıyla bir iç bahçeyi kapsayan yerleşkenin bu bölümünün 1911'de son hâline gelene kadar çeşitli tadilatlar geçirdiği saptanmıştır. Bu sayede 1906 yılı öncesinde hazırlanmış olduğu sonucuna ulaşılan genel yerleşke krokinin (G. 3) 1911 yılındaki son hâline (G. 9) güncellenme gerekliliği doğmuş olmalıdır. Bu tadilatlardan bazıları yapı strüktüründe açıkça okunmaktadır. Mesela zemin katı marangozhane ve bulaşikhane olarak kullanılan hastane yapısına sonradan bir kat çıkıldığı cephede kullanılan malzeme farklılığından anlaşılmaktadır. Zemin kat hatıllarla stabilize edilmiş moloz taş örgü yığma yapım tekniğine sahipken hastane odalarının olduğu üst kısım yarım metre aralıklarla uygulandığı sanılan ahşap hatılların arasına şaşırtmalı biçimde örülmüş tuğla duvardan oluşmuştur. Üst katta iki hatılın arasına sığacak biçimde düzenli aralıklarla uygulanmış yaklaşık

bir metre boyutundaki dikdörtgen ahşap pencereler zemin katta herhangi bir düzeni çağrıştırmayan biçimde konumlandırılmıştır. Hastane odalarının bulunduğu katta ahşap malzemeden yapılmış iç bahçeye bakan bir balkon yer almaktadır. Balkondaki ahşap dikmeler her ne kadar beşik çatının devamı niteliğindeki üst örtüyü taşıyor izlenimi verse de zeminde devam etmemektedir ayrıca üst örtünün zaten göğüslemlerle desteklenmiş olması beklenmektedir. Bu sebeple dikmelerin taşıyıcı olmaktan çok estetik kaygıyla yapıldığı düşünülmektedir. Ahır/depo kısmının iç bahçeye bakan tarafında zeminden yükseltilmiş pencereler ve bir giriş bulunmaktadır. Yapının taş veya tuğla yığma tekniği ile inşa olduğuna dair bir bilgi yoktur ancak iç bahçeye bakan cephenin sıvalı olduğu sonucuna varılabilir. İç bahçeye ulaşım hem Üst Misyon Evi'nden hem de doğrudan bahçe kapısından sağlanabilmektedir.



G. 13: Resmin arkasına kız okulu ön görünüş/ 1902 yılında yapıldı, 1904 yılında yandı, 1904 yılında yeniden yapıldı, taşlarının üzerinde yarım metre yüksekliğinde yangın izleri var/ Resim 1906 yazmaktadır. (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/42975>)

Diğer bir önemli yapı olan kız okulu (**G. 13**) 1906 yılından önceye tarihlenebilecek genel krokiden farklı olarak (**G. 3**) ön bahçeye sahiptir ve ana caddeneye cephesi vardır (**G. 9**). Fotoğraftaki nota belirtildiği üzere 1902 yılında yapılmış, 1904 yılında yandıktan sonra aynı yıl yeniden inşa olunmuştur.

Köşe taşları ile tanımlı yapı, bir merkez ve iki kanat şeklinde üç parçadan oluşan bir cepheye sahiptir. Merkezdeki kısım içe çekilerek tanımlı hâle getirilmiş ve ana giriş burada konumlandırılmıştır. Girişin üzerinde kat silmeleri ile aynı hizada balkon varı çıkımlar ve bu çıkımlara geçişi sağlayacak iki adet dikdörtgen ahşap çerçeveli boydan pencere kullanılmıştır. Cephenin kanat kısımları zemin katta birinci kata nispeten daha ufak, rustik taşlarla örülü kilit taşıyla taçlandırılmış kemerli pencerelere sahiptir.

Yapıdaki beşik çatı kullanımı klasist mimarinin önemli öğelerinden olan üçgen alınlığın yarattığı anıtsal etkiyi canlandırmanın farklı bir yorumlanma yöntemi olmalıdır.



G. 14: Resmin arkasına erkek okulu/ Ağustos 1904 yılında yandı, 1906 yılında yeniden yapıldı/ Robert Stapleton/ Resim 1906 yazmaktadır.
(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/46844>)

Emin Kurbu Caddesi'ne bakan kesme ve yontma taşlardan örülü bir strüktürle tanımlanmış erkek okulunun ana cephesindeki taş derzleri harç ve sıvalarla kapatılmıştır. Bu sebeple Rönesans anıtsallığının simgelerinden olan rustikleşme cephede okunamamaktadır. Yine de merkezinde büyük bir kilit taşı ile dengelenen basık kemerli pencerelerin etrafına örülmüş rustik taşlarla cephede klasist bir etki yaratılabilmektedir. Aynı etki ikinci kattaki üçgen alınlıklı ahşap çıkmalara açılan kapılarda, diğerlerine nispeten daha küçük olan bodrum katın basık kemerli havalandırma pencerelerinde de gözlemlenebilmektedir. Bahçe duvarı hem yapının kendisini caddeden ayırmış hem de iç avluya kadar uzanarak bu kısımda iki ayrı bölümlenme yaratmıştır. Bunlardan biri ana caddeye diğeri ara sokağa açılan merdiveleri karşılayan giriş kapıları ile tanımlanmaktadır. Yapının 1904 Ağustos ayında yandığı, 1906 yılında tekrardan inşa edildiği bilinmektedir.

Başkanlık Osmanlı Arşivi'nde taranan çeşitli belgelerden çıkarımla 1904 yılındaki ilk yangının kız okulunda başladığı anlaşılmaktadır. 16 Şubat 1904 tarihli belgede Protestan Cemaati vekili tarafından yapılan tahkikat neticesinde yangının kasten çıkarıldığına dair bir delile rastlanılmadığı⁴⁵ belirtilmektedir.

45 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Şifre Kalemi (DH.ŞFR.) 322/61, 3 Şubat 1319[16 Şubat 1904].

Erkek okulu da Amerikan Board arşivinde bulunan bir fotoğrafın arkasındaki notta açıklandığı üzere (**G. 14**) 1904 yılında kız okulundan farklı olarak Ağustos ayında yanmıştır. Başkanlık Osmanlı Arşivi'nde 29 Ağustos 1904 tarihli bir evrakta Erzurum'da Amerikan misyonerlerine mahsus okulda çıkan yangının söndürüldüğü ve tahkikatın başlatıldığı⁴⁶ belirtilmektedir. Aynı tarihli başka bir belgede Erzurum'daki Amerikalı Protestanlara mahsus okulun tavan arasındaki ateşten yandığı ve yangın esnasında eşyaların hiçbirinin çalınmadığı ifade edilmektedir. Hatta yangının söndürülmesinde mahalli hükümetçe yapılan yardım ve gayretlerden dolayı İngiliz konsolosu vilayete gelerek teşekkürlerini sunmuştur. Buna rağmen konsolosun sefarete gönderdiği telgrafta okulun yağma edildiğini bildirmesi Erzurum'daki yetkililerce telaştan kaynaklanan bir yanlışlık olarak değerlendirilmiştir.⁴⁷

Karşı karşıya kalınan çeşitli olaylar sonrası yerleşkeden günümüze sadece birkaç yapı parçası gelebilmiştir (**G. 15**). Protestan Erkek Okulu (**G. 16**) ise harabe hâledir. Üst Misyon Evi'nin zemin katı cephede algılanabilirliğini korumaktadır (**G. 17**). Eski den depo/ahır kısmı- hastane ve Üst Misyon Evi ile örülü olan iç bahçe hâlâ tanımlıdır (**G. 18**). Protestan Kız Okulu (Tarihi Erzurum Gazi İlkokulu) ise 2863 sayılı Kanun kapsamında korunması gereken taşınmaz kültür varlığı niteliği taşıyor olmasına rağmen 2002 yılında yıkılmıştır⁴⁸. Konsolosluklar, çeşitli okullar ve kiliseler ile örülü, Osmanlı Bankası gibi önemli kurumlara ev sahipliği yapan bu bölge; günümüzde kentsel dönüşüm çalışmalarının konuşulduğu ve yer yer de uygulandığı, yılların ihmaline maruz kalmış tarihi bir semt olarak addedilen "Mahallebaşı"nda bulunmaktadır.

46 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Muamelat (DH.TMIK.M..) 180/4, 17 Cemazeyilahir 1322 [29 Ağustos 1904].

47 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO.) 2398/179832, 17 Cemazeyilahir 1322 [29 Ağustos 1904].

48 "Erzurum'un Hafizasını, çocukluğumuzu, anılarımızı, Gazi İlkokulu'nu yok ettiler," Türkiye Haber Ajansı, 27 Mayıs 2021, erişim 10 Kasım 2022, <https://www.turkiyehaberajansi.com/yazarlar/ahmet-kaplan/erzurumun-hafizasini-cocuklugumuzu-anilarimizi-gazi-ilkokulunu-yok-ettiler/1621/>.



G. 15: Erzurum güncel haritasında misyoner yerleşkesi

(https://yandex.com.tr/harita/200205/yakutiye/geo/nene_hatun_cad_/3341406389/?l=sat%2Cpht&ll=41.282519%2C39.911481&z=17)



G. 16: Protestan Erkek Okulu'nun günümüzdeki hali (Z. Gürbüz, 2022)



G. 17: Üst Misyon Evi'nin günümüzdeki hali (Z. Gürbüz, 2022)



G. 18: Soldaki 2 katlı kısım eskiden depo/ahır alanının olduğu yer ve iç bahçe (Z. Gürbüz, 2022)

Değerlendirme

Yerleşke, dış surlara yakın bir şekilde kale içi olarak adlandırılan “şehir” kısmının dışında konumlandırılmıştır. Kuzeyde yer alan Ermeni Mahallesi’ni kentin güneyine doğru Fransız Konsolosluğu, Alman Konsolosluğu, Kilise Hanı, Osmanlı Bankası, çeşitli Ermeni okulları, Katolik Kilisesi, Postane, Gümrük Binası, İran Konsolosluğu, Katolik Kız Okulu, İngiliz, Rus, İtalyan, Amerikan, Avusturya Konsoloslukları ve telgrafhane gibi yapılarla büyüyen aksın devamındaki Gümrük caddesi-Emin Kurbu Caddesi üzerinde yer almaktadır.

Yerleşkedeki yapılar tuğla, kesme taş, moloz taş veya kaba yontu taşla yığma yapım tekniği ile inşa edilmiş, geneli ahşap konstrüksiyonlu beşik çatı ile örtülmüştür. Çatılarda taş veya tuğla bacaların yanı sıra hem havalandırma hem ışıklık olarak yapıldığı düşünülen strüktürler yükselmektedir.

Caddeye bakan kısımlarında, simetrik bir cephe anlayışının hâkim olduğu görülen yerleşkedeki bu düzen, yeniden canlandırmacı üsluptan izler taşıyan kat silmeleri, plasterler, köşe taşları, pencere veya kapılardaki kilit taşı ile taçlandırılmış basık veya yarım daire kemerli rustik söveler gibi yapı elemanları ile vurgulanmıştır. Üst Misyon Evi'nin ana kapısını ortalayarak iki yandaki plasterler ve kız okulunun giriş bölümündeki içe girintili tasarımıyla örneklenebileceği üzere yapıların ana cepheleri (giriş) diğer cephelere kıyasla daha ön planda tutulmuş, yerleşkenin biçimlenmesinde iç bahçe veya avlulu tasarımlar etkili olmuştur.

Sonuç

19. yüzyılda özel durumlar dışında yeni kilise inşasına yönelik yasağın kaldırılması, kilise tamirlerinde padişah fermanı gerektiren uygulamalardan ve kilise tamirlerine fetva şartından vazgeçilmesi, Tanzimat Fermanı ile “tebaanın eşitliği” ilkesinin getirilmiş olması, İslahat Fermanı'nda tüm Osmanlı tebaasının devlet memuriyetlerine kabul edileceğinin vurgulanması, bütün cemaatlere Maarif Meclisi'nin kontrolünde okul açma yetkisinin tanınması gibi sebeplerle misyonerlerin faaliyet alanının rahatladığını söylemek mümkündür. Bahsi geçen gelişmeler Protestan misyonerlerce Erzurum'da yürütülen misyonerlik faaliyetini de temellendirmiş ve Erzurum'daki misyonerlik çalışmaları hem hukuki hem mimari haklar bağlamında sonuç vermiştir. Protestanlar kaza meclislerinde üye olarak yer edinebilmiş, inançlarına yönelik mimari faaliyetlerde bulunabilmişlerdir.

Belirtilen toplumsal ve siyasal yaklaşımlarla temellendirilmiş misyonerlik faaliyetinin bir sonuç ürünü şeklinde değerlendirilebilecek Erzurum'un dış istasyonlarının bağlandığı merkez olan Amerikan Board'ın Erzurum'da meskûn tek misyoner yerleşkesi, misyonerlik çalışmalarını mimari bağlamda gözlemlenebilir kılan önemli bir araştırma mecrası olanağı sunmaktadır.

Amerikan mimarisinin Colonial Dönem'deki (1650-1725) uygulamalarının 19. yüzyılda yeniden canlandırmacı bir üslupla (1890-1950) tarih sahnesinde yerini aldığı bilinmektedir⁴⁹. Çalışma dâhilinde incelenen yerleşkedeki okulların da cephe biçimlenişi açısından Colonial Revival (Sömürgeci Canlanış) dönem Amerikan okul mimarisi anlayışından izler taşıdığı, cephelerde vurgulanmış üçgen alınlıklı çatılar, yüksek bacalar, simetrik düzen, giriş cephelerine yapılan vurgu ve buradaki balkon uygulaması (G. 19) ile gözlemlenebilmektedir.

49 Chris Novelli vd., *Classic Commonwealth: Virginia Architecture From The Colonial Era To 1940* (Virginia: The Virginia Department of Historic Resources, 2015), 35-128.



G. 19: Tuskegee Enstitüsü kampüsündeki bir erkek öğrenci yurdu olan Armstrong Hall'un (1890-1915) görünümü
(<https://www.americanantiquarian.org/tuskegeecollection/items/show/64>)

Bununla birlikte Hristiyan inancının farklı bir yorumlanmış biçimi olarak Martin Luther ve Jean Calvin'in öncülüğünde otoriteye karşı girilen Reform hareketinin sonucunda ortaya çıkan Protestanlık mezhebinin mimari alanda çeşitli yaklaşımlar geliştirdiği görülmektedir. Martin Luther'in kiliseleri bezemelerle donatmanın yanlışlığı, konuşma, yazı ve sanatta sadelikten yana olunması gerektiği⁵⁰; Jean Calvin'in benzer şekilde ihtişamlı kutlamaların Tanrı'ya ulaşmayı ve O'nu kavramayı imkansız kılacağı⁵¹ şeklindeki görüşleri Protestan toplumunun sadeliğe yakın bir mimari tarz benimsediğini göstermektedir. Bu bağlamda Erzurum'da yer alan Üst Misyon Evi barındırdığı klasik öğelerin yanı sıra kullanılan ahşap ve taş malzeme ile İstanbul'da yaşayan Protestan topluluğun ve çoğunluğunu yine Protestanların oluşturduğu misyoner grupların tercih ettiği klasisizmin gösterişten uzak olması sebebiyle düşük maliyetlerde gerçekleştirdiği mimari faaliyetlerin⁵² hem ekonomik hem üslup bağlamındaki başka bir örneği olmalıdır. Ayrıca hem erkek okulu hem kız okulu binalarında kullanılan klasik üslup da yine misyonerlerin mimarlık faaliyetleri neticesinde etkili olduğu değerlendirilen sade klasisizmin İstanbul'un fakir mahallelerinin ahşap mimariden batılı taş mimariye geçiş sürecindeki görülürlüğü⁵³ yerleşkedeki okunma biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu

50 Sergiusz Michalski, *Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* (Londra: Routledge, 1993), 5-39.

51 Michalski, *Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, 69-70.

52 Mustafa Kaan Sağ, "Osmanlı Başkenti İstanbul'da Britanya Kökenli Misyonerlik Okulları ve İskoç bir Yapı Ustası" (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2017), 307-308.

53 Sağ, "Osmanlı Başkenti İstanbul'da Britanya Kökenli Misyonerlik Okulları ve İskoç bir Yapı Ustası", 307-308.

durum ekonomik yetersizliklerden ötürü cephesinin yarısının kesme taş diğer kısımlarının ise ahşap hatıllı kaba yontu taş veya sadece moloz taş ile örülü olduğu sanılan, aynı şekilde sadece giriş kısmında kilit taşı kemerli pencere kullanılan diğer kısımlarında ahşap çerçeveli pencerelerin tercih edildiği Üst Misyon Evi'nden sonra inşa olunmuş erkek ve kız okullarının bütün cephelerindeki bosajlı kesme veya kaba yontu taş kullanımını, büyük ölçekli kilit taşlar ile taçlandırılmış basma veya yarım kemerli söveleri ve İtalyan usulü köşe taşlarını anlaşılabilir kılmaktadır.

Protestan misyonerlik faaliyetinin mimari bir sonuç ürünü olan yerleşkenin hem Amerika'da ve dünya genelinde uygulanan yeniden canlandırmacı üsluptan izler taşıdığını hem de Protestanlık mezhebinin görüşüne yakın biçimde sade bir üslup barındırdığını söylemek mümkündür. Her ne kadar Amerikan ve Protestan mimari tarzları ile örtüşse de Üst Misyon Evi'nin tasarımındaki kararsızlık bu durumun istenerek ve bilerek oluşturulan bir fikrin ürünü olup olmadığını, özellikle ekonomik başka sorunsallarla olan ilişkisinin ayrıca irdelenmesi gerektiğini düşündürmektedir. Yine de sadece belirtilen gelişmelerle bile gerek toplumsal gerek mimari yönüyle Erzurum'da Protestan misyonerlik faaliyetine yönelik gerçekleşen olaylarda önemli bir payı olan Amerikalı misyonerlerin etkili bir iz bırakarak kente nüfuz ettiğine tanıklık edilebilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Akyul, Mustafa. "Osmanlı Devleti'nin Yıkılmasında Misyonerlik Faaliyetlerinin Etkileri". Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2007.
- Alan, Gülbadi. "Amerikan Board Okulları ve Türk-Ermeni İlişkilerinde Oynadıkları Roller". *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 10 (2001): 153-182
- Alemdar, Süheyl. "Osmanlı Devleti'nde Kiliselerin Tamir ve İnşası". Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2012.
- Bosch, David J. *Transforming Mission, Paradigm Shifts in Theology of Mission*. New York: Orbis Books, 1991.
- Danacıoğlu, Esra. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Amerikan Board Okulları ve Ermeniler". *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 9 (2000): 131-144.
- Eryılmaz, Bilâl. *Osmanlı Devleti'nde Gayrimüslim Tebaanın Yönetimi*. İstanbul: Risale Basın Yayın, 1996.
- "Erzurum'un Hafızasını, çocukluğumuzu, anılarımızı, Gazi İlkokulu'nu yok ettiler," Türkiye Haber Ajansı. 27 Mayıs 2021. Erişim 10 Kasım 2022. <https://www.turkiyehaberajansi.com/yazarlar/ahmet-kaplan/erzurumun-hafizasini-cocuklugumuzu-anilarimizi-gazi-ilkokulunu-yok-ettiler/1621/>

- Günay, Tuncer. *Misyonerler ve Fener Rum Patrikhanesi*. Ankara: Berikan Yayınları, 2002.
- Gündüz, Şinasi. “Misyonerlik”, C. 30. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2020, 193-199.
- Hillman, Eugene. *The Church as Mission*. London: Sheed and Ward, 1996.
- Kerimoğlu, Barış. *Zehirli Sarmasık Misyonerler*. İstanbul: Ulus Yayınları, 2004.
- Kocabaşoğlu, Uygur. *Anadolu'daki Amerika (Kendi Belgeleriyle 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Amerikan Misyoner Okulları)*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2000.
- Kodaman, Bayram. *Abdülhamit Devri Eğitim Sistemi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1980.
- Michalski, Sergiusz. *Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. Londra: Routledge, 1993.
- Novelli, Chris, Melina Bezirdjian, Calder Loth ve Lena Sweeten McDonald. *Classic Commonwealth: Virginia Architecture From The Colonial Era To 1940*. Virginia: The Virginia Department of Historic Resources, 2015.
- Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu 1500-1927. C. 2. Ankara: T.C. Başkanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 1996.
- Öztürk, Ayhan. “Amerikan Board'un kuruluşu, teşkilatlanması ve Osmanlı Devleti'nde Kurduğu Misyona”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 23 (2007): 63-74.
- Sağ, Mustafa Kaan. “Osmanlı Başkenti İstanbul'da Britanya Kökenli Misyonerlik Okulları ve İskoç bir Yapı Ustası”. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2017.
- Stone, Frank Andrews. *Academies For Anatolia*. London: University Press of America, 1984.
- Strong, William E. *The Story Of The American Board*. Norwood: The Pilgrim Press, 1910.
- Şana, Tansu. “19.Yüzyılın İkinci Yarısında Katolik Cizvitler ile Protestan Misyonerler Arasında Osmanlı'da Suriye ve Lübnan Vilayetlerinde Yaşanan Eğitim Rekabeti”. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2019.
- Şenyurt, Oya. “Mekânın ‘İttihâz’: Osmanlı'nın Son Dönemlerinde Cizvitlerin Kayseri ve Adana'da Bazı İnşaat Faaliyetleri”. *Medeniyet Sanat Dergisi* 2 (2019): 91-103.
- Tanör, Bülent. *Osmanlı- Türk Anayasal Gelişmeleri: 1789-1980*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Yeşilyurt, Yahya. “Erzurum Yerel Tarih Araştırmaları Açısından İngiliz Ulusal Arşivlerinin Önemi (19. Yüzyıl)”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)* 55 (2016): 597-624.
- Yücel, İdris. “Kendi Belgeleri Işığında Amerikan Board'un Osmanlı Ülkesindeki Teşkilatlanması”. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2005.
- Erzurum Arşivi. “Osmanlı dönemi erzurum şehir haritası-(M. Küçükkuşurlu-M.T. Tüfekçi).” Erişim 10 Kasım 2022. http://erzurumarsivi.com/?page_id=211
- Salt Araştırma. “Erzurum Station Group, 1908.” Erişim 10 Kasım 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/43960>.
- Salt Araştırma. “Property Sketches and Listings.” Erişim 10 Kasım 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/45871>.
- Salt Araştırma. ““Upper” House, Erzroom.” Erişim 10 Kasım 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/46842>
- Salt Araştırma. “Hospital showing rooms below (kitchen, wash room, wood room and entrance hall), Erzroom, 1906.” Erişim 10 Kasım 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/42974>
- Salt Araştırma. “Hospital Rooms Erzroom, 1906.” Erişim 10 Kasım 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/45889>

- Salt Araştırma. "Barn of Upper Mission House, Erzroom." Erişim 10 Kasım 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/44918>
- Salt Araştırma. "Front view of Girl's School Erzroom." Erişim 10 Kasım 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/42975>
- Salt Araştırma. "Boy's School Erzroom, 1906." Erişim 10 Kasım 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/46844>
- Photographs of Tuskegee Institute: An Illustrated Inventory of the American Antiquarian Society. "Armstrong Hall, T.N.I.I. - boys dormitory." Erişim 10 Kasım 2022. <https://www.americanantiquarian.org/tuskegeecollection/items/show/64>.
- Türk Dil Kurumu. "Misyon." Erişim 30 Kasım 2022. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=misyon>
- Türk Dil Kurumu. "Misyoner." Erişim 30 Kasım 2022. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=misyoner>.
- Yandex Haritalar. "Nene Hatun Cad." Erişim 10 Kasım 2022. https://yandex.com.tr/harita/200205/yakutiye/geo/nene_hatun_cad/_/3341406389/?l=sat%2Cpht&ll=41.282519%2C39.911481&z=17
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO.) 2398/179832, 17 Cemazeyilahir 1322 [29 Ağustos 1904].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdeti Adliye (C..ADL) 65/3931, 14 Ramazan 1291 [25 Ekim 1874].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT) 1813/109, 19 Recep 1308 [28 Şubat 1891].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye Muamelat (DH.TMIK.M..) 27/45, 3 Ramazan 1314 [5 Şubat 1897].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye Muamelat (DH.TMIK.M..) 180/4, 17 Cemazeyilahir 1322 [29 Ağustos 1904].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye Muamelat (DH.TMIK.M..) 205/49, 12 Şaban 1323 [12 Ekim 1905].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye Şifre Kalemi (DH.ŞFR.) 322/61, 3 Şubat 1319 [16 Şubat 1904]
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye Şifre Kalemi (DH.ŞFR.) 348/105, 30 Haziran 1321 [13 Temmuz 1905].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye Şifre Kalemi (DH.ŞFR.) 395/38, 5 Mart 1324 [18 Mart 1908].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR.MKT) 4/18, 8 Cemazeyilevvel 1260 [26 Mayıs 1844].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR.MKT) 257/50, 13 Safer 1275 [22 Eylül 1858].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR.MKT) 306/63, 26 Safer 1276 [24 Eylül 1859].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR.MKT) 342/67, 5 Muharrem 1277 [24 Temmuz 1860].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade-i Hariciye (İ..HR..) 221/12846, 2 Rabiulahir 1283 [14 Ağustos 1866].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade-i Hariciye (İ..HR..) 252/15007, 10 Şevval 1288 [23 Aralık 1871].
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade-i Hariciye (İ..HR..) 255/15220, 2 Cemazeyilahir 1289 [7 Ağustos 1872].

Stanisław Chlebowski'nin Osmanlı Savaş Tabloları Üzerine Bazı Tespitler*

Some Findings on Stanisław Chlebowski's Ottoman War Paintings

Rumeysa Işık Yayla** 

Öz

Dönemi açısından belgeleyici bir rol üstlenerek tarih temalı resim geleneğine büyük katkı sağlayan Osmanlı savaş tabloları, geçmişin hatırasını korumak adına yapılmış olsalar da yüzyıllar öncesine dayanan yaşanmışlıkları ölümsüztürdükleri bir gerçektir. Bunun gerisinde yatan en önemli etken ise yönetici zümrenin beğenisini kazanmak adına çalışan sanatçıların yapmış oldukları eserleri siyasi bir tutumla propaganda aracına dönüştürmek ve liderler adına bir güç gösterisinde bulunmak istemeleridir. Bu yüzden de saraya bağlı olarak hamilerinin istekleri doğrultusunda eserlerini üreten ressam, askerî başarıları her daim görkemli anlatılarla sunmak durumunda kalmışlardır. Çünkü elde etmiş oldukları zaferler vasıtasıyla liderlerini övmek, bir bakıma onların güçlerini arttırmak ve başarılarını imgelerle sonsuza dek yaşatmak onlar için büyük başarı sayılmıştır. Bu fikrin en seçkin örnekleri de 1870-1876 yılları arasında Sultan Abdülaziz'in saray ressamı olarak çalışan Polonyalı sanatçı Stanisław Chlebowski tarafından verilmiştir. Bu süre zarfında çok sayıda resme imza atan sanatçının yapıtları arasında ilk sırayı Osmanlı savaş tabloları almaktadır. Fakat bu eserler yalnızca bir savaş resmi değildir, aynı zamanda Osmanlı'nın askerî anlamdaki görsel belleğine katkı sunan önemli belgelerdir. Bu makalede ise Chlebowski'nin Osmanlı savaş tablolarına yansınan görsel izlerin takibi yapılarak bazı tespitlerde bulunulmuş, eserlerin Türk savaş resim tarihine kazandırmış olduğu yenilikler üzerine birtakım düşünceler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Devleti, Sultan Abdülaziz, Polonyalı Ressam, Stanisław Chlebowski, Savaş Resmi, Yağlıboya Tablo

Abstract

Ottoman war tables that majorly contribute to the tradition of historical paintings by taking a role in documenting in terms of its period is a reality that they have made for the sake of old times although they hold a mirror to the experiences dating back centuries. The most important factor behind that is to gain their admiration of the managing group, to carry out the function of propaganda with a political behaviour, and to make a show of strength. For this reason, artists who worked under the palace and produced their paintings in line with the wishes of their patrons have always had to present military achievements with magnificent narratives. Because praise of their leaders through their gained victories, to increase their power in a sense, and immortalise their achievements via imageries are considered as a great success among painters. Furthermore, these paintings also carried out a political mission alongside being artwork. The most outstanding examples of this idea are given by Polish artist Stanisław Chlebowski who served as the court painter of Sultan Abdulaziz in the years between 1870 and 1876. During this period, Ottoman war paintings take first place among the works of the artist

* Bu makale, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Dr. Öğr. Üyesi Gülşen Tezcan Kaya danışmanlığında, Rumeysa Işık Yayla tarafından hazırlanan "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)" isimli doktora tezinin bir bölümünün geliştirilmiş hâlidir.

** **Sorumlu Yazar:** Rumeysa Işık Yayla (Arş. Gör. Dr.), Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Samsun, Türkiye. E-posta: rumeysa.isikyayla@omu.edu.tr ORCID: 0000-0002-3100-5889

Atf: Işık Yayla, Rumeysa. "Stanisław Chlebowski'nin Osmanlı Savaş Tabloları Üzerine Bazı Tespitler." *Art-Sanat*, 19(2023): 285–310. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1133958>

who signed many paintings. But these paintings are not only war paintings, they are also important documents that contribute to the visual memory of the historical narrative of the Ottoman Empire in a military sense. In this article, some determinations were made by following the visual traces reflected in Chlebowski's Ottoman war paintings, and some thoughts were put forward on the innovations that the works brought to the history of Turkish war painting.

Keywords

Ottoman Empire, Sultan Abdulaziz, Polish Artist, Stanisław Chlebowski, War Painting, Oil Painting

Extended Summary

Interacting with different civilizations from its foundation to its collapse, the Ottoman Empire, which has a military profile based on political, economic and social organization, made its name known with the wars for centuries. These wars, which occupy an important place in Turkish military history, have been an indicator of the fights put up against the enemies for many years. These wars sometimes brought victory and sometimes defeat as well, and made the Ottoman Empire a great power that dominated world history since the beginning of the 14th century. The best reflection of this can be seen in oil paintings on war, which are the representations of victories and defeats on canvas. Because the war scenes carry a narrative that emphasizes the monumentality of the struggle for the homeland. Most importantly, it aims to convey the message that victory is celebrated by the ruling groups to the audience. The best examples of this were given by Stanisław Chlebowski, who served as the court painter of Sultan Abdulaziz between 1870 and 1876. The works he produced at this time are very important for the development of Turkish war painting. Moreover, while these paintings were produced with a different understanding of description in the Ottoman lands, their impressions in the West are visual mediation of diplomacy that has turned into a modern one. But most importantly, they were introduced to the whole world as a part of the cultural interaction between Turkish and Western painters. According to an interview he gave to the Kraków Czas Newspaper in 1872, Chlebowski came to Istanbul in September 1864 to produce a series of paintings about the Ottoman-Polish Wars. Shortly after, he was assigned to paint military bases at the request of Keçecizade Fuad Pasha, the grand vizier of the time. When these works, which were presented to Sultan Abdulaziz, gained great acclaim, he began to work for the orders of the sultan. Most of the works he produced consist of oil paintings reflecting the Ottoman war history. These works are mostly the battles of I. Kosovo (1389) and Varna (1444), the Conquest of Istanbul (1453), Smederene (1459) Belgrade (1521), Mohac (1526), Vienna (1529), Budin (1541), Temesvár (1551), Eger (1596), Yanikkale (1598) Baghdad (1638), it includes selected scenes from battles such as the Battle of Vienna (1683) and the Greek Revolution (1821). The painter's war paintings brought many innovations to this field and sometimes pioneered the first. For example, the 1865 canvas painting named *The Battle of Varna* by Chlebowski, which is in the Istanbul Harbiye Military

Museum Collection was determined as the earliest dated Ottoman war painting produced in this land by a foreign painter as a result of the examinations. Chlebowski's oil painting *Mehmet II's Entrance to Istanbul*, painted in 1874, is the earliest known example of the Conquest of Istanbul theme. French painter Jean-Joseph Benjamin Constant's work on the same theme has been considered a pioneer until now. However, Stanisław Chlebowski's painting, although it was completed in 1884 after Constant's painting, is of great importance in terms of being the first idea on this subject.

One of the features Stanisław Chlebowski brought to the iconography of the Ottoman wars was that he emphasized the union of patron-painter. The Ottoman text, which the painter added to the upper right corner of some war scenes, has been found only in Chlebowski's paintings in the Turkish war painting tradition. Probably the artist worked with Sultan Abdulaziz on these lines. In these articles, information is given about when, with whom and where the war took place, and about the spoils captured during the war. This gave the Ottoman war tables a documentary value.

In Chlebowski's war paintings, the heroism of military and historical leaders, who played an important role in the war, was emphasized. Sometimes, the wars in which the Ottoman army was defeated or left without results are also depicted. For example, oil paintings on the Siege of Vienna are such works. In other words, in his composition, the painter depicted Suleiman the Magnificent with a victorious image from the battlefield. Moreover, historical records show that the siege ended without any results for the Ottoman army. A similar practice has emerged in the work in which he describes the Battle of Vienna. However, the fact that the work is dated to the years 1865-1876 in the collection it is in leaves a big question mark in mind. Because Chlebowski has been working as the palace painter of Sultan Abdulaziz in this process. Therefore, he cannot portray such a defeat in this period. As a result of the determinations, the artist created this painting, probably on order, when he lived in Kraków between 1881-1884.

When all these are taken into account, it is understood that most of Stanisław Chlebowski's Ottoman war paintings consist of scenes with political and military propaganda purposes. While these works were produced with a different understanding of description in the Ottoman lands, their impressions in the West served as a visual mediation of the diplomacy method. But most importantly, as a victory propaganda, they were introduced to the whole world from the Ottoman palace with heroic pride.

Giriş

Küçük bir beylikten devlete, ardından da üç kıtaya birden yayılarak dünyaya hükmeden büyük bir imparatorluğa dönüşen Osmanlılar, Balkanlardan Avrupa'ya, Güneybatı Asya'dan Kuzey Afrika'ya, Akdeniz'den Karadeniz'e kadar topraklarını genişleterek egemen bir güç hâline gelmişlerdir. Bu ilerleyişte iskân, istimâlet, gaza ve cihat anlayışının yanı sıra askerî anlamda uyguladıkları harp şekli, organizasyonu, taktik, teori ve teknolojisinin payı büyüktür.¹ Bu şekilde örgütlenen ordunun gerçekleştirmiş olduğu akınlarda yüzlerce savaştan başarıyla ayrılmış olması, beklenen bir sonuçtur. Fakat 1683 tarihli II. Viyana Kuşatması, sonrasında yaşanan uzun savaşlar dönemi ve bunun sonucunda imzalanan Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) anlaşmaları, Osmanlı Devleti'ni yeni bir sürece hazırlamıştır.² Bunun ilk etkileri, yalnızca siyasi ve askerî anlamda değil, sosyal ve kültürel olarak da Batı'nın üstünlüğünün kabul edilmesi gerektiği fikrini öne çıkarmıştır. Osmanlıların Batı'ya olan bakışını tamamen değiştiren bu süreçte, Avrupa ile siyasi ve ticari ilişkiler yoğunlaşmaya başlamış, geçici olarak gönderilen elçiler vasıtasıyla askerî, sosyal ve kültürel açıdan pek çok yenilik Osmanlı toplumuna girmiştir. Bu gelişmeler zamanla yeni kültür ve sanat ortamının oluşmasına zemin hazırlarken devletler arası diplomatik ilişkiler, İstanbul'da açılan daimî elçilikler kanalıyla yürütülmeye başlanmıştır. Bu elçiliklerin bir diğer görevi de Osmanlı kültür ve yaşantısına dair bilgi toplamak, bünyelerinde barındırdıkları ressam ve desinatörler aracılığıyla bu izlenimleri Batılı ülkelere görsel olarak tanıtmak olmuştur.³ Gelişen ulaşım şartlarıyla birlikte, bazen elçilikler yoluyla bazen de kendi imkânlarıyla Osmanlı topraklarına gelen sanatçılar, burada uzun yıllar çalışma fırsatı yakalamışlardır. Kıyafet albümlerinden elçi kabul törenlerine, kent görünümlelerinden portre serilerine ve yaşam sahnelerine kadar çeşitli siparişler üzerine eserlerini üretmişlerdir.⁴ Bununla da kalmayıp Osmanlı sarayına resim sunmak üzere bağlı buldukları elçiliklere başvurmuşlar, sultanların himayesine girmeye çalışmışlardır.⁵ Bu yüzden 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı topraklarına gelen yabancı ressamların sayılarında görülen artış oldukça dikkat çekicidir. Özellikle İstanbul'da

1 Nurdan Şafak, "Osmanlı Kuruluş Döneminde Devlet", *Belleten* LXXXVI/276 (Ağustos 2012), 434-436; Rumeyza Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)" (Doktora tezi, Sakarya Üniversitesi, 2021), 188.

2 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi (Karlofça Anlaşmasından XVIII. Yüzyılın Sonlarına Kadar)*, c. IV/1 (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1956), 147, 170-171; Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1978), 39; Mustafa Cezar, "Osmanlı'da Yenilik ve Değişim İçerikli İlk Hareket ve Oluşumlar", *Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı (03 Aralık 1999 Seminer Bildirileri)* (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği, 2003), 1-15; Mehmet Ali Kılıçbay, "Osmanlı Batılaşması", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, c. I (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 147.

3 Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008), 21.

4 Günsel Renda, "Osmanlı Başkentinde Ressamlar ve Yapıtları", *İmparatorluktan Portreler: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2005), 15-16.

5 Germaner ve İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, 74, 84; Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)", 232.

yaşayan gayrimüslim ressamın Osmanlı sarayı ile kurmuş oldukları ilişkiler, devlet ideolojisine bağlı resim üretiminin kültürel diplomasi aracı haline dönüşmesini sağlamıştır.⁶ Bilhassa Sultan Abdülmecid (salt. 1839-1861), Abdülaziz (salt. 1861-1876) ve II. Abdülhamid (salt. 1876-1909) dönemleri, böyle bir sanat ortamının oluşumu konusunda yeni bir sürecin başlangıcı sayılmaktadır. Bundan böyle siparişlerle yönetici zümreyi öne çıkarma gereği duyan ressam, eserlerini daha çok padişah portreleri ve askerî törenler üzerine yoğunlaştırmışlardır⁷. Ayrıca Osmanlı tarihî anlatısına katkıda bulunarak, pek çok savaş resmine imza atmışlardır⁸. Bu kişiler arasında ilk sırayı alan isim ise Sultan Abdülaziz'in saray ressamı olarak adını duyuran Polonyalı sanatçı Stanisław Chlebowski olmuştur.

Stanisław Chlebowski'nin Odessa'dan İstanbul'a Uzanan Hayat Hikâyesi

1835 yılında Ukrayna'nın Podolya kentinde dünyaya gelen Stanisław Chlebowski (G. 1), Odessa'da yaşayan amcası Edward Podleski tarafından büyütülmüştür.⁹ İlk resim eğitimini yine aynı şehirdeki Grekov Sanat Okulu'ndan alan sanatçı, 1853-1859 yılları arasında St. Petersburg'daki Güzel Sanatlar Akademisine devam etmiştir¹⁰. Hatta burada yapmış olduğu resimler, kendisine altın ve gümüş madalyalar kazandırmıştır.¹¹ Onun bu başarısı, öğrenimini yurt dışına taşıma olanağı sağlamış, önce Münih, ardından da Paris'e giderek birçok ustanın atölyesinde çalışma imkânı bulmuştur.¹² Ancak Fransız Oryantalist ressamlardan Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Chlebowski'nin sanat hayatında âdeta bir dönüm noktası olmuştur. 1860-1862 yılları

6 Mary Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*, çev. Zeynep Rona (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 10.

7 Dönemin sanat ortamı için bk. Germaner ve İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, 107-116; Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor Kitapları, 1995); Seyfi Başkan, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997).

8 Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminde Savaş Teması ve Betimleme Anlayışındaki Dönüşümlerine İlişkin Bir Deneme," *Tarihte Doğu-Batı Çatışması (Semavi Eyice'ye Saygı) Sosyoloji Yıllığı*, 12 (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2017), 479.

9 Anna Lebet-Minakowska, "Z Polski do Odessy-z Odessy do Polski, Roman Chojnacki i Stanisław Chlebowski", *Olacy w Odessie. Studia Interdyscyplinarne* (Odessa: Wydawnictwo Prymat, 2021), 208; Stanisław Zieliński, *Podróznicy, Odkrywczy, Zdobywczy, Badacze, Eksploratorzy, Emigranci-Pamiętnikarze, Działacze i Pisarze Migracyjni* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Ligi Morskiej i Kolonjalnej, 1933), 50.

10 Fatma Coşkun, "Empires and Artistic Connections: Sultan Abdülaziz and His Court Painter Stanisław Chlebowski", *Türkiye-Polonya İlişkilerinde 'Temas Alanları' 1414-2014 Uluslararası Konferansı Bildiriler Kitabı (06-07 Haziran 2014, Varşova)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2017), 102.

11 Joachim Śliwa, "Znad Bosforu do Krakowa. Stanisław Poraj Chlebowski (1835-1884)", *Egipt, Grecja, Italia: Zabytki Starożytności z Dawnej Kolekcji Gabinetu Archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego : Praca zbiorowa* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007), 262-263; Fatma Ürekli, "Leh Asıllı Stanisław Chlebowski'nin Osmanlı Saray Ressamı Olarak İstihdamı ve Ayrılışı", *Tarih Dergisi* 71/1 (2020), 289; Tadeusz Majda, "European Artistic Tradition and Turkish Taste-Stanisław Chlebowski, The Court Painter of Sultan Abdülaziz," *Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu (25-27 Kasım 1998, Ankara) Bildiriler*, ed. Zeynep Yasa Yaman (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000), 176.

12 Marceli Olma, "Kraków Językowy Autoportret Malarza Orientalisty w Listach Prywatnych Stanisława Chlebowskiego", *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Linguistica* 12 (2017), 206.

rı arasında kendisinden eğitim alan sanatçı, burada edinmiş olduğu resim öğretisini yaşamı boyunca devam ettirmiştir.¹³ Bu sırada Almanya, İtalya, Belçika ve İspanya gibi ülkeleri ziyaret etmiş, izlenimlerini Oryantalist etkili resimlerine yansıtmıştır.¹⁴ Üstelik bu yolculuklardan birini de İstanbul'a gerçekleştirmiştir. Bu süreçle ilgili her ne kadar tartışmalı bilgiler ortaya konulmuş olsa da 1872'de *Kraków Czas* gazetesine vermiş olduğu röportaja göre ressam, Osmanlı-Lehistan Savaşları'nı konu alan bir dizi tablo üretmek amacıyla 1864 yılının Eylül ayında İstanbul'a gelmiştir.¹⁵ Bir süre sonra da dönemin sadrazamı Keçecizade Fuad Paşa'nın (1814-1868) isteği doğrultusunda askerî üslerin resimlerini yapmak üzere görevlendirilmiştir.¹⁶ Sultan Abdülaziz'e sunulan bu eserler büyük beğeni toplayınca, kendisi artık padişahın siparişleri için çalışmaya başlamıştır.¹⁷



G. 1: Stanisław Witkiewicz, Stanisław Chlebowski, 1884 (Varşova Ulusal Müzesi/Rys. Pol.159022/153 MNW) (<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/779328>)

13 Agata Wójcik, "Jean-Léon Gérôme i Stanisław Chlebowski. Dzieje Przyjaźni," *RIHA Journal* 13 (2010), erişim 6 Mayıs 2022, <https://d-nb.info/1009368834/34>; Coşkun, "Empires and Artistic", 102; Lebet-Minakowska, "Z Polski do Odessy," 209; Majda, "European Artistic Tradition," 176-177.

14 Śliwa, "Znad Bosforu do Krakowa," 262.

15 Stanisław Chlebowski'nin röportajı ve bu süreçte ailesiyle yapmış olduğu mektuplaşmanın detayları için bk. Agata Wójcik, "Stanisław Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in Sarayında," çev. Nazan Erbil, *Millî Saraylar: Sanat, Tarih, Mimarlık Dergisi* 17 (2019), 33-51; Olma, "Kraków Językowy autoportret," 206-218.

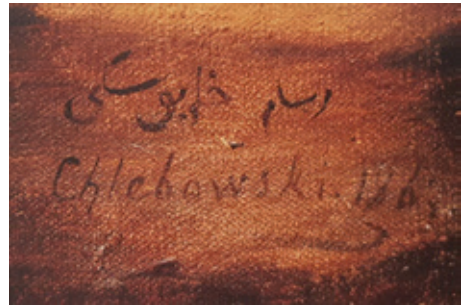
16 Ürekli, "Leh Asıllı Stanisław Chlebowski'nin," 290; Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)", 234.

17 Mary Roberts, "Ottoman Statecraft and the 'Pencil of Nature' Photography, Painting, and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz," *Ars Orientalis* 43, ed. Nancy Micklewright (Washington: Smithsonian Institution, 2013), 12-13; Lebet-Minakowska, "Z Polski do Odessy," 210.

1870 yılında *Mecidi Nişanı* ile ödüllendirilen Chlebowski, aynı zamanda saray ressamlığı göreviyle onurlandırılmıştır.¹⁸ 1876'ya kadar sürdürdüğü bu vazifede Sultan Abdülaziz başta olmak üzere üst düzey kişilerin portrelerini yapmış, saray yaşamı ile İstanbul hayatını yansıtan çok sayıda resmi imza atmıştır.¹⁹ Fakat üretmiş olduğu eserlerin büyük bir kısmı, Osmanlı savaş tarihini konu alan yağlıboya tablolardan meydana gelmektedir.²⁰ Bu resimler daha çok I. Kosova (1389) ile Varna (1444) meydan muharebeleri, İstanbul'un Fethi (1453), Semendire (1459), Belgrad (1521), Mohaç (1526), I. Viyana (1529), Budin (1541), Temeşvar (1551), Eğri (1596), Yanıkkale (1598) Bağdat (1638) ve II. Viyana (1683) kuşatmaları ile Mora Ayaklanması (1821) gibi mücadelelerden seçilmiş sahneleri içermektedir. Chlebowski bu eserlerinde, Gérôme'dan almış olduğu üslupsal etkileri sürdürmenin yanı sıra sarayın isteği doğrultusunda geliştirdiği resim anlayışını da takip etmek zorunda kalmıştır.²¹ Bu durum Osmanlı savaş tablolarında, hamî-ressam birlikteliği sonucunda yeni bir Chlebowski Ekolü'nün oluşumuna öncülük etmiştir. En önemlisi de bazı savaş sahnelerinin üretim sürecinde çok fazla üzerinde durulmamış özelliklerin fark edilmesini sağlamıştır.

Stanisław Chlebowski'nin Osmanlı Savaş Sahneleri Üzerine Bazı Tespitler

1870-1876 yılları arasında *Mâbeyn-i Hümayun Ressamı* olarak çalıştığı süre boyunca Osmanlı muharebelerini konu alan çok sayıda savaş sahnesi betimleyen Stanisław Chlebowski, Osmanlı tarihsel anlatısının askerî anlamdaki görsel belleğine önemli katkılar sağlayan sanatçıların başında gelmektedir. Çünkü onun bu eserleri, savaş resmi geleneğine yeni bir nitelik kazandırmıştır.



G. 2: Stanisław Chlebowski, *Varna Meydan Muharebesi* ve detayı, 1865, Tuval üzerine yağlıboya, 287 x 394 cm, İstanbul Harbiye Askerî Müzesi / 504 (R. Işık Yayla Arşivi, 2019; İmza: Karatepe, *Askerî Müze Resim*, 332)

18 Coşkun, "Empires and Artistic", 103; Ürekli, "Leh Asıllı Stanisław Chlebowski'nin," 295; Śliwa, "Znad Bosforu do Krakowa," 264; Wójcik, "Stanisław Chlebowski, Sultan," 34.

19 Lebet-Minakowska, "Z Polski do Odessy," 210-211.

20 Gören, "Türk Resminde Savaş Teması," 479.

21 Germaner ve İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, 113.

Özellikle Sadrazam Keçecizade Fuad Paşa'nın siparişi üzerine yapmış olduğu tarih temalı resimlerin Sultan Abdülaziz tarafından beğeni toplaması, sanatçının hayatını büyük ölçüde etkilemiştir. Hatta sultanın Beylerbeyi Sarayı duvarlarına astırmak üzere kendisine hazırlattığı Osmanlı tarihi konulu dört yağlıboya tablosu, bu açıdan önemli bilgiler sunmaktadır.²² Mary Roberts, bir yazısında bu eserlerin nerede olduğu konusunda fikir sahibi olmadığını belirtmektedir.²³ Fakat Chlebowski'nin payitahta geldiği sıralarda Sultan Abdülaziz için yapmış olduğu resim dizilerinden biri de *Varna Meydan Muharebesi* isimli çalışma olmalıdır. Çünkü tuvalin sağ alt köşesinde Arap ve Latin harfleriyle atılan sanatçı imzasının hemen yanında yer alan 1865 tarihi, aslında bir ipucu niteliğindedir (G. 2). Her şeyden önce Varna Meydan Muharebesi (1444), Sultan II. Murad döneminin en başarılı mücadelelerinden biridir. Üstelik bu zafer, Osmanlı Devleti'nin Balkanlardaki hâkimiyetinin büyük ölçüde sağlandığı bir savaşın sonucudur.²⁴ Sultan Abdülaziz de Avrupalılara karşı elde edilen bu zaferin her daim akıllarda kalması adına tabloyu Chlebowski'ye sipariş vermiştir. Dolayısıyla sanatçının savaş temalı resimlerinde kendini gösteren şematik üslup, ilk defa bu çalışmasında ortaya konulmuştur. İki düşman ordu arasında yaşanan şiddetli hücum, ölümü göze alırcasına tüm güçleriyle savaşan askerler, muharebe alanından yükselen duman kütleleri, devrilmiş atlar, yaralı veya ölü halde yerde yatan insanlar, etrafa saçılmış silahlar, arka fonu oluşturan kale görüntüsü ve daha pek çok detay, Chlebowski'nin savaş konulu kompozisyonlarında ortak kalıptır. Bunun en güzel yansıması da asker tasvirlerinde görülmektedir.

Sanatçı, genellikle kompozisyonunu uygulamadan önce bir eskiz hazırlayarak savaşçıların hareketleri üzerine çalışmış, daha sonra da bu taslakları tuvaline aktarmıştır²⁵. Örneğin günümüzde Harbiye Askerî Müzesi koleksiyonuna *anonim* olarak kayıtlanan ve suluboya ile meydana getirilmiş olan bir süvari taslağının (G. 3), yapılan tespitler doğrultusunda Stanisław Chlebowski'ye ait olduğu anlaşılmaktadır. Üstelik bu çalışma, sanatçının Osmanlı savaş temasına kazandırdığı ilk eskizlerden biri olmalıdır²⁶. Tüm bu özellikler dikkate alındığında, Chlebowski'nin imzasını taşıyan *Varna Meydan Muharebesi* isimli 1865 tarihli eser (G. 2), kanaatimce yabancı bir ressam tarafından bu topraklarda üretilen en erken tarihli Osmanlı savaş tablosu olma düşüncesini güçlendirmektedir²⁷.

22 Ürekli, "Leh Asıllı Stanislaw Chlebowski'nin," 290; Śliwa, "Znad Bosforu do Krakowa," 264; Wójcik, "Stanisław Chlebowski, Sultan," 34.

23 Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar*, 55; Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)", 232, 237.

24 Varna Meydan Muharebesi'nin tarihî açıdan önemi için bk. Fatma Coşkun, "Polonya Sanatında Oryantalist Esintiler", *Toplumsal Tarih* 152 (Aralık 2014), 51; Feridun Mustafa Emecen, "Varna Muharebesi," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 42 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 527-530; Gürol Pehlivan, "Varna Savaşı ve Bir Tarih Kaynağı Olarak Gâzavatnâmeler," *Turkish Studies* 3/4 (2008), 598-617; Lech Jaczynowski, "Supposed Gravesites of Władysław III of Varna," *Social Sciences of Sport: Achievements and Perspectives* 14 (2017), 187-209.

25 Mary Roberts, "Networked Objects," *International Journal of Middle East Studies* 45/3 (Ağustos 2013), 570-573.

26 Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)", 238.

27 Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)", 363.



G. 3: Stanisław Chlebowski, *Süvari*, 19. yüzyılın ortası, Kâğıt üzerine suluboya, 54 x 50 cm, İstanbul Harbiye Askerî Müzesi (Çoruhlu ve Çötelioglu, *Askerî Müze Resim*, 139)

Ressamın Varna Meydan Muharebesi'ni konu alan başka bir yağlıboya tablosunda (**G. 4**) da benzer bir taslak uygulaması görülmektedir. Günümüzde Varşova Ulusal Müzesi koleksiyonunda tuval resmi şeklinde kayıtlara geçen bu yağlıboya taslak (**G. 5**), 1876 yılı öncesine tarihlendirilmiştir. Fakat bu resim de diğeriyle aynı zaman diliminde, yani 1876'larda değil, 1865 yılı civarında meydana getirilmiş olmalıdır. Her iki tablosunda da sanki savaş alanının ortasında kalmış gibi olaya hâkim olan sanatçı, askerlerin jest ve mimiklerine yansıyan savaşıma azmini dramatik bir anlatımla tuvaline aktarmıştır. Muharebenin ana kahramanı olarak kompozisyonun merkezine alınan Osmanlı süvarisi ise bunlar arasında en dikkat çekenidir. Hızla koşan beyaz bir atın sırtında resmedilen bu kişi, büyük olasılıkla muharebenin serdarlığını üstlenen üst düzey bir askerdir. Bakışlarını karşısındaki düşmana doğru yöneltmekte, bir eliyle atın yularını kavrayıp diğeriyle de ateş etmeye çalışmaktadır.



G. 4: Stanisław Chlebowski, *Varna Meydan Muharebesi*, 19. yüzyılın ikinci yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 287 x 394 cm, İstanbul Harbiye Askeri Müzesi / 503 (R. Işık Yayla Arşivi, 2019)



G. 5: Stanisław Chlebowski, *Varna Muharebesi*, 1876 öncesi, Tuval üzerine yağlıboya, 39 x 50 cm, Varşova Ulusal Müzesi (cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510165)

Resimde dikkat çeken husus, bu figürün Chlebowski'nin farklı bir çalışmasında daha tekrarlanmış olmasıdır. *I. Viyana Kuşatması* olarak İstanbul Harbiye Askeri Müzesi koleksiyonuna kayıtlanan söz konusu eserin (**G. 6**) ressamı tespit edilememiş olsa da bazı kaynaklarda Chlebowski Ekolüne atfedildiği görülmektedir.



G. 6: Stanisław Chlebowski, *I. Viyana Kuşatması*, 19. yüzyılın sonu, Tuval üzerine yağlıboya, 188 x 312 cm, İstanbul Harbiye Askeri Müzesi / 469 (R. Işık Yayla Arşivi, 2019)

Sanatçının Varna Meydan Muharebesi konulu ilk yağlıboya tablosunda (**G. 2**) resmedilen süvarinin (**G. 7**) burada da tekrar edilmiş olması, koleksiyona *anonim* olarak kayıtlanan eserin (**G. 6**) ressamının Stanisław Chlebowski olduğu düşüncesini güçlendirmiştir. Hatta *Varna Meydan Muharebesi* isimli diğer tablosunda (**G. 4**) tasvir edilen

ve tüm azmiyle çarpışmaya katılan başka bir askerinin yine bu sahnede yer alması (G. 7), bu fikri kuvvetlendiren bir diğer detaydır.



G. 7: Stanisław Chlebowski'nin *Varna Meydan Muharebesi* ve *I. Viyana Kuşatması* isimli yağlıboya tablolarından (G.2, G.4 ve G.6) detaylar, İstanbul Harbiye Askerî Müzesi / 504, 503, 469

Chlebowski'nin *I. Viyana Kuşatması*'ni konu alan son tablosu (G. 6), diğer savaş resimlerinden daha farklı bir düzenlemeye sahiptir. Burada hem ordusunun başında sefere katılan Kanuni Sultan Süleyman'ın hem de onunla birlikte savaşan Sadrazam İbrahim Paşa ve maiyetindeki komutanların yüceltilmesi adına farklı bir denemeye gidildiği ortadadır. Üstelik aynı kurgu, sanatçı tarafından birkaç kez tekrarlanmıştır. Bunlar daha çok muharebe anının fon olarak kullanıldığı, sultanların atlı portrelerine atıfta bulunmaktadır. Batılı ressamın savaş temalı resimlerinde sıkça tercih edilen bu kompozisyon anlayışı, Chlebowski'ye de ilham vermiş olmalıdır. Buradaki amaç, görkemli atlı portreler vasıtasıyla devlet yöneticilerini dünyaya tanıtmak, bir bakıma güç gösterisinde bulunmaktadır. Örneğin sanatçının 1876 yılında tamamlamış olduğu *Kanuni Sultan Süleyman* isimli eseri (G. 8) de bu doğrultuda üretilmiştir.



G. 8: Stanisław Chlebowski, *Kanuni Sultan Süleyman*, 1876, Tuval üzerine yağlıboya, 62 x 92.2 cm, İstanbul Millî Saraylar Resim Müzesi / 11-1521 (R. Işık Yayla Arşivi, 2019)



G. 9: Hasan Rıza, *I. Viyana Kuşatması*, 20. yüzyılın başı, Tuval üzerine yağlıboya, 78 x 148 cm, İstanbul Harbiye Askerî Müzesi / 346 (R. Işık Yayla Arşivi, 2019)

Burada maiyetiyle birlikte, atının üstünde muharebe alanına doğru ilerler vaziyette gösterilen Sultan Süleyman, ressama poz verir gibi görkemli bir şekilde tasvir edilmiştir. Fakat kompozisyonun arka planını oluşturan savaş sahnesi, tablunun hangi amaçla yapıldığını ortaya koymaktadır²⁸. Ayrıca resimde anlam verilemeyen bir durum söz konusudur. Tarihî kaynaklar Kanuni Sultan Süleyman zamanında, 1529 yılında yaşanan I. Viyana Kuşatması'nın herhangi bir sonuç alınmadan nihayetlendiğini gösteren bilgiler içermektedir.²⁹ Dolayısıyla mücadeleden istenilen başarı elde edilememesine rağmen bu temanın defalarca tuvallere konu edilmesi hayli ilginçtir. Belki de siparişi veren Sultan Abdülaziz'in amacı; atalarını yüceltmek, Kanuni Sultan Süleyman'ın her daim ordusunun başında bulunduğunu kanıtlamak, bu sayede devletin gücünü geçmişten gelen bir gelenekle dünyaya duyurmaktır³⁰. Hatta bu kurgu, Hasan Rıza tarafından da tekrarlanmıştır (G. 9). Üstelik bu resimlerin yer aldıkları koleksiyonlarda *I. Viyana Kuşatması* olarak kayıtlara girmesi, söz konusu eserin isimlendirme sorunsalına âdeta bir çözüm getirmektedir.



G. 10: Anonim, *Mohaç Meydan Muharebesi*, 19. yüzyılın ikinci yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 112 x 175 cm, İstanbul Harbiye Askerî Müzesi / 342 (R. Işık Yayla Arşivi, 2019)

Stanisław Chlebowski'nin savaş konulu tablolarına kaynaklık eden görsel belgelerden biri de hami-ressam birlikteliğini ortaya koyan eskizlerdir. Aslında bu taslaklar,

28 Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)", 301.

29 Viyana Kuşatması'nın sonucu hakkında detaylı bilgi için bk. Peçevi İbrahim Efendi, *Peçevi Tarihi* 1, haz. B. Sıtkı Baykal (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992), 105; Kemal Beydilli, "Viyana," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 43 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013), 116; Kaya Şahin, *Kanuni Devrinde İmparatorluk ve İktidar: Celalzade Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası*, çev. A. Tunç Şen (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 89; Feridun Mustafa Emecen, *İmparatorluk Çağının Osmanlı Sultanları I* (İstanbul: İSAM Yayınları, 2014), 124.

30 Özgür Gülbudak, "Le Rire Dergisi'nde Yer Alan II. Abdülhamid Konulu Karikatürler Üzerine Bir İnceleme," *Sanat Tarihi Dergisi* 31/1 (2022), 567.

Sultan Abdülaziz ile yapmış olduğu ortak üretimin bir parçasını oluşturmaktadır³¹. Özellikle Varşova ve Kraków'daki ulusal müzelerin koleksiyonlarında yer alan çizimlerin bazıları, ressamın tuval çalışmasına geçmeden önce bunları padişahın beğenisine sunduğunu kanıtlamaktadır.³² Örneğin İstanbul Harbiye Askerî Müzesi'nde bulunan Mohaç Meydan Muharebesi konulu yağlıboya tablonun (G. 10) taslaklarından biri Chlebowski'nin (G. 11); kırmızı mürekkeple yapılmış diğer bir çizim ise Sultan Abdülaziz'in kaleminden çıkmıştır (G. 12).



G. 11: Stanisław Chlebowski, *Mohaç Meydan Muharebesi Taslağı*, 1865-1872, Kâğıt üzerine karakalem, 27 x 39.8 cm, Varşova Ulusal Müzesi/Rys Pol. 1966 (Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar*, 81)



G. 12: Sultan Abdülaziz, *Mohaç Meydan Muharebesi Taslağı*, 1865-1872, Kâğıt üzerine mürekkep, 26.7 x 17.4 cm, Kraków Ulusal Müzesi/MNKIII-r.a.-10325 (Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar*, 78-79)

Sanatçı, kompozisyonunu oluştururken iki eskize göre hareket etmiştir. Kurgu ve kuruluş açısından kendi çizgisini öne çıkarırken, üstün hareket kabiliyetine sahip savaşçıların mücadeledeki rolleri için padişahın deseninden yararlanmıştır. Benzer bir uygulama, günümüzde İstanbul Millî Saraylar Resim Müzesi koleksiyonunda bulunan *Mora Ayaklanması* isimli yağlıboya tablo için de denenmiştir (G. 13). Buradaki savaş sahnesi, Kraków Ulusal Müzesi'ndeki taslaklardan birinde daha görülmektedir (G. 14). Fakat bu çalışmada iki ayrı eskizden söz etmek yerine Chlebowski'nin hazırladığı karakalem desen üzerine Sultan Abdülaziz'in kırmızı mürekkeple yapmış olduğu düzeltmelerden bahsetmek mümkündür.³³

31 Coşkuner, "Polonya Sanatında Oryantalist", 51.

32 Gülsen Sevinç Kaya, "Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı," *Milli Saraylar: Kültür-Sanat-Tarih Dergisi* 17 (2019), 82.

33 Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar*, 80.



G. 13: Stanisław Chlebowski, *Mora Ayaklanması*, 1865-1872, Tuval üzerine yağlıboya, 112 x 175 cm, İstanbul Millî Saraylar Resim Müzesi (R. Işık Yayla Arşivi, 2022)



G. 14: Stanisław Chlebowski ve Sultan Abdülaziz, *Mora Ayaklanması Taslağı*, 1865-1872, Kâğıt üzerine mürekkep ve karakalem, 23 x 34.3 cm, Kraków Ulusal Müzesi (Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar*, 4-5)

Polonyalı ressamın durağan figürlerine karşılık birbiri içine geçmiş şekilde, daha devingen çizgiler kullanarak düzeltilerini yapan padişah, bu alandaki yetkinliğini bir kez daha sergilemiştir. Burada dikkati çeken görüntülerden bir diğeri de gerideki mücadeleden çok kompozisyonun merkezine odaklanmayı sağlayan süvarilerin varlığıdır. Savaş anından bağımsız biçimde ön planda gösterdiği at sırtındaki savaşçıları, hedefledikleri noktaya doğru kıran kırana bir ilerleyiş sergilerken betimleyen Chlebowski, bunu bir kalıp gibi sürekli tekrar etmiştir. Örneğin bu şemayı Belgrad (1521) (G. 15) ve Yanıkkale (1598) (G. 16) mücadelelerini resimlerken de kullanmıştır. Hatta bu sahneleri uzaklık-yakınlık mesafesine göre betimlemiş olması, aynı harp alanını farklı savaşlar için yeniden tercih etmesi sorunsalını ortaya çıkarmıştır.



G. 15: Anonim, *Belgrad Meydan Muharebesi*, 19. yüzyılın sonu, Tuval üzerine yağlıboya, 195 x 310 cm, İstanbul Harbiye Askerî Müzesi/464 (R. Işık Yayla Arşivi, 2019)



G. 16: Anonim, *Yanıkkale*, 19. yüzyılın sonu, Tuval üzerine yağlıboya, 188 x 310 cm, İstanbul Harbiye Askerî Müzesi/471 (R. Işık Yayla Arşivi, 2019)

Savaş resimleri açısından görsel bir şema oluşturan ve Chlebowski Ekolü'ne atfedilen betimleme tarzının en ilginç örneklerinden biri de Sultan III. Mehmed'in Eğri Muharebesi'ni konu alan yağlıboya tabloda ortaya çıkmaktadır (**G. 17**). Tuvalin sağ üst köşesine eklenen kırmızı mürekkepli üç satırlık Arap harfli Türkçe metinde "Sultan Mehmed Han Hazretleri'nin Eğri Muharebesi. İş bu muharebe-i azimede Nemçelülerden doksan top ve otuz altı bayrak zapt edilmiştir" yazılıdır.³⁴ Böylece izleyici muharebenin hangi padişah zamanında ve kimlerle yaşandığına dair bilgi sahibi olurken aynı zamanda mücadele sonunda ele geçirilen ganimetleri de öğrenmektedir.



G. 17: Anonim, *Sultan III. Mehmed'in Eğri Muharebesi*, 19. yüzyılın ikinci yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 75.3 x 124.2 cm, İstanbul Millî Saraylar Resim Müzesi/11-1494 (R. Işık Yayla Arşivi, 2022)



G. 18: Stanisław Chlebowski ve Sultan Abdülaziz, *Sultan III. Mehmed'in Eğri Muharebesi Taslağı*, 1866-1872, Kâğıt üzerine mürekkep, 75.3 x 12.42 cm, Kraków Ulusal Müzesi (Kaya, "Sultan Abdülaziz ve Döneminin," 80)

Resmin üzerinde yer alan ifadelerin büyük bir bölümü savaş sahnesinde kendini gösterirken, bazı imgeleri kompozisyonda bulmak oldukça güçtür. Örneğin metinde bahsedilen Sultan Mehmed'in varlığı ile bayraklar, burada kolaylıkla tespit edilebilmektedir. Fakat bahsedildiği gibi bayrakların 36 tanesine birden tabloda yer verilmiştir. Üstelik anlatımda belirtilen 90 adet top, aynı şekilde resme dâhil olmamıştır. Buna rağmen metni oluşturan kişinin vakanüvis kayıtlarına oldukça hâkim olduğu ortadadır. Yine de yazıların kim tarafından tuvale aktarıldığı bilinmemektedir.³⁵ Önceki örneklerde görüldüğü gibi bu tablonun meydana getirilmesi için taslak üzerinde kırmızı mürekkebiyle çalışan (**G. 18**) Sultan Abdülaziz,³⁶ belki bu satırlar için de aynı emeği harcamıştır. Hami-ressam birlikteliğini yansıttığı için imzasız olabileceği düşünülen bu eserler, her ne kadar bir ekol olarak adlandırıldıysa da sanatçı isminin Stanisław Chlebowski şeklinde düzeltilmesi, bu veriler ışığında mümkün görünmektedir.

Chlebowski'nin Osmanlı savaş tablolarında ilk kez denediği bu uygulama, metin-resim ilişkisini karşılamış olsa da mücadele sahnesi bazen tarihî gerçeklikle de

34 Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar*, 103.

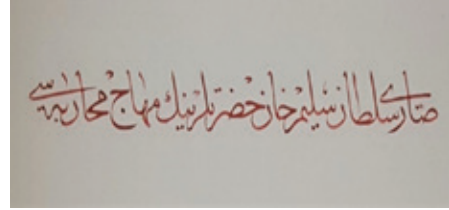
35 Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)", 290.

36 Roberts, "Ottoman Statecraft and the," 12-13.

bağdaşmamaktadır. Bunun örneğini, İstanbul Millî Saraylar Resim Müzesi koleksiyonunda yer alan *Mohaç Meydan Muharebesi* isimli eserde (G. 19) görmek mümkündür. Tablonun sağ üst köşesine eklenen “Sarı Sultan Selim Han Hazretlerinin Mohaç Muharebesi” şeklindeki Arap harfli Türkçe metin (G. 20), işlenen resmin konusuyla örtüşmemektedir. Çünkü mücadele, 29 Ağustos 1526 tarihinde Kanuni Sultan Süleyman komutasındaki Osmanlı ordusu ile Macar kuvvetleri arasında yaşanmıştır.³⁷ Üstelik bu muharebenin Kanuni’nin oğlu olan ve *Sultan Sarı Selim* olarak anılan II. Selim (1524-1574) ile herhangi bir bağı bulunmamaktadır. Çarpışmanın yaşandığı yıllarda Sultan Selim henüz 2 yaşındadır. Dolayısıyla metin, resmedilen temayı karşılamamaktadır. Fakat tek satırlık yazıda okunan *Sultan* ve *Selim* ifadeleri buna karşın akıllarda soru işareti bırakmaktadır.



G. 19: Anonim, *Sarı Sultan Selim Han Hazretlerinin Mohaç Muharebesi*, 19. yüzyılın ikinci yarısı, 78 x 126.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Millî Saraylar Resim Müzesi/ 11-1489 (R. Işık Yayla Arşivi, 2022)



G. 20: Sultan Abdülaziz’in Taslak Albümündeki Osmanlıca yazı, 1865-1872, Kâğıt üzerine mürekkep, 16.2 x 18.8 cm, Kraków Ulusal Müzesi /MNKIII-r.a.-10365 (Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar*, 99)

Stanisław Chlebowski’nin Sultan Abdülaziz’in himayesi altında *Saray Baş Ressamı* olarak çalıştığı yıllarda yapmış olduğu en önemli savaş tablolarından biri de *Sultan II. Mehmed’in İstanbul’a Girişi* isimli çalışmasıdır (G. 21). Chlebowski’nin henüz payitahttan ayrılmadan önce 1874 yılında yapmaya başladığı bu eser, Fatih Sultan Mehmed’in maiyetiyle birlikte şehre girişini belgelemektedir.

37 Mohaç Meydan Muharebesi hakkında detaylı bilgi için bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, c. II (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1973), 325; Feridun Mustafa Emecen ve Erhan Afyoncu, *Savaşın Sultanları Osmanlı Padişahlarının Meydan Muharebeleri II* (İstanbul: Bilge Yayım Habercilik, 2018), 43-49; Mustafa Işık, “Mohaç Savaşı ve Budin’de Osmanlı Hâkimiyetinin Tesisi Meselesi (1526-1541),” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 5/22 (2012), 273.



G. 21: Stanisław Chlebowski, *Sultan II. Mehmed'in İstanbul'a Girişi*, 1874-1884, 500 x 1094 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Kraków Ulusal Müzesi / MNK II-a-72 (<https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/288058>)

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi teması, çok sayıda sanatçının tuvaline konu olmuştur. Bunlardan biri de Fransız ressam Jean-Joseph Benjamin Constant'tır (1845-1902). Sanatçının 1876 tarihli tablosu (**G. 22**), bu konuda öncü olarak kabul edilmiş olsa da eser pek çok sanatçı için yalnızca bir esin kaynağı niteliğindedir. Çünkü Chlebowski, Benjamin Constant'ın resminden daha önce çalışmaya başlamış olmalıdır. Fakat bazı talihsizliklerden dolayı Constant'tan yıllar sonra (1884) tamamlamak zorunda kalmıştır. Buna rağmen Chlebowski'nin tablosu, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a girişinin resimsel anlamdaki temsili konusunda ilk fikir olması açısından oldukça önemlidir. Sanatçının 1874 yılında ailesine yazmış olduğu bir mektup, yaşanan süreçle ilgili bilgileri aktarması açısından oldukça önemlidir. Yaptığı çalışmasında Chlebowski'nin mektuplarına değinen Agata Wójcik, mektupta ressamın 1876'da İstanbul'dan ayrıldığı sırada padişahın kendisinden bu zamana dek resmettiği eserleri, hatta boyamaya henüz başlamadığı bu tablosunu dahi gitmeden önce saraya teslim etmesi gerektiğinden bahsetmiştir.³⁸

³⁸ Wójcik, "Stanisław Chlebowski, Sultan," 49.



G. 22: Jean-Joseph Benjamin Constant, *Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi*, 1876, Tuval üzerine yağlıboya, 53,6 x 69,7 cm, Toulouse Güzel Sanatlar Müzesi / 2004-1-140 (www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/05620000053)

Stanisław Chlebowski'nin saray ressamlığı yaptığı dönemdeki resimleri hakkında önemli ipuçları sağlayan Polonyalı Türkolog Tadeusz Majda ise sanatçının bu eserini 1876 yılında İstanbul'dan ayrıldıktan sonra Paris ve Kraków atölyelerinde ürettiği bilgisini vermektedir. Hatta tuvalin oldukça büyük boyutlu olması sebebiyle üzerinde çalışırken Chlebowski'nin iskeleden düşüp sakatlandığını, uzun süre yatmak durumunda kaldığı için eserini bir türlü tamamlayamadığını bildirmiştir.³⁹ Bu bilgiler dik-kate alındığında, 1874'te ortada bir kompozisyonun var olduğu, Sultan Abdülaziz'in de bu esere hâkim olduğu bilgisi ortaya çıkmaktadır. Ressam bitiremediği taslağı ya saraya bırakmış ya da yanında götürmüştür. Muhtemelen yarım bıraktığı tabloyu daha büyük boyutlu tasarlayarak yeniden boyamıştır. Üstelik yapılan araştırmalar sonucunda eserle ilgili yalnızca bir eskiz tespit edilebilmiştir (**G. 23**)⁴⁰. Günümüzde Varşova Ulusal Müzesinde bulunan 1874 tarihli bu taslak, Fatih Sultan Mehmed'i at üzerinde göstermektedir. Bu deseni resme uygulayan sanatçı, padişahın 29 Mayıs 1453 günü fetih hareketi sonrasında, zafer kazanmış bir gururla şehre girişini tasvir etmektedir.

39 Coşkuner, "Empires and Artistic", 105; Majda, "European Artistic Tradition," 178; Śliwa, "Znad Bosforu do Krakowa," 264.

40 Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)", 235.



G. 23: Stanisław Chlebowski, *Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi*, 1874, Kâğıt üzerine pastel boya, 29 x 21 mm, Varşova Ulusal Müzesi (<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/764646>)

Benjamin Constant'ın yaklaşımından farklı olarak tablosunda sultanı beyaz bir imparatorluk atı üzerinde gösteren Chlebowski buradaki fetih sahnesini sarayda yapmış olduğu diğer savaş resimlerinden daha bağımsız bir anlayışla betimlemiştir. Gerçekçi bir bakış açısıyla düzenlediği kompozisyonu durağan fakat anıtsal bir görünüme kavuşturmuştur. Her ne kadar resmin farklı noktalarında hareketli öğelere yer vermiş olsa da poz verir gibi yerleştirdiği bazı figürler üzerinde uyguladığı durağan görüntüyü betimlemekten kaçınmamıştır. Hatta bir dönem hocası olan Fransız ressam Jean-Léon Gérôme (1824-1904), 14 Şubat 1876'da Chlebowski'ye konuyla ilgili bir mektup yazmıştır. Kaleme aldığı satırlarda Sultan Abdülaziz'in etkisinde kaldığını, zorlama olan bu üsluptan çıkması gerektiğini belirtmiş, bir an önce Paris'e gelmesi için sanatçıyı uyarmıştır.⁴¹ Nitekim kendisi de hocasını dinlemiş olmalıdır ki tablonun bir kısmını Gérôme'un Paris'teki atölyesinde tamamlamak durumunda kalmıştır.

Stanisław Chlebowski'nin Osmanlı savaş sahneleri bağlamında üzerinde durulması gereken bir başka eseri de II. Viyana Kuşatması konulu yağlıboya tablosudur (**G. 24**). Ressam burada, Lehistan Kralı III. Jan Sobieski (hüküm süresi 1674-1696) idaresindeki ordunun Viyana Kahlenberg Tepesi'ndeki Osmanlı ordugâhına karşı gerçekleştirmiş olduğu saldırıyı resmetmektedir. Fakat bilindiği üzere Osmanlılar 1683 tarihli bu mücadeleden yenilgiyle ayrılmışlardır. Dolayısıyla Chlebowski'nin söz konusu temayı nasıl tuvaline yansıttığı akıllarda birer soru işareti bırakmaktadır.

41 Roberts, "Ottoman Statecraft and the," 97.



G. 24: Stanisław Chlebowski, *Sobieski Viyana Muharebesi'nde*, 1865-1876, Tuval üzerine yağlıboya, 111 x 189.5 cm, Kraków Ulusal Müzesi / MNK II-a-281 (<https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/335212>)

Kraków Ulusal Müzesi yetkilileri ise *Sobieski Viyana Muharebesi'nde* isimli tablounun tarihlendirmesini, 1865-1876 yılları arasına, yani Chlebowski'nin tam da payitahtta bulunduğu zamana, hatta Sultan Abdülaziz'in saray ressamı olarak çalıştığı döneme denk getirmişlerdir. Üstelik aynı tema, sanatçının aynı süreçte yapmış olduğu düşünülen iki yağlıboya tablonun daha ismine verilmiştir.⁴² Bu eserler anonim olarak koleksiyona kaydedilmiş olsa da Stanisław Chlebowski'nin fırçasından çıktığı ortadadır. Fakat ressamın, İstanbul'da yaşadığı süre boyunca böyle bir yenilgiyi resmetmesi mümkün değildir. Zaten aynı yıllarda yaptığı eserler ile arasında pek bir üslup birliği tespit edilememiştir⁴³. Kraków Ulusal Müzesindeki örnekte (**G. 24**) daha canlı ve özgür bir betimleme anlayışı sergilenmiştir. Chlebowski bu üslubu, *Varna Muharebesi'nde Władysław Jagiellończyk'in Ölümü* adlı başka bir eserinde daha uygulamıştır (**G. 25**).⁴⁴ Ancak burada metin-resim ilişkisi ön planda tutularak tarihî anlatıya sadık kalınmıştır. Tüm bunlar dikkate alındığında sanatçının bu çalışmasını da 1865-1876 yılları arasında meydana getirmediği gayet ortadadır.

42 Söz konusu yağlıboya tablolar için bk Işık Yayla, "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)", 906, 909; Kaya, *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*, 517; Karatepe, *Askeri Müze Resim*, 347.

43 Coşkun, "Polonya Sanatında Oryantalist", 52.

44 Majda, "European Artistic Tradition", 177.



G. 25: Stanisław Chlebowski, *Varna Muharebesi'nde Władysław Jagiellończyk'in Ölümü*, 1865-1876, Tuval üzerine yağlıboya, 188.5 x 112 cm, Kraków Ulusal Müzesi / MNK II-a-280 (<https://zbiory.mnk.pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/334955>)

Chlebowski'nin bu resimlerinde benimsemiş olduğu betimleme tarzı, o dönem çalışmalarını yansıtmamaktadır. Söz konusu eserlerini 1876 yılından sonraki bir zaman diliminde üretmiş olmalıdır. Üstelik bu süreç, onun hayatında yeni bir başlangıcın hazırlayıcısıdır. Saraya hizmet ettiği 12 yılın sonunda sağlığını önemli ölçüde kaybeden sanatçı, ailesine gönderdiği mektuplarda buradaki yoğun çalışma temposundan kendisine ödenmesi gereken ücretin geciktirilmesine kadar sürekli serzenişlerde bulunmuştur.⁴⁵ Bu durum fazla uzun sürmemiş, 1876 yılının Mayıs ayında Chlebowski İstanbul'dan ayrılmıştır. 1880 yılına kadar hayatını Paris'te geçirmiş, sonrasında ülkesine dönerek bir süre daha çalışmıştır.⁴⁶ Muhtemelen II. Viyana Kuşatması ve Varna Muharebesi konulu tablolarını da 1865-1876 yılları arasında değil, 1881'den sonra Kraków'da yaşadığı bir süreçte meydana getirmiştir. Ancak ağır bir hastalığın ardından 14 Temmuz 1884 günü hayatını kaybetmiştir.⁴⁷

Sonuç

Dönemi açısından belgeleyici rol üstlenerek tarih temalı resim geleneğine büyük katkı sağlayan savaş tabloları, asırlar öncesine dayanan yaşanmışlıkları temsil etmiş olsalar da geçmişin hatırasını korumak adına yapıldıkları bir gerçektir. Çünkü bu eserler bir yandan üretildikleri devrin siyasi ve fikrî yapısını ortaya koyarken öte yandan

45 Wójcik, "Stanisław Chlebowski, Sultan," 37-38; Ürekli, "Leh Asıllı Stanisław Chlebowski'nin," 297.

46 Lebet-Minakowska, "Z Polski do Odessy," 211.

47 Ürekli, "Leh Asıllı Stanisław Chlebowski'nin," 300.

da toplumun geçmişte veya döneminde yaşadığı tarihî anılarının farkına varılmasını sağlamaktadır. Üstelik bu resimlerin üretildikleri dönemlerde bu denli beğeni görmelerinin en büyük sebeplerinden biri de üstünlük kurulan ülkelere karşı görsel anlamda bir güç gösterisinde bulunmalarıdır. Ayrıca bu resimlerin her biri, yönetici zümrenin dünya çapında otorite sahibi olduğunu kanıtlamak, çıkılan seferlerden zaferle dönüşlerini kutlamak, yenilgiye uğratılan orduların başarısızlığını ispatlamak, hasma karşı hâkimiyet elde edildiğini göstermek, itibarı güçlendirmek, orduları şerefliendirmek, askerî meziyetleri ve teknolojiyi tanıtmak gibi pek çok amaçla üretilmişlerdir. Sultan Abdülaziz'in *Ressam-ı Hazret-i Şehriyârî* unvanına layık gördüğü Stanisław Chlebowski'nin savaş tabloları da bu düşüncenin görsel anlamdaki tanıklarından biridir. Sanatçının 1865-1876 yılları arasında İstanbul'da yaşadığı süre boyunca yapmış olduğu resimler, Osmanlı tarihî anlatısına büyük katkı sağlamaktadır. Çünkü onun savaş tabloları, bu alana getirilen yeniliklere kapı aralarken pek çok açıdan ilklere öncülük etmiştir. Örneğin yapılan incelemeler sonucunda günümüzde İstanbul Harbiye Askerî Müzesi koleksiyonunda bulunan Chlebowski imzalı *Varna Meydan Muharebesi* isimli 1865 tarihli tuval resminin yabancı bir ressam tarafından bu topraklarda üretilen en erken tarihli Osmanlı savaş tablosu olduğu tespit edilmiştir. Diğer bir deyişle ressamın payitahta geldiği zamanlarda Sultan Abdülaziz için boyadığı tablolardan biri de bu eser olmalıdır.

Stanisław Chlebowski'nin Osmanlı savaşları temasına kazandırdığı eserlerin başında, henüz saraydan ayrılmadan önce, 1874 yılında yapımına başladığı *Sultan II. Mehmed'in İstanbul'a Girişi* isimli yağlıboya tablosu gelmektedir. Kanaatimce bu çalışma, İstanbul'un Fethi konusunun bilinen en erken tarihli örneklerinden olmalıdır. Fransız ressam Jean-Joseph Benjamin Constant'ın 1876 tarihli, *Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi* isimli eseri, bu zamana dek öncü olarak kabul edilmiş olsa da Chlebowski temanın ilk uygulayıcılarından. Üstelik ressam bu tablosunu, Sultan Abdülaziz'in isteği üzerine yapmaya başlamıştır. Zaten saraya bağlı çalışan, hamilerinin beklentileri doğrultusunda resimlerini üreten sanatçılar, askerî başarıları her daim görkemli anlatılarla sunmak durumunda kalmışlardır. Bu görüntü daha çok fetih sahneleri üzerinden yansıtılırken, yaşanan mücadelenin ardından soylu kesimin şehre girişini temsil eden resimler, bir bakıma bu fikrin görsel aracılığını üstlenmiştir.

Chlebowski'nin Osmanlı savaşları ikonografisine yeni boyut getirdiği özelliklerden biri de söz-imge ilişkisi üzerinden hami-sanatçı birlikteliğini öne çıkarmak olmuştur. Söz konusu uygulama, Türk resim sanatı tarihindeki savaş temalı örnekler arasında yalnızca onun tablolarında tespit edilmiştir. Bazı savaş sahnelerinin sağ üst köşesine eklenen kırmızı mürekkepli Arap harfli Türkçe metnin, kim tarafından tuvale aktarıldığı hâlâ bilinmemektedir. Fakat bunun hami-ressam ortaklığını yansıttığı bir gerçektir. Bilindiği üzere sanatçı, yapmış olduğu eskizleri tuvaline aktarırken genellikle Sultan Abdülaziz ile birlikte çalışmıştır. Padişah söz konusu satırlar için de aynı emeği

sarf etmiş olmalıdır. Üstelik bu yazıların en güzel tarafı savaşın hangi tarihlerde, kimlerle ve nerede yaşandığını, mücadele sırasında ele geçirilen ganimetleri vb. bilgileri izleyiciye aktarmış olmasıdır. Chlebowski de bu yönüyle Osmanlı savaş tablolarına bir belge değeri kazandırmıştır. Ayrıca bu uygulama, devrin yaygın resim anlayışı konusunda yenilikçi eğilimleri de temsil etmektedir. Artık gelenekselleşmiş kalıbın dışına çıkıldığını, onun yerine öğretici amaca yönelik yeni resimsel düzenin denendiğini ortaya koymaktadır. Zaten ressamın buradaki amaçları, seçmiş oldukları konulardan ziyade resimledikleri sahnelerin metin ile olan bağlantısını öne çıkarmaktır. Stanisław Chlebowski de Sultan Abdülaziz'in isteği doğrultusunda uygulamış olduğu bu yenilik sayesinde, hem işlediği konu hakkında izleyeni bilgilendirmiş hem de muharebedeki ganimet dökümü için bir yorum getirmiştir. Buna rağmen söz-imge ilişkisinin karşılanmadığı resimler de ortaya çıkmıştır. Örneğin Chlebowski'nin, *Sarı Sultan Selim Han Hazretlerinin Mohaç Muharebesi* isimli yağlıboya tablosundaki yanıltıcı bilgiler, bu durumu net bir şekilde açıklamaktadır. Çünkü kompozisyon üzerindeki yazı, resmin konusuyla örtüşmemektedir. Resim temsilinde yer alan söz konusu mücadele, *Sarı Selim* ismiyle tanınan Sultan II. Selim döneminde (1566-1574) yaşanmamıştır. Ayrıca bu yöntem, kendinden sonraki yıllarda üretilmiş olan tekrar niteliğindeki bazı eserlerde de uygulanmıştır. Bunun gerisinde yatan en büyük sebep, Osmanlı'nın hâkim olduğu topraklardaki bağımsızlık arzusunun yeniden yaşatılmak istenmesidir. Bu, elbette zafer konulu resimlerle mümkündür. Çünkü Chlebowski'nin eserlerinde her daim başarıyla neticelenen muharebeler, savaşmaktan korkmayan askerler ve kararlı duruş sergileyen liderlerle karşılaşmaktadır. Bu yüzden muharebelerden galibiyetle ayrılmanın birçok türden gösterisini yapan sanatçılar, bu tarz görsel imgeler vasıtasıyla zafer propagandasının daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamışlardır.

Chlebowski'nin savaş resimlerinde her şeyden önce muharebe anında önemli rol oynayan askerî ve tarihî liderlerin kahramanlıkları öne çıkarılmıştır. Aslında bu durum, yaşanan mücadelenin sonucunu görsel kayıtlar üzerinden göstermenin bir diğer yöntemiştir. Özellikle muharebe sırasında ordunun başında bulunarak onlara bir nevi seraskerlik yapan sultanın çarpışmadaki varlığını betimleyen sanatçı, bunun için devrin atlı portre geleneğinden yararlanmışır. Üstelik bu betimlemelerde önemli olan arka planı oluşturan savaş sahnesinin varlığıdır. Çünkü resimler, her ne kadar portresi yapılan kişinin adıyla anılmış olsa da geride yaşanan savaş anını çözümlenmek oldukça mühimdir. Hatta bu durum, anonim olarak nitelendirilmiş veya Chlebowski Ekolu'ne atfedilmiş birçok tablonun ressamının Stanisław Chlebowski olarak değiştirilmesi gerektiği gerçeğini ortaya çıkarmıştır.

Chlebowski'nin bazı tablolarında herhangi bir sonuç alınmadan sona eren savaşların da betimlenmiş olduğu görülmektedir. I. Viyana Kuşatması'nı konu alan eserler de bu türden çalışmalardır. Sanatçı bu temadaki resimlerinde, Kanuni Sultan Süleyman'ı savaş alanından zaferle ayrılmış bir görüntüyle tasvir etmektedir.

Fakat tarihî kayıtlar, kuşatmanın Osmanlı ordusu adına sonuçsuz nihayetlendiğini göstermiştir. Bu sadece yönetici zümreyi yüceltmek adına sipariş üzerine yapılmış yanıltıcı bir savaş sahnesidir. Benzer bir uygulama, Stanisław Chlebowski'nin II. Viyana Kuşatması'nı betimlediği eserde de ortaya çıkmıştır. 1683 tarihli bu mücadele, Osmanlı Devleti için âdeta bir bozgun olarak sonuçlanmıştır. Ayrıca bulunduğu koleksiyonda, eserin 1865-1876 yıllarına tarihlendirilmiş olması akıllarda büyük soru işareti bırakmaktadır. Çünkü sanatçı, bu süreçte Osmanlı saray ressamı olarak çalışmaktadır. Dolayısıyla bu zaman diliminde böyle bir yenilgiyi resmetmesi mümkün değildir. Üstelik diğer çalışmalarına göre burada üslupsal değişimden de söz etmek mümkündür. Zaten yapılan tespitler sonucunda Chlebowski bu tablosunu, 1881-1884 yılları arasında, Kraków'da yaşadığı bir dönemde, büyük olasılıkla da sipariş üzerine meydana getirmiştir.

Tüm bu özellikler dikkate alındığında, Stanisław Chlebowski'nin yönetici zümrenin isteği doğrultusunda yapmış olduğu savaş tablolarının kurgusal ve üslupsal açıdan pek çok yeniliğe imza attığı ortadadır. Çünkü bu eserler, Osmanlı topraklarında farklı bir betimleme anlayışıyla üretilirken, bunların Batıdaki izlenimleri diplomasi yönteminin görsel aracılığıyla üstlenmektedir. Fakat en önemlisi de her bir savaş sahnesinin zafer propagandası olarak Osmanlı sarayından tüm dünyaya hamasi bir gururla tanıtılmış olmasıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Âgoston, Gabor. *Osmanlı'da Savaş ve Serhad*. Çev. Kahraman Şakul. İstanbul: Timaş Yayınları, 2013.
- Askeri Müze Resim Koleksiyonu*. Haz. Tülin Çoruhlu ve Aysel Çöteliöğlu. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Yayınları, 1995.
- Askeri Müze Resim Koleksiyonu*. Haz. İlky Karatepe. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Yayınları, 2011.
- Başkan, Seyfi. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Berkes, Niyazi. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1978.
- Beydilli, Kemal. "Viyana." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 43. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013, 113-119.
- Cezar, Mustafa. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor Kitapları, 1995.

- Cezar, Mustafa. "Osmanlı'da Yenilik ve Değişim İçerikli İlk Hareket ve Oluşumlar." *Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı (03 Aralık 1999 Seminer Bildirileri)*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği, 2003, 1-15.
- Coşkuner, Fatma. "Polonya Sanatında Oryantalist Esintiler." *Toplumsal Tarih* 152 (Aralık 2014), 50-57.
- Coşkuner, Fatma. "Empires and Artistic Connections: Sultan Abdülaziz and His Court Painter Stanisław Chlebowski." *Türkiye-Polonya İlişkilerinde 'Temas Alanları' 1414-2014 Uluslararası Konferansı Bildiriler Kitabı (06-07 Haziran 2014, Varşova)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2017, 100-118.
- Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie. "Stanisław Chlebowski." Erişim 22 Mayıs 2022. <https://cyfrowe.mnw.art.pl/katalog/779328>.
- Emecen, Feridun Mustafa. "Varna Muharebesi." *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 42. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 527-530.
- Emecen, Feridun Mustafa. *İmparatorluk Çağının Osmanlı Sultanları* I. İstanbul: İSAM Yayınları, 2014.
- Emecen, Feridun Mustafa. ve Erhan Afyoncu. *Savaşın Sultanları Osmanlı Padişahlarının Meydan Muharebeleri*. II. İstanbul: Bilge Yayım Habercilik, 2018.
- Germaner, Semra ve Zeynep İnankur. *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, 1989.
- Gören, Ahmet Kamil. "Türk Resminde Savaş Teması ve Betimleme Anlayışındaki Dönüşümlerine İlişkin Bir Deneme." *Tarihte Doğu-Batı Çatışması (Semavi Eyice'ye Saygı) Sosyoloji Yıllığı*, 12 (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2017), 477-486.
- Gülbudak, Özgür. "Le Rire Dergisi'nde Yer Alan II. Abdülhamid Konulu Karikatürler Üzerine Bir İnceleme". *Sanat Tarihi Dergisi* 31/1 (2022): 561-597.
- İşık, Mustafa. "Mohaç Savaşı ve Budin'de Osmanlı Hâkimiyetinin Tesisi Meselesi (1526-1541)." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 5/22 (2012): 270-279.
- İşık Yayla, Rumeysa. "Yağlıboya Tablolarda Osmanlı Savaşları (14.-17. Yüzyıl)." Doktora tezi, Sakarya Üniversitesi, 2021.
- Jaczynowski, Lech. "Supposed Gravesites of Władysław III of Varna." *Social Sciences of Sport: Achievements and Perspectives* 14 (2017): 187-209.
- Kaya, Gülsen Sevinç. "Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı." *Milli Saraylar: Kültür-Sanat-Tarih Dergisi* 17 (2019): 77-101.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. "Osmanlı Batılaşması." *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. I. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, 147-152.
- Lebet-Minakowska, Anna. "Z Polski do Odessy-z Odessy do Polski, Roman Chojnacki i Stanisław Chlebowski." *Olacy w Odessie. Studia Interdyscyplinarne*. Odessa: Wydawnictwo Prymat, 2021, 203-224.
- Majda, Tadeusz. "European Artistic Tradition and Turkish Taste-Stanisław Chlebowski, The Court Painter of Sultan Abdülaziz." *Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu (25-27 Kasım 1998, Ankara) Bildiriler*. Ed. Zeynep Yasa Yaman. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000, 176-181.
- Ministere de la Culture. "Entrée du Sultan Mehmet II à Constantinople le 29 Mai 1453." Erişim 1 Mayıs 2022. www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/05620000053.
- Muzeum Narodowe w Krakowie. "Wjazd sultana Mahometa II do Konstantynopola." Erişim 5 Mayıs 2022. <https://zbiory.mnk.pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/288058>.

- Muzeum Narodowe w Krakowie. "Epizod z wojen Austriacko-Tureckich." Erişim 7 Mayıs 2022. <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510165>.
- Muzeum Narodowe w Krakowie. "Stanisław Chlebowski." Erişim 12 Mayıs 2022. <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/zaawansowane/katalog/334955>.
- Muzeum Narodowe w Warszawie. "Sobieski pod Wiedniem". Erişim 20 Mayıs 2022. <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/335212>.
- Olma, Marceli. Kraków Językowy Autoportret Malarza Orientalisty w Listach Prywatnych Stanisława Chlebowskiego." *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Linguistica* 12 (2017): 206-218.
- Peçevi İbrahim Efendi. *Peçevi Tarihi* 1. Haz. Bekir Sıtkı Baykal. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Pehlivan, Gürol. "Varna Savaşı ve Bir Tarih Kaynağı Olarak Gâzavatnâmeler." *Turkish Studies* 3/4 (2008): 598-617.
- Renda, Günsel. "Osmanlı Başkentinde Ressamlar ve Yapıtları." *İmparatorluktan Portreler: Suna ve İnan Kırac Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2005, 12-18.
- Roberts, Mary. "Ottoman Statecraft and the 'Pencil of Nature' Photography, Painting and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz." *Ars Orientalis* 43. Ed. Nancy Micklewright. Washington: Smithsonian Institution, 2013, 10-30.
- Roberts, Mary. "Networked Objects." *International Journal of Middle East Studies* 45/3 (August 2013): 570-573.
- Roberts, Mary. *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*. Çev. Zeynep Rona. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Śliwa, Joachim. "Znad Bosforu do Krakowa. Stanisław Poraj Chlebowski (1835-1884)." *Egipt, Grecja, Italia: Zabytki Starożytności z Dawnej Kolekcji Gabinetu Archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego: Praca zbiorowa*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007, 262-268.
- Şafak, Nurdan. "Osmanlı Kuruluş Döneminde Devlet." *Belleten* LXXVI/276 (Ağustos, 2012): 431-454.
- Şahin, Kaya. *Kanuni Devrinde İmparatorluk ve İktidar: Celalzade Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası*. Çev. Ahmet Tunç Şen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi (Karlofça Anlaşmasından XVIII. Yüzyılın Sonlarına Kadar)*. IV/1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1956.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi*. II. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1973.
- Ürekli, Fatma. "Leh Asıllı Stanisław Chlebowski'nin Osmanlı Saray Ressamı Olarak İstihdamı ve Ayrılışı." *Tarih Dergisi* 71/1 (2020): 281-316.
- Wójcik Agata. "Jean-Léon Gérôme i Stanisław Chlebowski. Dzieje Przyjaźni." *RIHA Journal* 13 (2010). Erişim 6 Mayıs 2022. <https://d-nb.info/1009368834/34>.
- Wójcik, Agata. "Stanisław Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in Sarayında." Çev. Nazan Erbil. *Milli Saraylar: Sanat, Tarih, Mimarlık Dergisi* 17 (2019): 33-51.
- Zieliński, Stanisław. *Podróżnicy, Odkrywcy, Zdobywcy, Badacze, Eksploratorzy, Emigranci-Pamiętnikarze, Działacze i Pisarze Migracyjni*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Ligi Morskiej i Kolonjalnej, 1933.



15. Yüzyıl Osmanlı Kalemîşi Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme

An Assessment on The Rûmî Patterns Used in The 15th Century Ottoman Painted Decorations

M. Semih İrteş¹, Ali Fuat Baysal², Ayşe Zehra Sayın³

Öz

Osmanlı kalemîşi sanatında önceki dönemlere ait süsleme anlayışından farklı olarak 15. yüzyılda yeni bir üslûp ortaya çıkmıştır. Mirasını devraldıkları Selçuklularda görülmeyen bu farklılığın ortaya çıkmasında Osmanlıların beylikten devlete geçişinin, Timur'un ve yakın coğrafyalardan sanatkar değişimlerinin büyük etkisi olmuştur. Osmanlıların başkenti Bursa ve Edirne'deki yapıların kalemîşlerinde bu etkinin uygulamaları görülmektedir. Günümüze ulaşan yapılarda bulunan kalemîşlerinde desen yoğunluğu ve desenleri oluşturan motiflerdeki abartı dikkat çekmektedir. Özellikle Edirne Muradiye Camii, Bursa Şehzade Mustafa-Cem Sultan Türbelerindeki kalemîşleri dönemin anlayışını en güzel şekilde örneklemektedir. Anlayıştaki bu değişim Türk tezyinatının ana motiflerinden olan rûmî motiflerinde takip edilebilmektedir. Halef-selef oldukları dönemlerde daha sakin ve sade olarak kullanılan rûmîler, 15. yüzyılda oldukça detaylı çizilmiş ve aynı biçimde renklendirilmiştir. Tezyinat kitaplarında yer alan klasik rûmî tipolojisinin dışında, fantezi uygulamalar yapılmış ve devrin heyecanını barındıran yeni örnekler ortaya konmuştur. Bunlar bütünlük ve yapışık rûmîler olarak adlandırılan, bugüne değin üzerinde yorum yapılmayan ilginç rûmî tasarımlarıdır.

Bu çalışmada 15. yüzyıl Osmanlı kalemîşi tezyinatında görülen rûmî motiflerinin farklı biçimleri incelenmiştir. Sade (yalın), sencide, sarılma, hurde, dilimli ve dendanlı rûmî türleri kısaca tanımlanmışken "bütünlük ve şeritlere yapışık rûmî" türleri geniş şekilde ele alınmıştır. Ayrıca devrin özgün nakışları olarak karşımıza çıkan bu yenilikçi tasarımlar devrin sufi anlayışının bir etkisi olarak düşünülmüş ve konu bu açıdan da değerlendirilmiştir

Anahtar Kelimeler

15. Yüzyıl Kalemîşi, Tezyinat, Vahdet, Tasavvuf, Bütünlük Rûmî, Şeritli Rûmî

Abstract

The Ottoman concept of decoration, unlike the ornament approaches of previous periods in painted decoration art, presented a new style in the 15th century. In the emergence of this difference, which was not seen in the Seljuks, where they inherited their heritage, the change of the Ottomans from the principality to the state, Timur and his transfer of artists from nearby geographies had a great impact. The applications of this effect can be seen in the painted decorations of structures in Bursa and Edirne, the capitals of the Ottomans. In the existing painted decorations found in the structures that have reached today, the pattern density and exaggeration in the motives that make up the patterns are conspicuous.

* **Sorumlu Yazar:** M. Semih İrteş (Mimar-Nakkaş), Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, İstanbul, Türkiye. E-posta: semihirtes@gmail.com ORCID: 0000-0002-8981-7126

** Ali Fuat Baysal (Doç. Dr.) Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: afbaysal@gmail.com ORCID: 0000-0002-8616-8781

*** Ayşe Zehra Sayın (Öğr. Gör. Dr.), Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: aysezehra42@gmail.com ORCID: 0000-0001-8574-3994

Atf: İrteş, M. Semih, Baysal, Ali Fuat, Sayın, Ayşe Zehra. "15. Yüzyıl Osmanlı Kalemîşi Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme." *Art-Sanat*, 19(2023): 311–336. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1002682>



In particular, the exemplifies in Edirne Muradiye Mosque, Bursa Şehzade Mustafa-Cem Sultan Tombs represent the understanding of the period in the most beautiful way. We can be followed this change of understanding best in the Rumi patterns, which are one of the main patterns of Turkish decoration. The Rumi patterns, which were used in calmer and simpler means during the periods when they were successor-predecessors, were drawn in detail and colored similarly in this century. Apart from the classical Rumi typology specified in the decoration books, fancy practices were made and new examples reflecting the excitement of the era were put forward. These are interesting Rumi patterns, which we called unified and conjoined Rumi, which have not been commented on until today. In this study, different forms of motifs seen in 15th-century Ottoman hand-drawn ornaments were examined. While plain (simple), sencide, hug, scrap, sliced and dendan types have been briefly defined, "integrated and adhered to strips" types have been extensively discussed. In addition, these innovative designs, which appear as the original embroidery of the period, were considered as an effect of the Sufi understanding of the period and the subject was evaluated from this point of view.

Keywords

15th Century Painted Decoration, Bursa School, Mysticism, Unified Rûmî, Striped Rûmî

Extended Summary

The rûmî motif, one of the most important motifs of our ornamental arts, was applied in a new style in the 15th century, different from the ornamentation approach of the previous periods in Ottoman hand-drawn ornaments. Rûmî motifs are classified as plain, dendan, embroidered, senjide, hug and scrap in the sources. In 15th-century architectural decoration, it is seen that some forms included in this thought. There are examples of this motif in mosques and tombs in Bursa and Edirne, the ancient capitals of the Ottoman Empire. Exaggeration and intensity of the general decoration understanding of the period in the rûmî motifs in the hand-drawn embroidery draw attention. The motif is very detailed in the singular (sliced, dendan), and in the plural, it is designed in different ways (integrated, banded conjoined).

Rûmî with animal characters, which we are familiar with from the Seljuk ornamentation, were made on various drawings, slices, dendans and munhanis in the applications of this period. The motif of the period moved away from its animalistic appearance and turned into a decorative form of almost unknown origin. One of the striking features of the period patterns is that the main structure of the designed Rumis never remains empty and almost all of them are made of internal structure. Another feature is that auxiliary elements such as wings and agraphia are not preferred much in designs created from rûmî motifs. The practical application of the motif also enabled the gradual coloring of the rûmî. A small number of wings and clips were used in the formation of the pattern in the composition. As a result of this, line distributions in the pattern were provided in the form of a fork over the rûmî line instead of a wing or agraphia or with a second line coming out of the body. Mostly, there is no concealment at the separation points of the lines.

In our article, it was examined in detail the hand drawing of Bursa Yeşil Kulliye (1414-1419), Edirne Eski Mosque (1414), Edirne Muradiye Mosque (1436), Edirne Üç Şerefeli Mosque (1447) and ceramics altar of Edirne Muradiye Mosque which

contains examples of 15th-century motifs. In addition, the tombs of Şehzade Mustafa - Cem Sultan (1479), Şehzade Mahmud (1507), Gülrüh Sultan (1527) (1495) in the Muradiye Complex in Bursa and Mevlana Tomb were also analyzed. Some rûmî forms, which were used in the Seljuk and Principalities periods and the Ottoman classical art period and not included in the classification, are also seen in these structures, apart from rûmî motifs classified as plain, sencîde, hug and scrap in the sources. These are interesting rûmî designs that we call integrated and conjoined rûmîs, which have not been commented on until now. In addition, rûmî motifs with slices and dendan in differ their unusual use. Under the title “Integrated rûmî”, the rûmî motifs appear as a single rûmî motif by becoming integrated; Under the title “Striped Conjoined Rûmî”, the design of rûmî around a strip and attached to the strip; Under the title of “Rumites from Dilim and Dendan”, the density that occurs in the structure of rûmîs and therefore the likeness of rûmîs to vegetable motifs is explained. In addition, it has been determined that the Sufi understanding of the period affected this change in the structural design of the motif.

As a result, it has been determined that the Bursa art style affects the transformation of the rûmî motifs in the 15th-century Iornaments into an unusually different form. At the head of the Bursa art school, Ali b. There is Elias Ali. The Samarkand style, established by Timur, was synthesized by blending it with the contributions of Nakkaş Ali in Anatolian geography. This style thus 15th-century Ottoman hand-drawn ornaments found a place the Bursa style. In addition, it is seen that three different designs have been developed in the change in the rûmî motifs we mentioned in the penned pencils examined. These designs were used in period decorations. The first of these is the change in the structure of rûmî motifs. In the rûmî motifs applied, vegetable motifs were used more intensively in this period. The second of these is the state of rûmî being one with each other. In this formation, which we define as integrated rûmîs, plain, scrap and rûmîs with dendan were brought into a whole with each other and took their place in hand-drawn embroidery as the original motif of the period. The third striking feature of the ornament style of the period is the concept of designing rûmîs around a strip and adhering to the strip. The decorations examined, it was determined that the capital Edirne was an important decoration center and important designs were put forward in this period. It is understood from the pattern designs that the social and religious life of the period had a profound effect on the muralists. The vast knowledge of motifs and pattern designs of the artisans who produced works in the Anatolian geography was further enriched by the influence of the Samarkand school and the Mevlevi artisans in this process.

Giriş

İnsan tabiatının şekillenmesinde ve karakter oluşumunda kişinin bulunduğu ortamın, yaşadığı coğrafyanın ve iklimin etkilerinin varlığı bilinmektedir. Çevre ile olan bu yakın etkileşim aynı şekilde insan ürünü olan motiflerin oluşumunda da etken faktör olarak ortaya çıkmaktadır. Bir toplumun tarihî seyri içerisinde şekillenen motifler o toplumu diğerlerinden farklı kılan bir medeniyet göstergesidir. Türk toplumu için geçmişte Orta Asya bozkırlarında sürdürülen göçebe ve yerleşik hayatın gerçekleri, tabiatıyla tezyinat sanatlarında kullanılan motiflerin tezahürünü sağlamıştır.

Tezyinî sanatların en önemli motiflerinden olan rûmîler, toplumun sosyal yaşantısını ifade eden motiflerden biridir. Tasarımlardaki motiflerin çeşitliliği dönem dönem farklılıklar arz etmiş olmasına rağmen kültürlerarası etkileşimin de yardımıyla rûmî motifleri Abbâsîlerden Endülüs Emevîlerine, Karahanlılardan Gaznelilere, Fâtımîlerden Memlûklere kadar Türk ve İslam beldelerinde tezyinat örgesi olarak kullanılmıştır. Rûmî motifler Timurlu bölgesinde “islîmi” veya “islâmî”¹, Bağdat ve Tebriz gibi sanat merkezlerinde “eslîmî, islîmî, selîmî” diye tabir edilmiş²; Orta Asya’dan Anadolu’ya ulaştığında Anadolu’dan mülhem “rûmî”, Selçuklulara izafeten “Selçukî” ismi ile şöhret bulmuştur³. Anadolu’nun fethi ile birlikte bu coğrafya üzerinde üretilen hemen her eserin bezemesinde dikkat çekici boyutta kullanılan rûmî motifleri kaynaklarda sade (yalın), dendanlı, işlemeli (nakışlı), sencide, sarılma ve hurde⁴ diye tasnif edilmiş olsa da 15. yüzyıl mimari tezyinatında bu sınıflandırmaya dâhil edilmeyen bazı biçimlerin var olduğu bir gerçektir. Geçmişin aksine motifin yapısında ve sistematığındeki farklı uygulamalar dönemin tezyinat anlayışı ile ortaya konan bazı tasarımlarda açıkça görülmektedir. Osmanlı’nın kadim başkentleri Bursa ve Edirne’de bulunan ve günümüze ulaşabilmiş Edirne Eski Cami (1414), Edirne Muradiye Camii (1436), Edirne Üç Şerefeli Cami (1447) ve Bursa Şehzade Mustafa-Cem Sultan Türbesi’nin (1479) kalemîşi nakışlarında bu motife ait örnekler bulunmaktadır. Dönemin tezyinat anlayışını ve motif özelliklerini ifade açısından önem arz eden bu nadir örneklerin benzerlerin Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Camii (1472) ve yüzyılın sonlarında yapıldığı düşünülen Konya Mevlana Türbesi (1495) ile 1527 tarihli Gülruh Sultan Türbesi kalemîşlerinde⁵ de bulunması bu anlayışın uzun yıllar sürdüğünü göstermektedir (**G. 1a, G. 1b, G. 1c, G. 1d, G. 1e, G. 1f**).

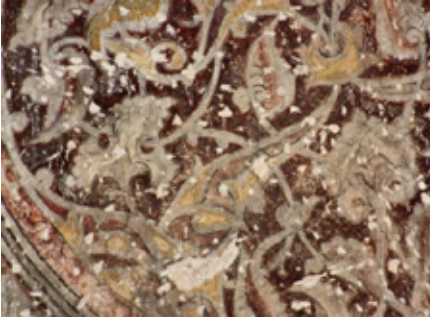
- 1 Gülru Necipoğlu, “From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles”, *Muqarnas* 7 (1990), 138.
- 2 Aziz Doğanay, “Tezyinat”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları 2012), 81.
- 3 Ali Fuat Baysal, “Konya’da Bulunan Anadolu Selçuklu Sanatlarında Kullanılan Rûmî Motifler” (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 1998), 16.
- 4 İnci Birol ve Çiçek Derman, *Türk Tezyinî Sanatlarında Motifler* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1991), 182.
- 5 Serpil Bağcı, “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar”, *Osmanlı Uygarlığı II*, ed. Halil İnalıcık ve Günsel Renda (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003), 741.



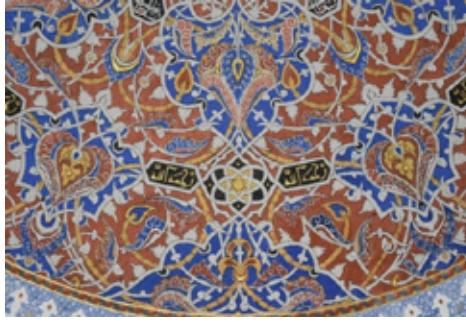
1a: Edirne Eski Cami 1414



1b: Edirne Üç Şerefeli Cami 1436



1c: Edirne Muradiye Camii 1447



1d: Cem Sultan Türbesi 1479



1e: Mevlana Türbesi 1495



1f: Gülruh Sultan Türbesi 1527

G. 1: Dönemin Tezyinat Anlayışına Göre Kullanılan Rûmî Motifler: Edirne Eski Cami (1a), Edirne Üç Şerefeli Cami (1b), Muradiye Camii (1c), Cem Sultan Türbesi (1d), Mevlana Türbesi(1e), Gülruh Sultan Türbesi (1f) (Ali Fuat Baysal, 2011)

Rûmî Motifler ve 15. Yüzyıl Kalemîşi Tezyinatında Kullanımı

Göçebe-avcı kültürün etkisinin göz ardı edilemeyeceği rûmî motiflerin sistematiğinde bir esneklik ve hareket vardır. Bu durum, sanatkârın hayal gücüne bağlı olarak motifin her türlü kompozisyonda, taş, çini, metal, ahşap gibi sert ve kaba malzemeler veya deri, kâğıt, ipek gibi yumuşak malzemeler üzerinde uygulanabilmesine imkân vermektedir. Ayrıca bu motifler ister negatif ister detaylı ve renkli formlarda

olsun, kendi kural ve kaideleri içerisinde tatbik edilebilen bir yapıya sahiptir. Tasarlandığı dönemin üslubuna göre anatomik yapılarında bazı farklılıklar görülse de sistematığı değişmeyen rûmîlerin 15. yüzyılda kullanımı, Selçuklular, Beylikler ve Osmanlı klâsik döneminde kullanılan rûmî motiflerden oldukça farklıdır. Anadolu Türk tezyinî sanatında rûmî motifler 13. yüzyıl başından 16. yüzyıl sonuna kadar geçen süreçte biçimlerindeki çeşitliliğin yanı sıra yapısındaki değişiklikler ile de dikkat çekmektedir⁶.

Devrin genel tezyinat anlayışında olduğu gibi motiflerin detaylarında da ciddi bir abartı ve yoğunluk söz konusudur. Motif tekilde çok fazla detaylandırılmış (dilimli, dendanlı), çoğulda farklı biçimlerde (bütünleşik, şeritli yapışik) şekillendirilmiştir. Selçuklu tezyinatından aşına olduğumuz yalın, iri ve tombul yapıli hayvansal karakterli rûmîler, bu dönem uygulamalarında üzerine çok çeşitli çizimler, dilimler, dendanlar, münhaniler yapılmak suretiyle hayvansal görünümlelerinden uzaklaşarak neredeyse kökeni belli olmayacak dekoratif şekle dönüşmüştür⁷. Rûmî motiflerin kökeninin nebatî mi yoksa hayvanî kaynaklı mı olduğu tartışmasına girmeden motiflerin bir evrim içerisinde olduğunu, dönem tezyinatında uygulanan rûmîlerin dış çizgilerindeki abartılı dilim ve münhani dendanlarla asma (üzüm) veya çınar yaprağına benzer bir şekle büründüğü söylenebilir⁸ (G. 2b, G. 4a, G. 4b, G. 4c). Rûmîlerin bu şekle dönüşmesinde dönemin önemli bir nakkaşı olan Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı ve onun üslubunun etkisi göz ardı edilemez. Ayrıca rûmîlerdeki bu evrilme hadisesi kompozisyonda yer alan irili ufaklı, düz ve kıvrımlı nebatî motiflere uyum sağlama düşüncesinin bir sonucu da olmalıdır.

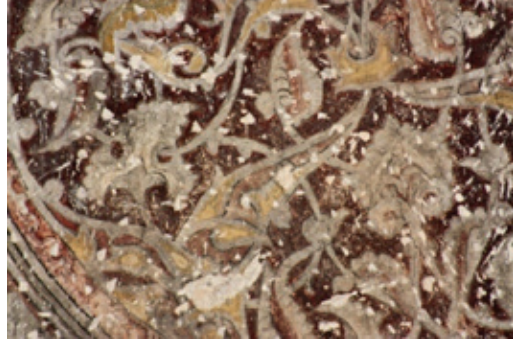
6 Semih İrteş, *Muhteşem Karahisari Kur'an-ı Kerim'i Koltuk Tezhipleri-I* (İstanbul: Nakkaş Tezyini Sanatlar Yayınları, 2021), 27.

7 Cahide Keskiner, *Türk Motifleri* (İstanbul: Turing Yayınları, 2001), 6.

8 Rumi motiflerin kökeni konusunda, bitkisel kökenli ve hayvansal kökenli olmak üzere iki farklı görüş olmakla birlikte biz hayvansal kökenli olduğu kanaatini taşımaktayız. Bu konu hakkında daha geniş bilgi için bk. İrteş, *Muhteşem Karahisari Kur'an-ı Kerim'i Koltuk Tezhipleri-I*; Baysal, "Konya'da Bulunan Anadolu Selçuklu Sanatlarında Kullanılan Rûmî Motifler"; Zekeriya Şimşir, "Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi" (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2002); Hatice Aksu, "Rumi Motifinin İlk Öncüleri", *Türkler Ansiklopedisi*, c. 4, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 182-192; Selçuk Mülayim, "Rûmî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1999), 177-181; Birol ve Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*; Azade Akar ve Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif* (İstanbul: Sanat ve Kültür Yayınları, 1978), 19.



2a: Edirne Üç Şerefeli Cami



2b: Edirne Muradiye Camii

G. 2: Hurde, Dendanlı ve Münhanili Rûmîler, Edirne Üç Şerefeli Cami (2a), Muradiye Camii (2b) (Ali Fuat Baysal, 2011)

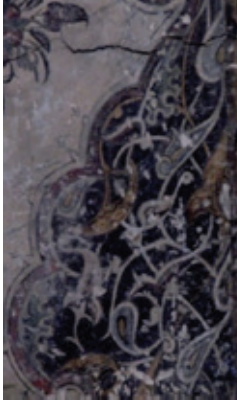
Dönem desenlerinde dikkat çeken özelliklerden biri tasarlanan rûmîlerin ana yapısının hiçbir zaman boş kalmaması ve hemen hepsine iç bünye uygulaması yapılmasıdır. Bir diğer özellik ise rûmî motiflerden oluşturulan tasarımlarda kanat ve agraf gibi yardımcı elemanların çok tercih edilmemesidir. Asli yapısı itibarıyla bir münhani olan rûmîlerin pek çoğunun iç bünyelerine tekrar münhani motiflerinin ilave edilmesiyle motif yapısı değişmiştir. Motif üzerinde yapılan bu uygulama aynı zamanda rûmîlerin kademeli olarak renklendirilmesine de imkân sağlamıştır. Kompozisyon içerisinde yer alan desenin oluşumunda az sayıda kanat ve agraf kullanılması neticesinde desendeki hat dağılımları, kanat veya agraf yerine rûmî hat üzerinden çatal şeklinde ya da rûmî bünyesinden çıkan ikinci bir hatla sağlanmıştır. Hatların ayırım yerlerinde çoğunlukla gizleme yapılmamıştır. Öte yandan bu yüzyıl içerisinde ve sonlarına doğru tezyinat tasarımcılarının kompozisyonlarındaki simetri kaideleri içinde yer alan rûmîler ile kapalı alan olarak yeni biçimler meydana getirdikleri ve tasarım çizimlerinde bu kapalı biçimlerin söz konusu kompozisyonlara yön verdiği görülmektedir⁹.

Bu çalışmada dikkat çekilmek istenen esas konu, klasik anlamda kullanılan yalın, sencîde, sarılma ve hurde gibi rûmî motiflerin anlatımından ziyade bu dönem tezyinatında kullanılan rûmî motiflerin farklı biçimlerinin ortaya çıkartılması ve analiz edilmesidir. Bununla birlikte motifin yapısal tasarımındaki bu değişimde devrin sufi anlayışının bir etkisinin olduğunu düşünmek ve konuyu bu açıdan da değerlendirmek alana katkı sağlamaktadır. Söz konusu motiflerle müteşekkil tasarımlar cami, türbe gibi dinî yapılarda bulunmaktadır ki bu yapılardaki tezyinat mekâna özgü bir anlayışla gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla bu tasarımlar *teklik, çokluk, çokluktan tekliğe ulaşmak, hakikate ulaşmak için bir rehber tabi olmak* veya *bu yolda yolcu olmak* gibi tasavvufî öğretilerin motiflerle ifade edilmiş biçimi olmalıdır. Tasarımların farklı bir bakış açısı ile ele alındığı bu çalışmada konu bütünlüğü açısından motifin bilinen

9 İrteş, *Muhteşem Karahisari Kur'an-ı Kerim'i Koltuk Tezhipleri-I*, 26.

türleri kısaca zikredilmekle birlikte döneme özgü, dilimli ve dendanlı, bütünleşik ve şeritli yapışık rûmî türleri geniş şekilde değerlendirilmiştir.

1. Sade (yalın) Rûmîler: Dönem tezyinatında fazlaca kullanılmış olan klasik rûmî formudur. Geçmişten gelen örneklerle benzerlik göstermektedir. Zaman zaman kanat ilavesi de yapılan bu tür rûmîlerin iç kısmı farklı renklerle kademeli olarak renklendirilmiştir (G. 3a, G. 3c).



3a: Edirne Muradiye Camii



3b: Edirne Muradiye Camii



3c: Edirne Muradiye Camii



3d: Edirne Muradiye Camii

G. 3: Sade ve Sencide Rûmîler, Muradiye Camii (Ali Fuat Baysal, 2011)

2. Sencîde Rûmîler: Farsça *ölçülmüş, tartılmış, değerli* anlamlarına gelen¹⁰ ve müsennâ rûmî olarak tanımlayabileceğimiz bu tip rûmîler, yine bilinen tarzda uygulanmış motiflerdir. Kalemî tasarımlarda az sayıda örneklenen sencîde rûmîlere iç bünyeler yapılmış, kademeli olarak renklendirilmiştir (G. 3b, G. 3c).

3. Sarılma Rûmîler: Rûmî motifin birbirine sarılması ile meydana gelen ve motifi zenginleştiren bir uygulamadır. Osmanlı tezyinatında erken dönem ilk örneği Cem

10 Ali Rıza Alp ve Sabahat Alp, *Büyük Osmanlı Lügati* (İstanbul: Türk-Ar Neşriyat Yurdu, 1958), 1353.

Sultan Türbesi kuzeydoğu cephesindeki vazolu şemse tasarımında görülen sarılma rûmîler, yalın rûmî biçimine sarılan münhani kıvrımlarının ana hat üzerinde dişli rûmî yapısı ile biçimlenmektedir. Rûmî motifin bu türü 16. yüzyıl tezyinat üslubunda özellikle tezhip tekniği içinde çok yoğun kullanılmasına karşın bu dönemin kalemîşi tezyinatında görülmez.

4. Hurde Rûmîler: Rûmî içinde rûmî olarak tanımlanan hurde rûmîler nispeten büyük bir rûmî motifinin içlerinin belirli kurallar içerisinde daha küçük rûmîlerle bezenmesiyle meydana gelmiştir¹¹. Dönem tezyinatında oldukça fazla yer bulan hurde rûmîler, müstakil kullanıldığı gibi aşağıda tanıtılan bütünleşik ve şeritli yapışık rûmîlerin de ortak paydası olmuştur (**G. 5a, G. 6b, G. 6c**). Birden fazla rûmî motifinin birbiri ile birlikte yapışık şekilde kullanıldığı tasarımlarda veya şeritlerin bulunduğu desenlerde hurde rûmî mutlaka yer almıştır. Bu dönemde görülen hurde rûmîler 16. yüzyılda uygulanan klasik üsluptaki hurde rûmîlere göre daha özgür bir üsluba sahiptir. Hurdelerde ana yapının dışına taşmalar ve çıkıntılar yapılmıştır (**G. 3d, G. 5d, G. 6g**). Örneklerine Muradiye Camii, Üç Şerefeli Cami ve Mevlana Türbesinde rastlanan bu tip kompozisyonlar döneme ait bir özellik olarak belirmektedir. Hurdelerde tabiatı gereği kademeli renklendirme yapılmamış, tek renk boyama tercih edilmiştir.

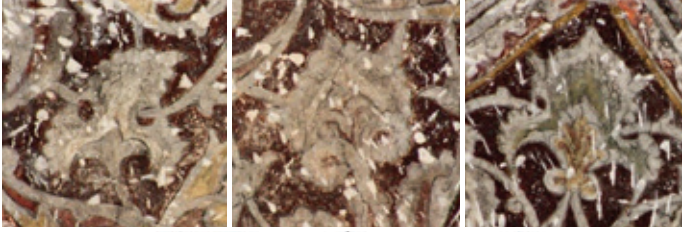
5. Dilimli ve Dendanlı Rûmîler: Kaynaklarda dendanlı veya dilimli olarak tanımlanan ve her dönemin tezyinatında karşılaşılan bu rûmîlerin 15. yüzyıl tezyinatındaki abartılardan dolayı farklı bir çehreye büründüğü görülmektedir. Mevcut örneklerde motifin genelde karın kısmı eşit aralıklarla derin şekilde dilimlenmiş, ardından bu dilimler tekrar dendan diye tabir ettiğimiz dış şeklinde biçimlendirilmiştir. Bu örnekler kendi içerisinde iki şekilde değerlendirebilir: Birincisi, Edirne Üç Şerefeli Câmî ana kubbesinin kalemîşlerinde görüldüğü gibi dilimli rûmîlerin karın veya sırt bölgelerine minik rûmî şekillerin eklenmesiyle testere dişine benzeyen örneklerdir (**G. 2a**). Bu rûmîler oldukça sert görünümlüdür. İkinci dilimli ve dendanlı örnek ise Edirne Muradiye Camii'nin kalemîşlerindeki nebati görünümlü rûmîlerdir (**G. 2b**).

Mevcut örneklerde görülen motif, asıl karakterinden farklı olarak dilimli ve dendanlı yapısı ile üzüm yaprağına benzer bir şekil almıştır. ½ simetrisinde asma yaprağına benzeyen bu rûmîler ilk bakışta nebati motif çağrışımı yapmaktadır. Özellikle tepelik ve sencide rûmîlerde uygulanan dilimler ve dendanlar nebati motif algısını artırmaktadır (**G. 4a, G. 4b, G. 4c, G. 4d**). Bu değişim 15. yüzyılda Baba Nakkaş'ın çiçek üslubunun ve nebati motiflerin önceki döneme göre daha fazla yaygınlaşmış olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca başkent Edirne'nin çiçek üretimi konusundaki gelişimi ve Timur'un Semerkant civarında, çok güzel bağ ve bahçeler düzenlemesi neticesinde çiçek kültürünün artmış olmasını da bir etken olarak kabul etmek gerekmektedir¹². Tasarımların oluşumunda dönemin nebati üslubuna uyum sağlama amacı

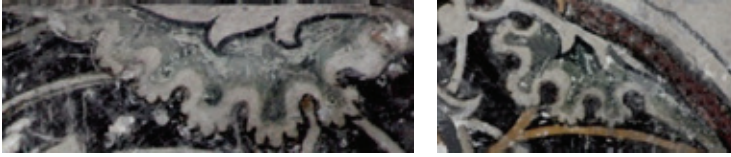
11 Cahide Keskiner, "Türk Süsleme Sanatlarımızda Rûmî", *Antika* 34 (1988), 22.

12 İsmail Aka, "Timur", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 173.

güdüldüğü görülürken sonuçta nebati çizgilerin baskın olduğu biçimlerde motifler ortaya çıkmıştır.



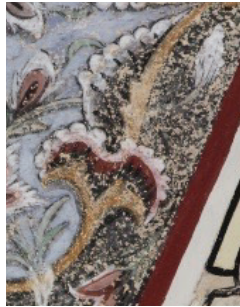
4a: Edirne Muradiye Camii



4b: Edirne Muradiye Camii



4c: Edirne Muradiye Camii



4d: Edirne Üç Şerefeli Camii

G. 4: Dilimli ve Dendanlı Rûmîler, Edirne Muradiye Camii (4a, b, c), Edirne Üç Şerefeli Camii (4d)
(Fotoğraf: Ali Fuat Baysal, Çizim: Ayşe Zehra Sayın)

6. Bütünleşik Rûmîler: Dönemin ilginç tasarımlarından biri olan bu türdeki rûmîlerin dönem tezyinatı içerisinde tek başına kullanılmalarının ötesinde birbirleri ile yapışık şekilde biçimlendirildikleri görülmektedir. Bu tasarımlarda farklı türdeki rûmî motifler, boşluk bırakmadan birbirleri ile ters-düz birleşerek yeni bir rûmî biçimi oluşturmuşlardır. Nakkaş bu tasarımı ile helezonlar üzerine tek tek rûmî uygulamasıyla yetinmemiş, büyük rûmî formu içerisinde birkaç rûmîyi bir arada toplamıştır. Böylelikle hem desen yoğunluğu hem de tasarımda farklılık ortaya konulmuştur. Tezyinat kültürümüz içerisinde çok fazla örneği bulunmayan ve ender görülen bu türdeki rûmî tasarımlar hakkında yazılı kaynaklarda da bilgi yoktur. Dolayısıyla farklı türdeki rûmîlerin bir bütün hâline getirildiği bu tipteki rûmî motifler, *bütünleşik rûmîler* olarak adlandırılabilir. Bu rûmî formu için güzel bir örnek olan ve Evliya Çelebi'nin "Bunda dahi bir ibret verici temaşa vardır ki, Mani'ye benzeyen üstad kıl kalem vurmuştur ki, temaşasına gelen dünya ressamı, kıl kadar ayıbını bulamamışlardır. Her kubbedeki nakışlar başka başkadır"¹³ dediği süsleme Üç Şerefeli Caminin avlu kuzey giriş kubbesinde yer almaktadır (**G. 5a**). Kubbenin çarkıfelek tarzında yapılan ana kompozisyonun detayları incelendiğinde büyükçe çizilen bir rûmî motifi ve bunun iç kısmına yerleştirilmiş farklı türdeki üç adet rûmî motifinin birbiri ile yapışık şekilde yer aldığı görülmektedir.

15. yüzyıl tezyinat üslubu içerisindeki ilginç uygulamalarından biri olan bu tasarımın bordür tarzında oluşturulmuş örnekleri de bulunmaktadır. Bir pervaz düzeninde birbirleri ile yapışık vaziyette devam eden bu rûmîlerin farklı örnekleri Şehzade Mustafa-Cem Sultan Türbesi mihrap cephesinde (**G. 5b**, **G. 5c**), Mevlana Türbesinin yıldız tonoz kubbesinde ve güney duvar yüzeyindeki bordürlerde (**G. 5d**, **G. 5e**, **G. 5f**) görülmektedir.

Nakkaş, hazırlamış olduğu kompozisyonlarda sembolizme yönelmiş ve bu çalışmasıyla tasavvuftaki *vahdette kesret*, *kesrette vahdet* (teklikte çokluk, çoklukta teklik) kavramını¹⁴ motiflerle görselleştirmiş olmalıdır.

13 Evliya Çelebi, *Seyahatname*, c. 5, haz. Zuhuri Danışman (İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi, 1970), 314.

14 Ali Durusoy, "Vahdet", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 42 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınlar, 2012), 430.



5a: Edirne Üç Şerefeli Cami



5b: Bursa Cem Sultan Türbesi



5c: Bursa Cem Sultan Türbesi



5d: Konya Mevlana Türbesi



5e: Konya Mevlana Türbesi



5f: Konya Mevlana Türbesi

G. 5: Bütünleşik Rûmî Örnekleri. Edirne Üç Şerefeli Cami (5a), Cem Sultan Türbesi (5b, c), Mevlana Türbesi (5d, e, f) (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal, Çizim: Ayşe Zehra Sayın)

7. Şeritler ve Şeritlere Yapışık Rûmîler: Dönemin kalemîşi tezyinat anlayışında dikkat çeken bir diğer bezeme unsuru şerit biçimleridir. Türk tezyinat kültürü içerisinde bahsedilmeyen bir süsleme unsuru olan şeritler, desen içerisine tek başına serbest kıvrımlar hâlinde yerleştirildiği gibi rûmîler veya geçmelerle birlikte yapışık vaziyette de kullanılmıştır. Şeritli yapışık rûmîler olarak tanımlanabilen ve 15. yüzyıl nakış geleneğinin yeniliklerinden biri olan¹⁵ bu şeritlere yapışık rûmî motiflerin Bursa ekolü ustalarının eseri olduğu söylenebilir¹⁶.

Mevcut tasarımlarda yer alan örneklerden yola çıkılarak desenler tasnif edildiğinde üç farklı şerit biçimi olduğu tespit edilmiştir:

Birincisi, şeritlerin desen içerisinde, kenarlarında herhangi bir motif olmaksızın kendi başına kıvrımlar hâlinde serbest dolaşan örneklerdir. Edirne Eski Cami ve Mevlana Türbesi kalemîşlerinde örnekleri görülen bu şeritler bitiş noktalarına tepelik formları veya sencîde rûmîler ilave edilmek suretiyle sonlandırılmıştır. (**G. 6a**).



G. 6a: Şerit Motifi. Edirne Eski Cami (Ali Fuat Baysal, 2011)

İkincisi, şerit biçiminin her iki kenarında yapışık şekilde rûmîlerin uygulandığı örneklerdir. Muradiye Camiinin çini mihrabında ve kemer yüzeyindeki kalemîşlerinde, şerit motifinin her iki kenarındaki rûmî hat, şeride yapışık şekilde kullanılmıştır (**G. 6b**, **G. 6c**, **G. 6d**). Olağanüstü bir durum söz konusu olmadığı müddetçe çini malzeme üzerindeki desenlerde bozulma ve değişim görülmemektedir ve desenlerin orijinalliği korunabilmektedir. Dolayısıyla çini üzerindeki tasarımlar deseni analiz etme açısından önemli numunelerdir ve çini mihrabın desenleri diğer örnekler için bir esas teşkil etmektedir. Şeritli yapışık rûmî örnekleri, Üç Şerefeli Caminin avlu kubbesinde (**G. 6e**), Mevlana Türbesinde (**G. 6f**), Bursa Şehzade Mustafa-Cem Sultan Türbesinde (**G. 6g**) ve Gülruh Sultan Türbesinde (**G. 6h**) yer alan bordür tasarımlarıdır¹⁷. Şehzade

15 Semih İrteş, “Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri”, *Filiz Çağman'a Armağan*, ed. Ayşe Erdoğan, Zeynep Atbaş ve Aysel Çöteliolu (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018), 322.

16 Ali Fuat Baysal ve Naciye Detseli, “Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri ve Nakkaş Sâft”, *Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu 26-28 Eylül 2016 Bildiri Kitabı*, ed. Muammer Cengil, Pelin Avşar Karabaş ve Ekrem Derman (Çorum: Hitit Üniversitesi Yayınları, 2016), 591.

17 Semih İrteş, “Şehzade Mustafa'nın Dergâhında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler”, *Cem Sultan ve Dönemi*, ed. Bilal Kemikli ve Olcay Kocatürk (Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2018), 123.

Mustafa-Cem Sultan Türbesindeki şerit motifinin bir tarafında hurde, diğer tarafında münhanili rûmî motifinin şeritle birlikte yapışık şekilde yol aldığı görülmektedir. Kıvrımla devam eden hattın uç kısmı bütünleşik rûmî formu ile tamamlanmıştır. Bahse konu örnekler az da olsa 1472 tarihli Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Camiinin kalemîşlerinde de yer almaktadır (G. 6i).

Üçüncüsü ise şerit biçiminin bir kenarında rûmî, diğer kenarında geçme motifinin uygulandığı örneklerdir. Bu şerit biçimin güzel bir örneği, Üç Şerefeli Câmînin ana kubbesinde bulunmaktadır (G. 6i). Kıvrımlı bir hat üzerinde üç farklı motifin birlikte kullanılabilirdiği bu sistemde rûmî motifler ve düğüm motifleri şeritlerle birleşmek suretiyle yapışık vaziyette tek bir hat gibi hareket etmektedir.



6b: Edirne Murâdiye Câmii



6c: Edirne Murâdiye Câmii

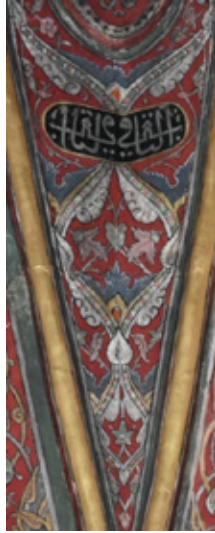


6d: Edirne Murâdiye Câmii

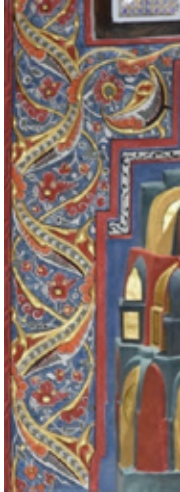




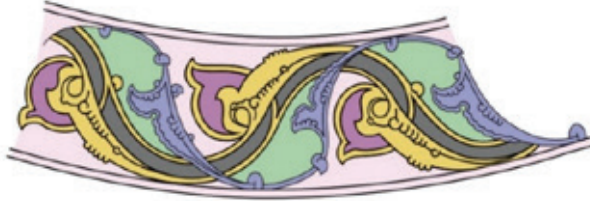
6e: Edirne Üç Şerefeli Cami



6f: Konya Mevlana Türbesi



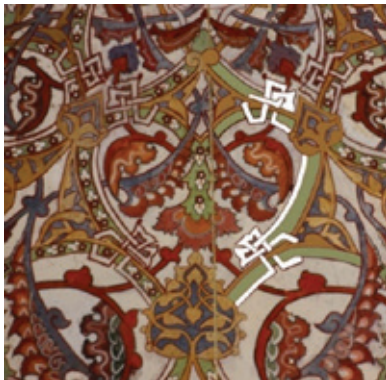
6g: Bursa Cem Sultan Türbesi



6h: Bursa Gülrüh Sultan Türbesi



6i: Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Camii



6i: Edirne Üç Şerefeli Camii

G. 6: Şeritli Rûmîler. Edirne Eski Camii (6a), Edirne Murâdiye Câmii (6b, c, d), Edirne Üç Şerefeli Câmii (6e), Mevlana Türbesi (6f), Bursa Cem Sultan (6g) ve Gülrüh Sultan Türbesi (6h), Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Camii (6i) ve Edirne Üç Şerefeli Camii (6i) (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal, Çizim: Ayşe Zehra Sayın)

Bir şerit biçiminin kıvrılarak uzanması ve sonucunda bir tepelik ile son bulması veya yine şerit biçiminin her iki kenarında kendisine tabi olmuş motiflerle birlikte ilerlemesi ve nihayetinde bir noktada sonlanmasıyla kompoze edilen tasarımlarda da mistisizmin izlerini bulmak mümkündür. Bu farklı tasarımların uygulanması, tasavvufî eğitimde insanın manevi bir yola girmesi ve Hakk’a ulaşma çabası olarak bilinen *seyrüsülük*¹⁸ kavramının vurgulanması olarak değerlendirilebilir.

Değerlendirme

Çalışmada ele alınan 15. yüzyıl Osmanlı kalemîşi tezyinatında görülen farklı motif detayları yenilikçi tasarımlar, devrinin özgün nakışları olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde çok fazla örneğine rastlanmayan 15. yüzyıl kalemîşi nakışlarındaki rûmî motifler, çeşitlilikleri ve tasarımlarıyla farklı özellikler göstermektedir. Bu farklı rûmî tasarımları dönemin bariz bir özelliği olarak değerlendirilebilir. Anadolu Selçuklu Devri’nin sona ermesinin ardından Karamanoğlu ve Osmanlı Beyliği bir müddet bu üslubu sürdürmüştür. Ancak Osmanlılar, kuruluş sürecinin akabindeki ilk yüzyılda söz konusu üslubun takipçisi olsalar da 15. yüzyıl içerisinde bu anlayış değişmeye başlamıştır. Beylikten devlet olma yolunda ilerledikleri bu süreçte mimaride olduğu gibi tezyinat bağlamında da Osmanlıların bir arayış içerisinde oldukları ve yeni girişimlerde buldukları anlaşılmaktadır¹⁹. Osmanlı’nın 15. yüzyıl tezyinatında yakın coğrafyanın ve kültürlerin etkisiyle bir değişim süreci yaşandığı görülmektedir. Bu değişimdeki en büyük etken Timur’dur²⁰. Timuruların coğrafi ve kültürel yakınlığının yanı sıra Timur’un ordusuyla Anadolu’ya girişi daha sonra Semerkant’a dönüş sürecinde Anadolu’daki bazı sanatkârların Semerkant’taki nakışhanelere götürülmesi, bu sanatkârların bir süre sonra tekrar Anadolu’ya dönmesi, Semerkant üslubunun Anadolu’ya taşınarak sanat çevrelerinde yayılması Osmanlı tezyinat anlayışındaki değişim açısından dönüm noktası olarak kabul edebilecek önemli olaylardır²¹. Bununla birlikte bu dönemde yakın coğrafyalardan pek çok sanatçıyı cezbeden Anadolu toprakları, tabiatıyla Timur ve Akkoyunlu idaresindeki Şiraz, Herat, Tebriz ve benzeri şehirlerden Bursa, Edirne ve İstanbul’a göç eden hattat, müzehhip, musavvir, mücellit gibi pek çok sanatkârın

18 Ali Çoban, “Dâvûd-ı Kayserî’de Sülûk ve Sülûkün Makamları”, *II. Uluslararası Sadreddin Konevî Sempozyumu Bildirileri*, ed. Hasan Yaşar (Konya: Meram Belediyesi Konevî Araştırma Merkezi Yayınları, 2014), 127; Süleyman Uludağ, “Sülûk”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 38 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010), 127.

19 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi’nde Süsleme Erken Devir (1300- 1453)* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 66-68.

20 Patricia Blessing, “Seljuk Past and Timurid Present: Tile Decoration of the Yeşil Külliye in Bursa”, *Gesta, International Center of Medieval Art* 2/56 (2017), 250.

21 Ali Fuat Baysal, *Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalemîşi Örnekleri ve Analizleri* (Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2013), 177.

üslubundan etkilenmiştir²². Bursa-Tebriz hattındaki ticari ilişkilerin²³ hareketliliği gibi etkenler de devrin tezyinat anlayışının değişimine katkı sağlamıştır.

Değişimden kasıt, geleneği tamamen terk ederek kütleli yeni motiflerin ortaya konulması değildir. Aksine kastedilen gelenekten gelen motiflerin yapısı ve bu motiflerin desen içerisinde uygulama biçimlerinde gerçekleşen bir yeniliktir. Bu yeniliğe en güzel örnek rûmî motiflerde görülmektedir. Tezyinat kültürünün bir parçası olan rûmî motiflerin 15. yüzyıl tezyinatında alışılmışın dışında farklı bir biçime dönüşmesinde Bursa ekolünün etkisi yadsınamaz. Tasarım ustası olan nam-ı diğer Nakkaş Ali'nin önder olduğu Bursa ekolünün müfredatını Semerkant ve Tebriz tezyinat ekolleri teşkil etmiştir²⁴. Timur'un tesis ettiği Semerkant üslubu, Anadolu coğrafyasında Nakkaş Ali'nin katkılarıyla harmanlanarak sentezlenmiş ve Bursa üslubu olarak 15. yüzyıl Osmanlı kalemîşi tezyinatında yer bulmuştur. Bu ekolün etkileri İstanbul'un fethinden sonra hatta 16. yüzyılın ilk çeyreğine uzanan bir zaman dilimine kadar devam etmiştir²⁵. Evliya Çelebi, Üç Şerefeli Caminin kubbelerini süsleyen ve A. Süheyl Ünver'in deyişiyle "devrinin çok değişik süsleri"²⁶ olan bu nakışların İranlı sanatkarlar tarafından yapıldığına dair bilgiler vermektedir. Ancak İranlı sanatkarlardan kastedilen, Yeşil Camide isimleri bulunan Ali b. İlyas Ali, Tebrizli ustalar ve öğrencileri olmalıdır. Çünkü üslup birliği olan Muradiye'nin hemen ardından, Üç Şerefeli Cami için İran'dan özel ekip getirilmesi o devir için biraz zor görünmektedir. Bununla birlikte üslup açısından birbirinin benzeri olan Muradiye ve Üç Şerefeli Caminin tezyinatlarında Bursa'da doğmuş, Edirne'de yaşamış ve Edirne'de vefat etmiş Ali b. İlyas Ali'nin öğrencisi olduğu düşünülen Bursalı Safî²⁷ ismi de göz ardı edilmemelidir.

Anadolu coğrafyasında Bursa Yeşil Külliyesi (1414-1419) ile başlayan değişimin²⁸ farklı örnekleri, Edirne Eski Cami (1414), Edirne Muradiye Camii (1436) ve Üç Şerefeli Cami (1447) kalemîşlerinde ve Edirne Muradiye'nin çini mihrabında açık bir

22 Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", 739; Zeren Tanındı, "Yeşil Cami'de Sıva Üzerindeki Nakışlar", *Bursa Yeşil Camii*, ed. İrfan Demirdüzen (İstanbul: Printcenter Yayınevi, 2019), 122; Zeren Tanındı, "Sultan II. Bayezid'in Kitap Hazinesinin Sanatlı Kitapları", *Sultan II. Bayezid Dönemi ve Bursa* (Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2017), 41; Matrakçı Nasuh, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Seferi'nde Tebriz'e varınca gerçekleşen durumu şöyle anlatmaktadır: "*şâh-ı güm-râhûn Tebriz'de olan hîzânesin ve cemî'-i mâ-melekin hîzâne-i âmir'e için zabt eylediler ve san'atlarında üstâd olan pehlevânlarından niçe yüz kimseyi ehl ü iyâlleriyile ve mâl ü menâlleriyile dârü's-saltana İstanbul'a sürdiler*". Bk. Matrakçı Nasuh, *Rüstem Paşa Tarihi Olarak Bilinen Târih-i Âl-i Osmân (Osmanlı Tarihi 699-968/1299-1561)*, c.1, haz. Göker İnan (İstanbul: Yazma Eserler Kurumu Yayınları, 2019), 314.

23 Faruk Sümer, "XIV. Yüzyılda Türkiye", *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı 14. Yüzyıl*, haz. Oktay Aslanapa (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1977), 14.

24 Belessing, "Seljuk Past and Timurid Present: Tile Decoration of the Yeşil Külliye in Bursa", 246.

25 Necipoğlu, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles", 137.

26 Evliya Çelebi, *Seyahatname*, c. 5, 314; Ahmet Süheyl Ünver, "Edirne'de Üç Şerefeli Câmî Avlusu Kubbeleri İçindeki Devrinin Süsleri Hakkında", *Arkitekt* 7/10 (1949), 166.

27 Baysal ve Detseli, "Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri ve Nakkaş Sâfî", 594.

28 İrteş, "Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri", 322.

şekilde görülmektedir. Ayrıca Bursa Muradiye Külliyesindeki Şehzade Mustafa-Cem Sultan (1479), Şehzade Mahmud (1507), Gülruh Sultan (1527) ve Mevlana Türbesi (1495) gibi türbelerin kalemişlerinde²⁹ de söz konusu örnekler mevcuttur. Bursa ve Edirne dışındaki cami örneği ise 1472 tarihli Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Camiidir. Dikkat çeken husus bu tasarımların yoğun şekilde Edirne’de bulunmasıdır. Geçmişte A. Süheyl Ünver’in gözetiminde yapılan çalışmalarda Üç Şerefeli Caminin avlu kubbe kalemişlerinin, Bursa ve İstanbul örnekleri ile karşılaştırılması sonucunda Edirne’de bulunanlarda yöreye ait örneklerin olduğu tespit edilmiştir³⁰. Dolayısıyla bu tasarımlarda Edirne’nin yeri özeldir.

15. yüzyıl içerisinde inşa edilen ve günümüze ulaşan yapıların tezyinatında yer alan motiflerin yapısal özelliklerine dikkat edildiğinde rûmîlerin Selçuklu dönemi kullanımlarından çok daha farklı şekilde tasarlandığı görülmektedir. Bu farklılık motifin bünyesinde olduğu gibi, kompozisyondaki ana iskeleti oluşturan sistemde de yer almaktadır. Klasik Osmanlı tezyinat sanatında rûmîler yalın, sencide, sarılma, hurde, dilimli veya dendanlı gibi biçimlerde kullanılırken, bu dönemin rûmîlerinin bünyelerinde abartı derecesinde detaylandırılmış görüntüler dikkat çekmektedir. Tezyinatın uygulandığı herhangi bir yüzeyde deseni oluşturan rûmîlerin iç ve dış bünyelerinin hiçbir zaman boş bırakılmadığı fark edilmektedir. Üç Şerefeli Cami kalemişlerinde görüldüğü gibi rûmî motiflerin detaylarındaki münhani biçimlerinin ön planda yer alışı, hurde rûmîlerin şeritler üzerinde yapışık biçimlerindeki yoğun çeşitliliği, rûmîlerin dış çerçevesindeki dilimli biçimlerin bazen dişli yaprağı andıran örnekleri abartılı detayların bir kısmıdır. Bu durum renklendirme için de geçerlidir. Kalemişlerindeki rûmîlerde kademeli bir renklendirmenin varlığı dikkat çekmektedir. Bünyeleri detay ve renkle zenginleştirilmiş rûmîler üzerindeki yoğunluğun ötesinde en önemli farklılık kompozisyonlarda ortaya çıkmaktadır. Gerek 15. yüzyıl öncesi Selçuklu gerekse 16. yüzyıl klasik Osmanlı tasarımlarında görülmeyen uygulamalar 15. yüzyılda yapılmıştır. Bu değişime ait örneklerde genel manada üç farklı tasarımın geliştirildiği ve dönem tezyinatında da bu tasarımların kullanıldığı görülmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen eserlerde karşılaşılan uygulamalardan biri, rûmî motiflerin bünyesindeki değişimdir. Aşırı şekilde detaylandırılan rûmîler önceki dönemlerin örneklerinden aşına olunan rûmîlere çok fazla benzememektedir. Mesela, Edirne Muradiye Camiinin kalemişlerinde net şekilde görülen bu motifler, sistemde rûmî olarak kurgulanmış olsa da izleyenler için ilk bakışta nebati bir motif andıran bir görüntü sunmaktadır. 15. yüzyıl, Selçuklulardan tevarüs eden münhani, hendesi ve rûmî gibi meşhur motiflerin dışında nebati motiflerin daha yoğun kullanılmaya

29 Bozkurt Ersoy, “Bursa Muradiye Türbeleri”, *Kültür ve Sanat* 7 (1990), 33.

30 Neriman Köylüoğlu, “A. Süheyl Ünver’in “Edirne Medeniyeti”nde Süsleme Örnekleri”, *Yöre* 23 (Şubat 2002), 33; Irteş, “Edirne Muradiye Camii Kalemişleri”, 321; Zeren Tanındı, “Kitap ve Tezhibi”, Osmanlı Uygurluğu, ed. Halil İnalçık ve Günsel Renda (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003), 876.

başlandığı bir dönemdir³¹. Özellikle bu dönemde Baba Nakkaş üslubu olarak bilinen ve desen içerisinde irili ufaklı çiçek ve yapraklardan oluşan tasarımların yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir³². Kıvrımlı yapraklar ve yumuşak hareketlerle çizilen nebati motiflerden müteşekkil, kendine özgü bu anlayışın etkileri yaklaşık bir asır kadar devam ederek 16. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürmüştür. Osmanlı tezyinatı 16. yüzyılda kendi klasiğini oluşturmasıyla birlikte³³ önceki dönemin aksine desenlerde ve motiflerde sadeliğe önem veren bir karaktere dönüşmüştür.

Dönemin bir diğer farklı uygulaması ise rûmîlerin birbirleri ile yekvücut olma durumudur. Bütünleşik rûmîler olarak tanımladığımız bu oluşumda yalın, hurde ve dendanlı rûmîler birbirleri ile bir bütün hâline getirilmiş ve dönemin özgün motifleri olarak kalemîşi nakışlarında yerini almıştır. İlginç biçimde düzenlenen ve bugün için Üç Şerefeli Caminin avlu kubbesinde görülen bu rûmî örneği mistik açıdan değerlendirildiğinde nakkaşın sufi bir düşünce ile eserini ortaya koyduğu söylenebilir. Çünkü nakkaşın tasarım yaparken hazırlamış olduğu kompozisyonun mimari yapının fonksiyonu ile uyumlu olmasına dikkat etmesi ve sivil veya dinî yapılara uygun, farklı tasarımlar üretmesi mesleğinin gereğidir. Mimari tezyinat kültüründe hat sanatı uygulamalarında öncelikle yapının kullanım amacına yönelik metinler seçildiği gibi dergâh, cami ve türbe gibi dinî yapılarda yer alan nakışlarda da benzer uygulamaların olması kaçınılmazdır. Bahsedilen birden fazla rûmî motifinin bir tek rûmî formu altında bütünleşmesi devrin en fantastik tasarımları olarak görülse de dönemin sosyal dokusuyla da bağlantılı olan vahdet-kesret/teklik-çokluk ilişkisi ima edilmiş olmalıdır. Âlemdeki çokluğun bir olan Hakk’dan sudûru ve teklik-çokluk ilişkisini *vahdet-i vücûd* anlayışı çerçevesinde varlık mertebeleri fikri ile aşmaya çalışan sufi düşüncenin bu bağlamda en önemli ismi Muhyiddin İbnü’l-Arabî’dir (öl. 638 [1240])³⁴. İbnü’l-Arabî’nin bu düşüncesi o dönemde de (ilmiye ve sanat erbâbı arasında) kabul görmüş bir düşüncedir. İbnü’l-Arabî’nin vahdet-i vücûd görüşlerini benimseyen önemli şahsiyetlerden biri de devrin bilginlerinden Molla Fenârî’dir (öl. 1431). Osmanlı’nın ilk resmî müftüsü olarak tanınan Molla Fenârî, yazdığı *Misbâhu’l-Üns* şerhiyle vahdet-i vücûdu felsefî bir dille ifade etmiş, medrese-tekke bütünlüğünü âdeta kendinde temsil etmiştir³⁵. Molla Fenârî Çelebi Sultan Mehmed ve II. Murad devrinde Bursa kadılığı

31 Serpil Bağcı, “Erken Osmanlı Kalemîşleri Üzerine Bazı Gözlemler”, *In Memoriam İ. Metin Akyurt Bahattin Devam Anı Kitabı Eski Yakındoğu Kültürü Üzerine İncelemeler*, ed. Neziha Başgelen (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995), 34.

32 İrteş, “Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri”, 321; Tanındı, “Kitap ve Tezhibi”, 876.

33 Çiğdem Önkol Ertunç ve İclal Beştav, “Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi’nde Bulunan 5784 Envanter Numarası ile Kayıtlı Mushaf’ın Tezyini Açısından Değerlendirilmesi”, *İğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 21 (2020), 147.

34 Mahmut Kaya, “İbnü’l-Arabî, Muhyiddin”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 20 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999), 520.

35 Tahsin Görgün, “Molla Fenârî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 247-248.

yapmış³⁶, Osmanlı Devleti'nin ilk müftüsü olmasının ötesinde Osmanlı düşünce ve ilim hayatına yön vermiş önemli bir karakterdir³⁷. Dolayısıyla Molla Fenârî'nin de etkisiyle İbn-i Arabî'nin ve vahdet-i vücûd felsefesinin konuşulduğu bir dönemde söz konusu mistik düşünceye ait bazı öğretilerin motifler üzerinden sembolize edilmiş olması mümkündür. Nitekim sanatçının toplumun aynası mesabesinde olması sebebiyle toplumda gelişen olayları sanatıyla ifade etmesi onun tabiatının bir gereğidir.

Devrin tezyinat üslubunun dikkat çeken bir başka özelliği ise, rûmîlerin bir şerit etrafında ve şeride yapışik vaziyette tasarlanma anlayışıdır. Esasında şerit motifi bu devrin en çok tercih edilen motiflerinden biridir. Desen içerisinde kıvrımlar hâlinde dolanan ve uçlarında tepelik türünde motifler bulunan şerit biçimleri olduğu gibi şeritin her iki kenarına yapışik şekilde devam eden rûmî ve geçme motifli desenler de tasarlanmıştır. Bu ilginç yaklaşım da devrin nakkaşının bir tasavvuru olarak düşünülebilir. Ancak bunu yine mistik düşüncenin bir tezahürü olarak değerlendirmek de mümkündür. Zira Edirne başta Mevlevîlik olmak üzere Nakşibendiyye, Gülşeniyye ve diğer birçok tarikata ev sahipliği yapmış bir şehirdir. Dolayısıyla şehirdeki tasavvufî hayatın dinî yapılara nakşedilmesi uzak bir ihtimal değildir. Bu sembolü iki şekilde yorumlamak mümkündür: Birincisi bu desenlerin bir “yol” içermesi, sûflilerin mânevî eğitim anlamında kullandıkları “seyr u sülûk” terimini akla getirmektedir. Aralarında nûanstan bahsedilse de genel anlamda her iki kelime sözlükte “bir yola girmek, yolda yürümek” gibi anlamlara gelmektedir. İstilahta ise “davranış ve hâl olarak Rabbe yakınlık mertebelerine yükselmek” veya “âlem-i esfelden âlem-i âlâya urûc edip, mânâda kat-ı avâlim ve menâzildir” gibi anlamlara sahiptir³⁸. Netice olarak bunlar yol ve yolculuğu ifade eden kavramlardır. Kompozisyonlarda görülen ve bir sistematik içerisinde devam eden kıvrımlı bir şerit ve buna yapışik şekilde birlikte rûmî veya geçme motifleri bir yol boyunca beraber ilerlemenin sembolize edilmesidir. Şerit ve buna yapışik şekildeki rûmî motiflerin söz konusu yol metaforuna ikinci bir yorum olarak şeyh-mürîd ilişkisine işaret ettiği söylenebilir. Bu yorum, mürşide eklenmiş olan mürîdin, mürşidi ile birlikte yol alması şeklinde değerlendirilebilir. Zira sufi düşüncede yola mürşidsiz çıkılmaz³⁹. Kemâl yolculuğu üç mertebede değerlendirilmektedir: Birincisinde şeyhte, ikincisinde Hz. Peygamberde, üçüncüsünde ise Allah'ta fânî olmak⁴⁰. Teklikte çokluk, çoklukta teklik düşüncesi veya yol ve yolcu kavramları tasavvufun konusu olmakla birlikte bütünlük rûmîlerde ve yapışik rûmîlerde görülen

36 İbrahim Hakkı Aydın, “Molla Fenârî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 245-247.

37 Görgün, “Molla Fenârî”, 247-248.

38 Ali Çoban, *Mevlevî Sülûkü: Cezire-i Mesnevi ve Şerhlerine Göre* (Konya: Palet Yayınları, 2021), 151.

39 Sülûkta şeyh ve gerekliliği konusunda bk. Çoban, *Mevlevî Sülûkü: Cezire-i Mesnevi ve Şerhlerine Göre*, 219-223.

40 Halil İbrahim Yazar, “Râbita ve İlgili Bazı Tasavvufî Kavramların Sûfi Gelenek Açısından Tahlili”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 11(1) (2022), 525; Hayati Bice, “Divân-ı Hikmet'te Fenâ ve Bekâ Kavramları”, *I. Uluslararası Hoca Ahmed Yesevi Sempozyumu 28-30 Nisan 2016*. (Ankara: Hoca Ahmet Yesevi Yayınları, 2017), 522-524.

örneklerde bu kavramların derin etkilerinden söz edilebilir. Çünkü geçmişte tasavvufun bizzat yaşandığı ve yaşatıldığı mekânlar tekkelerdir. Tekkeler sadece bu yaşantıya imkân veren mekânlar olmasının ötesinde müdavimlerinin de sanatla meşgul oldukları ve bu yolla terbiye edildikleri bir nevi sanat kurumlarıdır. Mevlevihaneler de geçmişte bir nakışhane görevi görmüş ve pek çok sanatkâr yetiştirmiştir. Mevlevilik, özellikle bu dönemde sanat alanındaki faaliyetleri ve hayat tarzıyla şehir kültürünü icra ettiği için II. Murad tarafından desteklenmiştir. Halkın eğitilmesine katkı sağlaması amacıyla başkent Edirne’de bugün Muradiye Camii olarak bilinen mekânda Mevlevihane kurulmuş, Konya’dan davet edilen Mevlevi dervişleri olan Cemalettin ve Celalettin Çelebi kardeşler bu külliye yerleştirilmiştir⁴¹.

Bu bilgiler ışığında başkent Edirne’nin önemli bir tezyinat merkezi olduğu ve bu dönemde önemli tasarımlar ortaya koyduğu muhakkaktır. Dönemin sosyal ve dinî hayatının nakkaşlar üzerinde derin bir etkiye sahip olduğu, desen tasarımlarından anlaşılmaktadır. Bursa ekolünün etkisi, Edirne’de açık şekilde görülürken Konya’ya kadar uzanmış olması da Mevlevihane ve sanat bağlamında değerlendirilmelidir.

Sonuç

Osmanlı Beyliği devlet olma sürecinde Selçuklu Devleti’nin mirasını sürdürmekle birlikte, Fetret Devri ile yaşamış olduğu bazı siyasi ve sosyal olaylar tezyinat üslûbunun değişimine katkı sağlamıştır. Bu dönemde tezyinî tasarımlarda ve motiflerin anatomilerinde bazı yeni uygulamaların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu değişim sürecinde tezahür eden en önemli örnekler, Bursa, Edirne, Konya, Afyon gibi bazı şehirlerde yer alan ve günümüze sağlam şekilde ulaşabilen az sayıdaki mimari eserlerde bulunmaktadır. Söz konusu mimari yapılarda yer alan desenler, motif zaviyesinden değerlendirdiğinde en dikkat çeken motifin rûmî motifler olduğu söylenebilir. Rûmî motiflerdeki değişim, motifin ana yapısı aynı olmakla birlikte, motifin bünyesinde ve kompozisyondaki ana iskeleti oluşturan sistemde bulunmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen eserlerde üç farklı tasarımın geliştirildiği ve dönem tezyinatında da bu tasarımların kullanıldığı görülmektedir:

İlk olarak dönem eserlerinde yer alan rûmî motiflerin bünyelerinde abartı derecesinde detaylandırılmış görüntüler dikkat çekmektedir. Rûmîler önceki dönemlerden aşına olunan rûmîlere çok benzememektedir. Hatta ilk bakışta muhatabına nebati bir motifi andıran görüntüler sunmaktadır.

Tespit edilen ikinci farklı uygulama ise bu çalışmada bütünleşik rûmîler olarak tanımlanan, rûmîlerin birbirleriyle bir bütün hâline getirilmesiyle kurgulanan yekvücut olma durumudur. Birden fazla rûmî motifin bir tek rûmî formu altında bütünleşmesi, devrin özgün tezyinî tasarımıdır.

41 Baysal, *Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalemîşi Örnekleri ve Analizleri*, 173; Çoban, *Mevlevî Sülûkü: Cezire-i Mesnevi ve Şerhlerine Göre*, 41.

Devrin tezyinat üslubunun dikkat çeken üçüncü özelliği ise, rûmîlerin bir şerit etrafında ve şeride yapışık vaziyette tasarlanması anlayışıdır. Desen içerisinde kıvrımlar hâlinde dolan ve uçlarında tepelik türünde motifler bulunan şerit biçimleri ve şeridin her iki kenarında yapışık şekilde devam eden rûmî ve geçme motifli desenler devrin nakkaşının bir tasavvuru olarak düşünülebilir.

Söz konusu tasarımları ve tasarımlarda yer alan rûmî motiflerdeki değişimi farklı bir açıdan değerlendirmek mümkündür. Her ne kadar tasarımlar bir geleneğin devamı olarak görülse de bunların bir felsefesinin olduğu, bir düşünce çerçevesinde oluşturulduğu muhakkaktır. Dolayısıyla tezyinattaki bu değişimin arka planında dönemin sosyal dokusuyla bağlantılı olarak vahdet-kesret / teklik-çokluk ilişkisinin de ima edildiği söylenebilir. Çünkü bu dönemde İbnü'l-Arabî'nin vahdet-i vücûd anlayışı çok yaygındır. Osmanlı düşünce ve ilim hayatına yön veren ve devrin önemli ilim adamlarından Molla Fenârî de bu anlayışın önemli temsilcilerinden birisidir. Aynı şekilde tıpkı bütünleşik rûmîlerde olduğu gibi bu şeritli tasarımlarda da mistik düşüncenin etkilerinden söz etmek mümkündür. Tasarımlarda yer alan bu desenlerin bir “yol” şeklinde ilerlemesi, mürşide bağlılık gösteren müridin, mürşidi ile birlikte yol alması şeklinde de yorumlanabilir. Böylece rûmî tezyinatın şeyh-mürid ilişkisi ve sufilerin manevi eğitim anlamında kullandıkları seyrüsülûk kavramını da işaret ettiği düşünülebilir.

Sonuç itibarıyla 15. yüzyıl kalemişlerinde bulunan rûmî motiflerdeki farklı tasarım gelişimleri bölgeler arası sanatkâr hareketliliğini ve Semerkant ekolünü işaret etmekle birlikte özellikle Anadolu coğrafyasında eser üreten sanatkârların engin desen ve motif bilgisine sahip olduklarını göstermektedir. Ayrıca hat, tezhip, minyatür, kalemişi gibi geleneksel sanatların icrasında ve ihyasında Mevlevihânelerin ve Mevlevi sanatkârların katkıları dikkat çekmektedir. Öte yandan söz konusu farklılığın oluşmasında, Molla Fenârî'nin de etkisiyle vahdet-i vücûd felsefesinin yoğunlukla konuşulduğu ve tartışıldığı bu dönemde söz konusu mistik düşünceye ait bazı öğretilerin sanatçılar vasıtasıyla motifler üzerinden sembolize edilmiş olması ihtimal dâhilindedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Aka, İsmail. “Timur”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 173-177.
- Akar, Azade ve Cahide Keskiner. *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1978.
- Aksu, Hatice. “Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları”. *Osmanlı Ansiklopedisi*. 11. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, 131-145.
- Aksu, Hatice. “Rumi Motifin İlk Öncüleri”, *Türkler Ansiklopedisi*. 4. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 182-192.
- Alp, Ali Rıza ve Sabahat Alp. *Büyük Osmanlı Lügatı*. İstanbul: Türk-Ar Neşriyat Yurdu, 1958.
- Aydın, İbrahim Hakkı. “Molla Fenârî”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, 245-247.
- Bağcı, Serpil. “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar”. *Osmanlı Uygarlığı II*. Ed. Halil İnalçık ve Günsel Renda. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003, 736-759.
- Bağcı, Serpil. “Erken Osmanlı Kalemîşleri Üzerine Bazı Gözlemler”. *In Memoriam İ. Metin Akyurt Bahattin Devam Anı Kitabı Eski Yakındoğu Kültürü Üzerine İncelemeler*. Ed. Neziha Başgelen. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995, 33-40.
- Baysal, Ali Fuat. “Konya’da Bulunan Anadolu Selçuklu Sanatlarında Kullanılan Rûmî Motifler.” Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 1998.
- Baysal, Ali Fuat. “Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalemîşi Örnekleri ve Analizleri.” Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2013.
- Baysal, Ali Fuat ve Naciye Detseli. “Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri ve Nakkaş Sâfi”. *Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu 26-28 Eylül 2016 Bildiri Kitabı*. Ed. Muammer Cengil, Pelin Avşar Karabaş ve Ekrem Derman. Çorum: Hitit Üniversitesi Yayınları, 2016, 591-604. Erişim 22 Nisan 2021. http://cdn.hitit.edu.tr/ugs2016/files/97177_1612231432807.pdf
- Bice, Hayati. “Dîvân-ı Hikmet’te Fenâ ve Bekâ Kavramları”. *I. Uluslararası Hoca Ahmed Yesevi Sempozyumu Bildirileri, 28-30 Nisan 2016 Ankara*. Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi Yayınları, 2017, 513-537.
- Biröl, İnci ve Çiçek Derman. *Türk Tezyinî Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve San’at Vakfı Yayınevi, 1991.
- Blessing, Patricia. “Seljuk Past and Timurid Present: Tile Decoration of the Yeşil Külliye in Bursa”. *Gesta, International Center of Medieval Art* 2/56 (2017): 225-250.
- Çoban, Ali. “Dâvûd-ı Kayserî’de Sülûk ve Sülûkün Makamları”. *II. Uluslararası Sadreddin Konevi Sempozyumu Bildirileri*. Ed. Hasan Yaşar. Konya: Meram Belediyesi Konevi Araştırma Merkezi Yayınları, 2014, 54-60.
- Çoban, Ali. *Mevlevî Sülûkü: Cezire-i Mesnevi ve Şerhlerine Göre*. Konya: Palet Yayınları, 2021.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Mimarisi’nde Süsleme Erken Devir (1300- 1453)*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Doğanay, Aziz. “Tezyinat”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 79-83.
- Durusoy, Ali. “Vahdet”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 430-431.

- Ersoy, Bozkurt. "Bursa Muradiye Türbeleri". *Kültür ve Sanat* 7 (1990): 27-34.
- Ertunç, Çiğdem Önkol ve İclal Beştav. "Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde Bulunan 5784 Envanter Numarası ile Kayıtlı Mushaf'ın Tezyini Açısından Değerlendirilmesi". *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 21 (2020): 143-160.
- Evliya Çelebi. *Seyahatname*. Haz. Zuhuri Danışman. 5. cilt. İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi, 1970.
- Görgün, Tahsin. "Molla Fenârî". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, 247-248.
- İrteş, Semih. "Edirne Muradiye Camii Kalemışleri". *Filiz Çağman'a Armağan*. Ed. Ayşe Erdoğan, Zeynep Atbaş ve Aysel Çötelioğlu. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018, 315-324.
- İrteş, Semih. "Şehzade Mustafa'nın Dergâhında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler". *Cem Sultan ve Dönemi*. Ed. Bilal Kemikli ve Olcay Kocatürk. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2018, 123-136.
- İrteş, Semih. *Muhteşem Karahisari Kur'an-ı Kerim'i Koltuk Tezhipleri-I*. İstanbul: Nakkaş Tezyini Sanatlar Yayınları, 2021.
- Kaya, Mahmut. "İbnü'l-Arabî, Muhyiddin". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 20. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999, 520-522.
- Keskiner, Cahide. *Türk Motifleri*. İstanbul: Turing Yayınları, 2001.
- Keskiner, Cahide. "Türk Süsleme Sanatlarımızda Rûmî". *Antika* 34 (1988): 18-25.
- Köylüoğlu, Neriman. "A. Süheyl Ünver'in "Edirne Medeniyeti"nde Süsleme Örnekleri". *Yöre* 23 (Şubat 2002): 30-33.
- Matrakçı Nasuh, *Rüstem Paşa Tarihi Olarak Bilinen Târîh-i Âl-i Osmân (Osmanlı Tarihi 699-968/1299-1561)*. Haz. Göker İnan. İstanbul: Yazma Eserler Kurumu Yayınları, 2019.
- Mülayim, Selçuk. "Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında". *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 4- 7 Eylül 1989*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1997, 177-181.
- Necipoğlu, Gülru. "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles". *Muqarnas* 7 (1990): 136-170. <http://www.jstor.org/stable/1523126>.
- Sümer, Faruk. "XIV. Yüzyılda Türkiye". *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı 14. Yüzyıl*. Haz. Oktay Aslanapa. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1977, 5-16.
- Şimşir, Zekeriya. "Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi." Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2002.
- Tanırdı, Zeren. "Kitap ve Tezhibi". *Osmanlı Uygarlığı*. 2. cilt. Ed. Halil İnalçık ve Günsel Renda. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003, 864-891.
- Tanırdı, Zeren. "Sultan II. Bayezid'in Kitap Hazinesinin Sanatlı Kitapları". *Sultan II. Bayezid Dönemi ve Bursa*. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2017, 41-59.
- Tanırdı, Zeren. "Yeşil Cami'de Sıva Üzerindeki Nakışlar". *Bursa Yeşil Camii*. Ed. İrfan Demirdüzen. İstanbul: Printcenter Yayınevi, 2019, 108-122.
- Uludağ, Süleyman. "Süluk". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, 127-128.
- Ünver, Ahmet Süheyl. "Edirne'de Üç Şerefeli Câmî Avlusu Kubbeleri İçindeki Devrinin Süsleri Hakkında". *Arkitekt* 7/10 (1949): 166-168.
- Yarar, Halil İbrahim. "Râbıta ve İlgili Bazı Tasavvufî Kavramların Sûfî Gelenek Açısından Tahlili". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 1/11 (2022): 509-529.

From Imperialism to Nationalism: Ottoman-Swedish Musical Relations

Emperyalizmden Nasyonalizme: Osmanlı-İsveç Müzik İlişkileri

Evren Kutlay^{*} 

Abstract

Ottoman-Swedish music-historical relations date back to the early 18th century when King of Sweden Karl XII took refuge in the Ottoman Empire with his army. During the Ottoman Empire's 18th and 19th-century modernization processes, these connections continued. Swedish instrument makers started supplying Ottoman military bands once the Muzıka-yı Hümâyün (The Imperial Music and Performing Arts Institution) was founded. According to three archival files identified in the Directory of State Archives in Istanbul, military band instruments were bought for Sultan Abdulhamid II in 1890 and 1907. Moreover, the first Ottoman governmental march in Western style, *Mahmudie*, was of Swedish interest, and the Swedish march *Tre Trallande Jántor* (Three Carolling Girls) was of Ottoman.

Studies on Ottoman-Swedish relations mostly focus on economic, political, or diplomatic issues. Music-historical studies on this subject are under-represented, and limited in number and content. Thus, the Swedish musical contribution to the Ottoman military and the musical connections between these two countries are still understudied subjects in the global academic world. This paper is in the fields of cultural history and cultural diplomacy. It examines the historical background of Ottoman-Swedish musical relations through the historical method, by adopting data collection and descriptive data analysis techniques to interpret the findings in line with the era's historical, social, and political developments, as well as with the ideologies of modernization and nationalism.

Keywords

Ottoman marches, Swedish marches, Swedish instruments, modernization, nationalism

Öz

Osmanlı-İsveç müzik ilişkileri, İsveç Kralı XII. Karl'ın ordusuyla Osmanlı Devleti'ne sığındığı 18. yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. Bu ilişkiler, 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı modernleşme süreci boyunca devam etmiştir. Muzıka-yı Hümâyün'un kurulmasından sonra İsveçli çalgı üreticileri Osmanlı askerî bandolarının tedarikçisi olmuşlardır. T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde tespit edilen üç arşiv dosyasına göre, 1890 ve 1907 yıllarında Sultan II. Abdülhamid, İsveç'ten askerî bando çalgıları satın almıştır. Ayrıca Batılı tarzda ilk Osmanlı devlet marşı olan *Mahmudiye*, İsveç askerî bandolarının, İsveç marşı *Tre Trallande Jántor* (Üç Şarkı Söyleyen Kız) ise Osmanlı askerî bandosunun ilgi alanına girmiştir.

Osmanlı-İsveç ilişkileri üzerine bugüne kadar yapılan araştırmalar daha ziyade ekonomik, siyasi veya diplomatik konulara odaklanmakta, verilerini ve söylemlerini bu alanlardaki literatüre ve arşiv belgelerine dayandırmaktadır. Osmanlı-İsveç ilişkileri konusundaki müzik tarihi çalışmaları yetersiz temsil edilmekte, sayı ve içerik olarak sınırlı kalmaktadır. Bu sebeple İsveç'in Osmanlı ordusuna müzik alanında hizmet vermesi ve bu iki devlet arasındaki kompozisyon bağlamındaki ilişki uluslararası literatürde henüz çalışılmayan konular olarak değerlendirilmektedir.

* **Correspondence to:** Evren Kutlay (Prof. Dr), Istanbul Sabahattin Zaim University, Faculty of Education, Music Education Department, Istanbul, Türkiye. E-mail: evrenkutlay@gmail.com ORCID: 0000-0001-7164-4282

To cite this article: Kutlay, Evren. "From Imperialism to Nationalism: Ottoman-Swedish Musical Relations." *Art-Sanat*, 19(2023): 337–364. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1113612>

Kültürel tarih ve kültürel diplomasi alanlarındaki bu makale, Osmanlı modernleşmesi sırasında Osmanlı-İsveç müziksel ilişkilerinin arka planını tarihsel yöntem ile incelemekte, veri toplama tekniğiyle edinilen bulguları betimsel veri analizi tekniğiyle dönemin tarihî, sosyal ve siyasi gelişmeleri ile birlikte modernleşme ve milliyetçilik ideolojileri doğrultusunda yorumlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı marşları, İsveç marşları, İsveç çalgıları, modernleşme, milliyetçilik

Genişletilmiş Özet

18. yüzyılın başlarına dayanan Osmanlı-İsveç müzik ilişkileri, Osmanlı'nın modernleşme süreci boyunca devam etmiştir. Osmanlı Devleti'nin askerî alanda güç kaybeden mekanizmalarını sorgulaması üzere başlatılan modernleşme hareketinin tohumları, Sultan III. Selim'in Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) döneminde atılmıştır. Askerî alanda Batılı üslupla bir yenileşme amacıyla aralarında İsveç'in de bulunduğu çeşitli Avrupa ülkelerinden subaylar getirilmiştir. Bu çabalar, Sultan II. Mahmud'un reform hareketlerine ve İsveç ile sağlam müziksel temasların kurulmasına öncülük etmiştir. İsveç'in Osmanlı modernleşmesi sürecinde müzik alanındaki etkilerine, her iki devletin kraliyet/emperyal müzik kurumlarının yapısal benzerlikleri bir gerekçe olabilir. 19. yüzyılda Osmanlı sarayında kurulan Muzika-yı Hümâyûn'un askerî bandolar, saray orkestrası ve çeşitli müzik branşlarını temsil eden çalgı topluluklarını içinde barındırması gibi, İsveç Kraliyet Saray Orkestrası, Kraliyet Müzik Akademisi ve Kraliyet Askerî Bandoları birbiriyle ilişkili ve aynı krallık/saray kurumsal çatısı altında faaliyet göstermekteydi.

Kurumsal yapılanmalarındaki benzerlik, Osmanlı-İsveç müzik ilişkilerinin çalgı tedarîği ve askerî marşlar alanını işaret etmiş, ilgili belgeler arşivlerde tespit edilmiştir. Küresel modernleşme çabalarına yol açan sanayileşme hareketinin bir parçası olarak İsveç, çalgı imalatında öne çıkmıştır. Dönemin önde gelen İsveçli askerî bando çalgıları üreticileri Jacob Valentin Wahl (1801-1884) ve Ahlberg & Ohlsson'dur. Wahl tarafından üretilen pirinç çalgılar Avrupa pazarında tipik İsveç çalgıları olarak tanınıp kabul görmüştür. 1850 yılında Ahlberg & Ohlson'ın kurulması ise sivil ve askerî bandoların popülaritesindeki artış sürecine denk gelmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde İsveç askerî bando çalgıları Osmanlı Sarayı'nda da ilgi uyandırmış; 1890 ve 1907 yıllarında İsveç'ten askerî bando çalgıları satın alınmıştır. Osmanlı Sarayı'nın İsveç'ten askerî bando çalgıları siparişleri, iki devlet arasındaki ilişkilerin çok boyutluluğu ve Sultan Abdülhamid'in stratejik yönetim ve kültürel diplomasi anlayışı çerçevesinde yorumlanabilir.

İsveç ile çalgı tedarîği bağlamında devamlılık arz eden ilişkilerin yanı sıra, Osmanlı'da Batı Müziği'nin yeni bir müzik branşı olarak çalışmalarının başlamasıyla, iki devletin birbirlerinin marşlarına ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Batılı tarzda ilk Osmanlı devlet marşı olan *Mahmudiye* İsveç askerî bandolarınca icra edilmiş; İsveç

marşı *Tre Trallande Jäntor* (Üç Şarkı Söyleyen Kız) ise melodisine Türkçe güfte yazılarak Osmanlı marş repertuarında yerini almıştır. Marşlardan beklenen işlevsellik emperyalizmden milliyetçiliğe uzanan sürecin dinamiklerinin stratejik yönetimiyle ve bu dinamiklerin birbirleriyle olan ilişkileriyle gerekçelendirilebilir. Milliyetçilik, emperyalizme bir yanıt olarak alternatif bir toplum yaratma ihtiyacı sonucu ortaya çıkmış, gelişmekte olan devletlerde reformların hızlandırılmasına yardımcı olmuştur. Diğer yandan, modernleşme ve sanayileşmenin her yerde eşit şekilde görülmemesi de milliyetçi hareketlere zemin yaratmıştır. Modernleşme, geleneksel toplumlardaki kültürel ilişkileri değiştirerek yeni bir kültür yaratırken, milliyetçilik hem bir ideoloji hem de bir hareket vasfıyla tamamen modern bir fenomen olarak tanımlanarak imparatorlukların/krallıkların sonunu hazırlamıştır. Osmanlı Devleti'nde müzikte modernleşmenin ilk temsilcisi olan *Mahmudiye Marşı*'nın, *Kungl Skånska Dragonregementets Marsch* (Scanian Dragoon Alayı'nın Kraliyet Marşı) adıyla yedi farklı İsveç askerî bandosu tarafından uzun yıllar çalınması, parçalanma tehdidiyle karşı karşıya olan İsveç'in emperyalist ideolojilerini korumak isteğinin müziksel bir sunusu olarak değerlendirilebilir. Zira *Mahmudiye Marşı*, yalnızca bir devletin modernleşmesinin Batı üslubundaki ilk müziksel sembolü olmakla kalmamış, aynı zamanda imparatorluk mirasını geri alma, Sultan temsilini Türk kimliğiyle sadece kendi topraklarında değil uluslararası arenada da Batılı bestecilerin ilgisini çekmede ve böylelikle sosyal istikrarı yeniden sağlarken imparatorluk imajını korumada hizmet etmiştir.

Makalede, İsveç'in Osmanlı devlet marşını benimsemesinin sebepleri çoklu perspektif sunusuyla ortaya konulmuştur. Etkenlerden biri, İsveç ile Osmanlı Devleti arasındaki askerî ilişkiler, ittifaklar ve İsveçli subayların modernleşme sürecinde Osmanlı askerî kurumlarında istihdam edilmeleri dolayısıyla bando ile çok yönlü temasları ihtimali olarak tartışılmıştır. Diğer bir sebebin ise İskandinav ülkelerinden İstanbul'a seyahat eden Hans Christian Andersen gibi önemli şahsiyetlerin vesileleri ve krallık yapısını koruma ikilemindeki İskandinav ülkelerinin milliyetçilik ideolojilerinin olabileceği öne sürülmüştür. Burada Batılı bestekârların emperyalizmi temsil eden Sultan temalı ve milliyetçiliği benimseyen Türk kimliği vurgulu marşları etkisindeki bestelerine dikkat çekilmiştir. Makalenin *Mahmudiye Marşı*'nın İsveç Kraliyet bandolarınca icrasına dair son bir hipotez ise Sultan II. Mahmud'un annesinin kimliğiyle ilgili siyasi olarak icat edilmiş bir efsanedir. Sultan'ın İsveç Kralı I. Oscar ile akraba olduğunu iddia eden bu hikâyeye *Mahmudiye Marşı*'na İsveç ilgisini meşru kılabilir.

Diğer yandan, 19. yüzyılın küresel kaosuyla mücadelesinde daha güçlü bir askeri savunma inşa etmek isteyen İsveç, eğitimde fiziksel egzersize özel önem vermeye yönelerek 1813 yılında spor alanında dünyanın en eski eğitim kurumları arasında yer alan *Gymnastiska Centralinstitutet*'i (Kraliyet Jimnastik Merkez Enstitüsü) kurmuştur. Aynı kargaşadan nasibini alan Osmanlı Devleti ise modernleşme sürecinin bir parçası olarak İkinci Meşrutiyet'in ilanının ardından Milli Olimpiyat Komitesi'ni kurmuş, 20.

yüzyılın başlarında Türk öğrenci Selim Sırrı'yı (Tarcan) (1874-1956), askerî jimnastik üzerine araştırma yapmak üzere Avrupa'ya göndermiştir. 1909'da İsveç Kraliyet Okulu *Gymnastiska Centralinstitutet*'e devam eden Selim Sırrı, mezun olduktan sonra becerilerini ve kazanımlarını Türk spor eğitimine uygulamak için Osmanlı topraklarına dönerken İsveçli besteci Felix Körling'in *Tre Trallande Jäntor* (Üç Şarkı Söyleyen Kız) adlı İsveç marşını beraberinde getirmiştir. *Mahmudiye Marşı*'nın Osmanlılık ve emperyalizm temsilinden farklı olarak, Selim Sırrı'nın İsveç'ten melodisini beğenerek getirdiği ve arkadaşı, İstanbul Lisesi öğretmeni, şair Ali Ulvi (Elöve)'ye Türkçe güfte yazdırdığı *Tre Trallande Jäntor*, *Gençlik Marşı* adıyla, 1915-1916 akademik yılından itibaren spor etkinliklerinde ve ardından Kurtuluş Savaşı'nda Türk gençlerine motivasyon kaynağı olması hedefiyle benimsenmiş, Türk milliyetçi ruhunun, Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişin bir simgesi ve ilerleyen yıllarda 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı'nın resmî müziksel temsilcisi olmuştur.

Osmanlı-İsveç müzik ilişkilerini konusundaki çalışmaların literatürde yetersiz temsil edildiği tespit edildiğinden bu çalışmada, arşiv bulgularıyla, uluslararası bağlamda alana katkı sağlamak, bugüne kadar yapılmış ekonomik, sosyal, tarihî, siyasi ve diplomatik ilişkiler araştırmalarıyla modernleşme ve milliyetçilik ideolojilerini temsil eden yaklaşımlara müzik alanındaki veriler üzerinden yapılan yeni bir okuma vesilesiyle yenilikçi bir perspektif sunmak hedeflenmektedir.

Introduction

The frequency of Ottoman-Swedish relations reached its peak in the 18th century, with the 1737 Ottoman-Swedish Trade Treaty and the 1739 Ottoman-Swedish Alliance Agreement against Russia. King Gustav III of Sweden pledged to aid the Ottoman Empire when the Ottoman-Russian War (1787–1792) broke out. Sweden's involvement in the dispute with Russia in 1788 shifted significantly the tide of battle in the Ottoman Empire's favor. Payment for this help was secured when the 1789 Ottoman-Swedish Alliance Agreement was signed with Sultan Selim III's succession.¹ On the other hand, musical relations between the Swedish and the Ottomans began in the early 18th-century² and increased in frequency during the 19th-century modernization period of the Ottoman Empire. The seeds of this movement began during the Nizâm-ı Cedid (New Order) period of Sultan Selim III, when European officers, including Swedish officers, were brought in to transform the Ottoman military into one more European in style.³

For many countries, including the Ottoman Empire, 19th-century ideals and movements of modernization, industrialization, and nationalism marked the beginning of the end. In terms of modernization and industrialization, as Europe gained technical and military power, the Ottoman Empire struggled to keep up with the developments of the time (such as with European military technologies), power shifted, and the Ottomans began to lose in the wars.⁴

The first attempt towards Ottoman modernization was initiated by Sultan Selim III when he came to the throne in 1789. He demanded each dignitary of the state draw up a declaration outlining their opinions on necessary reforms. One of the foremost statesmen who submitted a report was Mouradgea d'Ohsson, the Swedish ambassador in Istanbul.⁵ D'Ohsson recommended that a group of officers is brought from Europe to establish a European-style military school. His report listed 17 items to be completed to open the military school. These concerns have included the school's location, design, and potential for enrolment, the type of lessons to be taught, suggestions for language training, the availability of necessary tools and equipment, the provision of

- 1 Uğur Kurtaran, *Osmanlı Avusturya Diplomatik İlişkileri* (Kahramanmaraş: Ukde Yayınları, 2009), 188.
- 2 One such historical case is the Istanbul meeting of Johann Jacob Bach, who was a military band musician of King of Sweden Karl XII's army, and Pierre Gabriel Buffardin, the French Baroque flutist. Their musical meeting in the Ottoman capital, when Johann Jacob Bach took flute lessons from Pierre Gabriel Buffardin, occurred during the reign of Sultan Ahmed III (1703-1730). Due to Johann Jacob Bach's presence there, the oboe was introduced to Ottoman lands. For further reading, see Evren Kutlay, "Bach ve Buffardin'in İstanbul Buluşmasına Türk Müzik Tarihi Bağlamında Bakış", *Zeitschrift für die Welt der Türken* 2/2 (2010), 43-52.
- 3 Yüksel Çelik, "Nizâm-ı Cedid'in Niteliği ve III. Selim ile II. Mahmud Askerî Reformlarına Dair Tespitler (1789-1839)", *Nizâm-ı Kadim'den Nizâm-ı Cedid'e III. Selim ve Dönemi* (İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) Yayınları, 2010), 575.
- 4 Evren Kutlay, "A Historical Case of Anglo-Ottoman Musical Interactions: The English Autopiano of Sultan Abdulhamid II", *European History Quarterly* 49/3 (2019), 387.
- 5 Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 92-96.

books, and the salaries of the teachers. D’Ohsson’s report about Nizâm-ı Cedid was highly influential especially due to his previous presence and experiences in France and Sweden.⁶

During the implementation of Nizâm-ı Cedid, the Ottoman Empire brought many engineers, officers, and technicians from France, Sweden, and England.⁷ Swedish officers played a particularly important role in the modernization of the Ottoman navy.⁸ During his stay in Istanbul, d’Ohsson also acted as a music liaison, attending various music events. In his observations of one such event, he stated of the Ottomans that “there are probably no people on earth more passionate than they about music”.⁹ He also observed military band processions during Sultan Selim III’s court ceremonies.¹⁰

The Nizâm-ı Cedid’s attempts at modernization could not have been successful because they could not have been continued due to Sultan Selim III’s dethronement. However, these efforts helped establish the reform movements under Sultan Mahmud II and built good musical ties with Sweden. The Ottoman westernization movement was started by Sultan Mahmud II and continued throughout the remainder of the empire’s life. The official abolition of the janissary corps on June 17, 1826, led to the formation of a new army called the Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye. The army was to be trained using contemporary European drills led by French and Swedish officers. Sultan Mahmud II himself modeled the forerunners of Swedish King Gustav Adolphus’ “soldier-king” idea, as Adolphus had established the continent’s leading army.¹¹

In terms of developments in music, because the old janissary band could not conform to the new army’s European style, their institution, the Mehterhane-yi Hümâyûn, was abolished in 1827. It was replaced by the Muzıka-yı Hümâyûn, a new imperial military band school that offered European-style musical instruction. The first instructors were trumpeter Ahmed Usta and Vaybelim Ahmed Agha, both of whom had had only limited training in Western music during the Nizâm-ı Cedid. When their place of military duty changed, Monsieur Manguel (a Frenchman already residing in Istanbul) was appointed as the new director. After a short period, however, it became clear that Manguel did not have the skills to form a new band. In 1728, therefore, Istanbul’s

6 Osman Özkul, *Gelenek ve Modernite Arasında Ulema* (İstanbul: Bir Harf Yayınevi, 2005), 230-240.

7 Alaettin Avcı, *Türkiye’de Askeri Yüksek Okullar Tarihçesi Cumhuriyet Devrine Kadar* (Ankara: Genelkurmay Basımevi, 1963), 6-7.

8 Seyfi Kenan, “III. Selim Dönemi Eğitim Anlayışında Arayışlar”, *Nizâm-ı Kadim’den Nizâm-ı Cedid’e III. Selim ve Dönemi*, (İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) Yayınları, 2010), 136.

9 Carter Vaughn Findley, *Enlightening Europe on Islam and Ottomans: Mouradgea d’Ohsson and His Masterpiece* (Leiden: Brill, 2019), 218.

10 Findley, *Enlightening Europe on Islam and Ottomans: Mouradgea d’Ohsson and His Masterpiece*, 187, 298.

11 Gültekin Yıldız, “A Sultan in Uniform: Mahmud II,” *II. Mahmud: Istanbul in the Process of Being Rebuilt*, (İstanbul: İstanbul 2010 Kültür Başkenti Yayınları, 2010), 109.

Italian embassy brought Giuseppe Donizetti to be the new director of the imperial music school. Donizetti, Napoleon Bonaparte's military band musician and brother of famous opera composer Gaetano Donizetti, directed the Muzika-yı Hümâyûn for 28 years, until his death in Istanbul in 1856.¹²

The Exchange of Marches between Sweden and the Ottoman Empire and Nationalism

1. The Ottoman *Mahmudie March* and Swedish *Kungl Skånska Dragonregementets Marsch*

The *Mahmudie March*, a ceremonial march named after Sultan Mahmud II, was created by Giuseppe Donizetti as a part of the modernization movement and the founding of the Muzika-yı Hümâyûn. This march acted as the national anthem of his period and marks the beginning of a musical/governmental tradition that required the composition of a new European-style governmental march to represent the era of the specific sultan on the throne. Interestingly, the last Ottoman sultan, Mehmed Vahidettin VI (1918-1922), also chose Sultan Mahmud II's *Mahmudie March* as the official Ottoman governmental/national march. The *Mahmudie March*, therefore, represents not only the beginning of the new Ottoman westernization or modernization era but also the end of an empire. As the Ottoman Empire was witnessing years of occupation and decadence, Vahidettin's employment of *Mahmudie* for his reign marks the national/imperial message originally intended by his grandfather.¹³

12 Mahmud Ragıp Gazimihal, *Türk Askeri Müzikaları Tarihi* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955), 42.

13 Suha Umur, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmî Marşlar," *Tarih ve Toplum* 35 (1986), 265. According to Selim Deringil, towards the end of the 19th century, the spread of the national anthem idea as an official, governmental music constitutes the importance given to symbolism by the states. Selim Deringil, "Osmanlı İmparatorluğu'nda "Geleneğin İcadı", "Muhayyel Cemaat" (Tasarımlanmış Topluluk) ve Pan-İslamizm", *Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 6.



F. 1: Giuseppe Donizetti's *Mahmudie March* (Giuseppe Donizetti, *Mahmudie March*)
(Istanbul: Istanbul University Rare Books Library Music Notes Collection 781/229).

The *Mahmudie March* was played by seven different military bands in Sweden soon after it was composed, under the title *Kungl Skånska Dragonregementets Marsch* (The Royal March of the Scanian Dragoon Regiment).¹⁴ The march's music notation of one of these bands, the *Skånska Dragonregementets* (Scanian Dragoon Regiment), is preserved in the collection of the *Musik- och Teaterbiblioteket* of Sweden.

¹⁴ Emre Aracı, *Donizetti Paşa* (Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 71.

14 *Kornett 1 i B. Kungl Skånska dragonregimentets marsch G. Donizetti:
Kungl Skånska pansarregimentets marsch (P2) Arr: H. Rosén*

*Da Capo
utan repris
at Fine*

F. 2: Giuseppe Donizetti's *Kungl Skånska Dragonregimentets Marsch (P2)* (Giuseppe Donizetti, *Kungl Skånska Dragonregimentets Marsch (P2)*). Arrangör: Rosén, H. Nr. K 95) (Stockholm Regionmusiken Centrala notbiblioteket)

The *Skånska Dragonregimentets* regiment, which dissolved in 1927 (around the same years when the Ottoman Empire came to an end and the Turkish Republic was founded), was assigned to the town of Ystad in Sweden's most southern province, Skåne (Scania). Donizetti's *Mahmudie March* was recorded in the early twentieth century by both Swedish and Turkish musicians. The Swedish recording can be found in the second CD of a collection of 3 CDs titled *Svenska Armens Marscher* (The Marches of the Royal Swedish Army) and released in 1998.¹⁵

To understand why Swedish royal military bands employed the *Mahmudie March*, one must first understand the nature of political and diplomatic relations between the Ottomans and Swedish during Sultan Mahmud II's era (when the march was composed), as well as the significance of historical events, the political atmosphere, and relevant movements of the 19th century. The military ties and alliances between Sweden and the Ottoman Empire may be one reason for Sweden's adoption of the march. Swedish military officers may have had things contribute to the Ottoman military band, an active component of the army, considering that they were employed by Ottoman military institutions throughout modernization. Another reason may be related to important figures who traveled from Scandinavian countries to Istanbul. One such traveler was Hans Christian Andersen, who visited Istanbul two years after the death of Sultan Mahmud II. In his memoir, Andersen describes a court event organized to

15 "The Marches of the Royal Swedish Army", accessed December 25, 2020, <https://www.prestomusic.com/classical/products/8440482--the-marches-of-the-royal-swedish-army>.

celebrate and commemorate Sultan Mahmud II's birthday. During the ceremonies, he witnessed the Ottoman court band play the "Sultan's Favorite March"¹⁶:

"Bands of music had been posted at different points, and relieved each other at intervals. Rossini's "William Tell" was usually being played when it eventually stopped, and the young Sultan's favorite march began to play. The Donizetti brother who has been named bandmaster here has composed this march".¹⁷

Andersen's description reveals his interest in music, as well as his familiarity with Italian court musician Giuseppe Donizetti. Andersen had a musical background as an opera singer at the Royal Theater in Copenhagen and had written several opera librettos.¹⁸ He frequently attended opera and concert performances while visiting several European cities, including Istanbul, and he recorded his views in his travelogues. He was also an admirer of Italian opera, of which he wrote in his diary on January 25, 1834: "I long for music like a man sick with fever longs for a drop of water".¹⁹ He even wrote a music critique titled "Music, Songs and Theatrical Arts in Italy", published in the art journal *Sontagsblatt*. In this article, he discusses the works of Rossini, Donizetti, and Bellini.²⁰ Hence, his interest in the sultan's bands, which played Donizetti's imperial march and sections from Italian operas, is not surprising.

The nationalist movement emerged as a modern movement in the 19th century and extended over the continent of Europe. It took its roots from the French Revolution ideologies "based on the premise that the individual's loyalty and devotion to the nation-state surpass other individual or group interests".²¹ According to Anderson, nationalism emerged from the need to create an alternative congregation as a response to the diminishing religion and kingdom system.²² The nation was an "imagined political community" and was not produced by the convergence of a concrete set of social facts but by thought and then invention.²³ Nationalism helped accelerate reforms in developing countries. Modernization has also helped explain theories of nationalism. Nationalist movements were made possible by the uneven modernization and industrialization of development. By altering the cultural relationships inside traditional

16 The Ottoman national anthem (governmental march) was named also Sultan's Favorite March.

17 Henry William Dulcken, "Mahomet's Birthday-A Scene in Constantinople", *The Complete Illustrated Stories of Hans Christian Andersen* (London: Chancellor Press, 1983), 835.

18 Anna Harwell Celenza, "The Poet, the Pianist, and the Patron: Hans Christian Andersen and Franz Liszt in Carl Alexander's Weimar", *19th-Century Music* 26/2 (2002), 131.

19 Anna Harwell Celenza, *Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed* (New York: Routledge, 2005), 46.

20 Celenza, *Hans Christian Andersen and Music*, 52.

21 Hans Kohn, "Nationalism," *Encyclopaedia Britannica*, accessed November 19, 2020, <https://www.britannica.com/contributor/Hans-Kohn/1626>.

22 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), 11-49.

23 Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Oxford: Basil Blackwell, 1983), 49.

communities, modernization generated a new culture, and nationalism-both as an idea and a movement-was seen as a purely modern phenomenon.²⁴ In pre-modern societies, there was no need for nationalism, but modern societies had to have both.²⁵ Modernization played an important role in the emergence of nationalism in the Ottoman Empire, too.

Some Turkish theorists define the activities belonging to the beginnings of the nationalist movement during the 19th century Ottoman Empire as “Ottomanism” or “territorial nationalism”. According to Akçura, Ottomanism was a recognition of the same political rights and duties ascribed to both Muslim and non-Muslim Ottomans, thus creating full consent among them. Its purpose was also to allow for full freedom in terms of ideas and religion and to represent a new nationality united under a common homeland, despite religious and ethnic differences.²⁶ It aimed to maintain the monarchy and establish coherence among the multiethnic texture of the public by transforming into a territorial nation. In other words, Ottomanism was a territorial nationalist ideology. In 1826, Sultan Mahmud II expressed a similar sentiment: “I distinguish the Muslims among my subjects only in the mosque, the Christians in the church, and the Jews in the synagogue; there is no other difference among them. My love and justice are strong for all, and all are my true sons”.²⁷

The sultans of the 19th century sought to unite numerous religious and ethnic groupings under the Ottoman identity to retain the current borders of the empire as the Ottoman Empire rounded the corner of collapse through wars and uprisings. The declaration of constitutions, a project of political unification that made it possible for many cultures to be reflected within the territories, especially strengthened nationalism that was centered on Ottomanism. The main discourse was that the country was owned by its citizens, regardless of their ethnic or religious background. At the same time, Sweden was experiencing similar conditions, and the *Mahmudie March* was the first national anthem to represent this ideology. The Ottomanist nationalist point of view which favored unification under an empirical/kingdom structure explains Sweden’s adoption of the march, as it represented the ideology of preventing the disintegration of Scandinavian countries and establishing unity within the Swedish kingdom.

19th-century famous slogan “liberty, equality, fraternity” became applicable not only in European kingdoms but also in the Ottoman Empire, especially during the constitutional periods, when parliaments housing representatives of different ethnic origins of Ottoman citizens were formed. During this period, both imperial dynastic family members and Ottoman musicians composed Ottoman Western music pieces that took this slogan

24 Anthony Smith, *The Ethnic Origins of Nations* (Oxford: Blackwell, 1986), 76-79.

25 Gellner, *Nations and Nationalism*, 48.

26 Yusuf Akçura, *Üç Tarz-ı Siyaset* (Ankara: Lotus Yayınevi, 2005), 35-37.

27 Enver Ziya Karal, “Gülhane Hatt-ı Hümayununda Batının Etkisi,” *Belleten* 28/112 (1964), 595.

as their title.²⁸ Uprisings in the empire's Balkan territories resulted in the formation of independent nations and the dissolution of the monarchy. Following World War I, the nationalist movement persisted (both in Europe and the Ottoman Empire), resulting in the transformation of monarchies into national governments.²⁹

Like developments in the Ottoman Empire, the pre-steps of nationalism had also been occurring in Scandinavian countries at the beginning of the century. In 1814, Norway was ceded to the King of Sweden by the King of Denmark. The following year, *the Riksakt* established new fundamental laws claiming that the union of the two kingdoms was indissoluble and irrevocable without prejudice to their separate governments, constitutions, and code of laws. As the king possessed legislative power in matters related to political administration, a parliament of two publicly elected chambers was formed in 1893-1894.³⁰ The unification of the kingdoms under the Scandinavian umbrella, as well as the employment of public representatives in parliament, indicated a solution to the dissolution of the kingdoms and empires. In the Scandinavian countries, this was carried out through an ideology of nationalistic liberty in a monarchical setting, a similar approach to Ottoman territorial nationalism.

Affected by the nationalist movement, Hans Christian Andersen was one of the many poets, artists, musicians, and scholars of the era who reflected the new ideology in their works. Musical compositions with lyrics, such as operas and songs, mobilized large crowds toward nationalist ideologies. "We are one people, we are called Scandinavians!"³¹ was written by Hans Christian Andersen in 1839, two years after he visits Sweden and two years before his trip to Istanbul. Andersen was aware of the power of this music. Explaining his intent in writing the poem, Andersen said, "I became fond of both the country and the people, and felt, as I say, that the boundaries of my home were extended. All at once I understood how related the Swedes, the Danes, and the Norwegians are, and with this feeling, I wrote the poem immediately after my return".³² Andersen was also highly concerned about the lack of a national anthem reflecting the Scandinavian spirit. He had a passion, therefore, to find a melody for his poem, believing that it might serve as such an anthem. Reflecting on this goal, Andersen stated:

28 Evren Kutlay, "Vive La Liberté! İkinci Meşrutiyet'in Müzikal Coşkusu," *Akademik Bakış* 10/20 (2010), 1-16.

29 M. Vedat Gürbüz, "Genesis of Turkish Nationalism," *Belleten* 67/249 (2003), 495-518; Hans Kohn, "European Nationalism", *Encyclopaedia Britannica*, accessed November 19, 2021, <https://www.britannica.com/topic/nationalism/European-nationalism>.

30 John Scott-Keltie, *The Statesman's Year-Book: Statistical and Historical Annual of the States of the World for the Year 1894* (London: MacMillan & Co., 1894), 964-965.

31 Anne Ø. Jensen, "Jeg er en Scandinav," *H. C. Andersen og Musikken*, Det Kongelige Bibliotek, accessed January 9, 2023, <http://wayback01.kb.dk/wayback/20100504145542/http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/skandinav/index.htm>

32 Jensen, *H. C. Andersen og Musikken*.

“I sensed the beauty of the Nordic spirit, the way the three sister nations have gradually grown together, and then it occurred to me that we three have no national anthem. I wanted to provide one, and no sooner said than done. I think I shall find the right melody, like the one we have for “Kong Christian” (“King Christian”), and then it may well become Scandinavian”.³³

Andersen’s attempts at writing a national anthem led to the composition of a fitting melody by Otto Linden Blatt. But the march was only sung by student unions of Scandinavian countries for a short period. When students of the three Nordic countries met in 1845, the Swedes greeted the Norwegians in Copenhagen Harbor with Andersen’s march, but the popularity of the march declined shortly thereafter.³⁴ Still, the existence of this march, as well as Andersen’s passion for a national anthem, reflects the preservation of the era’s Nordic monarchic spirit.

The *Mahmudie March* was not only the first musical symbol of the modernization of an empire but also served the Ottoman government in reclaiming their imperial heritage and restoring social stability. The transmission of *Mahmudie* to Nordic lands and Sweden’s adoption of it may have been impacted by Andersen’s Nordic union spirit, his search for a national anthem to portray that spirit, and his interest in this Ottoman march. *Mahmudie* served as an imperial symbol against the dissolution of the Scandinavian monarchy. Progressive modernity intensified ethnic conflict and nationalist ideologies,³⁵ justifying the employment of a governmental march that served the idea of an imperial union established by a strong, centuries-old empire.

Sweden may also have adopted the *Mahmudie March* by visiting European musicians hosted by the Ottomans. The works of these musicians evidence interest in the prestige of the Ottoman court, which may be tied to the Turquerie movement that raged in Europe throughout the centuries, as well as the political and diplomatic prestige of a 600-year-old empire. The beginning of the modernization movement and the introduction of Ottoman Western music fueled the Ottoman palace’s interest in European art music, prompting famous European musicians to visit the Ottoman courts to give concerts in the presence of the sultan. During the periods of Sultan Mahmud II and his son, Abdulmejid, famous virtuosos such as Elias Parish Alvars, Leopold de Meyer, Franz Liszt, Eugene Leon Vivier, Henri Wieuxtemps, and August D’Adelburg performed concerts in Istanbul. These musicians frequently created music using Ottoman imperial culture as an inspiration. The *Sultan’s Favorite March* was one of the time’s most well-known composition themes and titles. For instance, when harpist Alvars traveled to Ottoman territory in the spring of 1832 to perform a concert for Sultan Mahmud II, he gathered several well-known Armenian, Bulgarian, Greek, and

33 Jensen, H. C. *Andersen og Musikken*.

34 Jensen, H. C. *Andersen og Musikken*

35 Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, 576.

Turkish songs. He then composed a collection titled *Travel of a Harpist in the Orient Op. 62* based on those melodies. The collection features a march titled *Sultan's Favorite March Op. 30/Sultan's Parade March*.³⁶ In 1842, pianist Leopold de Meyer also gave a concert in Istanbul, performing piano arrangements of Sultan Abdulmedjid's favorite songs, about which he had been informed by Giuseppe Donizetti. De Meyer composed pieces titled *Mahmudie: Air Guerrier des Turcs* (Mahmudie: Turkish War March) *Op. 22*, and *Air National des Turcs (Turkish National Air) Op. 23*, both honoring Sultan Mahmud II, the *Mahmudie*, and the empire's Turkish identity. In the summer of 1847, Franz Liszt also came to Istanbul (where he stayed for five weeks) to give a concert in the presence of Sultan Abdulmedjid. He performed his *Grande Paraphrase on Medjidie March*, which built on the theme of Donizetti's *Medjidie March*, the Ottoman national anthem during Sultan Abdulmedjid's reign. Before Liszt, Carl Czerny, Liszt's teacher, had already composed his *Op. 451, Impromptu Brilliant & Militaire on a March from Donizetti's 'Sultan Mahmoud'* for Sultan Mahmud II and his *Mahmudie March*.³⁷ Like Liszt, Czerny directly employs *Mahmudie March* in his work. During his visit in 1861, violin virtuoso and composer August D'Adelburg composed a large, orchestrated symphony fantasy, the *Aux Bords du Bosphore* (On the Shores of the Bosphorus). The symphony consisted of five movements, which included *Chanson Turque* (Turkish Song) and *Grande Marche du Medjidie* (Grand March of Medjidie)³⁸, with *Chanson Turque* symbolizing the 'Turkishness' as an indication of national identity, and with 'Sultan's favorite march Medjidie' the term 'Sultan' acts as a symbol of imperialism. *Mahmudie's* composer Giuseppe Donizetti's brother Gaetano Donizetti is yet another example of a musician who was influenced by Ottoman culture. Following the "Sultan's March" fashion favored in the international music arena, Gaetano Donizetti composed a march for the sultan titled *Grand Imperial March for the Sultan of Turkey*.³⁹ He was one of several world-famous musicians who used the musical theme of the Ottoman national anthem in their works. These musicians' interest in the Sultan's March was evidenced in their compositions, either through the use of the march's original musical notation or through the composer's interpretation. Often, the composition's relation to the Sultan's March is indicated in the title. As European foremost composers' interest in Ottoman national anthems lead to western musical compositions, which were brought to their home countries throughout Europe, *Mahmudie March* may have transferred through those European compositions to Sweden as a symbol of monarchy. Also, Ernst Leopold Schmidt from

36 Evren Kutlay, "Osmanlı Saraylarında Konser Veren Avrupalı Müzisyenler ve Osmanlı'da Batı Müziğinin Gelişimine Katkıları," *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 22 (2009), 141.

37 Carl Czerny, "Impromptu Brilliant & Militaire pour le pianoforte sur la Marche Favorite Sultan Mahmoud II", *Op. 451*, Mayence (1860?), SchottArchiv_5070, Bayerische StaatsBibliothek, Germany.

38 Prag Symphony Orchestra conducted by Emre Aracı, "Adelburg, August de. *Aux Bords du Bosphore*," *Istanbul to London* (Istanbul: Kalan Müzik, 2005).

39 Berlin Radio Symphony Orchestra conducted by Sebastian Weigle, "Gaetano Donizetti, *Grand Imperial Military March for the Sultan of Turkey*," *Marches and Wind Music* 24 (Berlin: Capriccio, 1995).

Heiligenstadt, Germany, was yet another visitor to Istanbul. On May 19, 1836, he played the Apollo Lyre instrument (his invention) in the presence of Sultan Mahmud II and his two sons (Sultan Abdulmedjid and Sultan Abdulaziz) in the Ottoman court. After his Ottoman performance, he planned to visit Sweden.⁴⁰ Although it is not clear that Schmidt held any interest in *Mahmudie*, his visit to Istanbul and then to Sweden exemplifies the music-related travelers between the Ottoman court and Swedish kingdom and reflects Sultan Mahmud II's (and that of his sons) interest in innovative western instruments, an interest which continued to develop throughout the history of the Ottoman Empire, which we will discuss below, in the case of Sultan Abdulhamid II's order of Swedish instruments.

Another factor that may explain the Swedish kingdom's adoption of the *Mahmudie March* may be the politically-invented myth concerning the identity of Sultan Mahmud II's mother. This story has ties to both the Ottoman Empire's and Swedish Kingdom's military partnership, as well as the effort to defend the state's monarchy from the nationalist movement. The legend states that Josephine, Napoleon's first wife, was a distant cousin of Sultan Mahmud II's mother, Nakshidil Sultan, who was born Aimée du Buc de Rivéry. According to legend, the French princess was taken prisoner at sea and given to the Ottoman harem. According to the story, she then became the mother of Mahmud II, at which point she used the name Nakshidil. Although Aimée was still in France in 1788-after Mahmud was born-evidence of Nakshidil's French origin was later found in a letter written by the mother-in-law of the French ambassador at the time of Nakshidil's death in 1817. Additionally, Napoleon III greeted warmly Sultan Abdulaziz (son of Mahmud II) when he visited Paris in 1867 and revealed to the media that they were connected through their grandmothers.⁴¹ At the same time, Napoleon's granddaughter, Josephine, married King Oscar I of Sweden-the son of Jean-Baptiste Jules Bernadotte- (then the French Minister of War and Sovereign Prince of Pontecorvo) and Désirée Clary, Napoleon Bonaparte's former fiancée. King Oscar I was originally named Joseph, after his godfather Joseph Bonaparte, the elder brother of Napoleon Bonaparte. According to the myth, therefore, Sultan Mahmud II and King Oscar I of Sweden appeared to be relatives.

According to Verhaaren, "the purported presence of French women with royal connections in the Ottoman imperial harem has been used for political purposes from the sixteenth to the twenty-first century".⁴² She asserts that the events in Nakshidil's tale parallel the deterioration of the alliance between the French king and the Ottoman sultan. Due to the winds of the French revolution, the Ottoman Empire had been

40 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, December 21, 1836, vol. 51, 842-843.

41 Christine Isom Verhaaren, "Royal French Women in the Ottoman Sultans' Harem: The Political Uses of Fabricated Accounts from the Sixteenth to the Twenty-first Century," *Journal of World History* 17/2 (2006), 184-186.

42 Verhaaren, "Royal French Women in the Ottoman Sultans' Harem," 159.

struggling to protect its territories from uprisings, and Napoleon's attack on Egypt disrupted diplomatic relations between the two states. Nakshidil's story "was used by Napoleon III to enhance his prestige and by Abdulaziz to bolster his position relative to predatory European powers in the 1860s".⁴³ This myth positively served both French-Ottoman relations and Ottoman-Swedish relations, as it fortified their alliances through an invented royal kinship. Aside from England, France and Sweden were the other European countries that were dominant in the westernization movements of the Ottoman Empire.⁴⁴ Therefore Sultan Mahmud II's *Mahmudie March* might come to symbolize the blood bond between the Swedish and Ottoman royalties.

2. The Swedish *Tre Trallande Jäntor* (Three Carolling Girls) and the Turkish *Gençlik Marşı* (Youth March)

Because the chaotic 19th century required Sweden to establish a stronger military defence, they placed particular importance on physical exercise in schools. In 1813, they formed the *Gymnastiska Central Institutet* (Royal Gymnastics Central Institute), which is among the world's oldest educational establishments in the field of sport.⁴⁵ In the early twentieth century, a Turkish student, Selim Sırrı (Tarcan) (1874-1956), had been sent to Europe to conduct research on military gymnastics as part of Ottoman modernization processes. Sırrı took an active part in the Union and Progress Committee which initiated revolution activities in the Ottoman Empire; this committee's efforts eventually resulted in the declaration of the Second Constitution in 1908 and Sultan Abdulhamid II's dethronement. After the 1908 revolution, Sırrı established the National Olympics Committee and moved to Sweden, where he attended the Royal School *Gymnastiska Central Institutet* in 1909. After his graduation, he returned to the Ottoman lands to apply his skills to Turkish sports education.⁴⁶

Sırrı's memoirs of his stay in Sweden, published by the Turkish magazine *Şehbâl*⁴⁷, contain observations concerning the Swedish arts. Sırrı had attended an art exhibition sponsored by the King of Sweden and the king's brother, Prince Eugène. The memoirs claim that in addition to characteristically Swedish products, the exhibition also included counterfeits of French, German, and Italian products. Sırrı noted that Swedish artists of that time were often educated in those countries; therefore, the exhibited

43 Verhaaren, "Royal French Women in the Ottoman Sultans' Harem," 159-160.

44 Mehmet Alaaddin Yalçınkaya, "Osmanlı Devleti'nin Modernleşme Sürecinde Avrupalıların İstihdam Edilmesi (1774-1807)," *Islamic-Turkish Civilization and Europe International Symposium Proceedings* (İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) Yayınları, 2006), 377, 392.

45 "Educational Institution," History of GIH, accessed February 6, 2019, <https://www.gih.se/In-English/About-GIH/History>.

46 Selim Ahmetoğlu, "An Evaluation on Selim Sırrı (Tarcan)'s "İsveç Hatıraları" (Memoirs from Sweden) in *Şehbâl Magazine*," *Türkiyat Mecmuası* 21/1 (2011), 34.

47 Ahmetoğlu, "An Evaluation on Selim Sırrı (Tarcan)'s "İsveç Hatıraları" (Memoirs from Sweden) in *Şehbâl Magazine*," 38.

products did not reflect a national Swedish style. As a response, some artists were sent to recently-established Swedish schools, resulting in products that reflected a more nationalistic style.⁴⁸

The strength of the nationalist spirit can be observed in Selim Sırrı's remarks regarding the Ottoman Empire's status during those years. He claimed, for instance, that the Ottoman Empire could not prosper by merely imitating Western cultures: "The only way to modernize the Ottoman state and society was adopting a national approach to thinking and a national art perspective".⁴⁹ Upon his return to Ottoman lands in 1909, however, Sırrı brought Swedish composer Felix Körling's *Tre Trallande Jäntor* (Three Carolling Girls) march with him, which then was adopted as the Turkish *Gençlik Marşı* (Youth March) that is still sung today. Written by Swedish poet Gustaf Fröding (1860-1911), the lyrics of the march mainly concerned forest and forestry; the song was therefore sung and appreciated by Swedish forestry students. Sırrı, who very much enjoyed the melody, wanted to give it Turkish lyrics during WWI so that it might be taught to Turkish youth. To this end, he asked his friend Ali Ulvi (Elöve), a poet and Turkish teacher at Istanbul High School, to write lyrics for the melody. The march was first sung at education faculties during the academic year of 1915–1916 before spreading from across the country. It was also sung during the first physical training demonstration ceremony supervised by Sırrı in the spring of 1916.⁵⁰

48 Ahmetoğlu, "An Evaluation on Selim Sırrı (Tarcan)'s "İsveç Hatıraları" (Memoirs from Sweden) in Şehbâl Magazine," 38-39.

49 Ahmetoğlu, "An Evaluation on Selim Sırrı (Tarcan)'s "İsveç Hatıraları" (Memoirs from Sweden) in Şehbâl Magazine," 39.

50 Etem Ruhi Üngör, *Türk Marşları* (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1966), 11: 205.

Gençlik Marşı

Beste : Felix Korling
Güfte : Ali Ulvi Elöve

Con entusiasmo

29

1. DAĞ BA-SI NI DU-MAN AL-MIS GÜ-MÜS DE-RE DÜR-MAZ A-KAR GÜ-
2. BU GÖK DE-NİZ NE-RE DE-VAR NE-RE-DE BU DAĞ-LAR TAŞ-LAR

NES-İL FOX-TAN ŞİM-Dİ DO-ĞAR YÜ-RÜ-YE-LİM AR-KA-DAS-LAR
BE-ŞEĞ-LAR, GÜ-ZEL KUS-LAR YÜ-RÜ-YE-LİM AR-KA-DAS-LAR

SE-Sİ-Mİ-Zİ YER GÖK, SU DİN-LE-SİN SERT A-DİM-LAR-LA HER YER İN-LE-SİN

SE-Sİ-Mİ-Zİ YER, GÖK, SU DİN-LE-SİN SERT A-DİM-LAR-LA HER YER İN-LE-SİN, İN-LE-SİN.

F. 3: *Gençlik Marşı* (Youth March) (Üngör, *Türk Marşları*, 205)

During WWI, Mustafa Kemal Pasha left Istanbul for Samsun to initiate the Turkish National Movement and Turkish War of Independence; there, he often sang the Youth March with his staff. They sang it while they traveled to Erzurum and Sivas, promoting the nationalist movement across all of Turkey. On June 20, 1938, Law 3466 declared ‘May 19’ as a *Festival of Youth and Sports* holiday, and the *Gençlik Marşı* came to be the March of the Festival of Youth and Sports.⁵¹ The lyrics of the march reflect the Turkish nationalist spirit: “The sun is rising from the horizon now / Let’s march-walk, friends! / Grounds, sky, water, listen to our voice / Our hard steps are sougning everywhere.” They have a heavyhearted air, as well as a sense of hope, determination, and confidence⁵²-a response, perhaps to public anxiety concerning the turn for the worse during WWI.

Unlike the *Mahmudie March*, the Ottoman-Swedish *Gençlik Marşı* favored Turkish nationalism over imperial Ottomanism. The march was used to symbolize the Turkish nationalist spirit during the Turkish National Movement and the Turkish War of Independence, an era that marked the transition from the Ottoman Empire to the Turkish Republic.

51 Üngör, *Türk Marşları*, 205.

52 Avni Altın, *Her Yönüyle Atatürk* (İstanbul: Bakış Matbaası, 1974), 633.

The Swedish Musical Instrument Suppliers of the Ottomans

Throughout the 19th century, their friendship was strengthened in a variety of ways thanks to the long-standing political and commercial ties between the Ottoman Empire and the Swedish kingdom as well as Sweden's strong military collaboration with the Ottoman army. The newly-appointed Swedish ambassador to Istanbul, Count Carl Gustaf Löwenhielm, was formerly invited to Sultan Mahmud II's court on September 6, 1824, after which he described the Swedish alliance spirit and attitude towards the Ottomans as follows:

“Most Serene Highness, All-mighty Emperor, Victorious Lord! My most gracious lord, the King, a faithful friend of Your Imperial Majesty, have ordered my principal obligation be to express his good wishes for Your Imperial Majesty's prosperity and continuous happiness and commanded me not to overlook anything that might convince Your Imperial Majesty of the sincerity of his thoughts. The King and the Swedish Nation recall with gratitude the warm relations that have always existed between the Ottoman Empire and the Crown of Sweden. Our history preserves for posterity the memory of the generous hospitality shown by Your Imperial Majesty's illustrious forefathers to one of Sweden's greatest kings. I would consider myself blessed if, in fulfilling my Court's command to renew the assurances of my King's sincere friendship for Your Imperial Majesty and in endeavoring to facilitate and extend trade relations between the two states, I also had the joy of winning Your Imperial Majesty's favor and benevolence.”⁵³

In line with diplomatic and political relations, Sweden's presence during the Ottoman musical modernization period can also be justified by similarities in the structure of both states' royal/imperial musical institutions. As in the case of the 19th-century Ottoman court, the Swedish Royal Court Orchestra, the Royal Academy of Music, and the Royal Military Bands were all interrelated and fell under the same court umbrella. The *Kungliga Hovkapellet* (Royal Court Orchestra) of Stockholm was founded in 1526 and comprised 12 players of wind and timpani equipment. The orchestra expanded throughout the years as players from Germany, France, and Italy were added (similar to the case of Ottomans during modernization). When King Gustav III founded the Royal Swedish Opera in 1773, its orchestra functioned as both a theater and ceremonial court orchestra.⁵⁴ Therefore, the 19th-century Swedish military bands which descended from the princely house orchestras may be regarded as court orchestras that symbolize imperialism due to their musicians' aristocratic positions.⁵⁵ Similarly, initiated in the palace, the earliest students of the Muzika-yı Hümâyûn were

53 Sture Theolin, *The Swedish Palace in Istanbul-İstanbul'da Bir İsveç Sarayı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları), 95-97.

54 Petersén Gunilla and Rolf Thunander, “From the History of the Royal Swedish Orchestra,” *Kungliga Hofkapellet*, accessed March 17, 2021, <http://www.hovkapellet.com/om-orkestern/#english>.

55 Ann-Marie Nilsson, “Brass Instruments in Small Swedish Wind Ensembles During the Late Nineteenth Century,” *Historic Brass Society Journal* 13 (2001), 186.

selected from the children of high-class court officers. Therefore, musicians with palace connections tended to be employed in the newly formed Ottoman military bands.

The Ottoman bands' selection of instruments took on an increasingly important role as the bands' musical abilities and repertoire continued to advance throughout the end of the century. The Ottoman military bands operating under *Muzıka-yı Hümâyûn* could order music-related products and services from local traders as well as from European manufacturers. Although Ottomans began to experiment with producing their instruments, the products resulting from these trials could not mimic the technologies of the West yet. On the other hand, Sweden started putting more of an emphasis on instrument production as part of the industrialization drive that led to efforts at worldwide modernization. Jacob Valentin Wahl (1801–1844) and Ahlberg & Ohlsson were the leading producers of military band instruments in Sweden at the time. While brass instruments made by Wahl were regarded as uniquely Swedish throughout Europe, Ahlberg & Ohlsson was founded in 1850 at the same time when military and civilian bands were becoming more and more common. The latter's owners, Olof Ahlberg (1825-1854) and Lars Ohlsson (1825-1893), had both been apprentices of Wahl.⁵⁶ Ahlberg & Ohlsson manufactured brass instruments supplied to the Swedish army and navy, the Royal Academy of Music, and Stockholm's Royal Opera. Their brass instruments were exported to several European countries, as well as to the United States.

Ahlberg & Ohlsson instruments were appreciated for their ease of use and their ability to stay in tune, as well as for their solid and careful construction.⁵⁷ The company was also credited for its characteristically-shaped, rotary-valved cornett which became renowned as the "Swedish cornet".⁵⁸ The quality of Swedish military band instruments towards the end of the century was unique among other European countries. With their distinctive tone color and sound quality, "Swedish model" wind instruments began to appear in German newspapers in the 1880s and 1890s. In a comparison of those used by German bands, the news described the originality of Swedish wind instruments, using phrases like "softer tone color", "milder, soft tone", "melodious quality", "mellow and delicate sound", "wonderfully soft sound", and "never painful to the ear". Among such stories, one described the Swedish band music sound as "now like a piano being breathed into life on a grand piano by Erard"⁵⁹. Swedish military

56 Ling Jan, Eric Kjellberg and Owe Ronström, "Sweden," *The Garland Encyclopedia of World Music: Volume 8 Europe*, ed. Timothy Rice, James Porter and Chris Goertzen (New York and London: Garland Publishing Inc., 2000), 434-450.

57 "Swedish Catalogue", *World's Columbian Exposition* (Chicago. Press of I. Hæggestrom, 1893), 54, State Library of Pennsylvania PV 3174.

58 Edward Tarr, *East Meets West: The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution* (New York: Pendragon Press, 2003), 96.

59 The Ottoman court may also have appreciated Swedish band instruments because of their resemblance in tone color to Erard pianos. Erard pianos played an important role in Ottoman music history. When Franz Liszt performed a concert in Sultan Abdulmedjid's court in 1847 -when Abdulhamid was five years old- Erard, Liszt's tour sponsor, sent his own piano to the Istanbul court. News about the Erard piano in the media stated:

band music was now being described as a harmonious ensemble with soft and mellow expression rather than by the harsh attacks which previously characterized it.⁶⁰

Ottoman interest in Swedish band instruments is evidenced in three files found in the Directory of State Archives. According to them, Sultan Abdulhamid II (1842-1918) ordered military band instruments from Sweden. Cataloged as Y.PRK.HH.22.76.2, the first file regarding the Ottomans' military band instrument order from Sweden contains two documents- one in French dated April 22, 1890, and the other in Ottoman Turkish dated May 6, 1890.⁶¹ The Royal Legation of Sweden and Norway got money for the 18 musical instruments that the Ottoman sultan demanded, according to a French document that was sent from the Swedish and Norwegian embassy in Istanbul to the Ottoman court. The check of 208,17,4 sterlings arrived from the Ottoman Ministry of Domestic Affairs. The document is signed by the translator of the Swedish legislation. When the Swedish navy visited the Ottoman Empire with the corvette *Freja* in 1889-1890, Sultan Abdulhamid II, who listened to the marine sextet on board, ordered brass instruments from Ahlberg & Ohlsson.⁶² Considering the timing, the documents in the Y.PRK.HH.22.76.2 file from the Directory of State Archives are most probably from this order.

The Sultan, who was also a talented carpenter, had a keen interest in the mechanisms, technologies, and manufacturing processes of instruments. One such instrument was an electric violin, *The Mills Automatic Violin*; invented by Swedish instrument maker Henry Konrad Sandel.⁶³ Sultan Abdulhamid II made it his goal to introduce unique musical instruments to Ottoman lands and wanted the Muzika-yı Hümâyûn to rival its European contemporaries. Moreover, he regularly asked the Ottoman court musicians of European origin to conduct inspections of the institution. Fernando de Aranda, who had been hired in 1886 as a court musician in the Ottoman palace, carried out one such inspection. A document from the Directory of

"The Royal chef d'orchestre Donizetti has received confirmation from the famous instrument maker, Seb. Pierre Erard in Paris that as soon as Liszt arrives there, Erard will have sent a beautiful piano with seven octaves addressed to Donizetti in Constantinople" (Ömer Eğecioğlu, "The Liszt-Listmann Incident," *Studia Musicologica* 49 3/4 (2008), 288). Before and after the concert at the Ottoman palace, news about the correspondence between the Erard piano firm, the Ottoman Imperial Music Institution Muzika-yı Hümâyûn's director Donizetti, and Franz Liszt appeared in the local newspaper, *Journal de Constantinople*. Because of Liszt's Ottoman court appearance, Erard pianos' fame spread throughout the city and was associated with high quality.

60 Nilsson, "Brass instruments," 176-178.

61 Directory of State Archives Y.PRK.HH.22.76.2.

62 Nilsson, "Brass instruments," 185.

63 Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri (1600-1875)* (İstanbul: Nümune Matbaası, 1939), 152-154. Gazimihal mentions that the Sultan bought The Mills Automatic Violin (invented by English engineer H. K. Sandel) for 500 English Pounds and that only five of these instruments were manufactured. But the manufacturer of the violin, Henry Konrad Sandel was a Swedish immigrant to the United States (Mills Novelty Company, accessed February 2, 2021, https://millsnovelty.com/index.php?option=com_content&view=article&id=20&Itemid=53

State Archives dated July 13, 1893 states that Aranda suggested ordering new, more contemporary instruments from a European factory to replace the former ones.⁶⁴ So, the inspections justify the continuation of purchasing military band instruments from Sweden. The second file, cataloged as I.HUS.151.32 and dated February 26, 1907, marks this attitude. The file includes a petition and a list of the ordered instruments and a payment order for two sets of instruments and equipment ordered from Sweden. It states that the supplement to the petition includes the list of one set of the order, specifying that two such sets exist. The petition orders the total cost of 6,625 Francs to be paid to the Swedish Legation through which the order was transferred to Istanbul. The list of the ordered instruments and their pricing in Kurona and Francs are included in the supplement to the petition, as may be seen below.

Yıldız Court Head Clerk Office

1	cornett	105	kurona
2	cornetts each (110)	220	“
2	trumpets each (170)	340	“
2	alto horns each (122)	244	“
1	baritone	247	“
2	Ventilhorns each (198)	396	“
1	bassoon	297	“
1	tenor helicon	235	“
1	bas helicon	245	“
	Package	25	“
		=2454	that is 3312,5 Francs

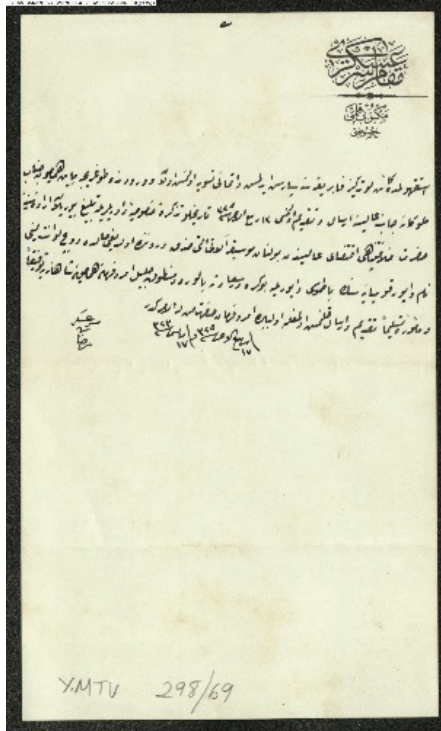
⁶⁴ Directory of State Archives Y.PRK.AZJ.25.83 29/Z/1310 Mohammedian; July 13, 1893; Kutlay, *Osmanlının Avrupalı Müzisyenleri*, 161-163.

قورمه	بهره	تاجیه	آق قورمه	باشمونه	وانیلتیکور بهره	باشمونه	توزله لیقونه	باشمونه لیقونه	آمالو
٩٠٥	(١١٠)	(١٧٠)	(١٤٤)		(١٩٨)				
٤٤٠									
٤٤									
٤٢٢									
٤٤٧									
٤٩٦									
٤٩٧									
٤٤٥									
٤٤٥									
٤٥									
٤٢٥٤									

I.HUS.00151 00032 001

F. 4: List of ordered instruments in Ottoman Turkish (Directory of State Archives I.HUS.151.32.)

The third file Y.MTV.298.69.1, dated May 30, 1907, contains information concerning the arrival of the musical instruments ordered from the “Lutdiks” (?) factory in Stockholm. The document, written by the private clerk Rıza of the Ottoman military office, mentions that six boxes of musical instruments were to be directly delivered to the court, as mentioned in a previous petition dated May 27, 1907. These instruments, which arrived in Istanbul by the Deutsche Levante Linie ship called Patmos, were delivered to the officer. The May 27 petition mentioned in the manuscript is not available in the file.



Y.MTV.00298.00069.001

F. 5: Document concerning the Arrival of Instruments from Stockholm (Directory of State Archives Y.MTV.298.69.1.)

It was impossible to pinpoint the precise name of the “Lutdiks” factory in Stockholm, most probably because it was spelled incorrectly in the paper. It is more challenging to determine the exact spellings of foreign terms since Ottoman archival documents frequently spell foreign words according to how they are pronounced in Turkish. Still, identifying the fact that the Ottoman Court kept ordering military band instruments from Sweden is valuable to shed light on the continuing imperial musical relations. The Deutsche Levant Linie, by which the instruments arrived, was a German shipping firm founded in 1899. The Patmos ship, mentioned in the archival document, was built in 1902 and was moored in Constantinople in 1914 and was placed in the Turkish sea transport division of the Osmanlı Seyrisefain İdaresi in Istanbul.⁶⁵

Conclusion

The 19th century was a period of political, economic, and social changes during the transformation between the old and the new. This century also witnessed the spread

65 S. Swiggum, “Deutsche Levant Linie,” *The Ships List*, accessed January 18, 2021, <http://www.theshipslist.com/ships/lines/deutschelev.shtml>

of Western concepts and the French Revolution's institutions of freedom, democracy, republic, and equality, which led to the dissolution of monarchies. Nationalism is an ideology that functions to create a common social identity. In this sense, marches have been used to serve this purpose. Ottoman nationalism, also known as Ottomanism or territorial nationalism, adhered to universal standards established by Western Europe's developed nations and sought to re-equip the civilization to transform the country. It supported progress (modernization) and the re-emergence of a culture that preserved its national characteristics in an imperial setting.

Throughout the century, nationalism established the basis of the legitimacy of modernization from the Ottoman Empire to the Turkish Republic. The modernization movement, which began as a military necessity, opened the doors of the Ottoman Empire to Western political ideologies. Representing Ottoman nationalism and modernization, these ideologies found their musical expression in the national anthem tradition initiated by Donizetti with the *Mahmudie March*. The modernization efforts of the Swedish military alliance and the Ottoman palace's interest in Western music and instruments led directly to the development of Ottoman-Swedish musical ties. Sweden shared the national interest in maintaining the monarchy of the Ottoman Empire. Therefore, the fact that the *Mahmudie March* -the first musical product of Ottoman nationalism and modernization- was played by Swedish military bands until the first years of the Turkish Republic is not a coincidence. In a similar fashion, but for a different purpose, the Ottoman Empire adopted Sweden's *Tre Trallande Jäntor* march after the 1908 revolution, employing it as a unifying Turkish nationalist anthem during WWI years and later making it the official march of modern Turkey's national May 19th holiday. Therefore, these marches can be identified as examples of nationalist ideals, including preserving a national/ imperial identity, based on centuries of military alliance, and symbolized in music through the shared interest in the products of modernization.

In addition to the mutual interest in the marches due to the shared ideologies of the two states, our discussion shows that the Ottoman military band instrument orders from Sweden -another aspect of Ottoman-Swedish musical relations- can be reasoned by three primary historical events: 1) the military alliance between the two states, 2) the Ottoman Empire's efforts to modernize and keep up with technological developments of the west and to fight against orientalist's prejudices, and 3) Sultan Abdulhamid II's attempt to strengthen ties with Sweden for political and diplomatic reasons. Assigning Swedish officers to the Ottoman military and creating a new army in accordance with the Swedish school were the first events that gained attention in Swedish military instruments. The second event prompted the Ottomans to turn to Sweden as a role model for modern national music instrument manufacturing because Sweden occupied a key position in technological innovations and set an example of how national institutions could create and implement

them. Moreover, the use of the most up-to-date European military instruments would demolish orientalist's assumptions as well as serve as an element of cultural diplomacy between the Ottoman Empire and Sweden. Last but not least, the purchase of military instruments on the eve of the 1908 revolution can also be interpreted as Sultan Abdulhamid II's strategy to strengthen his position alongside the Swedish court against domestic and foreign threats, especially that of Russia, and uprisings due to the nationalism movement.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

References/Kaynakça

- Adelburg, August de. "Aux Bords du Bosphore". *Istanbul to London*. Track No: 3. Prag Symphony Orchestra, conducted by Emre Aracı. İstanbul: Kalan Müzik, 2005.
- Ahmetoğlu, Selim. "An Evaluation on Selim Sırrı (Tarcan)'s "İsveç Hatıraları" (Memoirs from Sweden) in Şehbâl Magazine". *Türkiyat Mecmuası* 21/1 (2011): 31-95.
- Akçura, Yusuf. *Üç Tarz-ı Siyaset*. Ankara: Lotus Yayınevi, 2005.
- Allgemeine Musikalische Zeitung*. December 21, 1836. Vol. 51, 842-843.
- Altın, Avni. *Her Yönüyle Atatürk*. İstanbul: Bakış Matbaası, 1974.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Aracı, Emre. *Donizetti Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Avcı, Alaettin. *Türkiye'de Askeri Yüksek Okullar Tarihçesi Cumhuriyet Devrine Kadar*. Ankara: Genelkurmay Basımevi, 1963.
- Berkes, Niyazi. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Celenza, Anna Harwell. "The Poet, the Pianist, and the Patron: Hans Christian Andersen and Franz Liszt in Carl Alexander's Weimar". *19th-Century Music* 26/2 (2002): 130-154.
- Celenza, Anna Harwell. *Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed*. New York: Routledge, 2005.
- Czerny, Carl. *Impromptu Brilliant & Militaire Pour le Pianoforte sur la Marche Favorite Sultan Mahmoud II, Op. 451*. Mayence (1860?), SchottArchiv_5070, Bayerische StaatsBibliothek, Germany.
- Çelik, Yüksel. "Nizam-ı Cedid'in Niteliği ve III. Selim ile II. Mahmud Askerî Reformlarına Dair Tespitler (1789-1839)". *Nizam-ı Kadim'den Nizam-ı Cedid'e III. Selim ve Dönemi*. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) Yayınları, 2010, 565-591.
- Deringil, Selim. *Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

- Donizetti, Gaetano. "Grand Imperial Military March for the Sultan of Turkey". *Marches and Wind Music*. Track No: 24. Berlin Symphony Orchestra, conducted by Sebastian Weigle. Berlin: Capriccio, 1995.
- Donizetti, Giuseppe. "Skånska Dragonregementets March", *Svenska Arméns Marcher*. Bands of the Royal Swedish Army, Serpent SRCD 904-906, 1999.
- Donizetti, Giuseppe. *Kungl Skånska Dragonregementets Marsch (P2)*. Arrangör: Rosén, H. Nr. K 95. Stockholm Regionmusiken Centrala Notbiblioteket.
- Donizetti, Giuseppe. *Mahmudie March*. Istanbul University Rare Books Library Music Notes Collection 781/229.
- Directory of State Archives Y.PRK.HH.22.76.2; I.HUS.151.32; Y.MTV.298.69.1; Y.PRK.AZJ.25.83.
- Dulcken, Henry William. "Mahomet's Birthday-A Scene in Constantinople". *The Complete Illustrated Stories of Hans Christian Andersen*. London: Chancellor Press, 1983.
- Eğecioğlu, Ömer. "The Liszt-Listmann Incident". *Studia Musicologica* 49 3/4 (2008): 275-293.
- Findley, Carter Vaughn. *Enlightening Europe on Islam and Ottomans: Mouradgea d'Ohsson and His Masterpiece*. Leiden: Brill, 2019.
- Gazimihal, Mahmud Ragıp. *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri (1600-1875)*. İstanbul: Nümune Matbaası, 1939.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Gellner, Ernest. *Thought and Change*. London: Weidonfied & Nicolson, 1964.
- Gürbüz, M. Vedat. "Genesis of Turkish Nationalism". *Bellekten* 67/249 (2003): 495-518.
- Jensen, Anne Ørbæk. "Jeg er en Scandinarv", *H. C. Andersen og Musikken*, Det Kongelige Bibliotek, January 9, 2023. <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100504145542/http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/skandinav/index.htm>
- Karal, Enver Ziya. "Gülhane Hatt-ı Hümayununda Batının Etkisi". *Bellekten* 28/112 (1964): 580-601.
- Kenan, Seyfi. "III. Selim Dönemi Eğitim Anlayışında Arayışlar". *Nizâm-ı Kadim'den Nizâm-ı Cedid'e III. Selim ve Dönemi*. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) Yayınları, 2010, 129-163.
- Kohn, Hans. "European Nationalism", *Encyclopaedia Britannica*. November 19, 2021. <https://www.britannica.com/topic/nationalism/European-nationalism>
- Kohn, Hans. "Nationalism". *Encyclopaedia Britannica*. November 19, 2020. <https://www.britannica.com/contributor/Hans-Kohn/1626>
- Kurtaran, Uğur. *Osmanlı Avusturya Diplomatik İlişkileri*. Kahramanmaraş: Ukde Yayınları, 2009.
- Kutlay, Evren. "A Historical Case of Anglo-Ottoman Musical Interactions: The English Autopiano of Sultan Abdulhamid II". *European History Quarterly* 49/3 (2019): 386-419.
- Kutlay, Evren. "Bach ve Buffardin'in İstanbul Buluşmasına Türk Müzik Tarihi Bağlamında Bakış". *Zeitschrift für die Welt der Türken* 2/2 (2010): 43-52.
- Kutlay, Evren. "Osmanlı Saraylarında Konser Veren Avrupalı Müzisyenler ve Osmanlı'da Batı Müziğinin Gelişimine Katkıları". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 22 (2009): 139-154.
- Kutlay, Evren. "Vive La Liberte! İkinci Meşrutiyet'in Müzikal Coşkusu". *Akademik Bakış* 10/20 (2010): 1-16.

- Kutlay, Evren. *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.
- Ling, Jan, Eric Kjellberg and Owe Ronström. "Sweden". *The Garland Encyclopedia of World Music: Volume 8. Europe*. Edited by Timothy Rice, James Porter and Chris Goertzen. New York and London: Garland Publishing Inc., 2000, 434-450.
- Nilsson, Ann-Marie. "Brass Instruments in Small Swedish Wind Ensembles During the Late Nineteenth Century". *Historic Brass Society Journal* 13 (2001): 176-208.
- Özkul, Osman. *Gelenek ve Modernite Arasında Ulema*. İstanbul: Bir Harf Yayınevi, 2005.
- Petersén, Gunilla and Rolf Thunander. "From the History of the Royal Swedish Orchestra". *Kungliga Hofkapellet*. March 17, 2021. <http://www.hovkapellet.com/om-orkestern/#english>
- Scott-Keltie, John. *The Statesman's Year-Book: Statistical and Historical Annual of the States of the World for the Year 1894*. London: MacMillan & Co, 1894.
- Smith, Anthony. *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Swedish Catalogue, World's Columbian Exposition, 1893, Chicago. Press of I. Hægstrom, State Library of Pennsylvania PV 3174.
- Swiggum, S. "Deutsche Levant Linie". *The Ships List*. January 18, 2021. <http://www.theshipslist.com/ships/lines/deutschelev.shtml>
- Tarr, Edward. *East Meets West: The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution*. New York: Pendragon Press, 2003.
- Theolin, Sture. *The Swedish Palace in Istanbul-İstanbul'da Bir İsveç Sarayı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Umur, Suha. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmî Marşlar". *Tarih ve Toplum* 35 (1986): 260-266.
- Üngör, Etem Ruhi. *Türk Marşları*. Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1966.
- Verhaaren, Christine Isom. "Royal French Women in the Ottoman Sultans' Harem: The Political Uses of Fabricated Accounts from the Sixteenth to the Twenty-first Century". *Journal of World History* 17/2 (2006): 159-196.
- Yalçınkaya, Mehmet Alaaddin. "Osmanlı Devleti'nin Modernleşme Sürecinde Avrupalıların İstihdam Edilmesi (1774-1807)". *Islamic-Turkish Civilization and Europe International Symposium Proceedings*. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) yayınları, 2006, 377-395.
- Yıldız, Gültekin. "A Sultan in Uniform: Mahmud II". *II. Mahmud: İstanbul in the Process of Being Rebuilt*. İstanbul: İstanbul 2010 Kültür Başkenti Yayınları, 2010, 102-129.

Erzurum Arkeoloji Müzesinde Bulunan Bizans Dönemine Ait Bir Grup Madeni Haç*

A Group of Byzantine Metal Crosses Found in Erzurum Archaeology Museum

Demet Okuyucu** 

Öz

Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan toplam on adet madeni haç bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Eserlerden altısı Erzurum İli Hınıs İlçesi Parmaksız Köyü'nde yer alan Aşağı Parmaksız höyüğü çevresinde bulunmuş; üçü satın alınarak biri ise Erzurum Kalesi 2008 yılı kazılarında yapılan sondaj çalışmalarında ortaya çıkarılarak müzeye getirilmiştir.

Erzurum Arkeoloji Müzesinden alınan izin ile eserler yerinde görülmüş, ölçüleri alınarak resimleri çekilmiştir. Giriş bölümünde haç kavramı ve haçın Hristiyan teolojisindeki yeri ve önemi ele alınmış, bilgisayar ortamında çizimleri yapılan eserler katalog bölümünde tanıtılmıştır. Değerlendirme bölümünde çeşitli koleksiyonlara ait, arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan veya türlü şekillerde müzelerin envanterlerine kaydedilen ve akademik çalışmalara da konu olan benzer örneklerle mukayese yapılarak tarihlendirme önerisi sunulmuştur. Yapılan karşılaştırma ve değerlendirme sonucunda ele alınan eserlerin, tarihlendirilmesi yapılamayan bir eser haricinde, 6-13. yüzyıllar arasına ait Bizans dönemi haçları oldukları sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Erzurum, Müze, Hristiyanlık, Haç, Bizans

Abstract

A total of ten metal crosses in the Erzurum Archaeology Museum constitute the subject of this study. Six of the artifacts were found around the mound located in the Parmaksız Village of Hınıs District of Erzurum Province, three of them were purchased and one of them was brought to the museum after the soil drilling studies which were carried out during the excavations of Erzurum Castle in 2008.

In the introduction, the concept of the cross and its place and importance in Christian theology are discussed. The subject of the study is ten metal crosses in Erzurum Archaeology Museum. First of all, with the permission of the forehead taken from the museum, the artifacts were seen in situ, and their measurements and pictures were taken. Detailed drawings of the crosses made in the computer environment have been added to the catalogue section so that the works can be perceived more clearly. The arrival dates and forms of the artifacts have been presented from the museum records. The works that the article focuses on are grouped as ceremonial-consecrated cross and pendant crosses, and are described and introduced in detail in the catalogue section.

A dating proposal is presented in the evaluation section by making comparisons with similar examples belonging to various collections, unearthed in archaeological excavations or recorded in the inventories of museums in various forms and also being the subject of academic writings.

* Bu çalışma Erzurum Arkeoloji Müzesi'nden alınan 75869715-155.03-E.94829 sayılı izin ile gerçekleştirilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Demet Okuyucu (Dr. Öğr. Üyesi), Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum, Türkiye. E-posta: demet@atauni.edu.tr ORCID: 0000-0002-5533-8397

Atf: Okuyucu, Demet. "Erzurum Arkeoloji Müzesinde Bulunan Bizans Dönemine Ait Bir Grup Madeni Haç." *Art-Sanat*, 19(2023): 365–392. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1155760>

As a result of the comparison and evaluation, it has been concluded that the works examined are identified to be the Byzantine crosses which belong to the period of 6th and 13th centuries, except for one work that cannot be dated.

Keywords

Erzurum, Museum, Christianity, Cross, Byzantine

Extended Summary

This study, which presents the evaluation of a total of ten metal crosses existing in the Erzurum Archeology Museum, is an original research article. This scientific manuscript, which has not been partially or fully published elsewhere, is a work of Byzantine Art created within the discipline of art history.

In Christianity, the cross is the most important religious-iconographic shape and symbol. According to the Christian belief, since Jesus, who died on the cross by being crucified, sacrificed himself to atone for the original sin of humanity, the cross is the representation of his sacrifice, a means of reconciliation between God and man, and the mystical symbol of union with Jesus.

Cross motifs as a Christian symbol began to be depicted in Roman catacombs. This motif was placed on the flags by Emperor Constantine I from the Middle Byzantine era, some churches were built in the form of a cross. There are many ceremonies accepted by the church regarding the cross. During the religious ceremony, the cross was carried in front of the bishops in the Ceremonial procession.

It is possible to mention that there are many types of crosses and some of them have special forms. For centuries, Christians have been placing the cross in their homes, churches and workplaces, wearing it on their necks and clothes, and sometimes engraving the cross form on different materials. This geometrical form, consisting of two intersecting lines, vertical and horizontal, has become a symbol that has spread widely in the Christian world and has very different meanings. More than three hundred and eighty-five different forms of crosses are mentioned today. But only a few of them have become widespread. The most striking of the commonly used crosses are; Antony Cross, Andreas Cross, Crux monogrammatica, Greek/Orthodox Cross, Latin Cross, Handled Cross, Yaba cross, Anchor Cross, Peter's Cross, Patriarch's Cross, Pope's Cross, Slavic Cross, Baptismal Cross, Swastika, Maltese Cross, Jerusalem Cross, Staurogramm and Potent Cross.

The Byzantine Empire was a state that accepted Christianity as the official religion and shaped its culture and civilization on the axis of this religious belief. The cross, which is the most important symbol of the Christian faith, has been widely used by both the Byzantine Empire and other Christian states and their believers.

Erzurum was a strategically important garrison city during the Roman Empire. The name of the city in this period was Theodosiopolis, which was attributed to the Eastern Roman (Byzantine) Emperor Theodosios II (408-450). After the defeat of the Byzantine army in Malazgirt, the city was under the rule of Gregorios Bakurian, one of the Byzantine generals of Georgian origin, for a short time. However, after the victory, Sultan Alparslan gave the surroundings of Erzurum to Emir Saltuk as iqta, and with his conquest of Erzurum in the same year (1071), Turkish dominance started in the city, and the foundations of the Saltukid Principality of the Great Seljuk State were laid. After the gates of Anatolia were opened to the Turks with the Battle of Malazgirt in 1071, the Christian governments in the region continued to exist as vassals of the Turks. Anatolian geography has embraced many nations with different religions, cultures and ethnicities with tolerance, and the Muslim people and other peoples have lived together within the framework of unity and tolerance.

Erzurum Archaeology Museum, which exhibits many artifacts brought from Erzurum and the surrounding provinces, was first opened in 1944 in Yakutiye Madrasah. The museum, which was moved to the Double Minaret Madrasah in 1947, continued to serve by moving to its new building in 1968. In 1994, with the opening of the Yakutiye Madrasah Turkish-Islamic Artifacts and Ethnography Museum, the newly constructed museum building was transformed into an Archaeology Museum.

Today, in the museum halls operating in the new building under the modern museum understanding, works that provide information to the visitors on many subjects such as the cultural development, production, lifestyle, art, religious beliefs, and traditions of the societies that lived in the region are exhibited. Various fossils and stone tools, Early Bronze Age (Karaz Culture) artifacts, second-millennium Transcaucasian paintings, artifacts from the Urartian Period, and artifacts from the Roman and Hellenistic Periods are exhibited. The crosses that we discussed within the scope of our work in the Byzantine period artifacts section created in the new museum building will also be on display.

The six metal crosses recovered from the Parmaksız Village Mound in the Hınıs District of Erzurum province are Byzantine crosses and are data that shed light on the medieval settlement in the region. Again, other crosses, which were examined within the scope of this study and brought to the museum by purchasing, appear as works made of bronze and iron belonging to the Byzantine period. The cross found at a depth of approximately 280 meters during the Erzurum Castle excavation is an extremely valuable artifact, but the fact that it was under the ground for a long time and the depth of the layer it was captured had a long history, causing it to undergo heavy deformation. Therefore, unfortunately, the material of this work could not be understood and its date could not be made.

There are many crosses from different periods in many museums and personal collections in the world and Turkey. The works discussed in this article were compared in terms of form and decoration by finding similar examples both in museums and collections and in academic writings such as theses, articles, papers, books and book chapters. Dating has been made to the crosses we have by taking the works of which date is known or dated as reference. As a result of these dating studies, metal crosses were dated between the 6th and 13th centuries. While five artifacts were made of bronze and four of them were made of iron, the material of one artifact could not be fully understood. The ones made of iron material have corroded. One of the crosses (Cat. Nu 8) is oval and the others are flat-sectioned. Ceremonial and consecrated crosses and pendant-type crosses were produced by casting technique. While there are geometric decorations in the form of circles created with the scraping technique on the front faces of the crosses, figurative depictions or writing is not seen; the back faces are left plain and undecorated in all of the works.

Giriş

Anadolu, yüzyıllar boyunca farklı inanç, kültür ve medeniyetlerin birlikte yaşadığı zengin bir coğrafya olmuştur. Bunlar arasında Hristiyan inancını benimseyen devlet ve milletler Anadolu'nun güçlü bileşenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hristiyan dinî mimarisine ait çok sayıda esere ev sahipliği yapan bu topraklar, Hristiyan teolojisinin gelişimi bakımından önemli olayların yaşandığı; Hristiyan mistisizmi, sembolizmi ve ikonografisi açısından zengin kaynaklara sahip olmuştur. Bu kaynaklar incelendiğinde haç sembolünün çok önemli bir simge olarak kilise planlarında, bir resim programı içerisinde ya da tek başına bir el sanatı ürünü olarak varlık gösterdiği dikkat çekmektedir. Farklı malzemeler ve yapım teknikleri kullanılarak üretilen haçlar, Hristiyan maden sanatının da odak noktasını oluşturmuştur.

Anadolu müzelerinin birçoğunun teşhir ve depo bölümlerinde, Geç Antik Çağ ve Erken Hristiyanlık döneminden başlayarak Post Bizans olarak da isimlendirilen 19. yüzyıla kadar, çok sayıda Hristiyan el sanatına ait eser ve koleksiyon bulunmaktadır. Söz konusu eserler arasında Erzurum Müzesi örnekleri önemli bir grubu oluşturmaktadır. Kadim tarihi, kültürü ve gelenekleri ile zengin bir mirasa ev sahipliği yapan Erzurum'da, arkeolojik, tarihî ve etnografik eserlerin sergilendiği Arkeoloji Müzesi ile Türk-İslam Eserleri ve Etnografya Müzesi bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Erzurum'un kültür ve geleneklerinin canlı tutulduğu tarihî Erzurum evleri ile Türk tarihi bakımından önemli olayların yaşandığı binaların müzeye dönüştürülmesi sayesinde de birçok müze kurulmuştur. Bunlar Arkeoloji Müzesi, Türk-İslam Eserleri ve Etnografya Müzesi (Yakutiye Medresesi), Atatürk Evi Müzesi ve 23 Temmuz Erzurum Kongre Binası Resim Heykel Müzesi ve Galerisi'dir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan madeni haçlar, Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde yer almaktadır. Haçların bir grubu akademik bir çalışmanın ürünü olmayan yüzey buluntusu, bir grubu satın alma yoluyla müzeye kazandırılan eserlerken bir eser de Erzurum Kale kazısı buluntusudur.

Erzurum Roma İmparatorluğu döneminde bir garnizondur. Bizans İmparatorluğu döneminde ise özellikle 5. yüzyılda kentin İmparator II. Theodosios'a izafeten "Theodosiopolis" olarak isimlendirilmesi şehrin artan öneminin bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. 11. yüzyılda Türk-İslam döneminin başladığı şehirde bu döneme kadar ve bu dönemden sonra Hristiyan nüfusun yaşamış olması kozmopolit hayatın olağan bir gerçeğidir.

Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde doğrudan kent merkezi veya ilçelerden kazı çalışması yoluyla ele geçen yalnızca bir adet haçın bulunması, bu eseri ünik kıllarken kısıtlı bir nicelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan Hınıs İlçesi Parmaksız Köyü'nde yer alan Aşağı Parmaksız Höyüğü çevresinden ele geçen haçlar bölgede yaşayan bir

şahıs tarafından bulunarak Erzurum Müzesine getirilmiştir¹. Bir kazı buluntusu olmamakla beraber bu eserler şehrin Bizans dönemine ait önemli buluntuları olarak envantere dâhil edilmiştir. Diğer haçlar ise komşu ve yakın illerde şahısların bulunduğu ve müzenin satın alma yoluyla bünyesine dâhil ettiği eserlerdir. Farklı yollarla ele geçmiş olmakla beraber bu eserler gerek Erzurum gerekse yakın çevrenin Bizans dönemine ışık olabilecek önemlerinden dolayı müze bünyesinde toplanmıştır. Bu haçlar Erzurum Arkeoloji Müzesinin yakın zamanda taşındığı yeni binasında Bizans eserleri seksiyonunda teşhire çıkarılmak üzere hazırlanmaktadır.

Hristiyanlıkta Haç

Genel bir tanımlama ile haç, “birbirini dikey olarak kesen iki çizgiden oluşan biçime verilen addır². Türkçeye Ermeniceden geçen haç kelimesinin Batı dillerinde karşılığı Latince *crux* köküne dayanan İngilizce *cross*, Fransızca *croix*, Almanca *kreuz* kelimeleridir. Haçın Grekçesi *stavros* olup Türkçeye *istavroz* biçiminde de giren kelimenin İbranicesi *talah*, Arapçası *salib*, Farsçası “dört çivi” anlamına gelen *çehar mih* olup bu terkip Türkçeye *çarmıh* olarak geçmiştir³.

Hristiyanlığın temel sembolü olan haçın geçmişinin milattan önce 3000-4000'lere kadar gittiği ve Orta Doğu kökenli olduğu kaydedilmektedir. Farklı inanç, kült ve coğrafyalarda değişik anlamlar taşıyan haç, kadın ve erkek birleşmesi sonucu meydana gelen verimlilik, tabiattaki aktif ve pasif enerji, güneş tanrıları ve çeşitli göksel temalar, bazı pagan tanrılar, hayatın kaynağı ve ölümsüzlük gibi çok çeşitli durum ve unsurları sembolize etmiştir. Çarmıh, tarihin çeşitli dönemlerinde bir idam şekli olarak da kullanılmıştır. Suçlu kişinin elleri ve ayaklarından çivilenmesi suretiyle gerçekleşen bu ceza halka ders vermek gibi bir amaca da sahiptir. Çarmıha girmek için Asur, Pers, Kartaca Fenike, Mısır ve Yunanlarda tek bir kazık kullanılmışken Romalılar bu yöntemi dikey kazığa yatay bir kol ekleyerek değiştirmiş; suçlu köle, esir, yabancı ve adi suç işleyen kişileri kollarını iki yana açarak çivilemek suretiyle infaz etmişlerdir. Roma'da onur kırıcı kabul edilen bu idam şekli büyük suç işleyenler hariç Roma vatandaşlarına uygulanmamıştır⁴.

1 Parmaksız Yerleşimi, Erzurum'un 148 km güneyindeki Hınıs İlçesi'nin 5 km kuzeyinde bulunan Aşağı Parmaksız Mahallesinin güneyinde yer almaktadır. Yerleşim hakkında 2021 yılında yapılan bir yüksek lisans tez çalışması bulunmaktadır. Erzurum Arkeoloji Müze envanterinden ve arazi çalışmalarından toplanan buluntulardan yola çıkılarak Parmaksız yerleşiminin Erken Tunç Çağı'ndan itibaren iskân gördüğü ve ele geçen buluntulardan hareketle buranın sıradan bir yerleşim yeri olmadığı belirtilirken alanda bir arkeolojik kazının henüz yapılmamış olması daha detaylı bilgi verebilmeyi de henüz imkânsız kılmaktadır. Elif Yurttaş, “Erzurum-Hınıs, Parmaksız Yerleşimi ve Buluntularının Değerlendirilmesi” (Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, 2021), 29.

2 Türk Dil Kurumu, “haç,” erişim 5 Temmuz 2022, <https://sozluk.gov.tr/>

3 Mahmut H. Şakiroğlu, “Haç,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 14 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 522.

4 Kadir Albayrak, “Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi,” *Dini Araştırmalar* 7/19 (2004), 105-109.

Haç, Hz. İsa'nın yakalanıp yargılanması sonrasında cezalandırılma yöntemi olarak *Matta İncili*'nde geçmektedir: “*Pilatus, “Öyleyse Mesih denen İsa’yı ne yapayım?” diye sordu. Hep bir ağızdan, “Çarmıha gerilsin!” dediler. Pilatus, “O ne kötülük yaptı ki?” diye sordu. Onlar ise daha yüksek sesle, “Çarmıha gerilsin!” diye bağırsıp durdular.*”⁵ *Tevrat*'ta belirtilen “*Eğer bir adam bir günden ötürü ölüm cezasına çarptırılıp öldürülür ve ölüsü ağaca asılırsa, ölüyü gece ağaçta asılı bırakmamalısınız. O gün kesinlikle gömmelisiniz. Asılan kişi Tanrı tarafından lanetlenmiştir. Tanrınız RAB’bin mülk olarak size vereceği ülkeyi kirletmeyeceksiniz.*”⁶ ayetleri doğrultusunda Hz. İsa'nın Yahudi geleneklerine göre değil daha ağır şartlarda ve aşağılayıcı bir biçimde idam edildiği anlaşılmaktadır.

Hristiyanlık tarihi açısından Hz. İsa'nın çektiği çilelerin en önemli materyali olan haç, teolojide de onun ölümüyle irtibatlıdır⁷. İsa'nın çarmıha gerilişinin dinî bir sembolü olan haç ilk Hristiyanlardan itibaren bu dinin de simgesi olarak kullanılmıştır.

Yeni Ahid içerisinde haç (stauros) kavramı sadece materyali işaret ederken Haç teolojisi Pavlus ile ortaya çıkmaya başlamış ve kilise babaları tarafından geliştirilmiştir. Irenaeus'a⁸ göre haç kozmik hakikatin gözle görünür hâlidir. Haç üzerinde idam edilmek suretiyle İsa kozmosu özetlemiş, Lactantius'a⁹ göre ise haç üzerinde kollarını açarak bu hâliyle bütün insanları kucaklamıştır¹⁰.

Tertullian (155-220) bir yere girip çıkarken, giyinirken, yıkanırken, yemek yerken, uyurken, uyanırken, ışık yakarken kısacası günlük hayatın her alanında ve eyleminde haç çıkarılmasını ve kullanmasını tavsiye etmiştir. Fakat ilk Hristiyanlar haç kullanmakta ve taşımakta İmparator Konstantin dönemine kadar çekimser davranmışlardır¹¹.

Haç kültü, 4. yüzyıldaki Milvian Köprüsü Savaşı sonrasında sonra önem kazanmıştır. Dönemin tarihçisi Eusebius'a¹² göre İmparator Büyük Konstantin rüyasında, gökyüzünde parlayan bir haç ve “*Bununla Kazanacaksın*” yazısını gördükten sonra

5 Matta 27:22.

6 Yasanın Tekrarı 21:22-23.

7 Ahmet Gül, *Haçın Hristiyan Teolojisindeki Yeri ve Önemi* (Mardin: Şırnak Üniversitesi Yayınları, 2018), 67.

8 Irenaeus (130-202): Geç antik çağda yaşamış bir kilise babası ve Hristiyan şehididir. 2. yüzyılda ortaya çıkan bir akım olan apologia (Hristiyanlık savunusu) yazarlarındandır. Çağdaş olan apolojistler Ignatius, Iustinus ve Hippolytus'un eserleri çağlarının gnostizm başta olmak üzere, dinî problemlerini aktarmaktadır. Turhan Kaçar, *Geç Antikçağ'da Hristiyanlık* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009), 15.

9 Lactantius, 240-325 yılları arasında yaşadığı varsayılan, Geç Antikçağ-Erken Hristiyanlık döneminin önemli Hristiyan tarihi yazarlarından biridir. Öncelikli amacı tanık olduğu olayları kullanarak Tanrı'nın mutlak varlığını kanıtlamaya çalışmak olan Lactantius çok sayıda dinî konulu eser kaleme almıştır. Tuğçe Ünver, “Geç Antikçağ Hristiyan Tarih Yazarı Lactantius ve İlahi Adalet Teması,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 12/68 (2019), 500.

10 Şakiroğlu, “Haç,” 523.

11 Albayrak, “Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi,” 116.

12 “Eusebius Pamphilus: Church History, Life of Constantine, Oration in Praise of Constantine,” Christian Classics Ethereal Library, erişim 05 Temmuz 2022, <https://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf201.html>

savaşı kazanması üzerine haç imgesini Hristiyanlığın kullanımına özgü kılmıştır¹³.

Hristiyanlık dini içerisindeki merkezi konumu ve önemi bağlamında tarih boyunca haçla alakalı çok sayıda efsane üretilmiştir¹⁴. Ölüleri diriltten, hastaları iyileştiren ve gençleştiren tüm bitkilerin öncülü olan Hayat Ağacı ile Haç arasında kurulan bağlantı bu efsanelere bir örnektir¹⁵. Başka bir söylenceye göre Hz. Âdem'in ölümcül hastalığına şifa bulmak için cennet kapısına giden oğlu Şit'in cennette gördüğü ve bir kurtarıcının geleceğine işaret eden ağaçtan bir melek aracılığıyla aldığı, Âdem öldükten sonra dili üzerine koyduğu yasak meyvenin üç çekirdeği zamanla Kudüs'te tek bir ağaç şeklinde birleşmiş ve Mesih'in gerildiği çarım bu ağaçtan yapılmıştır. İsa, dünyanın merkezi sayılan, Âdem'in yaratılıp gömüldüğü yerde çarımha gerilmiş ve akan kanı Âdem'in kafatasına dökmek suretiyle insanlığın babasını vaftiz ederek onu günahlarından arındırmıştır¹⁶. *Urfalı Mateos Vekâyi-namesi*'nde geçen bir diğer anlatıda Hristiyanların haç ve İncil'in gücü ile Müslümanları yendiği efsanesi aktarılmaktadır¹⁷.

Haç, Hristiyan sanatındaki ikonografik anlamı, litürjideki önemi ve süsleme ögesi olmasıyla, bu inancın en dikkate değer sembollerinden biri olmuştur¹⁸. İsa'nın çarımha gerilmesi, ölüme karşı zaferi, inanç ve imparatorlar için düşmana karşı zaferleri sembolize eden haç, Roma İmparatorluğu'nun erken devirlerinden itibaren askerî törenler ve zafer kutlamalarında taşınan standart vexillum ve tropaeumların yerini almış, Bizans İmparatorluğu'nda, 4. yüzyıl sonlarında büyük boyutlu haçlar, taç giyme törenlerinin vazgeçilmez unsuru olmuştur¹⁹. “Özellikle inanç boyutuyla ele alındığında geniş bir kullanım alanına sahip olan haçlar, işlevleri açısından da önemli birer simge aracı hâline gelmişlerdir. Tören ve takdis amaçlı kullanılan haçların dışında, röliker ve pandantif şeklinde kullanıma sahip haçlar da Bizans maden sanatının yapım ve süsleme teknikleri uygulanarak şekillendirilmiştir”²⁰.

Başta kiliseler olmak üzere dinî işlevli yapılarda, mezarlıklarda veya evlerin altlarında bir kolye şeklinde boyuna asılarak, kıyafetlere baskısı veya işlemesi yapılarak günlük hayatın her alanında yaygın bir biçimde kullanım gören haç sembolünün şeyta-

13 John Moorhead, “Iconoclasm, The Cross And The Imperial Image,” *Byzantion* 55/1 (1985), 176.

14 Albayrak, “Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi,” 119.

15 Mircea Eliade, *İmgeler Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: Gece Yayınları, 1992), 192.

16 Albayrak, “Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi,” 119.

17 *Urfalı Mateos Vekâyi-namesi (952-1162) ve Papaz Grigor'un Zeyli (1136-1162)*, çev. Hrant D. Andreasyan (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000), 70.

18 John A. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, ed. Susan A. Boyd ve Henry Maguire (Washington: D.C: Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications, 1994), 8-10.

19 Meryem Acara Eser, “Hristiyanlıkta Haç Kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç,” *Bizans ve Çevre Kültürler Prof. Dr. Yıldız Ötügen'e Armağan*, ed. Sema Doğan ve Mine Kadiroğlu (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2010), 27.

20 Ufuk Elyiğit, “Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki Madeni Haç Örnekleri,” *Art-Sanat* 18 (2022), 181.

ni ve kötü güçlere karşı mücadele edilebilecek tek gerçek silah olduğuna inanılmıştır²¹. Yazılı ve görsel kaynaklardan anlaşıldığına göre haç, imparatorluk törenleri ve askerî törenlerin dışında, dinî seremonilerin de ana sembolü olarak bayram günlerinde kilise ve saray arası yürüyüşlerde ve doğal afetlerden sonra yapılan ayinlerde taşınmıştır²².

Sonuç itibarıyla haç, Hristiyan inancı mensupları için bir nimet, inanç itirafı ve kutsallığın işareti kabul edilerek kullanılmıştır. Gerek Bizans İmparatorluğu döneminde gerekse Bizans sonrası dönemde Anadolu'da yaşayan Ermeni ve Gürcülerin mimari, resim, el sanatı ürünleri gibi kültürel mirasları Anadolu coğrafyasında muhafaza edilmektedir. Bu eserlerin önemli bir grubunu da Türkiye müzelerinde sergilenen haçlar oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında ise Erzurum Arkeoloji Müzesinde bulunan bir grup Bizans dönemi madeni haç katalog bölümünde tanıtılmıştır.

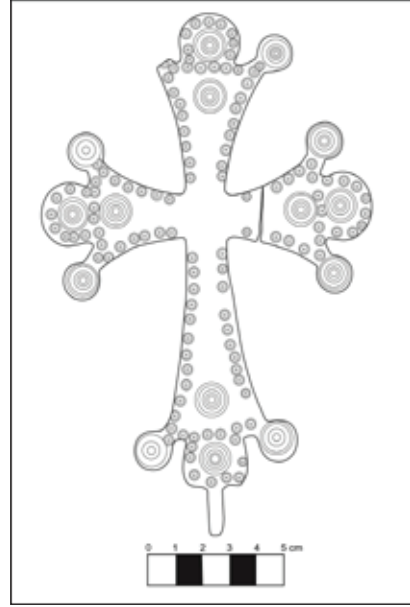
21 Apostolos Karpozilos ve Anthony Cutler, "The Cross in Every Day Life," *The Oxford Dictionary of Byzantium*, c. 1 (New York: Oxford University Press, 1991), 551.

22 Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, 8-10; Meryem Acara Eser, "Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Ermeni Haçı," *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 21/1 (2004), 144.

Katalog



G. 1: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G. 2: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel 2021)

Kat. No.1: Takdis/Tören Haçı (G. 1, G. 2)

Müze Envanter No: Etütlük No 289

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma-17.06.2008

Ölçüleri: 18.5 x 12.1 cm

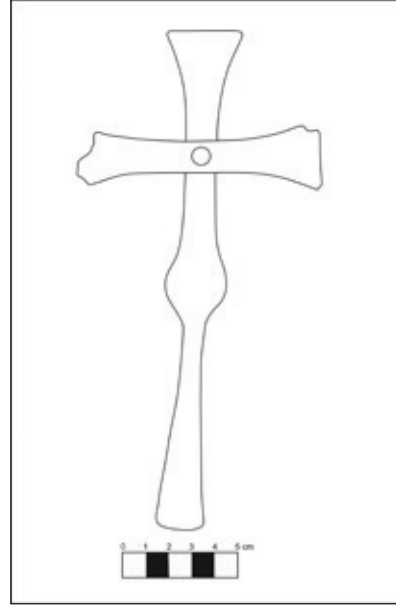
Malzeme: Bronz

Tarih: 11-12. yüzyıllar

Tanım: Döküm tekniği ile yapılmış olan haç, Latin Haçı biçimindedir. Yassı kesitli haçın kolları merkezden dışa doğru genişlemekte ve üçer daire ile sonlanmaktadır. Alt kolda ise haçın ahşap bir asaya yerleştirilmesine olanak sağlayan metal haç kaidesine geçirilmesi için yaklaşık 2.2 cm'lik bir sap bulunmaktadır. Eserin üzerindeki süslemeler kazıma tekniği ile yapılmıştır. Haç kollarının merkez uçlarında art arda iki, yanlardaki daireler üzerinde birer olmak üzere merkezleri oyuk derin daireler bulunmaktadır. Daha yüzeysel, küçük, ortaları delik, nizami bir yerleştirilme gözetilmeden birbirinin peşi sıra dizilen dairelerle eser bütünüyle çevrelenmiştir. Haçın arka yüzü sade bırakılmıştır. Sağ kolunun kırılması ve üst kolun ucundaki dairelerden birinin yok olması dışında eser iyi durumdadır.



G. 3: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G. 4: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel, 2021)

Kat. No.2: Takdis/Tören Haçı (G. 3, G. 4)

Müze Envanter No: Etütlük No 289

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma-17.06.2008

Ölçüleri: 21.4 x 10.5 cm

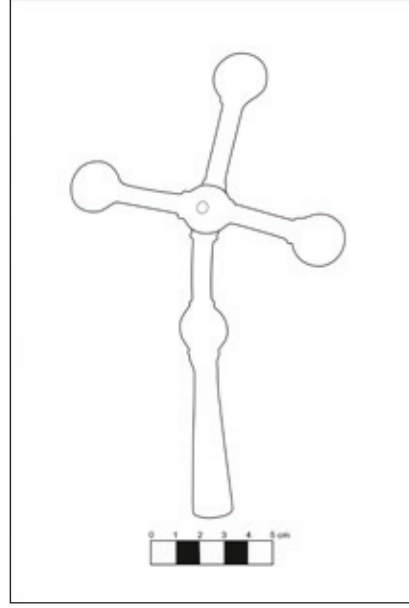
Malzeme: Demir

Tarih: 11-13. yüzyıllar arası

Tanım: Döküm tekniği ile yapılan yassı kesitli haç, Latin Haçı biçimindedir. Merkezden dışa doğru genişleyen haç kollarından yatay kollar ve dikey üst kolun düz kesildiği, dikey alt kolun ise sap kısmı ile birleştiği yerde dış bükey biçimlendirildiği görülmektedir. Haçın bir haç kaidesine oturmasını sağlayan silindirik sapı, yaklaşık 2 cm çapında ve 7 cm uzunluğundadır. Eserin ön yüzünde, perçin ile birleştirilen, haç kollarının kesişme noktasında görülen daire formu sade kabartma dışında ön ve arka yüzünde herhangi bir bezemesi bulunmamaktadır. Yatay haç kollarının uçlarındaki koptmalar dışında eserin genelinde korozyon görülmektedir.



G. 5: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G. 6: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel, 2021)

Kat. No.3: Takdis/Tören Haçı (G. 5, G. 6)

Müze Envanter No: Etütlük No 289

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma-17.06.2008

Ölçüleri: 18.6 x 11.4 cm

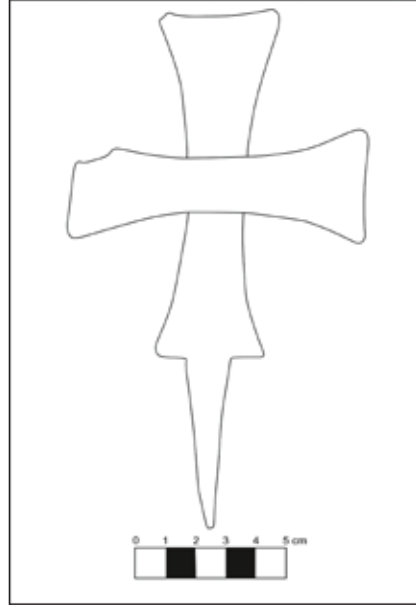
Malzeme: Demir

Tarih: 11-13. yüzyıllar arası

Tanım: Döküm tekniği ile yapılan yassı kesitli haç, Latin Haçı biçimindedir. Düz birer şerit şeklindeki haç kolları birer daire ile sonlanmaktadır. Haç kolları birbirlerine perçinle tutturulmuştur. Alt kolun bitişiğindeki silindirik sapı 7 cm uzunlukta ve 1.5 cm çapındadır. Eserin ön yüzünde haç kollarının dairesel formlu kesişme noktasında kabartma şeklindeki perçin başı dışında ön ve arka yüzünde herhangi bir bezemesi bulunmamaktadır. Alt kolu sap kısmı ile birlikte eğilen haçın genelinde korozyon görülmektedir.



G. 7: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G. 8: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel, 2021)

Kat. No.4: Takdis/Tören Haçı (G. 7, G. 8)

Müze Envanter No: Etütlük No 289

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma-17.06.2008

Ölçüleri: 17.0 x 10.1 cm

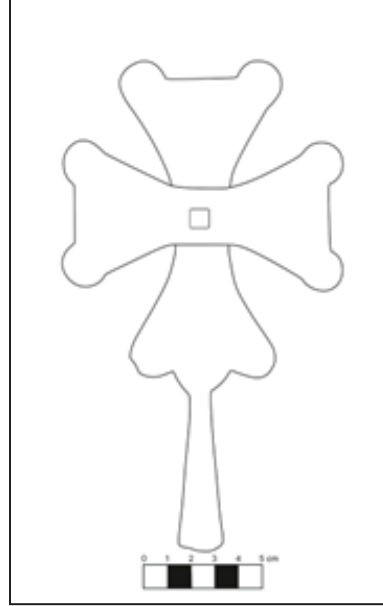
Malzeme: Demir

Tarih: 11-13. yüzyıllar arası

Tanım: Döküm tekniği ile yapılan yassı kesitli haç, Yunan Haçı biçimindedir. Haç kolları merkezden dışa doğru genişlemektedir. Haç kolları birbirlerine perçin ile tutturulmuştur. Alt kolun devamında haçın bir kaideye oturmasını sağlayan ve yukarıdan aşağıya doğru daralan yaklaşık 6 cm'lik bir sap yer almaktadır. Haçın ön ve arka yüzünde herhangi bir bezemesi bulunmamaktadır. Yatay sol kol ve üst kolun ucundaki kopmalar dışında eserin genelinde korozyon görülmektedir.



G. 9: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G. 10: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel, 2021)

Kat. No.5: Takdis/Tören Haçı (G. 9, G. 10)

Müze Envanter No: Etütlük No 289

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma-17.06.2008

Ölçüleri: 20.1 x 11.3 cm

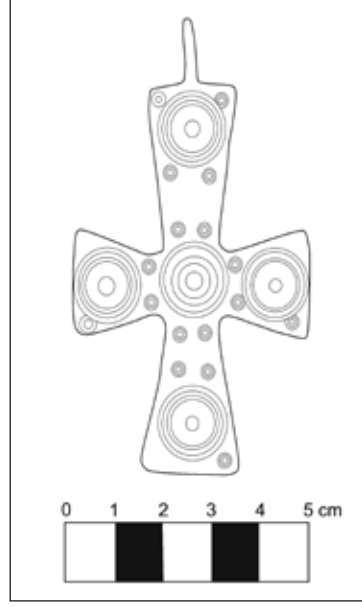
Malzeme: Demir

Tarih: 11-13. yüzyıllar arası

Tanım: Döküm tekniği ile yapılan yassı kesitli haç, dört kolu eşit bir Yunan Haçı biçimindedir. Merkezden dışa doğru genişleyen ve birbirlerine perçinle tutturulan haç kollarının uçları köşelerde ikişer yarım daire ile sonlanmaktadır. Alt kolun devamında 6 cm uzunluğunda ve 1.5 cm çapında silindirik bir sap bulunmaktadır. Eserin ön yüzünde haç kollarının kesişme noktasında görülen perçin başı dışında ön ve arka yüzünde herhangi bir bezemesi bulunmamaktadır. Formu bakımından sağlam ve eksiksiz olan haçın genelinde korozyon görülmektedir.



G. 11: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G. 12: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel, 2021)

Kat. No.6: Pandantif Haç (G. 11, G. 12)

Müze Envanter No: Etütlük No 289

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma-17.06.2008

Ölçüleri: 7.2x4.8 cm

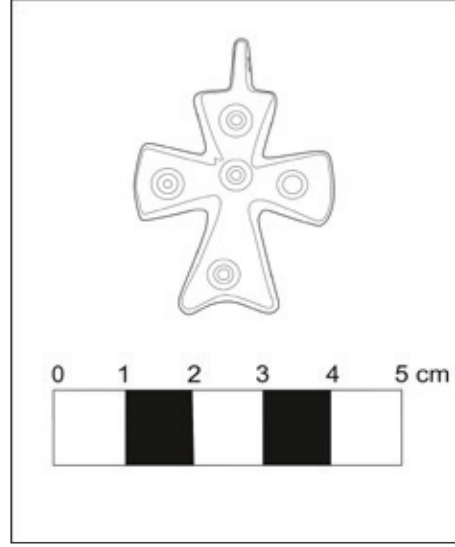
Malzeme: Bronz

Tarih: 10-11. yüzyıl

Tanım: Döküm tekniğinde yapılan yassı kesitli haç, Latin Haçı formundadır. Merkezden dışa doğru genişleyen haç kollarının uçları düz sonlanmaktadır. Üst dikey kol üzerinde haçın asılarak kullanılması için halka bulunmaktadır. Haçın merkezinde ve kol uçlarında iç içe geçmiş halkaların ortasına yerleştirilen birer adet dairesel yuva bulunmaktadır. Bu yuvalara renkli cam veya değerli taşlardan oluşan dolgu malzemeleri yerleştirilmiş olmalıdır. Kol yüzeyleri dairesel yuvaları çevreleyen dört, yatay kollarda ilaveten ikişer tane daha merkeze doğru eklenen küçük dairesel bezemelerle süslenmiştir. Haçın arka yüzünde herhangi bir bezemesi bulunmamaktadır. Form bakımından sağlam ve eksiksiz olan haç, genel olarak iyi durumdadır.



G. 13: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G. 14: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel, 2021)

Kat. No.7: Pandantif Haç (G. 13, G. 14)

Müze Envanter No: Etütlük No 290

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: Satın alma-11.10.1985

Ölçüleri: 3x2.8 cm

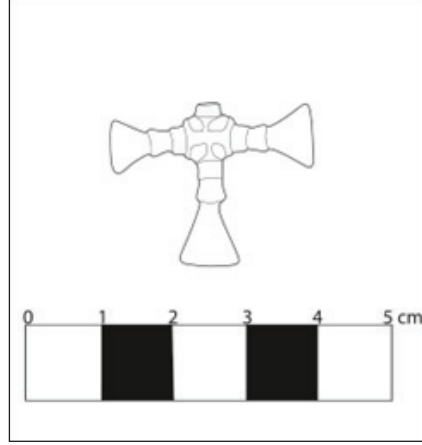
Malzeme: Bronz

Tarih: 11-13. yüzyıllar

Tanım: Döküm tekniği ile yapılan yassı kesitli haç, Yunan Haçı formundadır. Haç kolları, dışarıya doğru genişlemektedir. Üzerindeki süslemeler kazıma tekniğinde yapılmıştır. Üst dikey kol üzerinde haçın asılarak kullanılması için bir halka bulunmaktadır. Haç yüzeyinde çerçeve formun alçak kabartma ile tekrarlandığı görülmektedir. Haç kolları üzerinde ve merkezde iç içe iki konsantrik daire ile oluşturulan birer süsleme yer alırken haçın arka yüzeyi bezemesiz bırakılmıştır. Form bakımından sağlam ve eksiksiz olan haç yüzeyel deformasyonlar dışında genel olarak iyi durumdadır.



G. 15: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G. 16: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel, 2021)

Kat. No:8: Pandantif Haç (G. 15, G. 16)

Müze Envanter No: Etütlük No 257

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: Mahkeme yoluyla- 2004

Ölçüleri: 2.1x2.6 cm

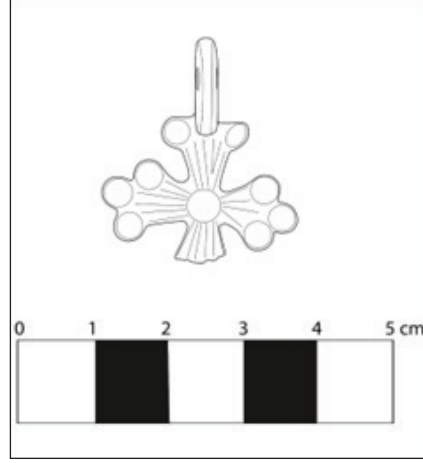
Malzeme: Bronz

Tarih: 6-9. yüzyıllar arası

Tanım: Döküm tekniğiyle yapılan oval kesitli haç, Yunan Haçı formundadır. Merkezdeki kabartma haçın devamındaki iki sıra boğum sonrasında haç kolları konik şeklinde sonlanmaktadır. Haçın diğer yüzeyi de aynı görünüme sahiptir. Eserin dikey üst kolu eksiktir. Mevcut hâliyle eser dış görünüşü bakımından iyi durumdadır.



G. 17: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G.18: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel, 2021)

Kat. No.9: Pandantif Haç (G. 17, G. 18)

Müze Envanter No: Etütlük No 353

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: Mahkeme yoluyla- 2001

Ölçüleri: 2.9x2.5 cm

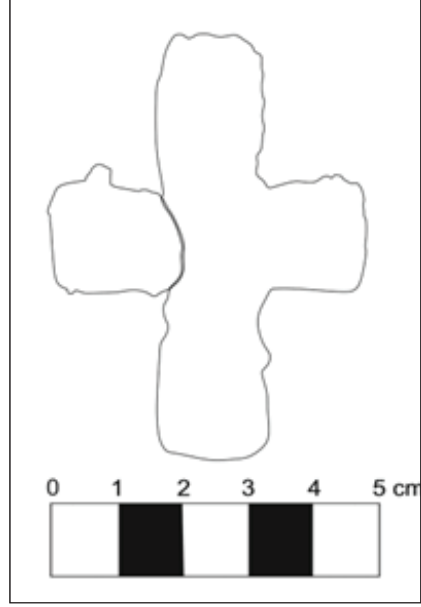
Malzeme: Bronz

Tarih: 9-12. yüzyıllar arası

Tanım: Döküm tekniğinde yapılan yassı kesitli haç, Yunan Haçı formunda olmalıdır. Haç kollarının yüzeyleri merkezden uçlara doğru üçer adet çizgisel yiv ile belirginleştirilmiştir. Merkezden dışa doğru hafifçe genişleyen haç kolları üçer küçük topuzla sonlanmaktadır. Merkezi küçük bir kabara ile vurgulanan haçın dikey üst kolu üzerinde askı halkası bulunmaktadır. Arka yüzü düz ve sade bırakılan haçın alt kolu eksiktir. Mevcut hâliyle eser dış görünüşü bakımından iyi durumdadır.



G. 19: Haçın Ön Yüz Görünümü
(D. Okuyucu, 2020)



G. 20: Haçın Ön Yüz Çizimi
(E. Yücel, 2021)

Kat. No.10: Haç (G. 19, G. 20)

Müze Envanter No: Etütlük No: 490

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: 29.09.2018 tarihinde Erzurum Kalesinde devam etmekte olan kazı çalışmasında, Kale mescidinin doğusunda, 2.80 metrede bulunmuştur.

Ölçüleri: 6 x 4.8 cm

Malzeme: ?

Tarih: Tarihlendirme yapılamamaktadır.

Tanım: Yüzeyindeki tabakadan ve ciddi deformasyondan dolayı sağ yatay kolu da kopmuş olan eserin gözlenen tek özelliği yassı kesitli ve Latin haçı formunda olmasıdır.

Değerlendirme

Erzurum Arkeoloji Müzesinin etütlük eserler envanterine kayıtlı on adet madeni haç bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Eserlerden beşi bronz ve dördü demir malzemeden imal edilmişken bir eserin materyali tam olarak anlaşılamamıştır. Demir malzemeli haçlar (G. 3, G. 5, G. 7, G. 9) korozyona uğramıştır. Haçlardan biri (Kat. No 8) (G. 15) oval diğerleri ise yassı kesitlidir. Tören ve takdis haçları ile pandantif türündeki haçlar döküm tekniği ile yapılmıştır. Haçların ön yüzlerinde kazıma tekniği ile oluşturulmuş daireler şeklinde geometrik bezemeler mevcuttur. Eser yüzeylerinde figüratif betimlemeler veya yazı görülmezken; arka yüzler ise bezemesiz bırakılmıştır.

Katalogdaki 1-5 nolu eserler takdis haçları (G. 1, G. 3, G. 5, G. 7, G. 9), 6-9 nolu eserler ise pandantif haçlardır (G. 11, G. 13, G. 15, G. 17). Kötü kondisyonundan dolayı, niteliği belirlenemeyen 10 nolu eserin boyutları sebebiyle bir pandantif haç olması ihtimali kuvvetlidir (G.19). Mevcut hâliyle ufalanmakta olan haçın ön ve arka yüzünü kaplayan korozyon tabakasından dolayı eserde herhangi bir bezeme veya röliker haç olabileme ihtimalini düşündürecek oyuk tarzı bir emare görülmemektedir.

Takdis haçı, Doğu Hristiyanlığında bir rahip veya piskopos tarafından takdis etme (kutsama) esnasında tutulan bir el haçıdır. Genellikle değerli metallere yapılan takdis haçları yine değerli veya yarı değerli taşlarla süslenebilmekte, üzerlerinde Theotokos, Vaftizci Yahya, Dört İncil yazarının veya Peygamberlerin tasvirleri de bulunabilmektedir²³. Ortodoks Kilisesi'nde takdis haçı, altar masasında tutulmakta ve ayin sırasında belirli anlarda kullanılmaktadır. Haçın kullanıldığı törenlerden en önemlisi Ökaristi'dir. Ökaristi ayininin son aşaması olan dismissal (izin, müsaade)²⁴ din adamının sağ eli ile tuttuğu takdis haçının en belirgin kullanım vakitlerindedir²⁵.

Takdis (kutsama) haçları iki taraflı da olabilmekte, bir tarafında “Çarmıha Gerilme”, diğer tarafında “Diriliş” betimleri bulunmaktadır. Diriliş tasvirli yüzü Pazar günleri ve Paskalya'dan sonraki bayram boyunca halka açık olmaktadır. Kutsama haçı ve kutsal suyun kutsamasında da kullanılan takdis haçları Kutsal Hafta²⁶ boyunca²⁷ rahip tarafından ayinlerde taşınan Paskalya trikironuna²⁸ da takılabilmektedir.

Hristiyan ayinlerine ait bir diğer haç türü olan tören haçının ilk kullanımı 499 yılına

23 George Mentidaki, *Tipos Ke Simvolismos stin Orthodoxi Latria* (İrakiyo: Detorakis 1997), 25.

24 Meryem Acara Eser, “Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Litürjik Eserler,” *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15/1 (1998), 189.

25 Mentidaki, *Tipos Ke Simvolismos stin Orthodoxi Latria*, 25.

26 Aydınlık Hafta, Paskalya Haftası veya Yenileme Haftası (Yunanca: Διακαινισμός Εβδομάς), Doğu Ortodoks ve Bizans Kiliseleri tarafından Paskalya'da başlayan ve bir sonraki pazar gününe kadar (pazar dâhil değil) devam eden yedi günlük dönem için kullanılan addır.

27 Robert F. Taft, “Holy Week,” *The Oxford Dictionary of Byzantium*, c. 2 (New York: Oxford University Press, 1991), 943.

28 Doğu Ortodoks ve Bizans geleneklerinde Paskalya zamanında kullanılan bir litürjik üçlü şamdandır.

kadar götürülmektedir²⁹. Edessa’da meydana gelen deprem, güneş tutulması gibi bir dizi felaket sonrasında Piskopos Mar Peter’in emriyle din adamları, kadınlar, erkekler, çocuklar ve halkın her tabakasından kişiler topluca dua edip tanrıdan merhamet dilemiş; siyah giysiler içerisindeki bu kişiler *Mezmurlar* ve ilahiler eşliğinde ellerinde haçlar taşıyarak şehrin her yerini dolaşmışlardır³⁰. VII. Konstantin Porphyrogenetos’un *Seremoniler Kitabı*’nda (*De Ceremoniis*) Konstantinopolis Patriğinin gerçekleştirdiği, Ayasofya’dan başlayıp Konstantin Forumuna kadar devam eden ayinde yine bir tören haçının şehirde dolaştırıldığı belirtilmektedir. *II. Basileios Menologion*’unda³¹ bir diakonun elinde tuttuğu, mücevherlerle bezenmiş Latin haçı formu, büyük boyutlu bir tören haçı betimlenmiştir. Çeşitli madenlerden üretilen tören haçlarının iki yüzü de süslenebilmektedir. Mevcut örnekler dayanarak, 6-7. yüzyıl tören haçlarının ortalama 30-60 cm yüksekliğinde olduğu söylenebilir. Bununla birlikte küçük kiliselerde veya şapelde bu türden haçların daha mütevazı boyutlarda olduğu görülmektedir. Gösterişli haç kolları küçük dairesel parçalarla sonlanmakta, bazen yatay haç kollarında yer alan halkalara apokaliptik harfler olan alfa (Α) ve omega (Ω) asılmaktadır. İkonoklazma sonrasındaki evrede de bu özellikler çoğunlukla devam etmiştir³².

Farklı boyutları olan tören, takdis ve adak haçlarından “küçük boyutlu haçları rahip ayin sırasında elinde tutmakta, büyük haçlar ise İsa’nın Doğumu (25 Aralık), Müjde (25 Mart) gibi bayramlarda veya Paskalya’dan önceki perhizin üçüncü pazarında yapılan ayinlerde tören alayının başında taşınmaktadır”³³. Tören haçlarının diğer kollardan daha uzun olan alt kolunda, haçı taşıyabilmek için ahşap bir asa geçirilebilecek şekilde dairesel formu (bazı örneklerde haç kilise biçiminde) veya aşağıya doğru sivrilen ve yassı bir levha da olabilen bir sap bulunmaktadır. Adak haçları ise bir ithaf veya adak yazıtına sahiptir. Figürlü bezemeleri olabilen adak haçlarının bir yere sabitlenebilmesi için delikleri de vardır. Bazı saplı haçlarda da adak veya ithaf yazıtı bulunmaktadır. Bu tür örnekler tören haçı olarak kullanılan haçların da kiliselere adanabildiğini göstermektedir. Ait olduğu kilisenin büyüklüğüne, törenin niteliğine veya adağı yapan kişiye göre haçın boyutları değişebilmektedir³⁴.

Erzurum Arkeoloji Müzesinde bulunan ve çalışma kapsamında incelenen beş adet takdis haçından 1 nolu eser (**G. 1**) bronz bir takdis haçtır. Ortadaki büyük, yanlardaki küçük üçer damla ile sonlanan haç kollarının noktalı dairelerle dekore edildiği çok sayıda Bizans dönemi bronz haç örneği mevcuttur. Bu formdaki haçların kol uçla-

29 Laskarina Bouras ve Anthony Cutler, “Cross, Processional,” *The Oxford Dictionary of Byzantium*, c. I (New York: Oxford University Press, 1991), 553.

30 Joshua the Stylite, *The Chronicle of Joshua the Stylite: Composed in Syriac A.D. 507*, çev. William Wright (Cambridge: University Press, 1882), 27.

31 “Vat.gr.1613;142,” Digital Vatican Library, erişim 6 Temmuz 2022, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613

32 Bouras ve Cutler, “Cross, Processional,” 553.

33 Mentidaki, *Tipos Ke Simvolismos stin Orthodoxi Latria*, 25.

34 Acara Eser, *Hristiyanlıkta Haç Kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç*, 28-29.

rındaki yuvarlaklar 10-11. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. Haçın alt kolundaki merkezi daire bazı örneklerde diğer kollardakinden biraz daha büyük olup bu form çarmıhın üzerine dikildiği merkezi (Golgota) sembolize etmektedir³⁵. Latin haçı biçimindeki eserin haç kolları merkezden dışa doğru genişleyerek üçer damla ile sonlanmaktadır³⁶. Kenarlarını iç içe daire motifleri çevreleyen haçın kollarında büyük iç içe dairelerle oluşturulmuş birer bezeme bulunurken arka yüzü düzdür. Bezeme stili bu örneklerin 11-12. yüzyıllara ait Bizans Dönemi eserleri olabileceğini göstermektedir³⁷. Bu haçın form bakımından benzer örnekleri New York, Charles Bolles Rogers Koleksiyonu, Viyana, Kunsthistorisches Müzesi, Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi ve Atina Paul Kannelopoulos Koleksiyonunda³⁸; bezeme bakımından benzer bir örneği ise Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde³⁹ bulunmaktadır.

Katalog no 2, 3, 4 ve 5 nolu eserler demirden yapılmış birer takdis haçtır. 2, 3 ve 5 nolu haçların alt kollarında silindirik bir sap, 4 nolu eserde (**G. 7**) ise üçgen kesitli sivri bir levha bulunmaktadır. 2 nolu eser (**G. 3**) ve ona göre haç kollarının daha kalın tutulduğu 4 nolu eserin form açısından nispeten yakın bir benzeri Hatay Müzesinde bulunmaktadır⁴⁰. Yine aynı yayında bulunan başka bir haç, burada ele alınan 5 nolu eser ile form ve malzeme bakımından benzeşmektedir⁴¹. Bu grupta yer alan 3 nolu haçın (**G. 5**) benzer bir örneğine ulaşılammıştır.

Katalog 6, 7, 8 ve 9 nolu haçlar birer pandantif haç olup bronz malzemedeki döküm tekniğiyle imal edilmiş eserlerdir. Bunlardan 6, 7 ve 9 nolu haçlar (**G. 11, G. 12, G. 17**) yassı kesitli iken 8 nolu haç (**G. 15**) oval kesitlidir.

9. yüzyıldan itibaren Bizans halkının beğenisinin bir parçası olan Pandantif (Sarkaç) haç, nazar, hastalık ve çeşitli kötülöklere karşı koruyucu özelliğine inanılan, kadınların yanı sıra erkeklerin de boyunlarına kolye şeklinde asarak yaygın biçimde kullanıldıkları takı işlevli haç türüdür⁴². Bir kayış, ip veya zincir ile boyuna asılan pandantif haçlar 12. yüzyılda piskoposların resmi giysilerinin bir parçası hâline gel-

35 Karl Ayers Sandin, "Middle Byzantine Bronze Crosses of Intermediate Size: Form Use and Meaning," (Doktora tezi, The State University of New Jersey, 1992), 234-235.

36 Kollarının köşeleri üç yapraklı yonca ile sonlanan örnekleri bulunmakla birlikte, özellikle köşelerde palmetler ile sonlanan benzer örnekler Ermeni eserleri olarak tanımlanmaktadır.

37 Acara Eser, *Hristiyanlıkta Haç Kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç*, 43.

38 Sandin, "Middle Byzantine Bronze Crosses of Intermediate Size: Form Use and Meaning," 234-236, Kat. 18, Plate XIX; 297-308, Kat. 42, Plates XLIII-XLIV; 308-315, Kat. 43, Plates XLV-XLVI; 323-328, Kat. 47, Plates LI-LII; 344-345, Kat. 51, Plate LVI.

39 Acara Eser, *Hristiyanlıkta Haç Kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç*, 42, No 22, Resim 10.

40 Meryem Acara Eser, *Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Liturjik) Eşyalar* (Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2020), Kat. no 98, Foto.182, 211-212, 358.

41 Acara Eser, *Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Liturjik) Eşyalar*, Kat. no 98, Foto. 182, 211-212, 358.

42 Gülgün Köroğlu, *Anadolu Uygarlıklarında Takı* (İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Yayınları, 2004), 45.

miştir⁴³. Bizans görsel sanatında, özellikle Kapadokya Bölgesi kaya kiliselerindeki duvar resimlerinde görülen bazı örneklerde, azizler boyunlarında zincire asılmış pandantif haçlarla betimlenmiştir⁴⁴.

Erzurum Arkeoloji Müzesinde bulunan 6 nolu haçın (G. 11) genişleyen kollarındaki ve kolların kesişme noktasındaki daire şeklindeki süslemelerden merkezde olanı bir çukur şeklindedir⁴⁵. Bu çukurlara renkli cam veya yarı değerli taşlardan tüm ya da yarım küre şeklinde boncuklar yerleştirilmiş olmalıdır⁴⁶. Yumuktepe Höyüğünde 11-13. yüzyıllar arasına tarihlendirilen yerleşimde bulunan iki haç, 6 nolu haç ile benzer form ve bezeme özellikleri göstermektedir. Haçların ön yüzünde, haç kolları ile montürlerin çevresi kazıma çizgilerle belirginleştirilmiş arada kalan bölümler de kazıma noktalı dairelerle doldurulmuştur⁴⁷. Andrea Pülz'ün Efes'te bulunan Bizans dönemi küçük eserlerini konu alan çalışmasında 6 nolu haça form olarak benzeyen bir haç, 10-11. yüzyıla⁴⁸, form ve bezeme bakımından benzeyen başka bir örneği ise 5-6 veya 10-11. yüzyıllara⁴⁹ tarihlendirilmiştir. Kütahya Müzesi 2017 yıllığında yayımlanan Hüseyin Dalkılıç özel koleksiyonunda bulunan eserlerden 44 katalog numaralı madeni haç form ve bezeme bakımından neye benzer bir örnektir⁵⁰. Yine D. Papanikola Bakirtzi'nin editörlüğünü yaptığı kitapta 690 katalog numarası ile tanıtılan bronz haç oldukça benzer bir örnek olup 11-12. yüzyıla tarihlendirilmiştir⁵¹.

Bu haçın yakın benzerleri Denizli Arkeoloji Müzesi⁵², Sadberk Hanım Müzesi⁵³ ve Carroll F. Wallis koleksiyonunda⁵⁴, Erken Bizans Dönemi ile Orta Bizans

43 Meryem Acara Eser, "Liturjide ve Günlük Kullanımda Maden Sanatı", *Kalanlar; 12. ve 13. yüzyıllarda Türkiye'de Bizan.* ed. Ayla Ödekan (İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Yayınları, 2007), 38.

44 Feride İmrana Altun, "Bandırma Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemine Ait Bronz Haçlar," *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 7/1 (2020): 137.

45 Orta Bizans dönemine ait olan 6 nolu haçın form ve bezeme açısından benzer örnekleri; Köroğlu, "Yumuktepe Höyüğü Kazılarında Ortaçağ Takıları," 424, Şek.1:3-4, Flora Karagianni, "Metallikoi Stavroi Tis Proimis Kai Mesis Vyzantinis Periodou Se Idiotiki Syllogi," *Metal Crosses of Early and Middle Byzantine Period from a Private Collection*, ed. Vasilis Katsaros-Anastasia Tourta, (Athina: 2015), 194, Şek.18-19

46 Gülgün Köroğlu, "Yumuktepe Höyüğü Kazılarında Ortaçağ Takıları," *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (14-16 Ekim 2009)* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, 2009), 419.

47 Köroğlu, "Yumuktepe Höyüğü Kazılarında Ortaçağ Takıları," 419.

48 Andrea M. Pülz, *Byzantinische Kleinfunde aus Ephesos: Ausgewählte Artefakte aus Metall, Bein und Glas*, (Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2020), 85, T31-K3.

49 Pülz, *Byzantinische Kleinfunde aus Ephesos: Ausgewählte Artefakte aus Metall, Bein und Glas*, 85, T31-K6.

50 Zeliha Demirel Gökalp ve Mehmet Kurt, "Hüseyin Dalkılıç Özel Koleksiyonu'ndaki Bazı Maden Eserler (Kütahya)," *Kütahya Müzesi 2017 Yılığ* 5 (2018), 390, Kat.No. 44, Foto. 10 (44).

51 Charikleia Koilakou, "Private Devotions," *Everyday Life in Byzantium (Byzantine Hours Works and Days in Byzantium)*, ed. Demetra Papanikola Bakirtzi (Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002), 504, Kat. no. 690.

52 Hicran Özdemir ve Gökçen Kurtuluş Öztaşkın, "Denizli Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemi Maden Haçlarından Bir Grup," *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (Denizli 14-16 Ekim 2009)* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, 2009), no. 5-7.

53 Hülya Yılmaz, "Sadberk Hanım Müzesi Bizans Dönemi Eserleri," (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1991), kat. no. 1-3.

54 *Ancient Art XLIV*, ed. John Ambrose (ABD-Medfield: Museum Quality Ancient Art, 2008), kat. no. 22.

Dönemi'nin sonuna kadar devam eden geniş bir zaman aralığına tarihlendirilmiştir.⁵⁵ Boğazköy'de⁵⁶, Yumuktepe'de olduğu gibi, benzer örnekler, 11. yüzyıl ve sonrasına tarihlenen tabakalarda ele geçmiştir. Kazı buluntuları bu tarzdaki haçların 11. ve 13. yüzyıllar arasına tarihlendirilebilmesini mümkün kılmaktadır.

7 nolu pendantif haçın (G. 17) ön yüzü, merkezinde ve yan kollarındaki birer daire motifini ile süslenmiştir. Kazıma tekniği ile yapılmış, iç içe daire motifleri, Bizans sanatında 6. yüzyıldan 12.- 13. yüzyıla kadar uzanan oldukça geniş bir zaman aralığında karşımıza çıkmaktadır⁵⁷. Haç üzerinde görülen bezemelerin sadeliği ve sürekliliği tarihlendirmeyi güçleştirmektedir. Ancak konteksli kazı buluntuları tarihlendirme için ana kriter olarak kabul edilmektedir⁵⁸. Konsantirik daireler sadece haçlarda değil tarak, lamba, zar, broş, toka, ayna ve buhurdanlık gibi günlük kullanım eşyalarında da görülen yaygın bir bezeme şekli olmakla beraber ayırt edici bir özellik olarak değerlendirilmemektedir⁵⁹. Bu haçın hem form hem de bezeme açısından çok yakın benzerleri Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesinde⁶⁰ Denizli Arkeoloji Müzesinde⁶¹ ve Kütahya Müzesi'nde⁶² bulunmaktadır. Benzer örnekler yine Amorium'da 11. yüzyıla tarihlenen bir mezarda⁶³ ve Yumuktepe'de 11.-13. yüzyıllar arasına tarihlenen Orta Çağ tabakasında ele geçmiştir⁶⁴.

8 nolu pendantif haçın (G.15) gerek müze koleksiyonlarının bir parçası gerekse kazı buluntusu olarak çok sayıda örneği mevcuttur. Bu türden haçlar Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren görülmekle birlikte bu haçın bir benzeri 6-9. yüzyıllar arasına tarihlenmiştir⁶⁵. Denizli Arkeoloji Müzesinde yer alan benzer bir haç da yine aynı döneme tarihlendirilmektedir⁶⁶. Kapadokya bölgesi müzelerinden Aksaray müzesinde bir, Niğde müzesinde de iki bronz pendantif haç 9-12. yüzyıllar arasına ta-

55 Oğuz Koçyiğit, "Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Bizans Dönemi Maden Haçları," *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 35/2 (2018), 115.

56 Böhlendorf ve Beate Arslan, "Das Bewegliche Inventar Eines Mittelbyzantinischen Dorfes: Kleinfunde aus Boğazköy," *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*, ed. Beate Böhlendorf-Arslan ve Alessandra Ricci (İstanbul: Ege Yayınları, 2012), 365, Abb. 13/21.

57 Koçyiğit, "Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Bizans Dönemi Maden Haçları," 115.

58 Demirel Gökalp ve Kurt, "Hüseyin Dalkılıç Özel Koleksiyonu'ndaki Bazı Maden Eserler (Kütahya)," 390
59 Koilakou, "Private Devotions," 500.

60 Koçyiğit, "Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Bizans Dönemi Maden Haçları," 121, Kat.-res. No 10.

61 Özdemir ve Öztaşkın, "Denizli Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemi Maden Haçlarından Bir Grup," no. 3-4.

62 Acara Eser, *Liturjide ve Günlük Kullanımda Maden Sanatı*, *Kalanlar, 12. ve 13. yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*, 248.

63 Chris Lightfoot, Oğuz Koçyiğit ve Hüseyin Yaman, "Amorium Kazısı, 2016," 29. *Kazı Sonuçları Toplantısı (28 Mayıs-1 Haziran 2007, Kocaeli)*, c. 1 (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008), 446.

64 Köroğlu, "Yumuktepe Höyüğü Kazılarında Ortaçağ Takıları," 419, şek. 1, fig. 3-4.

65 Ambrose, *Ancient Art XLIV*, 26b.

66 Özdemir ve Öztaşkın, "Denizli Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemi Maden Haçlarından Bir Grup," no.10.

rihlendirilen diğer örneklerdir⁶⁷. Günümüzde British Müzesinde 1880,0501.7 katalog numarası ile sergilenen⁶⁸ Erken Bizans dönemine ait bir eser yine bronz olup kısmen deformeleri olmakla birlikte, 8 nolu haç ile benzerdir. A. Özkan Arıktürk'ün şahsi koleksiyonunda bulunan ve bir lisans bitirme tez çalışması kapsamında tanıtımı yapılan 15 katalog numaralı bronz haç, 9-12. yüzyıllar arasına tarihlendirilen bu türden haçlara başka bir örnektir⁶⁹. Orta Bizans dönemine tarihlendirilen başka bir örnek de Boğazköy buluntuları arasında olup Böhlendorf-Arslan tarafından yayımlanmıştır⁷⁰. Malatya Müzesinde bulunan ve 8 nolu haçın yakın benzeri olan iki örnek 6-9. yüzyıl ile 11-12. yüzyıl şeklinde geniş bir zaman aralığına tarihlendirilmektedir⁷¹.

Orta Bizans dönemine tarihlendirilen 9 nolu bronz pandantif haçın (**G. 17**) benzer örnekleri 9-12. yüzyıllara tarihlendirilen Orta Bizans dönemine ait eserler olup Kapadokya bölgesi müzelerinde bulunmaktadır⁷².

Katalogda tanıtımı yapılan son eser (**G. 19**) Erzurum Kalesi 2018 yılı kazı çalışmaları buluntularından olup fiziksel durumu oldukça kötü bir haçtır. Eserin tarihi ve materyali hakkında öngörülebilir bulunmak mümkün değildir.

Sonuç

Sonuç olarak, Erzurum Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda bulunan ve tarihlendirmesi yapılamayan biri dışında Bizans dönemine ait olan on adet haçtan beşi (Kat. No 1-5) tören-takdis haçı, dördü (Kat. No 6-9) pandantif haç, biri ise (Kat. No 10) tanımlanamamakla birlikte pandantif bir haç olarak değerlendirilmiştir.

Üzerlerinde herhangi bir yazı veya tarih ibaresi bulunmadığı için kesin tarihi bilinemeyen eserlerin benzer örnekler eşliğinde yapılan tarihlendirmeler neticesinde birinin (**Kat.No.8**) 6-9. yüzyıla birinin (**Kat.No.9**) 9-12.yüzyıla, birinin (**Kat.No.6**) 10-11. yüzyıla, bir diğerinin (**Kat.No.1**) 11-12. yüzyıla, altısının ise (**Kat.No. 2, 3, 4, 5, 7**) 11-13. yüzyıl aralığına uygun Bizans dönemi haçları oldukları ortaya konulmuştur.

Özellikle Aşağı Parmaksız Höyük buluntusu olan eserler, bölgedeki orta Bizans dönemi yerleşimine işaret eden somut veriler olması bakımından son derece önemlidir.

67 Yakup Ünlüler, “Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine ait Madeni Haçlar” (Yüksek Lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2019), 103-105. Kat. No 81-82-83.

68 The British Museum, “Cross pendant,” erişim 5 Temmuz 2022, https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1880-0501-7

69 Şükran Savuran, “A. Özkan Arıktürk Envanterine Kayıtlı Haçlar ve Metal Eser Koleksiyonu” (Bitirme tezi, Celal Bayar Üniversitesi, 2021), 43.

70 Böhlendorf-Arslan, “Das Bewegliche Inventar eines Mittelbyzantinischen Dorfes: Kleinfunde aus Boğazköy,” 365, Abb. 13/22.

71 Korkmaz Şen ve Samet Erol, “Malatya Müzesi Bizans Dönemi Taşınabilir Haçları,” *Arkeolojik Küçük Buluntular*, ed. Oktay Dumankaya (Ankara: Doruk Yayınları, 2021), 609, No:8, Fig:15-16; 612-613, No: 15, Fig:29-30.

72 Ünlüler, “Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine ait Madeni Haçlar”, 86-88. Kat. No 64-66.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Erzurum Arkeoloji Müzesi Etütlük eser envanterine kayıtlı olan madeni haçları çalışmaya olanak sağlayan Müze Müdürü Sayın Hüsnü Genç'e, müze araştırmacıları Sayın Vedat Güngör ve Selma Akgül'e ve makalede bulunan çizimleri yapan Uzman Sanat Tarihçisi Emrah Yücel'e teşekkür ederim.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Acknowledgement: I would like to present sincere thanks to the Museum Director, Mr Hüsnü Genç, and the museum researchers, Mr Vedat Güngör and Ms Selma Akgül, for enabling me to study the metal crosses registered in the Erzurum Archaeology Museum Survey Inventory.

Kaynakça/References

- Acara Eser, Meryem. "Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Ermeni Haçı." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 21/1 (2004): 143-151.
- Acara Eser, Meryem. "Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15/1 (1998): 183-201.
- Acara Eser, Meryem. "Hristiyanlıkta Haç Kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç." *Bizans ve Çevre Kültürler Prof. Dr. Yıldız Ötügen'e Armağan*. Ed. Sema Doğan ve Mine Kadiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2010, 27-43.
- Acara Eser, Meryem. "Liturjide ve Günlük Kullanımda Maden Sanatı." *Kalanlar, 12. ve 13. yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*. Ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Yayınları, 2007, 37-42.
- Acara Eser, Meryem. *Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Liturjik) Eşyalar*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2020.
- Albayrak, Kadir. "Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi." *Dini Araştırmalar* 7/19 (2004): 105-129.
- Altun, Feride İmrana. "Bandırma Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemine Ait Bronz Haçlar." *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 7/1 (2020): 133-151.
- Ancient Art XLIV*. Ed. John Ambrose. ABD-Medfield: Museum Quality Ancient Art, 2008.
- Bouras, Laskarina ve Anthony Cutler. "Cross, Processional." *The Oxford Dictionary of Byzantium*. I. New York: Oxford University Press, 1991, 553.
- Böhendorf-Arslan, Beate. "Das Bewegliche Inventar eines Mittelbyzantinischen Dorfes: Kleinfunde aus Boğazköy." *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*, Ed. Beate Böhendorf-Arslan ve Alessandra Ricci (İstanbul: Ege Yayınları, 2012), 351-368.
- Christian Classics Ethereal Library. "Eusebius Pamphilius: Church History, Life of Constantine, Oration in Praise of Constantine." Erişim 05 Temmuz 2022. <https://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf201.html>.
- Cotsonis, John A. *Byzantine Figural Processional Crosses*. Ed. Susan A. Boyd ve Henry Maguire. Washington: D.C: Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications, 1994.
- Demirel Gökalp, Zeliha ve Mehmet Kurt. "Hüseyin Dalkılıç Özel Koleksiyonu'ndaki Bazı Maden Eserler (Kütahya)." *Kütahya Müzesi 2017 Yılığ* 5 (2018): 385-413.

- Digital Vatican Library. "Vat.gr.1613;142." Erişim 6 Temmuz 2022. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613.
- Eliade, Mircea. *İmgeler Simgeler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1992.
- Elyiğit, Ufuk. "Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki Madeni Haç Örnekleri." *Art-Sanat* 18 (2022): 173-200.
- Gül, Ahmet. *Haçın Hristiyan Teolojisindeki Yeri ve Önemi*. Mardin: Şırnak Üniversitesi Yayınları, 2018.
- Kaçar, Turhan. *Geç Antikçağ'da Hristiyanlık*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009.
- Karagianni, Flora. "Metallikoi Stavroi Tis Proimis Kai Mesis Vyzantinis Periodou Se Idiotiki Syllogi." *Metal Crosses of Early and Middle Byzantine Period from a Private Collection*. Ed. Vasilis Katsaros-Anastasia Tourta. Athina: 2015, 193-204.
- Karpozilos, Apostolos ve Anthony Cutler. "The Cross in Everyday Life." *The Oxford Dictionary of Byzantium*. 1. New York: Oxford University Press, 1991, 550-551.
- Koçyiğit, Oğuz. "Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Bizans Dönemi Maden Haçları." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 35/2 (2018): 110-121.
- Koilakou, Charikleia. "Private Devotions," *Everyday Life in Byzantium (Byzantine Hours Works and Days in Byzantium)*. Ed. Demetra Papanikola Bakirtzi. Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002, 496-531.
- Köroğlu, Gülgün. "Yumuktepe Höyüğü Kazılarında Ortaçağ Takıları." *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (Denizli, 14-16 Ekim 2009)*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, 2009, 417-426.
- Köroğlu, Gülgün. *Anadolu Uygarlıklarında Taki*. İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Yayınları, 2004.
- Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil)*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi Yeni Yaşam Yayınları, 2014.
- Lightfoot, Chris, Oğuz Koçyiğit ve Hüseyin Yaman. "Amorium Kazısı, 2006." 29. *Kazı Sonuçları Toplantısı (28 Mayıs-1 Haziran 2007, Kocaeli)*. c. 1. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008, 443-466.
- Mentidaki George. *Tipos Ke Simvolismos Stin Orthodoxi Latrria*. İraklio: Detorakis, 1997.
- Moorhead, John. "Iconoclasm, The Cross and The Imperial Image." *Byzantion* 55/1 (1985): 165-179.
- Özdemir, Hicran ve Gökçen Kurtuluş Öztaşkın. "Denizli Arkeoloji Müzesi'nde yer Alan Bizans Dönemi Maden Haçlarından Bir Grup." *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (Denizli 14-16 Ekim 2009)*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, 2009, 489-499.
- Pülz, Andrea M. *Byzantinische Kleinfunde aus Ephesos: Ausgewählte Artefakte aus Metall, Bein und Glas*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2020.
- Sandin, Karl Ayers. "Middle Byzantine Bronze Crosses of Intermediate Size: Form Use and Meaning." Doktora tezi, The State University of New Jersey, 1992.
- Savuran, Şükran. "A. Özkan Arıkan Türk Envanterine Kayıtlı Haçlar ve Metal Eser Koleksiyonu." Bitirme tezi, Celal Bayar Üniversitesi, 2021.
- Şakiroğlu, Mahmut H. "Haç." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 14. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, 522-524.

- Şen, Korkmaz ve Samet Erol. “Malatya Müzesi Bizans Dönemi Taşınabilir Haçları.” *Arkeolojik Küçük Buluntular*: Ed. Oktay Dumankaya. Ankara: Doruk Yayınları, 2021, 600-622.
- Taft, Robert F. “Holy Week.” *The Oxford Dictionary of Byzantium*. 2. New York: Oxford University Press, 1991, 943.
- The British Museum. “cross pendant.” Erişim 5 Temmuz 2022. https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1880-0501-7.
- The Joshua Stylite. *The Chronicle of Joshua the Stylite: Composed in Syriac A.D. 507*. Çev. William Wright. Cambridge: At the University Press, 1882.
- Türk Dil Kurumu. “Haç.” Erişim 5 Temmuz 2022. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Urfalı Mateos Vekâyi-namesi (952-1162) ve Papaz Grigor'un Zeyli (1136-1162)*. Çev. Hrant D. Andreasyan. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Ünlüler, Yakup. “Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine ait Madeni Haçlar.” Yüksek Lisan Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2019.
- Ünver, Tuğçe. “Geç Antikçağ Hristiyan Tarih Yazarı Lactanius ve İlahi Adalet Teması.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 12/68 (2019): 499-509.
- Yılmaz, Hülya. “*Sadberk Hanım Müzesi Bizans Dönemi Eserleri*.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1991.
- Yurttaş, Elif. “Erzurum-Hınıs, Parmaksız Yerleşimi ve Buluntularının Değerlendirilmesi.” Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, 2021.

Modernleşme Sürecinde Kızların Eğitimi İçin Mimarlık: Kız Enstitüleri

Architecture for Girls' Education During the Modernization Period: Girls' Institutes

Gizem Özal^{*}

Öz

Erken Cumhuriyet döneminde modernleşme hareketleri kapsamında önem verilen alanlardan biri kadının eğitimidir. Kadınların modern hayata uyumu, batı medeniyeti ile milli kimliği bir araya getirecek kız enstitüleri aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Ernst Egli ve Bruno Taut gibi yabancı mimarların da tasarladığı bu binalar modernleşme sürecini desteklemiştir.

Bu çalışmada, Erken Cumhuriyet Dönemi modern mimarlığın ve eğitim kurumlarının Türkiye'deki örnekleri olarak kız enstitüleri ele alınmıştır. Kız enstitüleri üzerinden mimari bir okuma yapılmıştır. Çalışma kapsamında Ankara, Afyon, Bursa, İzmir ve Manisa'da bulunan toplam beş okul incelenmiştir. Çalışmanın amacı, kız enstitülerinin kuruluş amaçlarının ve eğitim programlarının incelenmesi, okulların mimari özelliklerinin ve mevcut durumlarının belgelenmesidir. Bu okulların, konum, plan, cephe ve yapıım sistemi parametreleri kullanılarak mimari özelliklerinin benzerlik ve farklılıkları üzerinden değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Kız enstitülerinin eğitim programı ve inşa edilen okulların sahip olduğu mimari dilin modern mimarlığa katkıları üzerinden tartışma zemini oluşturulmuştur. Günümüzde aynı şekilde mesleki eğitim vermeye devam eden veya işlev değiştiren bu binaların mimari kimliklerin korunması ve uygun müdahaleyle doğru bir şekilde kullanılması önemlidir.

Anahtar Kelimeler

Kız Enstitüsü, Kadın Eğitimi, Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, Modernleşme, Mimarlık Tarihi

Abstract

One of the instruments of the modernization project in Türkiye's Early Republican Period involved women's education. Women's social transformation was achieved through the girls' institutes that would combine Western civilization with national identity. These buildings were designed by foreign architects such as Ernst Egli and Bruno Taut and promoted modernization. This study focuses on girls' institutes as examples of modern architecture and educational institutions in Türkiye during the Early Republican Period. By focusing on the architecture of the Early Republican Period, the study does an architectural observation through girls' institutes. Within this context, the study examines a total of five separate schools in Ankara, Afyon, Bursa, İzmir, and Manisa. The aims of the study are to examine the founding purposes and curricula of these girls' institutes, to document their architectural features and current conditions, and to evaluate the similarities and differences of these institutes' architectural features by utilizing the parameters of location, plan, facade and construction system. The study utilizes the curricula of the girls' institutes and the contribution from the architectural language of the schools to modern architecture as a basis for discussion. The girls' institutes provide solid evidence of the image and role of women and the efforts made toward women's education. Preserving the architectural identities of these buildings and benefitting from them properly with appropriate interventions are crucial, whether for having them continue to provide vocational education or for changing their function.

Keywords

Girls Institute, Women's Education, Early Republican Architecture, Modernization, History of Architecture

* **Sorumlu Yazar:** Gizem Özal (Arş. Gör.), Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Niğde, Türkiye. E-posta: gizemzal@gmail.com ORCID: 0000-0003-1928-566X

Atf: Ozal, Gizem. "Modernleşme Sürecinde Kızların Eğitimi İçin Mimarlık: Kız Enstitüleri." *Art-Sanat*, 19(2023): 393–414. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1057057>

Extended Summary

After the declaration of the Republic, the modernization process in Turkey continued to swiftly take place. The 1930s were a period of modernization for Turkey that aimed to transform the traditional norms of society into new norms and to achieve a level of contemporary civilization. The modernization ideology had been shaped by Kemalist principles and affected all fields, particularly architecture and education, with education being given great importance in the Early Republican Period. Women were taken as a symbol of the new modern identity, and transformations began in spaces by increasing women's roles in the public sphere. The first implementations involved schooling initiatives throughout the country, and the girls' institutes that were founded for girls' education were acknowledged by a large part of society.

This study discusses girls' institutes as examples of modern architecture and educational institutions in Turkey within the context of the modernization ideology of the Early Republican Era. Fifteen girls' institutes were providing education between 1923-1938. While some of them provided education in existing buildings, new schools were also built for others. The study examines five separate schools in Ankara, Afyon, Bursa, İzmir, and Manisa within its scope. The motivations for this study are the facts that women's education had been the main focus during the country's modernization and that girls' institutes were the type of schools that represented this. The study aims to examine the founding purposes and curricula of the girls' institutes, to document these schools' architectural features and current conditions, and to evaluate the similarities and differences of these institutes' architectural features by using the parameters of location, plan, facade, and construction system.

The aim of the girls' institutes was to provide women with technical training regarding daily chores so that they could become good wives, mothers, and housewives and moreover to ensure that women became involved in production as businesswomen by acquiring a profession. Regardless of their economic status or the city in which they lived, girls were considered as representatives of the state at home through the education they acquired. Factors such as the content of the curricula, the schools' location, and students' economic status had an impact on the degree to which the girls' institutes were able to achieve these goals. Despite these factors, these institutes met their targeted basic levels and were a significant breakthrough for girls' education at that time.

The Early Republic believed that modern women should be educated in modern buildings. For this reason, girls' institutes became an essential medium for modernization. Due to the limited economic resources of the newly established state, some differences were found regarding the construction times, construction systems, and architectural language of the schools. While an Egli-designed building was construct-

ed in the capital, projects prepared by the undersecretariat office were built in other Anatolian cities. Some problems also occurred, such as the budget for construction of the girls' institutes being given to the governorships.

Girls' institutes were constructed in the hearts of the cities to emphasize the visibility of women in society. The schools generally have U- or I-shaped floorplans with a single public facade facing the main road and the facades for private areas such as courtyards being designed inward. This situation demonstrates the desire to develop a private space for girls to have also been present.

The buildings have simple geometric forms and pure horizontal and vertical masses that attract attention. A modern architecture style combining horizontal and vertical masses was employed in the schools in Ankara, Manisa, and Afyon. The schools in Izmir and Bursa were built as single units. When considering the characteristics of the facades, the preference is seen for undecorated facades designed with a simple understanding, with windows forming a horizontal band or being rounded also being notable. As a consequence of the examinations, to claim that Ankara, Manisa, and Afyon had followed modern lines while these traces never were existed in İzmir, and Bursa would not be inaccurate. This indicates that not every girls' institute had been built with a modern architectural approach. The architectural language of the signature school in the capital was distinct from the architectural language of the building constructed in Bursa with regard to certain economic conditions. However, in contrast to this attitude, a modern building must be stated to have been constructed in Manisa despite its various economic difficulties. This period presented itself with the aim of building modern buildings, during which significant reasons such as the variations in economic conditions from one city to another, the local rulers of the period, geographical location, and social structure of the cities had affected the architecture of these buildings.

Giriş

Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye’de modernleşme süreci hızlı bir şekilde devam etmiştir. 1930’lu yıllar Türkiye için çağdaşlaşma yılları olmuştur¹. İnkılaplar ile toplumun geleneksel normlarının yeni normlara dönüşmesi ve çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak hedeflenmiştir. Kemalist ilkelerin şekillendirdiği modernleşme ideolojisi, mimarlık ve eğitim dâhil olmak üzere pek çok alanı etkilemiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi, yeni bir döneme uyarlanma süreci olması sebebiyle eğitime özel bir önem verilmiştir². Modernleşmenin gerçekleşmesinin geniş çaplı eğitim sürecinden geçtiğine inanılmıştır³. Kadın yeni modern kimliğin bir sembolü olarak görülmüş dolayısıyla kadını çağdaş kılmak önemli bir konu hâline gelmiştir⁴. Bu süreçte kadınların kamusal alandaki konumu ve aldığı eğitim üzerinde özel olarak durulmuştur. Kadının kamusal alanda rolünün artmasıyla kentteki mekânlarda dönüşüm başlamıştır. İlk uygulamalar ülke genelinde okullaşma çalışmaları olmuştur. Mevcut binaların yeni eğitim programının uygulanması için yetersiz kalmasıyla yeni okul binaları inşa edilmiştir. Yeni eğitim sistemiyle ve inşa edilecek eğitim yapılarıyla kadının toplumdaki konumu değiştirilmeye çalışılmıştır⁵. Kızların eğitim alması için açılan kız enstitüleri, toplumun büyük bir bölümünden kabul almıştır⁶.

Kız enstitüleri yeni kadın kimliğinin şekillenmesini sağlayan okullar olarak yeni eğitim sistemini ve modern binaları ifade etmiştir. Bu okullar kızların çalışmasının önünü açan eğitim kurumları olarak dikkat çekmektedir. Asıl amaçları, kızları günlük ev işleri için teknik açıdan doğru yetiştirerek onların iyi bir eş, anne ve ev hanımları olmalarını, kızların bir meslek edinmesiyle iş kadını olarak çalışma hayatına atılmasını ve üretim sürecine dâhil olmasını sağlamaktır. Bu okullarda eğitim alan kızlar, devletin evdeki temsilcisi olarak görülmüştür. Kız enstitülerinin o dönemde bu amaçlarını gerçekleştirme ölçütünü, verilen eğitim programının içeriği, okulun bulunduğu kent ve öğrencilerin ekonomik durumu gibi faktörler etkilemiştir. Modern kadın imajı ve modern mimari Erken Cumhuriyet Dönemi’nde dönüşümün etkili iki aracı olmuştur⁷. Kadının statüsünde yaşanan bu dönüşüm mimariye yansımıştır. Kadınlar merkezî alanlarda, dışa dönük, büyük camlı, çağdaş malzeme ve mobilyalarla donatılmış binalara kavuşmuştur⁸.

1 Doğan Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı* (İstanbul: Yem Yayınları, 2017), 84.

2 Yahya Kemal Kaya, *İnsan Yetiştirme Düzenimiz: Politika, Eğitim, Kalkınma* (Ankara: Nüve Matbaası, 1974), 105.

3 Ahmad Feroz, *Modern Türkiye’nin Oluşumu* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2012), 102.

4 Pelin Gürol, “Building For Women’s Education During The Early Republican Period in Turkey İsmet Paşa Girl’s Institute in Ankara in the 1930s” (Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2003), 60.

5 Nühket Sirman, “Kadınların Milliyeti,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*, c. 4, ed. Tanıl Bora (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 231.

6 Ahmad, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, 69-70.

7 Gürol, “Building For Women’s Education During The Early Republican Period in Turkey İsmet Paşa Girl’s Institute in Ankara in the 1930s,” 10.

8 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası* (İstanbul: Metis Yayınları, 2002), 82-85.

Bu çalışmada, Erken Cumhuriyet Dönemi modernleşme ideolojisi kapsamında modern mimarlığın ve eğitim kurumlarının Türkiye'deki örnekleri olarak kız enstitüleri ele alınmaktadır. 1923-1938 yılları arasında on beş kız enstitüsü eğitim vermiştir⁹. Okulların bir kısmı var olan başka binalarda eğitim verirken bir kısmı için yeni okullar inşa edilmiştir. Çalışma kapsamında o dönemde inşa edilip eğitim veren Ankara, Afyon, Bursa, İzmir ve Manisa'daki beş okul incelenmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığına odaklanarak kız enstitüleri üzerinden mimari bir okuma yapılmıştır.

Kadınların eğitimi fikrinin odakta yer aldığı modernleşme sürecinde, bu fikri temsil eden kız enstitüleri, çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu çalışmada, başkentte Ernst Egli, İzmir'de Bruno Taut gibi yabancı mimarların izini taşıyan ve Anadolu'nun diğer kentlerinde inşa edilen kız enstitülerinin mimari özelliklerinin incelenmesi hedeflenmektedir. Farklı kentlerde inşa edilen bu okulların modern bir mimari çizgiye sahip olup olmadığını sebepleriyle açığa çıkarmak önemlidir. Bu kapsamda seçilen beş okul, konum, plan, cephe ve yapım sistemi parametreleri kullanılarak mimari özellikleri özelinde benzerlik ve farklılıkları üzerinden tartışılmaktadır. Çalışmanın amaçları şu şekilde sıralanabilir:

1. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde açılmış olan kız enstitülerinin kuruluş amacının ve eğitim programlarının incelenmesi,
2. Bu okulların konum, yapım yılı ve mevcut durumlarının belgelenmesi, tasarımı ilkeleri ve mimari özelliklerinin incelenerek dönemin mimarlık anlayışına ışık tutulması,
3. Kız enstitüleri üzerinden Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kadın imajı ve modern mimarlık arasındaki ilişkinin açığa çıkarılması.

Ayrıca Kız enstitülerinin mimari özellikleri ve verilen eğitim üzerinden, kadının üstlendiği yeni rolün mimariye yansımaları tartışılmaktadır. Bu bağlamda öncelikle kızların eğitimi konusu ve bu okulların eğitim programları incelenerek tartışma ve inceleme altyapısını oluşturulmuştur.

1. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Kadın Eğitimi

Türkiye'de kadın kimliğinin şekillenmesinde, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yaşanan değişim hareketi etkili olmuştur. Toplumun genelinde yapılan reformlar, kadının konumunda ve eğitiminde değişimi sağlamıştır. Kadının konumunu değiştirme çabaları, 19. yüzyıla kadar uzansa da köklü bir değişim Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. Kılık Kıyafet Kanunu ve Medeni Kanun'un kabul edilmesi toplumda kadınlara yeni haklar vermiştir¹⁰. Modernleşme sürecinin başarıya ulaşması için kadının sosyal

9 Yahya Akyüz, *Başlangıçtan 2001'e Türk Eğitim Tarihi* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2001), 319-325.

10 Afet İnan, *Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1998), 170-172.

hayattaki pozisyonunun ve eğitiminin önemli olduğu vurgulanmıştır¹¹. Bu dönemde Türk kadınının geleneksel rollerini terk etmeden modern kadınlarla aynı seviyeye gelmesi ön plandadır. Yeni Türk kadınının imajı, artık her alanda bulunan eğitilmiş kadın olmuştur. Bu dönem kadına eş ve anne rollerine ek olarak milleti eğitmek görevi de vermiştir¹². Kadınların toplumun her alanında yer almaları devlet tarafından desteklenmiş ve yeni istihdam alanları açılmıştır¹³.

Erken Cumhuriyet Dönemi yeni bir ideolojinin uygulanma süreci olması sebebiyle eğitime özel bir önem verilmiştir¹⁴. Eğitim sisteminin yeniden ele alınması için bu alanda çağdaş ülkelerin deneyimlerinden yararlanma kararı alınmıştır. Türkiye’deki mevcut durumun araştırılması ve tavsiyeler verilmesi için yabancı uzmanlar ülkeye davet edilmiştir¹⁵. John Dewey¹⁶, Prof. Kuhn ve Omer Buyse gibi danışmaların tavsiyeleri ile eğitim sisteminde yeni bir yol açan reformların önemli adımı atılmıştır¹⁷. Nitekim kız enstitüleri, 1928 yılında John Dewey’in önerisiyle kurulmuştur. İstanbul, Ankara, İzmir gibi illerde incelemelerde bulunan Buyse, 1927 yılında *Teknik Öğretim Hakkında Rapor* adıyla bir rapor hazırlamıştır. Bu raporda mesleki bilgilerin öğretildiği ve kızları iş hayatına hazırlayan bir okulun kurulmasını önermiştir¹⁸.

Milli eğitim sistemimizin kurucusu ve eğitim politikacısı Mustafa Kemal Atatürk, devletin geleceğini, milli eğitim sistemindeki ilerlemeye bağlı görmüştür¹⁹. Yeni oluşturulacak eğitim programının milli bir karaktere sahip olması, bilimle iç içe ve ekonomiyle paralel olarak uygulanması gerektiğini söylemiştir²⁰. Atatürk, kızların eğitimini özel bir yere konumlandırmış, okullara özel ziyaretlerde bulunmuş ve fırsat bulduğu her konuşmasında kızların eğitiminin önemini vurgulamıştır (**G. 1, G. 2**). 1923 yılındaki İzmir konuşmasında “Kadınlarımız da alim ve fen bilgini olacaklar ve erkeklerin geçtiği bütün öğrenim derecelerinden geçecekler”²¹ diyerek erkekler

11 Aynur Soydan, “Kadın Kimliğinin Oluşması Çerçevesinde Mesleki Teknik Eğitim (Cumhuriyet İdeolojisinin Kuruluş Sürecinde Kız Enstitüleri 1923-1940),” *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi* 1 (2013), 268-270.

12 Nühket Sirman, “Feminism in Turkey: A Short History,” *New Perspectives on Turkey* 3 (1989), 1-34.

13 Ayşe Ayata ve Ayça Ergun, “Atatürk ve Türk Kadını,” *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 31 (1998), 12-13.

14 Kaya, *İnsan Yetiştirme Düzenimiz: Politika, Eğitim, Kalkınma*, 105.

15 Ayhan Doğan ve Mustafa Kılıncı, “Cumhuriyet Dönemi Türk Kadınının Modernleşmesinde Öncü Bir Kurum: İsmet Paşa Kız Enstitüsü Ankara (1928-1938),” *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi* 29 (2020), 2371-2380.

16 John Dewey, *Türkiye Maarifi Hakkında Rapor* (İstanbul: Devlet Basımevi, 1939), 1-30.

17 Kemal Turan, *Mesleki ve Teknik Eğitimin Gelişmesi ve Mehmet Rüştü Uzel* (İstanbul: MEB Yayınları, 1992), 45.

18 Bahsedilen okul İsmet Paşa Kız Enstitüsü’dür. Geniş bilgi için bk. Omer Buyse, *Teknik Öğretim Hakkında Rapor* (İstanbul: Maarif Matbaası, 1939), 67-125.

19 Hıfzı Doğan, “Atatürk’ün İşlevsel Eğitim Anlayışı,” *Atatürk Devrimleri ve Eğitim Sempozyumu Bildiriler Kitabı 9-10 Nisan 1981* (Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınevi, 1981), 69-77.

20 Kemal Aytaç, “Atatürk’ün Eğitim Görüşü,” *Atatürk İlkeleri Işığında Türk Eğitim Sistemi Bilimsel Toplantı Kitabı 18-20 Kasım 1981* (Ankara: Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu, 1981), 11-21.

21 *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri I-III* (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 1997), 2: 89. Bu konuyla ilgili geniş bilgi için bk. *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri I-III*, 2: 46.

gibi kadınların da eşitlik temelinde aynı ölçüde eğitilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Türkiye Büyük Millet Meclisinin V. Dönem 2. Yasama Yılı'nın Açılış Konuşması'nda "Sanat ve teknik okullarına istek artmıştır. Bunu sevinçle söylerken, her türlü özendirmeyi artırmanın gerekli olduğunu da eklemek isterim."²² diyerek okullara talebin arttığını belirtmiştir. Atatürk'ün burada örneklendirilemeyen pek çok konuşmasından ve ziyaretlerinden anlaşıldığı üzere eğitim ve özel olarak kadınların eğitimi öncelik verilen bir alan olmuştur. Kadınların eğitimi üzerinden sorunlara çözüm aranmış ve çözümler o dönemin olanakları ölçüsünde uygulamaya geçirilmiştir.



G. 1: Atatürk Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nde (Palazoğlu, *Atatürk'ün Okul Gezileri*, 70).
G. 2: 19 Kasım 1937, Atatürk sınıfta Adana kız öğrencilerinin el işleriyle ilgilenirken (Palazoğlu, *Atatürk'ün Okul Gezileri*, 50).

Bu dönemde kız öğrencilerin erkekler gibi aynı eğitim fırsatlarına sahip olması amacıyla karma eğitime geçilmiştir. 19. yüzyıldan itibaren kadınların eğitimi fikri, kadın ve erkeklerin ayrı olduğu bir eğitim sistemi oluşturulmuştur²³. Osman Nuri Ergin, okulların kent merkezine uzaklığını, karma eğitimin pratik bir gerekçesi olarak açıklarken aynı zamanda kadının toplumsal değerinin değişmesiyle yaşanan bir yenilik olduğunu vurgulamıştır. Bu durum, karma eğitimin istenen bir durum olmadığı göstermektedir. Buna rağmen kadın öğretmen azlığı sebebiyle bu eğitim sistemi tam anlamıyla uygulanamamıştır²⁴. Aynı zamanda kız enstitüleri, toplumun orta sınıf geleneksel ailelerinin kızlarını gönderebilecekleri bir kurum olmuştur. Bu okulların karma eğitim vermemesi, kızlarını bu okullara gönderen orta sınıf geleneksel ailelerin tercih sebebi olarak gösterilebilir²⁵.

22 "Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi V. Dönem 2. Yasama Yılı Açılış Konuşması," *Millet Meclisi Tutanak Dergisi* 13 (1936), 1.

23 Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi* (İstanbul: Eser Matbaası, 1977), 1786.

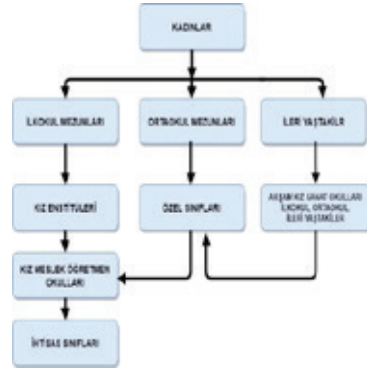
24 Alev Özkazanç, Fevziye Sayılan ve Elif Ekin Akşit, "Toplumsal Cinsiyet ve Mesleki Eğitim: Mesleki Teknik Lise Kız Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma," *Fe Dergi* 2 (2018), 150-164.

25 Leyla Alpagut, "Erken Cumhuriyet Döneminde Kızların Eğitimi için Ankara'da İki Önemli Yapı: İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve Kız Lisesi," *Mimarlık Dergisi* 351 (2010), 25.

2. Kız Enstitüleri Eğitim Programı

Cumhuriyetin ilk yıllarında çıkarılan Meslek Mektepleri Hakkında Kanun ile kız sanat okullarının adı “kız enstitüsü” olmuş ve eğitim programları yeniden düzenlenmiştir²⁶. Kızlara yönelik teknik eğitim, kurs şeklinde de verilmiştir. Öğrenim çağını aşmış kadınlar için açılan akşam sanat enstitüleri ve gezici köy kurslarının bu çerçevede önemli işlevleri olmuştur. İleri yaştaki ilkokul ve ortaokul mezunu kadınlar için akşam kız sanat okulları eğitim vermiştir. Teknik eğitimin köylere gerçek anlamda ulaşmasının yolu köy enstitüleriyle olmuştur²⁷. Kız enstitülerinin eğitim programlarının amacı, kızları günlük ev işleri için teknik açıdan doğru yetiştirerek uygun ev hanımları olmalarını sağlamak ve kızlara gerekli bilgileri vererek işini kendi yapabilecek donanımına getirmektir. Aynı zamanda bir meslek edinmesiyle iş kadını olarak çalışma hayatına atılması ve üretim sürecine dâhil olması hedeflenmektedir²⁸. Bu okullarda eğitim genel kültür ve meslek dersleri olmak üzere iki yönde verilmiştir²⁹.

UMUMİ DERSLER
Türkçe, Tarih, Coğrafya, Medeni Bilgiler, Fizik, Tabii İlimler, Matematik, Defter Tutma, Yabancı Dil, Müzik, Jimnastik, El Yazısı, Askerlik
UMUMİ MESLEKİ DERSLER
Dikiş Başlangıcı, Nakış, Resim ve Tezyiniğ Resim, Yemek Pişirme, Ev İdaresi (Çamaşır, Temizlik, Ütü) Çocuk Bakımı, Hıfzıssıhha ve Ev İdaresine Tatabiki
DİKİŞ İHTİSASI ŞUBESİ
Dikiş Teknolojisi, Biçki-Dikiş, Çamaşır, Moda, Dikiş Meslek Öğrenimi ve Kıyafet Türbi
MODA İHTİSASI ŞUBESİ
Moda, Çiçek, Biçki Dikiş, Moda Teknolojisi, Moda Meslek Öğrenimi ve Kıyafet Türbi



G. 3: Kız Enstitülerinde verilen dersler ve kızların eğitime katılma yapısı (*Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Ankara Sergisi*, 95'ten yazar tarafından grafikleştirilmiştir)

Kız enstitülerinin ders programları incelendiğinde ortaokul müfredatı düzeyinde kültür derslerine yer verilmiş olması dikkat çekmektedir. Tarih, Coğrafya, Türkçe, Yurttaşlık Bilgisi gibi derslerle kızların yurttaşlık bilincini kazanması sağlanmaktadır. Meslek dersleri içinde ev idaresi, yemek pişirme, resim, çocuk bakımı gibi temel dersler yanında şubelere göre dikiş ve moda dersleri bulunmaktadır (G. 3). G. 4'te Necati Bey Kız Enstitüsü öğrencilerinin yemek pişirme ve biçki-dikiş eğitimi aldıkları görülmektedir.

26 Hıfzı Doğan. “Mesleki ve Teknik Eğitim,” *Cumhuriyet Dönemi'nde Eğitim* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983), 357-382.

27 Köy enstitüleriyle ilgili geniş bilgi için bk. İsmail Hakkı Tonguç, *Köyde Eğitim* (İstanbul: Devlet Basımevi, 1938); İsmail Hakkı Tonguç, *Canlandırılacak Köy* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1939).

28 Reşat Özalp, *Türkiye'de 100 Yıllık Mesleki ve Teknik Öğretim* (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1961), 7-21.

29 Cevat Alkan, Hıfzı Doğan ve İlhan Sezgin, *Mesleki ve Teknik Eğitimin Esasları* (Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 1991), 59.



G. 4: Bursa Necati Bey Kız Enstitüsü Öğrencileri
(*Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Ankara Sergisi*, 10)

Kız enstitülerinde verilen eğitim programları incelendiğinde, batıda Bursa, Manisa, İzmir, İstanbul'da ve doğuda ise Adana ve Elazığ kentlerindeki kız enstitülerinin eğitim programlarında derin farklar bulunmaktadır. Bu durum gündüz ve akşam okullarında net şekilde görülmektedir³⁰. Batıdaki okulların eğitim programında matematik, fizik gibi kültür dersleri yoğunluktayken doğudaki okullarda yoğun Türkçe dersinin olduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca, farklı ekonomik imkânlarla sahip olan kızlar arasında alınan derslerde de bir ayrım söz konusudur³¹. İzmir Kız Enstitüsü'nde de gündüz ve akşam eğitim alan öğrenciler arasında bir ayrım yaşanmıştır. Gündüz eğitim alan öğrenciler okulun öğrenci profilini oluştururken akşam eğitim alan öğrenciler daha az dikkate alınmıştır. Bu ayrımların birleştiği nokta, kızların yeni ulus-devlet yaratma sürecine ait görevlerin parçaları olmasıdır.

Söz konusu kız enstitüleri, kuruluş felsefesi ve amaçları doğrultusunda pek çok yönden eleştirilmiştir. Meslek okullarında cinsiyete dayalı farklılıkların olduğu, eğitim programlarının bu yönde oluşturulduğu, kadınları özgürleştirmek yerine daha iyi eş ve anne yapacak bilgi ve becerilerle donattıkları belirtilmiştir³². Ancak okulların vermiş olduğu eğitim programıyla bu amaca ek olarak kadının iş hayatında başarılı olmasının amaçlandığını söylemek mümkündür. Örnek olarak bu okulların üretime yönelik en önemli birimi sipariş atölyeleridir. Başlangıçta Adana, Ankara, İzmir, İstanbul ve Bursa'da bulunan okullarda sipariş atölyeleri açılmıştır³³. Dışarıdan alınan siparişlerin üretildiği atölyelerde, okulun son sınıfındaki öğrenciler çalışarak belirli bir ücret almıştır³⁴. Atölyeler, öğrencilerin becerilerini geliştirmesini ve ekonomik destek sağlamıştır. Bu okullar bir yandan modern ev hanımı yetiştirmeyi amaçlarken diğer yandan ihtisaslaşan bölümlerle ve sipariş atölyeleriyle kadının toplumsal hayatta var olmasını amaçlamıştır.

30 Elif Ekin Akşit, *Kızların Sessizliği* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 147.

31 Akşit, *Kızların Sessizliği*, 149.

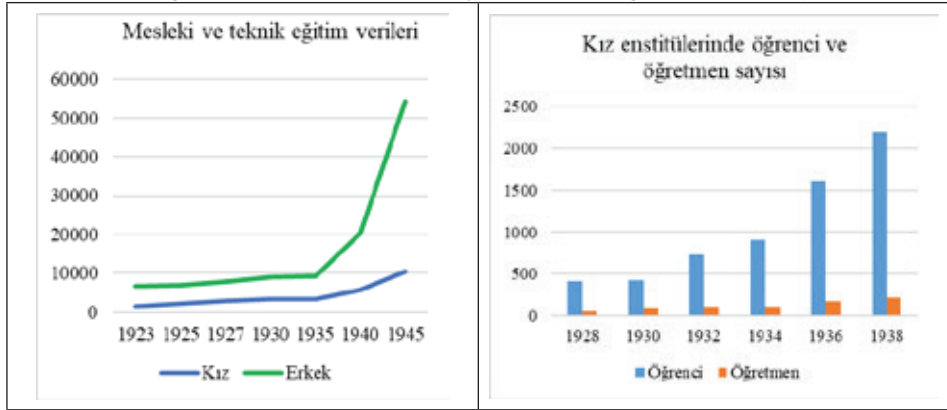
32 Zehra Arat, "Kemalizm ve Türk Kadını," *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, ed. Ayşe Berkay Hacımiraçoğlu (İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı Yayınları, 1998), 64.

33 Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi*, 2107.

34 Soydan, *Kadın Kimliğinin Oluşması Çerçevesinde Mesleki Teknik Eğitim (Cumhuriyet İdeolojisinin Kuruluş Sürecinde Kız Enstitüleri 1923-1940)*, 277.

Kadının imajı ve aldığı eğitim, devletin destekleyici gücüyle başarılı bir şekilde tamamlanmıştır. Ülke genelinde başta kadınların oranı olmak üzere okuma yazma oranını arttırmak için okullar açılmıştır. Bu süreçte mesleki ve teknik eğitim veren okullar önemli rol oynamıştır³⁵. **Tablo 1**'de belirtilen ilk veride 1923-1945 yılları arasında mesleki eğitim alan erkek ve kız öğrencilerin sayısal artışı görülmektedir. Kızların aldığı mesleki eğitim, kız sanat enstitüleri, akşam sanat enstitüleri ve kız teknik öğretmen okullarını kapsamaktadır. İkinci veride, 1928-1938 yılları arasındaki kız öğrenciler ve öğretmenlere ait bilgiler yer almaktadır. 1928 yılından itibaren inşa edilmeye başlanan veya farklı bir binada eğitim vermeye başlayan kız enstitüleriyle, öğrenci sayısında istikrarlı bir artış gözlemlenmiştir.

Tablo 1: Mesleki ve teknik eğitim alan erkek ve kız öğrencilerin yıllara göre durumu ve kız enstitülerinde 1928-1938 yılları arasındaki kız öğrenci ve öğretmenlerin sayısal değişimi (TUİK, “İstatistik Göstergeler 1923-2013” verilerinden yazar tarafından grafikleştirilmiştir)



Kız enstitülerindeki öğrencilere ait sayısal verilerden düzenli bir artış yaşandığı anlaşılmaktadır. Enstitüler, büyük oranda toplumun üst ve orta sınıfı olmak üzere geleneksel aileler arasında da kabul görmüştür. Kızlarının okutulmasına izin veremeyecek olan pek çok aile, iyi bir ev hanımı olmaları için kız çocuklarının bu okullarda eğitim almalarına izin vermiştir³⁶. Bu durum kız enstitülerinin vermiş olduğu eğitimin geleneksel ve modern ailelerin düşüncelerini ortak bir paydada birleştirdiğini göstermektedir. Farklı düşüncelerdeki aileler, eğitilmiş bir ev hanımı veya kamusal alanda başarılı bir birey olması gibi amaçlarla kızlarını bu okullara göndermiştir.

3. Kız Enstitülerinin Mimari Özellikleri

Kadının kamusal alanda rolünün artmasıyla kentteki mekânlarda dönüşüm başlamıştır. İlk uygulamalar ülke genelinde uygulanan okullaşma çalışmalarıdır. Mevcut

35 Akyüz, *Başlangıçtan 2001'e Türk Eğitim Tarihi*, 319-325.

36 Soydan, *Kadın Kimliğinin Oluşması Çerçevesinde Mesleki Teknik Eğitim (Cumhuriyet İdeolojisinin Kuruluş Sürecinde Kız Enstitüleri 1923-1940)*, 282.

binaların yeni eğitim programı için yetersiz kalmasından dolayı yeni okul binaları inşa edilmiştir. 1939’lu yılların sonuna gelindiğinde eğitim veren kız enstitülerinin sayısı on beşe ulaşmıştır (**Tablo 2**). Bu okullar arasında İstanbul’da Osmanlı döneminde inşa edilen ve Cumhuriyet döneminde eğitim vermeye devam eden Üsküdar ve Çapa’da iki kız sanat okulu bulunmaktadır³⁷.

Tablo 2: Erken Cumhuriyet Dönemi’nde eğitim veren kız enstitüleri (Soydan, “Kadın Kimliğinin Oluşması Çerçevesinde Mesleki Teknik Eğitim (Cumhuriyet İdeolojisinin Kuruluş Sürecinde Kız Enstitüleri 1923-1940)”, 287)

Okul Adı	İnşa Edilme Tarihi
İstanbul Mithatpaşa Kız Enstitüsü	1878
İstanbul Selçuk Kız Enstitüsü	1886
Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü	1927-1928
Afyon Ali Çetinkaya Kız Enstitüsü	1929-1940
Bursa Necatibey Kız Enstitüsü	1929-1930
İzmir Cumhuriyet Kız Enstitüsü	1932-1933
Adana İsmet İnönü Kız Enstitüsü	1936-1937
İstanbul Kadıköy Kız Enstitüsü	1936-1937
Elazığ Kız Enstitüsü	1937-1938
Manisa İsmet İnönü Kız Enstitüsü	1937-1938
Trabzon Kız Enstitüsü	1937-1938
Edirne Kız Enstitüsü	1938-1939
Kayseri Kız Enstitüsü	1939-1940
Sivas Kız Enstitüsü	1939-1940
Kütahya Kız Enstitüsü	1940-1941

Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde inşa edilen ilk kız enstitüsü, Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsüdür³⁸. Bina, Alman modernizmini yeni başkente getiren ilk yapılardan biri olarak görülmektedir. İnşa edildiği 1938 yılına göre başkentte uluslararası biçimlerin uygulandığı tutarlı ilk örneklerdendir (**G. 5**).

37 Cumhuriyet Dönemi’ne ikisi İstanbul diğerleri Erzurum ve Bolu’da olmak üzere 4 sanat okulu ulaşmıştır. Ardından Erzurum ve Bolu kız sanat okulu kapatılmıştır. Geniş bilgi için bk. Reşat Özalp, *Rakamlarla Türkiye’de Mesleki ve Teknik Öğretim* (Ankara: Maarif Basımevi, 1956), 8-9.

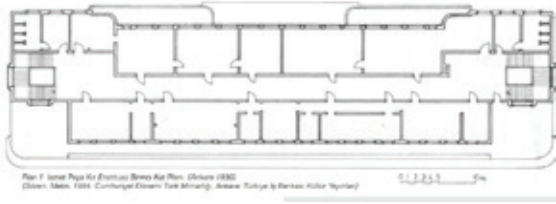
38 1936 yılında yayımlanan “Kemalist Ankara: İnönü Kız Enstitüsü” adlı makalede okulla ilgili olarak Lambert “Burada Türk kadını evinin istinadını teşkil edecek olan ev iktisadının hususiyetleri ile ve kendisini daha caziplendirecek olan fikri kültür ile ünsiyet peyda etmektedir.” ifadelerini kullanmıştır. Geniş bilgi için bk. Jacques H. Lambert, “Kemalist Ankara: İnönü Kız Enstitüsü,” *Nafia İşleri Mecmuası* 7 (1936), 81-82.



G. 5: Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü önünde kızlar
(Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, 103)

G. 6: Ernst Egli İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve okulun günümüzden görünümü
(<https://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/bil/ism/trindex.htm>)

Bina günümüzde Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinin yanında ve Ankara Lisesi gibi kentin önemli yapılarının olduğu bir alanda bulunmaktadır. Ernst Egli tarafından tasarlanan okul, yanlarında dikey blok olan yatayda pencerelerle vurgulanan bir cephe, cephede yuvarlak balkonlar ve düz çatısıyla dengeli bir kompozisyonu olan dört katlı bir binadır (G. 6, G. 7). Yatay ana bir kütle ve iki yanda bu kütleyle destekleyen düşey pencereci L biçimli bloklardan oluşmaktadır. İki uçta bulunan bu L biçimli bloklar, 1934 yılında yapıya eklenmiştir. Ana kütle bodrum kat üzeri dört kat ve uçta bulunan kütleler beş katlı olarak tasarlanmıştır. Giriş bölümünde ve bloğun iki ucunda yuvarlak balkonlar bulunmaktadır. Ana kütlede derslikler ve atölyeler bulunmaktadır. İlk eğitime başka binada başlayan okul, 1930 yılında bu binaya taşınmıştır. Bina 2008'den beri Zübeyde Hanım Kız Teknik ve Kız Meslek Lisesi adıyla eğitim vermektedir³⁹.



G. 7: Ernst Egli İsmet Paşa Kız Enstitüsü (Cengizkan, *Bir Şehir Kurmak Ankara 1923-1933*, 368) ve plan şeması (Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, 265)

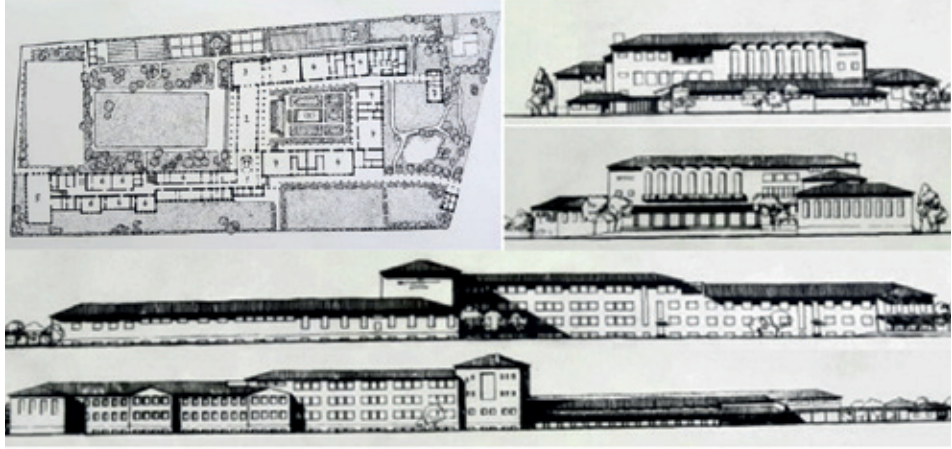
İzmir Cumhuriyet Kız Enstitüsü

İzmir Cumhuriyet Kız Enstitüsü, 1923 yılında Göztepe Halitbey Sokağı'nda "Sepeçilik ve Çiçekçilik Mektebi" adıyla eğitim vermeye başlamıştır. Kız enstitüsü adını 1932 yılında almıştır. Ardından Vasfi Çınar Bulvarı üzerinde inşa edilen yeni yapıya taşınmıştır⁴⁰. Bu bina Bruno Taut tarafından tasarlanmıştır. Taut birkaç bloktan oluşan

³⁹ Hasol, *20. yy Türkiye Mimarlığı*, 69.

⁴⁰ Mithat Vural, "Cumhuriyet Döneminde İzmir'de Eğitim," *İzmir Kent Ansiklopedisi: Tarih*, c. 2 (İzmir: Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi Yayınları, 2013), 224-232.

bir okul tasarlamış ancak sadece Vasıf Çınar Bulvarı'na paralel olarak konumlanan bloğun bir bölümü inşa edilmiştir (G. 8).



G. 8: 1938 yılı Bruno Taut tarafından tasarlanan Cumhuriyet Kız Enstitüsü zemin kat planı, cepheler (Durukan Kopuz, “Türkiye’de Erken Cumhuriyet Dönemi Yabancı Mimarların İzleri, Franz Hillinger Örneği”, 369)

Günümüzde tek blok hâlinde inşa edilen zemin kat üzeri iki katlı olan yapı, düzgün kesme taş üzeri sıvalıdır. Yapının ana girişi güney cephesinde olup dışa taşkın şekilde tasarlanmıştır. Merdivenle ulaşılan ana giriş bölümünden dersliklerin bağlandığı koridorlara ulaşılmaktadır. Koridorların her iki tarafında derslikler yer almaktadır. Sade bir anlayışla tasarlanan yapının cephesinde pencereler yatay bant oluşturacak biçimde bulunmaktadır (G. 9).



G. 9: Cumhuriyet Kız Enstitüsü 1950 (Demir, *Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar*, 42) ve günümüzden görünüm (Özal, 2020)

Afyon Ali Çetinkaya Kız Enstitüsü

Bir diğer önemli örnek Afyon'daki Ali Çetinkaya Kız Enstitüsü'dür. 1938 yılında inşa edilen yapı, günümüzde Cumhuriyet Meydanı içerisinde, Anıtpark'ın çevresinde kent için oldukça önemli bir konumdadır. Doğusunda yer alan Hükümet Konağı ile benzer modern çizgileri taşımaktadır (G. 10).



G. 10: Ali Çetinkaya Kız Enstitüsünün kentten görünümü 1965 (Özpınar, *Bir Zamanlar Afyonkarahisar*, 190), giriş cephesi (Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, 370) ve günümüzden görünüm (Özal, 2022)

Bina, bodrum kat üzeri iki katlı olup yatay ana kütle ve bu ana kütleyle bağlanan iki dikey kütlede oluşan U plan tipinde inşa edilmiştir. Giriş aksı üç katlı öne taşkın şekilde vurgulanmıştır. Binaya yanında bulunan belediye binasından ayıran düzgün kesme taşla kaplı ve dışa taşkın bir duvar yapılmıştır. Bu duvar üst katta dönerek dikey kütlelerin son katında balkon mekânına dönüşmektedir. 1980 yılında yapılan ekler, bina orta avlulu dört cephesi kapalı bir yapıya çevrilmiştir. Yatay kütlede yer alan pencereler üçlü gruplar oluşturmuştur ve bu pencereler ortak birer çerçeve içine alınmışlardır. Yapının yan girişinde ve avluya bakan cephelerinde dairesel pencereler kullanılmıştır. Binada yaygın olarak kullanılan dairesel pencereler ve yatay pencere bantları modern mimarinin unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bina günümüzde Afyonkarahisar İl Nüfus ve Vatandaşlık Müdürlüğü olarak hizmet vermektedir (**G. 11**).



G. 11: Ali Çetinkaya Kız Enstitüsü günümüzden görünüm, iç mekânı ve plan şeması (Özal, 2022)

Manisa İsmet İnönü Kız Enstitüsü

Manisa'daki İsmet İnönü Kız Enstitüsü, 1937 yılında kent merkezinde, çevresinde eski doğum evi, vali konağı ve St. Jean Ortodoks Kilisesi gibi önemli çok sayıda tarihî yapıların olduğu (günümüzde Atatürk Bulvarı üzerinde kalan) bir arsada inşa edilmiştir. İnşa edildiğinde yerel kaynaklarda “büyük kız enstitüsü” şeklinde vurgulanmış ve Manisa valiliği tarafından inşaatının tamamlandığı belirtilmiştir⁴¹. Yapı kızların eğitimi ve bölge halkı için önemli olduğu kadar mimari açıdan da değerli görülmüş olmalı ki *La Turquie Kemaliste* dergisinde Manisa'daki İsmet İnönü Kız Enstitüsü'ne ait bir fotoğraf (**G. 12**) yayımlanmıştır⁴². 1939 yılında ek pansiyon açılmış, 1960-1961

41 T.C. Manisa Vilayeti Meclisi Umumisi 1938 Yılı Müzakere Zabıtnamesi (İzmir: Bilgi Matbaası, 1938), 47.

42 Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, 102.

öğretim yılında okul İsmet İnönü Kız Meslek Lisesi ismini almıştır. Ayrıca okulun zemin katı bakanlık kararı ile Manisa İl Eğitim Tarihi Müzesine dönüştürülmüştür⁴³.



G. 12: Manisa İsmet İnönü Kız Enstitüsü, 1930'lar (Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, 103)

Eğimli bir arazi üzerinde inşa edilen yapının bodrum kata sahip kuzey cephesi üç, güney cephesi iki katlıdır. U plan şemasına sahip yapı, kuzey güney yönünde uzanan yatay ana kütle ve iki yanda bu kütleyle destekleyen L biçimli bloklardan oluşmaktadır. Kısmen simetrik bir anlayışla tasarlanan binada, yatay ana kütlelerin iki ucundan gerçekleştirilen ana girişler koridora ve merdivene bağlanmaktadır. Ana koridorun iki yanında derslikler yer almaktadır. L bloklardan birinin diğerinden daha kısa tasarlanması ve mekân bölünmeleriyle simetrik tasarımın terk edildiği görülmektedir (G. 13).



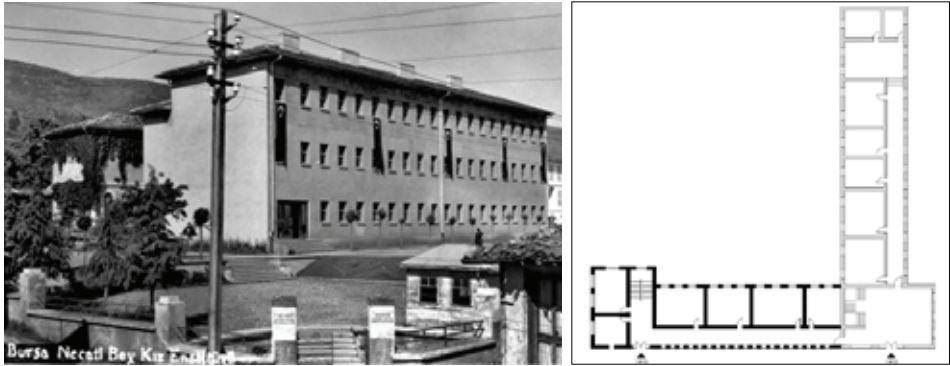
G. 13: Manisa İsmet İnönü Kız Enstitüsü plan şeması, derslik iç mekânı ve giriş cephesi (Özal, 2022)

Sade bir anlayışla tasarlanan yapının cephesindeki pencereler belirli bir düzende yerleştirilmiştir. Cephede yatay bantlar kullanılmış ve kesintisiz denizlikle pencereler çerçeve içerisine alınmıştır. Yapının giriş cephesi simetrik olup iki yanlarda giriş kapıları bulunmaktadır. Merdivenin olduğu bölümde dikey kesintisiz pencereler kullanılmıştır.

43 İsmet İnönü Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi,” Milli Eğitim Bakanlığı, erişim 12 Ocak 2022, <http://manisailegitimtarhiimuzeesi.com/okulumuz/>

Bursa Necatibey Kız Enstitüsü

Bursa Necatibey Kız Enstitüsü, 1885 yılında Fransızların açtığı Pere Assomption Koleji binasında eğitim vermeye başlamıştır ve 1929 yılında “Kız Sanat Okulu” adıyla ahşap binada eğitime devam etmiştir. 1931 yılında enstitüye bağlı akşam kız sanat okulu açılmıştır. Aynı yıl yurtdışından uzman öğretmenler getirilmiş ve sipariş atölyesi kurulmuştur. Ahşap binanın yetersiz kalmasıyla 1940 yılında, günümüzde kullanılan kâgir bina inşa edilmiştir. Eğitim programının genişlemesi ve öğrenci sayısının artmasıyla 1960’lı yıllarda binaya ek blok yapılmıştır⁴⁴. Kız enstitüsü, 1940 yılında inşa edilen ana dikdörtgen bloğa 1964 yılında inşa edilen dikdörtgen ikinci bloğun eklenmesinden oluşmaktadır. Zemin kat üzeri iki katlı olan yapı L plan şemasına sahiptir. 1940 yılında inşa edilen ana kâgir bina dikdörtgen tek kütle şeklindedir. Kuzey cephesinin batı kenarından sağlanan ana giriş, koridora ve merdivene bağlanmaktadır. Derslikler koridorun güneyinde tek sıra hâlinde bulunmaktadır. 1960’lı yıllarda binaya ek blok ile bir giriş daha oluşturulmuştur. Kuzey cephe boyunca devam eden koridorun karşısına derslikler açılmıştır. Her iki dönemde eklenen blokta, koridorun cepheye dersliklerin avluya bakması sağlanmıştır (G. 14).



G. 14: Bursa Necatibey Kız Enstitüsü (Bursa'nın Köklü Eğitim Kurumları Necatibey Meslek Lisesi, 20) ve plan şeması (Özal, 2022)

Sade bir anlayışla inşa edilen yatay pencere sırası cephe boyunca devam etmiş, girişin bulunduğu dikey blokla cephe tamamlanmıştır. Farklı tarihlerde çeşitli onarımlar gören bina günümüzde epey değişikliğe uğramıştır. Bina, 2021 yılında deprem ve altyapı problemlerden dolayı onarım geçirmiş ve 2022 yılında tamamlanan tadilatın sonuna eğitime devam etmiştir. Yapıya ilk inşasında olmamasına rağmen cephe boyunca devam eden yatay siltmeler ve pencere kenarlarına söveler eklenmiştir. Cepheye yapılan müdahaleler yapının mimari kimliğini değiştirmiştir (G. 15).

44 Bursa'nın Köklü Eğitim Kurumları Necatibey Meslek Lisesi (İstanbul: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2012), 30.



G. 15: Bursa Necatibey Kız Enstitüsünün sırasıyla 2019-2021-2022 yıllarındaki görünümü (Özal, 2022)

Değerlendirme

Erken Cumhuriyet döneminde, yeni kurulan devletin yaşamış olduğu ekonomik sıkıntılar karşısında mevcut binaların kullanılması tercih edilmiş ve az sayıda yeni okul binası yapılmıştır. Yapılan binalarda özellikle kızların eğitim alacağı bina tasarımları üzerinde durulmuştur. Zamanla yeni okul binalarına olan ihtiyaç arttıkça, çağdaş hedeflerine uygun yeni okul binaları tasarlanmıştır⁴⁵.

Kız enstitülerinin eğitim programları ve okul binalarının mimarisi, modernleşme çabalarını temsil etmektedir. Devletin sınırlı ekonomik kaynakları olması sebebiyle okulların inşa süreleri, yapım sistemleri ve mimari dili arasında farklar bulunmaktadır. Başkent'te Egli imzalı bir yapı tasarlanırken, Anadolu'nun diğer kentlerinde müsteşarlık ofisi tarafından hazırlanan projeler inşa edilmiş veya önceden var olan okullarda eğitim verilmiştir. Kız enstitülerinin inşa edilmeleri için gerekli bütçe valiliklere bırakıldığı için birtakım problemler de olmuştur. Her valiliğin bütçesinin aynı olmamasının inşa edilme sürelerini uzattığını söylemek mümkündür.

Kız enstitüleri, kadının toplumda görünürlüğünü vurgulamak adına, kentin merkezinde herkes tarafından görülecek odak noktası olan alanlara inşa edilmiştir. Genellikle U ve I plan şemasına sahip olan okulların, tek cepheleri ana yola bakarken avlu gibi özel alanlara sahip cepheler içe dönük yerleştirilmiştir. Bu durum bize, kızlar için mahremiyet alanı oluşturulmak istendiğini ve bu anlayışın planlara yansıdığını göstermektedir. Ayrıca geleneksel orta sınıf aileler içinde kızlarını çekinmeden gönderebilecekleri bir alan oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu durum hedeflenen modern kadın ve modern bina ideolojisine ters düşmektedir. Bu durum Erken Cumhuriyet Döneminde yaşanan geleneksel ve modern ikilemine örnek verilebilir (**Tablo 3**).

Binalarda, basit geometrik formlar yatay ve dikey saf kütleler göze çarpmaktadır. Ankara, Manisa ve Afyon'daki okullarda yatay ve dikey kütlelerin birleşimi ile oluşturulan modern mimari dil, tek kütle hâlinde inşa edilen İzmir ve Bursa'daki okullarda görülmemektedir. Ana girişleri vurgulamak için giriş bölümünde dışa taşkın duvar,


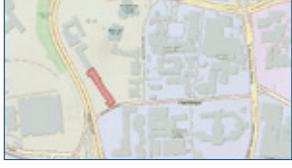
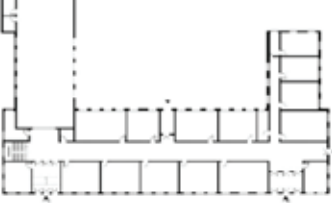
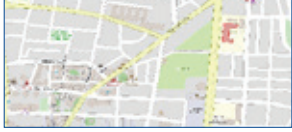

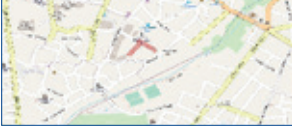

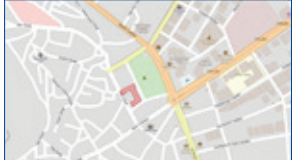


45 Afife Batur, "1925-1950 Döneminde Türkiye Mimarlığı," *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, ed. Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998), 217.

dikey pencere, balkon ve merdiven gibi mimari elemanlar kullanılmıştır. Afyon, İzmir ve Bursa'daki okullarda ana girişe merdiven aracılığıyla ulaşılmaktadır. Afyon'daki okulun ana girişi üç katlı, dışa taşkın bir duvarla vurgulanmıştır. Bu duvar üst katta dönerek dikey kütlelerin son katında yuvarlak balkona dönüşmektedir. Benzer şekilde Ankara'da giriş bölümünde ve bloğun iki ucunda köşeleri yuvarlatılmış balkonlar bulunmaktadır. Manisa'daki okulda girişi vurgulayan dikey pencere, iç mekânın ve merdivenin ferah bir ortam olmasını sağlamıştır.

Cephelerin özelliklerine bakıldığında genellikle sade bir anlayışla tasarlanan bezemesiz cephelerin tercih edildiği görülmektedir. Yatay bir bant oluşturan pencereler veya Afyon'da görüldüğü üzere yuvarlak pencereler dikkat çekmektedir. Pencerenin cephede kullanımı incelendiğinde Manisa ve Ankara'da kesintisiz denizlikle pencereler çerçeve içerisine alınarak yatay etki sağlanmıştır. Afyon'da pencereler üçlü gruplar şeklinde ortak birer çerçeve içine alınırken İzmir ve Bursa'da cephe boyunca devam eden pencere sırasında bu durum söz konusu değildir. Bu incelemeler neticesinde Ankara, Manisa ve Afyon'da modern çizgileri izlerken Bursa'da bu izlerin olmadığı söylenebilir. Bu durum inşa edilen her kız enstitüsünün modern bir dile sahip olmadığını göstermektedir. Başkentte imza niteliği taşıyan okulun mimari dili ile Bursa'da belirli ekonomik koşullarda inşa edilen yapının mimari dili farklıdır. Ancak bu tutuma zıt bir şekilde Manisa Valisi'nin de büyük gayretleriyle çeşitli ekonomik sıkıntılara rağmen Manisa'da modern bir yapının inşa edildiğini söylemek gerekir. Modern bina inşa etmek hedefiyle hareket edilen bu dönemde kentten kente değişen ekonomik koşullar, dönemin yöneticileri, coğrafi konum, kentlerin sosyal yapısı gibi önemli sebepler bu yapıların mimarisini etkilemiştir.

Yapılar, günümüzde mesleki eğitim vermeye devam ederken Afyon'daki okul, İl Nüfus ve Vatandaşlık Müdürlüğü olarak hizmet vermektedir. Okullar değişen eğitim ihtiyaçları ve zaman içerisinde çeşitli onarımlar görmüştür. Ancak Bursa'daki okulun yapısal sisteminin güçlendirilmesi için strüktürel sistemine ve cephelerine yapılan müdahaleler, yapının özgün kimliğini değiştirmiş ve mimari çizgisini kaybetmesine yol açmıştır.

Tablo 3: Kız Enstitüleri mimari özelliklerinin incelenmesi (Özal, 2022)

Bina Adı	Mevcut Durum	Plan Şeması /Vaziyet Planı	Konum
Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü	Zübeyde Hanım KTML		
Manisa İsmet İnönü Kız Enstitüsü	İsmet İnönü KTML		
Bursa Necatibey Kız Enstitüsü	Necatibey MTAL		
Afyon Ali Çetinkaya Kız Enstitüsü	İl Nüfus Ve Vatandaşlık Müdürlüğü		
İzmir Cumhuriyet Kız Enstitüsü	Cumhuriyet N.S. İşgören MTAL		

Sonuç

Türkiye’de kadın kimliğinin oluşmasında, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde yaşanan değişim hareketi etkili olmuştur. Modernleşme sürecinin başarıyla ilerlemesi için kadının sosyal hayattaki pozisyonu ve eğitimi üzerinde durulmuştur. Atılan adımların başarıya ulaşmasında, kız enstitüleri kilit bir noktada rol üstlenmiştir. Elbette bu okulların eğitim programıyla idealde kesin bir birlik hedeflenirken uygulamada konum, ekonomik durum gibi sebeplerle birtakım farklılıklar olmuştur. Kamusal alanda güçlü kadın fikrinden çok, bu okullarda modern eğitim alan, ev hanımlığının detaylarını öğrenen kızlar yetiştirme düşüncesi hâkim olmuştur. Buna karşılık ihtisas bölümleri ve sipariş atölyeleriyle kızların ekonomik olarak gelir elde etmeleri ve iş hayatı için pratik bilgileri edinmeleri sağlanmıştır. Neticede hedeflenen temel seviye karşılanmış ve o dönemde kızların eğitimi için atılım gerçekleşmiştir.

Yapıların mimari özellikleri inşa edildikleri dönemin izlerini görmek adına önemlidir. Beş kız enstitüsü inşa edildikleri iller için büyük bir değişimin kapısını açmıştır. Modern bina inşa etmek hedefiyle hareket edilen bu dönemde kentten kente değişen ekonomik koşullar, dönemin yöneticileri, coğrafi konum ve kentlerin sosyal yapısı gibi önemli sebepler bu yapıların mimarisini etkilemiştir. Basit geometrik formların, asimetrik veya simetrik planların, yatay ve dikey kütlelerin tercih edildiği yapılar özgün bir mimari dil oluşturmuştur. Ancak okullar arasında, mimari organizasyon, büyüklük ve cephe tasarımı gibi konularda bariz farklar bulunmaktadır. Tüm bu sebeplerden dolayı her yapının modern bir çizgide olmadığını, özellikle İzmir ve Bursa’da oldukça sade bir anlayışla yapıların inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Bu okulların büyük bir kısmı mesleki eğitim vermeye devam ederek tarihten miras kalan eğitim anlayışlarını devam ettirmektedir. Tamamı tescilli olan yapılara, temsil ettiği mimari ve ideolojik mirasa uygun müdahalelerin yapılması gerekmektedir. Tarihî, mimari, özgünlük, çevresel, eğitim, hafıza, işlevsel ve sembolik değeri olan bu yapıların sahip oldukları plan tiplerinin ve mimari kimliklerinin korunması önemlidir. Sonuç olarak, incelenen yapıların dönemin eğitim politikalarının ve mimarlığın modernleşme sürecinin ayrılmaz parçaları olduğu, kadın eğitimi ve modernizm gibi iki güçlü ideolojiyi bir araya getirdiği ve bu sürecin taşıdığı önemin somut tanıkları oldukları söylenebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2012.
- Akşit, Elif Ekin. *Kızların Sessizliği Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2005.
- Akyüz, Yahya. *Başlangıçtan 2001'e Türk Eğitim Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2001.
- Alkan, Cevat, Hıfzı Doğan ve İlhan Sezgin. *Mesleki ve Teknik Eğitimin Esasları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 1991.
- Alpagut, Leyla. "Erken Cumhuriyet Döneminde Kızların Eğitimi için Ankara'da İki Önemli Yapı: İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve Kız Lisesi." *Mimarlık Dergisi* 351 (2010). Erişim 24 Aralık 2022. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=365&RecID=2289>.
- Arat, Zehra. *Kemalizm ve Türk Kadını*. "75 Yılda Kadınlar ve Erkekler". Ed. Ayşe Berktaş Hacimirzaoğlu. İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı Yayınları, 1998.
- Aslanoğlu, İnci. *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2010.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III. 2. cilt. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1997.
- Ayata, Ayşe ve Ayça Ergun. "Atatürk ve Türk Kadını." *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 31 (1998): 11-22.
- Aytaç, Kemal. "Atatürk'ün Eğitim Görüşü." *Atatürk İlkeleri Işığında Türk Eğitim Sistemi Bilimsel Toplantı Kitabı 18-20 Kasım 1981*. Ankara: Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu, 1981, 11-21.
- Batur, Afife. "1925-1950 Döneminde Türkiye Mimarlığı," *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*. Ed. Yıldız Sey. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, 217.
- Bir Başkent'in Oluşumu. "İsmet Paşa Kız Enstitüsü." Erişim 9 Ocak 2022. <https://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/bil/ism/trindex.htm>.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- Bursa Araştırmaları Merkezi. *Bursa'nın Köklü Eğitim Kurumları Necatibey Meslek Lisesi*. İstanbul: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2012.
- Cengizkan, Ali ve Müge Cengizkan. *Bir Şehir Kurmak Ankara 1923-1933*. Ankara: VEKAM Yayınları, 2020.
- Demir, Ataman. *Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Dewey, John. *Türkiye Maarifi Hakkında Rapor*. İstanbul: Devlet Basımevi, 1939.
- Doğan, Ayhan ve Mustafa Kılınç. "Cumhuriyet Dönemi Türk Kadınının Modernleşmesinde Öncü Bir Kurum: İsmet Paşa Kız Enstitüsü Ankara (1928-1938)." *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi* 29 (2020): 2371-2380.
- Doğan, Hıfzı. "Atatürk'ün İşlevsel Eğitim Anlayışı." *Atatürk Devrimleri ve Eğitim Sempozyumu Bildiriler Kitabı 9-10 Nisan 1981*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınevi, 1981, 69-77.
- Doğan, Hıfzı. "Mesleki ve Teknik Eğitim." *Cumhuriyet Dönemi'nde Eğitim*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983, 357-382.
- Durukan Kopuz, Ayşe. "Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi Yabancı Mimarların İzleri, Franz Hillinger Örneği." *Megaron* 3 (2018): 363-373.

- Ergin, Osman Nuri. *Türk Maarif Tarihi*. İstanbul: Eser Matbaası, 1977.
- Gürol, Pelin. "Building For Women's Education During The Early Republican Period in Turkey İsmet Paşa Girl's Institute in Ankara in the 1930s." Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2003.
- Hasol, Doğan. *20. yy Türkiye Mimarlığı*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2017.
- İnan, Afet. *Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1998.
- Kaya, Yahya Kemal. *İnsan Yetiştirme Düzenimiz: Politika, Eğitim, Kalkınma*. Ankara: Nüve Matbaası, 1974.
- Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Sergisi*. Ankara: Maarif Vekâleti, 1938.
- Lambert, Jacques. "Kemalist Ankara: İnönü Kız Enstitüsü." *Nafia İşleri Mecmuası* 7 (1936): 81-82.
- Milli Eğitim Bakanlığı. "İsmet İnönü Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi." Erişim 12 Ocak 2022. <http://manisailegitimtarihimuzesi.com/okulumuz/>.
- Özalp, Reşat. *Rakamlarla Türkiye'de Mesleki ve Teknik Öğretim*. Ankara: Maarif Basımevi, 1956.
- Özalp, Reşat. *Türkiye'de 100 Yıllık Mesleki ve Teknik Öğretim*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1961.
- Özkazanç, Alev, Fevziye Sayılan ve Elif Ekin Akşit. "Toplumsal Cinsiyet ve Mesleki Eğitim: Mesleki Teknik Lise Kız Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma." *Fe Dergi* 2 (2018): 150-164.
- Özpınar, Hasan. *Bir Zamanlar Afyonkarahisar*. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Kültür Yayınları, 2014.
- Palazoğlu, Bekir. *Atatürk'ün Okul Gezileri*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1999.
- Sirman, Nükhet. "Feminism in Turkey: A Short History." *New Perspectives on Turkey* 3 (1989): 1-34.
- Sirman, Nükhet. "Kadınların Milliyeti," *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. C. IV. Ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, 226-244.
- Soydan, Aynur. "Kadın Kimliğinin Oluşması Çerçevesinde Mesleki Teknik Eğitim (Cumhuriyet İdeolojisinin Kuruluş Sürecinde Kız Enstitüleri 1923-1940)." *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi* 1 (2013): 269-287.
- T.C. Manisa Vilayeti Meclisi Umumisi 1938 Yılı Müzakere Zabıtnamesi*. İzmir: Bilgi Matbaası, 1938.
- Tonguç, İsmail Hakkı. *Canlandırılacak Köy*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1939.
- Tonguç, İsmail Hakkı. *Köyde Eğitim*. İstanbul: Devlet Basımevi, 1938.
- Turan, Kemal. *Mesleki ve Teknik Eğitimin Gelişmesi ve Mehmet Rüştü Uzel*. İstanbul: MEB Yayınları, 1992.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı, "Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi V. Dönem 2. Yasama Yılı Açılış Konuşması." *Millet Meclisi Tutanak Dergisi* 13 (1936): 1.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı. "Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi I. Dönem 3. Yasama Yılı Açılış Konuşması." *Millet Meclisi Tutanak Dergisi* 18 (1922):2.
- Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK). "İstatistik Göstergeler 1923-2013," *Mesleki ve Teknik Okullarda Okul ve Cinsiyetlerine Göre Öğretmen, Öğrenci ve Diploma Alanlar Sayısı*. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, 2014, 67.
- Vural, Mithat Kadri. "Cumhuriyet Döneminde İzmir'de Eğitim." *İzmir Kent Ansiklopedisi: Tarih*. 2. İzmir: Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi Yayınları, 2013, 224-232.



Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Kamu Yapıları: Malatya Kenti Örneği*

Examination of Late Ottoman and Early Republic Period Public Structures Through the City of Malatya

Fatma Zehra Sarı** , Nur Umar*** 

Öz

Osmanlı Devleti'nde 18. yüzyıl ile birlikte "Batılılaşma" olarak adlandırılan dönem başlamıştır. 19. yüzyılda Tanzimat Dönemi'yle birlikte ise yenileşme hareketleri toplumsal ve idari anlamda etkili bir şekilde görülmüştür. İdari anlamdaki değişimler o zamana kadar görülmeyen postane, hükümet konağı, hapishane gibi işlevlerine uygun yeni yapı tiplerini ortaya çıkarmıştır. Osmanlı Devleti döneminde başlayan değişim anlayışı Cumhuriyet'in ilanından sonra da devam etmiştir. Konumu itibarıyla kavşak niteliğinde olan Malatya, Batılılaşma Dönemi'nde Osmanlı Devleti'nin taşralarından biridir. Malatya, farklı zamanlarda Diyarbakır ve Ma'mûretü'l-Azîz Vilayetleri'ne bağlı sancak; Cumhuriyet Dönemi'nde ise bir il durumundadır.

Bu çalışmada, günümüz Malatya ili merkezinde yer alan Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi kamu yapılarının mimari özellikleri, koruma durumları ve bu yapıların kentin değişim ve gelişimine etkisi incelenmiştir. 1890 yılından 1940'lı yıllar arasını kapsayan çalışma literatür ve arşiv taraması ile başlamış; alan çalışmasıyla devam etmiştir. Çalışma, Osmanlı Devleti'nde Malatya sancağı olarak anılan günümüz Malatya ilinde kamu yapısı olarak inşa edilen veya kullanılan yapıların ortaya çıkışını bütüncül olarak değerlendirerek mimarlık tarihi, kent tarihi ve mimari koruma alanlarına katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Geç Osmanlı Dönemi, Erken Cumhuriyet Dönemi, Mimarlık Tarihi, Mimari Koruma, Malatya, Kamu Yapıları

Abstract

In the 19th century, with the Tanzimat Period, the innovation movements were seen effectively in terms of social and administrative aspects. Changes in the administrative aspects have revealed new building types suitable for their functions such as post offices, government offices, prisons, which were not seen until then. The trend of change that started last period of the Ottoman Empire continued after the establishment of the Republic. Malatya, which is a crossroads in terms of its location, was one of the provinces of the Ottoman Empire during the Westernization Period. Malatya was a sanjak connected to Diyarbakır and Mamuret-ul-Aziz Provinces at different times; in the Republican Period, it became a province.

* Bu makale Adana Alparslan Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Programı'nda Dr. Öğr. Üyesi Nur UMAR danışmanlığında Fatma Zehra Sarı tarafından hazırlanmış olan "Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Kamu Yapılarının Malatya İli Örneği Üzerinden İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Fatma Zehra Sarı (Doktora Öğrencisi), Eskişehir Teknik Üniveritesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Eskişehir, Türkiye. E-posta: fzehra22@gmail.com ORCID: 0000-0002-0620-5598

*** Nur Umar (Dr. Öğr. Üyesi), Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Adana, Türkiye. E-posta: numar@atu.edu.tr ORCID: 0000-0003-0296-3671

Atf: Sarı, Fatma Zehra, Umar, Nur. "Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Kamu Yapıları: Malatya Kenti Örneği." *Art-Sanat*, 19(2023): 415–445. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1132478>



In this study, the architectural features and conservation status of the public buildings of the Late Ottoman and Early Republican Periods in the center of today's Malatya province with the effects of these structures on the change and development of the city were examined. The study started with a literature and archive review and then continued with fieldwork. The study aims to contribute to the fields of architectural history, urban history, and architectural conservation by evaluating the development of public buildings in Malatya city, which was one of the provincial centers of the Ottoman Empire in line with their needs. In addition, the study aimed to provide clear and permanent guidance for other researchers.

Keywords

Late Ottoman Period, Early Republican Period, Architectural History, Architectural Preservation, Malatya, Public Buildings

Extended Summary

Malatya has been one of the gateway points of Anatolia and the Middle East since ancient times with its location. The oldest transportation route in the East is the road that connects to Erzurum via Malatya-Sivas and then to the Caucasus. With the excavations of Zafer Höyük, it has been determined that the history of Malatya goes back to the palaeolithic age. Malatya is home to the Hittites, Medes, Persians, Romans, Byzantines, Islamic Civilizations, Seljuks, Ottoman Empire and finally the Republic of Turkey today.

The Ottoman Empire changed its understanding in the field of zoning, as in many other areas with the Westernization Period. This new understanding started to be applied in the late period buildings and structures with different functions were produced. These structures, on the other hand, brought about transformations in the urban structure. The understanding of change, which started in the Ottoman Empire Period, continued after the establishment of the Republic.

Although studies on the evaluation of late Ottoman and Early Republican public buildings have increased in recent years, they are insufficient in terms of Anatolian examples. As a result of the literature review, it was determined that the architectural research of Malatya was made on civil and religious architecture; It has been determined that Malatya has not been studied enough in terms of public structures yet. Apart from these, although the sanjaks of Diyarbakir and Mâmüret-ül Aziz provinces, to which the Malatya sanjak was affiliated in different periods of the Ottoman Empire, were investigated in terms of public structures; Malatya sanjak has not been studied in this context. These identified deficiencies revealed the necessity of the study.

The examples of the public buildings of the Late Ottoman and Early Republican Periods in Anatolia showed themselves more plainly than the examples in Istanbul. Traces of successful plain examples of Late Ottoman and Early Republican Architecture can be found in Malatya as well. The place and importance of public buildings in Ottoman architecture, which were built and designed in the Malatya sanjak in this period; how the architectural understanding of the newly established state ma-

nifests itself in the buildings have determined the fiction of the study. The effects of the changes and transformations that occurred within the scope of the study on the administrative structure and the reflections of these effects on the architecture were examined. In addition, the place and importance of Malatya examples of public buildings that emerged as a result of these changes in Ottoman architecture determined the course of the study. The research aims to examine the architectural features of the public buildings in Malatya in terms of plan, facade, decoration, style, construction technique and preservation status, as other researchers contribute.

In the study, the public buildings in today's Malatya province, which started with the Tanzimat Period and continued in the newly established state, were tried to be introduced in general. The post-Tanzimat development of public structures and their place in the newly established state are generally stated. The thesis includes the public buildings built between 1890-1940 and the public buildings in the districts were tried to be determined. By specifying the architectural features of the buildings, their place and importance in Ottoman Architecture and National Architecture were tried to be explained.

The study was generally completed in three stages. In the first stage, books published by Malatya Governorate, Malatya Municipality, Provincial Directorate of Culture and Tourism, and books, articles and unpublished theses published on Late Ottoman Architecture and National Architecture were collected and a resource search was conducted. In the second stage, the structures within the scope of the study were determined in situ. Some of the aforementioned structures have been registered and their prepared projects have been obtained from the Sivas Cultural Heritage Preservation Regional Board Directorate, the structures have been checked over the drawings and corrections have been made. The surveys of the buildings whose projects could not be reached were removed. General and detailed photographs of the buildings within the scope of the study were taken and detailed descriptions were made. In addition, oral interviews were conducted with the historical witnesses of the buildings and the on-site examination phase was completed. In the last stage of the study, all the data obtained were organized within the framework of a plan.

Considering the data obtained, the architecture and preservation status of the buildings were analyzed. In line with this deficiency identified in the literature, it is aimed to give the city a historical identity.

The public buildings identified within the scope of the study were generally built in the Centre of the city close to each other. Late Ottoman Period structures were built with masonry/masonry construction technique and Republican Period structures were built as reinforced concrete. The buildings are mostly two-storey and have a rectangular plan scheme. The buildings within the scope of the study have symmetrical facades

according to the entrance axis, and the Ottoman Period buildings are neoclassical style; On the other hand, the rational-functionalist understanding is dominant in the structures of the Republican Period. Between 1890-1940, 14 public buildings were identified in Malatya, 7 of which have survived to the present day. The structures that have survived to the present day have been able to preserve their originality in terms of general plan, facade, and construction technique.

The public buildings that have survived in the province of Malatya are important examples of the countryside in terms of showing their periodic characteristics. Preservation of buildings and transferring them to future generations is of great importance in terms of urban identity and memory. Through public structures, the city of Malatya has developed in an orderly manner. For Malatya, which started with the Late Ottoman Period and continued with the Republic Period, the urban identity was provided by public buildings. The study will help to evaluate public buildings holistically. It will be beneficial for future studies in terms of the evaluation of public buildings.

Giriş

17. yüzyıldan itibaren siyasi olarak gerileyen Osmanlı Devleti, 18. yüzyılda yaşanan Fransız ve Sanayi Devrimi sonucu iktisadi ve sosyal alanlarda gelişen Avrupa karşısında yetersizleşmiş ve reform hareketleri yapmak zorunda kalmıştır. Osmanlı Devleti'nin her basamağında görülen bozulmalar, devlet adamlarının tutumları, hukukta birliğin olmayışı ve Fransız devrimiyle ortaya çıkan milliyetçilik akımı halkın devlete olan güvenini sarsmıştır¹. Ortaya çıkan otorite boşluğunu düzeltmek için can, mal, namus, vergi, askerlik gibi toplumsal konuları içeren Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir².

Siyasi, askerî ve iktisadi alanlarda Batılılaşma süreci beraberinde kültürel, sanatsal ve toplumsal değişimleri de getirmiştir. Batılılaşma olarak adlandırılan modernleşmenin başlangıcı Lale Devriyle ilişkilendirilmekle birlikte aslen Tanzimat ile yerleşmiştir³. Tanzimat Dönemi, askeriye, siyasete, bilim ve eğitim alanına ve toplumsal hayata yeni kavramlar, gereksinimler, adetler ve kurumlar getirmiştir. Bu yenilikler mimari anlayışa da yansımış ve o döneme kadar ihtiyaç duyulmayan yeni yapı tipleri ortaya çıkarmıştır⁴. Lale Devri ile başlayan ve Tanzimat ile bütün kurum kuruluşlarda yeni düzenlemeler yapılan Batılılaşma Dönemi'nde Osmanlı Devleti'nde o döneme kadar olmayan yapı tipleri görülmeye başlanmıştır⁵.

Batılılaşma Dönemi'nde simetrik planlama anlayışı ve koridor boyunca sıralanan hacimler ile yapının köşelerinin vurgulandığı kütle düzenlemeleri kullanılmıştır. Yapılarda işlevsel çeşitliliğe rağmen, planlamada değişkenlik söz konusu olmamıştır. Ayrıca yapılarda sadece fonksiyon yeni olmayıp yeni yapı malzemeleri, yapım teknikleri, plan anlayışı ve mimari üslupları da kullanılmıştır⁶.

Osmanlı Devleti 18. yüzyıldan itibaren klasik mimari anlayışından uzaklaşarak yeni bir mimari yaklaşım oluşturulmuştur. Klasik Osmanlı kentlerinde kamu görevlileri geleneksel yapıları kiralayıp bu yapılarda hizmetlerine devam etmişlerdir⁷. 19. yüzyıldan itibaren özel bir mimari üsluba sahip, kâgir, gösterişli kamu yapıları inşa edilerek devletin otoritesi yapılar aracılığı ile hissettirilmiştir. Yeni ve farklı işlevli yapıların inşa edilmesi ile kent yapısında modernleşme ve dönüşüm görülmeye baş-

- 1 Gevher Acar, "Tanzimat Dönemi Fikir ve Düşünce Hayatının Mimari Alana Yansımaları" (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2000), 1.
- 2 Nurcan Yazıcı, "Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı" (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007), 4.
- 3 Yazıcı, "Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı", 3.
- 4 Acar, "Tanzimat Dönemi Fikir ve Düşünce Hayatının Mimari Alana Yansımaları", 96.
- 5 Alidost Ertuğrul, "XIX Yüzyılda Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 7/13 (2009), 295.
- 6 Ertuğrul, "XIX Yüzyılda Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri", 303-304.
- 7 İlber Ortaylı, "Söyleşi: Osmanlı'dan Bugüne Hükümet Konakları", *Mimarlık Dergisi* 203 (1984), 3.

lanmıştır⁸. Bu süreçte yeni inşa edilen yapılarla birlikte “Neoklasik” üslup Osmanlı Devleti’nde görünür olmuştur.

Neo-klasik üslubun temelini Yunan, Roma ve Rönesans yapıları oluşturmaktadır. Cephelerde Antik Yunan anlayışını yeniden canlandırılmayı amaç edinen üslup 19. yüzyıl sonuyla birlikte Osmanlı mimarisinde görülmeye başlanmıştır. Özellikle ana cephede klasik sütun, formlar ve sade çizgileri ön planda tutulmuştur. Gereksiz detaylara yer vermeden sade kompozisyonlarla eserler ortaya çıkarmak ve Neoklasik anlayışta dengeli, sade ve simetrik binalar tasarlamak hedeflenmiştir.

Osmanlı Devleti 20. yüzyıldan itibaren Batılılaşma ile amaçladığı çözümü bulamayınca yeni bir arayışa girmiş ve doğu anlayışlarını benimsenmiştir. Devletin yöneticileri ve önde gelenleri Osmanlıcılık, Ümmetçilik ve Türkçülük gibi yeni düşünce sistemlerini savunmuş ve mimariye yansıyan yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Nitekim II. Meşrutiyet’ten sonra İttihat ve Terakki Fırkası’nın etkisiyle öze dönüş akımı olan Türkçülük benimsenmiştir⁹. Cumhuriyetin ilk yıllarında da devam eden akım kendini mimaride de göstermiştir.

Milli Mimarlık (Türk Neoklasığı) olarak nitelendirilen üslup özellikle 1900-1930 yılları arasında etkin bir biçimde görülmüştür. Batı’nın etkisinden kurtulmanın ancak ulusal öğeleri bütünleştirilerek mümkün olacağını düşünen dönemin mimarları, eski mimari öğeleri yeniden ortaya çıkaracak tasarımlar kullanmışlardır. Bu bağlamda Anadolu Türk mimarisinin öğelerinden taç kapı, mukarnaslar, çini süslemeler, sivri kemer, ikiz/üçüz pencere, geniş saçaklar işlevsellikten çok biçimsel olarak kullanılmıştır¹⁰. Milli Mimarlık anlayışında katlar özelinde kullanılan farklı Osmanlı ve Selçuklu kemerleri, cephelerde yatay ve düşey silmeler dışarı taşırılan bölümler, vurgulu girişler ve dikkat çekici giriş cephesi, cephelerde kullanılan çini motifleri, köşelerde yer alan çatı seviyesinin üstünde bitirilen kuleler, uzun ve geniş saçaklar, ahşap ya da çelik makaslı kırma çatılar görülmektedir. Yapı malzemesi olarak genellikle kesme taş kullanılmaktadır. Bunun yanında, bazı yapıların cephelerinde sıva ile kesme taş görünümü verilmiştir¹¹.

İşlevsel mimarlığa geçiş süreci olarak nitelendirilen rasyonel-fonksiyoncu mimari anlayışın temeli, ulusal mimarlık akımına karşı, anıtsal ve sembolik sorunların dışındaki problemlere de çözüm aramaktır. Bu dönemde tasarlanan yapılarda görülen

8 Çağrı Güntan, “II. Abdülhamit Döneminde İmparatorluk İmajının Kamu Yapıları Aracılığı ile Osmanlı Kentine Yansıtılması” (Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2007), 40.

9 Umut Devrim Genç, “Ege Bölgesi’ndeki Tarihi Banka Yapıları (1915-1930)” (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2001), 13.

10 Betül Özcan, “Ankara Anafartalar Caddesi ve Çevresindeki Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapıları” (Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2002), 3.

11 Ayşe Durukan Kopuz, “Cumhuriyet Döneminde Mimarlık Akımları ve Adana’daki Yansımaları” (Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, 1999), 20.

mimari anlayışın temel ilkeleri, *ekonomik olması, doğru ve yerinde malzeme kullanılması, fonksiyonu takip eden biçimlenme anlayışına sahip olması, sade-süsüz ve işlevsel olmasıdır*¹².

1930'lu yılların başında Avrupa'da kübist akım önemli bir yer tutmuştur. Ülkemizde rasyonel-fonksiyoncu mimarlıkla birlikte kübist anlayış da kendine uygulama alanı bulmuştur. 1940'lı yıllara kadar süren bu akımın temel ilkeleri şunlardır: *koyu-kaba sıva, köşe pencereler, büyük camların olduğu cepheler, birbiri içine geçmiş düzgün geometriler, kütlede kübik şekillenme, yapıya geçirilmiş yarım silindir öğeler ve betonarme iskelet*¹³.

1. Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Kamu Malatya İli Kamu Yapıları

1392 yılında Yıldırım Bayezid'in fethiyle Osmanlı Devleti'nin hâkimiyetine giren Malatya, Ankara Savaşı sonrasında tekrar Memlûklü idaresine geçmiş, 1516 yılında Yavuz Sultan Selim tarafından kesin olarak Osmanlı topraklarına katılmıştır¹⁴. Malatya, 16. yüzyılda Osmanlı hâkimiyetine girmesiyle sınır kenti özelliğini yitirmiştir. Osmanlı idaresi altındayken Malatya, zaman zaman ayaklanmalara şahit olsa da huzurlu bir yönetim içerisinde olmuştur. Malatya, 17. yüzyılın ilk yarısında genellikle Osmanlı Devleti'nin doğudaki siyasi-askerî girişimleri için bir konaklama mekânı olmuştur¹⁵.

Malatya, Osmanlı Devleti'nin klasik döneminde Maraş eyaletine bağlı bir (liva) sancaktır. 1847 yılındaki idari ayrılma sonucunda Malatya sancağı Harput eyaletine bağlanmıştır. 1867 yılında yayımlanan Vilayet Nizamnamesi ile Malatya, Diyarbakır Vilayeti'nin Ma'mûretü'l-Azîz Sancağına bağlı bir kazaya çevrilmiştir. 1877 yılı devlet salnamesine göre ise Malatya, Diyarbakır vilayetine bağlı bir sancaktır. 1892 devlet salnamesinde ise Malatya sancağının Diyarbakır vilayetinden alınarak Ma'mûretü'l-Azîz vilayetine bağlandığı görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin son döneminde "Müstakil Mutasarrıflık" olan Malatya, söz konusu durumunu 1924 yılına kadar korumuştur. Kurtuluş savaşı sırasında yabancı işgaline uğramayan ender kentlerden biri olan Malatya, cumhuriyetin ilanından sonra il olmuştur¹⁶.

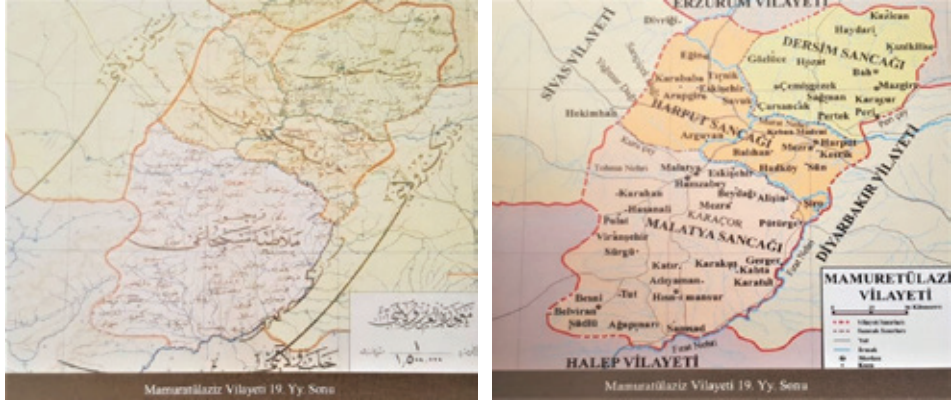
12 Durukan Kopuz, "Cumhuriyet Döneminde Mimarlık Akımları ve Adana'daki Yansımaları", 26.

13 Durukan Kopuz, "Cumhuriyet Döneminde Mimarlık Akımları ve Adana'daki Yansımaları", 29.

14 İsmail Aytaç, "Malatya ve Yöresindeki Türk-İslam Dönemi Yapıları" (Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 1998), 9.

15 Göknur Gögebakan, "Malatya", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 27 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 470.

16 Malatya Kültür Envanterleri (Malatya: TC. Malatya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2012), 29.



G. 1: 19. yüzyılın sonlarında Ma'mûretü'l-Azîz Vilayeti (Köçer, Babuçoğlu ve Eroğlu, *Osmanlı Vilayet Salnamelerinde Mamuratülaziz (1869-1907)*, 54)

Çalışma üç aşamalı bir yöntem izlenerek yapılmıştır. Birinci aşamada literatür ve arşiv taraması yapılmıştır. Çalışmasının ikinci aşamasında söz konusu yapıların rö-löveleri çıkarılmış, genel ve detay fotoğrafları çekilmiş ve ayrıntılı tanımlamaları yapılmıştır. Bazı yapıları tescillenmesi sebebiyle hazırlanan projeleri Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğünden alınmış, yapılar çizimler üzerinden kontrol edilmiştir. Üçüncü aşamada ise elde edilen bütün veriler bir plan çerçevesinde düzenlenmiştir.

Araştırma sonucunda Malatya ili merkezinde günümüze ulaşan 6 kamu yapısı ve günümüze ulaşmayan 7 yapı tespit edilmiştir. Tespit edilen yapıların 9 tanesinin Geç Osmanlı Dönemi; 4 tanesinin Erken Cumhuriyet Dönemi yapısı olduğu anlaşılmıştır.

2. Günümüzde Mevcut Olan Geç Osmanlı Dönemi Kamu Yapıları Malatya Askerlik Şubesi Binası (Malatya Kent Müzesi)

Konumu ve Tarihi: Malatya ilinin Battalgazi ilçesi, Saray Mahallesi'nde Hastane Caddesi ile Kışla Caddesi'nin kesiştiği alanda bulunan ve 19. yüzyılın sonlarında, II. Abdülhamid Dönemi'nde inşa edilen yapı, Malatya ilinin en eski tarihli kamu yapısıdır. Yapının inşa tarihi tescil fişinde¹⁷ ve *Malatya Kültür Envanteri* kitabında¹⁸ 1893 olarak belirtilmiştir. Abdullah Şevki Duymaz doktora tezinde yapının II. Abdülhamid Dönemi'nde askerlik şubesi olarak kullanıldığını ifade etmiştir¹⁹. Bununla birlikte Malatya sancağına ait arşiv belgelerinde 1893 yılında bir askerî binanın inşasına ait bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak H 1306 [M 1889] yılında halkın desteğiyle bir kışla

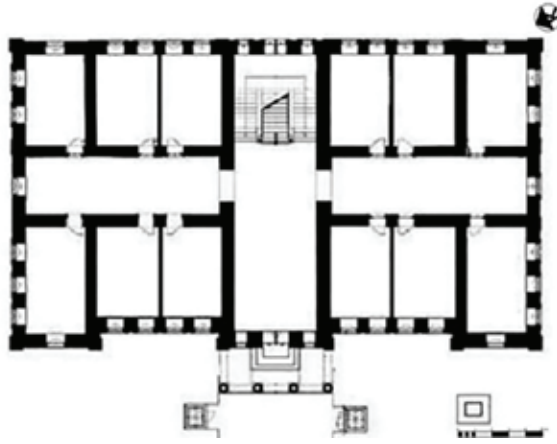
17 Sivas Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu Tescil Fişi Envanter No: 44.00.1.3

18 Malatya Valiliği, *Malatya Kültür Envanterleri*, 84.

19 Abdullah Şevki Duymaz, "II. Abdülhamid Dönemi İmar Faaliyetleri (Türkiye Örnekleri)" (Doktora tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2003), 196.

inşasına başlandığını dair bir belge mevcuttur²⁰. Öte yandan *Malatya 1830-1919* eserinde Adnan Işık, *H 1312/M 1894-1895 Mamurat-ül Aziz Salnamesi*'nde 1894-1895 yılları arasında söz konusu yapının bulunduğu alanda bir askerî kışlanın varlığından, *H 1325/M 1907 Ma'mûretü'l-Aziz Salnamesi*'nde kentte bir nizamiye ve redif kışlasının inşa edildiğinden bahsedildiğini belirtmektedir²¹. Muzaffer Yılmaz çalışmasında kesin olmamakla birlikte 1891 yılında Malatya'da bir kışlanın var olduğunu, yapının redif kışlasına bağlı bir askerlik dairesi olabileceğini ve 1893-1899 yılları arasında inşa edilmiş olabileceğini dile getirmiştir²².

Plan Özellikleri: Yapı zemin+1 kat olarak aynı plan şemasıyla inşa edilmiştir. Dıştan dikdörtgen, içten ise haçvari plan şemasına sahip yapının girişi ortadandır²³. Yaklaşık olarak 19x32 m boyutlarında olan yapının köşelerinde ve giriş kısmında dışarı taşırılarak elde edilen kademelendirme bulunmaktadır. Ana cephesi kuzeybatı olan yapı, kuzeydoğu-güneybatı ve kuzeybatı-güneydoğu akslarında kesişen iki ana koridor çevresinde yer alan dikdörtgen mekânlardan oluşmaktadır.



G. 2: Malatya Askerlik Şubesi Binası Zemin Kat Planı (Malatya Büyükşehir Belediyesi KUDEB arşivinden düzenlenmiştir.)

Cephe Özellikleri: Yaklaşık 32 m genişlikte giriş aksına göre simetrik olan yapının ana cephesi neoklasik üsluba sahiptir. Yapıya zemin katta dört sütunlu giriş revakının altında yer alan dört basamakla ulaşılan kemerli girişten girilmektedir. İki parçalı sütunlar birinci katın ortasında yer alan balkonu taşımaktadır. Zemin+1 kattan oluşan yapının zemin ve birinci katı, yaklaşık 4 m yüksekliktedir. Yapının toplam yüksekliği ise 11 m'dir. Cephelerde köşe pilastrları, kat geçişleri ile kapı-pencere lento ve söve-

20 BOA, DH.MKT. nr. 1586/5, 19/5/1306 [M 1889].

21 Adnan Işık, *Malatya 1830-1919* (İstanbul: Kurtiş Matbaacılık, 1998), 617.

22 Muzaffer Yılmaz, "Malatya Askerlik Şubesi Binası", *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* 20 (2018), 404.

23 Yılmaz, "Malatya Askerlik Şubesi Binası", 401.

leri silmelidir. Girişte kapının iki yanındaki ve birinci kat balkon kapısının iki yanında bulunan pencereler ile köşelerdeki çıkıntılarda bulunan pencereler yarım daire, diğer bütün pencereler basık kemerlidir. Yapının kuzeydoğu ve güneybatı cepheleri benzerdir ve her iki katta da basık kemerli beşer pencere yer almaktadır.



G. 3: Askerlik Şubesi (Kent Müzesi) Giriş Cephesi (Sarı, 2019)

Yapım Tekniği ve Malzeme: Kâgir olarak inşa edilen yapının beden duvarları düzgün kesme taş ve kabayonu taş malzemedir. Yapının kalın duvarları 80 cm taş kâgir, ince duvarları ise ahşap çatma hımmıştır. Yapı Marsilya kiremit kaplı kırma çatı ile örtülmüştür.

Korunmuşluk Durumu: 1947 yılında ilk, 1997 yılında ikinci restorasyonunu geçiren yapının son restorasyonu ise 2018-2019 yılları arasında yapılmıştır. Son restorasyon ile yapı özgün hâline en yakın düzene çevrilmiştir. Kent hafızası için önemli bir yapı olan Askerlik Şubesi binasının günümüzde kent müzesi kullanılmaktadır.

Derme İlkokul Kapısı

Konumu ve Tarihi: Battalgazi ilçesi, Cevheriye Mahallesi'nde bulunan kapı, 1976'da inşa edilen Derme İlkokuluna Eski Malatya'da bulunan Çingene Han'dan getirilmiştir²⁴. Kapının taşları numaralandırılarak sökülmüş ve aslına uygun olarak yeni yerinde yapılmıştır²⁵. Kapının mimari çağı, Geç Osmanlı Dönemi'dir. Kapı taç kapıların anıtsal görünümünü yansıtmaktadır.

Boyut: Derme İlkokulu kapısı okulun kuzeye bakan bahçe duvarı arasında yer almaktadır. İç tarafta 2,10x3,50 m ölçülerinde kapı açıklığına sahip olan kapı 4,50x4,00 m ölçülerindedir. Kapı açıklığında günümüzde demir kapı yer almaktadır.

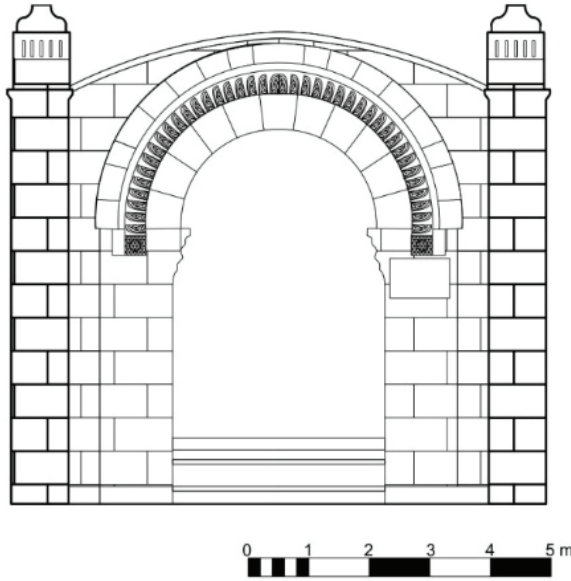
24 Göknuur Gögebakan, *Fotoğraflarla Geçmişte Malatya* (Malatya: Malatya Belediyesi Kültür Yayınları 2004), 79.

25 "Derme Okul Kapısı" erişim 4 Kasım 2021, https://derme.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/44/01/638921/dosyalar/2019_07/19111323_OKULUMUZ_HAKKINDA_1.pdf

Cephe Özellikleri: Kapı açıklığının üzeri kemerle örülmüştür. Kemerin üst tarafında bordür şeklinde süslemeler yer almaktadır. Yapı kemerin üzeri ise tonuzumsu bir biçimde kapatılmıştır. Tarihî kapının kapı açıklığının iç yan duvarlarında kapının üst doğrultusuna doğru sütün başı tarzında çıkmalar yapılmış mukarnas²⁶ süslemeler bulunmaktadır.

Yapım Tekniği ve Malzeme: Tamamen kesme taşlardan yığma yapım tekniği ile inşa edilen taç kapının yanları burç biçiminde dışarı taşırılmıştır.

Korunmuşluk Durumu: Günümüzde kapının caddeye bakan tarafında seyyar satıcıların ve elektrik trafosunun varlığı koruma açısından sorun teşkil etmekte ve kapının anıtsal görünümünü kapatmaktadır. Ancak kapının genel korunmuşluk durumunun iyi olduğu görülmektedir.



G. 4: Derme İlkokulu Kapısı Görünüşü (Sarı, 2020)

26 Mukarnas, İslam sanatı motiflerine özgü üç boyutlu dekoratif ve/veya yapısal bir mimari öğedir. Kademe-
li petek görünümlü niş dizilerinden (hücre katmanlarından) oluşan mukarnas, kubbeler, kemerler, sütun
başlıkları, nişler, taçkapılar, minare şerefesi, sokak köşeleri, mezar taşları, çeşmeler, tonozlar, frizler, vb.
gibi yerlerde geçiş bölgeleri için kullanılır. Yasser Dallah ve Bahattin Yaman, “Erken Osmanlı Mimarisinde
Kullanılan Mukarnas Biçimleri (İznik, Bursa, Edirne)” *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
Dergisi* 42 (2019), 76.

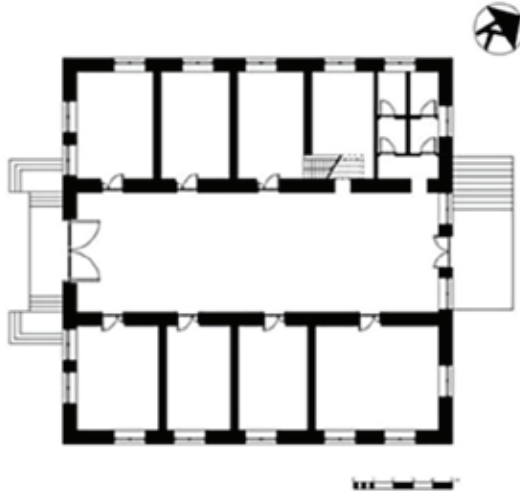


G. 5: Derme İlkokulu Kapısı Önünde Duran Seyyar Satıcılar (Sarı, 2019)

Atatürk Evi

Konumu ve Tarihi: Malatya ili, Merkez ilçesi, Hüseyinbey Mahallesi’de bulunan yapı 19. yüzyıl sonunda inşa edilmiştir. Halkevi olarak inşa edilen yapı sonraki dönemde Halk Eğitim Merkezi olarak kullanılmıştır. Yapının günümüzdeki işlevi müze- dir. Yapı, Atatürk’ün Malatya’yı ziyaretlerinde burayı kullanması sebebiyle Atatürk Evi Müzesi olarak adlandırılmıştır.

Plan Özellikleri: Kare plan şemasına sahip olan yapı bodrum+1 katlıdır. Yapının zemin katı ortada yer alan ön cepheye paralel olarak dikdörtgen bir holün iki yanına sıralanmış odalardan oluşmaktadır. Yapının bodrumuna ise dışarıdan girilmektedir.



G. 6: Atatürk Evi Müzesi Planı (Sarı, 2020)

Cephe Özellikleri: Yapının ana cephesi Atatürk Bulvarı üzerinde yer almaktadır. Cephenin ortasında bulunan ve merdivenle ulaşılan geniş kapıdan yapıya girilmektedir. Yapının giriş portalı, yan duvarlara göre yükseltilerek hem anıtsal bir görünüm kazandırılmış hem de giriş vurgulanmıştır. Kapı açıklığı sivri kemerlidir. Yapının cephelelerinde sivri kemerli pencereler sıralanmıştır.

Yapım Tekniği ve Malzeme: Kesme taştan yığma yapının iç kısmındaki ana bölmeler kesme taşla, oda bölmeleri ve tavanı ise kâgir olarak inşa edilmiştir. Yapının üzeri sonradan çatı ile örtülmüştür. Sade ve simetrik olan yapıda süsleme elamanı bulunmamakla birlikte giriş portalının üst köşesindeki kıvrımlar süsleme elamanı olarak nitelendirilebilir.

Korunmuşluk Durumu: Yapının özgün işlevi değiştirilmiştir. Yapı, günümüzde müze olarak kullanılmaktadır. Ancak yapı, plan-cephe düzeni bakımından değerlendirildiğinde özgünlüğünü büyük oranda korumaktadır. Tescilli yapının günümüzde bazı taşlarında kararmalar ve aşınmalar mevcuttur. Yapıya sonradan eklenen tuvalet bölümü pencereleri, içten kapatılmış olmasına rağmen cephede belli olmadığı için cephe düzeni bozulmamıştır.



G. 7: Atatürk Evi Binası Giriş Cephesi (Sarı, 2019)

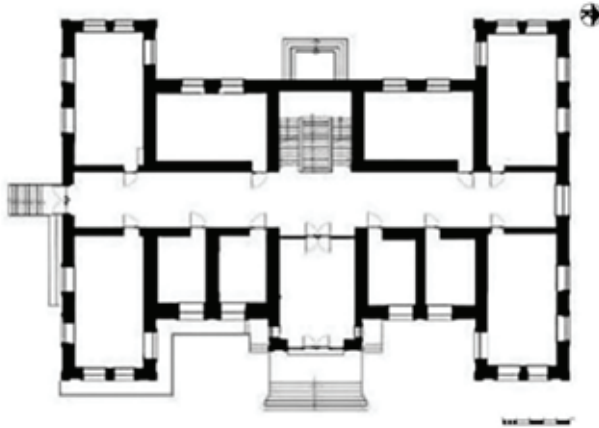
3. Günümüzde Mevcut Olan Erken Cumhuriyet Dönemi Kamu Yapıları Gazi İlköğretim Okulu

Konumu ve Tarihi: Battalgazi İlçesi, Saray Mahallesi'nde yer alan okulun yapım tarihi ve banisi hakkında kitabe bulunmamakla beraber Sivas Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu Arşivinde yer alan belgelerde ve *Malatya Kültür Envanteri* kitabında yapım tarihi olarak 1933 yazmaktadır²⁷. Binanın yapım tarihi hakkında Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi devlet arşivlerinde herhangi bir belgeye ulaşılamamıştır. Bununla

27 Sivas Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi, 28.02.2019 Tarihli ve 5015 Sayılı Belge Eki ve Envanter No: 44.09.12 -Malatya Valiliği, Malatya Kültür Envanterleri 2014, 82.

birlikte okul binasının olduğu yerde bir Ordu Karargahı Alay Binası ve Topçu Kışlası işleviyle kullanılan bir yapının varlığı, 1909-1914 yılları arasında Askeri Sevkiyat Kışlası olarak kullanıldığı ve 1914 yılında mahalle mektebi işlevi gördüğüne ilişkin bilgiler mevcuttur²⁸. Sivas Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu arşiv belgelerinde rastlanılan bilgiye göre Cumhuriyetin 10. yılı münasebetiyle her ilde özellikle mimarisiyle diğer okullardan farklı bir okul açılması istenmiştir²⁹. Günümüzde okul binasının bulunduğu yerde, geçmişte tek katlı ve kerpiç malzemeli askerî mühimmat deposunun bulunduğu bilinmektedir³⁰. yapının kesme taş olan temeli bırakılarak kerpiç olan kısmını yıktırılmış ve bu temelin üzerine Gazi İlkokulu yapılmıştır. “Taş Mektep” adıyla kullanılan okulun adı, Gazi Mustafa Kemal’in 1937 yılında Malatya’ya ikinci gelişi anısına “Gazi İlkokulu” olarak değiştirilmiştir³¹.

Plan Özellikleri: Dikdörtgen planlı bodrum+2 katlı yapı, 40x25 m boyutundadır. Giriş aksına göre simetrik olan yapının girişi doğu cephesindedir ve kuzey-güney doğrultusunda inşa edilmiştir. Yanının ön ve arka cephelerinde yanlardan 4,15 m, ön cephenin ortasından 2,45 m ileriye doğru çıkma yapılmıştır. Yapıya 4 m boyutunda camekânlı çift kanatlı ahşap kapıdan girilmekte olup kapı geniş bir antreye açılmaktadır. Giriş antresinin karşısında bodrum ve 1. kata ulaşımı sağlayan merdiven bulunmaktadır. Zemin ve 1. katta lineer koridorlarla sınıflara ulaşım sağlamaktadır. Her iki katta da yatay ve düşey eksenlere göre birbirinin simetriği mekânlar yer almaktadır. Bodrum kattan iki basamakla arka bahçeye çıkan kapıya ulaşılmaktadır.



G. 8: Gazi İlköğretim Okulu Zemin Kat Planı (Gazi İlköğretim Okulu arşivinden düzenlenmiştir)

28 Şuayip Çelemeoğlu ve Alper Atıcı, “Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapılarına Bir Örnek: Malatya Gazi İlkokulu”, *Anasay* 15 (2021), 129.

29 Sivas Kültür Ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi, Dosya No: 44-00-15.

30 Hasan Demirbağ ve Fahrettin Fırat, *Medeniyetin Beşiği Malatya* (İstanbul: Malatya Kitaplığı Yayınları,2013), 178.

31 Şuayip Çelemeoğlu ve Alper Atıcı, “Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapılarına Bir Örnek: Malatya Gazi İlkokulu”, *Anasay* 15 (2021), 129.

Cephe Özellikleri: Yapı giriş aksına göre simetrik cephe düzenine sahiptir. Cephelelerinde kesme taş ve moloz taş kullanılan yapının ön cephesi tamamen kesme taşlarla kaplanmış olup diğer cepheleri moloz taştır. Yapının moloz taş olan yan ve arka cephelerinde ise pencere ve kapı kenarları kesme taş sövelidir. Yapının zemin kat pencereleri basık, birinci kat pencereleri sivri kemerlidir. Bodrum katın kareye benzer basık kemerli küçük pencereleri bulunmaktadır. Basık kemerli giriş kapısının üzerinde sonradan yapılan bir balkon ve bu balkona ulaşmayı sağlayan sivri kemerli camekân yer almaktadır.



G. 9: Gazi İlköğretim Okulu Giriş Cephesi (Sarı, 2019)

Yapım Tekniği ve Malzeme: Yapı kesme ve moloz taş ile yığma yapım tekniğiyle iç duvarları ise kâgir olarak inşa edilmiştir. Kıрма çatılı yapının üzeri kiremit çatı ile örtülmüştür. Erken Cumhuriyet Dönemi yapılarının özelliği olan işlevsellik bu yapı da görülmektedir. Yapı sade, düzenli ve simetrik bir anlayışa sahiptir. Yapının sivri ve basık kemerli pencere ve kapıları, katlar arasında bulunan silmeler yapıya mimari bir estetik kazandırmakta ve dönemin mimari üslubu olan milli mimarlık anlayışını yansıtmaktadır.

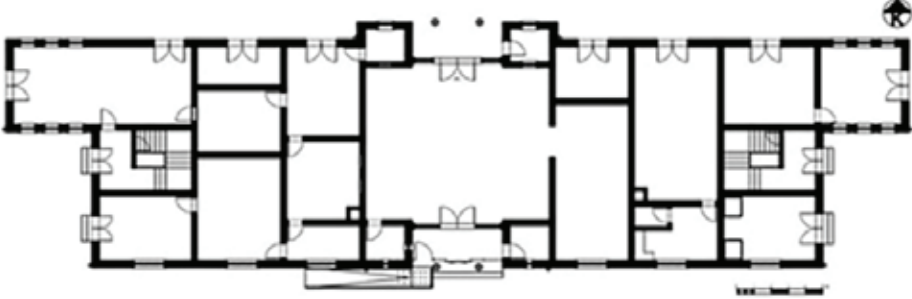
Korunmuşluk Durumu: Yapı günümüzde de özgün işleviyle kullanılmaktadır. Yapıya uygulanan müdahaleler özgünlüğünü yitirecek kadar olmayıp zemin kattaki bazı sınıflar ihtiyaç doğrultusunda kâgirle bölünerek idari kısımlar yapılmış ve birinci katta balkona açılan antre yeni bir mekâna dönüştürülmüştür. Ancak yapının plan şeması büyük ölçüde okunabilmektedir. Yapıya 1988 yılında restorasyon uygulanmıştır. Ayrıca yapı, 2001, 2003, 2019 yıllarında çeşitli onarımlardan geçirilmiştir³². Yapının durumu genel olarak iyi olmakla birlikte zemin döşemelerinin parke ve seramikle kaplanması malzeme açısından özgünlüğün yitirilmesine sebep olmuştur.

32 Sivas Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi, Dosya No:44-00-15.

Malatya Merkez Gar Binası

Konumu ve Tarihi: Malatya ili, Yeşilyurt ilçesi İnönü Mahallesi'nde yer alan yapı doğu-batı doğrultusunda demir yoluna paralel olarak 1931 yılında inşa edilmiştir.

Plan Özellikleri: Bodrum+2 kattan oluşan yapı, dikdörtgen planlıdır. Zemin kat idari bölümler ve yolcular için, üst kat ise lojman olarak düzenlenmiştir. Yapının zemin katı üç bölümlüdür. Orta bölüm giriş holü, yan mekânlar ise giriş bölümüne bağlı bekleme salonu ve idari birimlerden oluşmaktadır.



G. 10: Malatya Merkez Gar Binası Zemin Kat Planı (TCDD 5. Bölge Müdürlüğü arşivinden düzenlenmiştir)

Cephe Özellikleri: Yapının cepheleri beton ile sıvanmış ve boyalıdır. Orta kısmı yanlara göre yüksek ve içeri çekilmiştir. Yapıya uygulanan bu hareketlilikle giriş vurgulanmıştır. Cephelerde yer alan katlar arası silmeler ve kapı-pencere silmeleri cepheye hareket kazandırmıştır. Ray hattının bulunduğu cephede de giriş kısmı içeri çekilmiştir. İki giriş cephesinde giriş revakları ikişer mermer sütuna oturtulmuştur.



G. 11: Malatya Merkez Gar Binası Giriş (Sarı, 2019)

Yapım Tekniği ve Malzeme: Betonarme olarak inşa edilen yapının döşemeleri çelik putrellerle taşınmıştır. Yapının üzeri kırma ve düz çatı ile örtülmüştür. Oldukça sade olan yapı Rasyonel-Fonksiyoncu akım özellikleri göstermektedir. Yapının merkez salonunda yer alan tavanın orta bölümü yan bölümlerine nazaran daha geniştir, tavan eteklerinde ise dikdörtgen dar panolar içinde yatay ve dikey silmeler bulunmaktadır.

Korunmuşluk Durumu: Yapı günümüzde özgün işleviyle kullanılmakta ve özgünlüğünü büyük ölçüde korumaktadır. 2011 yılında yapıda basit onarım çalışmalarına başlandığı ve onarıma 2013'te devam edildiği Sivas Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu belgelerinden öğrenilmiştir³³.

Hükümet Konağı (Malatya Valilik Binası)

Konumu ve Tarihi: Malatya ilinin Merkez ilçesi Saray Mahallesi'nde yer alan Hükümet Konağı'nın (günümüz Valilik Binası) 1938 yılında temeli atılmış ve bina 1941 yılında hizmete açılmıştır. Kentte hükümet konağı ihtiyacı doğunca Mimar Semih Bey tarafından Malatya için yeni şehir planı hazırlanmıştır. Ancak Hükümet Konağı'nın yerinin değiştirilmesi konusunda tartışmalar meydana gelince İsmet İnönü imar planını Hermann Jansen'in incelemesini istemiş ve böylelikle imar planı hazırlama görevini Prof. Jansen'e vermiştir³⁴. Jansen incelemelerden sonra raporunu İnönü'ye sunmuştur. 13 Ocak 1936'da toplanan şehir meclisinde, Mimar Semih Bey'in teklif ettiği alan uygun görülmüştür. Şehir meclisinde kabul edilen alan günümüzde İnönü Caddesi üzerindeki İl Sağlık Müdürlüğü'nün bulunduğu yerdir. Fakat daha sonra planda bir değişiklik yapılmış ve günümüzde mevcut olan Hükümet Konağı binasının yerini Ankara'dan gelen heyet tespit etmiştir. Hükümet konağı yapılmadan önce o alanda Hamikoğlu Hanı yer almaktaydı³⁵.



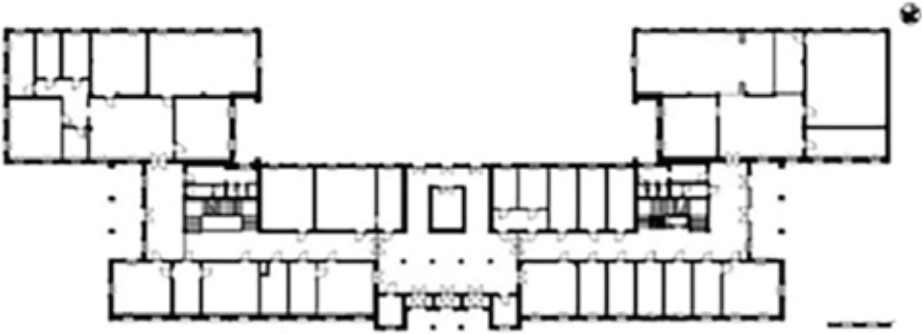
G. 12: Hükümet Konağı'nın İnşası Devam Ederken 1939-1940 (Gögebakan, *Fotoğraflarla Geçmişte Malatya*, 23-24)

33 Sivas Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi Dosya No: 44-00-105.

34 Müjde Dila Gümüş, "Unutulmuş Bir Erken Cumhuriyet Dönemi Mimari: Semih Rüstem Temel", *İstanbul Araştırmaları Yıllığı* 3 (2014), 233.

35 Gögebakan, *Fotoğraflarla Geçmişte Malatya*, 23.

Plan Özellikleri: Üç yapının birleşmesinden oluşan yapı, doğu-batı doğrultusunda, simetrik U planlıdır. Ana bina U plan şemasına sahip ve bodrum+3 katlıdır. Ana binanın doğu ve batı cephelerine, dikdörtgen planlı, iki katlı yapılar eklenmiştir. Asıl girişleri kuzey ve batı cephelerinden sağlanan yapının birbirine simetrik olarak yerleştirilmiş dört cepheden girişi bulunmaktadır. Ana binada idari birimlerin bulunduğu mekânlar karşılıklı olarak bir koridor etrafında sıralanmıştır.



G. 13: Hükümet Konağı Plan (Malatya Belediyesi KUDEB arşivinden düzenlenmiştir)

Cephe Özellikleri: Yapının ön cephesinin (kuzey) ortasında bulunan dışarı taşırılmış bölüm girişi vurgulamaktadır. Dışarı taşırılan bu bölümün gridal görüntüsü ve kullanılan düşey yönlü uzun pencereler cepheye hareket katmaktadır. Giriş kısmının üstü balkon olarak kullanılmaktadır. Cephede görülen ve sonradan eklenen iki katlı yapılar, kat farklarıyla kademelenme algısı oluşturmaktadır. Yapının doğu ve batı cepheleri büyük ölçüde aynıdır ve giriş bölümleri iki kat boyunca girinti yapmış durumdadır. Ayrıca bu kısımda biri yapıya birleşik olan üç adet düzgün kesme taş malzemeli kolon yer almaktadır. Binanın yaklaşık bir metre yüksekliğindeki su basmanı ise taş kaplamadır.



G. 14: Hükümet Konağı (Sarı, 2021)

Yapım Tekniği ve Malzeme: Betonarme olarak inşa edilen yapı oldukça sade ve işlevseldir. Rasyonel-Fonksiyoncu Yaklaşım özelliklerini gösteren yapının süsleme olarak değerlendirilebilecek ögesi ise giriş cephesinin öne taşırılan bölümünün farklı rengi ve gridal düzende olmasıdır.

Korunmuşluk Durumu: Günümüzde Malatya Valiliği olarak kullanılmakta olan yapı Sivas Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 02.11.2009 tarihinde almış olduğu kararla anıt eser olarak tescil edilmiş ve koruma altına alınmıştır. Güvenlik sebebiyle yeterince bilgi ve iç mekân fotoğraflarına ulaşamamıştır. Ancak 2011 yılında geçirdiği restorasyon notlarından binanın özgün mozaiklerinin, ahşap doğramalarının, merdiven mozaiklerinin ve korkuluklarının ve çatı kiremitlerinin onarıldığı, ıslak hacim seramiklerinin değiştirildiği, bazı kapıların ve iç sıvaların yenilediği anlaşılmaktadır. Daha önce yapılan niteliksiz onarımların (PVC doğramalar) değiştirilerek özgün hâle (ahşap) getirildiği anlaşılmaktadır.

4. Günümüzde Mevcut Olmayan Kamu Yapıları

Malatya Lisesi

Geçmişte bir konak yapısı kiralanarak işlevini yerine getiren Malatya Lisesi için 1905 depreminde bu konağın yıkılmasıyla yeni bir binaya ihtiyaç duyulmuştur. İda-di için Ma'mûretü'l-Azîz vilayetinde bulunan idadi binasına benzer bir yapı inşa edilmesine karar verilmiş olmasına rağmen bu karar uygulanamamıştır. Hüseyinbey Mahallesi'nde maarife ait bir yapıda eğitime devam eden idadi, bu yapının yetersiz gelmesi üzerine 1913 yılında Sultansuyu zahire ambarının tadilatı sonrasında ambar binasına taşınmıştır³⁶.

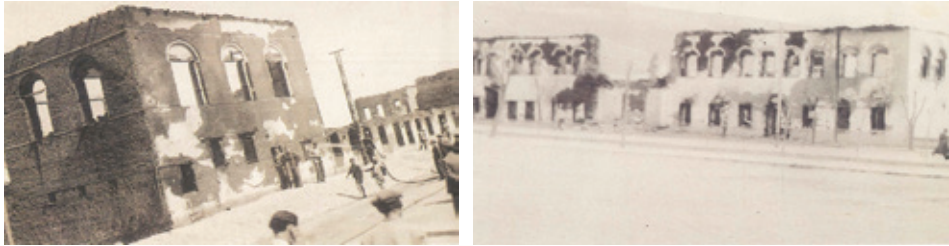
36 Doğan Gün ve Ahmet Nalçı, "Eğitimde Modernleşmeye Bir Örnek: Malatya İdadi Mektebi" ed. Zafer Gönen, Sevilay Özer, *İnsani ve Sosyal Bilimlerde Güncel Araştırmalar* (Cetinje-Montenegro: Ivpe Yayınevi, 2020), 511.



G. 15: 1930 Malatya Ortaokulu ve Çarşı İlk Mektebi (Demirbağ, *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya*, 49)

Yapı günümüz Milli Eğitim Müdürlüğü binasının olduğu alanda yer almaktaydı. Yapının Adnan Işık arşivinde yer alan 1930 yılına ait fotoğrafından orta ve ilk mektebi olduğu anlaşılmaktadır.

Fotoğrafta taç kapı üzerinde orta mektep, küçük kapı üzerindeki levhada ise çarşı ilk mektebi yazmaktadır³⁷. 1933-1934 yılında bünyesine ikinci devre eklenmiş ve lise olarak kullanılan yapı 24 Nisan 1944'te tamamen yanmıştır³⁸.



G. 16: 1944 Yangınından Sonra Malatya Lisesi (Gögebakan, *Fotoğraflarla Geçmişte Malatya*, 74-75)

Köy Yatı Okulu

Tabelasında Arap harfleriyle “Köy Yatı Mektebi” yazan binanın son kalıntılarına 1960 yılında ulaşılmış olup fotoğrafların 1898 yılına ait olduğu düşünülmektedir. Okul, Karakaş Konağı'nın yanındaki Yatı Mektep Sokağı'nda bulunmaktaydı³⁹. Fotoğraflardan yapının özgün işlevine göre inşa edilmediği ve o dönemde yaygın olan konakların kiralanması şeklinde işlevini sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

37 Hasan Demirbağ, *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya* (İstanbul: Malatya Valiliği, 2013), 49.

38 Gögebakan, *Fotoğraflarla Geçmişte Malatya*, 74.

39 Demirbağ, *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya*, 51.



G. 17: Köy Yatı Mektebi ve İç Avlusu (Demirbağ, *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya*, 53)

Malatya Hükümet Konağı (Mutasarrıf Binası)

1880’li yılların *salnamesinde* bahsedilen ve diğer devlet dairelerini de içinde barındıran Mutasarrıf Binası, yeni binanın yapımından sonra 1941 yılında tamamen yıkılmıştır. Yapı günümüzde Ziraat Bankası olarak kullanılan Eski Emlak Bankası’nın yerinde yer almaktaydı. Halk tarafından binaya “Saray” denilmiş ve mahallenin adı da bu yüzden Saray Mahallesi olmuştur⁴⁰.



G. 18: Mutasarrıf Binası (Demirbağ, *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya*,66)

Malatya Belediye Binası

Yapının mimari tasarımı Mimar Semih Temel tarafından yapılmıştır. İnşaatına 1936 yılında başlanan yapı, 1938 yılında tamamlanmıştır⁴¹. Bina 2017 yılında tamamen yıkılmıştır. 1930’larda Türkiye’de Kübik akım etkili olmuş; 1940’lı yılları gelindiğinde

40 Demirbağ, *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya*, 52.

41 Gögebakan, *Fotoğraflarla Geçmişte Malatya*, 29.

II. Ulusal Mimari anlayışı yansıtan eserler kamu yapılarında kendini göstermiştir⁴². Malatya Belediye Binası iki dönem arasında geçiş sürecinde inşa edilmiştir. Geçiş dönemi mimari yapılarında görülen Rasyonel-Fonsiyoncu akımın özelliklerini yansıtan bina, iki katlı ve betonarme olarak inşa edilmiştir. Sade cephe düzenine sahip olan yapının girişi, sütunlarla öne çıkarılarak vurgulanmıştır. Ayrıca sütunlu girişin üst kat pencereleri, diğer pencerelerin aksine dikey olarak tasarlanmış ve böylece giriş belirginleştirilmiştir.



G. 19: Malatya Belediye Binası (Gögebakan, *Fotoğraflarla Geçmişte Malatya*, 29)

Malatya Telgrafhanesi - Hapishanesi

1894 salnamesinden ulaşılan bilgilere göre Hükümet Konağı'nın içinde diğer daireler gibi telgrafhane bulunmaktaydı. Sonraki yıllarda işlevine uygun bir yeni yapı inşa etmek yerine telegrafhane olarak Sivas Caddesi köşesindeki Karakaş ailesine ait kâgir tek katlı bina kullanılmıştır. Yapının kesin yıkılma tarihi bilinmemekle beraber 1970 sonrası olduğu düşünülmektedir.

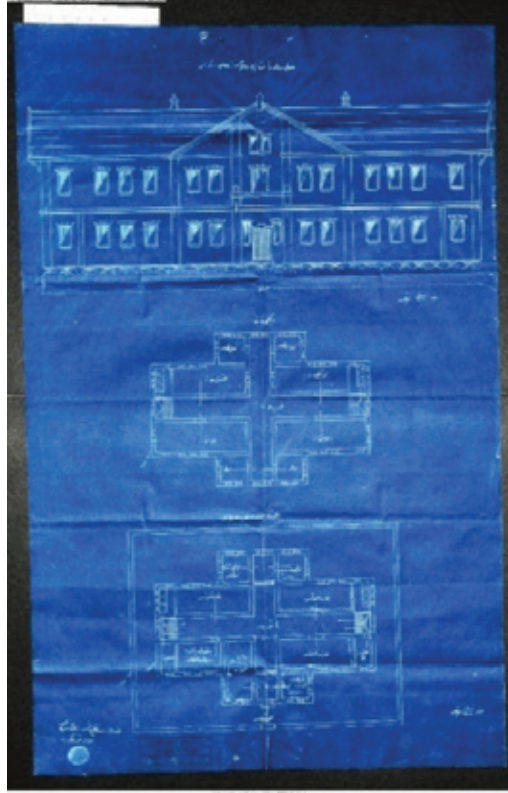


G. 20: Malatya Telgrafhanesi (Demirbağ, *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya*, 51)

H 1334 [M 1918] tarihli BOA.DH.MB.HPS.M. 55-8 arşiv belgesinde Malatya'da yeni bir hapishane inşaatı ve Taşkilise'nin tamir edilerek hapishaneye verilmesi ile ilgili havalename talebi tespit edilmiştir. Ancak çalışma sırasında hapishanenin yapıldığına dair bir belgeye ulaşılamamıştır. Bununla birlikte Mutasarrıflık binasının bir bölümünün hapishane olarak kullanıldığı

42 Emre Kolay, "Osmanlı Yerel Yönetim Sisteminin Mimari Alana Yansımaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Belediye Binaları", (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2018), 358.

da bilinmektedir. Arşiv belgesinde yer alan çizimler incelendiğinde yapının 2 katlı, haçvari plan şemasına sahip, simetrik, avlusuz ve koğuş tipi olduğu anlaşılmaktadır. Yapı, haçvari plan şemasına sahip Van ve Üsküdar hapisane plan şemalarıyla ve “300 Mahkûm Kapasiteli Tip Plan” şeması ile benzeşmektedir⁴³.



G. 21: Malatya Hapishanesi (BOA.DH.MB.HPS.M. 55-8, H-25-10-1336 [M 1918])

Malatya Memleket Hastanesi

Çardak olarak adlandırılan hastane, Osmanlı Dönemi yapısıdır. Hastane iç avlulu, müstemilatlı, geniş bir bahçeye sahiptir. Günümüzde hastanenin yerinde 1937 yılında temeli atılan ve Atatürk tarafından inşaatı denetlenen, kâgir kısmı 1938 yılında tamamlanmış olan yapı yer almaktadır. Hastane olarak kullanılan bu yapının 1930'lu yılların sonunda yıkıldığını söylemek mümkündür.

43 Emre Kolay, *Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Hapishane Mimarisi* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2021) 108, 114, 120.



G. 22: Memleket Hastanesi (Demirbağ, *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya*, 82-83)

5. Kamu Yapılarının Kentsel Gelişime Etkisi

19. yüzyıldan başlayarak Osmanlı Devleti'nde görülen değişimler Malatya'da da etkisini göstermiştir. 1838 yılında Osmanlı komutanı Hafız Paşa, Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'ya karşı yapacağı sefer öncesi orduyu Elazığ karargâhından Eski Malatya'ya getirmiştir. Askerlerin barınması için yer bulamayan Hafız Paşa, o dönemde Aspuzu'da bulunan yazlık evlerinde oturan halkın kışlık evlerine el koymuştur⁴⁴. Malatyalılar bağlardan kışlıklarına dönememiş ve Aspuzu'da kalmışlardır. Böylelikle modern Malatya evresi başlamış, kent adını değiştirmeden yerini değiştirmiştir⁴⁵.

Tanzimat Dönemi'nden sonra yeni yerinde gelişme gösteren Malatya önemli ticaret merkezlerinden birine dönüşmüştür. Daha önce köy görünümünde olan, bağ ve bahçelerin önemli bir yer tuttuğu Aspuzu, büyüyen ve yeni mahalleler eklenen bir yerleşim yeri olmuştur. Böylece 19. yüzyılın sonunda Malatya yeni yerleşim yerinde gelişim gösteren bir kent hâline gelmiştir⁴⁶. Büyüyen ve gelişen Malatya kent merkezi için imar faaliyeti mecburi olmuştur. Bu amaçla Malatya'nın ilk kapsamlı imar planı 1892 yılında yapılmıştır. Söz konusu imar faaliyeti kapsamında kent merkezinden mahallelere yeni yol ve caddeler düzenlenmiştir⁴⁷. 1894-1895 *Ma'mûretü'l-Aziz Salnamesi*'ne göre kentte, bünyesinde bütün liva daireleri, telgrafhane ve hapishanenin bulunduğu hükümet konağı yer almaktadır. Ayrıca kent merkezinde bir tanesi askeriyeye, diğeri de belediyeye ait olmak üzere iki hastane bulunmaktadır⁴⁸. 19. yüzyılda Malatya ken-

44 Orhan Tuğrulca, *Malatya Geçmişten Günümüze Şehrin Serüveni* (Malatya: Malatya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2017), 231.

45 Nazmı Sevgen, *Anadolu Kaleleri* (Ankara: Doğu Ltd Şirketi Matbaası, 1959), 35.

46 Gögebakan, "Malatya", 471.

47 Demirbağ, *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya*, 54.

48 Işık, *Malatya 1830-1919*, 640.

tinin en önemli merkezi aksı Kışla Caddesi; önemli sokakları ise bu caddeye bağlanan Beşkonaklar ve İstanbulluoğlu Konağı'nın yanından geçen sokaklardır. 19. yüzyılda Malatya için kentleşme unsurları arasında hükümet konağı, telgrafhane, rüştiye gibi yeni kamu yapıları gösterilebilir.

1907 *Ma'muret'ül-Aziz Salnamesi*'nde yer alan bilgiye göre 20. yüzyılın başında Malatya'da konutlar birleşik gruplar hâlinde ve bahçeler içinde dağınık şekilde konumlanmıştır⁴⁹. Bahçe içerisinde kâgir yapılardan oluşan konut sahaları Cumhuriyet Dönemi'nde de sürdürülmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında kentin doğusunda yer alan Vali Konağının çevresiyle Askerlik Şubesi ve Kışladan Memleket Hastanesine kadar olan alanda bahçeli konaklar yer almaktadır. Memleket Hastanesi'nden sonra herhangi bir yapılaşma görülmemektedir. 1930'lu yıllarda Sivas Caddesi'nde konaklar ve caddenin arkasında bahçeli kâgir evler yer almaktadır. Yine bu yıllarda günümüz İstasyon çevresi düzgün ve bayındır bahçelerin olduğu bir bölge olmakla beraber gar binası dışında bir yapı bulunmamaktadır⁵⁰.

Cumhuriyetin ilanıyla beraber ülke genelinde görülen ekonomik, ticari, kültürel ve sosyal gelişmeler Malatya'da da paralel olarak ilerlemiştir. Ancak ilk yıllarında sanayi ve ulaşımda pek gelişme gösteremeyen Malatya, 1930 yılında demiryolu bağlantısının gelmesiyle Doğu Anadolu ulaşımı açısından önemli bir bağlantı noktası olmuştur. Demiryolu hattı kentte mekânsal dönüşümlere sebep olmuştur. Osmanlı Dönemi'nden sonra Malatya için ilk imar planı hazırlanması girişimi 1930ların başında gerçekleşmiş, 1936 yılında yapılan düzeltmelerden sonra imar planı oy birliği ile kabul edilmiştir. Bu plan kapsamında kamu varlıkları halkın sosyalleşebileceği park ve bahçeler için kullanılmıştır⁵¹. Bu bağlamda Hürriyet Parkı, Millet Bahçesi ve günümüz Vilayet Parkı yapılmıştır. İlaveten Hükümet Binası'nın önünde yer alan meydanın tamamlanmasıyla kamusal bir toplanma mekânı oluşmuştur⁵². 1935 yılında Malatya şehir planı için Ankara Bayındırlık Direktörü olan Mimar Semih Temel ve ekibi bayındırlık planı hazırlamıştır. Ancak İsmet İnönü'nün isteği üzerine imar planında değişiklik yapılmış ve Şehir Meclisinin kararı ile Prof. Hermann Jansen görevlendirilmiştir⁵³. Şehrin dağınık yapısı ve gelecekteki nüfus artışı durumu göz önüne alınarak hazırlanan imar planında bazı bölgeler belirlenmiş ve şehrin toplulaştırılması hedeflenmiştir⁵⁴.

49 Işık, *Malatya 1830-1919*, 354.

50 Yeliz Polat, "Türkiye'de Kentsel Dönüşüm Politikaları: Malatya Örneği'nde Kentsel Mekânın Dönüşümü", (Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2014), 135

51 "Malatyanın İlk Şehir Planı Süreci 1931-1936", *Malatya Haber*, 8 Aralık 2018 erişim 3 Aralık 2022, <https://malatyahaber.com/nezir-kizilkaya/malatyanin-ilk-sehir-plani-sureci-1931-1936>

52 Polat, "Türkiye'de Kentsel Dönüşüm Politikaları: Malatya Örneği'nde Kentsel Mekânın Dönüşümü", 226

53 Gögebakan, *Fotoğraflarla Geçmişte Malatya*, 23.

54 "Malatyanın İlk Şehir Planı Süreci 1931-1936".



G. 24: Malatya Kent Merkezi Önemli Caddeleri ve Tespit Edilen Kamu Yapıları (Google Earth, 2021)

Osmanlı Dönemi kamu yapılarında genellikle yığma/kâgir yapıım tekniği kullanılmış olmasına rağmen Cumhuriyet Dönemi yapılarında dönemin malzemeleri olan beton ve demir, yapıım tekniği olarak da betonarme kullanılmıştır.

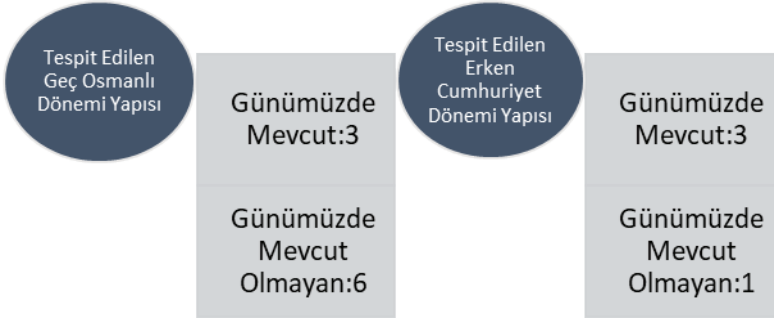
Malatya ili Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi kamu yapılarının plan şeması genel olarak dikdörtgendir. Hükümet konağı haricinde yapılar iki katlı olarak inşa edilmiştir. Yapılar giriş aksına göre simetrik olup bu aks koridor aksını dik kesecek şekilde yerleştirilmiştir. Yapıların diğer iç mekânları ise giriş aksını dik kesen koridor etrafında sıralanmıştır. Çalışma kapsamındaki yapıların giriş kısımları öne taşırılarak veya geri çekilerek vurgulanmıştır. Redif Binası, Hükümet Konağı ve Merkez Tren Garında ise sütunlarla belirtilmiştir. Genellikle yapılarda giriş bölümü orta aksta yer almakta, cepheleri giriş aksına göre simetrik şekillenmektedir. Bununla birlikte çoğunlukla yapıların üst katlarında balkon bulunmaktadır.

Geç Osmanlı Dönemi'nde Neoklasik üslupta, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ekonomik sıkıntılardan dolayı işlevi ön plana alan, ekonomik malzeme öncelikli yapılar inşa edilmiştir. Ayrıca bu dönem yapıları modern, yenilikçi ve özgün devrimlerinin mimari alanda görülmesini sağlayan Rasyonel-Fonksiyoncu akım özelliklerini yansıtan sade örneklerdir. Ancak Gazi İlkokulu ise Milli Mimarlık üslubunu yansıtmaktadır.

Geç Osmanlı Dönemi kamu yapılarının kapı ve pencereleri kemerli, Cumhuriyet Dönemi yapılarının ise kapı ve pencereleri dikdörtgen formdadır. Genellikle günümüzde mevcut olan Cumhuriyet Dönemi yapılarında pencere kenarlarında ve katlar arasında silmeler bulunmakla birlikte Geç Osmanlı Dönemi yapısı olan Redif Binasının da kapı-pencere lento ile söveleri, katlar arası geçişleri silmedir.

Çalışma 2019 yılında başlayıp 2021 yılında tamamlanmıştır. Malatya ili merkezinde yapılan çalışmada 1890-1940 yılları arasında 13 kamu yapısı tespit edilmiştir. Bu

yapıların 7 tanesi günümüze ulaşmıştır. Günümüzde mevcut olmayan yapıların ise yok olma sebepleri genel olarak doğal afetlerin etkisiyle yıpranması, yangın geçirmesi, bakımsızlık ve yıkılarak yerlerine yeni betonarme yapıların yapılmasıdır.



G. 25: Çalışma Kapsamında Tespit Edilen Yapıların Genel Sınıflandırılması (Sarı, 2021)

Günümüze ulaşan yapıların genel olarak özgünlüklerini korudukları tespit edilmiştir. Yapıların özgün plan şeması, cephe düzeni ve yapım tekniği korunmakla birlikte bazı yapıların iç mekânlarında niteliksiz onarımlar yapıldığı tespit edilmiştir. Günümüzde mevcut olan 3 yapıda özellikle ıslak hacimlerde kullanılan seramik kaplamalar özgünlükten uzak, niteliksiz onarımlardır. Gazi İlkokulunun zemin döşemeleri özgün olmayıp parke ile kaplanmıştır. Gar Binasının iç mekân kapılarında özgün olmayan demir kapılar kullanılmıştır. Redif Binasında ise özgün merdivenin yerine modern cam-ahşap merdiven vardır. Çalışma kapsamında yer alan 5 yapı yakın tarihlere restorasyon veya basit onarım geçirdiği için taşıyıcılık açısından sorunları bulunmamaktadır. Fakat iç mekân onarımlarında özgün yapı malzemeleri dikkate alınmadığı için korunmuşluk durumu açısından çok iyi durumda olmadıkları ifade edilebilir. Günümüzdeki mevcut kamu yapıları dönemsel özellikleri yansıtan taşra örnekleri olması bakımından önem teşkil etmektedir.

Kamu yapıları, kentlerin bir düzen içinde yapılanmasını sağlamış; kentin gelişimini beraberinde getirmiştir. Tanzimat ile geleneksel Osmanlı kent anlayışı değişmiş, kamu yapıları değişen kentlerin simgeleri olmuştur. Bu durum Malatya için de geçerlidir. Yeni yapılan kamu yapılarıyla bağlantılı olarak kentin gelişim yönü de şekillenmiştir.

Kent kimliğinin ve hafızasının oluşmasında önemli katkıları olan kamu yapıları kentlerin özgünlüğünü meydana getirmektedir. Bu bağlamda 19. yüzyıldan itibaren kamu yapıları Malatya kenti için kimlik ve kent hafızası belirleyicisi özelliği göstermiştir. Osmanlı Dönemi'nde Malatya merkezinde inşa edilen kamu yapıları, kentli için odak noktaları ve toplanma alanları olmuştur. Bu durum Cumhuriyet Dönemi'nde eklenen yeni kamu yapılarıyla devam etmiştir.

Gerçekleştirilen çalışmanın Türk mimarisinde Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi mimarilerinin bütüncül olarak değerlendirilebilmesine olanak sağlayacağı,

Osmanlı Devleti'nde inşa edilen kamu yapılarının yapı türlerine göre benzerlikleri açısından incelenmesine ve Osmanlı kamu yapılarına dair yapılan araştırmaların gelişmesine katkı sunacağı düşünülmektedir.

Kent hafızasının canlı tutulması ve gelecek nesillere aktarılabilmesi için kültürel değerleri korumak gerekmektedir. Bu bağlamda günümüze ulaşabilmiş kamu yapılarını yaşatabilmek için yapılan müdahalelerde özgünlük gözetmek ve uzman kişiler ile uluslararası tüzüklerin belirlediği kriterler dahilinde hareket etmek gerekmektedir. Mevcut olmayan yapıların kayıp sebepleri arasında yer alan doğal afetlerin mevcut yapılara zarar vermemesi için afet risk planları hazırlanması ve uzun süreli doğal etkenlerin sebep olduğu yıpranmaların önüne geçebilmek adına düzenli aralıklarla bakımlarının yapılması büyük önem taşımaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu tez 19332007 projesi numarası ile Adana Alparslan Türkeş Bilim Ve Teknoloji Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir.

Teşekkür: Çalışma sırasında bilgilerini bizimle paylaşan Sn. Hasan Demirbağ'a teşekkürlerimizi sunarız.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: This thesis was supported by Adana Alparslan Türkeş Science and Technology University Scientific Research Projects Coordination Unit with the project number 19332007.

Acknowledgement: We would like to thank Mr Hasan Demirbağ sharing information with us during the study.

Kaynakça/References

- Acar, Gevher. "Tanzimat Dönemi Fikir ve Düşünce Hayatının Mimari Alana Yansıması." Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2000.
- Aytaç, İsmail. "Malatya ve Yöresindeki Türk-İslam Dönemi Yapıları." Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 1998.
- Celal Yalvaç Arşivi, Malatya.
- Çelemoğlu, Şuayip ve Alper Atıcı. "Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapılarına Bir Örnek: Malatya Gazi İlkokulu" *Anasay* 15 (2021): 125-144.
- Demirbağ, Hasan. *Zaman Siyah Beyaz Akarken Malatya*, İstanbul: Malatya Valiliği, 2013.
- Demirbağ, Hasan ve Fahrettin Fırat. *Medeniyetin Beşiği Malatya*, İstanbul: Malatya Kitaplığı Yayınları Promat Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş., 2013.
- Durukan Kopuz, Ayşe. "Cumhuriyet Döneminde Mimarlık Akımları ve Adana'daki Yansımaları." Yüksek Lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, 1999.
- Duymaz, Abdullah Şevki. "II. Abdülhamid Dönemi İmar Faaliyetleri (Türkiye Örnekleri)" Doktora tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2003.
- Ertuğrul, Alidost. "XIX Yüzyılda Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 7 (13), (2009): 293-312.
- Gazi İlköğretim Okulu Arşivi, Malatya.

- Genç, Umut Devrim. "Ege Bölgesi'ndeki Tarihi Banka Yapıları (1915-1930)." Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2001.
- Göğebakan, Göknur. *Fotoğraflarla Geçmişte Malatya*, Malatya: Malatya Belediyesi Kültür Yayınları, 2004.
- Göğebakan, Göknur. "Malatya." *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 468-473.
- Gümüş, Müjde Dila. "Unutulmuş Bir Erken Cumhuriyet Dönemi Mimari: Semih Rüstem Temel." *İstanbul Araştırmaları Yıllığı* 3 (2014): 227-234.
- Gün, Doğan ve Ahmet Nalcı. "Eğitimde Modernleşmeye Bir Örnek: Malatya İdadi Mektebi", Ed. Zafer Gönen ve Sevilay Özer, *İnsani ve Sosyal Bilimlerde Güncel Araştırmalar*, Cetinje-Montenegro: Ivpe Yayınevi, 2020, 500-528.
- Güntan, Çağrı. "II. Abdülhamit Döneminde İmparatorluk İmajının Kamu Yapıları Aracılığı ile Osmanlı Kentine Yansıtılması." Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2007.
- Kolay, Emre. "Osmanlı Yerel Yönetim Sisteminin Mimari Alana Yansıması: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Belediye Binaları." Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2018.
- Kolay, Emre. *Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Hapishane Mimarisi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2021.
- Malatya Büyükşehir Belediyesi KUDEB Arşivi.
- Işık, Adnan. *Malatya 1830-1919*. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık, 1998.
- Ortaylı, İlber. "Söyleşi: Osmanlı'dan Bugüne Hükümet Konakları", *Mimarlık Dergisi*, 203 (1984): 3-15.
- Özcan, Betül. "Ankara Anafartalar Caddesi ve Çevresindeki Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapıları." Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi, 2002.
- Polat, Yeliz. "Türkiye'de Kentsel Dönüşüm Politikaları: Malatya Örneği'nde Kentsel Mekânın Dönüşümü." Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2014.
- Sevgen, Nazmi. *Anadolu Kaleleri*. Ankara: Doğu Ltd Şirketi Matbaası, 1959.
- Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü, Sivas.
- TC. Malatya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, *Malatya Kültür Envanterleri*, Malatya, 2014.
- TCDD 5. Bölge Müdürlüğü Arşivi, Malatya.
- Tuğrulca, Orhan. *Malatya Geçmişten Günümüze Şehrin Sertüveni*. Malatya: Malatya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2017.
- Yazıcı, Nurcan. "Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı." Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007
- Yılmaz, Muzaffer. "Malatya Askerlik Şubesi Binası." *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* 20 (2018): 397-420.
- "Derme Okul Kapısı." Erişim 4 Kasım 2021.
- https://derme.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/44/01/638921/dosyalar/2019_07/19111323_OKULUMUZ_HAKKINDA_1.pdf
- Malatya Haber. "Malatyanın İlk Şehir Planı Süreci 1931-1936." Erişim 3 Aralık 2022.
- <https://malatyahaber.com/nezir-kizilkaya/malatyanin-ilk-sehir-plani-sureci-1931-1936>

Başkanlık Osmanlı Arşivi. (BOA), Dâhiliye Nezareti Mebani-i Emiriye Hapishaneler Müdüriyeti Mütferrik (DH.MB.HPS.M) 55-8, 25 Şevval 1336 (3 Ağustos 1918).

Başkanlık Osmanlı Arşivi. (BOA), Dahiliye Nezareti Mektubî Kalemi (DH.MKT.)1586-5, 19 Cemazeyilevvel 1306 (21 Ocak 1889).

Characteristic Architectural Elements of Traditional Barbaros Houses with a Single-Living Space and Their Relationship with Daily Life*

Tek Göz Geleneksel Barbaros Evlerinin Karakteristik Mimari Elemanları ve Elemanların Gündelik Hayatla İlişkisi

Şeyma Sarıbekiroğlu** , F. Nurşen Kul*** 

Abstract

Barbaros is a rural settlement in Urla, İzmir, Turkey. This study aims to understand the architectural elements of Barbaros houses with a single-living space, their spatial organization, relation with daily life, and the local terminology for them. Moreover, it is aimed to reveal possible similarities and dissimilarities between architectural elements of other single-living space rural houses in different settlements in close geography. The site survey data was collected in 2016, 2017, and 2020. Fourteen houses were examined, all of which still preserve their original spatial characteristics and architectural elements. The plans and architectural elements of each of the 14 buildings were documented in sketches and photographs. The architectural elements of each house and their characteristics, including form, material, and location in space, were analyzed. The Barbaros case was compared with other rural settlements in Çeşme, Karaburun and Urla. Oral interviews were conducted with 13 people to reveal the relationship between architectural elements and daily life.

Keywords

Barbaros, Urla, rural heritage, single-living space houses, architectural elements

Öz

Bu çalışma tek göz Barbaros evlerinin mimari eleman özelliklerini, mekân içindeki dizilimlerini, gündelik hayattaki kullanım biçimlerini ve bu elemanlara ait yerel terminolojiyi anlamayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte, yakın çevrede diğer kırsal yerleşimlerdeki tek göz evlerin mimari elemanları ile benzerlik ve farklılıkların ortaya konması hedeflenmiştir. Arazi çalışması 2016, 2017 ve 2020 yıllarında yapılmıştır. Özgün mekânsal özellik gösteren ve mimari elemanlarını koruyan 14 ev incelenmiştir. Bu evlerin plan ve mimari elemanları eskizler ve fotoğraflarla belgelenmiştir. Her evin mimari elemanları biçim, malzeme ve mekân içindeki düzenleri açısından ele alınmıştır. Barbaros ile çevre yerleşimlerdeki mimari elemanların benzerlik ve farklılıklarını anlayabilmek için Çeşme, Karaburun ve Urla kırsal yerleşimleri ile ilgili literatür taranarak karşılaştırmalar yapılmıştır. Mimari elemanların gündelik yaşamla ilişkisini ortaya çıkarmak için 13 kişiyle sözlü görüşmeler de gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Barbaros, Urla, kırsal miras, tek göz geleneksel ev, mimari elemanlar

* The data of this research is collected within the scope of the master's thesis entitled "Understanding Cultural Landscape Characteristics: The Case of Barbaros settlement, Urla-Izmir" conducted by Şeyma Sarıbekiroğlu under the supervision of Assist. Prof. Dr. Fatma Nurşen Kul at İzmir Institute of Technology, Department of Architectural Restoration. The collected data in 2016 and 2017 is re-evaluated.

** **Correspondence to:** Şeyma Sarıbekiroğlu (Res. Assist.), İzmir Institute of Technology, Faculty of Architecture, Department of Conservation and Restoration of Cultural Heritage, İzmir, Türkiye. E-mail: seymasarıbekiroglu@iyte.edu.tr ORCID: 0000-0001-5997-3454

*** F. Nurşen Kul (Assoc. Prof. Dr.), İzmir Institute of Technology, Faculty of Architecture, Department of Conservation and Restoration of Cultural Heritage, İzmir, Türkiye. E-mail: nursenkul@iyte.edu.tr ORCID: 0000-0002-5857-1119

To cite this article: Sarıbekiroğlu, Seyma, Kul, Nursen F. "Characteristic Architectural Elements of Traditional Barbaros Houses with a Single-Living Space and Their Relationship with Daily Life." *Art-Sanat*, 19(2023): 447–479. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1030567>

Genişletilmiş Özet

Kırsal alanlarda değişen sosyal ve ekonomik koşullarla birlikte yapılı çevre de değişmektedir. Geleneksel kırsal konutlarda mekânların çok işlevli kullanılması yaygınken, zaman içinde farklı işlevler için farklı mekânlar oluşması ve ıslak hacimlerin ev içine alınmasıyla, birçok hayatsal eylemin aynı mekânda gerçekleştiği tek göz evler kullanılmamaya ya da değiştirilmeye başlanmıştır. Tek göz evlerde barınanlar bu evleri yıkıp yerine yeni evler yapmayı ya da yeni mekânlar ve ıslak hacimler eklemeyi seçebilmektedir. Bu sebeple özgün hâlini koruyan tek göz evlere ulaşmak zaman geçtikçe zorlaşmakta, bu evlere dair bilgi kaybolmaktadır.

Barbaros, İzmir ili Urla ilçesine bağlı kırsal bir yerleşimdir. 2016 ve 2017 yıllarında yapılan Barbaros kültürel peyzajını belgelemeye yönelik alan çalışmaları sırasında iki adet tek göz evin mimari elemanlarının ve bu elemanların oda içindeki dizilimlerinin oldukça benzer olduğu fark edilmiştir. Bu gözlem, yerleşimdeki tek göz evlerin mimari eleman organizasyonunda tekrar eden bir düzen olup olmadığı sorusunu ortaya çıkarmıştır. Bu araştırma sorusu çerçevesinde bu çalışma tek göz Barbaros evlerindeki mimari elemanların (kapı, pencere, ocak, yunak, dolap, raf, sedir ve trabzan) özelliklerini, bu elemanların mekân içindeki dizilimlerinde tekrar eden biçimlenmeler olup olmadığını, gündelik yaşamdaki kullanım biçimlerini ve bu elemanlara ait yerel terminolojiyi açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte, Barbaros tek göz evleri ile yakın çevresindeki kırsal yerleşimlerde bulunan tek göz evlerin mimari elemanları arasında benzerlik ve farklılıkların ortaya konması hedeflenmiştir. Barbaros'ta 2016, 2017 ve 2020 yıllarında gerçekleştirilen alan çalışmasında özgün mekânsal özellik ve mimari elemanlarını büyük ölçüde koruyan 14 ev ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bu evlerin plan ve mimari elemanları eskiz ve fotoğraflarla belgelenmiştir. Her evin mimari elemanları biçim, malzeme ve mekân içindeki düzenleri açısından değerlendirilmiştir. Mimari elemanların gündelik yaşamla ilişkisini ortaya çıkarmak için 13 kişiyle sözlü görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler, tek göz evlerin ve bu evlerdeki mimari elemanların kullanım biçiminin ve yunak, ocak başı, ocak kulağı, direk başı gibi yerel terminolojinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Barbaros ve çevre yerleşimlerin mimari elemanlarına dair benzerlik ve farklılıkların ortaya konması için Çeşme, Karaburun ve Urla kırsal yerleşimleri ile ilgili literatür taranmış ve karşılaştırmalar yapılmıştır. Literatürde tek göz evlerle ilgili bilgi bulunan yerleşimler: Çeşme ilçesindeki İldırı; Karaburun ilçesindeki Çullu, Hisarcık, Kösedere ve Küçükbahçe ve Urla ilçesindeki Bademler, Balıklıova, Kadiovacık, Kuşçular, Nohutalan, Ovacık, Özbek, Zeytineli ve Zeytinler yerleşimleridir. Bu yerleşimler Barbaros ile karşılaştırılmıştır.

İncelenen 14 adet Barbaros evinin tümü yığma taş yapılardır. 14 evin 13'ü kullanım dışıyken, yalnızca bir tanesi günümüzde emlak ofisi olarak kullanılmaktadır. 11 adet ev avludan giriş alırken, üç eve doğrudan sokaktan girilmektedir. Avlu içindeki yapılar avlu duvarından bağımsız olarak avlunun ortasında ya da avlunun bir ya da birden

fazla duvarını kısmi olarak oluşturacak şekilde avlu sınırında olabilmektedir. Yapılan görüşmeler tek göz evlerde çok çocuklu kalabalık ailelerin yaşadığını göstermiştir. Bu tek yaşam alanı, uyuma, yemek pişirme, yemek yeme, ısınma, yıkanma gibi farklı işlevlere ev sahipliği yapmıştır. Yapılardaki mimari elemanlar, birbirinden farklı gündelik yaşam pratiklerinin tek bir mekânda çözümlenmesine olanak sağlamaktadır. Bu mimari elemanlar kapı, pencere, ocak, yunak, dolap, niş, sedir ve korkuluktur. Tek göz evlerin kapıları çoğunlukla tek kanatlı ve ahşaptır. Ocakların iki yanında ocak kulağı denilen raflar vardır, ocağın üzerinde ise ocak başı denilen raf bulunmaktadır. Ocaklar hem ısınmak hem de yemek pişirmek için kullanılmıştır. Isınma için kullanılan başka bir araç mangallardır. Ocaktan alınan közlerin mangala konulmasıyla ısınma sağlanmıştır. Ocak başı ve ocak kulağına yemek pişirmek için gerekli malzemeler ile, mum, fener gibi aydınlatma gereçleri konmuştur. Odanın bir köşesinde bulunan yıkanma kabinleri olan yunaklar; duvar içindeki bir girintide ahşap kapılı ya da oda köşesinde ahşap bölücü duvarlarla oluşturulmuş yine ahşap kapılı elemanlardır. Dolaplar, gömme, yüklük ya da duvara monte biçiminde oluşturulmuştur. Nişler, raflı, rafsız ve testi koymak için özel formlu nişler olarak sınıflandırılabilir. Yapı duvarlarının iç ve dış yüzeylerinde raflar bulunmaktadır. Dış yüzeylerdeki raflar için kayrak taşı, iç yüzeylerdeki raflar için kayrak taşı ya da ahşap kullanılmıştır. İç raflar kısmi olabilir ya da duvar boyunca devam edebilmektedir. Odaların ortasında bulunan dikmelerin üst sevisinde bulunan raflar direk başı olarak adlandırılmaktadır. İncelenen evler arasında yalnızca bir evde ahşap sedir ve ahşap korkuluk görülmüşken incelenen diğer evlerde bu iki elemana rastlanmamıştır. Evlerin girişinde bulunan korkulukların ayakkabı çıkartırken destek almak için kullanıldığı belirtilmiştir. İncelenen Barbaros tek göz evlerinde ocaklar ve kapılar çoğunlukla aynı duvarda bulunmaktadır. Testilik kapının yan duvarında ve kapıya yakın konumlanmıştır. Yunak kapının karşı duvarındaki bir köşededir. Ocakların yanında kibrit koymak için sıklıkla küçük nişler yer almaktadır.

Barbaros tek göz evlerinin mimari elemanları ile yakın coğrafyadaki tek göz evler mevcut literatüre dayanarak karşılaştırılmıştır. Barbaros yerleşimindeki evlerin hiçbirinde iç merdiven görülmezken, Ovacık, Özbek, Kuşçular ve Küçükbahçe'de iki katlı, tek göz, içten ahşap merdivenli yapılar mevcuttur. Benzer şekilde, Barbaros evlerinde aynı duvarda yan yana iki pencere bulunmazken Balıklıova, Birgi, Kadıovacık, Küçükbahçe ve İldırı'da bulunduğu görülmüştür. Tahtaboş, pencere girintisinde lavabo, dinî ikonalar için süslemeli ahşap raflar, zeminde testilik ve taş sedir de Barbaros'ta görülmeyen fakat civar yerleşimlerde bulunan mimari elemanlardır.

Barbaros tek göz evleri çoğunlukla kullanım dışı olduğundan ve bakım yapılmadığından kaybolma tehdidi altındadır. Evleri kullanan insanların kayıpla yapılarla dair bellek yok olmaktadır. Bu çalışma ile tek göz evlerin mimari elemanları, dizilimleri ve kullanımlarına dair bilgi kayıt altına alınmaya çalışılmıştır.

Introduction

With the changing conditions of rural places in terms of social and economic abilities of inhabitants as well as the availability of new building materials and technologies; the character of built environment in rural settlements has also changed. Single-living space houses are probably the earliest most impacted type of buildings affected from this change. With changes in people’s living habits, different functions (such as eating, sleeping, working) which used to take place in the same room are now expected to have separate spaces. Toilets also started to be included in the main mass instead of being an isolated mass in the courtyard. Inhabitants of single-living space houses may prefer to demolish their houses and build new multi-space houses or add new rooms and wet places to their houses. With these reasons and the loss of people who used to live in single-living space houses, it is getting hard to learn about these spaces. Fortunately, in situ 14 single-living space houses were examined in Barbaros. Also, daily-life practices in these single-living space houses were deciphered through oral history studies. (F. 1). The Barbaros case is compared with close rural settlements in Urla, Karaburun, and Çeşme (F. 2).



F. 1: Location of the 14 houses (Prepared by Sarıbekiroğlu, 2022)



F. 2: Locations of compared rural settlements (Prepared by Saribekiroğlu, 2022)

As in nature, a building always has patterns repeating themselves.¹ Alexander explains:

If the patterns out of which a thing is made are alive, then we shall see them over and over again, just because they make sense. If the way a window looks onto a tree makes sense, then we shall see it over and again; if the relationship between the doors make sense, we shall see it for almost every door; if the way that the tiles are hung makes sense, we shall see almost all the tiles hung in this way; if the arrangement of the kitchen in the house makes sense, it will be repeated in the neighborhood.²

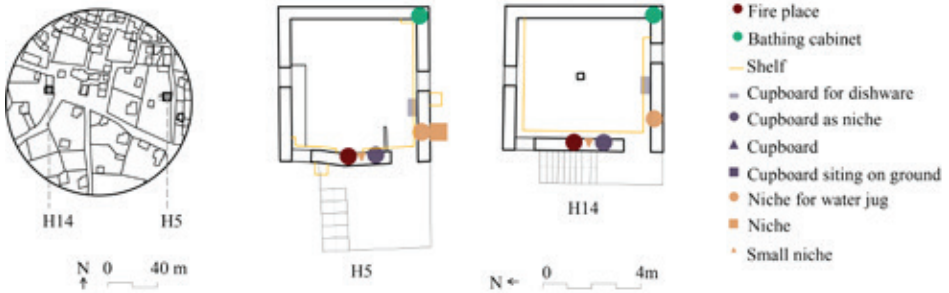
After realizing the extreme similarity of two single-room houses in the Barbaros rural settlement in Urla, İzmir, Turkey, the question of whether single-living space buildings in Barbaros have a pattern in the organization of their architectural features was researched. These two houses are almost identical in terms of architectural elements and their positioning within the rooms³ (F. 3, F. 4). Both houses are two-story buildings with a barn at ground level and a single-living space at the first level. They both have their entrances in the west wall. On this entrance wall, a door, a cupboard, a small niche, a fireplace, and a window are placed from south to north, respectively (F. 3, F. 4). In addition, there is a wooden shelf at the upper level on the west wall of both houses (F. 3, F. 4). On the north wall, both rooms have a window and wooden shelf at the upper level. The east walls of both rooms are blind, without

1 Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building* (New York: Oxford University Press, 1979), 146-149.

2 Alexander, *The Timeless Way of Building*, 149.

3 These houses located at parcel numbers 1446 and 1497. They are numbered for this text as H5 and H14.

openings or architectural elements. At the southeast corner, a bathing cabinet is placed in both rooms. Additionally, on the south walls of both rooms, there is a window, a wooden cupboard with shelves for dishware, a niche for water jugs, and a niche, running from east to west, respectively.



F. 3: Scaled plan sketches of H5 and H14 with architectural elements (Prepared by Saribekiroğlu, 2022)



F. 4: Living spaces of H5 and H14 at first level. Above photos belong to H5 and below ones to H14. Left: West walls. Middle: North walls. Right: South walls. Y: yunak. W: window. Cd: cupboard for dishware. Cwj: cupboard for water jugs (Photos by Saribekiroğlu, 2017; prepared by Saribekiroğlu, 2022)

Aim

This study aims to understand the architectural elements of single-space Barbaros houses, their organization in space, their relation with daily life, and the local

terminology for them. Moreover, it is aimed to reveal possible similarities and dissimilarities between architectural elements of other single-living space rural houses in different settlements in close geography, including Urla, Karaburun, and Çeşme.

Research Method

The site survey data collected in 2016 and 2017 within the scope of the master's thesis was used to decipher the organization of architectural elements within the space and their relation with daily life.⁴ The survey data collected in 2016-2017 was supported with another survey in April 2020 within the scope of the IZTECH RES599 Seminar in Architectural Conservation course⁵. Since the departure point of this study was the striking similarity of two single-space houses, single-space housing units in Barbaros are examined in detail. In 2016 and 2017, 228 plots were examined. The number for residential plots was 110, commercial plots was 20, *harım*⁶ was 11, and the public plots was six; there were 81 unused plots.⁷ 105 residential plots were in use, eight were temporarily in use and 46 plots were originally residential but are now being used for different functions.⁸ Within the same survey, 13 single-living space houses that were accessible and which had kept their traditional characteristics were documented. In the 2020 site survey, another single-living space house in parcel no 1469 was documented and included in this study. In total, 14 houses were examined, all of which still preserve their original spatial characteristics and architectural elements (**F. 1**). Two of these 14 houses are located in the same lot, whereas the other 12 houses are placed in their own lots. 13 of these houses are abandoned today possibly due to their small size, which is incompatible with today's level of comfort and expectations⁹. This state of abandonment allowed the authors to understand the original materials and technique, form, size, and use of architectural elements.

The plans and architectural elements of each of the 14 buildings were documented in sketches. The spaces and the architectural elements were measured approximately to keep the sketches in scale. The site survey was supported by systematic photographic documentation of the spaces and their architectural elements. The architectural elements of each house and their characteristics including form, material, and location in space were analyzed. For the survey of architectural elements' layouts,

4 Şeyma Sarbekiroğlu, "Understanding Cultural Landscape Characteristics: The Case of Barbaros Settlement, Urla-İzmir" (Master's thesis, İzmir Institute of Technology, 2017), 85.

5 The RES599 (Seminar in Architectural Conservation) course in 2020-2021 Spring Semester is given by Assist. Prof. Dr. F. Nurşen Kul.

6 Local Turkish name for vegetable gardens in and around residential area.

7 Sarbekiroğlu, "Understanding Cultural Landscape Characteristics: The Case of Barbaros Settlement, Urla-İzmir," 85.

8 Sarbekiroğlu, "Understanding Cultural Landscape Characteristics: The Case of Barbaros Settlement, Urla-İzmir," 86.

9 House in parcel no 1456 (H7) were being used as estate agent.

the main consideration was the location of doors, windows, and fireplaces, since these elements existed in all houses. The location of each element within the room and the interrelation of architectural elements was analyzed.

To reveal the similarities and differences of architectural elements and their layouts between Barbaros and close settlements, the Barbaros case was compared with close rural settlements in Urla, Karaburun, and Çeşme. This comparison was based on information from literature sources (**Table 1, F. 18**).

Table 1: Sources of related information comparing single-living space houses in Urla, Karaburun, and Çeşme. (Prepared by Saribekiroğlu, 2022)

Compared information type	Source	Place	Information
General info for rural houses	(Akış et al., 2013: 59)	İzmir rural houses	Rarity of single-living space houses
	(Tunçoku et al., 2012: 8, 29)	İzmir rural houses	Rarity of single-living space houses Orientation of houses
	(Emir et al., 2005: 173)	West villages of Karaburun	Balcony
	(Emir et al., 2005: 170)	Çullu, Karaburun	Houses are mostly single space Mostly square plan Door and window next to each other
	(Emir et al., 2005: 172, 173)	Hisarcık, Karaburun	Mostly single space Mostly two storey Mostly square plan Wooden interior stairs
	(Cöcen, 2007: 85)	Küçükbahçe, Karaburun	One or two storey
	(Görür, 2019: 131, 147, 158, 163)	Küçükbahçe, Kösedere, Karaburun	Mainly two wing door Interior or exterior stair Niche and fireplace at same wall Luminaries at street façade
Information about specifically single-living space houses	(Tunçoku et al., 2012: 29)		One or two storey Ground level as depot or barn
	(Kayın and Kırçalı, 2018)		One or two storey Have fireplace, niche, seating platform
	(Cöcen, 2007: 81)	Küçükbahçe, Karaburun	Architectural elements

To reveal the relation between Barbaros's built-in furniture and daily life; oral history studies conducted in 2016 and 2017 were used. Among 23 interviews made within the scope of the thesis study, 13 interviews gave information about architectural elements (**Table 2**). These interviewees were five women and eight men aged between 77 and 89 years old. The architectural elements' functions, ways of use, local words

for them, and relation with daily life practices were revealed through these interviews.

Table 2: Information for interviewees. (Prepared by Saribekiroğlu, 2022)

	Initials of the interviewee name	Birth place, year of birth and age of interviewee	Gender	Interview date(s)
1	S.T.	Barbaros 1936 – 80	Male	13.05.2016 24.09.2017
2	İ.D.	Barbaros 1928 – 88	Male	13.05.2016
3	İ.P.	Barbaros 1933 – 83	Male	14.05.2016 24.09.2017
4	H.N.T.	Barbaros 1937 – 79	Female	14.05.2016
5	A.K.	Kadıovacık 1935 – 81	Male	18.05.2016
6	T.B.	Barbaros 1934 – 82	Male	19.05.2016
7	M.D.	Barbaros 1939 – 77	Female	22.05.2016
8	F.N.A	Barbaros 1928 – 88	Female	31.05.2016
9	N.E.U.	Barbaros 1927 – 89	Female	04.06.2016
10	Ü.A.	Barbaros 1939 – 77	Male	23.04.2017
11	D.P.	?	Female	24.09.2017
12	A.A.	?	Male	24.09.2017
13	Ü.D.	?	Male	21.10.2017

Studies on Traditional Residential Architecture in Anatolia in Terms of Single-Room Houses and Their Architectural Elements

Traditional rural housing issues are excluded in early studies regarding traditional house architecture in Anatolia.¹⁰ The statement of Doğan Kuban in his book *The Turkish Hayat House* can be considered as a possible reason: “Originally this book was conceived as a large compendium of all the vernacular traditions in Turkey. Such a task needed collaboration. Yet the content of such an extensive work was too much for our individual programs. So, I had to change the initial goal and concentrate on the main theme i.e., the Hayat House.”¹¹

It is not possible to find much about single-living space houses in the early studies for traditional dwellings in Anatolia. These studies classify traditional houses according to their plan types, construction techniques and materials, and geographical distribution of plan types.¹² Sedat Hakkı Eldem focuses on the sofa for the classification; examines the first-floor sofa and room relation; and accepts the earliest “Turkish House” type as several rooms in a row directly opening to the

10 V. Betül Kurtuluş and Neriman Şahin Güçhan, “Characteristics of Rural Architecture and its Use in the Çomakdağ Region: Çomakdağ Kızılağaç Village, Turkey,” *Vernacular Architecture* 51/1 (2020), 57-58.

11 Doğan Kuban, *The Turkish Hayat House* (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1995), 7.

12 Gül Asatekin, “Understanding Traditional Residential Architecture in Anatolia,” *The Journal of Architecture* 10/4, (2015), 390.

courtyard without a sofa. The same classification is used by Kuban, and the pattern of the Turkish house explained as follows: “two rooms with an in-between recess, or without recess, which open to a courtyard, sometimes preceded by a colonnade or arcade, a kind of large vestibule”.¹³ Küçükerman states that the sofa is not seen in the oldest examples of Turkish Houses and the common area between rooms appeared later.¹⁴ The examples before the establishment of the common sofa area are stated as the simplest state of Turkish house. In these examples, access between rooms is from the outside.¹⁵ So, here again, single-living room buildings are out of consideration.

Aran’s study focuses on vernacular buildings in Anatolia and describes them as “structures developed by ordinary human beings to maintain their physical and intellectual life, adapting to the challenging restraints of nature, and also developing the habit of establishing a harmonious relationship with their surroundings.”¹⁶ Aran shares a single-room space pattern: *hanay*¹⁷ as an excellent example of indigenous buildings with “interaction between human behavior, buildings and natural environment”.¹⁸ It is described as:

*Hanay is an essential structure for continuing rural life and is constructed with materials like stone, earth and wood, available on nearby terrain. This structure, in the form of cube based on an approximately square plan, displays a compact organization that resists natural conditions. With its single-room space located in a courtyard it shelters a family. To live in a single room with the whole family requires the harmony of rare social customs. As such it becomes an example of an exact and sensitive balance between culture, environment, and building form.*¹⁹

The pattern language of *hanay* is shared as: “windows towards the landscape, south facing hedged courtyard, entrance with exterior stairs, square room over granary, bulged fireplace with flanking windows, thick walls of cut stone, earthen flat roof, carved ornament”.²⁰

Kuban shares the following elements in a room: the *sedir (divan)*, cupboards and other storage facilities, the floor and the ceiling, windows and illumination, the door,

13 Kuban, *The Turkish Hayat House*, 21.

14 Önder Küçükerman, *Turkish House in Search of Spatial Identity*. (İstanbul: Turkish Touring and Automobile Association, 2017), 59.

15 Küçükerman, *Turkish House in Search of Spatial Identity*, 108.

16 Kemal Aran, *Beyond Shelter: Anatolian Indigenous Buildings* (Ankara: Tepe Architectural Culture Center, 2000), 14.

17 Kurtuluş and Şahin Güçhan’s study reveals that *hanay* or *haney* word is used for rooms elevated from ground and also for the most ornamented room of a house in Çomakdağ region. See Kurtuluş and Şahin Güçhan, “Characteristics of Rural Architecture and its Use in the Çomakdağ Region: Çomakdağ Kızılağaç Village, Turkey,” 55.

18 Aran, *Beyond Shelter: Anatolian Indigenous Buildings*, 48.

19 Aran, *Beyond Shelter: Anatolian Indigenous Buildings*, 48.

20 Aran, *Beyond Shelter: Anatolian Indigenous Buildings*, 133.

the fireplace, the *direklik*, and the *sergen*.²¹ The *sedir* surrounds the room on two or three sides, essentially placed under windows, commonly placed opposite the entrance.²² Cupboards are placed opposite the main windows, mostly on the entrance side.²³ Traditional room doors are one leaf.²⁴ Fireplaces are often combined with cupboards and are commonly placed at the center of one of the walls without windows.²⁵

Küçükerman examines windows, upper lights, doors, floors, ceilings, seating arrangements, cupboards, and fireplaces.²⁶ According to his examination, the entrance and cupboards are closely related with mutual influence on the concept and construction.²⁷ The doors of less important rooms are made of two vertical timbers tied by three cross members.²⁸ Primitive houses and unimportant rooms with low ceilings have cupboards continuing from the floor to the ceiling without interruption.²⁹

Aran describes the spatial organization of *hanay*:

“The hanay is accessed via an exterior stairway; it has a symmetrical façade, on which bulges a fireplace with windows at two sides and an ornamented chimney. Side walls bear two diametrically placed windows at the same level with the fireplace opening. The hanay’s walls are constructed with regular rubble stones; they have earthen flat roofs and stone eaves.”³⁰

Asatekin shares architectural features of a traditional residential room in her study suggesting a methodology for the evaluation of traditional residential architecture in Anatolia. Architectural features as horizontal surfaces are: area of floor for shoes, the main platform of the room, sitting platform, and ceiling; and as vertical surfaces are: wall, doors, windows; detailed features: fireplace, closets, a niche for gas lamps, a niche for a mirror, niche for flowerpots, a niche for beverage containers, shelves, small space for ablution, cantilevered projection, and balconies.³¹ No rule or pattern is given for the location or organization of these elements.

In a more recent study, Local Architectural Identity book, it is stated that single-room house culture which goes back to 6000 B.C., exists in many regions in Anatolia.³² In

21 Kuban, *The Turkish Hayat House*, 114-131.

22 Kuban, *The Turkish Hayat House*, 114, 117.

23 Kuban, *The Turkish Hayat House*, 117.

24 Kuban, *The Turkish Hayat House*, 125.

25 Kuban, *The Turkish Hayat House*, 127.

26 Küçükerman, *Turkish House in Search of Spatial Identity*, 110-189.

27 Küçükerman, *Turkish House in Search of Spatial Identity*, 135.

28 Küçükerman, *Turkish House in Search of Spatial Identity*, 143.

29 Küçükerman, *Turkish House in Search of Spatial Identity*, 177.

30 Aran, *Beyond Shelter: Anatolian Indigenous Buildings*, 133.

31 Asatekin, “Understanding Traditional Residential Architecture in Anatolia,” 404-407.

32 Kemal Çorapçioğlu et al., *Yöresel Mimari Kimlik I* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Döner Sermaye İşletmesi Müdürlüğü, 2008), 124.

the book, primary elements forming a room are listed as sitting platforms, cupboards, and a fireplace.³³ The local and architectural character of the room is created with surfacing, windows, top windows, ceiling, cupboard surfaces, and ornaments.³⁴

Characteristics of Barbaros Single-Living Space Houses

All of the 14 single-living space houses studied are stone masonry (F. 5). 11 of them are accessed from a courtyard (H1, H2, H4, H5, H6, H8, H9, H11, H12, H13, and H14) and three of them are accessed from the street (H3, H7, H10) (F. 6). Houses may be located in the middle of their plots (H6) or may be adjacent to one or more of the plot borders (F. 6). Other than the houses, traditional Barbaros residential plots may include a barn, *mağaza*³⁵, toilets, well, *mengere*³⁶, and oven. Traditional Barbaros houses are one or two storey structures. In this study, of the 14 surveyed living spaces, nine are one storey and so the living spaces are at ground level (H2, H4, H6, H7, H8, H9, H10, H11, and H13). Five of them are two storey and so the living spaces are on the first level (H1, H3, H5, H12, and H14). The ones on the first level are accessed with a stone masonry exterior stair. The stairs lead to a landing, where access to living spaces is provided. Beneath these living spaces, there exist barns on the ground level.



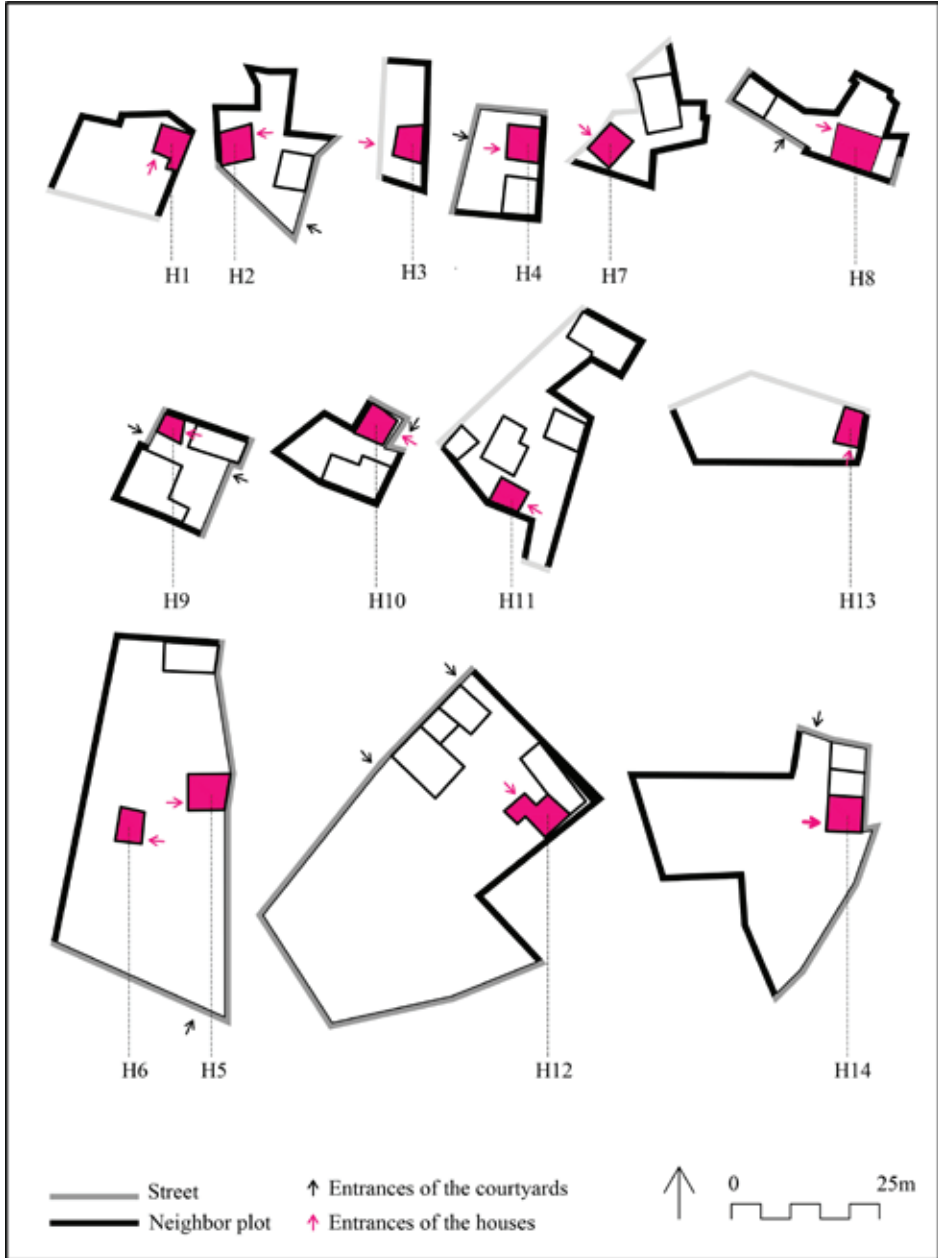
F. 5: Exterior views of surveyed houses (Photos by Sarıbekiroğlu, 2017-2020)

33 Çorapçioğlu et al., *Yöresel Mimari Kimlik I*, 133.

34 Çorapçioğlu et al., *Yöresel Mimari Kimlik I*, 133.

35 Indoor space for storage and/or process agricultural products.

36 Element in which grapes are put and squashed, and liquid flows from a void.



F. 6: Houses in their lots (Prepared by Sarıbekiroğlu, 2022)

The narratives of our interviewees show that single-living space houses were used by crowded families with five to seven children. The only living space was used for different functions such as sleeping, cooking, and eating by the whole family. The multi-purpose use of a single space by many people is remembered as difficult and comfortless, as Ü. A.’s narrative implies:

“Five, six children, mother, father all in one room. Kitchen, all at the same place. Fireplace, wood fireplace. That was the situation. Those houses were 6 to 6 or 7 to 7, so 49m², with that many children... With four, five children how did a family live, stay there? In fact, we are in the west, a civilized part of Turkey. We are seeing old buildings in Kula, in Ankara Beyparazi. For example, in Kastamonu. How did they construct such big buildings? That needed too much money.”

M. D. talks about her childhood house:

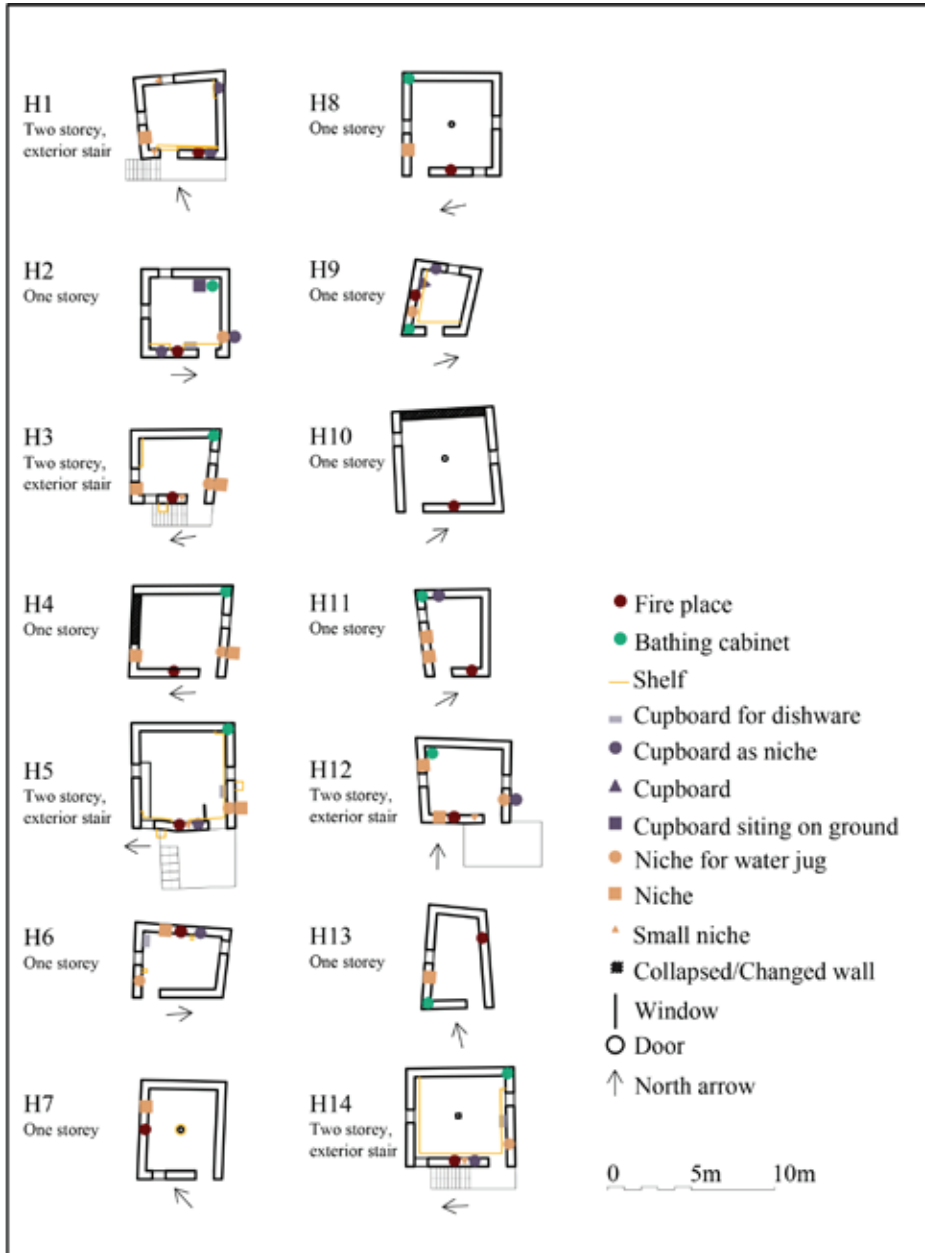
“Two storey, below was the barn and on the top, the house exists. No kitchen. All were at the same place. We were seven siblings, my dear mother was putting beds next to each other, we were all lying. In the morning, all (beds) were packed, placed in the closet, and covered up with linen. What can you do? There was one (space).”

Vertical distribution of functions with a barn at ground and house on the first floor were typical. Today, that organization is remembered with a negative connotation concerning smell. D. P. mentions:

“Sheep were staying here under the house. At the top, we were sitting, below there were our animals. For example, now there is one animal and it smells. In those days, we were getting used to the smell of animals. It (the floor) was wood; there was no concrete or something. The scent was coming between woods.”

Architectural Elements of Barbaros Single-Living Space Houses

The surveyed houses have a door, window, fireplace, bathing cabinet, cupboard, niche, shelf, sitting platform, and balustrade as architectural elements. In the following section, the characteristics of these elements will be shared.



F. 7: Scaled plan sketches of houses' living spaces (Prepared by Sarıbekiroğlu, 2022)

Door

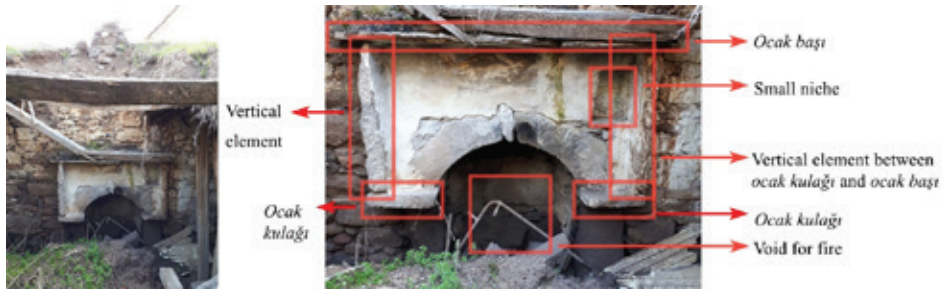
Door openings of five houses at the first level open to a landing where a courtyard is accessed with stairs (H1, H5, H12, and H14) or a street (H3) is accessed (F. 5, F. 6, F. 7). Door openings of seven houses at the ground level open on to the courtyard

(H2, H4, H6, H8, H9, H11, and H13) (F. 5, F. 6). Two houses at the ground level open directly on to the street (H7 and H10) (F. 6).

Of the 14 houses, six have doors (H1, H2, H5, H6, H12, H14) (F. 5). Five houses are severely damaged and their doors do not exist (H3, H4, H8, H10, and H11) (F. 5). The existing four are single-wing wooden doors (H1, H6, H12, and H14). One has a single-wing metal door that is not original (H2). One has a double-wing wooden door (H5). All wooden doors are composed of vertical timber planks adjacent to each other and horizontal timber elements on the interior face fixing timber planks together.

Fireplace

Fireplaces are formed of a void for fire, chimney for smoke, two small shelves called *ocak kulağı* at two sides, a shelf called *ocak başı*, and vertical elements between the *ocak başı* and *ocak kulağı*. All 14 houses have all these elements except H4 and H11. In those, *ocak başı* are lost. H10 has a small niche in the area bordered by the *ocak kulağı*, *ocak başı*, and in between the vertical elements (F. 8). The *Ocak başı* can be made from wood or slate stone. As the narratives of the interviewees indicate, fireplaces were used as heating and cooking element; and their shelves were used to store cooking-related objects and lamps.



F. 8: Fireplace in H10 and its elements (Photos by Sarıbekiroğlu, 2017; prepared by Sarıbekiroğlu, 2022)

Builder and carpenter T.B. states: “There was a shelf on top of the fireplace. We called that *ocak başı* and put oil, lamp, salt... Things that are used at kitchens. In the past, there was no kitchen. All are inside the house. Food was being cooked there, the bed was also there.” The narrative of A. K. gives information about the material and use of fireplaces: “We were putting *ocak kulağı* from slate stone. (...) We put a lamp on them. (...) To put match, we were leaving a small hole.” The narrative of S. T. shows the use of fireplace for heating was not sufficient and as a result not comfortable: “In our childhood, there were no stove but fireplaces. You put big wood in the fireplace, they burn, you get heated by the fireplace but your front gets heated and your back freezes. (...) Food was cooked there and also we were getting heated.”

D. P's statements reveal that women were active at supplying wood for the fire and she also shares the place for wood collecting and types of woods:

“In the past, we women were going to bring dry wood to get prepared for winter. With donkeys, horses we were carrying wood from the back of Yumru Mountain³⁷. When we come back home from work in the summer, we were preparing wood to use for cooking and frying. There were no trees but bushes, dried things, we were collecting those, wrapping and bringing with animals. Wild strawberry, oak, sandalwood, various trees.”

F.N.A. also mentioned that in addition to the fireplace, braziers were also used for heating. She stated: “In the past fireplace was burning, we were putting brazier. We were taking firebrand and putting it in the middle like brazier and heated with that. There was no stove. For many years, I used both brazier and fireplace.”

Bathing Cabinet

The bathing cabinet is called *yunak* in Barbaros houses. Among the surveyed houses, there are three types of *yunak*: a wooden cabinet, a wooden cabinet combined with a cupboard, and a niche at the corner with a door (F. 9). Wall surface finishing does not differ inside these types of *yunak*, it is the same as the interior wall finishing of the space, which is limewash. For the bathing cabinets on the first level, a void at the ground passing through the wall section is made for the water outlet. This void leads to an exterior channel made with *çöplem*³⁸ tiles (F. 9). The *yunak* ground level is elevated to around 10 cm higher than the ground level of the living space. Of the third type *yunak*, only H5 and H13 have wooden doors. H5 is ornamented with diamond shaped wooden pieces.



F. 9: 1: *Yunak* with cupboard in H2. 2: *Yunak* as wooden cabinet in H12. 3: *Yunak* as a niche in H14. 4: Water outlet of *yunak* in H14. 5: Close view to water outlet of the *yunak* in H14.

(Photos by Sarbekiroğlu, 2017; prepared by Sarbekiroğlu, 2022)

37 Yumru Hill is located close to the Barbaros settlement center, located its southwest.

38 Mission tile is called *çöplem* in Barbaros.

Ü. A. highlights the small size of bathing cabinets by saying it was hard to crouch down. Builder and carpenter T.B. also describes the small size of the of *yunak* and the evolution of bathing spaces from *yunak* to bathrooms in Barbaros:

“In the corner of a house we were enclosing a place with wood, that was a bath. I remember that kind of baths, in the past, builders before us built them. When you are having a bath, your arm was remaining out. It was called ‘*yunak*’. In the 1950s, we started to have relations with the city; we wive to and from the city and saw modern baths. ... Before there was no relation with the city. Our customs were like that.”

Cupboard

In the surveyed houses, four types of cupboards are seen: a cupboard as a niche (H1, H2, H5, H6, H9, H11, H12, and H14), a cupboard on the ground (H2), a cupboard as an element fixed on the wall (H9), and a cupboard with shelves for dishware (H2, H5, H6, and H14) (F. 7, F. 10). All types of cupboards are built with wood.



F. 10: 1: Cupboard sitting on the ground in H2. 2: Cupboard as niche in H5. 3: Cupboard fixed on the wall in H9. (Photos by Saribekiroğlu, 2017)

Niche

In the surveyed houses, there are three types of niches: niches with shelves (H2, H3, H4, H5, H6, H9, H12, and H14) (F. 11), niches for water jugs (H1, H3, H4, H5, H6, H7, H8, H11, H12, and H13) (F. 12), and single void small niches (H1, H3, H5, H12, and H14) (F. 13). Water jug niches can be for a single jug; double jugs and double jugs with another niche under or top (F. 12). Double water jugs niches at H2 and H13 have narrow wooden shelves on top of them. The niches for water jugs mostly have semi-circular shaped wooden elements possibly to make the movement of the jug easy to pour the water (F. 12).



F. 11: 1: Niche with shelf on top in H7. 2: Niche in H11. 3: Niche with arched top in H13.
(Photos by Sarıbekiroğlu, 2017, 2020)



F. 12: 1: Single jug niche in H9. 2: Double jug niche in H6. 3: Double jug niche with another niche on top in H4. 4: Double jug niche with another niche under it in H5.
(Photos by Sarıbekiroğlu, 2017)



F. 13: 1: Small niche in fireplace wall but not next to fireplace in H1. 2: Small niche in window opening in H1. 3: Small niche under *ocak başı* in H10. 4: Small niche next to fireplace in H14.
(Photos by Sarıbekiroğlu, 2017)

Shelf

Shelves exist on the interior and exterior wall surfaces. Interior shelves are on walls or wooden posts in middle, which are called *direk başı* (F. 14).³⁹ The only *direk*

³⁹ T.B., personal communication, May 19, 2016.

başı is seen in H7 (F. 14). It is made of wood. Interior shelves on walls can be made of wood or slate stone. Interior shelves can be partial or extend along with the whole wall. There are mainly three different levels for shelves: the lowest for *ocak kulağı*, the middle for *ocak başı* and the highest for top levels of openings: windows and doors (F. 14). Exterior shelves are made from slate stones (H3, H5, and H13) (F. 15). All exterior shelves are next to a window (F. 15). While H5 and H13 have one exterior shelf, H14 has two at two different facades. In H13, the same slate stone functions as an exterior shelf and shelf of niche in the wall at interior.



F. 14: 1: Small wooden shelf at *ocak kulağı* level in H6. 2: High level shelf supported below in H9. 3: High level shelf suspended to beams in H14. 4: *Direk başı* in H7.
(Photos by Sarıbekiroğlu, 2017)



F. 15: 1: Exterior shelf in H3. 2: Exterior shelf in H5. 3: Exterior shelf in H13.
(Photos by Sarıbekiroğlu, 2017)

Sitting Platform

A sitting platform is only seen in H5. It is made of wood (F. 16).



F. 16: Sitting platform in H5 (Photo by Sarıbekiroğlu, 2017)

Balustrade

A balustrade is only seen in H5. It is made of wood and one face is colored in blue (F. 17). Ü.D. shares with us that old houses had wooden elements called *trabazan* in the very entrance of the house to hold while taking off shoes.



F. 17: Balustrade in H5 (Photos by Sarıbekiroğlu, 2017)

Positioning of Architectural Elements in Single-Living Space Barbaros Houses

The specific positioning and layout of architectural elements are analyzed according to their orientation and position. The location of the door within the room and the wall it is placed in (door wall) is taken as a reference for this analysis. The door is selected since it exists in every case and there is always one of them.

The numbers of windows in the houses are one, two, or three (F. 7). Five houses have one window (H4, H7, H9, H11, and H13), five houses have two windows (H1,

H2, H6, H10, and H12), and four houses have three windows (H3, H5, H8, and H14) in their living spaces. One window houses have four different locations for their windows in relation to the position of the door. H4 has its window on the right wall. H7 has its window on the door wall. H9 has its window on the opposite wall. H11 and H13 have their window on the left wall. Two window houses have two different locations for windows, in relation to the position of the door. H1 and H2 have their windows on the left and opposite walls. H6, H10, and H12 have their windows on the right and left walls. Three window houses have one layout for the location of their windows. H3, H5, H8, and H14 have their windows on the door walls, right walls and left walls. Moreover, in these cases the orientation of the door and windows are also the same. The door is located at the west, and the windows are at the west, north, and south.

The similarity of the four houses, H3, H5, H8, and H14 is not limited to the number and location of their windows and doors (F. 7). Their fireplaces and *yunak* are also located in the same place in the living space. The extreme similarity in terms of orientation and ordering of architectural elements of H5 and H14 is already explained in the introduction. Also, H3, H5, and H14 have a niche for water jugs in the same place on the south wall. H3 and H8 have a niche in their north walls. H3 and H5 have an exterior slate stone shelf on the west façade next to the window. H5 and H14 also have a similar shelf for kitchenware in between the window and niche for water jugs. While the sizes of H5, H8, and H14 are also very similar, H3 is a smaller house than these three and does not have a courtyard like these three houses (H5, H8, and H14). H2, H4, H11, H12 also have similarities with these houses with three windows. Tunçoku et al. mention that the orientation of the İzmir rural houses at hillside settlements is determined by topography while it is not valid for plain settlements.⁴⁰ Barbaros is a plain settlement and any common orientation for houses is not determined. This similarity between the four houses can be explained as their being constructed by the same builder(s) or close relations of the owners of the houses.

Fireplaces have three different locations concerning the position of the door. H6 has its fireplace on the opposite wall. H7 and H8 have their fireplace on the left wall of the door wall. H13 has its fireplace on the right wall of the door wall. In the other ten living spaces (H1, H2, H3, H4, H5, H8, H10, H11, H12, H14), the fireplace is located at the same wall as the door.

Ten living spaces have a *yunak*. All of them are located in the corner of the space. There are three different locations concerning door position. Eight *yunak* are located next to the opposite wall; five (H2, H3, H4, H5, H14) in the right corner, and three (H8, H11, H12) in the left corner. Two *yunak* (H9, H13) are located next to the same wall that has a door, both in the left corner.

40 Sarp Tunçoku et al., *İzmir Kırsal Alan Yerleşim ve Mimarlık Envanteri: Kırsal Konutlar - 1* (İzmir: İzmir İl Özel İdaresi, 2012), 8.

Eight living spaces have a niche for water jugs. They all located one of the side walls of the door wall. Six niches for water jugs (H2, H3, H4, H5, H12, and H14) are located in the right wall of the door wall. In these spaces, the door is located on the right side of the wall. Possibly there is a preference for the two elements to be located close to each other since outside is widely used. H6 and H9 have a niche for water jugs at the left wall of the door wall. H9 has its door on the left side, so the two elements are close again. H6 has its door somewhere in the middle of the wall.

Four living spaces have small niches. One of them, H1 has two small niches; one niche on the fireplace wall and one niche next to a window on the opposite wall. H5, H12, and H14 have small niches at the fireplace wall and next to the fireplace. H1 has its door between one of its small niches and fireplace.

Comparison with Closeby Rural Settlements' Single- Living Space Houses

The results of the study were compared with the studies about rural houses in İzmir and specific rural settlements near Barbaros including rural settlements in Urla district; in Çeşme, Ildırı; in Karaburun, Küçükbahçe, Çullu, Hisarcık, Kösedere. Along with written information, which is limited in terms of the organization, of the architectural elements, drawings of single-space houses were examined (**Table 1, F. 18**).

İzmir Rural Settlements

Akış et al. and Tunçoku et al. state that although not frequent, there are single-living space houses in İzmir rural settlements.⁴¹ Akış et al. add most of the rural houses in İzmir have more than one room.⁴² However, the oral study with the locals of Barbaros revealed that the earliest houses in Barbaros were a single-living space. Moreover, Kırçalı states that in Barbaros one storey single-living space houses are common.⁴³ The same was stated for other eight rural settlements of Urla, which are Zeytinler, Yağcılar, Bademler, Özbek, Gülbahçe, Kadıovacık, Birgi, Nohutalan.⁴⁴ According to Emir et al.; in Karaburun, Çullu and Hisarcık houses are mostly single-living space.⁴⁵

Tunçoku et al. state single-living space rural houses in İzmir are two floors with a depot or barn at ground level; or single floor.⁴⁶ In parallel with this information, in Barbaros, our studied cases show that they are one floor or two floors with a barn at ground level.

41 Tonguç Akış et al., "İzmir Kırsal Alan Konutları," *Mimarlık* 370 (2013), 59; Tunçoku et al., *İzmir Kırsal Alan Yerleşim ve Mimarlık Envanteri: Kırsal Konutlar-1*, 29.

42 Akış et al., "İzmir Kırsal Alan Konutları," 59.

43 Çağnur Kırçalı, "Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları" (Master's thesis, Dokuz Eylül University, 2019), 360.

44 Kırçalı, "Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 69, 138, 168, 206, 249, 287, 335, 377 and 379.

45 Sedat Emir, Zeynep Durmuş Arsan and Nilgün Kiper, "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri," *TÜBA Kültür Envanteri Dergisi* 4 (2005), 170, 173.

46 Tunçoku et al., *İzmir Kırsal Alan Yerleşim ve Mimarlık Envanteri: Kırsal Konutlar-1*, 29.

Urta Settlements

In Özbek, Urta; single-living space houses are one storey or two storey.⁴⁷ Kayın and Kırçalı state that in Özbek one storey single-living space houses are simple spaces with a fireplace, niche, and sitting platform.⁴⁸ Two-storey single-living space houses are accessed with exterior or interior stairs.⁴⁹ While the number of floors is one or two for single-living space houses, in line with Özbek, in Barbaros all the studied examples have only exterior stairs.

In Zeytinler, Yağcılar, Bademler, Birgi, and Nohutalan, single-living space houses are one storey or two storey with exterior stairs.⁵⁰ In Ovacık, Gülbahçe and Kuşçular single-living space houses are one storey or two storey with interior stairs.⁵¹ In Özbek and Kadıovacık, single-living space houses are one storey, two storey with exterior stairs, or two storey with interior stairs.⁵² In contrast with Ovacık, Gülbahçe, Kuşçular, Özbek, and Kadıovacık, two storey single-living space houses with interior stairs was not seen in Barbaros.

In Zeytinler, Ovacık and Nohutalan, in contrast to the Barbaros cases, some fireplaces exist at the corner of the houses.⁵³ Similar to Barbaros cases, in Zeytinler, Uzunkuyu, Zeytineli, Özbek, Balıklıova, Kadıovacık, Birgi, Nohutalan, and Kuşçular, the fireplaces generally have two small shelf at its two side (*ocak kulağı*) and an upper shelf (*ocak başı*) on top of the fireplace.⁵⁴ In contrast with Barbaros, in Ovacık, Bademler and Gülbahçe, the fireplaces generally have a single upper shelf without small shelves at the two sides.⁵⁵

In Zeytinler, Uzunkuyu and Kadıovacık, a bathing cabinet is located at a corner of the house or behind a room door.⁵⁶ The latter was not seen in the Barbaros cases. In Bademler, a bathing cabinet does not exist, a laundry was used to have a bath.⁵⁷

In Zeytinler, Uzunkuyu, Zeytineli, Ovacık, Bademler, Özbek, Balıklıova, Gülbahçe, Kadıovacık, Birgi, Nohutalan, and Kuşçular, there are generally niches next to

47 Emel Kayın and Çağnur Kırçalı, "Urta Özbek Köyü Kırsal Mimari Mirası," *YAPI Dergisi* 442 (2018), 51.

48 Kayın and Kırçalı, "Urta Özbek Köyü Kırsal Mimari Mirası," 51.

49 Kayın and Kırçalı, "Urta Özbek Köyü Kırsal Mimari Mirası," 51.

50 Kırçalı, "Urta Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 75, 138, 140, 167, 169, 360, 361, 377 and 379.

51 Kırçalı, "Urta Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 150, 152, 249, 252, 398 and 399.

52 Kırçalı, "Urta Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 206, 208, 213, 287, 289, and 297.

53 Kırçalı, "Urta Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 66, 149, and 376.

54 Kırçalı, "Urta Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 66, 89, 119, 205, 235, 286, 359, 376, and 398.

55 Kırçalı, "Urta Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 149, 166, and 248.

56 Kırçalı, "Urta Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 66, 89, and 286.

57 Kırçalı, "Urta Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 166.

fireplaces.⁵⁸ In Barbaros, of the 14 cases, just five have a niche or cupboard at the wall with a fireplace (H1, H2, H5, H12, and H14).

Similar to the Barbaros cases, the niches for water jugs are located in the side wall of the door in Zeytinler, Zeytineli, and Birgi.⁵⁹ In Kadıovacık, the niche for water jugs can be at the side wall of the door or next to the bathing cabinet.⁶⁰ In Bademler, water jugs were put under the flooring in one storey houses, these had special openings in the wooden flooring to reach the jugs.⁶¹

Karaburun Settlements

In west settlements of Karaburun and Bozköy, wooden balconies exist, locally called *tahtaboş*.⁶² Balconies were not observed in Barbaros.

In Çullu, the houses are primarily single space; mostly in square or close to square plan; there are also a limited number of rectangular plan single-living space houses.⁶³ The ground floor is used as a depot, cellar, or barn, the first floor is used for living, eating, and sleeping.⁶⁴ In the houses, bathing space and stairs were not observed and it is predicted that houses had wooden stairs.⁶⁵ On the ground floor, there is a door and a window at the right or left side of the door.⁶⁶

In Hisarcık, the houses are primarily single space, mainly two storey, square or close to square plan.⁶⁷ Two storey houses have wooden interior stairs.⁶⁸

In Küçükbahçe, houses are one story or two story.⁶⁹ One storey houses are single space.⁷⁰ They have mainly fireplaces for heating, niches and built-in cupboard for

58 Kırçalı, "Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 66, 89, 119, 149, 166, 205, 235, 248, 286, 359, 376, and 398.

59 Kırçalı, "Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 67, 120, and 359.

60 Kırçalı, "Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 286.

61 Kırçalı, "Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 167.

62 Emir, Arsan, and Kiper, "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri," 173.

63 Emir, Arsan, and Kiper, "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri," 170.

64 Emir, Arsan, and Kiper, "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri," 171.

65 Emir, Arsan, and Kiper, "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri," 171.

66 Emir, Arsan, and Kiper, "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri," 170.

67 Emir, Arsan, and Kiper, "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri," 172, 173.

68 Emir, Arsan, and Kiper, "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri," 173.

69 Öget Nevin Cöcen, "Identifying the Values of Küçükbahçe Village Through Its Architecture and Collective Memory". (Master's thesis, Middle East Technical University, 2007), 81-85.

70 Cöcen, "Identifying the Values of Küçükbahçe Village Through Its Architecture and Collective Memory," 81.

storing, bathing cabinets with timber plank partitions or walls, and a washbasin in window niches with a carved base and a hole as water outlet.⁷¹

In Küçükbahçe and Kösedere, the architectural elements are doors, windows, shutters, balustrades, stairs, fireplaces, niches, cupboards, closets, and luminaires.⁷² In both villages, doors are mainly two-wing.⁷³ Two storey houses have interior timber stairs or exterior stone stairs.⁷⁴ The wall with a fireplace generally has no openings.⁷⁵ Niches are generally located on the same wall with a fireplace.⁷⁶ Luminaries are easily accessible exterior flat stone shelves used for lighting the roads and are located on the street facades of the houses.⁷⁷

Ildırı, Çeşme

In Ildırı, the architectural elements are listed as a door, window, stair, fireplace, niches, stone lampstands, stone or terra-cotta water drainage elements, washbasin, bathing cabinet, and timber embellished shelf for religious icons.⁷⁸ Staircases are located on the exterior and built with stone in an L shape or straight.⁷⁹

Evaluation of the Positioning of Architectural Elements

Common choices for positioning of architectural elements in the studied single-living space Barbaros houses are compared with the other houses in different settlements including Bademler, Balıklıova, Birgi, Çullu, Hisarcık, Ildırı, Kadıovacık, Kösedere, Kuşçular, Küçükbahçe, Nohutalan, Ovacık, Özbek, Zeytineli, and Zeytinler (**Table 1**). Of the 20 houses, nine are one storey (C1, C3, C4, C7, C9, C11, C14, C15, and C18); seven are two storey with exterior stairs (C2, C5, C6, C12, C16, C19 and C20); and four of them are two storey with interior stairs (C8, C10, C13, and C17) (**F. 18, F. 19**). C8 has a barn at ground level.⁸⁰ C10 and C13 are the only examples respectively in Özbek and Ovacık as two storey single-living space house with an interior stair and a depot at their ground levels.⁸¹ C20 is the only example with two

71 Cöen, "Identifying the Values of Küçükbahçe Village Through Its Architecture and Collective Memory," 81.

72 Burçin Görür, "Construction Techniques of Traditional Houses in Karaburun Villages" (Master's thesis, İzmir Institute of Technology, 2019), 130-165.

73 Görür, "Construction Techniques of Traditional Houses in Karaburun Villages," 131.

74 Görür, "Construction Techniques of Traditional Houses in Karaburun Villages," 147.

75 Görür, "Construction Techniques of Traditional Houses in Karaburun Villages," 154.

76 Görür, "Construction Techniques of Traditional Houses in Karaburun Villages," 158.

77 Görür, "Construction Techniques of Traditional Houses in Karaburun Villages," 163.

78 Cemre Aylı, "Restitution Proposals for Ruined Traditional Houses in Ildırı" (Master's thesis, İzmir Institute of Technology, 2018), 77-84.

79 Aylı, "Restitution Proposals for Ruined Traditional Houses in Ildırı," 81.

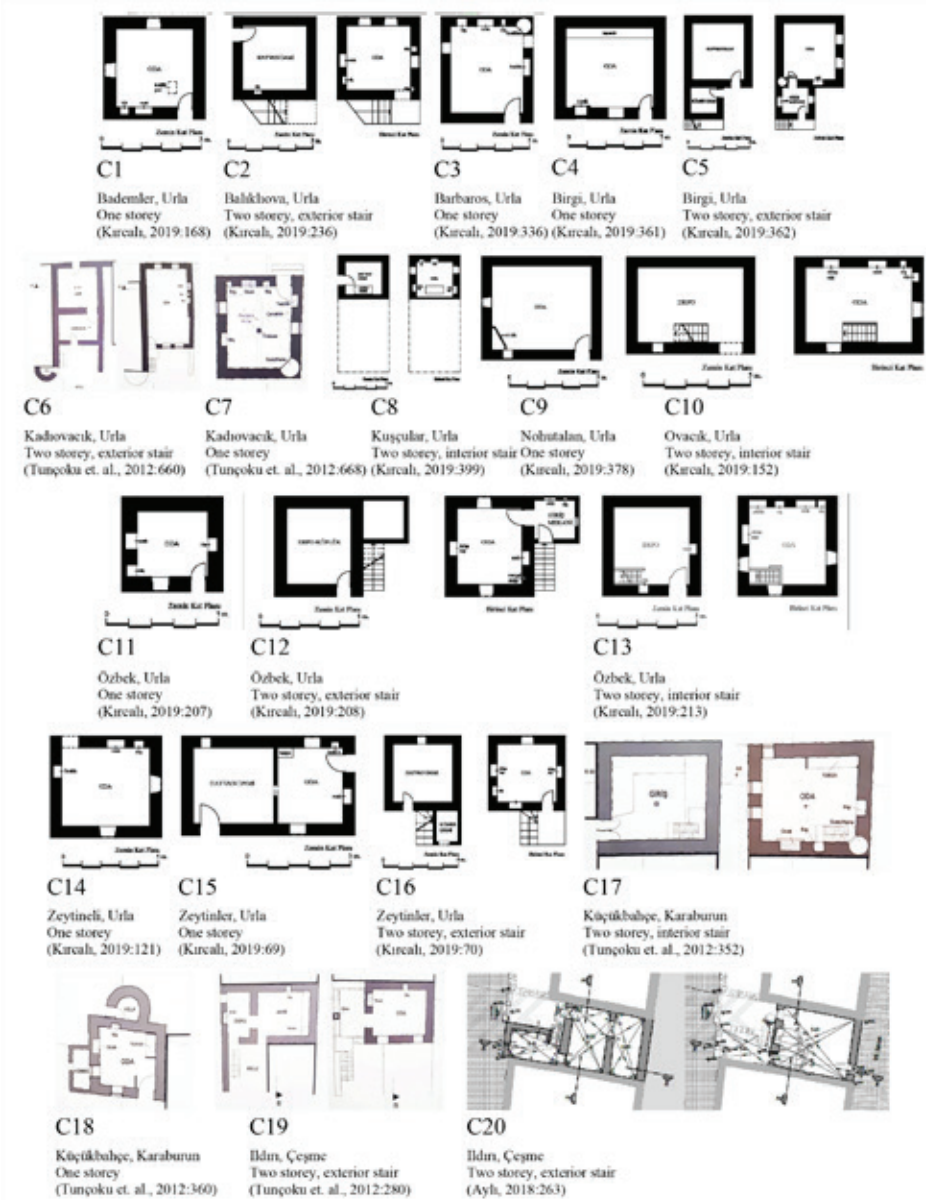
80 Kırçalı, "Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 399.

81 Kırçalı, "Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 152, 213.

doors in the living space. While in Kuşçular, Ovacık, Özbek and Küçükbağçe two storey single-living space houses with interior stairs exist, in Barbaros none of the searched examples have interior stairs.



F. 18: Photos of compared single-living space houses exteriors and architectural elements (Kırcalı, “Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları,” 69, 70, 121, 207, 208, 213, 236, 378, 490; Tuşçoku et al., *İzmir Kırsal Alan Yerleşim ve Mimarlık Envanteri: Kırsal Konutlar-1*, 280, 352, 360, 660, 661, 668, 669; Aylı, “Restitution Proposals for Ruined Traditional Houses in İldırı,” 133, 137)



F. 19: Plan drawings of compared single-living space houses in Urla, Karaburun, and Çeşme (Kırcalı, “Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları,” 69, 70, 121, 152, 168, 207, 208, 213, 236, 336, 361, 362, 378, 399; Tuñçoku et.al. *İzmir Kırsal Alan Yerleşim ve Mimarlık Envanteri: Kırsal Konutlar-1*, 280, 352, 360, 668; Aylı, “Restitution Proposals for Ruined Traditional Houses in İldırı,” 263)

Of the 20 compared cases, five have one window (C3, C4, C11, C16 and C20), ten have two windows (C1, C5, C7, C8, C9, C10, C12, C14, C18, and C19), four have three windows (C2, C13, C15, and C17), and one has four windows (C6) (F. 19, F.

20) While one, two, and three windows living spaces were seen in the Barbaros cases, examples with four windows were not seen. Also, five of the compared houses have double windows side by side on one wall (C2, C5, C17, and C19) or two walls (C6) (**F. 20**). In none of the Barbaros cases was a side by side double window seen in one wall.

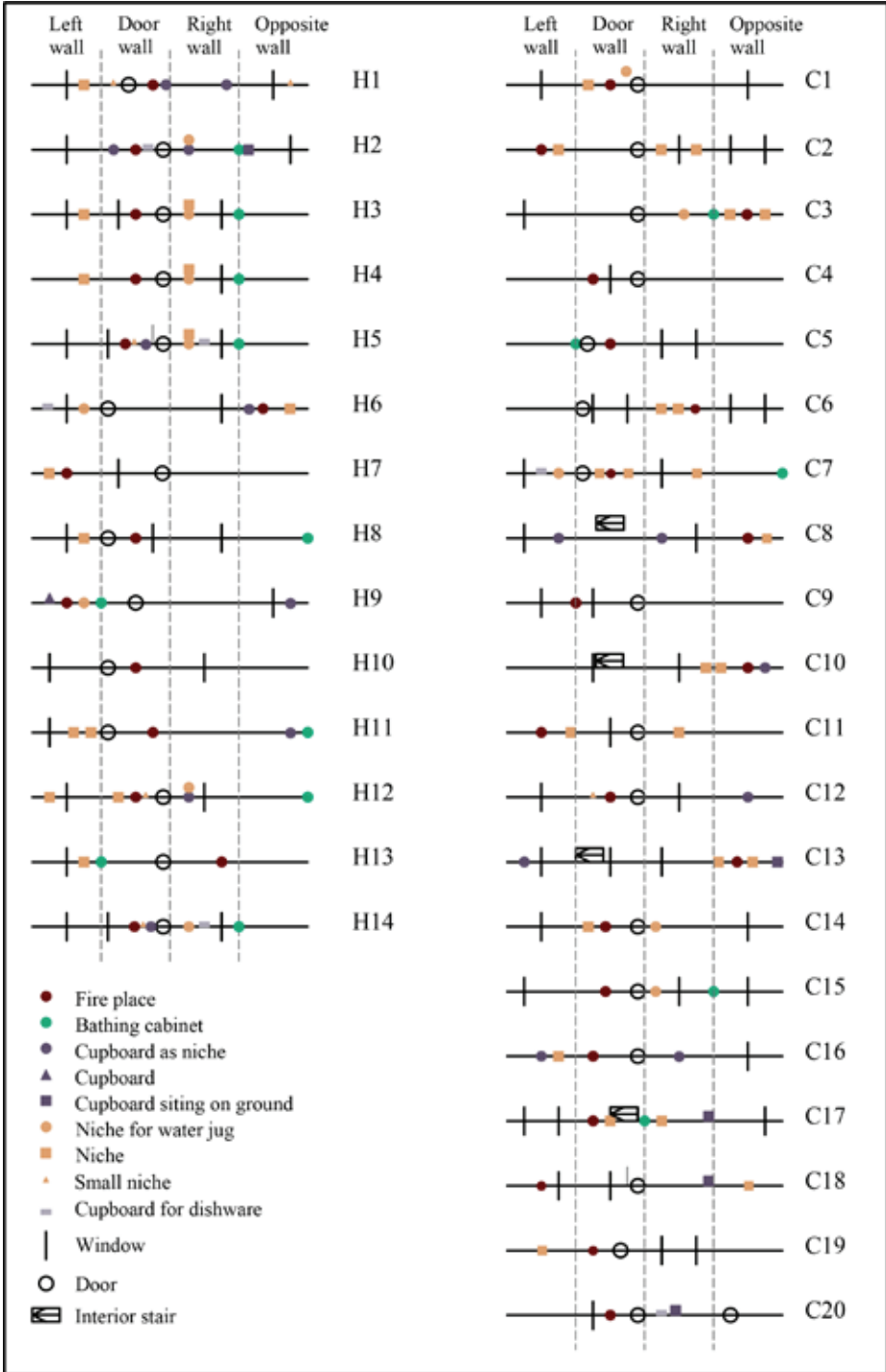
Of the 16 examples with a door on the living level (except the cases having interior stairs), ten have a fireplace in the door wall (C1, C4, C5, C7, C12, C14, C15, C16, C19 and C20), three have a fireplace in the left wall, one has it in the right wall, one has it in the opposite wall and one has a fireplace at the corner (**F. 20**). In none of the cases of Barbaros is there a fireplace at the corner. Most of the houses have their fireplace at the door wall, similar to the Barbaros cases.

C1 has a water jug place not as a niche at the wall but as an independent element from the wall on the ground.⁸² In none of the Barbaros cases, was a separate space from walls seen for water jugs. C3, C7, C14, and C15 have niches for water jugs at the side wall of the door wall (**F. 20**), similar to the Barbaros cases. Other compared houses do not have a niche for water jugs.

In Barbaros, there is only one case with a sitting platform, and it is wooden. In contrast, C4 has a stone sitting platform.⁸³

82 Kırçalı, "Urfa Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 168.

83 Kırçalı, "Urfa Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları," 360, 361.



F. 20: Linear ordering of architectural elements in Barbaros houses and compared Urla, Karaburun and Çeşme rural houses. (Prepared by Sarıbekiroğlu, 2022)

Conclusion

As in all compared settlements, Barbaros single-living space houses are one storey or two storey. As another common feature, the ground floor of two storey single-living space houses is used as a depot or barn. The general preferences for positioning of architectural elements in Barbaros traditional single-living space houses are:

- Fireplaces and doors are mostly in the same wall.
- Niches for water jugs are always in the side wall of the door.
- The *Yunak* is mostly next to the opposing wall of the door, in the corner.
- Fireplaces often have small niches next to them to put matches (F. 20).

A repeated pattern for architectural element layout is seen at H3, H5, H8, and H14 (F. 20). Aside from these four houses, specific positioning according to orientation for architectural elements could not be observed. In these four houses not only openings which are the elements directly influenced by the orientation in terms of sun and wind; but also fixed furniture has the same positioning. A possible reason for the similarity can be that all four houses were built by the same builder.

When general features of a room are searched in traditional house literature and compared with Barbaros cases, it is seen that some commonly mentioned elements do not exist in the studied Barbaros houses such as top windows, cantilever projections, balconies, special niches for mirrors or beverage containers. In contrast to Kuban's generalization for sitting platforms being on two or three sides of a room and commonly opposed to the door, the only sitting platform in the studied Barbaros houses exists on one wall and it is a side wall to the door (F. 16). While Kuban mentioned that fireplaces are commonly located on the walls without windows, in four of the Barbaros cases fireplaces are located on the wall with a window (F. 20). While Küçükerman explains the constructional relation between doors and cupboards, this relation was not seen in the Barbaros cases. A floor to ceiling cupboard is seen only in one case of Barbaros (F. 10), despite Küçükerman mentioning that it is a common characteristic for the unimportant rooms and primitive houses.

While all two storey cases in Barbaros have exterior stairs, so the living space is reached from outside with stairs (F. 7); the examples in Ovacık (C10), Özbek (C13), Kuşçular (C8), Küçükbahçe (C17) houses have interior stairs and the living space is reached from indoors via a depot or barn at ground level (F. 19). While two windows side by side in the same wall are not seen in the Barbaros cases, in Balıklıova (C2), Birgi (C5), Kadiovacık (C6), Küçükbahçe (C17), and Ildırı (C19) some houses have a double window in the same wall side by side (F. 7, F. 19, F. 20). There are architectural elements that were not seen in the Barbaros cases at all and these are

the *tahtaboş*⁸⁴, washbasin in window niches⁸⁵, timber embellished shelf for religious icons⁸⁶, water jug placed on the ground (C1) and stone sitting platform (C4) (F. 19).

Single-living room houses were left out of surveys in earlier studies on traditional Anatolian housing. However, these single-space houses are unique examples capable of meeting the basic requirements of a multi-child family in a very limited space. This study showed that the interiors of single-living space Barbaros houses are finely designed, and the architectural elements are very well organized for effective use of the only space of the housing unit. It is revealed that there is one repeated pattern for the interior organization.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

References/Kaynakça

- Akış, Tonguç, Ülkü İnceköse, Sarp Tunçoku, and Adile Arslan Avar. "İzmir Kırsal Alan Konutları." *Mimarlık* 370 (2013): 57-65.
- Alexander, Christopher. *The Timeless Way of Building*. New York: Oxford University Press, 1979.
- Aran, Kemal. *Beyond Shelter: Anatolian Indigenous Buildings*. Ankara: Tepe Architectural Culture Centre, 2000.
- Asatekin, Gül. "Understanding Traditional Residential Architecture in Anatolia." *The Journal of Architecture* 10/4 (2015): 389-414.
- Aylı, Cemre. "Restitution Proposals for Ruined Traditional Houses in Ildırı." Master's thesis, İzmir Institute of Technology, 2018.
- Cöcen, Öget Nevin. "Identifying the Values of Küçükbahçe Village Through Its Architecture and Collective Memory." Master's thesis, Middle East Technical University, 2007.
- Çorapçıoğlu, Kemal, Suat Çakır, Nezih R. Aysel, Halit Can Görgülü, Duygu Kolbay, N. Papatya Seçkin and Emine Ünsal. *Yöresel Mimari Kimlik 1*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Döner Sermaye İşletmesi Müdürlüğü, 2008
- Emir, Sedat, Zeynep Durmuş Arsan, and Nilgün Kiper. "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri." *TÜBA Kültür Envanteri Dergisi* 4 (2005): 161-186.
- Görür, Burçin. "Construction Techniques of Traditional Houses in Karaburun Villages." Master's thesis, İzmir Institute of Technology, 2019.

84 Emir, Arsan, and Kiper, "Karaburun Yarımadası (İzmir) Kırsal Mimarlık Envanteri 2004 Yılı Çalışmaları: Çullu ve Hisarcık Köyleri," 173.

85 Cöcen, "Identifying the Values of Küçükbahçe Village Through Its Architecture and Collective Memory," 81; Aylı, "Restitution Proposals for Ruined Traditional Houses in Ildırı," 84.

86 Aylı, "Restitution Proposals for Ruined Traditional Houses in Ildırı," 84.

- Kayın, Emel, and Çağnur Kırçalı. "Urla Özbek Köyü Kırsal Mimari Mirası," *YAPI Dergisi* 442, (2018): 48-53.
- Kırçalı, Çağnur. "Urla Bölgesi Kırsal Mirasının Karakteristikleri ve Koruma Sorunları." Master's thesis, Dokuz Eylül University, 2019.
- Kuban, Doğan. *The Turkish Hayat House*: İstanbul: Eren Yayıncılık, 1995.
- Kurtuluş, V. Betül and Neriman Şahin Güçhan. "Characteristics of Rural Architecture and its Use in Çomakdağ Region: Çomakdağ Kızılağaç Village, Turkey." *Vernacular Architecture* 51/1 (2020): 50-77.
- Küçükerman, Önder. *Turkish House in Search of Spatial Identity*. İstanbul: Turkish Touring and Automobile Association, 2007.
- Sarıbekiroğlu, Şeyma. "Understanding Cultural Landscape Characteristics: the Case of Barbaros Settlement, Urla-İzmir." Master's thesis, İzmir Institute of Technology, 2017.
- Tunçoku, Sarp, Adile Arslan Avar, Ülkü İnceköse, and Tonguç Akış. *İzmir Kırsal Alan Yerleşim ve Mimarlık Envanteri: Kırsal konutlar-1*. İzmir: İzmir İl Özel İdaresi, 2012.

Interviews

- A. A., Male, Barbaros, 24.09.2017.
- A. K., Male, Kadıovacık, 81, 18.05.2016.
- D. P., Female, Barbaros, 24.09.2017.
- F. N. A., Female, Barbaros, 88, 31.05.2016.
- H. N. T., Female, Barbaros, 79, 14.05.2016.
- İ. D., Male, Barbaros, 88, 13.05.2016.
- İ. P., Male, Barbaros, 83, 14.05.2016, 24.09.2017.
- M. D., Female, Barbaros, 77, 22.05.2016.
- N. E. U., Female, Barbaros, 89, 04.06.2016.
- S. T., Male, Barbaros, 80, 13.05.2016, 24.09.2017.
- T. B., Male, Barbaros, 82, 19.05.2016.
- Ü. A., Male, Barbaros, 77, 23.04.2017.
- Ü. D., Male, Barbaros, 21.10.2017.



Suriçi’nde Bulunan 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinden Alem Örnekleri

Examples of Alam 19th-Century Ottoman Architecture Found in Suriçi

Fatih Sarımeşe*

Öz

Geleneksel mimaride üst örtü olarak kullanılan kubbe, tonoz ve külahların tepelerine yerleştirilen alemler yapıldıkları dönem mimarisine uygun bir şekilde gelişim göstermiştir. Türk sanatında kullanımı İslamiyet öncesine dayanan alem, Türk-İslam mimarisinde ise ilk defa Karahanlılar döneminde görülmektedir. Mermer ve madeni malzemelerden yapılan alemler, Anadolu’da Selçuklular ve Beylikler devri ile gelişimini sürdürmüştür. Osmanlılarda özellikle İstanbul’daki örnekleriyle zirveye ulaşan alemler, üst örtünün tamamlayıcı ve vazgeçilmez unsuru olmuştur. İstanbul’daki erken örneklerde genellikle tepesi hilal şeklinde sona eren alemler görülmektedir. Mimari yapıların üsluplarıyla birlikte alemlerin görünümü de değişmiştir. 18. yüzyılda Barok üslubun etkisiyle hilalin uçları dışa kıvrılmış olup alemler boynuz şeklini hatırlatan bir tasarıma dönüşmeye başlamıştır. 19. yüzyılda ise özellikle Sultan II. Mahmud devrinde etkili olan Ampir üslup alemleri etkilemiştir. Ayrıca bu dönemde hilal ve ışnsal düzenlemeye sahip tasarımlar ile hilal ve yıldız bir arada kullanılmıştır. Alem seçiminde yapıyı inşa ettiren kişinin statüsünün mimaride yabancı etkilerin artmasının ve belirli bir üslup birliğinin olmamasının etkili olduğu söylenebilir. Bu etki aynı dönemde ancak farklı üslupta yapılmış alem türlerini takip edilmesini sağlamıştır. 19. yüzyıla ait 14 farklı yapıya ait alemin incelendiği bu çalışmada farklı üslupları temsil eden alemlerin tasarımları, malzemeleri ve teknikleri incelenmiş olup yapı ile alem arasında üslup birliğinin sağlanmaya çalışıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Mimari, Osmanlı Mimarisi, Kubbe, Alem, Suriçi

Abstract

The *alams* [finials] placed on the tops of qubba, vaults, and cones used as roofs in traditional architecture developed in accordance with the architecture of the period in which they were built. The *alam*, whose use in Turkish art dates back to pre-Islamic times, appears to have been used for the first time in Turkish and Islamic architecture during the Karahanid Khanate. The *alams* made of marble and metal materials continued to develop in Anatolia with the Seljuks and Principalities. During the Ottoman period, the *alams* reached their peak with the examples in Istanbul and became the complementary and indispensable element on top of the qubba. In the early Ottoman architecture in Istanbul, *alams* with a crescent shape atop were generally preferred. The appearance of these *alams* also changed alongside the changes in the style of architectural structures. Under the influence of the Baroque style in the 18th century, the points of the crescent *alams* were bent outwards and began to turn into a design reminiscent of a horn shape. The Ottoman style, especially during the reign of Sultan Mahmud II, affected the *alams* in the 19th century. In addition, designs involving a crescent and radial arrangement were used together with the crescent and star in this period. The status of the person who had the structure built, the increase in foreign influences in architecture, and the absence of a certain unity of style unity can be said to have been effective in the choice of *alam*. This effect enabled *alams* to be made in the same period in different styles. This study focuses on the *alams* of 14 different structures belonging to the 19th century that are representative of

* **Sorumlu Yazar:** Fatih Sarımeşe (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Turist Rehberliği Programı, İstanbul, Türkiye. E-posta: fatih.sarimese@hotmail.com ORCID: 0000-0002-6450-1897

Atf: Sarimese, Fatih. "Suriçi’nde Bulunan 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinden Alem Örnekleri." *Art-Sanat*, 19(2023): 481–516. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1032147>



different styles; examines the designs, materials, and techniques; and has determined the presence of a stylistic unity between the buildings and their *alams*.

Keywords

Architecture, Ottoman architecture, qubba, alam, Suriçi

Extended Summary

As an architectural term, *alam* [finial] means feast in Arabic and is the complementary shaped element made of various materials such as marble, brass, and/or copper that is placed on the roofs of buildings. The use of *alams* dates back to prehistoric times. In wars, ceremonies, and rituals, the *alam* was used as a symbol of prominent communities, on the tip of spears that were tall enough for people to see. *Alams*, which were viewed in different ways by pagans, took the form of a cross with the spread of Christianity.

The use of the first *alam* in Turkish art emerged in the period of the Huns, which was established in Central Asia and accepted as the first Turkish state. The *alams* used on the top of the tent of the khan and the ends of the long war tools consisted of various animal figures. The *alams* used in this period were believed in shamanism to be a protective talisman against evil spirits.

Examples of *alams* were first seen in Turkish-Islamic art during the Kara-Khanid Khanate and reached Anatolia through the Great Seljuk Empire. The use of *alams* showed parallel development with the architectural structures of that period. The use of *alams* made of marble was common in the early Turkish-Islamic architecture of Anatolia. During the period of the Anatolian beyliks, *alams* were known to have been made of bronze and copper, as well as of marble.

Shortly after the Ottomans conquered Istanbul, they declared the city the capital and began to place *alams* with crescent-shaped points on the tops of the structures they built in the new capital. These *alams* were made of stone or metal and differed according to the type of structure and the diameter of the qubba. The *alams* seen on the tops of tombs, fountains, and public fountains built in the 17th and 18th centuries were arranged differently from the crescent-shaped forms that are described as classical. The upper sections of the *alams* had spaces resembling palmette motifs and are known as *safha* in the terminology.

With the changes in Ottoman architectural design in the 19th century, structures are seen to have built in the same period but with different styles. Differences were seen in how the *alam* was used in structures built during the reign of Sultan Mahmud II especially. The metal orifice atop the Nakşidil Valide Sultan Mausoleum, which was built in the baroque style, is in harmony with the structure and the baroque style with its curved lines on top. The Cevri Kalfa Primary School was built in the Ottoman style

and has a pear-shaped body that rises atop a square base. The top of its *alam*, which is arranged with convex and concave grooves, ends with a convex circular form. Similar usage is also seen in *alams* atop the Justice Tower and Regiment Mansion, which were built in the same period. A crescent is found atop the Tomb of Sultan Mahmud II, which was built by Sultan Abdulmejid; this *alam* has an ellipse with a radial arrangement on the crescent. Iconographically, this arrangement is accepted as indicating the reforms made in the military, political, and social fields during the reign of Sultan Mahmud II and is also referred to as the Sun of Mahmud. The *alams* on top of the public fountain located near his tomb have not survived to the present day. The original state of the *alam* can be observed in old photographs. The crescent and star motif on the main qubba of the Grand Mecidiye Mosque built by Sultan Abdulmejid in Ortaköy is similar to the *alam* of the public fountain. This similarity gains meaning with the fact that the architect who built the Grand Mecidiye Mosque is the same as the one who built the Sultan Mahmud II Complex.

The *alam* located above the gate that provides passage to the third courtyard in Topkapı Palace is important. A circle with a radial arrangement is placed inside this crescent-shaped *alam*. This arrangement is reminiscent of the sun in the sky and symbolizes the Ottoman Sultan. This design can also be seen in the *alams* of Pertevniyal Valide Sultan's tomb and the Tomb of Keçecizade Fuad Pasha, which have important places in the Ottoman state.

In the second half of the 19th century, foreign influences increased in Ottoman architecture. During this period of intense changes in architectural design, no specific architectural style was prominent. This situation affected the *alams* as well as the architectural structures. At the end of the century, a unique cone-like globe made of the same material was placed on the copper qubba of the octagonal-planned German Fountain, which was built to commemorate the second coming of the German Emperor Wilhelm II to Istanbul.

Giriş

Farklı anlam ve tanımları bulunan alem, Arapçada bayrak anlamına gelmekte olup¹ genellikle altında toplulukların bir araya geldiği sancaklar ve işaretler için kullanılan bir ifadedir.² Damga, nişan, işaret, remiz ve alâmet anlamlarında da kullanılan alem, bir şeyi tanıtmak için tercih edilen işaret, yolun ve dinin işareti olarak da bilinmektedir.³ Alem mimari terim olarak ise yapıların üst örtülerine yerleştirilen ve mermer, pirinç, bakır gibi çeşitli malzemelerden yapılan tamamlayıcı muhtelif şekilli unsur anlamında kullanılmaktadır.⁴ Genellikle hilal, hilal ve yıldız veya lale şeklinde görülen alemler, altın yaldızla dikkat çekici bir hâle getirilmiştir.⁵ Minarelerin tepelerine, bayrak ve sancak direklerinin başına, kubbe, kümbet vb. üst örtü sistemine yerleştirilen hilal şeklindeki alemler için *maḥçe* ifadesinin de kullanıldığı bilinmektedir.⁶

Alem ve benzeri unsurların ilk ortaya çıkışı, tarih öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır. Bu dönemde çeşitli tören ve ayinlerde kendi grubunun lideri ait olduğu topluluğun simgesini kolay ve rahat görünebilmesi için mızrak gibi bir aletin yukarı bakan ucuna alem olarak yerleştirmiştir. Zamanla mızrak ucundaki alemler bu görevi bayraklar ve sancaklarla paylaşmıştır.⁷ İlkçağ uygarlıklarından Hitit, Sümer, Asur, Mısır, Roma, Yunan ve Fenike topluluklarında farklı şekillerde alem kullanılmıştır. Hristiyan topluluklarda ise haç şeklinde alemin kullanıldığı bilinmektedir.⁸

Türk sanatı içerisinde alemin menşei İslamiyet öncesi Türk dünyasına uzanmaktadır. Dinî inanışların etkisiyle ilk defa Hunlar döneminde koruyucu özelliği olduğuna inanılan hayvan biçimli tepelik takıları ortaya çıkmıştır.⁹ Bu takılar zamanla kağanın ailesiyle birlikte ikamet ettiği çadırın tepesinde, savaşlarda kullandıkları mızrakların ucunda alem olarak kullanılmıştır. Tercih edilen semboller içerisinde boynuz ve küre ile hilal görünümü sık tercih edilmiştir. “Moncuk” veya “Boncuk” isimleriyle anılan bu semboller çadırlara süsleme değeri katmıştır. Bu sembollerin Şamanizm inancında ve Türk mitolojisinde kötü ruhlara karşı koruyucu bir tılsım olduğuna inanılmıştır.¹⁰

1 Tahsin Öz, *İstanbul Camileri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997), 15.

2 Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983), 39.

3 Gül Güler, “Mevlevî ve Bektaşî Tarikatlarına Ait Bir Grup Bayrak ve Sancak Alemleri,” *Turkish Studies* 10 (2018), 357.

4 Yılmaz Önge, “Anadolu’nun Bazı İslâmî Yapılarındaki Alemler Hakkında,” *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi İstanbul 1973 Tebliğler* (İstanbul: Tercüman Gazetesi ve Türkiyat Enstitüsü Yayınları, 1979), 814.

5 Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (İstanbul: YEM Yayınları, 1998), 36.

6 İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2010), 756.

7 Sargon Erdem “Alemin Tarihiçesi ve Monçuk, Hilâl, Boynuz Alemlerin Menşeleri Üzerine,” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 3 (1988), 103.

8 Abdullah Şevki Duymaz ve Günnur Aydoğdu, “Geleneksel Türk El Sanatı Alem’in Son Ustalarından: Sandıklılı Hacı Süleyman Sallı,” *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 18 (2008), 248.

9 Fulya Bodur, *Türk Maden Sanatı* (İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 1987), 15.

10 Fuat Köprülü, “Bayrak,” *Millî Eğitim Bakanlığı İslam Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1979), 402.

Türklerin İslam inancına topluluklar hâlinde geçmesiyle birlikte alemin kullanımı mimaride görmeye alışık olduğumuz yerini almıştır.

Alemin üst örtüde kullanılmasının mimari açıdan çeşitli sebepleri bulunmaktadır. Alemler yerleştirildiği alanlarda bir yüzü Kabe’ye çevrilecek şekilde üst örtünün yukarıya doğru yükselen bir hareket kazanmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca alemler kubbelerin üzerindeki kurşun levhaların birleştiği tepe noktayı örterek kötü hava şartlarında rüzgârın ve yağmurun kurşun levhaları kaldırmasını önlemiştir.¹¹ Bu sebeplerin yanı sıra özellikle Yılmaz Önge’nin ilgili makalesinde vurguladığı gibi gelenek ve göreneklerine sıkı sıkıya bağlı olan Türklerin bu mimari detayı İslamiyet’ten sonra devam ettirdiğine yöneliktir.¹²

1. Türk-İslam Mimarisinde Alem Kullanımı

Türk-İslam mimarisindeki ilk alem örneklerine Karahanlılar döneminde rastlanmaktadır. Buhara’da yer alan Kalan Minare’nin tepesindeki alem, Karahanlılar devrinde alem kullanımına örnek olarak verilebilir.



G. 1: Buhara Kalan Minare’nin alemi (Ramazanoğlu, “Kalan Camii”, 223)

Büyük Selçuklular devri mimarisinden günümüze ulaşan Anadolu dışı alem kullanımını Kumbed-i Ali’den takip edilebilmektedir. Alemin kullanımı Büyük Selçuklularla birlikte Anadolu’ya gelmiştir. Erken dönem Anadolu Türk-İslam mimarisi içerisinde mermer malzemeden yapılmış alemler ön plana çıkmaktadır.¹³ Anadolu Selçukluları

11 Fatin Uluengin, Bülent Uluengin ve Mehmet Bengü Uluengin, *Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları* (İstanbul: YEM Yayınları, 2010), 28.

12 Önge, “Anadolu’nun Bazı İslâmî Yapılarındaki Alemler Hakkında,” 815-817.

13 Tanju Cantay, “Alem-Mimari,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989), 355.

döneminde beyaz mermerden yapılmış alem kullanımı devam etmekle birlikte bilhassa çift başlı kartal figürü benimsenmiş ve sıkça kullanılmıştır.

Beylikler döneminde Selçukludan gelen beyaz mermer kullanımının yanı sıra tunç ve bakır alemler de tercih edilmiştir. Ayrıca bu dönemde inşa edilen çeşitli tarikat yapılarına özgü alem kullanımı görülmektedir. Özellikle Bektaşî yapılarında “Ya Allah ya Muhammed ya Ali lâ fetâ illâ Ali lâ Seyfe illâ Zülfikar” ve on iki imamın adının yer aldığı bitkisel motiflerle zenginleştirilmiş alemler kullanılmıştır.¹⁴ Antalya’nın Elmalı ilçesine bağlı Tekke köyünde yer alan Abdal Musa Tekkesi’nin külahında yer alan alemin tepeliği bu kullanıma örnek olarak verilebilir.



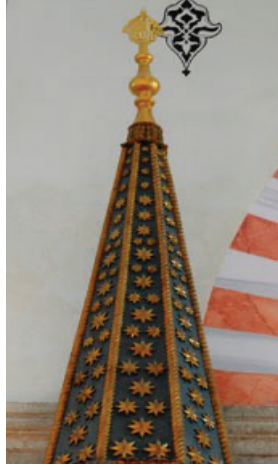
G. 2: Abdal Musa Tekkesi’nin külahındaki alem (Mehmet Baha Tanman Fotoğraf Arşivi)

Osmanlı dünyasında sancak alemleri¹⁵ dışında cami, türbe, medrese, çarşı, imaret gibi hem dinî hem de din dışı yapıların tepelerinde çeşitli alem tipleri görülmektedir. Yapıların üst örtülerinin yanı sıra minare külahlarının tepelerinde ve camilerin hariminde yer alan minberlerin köşk üzerinde yükselen külahlarının üzerinde de alem kullanılmıştır.¹⁶

14 Barihüda Tanrıkorur, “Konya Mevlânâ Müzesindeki İki Alem Üzerine,” *Selçuk Üniversitesi 6. Millî Mevlânâ Kongresi 24-25 Mayıs 1992 Konya Tebliğler* (Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1993), 92.

15 Türk sancakları hakkında detaylı bilgi için bk. Hülya Tezcan ve Turgay Tezcan, *Türk Sancak Alemleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1993); Gül Güler, “Anadolu Müzelerinde Bulunan Bayrak ve Sancak Alemleri” (Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1993).

16 Kadriye Figen Vardar, “İstanbul’da 18. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Maden İşinin Kullanım Alanları, Teknik ve Süsleme Özellikleri” (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994), 29.



G. 3: Süleymaniye Camii'nin minber külahındaki alem (Fatih Sarimeşe, 2021)

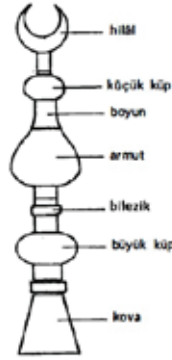
Osmanlı devri alemleri genellikle tunç, bakır, pirinç gibi madenlerle, mermer ve küfeki gibi taşlardan yapılmıştır. Madeni alemlerin parçaları dövme ve döküm tekniklerinden meydana gelmektedir. Parçalar birbirlerinin içine yerleştirilecek şekilde ya da perçinlerle birbirlerine tutturulacak biçimde hazırlanmıştır. Perçin işlemi sırasında dövme demirden yapılmış çiviler tercih edilmiştir. Madeni alemlerin birbirlerine eklenmesi veya onarım çalışmalarının rahat bir şekilde yapılabilmesi için lehim, kaynak ya da daha çok perçin teknikleri tercih edilmiştir.¹⁷ Madeni alemlerin içi genelde boştur. Çeşitli parçaların birbirine perçinlenmesiyle bütünleşmektedir. Görkemli bir görünüş kazandırmak ve paslanmasını geciktirmek için altın varakla yaldızlanma işlemi uygulanmıştır.



G. 4: Süleymaniye Camii'nin merkezi kubbesindeki alem (Fatih Sarimeşe, 2019)

17 Kadriye Figen Vardar, "XVII. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Maden İşleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* 18 (2006), 26.

Taş malzemeden yapılan alemler ise yekpare parçanın yontulmasıyla meydana gelmektedir. Selatin camilerde harimi örten büyük kubbelerin tepelerine madeni alemler yerleştirilmiştir. Küçük kubbelerde ise genellikle taş ya da mermerden yapılmış alemler tercih edilmiştir. Kubbelerin tepelerine yerleştirilen alemlerin ölçü olarak uygulanan sabit bir oranı yoktur. Alemlerin tasarımları, kubbelerin genişlikleriyle uyumlu olacak ve göze hoş gelecek şekilde biçimlenmiştir. Tepesi hilal ile sonlanan alemlerin genel düzeni aşağıdan yukarıya doğru kova, büyük küp, bilezik, armut, boyun, küçük küp ve hilal şeklindedir.¹⁸



G. 5: Hilal Tepelikli Klasik Bir Alemin Bölümleri (Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, 29)

Müslümanlar tarafından hilalin sembol olarak kullanımı Haçlı Seferlerine dayanmaktadır. Haçlılar savaştan evvel kalkanlarına Hristiyanlığın sembolü olarak haç motiflerini, Müslümanlar ise Haçlılara karşı kendi kalkanlarına hilal motifini kazımıştır.¹⁹ Zamanla hilal motifi Müslüman devletlerin ortak simgesi hâline gelmiştir. İslamiyet öncesi Türklerde kullanılan hilal biçimli alem Osmanlı Devleti'nde hem geleneğin bir devamı hem de Müslümanların ortak simgesi olarak varlığını devam ettirmiştir.

Alemlerin tepesini oluşturan hilal, genelde iki ucu yukarıya bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Hilalin uçları bazı örneklerde açık bırakılmış, bazı örnekler de ise birbirine yaklaştırılmıştır. İstanbul'da Yavuz Selim Camii, Bayezid Camii, Süleymaniye Camii, Ayasofya Camii'nin 16. yüzyılda eklenen alemleri²⁰ ve Sultan Ahmed Camii gibi selatin yapılarının merkezî kubbesinde birbirine benzeyen alem formları görülmektedir. Alem uçlarının tam bir daire olacak şekilde kapatıldığı ünik örnekler de mevcuttur.²¹

17. ve 18. yüzyılda inşa edilmiş türbe, sebil ve şadırvanların üst örtülerinde bit-

18 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi* (Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1956), 730.

19 Erdem, "Alemin Tarihçesi ve Monçuk, Hilâl, Boynuz Alemlerin Menşeleri Üzerine," 108.

20 Ayasofya Camii'ne 16. yüzyılda eklenen alemin görseli için bk. Sedat Bornovalı, *Tarihin En Uzun Şiiri Ayasofya* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2020), 88-89.

21 Vardar, "İstanbul'da 18. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Maden İşinin Kullanım Alanları, Teknik ve Süsleme Özellikleri," 34.

kisel süslemelerle zenginleştirilmiş tepeliklere sahip alemlere rastlanılmaktadır. Bu alemlerde süsleme özellikleri ön planda tutulmuştur. Alemin tepesinde boynuz biçimli kolların arasında yer alan “safiha” adındaki boşlukların içi bitkisel motiflerle süslenmiştir. Bazı örneklerde bitkisel motiflerin arasında yazı da kullanılmıştır.²²



G. 6: İstanbul Bayezid Camii Şadırvanı kubbesindeki alem (Fatih Sarımeşe, 2022)

Tepesi klasik hilal şeklinde sona eren alemlerin ve safiha tarzında yapılan alemlerin dışında literatürde boynuz biçimli alemler olarak da kayıtlı bir grup daha vardır. Osmanlı mimarisi içerisinde yaygın uygulama alanı bulan bu tasarım, dikey ekseninde iç içe geçirilmiş yuvarlak biçimler ve tepede yer alan hilalin iki ucu dışarıya kıvrılarak gelişmesiyle, boynuz şeklini hatırlatan bir düzenden oluşmaktadır.²³ 18. yüzyılda özellikle Barok üslubun etkili olduğu yapıların bir kısmında tercih edilen bu tasarımda alemin tepesinde yer alan hilalin kıvrımları S ve ters S biçimini yansıtmaktadır. Sembolik olarak dinî ifadeyi tamamlayan bir unsur olan bu tipolojideki alemler özellikle camilerin ve türbelerin üst örtüsünde kullanılmıştır. Bu tasarıma örnek olan Laleli Camii’nin merkezî kubbesi üzerinde yükselen alem, kıvrımlı tasarımıyla dikkat çekmektedir.

22 Erdem Yücel, “Türk Sanatında Alem,” *Türkiyemiz* 16 (1975), 36.

23 Vardar, “İstanbul’da 18. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Maden İşinin Kullanım Alanları, Teknik ve Süsleme Özellikleri,” 41.



G. 7: Laleli Camii'nin merkezi kubbesindeki alem (Fatih Sarımeşe, 2019)

2. Suriçi'nde Bulunan 19. Yüzyıl Alem Örnekleri

19. yüzyıl İstanbul mimarisinde değişen üsluplarla birlikte farklı şekillerde alem kullanımı görülmektedir. Üzerinde yer aldıkları yapının mimari üslubuna göre şekillenen alemlerde ikonografik bir anlayış da ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde yapılan bazı alemler, kaide üzerinde yükselen yivli gövde ve küre benzeri tasarımla sona ermektedir. Bu tarzdaki alemler, özellikle Ampir üslubun ön plana çıktığı Sultan II. Mahmud devri yapılarında görülmektedir. Bu yüzyılda ilk defa alemin tepesinde hilal ve yıldızın bir arada görüldüğü ve zamanla yaygın hâle gelerek çeşitli tarikatlar tarafından da kullanılan bir tasarım görülmektedir.²⁴ 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyıl Osmanlı mimarisinde ise genellikle Ulusal Mimarlık Dönemi etkisiyle birlikte klasik hilal biçimli alemler kullanılmıştır.²⁵

Çalışmada Suriçi'nde yer alan 19. yüzyıl yapılarından on dört adet alem incelenmiştir. İncelenen yapı türleri arasında türbe, sıbyan mektebi, kapı, köşk, kule, sebil ve meydan çeşmesi vardır. Yapılar inşa edildikleri tarihlere göre sıralanmıştır.

1. Nakşidil Valide Sultan Türbesi

Yapının Yeri: Fatih Külliyesi.

Tarihi ve Üslubu: 1817 yılı sonrası, Barok üslup.

Banisi: Sultan II. Mahmud.

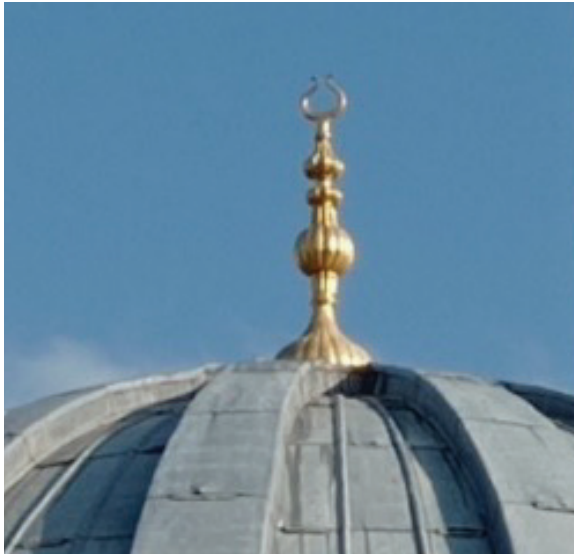
24 Ayla Ödekan, "Alem," *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: YEM Yayınları, 1997), 60.

25 Bazı alem örnekleri çeşitli sebeplerden dolayı kaybolmuştur. Bk. Yavuz Özdemir, "Kaybolan Kültür Varlıklarımız: Alemler," *Vakıf ve Kültür Dergisi* 19 (2002), 96-99.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Fatih Camii’nin kible yönünde bulunan türbe, Sultan II. Mahmud’un annesi Nakşidil Valide Sultan için inşa edilmiştir. Nakşidil Valide Sultan 1817 yılında vefat etmiştir. Türbe, Valide Sultanın vefatı sonrası 1817-1818 yıllarında tamamlanmış olmalıdır. Türbe, Barok üslupta inşa edilmiş türbelerin en gösterişlilerinden biri olarak kabul edilmektedir.²⁶ Çokgen planlı olan türbenin üstü kubbeyle örtülmüştür. Cephesi mermer kaplı olan türbenin pencereleri iki katlı bir sistemde düzenlenmiştir. Alt kat pencereleri sütuncelerle ayrılmış olup yuvarlak kemerlidir. Elips şeklinde olan üst kat pencereleri ise her iki yandan pilastırlarla sınırlandırılmıştır.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Metal üzeri altın yaldız, 181 santimetre²⁷, döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Türbeyi örten kubbenin merkezinde yükselen metal alem, altın yaldızlıdır. Dilimli geniş bir kaide üzerinde yükselen alemin gövdesi, kaide ile uyumlu biçimde olup yivli bir düzenlemeye sahiptir. Gövdenin ortasında armudi bir form ve bu formun üzerinde yükselen farklı ölçülere sahip boğumlu düzenlemeler yer almaktadır. Alemin tepesi, boynuz biçimli alemlere örnektir. Hilalin iki ucu dışarıya kıvrılarak gelişmiş olup S ve ters S tasarımlarını hatırlatmaktadır. Bu tasarım biçimi boynuz biçimli alemlere örnektir. Alemin hilalindeki bu kıvrımlı düzenleme türbenin Barok üslubuyla uyumludur.



G. 8: Nakşidil Valide Sultan Türbesi’nin alemi (Fatih Sarımeşe, 2021)

26 Enis Karaya, “Nakşidil Sultan Külliyesi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 32 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 344.

27 Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi.

2. Cevri Kalfa Sıbyan Mektebi

Yapının Yeri: Divanyolu Caddesi, Sultanahmet.

Tarihi ve Üslubu: 1819-1820, Ampir üslubu.

Banisi: Sultan II. Mahmud.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Sultan II. Mahmud'un küçük yaşta hayatını kurtaran Cevri Kalfa adına 1819-1820 yıllarında inşa edilen sıbyan mektebi şehirdeki en büyük ölçekli sıbyan mekteplerinden biridir. Sultan II. Mahmud döneminde İstanbul'da en parlak dönemini yaşayan Ampir üslubun etkisinde inşa edilen sıbyan mektebi iki katlı ve on odalıdır. Mermer kaplamalı cephenin ortasında çeşme yer almaktadır.²⁸ Mermer konsollar tarafından taşınan üst kat çıkmasının cephe düzenlenmesinde dikdörtgen pencereler, kaide üzerinde yükselen ve tepelerinde volütlü başlığa sahip olan pilastırlarla ayrılmıştır.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır üzeri altın yaldız, 231 santimetre²⁹, döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Mektebin üstünü örten iki kademeli bir saçak düzenlemesine sahip olan tonozun tepesi belirgin bir çıkıntıya vardır. Çıkıntının üzerinde yer alan alem, kare kaide üzerinde yükselmektedir. Kaidenin yan yüzeylerinde yumurta dizisini hatırlatan düzenlemeler birbirini takip etmektedir. Dışbükey yivlerden oluşan gövde başlangıcı armudi bir forma sahiptir. Armudi formun üzerinde ince bir formla devam eden gövde, içbükey yivlerden oluşmaktadır. Bu bölümde daha küçük bir armudi form sergileyen alemde tekrardan dışbükey formlar görülmektedir. Alemin en uç noktasına küre şekline göre daha uzun tutulmuş yivli bir form yerleştirilmiştir. Ampir üsluba uygun olan bu alem düzenlemesi Sultan II. Mahmud devrinde inşa edilen Alay Köşkü ile Bâbiâli Soğukçeşme Kapısı'nda yer alan alemlerle benzerlik göstermektedir.



G. 9: Cevri Kalfa Sıbyan Mektebi'nin alemi (Fatih Sarımeşe, 2020)

²⁸ Orhan Murat Çolak, "Sultan II. Mahmud'un Hazine Ustası Cevri Kalfa ve Vakıfları," *Hidayet Yavuz Nuhoğlu Armağanı* (İstanbul: Pamuk Yayıncılık, 2009), 142.

²⁹ Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi.

3. Bâbîâli Soğuk Çeşme Kapısı

Yapının Yeri: Alay Köşkü Caddesi, Hocapaşa.

Tarihi ve Üslubu: Sultan II. Mahmud’un saltanat yılları (1808-1739), Barok ve Ampir üslup.

Banisi: Sultan II. Mahmud.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Osmanlı Devleti’nde sadrazamların resmî ikamet yerine “yüce kapı” anlamına gelen Bâbîâli denilmiştir. Bâbîâli’nin Alay Köşkü karşısına denk gelen kapısı Sultan II. Mahmud döneminde son şeklini almıştır. Turing ve Otomobil Kurumu’nun girişleriyle iki kere restore edilen kapı mermer malzemedir yapılmış, kilit taşı belirgin, yuvarlak kemerli bir girişe sahiptir.³⁰ İki yandan pilastırlarla sınırlandırılan kemerin üst kısmında bordo zemin üzerinde altın yaldızla varaklanmış kitabe metni ve metnin üzerinde Sultan II. Mahmud’un *adli* mahlaslı tuğrası yer almaktadır. Girişi sağlayan yuvarlak kemerli düzenleme Ampir üslubu hatırlatırken, kapıyı örten geniş ve dalgalı saçaklara sahip olan bölüm Barok üslubun etkisini göstermektedir.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Pirinç üzeri altın yaldız, 208 santimetre³¹, döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Üst örtünün tepesine yerleştirilen altın yaldızla varaklanmış alem dairesel forma sahip bir kaide üzerinde yükselmektedir. Alemin ortası armudi bir formla şekillenmiştir. Alemin tepesi küreyi hatırlatan bir düzenlemeyle son bulmuştur. Ampir üsluba uygun olan alem Sultan II. Mahmud devrinde inşa edilen Cevri Kalfa Sıbyan Mektebi ve Alay Köşkü’nün alemleriyle benzerlik göstermektedir.



G. 10: Bâbîâli Soğukçeşme Kapısı’nın alemi (Fatih Sarimeşe, 2021)

30 Semavi Eyice, “Bâbîâli,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991), 388.

31 Bu bilgi İstanbul Tarihi Alanları Alan Başkanlığı’ndan alınmıştır.

4. Alay Köşkü

Yapının Yeri: Alemdar Caddesi, Cankurtaran.

Tarihi ve Üslubu: 1819-1820, Ampir üslup.

Banisi: Sultan II. Mahmud.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Alay Köşkü, padişahların ordu alaylarını ve diğer alayları takip edebilmeleri için Bâbüâli Soğukçeşme Kapısı'nın karşısına denk gelecek şekilde, Topkapı Sarayı'nın surları üzerine inşa edilmiştir. Köşkün 16. yüzyılda Sultan III. Murad devrinde inşa edilmiş olabileceği iddia edilmektedir.³² Semavi Eyice ise köşkün üzerinde yükseldiği burcun 90 derecelik bir dirsek oluşturduğunu ve diğer burçlara göre daha itinalı malzeme kullanıldığını belirterek Fatih Sultan Mehmed devrinden itibaren bir köşkü taşımak üzere tasarlanmış olabileceğini ifade etmektedir.³³ Burç üzerinde yükselen köşkün ana bölümü dışa taşkın biçimde taş konsollarla desteklenmektedir. Mermer cepheli bu bölümdeki pencereler yuvarlak kemerli olup şebekeleri altın yaldızla varaklanmıştır. Pencerelerin kilit taşlarının belirginliği ve üst sırada aynı hizaya denk gelen akantus yapraklı kabartma motifler Ampir üslubun etkisini yansıtmaktadır.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır üzeri altın yaldız, 140 santimetre³⁴, döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Köşkün üstünü örten armudi formlu külah yivli bir düzenlemeye sahiptir. Yivlerin yukarıya doğru daralarak uzamasıyla bir araya geldiği noktaya altın yaldızla varaklanmış alem yerleştirilmiştir. Alemin yivli düzenlemesi külah tasarımıyla uyum içindedir. Dışbükey yivlerden oluşan kaidesi geniş tutulan alemin gövde ile kaide arasındaki bölümde içbükey yivler kullanılmıştır. Gövde bölümünü oluşturan armudi formda tekrardan dışbükey yivler tercih edilmiştir. Tepede yer alan ve yine yivli bir görünüme sahip olan küre biçimli düzenleme Ampir üslubun etkisini yansıtmakla birlikte Sultan II. Mahmud devrinde inşa edilen Cevri Kalfa Sıbyan Mektebi ve Bâbüâli Soğukçeşme Kapısı'nın alemleriyle benzerlik göstermektedir.

32 İbrahim Artuk, "Alay Köşkü," *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi* 12 (1981-1982), 587-590.

33 Semavi Eyice, "Alay Köşkü," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989), 349.

34 Bu bilgi İstanbul Tarihi Alanları Alan Başkanlığı'ndan alınmıştır.



G. 11: Alay Köşkü'nün alemi (Fatih Sarimeşe, 2021)

5. Topkapı Sarayı Adalet Kulesi

Yapının Yeri: Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusu.

Tarihi ve Üslubu: 19. yüzyılın ikinci yarısı, Ampir üslup.

Banisi: Sultan Abdülaziz.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Adalet Kulesi'nin ilk inşası Fatih Sultan Mehmed Dönemi'ne dayanmaktadır. Fatih döneminde devlet hazinelerinin bir bölümü, Adalet Kulesi'nde muhafaza edilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman devrinde Adalet Kulesi yenilenmiştir. Yenilenme sırasında kulenin üzerine taş bir bölüm eklenmiş ve Kubbealtı'na bakan bölümüne hünkâr penceresi açılmıştır.³⁵ 17. ve 18. yüzyılın çeşitli dönemlerinde onarımlar gören Adalet Kulesi, Sultan II. Mahmud devrinde yeni bir tarza bürünmüştür. Bu dönemde Adalet Kulesi'nin taş kaide üzerinde yükselen Ampir üslupta inşa edilmiş ahşap köşkten oluştuğu bilinmektedir.³⁶ Adalet Kulesi'ne, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Sultan Abdülaziz döneminde müdahalelerde bulunulmuş ve kulenin köşk bölümü yenilenmiştir.³⁷ Köşkün cephelerinde yer alan yuvarlak kemerli pencereler ve silindirik gövdeli kompozit başlıklardan oluşan sütunlar, Ampir üslubun etkisini göstermektedir.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır üzeri altın yaldız, 217 santimetre³⁸, döküm tekniği.

Alemin Tanımı: 1857 yılına ait fotoğrafta Adalet Kulesi'nin tepesindeki konik külâhın merkezinde yükselen alemin tepesi üçgen şeklinde sona ermektedir. Bu ta-

35 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar* (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, 2007), 120-121.

36 Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 120.

37 Sedat Hakkı Eldem ve Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı: Bir Mimari Araştırma* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 1982), 70.

38 Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi.

sarımıyla Ayasofya'nın muvakkithanesi üzerinde yer alan alemi hatırlatmaktadır. Muvakkithanenin 1853 yılında Fossati kardeşler tarafından inşa edildiği göz önünde bulundurulursa Fossati kardeşlerin Adalet Kulesi'ndeki müdahalelerde görev aldığı düşünülebilir.



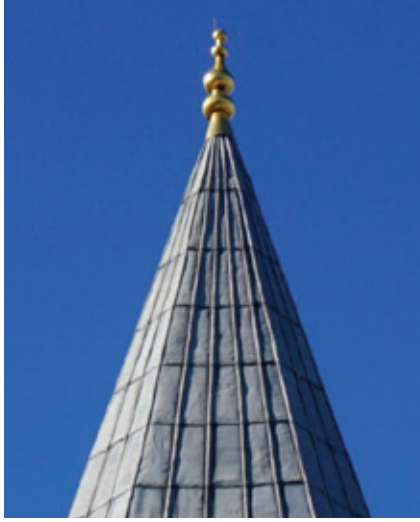
G. 12: 1857 yılında Adalet Kulesi'nin alemi (Özlü, "Biography of a Monument: Historical and Morphological Survey of the Tower of Justice (Adalet Kulesi)", 207)

Adalet Kulesi'nin Sultan Abdülaziz dönemi onarımlarında köşk bölümü tamamen yenilenmesine ve kurşun kaplı külâhın konik bir biçime gelmesine karşılık tepesi üçgen şekilde sona eren alemde bir değişiklik yapılmamıştır.



G. 13: 19. yüzyıl sonlarında Adalet Kulesi'nin alemi (Özlü, "Biography of a Monument: Historical and Morphological Survey of the Tower of Justice (Adalet Kulesi)", 207)

Günümüzde Adalet Kulesi'nin üzerinde yükselen alemin hangi döneme ait olduğu tam olarak bilinmemekle birlikte 1951-1967 yılları arasında kurşun kaplı külahın onarılması³⁹ sırasında değiştirildiği düşünülebilir. Günümüzdeki alem genel hatlarıyla Sultan II. Mahmud dönemi alemlerini (Cevri Kalfa Sıbyan Mektebi, Bâbüli Soğukçeşme Kapısı, Alay Köşkü) hatırlatmaktadır. Yuvarlak hatlara sahip alemin gövdesi armudi bir form sergilemektedir. Yukarıya doğru daralan gövdenin üst bölümü yuvarlak formla sona ermektedir. Bu formun üstünde ise alemin en tepesini oluşturan yuvarlak form bulunmaktadır.



G. 14: Günümüzde Adalet Kulesi'nin alemi (Fatih Sarımeşe, 2021)

6. II. Mahmud Türbesi

Yapının Yeri: Divanyolu Caddesi, Çemberlitaş.

Tarihi ve Üslubu: 1840, Ampir üslubu.

Banisi: Sultan Abdülmecid.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: 1839 yılında vefat eden⁴⁰ Sultan II. Mahmud için yaptırılan türbe merkezli külliye 1840 yılında Mühendis Seyyid Abdülhalim Efendi tarafından tamamlanmıştır.⁴¹ Osmanlı'nın en büyük hanedan türbesi olarak bilinen yapı Ampir üslubun önemli temsilcilerinden biridir. Sekizgen planlı türbenin üzeri

39 Ümran Karahasan, "Topkapı Sarayı Müzesi Cumhuriyet Dönemi Restorasyonları" (Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2005), 126.

40 Sultan II. Mahmud'un vefatı ile ilgili detaylı bilgi için bk. Arslan Terzioğlu, "Sultan II. Mahmud'un Son Hastalığı ile İlgili Dr. K. A. Bernard'ın Viyana'ya Gönderdiği Raporlar ve Galatasaray'da Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'nin 17 Şubat 1839'da Açıldığına Dair Diğer Belgeler," *XI. Türk Tarih Kongresi Ankara 5-9 Eylül 1990 Kongreye Sunulan Bildiriler* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1994), 1579-1597.

41 Selman Can, *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları ile Son Dönem Osmanlı Mimarlığı* (İstanbul: Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2010), 105.

kubbeyle örtülmüştür. Türbenin cephelerinde yer alan büyük ölçekli, yuvarlak kemerli pencereler ve pencerelerin her iki yanında yer alan pilastırlar başlıklarıyla birlikte Ampir üslubun etkisini göstermektedir.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır üzeri altın yaldız, 384 santimetre⁴², döküm tekniği.

Alemin Tanımı: 1856-1857 yıllarına ait fotoğrafta türbenin üzerinde yükselen alem günümüzdeki alemden farklı bir tasarıma sahiptir. Ampir üslubun önemli temsilcilerinden akantus yapraklarını hatırlatan ve her kademede yaprak uçları geriye doğru açılan bir düzenleme ile yükselen alem, tepede S ve ters S kıvrımlarına sahip hilal ile son bulmaktadır. Hilalin içine ise çok kollu bir yıldız motifi yerleştirilmiştir.



G. 15: 1856-1857 yıllarında Sultan II. Mahmud Türbesi'nin alemi (<https://124.im/YIX>)

Bu görüntüsüyle Ortaköy'de yer alan Büyük Mecidiye Camii'nin merkezî kubbesi üzerinde yükselen altın yaldızlı alem ile benzerlik göstermektedir. Büyük Mecidiye Camii'ni inşa eden mimar⁴³ ile türbeyi inşa eden mimarın aynı kişi olmasından dolayı bu benzerlik olağandır.

42 Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi.

43 Can, *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları ile Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*, 108.



G. 16: Büyük Mecidiye Camii’nin alemi (Fatih Sarimeşe, 2020)

Günümüzde türbenin üzerinde yükselen alemin kaç yılında yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir. 1870 yılına ait fotoğrafta (G. 17) türbenin üzerinde günümüze ulaşan alem görülmektedir.



G. 17: 1870 yılında Sultan II. Mahmud Türbesi’nin alemi (<https://124.im/oXjzu>)

Sultan II. Mahmud döneminde gerçekleşen reformları devam ettiren Sultan Abdülmecid döneminde söz konusu alemin ikonografik anlamıyla birlikte türbe üzerine eklendiği düşünülebilir. Kubbenin merkezî noktasına yerleştirilen alem, ayaklı kaide üzerinde yükselmektedir. Gövde bölümü yukarıya doğru daralan bir düzenlemeye sahiptir. Gövdenin üzerinde iki ucu yukarıya doğru bakan hilal motifi yerleştirilmiştir. Hilalin üzerinde ise ışınal bir düzenlemeye sahip elips bir form bulunmaktadır. Bu düzen Sultan II. Mahmud’un reformlarından sonra Osmanlı Devleti’nin yeniden

yükseliş hareketini simgeleyen bir sembol olarak kabul edilebilir. Sultan II. Mahmud döneminde yeniçerilik makamının kaldırılması başta olmak üzere askerî, siyasî ve sosyal alanlarda çeşitli reformlar yapılmıştır. Yapılan reformlarla birlikte devletin eski güçlü günlerine döneceği düşünülmüştür. Bu düşüncenin sembolü olarak türbenin tepesine söz konusu alemin yerleştirildiği söylenebilir. Daha sonraki yıllarda kabul edilecek Osmanlı Armasında da alemde görülen sembol kullanılmıştır.⁴⁴



G. 18: Sultan II. Mahmud Türbesi'nin alemi (Fatih Sarımeşe, 2021)

7. II. Mahmud Sebili

Yapının Yeri: Divanyolu Caddesi, Çemberlitaş.

Tarihi ve Üslubu: 1840, Ampir üslubu.

Banisi: Sultan Abdülmecid.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Külliye inşasıyla birlikte yapılan ve çevre duvarına bitişik olan sebil, dışa taşkın yarım yuvarlak formudur. Ampir üslup özelliğini yansıtan sebilin cephesi sütunlarla birbirinden ayrılan beş pencereye sahiptir. Demir döküm şebekeleriyle ön plana çıkan⁴⁵ sebilin üstü kubbeye örtülüdür.

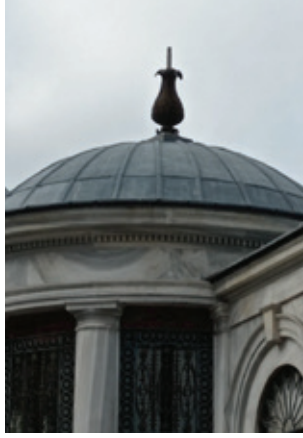
Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır üzeri altın yaldız, 132-134 santimetre civarı⁴⁶, döküm tekniği.

44 Osmanlı Arması için bk. Selman Can, "Osmanlı Arması'nın Doğuşu," *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 2012* (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2014), 173-179.

45 Semavi Eyice, "Türk Sanatında Şebekeler Parmaklıklar," *Sanat Dünyamız* 6 (1976), 32-41.

46 Yapı üzerinden alınan ölçüler neticesinde AutoCAD programından tahmini bir ölçü çıkarılmıştır.

Alemin Tanımı: Sebil üst örtüsünün merkezinde yer alan alemin tepesi bilinmeyen bir sebepten ötürü günümüzde yerinde yoktur.⁴⁷ Eski fotoğraflardan takibi yapılabilen alem (G. 20), “*yaprak motiflerinden oluşan ve bir laleyi andıran*”⁴⁸ olarak yorumlanmıştır.



G. 19: Sultan II. Mahmud Sebil’inin alemi (Fatih Sarimeşe, 2021)



G. 20: 1850’lerde Sultan II. Mahmud Sebil’inin alemi (<https://124.im/LwnP8>)

47 Özdemir, “Kaybolan Kültür Varlıklarımız: Alemler,” 98.

48 Sibel Tıgci, “İstanbul Divanyolu’nda Sultan II. Mahmud Türbesi’nin Haziresindeki Mezar Taşları” (Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, 2010), 17.

Ampir üslubun önemli temsilcilerinden akantus yapraklarını hatırlatan ve her kademede yaprak uçları geriye doğru açılan bir düzenleme ile yükselen alem, tepede S ve ters S kıvrımlarına sahip hilal ile son bulmaktadır. Hilalin içine ise çok kollu bir yıldız motifi yerleştirilmiştir. Bu görüntüsüyle türbenin ilk inşasında yapılan ancak günümüze ulaşmayan alem ile benzer bir tasarıma sahip olduğu söylenebilir.

8. Ayasofya Muvakkithanesi

Yapının Yeri: Ayasofya Külliyesi.

Tarihi ve Üslubu: 1853, Ampir üslup.

Banisi: Sultan Abdülmecid.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Fossati Kardeşler tarafından gerçekleştirilen Ayasofya tamiratları sonrasında, 1853 yılında inşa edilmiştir. Semavi Eyice, Fossatiler tarafından çizilen muvakkithanenin planının günümüzde Güney İsviçre'nin Bellinzona şehri arşivinde olduğunu ve planların "vakit odası" ismiyle kayıtlı olduğunu bildirmektedir.⁴⁹ Kare planlı olan muvakkithane yüksek kasnaklı merkezî bir kubbe ile örtülükten geri kalan bölümler kurşun kaplı eğimli çatıyla örtülmüştür. Muvakkithanenin cephelerinde yer alan kilit taşı vurgulanan yuvarlak kemerli pencereler Ampir üslubun etkisini göstermektedir.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır üzeri altın yıldız, 181 santimetre⁵⁰, döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Muvakkithanenin kubbe tepesinde yükselen alem, Adalet Kulesi'nin günümüze ulaşmayan ancak eski fotoğraflardan takip edebildiğimiz alemi ile benzerlik göstermektedir. Dilimli yuvarlak bir kaide üzerinde yükselen alemin gövdesi armudi bir form sergilemektedir. Gövdenin bitiminde yer alan boğum üzerinde yükselen alem tepesi sivri üçgen formlu bir tasarımla sona ermektedir. Ayasofya Külliyesi'nin diğer yapılarında yer alan alemlerden farklı bir uygulama gösteren muvakkithanenin alemi, İstanbul'da günümüze ulaşan ünik alem örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Mimarların Avrupalı oluşu alemin şeklini etkilemiş olmalıdır.

49 Semavi Eyice, "Ayasofya Muvakkithanesi," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları, 1994), 461.

50 Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi.



G. 21: Ayasofya Muvakkithanesi’nin alemi (Fatih Sarimeşe, 2021)

9. Mustafa Reşid Paşa Türbesi

Yapının Yeri: Sultan II. Bayezid Külliyesi

Tarihi ve Üslubu: 1858, Oryantalist üslup.

Banisi: Mustafa Reşid Paşa?

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Bayezid Camii’nin haziresinde yer alan türbe, 1858 yılında Gaspare Fossati tarafından inşa edilmiştir.⁵¹ Kare planlı olan türbe, pandomentiflerle geçişi sağlanan kubbe ile örtülmüştür. Doğu cephesinde iki sütunun taşıdığı bir giriş bölümü oluşturulmuştur. Cephede görülen at nalı pencere sistemi Oryantalist üslubun etkisini göstermektedir.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Pirinç üzeri altın yaldız, 144 santimetre⁵², döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Türbenin kubbesi üzerinde yükselen altın yaldızlı alemin kaidesi dışbükey dilimli bir form sergilemektedir. Kaide ile gövde arasında yaprakları açılmış bir bitkisel düzenleme tasarımını hatırlatan kompozisyon görülmektedir. Gövde bölümünde küreyi hatırlatan bir form ve bunun üzerinde yukarıya doğru daralan armudi bir tasarım uygulanmıştır. Alemin tepesinde yer alan hilal ise uçları S ve ters S formuyla şekillenmiş olup Barok üslubun etkisini göstermektedir.

51 Turgut Saner, “Mustafa Reşit Paşa Türbesi,” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 5 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları, 1994), 567.

52 Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi.



G. 22: Mustafa Reşid Paşa Türbesi'nin alemi (Fatih Sarımeşe, 2021)

10. Topkapı Sarayı Babüssaade Kapısı

Yapının Yeri: Topkapı Sarayı ikinci avlusu.

Tarihi ve Üslubu: 19. yüzyıl ortaları, Barok üslup.

Banisi: Sultan Abdülmecid

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusuna geçişi sağlayan Babüssaade Kapısı, Divan Meydanı'na bakan Büyük Tören Kapısı olarak da bilinmektedir. Babüssaade Kapısı'nın önünde Cülus Töreni olarak da bilinen tahta çıkış töreni ile bayram törenleri gibi çeşitli merasimler yapılmıştır.⁵³ Saadet Kapısı ve Mutluluk Kapısı⁵⁴ anlamlarına gelen Babüssaade Kapısı günümüzdeki görünümünü Sultan Abdülmecid döneminde almıştır.⁵⁵ Mimari açıdan farklı sütunların bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan revak düzeninin ortasında dışa taşkın bir görünüm veren kapının üstü, geniş saçakla tamamlanan kubbeyle örtülüdür. Kapının İslamiyet öncesi Türk dünyasındaki otağı anımsatan görünümü Orta Asya steplerine kadar uzanan hükümdarlık alametinin Osmanlı dünyasında canlı tutulduğunu göstermektedir.⁵⁶

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır üzeri altın yaldız, 192 santimetre⁵⁷, döküm tekniği.

53 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devlet Teşkilatına Medhal* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988), 64.

54 Necdet Sakaoğlu, *Saray-ı Hümayun/Topkapı Sarayı* (İstanbul: Denizbank Yayınları, 2002), 137.

55 Hatice Canan Cimilli, "Topkapı Sarayı'nın Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi," (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007), 146.

56 Cimilli, "Topkapı Sarayı'nın Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi," 166.

57 Bu bilgi İstanbul Tarihi Alanları Alan Başkanlığı'ndan alınmıştır.

Alemin Tanımı: Divan-ı Hümayun toplantılarının olacağı günlerde sadrazam, padişahın varlığını ve kudretini sembolize eden kubbeli Babüssaade Kapısı'nı selamlamıştır.⁵⁸ Önünde bu tür davranışların gerçekleştiği kapının kubbe tepesinde yer alan alemin sembolize ettiği değeri büyüktür. 19. yüzyıl özelliklerini gösteren alemin gövdesi geniş tutulmuştur. Tepesine yerleştirilen hilalin iki ucu gökyüzüne doğru bakmaktadır. Hilalin içine ışınal bir düzenlemeye sahip daire yerleştirilmiştir. Gökyüzündeki güneşi hatırlatan bu düzenlemenin Osmanlı sultanını simgelediği söylenebilir.



G. 23: Babüssaade Kapısı'nın alemi (Fatih Sarımeşe, 2021)

11. Keçecizade Fuad Paşa Türbesi

Yapının Yeri: Binbirdirek Mahallesi, Peykhane Caddesi.

Tarihi ve Üslubu: 1870 civarı, Oryantalist üslup.

Banisi: Keçecizade Fuad Paşa?

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: 19. yüzyılın önemli devlet adamlarından Keçecizade Fuad Paşa⁵⁹ 1869 senesinde vefat etmiştir. Naaşı türbenin bulunduğu alana defnedilmiştir. Defnedildiği alanın etrafı çitle çevrilmiştir. Daha sonra üzerine günümüze ulaşan türbe inşa edilmiştir.⁶⁰ Bir kaide üzerinde yükselen sekizgen planlı türbenin üzeri kubbeye örtülmüştür. Türbe tamamen mermer malzemeyle kaplanmıştır. Türbenin korniş, cephesinde görülen kabartma tekniğinde yapılmış bitkisel motifleri ve at nalı kemerleri Oryantalizmin etkisini göstermektedir.⁶¹

58 Cimilli, "Topkapı Sarayı'nın Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi," 169.

59 Keçecizade Fuad Paşa hakkında detaylı bilgi için bk. Emine Atılğan Gümüşsoy, "Keçecizade Mehmed Fuad Paşa (1815-1869)" (Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, 2006).

60 Semavi Eyice, "Fuad Paşa Camii ve Türbesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 13 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996) 206.

61 Behçet Ünsal, "İstanbul Türbeleri Üzerine Stil Araştırmaları", *Vakıflar Dergisi* 16, (1982), 90.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır, 160 santimetre⁶², döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Yapının üstünü örten kubbenin merkezinde yükselen alem, günümüzde kaide seviyesindedir. 2011 yılında restorasyonu tamamlanan türbenin alemi günümüzde yerinde yoktur.



G. 25: 2006 yılında Keçecizade Fuad Paşa Türbesi'nin alemi (Gümüşsoy, "Keçecizade Mehmed Fuad Paşa (1815-1869)", 354)

Türbeye ait eski fotoğrafta türbenin kubbesinde geniş kaideli bir düzenleme üzerinde gövdesi boğumlu bir tasarıma sahip olan alem görülmektedir. Alemin tepesi hilal motifıyla sona ermiştir. Motifin ortasına çok kollu bir yıldız yerleştirilmiştir. Söz konusu yıldız motifinin Keçecizade Fuad Paşa'nın siyasi başarılarından dolayı yerleştirildiği yorumu yapılabilir.



G. 26: Keçecizade Fuad Paşa Türbesi'nin kubbesi (Fatih Sarımeşe, 2021)

62 Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi.

12. Pertevniyal Valide Sultan Türbesi

Yapının Yeri: Aksaray Meydanı.

Tarihi ve Üslubu: 1867-1871, Eklektik üslup.

Banisi: Pertevniyal Valide Sultan

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Sultan Abdülaziz'in saltanat yıllarındaki en büyük destekçisi olan annesi Pertevniyal Valide Sultan, 1876 yılında gerçekleşen darbeyle tahttan indirilen Sultan Abdülaziz'in ölümü üzerine inzivaya çekilmiştir.⁶³ Sultan II. Abdülhamid tahta geçene kadar bir valide sultana karşı yapılmayacak hakaretlere ve ithamlara maruz kalmıştır.⁶⁴ 4 Şubat 1883 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'nda vefat etmiş ve Aksaray'da kendi adına inşa ettirdiği külliyenin türbesine defnedilmiştir.



G. 26: Pertevniyal Valide Sultan Türbesi ilk inşa edildiği yerdeyken (İşli, *İstanbul'un Ortası Aksaray*, 99)

Aksaray'da bulunan cami merkezli Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi, 1867-1871 yılları arasında Sarkis Balyan ve kardeşleri Agop ile Bedros beyler tarafından inşa edilmiştir.⁶⁵ Suriçi'nde inşa edilen son hanedan külliyesidir. Külliyenin türbe birimi caminin kible tarafında, kuzeybatı bölgesindeki muvakkithane birimi ile birlikte inşa edilmiştir. 1926-1929 yıllarında tramvay yolunu genişletme çalışmaları sırasında türbe sökülüş ve geriye alınmıştır. Henri Prost'un hazırladığı projelere uygun olarak türbe daha da geriye çekilmek için 1958 yılında numaralandırılarak tekrardan sökülüş⁶⁶,

63 Mustafa Çağatay Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012), 184.

64 İbrahim Pazan, *Padişah Anneleri Eserleriyle Valide Sultanlar* (İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı, 2013), 135-137.

65 Doğan Yavaş, "Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 34 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007), 241.

66 Behçet Ünsal, "İstanbul'un İmarı ve Eski Eser Kaybı", *Türk Sanatı Tarihi: Araştırma ve İncelemeleri*, c. 2 (İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1969), 20.

Vatan ve Millet Caddelerinin açılışından sonra yeniden düzenlemesi yapılan Aksaray Meydan'ı çalışmaları bitince 1968 yılında şimdiki yerine getirilmiştir.⁶⁷

Aynı şekilde sökülün muvakkithane ise bir daha kurulamamıştır. Türbenin yan so-kağa bakan cephesi tamamen mermerdir. Bu cepheyi bölen yivli pilatırlar, Neo-gotik üslubu hatırlatan pencereler ve dökme şebekeleri, saçağını dolanan oyma kuşağı ile gösterişli ve özenli bir yapı olduğu belli olan türbenin taşınma, sökülme ve tekrardan kurulma aşamalarında zarar gördüğü anlaşılmaktadır.⁶⁸



G. 27: Perteviyal Valide Sultan Türbesi Sökülmeden Önce
(İşli, *İstanbul'un Ortası Aksaray*, 98)

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır üzeri altın yaldız, 119 santimetre⁶⁹, döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Türbenin üzerini örten kubbenin merkezinde yükselen alemin ilk inşasından beri aynı formu sergilediği eski fotoğraflardan takip edilebilmektedir. 1958 yılında türbe sökülürken alemin de başarılı bir şekilde söküldüğü ve tekrardan yerine konulacağı tarihe kadar iyi bir şekilde muhafaza edildiği söylenebilir.

67 Hayri Necdet İşli, *İstanbul'un Ortası Aksaray* (İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2008), 98.

68 Yavaş, "Perteviyal Valide Sultan Külliyesi", 242.

69 Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi.



G. 28: Pertevniyal Valide Sultan Türbesi orijinal yerindeyken alemi (İşli, *İstanbul'un Ortası Aksaray*, 99)

Kubbenin ortasında yer alan alem, kaide üzerinde yükselmektedir. Alemin ilk bölümü kabartma tekniğinde yapılmış akantus yapraklarından oluşan motiflerle şekillenmiştir. İlk bölüm ile gövdenin arasında boğumlu bir düzenleme kademeli bir şekilde yukarıya doğru çıkmaktadır. Alemin gövdesi armudi bir form sergilemektedir. İlk bölüm ile uyum içinde akantus yapraklarından oluşan gövde yukarıya doğru daralmaktadır. Alemin tepe noktasında ince ve uzun bir hat üzerine yerleştirilen küçük ölçekli beş kollu yıldız motifi yer almaktadır. Yıldız motifi dışarıdan hilal motifi ile kuşatılmıştır. Hilalin alt ucu, yıldız motifinin yükseldiği ince ve uzun hat ile bağlantılıdır. Genel görüntüsü Barok üslubun etkilerini yansıtan alemin tepesinde yerleştirilen hilal ve yıldız motifleri türbenin ve caminin mimarisinde görülen farklı üslupların bir arada uygulanmasıyla uyumludur.



G. 29. Pertevniyal Valide Sultan Türbesi'nin alemi (Fatih Sarimeşe, 2021)

13. Muradiye Sebili

Yapının Yeri: Hocapaşa Mahallesi, Orhaniye Caddesi.

Tarihi ve Üslubu: 1876, Neo-gotik üslup ile Oryantalist üslup.

Banisi: Sultan V. Murad.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Sirkeci’de bulunan ve günümüzde büfe olarak kullanılan sebilin ilk inşası 16. yüzyıla dayanmaktadır. Mirmiran Mehmed Paşa tarafından inşa ettirilen sebil, 1876 yılında üç ay padişahlık yapan Sultan V. Murad devrinde yenilenmiştir.⁷⁰ Çokgen planlı sebilin gövdesinde sivri kemerlerle sınırlanmış beş pencere bulunmaktadır. Sebilin üst örtüsünü örten kurşun kaplı külah geniş bir saçağa sahiptir. Sebilin cephe detaylarında Neo-gotik üslup ile Oryantalist üslup bir arada izlenebilmektedir.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır, 123-125 santimetre civarı⁷¹, döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Kubbenin merkezine yerleştirilen alem, yuvarlak bir kaide üzerinde yükselmektedir. Gövde bölümü yukarıya doğru daralmaktadır. Gövdenin bittiği yerde yuvarlak bir form ve üzerine hilal yerleştirilmiştir. Buradaki hilalin yerleştirilme şekli önceki örneklerden farklıdır. 45 derecelik bir açıyla yerleştirilen hilalin iki ucu sivri şekilde sona ermektedir. Oryantalist üslubun sebilin mimarisini ve alem detayını şekillendirdiği söylenebilir.



G. 30: Muradiye Sebili’nin alemi (Fatih Sarımeşe, 2021)

⁷⁰ İzzet Kumbaracılar, *İstanbul Sebilleri* (İstanbul: Devlet Basımevi, 1938), 59.

⁷¹ Muradiye Sebili’nin ilgili kurumlarda kaydı ve dosyası bulunmamaktadır. Yapı üzerinden alınan ölçüler neticesinde AutoCAD programından tahmini bir ölçü çıkarılmıştır.

14. Alman Çeşmesi

Yapının Yeri: Sultanahmet Meydanı.

Tarihi ve Üslubu: 1899-1901, Neo-Bizans üslubu.

Banisi: Kaiser II. Wilhelm ve Sultan II. Abdülhamid.

Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: 1899 yılında Alman İmparator Kaiser II. Wilhelm’in Sultan II. Abdülhamid’i ikinci ziyaretinin anısına Mimar Max Spitta tarafından Sultanahmet Meydanı’na inşa edilmiştir.⁷² Türk çeşme mimarlığında daha evvel benzerine rastlanılmayan bir görüntü sergileyen çeşme Neo-Bizans üslubundadır. Sekizgen planlı çeşmenin üst örtüsünü tamamlayan bakır kaplı kubbe, sekiz yeşil sütun tarafından taşınan sekiz kemer üzerine oturmaktadır. Kubbenin iç yüzeyinde yer alan mozaik süslemeler Neo-Bizans üslubun etkisini göstermektedir.

Alemin Malzemesi, Yüksekliği ve Tekniği: Bakır alaşım, 179 santimetre⁷³, döküm tekniği.

Alemin Tanımı: Kubbenin dışarıdan merkezine oturan bakır kaplı alem, kubbe ile malzeme yönünden uyum içindedir. Kaide üzerinde yükselen alemin gövdesi yayvan bir forma sahiptir. Tepe kısmı ise kozalak benzeri bir formla sonlandırılmıştır. Alman Çeşmesi’nin alemi İstanbul’da ünik bir alem örneği olarak kabul edilebilir.



G. 31: Alman Çeşmesi’nin alemi (Fatih Sarımeşe, 2021)

72 Ceren Göğüş, “Bir II. Alman İmparatorluğu Projesi: Kaiser Wilhelm Anıtı’ndan Alman Çeşmesi’ne” (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2015), 183.

73 Bu bilgi İstanbul Tarihi Alanları Alan Başkanlığı’ndan alınmıştır.

Değerlendirme

Bu çalışmada toplam 14 adet alem incelenmiştir. İncelenen alem örnekleri Suriçi bölgesinde 19. yüzyılda inşa edilen yapılarla sınırlandırılmıştır. Söz konusu yüzyıl Osmanlı mimarlık teşkilatının bozulduğu ve mimari üslup çeşitliliğinin yoğun olduğu bir dönemdir. Çalışmada hem dinî hem din dışı yapılar üzerinden incelemeler yapılmıştır. İncelenen yapı türleri arasında 5 türbe, 2 sebil, 2 kapı, 1 sıbyan mektebi, 1 köşk, 1 kule, 1 muvakkithane ve 1 meydan çeşmesi bulunmaktadır. İncelenen yapıların üst örtülerinde yükselen alemler ele alınmıştır.

Çalışmaya konu olan en erken tarihli alem, 1817-1818 yıllarına tarihlenen Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nin alemidir. En geç tarihli alem ise 1899-1901 yıllarında tamamlanan Alman Çeşmesi'nin alemidir. İncelenen alemlerden Nakşidil Valide Sultan Türbesi ile Mustafa Reşid Paşa Türbesi'nin alemleri kıvrımlı hatlarla benzer forma sahip olup Barok üslubu yansıtmaktadır. Cevri Kalfa Sıbyan Mektebi, Bâbîâli Soğuk Çeşme Kapısı ve Alay Köşkü'nde yükselen ve Ampir üslubu yansıtan alemler benzer tasarıma sahip olup ayrıntularla birbirlerinden ayrılmaktadır. Adalet Kulesi'nin günümüze ulaşmayan ancak eski fotoğraflardan takip edilebilen alemi ile Ayasofya Muvakkithanesi'nin günümüze ulaşan alemi Ampir üslubu yansıtmakta ve benzerlik göstermektedir. Sultan II. Mahmud Türbesi'nin ilk alemi, Sultan II. Mahmud Sebili, Keçecizade Fuad Paşa Türbesi ve Pertevniyal Valide Sultan Türbesi'nin alemleri hilal ve yıldızın bir arada kullanıldığı alemlere örnektir. Sultan II. Mahmud Türbesi'nin günümüze ulaşan alemi ile Topkapı Sarayı'nın Babüssaade Kapısı üzerinde yükselen aleminde ise hilal ve güneş bir arada görülmektedir. Sirkeci'deki Muradiye Sebili'nde 45 derecelik açıyla yerleştirilmiş hilal biçimli alem kullanılmıştır. Alman Çeşmesi'nde ise tasarım ve biçim yönünden ünik bir alem bulunmaktadır.

Konuya dâhil alemlerden en uzun örnek 384 santimetre olan Sultan II. Mahmud Türbesi'nin alemidir. En kısa alem ise 119 santimetreyle Pertevniyal Valide Sultan Türbesi'ne ait alemdir. İncelenen alemlerde kullanılan malzemeler: Bakır, pirinç ve metaldir. Uygulanan teknik ise alem üretiminde en sık kullanılan döküm tekniğidir. Muradiye Sebili ile Alman Çeşmesi dışındaki alem örnekleri altın yaldızla zenginleştirilmiştir.

Çalışmaya konu olan alemlerde klasik dönem alemlerinde görülen yazı ya da motif süslemeleri bulunmamaktadır. İncelenen alemlerde *Barok*, *Ampir*, *Eklektik*, *Oryantalist* gibi çeşitli üsluplar görülmektedir. Osmanlı mimarlığında Barok üslup 18. yüzyıl ortalarından itibaren mimaride etkili bir şekilde görülmektedir. En anıtsal örneği Nuruosmaniye Camii olan Barok üslup Ayazma Camii, Laleli Camii, Zeyneb Sultan Camii gibi yapılarda görülmektedir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren Barok üslup genellikle farklı üsluplarla birlikte kullanılmıştır. Osmanlı mimarisinde Ampir üslup ise Avrupa'da Antik dönem mimarisinden esinlenen Neo-Klasik üslubun etkisiyle ortaya çıkmıştır. Ampir üslup, özellikle Sultan II. Mahmud dönemi ile Sultan Abdül-

mecid döneminin erken yıllarında tercih edilmiştir ve Cevri Kalfa Sıbyan Mektebi, Beylerbeyi Hamid-i Evvel Muvakkithanesi ve Sultan II. Mahmud Türbesi gibi yapılarda görülmektedir. Farklı üslupların bir araya gelmesiyle oluşan Eklektik üslup Osmanlı mimarisinde 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmektedir. Eklektik üslup, Büyük Mecidiye Camii, Dolmabahçe Bezmialem Valide Sultan Camii ve bu çalışmada incelenen Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camii gibi yapılarda takip edilebilir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili bir şekilde görülmeye başlanan Oryantalist üslup ise Ulusal Mimarlık Dönemi mimarisini hazırlayan önemli faktörlerden biridir. Çalışmaya konu olan Keçecizade Fuad Paşa Türbesi ile Sirkeci'deki Muradiye Sebili'nin yanı sıra Hidayet Camii ve Sirkeci Garı Oryantalist üslup etkisini gösteren önemli yapılardır. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında inşa edilen Alman Çeşmesi'nde ise ünik bir üslup olarak kabul edilen Neo-Bizans üslubu görülmektedir.

Osmanlı mimarisinin klasik döneminde genellikle tepesi hilal şeklinde sona eren alemler görülmektedir. Barok dönem mimarisinde ise bazı alemlerin tepesi, uçları kıvrımlı bir şekilde sona eren hilalden oluşmaktadır. Bu durum Barok üslubun kıvrımlı hatlara sahip tasarımının alem üzerinde etkisini göstermektedir. Çalışmaya konu olan alemlerden Barok üslubu yansıtan alemler 18. yüzyıl Barok üslubun etkisini yansıtan alemlerin devamı niteliğindedir. Ampir, Eklektik, Oryantalist ve Neo-Bizans üsluplarında yapılan alemler ise 19. yüzyıl öncesinde örneği olmayan alemler olması sebebiyle ayrı bir öneme sahiptir. 19. yüzyılın sonlarından Osmanlı Devleti'nin yıkılışına kadar etkili olan Ulusal Mimarlık Dönemi mimarisinde ise klasik dönemde görülen tepesi hilal ile sona eren alemlerin kullanımını yeniden yaygınlık kazanmıştır.

Sonuç

Anıtsal mimarinin üst örtü sisteminde tamamlayıcı bir unsur olan alemler, malzeme ve biçim farklılıklarıyla sürekli gelişim içinde olmuştur. Çalışmaya konu olan alemlerden anlaşıldığı üzere banilerin statüsü ve yapıların üslubu arasındaki farklılık mimaride alem kullanımını etkilemiş ve değişimini sağlamıştır. Osmanlı mimarisindeki değişimlerin hız kazandığı 19. yüzyılda inşa edilen eserlerde üslup birliğinin olmayışı ve mimarideki hızlı dönüşümler alemlerdeki çeşitliliği arttırmıştır. Suriçi'ndeki 19. yüzyıl mimarisi alem örnekleri üzerinden bu çeşitlilik açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Mimari üslup ve biçim araştırmalarında yapıların alemlerine ayrıca dikkat edilmesinin literatür çalışmalarının zenginleşmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Arseven, Celal Esad. *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983.
- Arseven, Celal Esad. *Türk Sanatı Tarihi*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1956.
- Artuk, İbrahim. “Alay Köşkü.” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi* 12 (1981-1982): 587-590.
- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2010.
- Bodur, Fulya. *Türk Maden Sanatı*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 1987.
- Bornovalı, Sedat. *Tarihin En Uzun Şiiri: Ayasofya*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2020.
- Can, Selman. “Osmanlı Arması’nın Doğuşu.” *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 2012*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2014, 173-179.
- Cantay, Tanju. “Alem-Mimari.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 354-356.
- Cimilli, Hatice Canan. “Topkapı Sarayı’nın Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi.” Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007.
- Çolak, Orhan Murat. “Sultan II. Mahmud’un Hazine Darı Ustası Cevri Kalfa ve Vakıfları.” *Hidayet Yavuz Nuhoglu Armağanı*. İstanbul: Pamuk Yayıncılık, 2009, 117-153.
- Duymaz, Abdullah Şevki ve Günnur Aydoğdu. “Geleneksel Türk El Sanatı Alem’in Son Ustalarından: Sandıklılı Hacı Süleyman Sallı.” *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 18 (2008): 247-256.
- Eldem, Sedat Hakkı ve Feridun Akozan. *Topkapı Sarayı: Bir Mimari Araştırma*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Erdem, Sargon. “Alemin Tarihçesi ve Monçuk, Hilâl, Boynuz Alemlerin Menşeleri Üzerine.” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 3 (1988): 103-117.
- Eyice, Semavi. “Alay Köşkü.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 349-350.
- Eyice, Semavi. “Ayasofya Muvakkithanesi.” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları, 1994, 461.
- Eyice, Semavi. “Bâbiâli-Mimari.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 386-189.
- Eyice, Semavi. “Fuad Paşa Camii ve Türbesi.” *TDV Ansiklopedisi*. 13. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, 206.
- Eyice, Semavi. “Türk Sanatında Şebekeler Parmaklıklar.” *Sanat Dünyamız* 6 (1976): 32-41.
- Göğüş, Ceren. “Bir II. Alman İmparatorluğu Projesi: Kaiser Wilhelm Anıtı’ndan Alman Çeşmesi’ne.” Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2015.
- Güler, Gül. “Anadolu Müzelerinde Bulunan Bayrak ve Sancak Alemleri.” Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1993.
- Güler, Gül. “Mevlevî ve Bektaşî Tarikatlarına Ait Bir Grup Bayrak ve Sancak Alemleri.” *Turkish Studies Türkoloji Araştırmaları* 10 (2018): 353-370.
- Gümüşsoy, Emine Atılğan. “Keçecizâde Mehmed Fuad Paşa (1815-1869).” Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, 2006.

- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayınları, 1998.
- İşli, Hayri Necdet. *İstanbul'un Ortası Aksaray*. İstanbul: İBB Kültür A.Ş Yayınları, 2008.
- Karahasan, Ümrân. "Topkapı Sarayı Müzesi Cumhuriyet Dönemi Restorasyonları." Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2005.
- Karaya, Enis. "Nakşidil Sultan Külliyesi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 32. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, 344-346.
- Köprülü, Fuat. "Bayrak." *Millî Eğitim Bakanlığı İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1979, 401-420.
- Kumbaracılar, İzzet. *İstanbul Sebilleri*. İstanbul Devlet Basımevi, 1938.
- Necipoğlu, Gülrü. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, 2007.
- Ödekan, Ayla. "Alem." *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: YEM Yayınları, 1997, 60.
- Önge, Yılmaz. "Anadolu'nun Bazı İslâmî Yapılarındaki Alemler Hakkında," *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi İstanbul 1973 Tebliğler*. İstanbul: Tercüman Gazetesi ve Türkiyat Enstitüsü Yayınları, 1979, 814-838.
- Öz, Tahsin. *İstanbul Camileri*. 1. cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.
- Özdemir Yavuz. "Kaybolan Kültür Varlıklarımız: Alemler." *Vakıf ve Kültür Dergisi* 19 (2002): 96-99.
- Özlü, Nilay. "Biography of a Monument: Historical and Morphological Survey of the Tower of Justice (Adalet Kulesi)." *ITU A|Z* 18/11 (2021): 199-216.
- Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1983.
- Pazan, İbrahim. *Padişah Anneleri Eserleriyle Valide Sultanlar*. İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı, 2013.
- Ramazanoğlu, Gözde. "Kalan Camii." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 222-223.
- Sakaoğlu, Necdet. *Saray-ı Hümayun/Topkapı Sarayı*. İstanbul: Denizbank Yayınları, 2002.
- Saner, Turgut. "Mustafa Reşit Paşa Türbesi." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 5. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları, 1994, 567-568.
- Tanrıkorur, Bahrihüda. "Konya Mevlânâ Müzesindeki İki Alem Üzerine." *Selçuk Üniversitesi 6. Millî Mevlânâ Kongresi 1992 Konya Tebliğler*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1993, 91-97.
- Terzioğlu, Arslan. "Sultan II. Mahmud'un Son Hastalığı ile İlgili Dr. K. A. Bernard'ın Viyana'ya Gönderdiği Raporlar ve Galatasaray'da Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'nin 17 Şubat 1839'da Açıldığına Dair Diğer Belgeler." *XI. Türk Tarih Kongresi Ankara 1990 Kongreye Sunulan Bildiriler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1994, 1579-1597.
- Tezcan, Hülya ve Turgay Tezcan. *Türk Sancak Alemleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1993.
- Tığcı, Sibel. "İstanbul Divanyolu'nda Sultan II. Mahmud Türbesi'nin Haziresindeki Mezar Taşları." Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, 2010.
- Uluçay, Mustafa Çağatay. *Padişahların Kadınları ve Kızları*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2012.

- Uluengin Fatin, Bülent Uluengin ve Mehmet Bengü Uluengin. *Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları*, İstanbul: YEM Yayınları, 2010.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devlet Teşkilatına Medhal*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.
- Ünsal, Behçet. “İstanbul Türbeleri Üzerine Stil Araştırmaları.” *Vakıflar Dergisi* 16 (1982): 77-120.
- Ünsal, Behçet. “İstanbul’un İmarı ve Eski Eser Kaybı.” *Türk Sanatı Tarihi: Araştırma ve İncelemeleri*, 2. cilt. İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1969, 6-61.
- Vardar, Kadriye Figen. “İstanbul’da 18. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Maden İşinin Kullanım Alanları, Teknik ve Süsleme Özellikleri.” Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994.
- Vardar, Kadriye Figen. “XVII. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Maden İşleri.” *Sanat Tarihi Yıllığı* 18 (2006): 25-54.
- Yücel, Erdem. “Türk Sanatında Alem.” *Türkiyemiz* 16 (1975): 34-48.
- <https://124.im/YIx>. Erişim 20 Ekim 2021.
- <https://124.im/oXjzu>. Erişim 20 Ekim 2021.
- <https://124.im/LwnP8>. Erişim 20 Ekim 2021.
- Mehmet Baha Tanman Fotoğraf Arşivi.

Sanatta Ulusal Kimlik Arayışlarında “Klasik Kavramı”: André Lhote, Nurullah Berk, Jalil Ziapour*

“The Concept of Classic” in the Quest for National Identity in Art: André Lhote, Nurullah Berk, Jalil Ziapour

Jamaleddin Toomajnia** , Zeynep Kuban Tokgöz*** 

Öz

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Fütürist, Kübist ve Dışavurumcuların tabu yıkan etkileriyle sanat dünyasında birtakım belirsizlikler oluşmuştur. Özellikle Paris merkezli bazı sanatçılar, bu dönemin eserlerinin kargaşa içinde olduğunu düşündüklerinden düzenleyici bir yol arayışına girmişlerdir. Bu yönde kübist sanatçılar, “Düzene Çağrı” hareketiyle, Kübizm'i Klasik Fransız resmine temellendirmek istemişler, eserleri de zaman zaman “Fransız Kübizmi” olarak adlandırılmıştır. Bu resim anlayışı, dünyanın çeşitli yerlerinden Paris'e gelen sanatçıların bakış açılarını da şekillendirmiştir. Hareketin kurucusu ve savunucularından biri olan ressam ve sanat eğitimcisi André Lhote, bir ressamın büyüdüğü coğrafyanın, kültürel geçmişinin oluşturduğu görsel değerlerin Klasik bir kavrayış olarak etkin olabileceğine inanmıştır. Bu anlayışla atölyesinde yüzlerce uluslararası öğrenci yetiştirmiştir. Jalil Ziapour İran'dan ve Nurullah Berk de dâhil olmak üzere önemli sayıda Türk öğrenci Türkiye'den onun stüdyosuna gitmiş ve döndükten sonra ülkelerinin sanat tarihini etkilemişlerdir. Lhote'a giden Türk öğrencilerin arasında Nurullah Berk'in İran'dan ise Jalil Ziapour'un gerek modern sanatı gerekse Kübizm'i tanıtmak için daha fazla yazı yazmaya odaklanmaları ve sanat eğitimindeki rolleri bu araştırmada karşılaştırılmalarının temel sebebidir. Ayrıca ülkelerinin görsel unsurlarına yönelerek resimde yerel bir anlayış yaratmaya ve Doğu-Batı sentezi yakalamaya çalışmışlardır. Bu makalede, André Lhote'un düşüncesinin ve Klasik olarak tanımladıklarının Jalil Ziapour ve Nurullah Berk tarafından nasıl algılandığı, düşüncelerine ve sanatlarına nasıl yansdığı örneklerle irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

André Lhote, Jalil Ziapour, Nurullah Berk, Klasik Sanat, Modern Sanat, Kübizm

Abstract

After World War I, with the taboo-breaking impact of the Futurists, Cubists, and Expressionists, there was some uncertainty in the art world. Some Parisian artists in particular were looking for a regulative path and saw the works of the time in turmoil. In this sense, the Cubist artists of the “Call to Order” movement wanted to base Cubism on classical French painting, and their works were sometimes referred to as “French Cubism” This understanding of painting also shaped the perspectives of the artists who came to Paris from different parts of the world. Painter and art educator André Lhote, one

* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi doktora programında Prof. Dr. Zeynep Kuban Tokgöz danışmanlığında Jamaleddin Toomajnia tarafından hazırlanan “İran ve Türkiye’de Resim Sanatının Modernleşmesine Jalil Ziapour ve Nurullah Berk üzerinden Karşılaştırmalı Bir Bakış” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Jamaleddin Toomajnia, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Tarihi Programı Doktora Öğrencisi, İstanbul, Türkiye, E-posta: jtoomajnia@gmail.com ORCID: 0000-0003-2253-5754

*** Zeynep Kuban Tokgöz (Prof. Dr.), İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-posta: kuban@itu.edu.tr ORCID: 0000-0002-4385-6875

Atf: Toomajnia, Jamaleddin, Kuban Tokgöz, Zeynep. “Sanatta Ulusal Kimlik Arayışlarında “Klasik Kavramı”: André Lhote, Nurullah Berk, Jalil Ziapour.” *Art-Sanat*, 19(2023): 517–546. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1117229>

of the movement's founders and advocates, believed that the visual values created by a painter's geographic location and cultural background could be effective as a classical understanding. With this understanding, he has trained hundreds of international students in his studio. Jalil Ziapour is from Iran, and numerous Turkish students, including Nurullah Berk, have visited his studio from Turkey and influenced their country's art history upon their return. Among their fellow Turkish students, Nurullah Berk and Iranian artist Jalil Ziapour focused more on writing to promote modern art and cubism, also their role in art education was the reason why they were compared in this study. In addition, they tried to create a local understanding of painting and achieve an East-West synthesis by turning to the visual elements of their countries. This article uses examples to examine how André Lhote's thoughts and what he defines as classical are perceived by Jalil Ziapour and Nurullah Berk and how they are reflected in their ideas and art.

Keywords

André Lhote, Jalil Ziapour, Nurullah Berk, Classical Art, Cubism, Modern Art

Extended Summary

Some French artists and thinkers felt that the influential onset of modernism in European art was too tempestuous and saw it as an attack on the noble art of France. Instead, they proposed to base modern art on an order. This idea began with the "Section d'Or" (1912) (Golden Section) exhibition of Cubist painters. The choice of the name of the exhibition (Golden Section) shows that they wanted to find their art in the classical values of the old eras, especially in geometry. Parallel to this exhibition, the book "Du Cubisme" by Albert Gleizes and Jean Metzinger is published as a cubist manifesto, emphasizing the role of geometry in cubism.

Continuing the exhibitions of the Cubists between the two world wars, Roger Bissière wrote in a response to Braque's exhibition "L'Effort moderne" on April 26, 1919, that in the last fifty years, Cubism had brought the painting back to its traditional means. He declared that Cubism was a "call to order" and contributed to the salvation of modern art. In June 1919, André Lhote, a Cubist painter, wrote as a critic in *La Nouvelle Revue Française* [NRF] and described this concept in his article. Thanks to his works and writings, Lhote's name later became known as the forerunner of Cubism. According to both Lhote and Bissière, Cubism took on new meaning through the "call to order" or the "return to order," as it followed the tradition of harmony, clarity, and plastic intelligence that had its origins in the works of the French classical painters. In this sense, the term "classical" was intended to revive these values in Cubism, and the most important of these were the geometry and the golden section of classical painting.

While these debates and art movements were continuing in Europe and World War II was beginning, significant modernization efforts had already begun in Turkey and Iran. Shah Reza in Iran and Atatürk in Turkey initiated fundamental changes in their countries by embracing the developing industries and cultures of Western countries, and the educational system, culture, and arts changed dramatically. The tradition of

sending students to Western countries increased during this period. Thus, artistically talented students were sent abroad to learn about European art. Upon their return home, students were appointed by the state to important institutions.

Nurullah Berk from Turkey and Jalil Ziapour from Iran were two of these students. They went to Paris to learn about artistic developments in Europe. Both artists began their education in the Beaux-Arts, but they did not like the boring and outdated education, so they also studied in different artists’ studios. Lhote had founded his studio in 1925, and since his curriculum seemed more flexible, creative, and modern than that of the Beaux-Arts or other academies, it was more attractive to them. In his writings and training, Lhote taught students and artists to study the fundamentals of classical French painting. He rejected pure “abstract cubism” and held that all paintings were based on geometry and therefore were already abstract. The artists of the Parisian avant-garde did not recognize Lhote as avant-garde because of his revivalist thoughts. But Lhote defended this idea throughout his life.

Lhote’s ideas were exciting to artists like Berk and Ziapour, who came to Paris from countries striving to become a new, modern nation, in search of identity in their art. This article looks at Berk’s and Ziapour’s understanding of Lhote’s “classicism,” which they based on their own national and local characteristics and an East-West synthesis. In this context, it also examines the visual elements that the painters refer to as “national” or “local.”

Nurullah Berk’s early paintings have a Parisian atmosphere, but after the 1940s he explored the traditional and local visual elements of Turkey in his writings and paintings. Berk went to Paris three times to study art and worked twice in Lhote’s studio, in 1933 and 1947. Berk also studied in Léger’s studio and was inspired by contour lines. These lines later took on a unique feature, “Çizgi Arabeski (the oriental line arabesque)”, as critics called it. This was perceived as a classical feature based on traditional Turkish miniatures. Other elements in Berk’s artworks include ornamental geometric fragments, Anatolian carpets, and textural motifs that can be perceived as “classical” Two types of geometry can be found in the paintings of these artists: Western geometry in the compositions and local motifs and embroideries as visual elements. This use of geometry in conjunction with the subjects of their paintings led them to describe their paintings as national, local, or East-West synthesis. Impressed by these ideas, Ziapour suggested that Iranian artists study traditional Iranian art in depth. Ziapour found the fundamental values in Iranian folk art, local art, miniature and calligraphy, just as Lhote had found them for himself in French classicism. Consequently, he drew inspiration for his paintings from the square ceramic tiles of the old buildings in Iran, calling this the “national style.” He described cubism as a style called geometric painting, which has a history of six thousand years in Iran.

Like his teacher André Lhote and the modern art movements he witnessed in Europe, Ziapour elaborated a manifesto for Iranian painting. This manifesto gave the painting a more abstract meaning. However, Ziapour did not apply the manifesto to his paintings but turned to figurative painting, in which the colors, the grid, the calligraphy, and the traditional clothing of the Iranian regions visually convey the meaning of classicism.

This article attempts to compare the understanding of the term “classical” as introduced by Lhote in the writings and artworks of Ziapour and Berk. Another goal is to compare the understanding of art by these artists to see to what extent their claim of the local/national can be fulfilled.

Giriş

Klasik terimi tarihte çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Edebiyatta *Klasik* ifadesi iki fikri içermektedir: İlk olarak Klasik kelimesi sadece üstünlüğü ima etmekte olup herhangi bir edebiyatın en iyi dönemlerine ve o dönemlerin yazarlarına atıfta bulunmaktadır. İkinci fikre göre ise Klasik denildiğinde sadece Yunanlar ve Romalılar bu üstünlüğün bir örneği olarak öne çıkmaktadır. Örneğin Vergilius’a (MÖ 70-MÖ 19) *Klasik Yazar* denildiğinde Yunan ve Roma kültürleriyle ilişkilendirilmiş olmaktadır.¹ Edebiyatta olduğu gibi diğer sanat alanlarında da geçmişin en iyi dönemleri, ustaları, değerleri, özellikle kabul görmüş ve belirli bir düzen içinde yaratılmış geçmiş dönem eserleri için *Klasik* terimi, bir sıfat olarak kullanılmaktadır.

İki dünya savaşı arasında Avrupa kıtasında üretilen ve üslup, teknik, uygulama yönünden birbirinden son derece farklı olan modern sanat eserlerinin yarattığı kargaşa ve belirsizlik sebebiyle sanatçılar, bir düzen arayışına girmişlerdir. Bu düzeni, eski çağlara bakarak ve o dönemlerin değerlerini yeniden canlandırarak bulmuşlardır. Bu yaklaşım *Düzene Dönüş* veya *Düzene Çağrı* hareketi olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Edebiyatta ve görsel sanatlarda bu kavram çeşitli kişiler tarafından kullanılmıştır. Ancak Paris’te yaşayan genç ressam Roger Bissière (1886-1964) ile Kübist bir ressam ve daha çok eğitimci olarak tanınan André Lhote’un yazıları, kavramın Avrupa’da yayılmasında etkili olmuştur. Bu hareketle beraber, Klasik sanat ifadesi yeni bir anlam kazanmıştır. Lhote, resamlardan ve özellikle Kübistlerden, Klasik Fransız resimlerindeki ve başyapıtlarındaki değişmez değerlere dönmelerini istemiştir. Öte yandan Lhote, bu düşüncelerini kendi sanat atölyesinde dünyanın dört bir yanından gelen öğrencileriyle de paylaşmıştır. Lhote’un uluslararası öğrencilerinin arasında Türkiye’den ve İran’dan gelenler de vardır. Lhote’un atölyesine giden Türk öğrenciler arasında Nurullah Berk (1906-1982)², Hale Asaf (1905-1938), Cemal Tollu (1899-1968), Hamit Görele (1900-1980), Faik İzer (1905-1988), Bedri Rahmi Eyuboğlu (1911-1975) ve birçok başka ressamın adını saymak mümkündür.³ Bu ressamlar Türkiye’de modern sanatın temellerini atmış, aralarından bazıları sanat, modern sanat ve sanata dair çeşitli konularda yazılar yazmışlardır.⁴ Bu arada Nurullah Berk, d Grubu ile başlayan yenileşme aşamasında, bu merhalenin içerdiği bütün sorunların tartışıl-

- 1 Charles Henry Conrad Wright *French Classicism* (Londra: Cambridge Harvard University Press, 1920), 2.
- 2 Nurullah Berk’in doğum tarihi, “Biyografik Notlar” (İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, 1977), 34, erişim 15 Ağustos 2019 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/11244> veya *Nurullah Berk Retrospektif Sergisi Broşürü* (İstanbul: Türkiye Sanatseverler Derneği, 1971), 5, erişim 1 Mart 2019 <https://core.ac.uk/download/pdf/129512515.pdf> gibi kaynaklarda çoğunlukla 1906 olarak zikredilmiştir. Ancak bazı kaynaklarda bu tarih 1904 olarak kaydedilmiştir. Bk. Güler Esra Genim, “Nurullah Berk’in Sanat Yazıları” (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2007), 6. Ayrıca bk. Salt Araştırma, TAKAF6148 kodlu belge, erişim 14 Haziran 2018 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/37321>
- 3 *André Lhote and His International Students*, ed. Zeynep Kuban ve Simone Wille (Innsbruck: Innsbruck University Press, 2020), 142.
- 4 Zehra Canan Bayer, “Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları” (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009).

masına ortam hazırlamış, tartışmalara kendisi de katılmış ve Türk sanatının yöneldiği Batı dünyası karşısında kimlik arayışında bulunmuş ve bu meseleyi sorgulamıştır. Berk bu tür sorgulamayı düzenli bir biçimde yazdığı yazıları ve ürettiği sanat eserleriyle sürekli olarak gündemde tutmuştur.⁵ Berk'in günümüze ulaşan metinleri diğer sanatçı-yazarların yazılarına nazaran sayıca daha fazladır.

André Lhote'un Paris'teki arşivinde İran'dan Mahine Dolatchah ve Jalil Ziapour'un Lhote'un atölyesine gittikleri tespit edilmiştir. Ancak Dolatchah siyasi sebeplerden dolayı hiçbir zaman İran'a dönmemiş ve İran sanat tarihine katkı sunmamıştır.⁶ İran'dan Fransa'ya giderek André Lhote'un yanında eğitim görüp ülkesinin sanatında etkili olan ve modern sanatta Berk ile benzer bir yolu seçen tek sanatçı Jalil Ziapour'dur. 1940'lı yılların ikinci yarısında iki sanatçının Lhote'un atölyesinde karşılaşmış olduklarına dair herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. Ancak Ziapour da Berk gibi yazıları ve konferanslarıyla modern sanatı ve Kübizm akımını tanıtmaya çalışmıştır. Böylece André Lhote'a giden ve onun gibi hem sanatçı hem yazar hem de eğitmen olan Nurullah Berk ve Jalil Ziapour, bu alanda öne çıkmaktadır. Uzun yıllar Batı kültürünün yaygın olmadığı bir ortamda modernleşme hamlesiyle bu sanatı yaygınlaştırmaya çalışan iki Müslüman ülke (İran ve Türkiye) arasında birtakım benzerlikler bulunmaktadır. İki ülkenin de örneğin Hindistan veya Pakistan gibi ülkelerden farklı olarak kolonyal bir geçmişi yoktur. Ziapour'un ve Berk'in araştırma konusu olarak seçilmesinde bu kriterler de göz önünde tutulmuştur. Öte yandan iki sanatçı da Paris'te aldıkları eğitimlerle kendi ülkelerindeki birtakım yaklaşımları harmanlayarak bir Doğu-Batı sentezine ulaştıklarını iddia etmişlerdir. Bu sentezi, Lhote'un *Klasik* kavramını yerel kültürlerine ve geçmişlerine uygulamak suretiyle oluşturmaya çalışmışlardır.

Bu makalede *Klasik* kavramının yarattığı farklı görüntülere haiz üç Klasik anlayış incelenmiştir. İlk olarak André Lhote'un *Klasik* teriminden kastettiği anlam betimlenmiştir. Böylece Berk ile Ziapour'un yazılarındaki ve resimlerindeki *Klasik* anlayışları, bu anlayışlarına göre eserlerinde kullandıkları unsurları anlamak mümkün olacaktır.

1. André Lhote ve Klasik Fransız Resmi

Lhote, Kübizm'e ilk geliştirildiği dönemde ilgi göstermeye başlamış ve 1917 yılında Sentetik Kübizm akımına katılmıştır.⁷ 1918 ile 1925 yılları arasında Paris'teki l'Atelier d'Études, Boulevard Raspail, l'Académie Moderne, rue Notre-Dame des Champs ve l'Académie Montparnasse, rue du Départ gibi okullarda ders verdikten

5 Zeynep Yasa Yaman, *d Grubu 1933-1951 (Sergi Kataloğu)*, Haz. Nihal Elvan (İstanbul: YKY, 2002), 5.

6 Jamaledin Toomajnia, "Jalil Ziapour: An Iranian Student at the Académie Lhote", *André Lhote and His International Students*, ed. Zeynep Kuban ve Simone Wille (Innsbruck: Innsbruck University Press, 2020), 162.

7 André Lhote, Jean Cassou ve Kaya Özsezgin. *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler* (Ankara: İmge Yayınları, 2000), 31.

sonra 1925 yılında Montparnasse’teki Odessa Sokak’ta kendi atölyesini açmıştır.⁸ Bu atölye yerli ve yabancı öğrenciler için önemli bir merkez olmuştur. Lhote’un resim anlayışı, öğretileri, eğitim biçimi ve burada yaptığı konuşmaları, öğrenciler sayesinde tüm dünyaya yayılmıştır.

Kübizm anlayışını Paul Cézanne’a (1839-1906) dayandıran Lhote, bu sanatçının Klasik değerlerde resim yaptığına inanmış; onu Nicolas Poussin (1594-1665), Jacques-Louis David (1748-1825) ve Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) gibi Fransa’nın usta klasisistleri ile denk görmüştür.⁹ Lhote’a göre Cézanne, resmi İzlenimciler’in renk kargaşasından kurtarmış ve onu Fransa’nın form temelli eski Klasik değerlerine geri döndürmüştür.¹⁰ Lhote, Kübizm’i Apollinaire gibi matematikten ve geometriden uzaklaştırmak istemediği gibi¹¹, bu akımın “tamamen soyut bir form dili oluşturmasını-görsel bir müzik olmasını”¹² da kabul etmemiştir. Tam tersine Lhote, Cézanne’ın öğretilerine, forma ve geometriye sadık kalmıştır; resimde değişmeyen unsur olarak geometriyi bizatihi soyut bir unsur olarak tanımlamıştır.

İki dünya savaşı arasında Paris’te doğan bu düşünce, giderek gelişmeye ve yayılmaya başlamış; sanatçılar ve sanat yazarları Klasik değerlerin yeniden canlandırılmasını istemişlerdir. Kübist tarzda çalışan ressamlar 1912 yılında *Section d’Or* (Altın Oran) salonuyla kendi çalışmalarını Klasik değerlere dayandırmaya çalışmışlardır.¹³ Bu sergiyle beraber Albert Gleizes (1881-1953) ve Jean Metzinger’in (1883-1956) birlikte yazdığı ve bir Kübizm manifestosu sayılabilecek *Du Cubisme* (1912) adlı kitap da yayımlanmıştır. Bu arada Roger Bissière (1886-1964) ve André Lhote, *le rappel à l’ordre* (Düzene Çağrı) terimini, sanat alanında ilk defa Haziran 1919’da, Léonce Rosenberg Galerisi’nde düzenlenen Braque sergisinden bahsederken Picasso ile Braque’ın işlerinde bir düzene dönüş hareketini vurgulamak üzere kullanmışlardır.¹⁴ Lhote, aklındaki bu düşüncelerle Klasik değerlere dönmek istemiş ve Klasik Fransız ustalara yönelerek *Fransız Kübizmi* terimini kullanmaya başlamıştır.¹⁵ André Lhote Kübizm’de tam soyutlamayı reddetmiş ve âdeta bir formül gibi, artırılmış Kübizm’i öğrencilerine öğretmeye çalışmıştır.¹⁶ Öte yandan Lhote, 1940’lı yıllarda, özellikle

8 “André Lhote, Life and Works”, erişim 10 Şubat 2016, <https://andre-lhote.org/life-and-works>

9 Nathalie Reymond, “André Lhote’un “Düzene Çağrı”sı,” çev. Akın Terzi, *e-skop* 12 (2 Nisan 2018). <http://www.e-skop.com/skopdergi/andr%C3%A9-lhoteun-%E2%80%9Cduzene-cagri%E2%80%9Dsi/3751>

10 Pierre Cabanne, *Cubism* (Paris: Terrail, 2001), 180.

11 John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (Cambridge: Belknap, 1988), 9.

12 Roger Eliot Fry, *Vision and Design* (Londra: Catto & Windous, 1920), 157.

13 Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*, 14.

14 Theodore Ziolkowski, *Classicism of the Twenties: Art, Music, and Literature* (University of Chicago Press, 2015), 45; Cabanne, *Cubism*, 180.

15 Jean-Roch Bouiller, “André Lhote, Picasso et la Question du Cubisme Français” Dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d’art: Nouveaux Corpus, Nouvelles Méthodes*, Paris (2019), 295, erişim 10 Mart 2020. https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes%20Critiques%20art%20Meneux%20Gispert_2019/16_BOUILLER.pdf

16 Nurullah Berk, *Ustalarla Konuşmalar* (Ankara: Ankara Sanat Yayınları, 1971), 54.

Picasso'nun resmindeki İspanyol etkilerinin üzerinde durup bunları öne çıkararak bir ressamın büyüdüğü ve yaşadığı yerin etkilerinin eserlerine yansyabileceğini ifade etmiştir.¹⁷ Böylece modern Fransız sanatçılara ülkelerinin Klasik dönemine önem vermelerinin gerektiğini anlatmıştır. Lhote'un atölyesine 1925-1961 yılları arasında, İsveç, Latin Amerika, Mısır, Pakistan, Hindistan ve başka ülkeden çok sayıda öğrencinin geldiği tespit edilmiştir.¹⁸ Lhote söz konusu düşüncesini, atölyesinde eğitim alan uluslararası öğrencilerle de paylaşmıştır. Bu düşünce, Berk ve Ziapour gibi öğrencilere hitap etmiş, onları kendi kültürlerindeki görsel değerleri araştırmaya yönlendirmiştir.

2. Nurullah Berk ve Türk-İslam Resminin Klasik Unsurları

Türkiye'de Kübizm'in önemli bir temsilcisi, d Grubu'nun kurucularından biri, ressam-yazar ve eğitimci olarak Nurullah Berk (1906-1982), Türk sanatı tarihinde önemli bir yere sahiptir. Dedesi vesilesiyle aile içinde Batı kültürü önemli bir rol oynadığından Berk, okula başlamadan önce Fransızca öğrenmiştir. Ortaokulu ve liseyi Nişantaşı Sultânisi'nde ve Mekteb-i Sultânî'de okumuş ama liseyi bitirmeden 1920 yılında Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne kaydolmuştur. Berk, ortaokul döneminde, akademili ressam Hikmet Onat'tan özel dersler de almıştır.¹⁹

İlk kez 1924 yılında, kendi imkânlarıyla Paris'e giden²⁰ Nurullah Berk, Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (École des Beaux-Arts) Ernest Laurent'in²¹ (1859-1929) öğrencisi olmuştur. 1928 yılında yurda döndüğünde Paris'te geçirdiği dört yılın ona hiçbir şey katmadığından şikâyet etmiştir. Ayrıca Beaux-Arts ve Académie Julian'ın sistemlerini eleştirmiş, eğitim sistemlerini "bayatlamış" olarak nitelendirmiş ve ilerleyen yıllarda o günleri, "O dönemdeki genç arkadaşlarla bu kurumlara gitmemizin sebebi bilgisizlik ve duruma hâkim olmamamız,"²² sözleriyle anlatmıştır. Söz konusu kurumların hocalarının dönemin "yaşayan sanatına" karşı olduklarını düşünmüş ve Ernest Laurent'i 'yalancı bir yeni İzlenimci' olarak tanıtmıştır.²³ 1933 yılında Berk tekrar Paris'e gitmiş ve bu gidişinde önce André Lhote'un atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Lhote'un düz çizgiler, eğriler ve kompozisyonlar gibi eğitimleri, Berk'e formül gibi gelmiştir. Bir süre sonra Lhote'un atölyesinden ayrılmaya karar vermiş, Fernand Léger'nin (1881-1955) atölyesine gitmiştir.²⁴ Desen yoğunluklu çalışan Léger'nin

17 Bouiller, "André Lhote, Picasso et la Question du Cubisme Français", 300; André Lhote, "Opinions Libres sur la Peinture Française," *Comœdia* 51 (13 Haziran 1942), 1, 6.

18 Dominique Bermann-Martin "The Life of André Lhote", *André Lhote and His International Students*, ed. Zeynep Kuban ve Simone Wille (Innsbruck: Innsbruck University Press, 2020), 17-39.

19 Nurullah Berk, "Adalar Şarkısı," *Sanat Çevresi* 40 (Şubat 1982), 7; Genim, "Nurullah Berk'in Sanat Yazıları," 6.

20 Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* (İstanbul: Akbank Kültür Sanat Müdürlüğü, 1997), 196.

21 "Ernest Laurent (1859-1929)," erişim 12 Mayıs 2022, https://data.bnf.fr/fr/14906637/ernest_laurent/

22 Nurullah Berk, "Turgut Zaim ve Yerel Sanat," *Varlık* 802 (Temmuz 1974), 10.

23 Berk, "Turgut Zaim ve Yerel Sanat", 10.

24 Berk, Ustalarla Konuşmalar, 61.

atölyesini bir kilisenin sakin ve huzurlu ortamı gibi nitelendiren Berk, sanatına dâhil ettiği temel değerleri burada öğrenmiştir.²⁵ Anılarında Lhote'un bu dönemdeki eğitimlerini iyi kavrayamadığını ve sonraları, Akademi'den bir yıl izin alıp Paris'e gittiği 1947 yılında Lhote'u anladığını ifade etmiştir.²⁶

Berk, yurtdışında eğitim görmüş arkadaşlarıyla 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni (1929-1942), 1933 yılında ise André Lhote'un Kübizm anlayışına dayalı²⁷ d Grubu'nu (1933-1951) kurmuş ve bu grubun sözcüsü olmuştur.²⁸ Bu grup Türkiye resim sanatının konu bazında Batı resmine yaklaşamayacağı fikri ile tekniği ön plana almış ve resme bir konudan ziyade bir teknik ve form olarak bakmıştır.²⁹ 1939 yılında³⁰ d Grubu'ndaki bazı arkadaşları Güzel Sanatlar Akademisi'ne asistan olarak da atanınca, Berk ve grubun diğer üyeleri sanat anlayışlarını bu kurumda egemen kılmaya başlamışlardır. 1939'dan sonra klasiğe dönüş eğilimleri başlamış ve grup resimlerinde Türkiye'ye ait özgün bir tarz yaratabilmek için taklide yönelmeden mevcut görsel unsurlardan ve geleneksel sanatlardan yararlanmaya başlamışlardır.³¹ Nurullah Berk'in resimleri de grup içinde bu çizgiyi takip etmiştir.

Nurullah Berk'in resimlerini birkaç döneme ayırmak mümkündür. İlki, Sanâyi-i Nefîse'de öğrenci olduğu dönemdir. Bu döneme ait Nurullah Berk'ten kalan bir resim yoktur³² ancak o döneme yakın tarihli resimlerinde Sanâyi-i Nefîse'deki hocalarının renk ve desen etkileri görülmektedir. Berk, Paris'ten döndükten sonra yeni görüşleriyle resim yapmaya devam etmiştir. Bu aşamada resimlerinde Paris havası olduğundan, daha sonra *Parisien* ifadesiyle nitelendirilmiştir (G. 1).³³ Bu dönemde yaptığı, Luc Albert Moreau'nun (1882-1948) *Le raid aérien* (1914)³⁴ adlı eserinden ilham alan 1933 tarihli *Tayyareciler* tablosu (G. 2, G. 3), Berk'i kopyacılık ithamıyla karşı karşıya bırakmış, bu itham onu eleştirenler tarafından ömür boyu kullanılmıştır.³⁵ Ancak Adnan Turani, Nurullah Berk'i geometrik-figüratif Konstrüktivizm'in ilk temsilcilerinden biri olarak tanıtmış ve *Tayyareciler* tablosundan itibaren resim anlayışının aynı doğrultuda hareket ettiğini söylemiştir.³⁶

25 Giray, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 199.

26 Berk, Ustalarla Konuşmalar, 59.

27 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), 183.

28 Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973), 45, 50.

29 Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950* (İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003), 190.

30 Genim, "Nurullah Berk'in Sanat Yazıları," 20.

31 Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 190.

32 Turan Erol, "Nurullah Berk Üstüne", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi* 20 (Nisan 1982).

33 Turan Erol, "Nurullah Berk üstüne", 22.

34 Luc Albert Moreau ve Roger Allard, *Luc-Albert Moreau* (Paris: Editions de la Nouvelle Revue Française, 1920), 46, erişim 29 Nisan 2022, <https://archive.org/details/lucalbertmoreau00more/page/46/mode/2up>

35 Osman Zeki Çakaloz, "Sanatımızda Nurullah Berk Gerçeği," *Sanat Çevresi* (Ocak 1980), 11.

36 Adnan Turani, *Berk'in Yaşam Yapıtında Görülen Anlayış Grafiği* (İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, 1977), 6.



G. 1: *İskambil Kâğıtlı Natürmort*, 1933. Tuval üzerine yağlıboya, 60 × 80 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. (Zeynep Yasa Yaman, *d Grubu 1933-1951 (Sergi Kataloğu)*, 10)



G. 2: *Tayyareciler*, 1933. Tuval üzerine yağlıboya, 96 × 96 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. (Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, 208)



G. 3: Luc Albert Moreau. *Le raid aérien*, 1914. Tuval üzerinde yağlıboya. (Luc Albert Moreau, Roger Allard. *Luc-Albert Moreau*, 46)

Nurullah Berk, Lhote atölyesine ikinci gidişine denk gelen 1940'lı yıllarda yazılarıyla bir kimlik arayışına girmiş ve geleneksel değerlerle, kendi ifadesiyle, bir "sentez"³⁷ yaratmaya çalışmıştır. Bu dönemde geleneksel sanat konusunda yazdığı "Eski Türk Sanatkârlar"³⁸, "Türk Tezyini Sanatları"³⁹, "Türk Sanatında Halk ve Köylü"⁴⁰ ve 1958 yılında yayımlanan "Çağdaş Resmimizde Eski Gelenekler"⁴¹ gibi makalelerinde yerel sanattan yana tavır almıştır. Zikredilen son makalede Berk, Türkiye'nin çağdaş sana-

37 Nurullah Berk, "Resim, Kültürel Yaşantımıza Son Elli Yıl İçinde Girdi," *Milliyet Sanat* 51 (26 Ekim 1973), 10.

38 Nurullah Berk, "Eski Türk Sanatkârlar," *Yedigün* 364 (27 Şubat 1940), 6-7.

39 Nurullah Berk, "Türk Tezyini Sanatları," *Yeni Mecmua* 51 (19 Nisan 1940), 3-4.

40 Nurullah Berk, "Türk Sanatında Halk ve Köylü," *Yeni Mecmua* 60 (21 Haziran 1940), 6-7.

41 Nurullah Berk, "Çağdaş Resmimizde Eski Gelenekler," *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yıllık Araştırmalar Dergisi II* (1958), 193-197.

tında yerelliğin ve geleneksel sanatların yerini açıklamaya çalışmış; *yerli sanat* terimini kullanırken yerelliği deneyenleri değerlendirmiştir. Örneğin Osman Hamdi Bey'in çabalarını sadece yerli konu bulmak olarak tanımlamış ama teknik olarak batılı bir resim yaptığını da söylemiştir. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat gibi teknik ve ruh bakımından akademik İzlenimcilik tarzında çalışanların eserlerinde de yerelliğin konudan öteye geçmediğini ifade etmiştir.⁴² Ancak Berk, bu yazılarına paralel resimlerinde halı ve kilim motifleri gibi geleneksel unsurları bizzat kullanmaya başlamıştır. Berk bu dönemde yerel bir anlayış yaratmak için çabalamıştır. Biraz daha geç tarihli olsa da 1974 yılında *Varlık* dergisi için yazdığı “Turgut Zaim ve Yerel Sanat”⁴³ başlıklı makalesinde, kendine has yerel bir anlayış yaratan ressam Turgut Zaim’i (1906-1974), Diego Rivera (1886-1957) ile kıyaslamıştır. Zaim de Rivera gibi, ülkesine döndükten sonra ülkesinin görsel kaynaklarıyla resim üretmeye çalışmıştır. Rivera, Avrupa’da öğretilen Rönesans teknikleriyle ülkesine ait konuları ele almıştır. Zaim, kurama bağlı olmadan çalışarak sanat hayatına bir folklor sanatçısı olarak devam etmek istemiştir. Berk, bu karşılaş-tırmasında, Meksika’nın sanat gelenekleri, heykelleri, freskleri, süsleme sanatları ve folkloru Meksikalı ressamları nasıl beslediyse, Türkiye’nin sanat geleneklerinin Turgut Zaim’i öyle beslediği sonucuna varmıştır.⁴⁴

Berk’in bu yazısında dikkat çeken nokta, Zaim veya Rivera’nın çalışmalarını teknik değil de konu bakımından “yerel” bulmasıdır. Rivera’nın resimlerinde Meksikalıların süsleri, heykelleri ve tüm folklor sanatları, günlük hayatları ve yaşadıkları atmosfer, yerel bir unsur olarak yansıtılmaktadır. Turgut Zaim de kendi resimlerinde köy ortamını ve Anadolu insanını ele almıştır. Berk, Zaim’in resmindeki Paris havasını bu temaların duygusuna aykırı bulmuş ve *Parisien* atmosferin resimleri için tehlikeli olduğunu ifade etmiştir. Berk, Zaim’i kısıtlayan şeyin Türk sanatının süslemeci ve bezemeci ruhu olduğunu, bu ruhun insan figürüne yaklaşmamış olmasından dolayı figür konusunda sanatçının elini kolunu bağladığını düşünmüştür.⁴⁵ Berk, Doğu-Batı sentezini geliştirmeye yönelik çalışan ressamlarla beraber kendisinin de resimlerinde yerel konular, figürler ve süslemeler kullandığını anlatmıştır. Ne var ki makalesinde başka resamlara yönelik dile getirdiği kısıtlar, aslında Berk’in resimlerinde de vardır. Berk de eserlerinde o süslemeci kültürden ve Türkiye’ye ait konulardan öteye geçmemiş, resimlerinde bu konuları tekrar etmiştir. Ayrıca Berk, resmini düz ve geometrik bir düzen içinde yaratmıştır; Kübizm ve Paris havasının izleri tüm eserlerinde görülmektedir.

Berk, yerel konulardan başka Türk-İslam minyatürlerindeki dekoratif ve süslemeci özellikten teknik anlamda ilham almıştır. Çoğu eleştirmenin Doğu-Batı sentezi olarak ifade ettiği teknik, onun kullandığı kontur çizgileridir. Bu çizgiler, 1977 yılında Nu-

42 Berk, “Çağdaş Resmimizde Eski Gelenekler,” 193.

43 Nurullah Berk, “Turgut Zaim ve Yerel Sanat,” *Varlık* 802 (Temmuz 1974), 10.

44 Berk, “Turgut Zaim ve Yerel Sanat,” 10.

45 Berk, “Turgut Zaim ve Yerel Sanat,” 10.

rullah Berk için Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan serginin kataloğunda yazılarına yer verilen eleştirmenlerce Türkiye'nin eski hat ve minyatür sanatından kaynaklanan *çizgi arabeski* olarak ifade edilmiştir. *Padişah* (1973) (G. 5), *Nargile İçen Adam* (1958) (G. 6) veya *Avşa'da Pazar* (1972) (G. 7) adlı resimlerinde bu kontur çizgileri açık bir biçimde Berk'in tekniğini göstermektedir. Bu çizgilerdeki kalınlık oyunları kaligrafik görseelliği hatırlatmaktadır. *Ütü Yapan Kadın* (1953) (G. 4) resminde Berk, kontur çizgilerinin yanı sıra resmine, kadının elindeki kumaş vasıtasıyla, ülkesinin kumaşlarında bulunan yerel motifleri de katmıştır.

Minyatürlerdeki gibi gölgesiz ve düz renklendirme sistemini de Berk'in eserlerinin başka bir yerel unsuru olarak görmek mümkündür. Bazı eserlerinde gölge için Berk, renkleri geometrik ve sınırları belirgin bir biçimde parçalara ayırmıştır. Sanatçının eserlerinde minyatürlerden ilham aldığı diğer motifler ise bulutlar ve ağaçlardır (G. 7). Öte yandan yöresel elbiselerin ve dokuların nakışlarını da resimlerinde doğrudan kullanmıştır.



G. 4: *Ütü Yapan Kadın*, 1950. Tuval üzerine yağlıboya, 60 × 92 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. (Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, 210)



G. 5: *Padişah*, 1973. Tuval üzerine yağlıboya, 80 × 80 cm. Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu
(10. Ölüm Yıldönümünde Nurullah Berk Saygı Sergisi Kataloğu, 4)



G. 6: *Nargile İçen Adam*, 1958. Tuval üzerine yağlıboya, 60 × 93 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. (10. Ölüm Yıldönümünde Nurullah Berk Saygı Sergisi Kataloğu, 5)



G. 7: *Avşa'da Pazar*, 1972. Tuval üzerine yağlıboya, 100 × 120 cm. Özel Koleksiyon (Sanat Çevresi, Ocak 1980: Kapak Resmi)

3. Jalil Ziapour ve İran-İslam Klasik Unsurları

İranlı sanatçı Jalil Ziapour (1920-1999), doğduğu Bandar Anzali şehrinde liseyi bitirdikten sonra, 1938 yılında Tahran'a gitmiş ve bestecilik bölümüne kaydını yaptırmış ancak onu bitirmeden eğitimini Sanâyi Müstazrafa-i Kadime'de (Geleneksel Sanatlar Okulu) sürdürmeye karar vermiştir.⁴⁶ Ziapour, İran seramiği, halı tasarımı ve minyatür gibi geleneksel sanatlar konusunda eğitim almış ve 1941 yılında kurulan Tahran Üniversitesindeki Güzel Sanatlar Fakültesinin ilk öğrencilerinden olmuştur. 1945 yılında birincilikle mezun olduktan sonra Fransa Devlet Bursu'nu kazanıp 1946 yılında Fransa'ya gitmiştir.⁴⁷ Paris'teki Güzel Sanatlar Akademisinde, Jean Souverbie'nin (1891-1981) resim atölyesinde eğitim almış ve bir süre Victor Edmond Nicolas'ın (1906-1979) heykel atölyesinde çalışmıştır. Aynı zamanda daha iyi bir eğitim alabilmek için Académie Grande Chaumière'de Fransa devletinin izniyle desen dersleri almıştır.⁴⁸ Çağdaş resim sanatını daha iyi anlamak, renk ve kompozisyonda kendini

46 Jalil Ziapour, "Sokhan-e No Ar (Yeni Söz Getir), Jalil Ziapour ile Bir Röportaj", *Faslnameye Honar* 17 (1987), 76.

47 Arvin İlbeygi ve Morteza Monsef. *Jalil Ziapour, Pedar-e Honar-e Moderne Iran (Jalil Ziapour: İran'ın Modern Resim Sanatının Babası)*, (Bandar Anzali, Rasht: Kaspi No Kültür Grubu, 2009), 20.

48 Javad Mojabi, Navad Sal No Avari Dar Honar-e Tajassomi-ye Iran (İran'ın Görsel Sanatında 90 Yıllık Yenileşme) (Tahran: Peikare Yayınevi, 2016), 2: 269; İlbeygi ve Monsef, *Jalil Ziapour: İran'ın Modern Resim Sanatının Babası*, 5.

geliştirmek amacıyla Güzel Sanatlar Akademisi eğitimlerinin yanı sıra 1946 yılında André Lhote'un atölyesine de devam etmiştir.⁴⁹ Ziapour yazılarında Paris dönemine fazla değinirse de kızı Mahşa Ziapour'a göre, o dönemin eğitimlerini ve André Lhote'un atölyesindeki çalışmalarını kendi verdiği derslerde bizzat anlatmıştır.⁵⁰

Sanatçı, İran'a döndükten sonra, 1948 yılında arkadaşlarıyla beraber Khorous Jangi (Dövüş Horozu) Derneği'ni kurmuş ve aynı adı taşıyan bir dergi yayımlamaya başlamıştır. Bu dernek, modern İran sanatına odaklanmış ilk dernektir ve İran'ın modern sanatının temelini oluşturmuştur. Dernek bünyesinde verilen konferanslar ve konuşmalar Jalil Ziapour'un atölyesinde gerçekleştirilmiş, metinleri ise dergide yayımlanmıştır. Ziapour'un Batılı resim akımları ve resim tarihi makaleleri de ilk defa *Khorous Jangi* dergisinde yayımlanmıştır. Ziapour da hocası André Lhote gibi, yazarlığını resimle beraber devam ettirmiş ve Nurullah Berk⁵¹ gibi o da modern sanatı tanıtmak için halka eğitim verilmesi gerektiğini düşünmüştür.⁵² Ziapour, Lhote'un yazılarına ve diğer Batılı akımların manifestolarına benzer bir metin hazırlamıştır. İran sanatını konu alan "Resimde Jalil Ziapour'un Yeni Kuramı, Primitiften Gerçeküstücülük'e kadar, Geçmiş ve Çağdaş Ekollerin Kuramlarının Reddi" başlıklı bu metinde kendi görüşünü aktarmış ve geçmişte ortaya çıkan akımların, resim sanatının özünü anlamadığını iddia etmiştir. Bununla beraber resim sanatı için geçerli olduğunu düşündüğü kurallarını ve formüllerini açıklamıştır.⁵³ Ancak bu metin muğlak bir içeriğe sahip olduğundan yazıldığı dönemde anlaşılammış ve ilgi görmemiştir.⁵⁴ Metinde resim sanatının tüm formlardan arınması istendiği için, Ziapour'un soyut resmin betimlemesine yaklaştığı iddia edilmiştir.⁵⁵ Ancak sanatçının işleri yazdığı bu metne sadık kalmamış, çalışmaları figüratif ve hikâyeci bir biçimde devam etmiştir.

Ziapour'un resimlerini birkaç döneme ayırmak mümkündür. Sanatçının ilk resimleri, üniversitede aldığı eğitime göre şekillenmiştir. Önce İzlenimci ve Dışavurumcu üslupta çalışmış, sonra Kübizm'e yönelmiş ve *Kırmızı Etekli Kız* (1949), *Umumi Hamam* (1949) (G. 8), *Sepahsalar Camii* (1950) (G. 9) gibi Analitik Kübizm'e yakın resimler yapmıştır. Bir süre sonra İran'ın görsel kültürünü araştırarak kendi iddiasına göre yerel bir Kübizm yaratmıştır.⁵⁶ Bu yerel tarz, tam figüratif hatta illüstratif deni-

49 Ziapour, "Yeni Söz Getir," 79.

50 Jalil Ziapour'un kızı Mahsha Ziapour ile söyleşi, 21 Mart 2018.

51 Nurullah Berk, *Modern San'at* (İstanbul: Semih Lütfü Bitik ve Basımevi, 1932), 6.

52 Jalil Ziapour, "Naghashi" (Resim) *Khorous Jangi Dergisi* 1 (1949), 12-15. Jalil Ziapour'un tüm konuşmalarını ve makalelerini, eşi Shahin Saber Tehrani 2003 yılında bir kitapta toplamıştır. Kitapta bu makale "Resim ve Biz" başlığıyla yayımlanmıştır.

53 Ziapour, Jalil. "Teoriy-e Jalil Ziapour (Jalil Ziapour'un Teorisi)", *Jalil Ziapour'un Sanatsal-Araştırma Konuşmaları*, ed. Shahin Saber Tehrani, (Tahran: İslimi Yayınevi ve Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2003), 227.

54 Faegheh Boghrati, "Ziapour va Honar-e Modern-e Iran (Ziapour ve İran Modern Sanatı)", *Herfeh Honarmand* 18 (2007), 64-72.

55 Ruyin Pakbaz, "Naghashiy-e Moasere Iran, Modernism ya Noavari (İran'ın Çağdaş Resmi, Yenileşme mi Yoksa Modernleşme mi?)", *Honar va Memari* 7 (1999), 173.

56 *Majmue Sokhanraniha-ye Honari-tahghighi-e Jalil Ziapour (Jalil Ziapour'un Sanatsal-Araştırma Konuşmaları)*, ed. Shahin Saber Tehrani (Tahran: İslimi Yayınevi ve Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2003), 102; İlbeygi ve Monsef, *Jalil Ziapour: İran'ın Modern Resim Sanatının Babası*, 19.

lebilecek bir resim tarzını ifade etmektedir. İran halkını temsil eden, gerçeğe yakın ama basitleşmiş figürlerin olduğu kompozisyonda Farsça hatla yazılan levhalarla bir folklorik şiir veya hikâye tasvir edilmiştir.



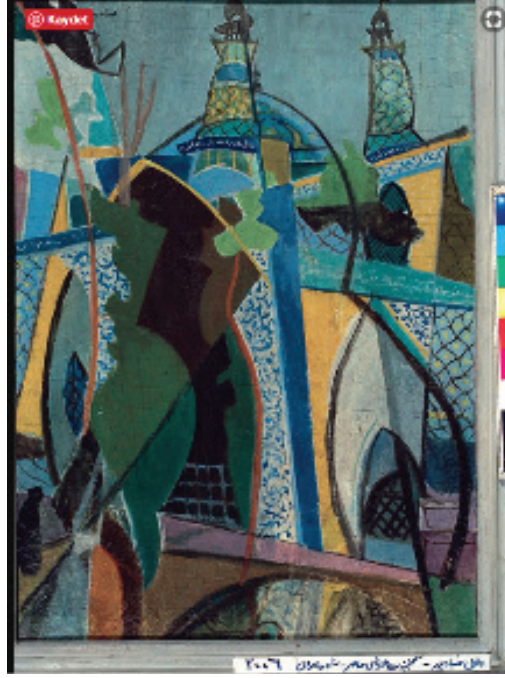
A



B

G. 8: *Umumi Hamam*, 1949. Boyut bilinmiyor, kayıp resim; **A:** *Kavir* dergisi, S. 1, 1950⁵⁷ (Parastoo Jafari, *New Word, Other Value*, 177) **B:** Kitapta sarı karelerle sansürlenmiş görüntü (Siamak Delzende, *İran Sanatının Görsel Dönüşümleri*, 261)

57 Resim **G. 8A**, sayfa altındaki Farsça yazının okunuşu: *Hammam-e Omumi, Kar-e Ziapour, be sabk-e Kubism-e Abstre*. Türkçesi: Umumi Hamam, Ziapour'un işi, Abstre (soyut) Kübizm tarzında.



G. 9: *Sepahsalar Camii*, 1950. Tuval üzerine yağlıboya, 80 × 120 cm. Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, No 2006
(Jamaledin Toomajnia, *Jalil Ziapour: An Iranian Student at the Académie Lhote*, 165)

Yukarıda da belirtildiği gibi, Jalil Ziapour ve Nurullah Berk, Avrupa'nın atmosferinin ve Lhote'un Düzene Çağrı hareketinden kaynaklanan düşüncelerinin etkileri altında kalmışlardır. Ülkelerine döndüklerinde bir kimlik arayışına girerek Batı ve Doğu sanatında bir sentez yaratma yönünde çalışmış, bu amaçla ülkelerinin sanatlarının Klasik değerlerine yönelmeye başlamışlardır. Bu açıdan Ziapour, İran'a döndükten hemen sonra ülkesinin görsel değerlerinin modern sanatta kullanılmasını istemiştir. Berk'in bu düşüncelere yanaşması da Lhote atölyesine ikinci gidişinden sonra, Ziapour'la yakın yıllarda gerçekleşmiştir. Fransa'da Poussin veya Ingres resimleri ve yarattıkları değerler *Klasik* kabul edilirken, İran'da *Klasik* kavramı Kamaledin Behzad (1455-1535) veya Reza Abbasi'nin (1565-1635) minyatürleri, geleneksel kıyafetler, halı ve kilim bezemeleri ile özdeşleşmiştir.⁵⁸ Ziapour, bu bağlamda minyatürlerdeki ve halılardaki kompozisyon ve renk gibi temel görsel unsurlardan bahsetmiştir. Bu unsurların üzerinde derin araştırma yapmadan onları doğrudan eserlerinde kullanan ressamalara ve bunu Doğu-Batı sentezi olarak adlandıran anlayışa karşı çıkmış, sanatçılardan temeller üzerinde derinleşmelerini istemiştir.⁵⁹ Ziapour derinleşmeyi daha çok geometri, renk form ve kompozisyon

⁵⁸ Naser Hariri, *Darbare-ye Honar va Adabiyat: Gofto Shonudi ba Jalil Ziapour va Behrouz Moslemian* (*Sanat ve Edebiyat Hakkında: Jalil Ziapour; Behrouz Moslemian ile Diyalog*), (Babol: Avishan Yayınevi, 2001), 54, 55; İlbeygi ve Monsef, *Jalil Ziapour: İran'ın Modern Resim Sanatının Babası*, 19.

⁵⁹ Ziapour, "Resim," 12.

arayışında kastetmiştir. Bu konudaki düşüncesi Lhote’un düşüncelerine yakındır çünkü Lhote da Klasik dönemin değişmez bir unsuru olan geometri ve kompozisyonu, çağının Kübizm’inin renk ve form anlayışına dayandırmak için sanatçıları bu arayışlara teşvik etmiştir.⁶⁰ Ziapour, bu amaca ulaşmak için İran’da bir yolculuğa çıkmış, her bölgedeki hayat şartlarını inceleyip o bölgelerde yaşayan halklarla kaynaşarak kültürlerindeki görsel değerleri irdelemiştir. Ziapour’un tek başına yaptığı bu işi Türk ressamlar devlet desteği ile yurt gezilerinde yapmışlardır. Türkiye’nin farklı bölgelerinde insanların yaşadıkları ortamı görüp resimlerinde onları temsil etmeye çalışmışlardır.

Jalil Ziapour’un eserlerinde de Klasik veya geleneksel unsur olarak göze çarpan ilk öge, konudur. İran’ın çeşitli bölgelerindeki yaşamı, renkleri ve folkloru tablolarına aktaran Ziapour, bu konularla tablolarına millî ve yerel bir tarz verdiğine inanmıştır. Eserlerindeki üslup için “yerel Kübizm”, “İran Kübizmi (İranî Kübizm)” ve “millî” ifadelerini kullanmıştır.⁶¹ Ziapour “İranî Kübizm” ve “millî tarz” olarak adlandırdığı eserlerinde yerel konulara ek olarak ülkesinin Klasik ve geleneksel görsel unsurlarını da öne çıkartmıştır. Tablolarında özellikle dikkat çeken İranî sembol, geometrik kareler ağıdır. Ziapour, bu ağ konusunda İran’ın geleneksel seramik sanatında ve eski camilerinde bulunan kare biçimli çinilerden esinlendiğini ifade etmiştir (G. 10).⁶² Geometrik kareler ağı ilk olarak *Umumi Hamam* (1949) (G. 8) resminde görülmüş, sonra resimlerinin basıncın bir özelliğine dönüşmüştür. Karelerden oluşan ağ, ressama bir yandan da kolaylık sağlamıştır: Bir renk uyumsuz olduğunda veya kompozisyonda bir sorun olduğu takdirde sanatçı, karelerin renklerini değiştirip resminde rahatlıkla oynama yapabilmektedir. Öte yandan Ziapour, hâpishane parmaklıklarına⁶³ veya balıkçıların ağına⁶⁴ benzettiği bu geometrik şekle felsefi bir anlam da yüklemiştir. Sanatçı, yaptığı bu karelerin dönemin İran toplumunun geleneklerinden kaynaklanan kısıtlamaları ve sınırlamaları hatta genel olarak tüm insanların yaşadıkları kısıtlamaları sembolize ettiğini belirtmiştir.⁶⁵ Kare ağının tüm soyut çalıştığı son işleri de dâhil tüm çalışmalarında kullanmıştır (G. 12, G. 14, G. 17, G. 18, G. 19 ve G. 20).

Ziapour’un yerel tarzının bir diğer özelliği de kullandığı renklerdir. İran’ın çeşitli bölgelerine özgü renk atmosferini eserlerinde kullandığını söylemiştir.⁶⁶ *Emir ve Gülbahar* (1955) (G. 17) ve *Göçebeler* (1983) (G. 18) adlı eserlerinin renkleri vesilesiyle İran’ın iki bölgesinin renk atmosferini temsili olarak karşılaştırmıştır. Gö-

60 André Lhote, “La Composition Classique,” *La Gazette de Hollande* (La Haye), 16 Nisan 1919 (Dominique Berman Martin tarafından Jamaledin Toomajnia’ya gönderilen sayfa numarası olmayan metin.)

61 İlbeygi ve Monsef, *Jalil Ziapour: İran’ın Modern Resim Sanatının Babası*, 19; Saber Tehrani, *Jalil Ziapour’un Sanatsal-Araştırma Konuşmaları*, 19, 102.

62 “Ziapour ve Houshang Azadivar’ın söyleşisi,” yaz 1989, erişim 22 Nisan 2015 <http://www.ziapour.com/?p=964>

63 “Ziapour ve Houshang Azadivar’ın söyleşisi.”

64 İlbeygi ve Monsef, *Jalil Ziapour: İran’ın Modern Resim Sanatının Babası*, 23.

65 “Ziapour ve Houshang Azadivar’ın söyleşisi.”

66 Naser Hariri, *Sanat ve Edebiyat Hakkında: Jalil Ziapour, Behrooz Moslemian ile Diyalog*, 58.

çebeler, İran'ın merkezî ve kırsal aşiretlerinin hayat tarzlarını, oradaki sıcak renkleri göstermektedir; *Emir ve Gülbahar* ise İran'ın kuzeyindeki yeşil bölgelerde yaşayan halkın yaşayışını temsil etmektedir.

Ziapour'un resimlerinin biçimsel başka bir özelliği de kullandığı figürlerdir. Figürler geometrik bir yapıya sahiptir ancak bu geometri, Picasso'nun veya Lhote'un parçalanmış figürlerine ya da Berk'inkilere benzememektedir. Daha çok basitleştirilmiş biçimleri vardır. Figürlerin oranları hiç değişmez. Göze çarpan diğer bir özellik ise figürlerin çoğunun kadın olmasıdır. Ziapour, ülkesinin geleneksel görsel değerlerini, âdeta kadınların nakışlı elbiselerinde görmüştür. Figürleri sakin bir atmosfere yerleş-tiren sanatçı, İranlıların önem verdikleri metanetli duruşu vurgulamıştır.⁶⁷ Sanatçının durgun bir biçimle yarattığı yerel elbiseli ve tek figürlü kadın resimlerinin bir açıdan İran minyatüründeki tek figürlü eserleri andırdığını söylemek mümkündür (**G. 13**).

İran'ın eski kitap tasarımı geleneğinde minyatürlerin biçimlendirilmesinde genellikle resimle ilgili Farsça şiir levhaları kullanılmaktadır (**G. 11**). Öte yandan İran'ın eski binalarında da şiir, Kur'an ayeti veya hadislerin yazılı olduğu bazı levhalar yer almaktadır. Ziapour, bu özellikleri eserlerinde kullanmış ve resmine ilham veren şiiri dikdörtgen levhaların içine yerleştirmiştir (**G. 14, G. 15**). Elbette bu yazılar geleneksel İran hat sanatının estetiğine sahip değildir ve daha ziyade el yazısına benzemektedir. Folklorik şiirler içeren bu yazılar vasıtasıyla Ziapour, kendi tarzının yerelliğine bir vurgu daha yapmıştır. Tüm bu özellikler Ziapour'un *Kocam Kına Sürüyor* (1963) (**G. 14**) adlı eserinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Diğer taraftan İran'ın eski mimarisinde, mimarlar veya çini üreten sanatçılar imzalarını bir fayansa yerleştirmişlerdir. Ziapour bu geleneği *Kocam Kına Sürüyor* ve *Goçan Şehrinden Kürt Kadın* (1954) (**G. 12**) adlı tablolarında görüldüğü gibi kullanmış ve imzasını resimlerindeki ağın bir karesine yazı levhası gibi yerleştirmek suretiyle yine yerel bir özelliği eserine katmıştır (**G. 16**).

67 Ziapour, "Yeni Söz Getir," 80.



G. 10: İran'ın geleneksel mimarisinde kullanılan kare çiniler, Şiraz.
(Kianoosh Motaghedi, *İran Seramik Mihrapları*, 194)



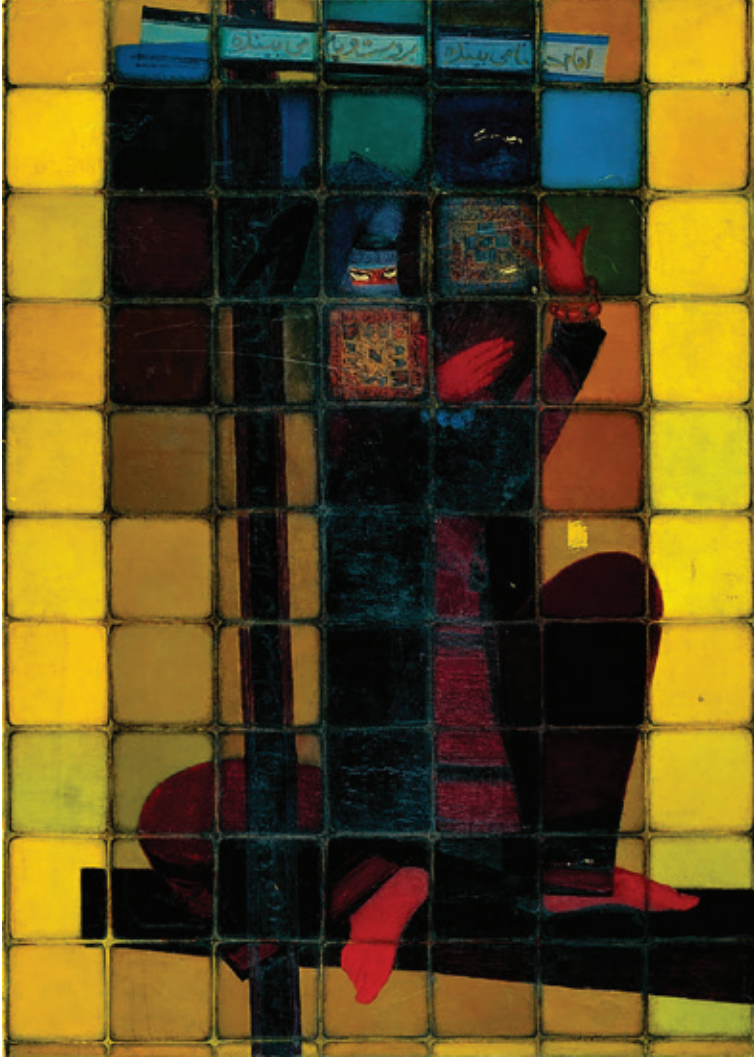
G. 11: *Şah Tehmasap Shahnameh*'si versiyonundan bir sayfa, Firdevsi'nin Sultan Mahmud Gaznevi'nin sarayında şairlerle tanışması, 1524 civarında (Minyatür içinde yazı levhaları). (Ruyin Pakbaz, *Eski Çağlardan Bugüne Kadar İran'ın Resim Sanatı*, 105)



G. 12: *Goçan Şehrinden Kürt Kadın*, 1954. Tuval üzerinde yağlıboya, 83 × 200 cm. Tahran Çağdaş Sanat Müzesi. (Siamak Delzende, *İran Sanatının Görsel Dönüşümleri*, 249)



G. 13: Reza Abbasi, *Yaşlı adam ve Genç*, 17. yüzyılın ikinci çeyreği. İsfahan (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447798?deptids=14&ao=on&ft=*&offset=1080&rpp=40&pos=1090)

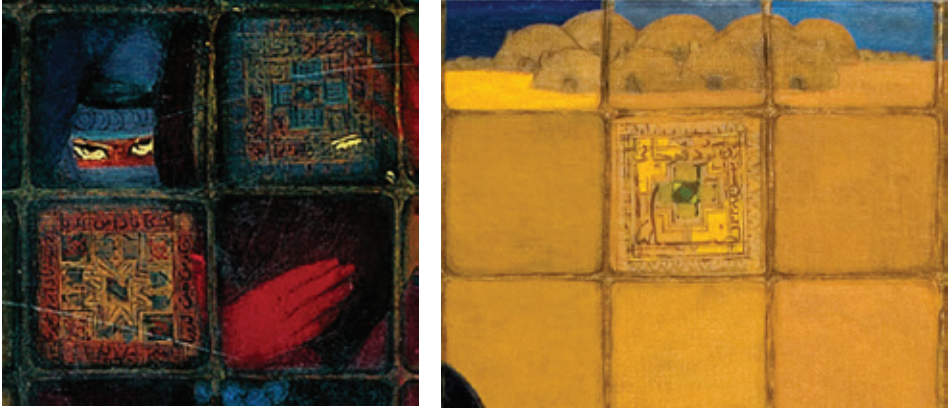


G. 14: *Kocam Kına Sürüyor*, 1963. Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 170 cm. Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi. (Hamid Keshmirshekan, *Contemporary Iranian Art*, 60)



G. 15: *Kocam Kına Sürüyor*, Farsça yazı karakterleri⁶⁸ (detay) Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi (Hamid Keshmirshekan, *Contemporary Iranian Art*, 60)

68 Farsça yazıların okunuşu: *Âqâm hana mibande, Bar dasto pa mibande*. Türkçesi: Kocam kına sürüyor, elime ve ayağıma sürüyor. Bu şiir İran'ın evlilik geleneğinde kına gecesinde kadınlar tarafından söylenmektedir.



G. 16: Solda *Kocam Kına Sürüyor* (1963) ve sağda *Goçan Şehrinden Kürt Kadın* (1954) adlı eserlerden birer detay, eser adı ve sanatçısının bir fayansla geleneksel anlayışla resmedildiği imzalar, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi (Sol: Hamid Keshmirshekan, *Contemporary Iranian Art*, 60; Sağ: Siamak Delzende, *İran Sanatının Görsel Dönüşümleri*, 249)



G. 17: *Emir ve Gülbahar* (İran'ın kuzey bölgelerinden bir efsane), 1955. Tuval üzerine yağlıboya, 120 × 170 cm. Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi (Siamak Delzende, *İran Sanatının Görsel Dönüşümleri*, 299)



G. 18: *Göçebeler* adlı triptik, 1983. Tuval üzerine yağlıboya, her parça 120 × 180 cm. Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi. (Arvin İlbeygi, Morteza Monsef, *Jalil Ziapour: İran'ın Modern Resim Sanatının Babası*, 27)



G. 19: *İç Dünya*, 1994. Tuval üzerine yağlıboya, 120 × 150 cm. (Arvin İlbeygi, Morteza Monsef, *Jalil Ziapour: İran'ın Modern Resim Sanatının Babası*, 27)



G. 20: *Ben ve Uçuş*, 1997. Tuval üzerine yağlıboya, 105 × 120 cm. (Arvin İlbeygi, Morteza Monsef, *Jalil Ziapour: İran'ın Modern Resim Sanatının Babası*, 28)

Sonuç

Avrupa resminde André Lhote'un öncülük ettiği Paris merkezli Düzene Çağrı hareketi Fransa'nın Klasik değerlerinin canlandırılmasına sebep olmuştur. Bu düşünceyle çalışan sanatçılar *Klasik* kelimesini, eski ustaların eserleri ve yarattıkları plastik değerler olarak anlamışlardır. Bu düşünceyi Lhote da öğrencilerine aktarmıştır. Öte yandan Lhote, 1940'lı yıllarda özellikle Picasso'nun resmindeki İspanyol etkilerini öne çıkarmış ve sanatçıların büyüdüğü, yaşadıkları yerlerin etkilerinin resimlerine yansıdığını vurgulamıştır. Lhote, modern Fransız sanatçıların ülkelerinin geçmiş sanatına, özellikle Klasik dönemine önem vermelerini istemiştir. Klasik resimlerde değişmeyen birtakım sanatsal plastik değerlerin bulunduğunu öne sürmüş ve sanatçılara bu kuralara tekrardan bakmalarını önermiştir. Berk ve Ziapour da hocalarının önerisinden hareketle kendi ülkelerinin *Klasiklerini* sanatlarında değerlendirmeye çalışmışlardır. Bu ressamın eserlerinde temellenen plastik değer, Lhote'un da çok önemseydiği geometri unsurudur. Hem Berk hem de Ziapour, tablolarında Lhote'un eserlerindeki gibi bir geometriyi temel almış ve ülkelerinin görsel unsurlarından birkaçını resimlerine ekleyerek tablolarını 'millî' ya da 'Doğu-Batı sentezi' olarak tanıtmışlardır. Bu iki sanatçının resimlerindeki geometri iki ögeye dayanmaktadır: İlki kompozisyonlarındaki Batı tarzı biçimlendirme; ikincisi eserlerinde doğrudan kullandıkları geleneksel

dokular, mimaride, minyatürde ve hat sanatında bulunan motifler ve nakışlardır. Bu nakışlar Berk’in eserlerinde kumaş, çorap ve elbise nakışları hâlinde geometrik bir biçimde kullanılmıştır. Ziapour ise bazı eserlerinde İran motiflerini kullanmıştır. Ancak nakışlarını Berk’in eserlerindeki gibi sert köşeli ve keskin geometrik desenlerle oluşturmamıştır. Ziapour’un eserlerindeki *Klasik*, İran’ın geleneksel cami mimarisindeki çiniler, seyahatlerinde gördüğü folklorik öğeler ve bölgesel renkler ile kurulmuştur. Berk’in Doğu-Batı sentezi olarak adlandırdığı tarzdaki *Klasik* anlayışı ise tablolarında görsel öge olarak Türk-İslam minyatürlerinin süslemeci özelliklerine ve İslami hat sanatının kaligrafik karakteristiklerine yaklaşmaktır. Sanatçının renklendirme sistemi, teknik olarak minyatürlerinki gibi düz ve gölgesizdir. Osmanlı minyatürlerinde ve hat sanatında hâkim farklı kalınlıklardaki çizgiler de Berk’in resimlerine yansımış ve *çizgi arabeski* olarak anılmıştır.

Bu yaklaşımlara rağmen eserlerinin özüne bakıldığında, Berk’in ve Ziapour’un eserlerinin Klasik Batı biçimlendirme sistemine tabi olduğu aşikârdır ve hocaları André Lhote gibi onlar da temel bir formülle çalıştıkları için eserlerin biçimleri birbirlerine benzemektedir. Yaşadıkları dönemin kültürel ortamlarından dolayı hem Batılıların oryantalist hem de kendi ülkelerinin milliyetçi beklentilerini karşılamak zorunda kalan sanatçılar, yöresel, geleneksel veya dinî motiflere başvurmuşlardır. Ancak yakın coğrafyaların ve İslam kültürünün hâkim olduğu ülkelerin sanatçıları olmalarından dolayı, kendilerini özgün kılan özelliklerle aslında birbirlerine benzemektedirler. **Tablo.1**, üç ressamın (Lhote, Berk ve Ziapour) resimlerindeki *Klasik* veya *gelenek* anlayışını karşılaştırmalı olarak bir arada göstermektedir.

Tablo 1: Lhote, Berk ve Ziapour’un *Klasik* algılarının karşılaştırması (Jamaledin Toomajnia, 2022)

Sanatçı	Plastik Temeller	Konular	Görsel Unsurlar
André Lhote	<ul style="list-style-type: none"> · Fransa’da Klasik dönemin ressamı · Paul Cézanne’ın düşüncelerine dayalı Kübizm · Akademikleştirme 	<ul style="list-style-type: none"> · Şehir manzarası, günlük hayat, manzara, figür 	<ul style="list-style-type: none"> · Basitleşmiş figürler ve resim alanı · Saf renkler ve düz renklendirme
Nurullah Berk	<ul style="list-style-type: none"> · Cézanne’a dayalı Kübizm · Geleneksel Türk- İslam minyatür ve hat sanatlarının dekoratif özelliği · Minyatür ve hattaki çizgi özellikleri (çizgi arabeski) 	<ul style="list-style-type: none"> · Günlük hayat, Anadolu kadını (ütü yapan kadın, başörtülü kadın, nargile içen adam vs.) 	<ul style="list-style-type: none"> · Minyatürlerden alınan bulut ve ağaç gibi motifler · Dokular ve geleneksel kumaşların nakışları
Jalil Ziapour	<ul style="list-style-type: none"> · Cézanne’a dayalı Kübizm · İran-İslam minyatür, hat ve geleneksel mimari sanatlarına dönüş · Kare ağı temeline dayalı, geleneksel mimariden seçilen geleneksel unsurlar 	<ul style="list-style-type: none"> · Aşiretler ve bölgeler · Kadınların folklorik giysileri 	<ul style="list-style-type: none"> · İran’ın geleneksel mimarisinden kare ağı · Folklorik figürler · Mimaride ve minyatürlerde bulunan yazı levhaları · Elbiseler, halı ve kilim nakışları

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- André Lhote and His International Students*. Ed. Zeynep Kuban ve Simone Wille. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2020.
- Bayer, Zehra Canan. “Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları.” Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009.
- Berk, Nurullah ve Hüseyin Gezer. *50 Yıln Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Berk, Nurullah. *Modern San’at*. İstanbul: Semih Lütfü Bitik ve Basımevi, 1932.
- Berk, Nurullah. “Çağdaş Resmimizde Eski Gelenekler.” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yıllık Araştırmalar Dergisi* II (1958): 193-197.
- Berk, Nurullah. *Ustalarla Konuşmalar*. Ankara: Ankara Sanat Yayınları, 1971.
- Berk, Nurullah. “Turgut Zaim ve Yerel Sanat.” *Varlık* 802 (Temmuz 1974): 10.
- Berk, Nurullah. “Adalar Şarkısı.” *Sanat Çevresi* 40 (Şubat 1982): 6-7.
- Berman-Martin, Dominique. “The Life of André Lhote.” *André Lhote and His International Students*. Ed. Zeynep Kuban ve Simone Wille. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2020, 17-39.
- Boghrafi, Faegheh. “Ziapour va Honar-e Modern-e Iran (Ziapour ve İran Modern Sanatı).” *Herfeh Honarmand* 18 (2007): 64-72.
- Bouiller, Jean-Roch. “Art Criticism and Avant-Garde: André Lhote’s Written Works.” *Avant-Garde and Criticism*. Amsterdam: Brill, 2007, 15-31.
- Bouiller, Jean-Roch. “André Lhote, Picasso et la Question du Cubisme Français.” *Dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), Critique(s) d’art: Nouveaux Corpus, Nouvelles Méthodes*, Paris, 2019, 295-310. Erişim 10 Mart 2020. André Lhote, Picasso et la question du cubisme français (univ-paris1.fr)
- Cabanne, Pierre. *Cubism*. Paris: Terrail, 2001.
- Çakaloz, Osman Zeki. “Sanatımızda Nurullah Berk Gerçeği.” *Sanat Çevresi* 15 (Ocak 1980): 10-12.
- Delzende, Siamak. *Tahavvolat-e Tasviri-ye Honar-e Iran (İran Sanatının Görsel Dönüşümleri)*. Tahran: Nazar Yayınevi, 2015.
- Erol, Turan. “Nurullah Berk Üstüne.” *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi* 1/2 (Nisan 1982): 20-22.
- Fry, Roger Eliot. *Vision and Design*. Londra: Catto&Windous, 1920.
- Genim, Gülter Esra. “Nurullah Berk’in Sanat Yazıları.” Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.
- Giray, Kıymet. *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Müdürlüğü, 1997.
- Golding, John. *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*. Cambridge: Belknap, 1988.

- Hariri, Naser. *Darbare-ye Honar va Adabiyat: Gofto Shonudi ba Jalil Ziapour va Behrouz Moslemian (Sanat ve Edebiyat Hakkında: Jalil Ziapour, Behrooz Moslemian ile Diyalog)*. Babil: Avishan Yayınevi, 2001.
- İlbeygi, Arvin ve Morteza Monsef. *Jalil Ziapour; Pedar-e Honar-e Moderne Iran (Jalil Ziapour: İran'ın Modern Resim Sanatının Babası)*. Bandar Anzali, Rasht: Kaspi No Kültür Grubu, 2009. Erişim 21 Ocak 2015. DrZiapour-Anzali-88-2-5.pdf (v6rg.com)
- Jafari, Parastoo. “New World, Other Value: Artistic Modernism and Private Patronage: Associations and Galleries in Pre-Islamic Revolution Iran.” Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2019. Erişim 15 Şubat 2021. DOI: 10.5282/oph.9
- Keshmirshekan Hamid. *Contemporary Iranian Art: New Perspectives*. Londra: Saqi Books, 2013.
- Lhote, André. “La Composition Classique.” *La Gazette de Hollande (La Haye)*. (16 Nisan 1919).
- Lhote, André. “Opinions Libres sur la Peinture Française.” *Comœdia* (13 Haziran 1942): 2-26.
- Lhote, André, Jean Cassou ve Kaya Özsezgin. *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. Ankara: İmge, 2000.
- Majmue Sokhanraniha-ye Honari-tahghighi-e Jalil Ziapour (Jalil Ziapour'un Sanatsal-Araştırma Konuşmaları)*. Ed. Shahin Saber Tehrani. Tahran: İslimi Yayınevi ve Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2003.
- Mojabi, Javad. *Navad Sal No Avari Dar Honar-e Tajassomi-ye Iran (İran'ın Görsel Sanatında 90 Yıllık Yenileşme)*. 2. cilt. Tahran: Peikare Yayınevi, 2016.
- Moreau, Luc Albert ve Roger Allard. *Luc-Albert Moreau*. Paris: Editions de la Nouvelle Revue Française, 1920. Erişim 20 Kasım 2021. <https://archive.org/details/lucalbertmoreau00more/page/46/mode/2up>
- Motaghedi, Kianoosh. *Mehrabha-ye Sofalin-e Irani (İran Seramik Mihrapları)*. Tahran: Zibasazi Yayınları, 2017.
- Öndin, Nilüfer. *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003.
- Pakbaz, Ruyin. “Naghashiye Moasere Iran, Modernism ya Noavari? (İran'ın Çağdaş Resmi, Yenileşme mi yoksa Modernleşme mi?).” *Honar va Memari* 7 (1999): 160-173.
- Pakbaz, Ruyin. *Naghashi-ye Iran az Dirbaz ta Konun (Eski Çağlardan Bugüne Kadar İran'ın Resim Sanatı)*. Tahran: Zerrin & Simin Yayınevi, 2007.
- Reymond, Nathalie. “André Lhote'un “Düzene Çağrı”sı.” Çev. Akın Terzi. *e-skop* 12 (2 Nisan 2018). Erişim 1 Şubat 2018. <http://www.e-skop.com/skopdergi/andr%C3%A9-lhoteun-%E2%80%9Cduzene-cagri%E2%80%9Dsi/3751>
- Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Toomajnia, Jamaledin. “Jalil Ziapour: An Iranian Student at the Académie Lhote.” *André Lhote and His International Students*. Ed. Kuban, Zeynep ve Simone Wille (Innsbruck: Innsbruck University Press, 2020), 161-170. Erişim 1 Aralık 2021. https://www.uibk.ac.at/iup/buch_pdfs/9783903187788.pdf
- Turani, Adnan. *Berk'in Yaşam Yapıtında Görülen Anlayış Grafîği*. İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, 1977, 6.
- Wright, Charles Henry Conrad. *French Classicism*. Cambridge: Harvard University Press, 1920. Erişim 20 Haziran 2020. <https://ia902803.us.archive.org/12/items/frenchclassicis00wriggoog/frenchclassicis00wriggoog.pdf>

- Yaman, Zeynep Yasa. *d Grubu 1933–1951 (Sergi Kataloğu)*. Haz. Nihal Elvan. İstanbul: YKY, 2002.
- Ziapour, Jalil. “Teoriy-e Jalil Ziapour (Jalil Ziapour’un Teorisi)”. *Jalil Ziapour’un Sanatsal-Araştırma Konuşmaları*. Ed. Shahin Saber Tehrani. Tahran: İslimi Yayınevi ve Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2003, 227-233.
- Ziapour, Jalil. “Naghashi (Resim).” *Khorous Jangi Dergisi* 1 (1949): 12-15.
- Ziapour, Jalil. “Sokhan-e No Ar (Yeni Söz Getir), Jalil Ziapour ile Bir Röportaj.” *Faslnameye Honar* 17 (1987): 76-93.
- Ziolkowski, Theodore. *Classicism of the Twenties: Art, Music, and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- “Nurullah Berk Retrospektif Sergisi Broşürü.” İstanbul: Türkiye Sanatseverler Derneği, 1971. Erişim 1 Mart 2019. <https://core.ac.uk/download/pdf/129512515.pdf>
- “10. Ölüm Yıldönümünde Nurullah Berk Saygı Sergisi Kataloğu.” İstanbul: Destek Reasürans Sanat Galerisi, 1992. Erişim 1 Mart 2019. <https://core.ac.uk/download/pdf/129512526.pdf>
- “André Lhote, Life and Works.” Erişim 10 şubat 2016. <https://andre-lhote.org/life-and-works>
- “Ernest Laurent (1859-1929).” Erişim 12 Mayıs 2022. https://data.bnf.fr/fr/14906637/ernest_laurent/
- “Ziapour ve Houshang Azadivar’ın söyleşi,” yaz 1989, erişim 22 Nisan 2015 <http://www.ziapour.com/?p=964>
- “Jalil Ziapour’un Resmî Sitesi.” Erişim 1 şubat 2015. <http://www.ziapour.com>
- “Yaşlı adam ve Genç.” Erişim 26 Aralık 2022. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447798?deptids=14&ao=on&ft=*&offset=1080&rpp=40&pos=1090

AMAÇ VE KAPSAM

Art-Sanat Dergisi'nin amacı, Türk toplulukları ve Türk topluluklarıyla ilişkili diğer toplulukların sanatı, sanat tarihi ve arkeolojik verileri ve diğer sanat alanlarıyla ilgili bilimsel çalışmaları desteklemek, yayımlamak ve geliştirmektir.

Türk toplulukları ve Türk toplulukları ile ilişkili diğer topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım ve Müzecilik alanlarındaki akademik araştırmalar ve yayınlar.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergi yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, her bir yazar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış yazılar değerlendirmeye kabul edilir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

İntihal

Ön kontrolden geçirilen makaleler, iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal/kendi kendine intihal tespit edilirse yazarlar bilgilendirilir. Editörler, gerekli olması halinde makaleyi değerlendirme ya da üretim sürecinin çeşitli aşamalarında intihal kontrolüne tabi tutabilirler. Yüksek benzerlik oranları, bir makalenin kabul edilmeden önce ve hatta kabul edildikten sonra reddedilmesine neden olabilir. Makalenin türüne bağlı olarak, bunun oranın %15 veya %20'den az olması beklenir.

Çift Kör Hakemlik

İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakemlikten geçmesini sağlar ve makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır.

İşleme Ücreti

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

Telif Hakkında

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. CC BY-NC 4.0 lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

YAYIN ETİĞİ VE İLKELER

Art-Sanat Dergisi, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Dergi araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- Deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluştaki gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştaki çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, “yöntem” bölümünde katılımcılardan “bilgilendirilmiş onam” alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdaki etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmediği konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki

telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Dil

Dergide Türkçe ve İngilizce dilinde makaleler yayınlanır. Türkçe makalelerde İngilizce öz, anahtar kelimeler ve genişletilmiş özet olmalıdır. Ancak İngilizce yazılmış makalelerde geniş özet istenmez.

Art-Sanat Dergisi Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları

Art-Sanat Dergisi yılda iki defa (Ocak ve Temmuz) yayımlanan uluslararası akademik hakemli elektronik dergidir. DergiPark Açık Dergi Sistemleri'nde yayımlanan Art-Sanat Dergisi'nde Türk ve Türklerle ilişkili topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım, Müzecilik ve sahne sanatları alanlarında özgün makaleler ve bilimsel yazılar kabul edilmektedir.

İletişim ve makale gönderimi için e-mail adreslerimiz: art-sanat@istanbul.edu.tr

Web sayfalarımız: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

Art-Sanat Dergisi'nin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Gönderilen makale editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, üç hakeme gönderilmekte ve en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda yayımlanmaktadır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir.

Telif Hakkı

Yayımlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal ve bilimsel sorumluluklar yazarlarına aittir.

Makale ve yazılarda görsel malzemenin (fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilerek kullanılması ve telif hakkı olan malzeme için yazarların izin alması zorunludur. Bu konularda da yasal sorumluluk yazarlara aittir. Makalede yer alan görsellerin kaynağı mutlak surette belirtilmeli ve telif hakkı olan malzeme için izin alınmalı, eğer görseller yazara ait ise görselin altına yazarın adı verilerek kendisine ait olduğunu belirten bir ifade eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne yayımlanmak için gönderilen yazılar, daha önce yayımlanmamış veya yayıma sunulmamış olmalıdır.

Dergiye gönderilen makalelerde intihal kontrolünü sağlamak için, IThenticate (İntihali Engelleme Programı) kullanılmaktadır.

Genel Bilgiler

Makale bir yüksek lisans veya doktora tezinden üretiliyse makale başlığına * dipnot eklenerek tezin yazarı, tezin adı, yapıldığı üniversite, enstitü, anabilim dalı ve danışman bilgi eklenmelidir.

Makale bir BAP dahil olmak üzere herhangi bir proje tarafından desteklenmiş ve finansal destek alınmışsa, ilk sayfaya proje türü, kodu ve finansal destek alınmıştır ibaresi eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne gönderilen makaleler, Microsoft Word ve PDF formatında olmalıdır. **Makale başlığının altında yazarın adı ve soyadı yer almalı, yazar adına dipnot formatında yıldız (*) verilerek ilk sayfanın altında yazarın unvanı, varsa çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm v.b) ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.** ORCID numarası olmayan yazarların <https://orcid.org/> adresinden kayıt olmaları gerekmektedir. Birden fazla yazarlı makalelerde tüm yazarların ORCID numarası eklenmelidir.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-200 kelime) ve 3-5 anahtar kelime olmalıdır. İngilizce özetten sonra Türkçe makaleler için 800-1000 kelime arasında İngilizce Extended Summary (Genişletilmiş Özet), İngilizce makaleler için ise 800-1000 kelimelik Türkçe Genişletilmiş Özet eklenmelidir.

Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayında kullanılacak görsel malzemeler için koyu (bold) G. Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (**G.1., G.2., G.3.,** gibi). Görsel malzemenin açıklamasının altında parantez içerisinde mutlaka kaynak belirtilmelidir. Görsel malzeme yazara ait ise belirtilmelidir.

Makale metni; Times New Roman 12 punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde, paragraflar arasında önce 6 NK sonra 6 NK aralıkla yazılmalıdır. Paragraflar arasında ayrıca boşluk konmayacaktır. Dipnotlar; Times New Roman 10 punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı yazılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, italik harflerle yazılmalıdır. Beş satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içerisinde verilmeli, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın iki yanından 1 cm içeride, blok hâlinde ve 8 punto ile italik yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı (yaklaşık 6000 kelimeyi) aşmamalıdır. Makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsele yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir. Görseller, metin içerisinde numaralandırılarak ilgili yerde kullanılmalıdır.

Kaynaklar

Referans Stili ve Formatı

Art-Sanat Dergisi dipnot ve kaynakça gösteriminde Chicago Style of Manual 16. Edisyonunu kullanmaktadır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklerle dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Örnekler, yazarlara kolaylık sağlamak amacıyla, Chicago Style of Manual kılavuzundan (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html) ilavelerle derlenmiştir. Dipnot-kaynakça yöntemi hakkında ayrıntılı bilgi ve çok sayıda örnek Chicago Manual of Style'ın 16. baskısının 14. ve 15. bölümlerinde yer almaktadır.

Örnekler:

İD ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

Kıtap (Tek yazarlı)

İD Nurhan Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972), 55.

SD Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı*, 55.

K Atasoy, Nurhan. *İbrahim Paşa Sarayı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972.

Kıtap (İki yazarlı)

İD Mustafa Özkan ve Veysel Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2008), 90.

SD Özkan ve Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 90.

K Özkan, Mustafa ve Veysel Sevinçli. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.

Kitap (Üç yazarlı)

İD Abdurrahman Özkan, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (Konya: Palet Yayınları, Konya, 2016), 78.

SD Özkan, Toker, Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 25.

K Özkan, Abdurrahman, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. Konya: Palet Yayınları, 2016.

(Kaynakçada sadece ilk yazarın soyadı, adı yazılır diğer yazarlarda ad soyad sırası takip edilir.)

Dört ve daha fazla yazar için Kaynakça'da bütün yazarlar belirtilir, dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilip ardına "ve diğerleri" anlamında "vd." yazılır.

Çevirmen, Hazırlayan, Editör varsa

Dipnotta "çev.", "haz.", "ed."; kaynakçada "Çev.", "Haz.", "Ed." kullanılır.

İD Peter B. Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, çev. Osman Karatay (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002), 45.

SD Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, 45.

K Golden, Peter B. *Türk Halkları Tarihine Giriş*. Çev. Osman Karatay. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.

Cilt numarası (Cilt numarası sadece rakam olarak belirtilir ardından iki nokta ile sayfa numarası eklenir. Ayrıca c. kullanılmaz)

İD A. Zeki Velidî Togan, *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*, (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981), 2: 100.

SD A. Zeki Velidî Togan *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*, 1: 90.

K Togan, A. Zeki Velidî, *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*. 2 cilt. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981.

Kitap içinde bölüm

İD Şinasi, Tekin, "Eski Türkçe," *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002), 69-119.

SD Tekin, "Eski Türkçe," 69-119.

K Tekin, Şinasi. "Eski Türkçe," *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, 69-119. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002.

Kitap, elektronik olarak yayımlanmış

Eğer kitap birden fazla formatta yayımlanmış ise, kullanılan formatı referans verilir. Online başvurulmuş kitaplar için URL verilir. İstenirse erişim tarihi eklenir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm başlığını veya başka bir sayı eklenebilir.

İD Emin Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980) Erişim 7 Eylül 2019, <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=128>.

SD Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı*, 206.

K Özdemir, Emin. *Türk ve Dünya Edebiyatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980. Erişim 7 Eylül 2019. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

Makale (Dergi adı sayı numarası ardından parantez içinde yıl)

İD Semavi Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri," *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989), 80.

SD Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri," 75.

K EYİCE, Semavi. "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri." *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989): 75-80.

Çeviren varsa

İD A. K. Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” çev. Rasime Uygun, *TDAY-Belleten*, (1954), 59-96.

SD Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” 59-96.

K Borovkov, A. K. “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî.” Çev. Rasime Uygun. *TDAY-Belleten* (1954): 59-96.

Dergi makalesi, elektronik

Eğer DOI (Digital Object Identifier) numarası verilmiş ise eklenir.

İD N. Çiçek Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 15, erişim 7 Eylül 2019, <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

SD Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” 15.

K Atçıl Harmankaya, N. Çiçek. “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme.” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 11-18. Erişim 7 Eylül 2019. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

Gazete makalesi, baskı

İD Adnan Adıvar, “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller,” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948, 2.

SD Adıvar, “Fikir Hareketleri,” 2.

K Adıvar, Adnan. “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller.” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948.

Gazete haberi, elektronik

Makalenin veya haberin yazarı belli değilse referansa haber veya makalenin başlığı ile başlanır.

İD “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü,” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018, erişim 14 Mart 2018, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html.

SD “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.”

K “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018. Erişim 14 Mart 2018. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html.

Kitap tanıtımı

İD Muhammed Doruk, “Derbendnâme”, Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı, *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018), 333, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>

SD Doruk, “Derbendnâme”, 334.

K Doruk, Muhammed. “Derbendnâme”. Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı. *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018): 333-338. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>.

Tez

İD M. Baha Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990), 496.

SD Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri,” 90.

K Tanman, M. Baha. “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.

Ansiklopedi maddesi

İD Ahmet Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 8 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 416-432.

SD Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” 416-432.

K Temir, Ahmet. “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı.” *Türkler Ansiklopedisi*. 8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 416-432.

Yayımlanmamış bildiri

İD Erdal İnönü ve Harun Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar” (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).

SD İnönü ve Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar”

K İnönü, Erdal ve Harun Doğan. “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar.” Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

Yazma eser

İD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 26a.

SD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

K Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 1a-311a, Kopyalanma tarihi 10 Rebiülevvel 1135 (19 Aralık 1722).

Arşiv belgesi

İD Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

SD BOA, C.AS. 71/3352.

K Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

İD Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

SD TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

K Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

Web sitesi

İD “Bilginin İzinde,” Bilim Tarihi, erişim 14 Mart 2018, http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html

SD “Bilginin İzinde.”

K Bilim Tarihi. “Bilginin İzinde.” Erişim 14 Mart 2018.

http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - ✓ İstatistik kontrolünün yapıldığı (araştırma makaleleri için)
 - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
 - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
 - ✓ Kaynakların CMOS (The Chicago Manuel of Style) 16'ya göre belirtildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış ve telifle bağlı materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
 - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - ✓ Özetler: 150-250 kelime Türkçe ve 150-250 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 3-5 adet Türkçe ve 3-5 adet İngilizce
 - ✓ Makale Türkçe ise, 800-1000 kelime İngilizce genişletilmiş özet (Extended Summary)
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Finansal destek (varsa belirtiniz)
 - ✓ Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
 - ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

AIM AND SCOPE

The aim of Art-Sanat Journal is to support, publish and develop scientific studies related to the art, history of art, archaeology and other art fields of Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

Academic researches and publications on Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and performing arts about Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. Only those manuscripts approved by every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors.

Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors. All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication.

Plagiarism

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. If plagiarism/self-plagiarism will be found authors will be informed. Editors may resubmit manuscript for similarity check at any peer-review or production stage if required. High similarity scores may lead to rejection of a manuscript before and even after acceptance. Depending on the type of article and the percentage of similarity score taken from each article, the overall similarity score is generally expected to be less than 15 or 20%.

Double Blind Peer-Review

After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editors-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor provides a fair double-blind peer review of the submitted articles and hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Open Access Statement

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy,

print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

Article Processing Charge

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

Copyright Notice

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor in chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT

Art-Sanat Journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

The journal adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.

- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor and Reviewers

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

MANUSCRIPT ORGANIZATION

Language

Articles in Turkish and English are published. Submitted Turkish article must include an English abstract, keyword and an extended abstract. Extended abstract in English is not required for articles in English.

PUBLICATION RULES and WRITING STYLES

Art-Sanat Journal is an international, academic, refereed, electronic journal published twice a year (January and July). The Art-Sanat Journal is published on Dergipark Open Journal Systems and only original and scientific and scholarly articles about Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and Performing Arts about Turkish, Turkic and Turkic-related communities are accepted.

Our e-mail addresses for the communication and article submission: art-sanat@istanbul.edu.tr

Websites: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

All rights reserved by Art-Sanat Journal. The publication rights of the published articles belong to Art-Sanat Journal. The author has the legal and scientific responsibility for the contents of the articles. The visual materials (figures, photographs, pictures, drawings, plans, etc.) used in the articles should not be used without reference and the author has to obtain permission for the copyrighted material. The legal responsibility for these issues belongs to the authors.

The articles submitted for publication in the Art-Sanat Journal should neither have been published elsewhere nor have been submitted to another journal. The IThenticate (Plagiarism Prevention Program) is used to ensure plagiarism control for each submission.

Articles in Turkish and English are accepted for the journal. After the submitted article has been reviewed by the editors and editorial board, it is sent to three referees and published when at least two referees make positive decisions. The names of the authors are not sent to the referees.

The articles submitted to Art-Sanat Journal must be in Microsoft Word format. Under the title of the article, the author's name and surname should be included. After the name of the author, the star (*) should be used as a footnote sign and the job title, the institution and the e-mail address of the author and the submission date of the article should be specified at the bottom of the first page. ORCID number should also be written under the author's name. (If you don't have an ORCID number please register: <https://orcid.org/>)

Articles should have Turkish and English titles, abstracts (150-250 words) and 3-5 keywords.

After the English abstract, the Turkish articles should contain an English extended summary of 800-1000 words. The English articles should contain an Turkish extended summary of 800-1000 words.

Each of the visual material must be in jpeg format with a resolution of at least 300 dpi (images with a poor image quality will not be used). For the visual materials used in the article, numbering should be done with the abbreviation bold **F**, (**F.1.**, **F.2.**, **F.3.**, etc.). The description of the visual material should be specified below the material in parentheses. If visual material belongs to the author, it should be indicated.

Article should be written in Times New Roman, 12 pt., 1.5 line spacing, before 6NK-after 6NK spacing and both side justified. Footnotes should be written in Times New Roman, 10 pt., 1 line spacing and both side justified. Words that need to emphasized should be written in italic. The Quotations less than five lines should be written in quotation marks in the same paragraph and the quotations longer than five lines should be written separately 1 cm inside from left and right sides of page, blocked and in 8 pts. The article should not exceed 25 pages, the visuals used in the article should not be more than the number of text pages and also maximum 25 images are allowed. The visuals which are directly related to the subject should be preferred with reference to comparison images. Images should be numbered in the text and used in the relevant place.

References

Reference Style and Format

Art-Sanat complies with Chicago Style of Manual 16th Edition for referencing and quoting.

Authors who would send proposals to the journal are kindly invited to follow the examples given below when writing the footnotes and compiling the bibliography. These examples are borrowed from the Chicago Style of Manual (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html).

Further information and numerous examples about the “notes and bibliography” system are available at the 14th and 15th chapters of the Chicago Manual of Style (16th edition).

Examples:

FF first footnote, **NF** next/short footnotes, **B** bibliography

The Books (one author)

FF Laurie Bauer, *A Glossary of Morphology* (Edinburg: Edinburg University Press, 2004), 55.

NF Bauer, *A Glossary of Morphology*, 55.

B Bauer, Laurie. *A Glossary of Morphology*. Edinburg: Edinburg University Press, 2004.

The Books (two authors)

FF A. Nazarov Bakhtiyar and Denis Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, Research Institute for Inner Asian Studies, (Bloomington: Indiana University, 1993), 55.

NF Bakhtiyar and Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, 55.

B Bakhtiyar, A. Nazarov and Denis Sinor. *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*. Bloomington: Indiana University, 1993.

The Books (Three authors)

FF E.R. Tenișev, A.M. Şçerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, XXXVIII, (Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969), 60.

NF Tenișev, Şçerbak and Nasilov, Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, 25.

B Tenișev, E.R., A.M. Şçerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*. XXXVIII. Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969.

For four or more authors, each of them is cited in the bibliography, only the first author's name is cited in footnotes and "et al." is added next to it, which stands for "and the others".

The abbreviation *op. cit.* which is used in some referencing styles is not used in the Chicago Style.

If there is an editor/translator in addition to the author

If there is an editör or a translator then one should cite it as "ed." or "trans." in footnotes; as for the bibliography "Edited by" or "Translated by".

FF Peter B. Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, trans. Osman Karatay, (America: Harrassowitz Verlag, 1992), 36.

NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 36.

B Golden, Peter B. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. Translated by Osman Karatay. America: Harrassowitz Verlag, 1992.

Volumes

FF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, (Harvard: University Printing Office, 1985), 4: 100.

NF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, 4: 90.

B Dankoff, Robert and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*. 4 vols. Harvard: University Printing Office, 1985.

A chapter/section in a book

FF Beatrice Forbes Manz, "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 90-120.

NF Manz, "Timur", 90-120.

B Manz, Beatrice Forbes. "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, 90-120. Cambridge: Cambridge University, 1989.

If the book is published in multiple formats, the one that is used is cited. URL is given for the online books that are cited. The access date can be added on preference. If the page number is missing, either the title of chapter or another number can be added.

FF Peter Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples* (America: Harrassowitz Verlag, 1992), Accessed September 18, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 206.

B Golden, Peter. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. America: Harrassowitz Verlag, 1992. Accessed September 18, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

Journal article, copyright

FF John E. Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

NF Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", 81-108.

B Woods, John E. "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

Journal article, translation

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," trans. Zadie Smith, *Review of Swing Time*, New York Times, (2016), 69-90.

NF Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 69-90.

B Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." Translated by Zadie Smith, *Review of Swing Time*. New York Times. 2016: 69-90.

Newspaper article, published

FF Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 2.

NF Mead, "The Prophet of Dystopia," 2.

B Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Newspaper article/report, electronic

If the author of an article or report is not specified, then the citation should begin with the title of article/report.

FF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

NF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera."

B "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Book Review

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," *Review of Swing Time*, by Zadie Smith, *New York Times*, 7 (2016), 67.

NF Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 67.

B Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." *Review of Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

Thesis

FF Cynthia Lillian Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues," (PhD diss. University of Chicago. 2013), 90.

NF Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues," 90.

B Rutz, Cynthia Lillian. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago, 2013.

Encyclopedia entry

FF Ahmet Temir, “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate,” *Encyclopedia of Turks*, v. 8, (Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002), 416-432.

NF Temir, Mongol (or Turko-Mongol) Khanate”, 416-432.

B Temir, Ahmet. “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate.” *Encyclopedia of Turks*. 8: 416-432. Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002.

Unpublished announcement

FF Erdal İnönü and Harun Doğan, “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists” (The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004).

NF İnönü and Doğan, “Some Discoveries.”

B İnönü, Erdal and Harun Doğan. “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists.” The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004.

Manuscript

FF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 26a.

NF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

B Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 1a-311a, Copy date 10 Rebiülevvel 1135 (19th December 1722).

Archive document

FF The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1797).

NF OAPM, C.AS. 71/3352.

B The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1920).

FF Topkapı Palace Museum Archives (TPMA), E. 3202-2=597-2-7.

NF TPMA, E. 3202-2=597-2-7.

B Topkapı Palace Museum Archives (TPMA). E. 3202-2=597-2-7.

Website

FF Yale University. n.d. “About Yale: Yale Facts.” Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

NF “About Yale: Yale Facts.”

B Yale University. n.d. “About Yale: Yale Facts.” Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - ✓ Confirming that the statistical design of the research article is reviewed.
 - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
 - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - ✓ Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with CMOS 16.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript
 - ✓ All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - ✓ Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
 - ✓ ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document
 - ✓ The title of the manuscript
 - ✓ Abstract (150-250 words)
 - ✓ Key words: 3 to 5 words
 - ✓ Main article sections
 - ✓ Grant support (if exists)
 - ✓ Conflict of interest (if exists)
 - ✓ Acknowledgement (if exists)
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Art-Sanat Journal
Dergi Adı: Art-Sanat Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar	
Title of Manuscript Makalenin Başlığı	
Acceptance date Kabul Tarihi	
List of authors Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, v.b.)	
---	--

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar:	
--	--

University/company/institution	Çalıştığı kurum	
Address	Posta adresi	
E-mail	E-posta	
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no	

<p>The author(s) agrees that:</p> <p>The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.</p> <p>The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights.</p> <p>I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.</p>

<p>Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder</p> <p>Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşaa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.</p> <p>Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır. Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz. Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılrken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz. Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.</p>

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....

