

E-ISSN: 2717-6940

# SANAT TARİHİ

# YILLIĞI

**Journal of Art History**

**Sayı / Issue: 33**

**Yıl / Year: 2024**





**Dizinler / Indexing and Abstracting**

Web of Science Core Collection – Emerging Sources Citation Index (ESCI)

SCOPUS

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

DOAJ

ERIH PLUS

EBSCO Central & Eastern European Academic Source

SOBIAD



**Scopus®**



**DOAJ** DIRECTORY OF  
OPEN ACCESS  
JOURNALS



**SOBIAD**



**Sahibi / Owner**

Prof. Dr. Sevtap KADIOĞLU  
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager**

Doç. Dr. Belgin DEMİRSAR ARLI  
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey

**Yazışma Adresi / Correspondence Address**

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,  
Balabanağa Mah. Ordu Cad. No. 6, Laleli, Fatih, 34134 İstanbul, Türkiye  
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00 / 15978  
E-mail: styillik@istanbul.edu.tr  
<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/jah/home>  
<https://dergipark.org.tr/pub/iusty>

**Yayıncı / Publisher**

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press  
İstanbul Üniversitesi, Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt,  
Fatih / İstanbul, Türkiye  
Telefon / Phone: Tel:+90 0212 455 57 00 / 15730 / 31

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.*

Haziran ayında, yılda bir sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.  
*This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published annually in June.*



## **DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD**

### **Baş Editörler / Editors-in-Chief**

**Doç. Dr. Belgin DEMİRSAR ARLI** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [beldemar@istanbul.edu.tr](mailto:beldemar@istanbul.edu.tr)

**Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [ozgu@istanbul.edu.tr](mailto:ozgu@istanbul.edu.tr)

### **Baş Editör Yardımcıları / Co-Editors-in-Chief**

**Doç. Dr. Ümmühan Melda ERMIŞ** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [umermis@istanbul.edu.tr](mailto:umermis@istanbul.edu.tr)

**Doç. Dr. Sevgi PARLAK** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [sevgipar@istanbul.edu.tr](mailto:sevgipar@istanbul.edu.tr)

### **Dil Editörü / Language Editor**

**Elizabeth Mary EARL** – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – [elizabeth.earl@istanbul.edu.tr](mailto:elizabeth.earl@istanbul.edu.tr)

### **Editöryal Asistan / Editorial Assistant**

**Araş. Gör. Gül Cevahir ALTUN** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [gul.altun@istanbul.edu.tr](mailto:gul.altun@istanbul.edu.tr)



## YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

**Prof. Dr. Aygül AĞIR** – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – [agiray@itu.edu.tr](mailto:agiray@itu.edu.tr)

**Prof. Dr. Engin AKYÜREK (Emekli)** – Koç Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [ekyurek@ku.edu.tr](mailto:ekyurek@ku.edu.tr)

**Prof. Dr. Esra ALIÇAVUŞOĞLU KARAVELİ** – Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, İstanbul, Türkiye – [esra.karaveli@marmara.edu.tr](mailto:esra.karaveli@marmara.edu.tr)

**Prof. Dr. Ahu ANTMEN** – Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye – [ahu.antmen@sabanciuniv.edu](mailto:ahu.antmen@sabanciuniv.edu)

**Prof. Dr. Serpil BAĞCI** – Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, Türkiye – [serpil.bagci@gmail.com](mailto:serpil.bagci@gmail.com)

**Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [avefacob@istanbul.edu.tr](mailto:avefacob@istanbul.edu.tr)

**Prof. Dr. Sema DOĞAN** – Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, Türkiye – [semad@hacettepe.edu.tr](mailto:semad@hacettepe.edu.tr)

**Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Emekli)** – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye – [bozkurt.ersoy@ege.edu.tr](mailto:bozkurt.ersoy@ege.edu.tr)

**Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN (Emekli)** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [kg@istanbul.edu.tr](mailto:kg@istanbul.edu.tr)

**Doç. Dr. Abdullah Sinan GÜLER** – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [a.sinan.guler@msgsu.edu.tr](mailto:a.sinan.guler@msgsu.edu.tr)

**Prof. Dr. Zeynep İNANKUR (Emekli)** – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [zeynep.inankur@msgsu.edu.tr](mailto:zeynep.inankur@msgsu.edu.tr)

**Prof. Dr. Zühre İNDİRKAŞ (Emekli)** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [zindirkas@gmail.com](mailto:zindirkas@gmail.com)

**Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – [nedret.oztokat@istanbul.edu.tr](mailto:nedret.oztokat@istanbul.edu.tr)

**Prof. Dr. İlnur KOLAY (Emekli)** – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – [kolay@itu.edu.tr](mailto:kolay@itu.edu.tr)

**Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU** – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr](mailto:gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr)

**Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY** – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye – [inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr](mailto:inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr)

**Prof. Dr. Banu MAHİR (Emekli)** – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [banu.mahir@gmail.com](mailto:banu.mahir@gmail.com)

**Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Emekli)** – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye – [zeynep.mercangoz@ege.edu.tr](mailto:zeynep.mercangoz@ege.edu.tr)

**Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Emekli)** – Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [selcuk-mulayim@hotmail.com](mailto:selcuk-mulayim@hotmail.com)

**Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [agah.okcuoglu@istanbul.edu.tr](mailto:agah.okcuoglu@istanbul.edu.tr)

**Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN (Emekli)** – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – [aodekan@yahoo.com](mailto:aodekan@yahoo.com)



## **YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD**

- Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN** – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [nilufer.ondin@msgsu.edu.tr](mailto:nilufer.ondin@msgsu.edu.tr)
- Prof. Dr. Filiz ÖZER (Emekli)** – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [filiz.ozer@isikun.edu.tr](mailto:filiz.ozer@isikun.edu.tr)
- Prof. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [simge@istanbul.edu.tr](mailto:simge@istanbul.edu.tr)
- Prof. Dr. Nejat Turgut SANER** – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [saner@itu.edu.tr](mailto:saner@itu.edu.tr)
- Prof. Dr. Zeren TANINDI (Emekli)** – Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bursa, Türkiye  
– [zeren@uludag.edu.tr](mailto:zeren@uludag.edu.tr)
- Prof. Dr. M. Baha TANMAN (Emekli)** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [mehmet.tanman@istanbul.edu.tr](mailto:mehmet.tanman@istanbul.edu.tr)
- Prof. Dr. Zeynep TARIM ERTUĞ** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü İstanbul, Türkiye  
– [zeynep.ertug@istanbul.edu.tr](mailto:zeynep.ertug@istanbul.edu.tr)
- Prof. Dr. Uşun TÜKEL** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [usun.tukel@istanbul.edu.tr](mailto:usun.tukel@istanbul.edu.tr)
- Prof. Dr. Bedia Yelda UÇKAN** – Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir, Türkiye  
– [byolcay@anadolu.edu.tr](mailto:byolcay@anadolu.edu.tr)
- Prof. Dr. Asnu Bilban YALÇIN** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [yalcinab@istanbul.edu.tr](mailto:yalcinab@istanbul.edu.tr)
- Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN** – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – [nurcan.metin@msgsu.edu.tr](mailto:nurcan.metin@msgsu.edu.tr)
- Prof. Dr. Tarcan YILMAZ (Emekli)** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [tarcan@istanbul.edu.tr](mailto:tarcan@istanbul.edu.tr)
- Prof. Dr. Anıl YILMAZ** – İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk İslam Arkeolojisi Bölümü, İzmir, Türkiye – [anil.yilmaz@ikcu.edu.tr](mailto:anil.yilmaz@ikcu.edu.tr)



## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Şiir ve Mimari: Osmanlı Sanatında Kültürel Örüntü  
*Poetry and Architecture: Cultural Patterns in Ottoman Art*  
**Fatma Sinem Akbulut** ..... 1
- Performansın Köklerine İnme/Sınırlarını Belirlemek: Neo-Şamanist Bir Ritüel Olarak Performans Sanatı  
*Detecting the Limitations of Performance: Performance Art as a Neo-Shamanistic Ritual*  
**Elif Dastarlı, İlkay Canan Okkalı** ..... 21
18. Yüzyıl Camilerinde Sütunlara Karşılaştırmalı Bir Bakış: Avludan Mahfile Teşhir ve İzlenim  
*A Comparative Look at the Columns in 18th Century Mosques: Display and Impression from the Courtyard to the Lodge*  
**Ülkü Demir** ..... 49
- Oranlamak Dahî Kadim Türkidir": Osmanlı Cami Mimarisinde (Geometrik) Oran-Orantı İlkesi  
*"Proportioning Also is Ancient Turkish": The Principle of (Geometric) Ratio-Proportion in Ottoman Mosque Architecture*  
**Arif Erdoğan** ..... 89
- "Özgün" Modern Amerikan Resmi ve Postmodern Sanata Geçiş Sürecinde Öncü Bir Resim:  
Barnett Newman'ın Onement I  
*"Authentic" Modern American Painting and a Pioneering Painting During the Transition to Postmodern Art: Barnett Newman's Onement I*  
**Ö. Eren Koyunoğlu** ..... 131
- Nuri Bilge Ceylan's Frames as a Pastiche: Caspar David Friedrich and Ilya Glazunov  
*Birer Pastiş Olarak Nuri Bilge Ceylan Kareleri: Caspar David Friedrich ve Ilya Glazunov*  
**Türker Körük** ..... 145
- Amorium İç Sur Kazılarında Bulunan Türk-İslam Dönemi (13-15. Yüzyıl) Sırsız Seramikleri:  
Pişirme Kap Buluntuları  
*Turkish-Islamic Period (13th-15th Centuries) Unglazed Ceramics Found in Amorium Inner Wall Excavations: Cookware Finds*  
**Mehmet Kurt** ..... 171
- Osmanlı Şehir ve Kasabalarının İmarında Vakıfların Rolü  
*Role of Foundations in the Reconstruction of Ottoman Cities and Towns*  
**Mustafa Özer** ..... 195
- II. Abdülhamid Dönemi İstanbul İbadethanelerinde Bir Tavan Süslemesi Modası: Gök Mavisi Üzerine Altın Renginde Yıldızlı Kalemîşi Bezeme  
*Fashionable Ceiling Decoration Found at Places of Worship in Istanbul during the Sultan II. Abdülhamid Period: Azure Painting with Gilded Stars*  
**Mustafa Kaan Sağ** ..... 219
- Camın En Tehlikeli Hali: Çanakkale Müzesi'nden Bir Humbara  
*The Most Dangerous State of Glass: A Humbara from the Çanakkale Museum*  
**Emre Taştemür, Münteha Dinç** ..... 241



## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Sakarya'da Batılılaşma Dönemi'nden Saklı Kalmış Bir Hazine: Taraklı Yunus Paşa Camii Kalem İşî Bezemeleri  
*A Hidden Treasure in Sakarya from the Westernisation Period: Hand-Drawn Decorations in Taraklı Yunus Pasha Mosque*  
**Gülşen Tezcan Kaya, Esra Durmuş ..... 261**
- Bursa Arkeoloji Müzesindeki I. Alaaddin Keykubad'ın Sultanlık Dönemi Sikkeleri  
*Sultanate Period Coins of Ala ad-Din Kay-Qubad I in Bursa Archaeological Museum*  
**Abdül Halim Varol ..... 303**
- XX. Yüzyıl Başında Osmanlı Devleti'nin Anadolu Vilayetlerinde Başlattığı Yol ve Köprü Yapım İşleri (1908-1918) ile Bu İşlerde Görevlendirilen Alman Mimar ve Mühendisler  
*Road and Bridge Construction Initiated by the Ottoman Empire in Anatolian Provinces during the Early 20th Century (1908-1918) and Works of German Architects and Engineers*  
**Mehmet Yavuz ..... 367**
- Anı Yazısı / Obituary**
- Mehmet İnsan (İhsan Hoca) Tunay  
**Ayça Tiryaki Türkmenoğlu ..... 405**





## Şiir ve Mimari: Osmanlı Sanatında Kültürel Örüntü

### Poetry and Architecture: Cultural Patterns in Ottoman Art

Fatma Sinem Akbulut<sup>1</sup>



#### ÖZ

Bu makalede inşa etmenin ve barınmanın özünde şiirsel birer pratik olduğunu ileri süren Heidegger'in düşüncesinden hareketle Osmanlı'nın klasik sanatlarından şiir ve mimarlık ilişkisinin ortak temelleri tartışmaya açılmıştır. Heidegger'e göre insan, deneyimleri temelinde bir şeyi başka bir şeyin ölçüsü hâline getirdiğinde çevresiyle olan yapıcı ilişkisi içerisinde mekân kavramına "yer" kimliği kazandırır. Heidegger'in ölçme etkinliğine atfettiği bu nitelik, Osmanlı sanatçılarının sanat eleştirisini yine bizzat sanat ürünleriyle sergilemelerini akla getirmiştir. Osmanlı epistemesindeki varoluşu oluşturan deneyimlerin bütünlüğe geldiği kanaati sanat alanları etrafında ortak bir tasarım düşüncesinin varlığının kabulünü gerektirmektedir. Nitekim Osmanlı sanatı, sanatçıların özel iradesiyle biçimlenmez ve itici kudretini öznelerin farklı hakikat arayışlarından edinmez. Bu gelenekte sanat, bütünlüğün gelenek içinde belirlenmiş kaideleri üzerinde ve sınırlandırılmış bir simgesel repertuvardan beslenerek yol almaktadır. Bu sıkı estetik kontrol düzeni, kültürel örüntüler yaratarak sanatçılar arasındaki zamanlar ötesi diyalog zincirlerinin kurulabilmesinin olanaklarını sağlamaktadır. Bu nedenle bu makalede klasik şiir ve mimarlık ilişkisinin modern çözümlene yöntemleriyle anlaşılacağı öne sürülmüş ve bu iddianın temel dayanakları nazire geleneğinde aranmıştır. Ayrıca makalede, zihinsel inşa ile fiziksel ve dilsel inşa arasındaki yakın mesafeler, musammatlardaki terbi' ve tahmis teknikleri üzerinden de tartışılmıştır. Makul bir homoloji kurarak aslında benzer tekniklerin mimarlık pratiklerini de edimsel bir etkinlik alanına dönüştürebildiğine vurgu yapılmıştır. Sonuç olarak bu makalede, klasik şiir ve mimarlığın münazara evreni ortak temelleri etrafında incelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı sanatı, Osmanlı mimarisi, divan şiiri, kültürel örüntü, bütünlük

#### ABSTRACT

This study aims to deepen how special kinds of relations are fictionalised in the common world perspective in classical poetry and architecture considered in the Ottoman arts, with the inspiration of Heidegger, who thought that building and dwelling are basically poetical practises. It is because it was not actually a modern human experience to dwell in the world that Heidegger inhabits in relation, he mentions meaningful poetically. At this stage, it was pointed out in the study that the creations of Ottoman artists could be regarded as the measurement and therefore criticism of each other with an indication of the dialogues within the tradition. The idea that the experiences comprising the existence in the Ottoman episteme are coupled and integrated required the

<sup>1</sup>Celal Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Manisa, Türkiye

ORCID: F.S.A. 0000-0002-3334-6628

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Fatma Sinem Akbulut,

Celal Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Manisa, Türkiye  
E-posta: fatma.akbulut@cbu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 10.01.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 25.03.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 26.05.2024

Accepted/Kabul: 04.06.2024

Online Yayın/Published Online: 24.06.2024

Atıf/Citation: Akbulut, Fatma Sinem. "Poetry and Architecture: Cultural Patterns in Ottoman Art." *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 1-19.  
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1417509>



admittance of the existence of a common design thought around these arts. It was also indicated that artistic practises can shape the traditional cultural pattern in the setting of a dialog. In addition, it was emphasised that the relation between poetry and architecture cannot be perceived with modern analysis techniques such as interdisciplinarity by highlighting the unmeritedness of this togetherness. As for its evidence, it was sought in the nazire (simile) traditions in both poetry and architecture. Interaction styles such as "terbi" (tetralogy) and "tahmis" (quintet) in the close distance "musammats" (a poetry style) between mental construction and physical and linguistic construction were also discussed. It was made clear that techniques such as "terbi" and "tahmis" both in poetry and architecture when a homology is set make the productions inconstant, turning it into a virtual and dynamic activity field. In this way, the discussion universe of classical poetry and architecture in the Ottoman Empire was investigated with its common bases depending on the ways of sight and the world of mind.

**Keywords:** Ottoman art, Ottoman architecture, divan poetry, cultural pattern, unity

## EXTENDED ABSTRACT

The current study aims to deepen how special kinds of relations are fictionalised in the common world perspective in classical poetry and architecture considered in the Ottoman arts with an inspiration of Heidegger, who thought that building and dwelling are basically poetical practises. It is because it was not actually a modern human experience to dwell in the world that Heidegger inhabits in relation, he mentions meaningful poetically. According to Heidegger, the measurement of spaces could be taken by means of algebra as an example; however, when something becomes a measure of another thing on the basis of human experiences, space attains the identity of a place in the positive relation of human being with his environment. This qualification attributed by Heidegger to the so-called measurement approach reminds us that Ottoman artists exhibit their criticisms directly through works of art instead of linear reasoning. If works of art in the Ottoman Empire are regarded as the existence of a common world of mind both in poetry and architecture, they become critical dialogues within the relation of all these fields of production. These dialogues were not only a way of artistic criticism but also a way of showing respect to masters. In Tanpınar's words, these dialogues developed through various techniques turn art production into collective "atelier work" beyond timely limits. At this stage, it was pointed out in the study that the creations of Ottoman artists could be regarded as the measurement and therefore criticism of each other with an indication of the dialogues within the tradition. The idea that the experiences comprising the existence in the Ottoman episteme are coupled and integrated required the admittance of the existence of a common design thought around these arts. If we look at architectural practises in terms of the common ground of poetry and building on the basis of the Ottoman episteme, notably the situation is no different. It can be said that the socially sanctioned structures that represent the transcendental knowledge of architects in the Ottoman Empire have the quality of a "source text" for the structures that follow them, and therefore architects "rewrite" such structures in a new language and in a new context. As a matter of fact, Ottoman art, as in the Western tradition, is not shaped by the individual will of the subjects and it does not have its pushing power from different seeking of reality by the artists. Walter G. Andrews mentioned that it

was believed that life in the Ottoman Empire was in an ideal unity. Nevertheless, works of art proceeded according to the determined rules of unity within tradition and by feeding from a limited symbolic repertoire or present materials. This tight aesthetic control order was a possibility for forming dialog chains beyond the times between artists by creating a cultural pattern. For that reason, depending on the idea of a faith and culture attributed to a static self-imagination of a case, some reservations were made for the explanations given with the idea that these institutions are the part determining the artistic practises on behalf of reciprocity in the study. It was also indicated that artistic practises can shape the traditional cultural pattern in the setting of a dialog. In addition, it was emphasised that the relation between poetry and architecture cannot be perceived with modern analysis techniques such as interdisciplinarity by highlighting the unmeritedness of this togetherness. As for its evidence, it was sought in the nazir (simile) traditions in both poetry and architecture. Interaction styles such as “terbi” (tetralogy) and “tahmis” (quintet) in the close distance “musammats” (a poetry style) between mental construction and physical and linguistic construction were also discussed. It was made clear that techniques such as “terbi” and “tahmis” both in poetry and architecture when a homology is set make the productions inconstant, turning it into a virtual and dynamic activity field. In this way, the discussion universe of classical poetry and architecture in the Ottoman Empire was investigated with its common bases depending on the ways of sight and the world of mind.

“ozanca barınır insan bu yeryüzünde” (Hölderlin)

### Giriş: Şiir ve “İnşa”

Heidegger, Hölderlin’in epigraftaki dizesi üzerine düşünürken şiirle mimarlık üretimlerini birbirinden ayırtmaktan imtina eder. Ona göre “şiir insanı ilk kez yeryüzüne getirerek onu oraya ait kılan ve dolayısıyla iskân etmesini sağlayan [*şey*’dir]”<sup>1</sup>. Yani insanın yeryüzünde mesken tutması esasta şairane bir pratiktir; başka ifadeyle insanın dünyadaki ikametini, varoluşun temel niteliği ve hatta kendisi olarak şiirsel yaratıcılığı gerektirir. Barınmanın yanında şiirselliğe insanın varoluşunu anlamlandırma çabasının bir mahsulü olarak inşa da dahildir. “İnşa Etmek, İskân Etmek, Düşünmek” başlıklı metninde, şiirle bunun ölçütü olan iskân ve inşayı ilişki içinde düşünen Heidegger’e göre bu özel türden birliktelik biçimine aracılık eden “ölçü alma”dır; ancak onun ölçme kavramı modern toplumda baskın olan matematiksel ya da bilimsel soyutlamalara karşı insan deneyimlerini dayanak alır. Bu düzensiz ölçme sistemi, bir şeyi başka bir şeye göre değerlendirmekle ilgilidir<sup>2</sup>. Onun düşünce sisteminde ölçme araçlarıysa yargı yetisi, muhayyile, duyular ve duygulardır<sup>3</sup>. Mekân, hiç şüphesiz Kartezyen bir etkinlik olarak geometrik hesaplamalara, ölçüp biçmeye ya da belirli formüllere yaslanabilir ancak “yer” kavramı böyle değildir; insan varoluşunun ölçütü olarak şiirseldir<sup>4</sup>. Bu nedenle ancak deneyimler vasıtasıyla ölçülebilir. Ölçmeye dayanan mekânla deneyime bağlı olan yer kavramlarına bu kez bedensel hareketler üzerinden fenomenolojik yaklaşım kazandıran Edward S. Casey, hatta “bir bedene sahip olmanın dünyada olmak demek olduğunu, dünyada olmanın yerde olmak demek olduğunu, bir yerde olmanın ise özel bir yerde olmak, özel bir özne olmak ve özel bir hareketin parçası olmak demek olduğunu”<sup>5</sup> dile getirmiştir. Dolayısıyla Heidegger’in yaklaşımıyla mimarlık ve coğrafya disiplinleri açısından mekân ile yer kavramlarının ayırt edilmesi gerekli kılınmıştır.

Buna karşın yaparak, inşa ederek yer tuttuğu dünyayı “ozanca” anlamlandırmaya çalışmak modern insanın deneyimleri arasında değildir. Keza, Nalbantoğlu’nun işaret ettiği gibi modern mimarlığın öncüsü Le Corbusier’nin geleneksel şehirciliğin karşısına yerleştirdiği “barınma makinesinin (*machine à habiter, mason util*)” bu deneyimle bir ilgisi yoktur<sup>6</sup> (G. 1). Hatta Theodor W. Adorno’ya geleneksel yahut modern olsun, ev mefhumunun geçmişte kaldığı kanısı hâkimdir. İnsanın kendisini “evinde” hissettiği geleneksel ev artık hükmünü yitirmiştir; ayrıca

1 Adam Sahr, *Mimarlar İçin Düşünürler: Mimarlar İçin Heidegger*, (İstanbul: YEM Yayınları, 2013), 80.

2 Martin Heidegger, *Düşüncenin Çağırıldığı*, çev. Ahmet Aydoğan, (İstanbul: Say Yayınları, 2008), 89.

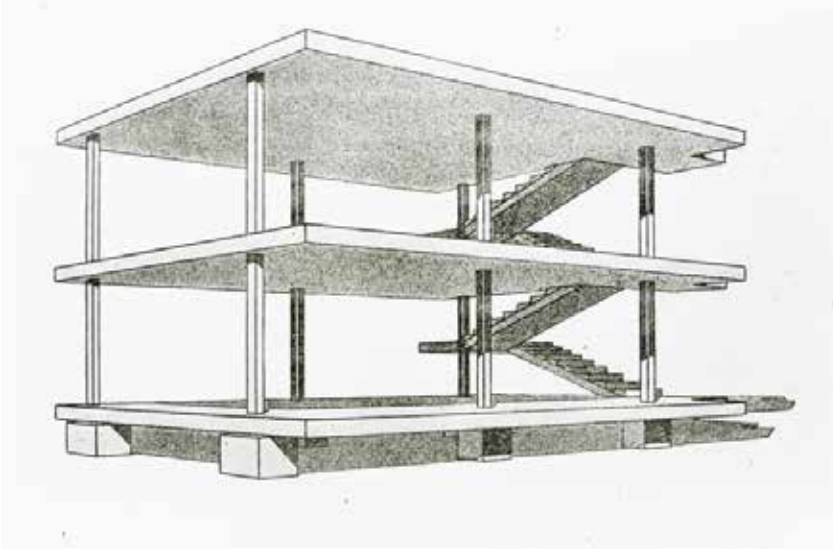
3 Sahr, *Mimarlar İçin Düşünürler*, 82.

4 David Harvey, *Kozmopolitlik ve Özgürlük Coğrafyaları* kitabında yer ve mekânın çelişmesine odaklanarak birinin diğerini öncellediği yaklaşımları ortaya koyar. Kant’ın “yerel bilgi her zaman genel bilgidен önce gelmelidir” yönlü kurucu iddiasının bir sonucu olarak mekâna yer karşısında öncelik veren Kartezyen ve Newtoncu düşünceleri eleştiren Heidegger’in yer hakkındaki düşüncelerinden söz eder (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015), 196.

5 Aktaran: Senem Kaymaz ve Hale Jonathan “‘Üçüncü/Öteki Yer’ Üzerine Bir Kavramsallaştırma Denemesi: Mekânsal Bir Trilojinin İçinde Saklı Hikâyelerin Keşfedilmesi”, *Megaron*, 12.3 (2017), 494.

6 Hasan Ünal Nalbantoğlu, *Araştırmalar: Bilim, Kültür, Üniversite*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 135.

“o modern, işlevsel konutlarsa uzmanların zevksizler için imal ettiği, içlerinde yaşayanlarla hiçbir bağlantısı olmayan yaşama kutularıdır”<sup>7</sup>.



**Görsel 1:** “Yaşama kutuları”nın ilk tahayyülü: Maison Domino. Yeni yaşama birimleri için bir prototip önerisi. Le Corbusier, 1914. (“Maison Domino” dezeen, Erişim tarihi 07 Nisan 2024, <https://www.dezeen.com/2014/03/20/opinion-justin-mcguirk-le-corbusier-symbol-for-era-obsessed-with-customisation/>).

Heidegger’se yeryüzünde yegâne barınma biçiminin bir şeyleri ekip büyütmek ve yapı tasarlayıp onu ayağa kaldırmak olmadığı kanaatindedir: “İnsanın bütün bunları gerçekleştirebilmesi ancak şiirsel ölçüyle yapması ve dikmesiyle mümkündür. Ozanlar olduğu oranda hakiki inşa vardır, o ozanlar ki, barınmanın yapısı olan mimariyi de değerlendirenler, ölçüsünü belirleyenlerdir.” Bu pasajı alıntılıyan Nalbantoğlu sözü inşa ve iskân faaliyetlerini salt mimarlığın imtiyazındaymış gibi ele alan çağdaş mimarlığın kurum ve pratiklerine getirir. İnşanın Osmanlı metinlerinde, yapma, kurma, düzyazı da dahil olmak üzere kaleme alma, yazıya dökme, yani aynı zamanda “kurgu” anlamında bir karşılık bulması ya da halk deyişinde “şeneltme” sözcüğünün boş bir yerin yurtlandırılarak bu yere canlılık kazandırılması anlamına gelmesi, bu zarif tesadüflerin “dil içinde tarihsel olarak belirlenmiş bir dünya kurmayı ifade” etmesi de yazarın dikkatinden kaçmamıştır<sup>8</sup>. Nitekim Richard Polt’a göre Heidegger için dil ve yerleşim deneyimlerini iştebilmenin özgün bir tarzı olup örtük tanımı da “yapmak” olan şiir, daha geniş bir anlam taşır; tek nazmı değil düzyazıyı da karşılar<sup>9</sup>.

7 Theodor W. Adorno, *Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar, Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 42.

8 Nalbantoğlu, *Araştırmalar*, 134-35.

9 Aktarıp yorumlayan: Sahrı, *Mimarlar İçin Düşünürler*, 79.

Dolayısıyla yazının dahi hat sanatındaki gibi estetik bir görsel tasarıma sahip olduğu Osmanlı geleneğinde inşa etme deneyimi üstüne düşünmek edebiyatın, mimarlığın ya da başka kurumların uzmanlığına terk edilemeyecek düzeyde varoluşu anlamlandırma çabalarına içkindir. Gerek edebiyatla sanatın gerekse mimarlığın çıktıklarına artık endüstriyel ürünler olarak işlerlik kazandırıldığı kitle kültürünün hâkimiyetindeki çağdaş şehirlerde insanın yapma (*poiesis*) pratiklerindeki müşterekliğı duyumsama idraki elinden alınmış olsa da kültürel ve tarihsel bakiyeye de bu yönde eğilmemizin önüne geçilmelidir. Bu bakımlardan şiirle mimarlık arasında kurulacak temaslarda konu, müstakil iki disiplinin “buluşması” olarak değerlendirilmemeli; bu kadim ilişkilene tarzı “mimar edebiyatçılar” yahut kimi “şairlerin mekân anlayışları” benzeri modern öznellik biçimlerinden daha ilişkiyel biçimde ele alınmayı hak etmektedir. Zira klasik Osmanlı edebiyatıyla mimarlık arasındaki içeriksel ilişkiler hakkında hatırı sayılır bir literatür oluştuysa da kurumsal ortaklıklar dikkatlerden kaçmıştır.<sup>10</sup> Bu yazı, Osmanlı sanatlarını müstakil disiplinler olarak ele alarak mimarlık tarihindeki temel kaynaklarda şiire verilen değeri ya da aksine şiir geleneği içinde mekânın nasıl tarif edildiğı ve mimariye hangi özelliklerin atfedildiğı gibi klasik şiirle mimarlık arasındaki nice olası bağlantıyı göstermeyi amaçlamayacaktır; zira Osmanlı geleneği açısından bu iki disiplin arasındaki ilişkileri saptamaya çalışmak öncelikle temellerindeki ortak zihniyet dünyası, “inşa” tasavvuru ve görme biçimleri nedeniyle geçişliklerinin kabul edilmesiyle mümkündür.

Klasik şiirin bazı asli birimlerinin terminolojisi dahi mimari metaforlarla karşılanmıştır. Bir şiirin her satırı için kapı anlamına gelen mısra sözcüğü tercih edilirken iki mısraın bir araya gelmesiyle şiirin anlamsal birimini oluşturan terim de ev anlamına gelen beyit sözcüğüdür<sup>11</sup>. Bununla birlikte şairler gazel nazım biçiminde söylemeyi ev, mesnevi biçiminde yazmayı ise şehir kurmaya benzetmiştir<sup>12</sup>. Her ne kadar farklı niteliklere sahip gereçlerle iş gören iki sanat dalı hakkında söz açsak da –ki aslında dil, bu sanatların tabii müşterek malzemesidir– modern öncesi dönemlerde disiplinler arasındaki kültürel geçişlik bugünkü genel kabullerimizi aşacak düzeyde olabilir. Sadece minyatüre katmış olduğu unsurlarla geleneksel sanatlar arasındaki bağları dokuyup görünür kılan Levnî’nin *Surnâme-i Vehbî*’deki tasvirlerini incelemek bile modernliklerle birlikte kristalize edilen zihinsel kalıpları parçalamada yeterli olacaktır.

Öte yandan şiirin ve mimarlığın müşterek temellerini öne sürmenin yöntemsal sakıncaları yok değildir. Sanatın aşkın bir kolektif bellek tarafından belirlendiğı iddiası kültür ve inanç kurumlarını beşerî pratikler karşısında yücelteceğinden buna söz konusu kurumların da sanat ve beşerî pratikler tarafından karşılıklı belirlendiğı perspektifi eşlik etmelidir. Bu nedenle bu yazı; kurmayı, inşayı ifade eden sanatların Osmanlı’nın yüksek kültüründen halk kültürüne doğru uzanımlarında, zihin yapısıyla biçimlenen ancak zihniyetini de biçimlendiren üslup bütünlükleri olarak görme eğiliminde olacaktır.

10 Görkay, Zeynep Yürekli. “Şiir ve Güzel Sanatlar: Klasik Osmanlı Üslupları Arasındaki İlişkiler”. *Türk Edebiyatı Tarihi*, (ed.) T. S. Halman vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1 (2006), 412.

11 Mehmet Çavuşoğlu, “Divan Şiiri”, *Türk Dili: Aylık Şiir Dergisi*, 415-417 (1986), 2.

12 Nuran Tezcan, “Sebeb-i Teliflere Göre Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü”, *Doğu Batı Dergisi*, 52 (2010), 50.

## Gülü Gül ile Tartmak

Osmanlı kültür tarihi uzmanı Walter G. Andrews'un temel savlarından biri imparatorlukta toplumsal yaşamın düzenlenmesinde şiir başta olmak üzere klâsik sanatların en az ekonomi ve siyaset kadar etkili olduğudur<sup>13</sup>. Yazarın bu savını destekleyen Osmanlı sanatının zengin simgeler örüntüsü taşımasıdır; ki bu güçlü simgeler repertuarı kaynağını Osmanlı'nın dahi öncesinden alarak yüzyıllar boyunca aslında belirgin değişimler olmaksızın mevcudiyetini muhafaza etmiştir. Simgeler havuzu toplulukçu yapıya sahip olan bu kültür dairesinin kolektif dünya görüşünü ve değerler manzumesini dinden bağımsız olarak temsil etmiş olduğu gibi inançsal göndermelere de sahip olduğundan toplumsal hayatın çevresini dini bakımdan da kuşatabilmiştir<sup>14</sup>.

Bununla birlikte simgeler bu topluma mensup bireylerin tecrübelerine yaslanmış ürünlerdir; esinini gündelik yaşamdan alıp somut gerçekliklere dayanmıştır. Örneğin cami mimarisi hakkında Andrews, büyük camilerin etrafının bahçe ya da avlularla çevrildiği gibi iç mekânlarının da yine bahçe sembolizmlerini yansıtan süslemeler barındırdığını saptamıştır<sup>15</sup>. Andrews'un bu tespiti imparatorluğun saray yapılarında da geçerlidir (**G. 2-3**). Turan Koç'a göreyse "İslâm mimari eserlerinin en göze çarpan özelliği neredeyse bütün özen ve ihtimamın bu eserlerde dış cepheden çok kapalı, iç mekân üzerinde odaklanmış olmasıdır."<sup>16</sup> Dolayısıyla Osmanlı kültüründe şiirle yaşam, yaygın kanıların aksine mütekaabildir; şiir gündelik yaşama etki ederken yaşamın davranış kalıpları kültürel sembolizme dönüştüğü müddetçe şiirde karşılığını bulmuştur.



**Görsel 2:** Topkapı Sarayı Harem kısmı bahçeleri ve köşkleri. Lokman, Şehinşehnâme (Gülrü Necipoğlu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar, çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 311.).

**Görsel 3:** Topkapı Sarayı Divanhâne Kalem İşi Süslemeleri (F. Sinem Akbulut, 2012).

13 Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, çev. Tansel Güney, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 227.

14 Andrews, *Şiirin Sesi*, 222-28.

15 Andrews, *Şiirin Sesi*, 192-93.

16 Turan Koç, *İslam Estetiği*, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), 153.

Bu noktada bir parantez açılırsa gerek mimaride gerekse şiirde Osmanlı sanatlarının Fars ve diğer Yakın Doğu geleneklerinden sanatın toplumsal yapılarla ilişkisi ve buna bağlı kemikleşen simgesel repertuvar bakımından ne düzeyde ayırt edilebileceği sorusu anlamlıdır. Zamandan ve mekândan, dolayısıyla tarihten ve coğrafyadan münezzehtutulup farklılıkları belirsizleştiren bir İslam toplumu kavrayışının yansıttığı oryantalist görüş kenara bırakılsa dahi bu medeniyetin ortak kültürel pratikler ve estetik esaslar ürettiğine dair fazlaca gözlem yapılabilir.<sup>17</sup> Ancak benzer mikro kozmik nitelikler, simgelere yüklenen anlam ve yorumların da müşterek olduğuna dair yanılıcı bir görüş oluşturabilir. Doğrusu Osmanlı sanatlarının kozmik düzen anlayışına dair kendine özgü bir yoruma sahip oluşunun nedenleri üstünde düşünmektir. Nitekim İslam sanatları bir süreç içerisinde oluşmuştur; parametreleri güç merkezlerinin değişimi ve bu merkezlerin kimlikleri doğrultusunda, bu konu çerçevesinde ayırt edici tarzlar formüle ederek süreklilik içinde yeniden tanımlanmıştır.<sup>18</sup>

Osmanlı'da Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nden itibaren sanatsal tasarım ve üretim süreçleri de sarayın himayesine daha fazla girip kurumsallaşmaya başlamıştır. Sultan Süleyman Dönemi'nde sanat, imparatorluğun çıkarları çerçevesinde bir paradigma hâline gelmiştir. Bu dönemde bürokrasi sanat ve edebiyatla bağ kurarak klasik üslupların gelişimini teşvik etmiştir. Sanat ve mimarlığının yanında edebiyat da devletin toplum karşısında yönetici ve koruyucu niteliğini pekiştirmek amacıyla kullanılan işlevsel araçlar arasındadır.<sup>19</sup> Dolayısıyla Osmanlı'nın aynı hanedan tarafından yüzyıllarca yönetilmesi ve siyasi istikrarı gerek mimarlığa gerekse şiirsel imgelere de yansımıştır.

Örneğin Mimar Sinan'ın büyük camileri, İslam medeniyetinin Osmanlılar özelindeki zaferini, imparatorluğun kudretini ve tarihsel olarak bilinçli bir mimariyi kodlayan mimarın rolünü çağının gereği olarak ortaya çıkarmıştır. Şiirdeyse yine bahçe farklı toplumsal katman ve statüler için iç ve dış mekânlar arasındaki güvenlik ve düzenin bir simgesi gibidir. Andrews'un ifadesiyle Osmanlı'da "evde olmak, dışarda olmaktan daha iyidir; padişahın hizmetinde olmak, hizmetinde olmamaktan daha iyidir; İstanbul'da elde edilen bir mevki, başka yerlerdeki mevkiden iyidir; Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşamak, dışında yaşamaktan iyidir"<sup>20</sup>. Buna mukabil Fars gazellerinde betimlenense daha hususi alana ait bahçeler ve bunların ahiretteki muadilleridir.<sup>21</sup> Ayrıca Osman şiirinde, Tanpınar'ın saray istiaresi<sup>22</sup> olarak kavramsallaştırdığı üzere sultana yapılan göndermelerin sayısı ve niteliği, sosyal istikrarla beraber Osmanlı'nın idealinin tutarlılığını gösteren bir işaret sayılabilecekken Fars şiirinde örneğin hükümdara sevgili olarak yapılan göndermeler seyrekler.<sup>23</sup>

17 Bu konuda yapılmış kapsamlı bir çalışma için bkz.: Turan Koç, *İslam Estetiği*.

18 Necipoğlu, Gülrü. "Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture", Muqarnas, Vol. 10, Essays in Honor of Oleg Grabar (1993), 169.

19 Gökay, Zeynep Yürekli. "Şiir ve Güzel Sanatlar: Klasik Osmanlı Üslupları Arasındaki İlişkiler", 414-415.

20 Andrews, *Şiirin Sesi*, 189.

21 Andrews, *Şiirin Sesi*, 189.

22 "[S]evgiliye ait çizgiler onunla hükümdar tipinin yeryüzünde sadece bir aksi olduğu Allah'a kadar çıkar. Bu çifte prestij eski şiirin lirizmine her türlü dil dâvasının üstünde bir keskinlik ve derinlik kattığı muhakkaktır" (Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı*, 26).

23 Andrews, *Şiirin Sesi*, 190.



Andrews'ü Osmanlı sanatıyla sosyal yaşam arasındaki mütakabiliyet ilişkisini düşünmeye sevk eden bu gelenekte sanatın Batı'nın tasavvurundan ve dolayısıyla tarihsel olarak bu düzlem üzerine kurulmuş modern sanatlardan üretim koşulları, bağlamları ve ifade ettikleri açısından temel farklılıklarını saptamasıdır. Ona göre Osmanlı'da sanat kolektif dünya görüşünün eseri olması nedeniyle Batılı anlayıştan radikal tarzda daha farklı, alışkın olunmayan amaç ve işlevleri taşımıştır<sup>24</sup>. Batı geleneğinde temellenen sanat, sanatçının, yani aslında tek bir bireyin, şüphesiz bireysel deneyimlerine bağlı olarak ve özgünlük arayışı çerçevesindeki tekil üretimlerle insan varoluşunun sorunları üstünde durup izine daha önce rastlanmamış simge, imge yahut karakterler yaratmayı amaçlarken Osmanlı sanatlarında bunlara pek gereksinim duyulmaz. Tanpınar'ın yerinde ifadeleriyle “[p]ek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendisini inkârına rastlanır”<sup>25</sup>. Andrews'e göre Osmanlılar sanat vasıtasıyla yeni hakikat arayışında değildir; hayat, ideal varoluş birliğine (*vahdet-i vücûd*) dair inançtan da bilindiği üzere zaten bütünlüklüdür ve mevcut hâliyle tatminkâr düzeyde anlamlı bulunmaktadır: “Bütünü yakalamış bakış açısını açacak veya onun yerine geçebilecek hiçbir yenilik olamaz. Dolayısıyla, sanat, engin, hatta sonsuz bir gerçekliğin hiç bitmeyecek keşfi üzerinde yoğunlaşmayacak, varoluşun bütünlüğü nasıl daha iyi yaşanır, onun üzerinde duracaktır”<sup>26</sup>. Bu durumda Osmanlı'da sanat tecrübi olarak belirmeyecek, belirli birtakım kaideler üstüne bina edilecektir.

Mimarlık cephesine bakılırsa bütünlük fikrine mütereddit yaklaşmış olsa dahi Osmanlı'da yapı üreticilerinin planimetrliler, mekân kurguları, inşaat teknikleri ve yapım organizasyonu gibi konularda değişim yanlısı olmadıklarını “kadîmsi üze a'mel oluna” sözüyle temellendiren Tanyeli de öne sürer; ona göre Osmanlı'da yapı üretimi alanında “bir öznenin kişisel iradesiyle o güne kadarki işleyiş biçimi değiştirilmez”<sup>27</sup>. Ancak tüm bu tespitler Osmanlı sanatında yenilik aranmadığı anlamına gelmediği gibi bu gelenekte sanatın sosyal ve ekonomik yaşamın dönüşümlerinden etkilenmediğini de kati surette ifade etmez. Aslında hiçbir sanat geleneğine statik bir öz atfetmek geçerli yaklaşım olmayacaktır. Söz gelimi Osmanlı gazellerinde *bikr-i mazmun* adı verilen yeni imajları yaratabilmek bir ustalık kriteridir. Fakat bu yaklaşımlar sanatı var eden zihniyet dünyasını ve toplumsal yaşamla birlikteliğini aydınlatmada önem taşır. Yine değineceğimiz üzere zihniyet dünyasına kutsallık atfetmeden, bunun tüm kültürel yapıp etmeleri belirlediğini öne sürmeden yapılacak okumalar bu kültürel pratikleri düzenleyen iklimin niteliklerini açıklığa kavuşturabilir. Osmanlı seçkinlerinin sanatsal pratiklerini sınırlı ve bütünlüklü bir sembolik rezerv içerisinden devşirdikleri düşüncesi ileri sürülürse sanatın kimi ilkelerini saptamak ve bu kez sanat dalları arasındaki ortak tasarım düşüncesinin izlerini takip edebilmek de mümkün hâle gelebilir. Nitekim yeni hakikatleri keşfetmektense mevcut hakikatleri tasdik edici fonksiyon taşıdığı bu kültürel muhitte Andrews'e göre sanat, “bütünüyle kabul edilen hayat anlayışının sınırları içinde” değerini kazanır; burada sanat yoluyla amaçlanan

24 Andrews, *Şiirin Sesi*, 223.

25 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988), 12.

26 Andrews, *Şiirin Sesi*, 223.

27 Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), 211.

asıl erek “sınırları genişletmek değil, o sınırlar içinde varoluşu oluşturan deneyimlerin, birbirine bağlı ve bütünleşmiş olduğunun giderek daha fazla bilincine varılmasını”<sup>28</sup> [vurgu yazara ait] sağlayabilmek olur.

Bu düşüncede sanat ürünlerinin, vurgulanırsa bir bütünün parçası olması bakımından tikel olduğu neticesine varılacaktır. Aslında Burckhardt’ın da İslam sanatı içinde yaratıcılık konusundaki bu yaklaşıma başka yollardan ulaşması dikkat çekicidir. İslam sanatları ve mimarlığı üstüne özcü tahayyülle, başka deyişle İslami vahyin içinde tanımlanan bir estetik evren<sup>29</sup> görüşünün içerisinde düşünün Burckhardt modern Avrupa sanatının yaratıcılarının kendi psşik dünyalarına hapsoldüğünü<sup>30</sup> ileri sürer. Fakat ona göre İslam’ın plastik sanatlarında gelenekle yaratıcı özgürlük arasında tek taraflı bir uzlaşma söz konusudur. Gelenek sayesinde koşulları, daha doğrusu standartları verili hâlde bulan sanatçı, belirli modelleri, tipik biçimleri, yani grameri ve sentaksı olan bir estetik dilinin asli unsurlarını kullanabilmekte ustalık kazanıp kendini bu dilin işleyişine uydurabildikçe ancak yaratmaya dair özgürlüğünü elde edebilir<sup>31</sup>. Burada bu durum bir bakıma Heidegger’in insanın asli varlığı olan dile yabancılaşmasıyla sonuçlandığını düşündüğü bir tahakküm ilişkisini aksine çevirmesi gibidir; nitekim Heidegger’e göre “insan sanki dilin biçimlendiricisi ve efendisiymiş gibi” hareket etmektedir hâlbuki “insanın efendisi olarak kalan dildir”<sup>32</sup>. Burckhardt açısından dolayısıyla geleneğin birey ötesi ya da kolektif bu niteliği sanatçıya izleyeceği kaideleri ve esin kaynaklarını yaratımın öncesinden bahşeder. Bu yaklaşım takip edilirse Andrews’un de belirttiği gibi Osmanlı ve İslam geleneklerinde sanatsal başarılar aslında tümüyle onların orijinal olmalarında değil gazel nazım biçiminde görüldüğü gibi geleneksel kuralları ne düzeyde esaslı bir biçimde sürdürüldüğünde aranmaktadır<sup>33</sup>.

Bu noktada mesela klasik şiirde sanatçılar yeni simgeler yaratabilmeyi yeğlemediği gibi bu aslında yadırgatıcı olacaktır. Tanpınar’a göre mazmun, “Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenazurlu şekiller –arabesker– gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlem” yaratmıştır<sup>34</sup>. Tanpınar, gerekli unsurlarla yaratımın öncesinde donanan, yani kendini hazır hayallerle dışa vurmuş olan şark muhayyilesinin bu “zayıf” yönünün ona aslında şaşırtıcı bir çekicilik kattığı görüşündedir: “Hakikatte Müslüman şark muhayyilesi bir defa için bulmuş ve sonuna kadar bulduğu şeyle oynamışa benzer”<sup>35</sup>. Bu noktada halk şiiri tarafından da parantez açılırsa folklorun modern şiir için birincisi kelimeler yerine “kelime bloklarına” dayanması; ikincisi, kişilik yerine anonim ifadeye sahip olması bakımından artık taşınmaz hâle gelen bir bagaj olduğunu dile getiren Cemal Süreya tam da gelenek şiirinin bu anlam ve çağrışım

28 Andrews, *Şiirin Sesi*, 224.

29 Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Atlık*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 103.

30 Titus Burckhardt, *Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler, Aklın Aynası*, çev. Volkan Ersoy, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1994), 236.

31 Burckhardt, *Geleneksel Bilim*, 200.

32 Heidegger, *Düşüncenin Çağırıldığı*, 76.

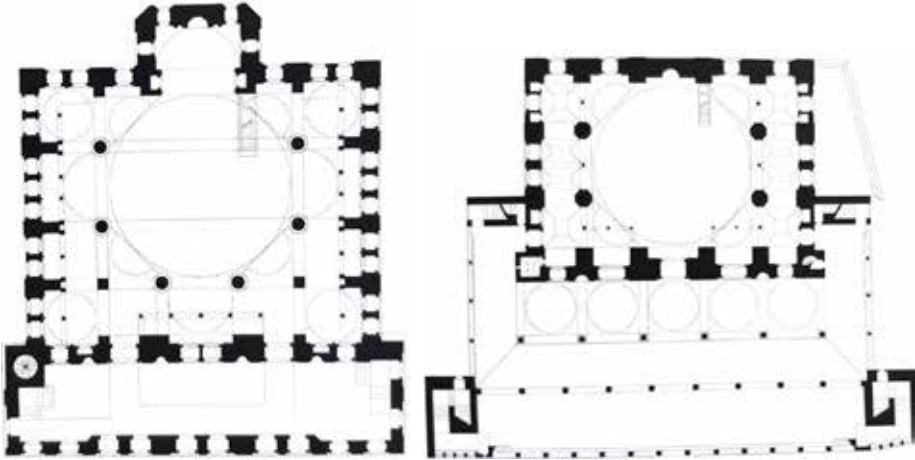
33 Andrews, *Şiirin Sesi*, 225.

34 Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı*, 11-12.

35 Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı*, 18.

kalıplarından yakınmıştır. Buna göre “[h]alk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz” ve “kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları yükleri zaten önceden almışlardır”<sup>36</sup>. Gelgelelim Tanpınar’ın klasik şiir özelinde belirttiği üzere gelenek şiirinde “[b]u kapalı âleme, her kelime kendi hususî mânâları ve çağrışımlarıyla gelir”<sup>37</sup>.

Söz dağarcının ve mazmunların aslında bile isteye kısıtlı tutulmasının şiirde kalmadığını, semantik malzeme sınırlandıka simgesel istikrarın ivme kazandığını mimarlık ürünleri bahsinde Tanyeli de ifade etmiştir. Ona göre Osmanlı’da merkezi belirleyen seçkin yapı üreticileri sınırlı “mimarlık vokabüleriyle” çalışır. “Kubbe, yarım kubbe, tekne tonoz, pencici kemer dışındaki strüktürel elemanlar neredeyse istisnaidir. Çapraz tonoz ve beşik tonoz bile ender kullanılır. Tek bir altlık ve tek bir üstlük pencere formu vardır.” Ayrıca “[k]ubbe tipolojisi de alabildiğine daraltılmıştır. Ana kubbeler kasnak üzerine açılmış etek pencerelidir. Küçük kubbeler çokgen kasnaklı ya da kasnaksızdır. Alemsiz kubbe yoktur. Kubbe örtülü birimler halinde örgütlenmiş yapı kompozisyonlarına neredeyse rastlanmaz. Daha yalın tonoz formlarıyla örtülebilecek planlar bile kubbeyle çözümlenir” ve kısaca “[e]n ayrıksı mimarlık ürünleri bile aynileştirici bir düzene tabi kılınır”<sup>38</sup>. Doğan Kuban’ın, literatürde yaygın kullanımda olan cami plan sınıflaması da bu kısıtlı repertuarı tasdikler<sup>39</sup> (G. 4-5). Öyleyse şiir ve mimari bu tasarruf poetikasında özdeşir.



**Görsel 4:** Azapkapı Sokullu Camii’nin planı. (Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 326).

**Görsel 5:** İstanbul Rüstem Paşa Camii’nin planı. (Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 325).

Bu sıkı estetik kontrol düzeninde yenilik arayışından kişinin taze icatlarda değil orijinal

36 Cemal Süreya, *Folklor Şiire Düşman*, (İstanbul: Can Yayınları, 1992), 24.

37 Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı*, 12.

38 Tanyeli, aynılaştırma çabasını Rüstem Paşa Camii üzerinden örnekler: “Rüstem Paşa Camisi’nde iç mekânda çapraz tonozlar ile tanımlı yan sahnaların üst örtüsü dış mekânda sahte kubbelerle klasik görünüme kavuşturulur” Tanyeli, *Mimar Sinan*, 212-22.

39 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, (İstanbul: YEM Yayın, 2016)

bağlantıları hâlihazırdaki simge dağarı içerisinde kurmakta aranması gelenek zinciri içinde bir şiirin başka şiirlerle diyalog kurabilmesinin de bir vasıtası olmuştur. Bu durumda ortak simgelerin yaratıcı biçimde birbirine bağlanması, başka bir deyişle metinler arası “tenazur” ikincil kaynaklara olan ihtiyacı azaltmıştır. Andrews’e göre Osmanlı şiirinin evreninde şiirlerin açıklanmasında metne dışsal desteklere, yani eleştiri türüne gerek duyulmamıştır. Osmanlı sanatında bu gelenek içinde kodlanan simgelerin anlamlarını önceden bilenler için, hiç şüphesiz vakıf olunan bilgi hitap edilen kitle açısından farklı düzeylerde olsa bile eserlerin genellikle böyle kabul edilenin aksine fazlasıyla müphem bir tarafı yoktur<sup>40</sup>. Sanat eserlerine artık eleştiri tarafından kodları çözülmesi gereken efsunkâr iletiler gibi yaklaşılamazsa dahi bir bakıma eleştiri türü, sanata sürgit Andrews’un deyişiyile “refakat” etmiştir. Bu bilhassa Batı’nın sanatında böyledir. Kendi bakışını da Batılı bir görüş alanına doğru yerleştirerek “bizim sanatımız” der Andrews, “sıradan anlamaların sınırında veya ötesinde, kendisini genel olarak yorumlanabilir kılan eleştirinin hayat veren desteğiyle var olabilir”<sup>41</sup>. Hâlbuki Osmanlı’da şiir üzerine erişkin düzeyde bir eleştiri külliyatından bahsetmek pek mümkün gözükmez. Andrews, Osmanlı şiirinde bazı şerhlerde ve tezkirelerde bulunan hükümlerin ötesinde eleştiri geleneğinden söz edilememesini böyle temellendirir.

George Steiner’nın idealinde taşıdığı sanat ortamı da aslında Osmanlı’daki gibi eleştirinin yol arkadaşlığına gereksinim duymaz. Steiner, sanatın gazeteci yahut akademisyen üslubu taşıyan çokbilmişliği yerine yine bizzat sanat yoluyla eleştiriye tâbi tutulmasını ister. Mesela bir roman metni başka bir romanın menfi ya da müspet olsun, bir eleştirisi olarak yazılabilir; bir eleştirmen müzikal bir ürünü doğrusal akıl yürütmelerle eleştirmek yerine bunu yine notalar vasıtasıyla da yapabilir ki bu yordam tüm sanatlar için geçerlidir<sup>42</sup>. Osmanlı şiirinde derleyiciliğinin de ayrıca gelenek oluşturduğu nazireler hiç şüphesiz bu konuda verilecek en ideal örnektir. Nazire, bir şairin şiirini, daha önce yazılmış bir zemin şiir üzerine müşterek bir vezin, kafiye, redif, hatta eda, tem ya da hayal birliği içerisinde kurmasıdır. Akün’e göre “[ö]yle gazeller vardır ki kendisine sadece bir devir değil asırlar boyunca nazireler söylenelemiştir. Nazire demek o gazelin, şiir dünyasının aktüelinde kalması demektir”<sup>43</sup>.

Steiner’nın yaklaşımı izlendiğinde nazireler yoluyla bir şiirin başka şiirlerin öyle ya da böyle eleştirisi olarak yazılabildiği yorumunu katmamak için neden yoktur. Burada eleştiri modern bir kavram olarak düşünmediğimiz müddetçe Osmanlı şiir geleneğinde şiirlerin birbirinin Heideggerci bakımdan ölçüsü olarak kabul edildiği yönünde bir yargıya varılabilir. Steiner için sanatın sanatla karşılandığı eleştirinin böylesi, yaratıcı iş birliği ortamını dayanak aldığından değer kazanır. Aslında Steiner de dünyanın deneyim yoluyla anlamlandırılma çabasında eleştirinin asıl olarak yine sanatsal performanslarla pay sahibi

40 Andrews, *Şiirin Sesi*, 225-26.

41 Andrews, *Şiirin Sesi*, 225.

42 Sahr, *Mimarlar İçin Düşünürler*, 83.

43 Ömer Faruk Akün, “Divan Edebiyatı”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 9 (1994), 406.

olabileceğini söylerken Heidegger’i referans almıştır<sup>44</sup>. Zira sanatın bilimsel akıl yürütmeler yerine bizzat sanatla ölçülmesinin önerildiği bu fikirde ölçme, yapılarak ifa edilen bir yaratıcılıktan kaynaklanır. Tanpınar gibi söylenirse “bu temrinler eski şiiri hakiki bir atölye çalışması” hâline getirmiştir: “Fuzûlî, Necati Bey’e seslenir; Bâkî, Fuzûlî’yi; Nedim, Bâkî’yi hatırlar”<sup>45</sup>. Bu yorum, Osmanlı şiiri açısından, bir dizeyle söylenirse “gülü gül ile tartmak” ifadesindeki gibidir: Sanat eserleri mutlak hükümler yerine başka eserlerin ölçüsü olup birbiriyle tartılmıştır. Şerhlerde ve tezkirelerde yer alan hükümlerin ötesinde eleştiri, bir yazınsal tür olarak geriye itilir.

Osmanlı epistemesi temelinde şiir ile inşa etmenin müşterek zeminleri açısından mimarlık pratiklerine bakıldığında durumun bundan farklı olmadığı dikkat çekmektedir. Başka deyişle nazire, şiirde nasıl ki esinlenmeyi ya da taklidi değil saygıyı ya da eleştiriye, dolayısıyla zemin ürünle ilişki kurarak bu gelenek zinciri içerisinde yeni halkalar oluşturmayı öne çıkarıyorsa mimari eserlerin birbirine olan atıfları da buna paraleldir. <sup>46</sup> Uğur Tanyeli de Osmanlı’da mimarların aşkın bilgiyi temsil eden, toplumsal olarak kabul edilen yapıların kendilerinden sonraki yapılar için “kaynak metin” niteliği taşıdığını, dolayısıyla mimarların da böylesi yapıları başka dille ve yeni bir bağlamda yeniden “yazdığını” ifade etmiştir. Ona göre Mimar Sinan’ın kimi yapıları bu bakımdan aslında birer şerhtir. Örneğin, “Süleymaniye’nin bir Ayasofya şerhi olduğu, altıgen ayak sistemine oturan kimi camilerin Edirne’deki Üç Şerefeli Cami ile aynı ilişkiyi tesis ettikleri, kimilerinin Geç Antik altıgen planlı ve eksedrarlarla eklemelendirilmiş tricilium kökenli strüktürleri şerh ettikleri söylenebilir” ve ayrıca “Edirne Selimiye ile Küçük Ayasofya ilişkisi bile böyle yorumlanabilir. Birincisi ikincinin planimetrisini Osmanlı konstrüktif diline tercüme etmekte ve açıklamaktadır”<sup>47</sup>. Necipoğlu da aynı görüştedir: Mimar Sinan’ın büyük camilerindeki bilinçli referanslar, şairlerinkine benzer görseellikler ve ima zincirleriyle donatılmıştır. Onunki tarihsel bilinçliliğiyle farkındalık gösteren, geçmişi ve “şimdiyi” metinler arası bir söylemle birleştiren bir mimaridir. Onun tarihsel bilinçliliğini yansıtmakla kalmayıp belagatiyle çağının ve güncelliğinin üstünlüğünü de teyit eder.<sup>48</sup>

Aslında edebi bir terim olan nazireyi anlamsal karşılığı üzerinden mimarlık alanına yansıtan Mimar Sinan ağzından yazılan bir tür biyografik sohbet olan Tezkiretü’l-Bünyan’da Edirne’deki Üç Şerefeli Cami’den söz ederken şair ve nakkaş Sâî Mustafa Çelebi’dir. Bu eserde “kâfirlerin mimar geçinenlerinin” Ayasofya’nun kubbesiyle benzerlik gösterebilecek bir kubbenin İslam Devleti’nde yapılmadığını öne sürerek üstünlük sağladıkları şöyle anlatılmıştır: “Nazire mümkün olsa iderler idi, dedikleri bu hakîrûñ kalbinde ‘ukde olup kalmış idi”. Sinan’ın söz konusu

44 Aktaran: Sahr, *Mimarlar İçin Düşünürler*, 83-84.

45 Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı*, 21-22.

46 Necipoğlu, Gülrü. “Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture”, 177.

47 Tanyeli, *Mimar Sinan*, 217.

48 Necipoğlu, Gülrü. “Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture”, 176.

kubbeyi tasarlarken motivasyonunun da bu rekabet olduğu il<sup>49</sup>eri sürülmüştür.<sup>50</sup>

Bu noktada şerh edilen, “kaynak metin” olarak alınan yapıların Osmanlı kültür dairesinin dışından örnek olması da yanıltıcı olmamalıdır; zira Asya merkezî mekân geleneğinden kısmî ayrıışan Osmanlı’da hâkimiyet coğrafyasının genişlemesiyle birlikte mimari tasarım, Necipoğlu’nun çözümlediği bakımdan, Bizans’ın imparatorluk imgesini devralırken bu bakiyeyi yeniden tesis etmek üzere yeni bir stratejik zemin bulmuş olacaktır<sup>51</sup>. Öte yandan bu örnekler, taklit ya da esinlenme gibi çağdaş kullanımında negatif çağrışımlar yaratan kavramlarla da anlaşılacaktır. Osmanlı sanatkârları açısından aksine yapılar arasındaki bu “homoloji” Tanyeli’nin<sup>52</sup> deyişiyse “kemâl-i mebde’ye ulaşma çabasının” bir neticesi olarak değerlendirilmelidir.

### Şiir ile Mimarlığın Ortak Temelleri

Osmanlı şiirinde şairleri zaman ötesi müzakereye sevk eden tek yordam nazire değildir. Başka birçok etkileşim yolu gibi gazel ve kasidelerde kullanılan musammat tekniği içinde tanımlanan kimi nazım şekilleri de şairlerin başka şiirleri tazmin etmesine, başka ifadeyle “alıntılanmasına” kapı aralar. Tazminde kullanılan mısraların şairini açıklamak da esastır. Şair, başka bir gazelin beyitlerinin önüne aynı vezin ve kafiyede, anlamsal bütünlüğü dahi dikkate alıp iki mısra ilave ediyorsa buna terbî’, üç mısra ilave ediyorsa tahmis denir<sup>53</sup>. Elbette kurulan bentlerdeki mısra sayısını arttırmak mümkün olduğu gibi, Tanpınar’ın ustalığın en güç şekli olarak kabul ettiği, bir gazeldeki beyitlerin arasına mısra eklenmesiyle yapılan taştir gibi farklı teknikler de söz konusu olmuştur. Tüm bu uygulamalarla klasik şiir taklit ve öykünme gibi çağdaş kavramların veya metinlerarası ilişki benzeri modern tekniklerin ötesinde otantik bir gelenek oluşturarak şairler arasındaki eleştiri ve münazara ortamını kurmuştur. İlginç bir biçimde terbî’ ve tahmis tekniklerini Osmanlı mimarisine dönük çalışmalarında ortak zihniyete dikkat çekmek üzere tasarım düşüncesiyle ilişkilendiren görüşler vardır.

Mimarlık tarihçisi Şenyurt, kareli mıstar tahtası üstüne düşünürken Osmanlı’da mimari çizim tekniğiyle hat ve minyatür sanatları üzerinden geleneksel düşünce temelinde ilişkiler kurduğu çalışmasında yazılı ve çizili belgeler arasında karşılaştırmalar yaparak hem özel hem kamusal yapılarla ilgili olarak erken dönemlerden geç dönemlere dek Osmanlı mimarisi için

49 Bu eserde esas (temel), bina, tâk gibi mimari terimlerin kullanımının yanında mısra, beyt ve bab gibi daha başka şiir terimlerinin de tıpkı mimarî birer öge gibi, “adeta şiirdeki terim anlamıyla kullanıldığını” belirten Karadeniz’in klasik şiir ve mimarinin müşterek temelli üzere yapılacak çalışmalara kaynaklık eden makalesi için bkz.: Mustafa Uğur Karadeniz. “Şiir Ol Taşın Her Pâresinde: Osmanlı Mimarî Literatüründe Şiir ve Mimarî” *Tahir Üzgör’e Armağan* (ed.) Üzeyir Aslan, Hakan Taş, Ömer Zülfe, (Ankara: Yayınevi Yayınları, 2018), 424-482.

50 Sâî Mustafa Çelebi. *Yapılar Kitabı – Tezkiretü’l-Bünyan, Tezkiretü’l-Ebniye*, (Haz. H. Develi), (İstanbul: K Kitaplığı Yayınları, 2002), 164.

51 Gülrü Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 311.

52 Tanyeli, *Mimar Sinan*, 217.

53 Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi: Ölçüler, Uyak, Nazım Biçimleri, Söz Sanatları*, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983), 216-23.

kimi temel ilkeleri tespit etmiştir. Bu ilkelere biri tabii, yukarıda söz ettiğimiz üzere, bilindik olanın devamlılığı ve geleneksel düşüncedir. Yazara göre Osmanlı'nın tasarım dünyasının yarattığı ürünlerde tasarlayanın inisiyatifi dışında ve bu kişilerin üzerinde yaptırımı bulunan bir tür “toplumsal alışkanlık belleği” çalışmaktadır ve dahi bu bellek, tasarlayanın “kodları ve kuralları, başarılı ve inandırıcı biçimde yerine getirmesini sağlayan asal bir tamamlayıcı ögedir”<sup>54</sup>. Şenyurt, ilgi çekici analizinde mimarlıkla hat sanatındaki yazınsal tasarım arasında odaların formları, istiflenmesi ve simetrik düzeni bakımlarından temaslar kurarken Osmanlı mimarisinde “ölçülebilir” olma hâlinin de “kare/dikdörtgen” üzerinden sağlandığını ifade eder. Dikkat edilirse bu tespit, sanatta ölçüyü ve ölçeği bilimsel, matematiksel araçlar yerine bir forma, deneyimlere yaslanan tasarım geleneği içerisinden havale etmiştir.

Yazar, ayrıca incelediği keşif defterlerinde, çizimlerde mimari tasarım düşüncesiyle şiir biçimlerinin ilişkilendirilmiş olduğunu da saptamıştır. Mesela Sofya'da inşa edilecek kışlayı resmeden Ebniye-i Hassa Müdürü, binanın dört tarafının maliyet hesabını yaparken açıkça “dörtleme” anlamında, terbi' terimini kullanmıştır<sup>55</sup>. Osmanlı'nın temel ölçme, başka bir deyişle “birim mekânı” olan “oda” ya da gerek plan tipolojilerinde en yaygın olarak kullanılan gerekse metafor olarak dahi bir odayı, daha doğrusu, sınımlanacak ve koruncak bir konutu ifade eden “dört duvar” (*cidâr-ı erbaa*)<sup>56</sup> için klasik şiirde bir beytin üstüne “kat çıkılarak” “kare/dikdörtgen” formu kazandırılan bu terimin kullanılması Osmanlı'nın zihin dünyasındaki tasarım düşüncesini ve görme tarzını, şiir ve inşa pratiklerinin ilişkisi içerisinde göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Osmanlı epistemesi, inşayı şiirsel bir faaliyet olarak düşünürken tersi de geçerlidir; nitekim Fuzûlî, Türkçe Divanının önsözünde “[z]ira ki ilmsiz şi'r esâsı [temeli] yok dîvâr [duvar] gibi olur ve esassız dîvâr gayet de bî î'tibâr olur”<sup>57</sup> sözüyle gerek şiirin gerek inşanın kadim bilgileri ve estetik standartları dayanak alması gerektiğini belirtmiştir.

Bu ilişkinin şiir, düzyazı anlamındaki inşa ve mimari tasarım arasında sadece metaforik yakıştırma çabalarından ibaret olmadığı söylenmelidir. Mimar ve mimarlık kuramcısı Cansever, “Osmanlı Dünyasında Şiir” isimli bir sempozyumda klâsik şiir uzmanı konuşmacılarının yanında, “Divan Şiiri ile Osmanlı Mimarlık Üslubunun Ortak Temelleri” başlıklı bildirisine yerini almıştır. Cansever, bu bildirisinde Osmanlı sanat geleneğine bütünlük kazandıran üslup özelliklerini, bu özellikleri belirleyen dünya görüşünün, vahdet-i vücud düşüncesinin içinden değerlendirerek şiirle mimarlığı yan yana getirmiştir. Ona göre Osmanlı mimarisi nasıl maddî ve fonksiyonel niteliklerinin ötesinde standartlar üstüne kurulmuşsa müşterek temelde bu durum şiir için de bu yöndedir: Mimari standartlar, divan şiirinin ahenk kalıpları olan aruz ölçüsüne karşılık gelmektedir. Osmanlı mimarlığında “[s]ütunun aşağıdan yukarı doğru yükselmesi, kemerin iki kolunun aştıkları boşluğu sivrilerek bir noktada birleştirmeleri, kubbenin yukarıdan

54 Oya Şenyurt, *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri: Resim ve İnşa Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım*, (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015), 10-11.

55 Şenyurt, *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri*, 59.

56 Şenyurt, *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri*, 418.

57 Abdülbâkî Gölpinarlı, *Fuzûlî Divânı*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005), 4.

aşağıya gelişen koruma ifadesi, biçimlerin kendi özellikleri ile semboller oluşturmasına örnektir” ve bu mimari, “yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya doğru kapanan, açılan diziler halinde ilerleyen tektoniklerin, karşıtlıkların ve biçimlerin standartlar düzenine sahiptir. Biçimlerin mimaride diziler halinde tezyini bütünlükler oluşturmasına benzer şekilde, divan şiirinde de aruz vezninin standartları içerisinde her biri varlığının ötesinde anlamlar yüklü kelimelerle semboller dünyasının tezyinî âlemi oluşturulur”<sup>58</sup>.

Cansever’e katkı olarak Yahya Kemal’in “Şiir, *rythme* yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bestedir”<sup>59</sup> ve ayrıca Ahmet Hâşim’in şiir “müsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın”<sup>60</sup> bir dildir, sözleri burada anımsanabilir. Bu düşüncelerde aruzun, şiirsel ölçünün bu kez bir başka klasik sanatın, musikinin de bir standardı olduğuna dikkat çekilmiştir. Cansever’e göre yine, şiirin en küçük anlam birimi mısra, başka deyişle dize yerine iki mısran birleşmesiyle bir araya gelen beyitlerin şiirde ana unsuru oluşturması mimarlıkta olduğu gibi standartlarla belirlenmiş iki yapının bir araya gelip anlamsal bütünlük oluşturabilmesine denk düşmektedir<sup>61</sup>. Buna göre nasıl ki şiirde iki mısra bir araya gelip temel anlamsal birimi oluşturmuşsa Osmanlı şehrinde evler belirli standartlarla yan yana gelip bağımsız ancak bir arada anlamlı yapı dizilerini meydana getirmiştir. Böylelikle standartlar uyarınca özerk birimlerin kolektif olarak birbirine eklenmesi meselesi Cansever’e göre iki sanatın ortak temellerindedir. Bu noktada Cansever, argümanını geliştirerek sözünü ettiğimiz gibi, gazel türü içinde gelişen nazım biçimi olan tahmis tekniğini örnek gösterir<sup>62</sup>.

Tahmis, bu noktada Osmanlı’nın dünya görüşündeki ev ve şehir kurma kültürünü açıklamak üzere öne sürülen yaklaşımlara bir örnek oluşturmuştur. Yinelenirse, beşleme anlamına gelen tahmis, bir şairin gazelindeki ikişer mısradan ibaret beyitlerin üzerine üçer mısra daha eklemeyerek gazelin bölümlerinin mısra sayılarını beşe çıkarmakla yapılmıştır. Mevcuttaki gazelle aynı aruz kalıbını ve kafiye düzenini kullanarak yapılan tahminin, tıpkı yine bir şairin gazeliyle aynı aruz ve redif standardını kullanılarak ona nazire yapılmasındaki gibi, gazelin şairine hürmet ifadesi olduğu ya da tersine o şairle tartışmaya girme, onu eleştirme amacı taşıdığı söylenebilir. Tahminin “Osmanlı mahalle mimarisindeki kitle yığın ve açık bütünlük vasıflarının sağladığı bir imkân” benzediğini ifade ederken Cansever, bu analogi üzerinden “Türk evi plan tipini, yapı sistemlerinin, pencere ve pencere dizilerinin, çoğu kez diğer bir odaya değmeksizin bağımsızlıklarını ve şahsiyetlerini koruyarak belirleyici olan, hayat veya sofa ile ayrılmış kümülatif tezyinî bütünlükler şeklindeki oda dizilerinin meydana getirilmiş olması[nın] Osmanlı ev ve şehrinin kültürel ve yapısal ortak yönünü” ortaya çıkardığı düşüncesindedir<sup>63</sup>. Cansever’in sözünü ettiği imkân, mimaride “açık bütünlükler oluşturan kitlesel kolektivite[nin]

58 Turgut Cansever, *Şiirden Şehre: Osmanlı Şehri*, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), 174-75.

59 Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*; (İstanbul: Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi, 2010), 7.

60 Ahmet Hâşim, *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Kitapları Dışındaki Şiirler*, ed. İnci Enginün ve Zeynep Kerman, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), 66.

61 Cansever, *Şiirden Şehre*, 174.

62 Cansever, *Şiirden Şehre*, 174.

63 Cansever, *Şiirden Şehre*, 175.



üzerine yeni unsurlar alabilme” özelliğidir ve bu özellik “bütünlüğe sınırlarında ve içinde sürekli, yeniden oluşum imkânı kazandırmaktadır”<sup>64</sup>. Bunun gibi musammatlarda terbi’ ve tahmis gibi biçimler şiirin statik bir strüktür üzerinde duraklamadığını, üzerine ilave alabilen aktüel bir etkinlik alanı olarak belirlediğini, yaratıcı iş birliği içinde geliştiğini ve gelenek içerisinde bir “atölye çalışması” olduğunu anlamaya imkân verir. Aslında sözlü kültür ortamının varyantlarından bilinen bu gerçekliğe mimarlık gibi fiziksel inşa pratiklerinin ve şiir gibi yazılı kültür ürünlerinin dolayımında ulaşmak Osmanlı’da zihinsel inşayla fiziksel ve dilsel/metinsel inşalar arasında uzak mesafelerin olmadığını, yaratım süreçlerinde sanat eserlerinin tarihsel olarak belirlenmiş bir dünyanın ortak tasarımları olduklarını fark etme açısından soruşturmaya değer görünmektedir.

## Sonuç

Yönlendiriciliğinin tek merkeze ya da statik bir öz tahayyülüne havale edildiği kültür düşüncesi, bunun kaçınılmaz olarak toplumsal ve sanatsal pratikleri belirlediği sonucuna varacaktır. İdeal bir zaman ve mekânla çevrelenip kutsiyet atfedilen aşkın kültürün beşerî etkinlikleri hizmetine sunduğu savının ön kabulüyle gerçekleştirilecek sanat tarihi okumaları da problemlili neticelere kapı aralayacaktır. Osmanlı geleneği içinde biçimlenmiş farklı alanlardan kimi sanat eserlerini disiplinler arası bir yöntemle karşılaştırıp bu gelenekte oluşup gelişmiş her pratik gibi bunların müşterek niteliklerini koşullandırmanın da oyun kurucu olarak Osmanlı kültürü olduğu yaklaşımı kültürle tüm sanat pratikleri arasında zorunlu bir hiyerarşi kurup birincisini ikinci kategorinin üst makamına yüceltecektir. Gelgelelim Andrews, Osmanlı sanatıyla toplumsal yaşam arasındaki ilişkileri kurmasıyla geleneksel kültürü toplumsal pratikleri belirlediği kadar bu pratiklerle de belirlenen bir bakış açısıyla incelemiştir. Özellikle modern öncesi dönemde disiplinlerin sınırlarının esasen belirsiz olduğu ve kültürden şüphesiz etkilenen sanat ürünlerin aynı zamanda diğer ürünleri ve dolayısıyla kültürü karşılıklı olarak belirlediği yönündeki yaklaşımsa daima tutarlılık gösteren bir “sanat iradesini” değilse de toplumsal ve estetik pratikler arasındaki yakınlık ağlarını kuran zihin yapısını anlayabilmekte yardımcı olur. Heidegger’in Hölderlin’den ilhamla ileri sürdüğü üzere var oluşunu anlamlandırma çabasında insanın inşa ve iskân etmesi daha temelinden şairanedir. Ayrıca Sabahattin Eyuboğlu’nun belirttiği gibi “[n]erde şiir varsa orda bir yapı, bir mimarlık işi de vardır”<sup>65</sup> ancak yazarın ifadesiyle “bütün sanatlar[1] ezeli bir ahenk küllünün [toplamının] muhtelif şekillerde tezahürleri” olarak düşünmek örneğin mimarlığın “öz sanatın mümessili” olduğu fikrini açığa çıkarmıştır. Bu nedenle farklı sanatsal pratiklerin üslup bütünlüğünden ya da müşterek lisanından söz etmek ancak estetik ürünleri mutlak bir kudrete tabi kılan kültürel determinizmden kurtarıldığında, bu bakış üzerinden masum ve analitik bir soruşturmanın konusu olabilir. Nitekim örüntü kapalı bir sistem olarak ele alınamazsa dahi Osmanlı sanatkârları sanat eserlerinde ortak bir görme biçiminden ve

64 Cansever, *Şiirden Şehre*, 173.

65 Sabahattin Eyuboğlu, *Mavi I: Söz Sanatları Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*; (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 264.

zihniyet dünyasından hareket etmiştir. Bu çalışmada şiir ve mimarlık, müstakil disiplinler olarak ele alınmamış, bu sanat alanlarının ürünlerinde insan deneyimi üzerine temellenen bir “ölçme” anlayışından hareketle birbiriyle zamansal sınırları aşacak biçimde temas ve diyalog ortamının bulunduğu üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede Osmanlı’da şiir ve mimarlık, Attilâ İlhan’ın bir şiirindeki deyişle “kubbelerde uğulda[yan] bâki” ile “çeşmelerden aka[n] sinan”<sup>66</sup> arasındaki ilişki, bir aradalıkların kurulabilmesiyle anlaşılabilir.

**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

- Adorno, Theodor W. *Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar, Minima Moralia*. Çeviren Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı.” *TDV İslâm Ansiklopedisi* 9 (1994): 389-427.
- Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çeviren Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Artuk, İbrahim. “Osmanlılarda Veraset-i Saltanat ve Bununla İlgili Sikkeler.” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 32 (1979): 255-280.
- Burckhardt, Titus. *Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler, Aklın Aynası*. Çeviren Volkan Ersoy. İstanbul: İnsan Yayınları, 1994.
- Cansever, Turgut. *Şiirden Şehre: Osmanlı Şehri*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.
- Çavuşoğlu, Mehmet. «Divan Şiiri.» *Türk Dili: Aylık Şiir Dergisi*, no. 415-417 (1986): 1-16.
- Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi: Ölçüler, Uyak, Nazım Biçimleri, Söz Sanatları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.
- Harvey, David. *Kozmopolitlik ve Özgürlük Coğrafyaları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Eyuboğlu, Sabahattin. *Mavi I: Söz Sanatları Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Görkay, Zeynep Yürekli, “Şiir ve Güzel Sanatlar: Klasik Osmanlı Üslupları Arasındaki İlişkiler” *Türk Edebiyatı Tarihi*, (ed.) T. S. Halman vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 2006.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Fuzûlî Diani*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005.
- Hâşim, Ahmet. *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Kitapları Dışındaki Şiirler*. Düzenleyenler İnci Enginün ve Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Heidegger, Martin. *Düşüncenin Çağırıldığı*. Çeviren Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları, 2008.
- İlhan, Attilâ. *Elde Var Hüzün*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.

66 Attilâ İlhan, *Elde Var Hüzün*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2005), 68.



- Karadeniz, Mustafa Uğur. “Şiir Ol Taşın Her Pâresinde: Osmanlı Mimarî Literatüründe Şiir ve Mimarî” *Tahir Üzgör’e Armağan* (ed.) Üzeyir Aslan, Hakan Taş, Ömer Zülfe. Ankara: Yayınevi Yayınları, 2018.
- Kaymaz, Senem ve Jonathan Hale. “‘Üçüncü/Öteki Yer’ Üzerine Bir Kavramsallaştırma Denemesi: Mekânsal Bir Trilojinin İçinde Saklı Hikâyelerin Keşfedilmesi.” *Megaron* 12, no. 3 (2017): 488-496.
- Koç, Turan. *İslam Estetiği*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: YEM Yayın, 2016
- Nalbantoğlu, Hasan Ünal. *Arayışlar: Bilim, Kültür, Üniversite*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Necipoğlu, Gülru. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*. Çeviren Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . “Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture”, *Muqarnas, Vol. 10, Essays in Honor of Oleg Grabar*, 1993.
- Sahr, Adam. *Mimarlar İçin Düşünürler: Mimarlar İçin Heidegger*. İstanbul: YEM Yayın, 2013.
- Sâî Mustafa Çelebi. *Yapılar Kitabı – Tezkiretü’l-Bünyan, Tezkiretü’l-Ebniye*, (Haz. H. Develi), (İstanbul: K Kitaplığı Yayınları, 2002).
- Süreya, Cemal. *Folklor Şiire Düşman*. İstanbul: Can Yayınları, 1992.
- Şenyurt, Oya. *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri: Resim ve İnşa Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.
- Tanyeli, Uğur. *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- . *Osmanlı Mekânının Peşinde: Sınırşımı Metinleri (15.–19. Yüzyıllar)*. İstanbul: Akın Nalça Kitapları, 2015.
- . *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık*. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Tezcan, Nuran. “Sebeb–i Teliflere Göre Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü.” *Doğu Batı Dergisi* 52 (2010): 49-75.
- Yahya Kemal. *Edebiyata Dair*. İstanbul: Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi, 2010.





# Performansın Köklerine İnmek/Sınırlarını Belirlemek: Neo-Şamanist Bir Ritüel Olarak Performans Sanatı

## Detecting the Limitations of Performance: Performance Art as a Neo-Shamanistic Ritual

Elif Dastarlı<sup>1</sup> , İlkyay Canan Okkalı<sup>2</sup> 



### ÖZ

Sayırsız performans sanatı örneği 1960'lı yıllardan günümüze, bu sanatı yeni ifade formlarından biri haline getirirse de eyleme dayalı, ancak sahne sanatı olmayan performans sanatının ne olduğu, kökeni ve nasıl işlediğini akademik olarak net biçimde tanımlamak güçtür. Çünkü başta ritüel çalışmaları ve tiyatro kuramları gibi çeşitli performans teorileri, performans sanatını antik ritüellere bağlayarak tanımlamış, bir görsel sanat türü olarak performansın sınırlarını belirlemek zorlaşmıştır. Öte yandan 20 yüzyılda insanoğlunun kaybettiği doğayla yeniden bağ kurma isteği, neo-şamanist birer ritüel olarak uygulanan performansları ortaya çıkarmıştır. Modern seküler dünyada çağdaş sanat üretimi olarak şekillenen performans sanatının ritüel köklerinden kopup kopmadığını araştırmak, özellikle şamanik bir ritüel gibi uygulanan performans sanatı örneklerine odaklanarak mümkündür. Performans sanatı üzerine analitik eleştirel bir yaklaşım geliştirmeye çalışılan makale, onun bir çatı kavram olan "çağdaş sanat" içindeki yerini saptayabilmek için ritüel köklerini araştırmakta, tiyatro ile bağlarını sorgulamakta, Wagner'in "bütünsel sanat eseri" önerisini tartışarak avangart hareketlerin performans sanatına katkılarını ortaya koymaktadır. Makalede, yöntemin-formun, içeriği-anlatıyı belirlediği bir tür olarak performans sanatının kategorik tanımı yapılmaktadır. Bu doğrultuda Şamanizm'i bilen ve kendini neo-şaman olarak gören, pagan dinleri araştırarak beslenen, antik inanç ritüelleri ve tekniklerinden yararlandığını tespit ettiğimiz sanatçıların üretim dilleri, performans örnekleri üzerinden incelenmektedir. Böylece performans sanatının yeni çağ inançların dirilmesindeki payı da ortaya konmaktadır. **Anahtar kelimeler:** Performans sanatı, şamanizm, ritüel, bütünsel sanat eseri, yeni çağ inançları

### ABSTRACT

Whilst numerous instances of performance art since the 1960s have propelled it into the realm of contemporary expression, articulating a precise academic definition for this art form rooted in its actions rather than in how the art is performed proves challenging. Detecting the limits of performance as a type of visual art is difficult because various theories (e.g., ritual studies, theatre theories) have linked performance art to ancient rituals, which complicates the delineation of performance within the visual art spectrum. Conversely,

<sup>1</sup>Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Sapanca Turizm Meslek Yüksek Okulu, Sakarya, Türkiye

<sup>2</sup>Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Trabzon, Türkiye

ORCID: E.D. 0000-0002-4033-9055;  
I.C.O. 0000-0003-1817-4060

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Elif Dastarlı,  
Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Sapanca Turizm Meslek Yüksek Okulu, Sakarya, Türkiye  
E-posta: elifdellalolu@subu.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 15.01.2024

**Revizyon Talebi/Revision Requested:** 02.04.2024

**Son Revizyon/Last Revision Received:** 20.05.2024

**Kabul/Accepted:** 03.06.2024

**Online Yayın/Published Online:** 11.06.2024

**Atıf/Citation:** Dastarlı, Elif & Okkalı, İlkyay Canan.

"Detecting the Limitations of Performance: Performance Art as a Neo-Shamanistic Ritual". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 21-47.  
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1419851>



a yearning to reconnect with nature, which is lost in the modern milieu, has given rise to performances styled as neo-shamanist rituals. Examining whether performance art, which is conceived as a modern secular artistic production, has truly distanced itself from its ritualistic origins, particularly by scrutinizing instances where it aligns with shamanic rituals, is a viable avenue of exploration. This article seeks to cultivate an analytical and critical approach to performance art by delving into its ritualistic foundations to ascertain its position within the overarching concept of contemporary art. The study scrutinizes the connections of performance art with theatre, assesses Wagner's proposition of *Gesamtkunstwerk* [total work of art], and unveils the contributions of avant-garde movements to the evolution of performance art. The article endeavors to provide a categorical definition of performance art as a genre wherein the method and form dictate the relationship between content and narrative. In this context, the article uses performance exemplars to examine the linguistic expressions of artists well-versed in Shamanism who identify as neo-shamans and draw inspiration from research into pagan religions. This exploration reveals the role of performance art in the resurgence of new age beliefs.

**Keywords:** Performance art, shamanism, ritual, total work of art, new age beliefs

## EXTENDED ABSTRACT

Originating in the early 1910s through the spontaneous actions of Futurists in Italy and Dadaists in France, performance art became a significant production of 20th-century art by challenging traditional art forms and questioning art-market dynamics, institutional aspects, and spatial concepts. While discussing the modern history of performance art, the article also discusses Wagner's *Gesamtkunstwerk* [total work of art] proposal and reveals the contributions of avant-garde movements to performance art. However, the history of performance is much longer compared to the relatively shorter history of performance art. Performance, which is the basis of performance art, is connected to a wide range of disciplines beyond visual art productions and therefore emerges as a controversial situation in terms of the definition and history of art. Particularly with regard to performance art having been explained by theatre theory and ritual studies having determined the character of this art. This article aims to define performance art, which has been one of the most influential fields of production in contemporary art since the 1960s, by examining its ritual roots as well as by revealing its differences from other performance arts that are fed by those roots, especially theatre. Therefore, this article attempts to define performance art by investigating its ancient ritual origins. Being able to make this definition is important for two reasons. One is that many artists who practice performance art have constructed this art as a ritual, and the second is that the number of performance examples being implemented as neo-shamanic rituals is increasing. This article aims to define performance art in line with its origins by utilizing ritual studies, thus locating performance art theoretically as a mode of production in contemporary art. As articulated by Thomas McEvelley, ritual-based performance studies trace their connections among neolithic fertility rituals, paleolithic shamanic practices, and the performances of the 1960s-1970s.\* These performances exemplify a dynamic interplay between shamanic elements and the pursuit

\* Thomas McEvelley, "Art in Dark", *Artforum*, (Yaz 1983): 62-71, erişim 15 Kasım 2023. <https://www.artforum.com/features/art-in-the-dark-208026/>.

of transformative experiences. Shamanism as a term prompts exploration due to its ambiguous nature; it reveals shared beliefs in a spirit world, trance-inducing rituals, and the shaman's pivotal role in addressing community challenges. Performance art that resembles neo-shamanic rituals transforms not only the creator but also the audience into participants in a sensory experience. Amidst the confinement of modernist high aesthetics within the artistic space, performance art can be interpreted as an intervention into human life, one that reconnects life with art. Rooted in action derived from life, a naturalistic approach underlies performance art. When examining examples specifically linked to shamanic rituals, both practitioners and viewers are seen to experience a neo-shamanic revival. The longing to reconnect with nature in the modern world has led to a rapid increase in performances treated not just as rituals. Therefore the article analyzes such artists as Joseph Beuys, Anna Halprin, Kim Kum-Hwa, and Linda Montano, who know shamanism and consider themselves as shamans (neo-shaman). The article also examines Marina Abramović, who has researched not shamanism specifically but rather pagan religions, emphasizing how she has applied her research to her performance practices. The article also analyzes artists such as Hermann Nitsch, Kim Jones, and Paul McCarthy, who make use of these ancient belief rituals and techniques in their performance practices, even if they make no mention of shamanism or pagan religions in their own development. This article claims that the performances produced by artists who work with a transcendentalist motivation by performing such actions as sacrifice ceremonies, experiencing pain, aiming for healing/catharsis, lighting fire, disguising as animals, and beating drums reveal the characteristics of shamanic rituals. The article also underlines the transformative effect of performance art that resembles neo-shamanic rituals and claims that the connection to its ritual roots that had been broken in the modern period has been re-established. As a result, the article's originality lies in its claim that performance art and its neo-shamanic characteristics are not limited to the art world but have emerged as a transformative force that spreads its influence to various aspects of life.

## Giriş: Performansın Uzun, Performans Sanatının Kısa Tarihi

“Performans”ın uzun tarihine kıyasla “performans sanatı”nın tarihi oldukça kısadır. En erken denemeleri 1910’lu yıllarda İtalya’da fütüristler<sup>1</sup>, Dadacılar ve sürrealistler tarafından kurgusal eylemler-gösteriler olarak uygulanan performans sanatı, 20. yüzyılın fikirler ve kavramlar ekseninde değişen sanatının başlıca üretimlerinden biri olmuştur. Performans sanatı, sanat yapmanın yöntemi yani bir üretim formu olmaktan çok daha fazlasıdır. Formel malzemelerle gerçekleştirilen sanatın nihayetinde sanat nesnesi üretmeyle sonuçlanmasına karşı geliştirilen tepki ve sanat nesnesini ortadan kaldırma isteği, aynı zamanda sanat-piyasa ilişkisini, sanat mekânını ve sanatın kurumsallığını, yine sanatın kendi alanında sorgulama amacıyla birleşerek zaman içerisinde fikre, kavrama, eyleme dayalı sanatın büyümesine yol açmıştır. Performans sanatı tüm bu amaçlar doğrultusunda şekillenmiş, gelişmiştir. Yüzyılın ilk yarısında fütüristler ve Dadacıların yanı sıra Bauhaus ekolünden avangart sanatçılar<sup>2</sup> ve Ekim Devrimi’nin deneysel tiyatrosunun yaratıcıları<sup>3</sup> tarafından kışkırtıcı eylemler ve daha ziyade sahnede gerçekleşen deneysel bir gösteri olarak ortaya çıkan performanslar, 1950’li yıllarda izleyici ile sanatçı arasındaki etkileşime odaklanan Allan Kaprow<sup>4</sup> ve Jim Dine<sup>5</sup> gibi sanatçıların “happening/oluşum” adlandırmasıyla gerçekleştirdiği eylemlere dönüşmüş, bu

- 1 Fütüristlerin performans niteliği taşıyan ilk çalışmaları *Fütürist Akşamlar* olarak adlandırılan gösterilerdir.
- 2 Rus avangardının ve Bauhaus ekolünün öncü isimlerinden Wassily Kandinsky, özellikle 1908 ile 1928 yılları arasında beden hareketleri üzerine çalışarak yeni bir dans fikrine katkıda bulundu. Dans ve hareket hakkında ürettiği teorik formülasyonlar, 1910’da yazdığı *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabı da dahil olmak üzere birçok yazısında mevcuttur. Bkz. Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci (İstanbul: Altıkkırkbeş, 2001), 126. Öte yandan Kandinsky’nin deneysel tiyatro eseri *Sarı Ses* pandomim, enstrümantal topluluk, soprano solo ve karma korodan oluşan bir sahne kompozisyonudur. 1909’da yazılan eser 1912’de *The Blue Rider Almanac*’ta yayımlanır. Kandinsky’nin eserleri, çeşitli sanat formlarını ve medyayı harmanlayan çalışmalarda renk teorisini ve sinesteziyi ele alan kendi döneminin daha büyük bir eğiliminin parçasıdır. Bkz. The Yellow Sound, Erişim 10 Nisan 2024. <https://www.wassilykandinsky.net/yellowsound.php>  
Bauhaus okulunda eğitim alan ve veren birçok sanatçı, daha sonra bahsedeceğimiz, Wagner’in bütünsel sanat eseri anlayışına bağlı olmuştur. Ancak Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee ve Walter Gropius’un İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Wagner’e yaptığı atıfların daha belirsiz hale geldiği gözlemlenmiştir. Bu noktadan sonra *Gesamtkunstwerk* (bütünsel sanat eseri) bir kavram olarak baskın rolünü kaybetmiş öte yandan taşıdığı anlam, avangart sanatın üretimine örtülü bir şekilde yerleşmiştir. Bkz. Anders V. Munch, *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture: From Bayreuth to Bauhaus* (Aarhus: Aarhus University Press, 2021), 237–288.
- 3 Rusya’da, besteci ve aynı zamanda ressam olan Mikhail Matiushin (1861-1934)’in 1913’te gerçekleştirdiği *Güneş Karşı Kazanılan Zafer* operası, bir avangart sanat gösterisi olarak performans sanatıyla ilişkilendirilmektedir. Opera, edebî metin, müzik ve resim sanatı arasında geçişkenlikler taşıyarak bütünsel sanat eseri olarak değerlendirilebilecek bir çalışmadır. Bkz. Bilge Evrim Aydoğan, “1950 Sonrası Görsel Sanatlar Ve Müzik Arasındaki Etkileşim” (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2006).
- 4 Alan Kaprow’un 1959’da Galeri Reuben’de düzenlediği *6 Bölümde 18 Happening* çalışması ilk happening/oluşum kabul edilse de Kaprow’un da öğretmeni olan John Cage’in 1952 yılının yaz aylarında Black Mountain College’da düzenlediği *Tiyatro Yapıtı No.1* çalışmasını da öncü kabul etmek mümkündür. Performansta Cage’in yanı sıra M.C. Richards, Charles Olson, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, David Tudor gibi isimler de yer almıştır. Performans hakkında bkz. Theatre Piece, Erişim 3 Nisan 2024. [http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=313](http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=313).
- 5 Jim Dine’in *Otomobil Çarpışması (The Car Crash)* adlı performansı Reuben Galeri’de 1960’ta gerçekleştirilmiştir. Reuben Galeri, performans tarihinde önemli bir kurumdur. Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman gibi pek çok ünlü sanatçı ilk çalışmalarını New York’taki bu galeride gerçekleştirmişlerdi.



üretim çizgisi giderek tanımı daha mümkün bir “performans sanatı”na evrilmiştir. 1960’lı yıllardan sonraki performans sanatını günümüze ulaştıran dönüşümde ise özellikle Fluxus<sup>6</sup> sanatçıları ile kadın sanatçıların bedeni önceleyen performans çalışmalarının büyük payı vardır.<sup>7</sup>

Performans sanatı için yukarıdaki gibi, “tanımı daha mümkün” ifadesinin kullanımında bir görecelik olduğunun altını çizmek gerekir. Çünkü performans sanatının temeli olan “performans”, görsel sanat üretimlerinin ötesinde geniş bir disiplin yelpazesine bağlanır ve bu nedenle sanatın tanımı ve tarihçesi açısından tartışmalı bir durum olarak ortaya çıkar. 20. yüzyılda sosyal bilimlerin farklı alanlarında üretilen çeşitli performans teorileri, eyleme (performe etmeye) dayalı sanatların tümü ile antik Yunan tiyatrosu arasında ve antik tiyatro ile de çok tanrılı antik inançların ritüelleri, özellikle şamanist ritüeller arasında kökensel bağlar kurar. Kurulan söz konusu bağlar, performansın kökenini binlerce yıl geriye götürür. Performans teorileri ile tarihçelerinin insan ruhu, mistisizm ve aşkınlık fikirlerinin izini sürmeleri neticesinde “ritüel çalışmaları” olarak adlandırılan özel bir alan ortaya çıkmış ve büyümüştür.<sup>8</sup> Bu çalışmalar, ritüeli icra eden kişiyi, yani performansçıyı en eski kutsal törenlerden antik Yunan tiyatrosunun tanrılarına, Asya dansı ve tiyatrosunun kendinden geçme sahnelerine ve Şamanizm’in eşik ayınlarına kadar uzanan bir geçmişe bağlar, yüksek ruhsal güçlerle iletişim kuran veya onlara ulaşmada aracı biri olarak görür. Örneğin ritüel çalışmalarının öncü isimlerinden Richard Schechner’in tanımıyla ritüel, kendinden başkası gibi davranma şeklinde işler ve yazar bu nedenle “restore davranış” olarak adlandırdığı performansın Şamanizm, transa geçme ve çeşitli başka ritüellerle bağı kurar.<sup>9</sup>

Performans sanatının 20. yüzyıldaki gelişiminde de ritüel çalışmalarının “performans” tanımından faydalanılmıştır. Yani ritüel çalışmalarına baktığımızda, teorinin sadece var olanı tanımlamaya yaramakla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda performans sanatının gelişiminde de onu etkilediğini tespit edebiliriz. Bu çalışmalar ışığında performans sanatına zemin hazırlayan en önemli olgulardan biri, tiyatro bilimlerinin edebiyat merkezli anlayıştan sahneleme merkezli

6 Fluxus hareketinin öncü isimlerinden John Cage’in ilham kaynakları arasında Zen düşüncesi yer almıştır. Zen’in bütünselci yaklaşımı Cage’in tüm sanatları bir çatı altında toplayan yaklaşımına zemin oluşturmuştur. Sanatçı 1950’lerin sonlarına doğru bu düşüncesini hayata geçiren performanslar gerçekleştirmeye başlamış, örneğin 1952’de Black Mountain Collage’da şiir, resim, dans gibi çoklu ortamda bir arada sunulduğu bir performans gerçekleştirmiştir. Cage’in bu çalışması, Wagner’in *Gesamtkunstwerk* kavramını hayata geçirdiği bir örnek olarak düşünülebilir. Performansın bütününde, ritmi ve zamanlamayı oluşturan düzenleme müzikal değerlerle gerçekleşmiştir. Bkz. Aydoğan, “1950 Sonrası Görsel Sanatlar Ve Müzik Arasındaki Etkileşim”.

7 Performans sanatının 20. yüzyılda farklı sanat akımları ve hareketleri tarafından gelişimine dair başlıca kaynak olarak bkz. Rose Lee Golberg, *Performance Live Art: From Futurism to the Present* (Londra ve New York: Thames and Hudson, 2011).

8 Başlıca ritüel çalışmaları için bkz. Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage* (Chicago: The University of Chicago Press, 1960); Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaka: Cornell University Press, 1967); Ronald L. Grimes, *Beginnings in Ritual Studies* (Lanham: University Press of America, 1982); Richard Schechner, *The Future of Ritual-Writings on Culture and Performance* (Londra ve New York: Routledge/Taylor Francis, 2004).

9 Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985), 35-116’dan aktaran Marvin Carlson, *Performans, Eleştirel Bir Giriş*, çev. Beliz Güçbilmez, 1. baskı (Ankara: Dost Kitabevi, 2013), 24.

anlayışa geçişi olarak görülür.<sup>10</sup> Bu doğrultuda, performans sanatını (*performance art*) tanımlayabilmek için onu tiyatronun da dahil olduğu gösteri/sahne sanatlarından (*performing art*) ayırabilmemiz gerekir. Çünkü hem eyleme dayalı performans sanatının insanın en erken yaratıcı eylemlerinden olan antik ritüeller ve dolayısıyla tiyatro ile olan kökensel bağları hem de çağdaş performans sanatının oluşumu sürecinde ona yeni bir teorik alan olan ritüel çalışmalarının kaynaklık etmiş olması, performans sanatının sınırlarını belirlemeyi oldukça zorlaştırır. Öyle ki Dell Hymnes'in eleştirdiği gibi "performans" 1970'li yıllarda kültürel çalışmalar alanında her şeyi içine alan bir çeşit "şemsiye terim" haline gelmiştir<sup>11</sup> ve bu durum çeşitli tanımlama sorunlarına da yol açtığı için performans-performans sanatı ayrımını net bir şekilde yapabilmek elzemdir. Söz konusu ayrımı yapabilmeyenin bir diğer gerekliliği, 1970'li yıllardan itibaren sanatçıların zaman zaman materyalist dünyaya tepkiyle veya başka motivasyonlarla paganik ve özellikle de neo-şamanistik ritüeller şeklinde performans üretmeye başlamalarından kaynaklanır.<sup>12</sup>

Tüm bu gerekçelerle önce performansın kökeni ve sınırları araştırılacak, ardından özellikle mitik, kimliksel, inançsal gibi sıfatlarla açıklanan performans sanatının şamanik ritüeli canlandıran daha küçük bir grubuna odaklanılacaktır. Örnekler üzerinde durmak, 19. yüzyıl modern sanatıyla kopma noktasına gelen inanç-sanat ilişkisinin yeniden kurulup kurulmadığı sorusunu araştırmayı da mümkün hale getirecektir.

### Performans Sanatını Gösteri Sanatlarından Ayırabilmek

Performans sanatı, görsel sanatlar (*visual arts*) kategorisi içindedir. Öte yandan özellikle 1980'lerden itibaren evrensel anlamda bir çatı kavram olarak gelişen ve postmodern anlayışla sanat türleri ve yöntemleri arasındaki farkı görünmez kılan "çağdaş sanat" (*contemporary art*) tanımı altında sınıflanmaktadır. Erika Fischer-Lichte'nin de "performatif dönemeç" dediği 1960'lardan itibaren gerçekleşen dönüşüm, sanatlar arası farkın kapanmaya ve her sanatın performatifleşmeye başladığı iddiasına dayanır; hatta ona göre performans sanatı da böylece ortaya çıkmıştır.<sup>13</sup> Dolayısıyla günümüzde performans sanatını tanımlamak, 20. yüzyılın ikinci yarısında ivmelenecek gelişen postmodern teorilerin sanatlar arası sınırları muğlaklaştırması ve nihayetinde ortaya çıkan "çağdaş sanat" teriminin disiplinler arası ve hatta disiplinler ötesi bir sanatı imliyor olması nedeniyle oldukça çetrefillidir.

Performans sanatının tarihi ve teorisiyle ilgili çalışmalar, öncelikle antik Yunan tiyatrosuyla bağlarını ortaya çıkartır; çünkü performans sanatının da tiyatronun da kökeninde çok tanrılı antik

10 Erika Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, çev. Tufan Acil (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 49.

11 Dell Hymnes'ten kaynak göstermeden aktaran Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, 45.

12 "Neo" ön ekini tercih etmemizin nedeni, günümüzde artan mistisist eğilimlerle şaman geleneğinin unsurlarını kullanan kişi ve eylemlerini tanımlamak amacıyla. Antik bir inancın farklı biçimlerde yeniden diriltilmesi, anakronik bir çaba olduğu için "neo" yani "yeni" ön ekiyle tanımlamak daha uygundur ve pek çok kaynakta da bu şekilde bir kullanım mevcuttur.

13 Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, 26, 33 vd.

inanç sistemlerinin ritüellerinin bulunduğu kabul edilmektedir.<sup>14</sup> Tarihsel olarak tiyatro sanatının ritüelden kopup bir gösteri sanatı haline alması erken dönemde, Antik Yunan’da gerçekleşmiş ve tiyatro metne dayalı bir gösteri sanatı haline almıştır; bu da spontane gelişebilecek herhangi bir şeye kapalı olmayı ortaya çıkartmıştır. Öte yandan dans gibi diğer sahne sanatları da belirlenmiş kurgulara göre şekillenir. Oysa performans sanatı her ne kadar belirli kurgular dahilinde yapılabilse de sanatçının zaman akışına, tesadüfi olana, kesin ve net biçimde kurgulanmış olmayan bir eyleme imkân vermesiyle gerçekleşir. Konuyla ilgili çalışmasında Marvin Carlson’ın da belirttiği gibi, “Sahnedeki bir davranış, gündelik hayattakine tıpatıp benzese de, sahnede gerçekleştiğinde, performe/icra edilmiştir, dışarıda ise sadece davranılmış/yapılmıştır.”<sup>15</sup> Performans sanatı ise ne salt sahnede icra edilen bir gösteri ne de sahne dışında, hayatın içinde gerçekleşen sıradan bir eylemdir; çoğunlukla kendisini ikisinin ortasında konumlandırmıştır.

Performans sanatı genellikle bir izleyici önünde yapılır; sahnede gerçekleşmemesi izleyici ile uygulayıcı/sanatçı arasında sahne gibi hiyerarşik bir bariyerin artık bulunmadığı anlamına gelir. Öte yandan sahne sanatları izleyiciden bir izleme ücreti talep ederken performans sanatı, üstelik izleyici önünde gerçekleştirilmek üzere kurgulanmış bir örneği bile genellikle ücret talep edilmeyen açık galeri mekânlarında veya çeşitli kamusal alanlarda gerçekleşir. Tiyatro ile performans sanatı arasındaki bir başka fark, performans sanatının izleyiciyi eylemi sadece izleyen değil, ona katılan, onu alımlayan-deneyimleyen olarak konumlandırmasıdır.<sup>16</sup> Bu tip performanslarda sanatçı genellikle izleyiciden bir eylem, duruş vb. talebinde bulunur ve onu eylemin katılımcısı kılar. İzleyicinin katılımını amaçlamayan kimi performans sanatı örneklerinin ise izleyicinin “orada ve o anda” olduğu yani üretime bizzat ve sahne bariyeri olmaksızın tanıklık ettiği için, görsel sanatların diğer üretim biçimlerinden farklı olarak kişiyi salt bir izleyen olmaktan öteye taşıdığı ve deneyimleyen haline getirdiği iddia edilebilir. Sanatçılar izleyiciyi çalışmaya daha çok dahil etmek yani onu sürece ve eyleme katmak amacıyla zaman zaman performanslarına müzik-ses, koku, tat gibi öğeleri ekleyerek duyuları harekete geçirmeyi de amaçlamıştır. Örneğin Barbara Smith 1973 tarihli *Besle Beni* adlı çalışmasında izleyicilerin onu besleyebileceği çeşitli yiyecekler, alkollü alkolsüz içecekler, marihuana gibi malzemeler kullanmış, Allan Kaprow 1961 yılında *Bir İlkbahar Happening*’i adlı çalışmasına cila kokusunu dahil etmiştir.<sup>17</sup> Bir başka çarpıcı örnek ise Herman Nitsch’in *Gizemli Alem Tiyatrosu* çalışmasında kesilen kuzu kanından ve bağırsaklarından gelen, izleyiciyi özel bir atmosferin içine sokan kokudur.<sup>18</sup> Performans sanatının bu tavrı, sadece *a priori* sanatın

14 Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (Londra ve New York: Routledge, 2013), 39.

15 Carlson, *Performans, Eleştirel Bir Giriş*, 24.

16 Konuya dair detaylı bir çalışma için bkz. Elif Dastarlı ve İlkay Canan Okkali, “Performance Art As A Ritual Of Reviving Pagan Religions”, *Druidism, Tengrism, Taaraism: Current Reactivations Of Ancient Spiritualities And Religions, From Identity To Politics*, ed. Samim Akgönül ve Anne-Laure Zwillling (Londra: Transnational Press, 2024), 149, 150.

17 Firdevs Candil Erdoğan, “Sanata Maruz Kalmak: İzleyici Halleri” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2022), 93, 110.

18 Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, 201.

sanatçı-izleyici ilişkisini yıkmak değil, aynı zamanda onun deneyimlemesini amaçlayarak, performans çalışmasının asıl meselesi, söylemi, mesajı her ne ise onunla empatik biçimde bağlantı kurmasını sağlamaktır. Performans sanatında eyleme dahil edilen bu unsurlar, daha sonra üzerinde durulacağı gibi, antik ritüellerde özellikle şamanik törenlerde karşımıza çıkar.

Tüm bunlara karşın, 20. yüzyıldaki avangart hareketlerin tiyatronun sınırlarını geliştirmesiyle ne mekân (sahne-sahne dışı) ne konu ne oyuncu ayrımı, performans sanatı ile tiyatronun ayrımını kesin biçimde yapabilmek için yeterli olur. Farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel sınırları ortadan kaldıran avangart tiyatronun kökeninde ise Richard Wagner'in 19. yy'da *Gesamkunstwerk* (bütünsel sanat eseri) olarak ortaya koyduğu kavramın yer aldığını düşünebiliriz. Alman besteci Wagner, operayı tüm sanatların tek bir sanatsal ifade ortamında birleştirilmesi amacıyla uygun olarak konumlandırmış ve bu amacını 1849'da yazdığı *Das Kunstwerk der Zukunft* (Geleceğin Sanat Eseri) çalışmasında açıklamıştır. Dans, müzik ve şiir sanatlarının “üç ilkel kız kardeş” olduğunu söyleyerek geleceğin sanatının kolektif bir karakter kazanacağını belirtir; müziğin, müzik tiyatrosunun ve tüm sanatların birleşimini, Türkçeye “bütünsel sanat eseri” olarak çevirebileceğimiz *Gesamkunstwerk* (*total work of art/the total artwork*) olarak tanımlar.<sup>19</sup> Lirik tiyatronun yerine salonun karartıldığı, sesin yankılanması ve seyircilerin dikkatini sahneye odaklamak için Yunan amfiteyatro oturma düzeninin yeniden canlandırılmasını içermektedir. Almanya'da Wagner'in yaklaşımını hayata geçiren Festpielhaus Theater (Richard Wagner Festival Salonu) 1876'da açılır. Opera sanatına dair burada ortaya konan yenilikçi yaklaşım, seyirciyi sahnede gerçekleştiren gösterinin içine çekmek temel amacını taşır.<sup>20</sup> Keza 20. yüzyıl ilk yarısı Ekim Devrimi avangart tiyatrosu da didaktik tiyatronun yerine kabare gibi gösterilere odaklanmış, performansı halkla buluşturmanın farklı yollarını denemiştir.<sup>21</sup>

### Performans Sanatı ile Ritüel: Kopuş ve Tekrar Birleşme

Ritüel çalışmalarına göre ritüeli tanımlamada öne çıkan üç ana hat bulunur. İlk ve en dar olanı, belirli ritüelleri, sıklıkla “primitif” gibi sorunlu kelimelerle tanımlanan Batılı olmayan kültürlerle ilişkili donmuş, değişmeyen anlar olarak analiz etme eğilimidir. İkincisi, bahsedildiği üzere, ritüeli çağdaş tiyatronun eski atası rolüne yerleştirir; eski Yunan tiyatrosunun ritüellerden

19 Randall Packer ve Jordan Ken, *Multimedia From Wagner To Virtual Reality*, Richard Wagner'in “Outlines of the Artwork of the Future (1849) için yazdıkları sunuş yazısı, (Londra ve New York: W W Norton & Company, 2001), 4.

20 Claire Warden, *Modernist and Avant-garde Performance An Introduction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 117; Steve Dixon, *Digital Performance* (Cambridge: The MIT Press, 2007), 41-42.

21 Konuyla ilgili çalışmasında Murat Nedim Özkoyalak'a göre Artaud ve Brecht, 20 yüzyıl estetiğinde gerek tiyatro alanında gerekse diğer sanatlarda farklı bakış açılarıyla öncüdürler. Artaud'un savunduğu ritüel tutumlar, vücut göstergeleri, söz yerine vücut ifadelerinin tercihi, şiddet vb. öne çıkarken, Brecht'in Epik ya da Diyalektik tiyatro adımı verdiği dramatik yanılısma, katharsis ve duygu ortaklığı yerine eleştirisel düşünce, müdahale etme, yabancılaştırma, yadırgatma, anlatma gibi öğelerin tiyatrodaki kullanımının performans sanatına etkileri olarak değerlendirmektedir. Performans sanatının teatral kökeni ile fütürist ve dadacı tiyatronun performansın oluşumundaki yeri hakkında detaylı bilgi ve tartışma için bkz. Murat Nedim Özkoyalak, “Performans Sanatında Fütürizm ve Dada Yaklaşımları” (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001), 13.

ve çağdaş ritüel pratiklerinin de tiyatrodan doğduğunu iddia ederek ritüeli tanımlar. Üçüncü ve daha kapsamlı tanım, insanların düzenli olarak katıldığı hemen hemen her faaliyetin bir ritüel eylemi olarak kabul edilebileceğini öne sürer.<sup>22</sup>

Ritüel çalışmalarının önde gelen isimlerinden Victor Turner'a göre ritüel, mistik varlıklara ve güçlere olan inançlara atıfta bulunan, önceden belirlenmiş resmî davranışlardır.<sup>23</sup> Turner ritüelleri, değişim/geçiş (mevsimsel değişim; hasat, yazdan kışa geçiş vb.) ritüelleri ve bireysel ya da kolektif koşullu ritüeller olarak sınıflandırır. Koşullu ritüelleri ise bireyin yaşam döngüsünde bir aşamadan diğerine geçiş gibi doğumda, ergenlikte, evlilikte, ölümden vb. gerçekleştirilen yaşam krizi törenleri ile kötü şans, ciddi fiziksel yaralanmalar vb. rahatsızlıklar verdiği inanan doğaüstü varlıkları veya güçleri yatıştırmak ya da kovmak için yapılan ıstırap/acı ritüelleri şeklinde alt gruplara ayırır. Diğer ritüel sınıfları arasında kehanet ritüelleri, belirli dinlere giriş ritüelleri, tanrılara ve ataların ruhlarına saygı ritüelleri ile doğurganlığı ve mahsulü artırıcı ritüeller yer almaktadır.<sup>24</sup> Ronald Grimes, ritüelin “yıkıcı, yaratıcı ve kültürel açıdan eleştirel kapasitelere sahip” olduğunu iddia etmektedir.<sup>25</sup> Örneğin böylesi bir farkındalıkla Richard Schechner, “The Performance Group” ile 1960-70’li yıllarda deneysel ve teorik çalışmalar yaparken performans-ritüel ilişkisini diriltiren önemli bir role sahip olmuştur. Grubun ilk üretimi olan *Dionysus in 69*, Euripides’in *Bacchae* isimli eserinin bir uyarlaması bir deneysel tiyatro prodüksiyonudur; ancak üretim ve verimlilikle ilgili Dionysos şenliklerine odaklanan, parçalanma, aynı anda kendini terk etme ve keşfetmeyi esas alan yapısıyla gösteri ve ritüel arasında durur.<sup>26</sup>

Victor Turner'a göre her tür performans, eyleme dayalı yani icracı oluşuyla ritüelin yaşayan örnekleridir. Performansın açıkça ritüelistik olduğu durumları düşünerek bu sonuca varmaz; bir ayinde, bir şifa töreninde, şamanik bir yolculukta olduğu gibi, tümüyle performansın özünde bir ritüel eylem, restore edilmiş bir davranış olduğunu ileri sürer. Turner performansa tiyatro, dans, müzik ve sosyal dramayı da dahil edeceğimiz geniş bir perspektiften ilgi duyar çünkü ona göre performans açık, tamamlanmamış, merkezlessiz ve eşikteki (*liminal*) bir sanattır. Performans bir süreç paradigmasıdır.<sup>27</sup>

Bu noktadan yola çıkarak, performans sanatını ritüellerle üç şekilde ilişkilendirmek mümkündür:

- 
- 22 Julie Holledge ve Joanne Tompkins, *Women's Intercultural Performance* (Londra ve New York: Routledge, 2001), 57. Konuya dair detaylı bir çalışma için bkz. Dastarlı ve Okkali, “Performance Art As A Ritual Of Reviving Pagan Religions”.
- 23 Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, 19.
- 24 Victor Turner, “Symbols in African Ritual”, *Science*, cilt 179 (16 Mart 1972), 1100.
- 25 Ronald L. Grimes, *Ritual Criticism* (Columbia: University of South Carolina Press, 1990), 21.
- 26 Schechner, *The Future of Ritual-Writings on Culture and Performance*, 239.
- 27 Turner'ın performans üzerine birçok düşüncesini detaylı şekilde ele alan çalışma için bkz. Richard Schechner, “Preface: Victor Turner's Last Adventure”, *Anthropology of Performance* içinde, haz. Richard Schechner (New York: Paj Publications, 1987), 7-8.

- I. Tek tanrılı dinler öncesi antik inançların ibadet biçimlerine benzerliğiyle,
- II. Ritüel, tiyatronun atası olarak görüldüğü için; tiyatro-performans benzerliğiyle,
- III. İnsanların katıldığı belirli düzenlere sahip faaliyetler olarak ele aldığımızda, performansın bu eylem tanımına benzerliğiyle.<sup>28</sup>

Kültürler arası törensel ritüelleri, nesne ve davranışı içeren sanat şeklinde tanımlamak da mümkündür.<sup>29</sup> Örneğin konuyla ilgili çalışmalarında Steven Brown ve Ellen Dissanyake, her bir sanat davranışı veya nesnesinden herhangi bir törensel ritüel elenirse geriye çok az şey kalacağını belirtirler. Onlara göre, performans sanatının da dahil olduğu bütünsel sanat, tören özellikle de dini tören ritüelleriyle o kadar yakından bağlantılıdır ki, bu törenlerin kendileri bile sanat toplulukları olarak algılanabilirler.<sup>30</sup>

Konuya performans sanatı cephesinden bakıldığında, Batı toplumlarında 1960'lardan itibaren çalışan performans sanatçılarının özellikle beden-tin ayrılığını gidermeye yönelik bir amaç peşinde olabildikleri görülür. Dolayısıyla bütünsel sanat eseri olarak performansın, postmodern teoriler ışığında şekillenen çağdaş sanatın disiplinler arası geçişkenliği mümkün kılan en önemli sanat üretim dili olmasında ritüel köklerinin payı çok büyüktür. Performans sanatı, görsel sanatları durağan ve cansız imgeler/nesnelere alanından eylemin alanına taşımıştır. Hem gösterir-yaşar-yapar hem de "olarak", oluş eylemini gerçekleştirerek temsil eder; böylece "temsil", sanat ile hayatın arasındaki farkın görünmez hale geldiği bir noktada ortaya çıkar. Ritüelde "sanatsal" olarak kategorize edebileceğimiz eylemleri yapan, nesnelere ve bedeni kurgulayan kişi aynı zamanda kendisini de sanatsallaştırır. Performansta ise sanatçı hem kendisi hem de eylemini sanat haline getirir, böylece hayatı sanatsallaştırır; onu temsil ya da taklit etmez, yaratıcı bir kurguyla yeniden oluşturur. Sadece o anda ve o yerde olarak bile yeni bir hayat formu kurulur, yeni sosyal topluluklar yaratılır. Kişinin kendinin ve başkalarının hayatını estetik ölçütlerde dönüştürmesi gerçekleşmeye başlar.

Brown ve Dissanyake'nin de işaret ettiği üzere, sanat ile ritüel arasında oldukça sıkı bir ilişki vardır; yazarlar sanatın inanca dayalı ritüel ve inancın da sanatla geliştiğini öne sürerler. Ancak tek ve estetiğe odaklı genel bir kategori olarak sanat tanımı yapmaları sorunludur; çünkü 18. yüzyıldan itibaren gerçekleşen yapısal kırılmayı, sanatın özerkleşmesiyle modern sanatın ortaya çıkışını vurgulamazlar. Avrupa'da sanat Rönesans'tan itibaren toplumsal özerk bir statünün peşinde olmuş, hem kilisenin hem de zamanla aristokrasi ve burjuvazinin beklentilerinden kopmayı başarmıştır. Bu durum moderniteyle birlikte sanat piyasasındaki ilişkilerin de değişmesine ve sanatçının dolayısıyla sanatın özerkleşmesine yol açmış, ontolojik bir kırılma meydana gelmiştir. Söz konusu sürecin sonucunda avangart sanatçıların sanatın hayattan koptuğunu düşünmeleri ve onu tekrar yaşamla eşitleme hatta birleştirme amaçları ise performans sanatını en güçlü sanat dillerinden biri haline getirmiştir. Ritüel köklerini

28 Dastarlı ve Okkalı. "Performance Art As A Ritual Of Reviving Pagan Religions", 151.

29 Steven Brown ve Ellen Dissanyake, "The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to 'Total Work of Art'", *Frontiers in Sociology*, 3:9 (15 Mayıs 2018): 2, 6, doi: 10.3389/fsoc.2018.00009.

30 Brown ve Dissanyake, age.

düşündüğümüzde performans dayalı sanatlar, özellikle görsel sanatlar alanında performans sanatının, sanatta yaşanan bu kırılmanın öncesine bir dönüş olduğunu iddia edebiliriz. İnançtan bağımsız bir sanat üretiminin, en eski formları olan ritüeller aracılığıyla yeniden inanca yöneldiği ortadadır.<sup>31</sup> Öte yandan performans sanatının ritüel kökleri nedeniyle açıkladığımız yöneliş bunun ötesine geçmiş, 1960'lardan itibaren performans sanatının özellikle belirli bir duyarlılıkla gerçekleştirilen natüralist biçimi, geleneksel ritüeller ile farklı yollarla bağlantılı hale gelmiştir.<sup>32</sup> Bu performanslar, pagan inancın daha çok da Şamanizm'in ritüellerine öykünerek adeta geleneksel ritüelleri yeniden canlandırır. Bu kez ritüel tarihsel bir köken değildir, sanatçı ritüele inançsal bir paradigma olarak öykünür ve "ritüel gibi performans" üretimleri artar.

### Neo-Şamanist Ritüel Olarak Performans Sanatı Örnekleri

Konuyla ilgili çalışmasında Amelia Jones, performans sanatı uygulamalarını belirli eğilimlere göre gruplandırarak yedi başlık halinde ele alır.<sup>33</sup> Bu sınıflandırmaya göre "ritüalist ve aşkıncı beden" başlığı altında ele alınabilecek performanslarda, sanatın toplumu daha geniş çapta değiştirebilecek bir güç olduğu düşüncesi hâkimdir. İzleyicilerin genel kabul sınırlarını aşan bu türdeki performanslar, ilkel mit ve ritüelleri anımsatarak sanatçıyı bir tür şaman rolüne yüceltir. Daha 1916 yılında yani 20. yüzyılda gelişecek performans sanatının en erken örneklerinin verildiği Cabaret Voltaire'de Dada sanatçısı Hugo Ball'ın şiir okuma performansı,<sup>34</sup> Amelia Jones'un bu tanımlamasına dahil edilebilir. Ball'ın ruhban sınıfından birini canlandırmak üzere kâğıttan kostüm giyerek ve mavi-beyaz çizgili büyücü şapkası takarak bir performans şeklinde okuduğu şiiri *Karawane* hiçbir anlam ifade etmez. Konuya dair çalışan Claire Warden'e göre Ball önemli bir şey yapar: izleyicinin dilin sağlamlığını sorgulamasını sağlar, onu güçlü bir şamanistik büyüün içine çeker ve mantık, tutarlılık ve diyalog fikirlerine meydan okur.<sup>35</sup>

31 1960'ların hippie kültürü, isyanı, tabuların aşılmasını ve bastırılmış cinselliğin özgürleşmesini teşvik etmişti. Daha özgün bir varoluşa yönelik bu arayış, pek çok insanı rahatlatıcı ve tedavi edici ritüelleri denemeye ve Yahudi-Hıristiyan toplumlarında yaygın olarak bastırılan ruhun yönlerini keşfetmeye yöneltmiştir. İleri endüstriyel ya da post-endüstriyel toplumlarda öznenin krizi ve zihnin bedene yabancılılaşması, bu çevrelerde beden sanatıyla yakından ilişkili performanslarla irdelenir. Özellikle bu dönem, özcü bir benlik deneyimi arayışı, birçok sanatçıyı eski trans teknikleri, büyü ayinleri ve şifa törenleri üzerine çalışmaya yöneltmiştir. Farklı etkilenmelerle de olsa ölü bir Şamanizmi yeniden canlandırmaya ve geçmiş bir dönemin gizemli kültürlerini yeniden keşfetmeye çalışan sanatçılar, geleneksel dinlerden uzaklaşarak yeni ritüeller aracılığıyla kutsal alemle yeniden temas kurmaya çalışmışlardır. Bkz. Günter Berghaus, *Avant-Garde Performance Live Events and Electronic Technologies* (Londra: Palgrave Macmillan, 2005), 136.

32 Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, 39 vd.

33 Amelia Jones, *The Artist Body* (Londra: Phaidon Press Limited, 2000), 216.

34 Ball bu mekânda farklı sanat türlerini birleştirerek bir *gesamtkunstwerk* yaratmaktadır. Nur Altınyıldız Artun ve Ali Artun, *Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 51.

35 Claire Warden, *Modernist and Avant-garde Performance An Introduction*, 8. Hugo Ball'ın performansının şamanistik büyü niteliği taşımasıyla ilgili Warden net bir kanıt sunmasa da şamanın özel giysisi ile Hugo Ball'ın kendine has giysisinin amaç yönünden benzerlik taşıdığı iddia edebiliriz. Şöyle ki, şamanın kostümünü kendi başına uzamdan farklı özel bir dinsel mikrokozmosu temsil eder. Kostümü giyme işi de aslında pek çok hazırlıktan sonra ve şamana özgü esrimenin hemen öncesinde yapılır. Bkz. Mircea Eliade, *Şamanizm*, çev. İsmet Birkan, 4. bs. (İstanbul: İmge Kitabevi, 2018), 197. Öte yandan şamanın müziğine eşlik eden yırlar (ilahi) göğe yükselmeye ya da yer altına inişlerde kullandığı şiirsel sözlerdir. Örneğin Yakut ve Dolgan'larda şamanlık seansının dört

Ball böylece, Dada hareketinin absürde dayalı sanat anlayışıyla hiçbir şeyi önemsemez gibi yaparken ironik biçimde hem savaş gerçeğinin var olduğu hayatı hem de bizzat sanatın kendisini tartıştıkları sanat geleneğine bağlanır.

Thomas McEville'ye göre ritüel temelli performans çalışmalarını iki gruba ayırmak mümkündür: İlki, doğurganlık, kan ve kurban etme gibi neolitik döneme ait ritüellerden seçilenler; ikincisi, paleolitik döneme ait şamanik büyü ile çilenin duyarlılığından seçilenler.<sup>36</sup> Her ikisi de 1960'larda ve 70'lerdeki performans sanatı örneklerinde yaygın biçimde karşımıza çıkan bu eğilimler temelde, modern uygarlık içinde doğa ile birliği yeniden kurma ve doğaya dair içgüdüsel bağlılığı yeniden oluşturma arzusunun ifadeleri olarak görülebilir. Bu noktada sorulması gereken "Şamanizm" in ne, "şaman" in kim olduğu soruları ise kaynaklarda net birer cevaba sahip değildir. Şamanizm' in başlangıcına dair bir uzlaşma yokken şamanların karakteristik özelliklerine dair de farklı görüşler vardır. Hatta şaman teriminin kökeni bile hâlâ tartışmalıdır. Terime dair öne sürülen görüşler, Tunguzca "şaman" kelimesi veya Pali dilindeki "samana" (Sanskritçe "śramana") ile Çince "sha-men" kelimelerini işaret eder.<sup>37</sup> Modern Şamanizm araştırmalarının kurucu isimlerinden Mircea Eliade ise kökenin Tunguzca "şaman" sözcüğünden geldiğini belirtir.<sup>38</sup> Öte yandan terimin muğlaklığı, herkesin zihninde başka bir karşılık bulmasına yol açmıştır ve Eliade şaman sözcüğüyle sadece sihirbaz, büyücü, otacı ya da vecde gelmiş kişi kastedilecek olursa yanlış anlaşılmanın ortaya çıkabileceğinden bahseder. Ona göre, esrime düzeyinde (rüya, kendinden geçme) ve gelenekler düzeyinde (şamanlık teknikleri, ruhların adları vb.) iki yönlü eğitim aldıktan sonra şaman olunabilir. Ruhlar ve eski şamanlar tarafından verilen eğitim ise bir sırma erme (*initiation*) sürecidir ve süreç halka açık bir ritüel şeklinde de gerçekleşebilir.<sup>39</sup> Bu uygulamanın amacı, tanrılar veya ruhlarla yani genellikle görünmez varlıklarla temasa geçmek için sıradan bilinç durumunu değiştirmek ve öznel gerçekliği aşmaktır. Dolayısıyla Şamanizm arkaik esrime tekniklerinden birini, en yalın anlamıyla vecd tekniğini içerir; hem gizemcilik hem büyü hem de terimin geniş anlamıyla bir "din" dir.<sup>40</sup> Margaret Stutley' e göre ise kültürel değerlerdeki farklılıklara rağmen Şamanizm' in tüm biçimlerinin paylaştığı üç ortaklık vardır: İlk olarak, çoğunlukla hayvan biçiminde, insanlar üzerinde etkide bulunabilen bir ruhlar dünyasının varlığına dair inanç duyulur. Şamanın, topluluğunun yararı için bu iyi ve kötü ruhları kontrol etmesi veya onlarla

aşamasından biri olan tehditler, gürültü yoluyla kötü ruhun kovulması sırasında da şamanın davulunu çaldığı ve ses çıkardığı bir aşama vardır. Eliade, 235, 292. Vokal organların bireye ait ruhu temsil ettiğini söyleyen Ball de insana ait ilkel olanı ortaya çıkarma çabası taşır. Bkz. Özkovalak, "Performans Sanatında Fütürizm ve Dada Yaklaşımları", 78. *Karawane* şiirinin anlamsız söz dizilerinden oluşması da büyümlü bir atmosfere davet eder. Ball' in şiir okuma performans videosu için bkz. "Hugo Ball – Karawane", Youtube, Erişim 25 Aralık 2023, [https://www.youtube.com/watch?v=PWKp5OAsYZk&ab\\_channel=Shony](https://www.youtube.com/watch?v=PWKp5OAsYZk&ab_channel=Shony).

36 Thomas McEville, "Art in Dark", *Artforum*, (Yaz 1983): 62-71, erişim 15 Kasım 2023. <https://www.artforum.com/features/art-in-the-dark-208026/>.

37 Margaret Stutley, *Shamanism An Introduction* (Londra ve New York: Routledge, 2004), 3.

38 Mircea Eliade, *Şamanizm*, çev. İsmet Birkan, 4. bs. (İstanbul: İmge Kitabevi, 2018), 24.

39 Eliade, *Şamanizm*, 35.

40 Eliade, *Şamanizm*, 25, 17.



iş birliği yapması gerekir. İkinci olarak, şamanın ruhu bedenini terk edip doğaüstü dünyaya girdiğinde, kendinden geçmiş şarkı söyleyerek, dans ederek ve davul çalarak transa neden olunur. Üçüncü ve sonuncu ortaklık, klan üyelerinin çeşitli zorluk ve sorunlarının üstesinden gelmelerine yardımcı olmasının yanı sıra şaman, genellikle psikosomatik nitelikteki bazı hastalıkları tedavi eder.<sup>41</sup>

Eliade'nin de belirttiği gibi Sibirya, Kuzey Amerika, Güney Amerika, Endonezya, Okyanusya vb. coğrafyalar başta olmak üzere tarih boyu dünyanın farklı bölgelerinde çeşitli Şamanizmler mevcut olmuştur.<sup>42</sup> Sibirya şamanları davul çalarak ve dans ederek kendinden geçmiş hallerde bedenlerini kesmiş, Tibetli şamanlar göbeklerini kesip bağırsaklarını sergilemişlerdir. Benzer uygulamalar performans sanatında da sıkça denenmiştir. Şaman çilesine dayalı bu performanslar, basitçe şok etmenin ötesinde ciddi bir iletişim kurma arzusuna sahiptirler.<sup>43</sup> Kuşkusuz çileyi deneyimlemek amacıyla gerçekleştirilen en dikkat çeken performansları 1960-70'lerde Viyana Aksiyonistleri (Wiener Aktionismus) üretmiştir. Kurban ayinlerini andıran performanslarında performansçılar ile izleyiciler arasında kurulan ilişki, belirli bir sosyal grubun ortaya çıkmasına yol açar; bu grubu meydana getiren bireyler bir dönüşüm hali içine girer. Hem sanatçıların kendileri hem de katılımcıların yaşadığı sınırları zorlayan, aşırıya kaçan deneyimler sırasında koku –kesilmiş kuzunun bedeninden gelen koku gibi– ses, dokunma ve tat duyuları harekete geçirilip *katharsis* amaçlanır. Kendisini bir şaman olarak tanımlamasa da sanatçı Hermann Nitsch'in öne çıktığı performanslarda grup, Hıristiyan ikonografisi ile başka antik geleneklerin ritüellerini de kullanır. Öte yandan sanat ile inanç ritüeli arasındaki sınırlar o kadar yok olur ki, Nitsch'e dine hakaret suçundan dava bile açılmıştır.<sup>44</sup>

Amelia Jones, özellikle feminist sanatçıların çalışmalarını örnek göstererek beden sanatının (*body art*) modern sanatın normatif değerlerini parçaladığını söyler ve ona göre, bir sanatçı bedenini-benliğini sanatında kullandığında evrensel olmayan, aşkın olmayan bir özne haline gelir.<sup>45</sup> Yazar, bu nedenle beden sanatının radikal pratikler için ciddi bir potansiyel taşıdığından bahseder. Dolayısıyla performans sanatıyla bedene odaklanan sanatçıların seçtikleri stratejilerden biri, beden politikaları ekseninde öfkenin dile getirilmesini savunmaktır ve Jones'un radikallik vurgusunda olduğu gibi, sanatçılar şiddet içerikli ritüelleştirilmiş performanslar yaparlar. Örneğin performans sanatının önemli isimlerinden Marina Abramović'in *Thomas'ın Dudakları* (*Lips of Thomas*, 1975) çalışması, sanatçının kendisine çeşitli yöntemlerle zarar vermesi şeklindedir.<sup>46</sup>

**(G.1)** Sanatçı bir kilo bal yer, bir şişe şarap içer, vücuduna beş köşeli yıldız kazır, kendini

41 Stutley, *Shamanism An Introduction*, 2.

42 Mircea Eliade *Şamanizm* adlı çalışmasında sihirsel/dinsel olgunun en yetkin biçimiyle Şamanizm'in Orta ve Kuzey Asya'da kendini gösterdiği için tipik örnekler olarak bu bölgeleri ele alır. Şamanizm'e benzer esrime ve sihir gibi teknikleri kullanan olgular için de "şamancı" ifadesini kullanır. Bkz. Eliade, *Şamanizm*, 17.

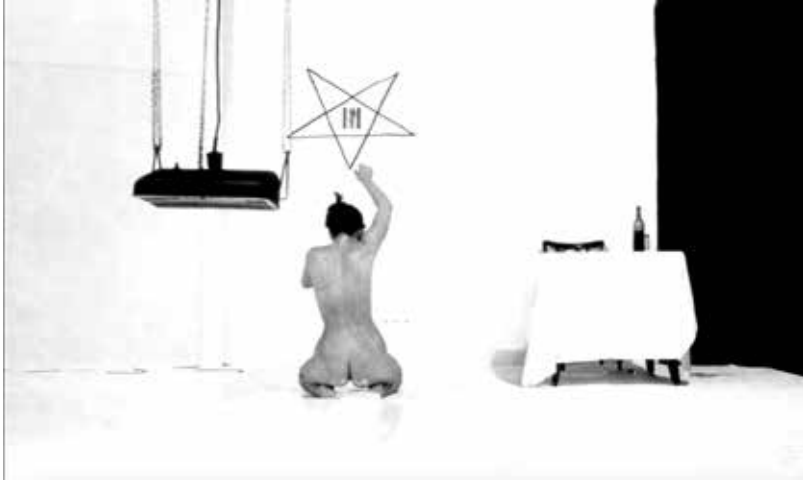
43 McEvilley, "Art in Dark".

44 Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, 90, 91, 200, 201.

45 Jones, *Body Art/Performing The Subject* (University Of Minnesota Press: Minneapolis, 1998), 5 vd.

46 Çalışmanın bir videosu için bkz. "Lips of Thomas (1975/2005) Marina Abramovic, 1975 - 2005, 96'14", LIMA, erişim 10 Ekim 2023, <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/lips-of-thomas-1975-2005/9370>

çarmıha gerer ve en sonunda onu seyirciler durdurur. Performans, ritüel olan ile performatif olan arasında sürekli gidip gelir.<sup>47</sup> Bu performansında Abramović'in temel motivasyonu Hıristiyan ikonografisiyle ilgili olsa da hem performansın ritüel özellikleri hem de sanatçının şamanik teknikler ve arketipsel sembolizmden yararlanması<sup>48</sup> nedeniyle konu dahilinde bir örnektir.



**Görsel 1:** Marina Abramović, *Thomas'ın Dudakları (Lips of Thomas)*, 1975/2005, performans ve video çalışması (Galerie Krinzinger, Erişim 15 Aralık 2023. <https://ocula.com/art-galleries/galerie-krinzinger/artworks/marina-abramovic/lips-of-thomas-%281%29/>).

Performans sanatı, çoğunlukla beden sanatı (*body art*) olarak şekillenir ve sanatçıların bedeninin sınırlarını deneyimlemek için yaptıkları performanslar, Şamanizm'in acıyı deneyimleme ve inisiyasyon özellikleriyle örtüşür. Şaman olmada inisiyasyon aynı önemli bir adımdır ve bazı ayinler, kişi bilincini kaybedene kadar sürer. Şaman böylece kendi içinde küçük ölümü, varlığın daha derin bir boyutunu, ruhsal gerçekliği deneyimler. Abramović'in şamanik arayışı da izleyicilerinin kendisi aracılığıyla aydınlanma bulmalarını sağlayacağına dair bir inançtan beslenir. Sanatçı, tüm izleyicilerin yaratıcı ve bağlantılı olma potansiyeline sahip olduğu, ancak bu yeteneğin onlarda açılması ve geliştirilmesi gerektiğini düşünür ve bu amacına ulaşma yöntemini “teknenin boşalışı, suyun girişi” (“*boat emptying, stream entering*”) olarak adlandırır.<sup>49</sup> Bu, çevredeki enerji alanlarıyla gerçekten bağlantı kurulabilecek bir noktaya kadar bedenini/tekneyi boşaltmak gerektiği anlamına gelir. Sanatçı kariyerinin erken döneminde Eliade'nin Sibirya Şamanizmi ve Jung'un arketip teorisi hakkındaki açıklamasını inceleyerek

47 Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, 21.

48 Günter Berghaus, *Avant-Garde Performance Live Events and Electronic Technologies* (Londra: Palgrave Macmillan, 2005), 172.

49 Abramović'in kendi sözlerini aktaran Günter Berghaus, *Avant-Garde Performance Live Events and Electronic Technologies* (Londra: Palgrave Macmillan, 2005), 172.

Zen, Vedik ve Teosofik kutsal yazıları okuyarak aydınlanmaya çalıştığını belirtmiştir.<sup>50</sup> Zira bu çalışmalarından sonra Ulay'la birlikte 1976'da doğunun ritüel ve meditasyon geleneklerinden, Şamanizm, Tibet Budizmi, tantrik ve Sufi felsefelerinden güçlü bir şekilde ilham alarak bir dizi "ilişki çalışmasına" başlamıştır.

Kendilerini şaman olarak görmeseler de bu şekilde çalışan, performanslarında şamanik unsurları bulabileceğimiz pek çok sanatçı vardır. Örneğin beden in imkânlarını-sınırlarını keşfetme amacındaki Günter Brus, Paul McCarthy, Kim Jones gibi sanatçılar performanslarında karşı cins (kadın) taklidine başvurur; kimlik taklidi standart bir inisiyasyon motifi olarak değerlendirilmektedir.<sup>51</sup> Karakter değiştirmeye dayalı performanslarından 1982 tarihli *Erkek Bebek, Bebek Büyüsü (Baby Boy, Baby Magic)*'de Paul McCarthy, doğum taklidi yaparak oyuncak bebek doğurur. Bazı performanslarında ise adet görme gibi kadın fizyolojisinin temel unsurlarını taklit eder. Sanatçı Kim Jones da 1981'de Chicago'daki bir performansında çıplak biçimde sadece kadın külotlu çorabından yapılmış bir maske takmış ve hem Afrikalı hem de Avustralyalı şamanların yaptığı gibi kendini çamurla kaplamıştır. Dünya çapında bilinen ama en sık Tibet'te karşılaşılan şamanik bir uygulama olan enerji biriktirmek için soğukta bekleme uygulamasını sanatçı burada yangın merdiveninde çıplak yatarak uygular. Eliade'ye göre "ateşin efendileri" olan şamanlar köz yutarlar, akkor demire dokunurlar, ateş üstünde yürürler; öte yandan soğuğa da büyük dirençleri vardır. Ateşe hakimiyet ile birlikte aşırı sıcak ve soğuğa karşı dayanıklılık, şamanın ruhsal aleme katıldığıının ispatıdır.<sup>52</sup> ve Jones da bu motivasyonla performansını kurgular. Bir başka sanatçı Günter Brus'un ise kadın çorabı, sutyen ve jartiyerle görüldüğü, kana bulanana kadar makasla kendini keserek gerçekleştirdiği performansları vardır.<sup>53</sup> Bahsedildiği gibi, bu şekilde kendini yaralama pratiği şaman performanslarının ve ilkel kabul törenlerinin standart bir özelliği olarak karşımıza çıkar.

"Flux" yani akış teması etrafında hareket eden uluslararası sanatçı hareketi Fluxus da yukarıda değinildiği gibi performans sanatını başlıca ifade aracı olarak kullanmış, acıyı deneyimlemek üzerine değil ancak bedene dair farklı deneyimleri amaçlayan performanslar yapmışlardır.<sup>54</sup> Örneğin gruptan La Monte Young'ın bir performansı olan *Composition 1960#10*'u, 1962'de Almanya'nın Wiesbaden kentinde düzenlenen ilk Fluxus etkinliği sırasında Nam June Paik icra eder. Paik, Young'ın "Düz bir çizgi çiz ve onu takip et" yazan metnine dayanarak kafasını mürekkebe daldırır ve yere serilen kâğıt şeridinde başı ve elleriyle bir çizgi oluşturur. Sanatçının

50 Berghaus, *Avant-Garde Performance Live Events and Electronic Technologies*, 178.

51 McEvelley, "Art in Dark". Örneğin Çukçi şamanizminde "kadına dönüştürülmüş şamanlar" şeklinde tanımlanmış ayrı bir sınıf vardır. Şaman kadın kılığına girer ama karısıyla oturmaya hatta çocuk yapmaya devam eder. Ritüel olarak kadına dönüşme olayına Kamçadallarda, Asya Eskimolarında ve Koryaklarda da rastlanmaktadır. Endonezya'da (deniz Dayak'larının manang bali'leri), Güney Amerika'da (Patagon ve Arauca'lar) ve bazı Kuzey Amerika'da Arapaho, Cheyenne, Uta vb.) de ritüel olarak kılık ve cinsiyet değiştirmeye rastlanır. Ayrıca bkz. Mircea Eliade, *Şamanizm*, 322, 323.

52 Mircea Eliade, *Demirciler ve Simyacılar*, çev. M. Emin Özcan (İstanbul: Doğu Batı Yayınevi, 2020), 87.

53 McEvelley, "Art in Dark".

54 Fluxus hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Seda Yavuz, "Yapı-bozum Bağlamında Fluxus Hareketi", (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2004.)

geleneksel Uzakdoğu kültürünü hatırlatan kâğıda bedenini zorlayarak adeta ibadet eder gibi gerçekleştirdiği bu performans, *Kafa İçin Zen (Zen for Head)* adıyla tarihe kaydedilmiştir. Randall Packer ve Ken Jordon (2001) Paik'in "kitlesel tüketici, teknoloji takıntılı bir toplumun şeytanlarını kovma çabasıyla sanat ve teknolojiyi sentezleyen bir sanatçı-şaman olarak kendini sunduğunu" vurgular.<sup>55</sup>

Bedeninin heykelsi bir nesne olarak hazırlanması, şamanik ritüelin en temel kısımlarından biridir. Avustralyalı bir şaman vücudunu çamurla kaplayabilir ve kendi kanı yardımıyla kuş tüyüne bulanabilir; Orta Asyalı bir şaman, üzerinde aynalar olan bir iskelet kıyafeti içinde görünebilir.<sup>56</sup> Sıklıkla şamanın vücudu dövmelemlerle süslenir, kazınır veya büyü sembollerle boyanır. Sanatçı Carolee Schneemann da *Beden Kolajı (Body Collage)*, 1967) çalışmasında benzer şekilde, bedenini şeker pekmezi ve kâğıt macunu ile kaplayarak kendisini eski doğurganlık dinlerinden gelen sembollerle süslenmiş bir "vücut kolajı" olarak sunmuştur.<sup>57</sup>

Şamana dair öznellik, doğayla bütünleşmek arzusuna da dayanır. Modern hayatla birlikte giderek uzaklaşılan doğa, ulaşılmaması gereken bir amaç olarak şamanik performanslarda yeniden belirir. Bu doğrultudaki şaman ritüellerinde uygulanan genellikle bir hayvanın motifini bedene nakşederek veya çeşitli maskeler, boynuzlar vb. takarak hayvanı taklit etmek, o hayvanın gücünü şamanın kendi bünyesine katma girişimidir. Şamanlar hayvanların kimliklerini benimser, hareketlerini ve seslerini canlandırır. Örneğin Güney Amerika'da çırak şaman, sırta erme döneminde hayvan seslerini taklit etmeyi öğrenmek zorundadır; çünkü hayvan dillerini anlama ve bir hayvan zihniyetini benimseme iddiası, kültür ve doğa arasındaki ilişki için temeldir.<sup>58</sup> Şaman, vahşi doğanın hayvanları ve ruhları ile çevrili, derin ormanın ıssızlığında izole olur; hayal kurar ve orman ruhlarıyla konuşur. Böylece hayvanlar şamanın arkadaşları ve ruhlar da yardımcıları haline gelir. Sonunda kendisi de vahşi bir hayvan olur, inanca göre işte o zaman tam bir şaman olmuştur.<sup>59</sup>

Performans sanatının önde gelen isimlerinden Joseph Beuys, çalışmalarında şamanik şifa unsurlarını yoğun bir şekilde kullanarak ritüelleştirilmiş eylemler yapmıştır. Metafizik dünyaya seyahat etmesine yardımcı olmak için kimi hayvanları (tavşan, at, arı vb.) manevi rehberler olarak kullanır ve bu çalışmalarıyla başka sanatçıları da etkiler. Beuys örneğin 1965 yılında *Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı (How to Explain Pictures to a Dead Hare)* çalışmasında kucakındaki ölü tavşanla konuşur. Bir hayvanın dilinden konuşabilmek, şamanların ölümlerle iletişim kurma yeteneğine olan inançla birleşmektedir. 1974 tarihli *Amerika'yu Seviyorum ve Amerika da Beni/Kır Kurdu (I Like America and America Likes Me/Coyote)* çalışmasında ise New York'ta bir galeride, Amerikan yerlilerini temsilen bir kır kurduyla keçeyle sarılı halde

55 Randall Packer ve Jordan Ken, *Multimedia From Wagner To Virtual Reality*, Nam June Paik'in "Cyberated Art (1966)" ve "Art and Satellite (1984)" için yazdıkları sunuş yazısı, 40.

56 McEvelley, "Art in Dark".

57 "Carolee Schneemann, Body Collage, 1967", MPlus, erişim 13 Ekim 2023, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/body-collage-202163/>.

58 Eliade, *Şamanizm*, 138, 140.

59 Eliade, *Şamanizm*, 134.

birkaç gün geçirerek insan ve hayvan bedeninin sınırlarını araştırır. Beuys, kendisini kır kurduyla eşitlemiş, en doğal içgüdüleri ortaya çıkartmaya çalışmıştır.<sup>60</sup> Sanatçı Terry Fox ise Beuys'un çalışmalarından esinlenerek gerçekleştirdiği 1971'deki *Balıklar (Pisces)*, (G.2-3) performansında iple iki ölü balığa bağlı olarak bir galeri zemininde yatmıştır. İki bölümden oluşan performansın ilk bölümü San Francisco'daki Museum of Conceptual Art'ta (Kavramsal Sanat Müzesi) gerçekleştirilir. Terry Fox, 2 Şubat 1971'de San Francisco'nun Çin Mahallesi'nden iki canlı balık satın alır. Balıkları müzenin zeminine yerleştirir ve her birinin kuyruğuna bir parça ip bağlar. Daha sonra kendisi de yere uzanır ve iplerin açıktaki uçlarından birini diline ve diğerini penisine bağlar. Sanatçı performansının Santa Clara Üniversitesi'ndeki ikinci bölümünde yine balıkları kullanır; loş bir odada, açık iki el feneri arasında bir yol oluşturarak orayı unla kaplar ve yere uzanır. Balıklara bağlı ipler bu kez saçına ve dişlerine bağlanmıştır. Balığın nasıl öldürüldüğünü hayal etmeye çalışarak birkaç saat uyur. Sanatçı bir şaman gibi hayvan müttefikini rüya aracılığıyla iletişim kurmaya davet ederek kendini balık zihninde hayal etmeye çalışmıştır.<sup>61</sup>

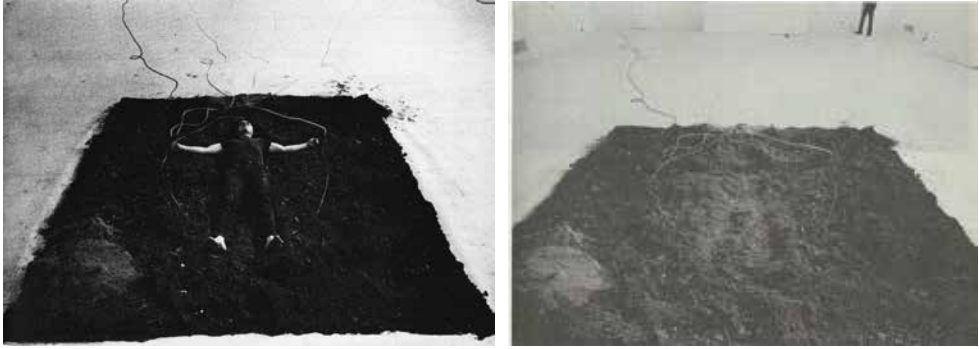


**Görsel 2-3:** Terry Fox, *Balıklar (Pisces)*, 1971, (Erişim 10 Ekim 2023, <http://artperformance-over-blog.fr/article-pisces-terry-fox-1971-112153512.html>ve <https://www.e-flux.com/announcements/94244/terry-fox-elemental-gestures/>).

60 Beuys'un performanslarının Şamanizm bağlamı hakkında daha geniş bilgi için bkz. Ener Merdaner, *Şamanizm Bağlamında Joseph Beuys'un Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış* (İstanbul: Tekne, 2016).

61 Terri Cohn, "Terry Fox: In Conversation With Terri Cohn", SFAQ, 2015. Erişim 10 Ekim 2023, <https://www.sfaq.us/2015/10/terry-fox-in-conversation-with-terri-cohn/>

Terry Fox'un *Havaya Yükselme (Levitation)* (G.4-5) performansı ise kişinin şaman olmasındaki sırta ermelerden biri olan göğe yükseliş arzusuyla benzerlik taşır. Fiziksel varoluşu bir süreliğine aşma girişimi olarak şamanik ritüellere bağlanır;<sup>62</sup> çünkü göğe yükselme de ancak kendinden geçme (esrime) yoluyla gerçekleşebilir. Sanatçı konuyla ilgili açıklamasında ise bu eylemin fiziksel olarak imkânsız olduğunu bildiğini, ama sadece önerinin kendisi için yeterli olduğunu belirtir. Bedenini boşaltmak için oruç tuttuğunu, daha sonra zemindeki toprak örtünün ortasına kanyla bir daire çizdiğini ve çapı kendi boyu kadar olan bu dairenin Orta Çağ düşüncesine göre büyümlü bir alan yarattığından söz eder. Uzandığında elinde, beden sınırlarını temsilen kan, idrar, süt ve suyla dolu şeffaf polietilen tüpler vardır. Sanatçı, elinde tüplerle havaya yükselmeye çalışarak altı saat boyunca orada tamamen hareketsiz yatar. Bu sırada mekânın kapıları kilitli olduğu için onu kimse göremez.<sup>63</sup>



**Görsel 4-5:** Terry Fox, *Havaya Yükselme (Levitation)*, performans, 7-21 Eylül 1970, Richmond Art Center, (Erişim 10 Ekim 2023, <http://artperformance.over-blog.fr/article-levitation-terry-fox-richmond-art-center-1970-112136482.html>; <http://www.caareviews.org/reviews/2304>).

Sanatçı Linda Montano da 1980'lerin başında, diyalog arzusunu ve diğer insanların hayatlarına olan ilgisini resmîleştirmek için “sanat/yaşam danışmanlığı” adını verdiği performansları geliştirmiştir. Bu performansları, bir danışan ile bir danışmanın yani Montano'nun hayat, sorunlar, zorluklar vb. üzerine konuşmalarından oluşur. Danışmanlık performanslarında Montano gelenekleri, iç gözlemi, itirafı, psikanalitik konuşma yoluyla tedaviyi ve şamanik

62 Göğe yolculuk veya çıkış Karaib şamanlarında ve Avustralya'daki Forest River bölgesindeki otacıların sırta ermelerinde karşımıza çıkar. Karaib şamanlarında sırta erme süreci 24 gün 24 gece süren dört bölümlük uzun bir eğitim sürecini içerir. 3 gün eğitimi 3 gün dinlenme izler. Dinlenme dönemlerinde sıranın üzerine yatar gözlerini biber suyuyla ovuşturup ruhları görmeye çalışırlar. Eğitimde sıkı bir oruç vardır. İkinci bölümün beşinci gecesinde tam bir orucun ardından usta çeşitli yüksekliklere ip gerer ve adaylar sırayla bunların üzerinde dans ederler ya da iplere tutunup havada sallanırlar. Bkz. Mircea Eliade, *Şamanizm*, 176. Ayrıca bkz. *Terry Fox Elemental Gestures*, sergi kitapçığı, 2017, erişim 10 Ekim 2023, [https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page\\_editorial\\_paragraph\\_file/file\\_en/1302/kmb\\_fuehrer\\_fox\\_e\\_web.pdf?lm=1489139848](https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file_en/1302/kmb_fuehrer_fox_e_web.pdf?lm=1489139848)

63 Olivier Lussac, “Levitation @ Terry Fox. Richmond Art Center, 1970”, *Art Performance Center*, erişim 12 Ekim 2023, <http://artperformance.over-blog.fr/article-levitation-terry-fox-richmond-art-center-1970-112136482.html>.

şifa ritüellerini kullanmıştır.<sup>64</sup> Öte yandan 1972 tarihli daha eski bir performansı olan *Tavuk Dansı* 'nda ise sanatçı (G.6) tavuk kostümü giymiş, adeta ruhu hayvan müttefiki tarafından ele geçirilmiş şekilde San Francisco'nun çeşitli yerlerinde çılgınca dans etmiştir. Hayvanı sadece kostüm gibi üzerinde taşımaz, onun gibi hareket ederek bir tavuk olmaya çalışır. Montano, Uzak Doğu inançlarından kaynaklanan sağaltıcı bir eylem olan meditasyon yaparak “sen iyisin” telkinini edindiğini, iyi olmanın yolunun susmak ve hareketsiz oturmaktan geçtiği için sanatında bunu kullanmak istediğini belirtmiştir.<sup>65</sup>



**Görsel 6:** Linda Montano, *Tavuk Dansı (Chicken Dance)*, San Francisco, 1972  
Photo by Mitchell Payne, (Erişim 10 Ekim 2023,  
<https://openspace.sfmoma.org/2019/05/art-life-love/>).

Bazen hayvan ve kuş ruhlarının çılgınlıklarını taklit eden şaman, kimi zaman çılgınlıklarını farklı seslerle örneğin ritmik şekilde davul çalarak tamamlar. Bu performanslar genellikle hava karardıktan sonra gerçekleşir, çünkü ruhların ışıktan korktuğuna inanılır. Şaman, yardımcı ruhlarını şarkı söyleyerek ve davul çalarak çağırır, şarkılar ruhların yolculuğunu, şamanın

64 Linda Montano, *Performance Artists Talking In The Eighties* (Berkeley-Los Angeles-Londra: University California Press, 2000), 12.

65 Kathy Brew, “Linda Mary Montano: Portrait of the Artist as a Shapeshifting Chameleon”, *SF Artists Alumni*, erişim 3 Ekim 2023, <https://www.sfartistsalumni.org/2021-sept-linda-mary-montano>.

öteki dünyaya kendi yolculuğunu anlatır.<sup>66</sup> Ritüel ilerledikçe davul çalma, dans etme ve şarkı söyleme sesi yükselir ve bu süre zarfında icracı değişmiş bir hale gelir.<sup>67</sup> Performans sanatçıları da bu yöntemleri kullanmışlardır. Böylece Şamanizm’de olduğu gibi sanatçı bulunduğu yeri de kutsallaştırır. Feminist sanatçı Nil Yalter’in şamanik ritüeller şeklinde gerçekleştirdiği çalışmaları buna örnek verilebilir. 1970’lerden itibaren Paris’te kurduğu feminist kolektif *Femmes en Lutte* ile birlikte sanatını bir politik performans olarak kurgulayan sanatçı, bir etnograf gibi Şamanizm’i çalışır, modern-öncesi kültürlerin ritüellerini araştırır, sanatla sosyolojiyi ve etnografiyi birleştirir. Yalter 1979’da antropoloji müzelerinde sergilenen “primitif” maskelerin bir benzerini takarak bir Şaman ayini (1979) gerçekleştirmiştir. Şamanik müzik ile trans halde dans eder; orijinal inanca uygun biçimde kendi bedeni ve zihninden kurtularak başka bir varlık biçimine geçiş yani metamorfoz temasını işler. Bir anlamda kendini kurban eder; böylesi bir ben-merkezden vazgeçiş, maddenin sınırlarından kurtulma ve saf enerjinin boyutuna ulaşma anlamı taşır. Davulu olmayan şamanlar davul yerine bir tür binek hayvanı kabul ettikleri asâyı kullanmışlardır. Tıpkı Joseph Beuys’un yaptığı gibi, ritüel şeklinde performans yapan sanatçıların ellerinde bir ahşap çubuk tutması, şamanın yerle gök arasındaki geçiş ritüeline bir göndermedir. Yalter’in de elinde اساسı bulunur. Burada önemli olan nokta, sanatçıların bu tarz nesnelerin enerji akımlarını sadece anlamlandırmakla kalmayıp aynı zamanda bu enerjiyi yaratmaları ve iletmeleri niyetine sahip olmalarıdır.<sup>68</sup> Yalter’in kullandığı asa gibi bir ritüel nesnesini örneğin Beuys’un *Eurasia* (1965) performansında da görürüz. Beuys’a göre bu nesne, batı ve doğu arasında cereyan eden enerji akımlarını yansıtmaktadır.<sup>69</sup>

Şamanlar evren ağacı denen bir ağaca merdiven dayayarak tırmanır ve böylece göğe çıkış ritüelini gerçekleştirirler. Nil Yalter kendini bir şaman olarak tanımlamasa da performansı şaman ritüeline dönüşür. Kutsal bir etkinlikte veya bir şaman performansında estetik kaygının dışında önemli olan, katılımcının o anın içinde kalması ve bu alternatif bilinç durumunda nasıl görüldüğünün çoğu zaman farkında olmamasıdır. Sanatçının kendini gözlemleyebilmesi, yalnızca gerçekleştirdiği eylemleri takip edebilmesi için gereklidir. 2009 tarihli *Lord Byron Meets the Shaman Woman (Lord Byron Şaman Kadınla Tanışıyor)* adlı video çalışmasında Yalter, bu kez Lord Byron’un bir şiirinde geçen dizeden etkilenecek şaman olur. Bu video, 30 yıl önceki performansına bir referans niteliğinde sayılabilir. Videodaki şaman kadının kim olduğu net olarak anlaşılmaz. Sanatçı/şaman garip sesler çıkarır ve alternatif bir bilinç halinde olduğunu hissettirir.<sup>70</sup>

Sanatçı Anna Halprin de şaman ayinleri yaparak kendisini bir şaman olarak kurgular. Örneğin 1969 yılında, atölyesinde “Kuzey Kaliforniya’daki son kadın şaman” olduğunu belirttiği *Esse*

66 Mihaly Hoppál, *Şamanlar ve Semboller*, çev. Fatih Sel (İstanbul: YKY, 2021), 89.

67 Stutley, *Shamanism An Introduction*, 20.

68 Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, 179.

69 Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, 179.

70 Bkz. “Lord Byron meets the Shaman Woman 2009”, erişim 8 Nisan 2024, <http://www.nilyalter.com/works/50/lord-byron-meets-the-shaman-woman-2009.html>



çalışmasını hayata geçirmiştir.<sup>71</sup> Güney Koreli sanatçı Kim Kum-Hwa da bir şaman olduğunu iddia eder. Kum-Hwa performanslarını bir gösteri şeklinde düzenler ama bu gösteri dinsel bir ayin niteliği taşır; onun eylemlerini tanımlarken sanatın sınırlarında kalmaktan çok ritüelin sınırlarına geçmek gerekir. Kum-Hwa teatral başarısıyla öne çıkan, etkileyciliğini artıran bir dini lider gibidir.<sup>72</sup> Örneğin eski balıkçı komitesini kutsama töreni olan ve tekne üzerinde gerçekleştirdiği “Baeyeonshin-Gut” ritüeline 1300-1400 kişi aylar öncesinden rezervasyon yaparak katılmıştır.<sup>73</sup> Onun bir misyoner mi gösteri sanatçısı mı yoksa performans sanatçısı mı olduğu sorusunu sormanın bu noktada artık pek önemi kalmamıştır.<sup>74</sup>

Amerikalı performans sanatçısı Frank Moore da kendini şaman olarak tanımlayan isimlerden biridir. Doğuştan çocuk felci olan Moore, *Art Of A Shaman (Bir Şaman Sanatı)* kitabında kendi yolculuğunu “Deforme şamanın, yaralı şifacının, kör peygamberin, çarpık ayaklı ‘aptal’ saray soytarisının geleneği içinde doğmak benim şansım oldu” sözleriyle açıklar ve kendi çocukluğunun “tanrılara giden bir manevi yola ait” olduğundan söz eder.<sup>75</sup> Moore’un özellikle izleyici katılımıyla gerçekleşen çıplaklık ve erotizm dozu yüksek uzun ritüel performansları, en ilkel cinsel içgüdülere alanlar açar. Moore’un kendi ruhsal iyileşme sürecini herkesle paylaşma amacına sahip anlayışını, Şamanizm üzerine araştırmalar yapan Heinze’in fikirleriyle bağdaştırabiliriz. Heinz, “Medyumlar ve şamanlar başka türlü tatmin edilemeyecek ruhsal ve psikolojik ihtiyaçları karşılarlar. Her ikisi de başkalarının yararına kullandıkları çok çeşitli alternatif bilinç durumları üzerinde kontrol sahibidir” demiştir.<sup>76</sup>

Amerika kıtasında kuzey yarımkürede bulunan ancak kuzeyin “öteki”si olarak konumlandırılan Meksika’dan bir sanatçı, Guillermo Gómez-Peña ise klişe yargılara meydan okumak için bedeni süsleyerek estetize etmenin gücüne inanır. Sanatçı, Meksikalıların şiddet yanlısı, hiperseksüel, yamyam veya masum, doğal, ritüelistik ve şamanik görülmesi şeklinde farklı stereotipleştirmelere karşı performanslar geliştirmiştir;<sup>77</sup> tüm bunların eşit derecede sömürgeci zihniyet klişeleri olduğunu ortaya koymak üzere ritüelleri araç şeklinde kullanarak post-kolonyal bir çözümleme yapmaya çalışır.<sup>78</sup> Sanatçı, koreograf Sara-Jo Berman ile birlikte,

71 “Esse (the last female shaman in Northern California) in Round House at Stewart’s Point, 1969”, *Anna Halprin Digital Archive*, erişim 3 Ekim 2023, <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/items/show/1460>.

72 Bu iddiayla birlikte, özellikle Kum-Hwa’nın Avustralya’nın farklı şehirlerinde sergilediği Kut performansı ve izleyicilerin bakışını sorgulayan bir çalışma için bkz. Julie Holledge ve Joanne Tompkins, *Women’s Intercultural Performance*, 64 vd.

73 Bkz. “Shaman Of The Sea - This Living Legend Is The Last Of Her Kind”, Youtube, erişim 4 Ekim 2023, [https://www.youtube.com/watch?v=f60Lazcejw&ab\\_channel=Viddsee](https://www.youtube.com/watch?v=f60Lazcejw&ab_channel=Viddsee); Ayrıca bkz. Elif Dastarlı ve İlkay Canan Okkali, “Performance Art As A Ritual Of Reviving Pagan Religions”, 158.

74 Matra Robertson, “Korean shamanism: an interview with Kim Kum hwa”, *Australasian Drama Studies*, 27, (1 Ekim, 1995), 17.

75 Frank Moore. *Art Of A Shaman* (New York: Create Space Independent Publishing Platform, 2011), 6-7.

76 Ruth-Inge Heinze, “Shamans or mediums: Towards a definition of different states of consciousness”, *Phoenix Journal of Transpersonal Psychology*, 6 (1982), 38’den aktaran Denita M. Benyshek, “The Contemporary Artist as Shaman”, *Revision: A Journal of Consciousness And Transformation*, erişim 10 Nisan 2024, <https://revisionpublishing.org/the-contemporary-artist-as-shaman/>

77 Guillermo Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossings: The Artist Talk’s Back* (Londra: Routledge, 2000), 29.

78 Gómez-Peña’nın çalışmaları, kendisinin “tersine antropoloji” olarak tanımladığı bir tür sanatsal ve politik

1979-1983 yılları arasında, çoğunlukla politik göçmenlerden ve yabancı öğrencilerden oluşan disiplinlerarası sanat topluluğu Poyesis Genética'yı kurmuştur.<sup>79</sup> Grup, performansı bir bağ kurma yolu-yöntemi şeklinde kullanarak çeşitli kültürel gelenekleri birleştirmeyi araştıran performanslar yapar, kamusal müdahaleler gerçekleştirir ve enstalasyonlar, video eserleri yaratır. İkisinin 1979 tarihli *Genetik Poesis'in Doğuşu* (*The Birth of Poyesis Genética*) ritüel performansında, bir müzisyen çello çalarken Berman'ın yardımıyla yerde mumlarla bir daire oluşturulmuş, çeşitli anımsama nesnelere bir köşeye yığılmış, "neo-Aztek" şamanı gibi giyinen Gómez-Peña dairenin içine yatmış ve o kalktıktan sonra örtüsü ateşe verilmiştir.<sup>80</sup> (G.7-8)



**Görsel 7:** Guillermo Gómez-Peña, *Genetik Poesis'in Doğuşu* (*The Birth of Poyesis Genética*), Los Angeles, 1979, (Erişim 3 Ekim 2023, <https://www.guillermogomezpena.com/works/>).

stratejiyle karakterize edilir. "Fiziksel olarak iki kültür ve iki çağ arasında yaşıyorum. (...) ABD tarafındayken yüksek teknolojiye ve uzman bilgiye erişebiliyorum. Meksika'ya geçtiğimde, zengin bir siyasi kültüre dalmış buluyorum kendimi. (...) Günlük hayatımda bu geçişin izleri üzerinde geziniyor ve bundan sanat yapıyorum. Guillermo Gómez-Peña, "A Binational performance pilgrimage", *The Drama Review* 35, 3 (1991), 22-23. Gómez-Peña, hem performans metinlerinde hem de eleştirel yazılarında etnografik bakışın yönünü benimsetmeye ve Güney'in konuşan özne, ABD'nin de eleştirinin vb. nesnesi" olarak ve merkez ve kenarlar kavramını tersine çevirmeye çalışır. Bkz. Lisa Wolford, "Guillermo Gomez-Pena: An Introduction", *Theatre Topics*, Johns Hopkins University Press, 9/1 (Mart 1999), 89-91, erişim 5 Nisan 2024 <https://doi.org/10.1353/tt.1999.0008>.

79 Üretici faaliyet, yaratım gibi anlamlara gelen "poiesis" kelimesinden türemiş olması muhtemel sözcük, "genetik yaratım" gibi çevrilebilir.

80 "Essential Works A Gómez-Peña project chronology", Guillermo Gómez-Peña Erişim 3 Ekim 2023, <https://www.guillermogomezpena.com/works/>.



**Görsel 8:** Guillermo Gómez-Peña, *Genetik Poesis şaman ritüeli*, Los Angeles 1979.  
(Erişim 3 Ekim 2023, <https://www.guillermogomezpena.com/works/#poyesis-genetica>).

## Sonuç

Bir çatı kavram olarak ele aldığımızda “performans”ın hem ritüele hem de gösteriye ait unsurlar taşıdığı ortadadır. Performans sanatı ise ilk olarak performansın ritüel kökleri nedeniyle pagan inanç ritüellerine bağlanır ve ritüelleri görsel sanatın alanına taşıyarak 1960’lardan itibaren şekillenen çağdaş sanata kadim bir dil kazandırmıştır. Makalede ortaya koyduğumuz gibi, 20. yüzyılda özellikle tiyatro başta olmak üzere sahne sanatlarına odaklanan performans kuramı, ritüel çalışmalarıyla el ele yürümüş ve 1970’li yıllara dek sanat cephesinde tanımı net biçimde yapılamayan performans sanatına dair en erken tanımlamaları da bu iki kuramsal alanın kesişim dili meydana getirmiştir. Kökeni itibarıyla ritüellere bağlanan performansın daha sonra tiyatroya evrilmesi, performans sanatının ise bu eşikte ortaya çıkması, onu modern sonrası sanatın inter-disipliner yapısına uygun hale getirmiştir. Performans sanatı sadece bir sanat dili de değildir; dilin ve yöntemin içeriği belirlediği bir kurguya sahiptir ve bu yönüyle kavramın, fikrin, problemin öne çıktığı çağdaş sanatta çokça sanatçı tarafından üretilmiştir. Performans sanatı, modern dönemde kaybedilen bir şeyi, insanın doğayla kopan ilişkisini yeniden kurmaya çalışan, bunun için pek çok farklı yöntemi, malzemeyi, eylemi deneyen örnekleriyle de ritüel geleneğine bağlanır. İddia ettiğimiz gibi, söz konusu ilişki kurma çabası, sanatçılarda pagan çok tanrılı inanışlara ve o inanışların ritüellerine öykünmeyi beraberinde getirmiştir. Özellikle ritüel kökenleri nedeniyle performans sanatının güncel tanımını muğlak bırakan sanat kuramına bir tanım önerisi getirme amacının yanında bu makalede, neo-şamanik biçimde geliştirilen performans sanatı örneklerine odaklanılarak yeniden kökeniyle bağ kuran performans sanatının konumu saptanmaya çalışılmıştır.

Performans sanatının 1960’lı yıllardan itibaren asıl büyük çıkışını yapmasından önce 20. yüzyıl avangart sanattaki ilk uygulamalarına değinilmiş ve bu uygulamalarda da Wagner’in

bütünsel sanat eseri (*Gesamtkunstwerk*) tanımının etkisi araştırılmıştır. Sonuçta bütünsel sanat eseri, bir kavram olarak ana hatlarını kaybetmiş olsa da bu kavramın taşıdığı anlamın özellikle performans sanatında sürdüğü, böylece Erika Fischer-Lichte'nin tanımıyla “performatif dönemeç”in gerçekleştiği yani sanatlar arası farkın kapanmaya ve her sanatın performatifleşmeye başladığı görülmüştür. Bunu saptamak bize, performans sanatının güçlendiğini de gösterir. Buradan hareketle, özellikle neo-şamanistik ritüel olarak performans bağlamında bütünsel sanat eserinin kendine yeni bir alan açtığı sonucuna, incelenen örnekler üzerinden varılmıştır.

Makale, performans sanatının diğer sahne sanatı ve görsel sanat türlerinden farkını ortaya koyarken özellikle izleyici unsurunu vurgulamaktadır. Çünkü performans sanatıyla sadece üretici değil izleyici de duysal bir deneyimin parçası kılınmakta, böylece performans sanatı bir ilişki türü olarak ortaya çıkmaktadır. Sanat mekânına kapanan modernist yüksek estetiğin karşısında performans sanatı, insanın yaşamına müdahale etme, o yaşama sanatı yeniden buluşturma imkânı olarak da okunabilir. Hayattan devşirilen eyleme dayalı olduğu için doğalcı tavır performans sanatının temelinde vardır. Ancak ekolojik sorunların önemszenmesi, geleneksel olmayan yaşam biçimlerinin de var olduğu gerçeğinin kabul edilmesi, alternatif bazı kadim inançların yeniden gündeme gelmesiyle birlikte düşünülmelidir. Dolayısıyla performans sanatının özellikle şaman ritüellerle olan bağlarına odaklanarak seçtiğimiz örneklerin hem uygulayıcıları hem de izleyicileri için neo-şamanik bir canlanmayı yarattığı ortadadır. Böylece farklı sanatçılar tarafından “ritüel benzeri performans” değil adeta kendisi birer ritüel olarak uygulanan performanslar çokça uygulanmıştır ve uygulanmaya devam etmektedir. Bu, modern dönemde tiyatro ile birlikte ritüel köklerinden ayrılan performansın o köklerle yeniden bağ kurmasıdır ve iddia ettiğimiz üzere, bunun başlıca biçimi şamanist ritüele öykünen performans sanatıdır.

Sanat üretiminin insanda rasyonel olmayan, içgüdüsel, sezgisel bir dönüşüme yol açtığını daha genel açıdan savunan pek çok kuramcının iddiası bu makalenin kapsamı dışında bırakılsa da özellikle ritüel kökleri nedeniyle ve eyleme dayalı oluşu, izleyicisini etkilemeye dair diğer sanatlarda olmayan özgün yönleriyle performans sanatının söz konusu dönüşüme dair en etkili sanat üretimlerinden biri olduğunu gösterir. Dinî sanat ve kültür tarihi uzmanı Diane Apostolos-Cappadona'nın, dünyayı yeniden yaratma fırsatı için sanatçıya izin vermek ve algılayan için ritüel aktiviteye ortak olmasına izin vermek şeklinde modern sanatın iki açıdan dinî boyuta sahip olduğu şeklindeki sözleri<sup>81</sup> de bu iddiamızı kanıtlar niteliktedir. Şamanistik ritüelleri performanslarında ödünç alan sanatçılar kendileri ve izleyiciler için bir dönüşüm hedeflemişler ve dünyayı yeniden yaratma fırsatı için kendilerine izin vererek aynı zamanda izleyiciyi ritüel aktiviteye ortak etmiş, kendi hayatlarından başlayan bir dönüşümü hedeflemişlerdir. Dönüşümün sadece sanatın alanında değil, yaşamın tümünde büyük bir etki yarattığı ortadadır.

81 Diane Apostolos-Cappadona, “To Create A New Universe: Mircea Eliade On Modern Art.” *Wiley*, (Kış 1982-83): 411. Yazar burada “modern sanat” tabirini kullansa ve performans sanatını dönemsel olarak modern sanata dahil etmek mümkün olmasa da 1960'ların yeni kavramsal-fikirsel sanat anlayışının ve bu anlayışta ortaya çıkan performans sanatının modern avangart sanat kökleri düşünüldüğünde Apostolos-Cappadona'nın tanımı performans sanatını da karşıladığı ortadadır.

**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

- Altınıyıldız Artun, Nur ve Ali Artun. *Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Apostolos-Cappadona, Diane. "To Create A New Universe: Mircea Eliade On Modern Art." *Wiley* (Kış 1982-83), 408–419.
- Aydoğan, Bilge Evrim. "1950 Sonrası Görsel Sanatlar Ve Müzik Arasındaki Etkileşim". Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2006.
- Benyshek, Denita M. "The Contemporary Artist as Shaman", *Revision: A Journal of Consciousness And Transformation*. Erişim 10 Nisan 2024. <https://revisionpublishing.org/the-contemporary-artist-as-shaman/>
- Berghaus, Günter. *Avant-Garde Performance Live Events and Electronic Technologies*. Londra: Palgrave Macmillan, 2005.
- Brew, Kathy. "Linda Mary Montano: Portrait of the Artist as a Shapeshifting Chameleon", *SF Artists Alumni*. Erişim 3 Ekim 2023. <https://www.sfartistsalumni.org/2021-sept-linda-mary-montano>.
- Brown, Steven ve Ellen Dissanayake. "The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to 'Total Work of Art'", *Frontiers in Sociology* 3:9 (15 Mayıs 2018), 1-11.
- Carlson, Marvin. *Performans, Eleştirel Bir Giriş*. Çeviren Beliz Güçbilmez. 1. baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013.
- "Carolee Schneemann, Body Collage, 1967", *Mplus*. Erişim 13 Ekim 2023. <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/body-collage-202163/>.
- Dastarlı, Elif ve İlkay Canan Okkali. "Performance Art As A Ritual Of Reviving Pagan Religions", *Druidism, Tengrism, Taaraism: Current Reactivations Of Ancient Spiritualities And Religions, From Identity To Politics*, ed. Samim Akgonul ve Anne-Laure Zwilling içinde 151-160. Londra: Transnational Press, 2024.
- Dixon, Steve. *Digital Performance*. Cambridge: The MIT Press, 2007.
- Eliade, Mircea. *Şamanizm*. Çev. İsmet Birkan, 4. baskı, İstanbul: İmge Kitabevi, 2018.
- *Demirciler ve Simyacilar*. Çeviren M. Emin Özcan. İstanbul: Doğu Batı Yayınevi, 2020.
- "Esse (the last female shaman in Northern California) in Round House at Stewart's Point, 1969", *Anna Halprin Digital Archive*. Erişim 3 Ekim 2023. <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/items/show/1460>.
- Erdoğan, Firdevs Candil. "Sanata Maruz Kalmak: İzleyici Halleri". Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2022.
- "Essential Works A Gómez-Peña project chronology", Guillermo Gómez-Peña. Erişim 3 Ekim 2023, <https://www.guillermogomezpena.com/works/>.
- Fischer-Lichte, Erica. *Performatif Estetik*. Çeviren Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Golberg, Rose Lee. *Performance Live Art: From Futurism to the Present*. 3. baskı, Londra ve New York: Thames and Hudson, 2011.

- Gómez-Peña, Guillermo. *Dangerous Border Crossings: The Artist Talks Back*. Londra: Routledge, 2000.
- Gómez-Peña, Guillermo. "A Binational performance pilgrimage". *TDR, The Drama Review* 35, (3) (1991), 22-45.
- Grimes, Ronald L. *Ritual Criticism*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990.
- *Beginnings in Ritual Studies*. Lanham: University Press of America, 1982.
- Heinze, Ruth-Inge. "Shamans or mediums: Towards a definition of different states of consciousness", *Phoenix Journal of Transpersonal Psychology*, 6 (1982), 25-44.
- Holledge, Julie ve Joanne Tompkins. *Women's Intercultural Performance*. Londra ve New York: Routledge, 2001.
- Hoppál, Mihaly. *Şamanlar ve Semboller*. Çeviren Fatih Sel. İstanbul: YKY, 2021.
- "Hugo Ball – Karawane", Youtube. Erişim 25 Aralık 2023. [https://www.youtube.com/watch?v=PWKP5OAsYZk&ab\\_channel=Shony](https://www.youtube.com/watch?v=PWKP5OAsYZk&ab_channel=Shony)
- Jones, Amelia. *Body Art/Performing The Subject*. Minneapolis; University of Minnesota, 1998.
- *The Artist Body*. Londra: Phaidon Press Limited, 2000.
- Kandinsky, Wassily. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. Çeviren Gülin Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2001.
- "Lips of Thomas (1975/2005) Marina Abramovic, 1975 - 2005, 96'14", *LIMA*. Erişim 10 Ekim 2023. <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/lips-of-thomas-1975-2005/9370>
- "Lord Byron meets the Shaman Woman 2009". Erişim 8 Nisan 2024. <http://www.nilyalter.com/works/50/lord-byron-meets-the-shaman-woman-2009.html>
- Lussac, Olivier. "Levitation @ Terry Fox. Richmond Art Center, 1970", *Art Performance Center*. Erişim 12 Ekim 2023. <http://artperformance.over-blog.fr/article-levitation-terry-fox-richmond-art-center-1970-112136482.html>.
- McEvilly, Thomas. "Art in Dark", *Artforum*, Yaz 1983, 62-71. Erişim 15 Kasım 2023. <https://www.artforum.com/features/art-in-the-dark-208026/>.
- Merdaner, Ener. *Şamanizm Bağlamında Joseph Beuys'un Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış*. İstanbul: Tekne Yayınları, 2016.
- Montano, Linda. *Performance Artists Talking In The Eighties*. Berkeley-Los Angeles-Londra: University California Press, 2000.
- Moore, Frank. *Art Of A Shaman*. New York; Create Space Independent Publishing Platform: Mart 2011.
- Munch, Anders V. *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture: From Bayreuth to Bauhaus*. Aarhus: Aarhus University Press, 2021.
- Özkovalak, Murat Nedim. "Performans Sanatında Fütürizm ve Dada Yaklaşımları". Yüksek Lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001.
- Packer, Randall ve Ken Jordan, ed. *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. Londra: Norton, 2001.
- Robertson, Matra. "Korean shamanism: an interview with Kim Kum hwa", *Australasian Drama Studies*, 27, (1 Ekim, 1995), 17 -18.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.
- Schechner, Richard. "Preface: Victor Turner's Last Adventure," *Anthropology of Performance*, haz. Richard Schechner içinde, 7-20. New York: Paj Publications, 1987.
- *The Future of Ritual-Writings on Culture and Performance*. Londra-New York: Routledge/Taylor Francis, 2004.
- *Performance Studies: An Introduction*, Londra ve New York: Routledge, 2013.

- “Shaman Of The Sea - This Living Legend Is The Last Of Her Kind”, Youtube. Erişim 4 Ekim 2023. [https://www.youtube.com/watch?v=f60Lazcejw&ab\\_channel=Viddsee](https://www.youtube.com/watch?v=f60Lazcejw&ab_channel=Viddsee)
- Stutley, Margaret. *Shamanism An Introduction*. London ve New York: Routledge, 2004.
- Terry Fox *Elemental Gestures* sergi kitapçığı, 2017. Erişim 10 Ekim 2023. [https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page\\_editorial\\_paragraph\\_file/file\\_en/1302/kmb\\_fuehrer\\_fox\\_e\\_web.pdf?lm=1489139848](https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file_en/1302/kmb_fuehrer_fox_e_web.pdf?lm=1489139848)
- “Theatre Piece”, [http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=313](http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=313). Erişim 3 Nisan 2024.
- Turner, Victor. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaka: Cornell University Press, 1967.
- “Symbols in African Ritual”, *Science*, cilt 179 (16 Mart 1972), 1100-05.
- *The Ritual Process: Structure And Anti-Structure*. Ithaka: Cornell University Press, 1991.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- Warden, Claire. *Modernist and Avant-garde Performance An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- Wolford, Lisa, “Guillermo Gomez-Pena: An Introduction”, *Theatre Topics*, Johns Hopkins University Press, 9/1 (Mart 1999): 89-91. Erişim 5 Nisan 2024. <https://doi.org/10.1353/tt.1999.0008>.
- Yavuz, Seda. “Yapı-bozum Bağlamında Fluxus Hareketi”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2004.

## Görsel Kaynakçası / Visual References

- G.1: Marina Abramović, *Thomas'ın Dudakları(Lips of Thomas)* Erişim 15 Aralık 2023. <https://ocula.com/art-galleries/galerie-krinzinger/artworks/marina-abramovic/lips-of-thomas-%281%29/>
- G.2-3: Terry Fox, *Balıklar (Pisces)*, Erişim 10 Ekim 2023, <http://artperformance.over-blog.fr/article-pisces-terry-fox-1971-112153512.html> ve <https://www.e-flux.com/announcements/94244/terry-fox-elemental-gestures/>
- G.4-5: Terry Fox, *Havaya Yükselme (Levitation)*, Erişim 10 Ekim 2023, <http://artperformance.over-blog.fr/article-levitation-terry-fox-richmond-art-center-1970-112136482.html>; <http://www.caareviews.org/reviews/2304>
- G.6: Linda Montano, *Tavuk Dansı (Chicken Dance)*, fotoğraf Mitchell Payne, Erişim 10 Ekim 2023, <https://opensource.sfmoma.org/2019/05/art-life-love/>
- G.7: Guillermo Gómez-Peña, *Genetik Poesis'in Doğuşu (The Birth of Poyesis Genética)*, Erişim 3 Ekim 2023, <https://www.guillermogomezpena.com/works/>
- G.8: Guillermo Gómez-Peña, *Genetik Poesis şaman ritüeli*, (Erişim 3 Ekim 2023, <https://www.guillermogomezpena.com/works/#poyesis-genetica>)







## 18. Yüzyıl Camilerinde Sütunlara Karşılaştırmalı Bir Bakış: Avludan Mahfile Teşhir ve İzlenim\*

### A Comparative Look at the Columns in 18<sup>th</sup> Century Mosques: Display and Impression from the Courtyard to the Lodge

Ülkü Demir<sup>1</sup>



\* Bu çalışma, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi Doktora Programı'nda Prof. Dr. Aygül Ağır danışmanlığında hazırlanan "III. Mustafa Dönemi İstanbul'da Mimari Üslup ve Dekorasyon" başlıklı tez çalışması kapsamında hazırlanmıştır.

<sup>1</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İTÜ Ayazağa Kampüsü, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ü.D. 0000-0003-4316-3611

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Ülkü Demir,

İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İTÜ Ayazağa Kampüsü, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, Türkiye  
E-posta: ulkudemir@itu.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 27.12.2023

**Revizyon Talebi/Revision Requested:** 21.02.2024

**Son Revizyon/Last Revision Received:** 08.05.2024

**Kabul/Accepted:** 28.05.2024

**Online Yayın/Published Online:** 24.06.2024

**Atıf/Citation:** Demir, Ülkü. "A Comparative Look at the Columns in 18<sup>th</sup>-Century Mosques: Display and Impression from the Courtyard to the Lodge". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 49-87. <https://doi.org/10.26650/sty.2024.1410916>

#### Öz

Osmanlı mimarisinde camiler, sultan ya da dönemin ileri gelenleri tarafından yaptırılan, yapı üretiminde inşaattan malzemeye, yapısal elemanlardan dekora kadar en fazla veriye sahip mimari ürünlerdir. 1766 İstanbul depremi sonrası inşa ve tamirat faaliyetleri nedeniyle dikkat çeken Sultan III. Mustafa Dönemi'nde (1757-1774), mimari bezemenin tasarımı ve tercih nedenleri üzerine yeniden düşünme gerekliliği bulunmaktadır. III. Mustafa Dönemi'nden, Ayazma (1760), Laleli (1764) ve Fatih (1771) camilerinin tüm sütunlarını karşılaştırmalı olarak ele alan bu çalışmada, 18. yüzyılda bir dönüm noktası olarak değerlendirilen Nuruosmaniye Camisi (1755) de yer almaktadır. Camilerin bir mekân olarak kullanım şeklinin, kullanıcılar üzerinden tanımlandığı bu karşılaştırmanın, dönemin tasarım kriterlerini ve tercihlerini anlamaya yardımcı olması amaçlanmıştır. Camiler, içinde buldukları külliye giriş kapılarından iç mekâna, yerinde gözlem ve detaylı fotoğraflardan yararlanılarak analiz edilmiştir. Temel iki kullanıcı olan "Sultan" ve "halk/ cemaat", camilerde iki farklı deneyim rotası tanımlar. Bu rotalar üzerinde yer alan sütunların biçimlenişleri karşılaştırmalı olarak tanımlanmıştır. Literatürden elde edilen veriler çalışmanın derinleşmesine yardımcı olmuştur. Sütunlar, camilerin adına inşa edildiği kişilere ve kullanıcılara göre tasarım farklılıkları göstermektedir. III. Mustafa Dönemi camileri sütun bezemelerinin, öncül Nuruosmaniye Camisi ile karşılaştırılarak ayrıntılı bir şekilde ortaya konduğu bu çalışma, 18. yüzyıldaki tasarım tercihleri ve temsiliyetlere yeni bir yorum önerirken, yüzyıldaki "muhtemel" tasarım kodlarının varlığını sorgulamaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı Barok Mimarisi, Nuruosmaniye Camisi, III. Mustafa Dönemi, Sütun, Bezeme

#### ABSTRACT

In Ottoman Architecture, mosques are architectural products built by the Sultan or the dignitaries of the period and provide the most data about building production, including construction, materials, structural elements, and decoration. There is a need to rethink the design of architectural decoration and the reasons for preference during the Sultan Mustafa III Period (1757-1774). This period attracted attention due to the construction and repair activities that were performed after the 1766 earthquake in Istanbul. In this study, which



comparatively deals with all the columns of the Ayazma (1760), Laleli (1764), and Fatih (1771) mosques from the Mustafa III Period, the Nuruosmaniye Mosque (1755) is also included as an element of comparison. Note that the Nuruosmaniye Mosque is considered a turning point in the architecture of the 18<sup>th</sup> century. The aforementioned comparison, in which the way mosques are used as a space is defined through its users, is intended to help understand the design criteria and preferences of the period. Mosques have been analysed starting from the entrance doors of the complexes to the interior of the building, using on-site observations and detailed photographs. The two main users “Sultan” and “the public/ worshippers”, define two different routes of experience in mosques. The configuration and design of the column on these routes have been described comparatively. The data obtained from the literature review helped enhance the study. The columns show design differences according to patrons and users of the building. This study, in which the columns’ ornaments of the mosques of the Mustafa III Period are revealed in detail by comparing them with the pioneer Nuruosmaniye Mosque, proposes a new interpretation of the design preferences and representations in the 18<sup>th</sup> century while questioning the existence of “possible” design codes in this century.

**Keywords:** Ottoman Baroque Architecture, Nuruosmaniye Mosque, Mustafa III Period, Column, Ornament

## EXTENDED ABSTRACT

Architecture in the period of Mustafa III included a great deal of repair and reconstruction activities, especially due to the heavy destruction caused by the 1766 Istanbul earthquake. Following the construction of the Ayazma and Laleli social complexes, the Fatih Mosque, which was a redesign-production structure after the earthquake, was built. These three large mosques joined the Istanbul skyline during this important period of construction and reconstruction. From the image of the city to the decorative detail of the sultan’s lodge, there is a style that imperial mosques have and exhibit. This study also examines the designs, preferences, and reasons for these preferences by considering the Nuruosmaniye Mosque, which was the pioneer of the three mosques of the period and is a frequent comparison element in the literature over its decorations.

During the imperial period, an imperial mosque had two distinct main users. The first of these was the public who experienced the mosque from its courtyard (if the building had one) or from its exterior facades to the prayer hall, where worship takes place indoors, and to the mihrab, which is part of this praying hall. Another user group was the Sultan and state dignitaries. The sultan, who was much superior in position, had the authority to use every area of the structure while the state dignitaries were allowed in the areas to the extent permitted by the Sultan. This situation created two different routes of use in the mosques. In this study, an attempt was made to understand the style of the period by examining all columns, semi-columns, and pilasters on these two usage routes. When defining the columns, first the pedestals, then the column body, and finally the column capitals were described based on the construction sequence.

The columns located on the route used by the public, where they experience the mosque both with its facades and interior space, differ from the columns followed on the route used by the Sultan. The column capitals on the public route are those with more intense ornaments and more craftsmanship. Exhibiting and presenting the “newest”, “most distinctive” and “most different” in the areas used by “the others”, people other than the Sultan, can be considered a

way of expressing the empire itself in the process of change. In all of the mosques examined, more “modest” and plain capitals were preferred in the areas used by the Sultan compared with the other areas. It has been determined that the “corner leaf” column capitals, which represent the differentiation in the architectural style of the period, were not used on the Sultan’s route. So much so that the preferred pedestals here are also unadorned. The pedestals, which are like a prism without a profile, seem to have been specifically applied in the sultan’s ramp and pavilions.

This study, in which the columns’ design of the Mustafa III Period mosques are compared in detail with the pioneer Nuruosmaniye Mosque, and in which the reasons for application of these decorations are examined, aims to look at the architectural style and decor elements of the period from a different angle. Comparing the buildings has enabled us to form a new interpretation of design preferences and representations. This study, in which designs were reinterpreted according to patrons, the people for whom the mosques were built, and the users, questions the existence of design codes in 18<sup>th</sup> century Ottoman Architecture. The study also paves the way for more comprehensive studies that can be conducted on other decor elements by seeking answers to this question through analysing columns.

## Giriş

Günümüze kadar 18. yüzyıl dekoru ve dolayısıyla başlıklar ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme* ile yapıları ayrıntılı tanımlamış<sup>1</sup>, daha sonraki eserlerinde<sup>2</sup> de yapılara yer yer karşılaştırma yaparak değinmiştir. Örneğin, 18. yüzyıl mimarlığını yorumlarken, I. Mahmud Dönemi'nde temeli atılan ancak III. Osman döneminde tamamlanan 1755 tarihli Nuruosmaniye Camisi'ni Türk mimarisinin son anıtsal çabası olarak yorumlar ve Fatih Camisi'nin yeniden yapımını da aynı çaba içinde değerlendirir; Ayazma Camisi'nin tıpkı Nuruosmaniye Camisi gibi dönemin bezeme özelliklerini taşıdığını ifade eder. Laleli Camisi için ise, mimarbaşının geleneği sürdürürken günün modasına uyma çabası olduğuna değinir<sup>3</sup>. Arel'in çalışması<sup>4</sup>, Kuban'ın başlattığı argümanları genişleterek devam ettirir. Ögel'in, III. Mustafa Dönemi yapılarındaki yenilikler<sup>5</sup> ile dönem camilerinde mihrap dekorasyonlarını<sup>6</sup> konu alan çalışmalarının yanında Nuruosmaniye Camisi dekoruna sütunlar üzerinden baktığı çalışması<sup>7</sup>, 18. yüzyıl mimarisini için önemli kaynaklardır. Mülayim, tek bir sütun başlığını irdelediği makalesinde yüzyılın sütun başlıklarından seçme çizimlere<sup>8</sup> de yer verir. Bakır da Osmanlı İstanbulu'nda Avrupa Mimarlığı etkilerinden bahsederken III. Mustafa Dönemi'ne de genel hatlarıyla değindiği çalışmasında çeşitli röleve çizimleri arasında başlıklara da yer verir<sup>9</sup>. Demir'in Laleli Camisi'nin iç mekân dekorunu Klasik ve Batılı özellikleri ile ele aldığı tezi<sup>10</sup> de monografik bir çalışma olarak dönem mimarlığını anlamaya katkıda bulunur. Rüstem, Nuruosmaniye Camisi ekseninde yüzyıl camilerini yorumladığı ve süslemelerin kökenleri üzerinde durduğu eserinde<sup>11</sup>, bazı sütun başlıklarına ve bunların kullanım alanlarına değinir. Metin, 18. yüzyılda Osmanlı mimarisindeki Fransız ve İtalyan etkileşimlerini ele aldığı

- 1 Doğan Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 1954).
- 2 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: Yem Yayın, 2016).  
Doğan Kuban, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları* (İstanbul: YKY Yayınları, 2017).
- 3 Doğan Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995), 136.
- 4 Ayda Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, 1975).
- 5 Semra Ögel, "III. Mustafa Devri Yapılarında Yeni İfade Yolları ve Bir Değişim Başlangıcı Olarak Nuruosmaniye Camii", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 23-27 Eylül 1991 Bildiriler; 3. cilt içinde (İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/ 1705, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Özel-Kongre Dizisi/ 20-1, 1991).
- 6 Semra Ögel, "18. Yüzyıl Mihrap Dekorasyonları", 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı 20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri içinde, haz. Nazan Atasoy ve Gülnar Erkan (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 3, 1998).
- 7 Semra Ögel, "Nuruosmaniye Külliyesi Dekorundaki Sütunlar", *Sanat Tarihi Deyferleri 1* içinde (İstanbul: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını: 4, 1996).
- 8 Selçuk Mülayim, "Tarih Kitabı Bir Mukarnas Başlık", *Aslanapa Armağanı* içinde, haz. Selçuk Mülayim, Zeki Sönmez ve Ara Altun (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1996), 159.
- 9 Betül Bakır, *Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri* (Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2003).
- 10 Ülkü Demir, "Laleli Camisi'nin İç Mekan Dekor/ Süsleme Tasarımı", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2010).
- 11 Ünver Rüstem, *Ottoman Baroque The Architectural Refashioning Of Eighteenth-Century İstanbul* (New Jersey: Princeton University Press, 2019).

tezinde<sup>12</sup>, 1703-1826 tarih aralığında belirli sütun tasarımlarına değinerek köken sorgulaması yapmaktadır. Tüm bu eserlerin varlığına rağmen, III. Mustafa Dönemi camileri özelinde, tüm sütunların tek tek ele alınarak tanımlandığı bir inceleme bulunmamaktadır. Ögel'in "mimari unsurların dekor olarak yaygınlaşmasında başta sütun ve kemer gelir"<sup>13</sup> açıklamasının izinden giden bu çalışmada, III. Mustafa Dönemi'nde inşa edilmiş olan üç caminin sütunları, öncülleri olan ve bir dönüm noktası olarak değerlendirilen Nuruosmaniye Camisi'nin sütunları ile karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Çalışmada öncelikle kaide, gövde ve başlıklarıyla sütunlar ayrıntılı olarak incelenmiştir. Selatin camilerinin ve içinde buldukları külliyelerin iki farklı kullanım biçimi dolayısıyla iki farklı kullanıcısı vardır. "Sultan" ve "halk/ cemaat"<sup>14</sup> olan bu iki kullanıcı camiye ulaşırlarken farklı rotalar izlemektedirler. Cami sütun bezemelerinin, kullanıcıya ve kullanıcı rotalarına bağlı olarak bir analizinin daha önce yapılmamış olması, bu bezemelerde camilerin banilerine ya da halkın/ cemaatin geçtiği alana göre bir farklılaşmanın olup olmadığı sorusunu da beraberinde getirmektedir. İncelemeler sonucu ortaya konulan tasarım farklılıkları, bu farklılıkların nedenlerini de sorgulatmaktadır. Bu araştırma, ilgili dönemdeki sütunları detaylı ele alırken, tasarım tercihleri ile ilgili sorulara yeni cevaplar aramaktadır.

### Çalışma Kapsamında Yer Alan Camiler

İmparatorluk başkenti İstanbul'da, III. Mustafa'nın banisi olduğu altı adet cami bulunmaktadır. Sultan III. Mustafa (Çakmakçılar/ Saka Çeşme) Camisi bugün halen ayakta olan camilerdendir. 1760 tarihli cami, Fatih ilçesi Taya Hatun Mahallesi'ndedir. Küçük Yeni Han ile bağlantılı olarak inşa edilmiş olan bu cami, zemin katta dükkanlar üzerinde yer alması itibariyle planlama olarak diğer üç büyük camiden farklı bir kategoriye aittir. Bezeme açısından ise bu çalışmada ele alınacak olan "sütunlar" yönünden bir veriye sahip olmaması bu yapıyı çalışma kapsamı dışında bırakmıştır. Kadıköy'de 1760'ta inşa edilen İskele (III. Mustafa) Camisi, Sultan'ın bir diğer camisidir. Ancak 19. yüzyılda yangın geçirdiği için Sultan Abdülmecid tarafından 1858'de kagir olarak yeniden inşa ettirilmiştir. Yapı bugün ilk banisinin adını taşısa da plan ve bezeme olarak 19. yüzyılın özelliklerini taşımaktadır. Bu nedenle çalışmada ele alınmayacaktır. İnceleme dışı olan altıncı ve son cami ise 1763 tarihli Paşabahçe Camisi'dir. Ancak bugün yerinde 20. yüzyılın ikinci yarısında yeniden inşa edilmiş bir cami bulunmaktadır. III. Mustafa Dönemi'nin Ayazma (1760), Laleli (1764) ve Fatih (1771) camileri ile bir önceki sultan zamanına ait ve yakın tarihli Nuruosmaniye Camisi (1749-1755) de öncül bir tasarım olması ve mimarlık tarihi literatüründe bir dönüm noktası olarak kabul edilmesi nedeniyle karşılaştırmanın bir ögesi olmuştur.

12 Alper Metin, *Il Rinnovamento Dell'Architettura Ottomana Attraverso Gli Scambi Culturali Con L'Italia E La Francia Nel XVII Secolo* (Doktora Tezi, Sapienza Università di Roma, 2022).

13 Ögel, "III. Mustafa Devri Yapıları", 4.

14 "Halk" terimi Müslüman halk ile gayrimüslim tebaa, ziyaretçiler ya da gezginlerin tamamını tanımlamak için, "cemaat" terimi ise yalnızca Müslüman halkı tanımlamak için kullanılmıştır. Metnin devamında, camilerin deneyimlenme, kullanım durumlarına göre kullanıcıları bazen "halk/ cemaat" bazen de sadece "cemaat" olarak tanımlamak gerekmiştir.

Kapalıçarşı'ya komşu olarak I. Mahmud tarafından 1749'da temeli atılarak inşasına başlanan Nuruosmaniye Camisi, Sultan'ın ölümü üzerine kardeşi III. Osman tarafından bitirilmiş ve açılışı 1755'te yapılmıştır (G.1). III. Osman camiye *Nûr-ı Osmânî* (Nuruosmaniye) adını vermekle görünüşte hanedanın ismini, gerçekte ise kendi adını ölümsüz kılmıştır<sup>15</sup>. Hünkâr kasrı, medrese, kütüphane, türbe, sebil, çeşme, aşhane-imaret ve dükkânların da bulunduğu bir külliye içinde cami merkezde yerini alır.

1760 tarihli Ayazma Camisi'ni (G.2) III. Mustafa 1732'de kaybettiği annesi Mihrişah Sultan ve kardeşi Şehzade Süleyman'ın anısına inşa ettirmiştir<sup>16</sup>. Ögel, üçünün de Üsküdar'daki çeşme inşaatına katıldığını ve III. Mustafa'nın bu camide tekrar onlarla beraber olarak ailenin Üsküdar semtine duyduğu yakınlığı yaşattığını belirtir<sup>17</sup>. Kuban ve Özer caminin müstemilatı olarak bir sıbyan mektebi, bir hamam, muvakkithane ve çeşmeden bugün sadece çeşmenin kaldığını belirtmişlerdir<sup>18</sup>. Günümüzde de bu durum geçerliliğini korumaktadır.



**Görsel 1:** Nuruosmaniye Camisi (Ülkü Demir, 2023).

**Görsel 2:** Ayazma Camisi (Ülkü Demir, 2010).

Fatih İleşesi, Ordu Caddesi üzerinde bulunan Laleli Camisi imaret, çarşı, dükkanlar, çeşmeler, sebil, türbe, medrese, han ve mumhaneden oluşan külliyeinin önemli bir bileşenidir (G.3). Külliyeinin medresesi, bir yangınla harap olmuş ve sonrasında yıkılarak günümüze ulaşmamıştır<sup>19</sup>.

15 Semavi Eyice, "Nuruosmaniye Külliyesi İstanbul'da XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında I. Mahmud Tarafından Yapıtılan Külliye," *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 33 (İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 2007), 264-266.

16 Ögel, "18. Yüzyıl Mimarisinin İstanbul'daki Yaratıcı Değişimi", *Sanat Tarihi Desterleri 13-14 Özel Sayı Filiz Özer'e Armağan* içinde, haz. Semra Ögel vd. (İstanbul: Ege Yayınları, 2010), 175.

17 Ögel, "18. Yüzyıl Mimarisi", 175.

18 Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, 29. Filiz Özer, "III. Mustafa Devri Mimari Üslubu", 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 23-27 Eylül 1991 Bildiriler*, 3. cilt içinde (İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/ 1705, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Özel-Kongre Dizisi/ 20-1, 1991), 60.

19 Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Laleli Külliyesi İstanbul'da XVIII. Yüzyılda İnşa Edilen Külliye.", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 27 (Ankara: Türk Diyanet Vakfı, 2003), 86-89.

Caminin açılış törenine ilişkin belgenin tarihi 1764'tür<sup>20</sup>. Özer, Laleli Camisi'ni özgün bir tasarım olarak yorumlarken<sup>21</sup>, Cezar, Laleli Camisi'ni Klasik (Osmanlı) ile barok üslubun özümlemesi olarak görür<sup>22</sup>. Goodwin, caminin Ayazma ve Nuruosmaniye camilerine göre süslemede geri kaldığını ifade ederken<sup>23</sup>, Kuban, taşıyıcı sütunların büyük silmeli profillerini ve mahfilleri taşıyan başlıkları örnek göstererek bunları, Batılı akımların Türk mimarların elindeki yorumu olarak değerlendirir<sup>24</sup>.

İstanbul'un dördüncü tepesinde yükselen eski Fatih Camisi, Sultan Mehmed tarafından, harap haldeki On İki Havari Kilisesi'nin alanı üzerine yaptırılmıştır. İstanbul'un alınışından yaklaşık on yedi yıl sonra tamamlanan cami, şehrin en eski camilerinden biriydi. 1463'te başlayan inşaat 1470 senesine kadar sürmüştür<sup>25</sup>. 1509 ve 1754 depremlerinde hasar gören cami onarılmışsa da 1766 depremine dayanamamış, büyük kubbesi tamamen çökmüş, duvarları da tamir edilemeyecek derecede yıkılmıştır. Depremi ardından eski camiye ait şadırvan avlusunun üç duvarı, şadırvan, taç kapı, mihrap, birinci şerefeye kadar minareler, bazı duvar parçaları ile hazire duvarının bir kısmı kalmıştır<sup>26</sup>. Fatih Camisi, yeni bir plana göre aynı yerde 1767 yılında inşa edilmeye başlanmış ve 1771'de ibadete açılmıştır<sup>27</sup> (G.4). Arel, yeni Fatih Camisi'ni Avrupa etkileri bakımından anlamlı bir eser olarak görmez<sup>28</sup>. Kuban ise, bazı bezeme detayları ile günün modasına katılan bir cami olarak yorumlar<sup>29</sup>.

20 Aras Neftçi, "Laleli Külliyesi'nin İnşaat Süreci", (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2002), 120.

21 Özer, "III. Mustafa Devri", 61.

22 Mustafa Cezar, "Osmanlılarda 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı", 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı 20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri içinde, haz. Nazan Atasoy ve Gülnar Erkman (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 3, 1998), 63.

23 Godfrey Goodwin, *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi: 383, 2012), 497.

24 Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 541.

25 Semavi Eyice, "Fâtih Camii ve Külliyesi İstanbul Fatih'te Fetih'ten Sonra Yapılan İlk Selâtin Camii İle Etrafındaki Külliye", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 12 (İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 1995), 244-249.

26 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Mimarisi* (İstanbul: İstanbul Matbaası, 1953), 141.

27 Eyice, "Fâtih Camii ve Külliyesi İstanbul Fatih'te Fetih'ten Sonra Yapılan İlk Selâtin Camii İle Etrafındaki Külliye", 245.

28 Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, 71.

29 Kuban, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, 199.



**Görsel 3:** Laleli Camisi (Ülkü Demir, 2008).

**Görsel 4:** Fatih Camisi (Ülkü Demir, 2019).

Açılış tarihleri üzerinden baktığımızda bu dört büyük ve önemli cami ortalama on altı senelik bir süre içinde tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısına ait olan bu camilerin iç mekânda ve dış mekânda sahip oldukları mekânsal ve fiziki benzerlikler, onları aynı mekânlar ve o mekânların tasarım verileri üzerinden karşılaştırmaya elverişli kılmaktadır.

### Sütunlar Üzerine Sorular ve İnceleme Yöntemi

İmparatorluk döneminde özellikle bir selatin camisinin iki farklı temel kullanıcısı bulunmaktaydı. Bunlardan ilki, camiyi (varsa) avlusundan, dış cephelerinden iç mekânda ibadetin gerçekleştiği harim bölümü ve bunun bir parçası olan mihraba kadar deneyimleyen cemaati/ halktı<sup>30</sup>. Bir diğeri ise, konum olarak çok daha üstün ve yapının her alanını kullanma yetkisine sahip olan Sultan ve Sultan'ın izin verdiği ölçüde devlet ricâli idi. Caminin bir parçası haline gelen hünkâr rampası ile bağlantılı ikincil dış avlu girişi ve hünkâr kasrı, hünkâr galerisi, hünkâr mahfili ve kafesi gibi mekânlar (ve dekorasyon öğeleri), 18. yüzyılda da önceki yüzyıllarda olduğu gibi halkın/ cemaatin kısmen ve sadece görsel olarak deneyiminin bir parçası idi. Bu temel iki farklı kullanım biçiminin plan tasarımında ve mekân kullanımında farklılıklar yaratması doğal bir sonuçken “dekorun bu farklılaşmaya paralel bir biçimlenişi ya da katkısı olmuş mudur? Varsa ne ölçüdedir? Sergilenen bezemede dönem modasını yansıtmak dışında bir anlam ve ifade kaygısı bulunmakta mıdır?” gibi sorular, sütunların incelenme sırasını ve şekli oluşturmuştur. Karşılaştırmalı incelemenin yapıldığı bölümler, “*Halkın/ Cemaatin Rotası*” Üzerinde Yer Alan Sütunların Konum ve Biçimlenişleri ile “*Sultan'ın Rotası*” Üzerinde Yer Alan Sütunların Konum ve Biçimlenişleri olmak üzere iki başlık altında toplanmıştır. Kullanıcı gözünden okunurluk ve anlam üzerine kurulu olan bu çalışmadaki görsel veriler, ayrıntılı bir saha çalışması ile gözleme dayanmaktadır<sup>31</sup>.

30 Bu görsel ve fiziki deneyim, caminin bir külliyeye ait olmasına göre ve varsa külliye tasarımında dış avlunun varlığıyla birlikte daha da genişler.

31 Metin içinde yer alan tablo biçimli görsellerdeki tüm fotoğraflar yazarın arşivine aittir.









Sütunlar incelenirken sadece taşıyıcı özelliğe sahip, tam sütunlara bakılmamıştır. *Yarım sütunlar*<sup>32</sup>, dönemin bir diğer Batılı uygulaması olan, bir nevi yüzey değerlendirme elemanı olarak da düşünülebilecek *pilasterler*<sup>33</sup> ile Klasik devirde sık kullanılan sütunçelerin<sup>34</sup> tasarımları ayrıca ele alınmıştır. Taşıyıcı özelliği olsun ya da olmasın, hazırlanan tablolarla yapının dışından iç mekânına doğru, kullanım ve karşılaşmaya göre bir sıralamaya gidilmiştir. Örneğin külliye ana giriş kapısı üzerinde yer alan yarım sütun ve *pilasterler*, yapının/ külliye bütünü içerisinde deneyimlenen, gözlemlenen ve kentsel hafızada kendine ilk yer edinen öge olduğu için ilk sırada yer alır. Hünkâr mahfili kafesini taşıyan sütunlar, bulunduğu yer nedeniyle caminin içine girildiğinde halk/ cemaat tarafından sadece görsel deneyime tabi olan bir yer olması, Sultan'ın da camide kullandığı mekânların en sonunda yer alması sebebiyle en son sütun olarak ele alınmıştır. Sütunların tanımlamaları yapılırken inşa sırası baz alınarak, önce kaideleri, sonra sütun gövdesi ve son olarak da sütun başlığı tarif edilmiştir<sup>35</sup>.

### “Halkın/ Cemaatin Rotası” Üzerinde Yer Alan Sütunların Konum ve Biçimlenişleri

Yapıların kullanım ve deneyimlenme sırasına göre değinmek gerekirse öncelikle külliye giriş kapılarından başlamak gerekir (G.5). Nuruosmaniye Camisi'nin Kapalıçarşı girişine yakın olan avlu giriş kapısı, yanlarında bulunan çeşme ve sebille en görkemli kapısıdır. Kare kesitli

- 
- 32 Yarım Sütun (Half-Column): Çapının yaklaşık yarısını, genellikle biraz daha fazlasını yansıtan, duvara bağlı sütun. Ernest Burden, “Half-Column,” *Illustrated Dictionary Of Architecture* (New York: The McGraw-Hill Companies, 2002), 82.
- “Semicolonna” (It.), “Semi-Column” (Eng.) ifadeleri de “yarım sütun”u tariflemektedir. Gövdesi bir duvardan veya bir levhadan çapının yarısı veya daha fazlası kadar çıkıntı yapan sütunun bölümü. Nikolaus Pevsner, John Fleming, ve Hugh Honour, “Semicolonna,” *Dizionario di architettura* (Torino: Einaudi Tascabili, 1981), 601.
- “Engaged Column” (Eng.) ifadesi de Batılı kaynaklarda yer almaktadır. “Bağlantılı Sütun”, “Entegre Sütun” gibi çevrilebilir. Duvardan çıkmış gibi görünen, dekorasyon amaçlı veya yapısal bir taşıyıcı olarak duvara tutturulmuş sütun. Burden, “Engaged Column,” 81.
- Çalışmada “yarım sütun” ifadesi, Batılı tanımlarına uygun olarak duvara yarı yarıya gömülü ya da yarısından daha fazlası duvar dışında kalacak şekilde duvarla entegre olmuş, dekoratif amaçlı ya da taşıyıcı olan sütunlar için kullanılmıştır.
- 33 Pilaster: Bir duvardan yalnızca biraz çıkıntı yapan dikdörtgen sütun. John Fleming, Hugh Honour, ve Nikolaus Pevsner, “Pilaster,” *Dictionary of Architecture And Landscape Architecture* (London: Penguin Books-Penguin Group, 1999), 437.
- 34 Sütunçe: Yüksekliğine göre çapı çok az olan, genellikle bezeme aracılığıyla kullanılan, ince ve küçük sütun; sütuncuk...Türk mimarlığında kapı ve hücre ayaklarının köşelerine konulmuş olan ve kum saati denilen ince sütunlar birer köşe sütunçesidir. Doğan Hasol, “Sütunçe”, *Ansiklopedik Mimar Sözlüğü* (İstanbul: Yem Yayın, 2010), 437.
- 35 Summerson, *Mimarlığın Klasik Dili* adlı eserinde, sütunu, “sütun kaidesi”, “sütun gövdesi” ve “sütun başlığı” olarak üç kısma ayırarak tariflemektedir. Bu üç bölüm “sütun”u oluşturmaktadır. John Summerson, *Mimarlığın Klasik Dili*, çev. Turgut Saner (İstanbul: Homer Kitabevi, 2005), 134-135. Bu çalışmada da Batılı kaynaklara dayanarak, “sütun” ifadesi, “sütun kaidesi”, “sütun gövdesi” ve “sütun başlığı” bölümlerinin tamamını ifade etmek için kullanılmıştır. Tarifleme yapılırken, bir sütun kaidesi ve başlığının bölümleri, dönemin Batı mimarlığı esinlenmelerinden kaynaklı “*pedestal, abakus, torus, scotia*” gibi ilgili mimarlığın dili ile ifade edilmiştir. Bazı bölümlerde, bu alanlar tam bir “*abakus, torus, scotia*” vb. değildir. Bu durumda, “*tabla, iç bükey, dış bükey*” ifadeleri kullanılarak tarifler yapılmıştır.

*pedesta*<sup>36</sup> biçimli yüksek bir kaide üzerinde uzanan sütun, yivli ve köşe yapraklı bir başlıkla tamamlanır (**G.5a-b**). Ayazma Camisi'nin cümle kapısı aksında yer alan külliye ana giriş kapısının her iki yanında bulunan yarım sütunların, kaidesi dış bükey-iç bükey biçimlenen alçak bir *pedestal*dir. Üzerinde dişli friz ile biçimlenmiş bir başlık bulunur (**G.5c-d**). Bu başlık, kapı silmesi ile birleşerek yukarı doğru gittikçe genişleyen bir başlığa dönüşür. Laleli Camisi'nin dört adet dış avlu kapısı bulunur. Bunlardan, Ordu Caddesi üzerinde yer alan iki kapı günümüzde en yoğun kullanılan giriş kapılarından. Bunlardan Türbe Kapısı olarak isimlendirilen kapı halkın/cemaatin camiye girişini sağlamanın yanı sıra hem türbeye yakınlığı hem de bodrum katta yer alan çarşı girişine yakınlığı ile en yoğun kullanıma sahiptir. Bu kapının her iki yanında duvara bitişik yarım sütunlar bulunur. Kaidesi, Nuruosmaniye Camisi örneğinde olduğu gibi *pedestal* biçimli yüksek bir kaidedir. Yarım sütun gövdesinden sonra bilezik silme üzerinde köşe yapraklı bir sütun başlığı bulunur (**G.5e-f**). Burada da tıpkı Ayazma Camisi'nde olduğu gibi, kapı silmesi ile başlığın üst kısmı birleşerek yukarıya doğru genişleyen bir başlık formu elde edilmiştir. Edirnekapı'ya bağlanan Fevzi Paşa Caddesi üzerinde bulunan Fatih Camisi'nin günümüzde en yoğun kullanılan girişleri bu cadde üzerindedir. Buradan dış avluya geçişte basık kemerli bir kapı bulunur. Ancak kapıda bir sütun, yarım sütun ya da *pilaster* bulunmamaktadır.

Nuruosmaniye Camisi (1755)	Ayazma Camisi (1760)	Laleli Camisi (1764)	Fatih Camisi (1771)
			--
a	c	e	
			--
b	d	f	

**Görsel 5:** Külliye/ Dış Avlu Girişi-1 Sütun/ Yarım Sütun Başlıkları ve Kaideleri

36 *Piedestal* (Pedestal): Sütunun başlıca bölümleri kaide, gövde ve başlıktır. Sütunun oturduğu yüksek kaide (*pedestal*) ise düzenlerin temel bir ögesi değildir, ancak Serlio'dan başlamak üzere kuramcılarının yapıtlarında yer tutmaktadır. Summerson, *Mimarlığın Klasik Dili*, 131.

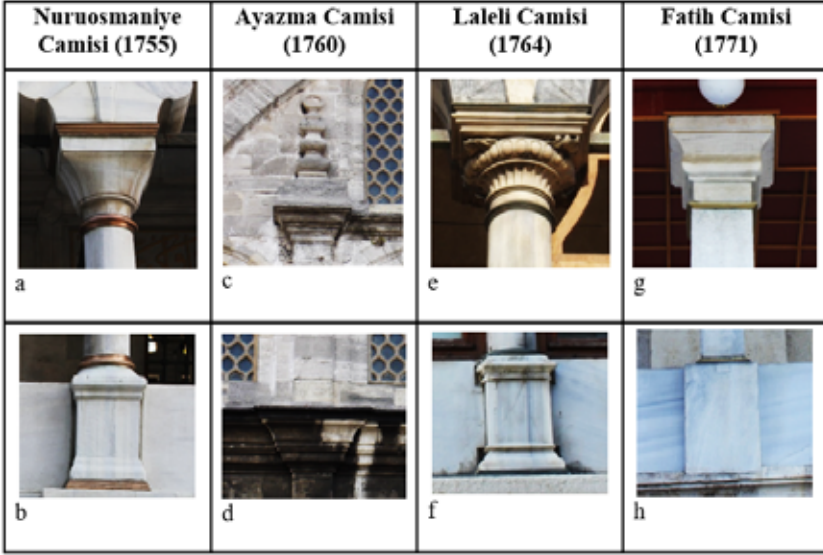
Nuruosmaniye Camisi'nde, dış avlu giriş kapısından geçtikten sonra yapının dış yan sofaların sütunları ile karşılaşılır (G.6). Yüksek gövdeli kaide silme ile tamamlanır ve sütun bunun üzerine oturur. Yan sofaların başlıkları, boyun ve bir sıra silme detayından sonra iç bükey biçimlenen bezemesiz başlıklardır (G.6a-b). Ayazma Camisi'nde ise dış yan sofalar yoktur. Caminin cephe duvarı üzerinde diğer üç camide bulunmayan rölyef görünümlü *pilaster*ler vardır<sup>37</sup>. Başlıkları alem motiflidir. Ancak bir kaidenin varlığından söz edilemez. Özer'in, Ayazma Camisi'ndeki bu *pilaster*lerin özgün başlıklarının ne tam Klasik Osmanlı'ya ne de Batı mimarisine bağlanamayacağı şeklindeki yorumu Ögel'i destekler niteliktedir<sup>38</sup>. İnci de alem bitişli *pilaster*lerden bahseder<sup>39</sup>. Bu alem biçimlenişi, külliye ana giriş kapısı çatısı üzerindeki alemde, giriş kapısının her iki yanında bulunan *pilaster* başlıklarında ve mihrapta kitabenin her iki yanında olmak üzere yapının farklı noktalarında kullanılmıştır (G.6c-d). Bu camideki alem motifi, Nuruosmaniye Camisi'nin iç avlu kapılarının avluya bakan cephelerinde sütun başlığı olarak değerlendirilmiş alemlere oldukça benzemektedir. Ancak III. Mustafa Dönemi'nin diğer camilerinde bulunmayan bu motif, diğer kullanım alanlarıyla da birlikte Ayazma Camisi'ni bezeme açısından farklı bir noktaya koymaktadır. Laleli Camisi'nin dış yan sofalarına ait sütun kaidesi de biçimleniş olarak Nuruosmaniye Camisi örneğini hatırlatır. Buna karşılık Laleli Camisi'nde caminin en fazla motife sahip başlıklarından biri bulunmaktadır (G.6e-f). Başlıkta, düz bir boyun üzerinde bir sıra bilezik detayı ardından, iç bükey biçimlenen bölüm yivlidir. Ardından gelen dış bükey kısım yumurta frizi ile biçimlenerek ardından köşe yaprakları gelir. Bu biçimlenmenin ardından kare planlı profilli bir alçak *impost*<sup>40</sup> ile başlık tamamlanır. Fatih Camisi örneğinde ise dış yan sofa taşıyıcılarının prizmatik kaidesi ise bezemesizdir. Kare kesitli taşıyıcının üzerindeki başlık da yine kare kesitli olarak başlar. Dış bükey, ardından iç bükey kısımlardan oluşan başlıkta ayrıca bir motif bulunmaz (G.6g-h).

37 İlgili *pilaster*ler caminin dört cephesinde de bulunur. Doğu ve batı cephelerinde bulunan *pilaster*ler bu camide diğer camilerde bulunan dış yan sofalara denk geldiği için ele alınmıştır.

38 Özer, "III. Mustafa Devri", 60.

39 Nurcan İnci, "18. Yüzyıl'da İstanbul Camilerine Batı Etkisiyle Gelen Yenilikler," *Vakıflar Dergisi* XIX (1985), 229.







40 Dikdörtgen bir blok olan impost, bir kemer ya da tonozun ağırlığını onu destekleyen bir öğeye aktarır. Örneğin abakus bir çeşit imposttur. Yasemin Er, *Klasik Arkeoloji Sözlüğü* (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006), 191.



**Görsel 6:** Dış Yan Sofa/ Dış Cephe Sütun/ Pilaster Başlıkları ve Kaideleri







Dış avlu girişleri ve cephelerden sonra iç avlu girişleri kullanıcıları karşılar (G.7). Nuruosmaniye Camisi<sup>41</sup> iç avlusunun üç adet giriş kapısı bulunmaktadır. Cümle kapısı aksında yer alan iç avlu girişinin her iki yanında profilli, yüksek silindirik gövdeye sahip kaide ve köşe yapraklı-yivli bir başlığa sahip yarım sütunlar bulunur (G.7a-b). Sütunlar burada köşeye oturtulmuş şekildedir. Başlıktaki köşe yaprakları volüt gibi geriye kıvrılarak biçim almıştır. Ortada ve yanlarda ayrıca yaprak motifleri bulunur. Kare kesitli tabla ile başlık tamamlanır. İç avlusu bulunmayan Ayazma Camisi'nden sonra gelen Laleli Camisi'nin de iç avluya üç adet giriş kapısı bulunur. Cümle kapısı aksında yer alan girişin her iki yanında bulunan yarım sütunlarda kare kesitli ve bezemesiz bir kaide bulunur. Duvara bitişik yarım sütunların başlıkları Nuruosmaniye Camisi örneğini hatırlatır (G.7c-d). Silindirik gövde üzerinde bir sıra silme, devamında iç bükey ve dış bükey biçimlenme vardır. Ancak burada diğer örnekte olduğu gibi yivler bulunmaz. Bu kısımlar bezemesizdir. Köşe yaprakları tıpkı ilk örnekte olduğu gibi geriye kıvrımlı volüt biçimindedir. Burada da orta ve yan kısımlarda yaprak motifleri bulunur. Ancak Nuruosmaniye Camisi örneğine göre daha stilize bir formdadır. Fatih Camisi'nde ise, Klasik Osmanlı mimarisine daha uygun formda, kaide ve başlığında kum saati formunun olduğu, yivli sütunçeler bulunmaktadır (G.7e-f).

41 Günümüzde iç avlu kapıları belirli bir vakte kadar açık tutulmakta ve camiye girişler çoğunlukla dış yan sofalardan sağlanmaktadır. Dış avlu kapısından geçiş ve yürüyüş aksıyla da birlikte caminin inşa edildiği dönemde de iç avluya uğramadan yan sofalardan camiye giriş yapılması ihtimali mevcuttur. Ancak yapıya giriş için iç avludan geçiş yerine yan kapıları kullanmanın imkânı, görsel karşılaşmalara ve mekânsal deneyimlere engel teşkil etmez. Bu nedenle sütunlar bu sıra ile ele alınmaktadır. Benzer durum Fatih Camisi için de geçerlidir.

Nuruosmaniye Camisi (1755)	Ayazma Camisi (1760)	Laleli Camisi (1764)	Fatih Camisi (1771)
	--		
	--		

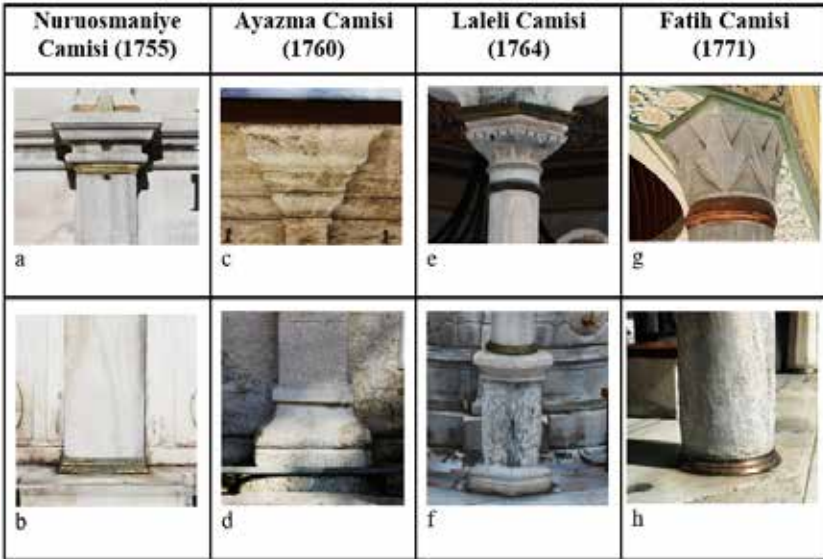
**Görsel 7:** İç Avlu Girişi Yarım Sütun/ Sütunçe Başlıkları ve Kaideleri

Cami giriş aksı üzerinde yer alan avlu kapısından geçtikten sonra, kullanıcıyı avlu revakları karşılar (G.8). Nuruosmaniye Camisi revak sütunları, alçak, dairesel, silme detaylı kaidelere oturur. Başlıkları, iç bükey ve dış bükey bezemesiz yüzeylerden sonra köşelerde stilize volüt benzeri motiflerden oluşur. Bu kısımdan sonra kare kesitli olarak başlık tamamlanır (G.8a-b). Ayazma Camisi'nde sadece dış avlu bulunur. İç avlu ve dolayısıyla revaklar bulunmaz. Laleli Camisi'nde de alçak, mermer, dairesel kaideler vardır. Düz ve dış bükey bir kısımdan oluşan kaide metal profilli bir bilezikle sütuna bağlanır. Sütunların ardından, profilli bir silme sırası ardından iç bükey ve dış bükey bezemesiz bölümlerin ardından köşelerde yaprak motifleri yer alır. Bu motiflerde bulunan yivler koyu renkli bir doğal taş ile doldurulmuştur. Profilli kare kısım ile başlık tamamlanır (G.8c-d). Son olarak Fatih Camisi'nde ise, diğer iki örneğe nispeten yüksek ve silme detaylı kaideler bulunur. Sütunlar bu kaidelere oturur ve başlık olarak klasik mukarnaslı başlık yer alır (G.8e-f).

Nuruosmaniye Camisi (1755)	Ayazma Camisi (1760)	Laleli Camisi (1764)	Fatih Camisi (1771)
	--		
	--		

**Görsel 8:** İç Avlu Sütun Başlıkları ve Kaideleri

Nuruosmaniye Camisi iç avlusunda bir şadırvan bulunmaz. Abdest alma muslukları dış yan cephededir. Ayazma Camisi'nde de durum aynıdır. Laleli ve Fatih camilerinde ise Klasik Osmanlı camisi planını hatırlatan şadırvan bulunur. Bu durum, kullanıcıların Nuruosmaniye ve Ayazma camilerinde deneyim ve kullanım sıralarını elbette değiştirir. Nuruosmaniye Camisi'nin avlu musluk aynaları arasında *pilaster*ler bulunur. Kaidesiz *pilaster*lerin başlıkları, profilli ve bezemesizdir (**G.9a-b**). Ayazma Camisi abdest muslukları *pilaster*leri iç bükey hareketli bir kaideye sahiptir. Başlıklar profilli ve bezemesizdir (**G.9c-d**). Laleli Camisi şadırvan sütunları ise yüksek ve prizmatik bir kaide üzerinde bulunur. Kaidenin alt ve üst kısımlarında profiller geçmektedir. Mermer sütunun üzerinde iç bükey bölümün ardından köşe yapraklı başlık bir profil sırası ile tamamlanır (**G.9e-f**). Fatih Camisi'nde sütunlar kaidesiz bir şekilde bir kurşun bilezik ile zemine oturur. Başlıklar da yine Klasik dönemden baklavali biçimdedir (**G.9g-h**).

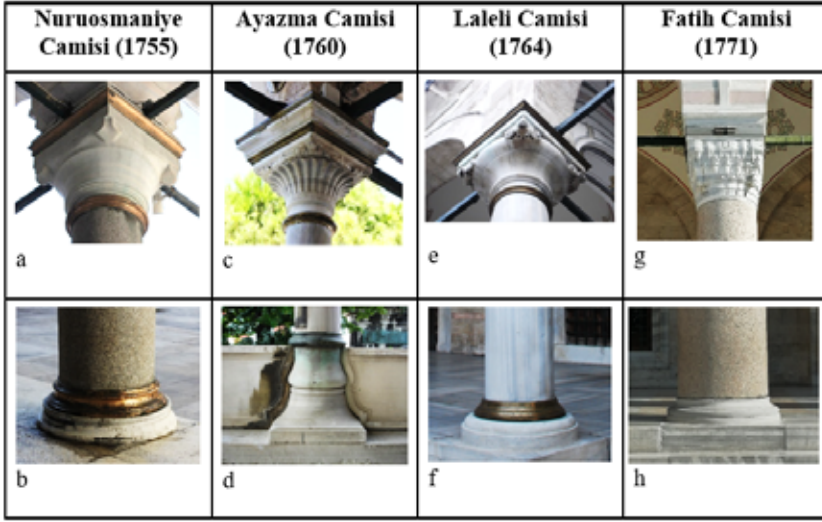


**Görsel 9:** Şadırvan Sütun/ Pilaster Başlıkları ve Kaideleri

Cami iç mekânına doğru ilerleyen kullanıcı, ana giriş kapısından geçmeden önce son cemaat yerini deneyimler (G.10). Nuruosmaniye (G.10a-b) ve Laleli (G.10e-f) camilerinin son cemaat yeri sütunları avluda tarif edilenler ile aynıdır. Ayazma Camisi'nde ise, sütun kaidesi ve başlığı yönünden diğer camilerdeki örneklere göre daha farklı bir bezeme mevcuttur. Kaide bir altlık üzerinde oturan yüksek bir *scotia*<sup>42</sup> ve onun üzerinde yüksek bir *torus*<sup>43</sup>tan oluşur. Sütun bu yüksek kaidenin üzerine oturur. Mermer sütunlar üzerine oturan başlığın, düz bir boyun bölümü yer alır. Ardından iç bükey bölümü yivlidir. Yivler üç yüz altmış derecelik bir istiridye motifi gibidir. Tabla bölümüne geçişte köşelerde ve ortada yaprak motifleri bulunur. Bu köşe yapraklı üst birim istiridye kabuğunun içinden çıkmış gibi görünmektedir. Profilli alçak *impost* bölümü ile başlık tasarımı tamamlanır (G.10c-d). Fatih Camisi'nde, daha uzun bir sütun ve boyut olarak avluda kullanılanlara göre daha büyük bir sütun başlığı vardır. Burada da yine avluda olduğu gibi, bezeme detaylarında ve derinliklerinde farklılıklar olmakla birlikte yine klasik mukarnaslı başlık bulunmaktadır (G.10g-h).

42 Scotia: Sütun kaidelerinde genellikle iki torus arasındaki iç bükey silme. Summerson, *Mimarlığın Klasik Dili* 134.

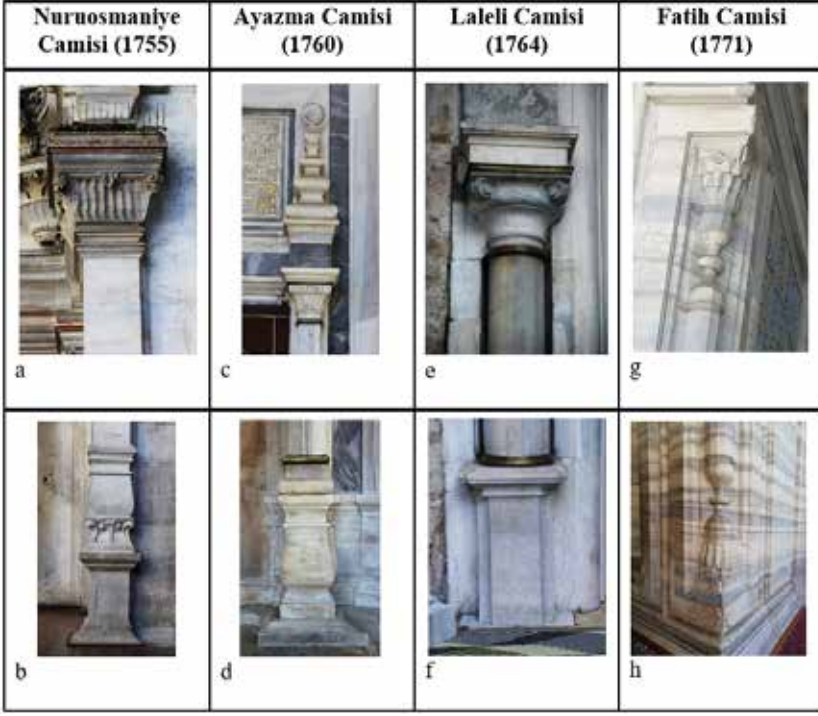
43 Torus: Sütun kaidesinde yarım daire ölçüsünde profil veren dış bükey silme. Summerson, *Mimarlığın Klasik Dili*, 135.



Görsel 10: Son Cemaat Yeri Sütun Başlıkları ve Kaideleri

Avlunun ardından cami giriş kapısına gelinir (G.11). Nuruosmaniye Camisi'nin ana giriş kapısının her iki yanında *pilaster*ler bulunur. Kaidesi iki kaidenin bir araya gelmesiyle oluşmuş gibidir. Altta bir *pedestal* üzerinde eğrisel biçimli başka bir *pedestal* taşımaktadır. Bu eğrisel *pedestal* daha sonra Ayazma Camisi'nde kendine yoğun bir kullanım alanı bulacaktır. Alt bölüm üst bölüme yaprak motifleri ile bağlanır. Bu tasarımın tamamı *pilaster*in kaidesini oluşturur. Başlık, dış avlu ve iç avlu girişlerinde rastlanan yivli ve köşe yapraklı başlıkların bir çeşitlemesi gibidir (G.11a-b). Ayazma Camisi'nin cami giriş kapısının her iki yanında *pilaster*ler bulunmaktadır. Kaideleri yastık bölümü üzerinde, yükselerek daralan bir *torus* bölümü, üzerinde ince bir profil, üzerinde düz bezemesiz bir geçiş ve profilli bir dörtgen bölümden oluşur. Kaide eğri profile sahip bir *pedestal* biçimindedir. Kaidenin her iki yanında aynı tasarım bir miktar devam ederek, “*pilaster demeti*” gibi biçimlenir. Bunun üzerinde şişkin bir *torus* bölümü üzerinde bezemesiz bir bölüm ve profilli bir bilezik ile kaide tamamlanır. *Pilaster* gövdesinin üzerinde sırayla bezemesiz bir boyun kısmı, bir yaprak motifli dizisi, yivli bir iç bükey kısım, üzerinde dişli frizden oluşan bir başlık vardır. Bunun da üzerinde yüksekçe bir *pedestal* biçimli kısım, üzerinde alem motifini taşır. Kompozisyonun tamamı bir sütun başlığı gibi düşünülebilir (G.11c-d). Laleli Camisi'nde, köşeleri pahlı yüksek bir *pedestal* kaide üzerine yarım sütun oturur. Başlık, avlu giriş kapılarındaki örneğe benzer. İç bükey ve dış bükey biçimleniş üzerinde bezeme bulunmaz. Köşelerdeki yapraklar volüt biçimini almıştır. Metal profil üzerinde profilli bir *impost* bölümü yer alır (G.11e-f). Devamında bir *pilaster* ile tamamlanan başlık, Ayazma Camisi örneğinin stilize hali gibidir. Fatih Camisi'nde, giriş aksında yer alan kapı sütunçelerinin benzerlerine burada da rastlanır. Kaide ve başlıkta yer alan kum saati bezemesi mukarnaslar ile tamamlanır (G.11g-h).

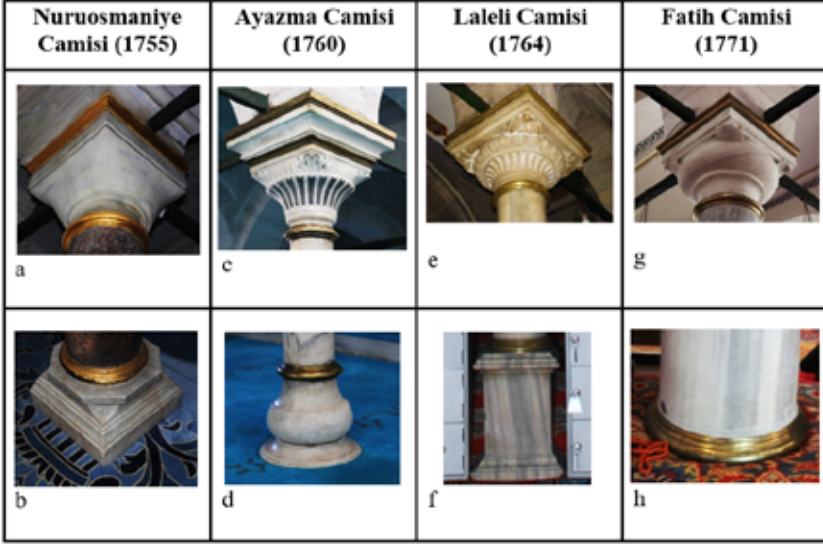




**Görsel 11:** Cami Ana Giriş Kapısı Yarım Sütun/ Pilaster/ Sütunçe Başlıkları ve Kaideleri

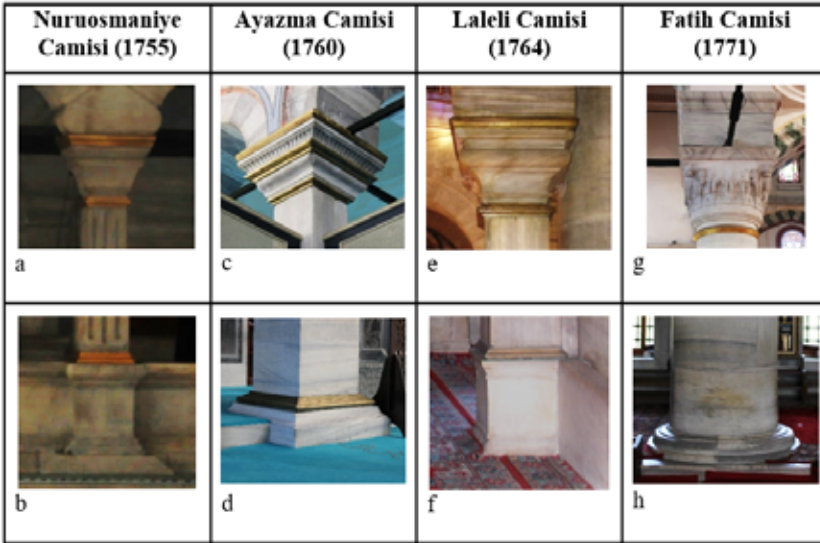
Cami iç mekânına girildiğinde, mahfil ya da galeriler ile değerlendirilmiş olan giriş bölümlerinin sütunları kendini gösterir (G.12). Nuruosmaniye ve Fatih camilerinde iç mekânı üç yönden saran galeriler, Ayazma ve Laleli camilerinde ise, girişte “U” biçimli plana sahip mahfiller yer almaktadır. Mahfillerin doğu tarafı hünkâr mahfiline, batı tarafı ise müezzin mahfiline ayrılmıştır. Bu mahfiller, planlamada bir bütün şeklindedir ve iç mekânda alt katta taşıyıcılar da bütünlük gösterir. Sütun kaideleri ve başlıkları aynıdır. Bu camilerde galeri yoktur. Nuruosmaniye Camisi’nde, profilli köşeleri pahlı ve sekizgen bir tabla ile biten bir kaide görülür. Doğal taş sütunun üzerindeki başlık, iç bükey biçimlenmiş ve bezemesizdir (G.12a-b). Ayazma Camisi mahfillerinde kaide, iç bükey biçimli bir taban üstünde yüksek, belirgin ve şişkince bir *torus* bölümü üzerinde yüksek bir *scotia* bölümünden oluşur. Mermer sütun üzerindeki başlığın iç bükey kısmı koyu renk doğal taş dolgulu yivlerden oluşur. Tabla bölümüne geçişte köşelerde bulunan yaprak motifleri orta kısımlara doğru stilize yapraklara dönüşür. Derin iç bükey profilli yüksekçe bir tabla ile sütun başlığı tamamlanır (G.12c-d). Laleli Camisi’nde *pedestal* bir kaide üzerinde mermer sütun devam eder. Bunun da üzerinde dış sofalarda rastlanan başlığın aynısı bulunmaktadır. Köşe yapraklı, yivli ve yumurta frizi ile bezemiş başlık üzerine profilli tabla oturur ve başlık tamamlanır (G.12e-f). Fatih Camisi’nde ise kaidesiz sütun, altında metal profilli bir bilezik ile zemine bağlanır. Başlıkta ise, yüksek

bir bezemesiz boyun üzerinde, dış bükey bezemesiz bir kısım köşelerde yaprak motifleri ile sonlanır. Yaprak motiflerinden sonra gelen profilli tabla başlık tasarımını tamamlar (G.12g-h).



Görsel 12: Mahfil/ Galeri Alt Kat Sütun Başlıkları ve Kaideleri

Mahfil ya da üst kat galerileri, alt katlar gibi doğrudan bir kullanım imkânına sahip değildir. (G.13). Nuruosmaniye Camisi ve Fatih Camisi'nde cemaatin yoğunluğuna göre, zamana göre galeri katlarının kullanımı değişim göstermiş olmalıdır. Ayazma ve Laleli camilerinde ise, mahfiller müezzin ve hünkâr mahfilinin birleşiminden meydana gelen bütüncül alanlar oldukları için cemaat tarafından kullanımlarına izin verilmemiş olması olasıdır. Mahfil/ galeri üst katlarındaki bu kullanım durumları, bu alanları ve bu alanların bezemelerini ikinci sıraya itmektedir. Nuruosmaniye Camisi'nde, galeri katındaki kare kesitli ve yivli taşıyıcılar *pedestal* kaidelere oturur. Sütun başlığı profilli ve bezemesizdir (G.13a-b). Ayazma Camisi'ndeki taşıyıcılar da kare kesitlidir. Kaideleri giriş katındadır ve kare tabanın üzerine alçak bir iç bükey kısım devam eder. Dört köşeli, profilli ve bezemesiz başlayan başlık tasarımı, yivli iç bükey kısım ile devam eder ve profilli bir silme sırası ile biter (G.13c-d). Laleli Camisi'nde düz kare kesitli taşıyıcı bir önceki örnekte olduğu gibi bir *pedestal* kaide üzerinde yükselir. Burada başlık profilleri daha derin olmakla birlikte yine bezeme bulundurmaz (G.13e-f). Fatih Camisi'nde ise galeri katının taşıyıcıları zemin katta oturur. Burada profilli alçak bir mermer kaide bulunmaktadır. Galeri katına kadar uzanan sütunların başlıkları klasik mukarnaslı bir başlıktır (G.13g-h).



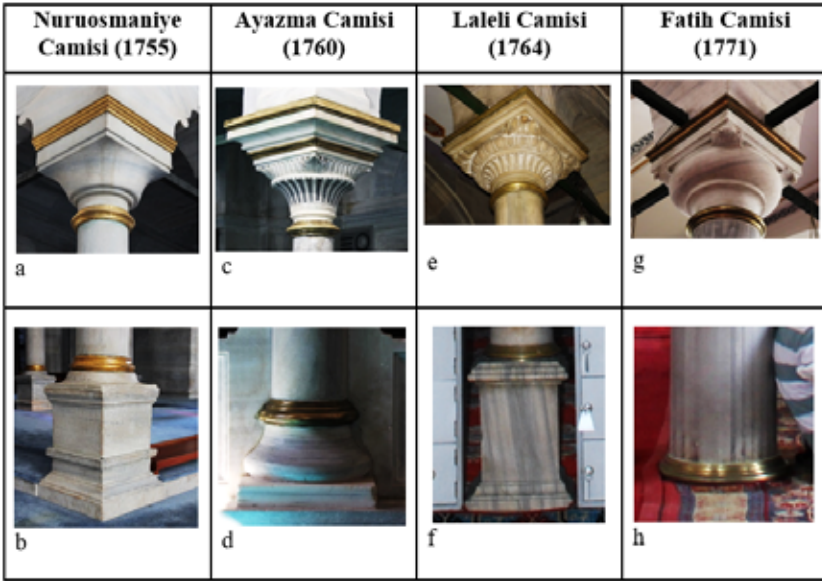
**Görsel 13:** Mahfil/ Galeri Üst Kat Sütun Başlıkları ve Kaideleri

İç mekânda göz hizasına yakın olan sütunlar arasında mahfillerin taşıyıcıları yer alır (G.14). Nuruosmaniye Camisi'nde, mihrap nişinin sağında bulunan müezzin mahfilinin sütunları ve başlıkları hünkâr mahfilini taşıyan sütunlar ile aynıdır. Başlıklar galerideki başlıklar ile aynı olup kaide farklılık gösterir. Profilli bir alt kısım, devamında bir profilli çıkıntı ve sonrasında düz devam eden ve profilli bir kısım ile biten kare kesitli kaide, giriş kısmı dışında galerinin diğer kısımlarında da görülür (G.14a-b). Ayazma Camisi mahfil taşıyıcılarında tıpkı Nuruosmaniye Camisi'ndeki örnek gibi, sütun başlığı aynı kalmış ancak kaide farklılık göstermiştir. Kaide, düz bir tabla, dış bükey bir kısım üzerinde yüksek bir iç bükey kısımdan oluşur (G.14c-d). Laleli Camisi'nde ise mahfilde tariflenen sütunlar, kaideden başlığa müezzin mahfili bölümünde de aynıdır (G.14e-f). İncelenen camiler arasında yine Fatih Camisi'ne özgü bir durum olarak müezzin mahfili ayrı bir mekân olarak tasarlanmıştır. Fatih Sultan Mehmed Dönemi'ne ait yeniden inşa edilen bir cami olmasının verdiği özellikle Klasik Osmanlı mimarisinden gelen bu tasarım, 18. yüzyıl cami planı tasarımlarından farklı, ancak klasik özelliği nedeniyle yadırganmayacak türdendir. Kaidesiz mermer sütunlar platforma metal profilli bir bilezikle oturur. Başlıkların bezemesi ikinci galeride kullanılanlara benzemektedir. Köşe yapraklı başlıkların üzerinde profilli bir tabla bulunur (G.14g-h).



**Görsel 14:** Müezzin Mahfili Alt Kat Sütun Başlıkları ve Kaideleri

Mihraba doğru ilerlerken Nuruosmaniye Camisi'nde, mihrap nişinin solunda bulunan hünkâr mahfilinin sütunları ve başlıkları girişte bulunan galerinin sütun başlıklarını devam ettirir (G.15). Kaide ise, galerinin geri kalanında ve müezzin mahfilini taşıyan sütunlardaki kaide ile aynı olup *pedestal* biçimindedir (G.15a-b). Ayazma Camisi'nde müezzin mahfilinde bulunan kaide burada da uygulanmıştır. Başlık değişmemektedir (G.15c-d). Laleli Camisi'nin müezzin ve hünkâr mahfillerinin sütunları aynıdır (G.15e-f). Fatih Camisi'nde hünkâr mahfili, Nuruosmaniye Camisi örneğindeki gibidir. Mihrap nişinin solunda, galeri kısmından iç mekâna doğru taşarak mahfil kendini belli eder. Ancak Fatih Camisi'nde mahfili taşıyan sütunların bezemelerinde bir farklılaşma olmaz. Sütunun kaidesiz bir şekilde profilli bir bilezikle döşemeye oturması ve sütun başlığı galeri taşıyıcıları ile aynıdır (G.15g-h).

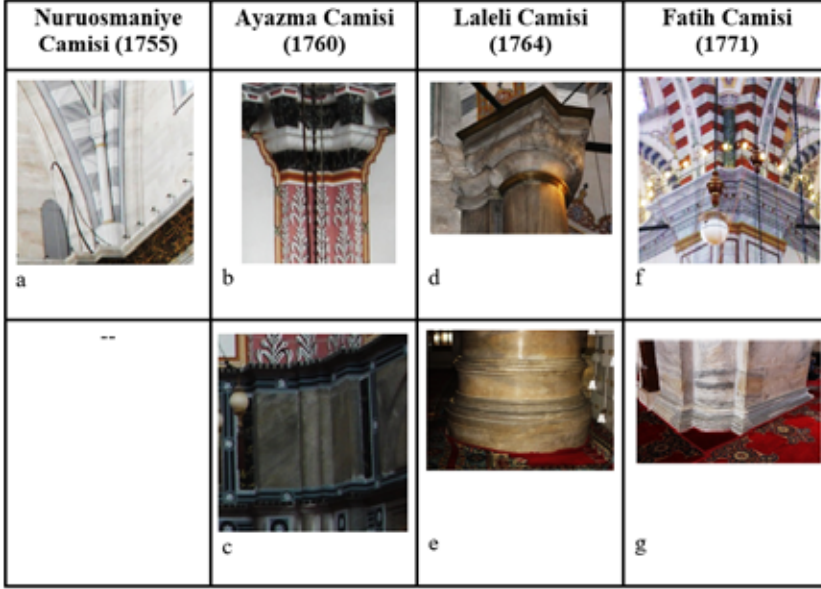


**Görsel 15:** Hünkâr Mahfili Alt Kat Sütun Başlıkları ve Kaideleri

Ana taşıyıcı sütun ya da ayaklar göz hizasından uzak olmaları ve algı sırası nedeniyle ikinci sırada ele alınabilir (G.16). Nuruosmaniye Camisi'nde kubbeyi taşıyan ana kemerler köşelerde birleşir ve tam bu noktalarda köşe *pilaster*leri<sup>44</sup> bulunur (G.16a). Ayazma Camisi'nde de ana ibadet mekânında, birinci kat pencere düzeni hizasında, dört köşede *pilaster*ler bulunur. Kaideleri olmayıp zemin kat ile birinci kat arasında uzanan profilli kat silmesi üzerine direkt otururlar. İç bükey ve dış bükey bölümlerinden oluşan kabartmalar başlık gibi düşünülebilir. *Pilaster*ler köşe konsollarına kadar uzanırlar (G.16b-c). Laleli Camisi'nde bulunan sekiz adet taşıyıcının, silindirik gövdeye sahip profilli bir kaidesi bulunur. Mermer sütun üzerinde, iç bükey-dış bükey bezemesiz yüzeylere sahip köşe yapraklı bir başlık vardır (G.16d-e). Fatih Camisi'nin kubbesi dört büyük fil ayak üzerinde yükselir. Bu taşıyıcıların üzerinde dört kenarda dev *pilaster*ler var gibidir. Kaideleri ve başlıkları profillidir (G.16g). Bu camide, Nuruosmaniye Camisi'ne benzer bir tasarımla, kemerlerin taşıyıcılara oturduğu noktalarda köşe sütuncukları vardır<sup>45</sup>. Ancak bu iki camide de bu köşe sütuncukları zemin kotundan yani kullanıcı gözünden doğrudan görmek ve algılamak kolay değildir (G.16f).







44 “Nuruosmaniye ve Fatih camilerinde merkezi kubbe pandantiflerinin payelere geçiş noktalarında, Osmanlı mimarisinde bu yerlerde beklenmedik ve alışılmadık motifler, küçük sütuncuklar yer alır. Yani pandantifle paye arasına sembolik bir taşıyıcı motif oturtulmuştur”. Semra Ögel, “18. ve 19. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkıları”, *Semavi Eyice Armağanı İstanbul Yazıları* içinde, haz. Ömer Kırkpınar (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1992), 270.

45 Sütuncuklar elbette kubbeyi taşımaz. Ögel bu öğeler için “barok bir tutum” yorumunu yapar. Çünkü olmayan bir durum var gösterilmektedir. Yani sütuncuklar kubbeyi taşıyormuş gibi bir konumdadır. Bunun yanı sıra kubbenin baldaken oluşuna vurgu yaptıklarını da ekler. Ögel, “III. Mustafa Devri Yapıları”, 4.



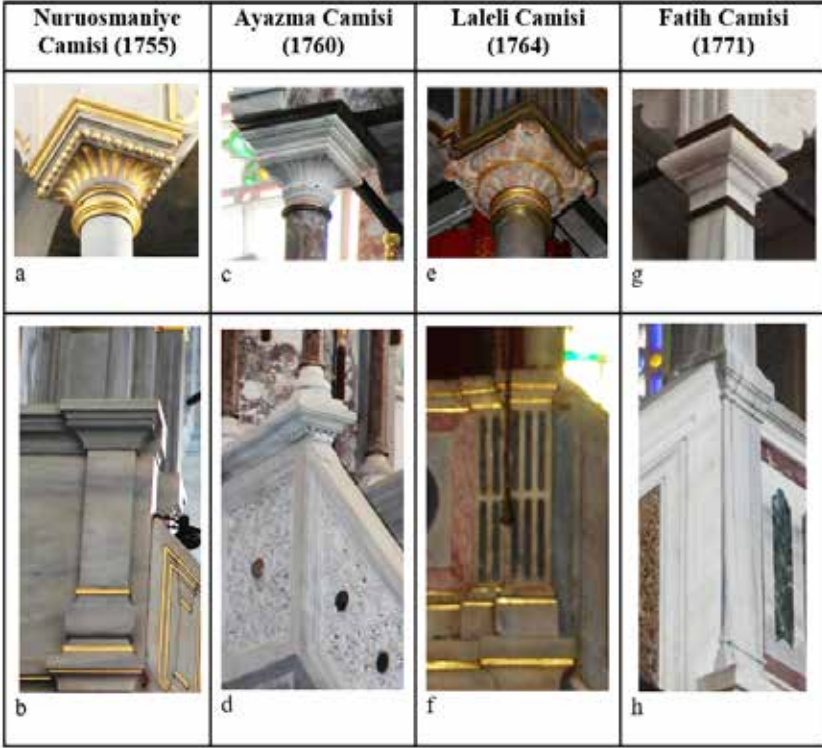
**Görsel 16:** Ana Taşıyıcı Sütun/ Ayak/ Pilaster Başlıkları ve Kaideleri

Mihraba doğru ilerlerken, mihrap nişinin yanında bulunan minber, tasarımı ve boyutları ile görsel deneyimin kaçınılmaz parçasıdır (G.17). Nuruosmaniye Camisi minberinin kapı geçişinin her iki yanında kare kesitli taşıyıcılar bulunur. Kaidesi *pedestal* biçimindedir. Başlık, yivli bir iç bükey kısım üstünde stilize yumurta frizi gibi bir kısım üzerinde alçak bir *impost* bulunan başlıktır (G.17a-b). Ayazma Camisi minberinde kapı geçişinde sütun bulunmaz. Laleli Camisi minberi kapı geçişinin her iki yanında bulunan sütunların kaideleri kare kesitlidir. Düz bir boyun ve yivlerle biçimlenmiş iç bükey başlık mermer sütunun üzerine oturur. Yanında bulunan *pilaster* ile katmanlaşma sağlanmış ve görsel bir zenginlik yaratılmıştır (G.17c-d). Fatih Camisi'nde de kapı geçişinde *pilaster*le desteklenmiş sütunlar bulunur. Kaide tabanı yüksektir. Başlıklar, iç bükey ve dış bükey hareketlenmelere sahip bezemesiz ve profilli başlıklardır (G.17e-f).

Nuruosmaniye Camisi (1755)	Ayazma Camisi (1760)	Laleli Camisi (1764)	Fatih Camisi (1771)
	--		
	--		

**Görsel 17:** Minber Kapı Geçişi Sütun/ Pilaster Başlıkları ve Kaideleri

Cemaat tarafından kullanılmayan minberler yalnızca görsel deneyimin bir parçasıdır. Minber kapısının sütunları ilk dikkati çeken kısım iken, genellikle bir baldaken biçiminde tasarlanan minber köşkü ve sütunları fark edilebilirlik açısından ikinci sırada ele alınmalıdır (**G.18**). Nuruosmaniye Camisi minber köşk sütunları kaidersiz bir şekilde korkuluk zeminine oturur. Korkuluk üzerinde bulunan *pilaster*ler sütunların kaidesi gibi görünmektedir (**G.18a-b**). Ayazma Camisi'ndeki tasarım diğerlerinden farklıdır. Köşk sütunu korkuluğa bir kaide ile oturur. Caminin farklı alanlarında görülen bu kaide biçimi, son cemaat yeri ya da mahfillerde görülen kaidelerin bir çeşitlemesi gibidir (**G.18c-d**). Laleli Camisi'nde, Nuruosmaniye Camisi örneğinde olduğu gibi, korkuluk üzerindeki yivli *pilaster*ler kaide gibi görünmektedir. Başlık, ok-yumurta dizisi ve köşe yaprakları ile bezelidir. Dış sofa ve mahfil sütun başlıklarının bir çeşitlemesi gibidir (**G.18e-f**). Fatih Camisi'nde, Nuruosmaniye ve Laleli camilerindeki tasarım yaklaşımı benimsenmiştir. *Pilaster*ler kaide gibi görünür. Profilli ve bezemesiz başlık, minber kapı geçişinde yer alan örneğe benzer (**G.18g-h**).









Görsel 18: Minber Köşkü Sütun Başlıkları ve Kaideleri

Cami kullanım aksının en son noktası ve kibleyi işaretlemesi nedeniyle de en önemli mekânlardan biri olan mihrap alanı cemaat tarafından yakından deneyimlenen son alandır (G.19). Nuruosmaniye Camisi mihrabının her iki yanında *pilaster*ler ile desteklenmiş yarım sütunlar bulunur. Dairesel, profilli bir kaide üzerine oturan sütunun yivli bir başlığı vardır. Her iki yanında bulunan *pilaster*ler yaprak motifleriyle bezenmiş bir başlığa sahiptir (G.19a-b). Mihrap nişi boyunca uzanan bu üçlü düzenleme (*pilaster-sütun-pilaster*) iki parçalı olarak tasarlanmıştır. Ayazma Camisi'nde mihrabın her iki yanında mihraba bitişik konumda iki adet yarım sütun bulunur. Yüksek dış bükey-iç bükey bölümlerden oluşan kaide üzerinde mermer sütun uzanır. Kaide, mahfilî taşıyan sütunların kaideleri ile hemen hemen aynı biçimlenişe sahiptir. Sütun başlığından önce bilezik bölümü yer alır. Bu bileziğin üstünde stilize yaprak motifleri dizi halinde bulunur. Sütun, yivli sütun başlığı ile tamamlanır. Yivler içinde dolu-boş düzeni ile püskül motifleri bulunur (G.19c-d). Laleli Camisi mihrabında yer alan yarım sütunlarda, dış sofada ve mahfilde görülen başlığın bir versiyonu yer alır. Yivlerden sonra gelen dış bükey alan yumurta frizi ile değerlendirilmiştir ve köşelerde yapraklar vardır. Burada ayrıca yaprakların ortasında bir çeşit madalyon ya da yumurta frizi şeklinde bir bezeme de bulunur. Bu tip başlığın en fazla bezemeli versiyonu mihrapta karşımıza çıkar (G.19e-f). Fatih







Camisi’nde klasik mukarnaslı olarak biçimlenen mihrap kavsarası ve köşe sütunçeleri dışında ayrıca bir mihrap sütun kompozisyonu bulunmamaktadır.

Nuruosmaniye Camisi (1755)	Ayazma Camisi (1760)	Laleli Camisi (1764)	Fatih Camisi (1771)
			--
a	c	e	
			--
b	d	f	

Görsel 19: Mihrap Yarım Sütunlarının Başlıkları ve Kaideleri

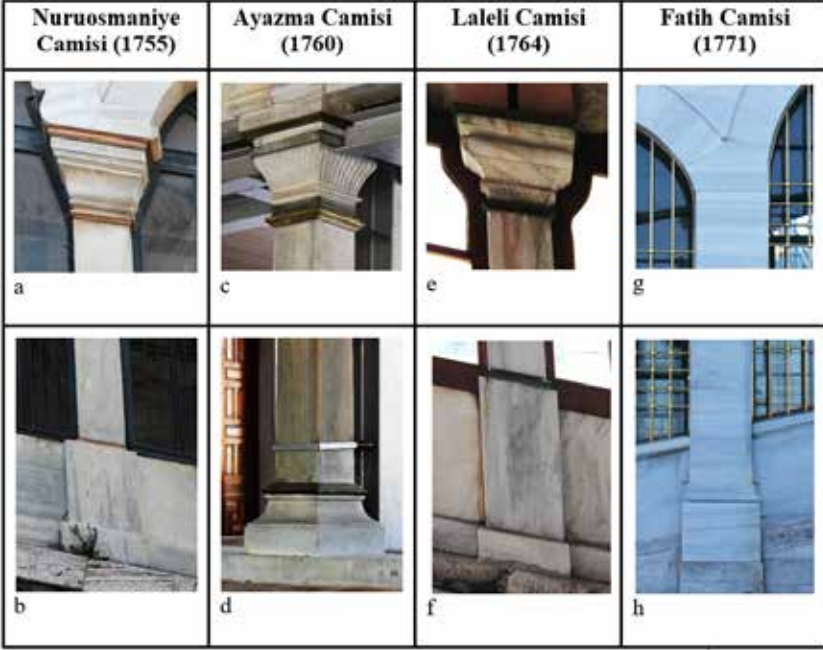
### “Sultan’ın Rotası” Üzerinde Yer Alan Sütunların Konum ve Biçimlenişleri

Hünkâr mahfiline giden yolun başlangıç noktası olan dış avlu girişleri bu bölümde ele alınacaktır (G.20). Nuruosmaniye Camisi’nin hünkâr rampasına yakın tasarlanmış olan kapının her iki yanında yarım sütunlar bulunur. Günümüzde doğal koşullar nedeniyle oldukça yıpranmış durumda olan sütun bezemelerinin detayları hakkında bilgi vermek güçtür. Ancak, bir kaidenin ve sütun başlığının varlığı anlaşılabilir (G.20a-b). Bu avlu girişinin iki yanında niş biçimli çeşmeler bulunmasına rağmen, diğer kapıda olduğu gibi sebil ve çeşme ile dekorasyonun yükseldiği bir durum yoktur. Ayazma Camisi’nin hünkâr köşküne yakın olan girişinde sütun, yarım sütun ya da *pilaster* bulunmamaktadır. Laleli Camisi’nin Ordu Caddesi’ne açılan ikinci dış avlu kapısı Koska Kapısı, hünkâr rampasına bağlanan aks üzerindedir. Kapının her iki yanında bulunan *pilaster*ler yüksek bezemesiz bir kaideye ve bezemesiz profilli başlıklara sahiptir (G.20c-d). Günümüzde Fatih Camisi’nde, hünkâr rampasına yakın bir avlu girişi bulunmamaktadır.

Nuruosmaniye Camisi (1755)	Ayazma Camisi (1760)	Laleli Camisi (1764)	Fatih Camisi (1771)
 a	--	 c	--
 b	--	 d	--

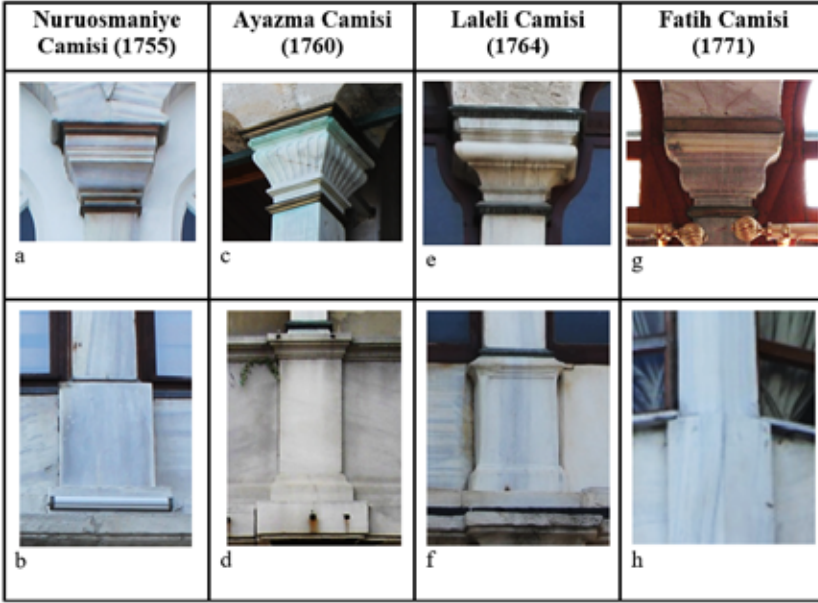
**Görsel 20:** Külliye/ Dış Avlu Girişi-2 Yarım Sütün/ Pilaster Başlıkları ve Kaideleri

Sultan ve maiyeti, hünkâr kasrı ve oradan da hünkâr mahfiline gitmek için bir hünkâr rampasından geçer (G.21). Nuruosmaniye Camisi'nde bulunan rampada, bir altlık ve yüksek bir bölümden oluşan, dörtgen kesitli kaideler bulunur. Yine dörtgen kesitli taşıyıcılar buraya oturur. Bir profil sırası ve üzerinde iç bükey kısım ve onun da üzerinde profilli bir silme bölümü ile başlık tamamlanır. Üzerinde başka bir bezeme bulunmaz (G.21a-b). Ayazma Camisi'nde rampa yerine merdiven bulunur. Merdiven iki katlı galeri arasında geçiş sağlar ve üst galeriden mahfile ulaşılır. Galerinin alt katında bulunan sütunların kaideleri yüksek bir altlık ve *scotia* bölümünden oluşur. Kare kesitli mermer taşıyıcılar kurşun bir bilezikle kaide üzerinde uzanır. Bunun da üzerinde dört köşeli, yivli, sepet biçimli bir sütun başlığı bulunur. Başlık üzerinde alçak bir *impost* görülür. Diğer örneklerde yer alan profilli kısım burada bezemesiz bir *impost* gibi görünmektedir (G.21c-d). Laleli Camisi'nin rampasında bulunan sütun kaidesi ve başlığı Nuruosmaniye Camisi örneğinin bir versiyonu gibidir. Kaidede yükseklik farkı vardır. Başlık da benzer biçimdedir. Başlıkta bulunan şişkin bölüm diğerinden farklılık gösterir (G.21e-f). Her iki örnek de bezemesiz profilli başlıklara örnektir. Fatih Camisi'nde, yine *pedestal* biçimli, alçak bezemesiz kaide, kendinden önceki örnekleri hatırlatır. Dörtgen kesitli taşıyıcının üzerinde bir başlık bulunmaz. Kemerler bu taşıyıcıya aracsız oturur (G.21g-h). Buradaki sütun örneği hünkâr rampaları arasında en sade olanıdır.



**Görsel 21:** Hünkâr Rampası/ Galerisi (Alt Kat) Sütun Başlıkları ve Kaideleri

Rampadan sonra, Nuruosmaniye, Ayazma ve Laleli camilerinde hünkâr kasrına ulaşılır (G.22). Hünkâr kasrından da hünkâr mahfiline geçilir. Fatih Camisi'nde ise, rampa bitiminde kasır sağ tarafta, mahfil geçişi ise sol tarafta bulunur. Nuruosmaniye Camisi'nde, rampada bulunan sütun düzenlemesi aynı biçimde devam etmektedir (G.22a-b). Ayazma Camisi'nde kaide, *pedestal* biçimini alıp yükselmiştir. Başlıklar, alt galeri kotunda bulunan başlıkların ölçek olarak nispeten daha küçük versiyonudur (G.22c-d). Laleli Camisi'nde rampadaki başlık tekrarlanır. Kaidenin alt ve üst bölümlerine profiller eklenmiştir (G.22e-f). Fatih Camisi'nde kaide rampada olduğu gibi bezemesiz ve sadedir. Taşıyıcı üzerinde profil bir başlık bulunur (G.22g-h). Ayazma haricindeki diğer üç camideki başlık türleri birbirlerinin versiyonları gibidir.



**Görsel 22:** Hünkâr Kasrı/ Galerisi (Üst Kat) Sütun Başlıkları ve Kaideleri

Hünkâr köşkünden sonra Sultan'ın deneyimlediği mekân hünkâr mahfili ve kafesle gizlenen ibadet alanıdır (G.23). Nuruosmaniye Camisi'nde, galeride bulunan sütunların aynısı hünkâr mahfilinde de kullanılmıştır (G.23a-b). Tasarımda bir farklılık yoktur. Ayazma Camisi hünkâr mahfilinde bulunan sütunun kaidesi iki bölümden oluşmaktadır. Alt kısım, yüksek profilli bir yastık üstünde, geniş ve yükselerek daralan bir *torus* bölümü ve dört köşe olarak tamamlanan bir *pedestal* kısmı ile yüksek, belirgin ve şişkince bir *torus* bölümü üzerinde yüksek bir *scotia* bölümünden oluşur. *Piedestaller*, son cemaat yerinde yer alan kaidelerin bir tekrarı niteliğindedir. Kaidenin üst yani ikinci kısmı, mahfil taşıyıcı sütunları, minber köşk sütunları ve mihrap sütunlarının kaidelerini hatırlatmaktadır. Kaideler arasında mermerden mahfil parapetleri uzanmaktadır. Burada "çift kaide" tasarımı olduğunu söylemek yerinde olur. Bunun üzerinde koyu renkli bir doğal taştan sütun uzanır ve sütun başlığı ile tasarım tamamlanır. Sütun başlığı ise, profilli bir bilezik üzerinde düz bir yükseklik sonrası tekrar profilli bir bilezik üstünde, iç bükey kısmı yivli, dört köşe biçimli tabla bölümü üzerinde dışlı friz dizisi, üzerinde genişleyerek devam eden profilli bir *impost* bölümünden oluşur. Buradaki sütun başlığı, renk ve yaldız kullanımı ve yüksek profilli bölümleri ile galeri sütun başlıklarının üst seviye bir çeşidi gibidir (G.23c-d). Laleli Camisi'nde malzeme farklılığı mahfil sütunlarını ön plana çıkarır. Serpantin breşinden kaide yine yüksek bir *pedestal*dir. Sütunun üzerinde yer alan başlıkta, iç bükey yivli kısım üstünde dış bükey kısım dört köşede ve orta kısımda yapraklar ile bezenmiştir. Bu tasarım ilk kullanım rotası üzerinde rastlanılan, dış sofa, mahfil, minber ve mihrap başlıklarının bir çeşidi niteliğindedir. Köşe yapraklar arasında yumurta frizi yerine ters

bir yaprak motifinin bulunması onu farklılaştırır (G.23e-f). Fatih Camisi'nde kaide, minberde kullanılan kaideye benzemektedir. Başlık da dış sofada ya da Laleli Camisi'nde hünkâr rampası ile kasrında görülen bezemesiz profilli bir başlıktır (G.23g-h).



Görsel 23: Hünkâr Mahfili Üst Kat Sütun Başlıkları ve Kaideleri

Hünkâr mahfilleri, ayrı bir kullanıcıya ve ulaşım rotasına sahip olsalar da buldukları konum itibariyle harimin bir parçası durumundadır. İç mekân dekorunun en üst seviyesi niteliğinde olan bu mekânlar, Sultan'ın fiziki deneyiminin, cemaatin de görsel deneyiminin son noktasıdır.

Karşılaştırma bölümünü kısaca ele almak gerekirse, camiler, dış avlu girişlerinden mihrap alanlarına ve hünkâr mahfillerine kadar sütunlar, yarım sütunlar ve *pilaster*ler üzerinden incelemeye tabi tutulmuştur. Nuruosmaniye Camisi'nin Kapalıçarşı tarafında bulunan dış avlu kapısından iç avlu cephesine ve cümle kapısına kadar olan rota üzerindeki sütun kaideleri ve başlıkları, dönemin en bezemeli sütunlarını oluşturur. *Piedestal* biçimli yüksek profilli kaideler, “köşe yapraklı-yivli-yumurta frizli” yoğun dekoratif başlıklar bu alanlarda tercih edilmiştir. Ancak, yine kullanıcıların gözü önünde olan dış sofalarda, iç avlu revaklarında ve iç mekândaki galeride bezemesiz, profilsiz, “düz” başlıklar kullanılmıştır. Sultan'ın geçiş rampasına yakın dış avlu girişi ve buradan hünkâr mahfiline kadar bulunan mekânlarda, kaideleri ve başlıkları cami programına göre “bezemesiz/ az bezemeli” olan sütunlar vardır. Bunlar, hem Sultan'ın hem de halkın/ cemaatin fiziksel ya da görsel deneyimine tabidir.

Ayazma Camisi, bir iç avluya, hünkâr kasrına giden bir rampaya ve dış sofalara sahip olmaması gibi plan tasarımı farklılıkları dışında, sahip olduğu dekoratif farklılıklar açısından ayrıca değerlendirilmelidir. Bu çalışmanın ana eksenini oluşturan sütunlar ve bezemeleri üzerinden bakmak gerekirse, cephede bulunan “alem” başlıklı *pilaster*ler bu dört cami arasında tekildir. Son cemaat yerinin “kıvrımlı” hatlara sahip sütun kaidesi, cami ana giriş kapısı, mahfil, minber, mihrap ve hünkâr mahfilinde birbirlerinin varyasyonları şeklinde tekrar edilir. Nuruosmaniye Camisi’nde ana giriş kapısındaki minimal kullanımı dışında diğer camilerde bu noktalarda böyle bir kaideye rastlanmaz. Bu kaide, bu kadar yoğun kullanımıyla Ayazma Camisi’ne özgü bir tasarım ögesidir. Son cemaat yeri, mahfiller ve mihrapta bulunan sütun/ yarım sütun başlıkları, diğer camilerdeki aynı mekânlarda bulunanlardan daha bezemelidir. Hünkâr mahfiline giden hünkâr köşkünde, caminin kendi bezeme programına göre daha sade bir tasarım tercih edilmiştir. Bu alanlarda, kaideler bezemesiz ve iç bükey kıvrım biçiminden ibaretken, başlıklar sepet biçimini hatırlatacak şekilde yivlidir. Hünkâr mahfilinde dışı friz ile bezenmiş *impostlu* başlık örneğine aynı Sultan’ın banisi olduğu diğer iki camide ve Nuruosmaniye Camisi’nde rastlanmaz.

Laleli Camisi’nde halkın/ cemaatin kullandığı Türbe Kapısı’ndan itibaren, *pedestal* kaideli ve köşe yapraklı sütun başlığına sahip sütun/ yarım sütun çeşitlemelerini görmek mümkündür. Dış sofalarda profilli *pedestal* kaide ile “köşe yapraklı-yivli-yumurta frizli” başlık, iç mekânda mahfillerde, minberde ve mihrapta minimal tasarım farklılıkları ile tekrarlanmıştır. İç avlu girişleri, avlu revakları, şadırvan, cami giriş kapısında ve kubbeyi taşıyan ayaklarda birbirinden farklı “köşe yapraklı” başlıklar bulunur. Avlu sütunları dışında diğerlerinde *pedestal* kaide çeşitlemeleri vardır. Koska Kapısı’ndan, hünkâr mahfiline kadar olan diğer kullanım hattı üzerinde kaideden başlıklara kadar “daha sade” sütun tasarımları tercih edilmiştir. “Köşe yapraklı” başlıklara mahfil dışında bir alanda rastlanmaz. Nispeten daha düz “profilli-bezemesiz” başlıklar kullanılmıştır.

Fatih Camisi diğer camilerden bir yeniden yapım ürünü olması sebebiyle ayrılır. Şadırvan, şadırvanın bulunduğu iç avlunun üç duvarı, taç kapı ve mihrap Ayverdi’ye göre caminin ilk tasarımından kalma alanlar arasındadır. Ayverdi, Şadırvan avlusunu tariflerken, sütunların malzemelerine ve başlık bezemelerine değinerek, bu mukarnaslı başlıkların klasik devrin önemli eserlerinde bundan böyle terkedilmediği ifadesini kullanır<sup>46</sup>. Şadırvanın da birinci camiden kalma bir alan olduğunu belirtir<sup>47</sup>. Tüm bu açıklamalar, mukarnaslı ve baklavalı başlığa sahip sütunların depremin ardından kalan birinci tasarıma ait mimari parçalar olduğu bilgisini pekiştirir. Dolayısıyla buradaki sütunlar dönemin bezeme unsurlarına sahip değildir. Tablo biçimli inceleme görsellerinin de ortaya koyduğu gibi, mukarnaslı başlıklara sahip iç avlu revakları ile şadırvanda bulunan sütunların baklavalı başlıkları, Klasik Osmanlı mimarisi sözlüğüne uygundur. Taç kapıdaki sütunçelerin tasarımları da bu bezeme dili ile uyumludur. İç

46 Ayverdi, *Fatih Devri Mimarisi*, 141.

47 Ayverdi, *Fatih Devri Mimarisi*, 142.

mekânda galerilerde, hünkâr ve müezzin mahfillerinde ve locada bulunan taşıyıcıların başlıkları 18. yüzyılda karşılaşılan “köşe yapraklı” formdadır. Dış sofada görülen *pedestal* kaide ile “profilli-bezemesiz” başlığa sahip sütunlar, minber ve hünkâr kafesinde kullanılmıştır. Hünkâr rampasından mahfile kadar olan sütunlarda, diğer camilerde olduğu gibi “profilli-bezemesiz” başlıklar ile bezemesiz *pedestal* kaideler tercih edilmiştir.

### **Rotaların Planlar Üzerinden Okunması ve Değerlendirme**

III. Mustafa Dönemi’nde mimarlık, özellikle 1766 yılında meydana gelen İstanbul depreminin şehirde yarattığı ağır tahribat nedeniyle büyük bir tamirat ve yeniden yapım faaliyetleri içermektedir. Ayazma ve Laleli külliyelerinin inşasının ardından deprem sonrası bir yeniden tasarım-üretim yapısı olan Fatih Camisi ile bu üç büyük cami, bu dönemde İstanbul silüetine katılmıştır. Şehir imgesinden, son mekân olan hünkâr mahfilinin bezeme detayına kadar selatin camilerinin sahip olduğu ve sergilediği bir üslup bulunmaktadır. Onsekizinci yüzyılda mimari dekordaki farklılaşmanın nedenlerinden biri olarak görülen Batı kaynaklı mimarlık ve dekorasyon kitaplarının varlığı bilinmektedir. Fransa seyahati sonrası 28 Çelebi Mehmed Efendi’nin ve ilerleyen zamanda yabancı kökenli mühendis ve mimarların beraberlerinde getirdikleri kabul edilen bu kitaplar Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunmaktadır. Bu çalışmada ele alınan dekor öğelerinin kökenlerinin sorgusu, ilgili kitaplar ile bağlantısı ayrı bir araştırmanın konusu olarak bırakılmıştır. Makalenin ana konusu, öncül bir tasarım olması nedeniyle önceki çalışmalarda kaçınılmaz bir karşılaştırma ögesi olmuş Nuruosmaniye Camisi ile III. Mustafa Dönemi’nin üç büyük camisinin sütunlarına, biçimleri ve buldukları yerler açısından odaklanmak, mevcut tasarım tercihlerinin sebeplerini irdelenmek olmuştur.

Selatin camilerinin ve içinde buldukları külliyelerin doğal olarak iki farklı kullanım biçimi vardır. En temel olarak, cami iç mekânında Sultan’ın ibadet ettiği yer cemaatten ayrılmıştır. Hünkâr mahfilleri gerek Sultan’ı korumak gerekse statüsünü belli etmek için Beylikler Dönemi’nden itibaren cami içinde inşa edilen özerk alanlardır. Onsekizinci yüzyılda sıklıkla uygulanan hünkâr kasrına geçiş rampası ile güvenlik artırılmıştır. Camiye olan bu ek ve onunla ilişkili avlu girişleri de Sultan’ın hünkâr mahfiline doğru aldığı yolu daha da belirginleştirmiştir. Nuruosmaniye, Laleli ve Fatih camileri bu tasarım biçimine uymaktadır. Diğerlerinde bir dış avlu bir de iç avlu bulunurken Ayazma Camisi sadece bir dış avludan oluşur ve cami bu avlu içindedir. Ayazma Camisi avlusunda Sultan için tasarlanmış ayrı bir giriş kapısı bulunur. Hünkâr rampası bulunmayan camide hünkâr kasrına ulaşım diğer camilerden farklıdır. Avlu kapısından geçtikten sonra kuzeybatı yönünde birkaç basamakla çıkılan bir platform yer alır. Bu platformda hünkâr kasrına geçiş kapısı bulunur. Geniş saçaklı kapıdan geçildikten sonra üst katta bulunan kasra merdiven aracılığıyla ulaşılır. Camilerin ikinci ancak en yoğun kullanıcıları olan halk/ cemaat için avluda farklı giriş kapıları tasarlanmıştır. Avlu kapılarından iç mekânda mihrap nişine kadar halkın/ cemaatin kullandığı ve camiye deneyimlediği ayrı bir rota ortaya çıkar. Bu çalışma kapsamında ele alınan camilerde birden fazla avlu kapısı bulunur ve bu sayede Sultan ile halkın/ cemaatin girişleri ayrılmıştır.

Kullanıcıların rotaları ile bu rotalar üzerinde kullanılan sütunlar, cami planları üzerinde işaretlenmiştir<sup>48</sup>. Mor rota, Sultan'ın avlu kapısından geçerek hünkâr galerisinden hünkâr kasrına oradan da hünkâr mahfiline geçişini gösteren rotadır. Yeşil rota da halkın/ cemaatin rotasını temsil etmektedir. Kırmızı işaretler “bezemeli” sütunları temsil ederken, mavi işaretler, camilerin “bezemesiz” ya da kendi bezeme programı içinde nispeten daha “az bezemeli” sütunları için kullanılmıştır.

Nuruosmaniye Camisi'nin halkın/ cemaatin kullandığı dış avlu girişi, iç avlu girişleri ve caminin ana girişinde bulunan başlıkları “motifleri en yoğun” başlıklardır. Bu alanlarda, temel olarak “köşe yapraklı-yivli-yumurta frizli” olarak tariflenebilecek, bezeme öğeleri diğerlerinden fazla olan başlık türü kullanılmıştır. Aynı başlıkların bir versiyonu camide en son nokta olan mihrapta karşımıza çıkar. Bu başlığa sahip sütunlar/ yarım sütunlar/ *pilaster*ler harita üzerinde kırmızı işaretler ile ayırt edilebilir (G.24). İç mekânda ise bezemesiz başlıkların kullanımı daha fazladır. Halkın/ cemaatin deneyiminin bir parçası olan dış sofalar, iç avlu revakları ve iç mekândaki galerilerin kaideleri ve özellikle de başlık tipleri incelenen tüm camiler içinde kendi kategorilerinde en bezemesiz olanlardır. Sultan'ın rotası üzerinde yine “profilli-bezemesiz” olanlar uygulanmıştır. Bu tasarım tercihi, caminin iç ve dış dekorunda bir denge gözetildiğini düşündürmektedir. Hünkâr rotası üzerinde, *pedestal* kaide ve “profilli-bezemesiz” başlığa sahip sütunlar, gelecekteki diğer üç büyük camide de tercih edilecektir. Tüm bu yapıların öncülü niteliğindeki Nuruosmaniye Camisi'ndeki hünkâr mahfili sütunları da yine kendi kategorisinde en sade tasarıma sahip olunduru.

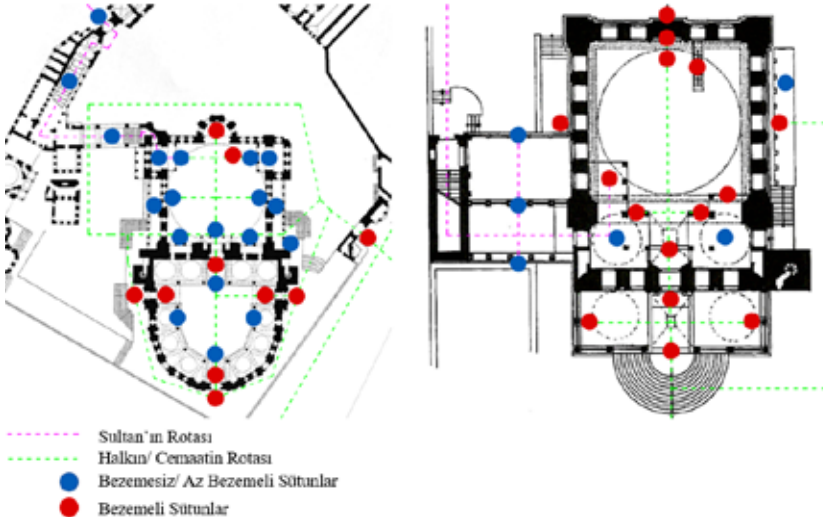
Ayazma ve Laleli camilerinde, “köşe yapraklı”, “köşe yapraklı-yivli”, “köşe yapraklı-yumurta frizli-yivli” gibi çeşitlemeleri olan başlıklara sahip sütunlar/ yarım sütunlar/ *pilaster*ler kırmızı ile işaretlidir. Ayazma Camisi'nin hünkâr galerisi, köşkü ve mahfil ayaklarında “sepet biçimli-yivli” başlıklar ile abdest musluklarının bezemesiz profilli *pilaster* başlıkları mavi işaretlidir (G.25). Bunları, caminin kendi bezeme programı içinde “daha az bezemeli” oldukları için mavi ile kodlamak gerekmiştir. Tüm bunların yanı sıra, caminin sütunları üzerinde, incelenen her alan ve kategoride diğer camilerle arasında belirgin bir fark okunmaktadır. Sütunların kaide ve başlıklarının, biçimlenişleri ve bezemeleri diğer camilere nazaran daha fazladır. Necipoğlu Sinan Dönemi camileri için, banilerinin toplumsal statüsüne bağlı olarak sahip olduğu “âdâb kodları”ndan bahseder. Bir caminin kubbesinin boyutları, sahip olduğu minare ile minarelerdeki şerefe sayıları, şadırvan avlularının varlığı ve boyutları gibi temel öğeler üzerinden statü işaretlerinin okunabildiğine değinir<sup>49</sup>. Ayazma Camisi, diğer camilere nispeten hacminin küçüklüğü, iç avlusunun bulunmayışı, hünkâr kasrına merdiven ile ulaşım sağlanması, dış cephe dekoru farklılıkları ile sütunların kendine özgü tasarımları ile diğerlerinden ayrılır. III. Mustafa'nın, annesi Mihrişah Sultan ve kardeşi Şehzade Süleyman'ın anısına

48 Çizimler üzerinde yer alan işaretlemeler ve rota çizimleri yazar tarafından yapılmıştır.

49 Gülrü Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür* (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017), 158.



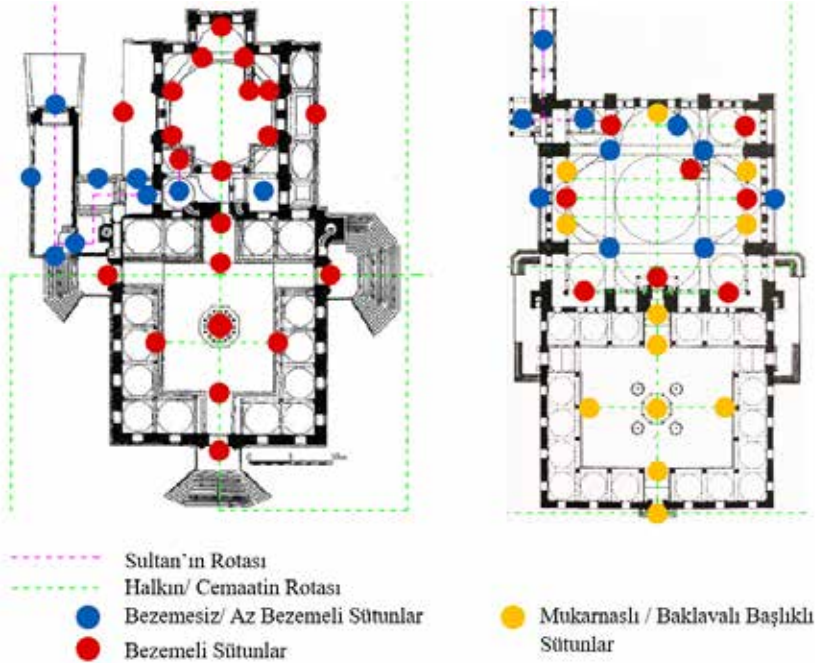
inşa ettirdiği bu yapı bir “Valide Sultan” camisi izlenimi verir. Necipoğlu’nun Mimar Sinan Dönemi için ele aldığı bu kodların, III. Mustafa Dönemi yapılarında özellikle dekor unsurları üzerinden devam ettiği söylenebilir.



**Görsel 24:** Nuruosmaniye Camisi Planı (Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 528).

**Görsel 25:** Ayazma Camisi Planı (Bakır, *Mimaride Rönesans*, 111).

Laleli Camisi’nde “köşe yapraklı” başlıkların yer aldığı sütunlara rastlanır. Kırmızı ile işaretli alanlardan görülebildiği gibi, halkın/ cemaatin kullandığı külliye kapısından, caminin cephelerine ve oradan iç mekânda mihrap nişine kadar, “bezemeli” sütunlar/ yarım sütunlar yoğun bir şekilde kullanılmıştır (G.26). Hünkâr rotası üzerinde yer alan sütunların özellikle başlıkları caminin en bezemesiz öğeleridir. Sonuç bölümünde ayrıca değinilecek olan, hünkâr rotası ile halk/ cemaat rotası arasındaki tasarım farklılığı bu camide açıkça kendini göstermektedir. Onsekizinci yüzyılda yeniden inşa edilen ancak 16. yüzyıl dekor öğelerini de barındıran Fatih Camisi’nde, avludan mihrap nişine kadar klasik ile “yeni” olan iç içe bir şekilde devam eder. Sadece bu cami planında bulunan sarı işaretler klasik dönem sütun başlıklarını belirtmek için kullanılmıştır (G.27). Bunlar “baklavalı” ya da “mukarnaslı” başlıklardır. “Köşe yapraklı” sütun başlıkları da yalnızca caminin iç mekânında görülür. Hünkâr kasrına giden rampa, hünkâr kasrı ve hatta hünkâr mahfilinde yer alan sütun başlıkları “profilli-bezemesiz” başlıklardır.



**Görsel 26:** Laleli Camisi Planı (Bakır, *Mimaride Rönesans*, 120).  
**Görsel 27:** Fatih Camisi Planı (Bakır, *Mimaride Rönesans*, 117).

## Sonuç

Onsekizinci yüzyılın teknolojik olanakları düşünüldüğünde on altı sene gibi kısa denilebilecek bir sürede ortaya çıkan tasarım ve üretim yoğunluğu, belirli bir üslubun ve tasarım/ uygulama kurallarının varlığını sorgulatmıştır. Sütunları ve bezemelerin çeşitliliğini karşılaştırmalı olarak ele almak, Nuruosmaniye Camisi'nin kendine has tasarımını ortaya koyduğu gibi, devamı niteliğindeki III. Mustafa Dönemi camilerinin de bu "kendine özgülük" durumlarının daha kolay okunmasını sağlamaktadır. Sütunlara ve bezemelerine tek tek bakıldığında hiçbirinin bir diğerinin tekrarı olmadığı açıkça görülmektedir. Tüm bunlar, kaidelerinden başlıklarına, ortak bir üslubun değişken örnekleridir. Camilerin kendi bezeme programları içinde dahi tekrarlara rastlanmamaktadır. Halkın/ cemaatin kullanım alanlarında yer alan sütunlar ile Sultan'ın kullanım alanlarında bulunan sütunlar karşılaştırıldığında, "bezemesiz" sütunların hünkârın rotasında daha fazla bulunuyor olması dikkat çekicidir. Ancak, her caminin kendine özgü bir tasarım programının olduğu anlaşılmaktadır. Aslında bu camilerin hepsi bütünü bir parçası gibidir. Nuruosmaniye Camisi bir başlangıç ise, Ayazma ve Laleli camileri bütünü devami niteliğindedir. Fatih Camisi, sahip olduğu özerk durum sebebiyle geçmişi ve yeniyi bir arada tutmaktadır.

Kullanıcılara bağlı olarak oluşan temel iki farklı ulaşım/ kullanım rotası üzerinde yapının farklı noktalarında, farklı sütun bezemelerine rastlanır. Halkın/ cemaatin kullandığı ve camiye hem cepheleriyle hem de iç mekânıyla deneyimlediği rota üzerinde bulunan sütunlar, Sultan'ın kullanımında olan rotada izlenen sütunlardan farklılık gösterir. Halkın/ cemaatin kullandığı rota üzerinde bulunan sütun başlıkları, bezemeleri daha yoğun, işçiliği daha fazla olan başlıklardır. Halkın/ cemaatin ve diğer gayrimüslim tebaanın/ ziyaretçilerin/ gezginlerin gördüğü, izlediği ya da cemaatin deneyimlediği mekânlardaki tüm başlıkların “dekor unsurları en yüksek” başlıklar olmasının sebeplerinden biri “görünürlük” üzerinden değerlendirilebilir. Bir yapının ve özellikle de Osmanlı İmparatorluğu'nda bir caminin imgesi, konumu ve yönelişi itibariyle öncelikle kentsel düzlemde kendini ifade etmeye başlar. Erken dönemlerden 19. yüzyılın sonuna kadar bir cami, kubbesi, minaresi/ minareleri ve elbette ölçeği ile içinde bulunduğu kentsel örüntüden kendini ayırır ve belli eder. Ayazma Camisi Üsküdar'ın sırtlarında, saraydan ve denizden rahatlıkla görülebilecek konumdadır. Bir platform üzerine inşa edilmiş olan Laleli Camisi, bulunduğu yamaçta bu platform ile varlığını ortaya koymaktadır<sup>50</sup>. Eski Fatih Camisi'nin bir yenilemesi olan III. Mustafa Dönemi Fatih Camisi de hali hazırda İstanbul'un bir tepesi ile bütünleşmektedir<sup>51</sup>. III. Mustafa Dönemi'nin üç camisi de kentsel imgenin önemli parçalarıdır. Kentsel algıdan sonra bir cami, bulunduğu mahalle, cadde ya da sokak ölçeğinde kentsel tasarıma, yönelmeye, peyzaja katkı sağlar. Bir Osmanlı camisinin dönemsel olarak en temel ayırt edici özelliği bezemesidir. Mimari üslubu oluşturan bezeme, yani başlık ve kaidesi ile sütun, kemer biçimi, yüzey dekoru, motif gibi tasarım öğeleri ise insan ölçeğinde, kullanıcı yapıya yaklaşmaya başladıkça gözle fark edilir hale gelir ve bunlar kentliler üzerinde etki yaratmaya başlar. Bu durum, iç mekân yüzeyleri doğal taşlarla kaplı Ayazma ve Laleli camilerinin minber ve mihrap tasarımları için de geçerlidir. Fatih Camisi'nde klasik motiflerin ön plana çıktığı avlu ve cümle kapısının ardından, iç mekânda galeri ile mahfil sütun başlıklarında ve minberde yenilikler ile devam eder. Dışarıda başlayan “yeninin teşhiri” iç mekânda ilerledikçe artmaktadır. Sultan dışında “diğerleri” tarafından kullanılan alanlarda, “en yeni”, “en belirgin”, “en farklı” olanı teşhir etmek, sunmak, değişim sürecindeki İmparatorluğun kendisini bir ifade şekli olarak değerlendirilebilir.

Nuruosmaniye Camisi ve III. Mustafa Dönemi camilerinin tamamında Sultan'ın kullanım alanlarında diğer alanlara göre daha “sade” başlıkların tercih edilmiş olması dikkat çekicidir. Dönemin mimari üslubundaki farklılaşmanın bir temsili niteliğinde olan “köşe yapraklı” sütun başlıklarının Sultan'ın rotası üzerinde kullanılmadığı tespit edilmiştir. Öyle ki, burada tercih edilen kaideler de tam bir *pedestal* gibi değildir. Bezemesiz, profilsiz bir prizma niteliğinde olan kaideler, hünkâr rampası ve hünkâr kasırlarında özellikle uygulanmış gibidir. Yapıların geri kalan kısımlarında tercih edilen kaidelerden belirgin bir şekilde ayrılırlar. Hünkâr rotası üzerinde kaidesi ve başlıkları ile sütunlarda farklı bir tasarım kararının olduğu açıktır.

50 Ögel, “18. Yüzyıl Mimarisi”, 175.

51 Ögel, “18. Yüzyıl Mimarisi”, 175.

Namaza kendini hazırlamak, dünyevi hayattan ve onun öğelerinden uzak durmak gibi amaçların bir karşılığı olarak bezemesi en aza indirgenmiş bir dekor tercihi bu tasarımın nedenlerinden biri olabilir. Mahfilde kılınacak namaz öncesi hünkâr kasrında muhtemelen manevi bir hazırlık, dinlenme gerçekleşmektedir<sup>52</sup>. Selatin camilerinde bulunan kasırlar ve mahfiller, padişahlar tarafından sadece cuma selamlıkları için ziyaret edilmekte ve kullanılmaktadır<sup>53</sup>. Ancak, Kolay'ın yorumundan<sup>54</sup> yola çıkılırsa, bu mekânlar Ramazan ayı ya da Kadir gecesi gibi özel gün ve gecelerde de ayrıca kullanılmış olabilir. Bu özel uhrevi vakitler için nispeten daha az bezemeli bir dekor, eylemin amacına daha uygun olacaktır. “Dekor unsurları daha az” olan sütun kaidesi ve başlıklarının tercihi buna bağlanabilir. Başka bir açıdan değerlendirmek gerekirse, örneğin cuma selamlıklarında Sultan ve tebaasıyla oluşan alay için kumaş vb. dekorasyon unsurları ile süslenen rotanın mimari fonunu daha sade bırakmak da bu tasarımların tercih edilme nedenlerinden biri olabilir. Onaltıncı yüzyıldan 20. yüzyılın başlarına kadar Osmanlı'da, cuma selamlığı dışında çeşitli tören, merasim ve düğünlerde renkli kumaşların kullanıldığı bilinmektedir. Oyman çalışmasında, Sultan III. Murat'ın (1574–1595) oğlu Şehzade Mehmet'in 1582'de gerçekleşen sünnet düğününü anlatan ve minyatürlerden oluşan “*Surname-i Hümayûn*” adlı eserde, Şehzade Mehmed'in İbrahim Paşa Sarayı'na girerken atının ayakları altına, altın ve gümüşle dokunmuş seraserler<sup>55</sup> serilişinden bahseder. Onaltıncı yüzyıla ait bu kumaş kullanım örneği dışında, 17. yüzyıl için, Nadiri Divanı'nda 1605 civarına tarihlenen bir minyatürde Sultan I. Ahmet'in atının ayakları altına serilen kırmızı beyaz enine bantlı payendazlara<sup>56</sup> değinir. Karateke, II. Abdülhamid'in (1876-1909) Eyüp Camisi'ne uzanan Kılıç Alayı sırasında, türbeye kadar halı döşeli olan yolda alayı ile at üstünde ilerlediğini tarifler<sup>57</sup>.

- 52 Karateke, Mehmed Reşad Dönemi'nde (1909-1918) Hamidiye Camisi'nde geçen bir mevlit merasimini (1916) anlatırken, Sultan'ın sadrazam ve vekillerin bulunduğu bir alay ile camiye geldiğini ve öncelikle buradaki dairesine geçtiğini ve sadrazama merasim sırasında cami içinde oturacağı yere geçmesine izin verdiğini belirtir. Sadrazam yerine geçtikten sonra Sultan'ın mahfile girdiğini söyler. Hakan T. Karateke, *Padişahım Çok Yaş! Osmanlı Devletinin Son Yüz Yılında Merasimler* (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2004), 205. 18. yüzyılda, burada tariflendiği gibi bir mevlit merasimi ya da cuma namazı öncesi hazırlıkta, hünkâr köşkünü ve hünkâr mahfili kullanımının benzer biçimde gerçekleşmiş olması muhtemeldir.
- 53 Tarkan Okçuoğlu, “19. Yüzyılda İstanbul Camilerine Eklenen Ahşap Hünkâr Kasırları Üzerine Değerlendirmeler,” *İstanbul Araştırmaları Yıllığı / Annual Of Istanbul Studies* 3 (2014): 129.
- 54 Kolay, *Ayazma Camisi*'nin inşaat defterindeki bezeme ve tefrişat malzemelerini ele aldığı çalışmasında, hünkâr köşkünü için alınan şilte, yüz yastıkları ve örtüler nedeniyle, kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, Sultan'ın hünkâr köşkünü, sadece abdest alıp kısa bir süre dinlenmek amacı ile değil, daha uzun bir süre belki de bazı kandil geceleri gibi kutsal geceleri geçirmek için de kullandığını ifade eder. İlknur Kolay, “Ayazma Camisi İnşaat Defterine Göre Yapıda Kullanılan Bezeme ve Tefrişat Malzemeleri”, *Celal Esat Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri 12-13 Kasım 2000 MSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Sanat Tarihi Bölümü 7-10 Mart 1994 MSÜ Oditoryumu*, hazırlayan Banu Mahir (İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi: 2000), 216.
- 55 Seraser, ipeklî yer örtüleridir... ipeklî kumaşlardan en çok seraser dikkati çekmektedir. Seraser, Farsça kökenli bir kelime olup büsbütün ve baştanbaşa anlamlarını taşır. Onaltıncı yüzyılda İstanbul'da çok tutulmuştur. Naile Rengin Oyman, “Bazı Kaynaklara Göre Osmanlı Döneminde Payendaz Kullanımı”, *İdil* 74 (2020):1628 ve 1631, erişim 19 Kasım 2023, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1598451140.pdf>
- 56 Payendaz, padişahın yürüdüğü yollara serilen kalın kumaştan yolluklara verilen bir isimdir. Oyman, “Payendaz Kullanımı”, 1623.
- 57 Karateke, *Padişahım Çok Yaş!*, 69.

Aynı Sultan döneminde, Hamidiye Camisi'nde gerçekleşen bir cuma selamlığındaki süreci anlatırken, Sultan'ın yanına aldığı birkaç kişiyle kırmızı halı döşenmiş olan merdivenden hünkâr mahfiline çıktığını belirtir<sup>58</sup>. Tüm bu örnekler, 18. yüzyılda da Sultan'ın camiye doğru olan rotasının üzerinde çeşitli renkli kumaşların kullanılmış olabileceğine işaret eder. Bu bağlamda, renkli kumaşlarla bezeli dekorasyonun camideki mimari arka planını nispeten sade, az bezemeli bırakmak gibi bir tasarım kaygısı muhtemel görünmektedir.

III. Mustafa Dönemi camilerinin, sütun kaidesi, gövdesi ve başlık tasarımlarının, yüzyılın dönüm noktası niteliğindeki Nuruosmaniye Camisi ile karşılaştırılarak detaylı bir şekilde ortaya konduğu ve uygulama nedenlerinin irdelendiği bu çalışma ile dönemin mimari üslubuna ve dekor unsurlarına farklı bir açıdan yeniden bakılmıştır. İlgili sütunları ayrıntılı bir şekilde ortaya koymakla birlikte, yapının kendi bezeme programı içinde ve yapılar arasında karşılaştırma sırasında ortaya çıkan tasarım tercihleri ile temsiliyetler üzerine yeni bir yorum geliştirilmiştir. Banilere, adına inşa edildiği kişilere, kullanıcılara ve camilerin kullanım/deneyim rotalarına göre tasarımların yeniden yorumlandığı bu çalışma, 18. yüzyıl Osmanlı mimarisinde tasarım kodlarının varlığını sorgulamış ve sütun bezemeleri üzerinden bu soruya cevaplar arayarak diğer dekor unsurları üzerinden yapılabilecek daha geniş kapsamlı çalışmalara bir yol açmayı hedeflemiştir.

---

**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

- Arel, Ayda. *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, 1975.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Fatih Devri Mimarisi*. İstanbul: İstanbul Matbaası, 1953.
- Bakır, Betül. *Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2003.
- Burden, Ernest. *Illustrated Dictionary Of Architecture*. New York: The McGraw-Hill Companies, 2002.
- Cezar, Mustafa. "Osmanlılarda 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı". *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı 20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri*, hazırlayan Nazan Atasoy ve Gülnar Erkman içinde 43-64. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları 3, 1998.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa. "Laleli Külliyesi İstanbul'da XVIII. Yüzyılda İnşa Edilen Külliye.". *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 27:86-89. Ankara: Türk Diyanet Vakfı, 2003.

---

58 Karateke, *Padişahım Çok Yaşal*, 117.

- Demir, Ülkü. “Laleli Camisi'nin İç Mekan Dekor/ Süsleme Tasarımı”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2010.
- Er, Yasemin. *Klasik Arkeoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix, 2006.
- Eyice, Semavi. “Fâtih Camii ve Külliyesi İstanbul Fatih'te Fetihten Sonra Yapılan İlk Selâtin Camii İle Etrafındaki Külliye”. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 12: 244-249. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 1995.
- Eyice, Semavi. “Nuruosmaniye Külliyesi İstanbul'da XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında I. Mahmud Tarafından Yaptırılan Külliye”. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 33:264-266. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 2007.
- Fleming, John, Hugh Honour, ve Nikolaus Pevsner. *Dictionary of Architecture And Landscape Architecture*. London: Penguin Books- Penguin Group, 1999.
- Goodwin, Godfrey. *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*. İstanbul: Kalcı Yayınevi 383, 2012.
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimar Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayın, 2010.
- İnci, Nurcan. “18. Yüzyıl'da İstanbul Camilerine Batı Etkisiyle Gelen Yenilikler.” *Vakıflar Dergisi* XIX (1985): 223-236.
- Karateke, Hakan T.. *Padişahım Çok Yaşa! Osmanlı Devletinin Son Yüz Yılında Merasimler*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2004.
- Kolay, İlknur. “Ayazma Camisi İnşaat Defterine Göre Yapıda Kullanılan Bezeme ve Tefrişat Malzemeleri”. *Celal Esat Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri 12-13 Kasım 2000 MSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Sanat Tarihi Bölümü 7-10 Mart 1994 MSÜ Oditoryumu*, hazırlayan Banu Mahir içinde 211-217. İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi: 2000.
- Kuban, Doğan. *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 1954.
- Kuban, Doğan. *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayın, 2016.
- Kuban, Doğan. *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*. İstanbul: YKY Yayınları, 2017.
- Metin, Alper. “Il Rinnovamento Dell' Architettura Ottomana Attraverso Gli Scambi Culturali Con L'Italia E La Francia Nel XVIII Secolo”. Doktora Tezi, Sapienza Università di Roma, 2022.
- Mülayim, Selçuk. “Tarih Kitabı Bir Mukarnas Başlık”. *Aslanapa Armağanı*, hazırlayan Selçuk Mülayim, Zeki Sönmez ve Ara Altun içinde 151-162. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1996.
- Necipoglu, Gülru. *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Neftçi, Aras. “Laleli Külliyesi'nin İnşaat Süreci”. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2002.
- Okcuoğlu, Tarkan. “19. Yüzyılda İstanbul Camilerine Eklenen Ahşap Hünkâr Kasırları Üzerine Değerlendirmeler”. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı / Annual Of Istanbul Studies* 3 (2014):129-141.
- Oyman, Naile Rengin. “Bazı Kaynaklara Göre Osmanlı Döneminde Payendaz Kullanımı”. *İdil* 74 (2020):1623–1641. (Erişim 19 Kasım 2023. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1598451140.pdf>).
- Ögel, Semra. “III. Mustafa Devri Yapılarında Yeni İfade Yolları ve Bir Değişim Başlangıcı Olarak Nuruosmaniye Camii”. *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 23-27 Eylül 1991 Bildiriler*, 3. cilt içinde 1-10. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/ 1705, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Özel-Kongre Dizisi/ 20-1, 1991.

- Ögel, Semra. “18. ve 19. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkıları”. *Semavi Eyice Armağanı İstanbul Yazıları*, hazırlayan Ömer Kırkpınar içinde 269-280. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1992.
- Ögel, Semra. “Nuruosmaniye Külliyesi Dekorundaki Sütunlar”. *Sanat Tarihi Defterleri 1* içinde 35-72. İstanbul: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını: 4, 1996.
- Ögel, Semra. “18. Yüzyıl Mihrap Dekorasyonları”. *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı 20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri*, hazırlayan Nazan Atasoy ve Gülnar Erkman içinde 183-192. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 3, 1998.
- Ögel, Semra. “18. Yüzyıl Mimarisinin İstanbul'daki Yaratıcı Değişimi”. *Sanat Tarihi Defterleri 13-14 Özel Sayı Filiz Özer'e Armağan*, hazırlayan Semra Ögel vd. içinde 165-175. İstanbul: Ege Yayınları, 2010.
- Özer, Filiz. “III. Mustafa Devri Mimari Üslubu”. *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 23-27 Eylül 1991 Bildiriler*, 3. cilt içinde 59-68. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/ 1705, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Özel-Kongre Dizisi/ 20-1, 1991.
- Pevsner, Nikolaus, John Fleming ve Hugh Honour. *Dizionario di architettura*. Torino: Einaudi Tascabili, 1981.
- Rüstem, Ünver. *Ottoman Baroque The Architectural Refashioning Of Eighteenth-Century İstanbul*. New Jersey: Princeton University Press, 2019
- Summerson, John. *Mimarlığın Klasik Dili*. Çeviren Turgut Saner. İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.







## “Oranlamak Dahî Kadîm Türkîdir”: Osmanlı Camii Mimarisinde (Geometrik) Oran-Orantı İlkesi\*

### “Proportioning Also is Ancient Turkish”: The Principle of (Geometric) Ratio-Proportion in Ottoman Mosque Architecture

Arif Erdoğan<sup>1</sup>



\* Bu çalışma, Doç. Dr. Şükür Sönmez’in danışmanlığında yürütülen “Mimar Sinan Soransı (1588-1831) Osmanlı Camii Mimarisinde Oran-Orantı: İç Mekân Tasarımında Strüktürel Öğelerin Estetik Analizi” adlı doktora tez çalışmasındaki verilerin kullanımı ile türetilmiştir. Doktora tez çalışması yalnızca geometrik yaklaşım ile sınırlı kalırken, bu çalışma, Osmanlı bilim tarihindeki kaynaklardan hareketle geometri-cebir ilişkisini ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda makale doğrudan tez konusunu içermeyip, konunun daha geniş bir çerçevede ele alındığı yeni bir tartışmayı gündeme getirmektedir.

<sup>1</sup>Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Türk-İslam Programı, İstanbul, Türkiye

ORCID: A.E. 0000-0001-8981-2045

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Arif Erdoğan,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Türk-İslam Programı, İstanbul, Türkiye  
E-posta: ariferdogan.mgsu@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 25.12.2023

**Revizyon Talebi/Revision Requested:** 02.05.2024

**Son Revizyon/Last Revision Received:** 28.05.2024

**Kabul/Accepted:** 29.05.2024

**Online Yayın/Published Online:** 24.06.2024

**Atıf/Citation:** Erdoğan, Arif. “Proportioning Also is Ancient Turkish”: The Principle of (Geometric) Ratio-Proportion in Ottoman Mosque Architecture. *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 89-129. <https://doi.org/10.26650/sty.2024.1409812>

#### ÖZ

Bu çalışma, Osmanlı camilerinde takip edilmiş bir sanat-mimarlık teorisinin mevcudiyetini araştırmaktadır. Tarihi kaynakların yetersizliğinden ötürü dönemin matematik bilimlerine ait kaynaklardan yararlanarak sanat ve mimarlık teorisinin temel ilkesi olan oran-orantı sisteminin keşfi hedeflenmiştir. Araştırmanın odak noktasını ise Osmanlı mimarlığının kimliğinde önemli bir yer teşkil eden Edirne Selimiye Camii’ndeki tasarım kuramı ve sürekliliği oluşturur. Bu yaklaşımın geçerliliğini teyit edebilmek içinse, camii örneklerinde; dönem ve boyut değişiklikleri ile yapısal farklılıklar incelemeye tabii tutulmuştur. Bu minvalde öncelikle camilerin iç mekanlarında tek ve iki boyutlu oran değerleri saptanmıştır. Bu verilere dayanarak, oran ve orantı prensibinin çözümlenmesinde Osmanlı saray kütüphanesinde bulunan ve mimarlık teorisıyla ilişkili olduğu düşünülen matematik ilimlere (hendese, hesap, cebir ve mesâha) ait kaynaklara ve yaklaşımlara odaklanılmıştır. Böylece, Osmanlı mimarlık tasarımında ilk kez temel kuramsal ilkenin varlığı ispatlanarak, konuya yeni bir perspektif kazandırılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı Mimarlık Kuramı, Oran-Orantı Teorisi, Eukleides Geometrisi, Cebir, Mimar Sinan, Tasarım Analizi, Yapısal Sistemler, Rasyonel Güzellik

#### ABSTRACT

This study investigates the presence of an art-architectural theory in Ottoman mosques. Due to the insufficiency of historical sources, the aim of this study is to discover the fundamental principle of art and architectural theory, which is the system of ratio-proportion, by utilising sources from the mathematical sciences of the period. The central focus of this research is design theory and continuity in the Edirne Selimiye Mosque, which holds a significant place in the identity of Ottoman architecture. To confirm the validity of this approach, the mosque examples were analysed for temporal and dimensional differences and structural variations. In this context, initially, ratio values in one and two dimensions were determined in the interiors of the mosques. Based on this data, the focus was placed on the sources and approaches related to mathematical sciences (theoretical geometry, arithmetic, algebra, and applied geometry) found in the Ottoman palace library, which can be associated with architectural theory,



in order to analyse the principles of ratio and proportion. Thus, proving the existence of a fundamental theoretical principle in Ottoman architectural design for the first time, a new perspective has been added to the subject.

**Keywords:** Ottoman Architectural Theory, Ratio-Proportion Theory, Euclidean Geometry, Algebra, Architect Sinan, Design Analysis, Structural Systems, Rational Beauty

## EXTENDED ABSTRACT

In the Ottomans, one of the most important architectural cultures in the Mediterranean, the theory of ratio-proportion is a subject that has not been elucidated due to the lack of historical sources for the theoretical explanation of the art of architecture and the scarcity of academic studies in terms of quantity. The persistence of this problem leaves many questions unanswered, such as the Ottomans’ idea of art and architecture, their understanding of beauty, and the theoretical principles by which they created a work of art. This study aims to identify the main principle of architectural theory, the system of proportions, by using the theoretical sources of the period and the method by which it was applied.

This research is limited in many ways because of the detailed and broad scope of the subject. Therefore, we focus on a theoretical analysis of the monumental Ottoman mosque architecture and the influence of the Edirne Selimiye Mosque (1574), one of the most important buildings designed by Mimar Sinan, on the Ottoman mosques built after him. Since an important aspect of the study is to examine the design approach of the mosques built after Mimar Sinan, the most competent work of Mimar Sinan, which is considered to have a similar approach in terms of method among the buildings he built, was preferred. In this respect, the mosques of (Istanbul) Çarşamba Mehmed Ağa (1585), (Istanbul) Zeynep Sultan (1769), and (Bursa) Emir Sultan (1804-5), which were built in different periods and have different dimensional characteristics but similar structural formations, were also analysed. In addition, because this study focuses on theoretical analysis, the Safranbolu Köprülü Mehmed Pasha (1661) and Şebsefa Hatun (1788) mosques, which were built in different periods and have different structural systems, were also included in the analysis.

First, the research assumes that the structural principles in the spatial design of the mosques under study are determined vertically and that the formal qualities of the covering and structural elements are used as a form of aesthetic expression. In addition, the integrity of the form is considered to have been created with a rational understanding of beauty. Based on this context, an attempt is made to develop a new method that answers the questions that arise in the analysis of ratio-proportion theory for Ottoman architecture using an interdisciplinary approach. Taking into account the practical construction techniques and scientific studies of the period, this method reveals how Ottoman artists applied ratio and the system of proportion.

Due to the limitations of the research, only the part-to-whole relationship was analysed. For this reason, the heights of the architectural elements were proportioned to the total height of the interior, and these ratios were shown as 0-1.00 to facilitate the narrative. Two-dimensional

analysis was obtained by proportioning the same height measurements to the width of the interior. After the ratio research, the results were briefly evaluated and discussed. This evaluation and discussion section guides the second phase of the study. This section focuses on answering data such as the ratio values determined in one and two dimensions, the use of rational and irrational numbers, and the differences in the form and size of architectural elements on a theoretical basis. Therefore, theoretical sources that nourish the art of architecture have been used. This situation made it necessary to act within the framework of the sources in the inventory, especially the Ottoman Palace Library, which historically influenced the Mimar Sinan period, and the historical origins of these sources. Moreover, due to the context of the identified sources, it was necessary to follow the traditions of thought (theoretical methods) in the Islamic world to identify the theory of ratio and proportion in Ottoman mosques. However, limiting the scope of the study, in order to analyse the design theory and the study of form of Ottoman mosques, we first focus on the tradition of geometry (*hendesiyyun*), where the mathematical form of the object is represented by a continuous quantity (*megethos/magnitude*). Second, to solve the problems encountered during the research, we focus on the tradition of calculation (*hisâb*: arithmetic-algebra-applied geometry), which was used in many fields in the Islamic world until the Ottoman period. Indeed, a new (mental, algebraic) conception of quantity with unknowns, in other words the possibility of solving a *mesâha* (applied geometry) problem with algebra, enabled Ottoman architects to construct the integrity of spatial design in accordance with theory and practise (despite all variable conditions). The presence of this scientific knowledge in Ottoman libraries, especially in the inventory of the Ottoman Palace Library, can be confirmed by the identified works (in the fields of calculus, algebra, *hendese* and *mesâha*). Thus, for the first time, it has been understood how beauty was created in Ottoman architectural art using the theory of ratio-proportion, and an important contribution has been made to studies in this field.

## Giriş

Akdeniz havzasındaki (Mısır, Yunan, Roma gibi) Antik dönem kültürlerinde, geleneksel yapı sanatında güzellik ilkesinin, yaygın bir biçimde oran-orantı sistemi ile sağlandığı görülür.<sup>1</sup> Mimarlık teorisine yönelik erken tarihli yazılı kaynaklardan olan Vitruvius’un “Mimarlık Üzerine” (De Architectura) adlı eserinde, tasarımı meydana getiren ahenk (armoni) ve simetri ilkelerini, mimarlığın temel ilkeleri arasında sayar.<sup>2</sup> Tapınak tasarımının simetri ilkelerine dayandığını belirten Vitruvius, bu ilkelerin orantıdan çıktığını ve dolayısıyla simetri ile orantı olmadan hiçbir tapınağın tasarım ilkelerinin de belirlenemeyeceğini açıkça ifade eder.<sup>3</sup> Klasik dönem Osmanlı mimarlığının çağdaşı İtalyan Rönesansında da oransal uyum, mimarlık teorisinin ana ilkesi kabul edilir.<sup>4</sup> Yirminci yüzyılın mimarlarından Bruno Taut ise orana dair şu ifadeleri kullanır:

“Mimarlık tamamen orana dayanır ve bu, öyle birçok niteliğin yalnızca önde geleni değil, temel olanıdır. Diğer bütün koşullar ve önkoşullar orana bağlıdır.”<sup>5</sup>

Dolayısıyla yapı tasarımında modern zamanlara kadar oran-orantı sisteminin etkili olduğu teyit edilir. Buna karşın Akdeniz havzasındaki en önemli mimarlık kültürlerinden biri olan Osmanlı mimarlığında, tasarım özelliklerinin teorik izahına yönelik tarihi kaynakların eksikliği ve akademik çalışmaların nicelik bakımından azlığı nedeniyle henüz bu konu tam olarak aydınlatılabilmiş değildir. Bu sebeple Osmanlı mimarlığına ve özellikle klasik döneme dair biçimsel çözümlenmeye odaklanan çalışmalarda teori eksikliği, elde edilen bulguların ispatı ihtiyacını doğurur. Bu hususa ilişkin C. Esad Arseven bir çalışmasında Selimiye Camii’nden bahsederken, kullanılan oranların araştırılarak Eski Yunan mimarisinde olduğu gibi Türk mimarisindeki vahid-i kıyasının de meydana çıkarılması gerektiğini ve mimarî sanatımızın bunu araştırıp bulacak bir mimarı beklediğini dile getirir.<sup>6</sup> Reha Günay da yakın tarihli bir çalışmasında, M. Sinan’ın tasarım anlayışına dair cepheler ile ilgili “bugün sistematiğini tam olarak bilemediğimiz bazı oranların kullanıldığını”<sup>7</sup> dile getirir. Bu konunun önemine, *Usul-i Mimari-i Osman-i*’den beri sanat ve mimarlık tarihi çalışmalarında dikkat çekilmesine karşın, eksikliği hala giderilememiştir. Dolayısıyla bu bilinmezlik, Osmanlı mimarlığının özgünlüğü ve kuramsal bir düşünce ile tasarlandığına yönelik şüpheleri ve eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Ayrıca, Osmanlı mimarlık sanatının kuramsal alt yapı ile ilgili bilinenlerin zayıf kalması, tasarım ilkelerinin kuramsal izahlarının yapılamaması, farklı perspektiflere sahip

1 E. Nükhet Tuncer, “Klasik Dönem Osmanlı Mimarisinde İç Mekan ve Cephelerde Oran” (Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1996), 18-38.

2 Vitruvius, *Mimarlık Üzerine*, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Alfa, 2017), 31-32.

3 Vitruvius, simetri kelimesini günümüzdeki anlamından farklı düşünür. Simetri, ortak bir ölçüye göre ölçülebilen iki nicelik arasındaki düzgün ilişkidir. Başka bir deyişle kurallı bir oran anlayışını yansıtır. Ayrıntılar için bkz. Vitruvius, *Mimarlık Üzerine*, 103.

4 Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2020), 21.

5 Bruno Taut, *Mimarlık Öğretisi*, çev. Hüseyin Tüzün (İstanbul: Arketon Yayınları, 2021), 55.

6 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1956), 346.

7 Reha Günay, *Mimar Sinan Neden Bir Tasarım Dehasıdır?* (İstanbul: YEM Yayın, 2021), 20.

çalışmaların da sayıca yetersiz kalmasına neden olur. Bu bağlamdan hareketle çalışmada dönemin teorik kaynaklarından yararlanılarak mimarlık teorisinin ana ilkesi, oran-orantı (proporsiyon) sisteminin irdelenmesi ve tespit edilmesi hedeflenmiştir.

Bu amaçla anıtsal Osmanlı camii mimarisinin ve Mimar Sinan'ın tasarladığı önemli yapılardan birini teşkil eden Edirne Selimiye Camii'nin (1574), sonrasında inşa edilen Osmanlı camilerindeki etkisine dair kuramsal bir irdelemeye odaklanılmıştır. Çalışmanın önemli bir yönü Mimar Sinan sonrası camilerin tasarım anlayışını irdelenmesi nedeniyle, Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapılar arasında yöntem bakımından benzer yaklaşımın gözetildiği düşünülen en yetkin eseri tercih edilmiştir. Buna göre, farklı dönemlerde farklı boyutsal özelliklerin bulunduğu fakat strüktürel biçimlenişin (sekiz destekli yapılar ile) benzerlik gösterdiği (İstanbul) Çarşamba Mehmed Ağa (1585), (İstanbul) Zeynep Sultan (1769) ve (Bursa) Emir Sultan (1804-5) camileriyle, kuramsal bir irdeme konusu olması sebebiyle strüktürel sistemlerde düşey taşıyıcıların farklılık gösterdiği (örtünün duvarlar aracılığıyla taşındığı) yine farklı dönemlerdeki Safranbolu Köprülü Mehmed Paşa (1661) ve (İstanbul) Şebsefa Hatun/Kadın (1788) camileri ele alınmıştır. Çalışmanın bu yapılarla sınırlandırılması, Mimar Sinan'ın inşa ettiği Selimiye Camii sonrasında (geometrik) oran-orantı sisteminin benzer yöntemle ile tasarlanan yapıların seçilmesinden kaynaklanmıştır. Sinan'ın Selimiye Camii sonrasında inşa edilen (İstanbul'daki) Laleli ve Eyüp Sultan camilerinin de bu kapsama girmesi ve benzer sonuçlar taşımaya karşın, depremlerde alınan hasarlar ve onarımların sonucunda yaşanan bazı değişimlerin ayrıntılı ele alınması gerekmiş ve kapsam dışına alınmıştır. Böylelikle araştırma sürecinde, farklı dönem ve tasarım özelliklerine sahip yapı örnekleri dahil edilerek hem tasarım ilkesinin değişen koşullarda verdiği sonuçlar hem de Sinan ekolünün mevcudiyeti ve etkilerinin geçerli bir çıkarıma olanak sağlayacağı düşünüldü. Nitekim Hassa Mimarlar Ocağı, kuramsal bir tasarım anlayışına sahipse, üslup-dönem, mimar-bani, boyut ve biçim gibi değişen koşullara rağmen mekân tasarımında ilkeli bir tutumun, sonucun elde edilmesi gerekir.<sup>8</sup>

Klasik dönem Osmanlı mimarlığındaki bazı oran araştırmalarına değinmek gerekir ise; Kemali Söylemezoğlu<sup>9</sup>, Neslihan Sönmez<sup>10</sup>, Berrin Alper<sup>11</sup>, Zafer Sağdıç<sup>12</sup> ile İstanbul'daki Sinan

8 Bu çalışmanın ölçüm verileri yazarın doktora tez çalışmasına dayanır ve bu nedenle, yapılan değerlendirmeler de Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapılar ile Sinan sonrasında inşa edilen (ve bu çalışmada yer verilememiş) birçok yapı analizi ile geliştirilmiştir.

9 Kemali Söylemezoğlu, "Edirne Selimiye Camii," *I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi Bildirileri* 3 (1981), 199-209.

10 Neslihan Sönmez, "Mimar Sinan Camilerinde Alt Sıra Pencere Boyutlandırma Özellikleri," *Aptullah Kuran için yazılar/Essays in honour of Aptullah Kuran* içinde, haz. Çiğdem Kafescioğlu ve Lucienne Thys-Şenocak (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 287-311.

11 Berrin Alper, "İstanbul'daki Mimar Sinan Camilerinde Sütunlar" (Doçentlik tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1998).

12 Zafer Sağdıç, "Ottoman Architecture: Relationships between Architectural Design and Mathematics in Sinan's Works," *Nexus III: Architecture and Mathematics* 2 (2000), 123-132.

yapılarını geniş bir kapsamda ele alan Atilla Arpat<sup>13</sup>, E. Nükhet Tuncer<sup>14</sup>, Şükrü Sönmezer<sup>15</sup>, Ali Naci Özyalvaç'ın<sup>16</sup> A. Erdoğan'ın<sup>17</sup>, E. F. Alioğlu ve N. Köroğlu'nun<sup>18</sup>, N. Orbeyi'nin<sup>19</sup>, E. Füsün Alioğlu'nun<sup>20</sup> ile çağdaş yapıları ele aldığı E. Gürsoy'un<sup>21</sup> çalışmasından bahsedilebilir. Mimar Sinan tarafından inşa edilen yapılarda oran araştırması yapan araştırmacılardan Tuncer, çalışmasında plan ve cephelerde iki boyutlu bir düzlemde elde edilen oran sistemlerine; Sönmezer çoğunlukla tek boyut üzerinde strüktürel birimlerin boyut ilişkisine, Orbeyi ve Füsün Alioğlu ise Osmanlı camilerinde modüler sistem araştırmasına odaklanır ve önemli bulgular ortaya koyarlar. Bu çalışmalarda tespit edilen oran değerleri ve yöntemleri, evrensel oran sistemleriyle uyuşur ve tasarımın belli ilkeler dahilinde ele alınmış olabileceğini ortaya koyar. Fakat tüm yapılarda oran çeşitliliğinin bulunması ve yine tüm yapılar geçerli bir sistemin tespit edilememesi (henüz bu alandaki araştırmaların oldukça sınırlı düzeyde olmasıyla da ilintili olarak), eleştirileri güçlendirerek daha fazla soru da ortaya çıkarır. Bu çalışma, geçmiş araştırmaların bulgularından ve yöntemlerinden yararlanarak oran ve orantı sistemini irdelemeye devam ederken, aynı zamanda saptanan oran değerlerinin; Edirne Selimiye Camii'nin ve sonrasında inşa edilen camiler ile ilişkisini, nasıl belirlendiklerini ve orantıyı hangi yöntemle sağladığı gibi hususları sorgular. Bu sorgulamalara bağlı olarak elde edilen veriler, bahsedilen soruların farklı bir perspektiften yaklaşılarak çözümlenmesi gerektiğini göstermiştir. Bundan dolayı çalışmada, interdisipliner bir yaklaşımla Osmanlı mimarlığına yönelik oran-orantı teorisinin çözümlenmesine dair ortaya çıkan soruların (dönem kaynakları çerçevesinde) yanıtlandığı yeni bir yöntem geliştirilmeye çalışılmıştır.

Günümüze intikal eden birincil yazılı kaynaklar içerisinde klasik dönem Osmanlı mimarlık teorisine dair bir malumat yok denecek kadar azdır.<sup>22</sup> Bundan ötürü öncelikle yapıların kendisi temel kaynak olarak ele alınmış ve incelenen yapıların ölçüleri yerinde ölçülmüştür. Fakat ölçüleri

13 Atilla Arpat ve Ebru Sürmeli, *Dini Mimaride Gizli Tasarım Yöntemleri* (İstanbul: Birsan Yayınevi, 2006).

14 Tuncer, “Klasik Dönem Osmanlı.”

15 Şükrü Sönmezer, “İstanbul'daki Sinan Camilerinde Mekân ile Serbest Düşey Taşıyıcılar Arasındaki Boyut İlişkisi” (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2003).

16 Ali Naci Özyalvaç, “İstanbul'da Mimar Sinan Camilerinde Sivri Kemer Biçimlenişleri” (Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2017).

17 Arif Erdoğan, “II. Bâyezid Dönemi Sultanî Külliyelerindeki Revak Ölçüleri Üzerine Oran Araştırması” (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2017).

18 E. Füsün Alioğlu ve Nil Köroğlu, “Mimar Sinan Camilerinde Modüler Sistem,” *Stigma* 3 (2011), 331-340.

19 Nil Orbeyi, “Çift Revaklı Sinan Camilerinde Modüler Sistem,” *METU JFA* 33/2 (2016): 201-225, erişim 27 Mayıs 2024, doi.org/10.4305/metu.jfa.2016.2.7.

20 E. Füsün Alioğlu, “Şehzade Mehmet Camisi Modüler Tasarımı,” *Belleten* 87/308 (2023), 87-111, erişim 27 Mayıs 2024, doi.org/10.37879/belleten.2023.087.

21 Elif Gürsoy, “Cami Tip Projelerinde Ölçü-Oran İlişkisi,” *Türk Dünyası Araştırmaları* 118/232 (2018), 211-228.

22 Mimar Sinan ile ilgili olan risalelerde mimarlık teorisini izah eden bir yaklaşım bulunmazken Cafer Efendi'nin kaleme aldığı Risâle-i Mi'mâriyye'de ise mekân tasarımının kuramsal ilkelerine doğrudan değinilmez. Ancak eserde mimariye dair kuramsal bir tavrın mevcudiyetine yönelik izler bulunur. Ayrıntılı inceleme için bkz. Mustafa Sâî Çelebi, *Yapılar Kitabı, «Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye: Mimar Sinan'ın Anıları*, haz. Hayati Develi (İstanbul: KOÇ Kültür Sanat Tanıtım, 2003); Cafer Efendi, *Risâle-i Mi'mâriyye Ca'fer Efendi 1023/1614*, haz. İ. Aydın Yüksel (İstanbul: Fetih Cemiyeti, 2005).

mukayese etmek ve çizimlerin altlığını oluşturmak amacıyla Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne (VGM) bağlı Bölge Müdürlükleri'nin arşivlerinden de yararlanılmıştır. Edirne Selimiye Camii'nin ölçüleri, çalışmada ihtiyaç olan bir ölçünün tamamlanması ile Şükrü Sönmezer'in doktora tezinden temin edilmiştir. Zeynep Sultan Camii'nde ise restorasyona alınması nedeniyle ölçüler için yalnızca VGM (İstanbul 1. Bölge) arşivindeki rölöve projelerindeki ölçülerden yararlanılmıştır. Bu çalışmada, incelenen camilerin mekân tasarımında yapı esaslarının düzeyde belirlenmesi nedeniyle örtü ve strüktürel öğelerde biçimsel niteliklerin estetik bir ifade biçimi olarak kullanıldığı kabul edilir.<sup>23</sup> Ayrıca konunun ayrıntılı ele alınmasının güçlüğü ve birden fazla yapı üzerinde çalışılması nedeniyle araştırma yüzeyinde (mekânın plan özellikleri, strüktürel elemanların salt geometrik yapıları gibi incelemeler de kapsam dışında tutularak) sınırlandırmaya gidilmiştir. Bu yüzden öncelikle tüm yapılarda ortak özellik gösteren ve ana kubbeyi taşıyan düşey elemanların, yani kemer başlangıç seviyesi, kemer kilit taşı, kubbe eteği ve kubbe kilit taşının yükseklik ölçüleri saptanmıştır. Bu ölçülerin, ana kubbe altındaki zemin kotundan ve farklı konumlardan temin edilerek ortalaması çıkarılmıştır. Buna ilaveten mekân tasarımında ve oran araştırmalarında kesitin önemine binaen, tüm yapılarda birden fazla konumdan alınan mekân genişliğinin ortalama ölçüleri de saptanmıştır. Buna göre incelenen camilerde, ilk etapta yapı elemanları arasındaki parça-bütün ilişkisi, tek ve iki boyut üzerinde bir oran araştırmasıyla incelenmiştir. Mimari öğelerde parça-bütün ilişkisi incelendiğinden ötürü tüm öğeler, iç mekânda toplam mekân yüksekliği ile oranlanırken, anlatımı kolaylaştırması sebebiyle 0 ila 1.00 değerleri ile gösterilmiştir. Ayrıca tek boyut üzerindeki incelemede, kubbe kilit taşı yüksekliğini ifade eden toplam mekân yüksekliğinin oran değerine (1/1: 1.00, olmasından ötürü) incelemede yer verilmemiştir (G.1). Bu bölümde oran değerleri, iç mekânda kubbe altındaki zemin kotundan alınan yükseklik ölçülerinin, kubbe kilit taşı yüksekliğine oranı ile belirlenmiştir. Çalışmanın odaklandığı ölçü ve oranlar da tablolar ile gösterilmiştir (G.1). Oran araştırmasını müteakip elde edilen bulgular, kısaca değerlendirilmiş ve tartışılmıştır.

Çalışmanın ikinci etabına ise bu değerlendirme ve tartışma bölümü yön verir. Çünkü elde edilen bulgularda hem aritmetik hem de geometrik oran analizlerine göre (tüm yapılar için) geçerli bir sonuç alınamamıştır. Bundan ötürü öznel bakış açısına göre tutarlı gibi gözükken ancak kuramsal bir zeminin inşasında bulunan kusurların, (yeni bir çözümleme yöntemiyle) yeniden değerlendirilmesi gerekmiştir. Bu çözümleme, tek ve iki boyutlu incelemelerdeki oran değerlerini, rasyonel ve irrasyonel sayıların kullanımını, mekânın bütünlüğünü sağlayan temel mimari öğelerin biçim ve ölçü farklılıklarını kuramsal bir zeminde yanıtlayabilmelidir. Bu sebeple incelenen eserlerde oran-orantı sisteminin tespiti ve elde edilen rasyonel verilerin teorik zeminini inşa edebilmek için mimarlık sanatını besleyen kuramsal kaynaklara odaklanılmıştır. Bu da tarihsel olarak Mimar Sinan döneminde, Osmanlı saray kütüphanesi başta olmak üzere envanterde yer alan kaynaklar ve tarihi kökenleri çerçevesinde hareket edilmesini gerektirmiştir.

23 İbrahim Ethem Paşa vd., *Osmanlı Mimarisi: Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, haz. İlhan Ovalıoğlu vd. (İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, 2010), 9.

Buna ilaveten tespit edilen kaynakların bağlamından ötürü Osmanlı camilerindeki oran-orantı teorisinin tespiti için İslam dünyasındaki düşünce geleneklerinin (teorik yöntemlerin) de izlenmesini gerekli kılmıştır.<sup>24</sup>

Çalışmada öncelikle Osmanlı camilerinin tasarım kuramının -ve form araştırmasının- çözümlenmesinde, nesnenin matematiksel formunun sürekli nicelik (*megethos/miktar/büyüklik*) ile temsil edildiği geometri (*hendesiyyun*) geleneğine odaklanılmıştır. Pratikte ise sürekli niceliklerin, süreksiz nicelik (*arithmos/aded/sayı*) ile temsil edildiği ve her iki temel nesneyi (sürekli ve süreksiz nicelikleri) kuşatan *ilm-i mesâha*'nın (uygulamalı geometri) mekân tasarımlarını meydana getiren oran değerlerini izah edeceği düşünülmüştür.<sup>25</sup> Fakat incelenen camilerde, bilinebilir sayısal veriler ile işlemler sonuçlandırılmamış ve modül alınan fiziki bir birimin tespiti yapılamamıştır. Çünkü bu yapılarda hem oran değerleri hem de mimari öğelerin biçimsel özellikleri değişkenlik gösterir.<sup>26</sup> Bu durum ortaya konulan bir mesâha probleminin (mimaride kullanılan) bilinebilir sayısal veriler yerine bilinmeyenli bir nicelikle, ele alınmış olabileceğini düşündürür. Dolayısıyla hem bilinmeyenlerin hesabının yapılabileceği sabit bir başlangıç noktasının tespitine hem de bu noktanın, mekân tasarımının değişken özelliklerine uyumlu olmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu noktadan hareketle zemin kotundan başlanıldığında farklı nicelik ve nitelikteki mimari öğelerle karşılaşılması ile doğan sorun, deneysel yöntemler sonucu kubbe kilit taşı seviyesinden başlanması ile aşılmıştır. Başka bir deyişle mekân tasarımı, tündengelimli bir yaklaşım ile ele alınmıştır. Bu akıl yürütme biçimi ve mekân tasarımına etkisi, hem Osmanlı camilerindeki (üç boyutlu bir tasarımın yukarıdan aşağıya inen strüktürel bir çözümlenmesindeki) fiziki ilkeler ile hem de (Eski Yunan-İslâm düşünürlerindeki) metafizik ilkelerle bağdaşır. Metafizik yaklaşımların -özellikle ayrı bir çalışma konusu olarak ele alınması gerekir- etkisiyle sabit bir başlangıç noktasından sonra gelen ikinci noktanın, bütünün parçalandığı ilk nokta olması hasebiyle önemli bir veri teşkil etmesi de göz önünde bulundurulmuştur. Nitekim yığma yapı teknolojisine göre düşünüldüğünde de yüklerin, örtüden itibaren üst yapı kütesinden kademeli bir şekilde mekândaki sürekli düşey taşıyıcılara yukarıdan aşağıya aktarılmasıyla da örtüşür. Buna göre mimari öğelerin mekân bütünlüğü ile kurduğu oran-orantı ilişkisi, incelenen yapılar özelinde “zeminden” alınan yüksekliklerden

24 Düşünce geleneklerinin izlenmesine dair gereklilik, teorik bilimlerin gelişimi ve etkisinin bağlamı dışında Osmanlı medreselerinde (nazarı) yöntem disiplinlerinin ileri düzeyde öğretimine dayanan bir müfredat anlayışının bulunmasından da kaynaklanır. Bkz. Ömer Türker, “Yenilenme Dönemi,” *İslam Düşünce Atlası 2* içinde, haz. İbrahim Halil Üçer (İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017), 503.

25 Mesâha'nın tanımı, tarihçesi ve eserlerine dair ayrıntılı bilgi için bkz. Elif Baga, “Mesâha'nın Kısa Tarihi ve İlk Müstakil Türkçe Mesâha Kitabı: Emrî Çelebi'nin Mecmau'l-Garâib Fi'l-Mesâha Adlı Eseri,” *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi* 26/51 (2021), 1-38, erişim 27 Mayıs 2024, doi.org/10.20519/divan.953492; İhsan Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometrinin Tarihine Giriş: el-İkna fi ilmi'l-misaha* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2004), 17-54.

26 Bu değerlendirme, makale kapsamında incelenen camilere ek olarak yazarın doktora tez çalışmasında incelenen camilerin incelenmesini de kapsar ve bu husus mimarlıktaki oran sistemlerinde kullanılan bilinebilir sayısal verilerden geçerli bir sonuç alınamaması üzerine ortaya çıkmıştır. Ancak bu makalede, E. Selimiye Camii ve oran-orantı sisteminin sürekliliği söz konusu olduğu için sınırlı sayıda yapı incelenmiştir.



kubbe kasnak ayaklarının üst bitim hizası (iç mekânda kasnak pencere kemerlerinin tepe noktası) (b) önem kazanmıştır. İncelemeye cebirsel yaklaşılması ile bu noktayla (b) kubbe kilit taşı yüksekliğinin (a) oran ilişkisi (b/a), sabit bir oran değeri, cebir diliyle *kök* değeri ( $x=b/a$ ) olduğu görülmüştür. Bu şekilde orantı sisteminde yer eden derecelerin konumları ve ( $x^1$ ,  $x^2$ ,  $x^3$ ) değerleri de tespit edilebilmiştir. Bu noktada, geometrik bir ilerlemenin sonsuz özellik göstermesi nedeniyle, iç mekân tasarımına uygun bir durma noktası da belirlenmelidir. Bu konum ise, Osmanlı camilerinde kritik bir seviye olan, üst yapı kütlesi ile alt yapı kütesinin birleşim noktasını ifade eden kemer başlangıç seviyesidir.<sup>27</sup> Bu konum, en alt kademedeki niceliğin bir bütün olarak alındığı bitim seviyesini işaret eder ve üst yapı kütesindeki eğrisel formların da başlangıç seviyesini oluşturur. Böylece geometrik yöntem ile gerçekleştirilen analizlerin hem (sürekli orantının parçası olan) strüktürel öğelerin yerinin belirlenmesine ilişkin sorunlar (yani tasarımdaki düşey katmanların belirlenmesi) hem de oran değerlerinde meydana gelen sapmalar çözümlenmiştir.<sup>28</sup> Başka bir deyişle tespit edilen Eukleides'in (geometrik) sürekli orantı tanımının, Osmanlı mimarlığındaki değişken özellik gösteren birimlere, mekânlara nasıl uygulandığı da anlaşılmıştır.

Orantı sisteminin gösterimi için işlemler ile tutarlı, basit tutulmuş olup, ölçeksiz-şematik çizimler tercih edilmiştir. Bu çalışmadaki orantı sisteminin düşeyde belirlenmesi, sayısal verilerle dayanan analitik çözümleme ile tespit edildiğinden dolayı şematik çizimlere yer verilmiştir. Başka bir deyişle, iç mekân tasarımlarında geometrik bir analiz gerçekleştirilmiş olsaydı bu gösterimin ölçekli bir görsel ile verilmesi gerekebilirdi. Bu çalışmada saptanan iki boyutlu oran değerlerinin ilişkisi ve orantı sistemi de yine düşeydeki sayısal çözümlemenin geometrik bir izahı olduğundan, şematik çizimlerin kullanımına devam edilmiştir. Bu nedenlerden ötürü yapıların kesitleri üzerinden gerçekleştirilen çizimlerde strüktürel sistemler ve yük aktarımlarının anlaşılır olması yeterli görülmüştür. Öte yandan çizimler üzerinde gösterilen oran değerleri, cebirsel yöntem ile tespit edilen değerlerdir ve yapılar arasında farklılık gösteren öğeler de kesikli çizgiler ile gösterilmiştir. Ayrıca bu veriler, Görsel 1'de gösterilen ve yapı özelinde tespit edilen oran değerleri ile mukayese edilebilir. Orantı sistemi içerisinde önem kazanan vurgu yerlerinin ölçü ve oranları da yine de bütüncül olarak gösterilmiştir (G.1).

Böylelikle mekân bütünlüğünü oluşturan parçaların bölünmesi, değişken bir özelliğe sahip oran değeriyle ( $x = b/a$ ) sağlanırken, cebir karakterli bir işlem ile devam edildiği görülmüştür.<sup>29</sup>

27 Sinan risalelerinde de nadir konu edinen tasarım ve yapısal özelliklere dair, 'sütun ve filpâyelerin, üzerindeki kubbe ve yarım kubbeleri sarıp, kemerlerin güzel bir tavırla bağlanılmasına' değinilir. Bkz. Gülrü Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, çev. Gül Çağalı Güven (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017), 186-187. Bu ifadeler, makalede hem yapısal hem de tasarım analizi bağlamında geometrik yöntem ile kurulan oran-orantı teorisi için kritik bir konum olarak kabul edilmiştir.

28 Çünkü oran araştırmasında mimari öğelerin salt yükseklikleri ile bir parça-bütün araştırmasında yapıldığında oran değerlerde sapmalar meydana gelmektedir. Bu nedenle parça-bütün ilişkisi de zemin kotundan alınan yükseklikler ile icra edilmelidir.

29 Ancak bu fonksiyonun hangi aşamalar sonucunda ortaya çıktığı henüz saptanamamıştır. Konu hakkında belirli görüşler oluşsa da değişken özellik gösteren verilerin çoğunluk göstermesi, (denenmiş olan) istatistikî veya mimari bir veri analizi programı yerine öncelikle yapı özelindeki değişkenliklerin nedenleri ayrıntılı şekilde

Bu husus özellikle Akdeniz havzasında gelişme kaydeden ve ayrıca Osmanlı dönemi ile çağdaş mimarlık tarihi kaynaklarında tesadüf edilmeyen yeni bir söylemdir. Dolayısıyla incelenen yapılarda Osmanlı mimarlık kuramının (ana ilkesinin) tespiti için *ilm-i mesâha* alanında, Hârizmî ile başlayan ve gelişme gösteren sürekli nicelik kavramına bilinebilir aritmetik ile bilinmeyenlerin hesabını içeren cebri uygulaması da dikkate alınmıştır.<sup>30</sup> Nitekim bilinmeyenli yeni (zihni, cebirsel) bir nicelik tasavvuru, başka deyişle bir mesâha probleminin cebir ile çözümünün getirdiği imkân, Osmanlı mimarlarının mekân tasarımının bütünlüğünü (tüm değişken koşullara rağmen) teoriye ve pratiğe uygun inşa etmelerine olanak sağlar. Osmanlı saray kütüphanesinin envanteri başta olmak üzere Osmanlı kütüphanelerinde bu ilmi birikimin mevcudiyeti (hesap, cebir, hendese ve mesâha alanlarında) tespit edilen eserler ile teyit edilebilmektedir.<sup>31</sup>

### İncelenen Osmanlı Camilerinde İç Mekân Tasarımında Tek ve İki Boyutlu Oran Araştırması

İncelenen tüm yapıların iç mekân tasarımında, estetik bir ifade dili olduğu düşünülen ve form geçişlerini sağlayan yapı elemanlarının, parçalardan kurulu form bütünlüğünün incelenmesi amacıyla zemin kotundan alınan yükseklikler, mekânın toplam yüksekliği ile oranlanmaktadır. Bununla beraber, iç mekân tasarımında iki boyutlu bir oran araştırmasının sürdürülmesi amacıyla ele alınan yapısal elemanların zemin kotundan yükseklikleri, mekân genişliği ile oranlanmaktadır (G.1).

### Oran Araştırmasına Dair Değerlendirme ve Tartışma

Örtü ve strüktür sistemlerinin iç mekân zemin kotundan alınan yükseklik ölçüleri, nicelik bakımından büyüklük ile temsil edilerek tek boyut üzerinde organize bir şekilde bütünü meydana getiren parçaların oran ilişkisi irdelenmiştir. Buna göre sekiz destekli yapılarda boyut, üslup ve tarihsel özelliklerin genel itibarı ile farklılık göstermesine karşın kullanılan oran değerlerinin büyük oranda birbirlerine yakın sonuç verdiği ve oran birliği sağladıkları görülür. Böylelikle yapı elemanları özelinde gerçekleştirilen incelemede, öğelerin biçimsel özelliklerin

incelenmelidir.

- 30 İhsan Fazlıoğlu, “Bir Diriltme, Güncelleme ve Düzeltme Girişimi Olarak İslam Medeniyetinde Matematik Bilimlerin Doğuşu,” *İslam Düşünce Atlası 1* içinde, haz. İbrahim Halil Üçer (İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017), 457-467.
- 31 Konu ile ilgili matematik bilimlerine dair Osmanlı kütüphanelerinde bulunan eserlerin listesi için bkz. A. Tunç Şen And Cornell H. Fleischer, “Books On Astrology, Astronomical Tables, And Almanacs In The Library Inventory Of Bayezid II,” *Treasures of Knowledge An Inventory of the Ottoman Palace Library I (1502/3–1503/4)* içinde, haz. Gülrü Necipoğlu, Cemal Kafadar ve Cornell H. Fleischer (Leiden-Boston: Brill, 2019), 808-817; Nasîrüddin Tûsî, *Tahrîru Usûli'l-Hendese Ve'l-Hisâb: Eukleides'in Elemanlar Kitabının Tahrîri*, haz. İhsan Fazlıoğlu (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları: 2, 2012), 41-47; Elif Baga, “Osmanlı Klasik Döneminde İstanbul'da Matematik İlimler,” *Bilimname*, 45 (2021): 84-94, erişim 27 Mayıs 2024, doi.org/10.28949/bilimname.855277; Ayrıca Osmanlı klasik devrindeki cebir kaynaklarına (İbn Havvam, Nizâmüddin Nisâbü'rî, İbn Hâim, Ali Kuşçu, Takiyüddin Râsid'in ilgili eserleri), içerik ve uygulama alanlarına dair ayrıntılı bilgi için bkz. Elif Baga, “Osmanlı Klasik Dönemde Cebir” (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2012).

## İç Mekân Ölçüleri

Yapı Adı	Edirne Selimiye Camii	Çar. Mehmed Ağa Camii	Safr. Köprülü Mehmed Paşa Camii	Zeynep Sultan Camii	Şebsefa Hatun Camii	Emir Sultan Camii
Kemer Başlangıç Seviyesi	19,4	7,48	8,193	8,027	9,744	9,074
Kemer Kilit Taşı Yüksekliği	25,5	9,548	11,071	10,045	11,165	12,14
Kemer Kilit Taşının Tepe Yüksekliği	x	x	11,439	10,411	x	x
Kubbe Etek Seviyesi	27,3	10,619	11,824	11,303	11,897	13,408
Kubbe Pencere Kemerlerinin Tepe Noktası (Kasnak Ayaklarının Üst Bitimi) Yüksekliği	32,61	12,64	15,288	13,85	14,505	15,78
Kubbe Kilit Taşı Yüksekliği	42,45	16,46	20,527	18,13	17,611	20,79
Mekân Genişliği	41,3	12,826	17,622	12,265	9,982	15,15

## Tek Boyutlu Oran Araştırması

Yapı Adı	Edirne Selimiye Camii	Çar. Mehmed Ağa Camii	Safr. Köprülü Mehmed Paşa Camii	Zeynep Sultan Camii	Şebsefa Hatun Camii	Emir Sultan Camii
Kemer Başlangıç Seviyesinin / Kubbe Kilit Taşı Yüksekliğine Oranı	0,457	0,454	0,399	0,442	0,553	0,436
Kemer Kilit Taşı Yüksekliğinin / Kubbe Kilit Taşı Yüksekliğine Oranı	0,6	0,58	0,539	0,554	0,633	0,583
Kemer Kilit Taşı Tepe Yüksekliğinin / Kubbe Kilit Taşı Yüksekliğine Oranı	x	x	0,557	0,574	x	x
Kubbe Etek Seviyesinin / Kubbe Kilit Taşı Yüksekliğine Oranı	0,643	0,645	0,576	0,623	0,675	0,644
Kubbe Pencere Kemerlerinin Tepe Noktası Yüksekliğinin / Kubbe Kilit Taşı Yüksekliğine Oranı	0,768	0,767	0,744	0,763	0,823	0,759

İki Boyutlu Oran Araştırmaları

Yapı Adı	Edirne Selimiye Camii	Çar. Mehmed Ağa Camii	Safr. Köprülü Mehmed Paşa Camii	Zeynep Sultan Camii	Şebsefa Hatun Camii	Emir Sultan Camii
Kemer Başlangıç Seviyesinin / Mekan Genişliğine Oranı	0,469	0,583	0,464	0,654	0,976	0,598
Kemer Kilit Taşı Yüksekliğinin / Mekan Genişliğine Oranı	0,617	0,744	0,628	0,818	1,118	0,801
Kemer Kilit Taşının Tepe Yüksekliğinin / Mekan Genişliğine Oranı	x	x	0,649	0,848	x	x
Kubbe Etek Seviyesinin / Mekan Genişliğine Oranı	0,661	0,827	0,67	0,921	1,191	0,885
Kubbe Pencere Kemerlerinin Tepe Noktası Yüksekliğinin / Mekan Genişliğine Oranı	0,789	0,985	0,867	1,129	1,453	1,041
Kubbe Kilit Taşı Yüksekliğinin / Mekan Genişliğine Oranı	1,027	1,283	1,164	1,478	1,764	1,372

Görsel 1: İncelenen Yapılarda İç Mekan Ölçüleri (Üstte) ile Tek (Ortada) ve İki Boyutlu (Alta) Oran İlişkileri

ve mekân içerisinde oluşan hacimsel algının estetik bir kurala bağlı olduğu izlenimini verir. Bu yaklaşıma göre incelenen yapılar arasında ilk dikkat çeken Edirne Selimiye Camii'dir. Sonrasında inşa edilen sekiz destekli yapı tipleri üzerinde -tek boyutlu oran araştırmasında- Edirne Selimiye Camii'nin güçlü bir etki bıraktığı ve dolayısıyla Sinan mimarlığının bir ekol oluşturduğu söylenebilir (G.1). Buna göre tasarım özellikleri içerisinde etkili olan boyut, konum, üslup, dönem, mimar, bani gibi etkilerden bağımsız bir şekilde hemen hemen aynı oran değerleri, aynı strüktürel öğelerde uygulanmıştır. Dolayısıyla tasarım biçimlenişinde öğelerin mekân bütünlüğü ile kurduğu sayısal ilişkinin, rasyonel bir güzellik anlayışı ile uyumu ve form geçişlerini ifade ettiği söylenebilir. Nitekim Sinan yapılarında da strüktürel öğelerin oranları, destek sayısı ile ilintili olarak çoğunlukla yakınlık göstermesine Şükrü Sönmezer'in çalışmasında da rastlanmaktadır.<sup>32</sup> Fakat incelenen yapılar arasında karşılaşılan ilk problem, Safranbolu Köprülü Mehmed Paşa ile Şebsefa Hatun camilerinde, örtü ve elemanlarının duvarlar tarafından taşınmasına rağmen -tek boyutlu oran araştırmasında- aralarında bir oran birliğinin sağlanamamasıdır (G.1). Buna ek olarak kullanılan oran değerlerinin incelenen diğer yapılar ile bazı noktalarda istisnai durumlar (yakın seyreden oranlardan ötürü) hariç bir ilişkisi de bulunmamaktadır. Bundan ötürü incelenen yapılar özelinde salt destek sistemlerine göre mutlak bir çıkarım yapılması güçtür.

Başka bir sorun ise oranlarda net bir biçimde rasyonel veya irrasyonel bir sayı değeri ayrılmı yapılamadığı gibi değerler ortalama olarak değerlendirildiğinde oran dizilerinin, idealize edilen ve yaygın kullanımı olan herhangi bir aritmetik, geometrik veya harmonik dizilere göre ilerlemediğidir.<sup>33</sup> Fakat oran değerleri, bir sistem yerine salt olarak değerlendirildiğinde evrensel oran sistemleri ile örtüşen değerlere sahiptir. Bu değerlendirme hem tek hem de iki boyut üzerinde saptanan oran değerleri için geçerlidir. Bir anlamda bu bulgular normal karşılanabilir. Çünkü oran sistemleri ile oranların uygulanışı her zaman aynı şeye karşılık gelmeyebilir. İncelenen camiler başta olmak üzere tasarım ilkelerine yönelik teorik incelemelerin nesnel bir temel üzerine inşa edilebilmesi için öncelikle oran değerlerinin benzerliklerinin veya farklılıklarının neden kaynaklandığının tespitine ihtiyaç vardır. Başka bir deyişle asıl mesele Panofsky'nin de dikkat çektiği üzere, oran sistemlerinin bilinip bilinmemesi değil, bunların nasıl uygulandığıdır. Aksi durumda, bu nedensellik anlaşılmadığında mimarlık teorisinin ana ilkesini oluşturan oran-orantı teorisine (ve dolayısıyla da yazılı kaynakların henüz saptanamadığı bir ortamda) Osmanlı mimarlığının kuramsal yapısına, sanat düşüncesine dair ispatlı bir izah getirilmesini de güçleştirmektedir.<sup>34</sup> Bu yüzdendir ki özellikle biçim ve içerik analizleri yoluyla Osmanlı mimarlığının ilkeleri algılanabilirken, teorik veya yazılı kaynaklar ile ispatının yapılamaması

32 Şükrü Sönmezer, "İstanbul'daki Sinan Camilerinde Mekân ile Serbest Düşey Taşıyıcılar Arasındaki Boyut İlişkisi," *Sanat Tarihi Defterleri* (2014), 27-38.

33 Tespit edilen oran değerleri, bütüncül bir yaklaşım ile herhangi bir oran sistemine entegre edilememiştir. Ayrıca mimaride kullanılan oran sistemleri hakkında bkz. Tuncer, "Klasik Dönem Osmanlı," 9-17.

34 Erwin Panofsky, "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung," *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14/2 (1921/22), 188.

bu ilkelerin varlığını da şâibeli bir duruma sokmaktadır. Böylece tasarım ilkelerinin ve form bütünlüğünün nasıl elde edildiği de yanıtız kalmaktadır. Öte yandan konunun nesnel bir biçimde çözümlenmesi amacıyla farklı bir yöntem de ele alınmıştır. Özellikle akademik yayınlarda sıklıkla konu edinilen yapının toplam yükseklik ve genişliği üzerinden iki boyutlu bir düzlemdeki oran değerlerine odaklanılmıştır. Böylelikle aritmetik yöntemde ortaya çıkan farklılıkların ve tüm yapılarda geçerli olan dağınık bir biçimde uygulandığı tespit edilen oran sistemlerinin geometrik yöntem ile incelenerek bir çözüme kavuşturulması öngörölmüş ancak ortaya çıkan verilere göre durum daha da karmaşık bir hal almıştır (G.1). Buna göre sekiz destekli yapılar özelinde tek boyutlu oran araştırmasında saptanan birliğin, iki boyutlu düzlemde parçalandığı görölmektedir (G.1). Bu da iki boyutlu geometrik form yapısında, tek boyut üzerindeki bilinçli tekrarın yansıtılmadığını ve/veya böyle bir kaygının bulunmadığını göstermektedir. Bu husus ise tüm yapıların kubbe ile örtölü olması ve düşey taşıyıcılar ile hemen hemen sınırlı mekân biçimlenişinde yalnızca plan vaziyetinden kaynaklı olmadığını ve tasarımı etkileyen sanatçı-patronaj ilişkisinin yanı sıra çevresel, yapısal ve tarihsel özelliklerin de etkisini sorgulamaya açar. Bu durum mimarlık teorisinin anlaşılmasını güçleştirirken, imparatorluk ihtiyaçlarının pratik ve hızlı bir şekilde karşılanması gerekliliğiyle de çelişir. Oranlara göre değerlendirildiğinde ise, düzensiz bir biçimde kemer başlangıç seviyesinden itibaren çıkışlı seyreden bir inceleme de en fazla iki yapı arasında ve yalnızca istisnai olabileceğini düşündüren oran benzerlikleri görölür. Buna ilaveten iki boyutlu yapı bütünlüğünü ifade eden kubbe kilit taşı yüksekliği ile mekân genişliğinin oluşturduğu geometrik yapı, incelenen her yapıda birbirinden farklı oran değeri vermektedir (G.1). Öte yandan yapılar arasında Edirne Selimiye Camii’nde, iki boyutlu geometrik bütünlük tatbik edilen kare forma dayanırken, iç mekânda mihrap aksı perspektifine göre yapının en güçlü vurgu yerinde (kemer kilit taşı seviyesi) yatay doğrultuda bir Altın Dikdörtgen (1/1,618)<sup>35</sup> uygulanmıştır. Yaygın bir geometrik form olmalarına karşın incelenen hiçbir yapının bunu tekrar etmemesi, Osmanlı mimarlarının Sinan’ı ve Selimiye Camii’ni birebir kopyalamadığını da akla getirmektedir. Diğer bir olasılık da bu geometrik yapıların önemsenmemiş olmalarıdır. Özellikle bu yapılarda ifade etmek gerekir ki geometrik formun incelendiği yatay kenarın mekân genişliği yerine, kubbe çapı gibi farklı bir ölçü birimi alındığında da oranların değişmesine rağmen değerlendirmelerin yine benzer sonuçları vereceği anlaşılır. Bundan ötürü tek boyutlu oranlarda göröldüğü üzere mimarların -bilinçli veya değil- geometrik form ile ilişkisinde, bu oranlar ile ilişki kurma kaygısının bulunmadığı veya mekân kurgusu ile salt mimari öğelerin boyutsal özellikleri gibi değişen koşullar sebebiyle bir ilişki kurulamadığı düşünülebilir. Bu ise Osmanlı camileri özelinde akademik yayınlarda bahsedilen geometrik yaklaşımın incelenen yapı örneklerinde uygulanmadığını, bilakis tek boyut üzerinde aritmetik bir yöntem ile yapıların tasarlanmış olabileceğine ilişkin bir görüşü daha geçerli kılmaktadır. Fakat tek boyutlu incelemede de mutlak bir geçerlilik söz konusu değildir. Yalnızca belli başlı yapılar özelinde tutarlı bir sonuç verdiği izlenimi edinilmektedir. Fakat her

35 Altın dikdörtgen için bkz. Tuncer, “Klasik Dönem Osmanlı,” 10.

iki yöntemde de oran değerleri, evrensel sistemlerin düzensiz bir biçimde uygulandığını ortaya koyar. Doğrusu bu düşünce gerek mimarlık teorisine gerek güzelliğin biçimsel niteliklerinin nesnel olarak belirlendiği bir estetik anlayışa, aykırıdır. Nitekim bu veriler, şimdiye değin sürdürülen çalışmalarla benzerlik gösterirken özellikle Nühket Tuncer'in geometrik bir irdeleme yaptığı çalışmasında elde ettiği bulgular ile ortak bir sonucun Sinan sonrası yapılarda da görüldüğünü gösterir.<sup>36</sup> Bundan ötürü tam anlamıyla olmasa da aritmetik yöntem ile düzensiz veya yaklaşık değerlerin uygulandığı bir sistem söz konusu olabilir mi, oran değerleri nasıl ve neye göre belirlenmiştir, bu uygulama pratik bir şekilde ve iki boyutlu bir düzlemde değişen plan, konum, boyut ile mimar-bani, malzeme, ekonomi, dönem-üslup gibi koşullar neticesinde her yapı özelinde, teorik bir yaklaşım yerine serbest bir tavrı mı ifade etmektedir, bu yaklaşım, bir tasarım zenginliği olarak mı görülmüştür? gibi soruları da beraberinde getirmektedir. Öte yandan bu sorular sınırlı bir çerçevede yanıtlanabilirken, incelenen yapılar özelinde Osmanlı cami mimarlığına yönelik bir tasarım ilkesinden ve bir mimarlık kuramının varlığına yönelik antik dönemden beri sürdürülen görüşler çerçevesinde değerlendirilmesini de güç kılmaktadır. Hatta özgünlüğüne ve kuramsal niteliklerine dair eleştirileri de güçlendirir.

Kuban konuya dair; 'yapının kendine özgü nitelikleri içinde özel bir ölçü düzeni bulunduğu kabul edilse dahi bunların uyduğu genel kuralları saptamanın çok güç olacağını ve soyut bir kavram olan oranın, doğal yaşamın koşullarından ziyade ideal iki boyutlu bir ortamda düşünülmüş olduğunu ve Türk-İslam geleneğinde oransal ilkelerin ne ölçüde uygulandığının henüz saptanamadığını' aktarır. Buna ek olarak yapı görünümünde en çok önem verilen oranın, yükseklik ve genişlik ilişkisi olduğunu belirtirken, bu oran ilişkisinin, mimaride ideal güzelliği yaratma konusunda inandırıcı olmadığını gösteren örneklerin bulunduğunu da ifade eder. Kuban'ın dikkat çektiği üzere, H. Wölfflin'de mimari ifadenin en önemli araçlarından biri olan oran anlayışının temelde fizyolojik ve psikolojik bir içeriği bulunduğunu kabul ederek yapının bulunduğu koşullara bağımlı bir biçimde algılanmasının da değişkenlik gösterebileceğini söyler.<sup>37</sup> Bu değerlendirmelere göre, oran değerlerinin sürekli değişkenlik göstermesi olağan kabul edilirken, bu yaklaşımların tespit edilen oran düzenleriyle de örtüştüğü görülür. Ancak bu değerlendirmelerin oran özelinde kaldığına ve modern görüşler çerçevesinde (sınırlı verilerden ötürü bilinmeyenler üzerine) ifade edildiğine dikkat etmek gerekir. Bu durum, Osmanlı mimarlığına dair kabul edilmesi güç bir varsayım teşkil eder. Çünkü özellikle klasik dönem Osmanlı kültürünün, tarihsel arka planı ve çağdaşı olan Akdeniz havzasındaki düşünce gelenekleri ile ilişkisi, buna engeldir. Bu havzadaki mimarlık kültürlerinde antik dönemden beri süregelen ve Rönesans sanatında yeniden önem kazanan ana yaklaşım, form temsilinin teorik olarak temellendirilmesi ve rasyonel güzellik anlayışı ile -matematik bilimleri bağlamında- ele alınmasıdır. Bu yaklaşım bilim ve felsefe kaynaklarıyla da desteklenmektedir. Osmanlı mimarlık kültürünün de bu havzadaki mimarlık kültürleri ile ilişkisi ve kurumsal bir yapı

36 Tuncer, "Klasik Dönem Osmanlı," 168-74.

37 Doğan Kuban, *Mimarlık Kavramları* (İstanbul: Yem Yayın, 2018), 62-63.

gösteren mimarlık ocağının arka planındaki; coğrafi, siyasi ve felsefe-bilim kaynakları ile bağlamı düşünüldüğünde form temsilinin teorik temellerinden bağımsız düşünülmesi kendi içinde tutarsız bir söylem oluşturur. Dolayısıyla mimari tasarımlarda fizyolojik etkiler göz önüne alınsa dahi -kaynaklar ve genel yaklaşımlardan ötürü- teorik bir sistem üzerine inşa edilmiş olması gerekir. Nitekim Akdeniz havzasındaki mimarlık teorisi, eski dönemlerden beri mimarların eğitimi ile ilintili olarak çok çeşitli bilim ve sanat dallarının bilgisini kapsar. Bu eğitim, teori ve pratiğe dayanır. Çünkü mimar, pratikte meydana getirdiği yapı tasarımını, parçalardan kurulu bir bütünlüğü, teorik olarak da izah/ispat edebilmelidir.<sup>38</sup> Böylece teorik temellere oturtulan yapı tasarımı, anıtsal bir nitelik kazanabilir. Bu yaklaşım klasik dönem Osmanlı mimarlığının çağdaşı olan L. B. Alberti (ö.1472), S. Serlio (ö. 1554 civ.), A. Palladio (ö. 1580) gibi İtalyan mimarlar tarafından da dile getirilir.<sup>39</sup> Bu yüzden Osmanlı mimarlığında kuramsal bir yaklaşımın bulunmadığı sonucuna varmak, mimarlık kültürü açısından biçimsel ve tarihsel değerlendirmeler bir yana en temelde coğrafi konumunun getirdiği kültürel süreklilik ve etkileşim ile çelişir.

İkinci olarak ise, mimarlık teorisinin temellendirilmesini sağlayan -teorik- kaynakların saray kütüphanesinin envanterinde tespit edilmesi ve Enderun’da kullanılıyor olmasına rağmen Osmanlı mimarlığına yansıtılmamış olması da bir tezatlık oluşturur. Çünkü Osmanlı sarayına intikal eden ve mimarlık sanatını besleyen felsefe-bilim kaynakları irdelendiğinde İslam dünyasında etkili olan yetkin kaynaklar ile karşılaşılır.<sup>40</sup> Üstelik bu eserlerin önemli bir kısmının, Eski Yunan-Helenistik dönem kaynaklarının, İslam dünyasına aktarılması ve geliştirilmesiyle meydana geldiği bilinir.<sup>41</sup> Hatta İslam dünyasındaki gelişmeler için yalnızca Nasîrüddin Tûsî’nin (ö. 1274) tahrir ettiği eserlerin incelenmesi dahi yeterlidir.<sup>42</sup> Bununla beraber Anadolu ve Osmanlı’daki ilim hayatının meydana gelmesinde katkıları bulunan Kutbuddîn Şîrâzî, İbn Sertâk gibi isimlerin yanı sıra İslâm dünyasındaki önemli okullara ait yetkin eserlerin yaygınlaşması ve etki alanlarına dahil olmasından da anlaşılabilir.<sup>43</sup> Buna göre Akdeniz havzasındaki teorik düşüncelerin ve faaliyetlerin bir parçası olan İslam (ve

38 Vitruvius, *Mimarlık Üzerine*, 22-23.

39 Rönesans mimarlarının oran-orantı teorisine dair yaklaşımları için bkz. Peter. H. Scholfield, *The Theory of Proportion in Architecture* (Cambridge: University Press, 1958); Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, (New York: W. W. Norton & Company, 1971).

40 Necipoğlu and others, *Inventory of the Ottoman Palace Library*

41 Müslümanların İslam klasik dönem felsefe-bilim çalışmaları için bkz. Cüneyt Kaya, “Felsefenin Klasik Çağı,” *İslam Düşünce Atlası 1* içinde, haz. İbrahim Halil Üçer (İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017), 342-395; Fazlıoğlu, “Bir Diriltme,” 457-480; Gerhard Endress, “Ortaçağ İslam Dünyasında Matematik ve Felsefe,” *İslam’da Bilimin Yükselişi: Yeni Yaklaşımlar* içinde, haz. Jan P. Hogendijk ve Abdelhamid I. Sabra, çev. Baha Zafer ve Selim Tekke (İstanbul: Küre yayınları, 2017), 135-188; Sevim Tekeli vd., *Bilim Tarihine Giriş* (Ankara: Nobel Yayın, 1999), 121-248.

42 Tûsî, *Tahrîru Usûli’l-Hendese*, 38-39.

43 Ayrıntılı bilgi için bkz. İhsan Fazlıoğlu, “Her Şey Merv’de Başladı: Akli İlimlerin Tahrîri,” *İslam Düşünce Atlası 2* içinde, haz. İbrahim Halil Üçer (İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017), 731-753; İhsan Fazlıoğlu, *Nazarî Ufuk: İslâm-Türk Felsefe-Bilim Tarihinin Zihin Penceresi* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022), 42-70; Baga, “Osmanlı Klasik Dönemde,” 45-50.



Osmanlı) kültürünün, etkileşimli olarak genelde sanat özelde ise mimarlık eserlerinde, bir form arayışı ve temsil çabasının bulunması gerekir. Bunun ötesinde Osmanlılarda mimarlık teorisine yönelik kaynakların eksikliğine rağmen Cafer Efendi'nin kaleme aldığı Risâle-i Mi'mâriyye'de (1614) dağınık bir vaziyette de olsa teorik bir yaklaşımın bulunduğu dair işaretler mevcuttur.<sup>44</sup> Özellikle bu eserin Vitruvius'un eseriyle olan paralellikleri de dikkat çeker.<sup>45</sup> Dolayısıyla Osmanlı mimarlığının teorik temellerini saptamanın güçlüğü ve şüpheli yaklaşımlara karşın sanat ve mimarlık tarihindeki akademik çalışmalar ile yapı tasarımı ve inşasında, mimari ilkelerin mevcudiyetine dair görüşlerin daha fazla argüman ürettiği söylenebilir. Öte yandan tasarım ilkelerine dair oran-orantı teorisinin güçlüğü tespit edilebilir olması, Akdeniz havzasının batısındaki mimarlık kültürleri için de geçerlidir. Çünkü her ne kadar Rönesans döneminde mimarlık teorisine yönelik kaynaklar bulunsada da genel itibari ile mimarlar, tasarlanan yapılar üzerinde oran değerlerini nasıl belirlediklerine yönelik ayrıntılı bir açıklama yapmaktan kaçınırlar. Bu durum, antikiteyi de kapsayacak şekilde çoğunlukla akademik çalışmalar ile izah edilmeye çalışılır.<sup>46</sup> Bu yüzden doğrudan mimarlık teorisine yönelik yazılı bir kaynak aramak veya tespit edilebilen sınırlı kaynaklara bağlı kalarak bir oran-orantı teorisi inşa etmek konuyu anlamlandırmaya sorun teşkil eder. Dolayısıyla bu tür metodolojilere ilaveten günümüze ulaşan yapıların rasyonel bir zeminde analiz edilmesi ile dönemin temel felsefe-matematik bilimlerine dair kaynaklarla da bağlamı korunarak felsefi söylemin ve teorik yapının çözümlenebileceği düşünülmektedir.

### Oran-Orantı Sisteminin Çözümlemesinde Yararlanılan Teorik Kaynaklar ve Yaklaşımları

Osmanlı mimarlığı ile ilgili en önemli mimarlık tarihi yazımına dair kaynaklardan Risâle-i Mi'mâriyye'de geometri (hendese) ilminin iki anlamı olduğu belirtilir. İlk anlamının, yaygın bir biçimde *ölçmek*, ikinci anlamının ise (kadim Türkçe bir sözcük olduğu belirtilerek) *oranlamak* olduğunu aktarır “Ve oranlamak dahi kadîm türkîdir”, der.<sup>47</sup> Cafer Efendi ayrıca anlattığı konularda sık sık “*ilm-i hendese muktezasinca*, yani hendese biliminin gereklerine göre” ifadesine başvurur ve başta mimari olmak üzere sarayın ehl-i hiref teşkilatında hendesenin

44 Fazlıoğlu, *Nazarî Ufuk*, 137-166; Ayrıca Risâle-i Mi'mâriyye eserine dair ayrıntılı bir inceleme için bkz. Gül Kale, “Unfolding Ottoman Architecture in Writing: Theory, Poetics, and Ethics in Cafer Efendi's “Book on Architecture” (Doctoral thesis, McGill University, 2014).

45 Mimarlık tarihi yazımında Vitruvius, Alberti ve Cafer Efendi'nin eserlerinin karşılaştırmasına bkz. İlknur Aktuğ Kolay, “Musical, Cosmic, And Geometric Metaphors in the Risale-i Mimariyye of Cafer Efendi,” *15th International Congress of Turkish Art* içinde, haz. Michele Bernardini and others (2018), 435-440.

46 Ralf Weber and Sharon Lerner, “The Concept of Proportion in Architecture: An Introductory Bibliographic Essay,” *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* (1993), 150; Konuya ilişkin çalışmalar için bkz. bu kitap, *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future 1-2*, yay. haz. Kim Williams ve M. J. Ostwald (Basel: Birkhäuser, 2015).

47 Efendi, *Risâle-i Mi'mâriyye*, 21; Ayrıca konuya ilişkin birincil kaynaklar bağlamında kavramsal bir inceleme için bkz. Gül Kale, “From Measuring to Estimation: Definitions of Geometry and Architect-Engineer in Early Modern Ottoman Architecture,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 79/2 (2020): 132-151, erişim 27 Mayıs 2024, doi.org/10.1525/jsah.2020.79.2.132.

önemli olduğuna vurgu yapar.<sup>48</sup> Bunun yanı sıra Cafer Efendi, Sedefkâr Mehmet Ağa’dan geometri ilmine dair şu ifadeleri kayda geçirmiştir:

“Bir âdem mādâm ki bu ilm-i müstetâbî ve fenn-i kimyâyı bilmeye, kemâl mertebede sedefkârlığa kâdir ve mi’marlık san’atında hâzık ve mâhir olmaz.”<sup>49</sup>

Yani, bir insanın bu hoş bulunan geometri ilmi ile kimya bilimini bilmezse, olgun bir şekilde sedefkârlık ilmine hâkim olamayacağını ve mimarlık sanatında ustalık seviyesine ulaşamayacağını belirterek açık bir şekilde mimarlık sanatının geometri ilmine dayandığını ifade eder. Anlaşıldığı üzere mimarlık sanatının dayandığı hendese, Osmanlı mimarlarının anlam dünyasında *ölçme* ve *oranlama* ile yapı tasarımının temel ilkelerinden birini ifade eder.

Osmanlı kaynaklarının yönlendirmesi ile ele alınan yapılarda güzelliği ifade eden biçimsel nitelikler, (Eudoxus’un sistematize ettiği<sup>50</sup>) geometrik oran-orantı teorisi ile incelenmek istenildiğinde ise ilk olarak özellikle birçok sahada teoriye giriş mahiyeti taşıyan Eukleides’in (ö. MÖ III. yüzyıl civ.) *Elemanlar* eserini öne çıkarmaktadır. Bu eser, Eski Yunan-Helenistik dönemde, aritmetikte Nikomakhos’un (MS 120 civ.) *Aritmetika*’sı, astronomide Ptolemaios’un (MS 168 civ.) *Macestî*’si; koni kesitlerinde Apollonios’un (MÖ 160 civ.) *Konika*’sı gibi geometride temel eser kabul edilmiştir.<sup>51</sup> Eukleides’in eseri üzerine Fuat Sezgin yalnızca klasik İslam döneminde altmış çalışmanın yapıldığını tespit etmiştir. Özellikle İslam dünyasında bazı düşünürler *Elemanlar* eserine eleştirel yaklaşarak yeni teoriler geliştirmiştir. Bunlar arasında Nasîrüddîn-i Tûsî’nin *Tahrîrû’l-Usûl*’ü Osmanlı medreselerinde dikkate alınan temel eserlerden kabul edilir.<sup>52</sup> Geometrinin, İslam medeniyetindeki anlamına dair ise Fazlıoğlu şu ifadeleri kullanır:

“Dinî, idarî ve içtimâî, hayatta hedeflenen kemalin, dolayısıyla meşruiyetin bir yönüyle matematik bilimlere dayanması nedeniyle hendese, üzerinde kurulduğu aksiyomatik yapı ve algoritmik işlem tarzı nedeniyle kesin bilgi örneğini temsil etti ve kesin bilgi arayışında olan her türlü bilim dalı ile uygulama etkinliğinde dikkate alındı.”<sup>53</sup>

Hendesenin matematik bilimlerinin ötesinde teorik bir kullanım yönü ve mimari alandaki çalışmalara temel kaynak olarak işaret edilmesi, İslam ve Osmanlı kültüründeki geometri ilminin kökenlerini ifade eden Eukleides’in *Elemanlar/Usûl-i Hendese/el-Usûl* eserinin, Osmanlı cami tasarımında da belirleyici bir etkisinin bulunabileceği düşünülmüştür.<sup>54</sup> Bu

48 Fazlıoğlu, *Nazarî Ufuk*, 153.

49 Efendi, *Risâle-i Mi’mâriyye*, 18.

50 Eukleides’in *Elemanlar* eseri ile geometrinin sistemli bir bilim dalı haline gelmesinde Eudoxus’un oran-orantı teorisinin katkısı önemli bir yer teşkil eder ve konu hakkında görüş bildiren araştırmacılar, V. kitabın Eudoxus’a ait olduğunu düşünür. Bkz. Fazlıoğlu, *Nazarî Ufuk*, 154; Ahmet Feyzioğlu, “Öklid’in *Elemanları*,” *Matematik Dünyası* 114 (2022), 14.

51 Tûsî, *Tahrîrû Usûli’l-Hendese*, 29.

52 Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hüseyin Gazi Topdemir, “Öklid,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.34 (İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2007), 25; Tûsî, *Tahrîrû Usûli’l-Hendese*, 41-47.

53 Tûsî, *Tahrîrû Usûli’l-Hendese*, 38.

54 Mimarlık teorisi ve Eukleides ilişkisi için bkz. Michele Sbaccchi, “Euclidism and Theory of Architecture,” *Nexus Network Journal* 3 (2001), 25-38; Kim Williams and Sylvie Duvernoy, “The shadow of Euclid on Architecture,” *Mathematical Intelligencer* 36/1 (2013), 37-60.

esere odaklanılmasının bir diğer sebebi de başta Gülru Necipoğlu olmak üzere araştırmacıların çalışmalarında sorguladığı üzere tarihi kayıtlarda Mimar Sinan ve Osmanlı mimarlarının Eukleides'e benzetilmesi -Eukleides tabiri, bilim dalı yani hendese maksadıyla da kullanılır- ile kurulan bağlam ilişkisi de söylenebilir.<sup>55</sup> Tüm bu sebeplerden ötürü öncelikle form araştırmasına dair Eski Yunan'dan beri sürdürülen evrenin, nicelik bakımından büyüklük (*megethos*) ile temsil edildiği geometri geleneğinin en yetkin eseri olan *Elemantar/el-Usûl* eserine başvurulması gerekir.<sup>56</sup> Buna göre Eukleides, *Elemantar* eserinin V. kitabında aynı türden niceliklerin büyüklükleri arasındaki ilişkiyi oran, aynı orandaki nicelikleri ise orantılı olarak tanımlar. Aynı bölümün VIII. tanımında ise sürekli orantının en az üç nicelik arasında bulunduğunu belirterek  $a/b = b/c$  ise a, b, c niceliklerinin sürekli orantılı olduğunu aktarmaktadır. Eukleides, aynı bölümün IX. tanımında ise üç niceliğin sürekli orantılı olması durumunda birincinin üçüncüye oranı için birincinin ikinciye oranının *çift kat oranı* olduğunu belirtir. Bunu ise  $a/b = b/c$  ise  $a/c = (a/b)^2$  şeklinde ifade eder. Sertöz bu orantılılığı oranların *çarpılmayan kavramlar* olarak düşünülmesinden dolayı *karesi veya küpü* olarak ifade etmenin bu yaklaşımın ruhuna aykırı düşeceği için "*çift kat oran*" tanımını kullanır. Buna göre Eukleides, sürekli orantılı bulunan dört niceliğin ise "*üç kat oran*" olduğunu belirtmektedir. Bunu da  $a/b = b/c = c/d$  ise  $a/d = (a/b)^3$  şeklinde ifade eder.<sup>57</sup> Eukleides'in *Elemantar* eserinin Osmanlı mimarlarının bilgisi dahilinde olduğu ve kullanıldığı, (birçok *el-Usûl* eseriyle beraber) İslam dünyasındaki geometri geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan Nasiruddin Tûsi'nin kaleme aldığı *Tahrîru usûli'l-hendese*'nin, saray kütüphanesinin envanterinde bulunmasıyla da teyit edilebilir.<sup>58</sup> Eukleides'in eserinde verdiği oran-orantı tanımları ve işlemlerinin, Osmanlı dönemi mimarlık kaynaklarında görülmemesinin yanı sıra tarihi süreçte Avrupa'da birçok mimar tarafından kaleme alınan teorik eserlerde de uygulama noktasında ayrıntılı bir anlatımın bulunmadığından bahsedilmiştir. Bundan ötürü Osmanlı mimarlık tasarımında bu teorinin irdelenmesi, Akdeniz havzasındaki düşünce gelenekleri ve felsefe-bilim çalışmalarıyla birlikte dönemin tümel yaklaşımına uygun bir şekilde ele alınmasını zorunlu kılar. Osmanlı kaynakları, bilimsel ve kültürel bağlamlarıyla düşünüldüğünde, Müslüman bilim insanlarının katkıları ve yöntemlerinin ana etken olduğu söylenebilir.

Buna göre ikinci odaklanılan husus, mimarlıkta oran-orantı teorisinin yani geometrik yaklaşımın nasıl uygulandığıdır. Bu ise tüm dikkatleri doğrudan mesâha (uygulamalı geometri) kaynaklarına çeker. Nitekim Necipoğlu'nun tespit ettiği belgelere göre, başkentteki mimarbaşı

55 Necipoğlu, *Sinan Çağı*, 200.

56 Nicelik tasavvuru ve geometrinin Eski Yunan ile İslam dünyasındaki yeri için bkz. İhsan Fazlıoğlu, *Aded ile Mikdâr: İslâm-Türk Felsefe-Bilim Tarihi'nin Mathemata Mâ-cerâsı* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2021).

57 Eukleides, *Öklid'in Elemantları*, çev. Ali Sinan Sertöz (Ankara: TÜBİTAK, 2020), 146-47; Ayrıca bu tanımların Tûsi'nin eserinde de kabul edildiği ve işlemlerin buna göre sürdürüldüğü anlaşılır ayrıntılı bilgi için bkz. Nâsirüddin Tûsi, *Tahrîru Usûli'l-Hendese Ve'l-Hisâb: Öklides'in Elementler Kitabının Tahriri*, haz. Atilla Bir ve Mustafa Kaçar (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları: 175, 2020), 169-170.

58 Zeynep Atbaş, "Preliminary List of Manuscripts Stamped with Bayezid II's Seal in the Topkapı Palace Museum Library," *Treasures of Knowledge An Inventory of the Ottoman Palace Library I (1502/3-1503/4)* içinde, haz. Gülru Necipoğlu, Cemal Kafadar ve Cornell H. Fleischer (Leiden - Boston: Brill, 2019), 954.

tarafından atanan ve eyalet kadılarına bağlı olan şehir mimarları teşkilatının 17. yüzyıla ait atama belgeleri de mimarların, san’at-ı mi’ mâriyye (mimarlık sanatı), ilm-i hendese (geometri bilimi), emr-i binâ (yapı kuralları) ve mesâha (uygulamalı geometri) konusunda uzman olmaları gerektiğini ortaya koyar. Necipoğlu’nun da bahsettiği üzere bu uzmanlık alanları Osmanlı döneminde mimarlık sanatının hem estetik hem de mühendislik kurallarına dayalı bir bilim dalı olarak görüldüğünü anlatır.<sup>59</sup> Mesâha ile ilgili sıkça dile getirilen eserlerden biri, Semerkant matematik-astronomi okulunun bir üyesi ve Semerkant Rasathanesi’nin ilk müdürü olan Giyâseddin Cemşid Kâşî’nin (ö. 1429) Osmanlı medreselerinde hem muhasebe ve kâtip sınıfı arasında hem de Enderun’da ileri seviye ders kitabı olarak kullanılan *Miftâh el-hussâb* adlı eseridir.<sup>60</sup> Bu eserin öncelikle dikkat çekmesinin sebebi, konu ile ilintili olarak dördüncü makalenin dokuzuncu babında “Binaların ve Mimari Eserlerin Misahası” adındaki içeriğidir. Kâşî, bu bölümü kaleme almasıyla ilgili şöyle der:

“Bu sahada kaleme alınan eserlerde *tâk* ve *ezec* dışında gereği gibi incelenmeyen konuları, diğer konular gibi gerektiği kadar ele aldım; çünkü mimari eserlerin mesâhasına diğer mesâha konularından çok daha fazla ihtiyaç vardır.”<sup>61</sup>

Bu ifadeler, mimarlık teorisine dair; kaynak eksikliğinin, o dönem için de söz konusu olduğunu ve mesâha eserlerinin incelenmesi gerektiğini gösterir. Osmanlı kütüphanelerindeki bir başka kaynak ise adı bilinmeyen bir müellif tarafından Arapça kaleme alınan ve Fatih Sultan Mehmed’e sunulan *el-İkna fi ilmi ’l-misaha* eseridir. Süleymaniye Kütüphanesi’nde kayıtlı olan eserle ilgili Fazlıoğlu, Osmanlı dönemi Türk mesâha tarihi açısından bu eserin önem taşıdığını belirtir.<sup>62</sup> Ayrıca bahsi geçen eserler (*Miftâh el-hussâb* ve *el-İkna fi ilmi ’l-misaha*), Sultan II. Bâyezid dönemi saray kütüphanesinin envanterinde de kayıtlıdır.<sup>63</sup> Böylece ilkinde geometri, ikincisinde ise bu geometrinin mimarlık alanında nasıl uygulandığına yönelik mesâha konusunu içeren kaynakların göz önünde bulundurulması gerektiği anlaşılır.<sup>64</sup>

59 Necipoğlu, *Sinan Çağı*, 215.

60 Fazlıoğlu, *Nazarî Ufuk*, 151-152; Ayrıca Miftâh el-Hisâb’a değinilen bazı çalışmalar için bkz. Alpay Özduval, “Giyâseddin Jemshid El-Kashi And Stalactites,” *ODTÜ Mimarlık Dergisi* 10/1-2, (1990), 31-49; Ali Naci Özyalvaç, “El-Kâşî’nin “Miftâh El-Hisâb” Adlı Eseri ve 16. Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Kemer Biçimlenişleri Üzerine Bir İnceleme,” *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı 5* içinde, haz. Ümit Güneş (Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı, 2013), 1224-1227; Fatma Zehra Güngör, “İbrahim Kâmi b. Ali’nin El-Meftûh Adlı Eserinin Tenkitli Neşri ve Matematiksel Değerlendirmesi” (Yüksek lisans tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, 2022).

61 Fazlıoğlu, *Nazarî Ufuk*, 152.

62 Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometrinin*, 54-56.

63 Şen And Fleischer, “Books,” 809-813; Yine Emrî Çelebi’nin ilk müstakil Türkçe mesâha kitabı gibi eserlerde mevcuttur ve ilm-i mesâha konularını içeren eserlerle beraber bu örnekler çoğaltılabilir. Bkz. Baga, “Mesâha’nın Kısa Tarihi,” 1-38.

64 Bu makalede, mimari öğelerin salt geometrik yapısı yerine mekân bütünlüğündeki orantı sisteminin kuramsal inşasına odaklanır. Bu yüzden geometri, hesap, cebir gibi alanlardaki kaynakların nazarî yöntemleri dikkate alınır. Buna göre sürdürülen ve gelişen ilmi birikimin Osmanlı kütüphanelerindeki mevcudiyeti izlenir. Konu hakkındaki araştırmalar derinleştikçe yapı ve mimari öğeler özelinde Osmanlı kütüphanelerinde bulunan eserlerin ayrıntılı ele alınması, ayrı bir çalışma konusudur.

(Musa) Kadızâde-i Rûmî teorik açıdan *ilm-i misâha*'yı, "büyüklükler üzerine ârız-olan sayısal [adedî] bilinmeyenleri öğrenme yollarını/yöntemlerini gösteren bir bilimdir"<sup>65</sup> şeklinde tanımlar. Mesâha tarihinde eserlerin çoğunlukla pratiğe dayanmasına karşın Kemâleddin el-Fârisî, hocası İbnü'l-Havvâm'ın *el-Fevâ'idü'l-Bahâ'iyye fi'l-kavâ'idi'l-hisâbiyye*'sinin mesâha kısmına yazdığı şerhle birlikte mesâhanın ilmî bir karakter kazandığını ifade eder.<sup>66</sup> Ayrıca sürekli niceliklerin sayısal olarak ölçülemeyeceğini ve bu yüzden de hesap ilmine konu olamayacağını belirtir. Ölçülebilir hale gelebilmesi için ise şöyle söyler:

"Yalnızca uzmanlar tarafından üzerinde uzlaşılan *bir birime* kıyasla sürekli nicelik tam ve rasyonel sayılarla ifade edilebilir."<sup>67</sup>

Fazlıoğlu bu ifadelerin, mesâha biliminin konusu olan niceliği inşa ettiğini ve sürekli nicelik (büyüklük) ile temsil edilen bir geometrik şeklin, rakamlarla temsil edilen adedî süreksiz nicelik cinsinden temsil edilirse ilm-i mesâha'nın konusu olan niceliği ortaya çıkardığını belirtir. Çalışmada elde edilen verilere ilaveten bu çıkarımlar, Osmanlı mimarlık tasarımında parçalardan kurulu organik bütünlüğün -yapı formunun- meydana getirilmesinde mesâhadan, *ilmî*, *tabbiki* ve *amelî* olarak yararlandığını düşündürür.<sup>68</sup> Çünkü plan vaziyeti, konum, çevre, malzeme, ekonomi, baninin istekleri ve mimarların yaklaşımları gibi değişen koşullara göre teorik bir zemin inşa edilmek istendiğinde ve üç boyutlu bir mekân tasavvurunda bütünlüğün sağlanabilmesi için her türlü nicelik (sürekli veya süreksiz) dilinin birbirine çevrilmiş olması gerekir.<sup>69</sup> Ancak hatırlanacağı üzere incelenen eserlerde mekân tasarımları ve boyut ilişkileri düşünüldüğünde tek ve iki boyutlu bir düzlemde oran bütünlüğü yalnızca Edirne Selimiye Camii'nde sağlanmış idi. Özellikle destek sistemlerinin paralellik gösterdiği ve tek boyut üzerinde bir oran birliği sağlamış olan yapılar, iki boyutlu düzlem üzerinde tamamen ayrışma göstermiş ve bir ilişki saptanamamıştı (G.1). Dolayısıyla elde edilen bulgulara göre *düzensiz* bir şekilde tam, rasyonel ve irrasyonel sayıların kullanımı, oran-orantı sisteminin çözümlenmesinde mimarlık tarihi literatüründe yer alan yöntemlere sorun teşkil ettiği gibi hesap bilimine konu olabilmesi için uzmanların üzerinde uzlaştığı bir birimin tespit edilebilmesine de sorun teşkil etmektedir. Nitekim doğrudan arşın ve benzeri araçlarla olan incelemede de *geçerli* bir sonuç alınamamıştır. Fakat kuramsal kaynaklar özelinde oran-orantı sisteminin tespitine yönelik analizler sürdürüldüğünde *hisâb* geleneği (aritmetik-cebir-mesâha) farklı bir yöntemi akla getirir. Sonuç itibarıyla bu yöntemler içerisinde mevcut olan bir mesâha problemi yalnızca sayısal veriler üzerinden değil cebirle de çözülebilmektedir. Bu alana yönelik çalışmaların başında ise Ebû Ca'fer Muhammed b. Mûsâ el-Hârizmî'nin (ö. 847 sonrası) *Kitabu'l Muhtasar fi Hisabi'l-Cebr ve'l-Mukabele* eseri gelir. Cebir

65 Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometrinin*, 20-21.

66 Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometrinin*, 22.

67 Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometrinin*, 21.

68 İslam matematik geleneğinde ilmî, tabbiki ve amelî kavramlarının izahları için bkz. Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometrinin*, 22.

69 Nitekim XI. yüzyıldan itibaren İbn Heysem, İbn Sina ve öğrencisi Ubeydullah Cüzcanî, Hazin, Ömer Hayyam gibi isimler her türlü nicelik için (*arithmos* = *sayı* veya *megethos* = *büyüklik*) bir ölçüm birliği arayışında bulunmuş ve sağlamışlardır. Tûsî, *Tahrîru Usûli'l-Hendese*, 32.

ilmini ortaya koyan Hârizmî, aynı zamanda bu eserin son kısmında cebri, geometriye uygulayarak bu alandaki (cebirle mesâha probleminin çözümüne dair) ilk örneği vermiştir.<sup>70</sup> Nitekim cebir ilminin gerekli şartların sağlanması halinde her alana ve probleme uygulanabilmesi sayesinde İslam dünyasında riyazi ilimlerde önemli bir gelişme ve genişleme alanı bulmuştur. Bundan ötürü Osmanlı mimarlık tasarımının pratik ve teorik açıdan temellendirilmesi, Osmanlı klasik dönem matematik ilimlerindeki gelişmeler ve mevcut birikim göz önüne alındığında niceliğin *bilinmeyenli* bir özellik göstermesi de tutarlı bir söylem oluşturur.<sup>71</sup> Dolayısıyla *hendesenin* ve *Elemantar/el-Usûl* eserinin İslam medeniyetinde cebir ilminin icadı ile farklı bir özellik kazanması<sup>72</sup> gibi Osmanlı mimarlığında (özellikle de Eukleides’in tanımladığı geometrik) oran-orantı teorisinin irdelenmesinde de cebir kullanımının dikkate alınması gerektiğini düşündürür. Bu nedenle mekân tasarımında oran-orantı teorisinin işlem analizi, matematik tarihindeki en önemli gelişmelerinden biri olan Hârizmî’nin ortaya koyduğu teorik yöntemlerden *hisâb* geleneği (aritmetik-cebir-mesâha) içerisinde *ilm-i cebir* alanındaki gelişmelere de odaklanılır.

Hârizmî, kaleme aldığı *Kitabu’l Muhtasar fî Hisabi’l-Cebr ve’l-Mukabele* eserinde, kendisinin geliştirdiği cebirsel sayı tanımını yaptıktan sonra bu sayının  $x$  (cezir),  $x^2$  (mal) ve  $c$  (el-adedü’l-müfred) şeklindeki üç türünü belirtir. Bahsi edilen üç cebirsel niceliğin birbirleriyle ilişkisi sonucu ortaya çıkan altı denklemler konu alır ve bu denklemlerin analitik çözümlerini vererek sonrasında katışık denklemlerin geometrik ispatını veya başka bir ifade ile analitik olarak tespit edilen çözümün geometrik gösterimini ve sağlamasını yapar.<sup>73</sup> Hârizmî bu resmetme yönteminde ise kare ve dikdörtgen şekillerini kullanır.<sup>74</sup> Fazlıoğlu Hârizmî’nin alan hesaplarına dair iki geometri probleminin cebir yöntemi ile çözülmesini, matematik tarihinde cebirin geometrik problemlere uygulanışını açık bir biçimde gösteren ilk teşebbüs olması sebebiyle önem arz ettiğine dikkat çekerek basit de olsa cebir-geometri ilişkisine (analitik geometri) giden yolda atılan bir adım olduğunu aktarır. Bu esere dair Süleymaniye kütüphanesinde şerhlerin bulunduğu da görülür.<sup>75</sup> Öte yandan Müslüman matematikçilerin geliştirdiği ve Osmanlı dönemine ait matematiğin üç ana dalı, hesap-mesâha-cebir üçlüsünü ihtiva eden eserler de tespit edilebilmektedir.<sup>76</sup>

70 Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometrinin*, 28.

71 Osmanlı klasik döneminde kullanılan başlıca cebir kaynaklarının (el-Fevâidü’l-Bahâiyye fî’l-Kavâidi’l-Hisâbiyye, eş-Şemsiyye fî’l-Hisâb, el-Mumtî’ fî Şerhi’l-Muknî’ fî’l-Cebr ve’l-Mukâbele, Risâletü’l-Mukammediyye fî’l-Hisâb, Kitâbu’n-Nisâbi’l-Müteşâkile fî’l-Cebr ve’l-Mukâbele) muhtevasına ilişkin bkz. Baga, “Osmanlı Klasik Dönemde,” 56-89.

72 Tûsî, *Tahrîru Usûli’l-Hendese*, 29.

73 Hârizmî, bu denklemler arasında bulunan  $ax^2 = bx$ ,  $ax^2 = c$ ,  $bx = c$  şeklindekileri basit,  $ax^2 + bx = c$ ,  $ax^2 + c = bx$  ve  $bx + c = ax^2$  şeklindekileri de katışık olarak ayırır. Bkz. İhsan Fazlıoğlu, “İ. Muhammed b. Musa Hârizmî,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.16 (İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1997), 225.

74 Bu çalışmada da Hârizmî’nin nicelik tasavvuru ve yöntemine benzer şekilde hareket edilerek geometrik ifadelerde dörtgen formlar kullanılmıştır. Çünkü bu formlar, geometrik analizi basit şekilde ifade edebilme imkânı tanır.

75 Hârizmî’nin, *Kitabu’l Muhtasar fî Hisabi’l-Cebr ve’l-Mukabele* adlı eseri ile diğer eserlerin içeriğine dair ayrıntılar için bkz. İhsan Fazlıoğlu, “Hârizmî,” *İslam Düşünce Atlası 1* içinde, haz. İbrahim Halil Üçer (İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017), 470-71.

76 Osmanlı klasik dönemi matematik tarihi ve başlıca eserlere dair bilgi için bkz. Baga, “İstanbul’da Matematik

İslam matematikçileri, Hârizmî sonrasında ikinci derece (quadratic) denklemlerin cebirsel çözümleri için gerekli olan geometrik temelleri, Eukleides geometrisine dayandırmışlardır. Buna ise muhtemelen ilk olarak Sâbit b. Kurre'nin uyguladığı dile getirilir. Buna göre Sâbit,  $x^2 + bx = c$  denkleminin çözümünde Hârizmî'nin izlediği cebir yöntemi ile Eukleides'in geometrik yöntemi arasındaki benzerliklere dikkat çekerek, bunu katışık denklemlere ( $x^2 = c$  ve  $x^2 + c = bx$ ) uygulamıştır. Sâbit'in ortaya koyduğu bu yaklaşım sonrasında Ebû Kâmil Şuçâ b. Eslem'in (ö. 930 civ.) *Kitâb fi el-cebr ve el-mukâbele* adlı eserinde tüm cebir, Eukleides geometrisi üzerine yeniden inşa edilmiş ve buna Hârizmî'nin başlattığı cebirsel tavır içerisine sayısal örneklendirmeyi de eklemiştir.<sup>77</sup> Buna ek olarak Fazlıoğlu, Hârizmî sonrasında *Elemantar'ın/Usûl'un* X. Kitabında ele aldığı ölçülemez büyüklüklerin hendesi/geometrik yorumunun ayrıntılandırıldığı ve bu dönemdeki en önemli gelişmenin, Hârizmî'nin cebri ile Eukleides'in geometrisi arasındaki ilişkinin kurulması ve geliştirilmesi olduğunu belirtir. Bu vesileyle cebir dili ile geometri dilinin birbirine çevrilebileceği görülmüştür.<sup>78</sup> Böylelikle genel itibarıyla Hârizmî ile cebir, hendese problemlerini, hendese de cebir problemlerini çözmeye kullanılmaya başlanmıştır.<sup>79</sup> Dolayısıyla cebir ilminin Osmanlı camilerinde tek ve iki boyutlu oran araştırmasında elde edilen veriler ışığında -İslam matematikçilerinin bir *ölçüm birliği* arayışında bulunması ve cebir ilmini, hendese ile mesâha ilmine tatbik etmeleri gibi gelişmeler dikkate alınarak- mimarlıktaki oran-orantı teorisinin çözümlenmesinde dikkate alınması gereken bir gelişme olduğunu ortaya koyar. Öte yandan *Osmanlı klasik dönemde cebir*, üzerine çalışan Elif Baga, mimaride cebir ilminin mesâha yardımıyla mimari eserlerin inşası sürecinde kullanıldığını düşünür.<sup>80</sup> Buna göre elde edilen bulgular ve (İslam dünyasındaki gelişmeler ana etken kabul edilerek) matematik bilimlerine dair dönem kaynaklarının belirlediği çerçeve içinde Osmanlı mimarlığında (Eukleides'in eserinde tanımladığı) geometrik oran-orantı teorisinin, (kökenleri itibarıyla Hârizmî'nin inşa ettiği) cebir ile uygulandığı düşünülebilir.

### ***Sürekli Orantının Analitik Çözümlemesi ve Geometrik İspatı/İzahı***

Bu bölümde öncelikle incelenen yapılarda yapısal elemanların ilerlemesinde değişmeyen sabit bir nokta olan ve yapı bütünlüğünün kurulduğu kubbe kilit taşından itibaren tek boyutlu oran düzenindeki sürekli orantı, analitik olarak çözümlenmektedir. Ardından ise tek boyut üzerinde analitik çözümü yapılan oran-orantı sisteminin, yatay kenarın mekân genişliği ile (herhangi bir birimin genişliği de alınabilir) belirlendiği dörtgenler üzerinde geometrik sağlaması yapılmaktadır.<sup>81</sup>

İlimler," 84-91; Baga, "Osmanlı Klasik Dönemde," 45-89; Ayrıca Osmanlı cebir kaynakları arasında önemli bir yer teşkil eden ve bu makalede hesap biliminin temelleri, alt dalları ve derecelerin tarifleri gibi hususlar için yararlanılan Nizâmeddin En-Nisâbüri'nin (1329) *Eş-Şemsiyye Fi'l-Hisâb* çalışmasına ayrıntılı incelenebilir. Nizâmeddin En-Nisâbüri, *Eş-Şemsiyye fi'l Hisâb: Hesap Biliminde Kılavuz*, haz. Elif Baga (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2020).

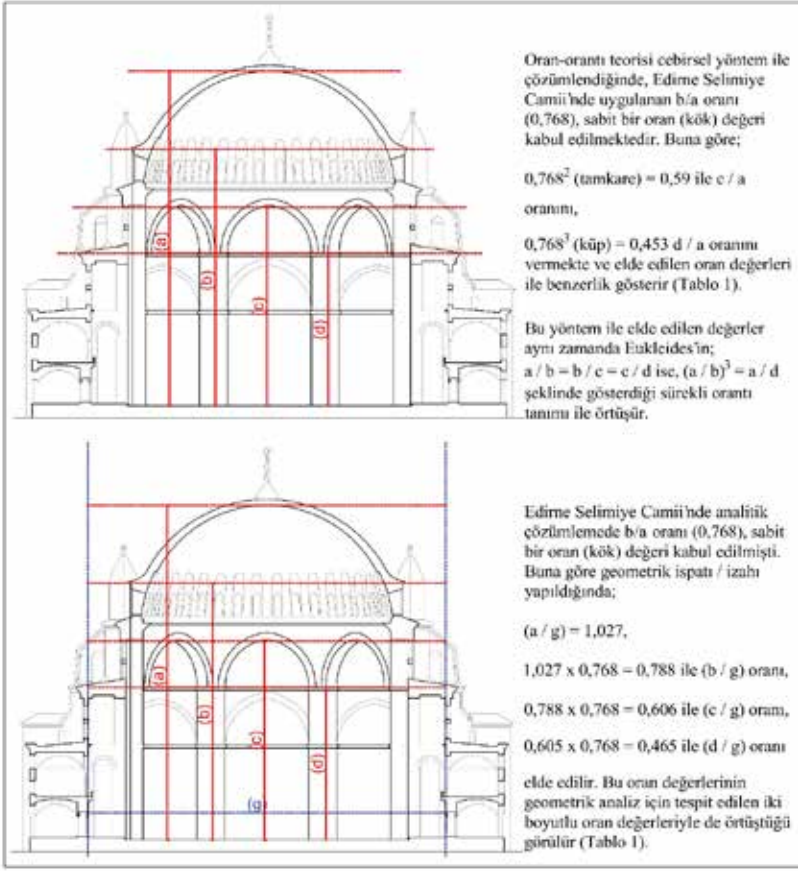
77 İhsan Fazlıoğlu, *Aded ile Mikdâr*, 61-62.

78 Tûsî, *Tahrîru Usûli'l-Hendese*, 32.

79 Tûsî, *Tahrîru Usûli'l-Hendese*, 37.

80 Baga, "Osmanlı Klasik Dönemde," 243.

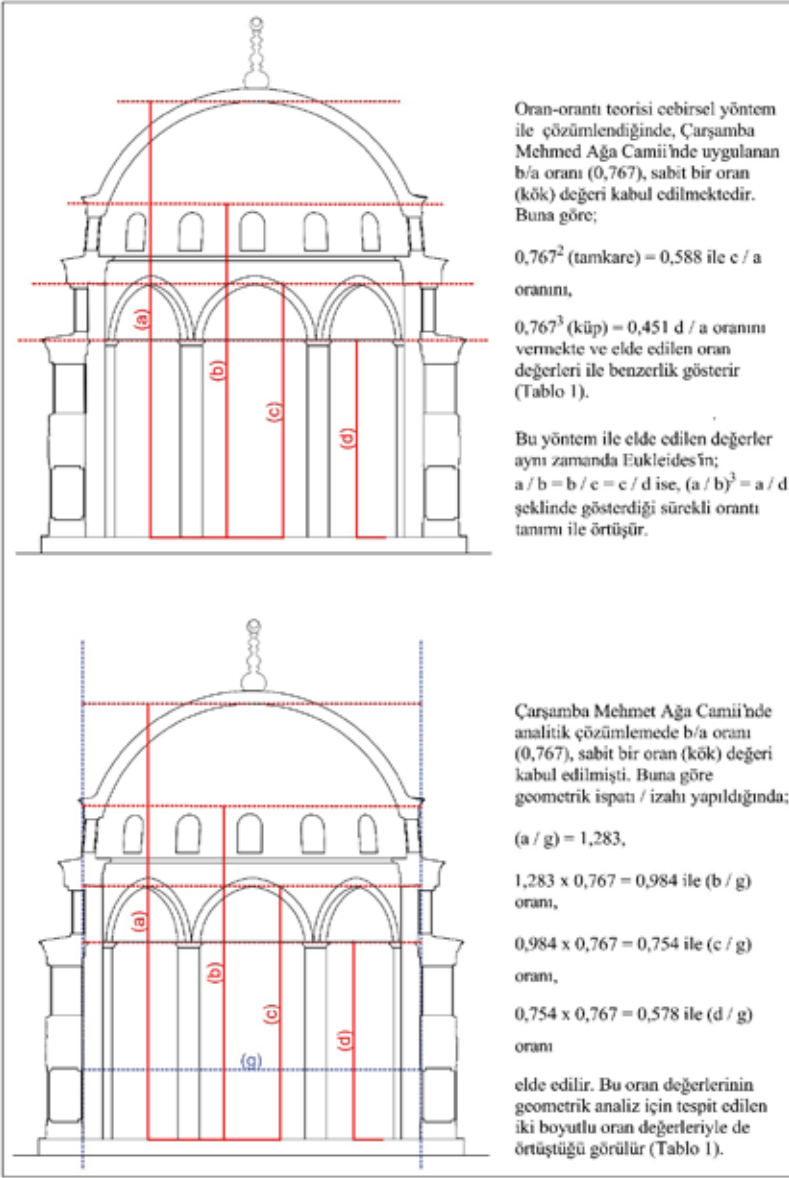
81 Bu nedenle, sürekli değişkenlik gösteren iki boyutlu oran değerlerinde de tek boyut üzerinde olduğu gibi aynı



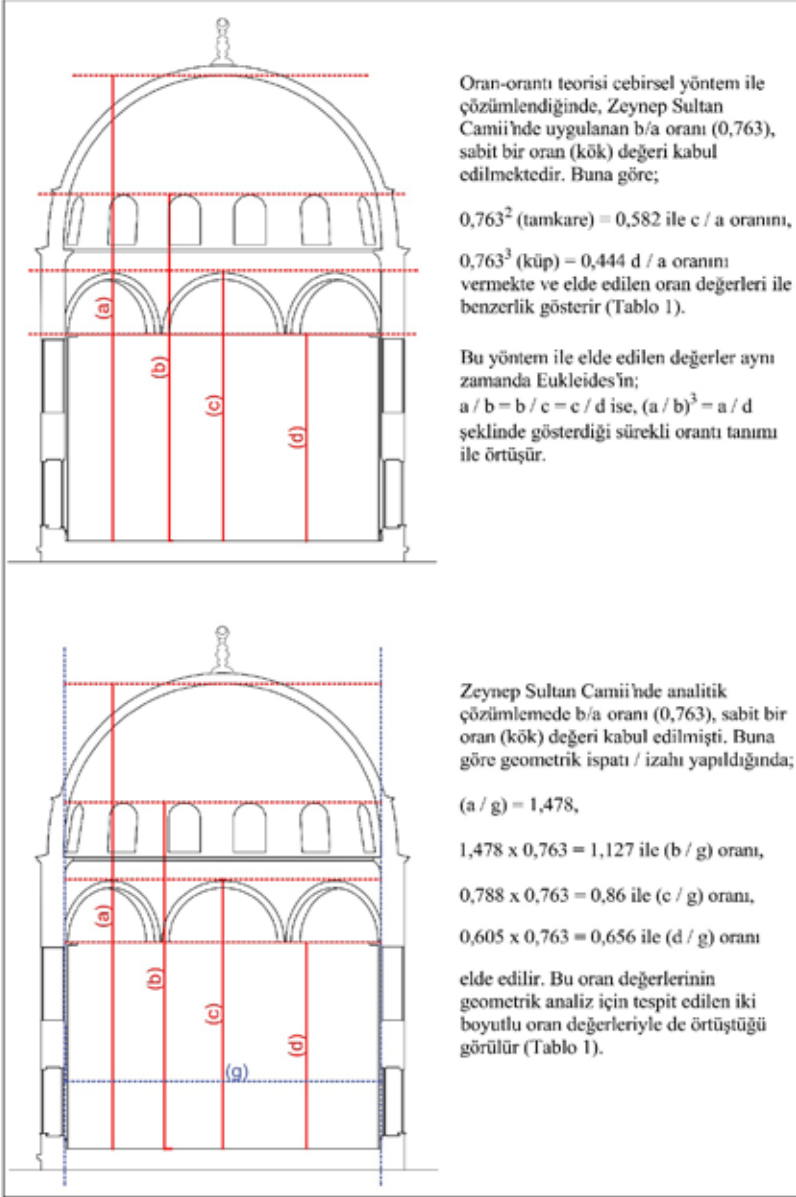
**Görsel 2:** Edirne Selimiye Camii'nde Oran-Orantı Sisteminin Analitik Çözümlemesi (Üstte) ve Geometrik İspatı/İzahı (Altta), (Vakıflar Genel Müdürlüğü'ndeki Arşiv Kayıtları Temel Alınarak Şematik Olarak Yeniden Hazırlanmıştır, Arif Erdoğan, 2023)

yöntem ile sabit orana tespit edilebilir. Buna göre basitçe,  $(b/g) / (a/g) = x$  işlemi ile çizimlerde gösterilen iki boyutlu oran değerlerinin oranı ilişkisi tespit edilebilir.

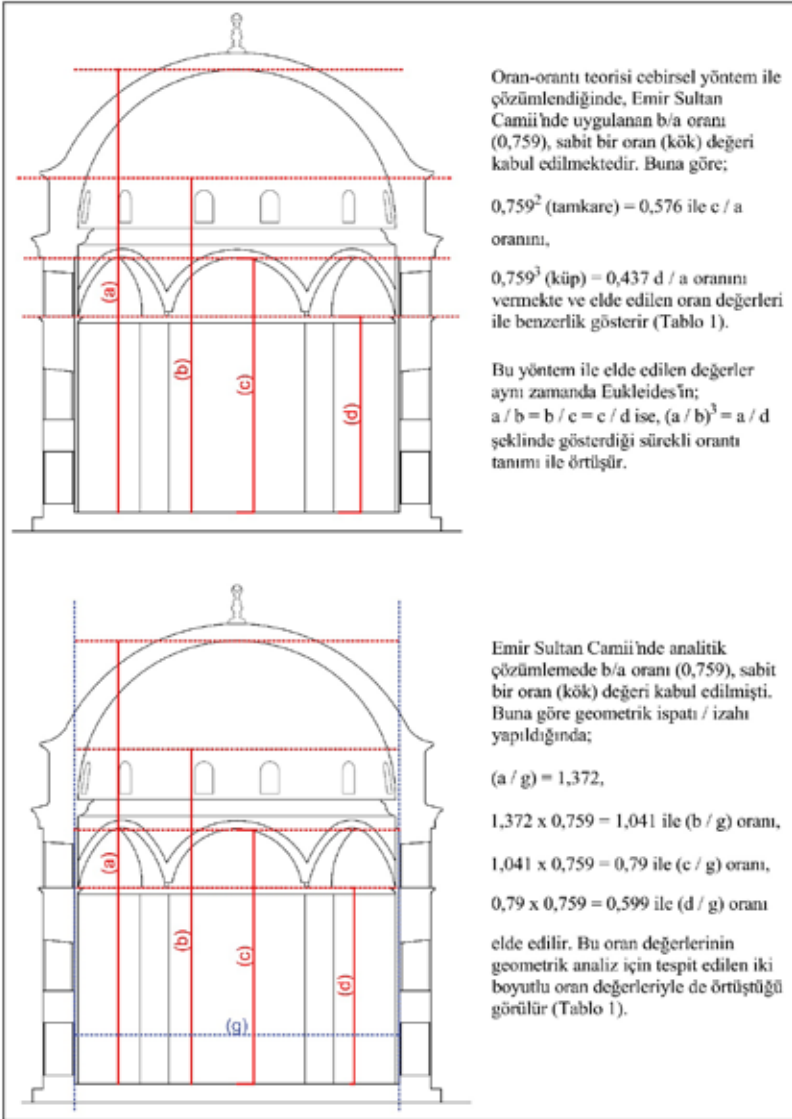




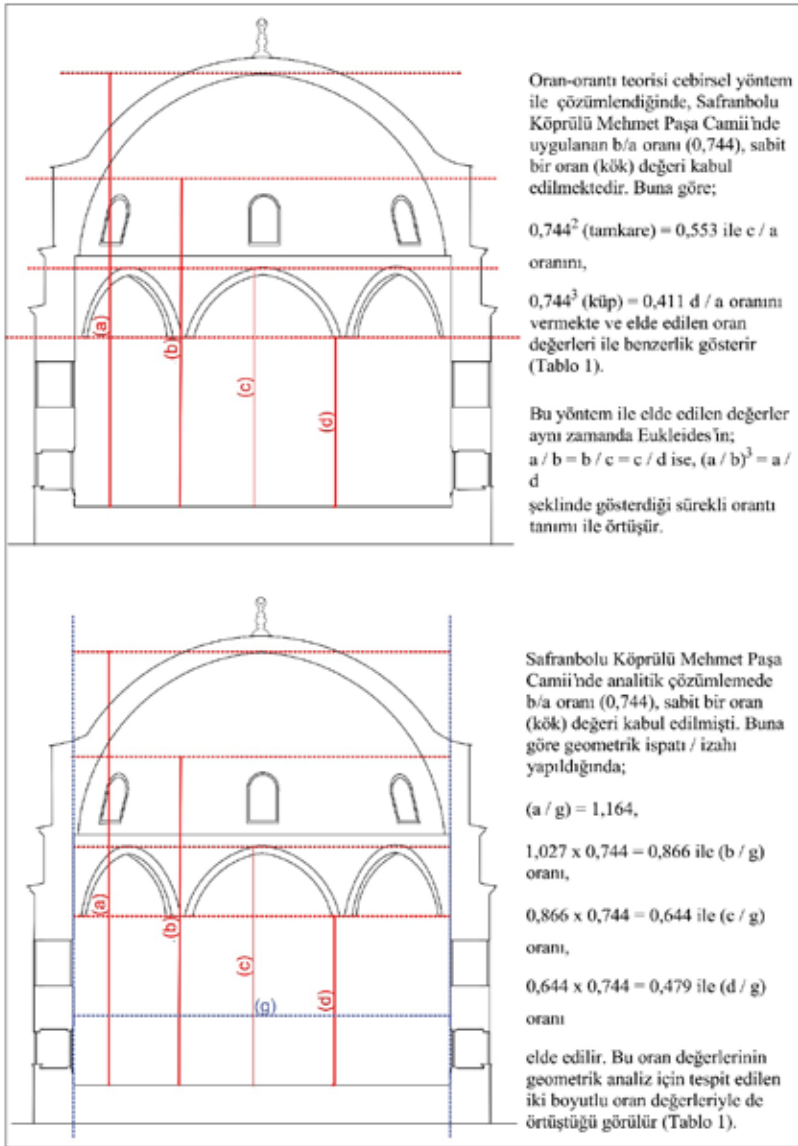
**Görsel 3:** Çarşamba Mehmed Ağa Camii'nde Oran-Orantı Sisteminin Analitik Çözümlemesi (Üstte) ve Geometrik İspatı/İzahı (Altta), (Vakıflar Genel Müdürlüğü'ndeki Arşiv Kayıtları Temel Alınarak Şematik Olarak Yeniden Hazırlanmıştır, Arif Erdoğan, 2023)



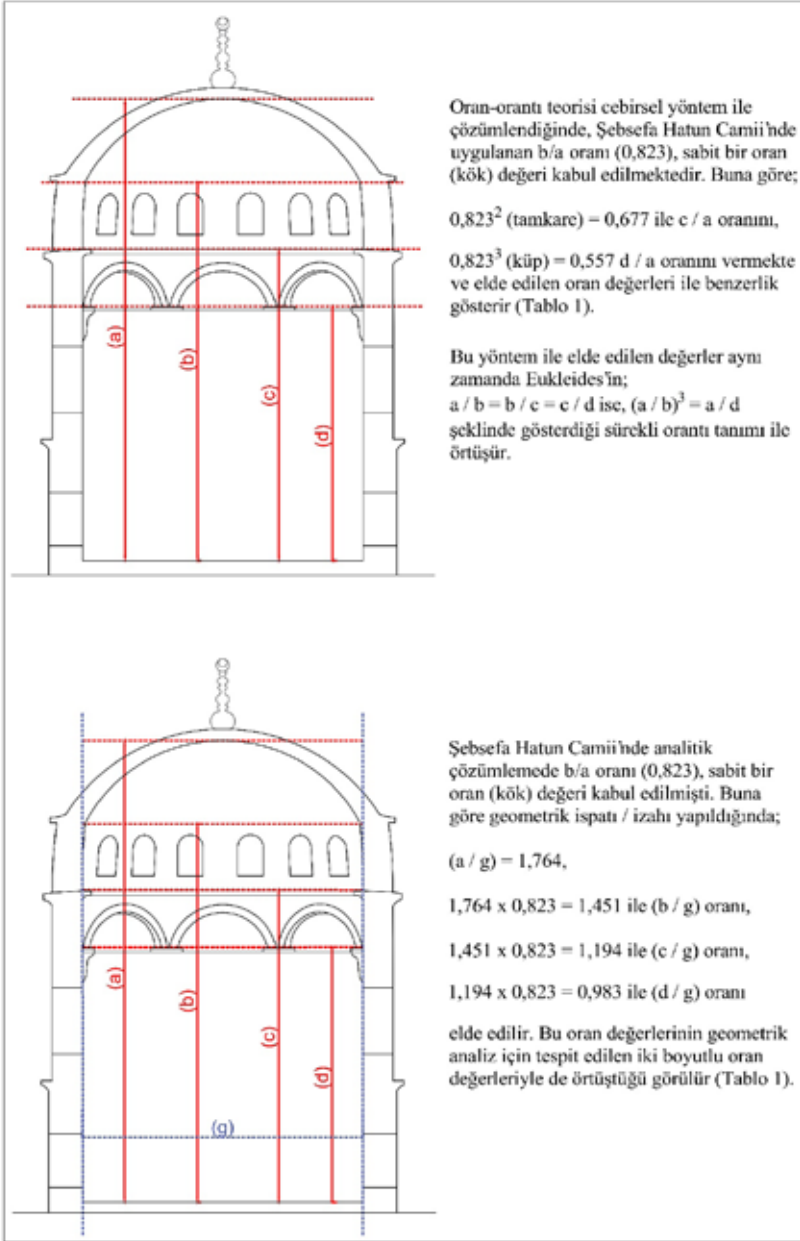
**Görsel 4:** Zeynep Sultan Camii'nde Oran-Orantı Sisteminin Analitik Çözümlemesi (Üstte) ve Geometrik İspatı/İzahı (Altta), (Vakıflar Genel Müdürlüğü'ndeki Arşiv Kayıtları Temel Alınarak Şematik Olarak Yeniden Hazırlanmıştır, Arif Erdoğan, 2023)



**Görsel 5:** Emir Sultan Camii'nde Oran-Orantı Sisteminin Analitik Çözümlemesi (Üstte) ve Geometrik İspatı/İzahı (Altta), (Vakıflar Genel Müdürlüğü'ndeki Arşiv Kayıtları Temel Alınarak Şematik Olarak Yeniden Hazırlanmıştır, Arif Erdoğan, 2023)



**Görsel 6:** Safranbolu Köprülü Mehmed Paşa Camii'nde Oran-Orantı Sisteminin Analitik Çözümlemesi (Üstte) ve Geometrik İspatı/İzahı (Altta), (Arif Erdoğan, 2023)



**Görsel 7:** Şebsefa Hatun Camii'nde Oran-Orantı Sisteminin Analitik Çözümlemesi (Üstte) ve Geometrik İspatı/İzahı (Altta), (Arif Erdoğan, 2023)

İncelenen yapıların tasarımında ortak özellik gösteren değişmeyen/sabit bir noktadan (kubbe kilit taşı) inişli bir seyir izlenerek tek boyut veya iki boyut üzerinde cebirsel yöntemle analitik

çözümleme ve geometrik ispatı/izahı yapıldığında parçaların bütün ile ilişkisi tespit edilir. Bu parça-bütün ilişkisi, mekânı oluşturan örtü ve strüktürel sistemlerin bağlantı konumları ile ilintilidir. Mimari öğelerin ve oran değerlerinin önceden belirlenen tanımları yerine cebir ile tespit edilen yöntem, Eukleides’in ve İslam matematikçilerin *el-Usûl* eserlerinde belirtilen geometrik oran-orantı kuramıdır. Bu yöntem aynı zamanda tespit edilen sayıların derecelerini izah eden cebirsel karakterli *kök*, *kare* ve *küp* kavramlarıyla da ifade edilebilir.<sup>82</sup> Böylelikle elde edilen bulgular, yukarıda da bahsedildiği üzere İslam matematikçilerinin geliştirdikleri cebir-hendese ilişkisinin Osmanlı mimarlığındaki bir yansıması olduğunu gösterir. Başka bir deyişle yapıların organik-geometrik bütünlüğünü sağlayan mimari öğeler, farklı teorik yöntemlerin birlikte uyumlu bir şekilde kullanılmasıyla oluşturulduğunu gösterir. Bu yüzden incelenen Osmanlı camilerinde oran-orantı teorisinin tespitinin tek bir yaklaşım ile irdelenmesi, karşılaşılan problemlerin çözülmesini de güçleştirmekteydi. Bu çözümleme ile Akdeniz havzasındaki düşünce gelenekleri ve mimarlık kültürleri ile uyumlu bir şekilde Osmanlı mimarlık kuramının merkezi ilkesi, oran-orantı teorisinin varlığı farklı bir perspektifle ilk kez teyit edilir.

### Değerlendirme ve Sonuç

Çalışma kapsamında incelenen Edirne Selimiye, Çarşamba Mehmed Ağa, Safranbolu Köprülü Mehmed Paşa, Zeynep Sultan, Şebsefa Hatun ve Emir Sultan camilerinin iç mekân tasarımında teorik yaklaşımların yönlendirmesiyle oran-orantı teorisinin cebir yöntemi ile analitik çözümlemesi ve geometrik izahı yapılmıştır (G. 2-7). Elde edilen bulgular, yapı tasarımında uygulanan oran-orantı teorisinin, geometrik bir yapı gösterdiği ve *Elemenlar/el-Usûl* eseri ile *cebiri* eserlerindeki tanım ve işlemler ile örtüştüğü tespit edilmiştir. Dolayısıyla yapı tasarımlarına ilişkin birincil tarihi kaynakların eksikliğine rağmen yapı özelindeki analitik incelemeler ile dönemin bilgi seviyesi ve uygulama yöntemlerine ilişkin bir çıkarım yapılabilmektedir. Çalışmanın takip ettiği metodolojiye göre sürekli orantının tek boyut üzerinde analitik çözümlenmesine paralel bir şekilde elde edilen bulgular da oran-orantı sistemindeki temel yaklaşımın düşeyde belirlendiğini, yatayın ise buna bağlı olarak geliştiğini gösterir. Zira *Usul-i Mimari-i Osman-i*’de Osmanlı mimarlık usullerinden bahsedilirken şu ifade kullanılır;

“Osmanlı Mimarisinde genel görünümüne göre yapı esasları dikey şekilde düzenlenmiş ve belirlenmiş olmasından dolayı yapı esaslarının yatay olarak belirlenmesi ve düzenlenmesinden kaçınılması mecburi olmaktadır. Aksine yapı esaslarının dikey olarak düzenlenmesine önem ve dikkat edilir. Osmanlı usulüne uygun şekilde yapılar yapacak olan mimarların bu inceliği göz önünden uzak tutmamaları gerekir.”<sup>83</sup>

Dolayısıyla elde edilen bulgular Osmanlı mimarlık yöntemlerine dair tarihi kaynaklarda geçen ifadeleri de teyit eder. Üç boyutlu bir mekân tasarımında düşeyin belirleyici etkisi, (yapısal inşanın gerekliliğinden bağımsız düşünüldüğünde) hem insan odaklı bir yaklaşımı

82 Nisâbüri, “Eş-Şemsiyye fi’l Hisâb,” 186.

83 İbrahim Ethem Paşa vd., *Osmanlı Mimarisi*, 9.

hem de teorik inşayı mümkün kılar. Böylece çalışmada tespiti gerçekleştirilen (geometrik) oran-orantı ilkesindeki analitik çözümleme ile *Usul-i Mimari-i Osman-i'* de bahsi edilen yapı esaslarının düzeyde belirlenmesi arasında da bir ilişki kurulur. Buna göre yapı tasarımında sabit bir oranın kullanıldığı ve bunun da (zemin kotundan alınan yüksekliklerle) kubbe pencere kemerlerinin tepe noktasının (dıştan kasnak ayaklarının üst bitiminin) kubbe kilit taşı noktası ile ilişkisine göre belirlendiği görülür. Eukleides'in de ifade ettiği üzere birincinin (kubbe kilit taşı) ikinciye (kubbe pencere kemerlerinin tepe noktası) oranı ile ikincinin, üçüncü niceliğe (kemer kilit taşı veya kubbe eteği) oranı eşit ise birincinin (kubbe kilit taşı) üçüncü (kemer kilit taşı veya kubbe eteği) niceliğe oranı, birincinin (kubbe kilit taşı) ikinci (kubbe pencere kemerlerinin tepe noktası) niceliğe oranının çift kat oranını verir. Yahut cebirsel bir ifadeyle -kökün kendisiyle çarpımı- tamkare karşılığını verir. Buna göre de bir sonraki vurgu yeri olan kemer kilit taşı veya kubbe etek seviyesi belirlenmektedir. Benzer şekilde bir nicelik daha eklenildiğinde ise parçaların parça ilişkisi sürdürülerek kemer başlangıç seviyesinin kubbe kilit taşı olan toplam mekân yüksekliği içerisindeki oranı; kubbe pencere kemerlerinin tepe noktasının, kubbe kilit taşı yüksekliğine oranının, üç kat oranı olarak belirlenir. Cebirsel ifade ile -kökün tamkare ile çarpımı- küpüdür.<sup>84</sup> İncelenen yapıların farklı nitelikte (yapısal, tarihsel ve tasarım gibi) özellikleri bulunmasına karşın tümüyle aynı oran-orantı teorisine göre tasarlandığı ve sürekli bir biçimde mekânı meydana getiren yapısal elemanların vurgulandığı ortaya çıkmaktadır. -Zira birçok araştırmacı, Sinan'ın ve Osmanlı mimarlarının yapı tasarımında strüktürel birimleri olağan saflığı ile vurgulamalarına dikkat çeker.- Bu veriler aynı zamanda üzerinde uzlaşılan birimin, iki boyutlu bir ortamda tasarlanmalarına paralel olarak fiziki bir birim yerine farklı bir işlem ile açığa çıkan (henüz nedeni bilinmeyen) ve değişken bir özellik gösteren *kök* değeri olduğunu da gösterir. Dolayısıyla mimari bütünlük içerisinde düzensiz bir şekilde karşılaşılan sayılar ve sayı ilişkilerini de anlamlandırır. Bu karşılaşılan sayıların ilişkisi açıkça tespit edilebilir olmadığında ise subjektif değerlendirmeler ile oran-orantı kuramının anlaşılabilirliğini de güçleştirebilmektedir.

Bu yapılar, teorik olarak bir sınıf oluştururken sanat ve mimarlık tarihi yazımında kullanılan metodolojik sınıflamaların salt olarak takip edilmesi ile ifade edilememektedir. Bu yüzden bu yapılar, tasarım ilkelerine göre düşünüldüğünde şu aşamada yukarıdan aşağıya doğru inen bir konstrüktif çözümlemeye<sup>85</sup> uygun bir şekilde, Eukleides'e ithafen, Ali Sinan Sertöz'ün önerisi (oranların çarpılmayan kavramlar olmasından ötürü) dikkate alındığında; üç kat oran kuralı ile tasarlanan yapılar olarak tanımlanabilir. Öte yandan Hârizmî'den beri sürdürülen *hisâb* geleneğindeki kaynaklarda derecelerin tarifine göre de tanımlanabilir. Kendisi ile çarpılan

84 Öte yandan  $x$  değerinin dereceleri aritmetik bir ilerleyiş ile kubbe kilit taşı noktasında (oransal olarak  $1/1 = 1.00$  ile başlanır)  $x^0 = 1$  değeridir ve  $x^0$  sonrası sırasıyla  $x^1, x^2, x^3$  değerlerinin uygulanmış olduğu görülür. Dönem kaynakları incelendiğinde  $x^0 = 1$  işleminin bilgisine vakıf oldukları tespit edilebilmektedir. Elif Baga, cebirsel kuvvet kavramını ortaya koyan Samev'el Mağribî'nin (ö. 1175),  $\{x^0 = 1\}$  tanımlaması sayesinde  $\{m, n \in \mathbb{Z}\}$  olmak üzere  $x^m \cdot x^n = x^{m+n}$  formülünün uygun kuralını verdiğini belirtir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Baga, "Osmanlı Klasik Dönemde Cebir," 35-38.

85 Turgut Cansever, *Mimar Sinan* (İstanbul: Albaraka Türk Yayınları, 2005), 283.

her sayı “mesâha”da *kenar* “cebir ve mukabele”de *bilinmeyen/x* (şey) olarak isimlendirilir. Bilinmeyen/x değerini, kendisiyle çarpımı sonucu tamkare/ $x^2$  (mâl) değeri ortaya çıkar. Çıkan sonuç ile yine *bilinmeyen/x* (şey) değerini çarpımı sonucu ise küp/ $x^3$  (ka’b/mukaa’b) elde edilir.<sup>86</sup> Dolayısıyla incelenen bu yapılar (ana örtü ve taşıyıcı sistem özelinde) değişken özellik gösteren *bilinmeyen*’in ( $x$ ), küp derecesi ile tasarlanan yapılar olarak da tanımlanabilir. Bu kapsamda Osmanlı mimarlarının yapısal özellikler veya üslup gibi görünümünü belirleyen özellikler yerine teoriye göre hareket etmelerinden ötürü inşa ettikleri yapıları da teorik yöntemlerine göre nitelikle uygun görünür. Nitekim bu tanımlama, *el-İkna fi ilmi’l-misaha* eserindeki temel geometrik nesnelerin cebir karakterli *kök* ( $x$ ), *kare* ( $x^2$ ) ve *küp* ( $x^3$ ) gibi kavramlar ile sunulmasıyla da uygunluk gösterir.<sup>87</sup> Böylelikle Sinan’ın Selimiye Camii’ndeki geometrik oran-orantı sistemini, cebirsel bir yöntem ile kurduğu ve aynı tasarım ilkesinin bu çalışmada incelenen tüm yapılarda uygulanmasıyla da bir ekolün, sistematik bir inşa tekniğinin varlığını gösterir (G.2). Dolayısıyla hem tek boyut üzerindeki oran değerleri hem de iki boyut üzerindeki oran değerlerinin farklılaşmasına rağmen cebir yöntemi ile benzer şekilde tespit edilir ve uygulanır. Ayrıca Akdeniz havzasında gelişme gösteren ve mimarlıkta kullanılan oran-orantı yöntemleri içerisinde Osmanlı mimarlığındaki tasarım ilkesinin cebir yöntemi ile bir ayrışma/yenilik göstermesinin de irdelenmesi gerektiğini gösterir. Öte yandan oran-orantı teorisinin tespitinde görülen bu bütünlük yaklaşım, bahsedildiği üzere Osmanlı eğitim sisteminde yöntem disiplinlerinin ileri düzeyde öğretimine odaklanmasıyla da paralel bir sonuç ortaya çıkarır.

Tasarım ilkelerinde önem kazanan sabit oranın üç kat oranı veya küpü ile tasarlanan yapılar arasındaki tasarım farklılığı ise temelde uygulanan sabit oran değeri, (kök) ile ilişkilidir. Öncelikle tek boyutlu oran araştırmasında tespit edildiği üzere Safranbolu Köprülü Mehmed Paşa Camii (G.6) ve Şebsefa Hatun Camii’nde (G.7) oran değerleri farklılaşma gösterirken bunun nedeni, doğrudan uygulanan sabit oran değerinin farklılığından ileri gelmektedir. Buna göre diğer yapılarda tek boyutlu oran araştırmasında görüldüğü üzere sabit oran ortalaması 0,77 olarak uygulanırken, Safranbolu Köprülü Mehmed Paşa Camii’nde daha düşük bir sabit oran değerinin bulunması (0,744) sebebiyle diğer yapısal elemanların, oranları da buna bağlı bir şekilde aşağı çekilir. Şebsefa Hatun Camii’nde ise sabit oran değerinin (0,823) daha yüksek seyretmesi sebebiyle diğer strüktürel birimlerin oran ilişkileri de diğer yapılara nazaran daha yüksek sonuç verir (G.1). Bundan ötürü oran araştırmalarında ortak bir sistemin tespit edilebilmesi güçleşmekte idi. Fakat her iki yapının da incelenen tüm yapılar ile benzer bir teorik yöntem ile kurulduğu görülür. Dolayısıyla kubbe kilit taşı noktasından, kemer başlangıç seviyesine değin form geçişlerindeki sürekli orantı hem analitik çözümlemede hem de geometrik izahında görüldüğü üzere yine *üç katlı oran* veya *kök*’ün *küp* değeri ile sağlanır (G.2-7). Öte yandan bu değişkenliğin, (düşünüldüğü üzere) *bilinmeyen*’in hesabını içermesinden ötürü

86 Bu bilgiler hem cebir hem de uygulamalı geometriye ilişkin Osmanlı dönemine ait kaynaklarda takip edilebilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nisâbüri, “Eş-Şemsiyye fi’l Hisâb,” 186; Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometrinin*, 71-72.

87 Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometrinin*, 71.



cebirsel karakter gösteren kavramlarla ifade edilmesi nispeten daha uygundur. Böylece saf bir geometrik yöntemin idealize edilmiş oran değerleri ve mimari öğeler ile vurgulanması yerine, cebirsel bir yaklaşım ile *bilinmeyen* niceliğin değerine göre hareket ettiği ve yapının inşa edildiği topografya, yapı özelindeki boyutsal özellikler, örtü ile strüktürel sistemler ve ekonomik koşullar gibi değişkenliklerin bir sisteme adapte edildiği pratik yöntem ile uygulandığı görülür.

Yapılarda değişkenlik gösteren diğer bir husus ise vurgu yerleridir. Edirne Selimiye Camii (G.2), Çarşamba Mehmed Ağa Camii (G.3) ve Emir Sultan Camii'nde (G.5) sabit oranın *çift kat oranı* veya *tamkaresi* kemer kilit taşı noktasına kadar olan yüksekliği verir. Ancak Safranbolu Köprülü Mehmed Paşa Camii (G.6) ve Zeynep Sultan Camii'nde (G.4) sürekli orantı, kemer kilit taşının tepe noktasına tekabül eder. Doğal olarak vurgu yerleri de sabit oran (kök) değeri ile ilişkilidir. Kemer kilit taşının alt ve tepe noktalarının vurgulanması, bir sapmadan kaynaklı olabilir mi? sorusu ortada dururken, Şebsefa Hatun Camii'nde sabit oranın çift kat oranı veya tam karesi kubbe etek seviyesini vererek diğer yapılardan tamamen ayrılmaktadır (G.7). Ancak burada farklı bir ögenin bir sapmadan öte bilinçli bir şekilde vurgulandığı düşünülmektedir. Çünkü bu yapının (benzer tasarım özelliklerine rağmen) sabit oranı, (bir sebeple) bilinçli olarak farklı bir değerde kurulur ve vurgu yerlerinin de değişimine sebebiyet verir. Buna rağmen sabit oranın, üç kat oranı veya küp derecesi tüm yapılarda olduğu gibi yine kemer başlangıç seviyesini verir. Bunun sebebi düşünüldüğünde ise Şebsefa Hatun Camisinin diğer yapılardan ayrıştığı nokta, kasnak formudur. İç mekânda kubbe, eğrisel formun kaybedildiği neredeyse dik açılı bir kasnak üzerine oturtulmuştur. Ayrıntılı bir araştırma olmaksızın ilk izlenimde yaşanan bu açı değişiminin, sabit oran değerinin değişimine neden olduğunu veya tercih edildiğini düşündürür. Bundan ötürü doğrudan vurgu yeri kemerlerden kasnak başlangıcına taşınması söz konusu olabilir. Fakat anlaşıldığı üzere mimarın bu değişim ile ilgili bir kaygısı yoktur. Eğer bu durum bir sapmadan ileri gelmiş olsaydı aynı sapmanın kemer başlangıç seviyesinde de görülmesi beklenirdi ki mimar, kasnak formunun ve vurgu yerinin değişiminin farkında olarak bir sonraki vurgu yerini özenle hazırlamaktadır. Hatta belki de bilinçli olarak *çift kat oran* veya *tamkare* derecesinde vurgu yerinin değişimini tercih etmiştir. Kısacası bu oluşumda mimar, örtünün taşıyıcı sistemine dayalı, pratik veya zorunlu bir çözüm ile hareket eder. Nitekim Ali Naci Özyalvaç'ın çalışmasında da Mimar Sinan dönemine ilişkin kemer tiplerinin sürekli değişkenlik gösterdiği ortaya koyulmaktadır.<sup>88</sup> Bilinçli bir tercih ile farklı kemer türleri formları kullanan Sinan gibi ondan sonraki Osmanlı mimarları da farklı form özellikleri gösteren kubbe, kemer ve kasnak kullanmaya devam etmektedir (G.1). Başka deyişle, Osmanlı cami tasarımları sürekli değişkenlik gösteren form özellikleri ile sayısal ve geometrik hesapları her yapı özelinde yeniden kurgulamış olması muhtemeldir, denilebilir. Nitekim G. Kale'de araştırmasında elde ettiği bulgulardan hareketle hesaplamaların kâğıt veya

88 Mimar Sinan camilerindeki sivri kemer biçimlenişlerinin, form özellikleri itibarıyla "değişken" nitelikte olması, Osmanlı mimarlık tasarımındaki yaklaşımı anlamak açısından önemli bir veri sunar. Ayrıntılı inceleme için bkz. Özyalvaç, "Mimar Sinan Camilerinde," 56-508.

çizim olarak yapılabileceğine dikkat çekmiştir.<sup>89</sup> Bu husus başka bir çalışmada iç mekânın tüm vurgu yerlerinin değişim ve etkilerine yönelik hem yapı statîği ve uygulamalı geometri bağlamında hem de mekândaki hacimsel algının değişimine yönelik dönemin estetik ve optik kaynakları bağlamında irdelenmesi gerektiğini ortaya koyar. Çünkü bu dönemin yapıları özelinde teorik temellerine dair (oldukça sınırlı) bilgiler, estetik ve tasarımda olduğu kadar yapı statîği ve perspektif yaklaşımlarını da kapsar.

İncelemeler neticesinde geometrik oran-orantı sisteminde yapı tasarımını belirleyen kilit noktanın iç mekânda kubbe pencere kemerlerinin tepe noktası, dıştan ise kasnak ayaklarının üst bitim hizasına tekabül eden nokta olduğu, zemin kotundan alınan yüksekliklerde bu seviyenin kubbe kilit taşı yüksekliği ile ilişkisi (kök/x) diğer strüktürel öğelerin yüksekliklerini, sabit oranın ortalama değeri olarak belirlenmiş olduğunu gösterir. Böylelikle parçanın parça ile ilişkisinde ortaya çıkan sapmaların (veya geometrik yöntemin tespitini güçleştiren unsurların), farklı değerlendirmelere imkân vermeksizin yapının bu noktasındaki oran değeriyle sabit oranın belirlenebileceği anlaşılır.<sup>90</sup> Başka bir deyişle orantı sisteminin çözümlenmesi amacı ile gerçekleştirilen çıkarımlar ve bu çıkarımların tatbik edilmesiyle elde edilen sonuçlar bu bağlamda değerlendirildiğinde, değişen ölçü ve oran ilişkileri de anlamlı hale gelmektedir. Osmanlı mimarlığının, İslam dünyasındaki eğitim kurumlarının benimsediği gibi teorik yöntemlere dayalı bir yaklaşım sebebiyle ideal oranlar, ideal ölçüler veya standart bir birim anlayışı bulunmamaktadır. Bunun yerine nicelik temsilinin büyüklük ile ifadesinden, cebirsel geçiş sağlandığı ve doğrudan idealize edilen şeyin, teorinin kendisi olduğu anlaşılmaktadır. Bu teori ise incelenen tüm yapılarda asla değişmeden uygulanırken, biçimsel özelliklerin değişen koşullarına teknik olarak uyum sağlamaktadır. Akademik yayınlarda da özellikle Osmanlı mimarlığına dair bahsedildiği üzere doğrudan yapı tasarımının tüm odak noktasını kubbenin oluşturduğu da teyit edilmektedir. Anlaşıldığı üzere kubbenin, taşıyıcı sistem (kasnak) ile ilişkisi, diğer strüktürel öğelerin seviyesini, mekân formunun bütünlüğünü/birliğini ve parçalar arası uyumsal ilişkiyi yani mimarlık teorisinin ana ilkesini belirlemektedir. Böylelikle Akdeniz havzasındaki geleneksel mimarlık kültürlerinde bahsedilen ve Vitruvius’un deyimiyile yapı pratiğini (anlamlandırılan) meydana getiren teorik yaklaşım (anlamlandırılan) açığa çıkmaktadır.

İncelenen camiler özelinde dikkat çeken bir başka husus ise Mimar Sinan’dan itibaren Osmanlı mimarlarının, Akdeniz havzasındaki klasik teoriye bağlılıklarını neredeyse Hassa Mimarlar Ocağı’nın sonuna dek sürdürmeleridir. Dolayısıyla bu yapıların ele alındığı farklı dönemler ve farklı üslup etkileri söz konusu olmasına karşın üslup, moda ya uygun bir şekilde form üzerinde uygulanan bir kabuk/giysi olarak düşünülmüştür. Başka bir ifade ile Akdeniz havzasındaki güzelliğin biçimsel niteliklerinin nesnel (matematik) olarak belirlenmesine dair yaklaşımın sürekliliği bulunur. Böylece Osmanlı mimarlığında geometrik orantı teorisi

89 Kale, “From Measuring,” 143-144.

90 Ancak bu oran değerinin nasıl belirlendiği henüz bilinmemektedir ve ayrıntılı incelemelerin sürdürülmesi gerekir. Yine de elde edilen bulgulara göre idealize edilen bir oran değerinden ziyade değişen form ve boyut özelliklerine göre hareket edildiğini gösterir.

ile sağlanan kuramsal yaklaşım, sürekli yeni tasarımların meydana getirilmesinde kullanılır. Ayrıca bu estetik yaklaşım, -Osmanlı saray kütüphanesinin envanterinde tespit edilen *Timaios* eserindeki<sup>91</sup>- Platon'un görüşleriyle de örtüşür:

“Bir kimse değişmeyi kopyalamaya çalıştığı zaman yani bir zanaatkâr var olan bir şeyi taklit ettiğinde her defasında daha güzel bir sonuca ulaşacaktır. Ancak doğmuş olanı kopyalamaya çalışırsa bu kez başarısız olacaktır.”<sup>92</sup>

Dolayısıyla bu görüşe uygun hareket ederek değişmeyi, eşyanın doğasındaki formu yani teoriyi sürekli denerken doğmuş olanı tekrar etmekten (meydana getirilen objenin/bedenin referans alınması) bilinçli bir şekilde kaçındıkları söylenebilir. Özellikle bu hususta Platon'un görüşleri ile örtüşen bir sonucun ortaya çıkması; rasyonel güzellik anlayışını felsefi yönden teyit etmekle beraber, Mimar Sinan'ın Selimiye Camii'ndeki evren tasavvurunun sürekli nicelik ile (*megethos/büyüklik/miktar*) temsil edildiği gelenek ile bağını ve aynı zamanda bu geleneğin yetkin eseri olan Eukleides'in *Elemanlar*'ı ile felsefe-bilim ilişkisini de destekler niteliktedir.<sup>93</sup> Böylece incelenen yapılarda Eski Yunan'dan itibaren süre gelen felsefe-bilim kaynakları ile oran-orantı teorisindeki yaklaşım tutarlılık gösterir. Diğer yandan M. Sinan'ın estetik ve kuramsal söyleminin, Sinan sonrasında kuramsal (Hassa Mimarlar Ocağı) yapı tarafından sürdürüldüğünü de ortaya koyar. Başka bir ifade ile kanunlaştığını gösterir. Doğal olarak “Mimar Sinan” kimliğinin sonradan inşa edilmediği ve kendi döneminden itibaren tüm zamanlarda etkisini güçlü bir şekilde koruduğu anlaşılır. Hatta muhtemelen Sinan, Osmanlı mimarlığının tasarım kuramını, Hassa Mimarlar Ocağı'nda pratiğe dönüşümünü sistematize eden kişiydi.<sup>94</sup>

Sonuç itibarıyla (incelenen yapılarda da görülebileceği üzere) Osmanlı cami tasarımında mekân bütünlüğü, mimarlık sanatında idealize edilen oran değerleri yerine cebir ile hendese dilinin matematiksel uyumuyla (tüm değişken koşullara rağmen) tek ve iki boyutta bütüncül bir teorik zemin inşa edilerek sağlanır. İnşa edilen bu nesnel sistemin de (ispatlanmamış akademik görüşlere paralel şekilde) geometrik oran-orantı teorisi olduğu anlaşılmıştır. Böylece Osmanlı mimarlığında (şimdilik tespit edilebildiği üzere) Sinan kökenli mimarlık kuramının ana ilkesi

91 Dimitri Gutas, “Philosophical Manuscripts: Two Alternative Philosophies,” *Treasures of Knowledge An Inventory of the Ottoman Palace Library 1 (1502/3–1503/4)* içinde, haz. Gülru Necipoğlu, Cemal Kafadar ve Cornell H. Fleischer (Leiden - Boston: Brill, 2019), 907-934; Ayrıca, Süleymaniye Kütüphanesi'nde Galen'in adı geçen *Timaios* telhisinin bir nüshası da kayıtlıdır. Bkz. Fahrettin Olguner, “Eflatun,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.10 (İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1994), 474.

92 Platon, *Timaios*, çev. Furkan Akderin (İstanbul: Say Yayınları, 2020) 37; Öte yandan ilgili fragman, -eserin orijinal dilinde- Ertuğrul İnanç tarafından kontrol edilmiştir. Ayrıca ayrıntılı inceleme için bkz. Francis Macdonald Cornford, *Platon'un Kozmolojisi: Timaios Çevirisi ve Açıklaması*, çev. Özgüç Orhan (İstanbul: Albaraka Yayınları, 2022).

93 Proclus'un (ö. 485) ifadesine göre Eukleides'in *Elemanları*, *Timaios*'daki sorunları çözmeye çalışan Platoncu bir kozmoloji araştırmasıdır. Bkz. Tüsi, *Tahriru Usûli'l-Hendese*, 21.

94 Yazarın yayımlanmamış yüksek lisans tez çalışmasında konu bakımından ele alınan Sultan II. Bâyezid döneminde inşa edilen yapıların revak birimlerindeki oran araştırmasında ve yine yazarın doktora tez çalışmasında geometrik oran-orantı teorisinin irdelenmesi sebebiyle Sinan öncesi Osmanlı mimarlığına ait bazı cami örnekleri (Sultan II. Murat, Fatih, Yavuz Sultan Selim ve Sultan II. Bâyezid dönemlerine ait) incelenmiş ancak yukarıda çözümlendiği gibi bir oran-orantı ilkesi henüz tespit edilememiştir.

(oran-orantı teorisi), bilim-felsefe tarihindeki gelişmeler ile kurulan bağlamıyla okunabilmekte ve tespit edilebilmektedir. Osmanlı mimarlık kuramının varlığına dair bu tespit ile beraber mimarlık ilkelerinin (ayrıntılı ele alınmasıyla) birbirleriyle olan bağıntısı da çözümlenebilir. Bu minvalde ortaya konulan teorik temellerin çözümlenmesi, formların dilinin anlaşılmasına ve onu meydana getiren dünya görüşünün, metafizik ilkelerinin de kavranmasına (veya bilinen görüşlerin ne ölçüde yansıtıldığına anlaşılmasına) olanak tanır. Bununla beraber bu bulgular fiziki yapının inşasına dair, bir imparatorluk mimarlığının aynı anda farklı coğrafyalarda birden fazla yapı tasarlamasını, denetleyebilmesini, ekonomisini ve inşa süresini saptaması gibi sorgulamalara yeni bir perspektif kazandırır.<sup>95</sup>

Akademik çalışmalarda da irdelendiği üzere, Mimar Sinan başta olmak üzere mimarlara yapılan *Eukleides* yakıştırmasının, (kullanılan oran-orantı teorisinden ötürü) geometri geleneği ile; *mühendis* yakıştırmasının ise pratikte yapının taşıyıcı sistemindeki yük aktarımını sağlamasından dolayı hisâb geleneği ile (ilm-i mesâha’da pratiğin cebir ile sağlanmasından ötürü) bağlamı kurulabilir.<sup>96</sup> Öte yandan çalışma boyunca elde edilen veriler, Osmanlı mimarlığının (kuramsal bir yapı göstermesi), Eski Yunan-Helenistik ve İslam dünyasındaki bilginin teorik ve aksiyomatik yaklaşım (kesin, zorunlu ve tümel bir özellik) göstermesi ile örtüşerek Akdeniz havzasındaki düşünce geleneğine uygun felsefe-bilim temelli (sanat), mimarlık söylemini sürdürdüğü görülür. Buna göre incelenen yapı örneklerinde oran-orantı sistemi, açıkça objenin biçimsel niteliklerinin nesnel olarak belirlendiği, rasyonel bir güzellik anlayışını ortaya koymaktadır. Güzellik anlayışının nesnel çözümlenmesi, form geçişleriyle de uygunluk göstermektedir. Parçalardan kurulu organik-geometrik bir bütünlüğün özellikle Edirne Selimiye Camii’nde kademeli bir biçimde üç boyutlu olarak sağlandığı anlaşılmaktadır (G.2). Kubbeden inişli bir seyir ile konstrüktif çözümlenme, form geçişleri ve üç boyutlu bir şekilde düşünüldüğünde, kubbenin dairevi formu tüm mekânı kapsayacak bir bütünlük sağlamaktadır. Kubbenin dairevi yapısı orantı teorisine göre bir sonraki vurgu yerine tekabül eden nokta olan (dıştan okunabilen) kasnak ayaklarının üst bitim seviyesinde kırılarak çokgen bir forma dönüşür. Bu form geçişleri sürdürülerek bir sonraki orantının sağlandığı nokta olan kemerlerin kilit taşında ise çokgen bir formdan sekizgen bir forma daralarak geçiş sağlanmaktadır. Benzer durum bir kademe daha sürdürülerek kemerlerin başlangıç seviyesinde yani paye yüksekliğinde dörtgen bir forma dönüşerek tamamlanmaktadır. Böylelikle teorik bilginin tümel özellik

95 Öte yandan bazı araştırmacılar Osmanlı mimarlığında tasarım ve inşa sürecine ilişkin ortak bir sistemin mevcudiyetini ve bazı araştırmacılar da bunun geometrik bir yöntem olabileceğini değerlendirir Bkz. Kemali Söylemezoğlu, “İstanbul Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Mahalli ve Avlusu Planlamasında Gözönünde Tutulan Faktörler Hakkında,” *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı* içinde, haz. Zeki Sönmez, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988), 262; Tuncer, “Klasik Dönem Osmanlı,” 66; Kale, “From Measuring,” 144.

96 Osmanlı dönemine gelince dek *misâhacı* ve *mühendis* kavramları arasındaki ayrım ortadan kalktığı ve her iki işi yapanların da mühendis olarak tanımlandığı bilinmektedir. Baga, “Osmanlı Klasik Dönemde,” 230; Ayrıca ayrıntılı bilgi için bkz. Alpay Özduval, “Mathematics and Arts: Connections Between Theory and Practice in the Medieval Islamic World,” *Historia Mathematica* 27 (2000): 171-201, erişim 27 Mayıs 2024, doi.org/10.1006/hmat.1999.2274; Ayrıca burada değinemeyeceğimiz birçok akademik görüşün (teorik) zemininin inşa edilebilir olduğu anlaşılır.

göstermesiyle tasarım biçimlenişini meydana getiren kubbe merkezli bütüncül bir anlayış, yapının sağlamlığını sağlayan bileşenlerin aynı zamanda estetik bir ifadeye dönüştürüldüğünü açıkça teyit eder. Dolayısıyla Osmanlı camii mimarlığında, (düşeyde) cebirsel bir yöntem ile uyumlu geometrik oran-orantı teorisinin, yani *sabit* bir oran ile sağlanan sürekli orantının, hem estetik uyumu hem de (yük aktarım noktalarını işaret etmesiyle) yapının sağlamlığını sağlayan bir yaklaşım olarak görüldüğünü düşündürür.<sup>97</sup> Tasarımın ana ilkesi buna göre inşa edildiğinde, parçalardan kurulu organik-geometrik bir bütünlük meydana getirilirken, parçanın parça ile ilişkisi ve parçanın bütün ile ilişkisinde ritmik hareket, uyum, doluluk-boşluk, ışık-gölge, vurgu, simetri gibi ilkeleri de etkilediği söylenebilir. Aynı zamanda bu tasarım tercihinin, bahsedilen sebeplerden ötürü pratiğe ve teoriye dayalı üç boyutlu bir tasarım anlayışından ileri geldiği anlaşılır. Dolayısıyla hendese geleneğine göre özellikle Aristoteles felsefesinin sınırlarını çizdiği nicelik kategorisinin (megethos) bir temsili niteliğinde üç boyutlu bir yapı tasarımı meydana gelir. Genel itibarıyla Edirne Selimiye Camii ve ekolünün, bu bağlamda Müslüman bilim insanlarının katkılarıyla şekillendiği ve sürekli niceliğin, fizik-evrene bağlı olmasıyla aynı nitelikleri yansıttığı anlaşılır. Bu yönüyle Selimiye Camii ile Sinan, Akdeniz dünyasındaki anıtsal dini yapılar özelinde, organik-geometri düşüncesinin yetkin/homojen yapı örneklerinden birini meydana getirmiştir. Sinan sonrasında Osmanlı mimarlarının ise (incelenen yapılar özelinde) doğrudan Selimiye Camii'ni kopyalamak yerine Platon'un rasyonel güzellik yaklaşımında belirttiği gibi teorik olarak değişmeyi kopyalaması ile sürekli değişen zaman, mekân ve koşullara uygun özgün tasarımları, bilinçli bir şekilde meydana getirdiklerini gösterir. Nitekim Eukleides'in Elemanları da Timaios'daki sorunları çözmeye çalışan Platoncu bir kozmoloji araştırması idi. Bu kuramsal yapının Osmanlı mimarlığında "şimdilik" Mimar Sinan ile başladığı ve felsefe-bilim kaynaklarındaki teorik yöntemlere göre şekillenen bir pratiğin ürünü olduğu düşünülmektedir.

Son olarak geometrik oran-orantı teorisinin uygulanması ile 19. yüzyıla kadar Osmanlı mimarlığında matematiksel bir mekân tasarımının meydana getirildiği görülür. Bu matematiksel mekânın inşası öncelikle sürekli niceliklerin birbirleriyle olan ilişkisi üzerinedir. Sürekli nicelikler, cebirsel bir yöntem ile belirlenen sınırlarıyla yapı elemanlarındaki vurgu yerlerinden -parçaların birbirine temas eden belirli bir konumu- birbirine bağlanmaktadır. Bağlantı noktaları arasındaki sürekli orantı ise sabit/statik bir oran ile sağlanır ve dolayısıyla geometrik bir seri (sonsuz bölünebilirlik) oluşturur. Böylece geometrik oran-orantı teorisine göre; statik/sabit ve sonsuz bölünebilir bir mekân konstrüksiyonu kurulur. Ancak Osmanlı dönemi eğitim/düşünce sisteminde kabul gören teorik yaklaşımların perspektif realizmine dayanması sebebiyle bu matematiksel mekân inşasının, amaç mı yoksa araç mı olduğuna yönelik bir yargıda bulunabilmek veya oluşumuna etki eden başkaca nitelikleri belirlemek için daha fazla araştırmanın yapılması gerekir.

97 Özellikle yapı statliğini sağlayabileceği düşüncesi ayrı bir araştırma konusudur ve ayrıntılı bir şekilde incelenmesi gerekir.

**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

- Alioğlu, E. Fûsun. “Şehzade Mehmet Camisi Modüler Tasarımı.” *Belâten* 87/308 (2023): 87-111. Erişim 27 Mayıs 2024. doi.org/10.37879/belâten.2023.087.
- Alioğlu, E. Fûsun ve Nil Kôrođlu. “Mimar Sinan Camilerinde Modüler Sistem.” *Sigma* 3 (2011): 331-340.
- Alper, Berrin. “İstanbul’daki Mimar Sinan Camilerinde Sütunlar.” Doçentlik tezi, Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1998.
- Arpat, Atilla ve Ebru Sürmeli. *Dini Mimaride Gizli Tasarım Yöntemleri*. İstanbul: Birsen Yayınevi, 2006.
- Arseven, Celal Esad. *Türk Sanat Tarihi*. 2 cilt. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1956.
- Atbaş, Zeynep. “Preliminary List of Manuscripts Stamped with Bayezid II’s Seal in the Topkapı Palace Museum Library.” *Treasures of Knowledge An Inventory of the Ottoman Palace Library 1 (1502/3–1503/4)*, hazırlayan Gülru Necipoğlu, Cemal Kafadar ve Cornell H. Fleischer içinde 937-981. Leiden-Boston: Brill 2019.
- Baga, Elif. “Mesâha’nın Kısa Tarihi ve İlk Müstakîl Türkçe Mesâha Kitabı: Emri Çelebi’nin Mecmau’l-Garâib Fi’l-Mesâha Adlı Eseri.” *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi* 26/51 (2021): 1-38. Erişim 27 Mayıs 2024. doi.org/10.20519/divan.953492.
- Baga, Elif. “Osmanlı Klasik Döneminde İstanbul’da Matematik İlimler.” *Bilimname* 45 (2021): 79-119. Erişim 27 Mayıs 2024. doi.org/10.28949/bilimname.855277
- Baga, Elif. “Osmanlı Klasik Dönemde Cebir.” Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2012.
- Cansever, Turgut. *Mimar Sinan*. İstanbul: Albaraka Türk Yayınları, 2005.
- Cornford, Francis Macdonald, *Platon’un Kozmolojisi: Timaios Çevirisi ve Açıklaması*. Çeviren Özgüç Orhan. İstanbul: Albaraka Yayınları, 2022.
- Mustafa Sâî Çelebi, *Yapılar Kitabı, “Tezkiretü’l-Bünyan ve Tezkiretü’l-Ebniye: Mimar Sinan’ın Anıları*. Hazırlayan Hayati Develi. İstanbul: KOÇ Kültür Sanat Tanıtım, 2003.
- Cafer Efendi, *Risâle-i Mi’mâriyye Ca’fer Efendi 1023/1614*. Hazırlayan İ. Aydın Yüksel. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005.
- Endress, Gerhard. “Ortaçağ İslam Dünyasında Matematik ve Felsefe.”, *İslam’da Bilimin Yükselişi: Yeni Yaklaşımlar*, hazırlayan Jan P. Hogendijk ve Abdelhamid I. Sabra, çeviren Baha Zafer ve Selim Tekke içinde 135-188. İstanbul: Küre yayınları, 2017.
- Erdoğan, Arif. “II. Bâyezid Dönemi Sultanî Külliyelerindeki Revak Ölçüleri Üzerine Oran Araştırması.” Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2017.
- Nizâmeddin En-Nisâbüri, *Eş-Şemsiyye fi’l Hisâb: Hesap Biliminde Kılavuz*. Hazırlayan Elif Baga. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2020.
- Eukleides, *Öklid’in Elemanları*. Çeviren Ali Sinan Sertöz. Ankara: TÜBİTAK, 2020.

- Fazlıoğlu, İhsan. “Bir Diriltme, Güncelleme ve Düzeltme Girişimi Olarak İslam Medeniyetinde Matematik Bilimlerin Doğuşu.” *İslam Düşünce Atlası 1*, hazırlayan İbrahim Halil Üçer içinde 457-480. İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017.
- Fazlıoğlu, İhsan. “Hârizmî.” *İslam Düşünce Atlası 1*, hazırlayan İbrahim Halil Üçer içinde 468-471. İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017.
- Fazlıoğlu, İhsan. “Her Şey Merv’de Başladı: Aklı İlimlerin Tahriri.” *İslam Düşünce Atlası 1*, hazırlayan İbrahim Halil Üçer içinde 731-753. İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017.
- Fazlıoğlu, İhsan. “Muhammed b. Musa Hârizmî.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 16: 224-227. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1997.
- Fazlıoğlu, İhsan. *Aded ile Mikdâr: İslâm-Türk Felsefe-Bilim Tarihi'nin Mathemata Mâ-cerâsı*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2021.
- Fazlıoğlu, İhsan. *Nazarî Ufuk: İslâm-Türk Felsefe-Bilim Tarihinin Zihin Penceresi*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022.
- Fazlıoğlu, İhsan. *Uygulamalı Geometrinin Tarihine Giriş: el-İknâ fi ilmi'l-misâha*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2004.
- Feyzioğlu, Ahmet. “Öklid’in Elemanları.” *Matematik Dünyası* 114 (2022): 12-18.
- Gutas, Dimitri. “Philosophical Manuscripts: Two Alternative Philosophies.” *Treasures of Knowledge An Inventory of the Ottoman Palace Library 1 (1502/3–1503/4)*, hazırlayan Gürlü Necipoğlu, Cemal Kafadar ve Cornell H. Fleischer içinde 907-934. Leiden-Boston: Brill, 2019.
- Tekeli, Sevim, Esin Kahya, Melek Dosay, Remzi Demir, Hüseyin G. Topdemir, Yavuz Unat, Ayten Koç Aydın. *Bilim Tarihinin Giriş*. Ankara: Nobel Yayın, 1999.
- Günay, Reha. *Mimar Sinan Neden Bir Tasarım Dehasıdır?*. İstanbul: Yem Yayın, 2021.
- Güngör, Fatma Zehra. “İbrahim Kâmî b. Ali'nin El-Meftûh Adlı Eserinin Tenkitli Neşri ve Matematiksel Değerlendirmesi.” Yüksek lisans tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, 2022.
- Gürsoy, Elif. “Cami Tip Projelerinde Ölçü-Oran İlişkisi.” *Türk Dünyası Araştırmaları* 118/232 (2018): 211-228.
- İbrahim Ethem Paşa vd., *Osmanlı Mimarisi: Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*. Hazırlayan İlhan Ovaloğlu vd. İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, 2010.
- Kale, Gül. “From Measuring to Estimation: Definitions of Geometry and Architect-Engineer in Early Modern Ottoman Architecture.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 79/2 (2020): 132-151. Erişim 27 Mayıs 2024. doi.org/10.1525/jsah.2020.79.2.132.
- Kale, Gül. “Unfolding Ottoman Architecture in Writing: Theory, Poetics, and Ethics in Cafer Efendi's “Book on Architecture.” Doctoral thesis, McGill University, 2014.
- Kaya, Cüneyt. “Felsefenin Klasik Çağı.” *İslam Düşünce Atlası 1*, hazırlayan İbrahim Halil Üçer içinde 342-395. İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017.
- Kolay, İlknur Aktuğ. “Musical, Cosmic, And Geometric Metaphors in the Risale-i Mimariyye of Cafer Efendi.” *15th International Congress of Turkish Art*, hazırlayan Michele Bernardini vd. içinde 435-440. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2018.
- Kuban, Doğan. *Mimarlık Kavramları*. İstanbul: Yem Yayın, 2018.
- Necipoğlu, Gürlü, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. Çeviren Gül Çağalı Güven. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.

- Olguner, Fahrettin. “Eflatun.”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 10: 469-476. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1994.
- Orbeyi, Nil. “Çift Revaklı Sinan Camilerinde Modüler Sistem.” *METU JFA* 33/2 (2016): 201-225. Erişim 27 Mayıs 2024. doi.org/10.4305/metu.jfa.2016.2.7.
- Özdural Alpay. “Gıyaseddin Jemshid El-Kashi And Stalactites.” *ODTÜ Mimarlık Dergisi* 10/1-2 (1990): 31-49.
- Özdural Alpay. “Mathematics and Arts: Connections Between Theory and Practice in the Medieval İslamic World.” *Historia Mathematica* 27 (2000): 171-201. Erişim 27 Mayıs 2024. doi.org/10.1006/hmat.1999.2274.
- Özyalvaç, Ali Naci. “El-Kâşî’nin “Miftâh El-Hisâb” Adlı Eseri ve 16. Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Kemer Biçimlenişleri Üzerine Bir İnceleme.” *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı 5*, hazırlayan Ümit Güneş içinde 1221-1237. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı, 2013.
- Özyalvaç, Ali Naci. “İstanbul’da Mimar Sinan Camilerinde Sivri Kemer Biçimlenişleri.” Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2017.
- Platon, *Timaios*. Çeviren Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2020.
- Sağdıç, Zafer. “Ottoman Architecture: Relationships between Architectural Design and Mathematics in Sinan’s Works.” *Nexus III: Architecture and Mathematics* 2 (2000): 123-132.
- Sbacchi Michele. “Euclidism and Theory of Architecture.” *Nexus Network Journal* 3 (2001): 25-38.
- Scholfield, Peter Hugh. *The Theory of Proportion in Architecture*. Cambridge: University Press, 1958.
- Sönmez Neslihan. “Mimar Sinan Camilerinde Alt Sıra Pencereleri Boyutlandırma Özellikleri.” *Aptullah Kuran için yazılar/Essays in honour of Aptullah Kuran*, hazırlayan Çiğdem Kafescioğlu ve Lucienne Thys-Şenocak içinde 287-311. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Sönmezer, Şükrü. “İstanbul’daki Sinan Camilerinde Mekân ile Serbest Düşey Taşıyıcılar Arasındaki Boyut İlişkisi.” *Sanat Tarihi Defterleri* (2014): 27-38.
- Sönmezer, Şükrü. “İstanbul’daki Sinan Camilerinde Mekân ile Serbest Düşey Taşıyıcılar Arasındaki Boyut İlişkisi.” Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2003.
- Söylemezoğlu, Kemali. “Edirne Selimiye Camii.” *I. Uluslararası Türk-İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi Bildirileri* 3 (1981): 199-209.
- Söylemezoğlu, Kemali. “İstanbul Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Mahalli ve Avlusu Planlamasında Gözönünde Tutulan Faktörler Hakkında.” *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, hazırlayan Zeki Sönmez içinde 259-267. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988.
- Fazlıoğlu, İhsan. “Hârizmî.” *İslâm Düşünce Atlası I*, hazırlayan İbrahim Halil Üçer içinde 468-471. İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017.
- Şen, A. Tunç And Cornell H. Fleischer. “Books On Astrology, Astronomical Tables, And Almanacs In The Library Inventory Of Bayezid II.”, *Treasures of Knowledge An Inventory of the Ottoman Palace Library I (1502/3–1503/4)*, hazırlayan Gülrü Necipoğlu, Cemal Kafadar ve Cornell H. Fleischer içinde 767-821. Leiden-Boston: Brill, 2019.
- Taut, Bruno, *Mimarlık Öğretisi*. Çeviren Hüseyin Tüzün. İstanbul: Arketon Yayınları, 2021.
- Topdemir, Hüseyin Gazi. “Öklid.”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 34: 24-25. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2007.
- Tuncer, Nukhet. “Klasik Dönem Osmanlı Mimarîsinde İç Mekan ve Cephelelerde Oran.” Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1996.



- Nasîrüddin Tûsî, *Tahrîru Usûli'l-Hendese Ve'l-Hisâb: Eukleides'in Elemanlar Kitabının Tahrîri*. Hazırlayan İhsan Fazlıoğlu. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2012.
- Nasîrüddin Tûsî, *Tahrîru Usûli'l-Hendese Ve'l-Hisâb: Öklides'in Elementler Kitabının Tahrîri*. Hazırlayan Atilla Bir ve Mustafa Kaçar. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2020.
- Türker, Ömer. "Yenilenme Dönemi." *İslam Düşünce Atlası 2*, hazırlayan İbrahim Halil Üçer içinde 498-518. İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017.
- Vitruvius, *Mimarlık Üzerine*. Çeviren Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa, 2017.
- Weber, Ralf ve Lamer Sharon. "The Concept of Proportion in Architecture: An Introductory Bibliographic Essay." *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* (1993): 147-154.
- Panofsky, Erwin. "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung." *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 14/2 (1921/22): 188-219.
- Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, Yayına hazırlayan Williams, K., ve M. J. Ostwald. 2 cilt. Basel: Birkhäuser, 2015.
- Williams, Kim and Duvernoy Sylvie. "The shadow of Euclid on Architecture." *Mathematical Intelligencer* 36/1 (2013): 37-60.
- Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: W. W. Norton & Company, 1971.
- Wölfflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2020.





# “Özgün” Modern Amerikan Resmi ve Postmodern Sanata Geçiş Sürecinde Öncü Bir Resim: Barnett Newman’ın Onement I’i

## “Authentic” Modern American Painting and a Pioneering Painting During the Transition to Postmodern Art: Barnett Newman’s Onement I

Ö. Eren Koyunoğlu<sup>1</sup>



### ÖZ

Bu makale, Barnett Newman’i ve *Onement I* adlı tablosunu merkeze alarak “özgün” Amerikan modern resminin oluşum ve dönüşüm sürecine bir bakış sunmaktadır. Öncelikle Amerikan İzlenimciligi ve 1913 Uluslararası Modern Sanat Sergisi (Cephanelik Sergisi) gibi önemli olaylar vasıtasıyla, Avrupa etkileriyle ortaya çıkan Amerikan modern resmi, ardından özgün Amerikan modern sanatını temsil eden “Amerikan Soyut Dışavurumculuğu”nun, II. Dünya Savaşı sonrası dönem bağlamında ortaya çıkışı incelenmiş ve Amerikan özgürlük ve bireycilik değerleriyle bağlantısı vurgulanmıştır. Ayrıca, sanat eleştirmenleri Harold Rosenberg ve Clement Greenberg’in Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun yaratılmasındaki rolleri vurgulanarak, Rosenberg’in eylem resmine, Greenberg’in ise formalist eleştirisine odaklanılmıştır. Bu noktada alanın Türkçe terminolojisindeki problematikler de ele alınmıştır. Barnett Newman’ın *Onement I* adlı resmi, boyanın fiziksel özelliklerini vurgulayarak yücelik hissini çağrıştıran görüşlerle uyum içindedir. Bununla birlikte, *Onement I* özel kılan şey, izleyicinin anlık görsel deneyimine öncelik verme, sanatçının iç dünyasının geleneksel olarak içe dönük doğasından uzaklaşma ve Amerikan modern resminin evriminin son aşaması olan ve soyut sanatın anlatsal öğelerden uzaklaşan “Post-Painterly Abstraction”ın prensipleriyle uyum içinde bulunmasıdır. Bu durum, *Onement I*’i önemli bir dönüm noktası olarak sanatçı-merkezli sanattan izleyici-odaklı sanata geçişin bir öncüsü haline getirmektedir. Eser böylece Post-Painterly Abstraction’ın kökenlerini oluşturmuş ve Amerikan modern resminde önemli bir evrime işaret etmiştir. *Onement I*, aynı zamanda modern sanattan postmodern sanata geçişin bir ifadesi olarak Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile yeni ortaya çıkan bu sanatsal dönem arasında bir köprü işlevini üstlenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Modern sanat, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, renk alanı resmi, eylem resmi, boyasal resim sonrası soyutlama

### ABSTRACT

This study provides an overview of the development of an “authentic” American modern painting, focussing on Barnett Newman and his painting *Onement I*. It traces the evolution of American art with European influences, highlighting

<sup>1</sup>Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ö.E.K. 0000-0002-2639-4402

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ö. Eren Koyunoğlu,  
Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye  
E-posta: erenkoyunoglu@gmail.com

Başvuru/Submitted: 10.11.2023

Revizyon Talebi/Revision Requested: 29.05.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 06.06.2024

Kabul/Accepted: 10.06.2024

Online Yayın/Published Online: 12.06.2024

Atıf/Citation: Koyunoğlu, Ö. Eren. “Authentic” Modern American Painting and a Pioneering Painting During the Transition to Postmodern Art: Barnett Newman’s Onement I”. *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 131-144.  
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1389168>



key events such as the introduction of American Impressionism and the 1913 International Exhibition of Modern Art. Later, it explores the emergence of “American Abstract Expressionism”, representing authentic American modern art, within the context of post-World War II, emphasising its connexion to American values of freedom and individualism. It also highlights the roles of art critics Harold Rosenberg and Clement Greenberg within the creation of American Abstract Expressionism, with Rosenberg emphasising action painting and Greenberg focussing on formalist criticism. At this point, problematics in the Turkish terminology of the field are also addressed.

The development of American modern painting reached its final stage in “Post-Painterly Abstraction”, which abandoned the painterly trace of the artist’s elements in abstract art. Barnett Newman’s *Onement I* align with Greenberg’s views challenging traditional aesthetics and emphasising paint’s physicality, evoking the sublime. However, what distinguishes *Onement I* is its unique emphasis on prioritising the immediate visual experience for the viewer, marking a departure from the traditionally introspective nature of the artist’s inner world and aligning it with the principles of Post-Painterly Abstraction. This was a shift from artist-centred to viewer-focussed art, with *Onement I* serving as a pivotal turning point. Thus, this painting established the origins of Post-Painterly Abstraction and marked an important evolution in American modern painting. This also signifies a transition from modern art to postmodern art, with *Onement I* serving as a bridge between American Abstract Expressionism and this emerging artistic era.

**Keywords:** Modern art, American Abstract Expressionism, colour field painting, action painting, post-painterly abstraction

## EXTENDED ABSTRACT

This study provides a comprehensive overview of the development of “authentic” American modern painting while, specifically situating Barnett Newman and his painting *Onement I* within this context to elucidate its distinctive contribution to expanding the boundaries of authentic American modern art.

The path towards establishing a unique American artistic identity, spanning various historical periods and art movements from the late 18th century to the 20th century, is first explored by the study. It is noted that, while a unique American artistic identity was aimed for by these movements, influences from European art were also carried, albeit with a distinctive American nuance. The evolution of American modern painting is discussed within this context, referring to key events like Paul Durand-Ruel’s introduction of American Impressionism and the 1913 International Exhibition of Modern Art (Armoury Show). These moments, while important, also showcased the ongoing American interpretation of European artistic styles.

The examination of American Abstract Expressionism, which represented a pivotal development signifying the creation of authentic American modern art, is undertaken in the subsequent section. Within this analysis, the movement is placed in the context of the post-World War II period, allowing for the reflection of the unique political and psychological atmosphere of that period.

Characterised by an abstract approach, American Abstract Expressionism is noted for its emphasis on American freedom and the free-market economy, with a core focus on personal freedom, autonomy and the addressing of anxieties stemming from post-war trauma and a possible nuclear war. Within this narrative, the approaches and guidance for shaping American Abstract Expressionism by art critics Harold Rosenberg and Clement Greenberg are also

highlighted as key points. Rosenberg argues that painting becomes an act, transforming the painter's approach to the canvas while distinguishing it from modern European art. A focus on visual form rather than the visible world is emphasised by Greenberg, and it is approached from a formalist standpoint. These perspectives collectively contribute to the definition of American Abstract Expressionism as a movement that effectively combines abstraction and action. At this point, problematics in the Turkish terminology of the field are also addressed. The section continues by elaborating on the development of American modern painting through a Greenberg-based approach, which views it as an abstract art form that accentuates the physical impact of paint. This approach underscores the application of paint on the canvas and its physical effects, and Greenberg coined the term "Painterly Abstraction" to describe this phase. Over time, this approach evolved into "Post-Painterly Abstraction", marked by a deliberate departure from the painterly trace of the artist in abstract painting.

In the next section, the focus is directed towards Barnett Newman's art, with a particular emphasis on his work, *Onement I* and its connexion to Clement Greenberg's concept of "Colour Field Painting" within American Abstract Expressionism. Newman's art is steeped in a mystical approach aimed at evoking the sublime, transcendence, and infinity, challenging traditional aesthetic notions of beauty in European art and underscoring the uniqueness of American modern art: Newman's belief that the physical world inhibits the representation of the sublime leads him to adopt an abstract, non-representational style that emphasises the physicality of painting and the effect of paint. The "Onement" series epitomises this approach with its expansive colour fields and minimal gestures, creating a meditative experience through the expressive use of colour.

What makes Newman's *Onement I* unique is that he highlights that the painting aims to provide viewers with a momentary visual experience rather than exploring the artist's inner world or external realities. This approach aligns with the notion of an immediate visual effect that triggers the viewer's own nature of experience, akin to a metaphysical confrontation, parallel to Maurice Merleau-Ponty's theory of perception.

In conclusion, this study outlines the transition from artist-centred modern painting to viewer-focussed art, with Barnett Newman's *Onement I* serving as a significant turning point. It prioritises the viewer's experience over the artist's perspective, departing from traditional painterly techniques and aligning with the Post-Painterly Abstraction movement, which emphasises the physicality of paint and its impact on the viewer's experience. This represents a significant shift in modern art and establishes *Onement I* as a central and pivotal element in the maturation of authentic American modern painting.

## Giriş

Amerika Birleşik Devletleri’nin tarihi boyunca ürettiği sanatsal çalışmalara bakıldığında, sanatçıların özgün bir Amerikan sanat kimliği yaratma isteği içinde oldukları görülmektedir. 18. yüzyılın sonundan itibaren 20. yüzyıla kadar yapılan Amerikan resimlerinde bu kimlik yaratma arayışı sırasıyla; Neoklasik üslupta Amerikan tarihi ve büyüklerini konu alan resimler ile Kuzey Amerika coğrafyasına hâkim olan vahşi doğanın Romantik ve daha sonrasında Barbizon Ekolü etkili üsluplarla ortaya koyulmuştur. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Realizmin etkisini gösterdiği Amerikan janr resimlerinde de ele alınan insan ve durumu, yine Amerikan kültür ve halkı ile ilişkili olarak çoğunlukla göçmenlik, sosyal sınıf ve ırk (siyahi ve yerli) konularıyla işlenmektedir. Bu karakterdeki çalışmalar, Amerikan sanat kimliğini ortaya koyan bir sanat oluşturmakla beraber, geleneksel Avrupa sanatını takip eden, tam anlamıyla “özgün Amerikan tipi” bir sanatı yansıtmamaktadır.

Amerikan sanatının modern resim ile tanışması, 1883 yılında Boston’da Yabancı Sergi Derneği (Foreign Exhibition Association) tarafından düzenlenen sergiye Parisli sanat simsarı Paul Durand-Ruel’in (1831-1922) Pissarro, Renoir, Sisley ve Monet’nin on yedi tualini vermesiyle olmuştur. 1886 yılında yine Paul Durand-Ruel’in desteğiyle New York’taki Amerikan Sanat Derneği’nde (American Art Association) açılan daha büyük ölçekli İzlenimcilik sergisinin ardından Amerikan İzlenimciliğinin başlaması için uygun ortam oluşmuştur.<sup>1</sup> Bu tarihten itibaren modern bir Amerikan resmi ortaya koyulmaya başlanmasına karşın yine takip edilen Avrupa sanatı olmuştur. Bu anlayış yenilik içermeyen ve İzlenimci estetiğin ötesine geçmeyen bir sanat anlayışını sürdürerek Amerikan Realizmi ile paralel bir şekilde 1910’lu yılların ikinci yarısına kadar devam etmiştir.

1913 yılında New York’ta açılan Uluslararası Modern Sanat Sergisi (International Exhibition of Modern Art), Amerikalı sanatçı ve sanat severleri dönemin çağdaş modern sanat eğilimleri ile tanıştıran sergi olmuştur. Şehrin askeri birimi 69. Alayı’nın cephaneliğinde açıldığından daha çok Cephanelik Sergisi (Armoury Show) olarak bilinen bu sergide, Amerikalı sanatçıların yanı sıra Cézanne, Matisse, Picasso, Braque, Brancusi, Duchamp ve Picabia gibi Avrupalı sanatçıların çalışmaları da sergilenmiş, bu sergi Amerikan sanatında yeni bir kırılma başlatmıştır.<sup>2</sup> 1913 yılından II. Dünya Savaşı’nın başladığı döneme kadar Amerika Birleşik Devletleri’nde dönemin ilk yerli çağdaş sanat hareketi, Kübizmin Amerikan yorumu olarak kabul edilen Presizyonizm (Kesincilik) I. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkmış ve 1920’ler ve 1930’ların başlarında oldukça bilinir olmuştur. Presizyonizm, Amerikan gökdelen, köprü, fabrika, baca, silo, endüstri ve tarım makinelerinden oluşan yeni çeşit bir manzara resmini “Kübit-Realizm” olarak da adlandırılan bir biçim anlayışıyla ortaya koymuştur. Aralarında Joseph Stella (1877-1946), Charles Demuth (1883-1935), Charles Sheeler (1883-1965) ve Georgia O’Keeffe (1887-1986)

1 H. Barbara Weinberg, Doreen Bolger ve David Park Curry. *American Impressionism and Realism: The Painting of Modern Life, 1885-1915*, (New York: Metropolitan Museum of Art: H.N. Abrams, 1994), 20-21.

2 Stuart Davis ve Clarence Weinstock. “‘Abstract Painting in America’, ‘Contradictions in Abstractions’ and ‘A Medium of 2 Dimensions’”, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), 415.

gibi isimlerin öne çıktığı bu sanatçıların sanatsal yönelimi, çağdaş Amerikan teknolojisini destansı bir görkem içinde insan figüründen arındırarak betimlemek olmuştur. Presizyonist ressamlar zaman içinde Kübist elemanları sadeleştirerek minimum detayla ele aldıkları açık ana hatlar ve saf yüzeyleri kullanmaya başlamış, kompozisyonlarını biçimin altında yatan net geometrik yapılara indirgemişlerdir. 1920'ler boyunca sık sık "Kusursuzcular/Safcılar" (Immaculates) ya da "modern klasikçiler" olarak da adlandırılan Presizyonistler, 1940'ların sonuna kadar etkili olmuşlardır. Presizyonistler modern Amerikan resminin o dönem için en önemli modernleri olmalarına rağmen özgün bir Amerikan modern sanat anlayışı ortaya koymayı başaramamıştır.

Presizyonistlerle aynı dönemde Thomas Hart Benton (1889-1975), Grant Wood (1891-1942) ve John Steuart Curry'nin (1897-1946) Orta Batı Amerika'da yaşadıkları bölgelerin kırsal yaşamının karakteristik ve sıradan özelliklerini figüratif anlatım diliyle ele aldıkları ve Amerikan Bölgeselciliği (American Regionalism) başlığı altına alınan çalışmaları, Amerikan kimliğini ortaya koysalar da yine plastik anlamda bir yenilik taşımamıştır. Bununla beraber Amerikan Bölgeselciliği, Amerika Birleşik Devletleri'nin özgün bir Amerikan sanatı yaratma isteği ile desteklenmiş, Başkan Franklin Roosevelt (1882-1945) tarafından 1935 yılında kurulmuş olan ve 1930'ların ekonomik bunalımından etkilenen çok sayıda insana kamu projelerinde çalışma imkânı sunan İş İlerleme Dairesi'nin (Works Progress Administration) alt birimi olan Federal Sanat Projesi tarafından fonlanmıştır. Amerikan Bölgeselciliği, tüm dünyada giderek politize olmaya başlayan sanat hareketleri sonucunda önemini kaybetse de 1940'lı yılların "Amerikan değerleri" kabul edilen özgürlük ve bireysellik kavramlarının temelini atmıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde hem özgün hem de Amerikan bir modern sanatın ortaya çıkması, Avrupalı önemli sanatçıların II. Dünya Savaşı süresince Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmesi ve modern sanat kültürünü Amerika'ya taşımasının bir sonucu olmuştur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu olarak adlandırılan bu hareket başta Avrupa modern sanatından beslenen fakat kısa süre içinde Amerikalı sanat kuramcılarını yardımıyla bağlarını Avrupa'dan kopartan bir anlayış olmuştur. II. Dünya Savaşı döneminden ve neredeyse 1950'li yılların sonuna kadar Amerika Birleşik Devletleri'nde modern sanat başlığı altına alınabilecek en güçlü sanat hareketi olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun en tanınan sanatçıları, New York Ekolü'ne dahil olan Jackson Pollock (1912-1956), Willem De Kooning (1904-1997), Franz Kline (1910-1962), Mark Rothko (1903-1970) ve Clyfford Still (1904-1980) ile birlikte Barnett Newman'dır (1905-1970). Newman, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun kendi içinde yaşayacağı dönüşümlerde de en etkili olacak isimlerin başında gelmiştir.

## **Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun Yaklaşımları, Kavramları ve Terminolojisi**

II. Dünya Savaşı sırasında özellikle önde gelen Sürrealistlerin Avrupa'dan New York'a göç etmelerinin etkisiyle Sürrealizmin bilinçaltına ilgisi ve otomatizm vurgusu yapan sanatını bir başlangıç noktası olarak ele almış olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu genellikle iki yönden ele alınarak değerlendirilmektedir. Bunlardan ilki, Amerikan-Sovyet çekişmesinin bir sonucu

olarak şekillendiği öne süren, plastik açıdan değil de daha çok politik açıdan bir okuma sunan anlayıştır.<sup>3</sup> İkincisi ise modern estetik açısından değerlendiren Amerikalı sanat kuramcılar Harold Rosenberg ve Clement Greenberg’ün sunduğu okumalar hatta yönlendirmelerdir. Birinci yönden bakıldığında, Amerika Birleşik Devletleri’nin dünya siyasetindeki konumu ve bunun sanatsal yansımalarını değerlendirmek gerekir. Bilindiği üzere II. Dünya Savaşı sonrası dünya iki bloğa ayrılmıştır. Bu bloğun bir tarafını Amerika Birleşik Devletleri, diğer tarafını da Sovyet Rusya oluşturmuştur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu başlığı altına alınan çalışmalar, Rusya’da yapılan sanatın tamamen zıddı bir sanat üretimine işaret etmektedir. Burada Rus yönetim sistemini ve devletini yüceltmeyi amaçlayan, figüratif bir sanat olan Sosyalist Gerçekçilik yerine, liberal bir şekilde bireysel özgürlüğü vurgulayan ve serbest piyasa ekonomisi tarafından desteklenen, Amerikan karakterini öne çıkartacak soyut bir sanat görülmektedir. Böyle bir sanatın oluşması için öncelikle henüz gerçek anlamda geleneği oluşmamış Amerikan sanat kültürünün kurgulanması ve piyasa tarafından talep edilecek bir duruma getirilmesi gerekmiştir. Bunun kabul edilen modern sanat pratikleri ve biçimci yaklaşımlara ek olarak bir devlet projesi bağlamında gerçekleştirildiğinden bahsedilmektedir.<sup>4</sup>

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’na dahil olan sanatçılar, II. Dünya Savaşı sonrası kaygı ve travma ortamına ek olarak Soğuk Savaş döneminde gerçek bir tehdit haline gelen nükleer savaş korkusunun getirdiği etkilerle, genellikle içine kapalı sanatçı profiline sahip olmuşlardır. Bu sanatçılar, kendini ifade etmenin bir biçimi olarak Sürrealizmin mirasından hareket eden, bahsi geçen kaygı ortamına uygun şekilde hayatın anlamını sorgulayan ve psikolojik olarak yaralı insanın, hissettiği hiçlik ve iletişimsizliğin felsefi hali varoluşçuluğun yoğun etkisi altında çalışan, savaş sonrası dönemin travma, kaygı ve yabancılaşma gibi temaları ile ilişkili olarak kişisel deneyimlerin özel karakterini, bireyin özgürlüğünü ve özerkliğini vurgulayan tipte yeni ve özgün bir sanatsal üretim yapmışlardır.<sup>5</sup> Amerikan Soyut Dışavurumculuğu bu bağlamda ele alındığında, bu tip bir resmin “neden” değil “nasıl” yapıldığı vurgusu öne çıkmaktadır.

3 Bkz. Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, çev. Elif Gökteke (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008).

4 Bkz. Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*.

5 Bu noktada 1940’lı ve 1950’li yılların başlarında bu genellemeye uymayan, bu travmatik ruh halini taşımayan ya da bunu sanatlarının merkezine almayan Amerikalı sanatçıların da olduğundan bahsetme gerekliliği doğmaktadır. Bunlar arasında, modern Amerikan sanatını postmodern süreçlere taşıyacak olan diğer eğilimlerin ortaya çıktığı Black Mountain College bünyesinde yer alan ve Neo-Dada olarak adlandırılan yaklaşımlara dahil edilen sanatçılar önemlidir. Özellikle Robert Rauschenberg (1925-2008) ve Jasper Johns (1930) ile Allan Kaprow (1927-2006) Amerikan Modern sanatında önemli kırılmalar yaratacak olan isimlerdir. Rauschenberg “Kombin”leri ile resim ve heykelin kabul edilen ve özellikle de Greenberg tarafından vurgulanan sınırları bulanıklaştıracak, hazır nesne kullanımını da eserlerine dahil ederek formalist estetiğin ötesine geçecektir. Yine Jasper Johns ve Rauschenberg popüler kültür imgelerine göndermeler yaparak Amerikan Pop sanatına kapı açacaklardır. Allan Kaprow ise Black Mountain Collage’da John Cage’in (1912-1992) öğretilerinin de katkısıyla performans sanatı ile Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’nun bir birleşimi olan Happenings kavramını ortaya atacaktır. 1959 yılında MoMA’da küratörlüğünü Dorothy Canning Miller’in (1904-2003) yaptığı “Onaltı Amerikalı” sergisinde bu isimleri yanı sıra Post-Painterly Abstraction’a dahil edilen Elsworth Kelly ve Frank Stella gibi sanatçılar da Amerikan Modern sanatının yenilik getiren önemli isimler olacaklardır. Burada unutulmaması gereken konu, bahsi geçen bu sanatçıların yenilikçi eserlerinin Barnett Newman’ın Onement I’inden sonra yapılmış olmalarıdır.



Sanatçıları tarafından değil de dönemin önde gelen sanat eleştirmenleri olan Harold Rosenberg (1906-1978) ve Clement Greenberg (1909-1994) tarafından açıklanmış ve yönlendirilmiş olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun uygulama yöntemleri, bu eleştirmenlerin hareketi Amerika'ya özgü,<sup>6</sup> yeni ve özgün bir modern sanat olarak tanımlamalarını sağlamıştır.<sup>7</sup> Bu da ikinci ve modern sanat açısından asıl kabul gören yön olan biçim meselesi ile ilişkilidir.

Harold Rosenberg 1952 yılında yazdığı *Amerikan Eylem Ressamları* adlı makalesinde hareketin önde gelen ressamlarından Jackson Pollock ve benzeri üslupta çalışan ressamların yaptıklarını açıklamak için, tuvalin artık sanatçılar için gerçek ya da düşünsel bir imgenin yapılması, tasarlanması, analiz edilmesi veya dışa vurulması ile ilgili olmanın ötesine geçtiğinden ve bir etkinlik alanına dönüştüğünden bahsetmiştir. Rosenberg'e göre artık ressam tuvale aklındaki bir imgeyle yaklaşmamaktadır; imge, sanatçının elindeki boya ve tuval gibi malzemeye giriştiği eylem sonucunda ortaya çıkmaktadır.<sup>8</sup> Bu yaklaşım, objenin ve estetik amacın resimden atıldığı yeni bir anlayıştır. Böylece yeni Amerikan sanatı, güzellik temelli saflıkla alakalı olmaktan, yani uzam, renk ve çizginin birbiriyle uyumlu ilişkisi olmaktan çıkıp, ressamın yoğun jestler kullanarak tuvali resim yapma eyleminin nesnesi haline dönüştürmesi halini almıştır. Böylece resim yapma tavrı önemli hale gelirken diğer estetik değerler geri plana itilmiştir. Bu bağlamda boyayı tuvale sürmek eylemi, asıl önemli olan konu haline gelmiş sonuç olarak ortaya çıkan soyut form, sanatçıların duygu ve duyguların yansımından veya bununla ilgili arayışlarından değil, sahnelenen eylemin sonucu olmuştur. Eylem haline dönüşen resim ise özgürlüğün bir yansıması haline gelmiştir. Görüldüğü üzere bu tanım, Amerika'nın politik olarak özgürlükle ilişkili söylemleriyle paralellik göstermekte olduğu gibi Rosenberg, Amerikan resmi ile Avrupa resmini birbirinden açık şekilde ayırmış/ayrı tutmuştur. Rosenberg, o dönemde soyut çalışan tüm sanatçıları, boyama eylemini temel alarak "Eylem Ressamı" olarak tanımlamıştır. Bu nedenle Rosenberg'in Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile kastettiğinin sadece Pollock, de Kooning ve Franz Kline'in bilinçaltını serbest bırakmak için verdikleri bazen uyumu bazen mücadeleyi öne çıkartan ve saf dışavurumu temsil eden spontane boya damlatmaları ve fırça darbelerinin olmadığını, resim yapma eyleminin kendisini vurgulamak istediğini anlamak gereklidir. Bu nedenle eleştirmen, Eylem Resmi'nden bahsederken Pollock, de Kooning ve Kline gibi jest ağırlıklı resmin yanı sıra diğer bir eğilim olan ve Barnett Newman'ın da dahil edildiği Renk Alanı Resmini de Eylem Resmi'nin bir parçası olarak görmüştür.

6 Amerikaya özgü bu sanatın terminolojisi, kendi içinde tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu tip bir sanat için günümüzde yaygın olarak kabul edilen ve Robert Coates tarafından kullanılan terim Amerikan Soyut Dışavurumculuğu yerine Harold Rosenberg Eylem Resmi terimini, Clement Greenberg ise bunu tamamen reddederek Amerikan-Tipi Resim (American-Type Painting) terimini kullanmayı tercih etmiştir. Bu konuyu 1955 tarihli *American-Type' Painting* makalesinin 1958 yılında yaptığı revizyonuna eklediği uzun bir dipnot ile açıklamıştır. Bkz. Clement Greenberg, "'American-Type' Painting (written in 1955, revised in 1958)", *Art and Culture; Critical Essays*, (Boston: Beacon Press, 1961), 209.

7 Bkz. Harold Rosenberg, "The American Action Painters", *Art News* 51/8, (1952): 22-23, 48-50 ve Clement Greenberg, "'American-Type' Painting (written in 1955, revised in 1958)", 208-229.

8 Harold Rosenberg, "The American Action Painters", 22.

Clement Greenberg ise bir sanat eserinin en önemli yönünün, anlatı içeriği (konu) ya da görünür dünyayla ilişkisi yerine görsel biçimi yani çizgi, şekil ve renk olduğunu kabul etmiş, Amerikan resmine eylemi odak almak yerine, biçimi odak alarak yaklaşmıştır. Greenberg, formalizm olarak tanımlanan ve heykel yerine daha çok resim üzerinden ele aldığı bu anlayışı, 1939 yılında yazdığı *Avangart ve Kiç* isimli makalesinden, 1964 tarihinde yazdığı *Post-Painterly Abstraction*’a kadar vurgulamaya devam etmiştir. Ayrıca modern sanatçıları, her türlü “aşağı kültür” eğilimlerinden uzak durmaları ve toplumu dönüştürebilecek yüce bir sanatla uğraşmaları konusunda yönlendirmiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan formalizmin sanatsal saflık arayışı ve biçime dayalı yüksek bir sanat yaratmak için konuyu terk etmesi, bunun yanı sıra avangart sanatçının yeni biçimler yaratarak “büyük gerçeklik/büyük anlama” bireysellik üzerinden ulaşmayı ön plana çıkartmalarını istemiştir.<sup>9</sup> Greenberg, 1955 tarihli ‘*American-Type*’ *Painting* makalesinde “Amerikalı” ressamın üslubunu teker teker ele alarak, biçim analizleri üzerinden açıklamıştır. Burada özellikle soyut resmi düz renk alanları<sup>10</sup> olarak tanımladığı şekilde uygulayan Rohtko, Still ve Newman’ın yaklaşımları üzerinde durmuş, bu sanatçıların resme Rosenberg’in Eylem Resmi kavramından farklı şekilde yaklaştıklarını ima etmiştir.<sup>11</sup> Greenberg’e göre resim bir anlatı sanatı değil bir görsel sanattır: Resmi benzersiz kılan tuvalin düzlüğü, odaklanılması gereken ana meseledir. Ressamlar, üç boyutlu bir dünyayı temsil etmek veya göstermek yerine resmin kendi özü olan iki boyutluluğunu keşfetmeyi amaçlamalı, bunu yaparken de soyutun imkânlarının kullanılmalıdır.<sup>12</sup> Greenberg’ün açıklamalarıyla uyumlu bir şekilde Renk Alanı Resmi, resimsel yüzeyde vurgulanan kütleyi tamamen reddetmiştir. Bunun yerine resim yüzeyi ile renk beraberlik içinde bir bütün olmuş, resimsel uzam tuvalden dışarıya doğru yayılan bir alana dönüşmüştür. Bu resimlerde renk, büyük boyutlu tuvaler üzerinde geniş bir düzleme yayıldığından, resimlere yakından bakan izleyiciyi çevreleyerek, ressamın ulaşmak istedikleri yücelik, aşkınlık ve bilinmezlik kavramlarını hissettirir biçimde kuşatmaktadır. 1950’li yıllarda Eylem Resmi’nin giderek sıradanlaşması ve akademik bir karakter kazanmaya başlaması nedeniyle Clement Greenberg, form ve kompozisyon konusuna devrimci nitelikleri olan Renk Alanı Resmi’ni, Soyut Amerikan Dışavurumculuğu’nun doğal bir devam süreci olarak görmüş ve eğilimin en önemli destekçisi olmuştur.

1940’lı yılların başından itibaren ortaya çıkmaya başlayan ve kısa süre içinde Avrupa modern sanatından ayrılıp özgün Amerikan modernine dönüşmeye başlayan resim sanatını değerlendirdiğimizde, tüm soyut ve soyutlama<sup>13</sup> eğilimlerinin ana yaklaşımı ister eylem ister

9 Bkz. Clement Greenberg, “10 Clement Greenberg (b. 1909) ‘Avant-Garde and Kitsch’”, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), 529-541.

10 Greenberg, daha sonra terminolojiye Renk Alanı Resmi olarak geçecek bu tip resimlerin tanımını da ‘*American-Type*’ *Painting* makalesi ile yapacaktır.

11 Clement Greenberg, “‘*American-Type*’ *Painting* (written in 1955, revised in 1958)”, 226-227.

12 Greenberg, Clement. “1 Clement Greenberg (b. 1909) ‘Towards a Newer Laocoon’”. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), 557-559; Greenberg, Clement. “1 Modernist Painting”, *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, (San Francisco: Harper & Row, 1982), 5-10.

13 Soyut dışında özellikle Willem de Kooning’in yoğun soyutlama içeren kadın resimlerinin Rosenberg tarafından Eylem Resmine dahil edilmesi, Greenberg ile Rosenberg’in özgün Amerikan modern resmine bakışları arasında

biçim temelli olsun, boyanın fiziki olarak merkezde olduğu ifadenin, yani boya<sup>14</sup> ile ulaşılan ifade vurgusudur. Nitekim Greenberg, 1940 ve 1950’li yıllarda Amerika’da geçerli olan soyut dışavurumcu resmi tanımlamak için Heinrich Wöfflin’in (1864-1945) Barok resmi Rönesans resminden ayırmakta kullandığı tabir olan ve boyasal<sup>15</sup> anlamına gelen Painterly teriminden türettiği Painterly Abstraction’ı (Boyasal Soyutlama) kullanmıştır.<sup>16</sup> Yani Painterly Abstraction bağlamında sanatçılar, boya vasıtasıyla tuval üzerine kendi varlıklarının izini bırakmışlardır. Bu durum, varoluşçulukla da ilişkilendirilebilecek bir şekilde özgün Amerikan modern resminin tanımlayıcı özelliği olup, önceki dönem Amerikan modern resminde, örneğin Presizyonizm’de görülmeyen yaklaşımdır. Uzun bir dönemi kapsayan bu eğilim, 1960’lı yıllara gelindiğinde moda haline gelerek dejenere olmuş olan ve Greenberg’ün kiç olarak tanımladığı şeye dönüşmeye başlamıştır. Bu nedenle Greenberg 1964 yılında Los Angeles County Sanat Müzesi (LACMA) küratörlüğünü yaptığı serginin seçkisini, soyut resimlerinde tuval üzerine kendi varlıklarının izini bırakan tüm etkilerden giderek sıyrılmaya başlayarak kendilerini anonimleştirdikleri bir resim anlayışını/eğilimini takip etmeye başlayan sanatçılardan seçerek serginin adını Post-Painterly Abstraction (Boyasal Soyutlama Sonrası)<sup>17</sup> olarak adlandırmıştır. Bu yeni eğilim ressamın anlatısını geri plana çekerek, renk teması üzerinden meseleyi bir deneyime dönüştürmeye başladığından, sanatçı mitini kırarak modern resimden postmodern sanata doğru bir kırılmayı başlatmıştır.

Bu metinde bahsedilen özgün Amerikan modern resmi içinde Barnett Newman’ın *Onement I* isimli resmi hem Painterly Abstraction hem de Post-Painterly Abstraction kavramları ile ilişkili olarak değerlendirilebilecek devrimsel nitelikte bir çalışmadır.

## Barnett Newman ve Onement I

Clement Greenberg’ün Renk Alanı Resmi dediği ve bu bağlama aldığı sanatçılardan biri olan Barnett Newman, aynı bağlama alınan diğer sanatçılar gibi yücelik, aşkınlık ve sonsuzluk hissini uyandırabilecek mistik bir resim anlayışı bağlamında eser üreten bir sanatçı olmuştur.

---

bir çatışma yaratmaktadır. Figürden yola çıkan de Kooning, Greenberg’ün tanımlarına göre dış dünyaya referans verdiğinden avangart yerine kiç sayılacaktır. Ayrıca Amerikan resminde soyut anlamına gelen abstract yerine soyutlama edimi olan abstraction terimine ağırlık verilmesi de terminolojide başka bir sorun yaratmaktadır: Greenberg resmin kendisinden başka hiçbir şeye referans vermemesinden bahsederken bunu tanımlayan soyut terimi yerine sanatta fiziki referanstan uzaklaşma eylemi olan soyutlama kavramını kullanmaktadır.

- 14 Burada kastedilen boyama eylemi olmayıp fiziki olarak boya vasıtasıyla sanatçının varlığını ortaya koymasıdır.
- 15 Türkçeleştirilmesi güç olan bu terim için en doğru çeviri boyasal olacaktır. Boyasal terimine ek olarak ulaşılan etki anlamında ressamca/resimsel terimlerini kullanmak da yanlış olmayacaktır.
- 16 Clement Greenberg, “Post-Painterly Abstraction”, *The Collected Essays and Criticism; Volume 4: Modernism with a Vengeance 1957-1969*. (University of Chicago Press, 1993), 192.
- 17 Türkçe literatüre Geç Resimsel Soyutlama olarak geçen terim problematiktir. Terimin orijinalinde vurgulanan, sanatçının varlığının ifadedici izini boya vasıtasıyla aktardığı soyutun terk edilmesi ile ilişkili olup bunun geç bir tezahürü değildir. Bu nedenle Geç Resimsel Soyutlama terimini konuya tamamen yanlış bir anlam katmaktadır. Bu bağlamda terimin Boyasal Soyutlama Sonrası veya yukarıda belirtildiği üzere Ressamca/Resimsel Soyutlama Sonrası olarak Türkçeleştirilmesi daha uygun olacaktır. Bu nedenlerle metinde orijinal terim olan Post-Painterly Abstraction kullanılmıştır.

Newman, 1948 yılında yazdığı *The Sublime is Now* (Yüce Artık Şimdidedir) adlı makalesinde Antik Yunan’dan beri Avrupa sanatının ana meselesi olan “güzel” ve modern sanatın ona yine estetik açıdan “çirkin”i veya “grotesk”i koyarak karşı çıkan anlayışa karşılık “yüce” kavramını öne sürmüştür.<sup>18</sup> Güzellik ve ilişkili kavramların bizleri bu duyguya ulaştırmaktan alıkoyan şey olduğunu söyleyen Newman aynı zamanda Amerikan ve Avrupa modern sanatını da tıpkı Rosenberg’in yaptığı gibi birbirinden ayırmaya gayret etmiştir. Newman makalesinde sanatın iç dünyada oluşan duyguları huşu ile dışa vurmanın, çoğunlukla dış dünyaya bağlı olan görsel önyargılı güzellik kavramından çok daha gerçek olduğunu temellendirmeye çalışmıştır. Resimlerinde de fiziki dünyanın yüce kavramını temsil etmede ve hissettirmekte engel oluşturduğunu düşündüğünden, yüce kavramını fiziki dünyaya referans vermeyen, temsili olmayan, resim yüzeyini kaplayan boşluk ve içine yerleştirdiği boya ile varlığının izini bırakarak vermiştir. Newman’ın 1948 yılından itibaren yaptığı Onement serisinin isminin anlamsal olarak yaptığı çağrışımlar da bu bütünlük duygusunu pekiştirmektedir.<sup>19</sup> Sanatçı bu serisinde Greenberg’ün Renk Alanı Resmi olarak tanımladığı tarzda, tuvale yayılarak kaplayan geniş düz renk alanlarıyla düz bir resim düzlemi oluşturmuştur. Seride yoğun jest, fırça darbeleri ve eyleme daha az vurgu yapılmış, renk bir tema haline dönüşmüş, rengin etkileyici değerleri kullanılarak yüceyle ilişkili meditatif bir deneyim ortaya çıkartılmıştır.

Barnett Newman, Onement serisinin ilk resmi olan ve kendisiyle yapılan bir röportajda sanatında bir dönüm noktası olarak nitelendirdiği *Onement I*’i (G.1) 1948 yılında doğum gününde yani 29 Ocak günü yaptığını söylemiştir.<sup>20</sup> Bu röportaj, sanatçının sanat hakkındaki görüşlerini, özellikle bu ikonik çalışmayı anlamak ve yorumlamak açısından önem taşımaktadır. Burada Newman, kendisini gerçek anlamda kendisi gibi hissettiği ilk resmin *Onement I* olduğunu vurgulamış ve resmi nasıl yaptığını anlatmıştır: Kızılımsı bir kahverengiye boyadığı ve resmin arka planını oluşturan yüzeyini boyamaktan çok boya ile kaplayarak boyama eyleminin oluşturduğu atmosferden yani ifadeden arındırdığını, üzerine de şu anda yaygın olarak bilinen “fermuarlarından” (zip) ilkini yaptığını, resmin ortasında bulunan bu düz uzun şeridin ise resmi bölmeyip aksine onu bütünleştirdiğini belirtmiştir.<sup>21</sup> Resim tamamlandığında bu resmin ne olduğuna dair sekiz ay kadar düşündüğünü söyleyen Newman, *Onement I*’in anlatsal değil görsel bir sanat olduğunu belirterek, izleyiciyi kendi içsel dünyasına veya dışsal bir dünyaya götürmediğini, anlık bir görüntü sunduğunu söylemiştir. Bu durumu bir insan ile ilk defa karşılaştığımızda bakmaktan/incelemeden çok, bunun öncesinde anlık, reaksiyonel olarak oluşan görmeye, bir karşılaşmaya yani fiziksel bir tepkiye benzeten Newman, bunun kendisine varlığının başka bir varlıkla metafiziksel yüzleşmesini düşündürdüğünü belirtmiştir.<sup>22</sup>

18 Barnett Newman, “10 Barnett Newman (1905-1970) ‘The Sublime Is Now’”, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), 572-574.

19 Onement Türkçe’ye birlik olma, hemfikir olma veya bütünleşme olarak çevirilebilir.

20 “Barnett Newman Speaks About His Art”, YouTube, yayınlanma tarihi 5 Mart 2014, erişim 09 Ekim 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=e2c0h1wnxf0>

21 “Barnett Newman Speaks About His Art”.

22 “Barnett Newman Speaks About His Art”.

Bu yaklaşım izleyicinin kendi deneyim doğasını tetikleyen anlık bir görsel etki olup Maurice Merleau-Ponty'nin (1908-1961) 1945 yılında yazdığı, bilinçle dünya arasındaki ilişkiyi ele alırken algının, özne ile nesne aralarındaki mekânda oluşan duyum, düşünce ve deneyimle meydana geldiğini belirten, insanı dünyayı kendi gözleriyle gören ve anlayan bir varlık olarak kabul ettiği, her bireyin farklı bedenlere sahip olduğundan her bedenin deneyiminin tikel ve ayrıcalıklı olacağını savunduğu *Algının Fenomenolojisi*<sup>23</sup> ile ilişkilendirilebilecek bir yaklaşımdır.



**Görsel 1:** Barnett Newman, *Onement I*, 1948, tuval üzerine yağlı boya, 69.2x41.2 cm., MoMA, New York. (Erişim 08 Ekim 2023. <https://www.arthistoryproject.com/artists/barnett-newman/onement-i/>)

Konuyu açmak için Barnett Newman'ın röportajında *Onement I*'i anlatırken söylediği bazı noktalara vurgu yapmak gerekmektedir. Newman'a göre bu resim, kendi sanat hayatında yeni bir aşamadır: *The Sublime is Now* makalesinde vurguladığı “yüce” kavramı ile ilişkili olmakla beraber, burada varoluşçulukla ilişkilendirilebilecek bir sanatçı öz anlatısı bulunmamaktadır. Sanatçının resmi tarif ederken herhangi bir iç dünyaya işaret etmediğini söylemesi de bu

23 Bkz. Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacimuratoğlu (İstanbul: İthaki Yayınları, 2017).

açıdan önemlidir. Burada mesele artık modern sanatta gördüğümüz sanatçı merkezli vurgunun,<sup>24</sup> izleyici deneyimine doğru kaydığı bir anlayıştır. Nitekim sanatçının röportajına eklenmiş olan “umarım resimlerim, benim için olduğu gibi, izleyicilere kendi bütünlüğü, kendi ayrılığı ve kendi bireyselliği hissini verme etkisine sahiptir” ve “resimlerin kendi adlarına konuşmalarına izin veriyorum” sözleri bu duruma vurgu yapmaktadır.<sup>25</sup> Böylece modern resimden postmodern sanata doğru bir kırılmanın ilk izleri, *Onement I* ile görülmeye başlanmaktadır.

*Onement I*’i plastik bir incelemeye tabi tuttuğumuzda yine oldukça ilginç bir durum ile karşılaşmaktadır. Newman’ı Renk Alanı Resmi kapsamında özgün bir figür haline getiren, geniş renk alanlarının içine fermuarları andıran dikey çizgiler atmasıdır. Amerikan resmi açısından oldukça ufak sayılabilecek bir boyutta çalıştığı bu resimde ilk defa denediği fermuarı, düz renk alanı içindeki tuvale bir maskeleye bandı yapıştırıp üzerini kadmiyum kırmızısı ile boyayarak yapmıştır. Newman, sonraki resimlerinden farklı olarak bu resimde maskeleye bandını söküp, farklı renkte ince dikey bir şerit oluşturmak yerine bu bandın üzerini boyadığı görülmektedir. Sanatçının bu fermuarın üzerine boyayı sürme şekline bakıldığında bunun Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’nun en belirgin özelliği olan jestüel bir yaklaşımla, “ressamca tuş” vurgusuyla yapıldığı görülmektedir. Yani özgün Amerikan modern resminde o dönemde alışılmış olan, boya vasıtasıyla sanatçının tuvale izini bırakması meselesi burada açıkça fark edilmekte (painterly), *Onement I* modern bir ressamın elinden çıkmış, bireysellik barındıran tipik bir modern resim gibi algılanmaktadır. Fakat bu algıyı kıran ve resmin asıl ilginç yanını oluşturan bu fermuar değil de yüzeyle bütünleşen ve astar vazifesi görüyormuş gibi duran kahverengimsi kırmızı arka plandır. Resmin neredeyse tamamını oluşturan bu düz arka planda hiçbir jestüel ifadecilik, ressamca tuş bulunmamaktadır.

O dönemde Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’nda resminde bu tip bir boyama yaklaşımını kullanan bir ressamla karşılaşmak zordur. Newman burada o dönemin önde gelen ressamlarının vurguladığı, boyanın maddesel yanını kullanarak imzaları haline getirdikleri ifade ile ulaşılan dramatik ve ruhani bir ifade yerine, sanatçı kimliğinin ve öz anlatısının geri çekildiği, renk teması üzerinden izleyici deneyiminin giderek önem kazanacağı bir anlayışı değerlendirmeye başlamış gözükmektedir (non-painterly). Nitekim sanatçının 1948 yılının ardından yaptığı resimlerde ressamca tuş, giderek geri plana itilirken, sanatçının öz anlatısı yerine postyapısalcı eksende izleyici deneyiminin öne çıktığı, sanatçı estetiği yerine alımlama estetiğinin merkeze yerleştiği, ifade yerine dekoratif etki üzerinden işleyen bir resim anlayışının öne çıkmaya başladığı görülmektedir. İlk defa *Onement I*’de ortaya çıkan ve 1950’li yılların ikinci yarısına kadar önemi çok fazla anlaşılmayan yaklaşım<sup>26</sup>, 1950’li yılların sonlarından itibaren modern resimden postmoderne doğru bir kırılmanın hissedileceği ve 1964 yılında Post-Painterly

24 Bu özgün Amerikan modern resminde varoluşçuluk düşüncesinden beslenen “ihmal edilmiş/problemlili deha” rolünün öne çıktığı bir vurgudur.

25 Sözlerin İngilizce orijinaleri “I hope that my painting has the impact of giving someone, as it did for me, the feeling of his own totality, of his own separateness, of his own individuality” ve “I let the paintings speak for themselves”dir. Bkz. “Barnett Newman Speaks About His Art”.

26 Barnett Newman yaklaşık 1950’li yılların sonlarına dek çoğunlukla olumsuz eleştiriler almış ve resimleri galerilerde nadiren sergilenme şansı bulmuştur.

Abstraction olarak adlandırılan soyut resim anlayışı için bir öncü olmuştur. Post-Painterly Abstraction ise görünür fırça darbeleri olmayan, düz, modüle edilmemiş renk kullanımı ile oluşturulmuş geniş renk alanları ile boyanın maddi niteliklerine ve tuvalin fiziksel özelliklerine odaklanan, gizli bir anlam ya da sembolik içeriğin olmadığı, özgün Amerikan modern resimde yeni bir dönemi, hatta modern sanatın kırılımını işaret edecektir.

## Sonuç

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, uzun bir sürecin ardından Amerika'nın dünya siyasetindeki konumu, Sovyet Rusya'yla karşıtlığından ve Soğuk Savaş'ın sanatsal yansımalarından beslenerek Amerikan karakterini, özgürlüğü ve serbest piyasa ekonomisini vurgulayan, devlet tarafından desteklenen, soyut bir plastisiteye sahip, özgün Amerikan modern sanatı olmayı başarmıştır. Uygulama yöntemleri iki önemli sanat eleştirmeni Harold Rosenberg ve Clement Greenberg tarafından açıklanmış ve yönlendirilmiş olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Avrupa modern sanatından da kendisini ayırtırmayı başarmıştır.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, kendi içinde geçirdiği evrimler sonucunda tuval üzerinde Greenberg tarafından "Painterly Abstraction" olarak tanımlanmış olan, sanatçıların soyut resimde varlıklarının izini bıraktıkları ifadeci boya kullanımından uzaklaşmıştır. Bu yaklaşımın yerine ortaya çıkan "Post-Painterly Abstraction", boyayı sanatçı varlığını ifade etme aracı olarak kullanan yaklaşım yerine, izleyici deneyimini merkeze alan bir temaya dönüştüren, ressamların kendilerini anonimleştirdikleri bir soyut resim anlayışını temsil etmiştir. 1964 yılında küratörlüğünü Clement Greenberg'ün yaptığı Los Angeles County Museum of Art'ta açılan sergi ile ismini alan Post-Painterly Abstraction, Renk Alanı Resmi, Sert Kenar Resmi ve Washington Renk Ekolü içinde anılan ressamları kapsayarak, Özgün Amerikan modern sanatında yeni bir aşamaya geçişi temsil etmiştir.

Barnett Newman, özgün bir Amerikan modern sanatı yaratılması meselesinin merkezinde yer alan ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun önde gelen ve hareketin sınırlarını sorgulayan bir sanatçıdır. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak sanatçının *Onement I* adlı resmi, bu hareketin süreçleri içinde hem Painterly Abstraction hem de Post-Painterly Abstraction akımlarıyla ilişkilendirilebilecek nitelikte devrimci bir çalışmadır. Newman, Post-Painterly Abstraction sergisinden on altı yıl önce bu sergide ortaya koyulan yaklaşımın belki de ilk örneğinin provasını *Onement I* ile yapmış gözükmektedir. Resim, bu nedenlerle özgün Amerikan modern resim sanatı açısından oldukça önemli bir pozisyonda yer almaktadır. Buna rağmen literatürde Newman'ın fermuarlarını ilk defa denediği bir çalışma olmasından öteye gidecek kadar dikkate alınmış gözükmemektedir.

Özetle *Onement I*, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile 1960'larda Savaş sonrası dönemin travmalarının atlatıldığı, yeni bir ekonomik ve politik iyimserlik ortamına girilmesiyle, varoluşçuluk düşüncesinden beslenen ve "ihmal edilmiş/problemlili deha" rolünün öne çıktığı "büyük/yüce" vurgulu modern soyut resim anlayışının terk edildiği hatta modern sanatın sorgulanarak postmodern sanata doğru kırılmaya başladığı dönemin arasında bir köprü oluşturan, Amerikan sanatının en önemli çalışmalarından biridir.

**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

- Davis, Stuart ve Weinstock, Clarence. “‘Abstract Painting in America’, ‘Contradictions in Abstractions’ and ‘A Medium of 2 Dimensions’”, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Hazırlayan Charles Harrison ve Paul Wood, 415-418. Oxford, Blackwell Publishing, 2003.
- Greenberg, Clement. “‘American-Type’ Painting” (written in 1955, revised in 1958), *Art and Culture; Critical Essays*, 208-229, Boston: Beacon Press, 1961.
- Greenberg, Clement. “1 Modernist Painting”, *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Hazırlayan Francis Francina ve Charles Harrison, 5-10, San Francisco: Harper & Row, 1982.
- Greenberg, Clement. “10 Clement Greenberg (b. 1909) ‘Avant-Garde and Kitsch’”. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Hazırlayan Charles Harrison ve Paul Wood, 529-541. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2003.
- Greenberg, Clement. “1 Clement Greenberg (b. 1909) ‘Towards a Newer Laocoon’”. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Hazırlayan Charles Harrison ve Paul Wood, 554-560. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2003.
- Greenberg, Clement. “Post Painterly Abstraction”, *The Collected Essays and Criticism; Volume 4: Modernism with a Vengeance 1957-1969*. 192-196, University of Chicago Press 1993.
- Guilbaut, Serge. *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*. Çeviren. Elif Gökteke. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Algımın Fenomenolojisi*, Çeviren. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu. İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.
- Newman, Barnett. “10 Barnett Newman (1905-1970) ‘The Sublime Is Now’”, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Hazırlayan Charles Harrison ve Paul Wood, 572-574. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2003.
- Rosenberg, Harold. “The American Action Painters”, *Art News* 51/8, (1952): 22-23, 48-50.
- Weinberg, H. Barbara, Bolger, Doreen ve Curry, David Park. *American Impressionism and Realism: The Painting of Modern Life, 1885-1915*, New York: Metropolitan Museum of Art: H.N. Abrams, 1994.

## İnternet Kaynakları / Internet References

- YouTube. “Barnett Newman Speaks About His Art”. Erişim 09 Ekim 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=e2c0h1wnxf0>





# Nuri Bilge Ceylan's Frames as a Pastiche: Caspar David Friedrich and Ilya Glazunov

## Birer Pastiş Olarak Nuri Bilge Ceylan Kareleri: Caspar David Friedrich ve Ilya Glazunov

Türker Körük<sup>1</sup> 



### ABSTRACT

In today's postmodern period, the concept of intertextuality has emerged and been evaluated not only in written and oral texts but also in many other art forms, as opposed to the ancient Russian formers and theorists. The concept has taken on a few new names such as intersemiotics, interpicture, and intermusicality and is based on the Russian formative and thinker Mikhail Bahtin's idea of dialogism. This idea argues that a text has a relation with any other text, and this relationship is inevitable. This argument is accepted as a method developed by some 20th-century linguists and thinkers who exploited it to solve the mutual effects between two texts. Similar to transformation, allusion, parody, and collage, pastiche is one of the most important methods of intertextuality. It makes use of the formal and stylistic similarities between two texts. It also benefits from additions and subtractions and gains true meaning by exalting and praising the emulated text or the owner of that text. This study will examine the works of Russian painter Ilya Glazunov, who had a significant influence on Nuri Bilge Ceylan's movie *Winter Sleep*, and some works by another painter, Caspar David Friedrich, as a pastiche element in some of the director's photographs and film frames. Even though Ceylan has not said that he emulated these painters, his attitude in the movie *Winter Sleep* made carrying out this study necessary.

**Keywords:** Nuri Bilge Ceylan, Ilya Glazunov, Caspar David Friedrich, intertextuality, pastiche

### öz

Postmodern dönem olarak nitelendirilen günümüzde, metinlerarasılık kavramı eski Rus biçimcilerinin ve metin kuramcılarının aksine sadece yazılı ve sözlü bir metinde değil, uzun zamandır birçok sanat dalı arasında ortaya çıkmakta ve değerlendirilmektedir. Göstergelerarasılık, resimlerarasılık, müziklerarasılık gibi birkaç yeni isim de alan kavram, esas temelinin Rus biçimci ve düşünür Mihail Bahtin'in 'söyleşim' fikrinden alır. 'Söyleşim' fikri, bir metnin herhangi bir başka metnin ya da metinlerle ilişki içerisinde olduğunu ve bu ilişkinin kaçınılmaz olduğunu savunur. Bu sav, iki metin (eser) arasındaki karşılıklı etkilerin çözümlenmesinde yararlanılan ve 20. yüzyıl dilbilimcileri ve bazı düşünürler tarafından geliştirilen-çeşitlenen bir yöntem olarak kabul görür. Metinlerarasılık

<sup>1</sup>Independent Researcher, Izmir, Türkiye

ORCID: T.K. 0000-0002-3205-3700

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Türker Körük,  
Izmir, Türkiye  
E-mail: korukturker@gmail.com

Submitted/Başvuru: 02.11.2023

Revision Requested/Revizyon Talebi: 25.04.2024

Last Revision Received/Son Revizyon: 20.05.2024

Accepted/Kabul: 03.06.2024

Published Online/Online Yayın: 11.06.2024

Citation/Atf: Körük, Türker. "Nuri Bilge Ceylan's Frames as a Pastiche: Caspar David Friedrich and Ilya Glazunov". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 145-170.  
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1385003>



kavramının alıntı, alaycı dönüştürüm, anırtırma, parodi (yansılama), kolaj gibi en başat yöntemlerinden olan pastiş (öykünme), diğer tüm biçimler gibi iki metin arasındaki biçimsel ve biçimsel benzerliklerden, eklemelerden ya da eksiltmelerden yararlanır. Bu eklemeler-eksiltmeler ya da benzerlikler birçok kuramcının da pastışı diğer yöntemlerden ayırdığı gibi; öykünülen metnin ya da o metnin sahibinin yüceltilmesi, övülmesi ve değer atfedilmesiyle gerçek anlamını kazanır. Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu adlı filminde belirgin bir etkisi olan Rus ressam Ilya Glazunov'un eserleri ve diğer bir ressam Caspar David Friedrich'in bazı eserleri yönetmenin bazı fotoğraflarında ve film karelerinde bir pastiş ögesi olarak incelenecektir. Nuri Bilge Ceylan'ın bu resamlara öykündüğü kendisi tarafından dile getirilmemiş olsa da, Kış Uykusu Filmi'nde sergilediği tavır bu çalışmayı yapmayı gerekli kılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Nuri Bilge Ceylan, Ilya Glazunov, Caspar David Friedrich, Metinlerarasılık, Pastiche

## 1. Introduction

One can say that Nuri Bilge Ceylan's (Fig. 1) understanding of cinema includes many different types of expression, from literature to classical music.<sup>1</sup> This is a versatile story-telling style that can be described as a situation on which a director bases their cinema while creating the script, one which should not be separated from the director's cinematographic style. While this leads to the creation of an original story, it also allows one to question this originality through the various associations it evokes in the audience. As a director, Ceylan has been compared to many artists and filmmakers (e.g., Tarkovsky, Antonioni, Bergman), and while creating his scripts, he uses the texts of many writers such as Chekhov, Dostoyevsky, and Yunus Emre verbatim to create an eclectic cinematic language.

Ceylan started his artistic life as a photographer and has produced two photography series titled *Turkey Sinemaskop* (2003-2012) and *For My Father* (2006-2008), as well as a short film (*Cocoon*, 1995) and eight feature-length films (*The Small Town*, 1998; *Clouds of May*, 2000; *Distant*, 2003; *Climates*, 2006; *Three Monkeys*, 2008; *Once Upon a Time in Anatolia*, 2011; *Winter Sleep*, 2014; *Wild Pear Tree*, 2018, and *About Dry Grasses*, 2023). His films have received awards from many festivals, and he won Best Director at the Cannes Film Festival for his film *Three Monkeys*, the Grand Prix for his films *Once Upon a Time in Anatolia* and *Distant*, and the Palme d'Or for his film *Winter Sleep*.



Figure 1: Nuri Bilge Ceylan, NBC Film.

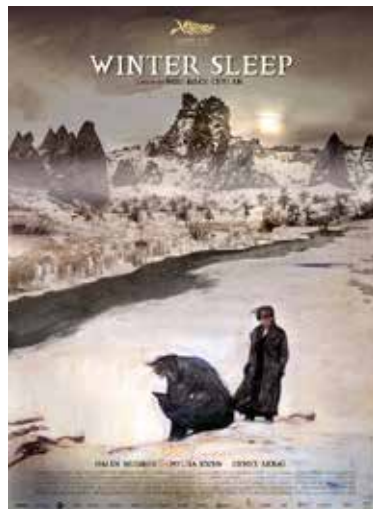
The movie *Winter Sleep* (2014), whose script Nuri Bilge Ceylan stated writing under the inspiration of Chekhov's stories *The Wife* (1892) and *Difficult People* (1886), also contains a detail that can be considered remarkable in the director's oeuvre: While the posters of the director's other films have a form designed from scenes from the films, the movie poster for

1 See: <http://www.nbcfilm.com/movies.php> (Credits)

*Winter Sleep* consists of a colorful illustration the Russian Painter Ilya Glazunov (**Fig. 4**) made for the novel *Netochka Nezvanova*, which Dostoyevsky wrote but had been unable to complete (**Fig. 2**). The drawing is one of a series of illustrations (Images of Russian Literature) the painter had made for some works he'd selected from among Russian literature, and Ceylan included it in his story as decoration for the movie *Winter Sleep* (**Fig. 3**). This approach by the director provides a retrospective reading of his relationship with Ilya Glazunov.



**Figure 2:** Ilya Glazunov, *At the Edge of the Ice Hole*, Illustration for F. Dostoevsky's story "Netochka Nezvanova" Paper, 1970, black oiled chalk, pastel, charcoal pencil, 97.8×80 cm.



**Figure 3:** *Winter sleep* poster, 2014, NBC Film.

This part of text is based on the poster design of the movie *Winter Sleep* and aims to examine the similarity of Nuri Bilge Ceylan's frame with that of the Russian Painter Ilya Glazunov as a pastiche element under the heading of intertextual.

The traces of Glazunov's paintings as pastiche element in Ceylan's frames was not a conscious method of the director, as no indication apart from the poster for *Winter Sleep* exists that shows the director to have been imitating the painter. This study is shaped by the idea that the painter's unique gaze could be captured and made visible in the other works of a filmmaker who'd entered into a relationship with a painter by choosing his drawing as the movie poster.

## 2. Intertextuality and Pastiche

Since the 1960s, the postmodern period has created an environment of criticism in which the relationship among visual, literary, and audio texts are questioned and scrutinized. "The shift from the modern period to the postmodern world can be described as a period in which the idea of alienation of the subject is replaced by the idea of fragmentation of the subject."<sup>2</sup> Linguists are interested not in the originality of a text but in what makes a text original and have searched for traces of other artists who have a place in the memory of the author of a work, attempting to place this phenomenon on a theoretical basis founded on the idea of dialogism as put forward by Mihail Bakhtin (1895-1975). This evolved into Julia Kristeva's (1980) concept of intertextuality, in which a relationship inevitably exists between any two texts and which attempts to define the conscious or unconscious interactions between the people who created the texts and the result of this relationship.

The concept of intertextuality suggests that a work can be recreated in more than one form. These new forms may aim to change or differentiate the style of the artist who'd created the work or the subject of that work, or the new form may pursue the path of preserving this style or of remaining faithful to the subject of the work.

The intertextuality approach can be said to be divided into different types. The intertextual framework involves many methods, such as comic transformation, collage, reference, and allusion, with parody and pastiche being among the most well-known. However, many thinkers have different definitions that cannot be fully agreed upon. Mihail Bakhtin brought pastiche and parody together under the heading of stylization and used these synonymously.<sup>3</sup> According to Bakhtin, stylization is the shifting of the purpose of a borrowed discourse into a different direction. The difference between parody and pastiche is that parody is an ironic double voice, the situation that occurs when the created work is completely incompatible with the discourse and has a contrary purpose. Unlike Bakhtin, Gérard Genette structured intertextual relations with two separate definitions. While he described a transformation order

2 Madan Sarup. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. Translated by Abdülbaki Güçlü. (Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004), 257

3 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. (Gallimard, 1975), 141.

in which text is changed as parody, he defined pastiche as an element of imitation.<sup>4</sup> Rather than characterizing the style as an imitation, this definition is the recreation of a work by another creator and the re-manifestation of the style in the new work. Unlike parody, this approach is defined as *pastiche* [emulation] under the heading of intertextuality and as an action in which an artist is being valued and made important by reemphasizing their style.

With the disappearance of the boundaries between art and life and the erasure of the distinction between popular culture and elite culture in the transition to postmodernism, such things as eclecticism, reflexivity, narration, fragmentation, randomness, analogy, and pastiche have become inevitable.<sup>5</sup> According to Rosenau, pastiche is an element of the eclectic composition that incorporates phenomena such as old and new as a patchwork created by bringing together random, chaotic, and messy ideas or views in a collage-like manner. Pastiche denies order, logic, and symmetry and enjoys contradiction and opposition.<sup>6</sup> According to Frederic Jameson, the gradual decline of an original personal style in the postmodern period, together with the consequences of the disappearance of the individual subject, has necessitated at an increasing rate the universal practice of what is today called pastiche.<sup>7</sup> Unlike parody, this practice involves speaking with a linguistic mask devoid of satire and laughter and free from the hidden motivations of parody. Pastiche is a sculpture without pupils, an empty parody.<sup>8</sup> According to Kuspit, postmodernism has a common understanding of art about art that points to the narcissistic collapse of art, because art on art does not offer any new insight into art. It instead reproduces old art with an ironic transformation, destroying its meaning in the process. Restoring images taken from their context by moving them to a new context is important in collage work. Namely, collage involves placing boring old art into a new artistic environment by juxtaposing it with other old but good things. Thus, the basic method of postmodern art is to hope that the conflict arising from the difference between works will create a meaning broad enough to hide that they have both become meaningless historical remnants.<sup>9</sup> According to Rose, pastiche is an imitation or fake that consists of a number of the motives given by different original works of any author that are recombined in such a way as to give the impression of the original work having been created independent of that artist.<sup>10</sup> According to Albertsen, pastiche involves the re-imitation of both the form and content of a work, and this type of pastiche will be seen to differ from parody,

4 Kubilay Aktulum, *Parçalılık/Metinlerarasılık*, (Ankara: Öteki Yayınevi, 2004), 292.

5 Madan Sarup. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. Translated by Abdülbaki Güçlü. (Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004), 188-189

6 Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Transated by Tuncay Birkan. (Ankara: Ark Yayınları, 1998), 16.

7 Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 16.

8 Frederic Jameson. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 16.

9 Donald Kuspit. *Sanatın Sonu*. Translated by Yasemin Tezgiden, (İstanbul: Metis, 2010), 69

10 Margaret A. Rose. *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, Translated by C. Dikme, (Ankara: Hece Yayınları, 2016), 104

which is defined by some as the alteration of the content of a work as well as the imitation of the form of the work itself (as cited in Rose, 1993).

Artists are acting appropriately when they adopt images, concepts, and ways of making art that other artists have previously used and adapt these artistic tools to their own advantage. They also act appropriately when they take objects, images, or practices from popular (or foreign) cultures and re-enact them in the context of their own work in order to enrich or erode traditional definitions of what a work of art can be. Only pastiche has a deep-rooted position in appropriation art that transcends many genres.<sup>11</sup>

Pastiche is the different reconstruction of a text while remaining true to its style. A work shaped according to the characteristics of a certain school reveals its relationship with the other work it emulates in the context of its style. When this style is a conscious choice of the artist who uses pastiche while creating their work, it becomes the method of the artist in the context of intertextuality, and when it emerges as a result of the artist's unconscious imitation, they are using it in the same context, but this time in order for the viewer (e.g., audience, critic, theorist) to reveal the method.

### 3. Ilya Glazunov

20<sup>th</sup>-century Modernism took place in Russia later than in Europe, and Russia exhibited a closed conservative approach, especially in painting. Russia was first introduced to Marxism before declaring its commitment to socialism with the proletariat revolution in October 1917; it preferred a socialist realist understanding of art and placed the slogan of “art is for the people” against modernism's understanding of “art for art's sake”. Russian socialist realist artists opposed abstract art and formalism; they used their art to enlighten the masses and create a national understanding of art. This idea of nationalism caused Russia to turn its back on the world, and many modern Russian artists such as Chagall, Kandinsky, and Stravinsky were forced to leave the country.

Ilya Glazunov (1930-2017), who was born in socialist Russia and died in a Russia governed by a constitutional republic, witnessed 20<sup>th</sup>-century Russia in its entirety and formed his understanding of art according to the changes that occurred in the 20<sup>th</sup> century. As a 20<sup>th</sup> century painter who described Russia and Russian History with his huge monumental paintings and collages, Ilya Glazunov handled the concepts of religion and Jesus in his paintings through the attitude of Russian nationalism. He also included people from different classes of the city in his paintings, such as in his *Urban Cycle* and *Artist and Theater* series,<sup>12</sup> and created original portraits and works of art. The painter's anti-democracy stance and monarchy sympathies are clearly seen in his works, and he is among the most important artists of the 20<sup>th</sup> century with his paintings reflecting the unity of the Russian people in war and religion.

11 Jill Townsley. “Moments of repetition in the process of art production: Temporalities, labour, appropriations and authorship.” (PhD diss., University of Liverpool, 2010), 32

12 <http://glazunov.ru/en/art>



**Figure 4:** Ilya Glazunov Amidst Birches, 1980.

Glazunov also had an active political position with his patriotic, monarchist, and anti-democratic views, thought that democracy was a deception. He argued that the greatest achievements in Russia, such as geographical expansion, economic growth, military victory, architecture, literature, Christian life, painting, decorative arts, population growth, public morality, and international power, would involve harmonious relations within a multinational empire.<sup>13</sup> He described the Bolsheviks as murderous bandits who'd committed genocide against the Russian people on a scale unparalleled in history; this made him dependent on Russia's past while shaping his understanding of art, and he always tried to express his dissatisfied view of the 20<sup>th</sup> century.

To define Ilya Glazunov's works under the title of intertextuality would be appropriate due to his commitment to the iconic symbols of Russian history and Christianity, and positioning the artist's sarcastic approach to the 20<sup>th</sup> century right next to this commitment would also be appropriate (**Fig. 5-6**).

---

13 Ricky Twisdale, "A Conservative Russian Lion With Real Mass Influence – The Painter Ilya Glazunov" *Russia Insider*, September, 2016. <https://russia-insider.com/en/culture/conservative-russian-lion-real-mass-influence-painter-ilya-glazunov/ri15339>





**Figure 5:** Ilya Glazunov, *Eternal Russia*, 1988, oil on canvas, acrylic. 298×598.5 cm.



**Figure 6:** Ilya Glazunov, *The Market of Our Democracy*, 1999, oil on canvas. 297×599 cm.

Because this attitude Ilya Glazunov had can be described as a conscious choice as mentioned above, it gains meaning as an intertextual method of the painter. This method has an understanding that parallels the approach mentioned at the beginning of the article, the one Nuri Bilge Ceylan had adopted when designing the *Winter Sleep* poster.

When considering the movie poster for *Winter Sleep* and the scenes in which Ilya Glazunov's paintings were used, Nuri Bilge Ceylan's imitation of an Ilya Glazunov work is seen in some of his scenes. This is also seen to have a remarkable effect on the idea of interpreting the other photographs and film frames that are similar to the painter's paintings (i.e., noticing the unconscious imitations the director made).

#### 4. Nuri Bilge Ceylan and Ilya Glazunov

Since Ceylan's first short film *Cocoon*, which competed at the Cannes Film Festival, he has become one of the most important filmmakers in the world, and his films are eagerly awaited. After his first two films (*The Small Town* and *The Clouds of May*), which were featured at the Berlin Film Festival, he won the Grand Pris at the Cannes Film Festival for *Distant* (2003) and all the films he has subsequently made have taken part in this festival and won various awards.

The director won the Palme d'Or, the biggest award of the Cannes Film Festival, for his movie *Winter Sleep* in 2014. He'd created the script based on a story set in Cappadocia (Fig. 7, 9), although most of it was shot in a studio environment. He used Ilya Glazunov's paintings in many scenes of the film (Fig. 8, 10), including them in the narrative of the story and as the movie poster.



Figure 7: Nuri Bilge Ceylan, *Winter Sleep*, 2014, NBC Film.



Figure 8: Ilya Glazunov, *Netochka*, 1978.



**Figure 9:** Nuri Bilge Ceylan, *Winter Sleep*, 2014, NBC Film.



**Figure 10:** Ilya Glazunov, *Nastasiya Philippovna*, 1956, Illustration for F. Dostoevsky's novel *The Idiot*, paper, black oiled chalk, pastel. 68×48.5 cm.

This usage of Ceylan also offers the possibility that the director's relationship with Ilya Glazunov is not limited to *Winter Sleep*. Examining some films and photographs (Fig. 12, 14, 16, 18, 20) with an eye that is familiar with the director's oeuvre reveals small examples of the director's admiration for and emulation of Ilya Glazunov (Fig. 11, 13, 15, 17, 19), as well as the similarity of the look shared between two artists from two different branches of art. Due to no Turkish source being found about Ilya Glazunov and Nuri Bilge Ceylan not having made any statement on this subject, this similarity can be described as a pastiche element with a subjective interpretation.



**Figure 11:** Ilya Glazunov, *Funeral*, 1977, illustration for N. Nekrasov's poem "Frost, Red Nose", oil on canvas. 80×180.



**Figure 12:** Nuri Bilge Ceylan, *Returning Home*, 2004.



**Figure 13:** Ilya Glazunov, *Petersburg. Nevsky Prospect*, 1982, Set design for A. Khachaturian's ballet *Masquerade*. Tempera on cardboard, 68×98.5 cm.



**Figure 14:** Nuri Bilge Ceylan, *Sultanahmet Square in Winter*, 2004.



**Figure 15:** Ilya Glazunov, *Novgorod*, oil on canvas, 23.6 x 39.4 cm, 1975.



**Figure 16:** Nuri Bilge Ceylan, *Winter Sleep*, 2014, NBC Film.



**Figure 17:** Ilya Glazunov, *Evening Leningrad*, 1956, paper, black oiled chalk, pastel. 56×79 cm.



**Figure 18:** Nuri Bilge Ceylan, *Stormy Weather on the Galata Bridge*, 2004.



**Figure 19:** Ilya Glazunov, the triptych *My Summer Garden*, 2006, oil on canvas. 99×139 cm.



**Figure 20:** Nuri Bilge Ceylan, *Once Upon a Time in Anatolia*, 2011, NBC Film.

## 5. Caspar David Friedrich

Romanticism is an artistic expression of giving meaning to humans and nature in a new way. This form of expression has left a lasting impact in many fields, such as philosophy, poetry, literature, and art.

According to Arnold Hauser, who is competent in the sociology of art, the Romantic movement signifies the end of a cultural period in which artists had addressed a society, a more or less homogeneous group, or a public whose authority they accepted in principle. As a result of the enlightenment, art was no longer a social activity guided by objective and traditional criteria but had instead turned into a form of expression that created its own standards. During the Enlightenment, art became a tool to appeal to the individual. Enlightenment was the product of a rich process achieved by keeping alive, renewing, acquiring, developing, and changing the intellectual and life habits that had originated from the Renaissance and Reformation periods. The world is no longer an inexplicable wilderness for man.



**Figure 21:** Caspar David Friedrich's selfportrait 1810, oil on canvas, 228x182 mm; Staatliche Museen, Berlin.

Caspar David Friedrich (**Fig. 21**) was one of the most important artists of the Age of Enlightenment, when the mind was held above all else and the social structure was shaped accordingly. He was one of the pioneers of the Romanticism movement, one of the trends that had emerged due to the conflicts between reason and the laws of nature, in which Newton's mechanistic world view was insufficient for explaining many things. Friedrich was born on September 5, 1774, into a middle-class family in the city of Greifswald, a Pomeranian region overlooking the Baltic coast of Germany and under Swedish rule at the time. Influenced by the traumatic losses he'd experienced in his family at a young age, he devoted himself to art and decided to pursue painting. Two of his works that were exhibited in Weimar in 1805 were purchased by Johann Wolfgang von Goethe, one of the most important literary figures of the Enlightenment. Friedrich started working as a lecturer at the Dresden Academy in 1817. As the interest in romanticism gradually decreased after the 1820s, he became financially and morally weak and his reputation diminished. The artist gradually became introverted and melancholic due to reasons such as the lack of understanding of the public and critics. He suffered a brain hemorrhage and was paralyzed in 1835, lost his ability to paint to a large extent, and died five years later in 1840.

Friedrich's paintings frequently portray the Pomeranian Forests, Harz Mountains, North Sea coasts, and white rocks of Rugen Island. He was very nostalgic for the town in which he'd lived and was influenced by the nostalgia he felt for his childhood. This northern original romanticism was portrayed through an inner thought, a dramatic interiority, a melancholic atmosphere, and a gloomy outlook. Friedrich's paintings contain a deep sense of loneliness, contemplation, and silence. Dawns, a warm spring, falling leaves, vast expanses of nature, and man's impotence in the face of nature constitute the essence of his paintings. Henri-Alexis Baatsch's interpretation of Friedrich is important in this regard:

*In Friedrich's painting, everything is surrounded by the conflict of elements, surrounded by fog, and filled with symbols. His painting is like the unclear fate of a person clinging to the edge of life. Atmosphere is everything for these mostly motionless figures whose gender, age and duty come before their personalities. In Friedrich's paintings, people turn their backs to the viewer give birth to stars by looking at the sea, the ships in the harbour, the horizon, the ocean of clouds. However, they seem fascinated by the world. And we agree to participate in this contemplative ritual by watching the painting. Sometimes people suddenly come to life; this revival is meant to tell us about a mysterious rush, a passionate flow in which sacred and profane love strangely mix together. One morning, in the loneliness of the distant horizon, on the peaks of the great mountains, in the fog hanging on the hills, a man, a woman and a high hill with a cross on it; all these form a strange chain descending from the sky to the earth. The woman stands in front of the cross and reaches out with her hand as if to help her friend towards the cross. Being able to use such a scene so competently can only be the job of great romantics.<sup>14</sup>*

14 Henri-Alexis Baatsch. "Vue imprenable sur Caspar David Friedrich", *Beaux Arts magazine*, 1991, n° 87.



The power of nature in relation to humans and its deadly menacing nature are being attributed to Caspar David Friedrich's painting at first sight. Such readings derive their sources from a state of inadequacy related to human development, as mentioned above. In his painting *The Wreck of Hope (Die gescheiterte Hoffnung)* (Fig. 22), Caspar David Friedrich describes a ship that gets stuck between icebergs, breaks, and partially sinks. The artist himself is known to have made studies of ice masses for this painting, which is thought to express the smallness of man in front of nature. Whether the faint mountain mass just ahead of the large break in the center of the picture is land is unclear.



**Figure 22:** Caspar David Friedrich, *The Wreck of Hope (Die gescheiterte Hoffnung)*, 1823-24, oil on canvas, 96.7×126.9 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg.

Another important work of his, *Wanderer Above the Sea of Fog (Der Wanderer über dem Nebelmeer)* (Fig. 23) is a perfect example of his style. A young man looks out over the cliffs into the mists, taking in the sweeping landscape. His back is turned to the viewer. According to Michael Edward Gorra's (2004) interpretation, the main message of the painting is that the man realizes a Kant-like self-reflection while looking at the sea of fog. The work has been interpreted in many other ways and has a legendary richness of interpretation. That the subject in the painting is self-reflective is possible. But his body language and vigor do not display a stance of aimlessness and emptiness. The meaning of the painting may also vary depending on how one interprets its original German name, 'Wanderer über dem Nebelmeer'. The word wanderer here can mean a person who wanders aimlessly or a hiker. According to the first

meaning, the man in the picture may have gotten lost. According to the second meaning, he may be going to a place he has already determined. Caspar David Friedrich has many powerful works, each of which carries its own very striking composition, lighting, and technique in terms of today's art. This study will now examine the example of Nuri Bilge Ceylan's pastiche.

## 6. Nuri Bilge Ceylan and Caspar David Friedrich

When examining some of the movie posters for Nuri Bilge Ceylan's *About Dry Grasses* (2023), the posters are seen to be reminiscent of Friedrich's paintings. However, when looking at such films of his such as *Distant*, *Three Monkeys*, *Once Upon a Time in Anatolia*, and *Wild Pear Tree* (Fig. 24, 26, 28, 30, 34), this state of reminiscence shows a situation of emulation rather than coincidence. Although the director has presented no explanation on this subject, the language and style of the film enables evaluating some of his shots as a Friedrich pastiche (Fig. 25, 27, 29, 31, 33).



**Figure 23:** Caspar David Friedrich, *Wanderer above the Sea of Fog (Der Wanderer über dem Nebelmeer)*, 1818, oil on canvas, Kunsthalle Hamburg, Hamburg.



**Figure 24:** *About Dry Grasses*, poster, 2023, NBC Film.



**Figure 25:** Caspar David Friedrich, *Chalk Cliffs on Rügen (Kreidefelsen auf Rügen)*, 1818, oil on canvas, 90.5×71 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur.

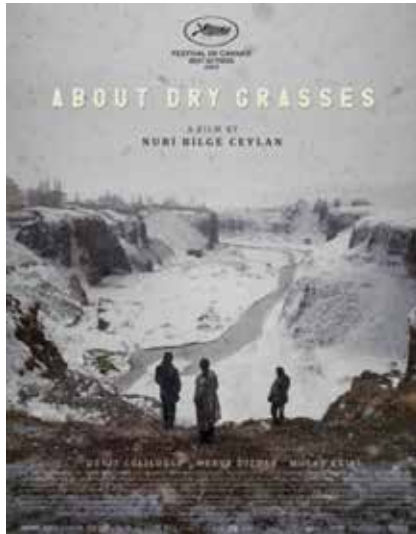


Figure 26: *About Dry Grasses*, poster, 2023, NBC Film.



Figure 27: Caspar David Friedrich, *Northern Sea in Moonlight (Nordsee im Mondlicht)*, 1823-24, oil on canvas, 22×30.5 cm, National Gallery Prague.



**Figure 28:** Nuri Bilge Ceylan, *Three Monkeys*, 2008, NBC Film.



**Figure 29:** Caspar David Friedrich, *Two Men Contemplating the Moon* (*Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*), 1819, oil on canvas, 35×44.5 cm, Galerie Neue Meister, Dresden.



**Figure 30:** Nuri Bilge Ceylan, *Once Upon a Time in Anatolia*, 2011, NBC Film.



**Figure 31:** Caspar David Friedrich, *Abbey Among Oak Trees (Abtei im Eichwald)*, 1819, oil on canvas, Alte Nationalgalerie, Berlin.



**Figure 32:** Nuri Bilge Ceylan, *Wild Pear Tree*, 2018, NBC Film.



**Figure 33:** Caspar David Friedrich, *Landscape with Temple Ruins*, 1797, private collection.



**Figure 34:** Nuri Bilge Ceylan, *About Dry Grasses*, 2023, NBC Film.

## 7. Conclusion

The emergence of the intertextuality method as an alternative to other theories in the postmodern period has enabled many moviegoers and critics to relate cinema to different branches of art. The pastiche method, which is a stylistic equivalent of the relationship one branch of art has with other art branches, has become one of the most notable trends for the concept of intertextuality.

Nuri Bilge Ceylan is a director who has been producing films and photographs in the postmodern period, but to say that he has a postmodern style is debatable. The study has attempted to examine Ceylan's conscious intertextual approach, which stands out with the *Winter Sleep* movie poster, through the paintings of Ilya Glazunov and Caspar David Friedrich as an intertextual method and a pastiche element alongside the director's various other visual frames in a desire to reveal the ongoing presence of the relationship between this artist and these painters.

This review has aimed to bring a new perspective to Nuri Bilge Ceylan's cinema under the title of intertextuality, as no satisfactory sources are found regarding the presence of his relationship with the two artists. The study has also conveyed the idea of revealing the artistic style of important painters such as Ilya Glazunov and Caspar David Friedrich. In addition, apart from the references and pastiches that Ceylan has made on purpose, the fact the visual accumulation in his own mind inevitably pushes him to these similarities is important to emphasize. In fact, every artist who knows the history of art experiences this situation in some way.



**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

Aktulum, Kubilay. *Parçalılık/Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2004

Baatsch, Henri-Alexis. “Vue imprenable sur Caspar David Friedrich”, *Beaux Arts magazine*, February, 1991, n° 87.

Bahtin, Mihail. *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Translated by Cem Soydemir. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975

Bausman, Charles. “A Conservative Russian Lion With Real Mass Influence – The Painter Ilya Glazunov.” March, 2019. <https://russia-insider.com/en/culture/conservative-russian-lion-real-mass-influence-painter-ilya-glazunov/ri15339>

Gorra, Michael Edward. *The Bells in Their Silence*. Princeton University Press, 2004.

Henri-Alexis Baatsch, “Vue imprenable sur Caspar David Friedrich”. *Beaux Arts magazine*, 1991, n° 87 (février)

Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press, 1991.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, 1980.

Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*. Translated by Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis, 2010

Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993

Rosenau, Pauline Marie. *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Translated by Tuncay Birkan, Ankara, Ark Yayınları, 1998

Sarup, Madan. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. Translated by Abdülbaki Güçlü. Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.

Townsley, Jill. “Moments of repetition in the process of art production: Temporalities, labour, appropriations and authorship.” PhD diss., University of Liverpool, 2010

Twisdale, Ricky. “A Conservative Russian Lion With Real Mass Influence – The Painter Ilya Glazunov” *Russia Insider*, September, 2016. <https://russia-insider.com/en/culture/conservative-russian-lion-real-mass-influence-painter-ilya-glazunov/ri15339>

## Visual Resources

**F. 1:** [https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kuruotlar/displayphoto.php?mid=5&desc=&file=director1.jpg&hires=director1\\_hires.jpg](https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kuruotlar/displayphoto.php?mid=5&desc=&file=director1.jpg&hires=director1_hires.jpg)

**F. 2:** <http://glazunov.ru/en/art/images-of-russian-literature/works/180-at-the-edge-of-the-ice-hole>

**F. 3:** <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/wintersleep/photos.php?mid=6>

- F. 4: <http://glazunov.ru/en/artist-and-the-world/the-artist-and-the-world>
- F. 5 – F. 6: <http://glazunov.ru/en/art/monumental-works>
- F. 7: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/wintersleep/photos.php?mid=6>
- F. 8: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Dostojewski-Fiodor-Nietoczka-Niezwanow;4707168.html>
- F. 9: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/wintersleep/photos.php?mid=6>
- F. 10: <http://glazunov.ru/en/art/images-of-russian-literature>
- F. 11: <http://glazunov.ru/en/art/images-of-russian-literature/works/169-funeral>
- F. 12: <https://www.nuribilgeceylan.com/photography/turkeycinemascope2.php?sid=2>
- F. 13: <http://glazunov.ru/en/art/artist-and-theatre/works/484-petersburg-nevsky-prospect>
- F.14: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/34566/Nuri-Bilge-Ceylan-Sultanahmet-Meydan%C4%B1nda-k%C4%B1C5%9F-Sultanahmet-Square-in-Winter>
- F. 15: <https://www.artnet.com/artists/ilya-glazunov/novgorod-pDhEs7pGPFXeTkLZsl66Ow2>
- F. 16: [https://www.imdb.com/title/tt2758880/mediaviewer/rm1625751296/?ref\\_=tt\\_md\\_2](https://www.imdb.com/title/tt2758880/mediaviewer/rm1625751296/?ref_=tt_md_2)
- F. 17: <http://glazunov.ru/en/art/urban-cycle/works/74-evening-leningrad>
- F. 18: <https://www.flickr.com/photos/46371030@N08/6202122788/>
- F. 19: <http://glazunov.ru/en/art/urban-cycle/works/85-the-triptych-my-summer-garden>
- F. 20: <https://www.flickr.com/photos/58031880@N06/7674413962/>
- F. 21: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Caspar\\_David\\_Friedrich](https://tr.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich)
- F. 22: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Buz\\_Denizi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Buz_Denizi)
- F. 23: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n\\_%C3%9Czerinde\\_Yolculuk](https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk)
- F. 24: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kuruotlar/photos.php?mid=5>
- F. 25: [https://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCgen\\_Kayal%C4%B1klar%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCgen_Kayal%C4%B1klar%C4%B1)
- F. 26: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kuruotlar/photos.php?mid=5>
- F. 27: [https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O\\_8669](https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_8669)
- F. 28: [https://www.notrecinema.com/communaute/v1\\_detail\\_film.php3?lefilm=22259](https://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=22259)
- F. 29: [https://en.wikipedia.org/wiki/Two\\_Men\\_Contemplating\\_the\\_Moon](https://en.wikipedia.org/wiki/Two_Men_Contemplating_the_Moon)
- F. 30: <https://variety.com/2011/film/markets-festivals/once-upon-a-time-in-anatolia-1117945281/>
- F. 31: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Abbey\\_in\\_the\\_Oakwood](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Abbey_in_the_Oakwood)
- F. 32: <https://www.criterion.com/current/posts/5690-nuri-bilge-ceylan-s-the-wild-pear-tree>
- F. 33: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Temple\\_of\\_Juno\\_in\\_Agrigento](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Temple_of_Juno_in_Agrigento)
- F. 34: <https://www.siff.net/cinema/in-theaters/about-dry-grasses>



# Amorium İç Sur Kazılarında Bulunan Türk-İslam Dönemi (13-15. Yüzyıl) Sırsız Seramikleri: Pişirme Kap Buluntuları

## Turkish-Islamic Period (13th-15th Centuries) Unglazed Ceramics Found in Amorium Inner Wall Excavations: Cookware Finds

Mehmet Kurt<sup>1</sup>



### Öz

Sırsız seramik buluntuları, Anadolu'da yürütülen birçok arkeolojik kazı çalışmasında en yoğun karşılaşılan buluntu türlerinden birini oluşturur. Çeşitli gıdaları pişirmek, ısıtmak, saklamak ya da servis etmek amacıyla kullanılan söz konusu buluntular, gündelik hayatı ve özellikle de mutfak kültürünü yansıtmaları açısından önemli arkeolojik verilerdir. Sırsız seramik buluntularıyla ilgili çalışmalar her ne kadar az olsa da bu buluntu türünün birçok merkezde yoğun şekilde ele geçtiği görülmektedir. Bu çalışmayla bu merkezlerden biri olan Amorium'daki bir grup sırsız seramik buluntusunun tanıtılması ve sırsız seramik buluntularıyla ilgili yapılan çalışmalara katkıda bulunulması amaçlanmıştır. Toplamda 55 parçadan oluşan Amorium sırsız seramik kap parçası, kentin Yukarı Şehir bölümünde yer alan İç Sur alanındaki kazı çalışmalarında tespit edilmiştir. İki farklı hamur yapısı sergileyen söz konusu sırsız seramik parçaları, pişirme kap buluntuları olarak tanımlanmıştır. Anadolu'da birçok merkezde benzer örnekleri tespit edilen pişirme kap buluntularının farklı dönem aralıklarına tarihlendirildiği görülmektedir. Bu nedenle Amorium pişirme kap buluntularının tarihlendirme önerisinde tespit edildikleri alandaki arkeolojik veriler dikkate alınmıştır. Bu veriler göz önünde bulundurularak Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemlerine (13-15. yüzyıl) tarihlendirilen söz konusu buluntular, Amorium'daki Türk-İslam yerleşimine ilişkin gündelik besin alışkanlıklarını yansıtmaları açısından da önemli bulgulardır.

**Anahtar kelimeler:** Amorium, iç sur, Orta Çağ Arkeolojisi, sırsız seramik, pişirme kabı

### ABSTRACT

Unglazed ceramic finds constitute one of the most common types of finds in many archaeological excavations carried out in Anatolia. Unglazed ceramics, which are utilised to cook, heat, store, or serve various foods, are important archaeological data in terms of reflecting daily life and especially cuisine culture. Despite a limited number of studies conducted on unglazed ceramic finds, this type of find has been intensively discovered in many centres. This study aimed to introduce a group of unglazed ceramic finds in Amorium, one of these centres, and to contribute to the studies conducted on unglazed ceramic

<sup>1</sup>Kültür ve Turizm Bakanlığı, Afyonkarahisar Müzesi, Müze Araştırmacısı, Afyonkarahisar, Türkiye

ORCID: M.K. 0000-0001-9639-1090

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Mehmet Kurt,

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Afyonkarahisar Müzesi,

Müze Araştırmacısı, Afyonkarahisar, Türkiye

E-posta: mehmetkurt2627@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 26.11.2023

**Revizyon Talebi/Revision Requested:** 10.05.2024

**Son Revizyon/Last Revision Received:** 15.05.2024

**Kabul/Accepted:** 17.05.2024

**Online Yayın/Published Online:** 24.06.2024

**Atıf/Citation:** Kurt, Mehmet. "Turkish-Islamic Period (13th-15th Centuries) Unglazed Ceramics Found in Amorium Inner Wall Excavations: Cookware Finds".

*Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 171-194.

<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1396363>



finds. The Amorium unglazed ceramic pot, which consists of 55 pieces in total, was discovered during excavations in the Inner Wall area in the Upper City region of the city. Amorium unglazed ceramic pieces exhibiting two different clay structures were described as cookware finds. It is seen that the cookware finds, similar examples of which were found in many centres in Anatolia, are dated to different period intervals. Therefore, the archaeological data in the area where they were discovered were considered in the dating of Amorium cookware. Based on these data, these finds were dated to the periods of Seljuk, Beyliks, and Early Ottoman (13th-15th centuries) and are also important findings in terms of reflecting daily eating habits related to the Turkish-Islamic settlement in Amorium.

**Keywords:** Amorium, Inner wall, Mediaeval Archaeology, unglazed ceramic, cookware

## EXTENDED ABSTRACT

The subject of this study is a group of unglazed ceramic pots found in the Amorium excavations. Amorium, which is a mediaeval city settled by many civilisations such as Hittites, Phrygians, Romans, Byzantines, Seljuks, Beyliks, and Ottomans since 2000 BC, is located in Hisarkoy, which is approximately 12 km east of Emirdag, Afyonkarahisar. Unglazed ceramics, which were unearthed in the Amorium excavations and used to cook, heat, or store various foods, are important archaeological data in terms of reflecting daily life in Amorium and especially the cuisine culture. Although there are few studies on unglazed ceramic finds, this type of find is extensively found in many centres.

A total of 55 unglazed ceramic finds were found in the Inner Wall excavations in the Upper City region of the city. Unglazed ceramics exhibiting two different clay structures consist of cookware finds and covers and bottom pieces. In general, these finds are mostly in similar form regardless of region or date range. The common need to cook, heat, store, or serve various foods likely led to the emergence of similar cookware forms. In fact, similar samples discovered in Amorium, Karacahisar Castle, Smyrna Excavation, Komana Excavation, Savsat Castle, Bitlis Castle, Taskun Castle, Kemah Castle, Tille Mound Excavation, Bayburt Castle, and Harran Excavation in Anatolia are dated to different periods. In addition to these centres, it is possible to discover many samples with a similar form dated to a wide geographical distribution and time interval. Therefore, it would be more useful to focus on the areas where Amorium cookware finds are discovered in the dating suggestion of the finds and to make an evaluation through the find-space relationship.

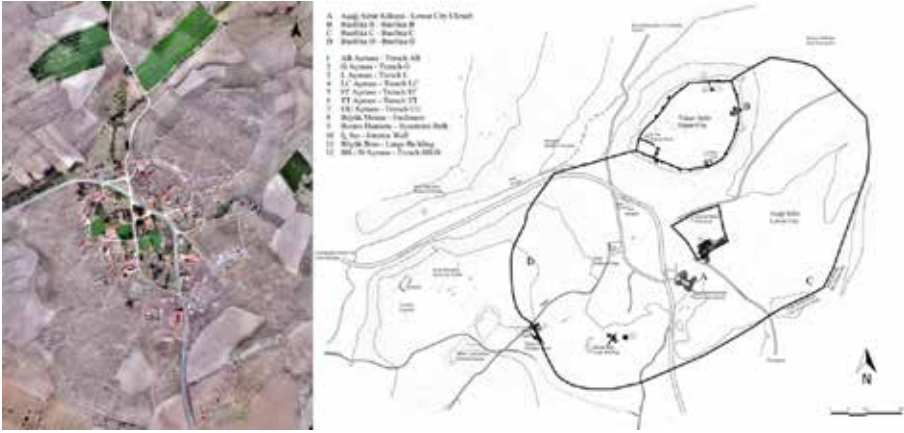
Amorium cookware was discovered in the Inner Wall area where excavations started in 2014. In the works continuing until today, the Inner Walls and tower structures dating back to the Byzantine Period have been unearthed with all their lines. With the end of the Byzantine presence in the city following the 11th century, the Inner Wall may have been preferred as a sheltered living space for the settlers of the Turkish-Islamic Period in the 13th-15th centuries. In fact, many hearthstone-niched spaces were found in the area. In these spaces, where these new settlers of the city met their daily shelter needs, glazed ceramic pots dating back to the periods of Seljuks, Beyliks, and Early Ottomans, glazed brick samples, tools, horseshoe finds, bronze weights, and door fittings were discovered in addition to cookware. Moreover, the burn

marks on the cookware and quarries uncovered in these spaces clearly reveal the relationship between the cookware finds and the hearthstones.

It is not possible to express what kind of foods were cooked and prepared with Amorium cookware finds dating back to the 13th-15th centuries. Nevertheless, at this point, an evaluation can be made on the basis of the table culture of the period. Food and soup varieties made from meat and cereal products in the Seljuk, Beyliks, and Ottoman Periods were consumed daily. It is possible to mention the habit of similar consumption of Amorium during the Turkish-Islamic period. In fact, various agricultural activities were carried out in the city based on the agricultural tools found in the excavations of the Inner Wall and narrations by Ebul Fida. Furthermore, cattle horseshoes and animal bones found in the Inner Wall area provide clues regarding the animal husbandry activities of the settlers. Based on these data, it is possible to claim that meat and various cereal products may have been prepared for consumption with the Amorium cookware in accordance with the nutritional habits of the period.

## Giriş

Bu çalışmanın konusunu Amorium kazılarında<sup>1</sup> bulunan bir grup sırsız seramik kap parçası oluşturmaktadır (**G. 1**). Arkeolojik kazı çalışmalarının yürütüldüğü birçok merkezde en yoğun karşılaşılan buluntu türlerinin önemli bir grubunu sırsız seramik kap parçaları oluşturur. Benzer yeme içme alışkanlıklarından dolayı çoğunlukla benzer formda üretilen söz konusu buluntuları herhangi bir kültürle ya da dönemle ilişkilendirmek genellikle güçtür. Bu çalışma ile Amorium İç Sur alanında ele geçen sırsız seramik kap parçalarının buluntu-mekân ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi, tarihlendirilmesi ve diğer merkezlerde tespit edilen benzer örneklerin tarihlendirme önerilerine katkıda bulunulması amaçlanmıştır.



**Görsel 1:** Amorium Kent Planı ve Genel Görünüm (Amorium Kazı Arşivi)

Çalışmaya konu olan sırsız seramikler, Amorium'un<sup>2</sup> Yukarı Şehir bölümünde yer alan ve kazı çalışmalarına 2014 yılında başlanan İç Sur alanında ele geçmiştir (**G.2**). 2014 yılı çalışmalarında İç Sur güney duvarının bir kısmı ile sur duvarına bitişik kule yapısı açığa çıkarılmıştır<sup>3</sup>. 2016 yılında alanda devam eden çalışmalarda İç Sur'un kuzey-güney doğrultulu

- 1 Amorium Kazıları 2013 yılından itibaren Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014 yılından itibaren Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri komisyonunca kabul edilen Genel Amaçlı (Proje No: 2204E037) ve Lisansüstü tez projeleri kapsamında ve Türk Tarih Kurumu tarafından desteklenmektedir.
- 2 Amorium, M.Ö 2000'lerden itibaren Hitit, Frig, Roma ve Bizans'ın yanı sıra Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi'nde yerleşim görmüş bir Orta Çağ kenti olup Afyonkarahisar'a bağlı Emirdağ'ın yaklaşık 12 km. doğusundaki Hisarköy'de yer almaktadır. Kent tarihçesi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Chris Lightfoot ve Mücahide Lightfoot, *Anadolu'da bir Bizans Kenti Amorium* (İstanbul: Homer Kitabevi, 2007); Eric A. Iverson, "Amorium in the Byzantine Dark Ages (seventh to ninth centuries)," *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium, Vol. 2, Byzantium, Pliska, and the Balkans*, ed. Joachim Henning (Berlin: Walter de Gruyter, 2007); Talat Koçak, "Arkeolojik Veriler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Amorium Kenti'nin Tarihi (En eski çağlardan Bizans yerleşiminin sonuna kadar)" (Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2018); Hasan Yılmazyaşar ve Zeliha Demirel Gökalp, "Amorium'da Yukarı Şehir İç Sur Kazıları (2014-2018)," *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 21/4, (2021), 1017-1050. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1039496>
- 3 Zeliha Demirel Gökalp, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsiviskis ve Hasan Yılmazyaşar, "2014 Yılı Amorium Kazısı," *37. Kazı Sonuçları Toplantısı* 3 (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2016), 202-203.

doğu duvarı ile duvarın doğu cephesinde kare planlı kule yapısı tespit edilmiştir. Ayrıca güney sur duvarı ile doğu sur duvarının köşe yaptığı noktada 3,5x2,5 m. ölçülerinde bir payanda ortaya çıkarılmıştır<sup>4</sup>. 2017 yılında İç Sur doğu duvarının kuzeydeki yönelimini takip etmek amacıyla sürdürülen çalışmalarda İç Sur doğu duvarının yuvarlak bir kule ile köşe yaparak batı yönde devam ettiği anlaşılmış ve kuzey duvarını oluşturan bu hatta İç Sur giriş kapısı ortaya çıkarılmıştır<sup>5</sup>. İç Sur alanı içerisinde 2018 yılında sürdürülen çalışmalarda ise İç Sur doğu ve kuzey duvarlarından istifade edilerek inşa edilen ve kentteki Türk-İslam Dönemi'ne tarihlendirilen ocak nişli mekânlar<sup>6</sup> ile bu mekanlardan çok sayıda sırlı<sup>7</sup> ve sırsız seramik kap parçası ile bronz ağırlık ve hayvan figürlü kapı aksamı<sup>8</sup> ve hayvan kemikleri tespit edilmiştir.



**Görsel 2:** İç Sur Alanı (Amorium Kazı Arşivi)

2020 yılında, İç Sur kuzey duvarındaki giriş kapısının batısında devam eden kuzey duvarı ile bu duvara kuzey cepheden birleşik bir kule yapısı daha açığa çıkarılmıştır. Ayrıca İç Sur kuzey duvarının güney cephesine bitişik halde yine Türk-İslam Dönemi ocak nişli mekânları ile aynı mekânlardan yine çok sayıda sırlı<sup>9</sup> ve sırsız seramik kap parçası ele geçmiştir. Aynı yıl İç Sur kuzey duvarının batı duvarı ile köşe yaptığı noktada Bizans Dönemi'ne tarihlenen bir mekân tespit edilmiştir. Fakat mekânın güney duvarına paralel halde örülen ocaklı nişli duvar, bu mekânın da Türk-İslam Dönemi'nde çeşitli onarımlarla ihtiyaca yönelik olarak yeniden kullanılmış olduğunu ortaya koymaktadır. İç Sur batı duvarının güneydeki yönelişinin tespiti

4 Zeliha Demirel Gökalp, Ayşe Ceren Erel ve Hasan Yılmazyaşar, "2016 Yılı Amorium Kazısı," 39. *Kazı Sonuçları Toplantısı 2* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2018), 560.

5 Zeliha Demirel Gökalp, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsiviskis ve Hasan Yılmazyaşar, "Amorium Kazıları 2017," 40. *Kazı Sonuçları Toplantısı 3* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2019), 716.

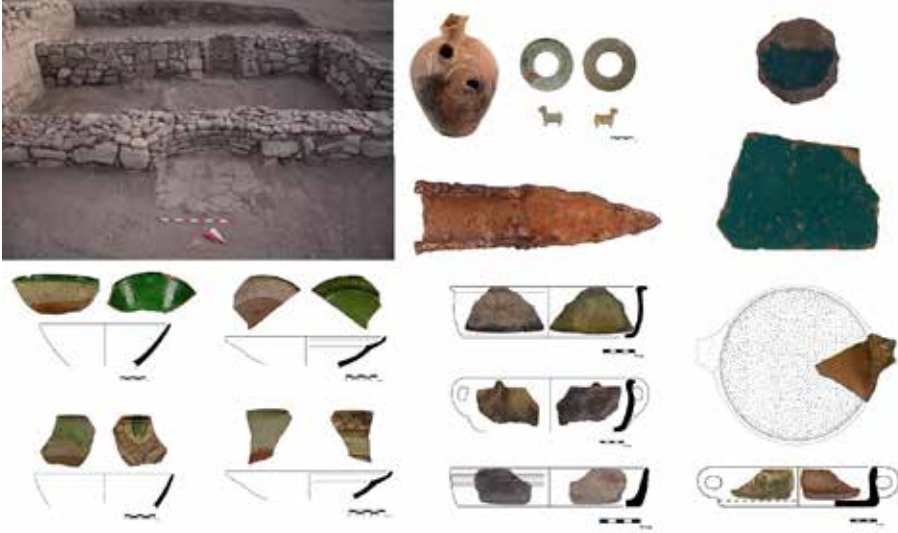
6 Zeliha Demirel Gökalp, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsiviskis, Hasan Yılmazyaşar ve Mehmet Kurt, "2018 Yılı Amorium Kazıları," 41. *Kazı Sonuçları Toplantısı 4* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2020) 570.

7 Lale Doğer ve Muhsine Eda Armağan, "Amorium, Yukarı Şehir İç Sur Alanı Kazısından Geç Orta Çağ Sırlı Seramikleri Üzerine İlk Gözlemler," *Art-Sanat* 14, (2020), 71-110. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0004>

8 Yılmazyaşar ve Demirel Gökalp, "Amorium'da Yukarı Şehir İç Sur Kazıları (2014-2018)," 1029.

9 Mehmet Kurt, "Amorium İç Sur Kazıları (2020-2021) Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi Sırlı Seramik Buluntuları," *ODÜSOBIAD* 12/2, (2022), 2291-2306. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.1094700>

için devam eden çalışmalarda ise İç Sur batı duvarı ile duvarı içerden destekleyen 3'er metre aralıklı destek payandaları tespit edilmiştir. Ayrıca İç Sur batı duvarı ile güney duvarının birleştiği noktada yuvarlak bir kule yapısı daha açığa çıkarılmıştır. Daha önceki çalışmalarda İç Sur doğu ve kuzey duvarlarına bitişik halde inşa edilen Türk-İslam Dönemi mekânlarının İç Sur batı duvarında da aynı yöntemle inşa edildiği anlaşılmıştır<sup>10</sup>.



**Görsel 3:** İç Sur Alanı Ocak Nişli Türk-İslam Dönemi Mekânları ve Buluntu Türleri  
(Fotoğraf/Çizim M. Kurt)

2021 yılı çalışmalarında İç Sur güney duvarı tüm hatları ile ortaya çıkarılmıştır. İç Sur batı duvarında olduğu gibi burada da iç sur duvarını içerden destekleyen payandalar tespit edilmiş ve güney cephesinde ise bir kule yapısı ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca tüm açmalar boyunca güney sur duvarının kuzey cephesine bitişik halde ve kuzey yönde devam eden duvarlar tespit edilmiştir. İçerisinde çok sayıda sırlı<sup>11</sup> ve sırsız seramik buluntusunun ele geçtiği duvarların, Türk-İslam dönemine tarihlenen mekânlar oluşturduğu anlaşılmıştır. Ayrıca alanda yine buradaki Türk-İslam dönemine işaret eden sırlı tuğla örnekleri<sup>12</sup>, madeni tarım aletleri<sup>13</sup> ve nal buluntuları (G.3) tespit edilmiştir. 2022 yılında İç Sur'un güneybatı köşesinde yürütülen çalışmalarda ise

10 Zeliha Demirel Gökalp, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsiviskis, Hasan Yılmazyaşar ve Mehmet Kurt, "2019 ve 2020 Yılı Amorium Kazıları," *2019 ve 2020 Yılı Kazı Çalışmaları 4* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2022), 508.

11 Kurt, "Amorium İç Sur Kazıları (2020-2021) Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi Sırlı Seramik Buluntuları," 2291-2306.

12 Zeliha Demirel Gökalp, Nikos Tsiviskis, Mehmet Kurt ve Çağla Bulduk, "2021 Yılı Amorium Kazıları," *42. Kazı Sonuçları Toplantısı 5* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2023), 491-500.

13 Mehmet Kurt, "Amorium Kenti Yukarı Şehir kazılarında 2013-2021 yıllarında bulunan Türk Dönemi madeni tarım aletleri," *Anadolu'da Bir Çınar, Prof. Dr. M. Erol Altunsapan 60. Yaş Armağanı*, ed. B. Yelda Olcay Uçkan (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2022), 331-338.



yine İç Sur alanı içerisindeki Türk-İslam Dönemi mekânlarına ilişkin yapı bakiyeleri açığa çıkarılmıştır. Söz konusu mekânlarda yine Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi'ne tarihlenen çok sayıda sırlı<sup>14</sup> ve sırsız seramik kap buluntusu ele geçmiştir<sup>15</sup>.

## Amorium İç Sur Sırsız Seramik Kap Buluntuları Hamur Yapısı

Çalışmada ele alınan sırsız seramik kap buluntularında iki tip hamur yapısı gözlemlenmiştir<sup>16</sup>. Tip A olarak belirlenen kırmızı renk tonlarındaki (5YR 7/6) hamur orta gözenekli olup içeriğinde mika, kuvars, kireç, kum ve siyah-beyaz renkte küçük taşçıklar yer alır. Tip B olarak belirlenen ve yine kırmızı renk tonlarında olan (2,5YR 5/8) hamur ise Tip A'ya oranla daha gözenekli bir yapıya sahip olup içeriğinde yoğun mika, kuvars, kireç ve küçük beyaz taşçıklar yer alır. Her iki hamur tipi de kapların kullanımı sırasında yüksek ısıya direnç gösterecek yapıdadır. Özellikle de Tip B'de görülen yoğun mikanın, ısıya maruz kalma durumunda esnek bir yapıya bürünmesi seramik hamuruna dayanıklılık kazandırmaktadır<sup>17</sup>. Tip B olarak belirlenen hamur yapısını, Tip A'dan ayıran bir diğer özellik de hamur yüzeyinin sabunumsu bir dokuya sahip olmasıdır. Ayrıca buluntuların birçoğunun hamur yüzeyinde işleve yönelik kullanım sırasında oluşan yanık izleri görülebilmektedir.

## Form ve İşlev Güveç kapları

Sırsız seramiklerin büyük bir çoğunluğunu güveç kap parçaları oluşturmaktadır. Çeşitli gıdaları pişirmede kullanılan güveç kapları, 4 ayrı tip halinde ele alınmıştır. Buna göre Kat.1-11 numaralı 11 parça Tip 1 (G.4) olarak belirlenmiştir. Tip 1'e ait güveç kaplarının hafif konik formdaki gövdesi yukarıya doğru uzanarak düz bir ağızla sonlanmaktadır. Buluntuların ağız çapları 29-32 cm. yükseklikleri 5,5-7,5 cm. ve et kalınlıkları ise 1,2-1,5 aralığında değişmektedir. Bu tipteki güveç kapları, form bakımında Taşkun Kale<sup>18</sup>, Kemah Kalesi<sup>19</sup>, Şavşat Kalesi<sup>20</sup>

14 Kurt, "Amorium İç Sur Kazıları (2020-2021) Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi Sırlı Seramik Buluntuları," 2291-2306.

15 Mehmet Kurt, "2022 Yılı Amorium İç Sur ve Bazilika B Kazıları Sırlı Seramik Buluntuları," *ASOS JOURNAL* 136, (2023), 263-281. DOI : 10.29228/ASOS.66581

16 Çalışmada ele alınan sırsız seramik kap parçalarının hamur renklerinin belirlenmesinde Munsell renk kataloğundan yararlanılmıştır.

17 Zeliha Mete, *Seramik Kimyası* (İzmir: Tıbyan Yayıncılık, 2020), 108.

18 Anthony McNicoll, *Taşkun Kale Keban Rescue Excavation, Eastern Anatolia* (Oxford: Oxford Bar, 1983), Fig.70 /181-185.

19 Nurşen Özkul Fındık, "Kemah Kalesi Seramik Buluntuları," *Kemah Kalesi Kazıları*, ed. Muhammet Lütfü Kındıgılı (Erzincan: Erzincan Valiliği Kültür Yayınları, 2020), 247, Tablo 12/1.

20 Melih Yardımcı, "Şavşat Kalesi Kazısı Sırlı ve Sırsız Seramik Buluntuların Değerlendirilmesi" (Yüksek lisans tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2015), 100, Ka.no.71; Güler Yılmaz, Nurşen Özkul Fındık ve Osman Aytekin, "Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler," *Art-Sanat* 18 (2022), 416, Tablo 2/G.41, DOI: 10.26650/artsanat.2022.18.1004283

ve Tille Höyük Kazısı'nda<sup>21</sup> tespit edilen pilek kapları (ekmek pişirme kapları) ile benzer özellikler sergilerler. Fakat Amorium örneklerinin pilek kaplarına oranla daha derin kaplar olduğu ve ağız kenarını içerden olasılıkla kapağın oturması için oluşturulmuş belirgin bir yivlin dolandığı görülmektedir. Bu nedenle kapakla birlikte kullanıldıkları düşünülen kap örnekleri, çeşitli gıdaları pişirmede kullanılan güveç kapları olarak tanımlanmıştır. Söz konusu güveç kaplarından Kat.1-3 numaralı örneklerde ağız kenarından başlayarak gövdenin yaklaşık yarısında sonlanana kulplar yer alır. Fakat kulp delikleri oldukça dar tutulduğu için el ile taşımaya pek uygun değildir. Bu da bu tipteki kapların taşınma işleminin deliklerden geçirilen bir başka alet yardımıyla gerçekleşmiş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Kulplu örneklerin yanı sıra örneklerin bir kısmında ağız kenarının dış yüzeyine küçük tutamaçların eklendiği görülmektedir. Oldukça küçük olan tutamaçların, taşıma işlevinden ziyade bezeme amacıyla eklenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu tipteki tüm güveç kap örneklerinin küçük parçalar halinde ele geçmiş olması hem kulp hem de tutamaçların aynı kap üzerindeki kullanımına ilişkin bir değerlendirmede bulunmaya pek olanak tanımamaktadır. Fakat kabın taşıma işlevini sağlayan kulpların ve bezeme unsuru olduğu düşünülen tutamaçların aynı kap üzerindeki dik eksenlerde karşılıklı olarak yerleştirilmiş olması mümkündür. Benzer tipteki güveç kaplarının Amorium'da tespit edilmiş ve yayımlanmış benzer örnekleri 14-15. yüzyıllara<sup>22</sup>, kulp yerine tutamaçların tercih edildiği Karacahisar Kalesi örnekleri 13-14. yüzyıllara<sup>23</sup> ve Smyrna Kazısı benzer örnekleri 18-19. yüzyıllara tarihlendirilmiştir<sup>24</sup>.



**Görsel 4:** Tip 1'e Ait Güveç Kabı Örneği (Fotoğraf/Çizim M. Kurt)

Güveç kap örnekleri arasında en yoğun grubu, Tip 2 (G.5) olarak belirlenen Kat.12-27 numaralı parçalar oluşturmaktadır. Bu tipteki kap örneklerinin tamamı yarı-küresel gövde formunda olup dışa doğru hafif açılı uzanan yuvarlak bir ağızla sonlanmaktadır. Ağız genişlikleri 26-33 cm aralığında, et kalınlıkları ise 1-1,5 cm. aralığında değişen kap buluntularından sadece

21 John Moore, *Tille Höyük I* (Ankara: British Institute of Archaeology, 1993), Fig.46/184.

22 Önder Er, "Amorium, Yukarı Şehir Bazilika B (2013-2019) Kazılarında Bulunan Orta Çağ Sırsız Seramikleri," 93-94, Kat.no70-71.

23 Mehmet Erol Altınsapan ve Meydan Palalı, *Eskişehir Karacahisar Kalesi Kazı Buluntuları (2011-2014)* (İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2018), 144; Hasan Yılmazyaşar, Yunus Emre Karasu, Nurşen Özkul Fındık, *Bizans'ın Osmanlı'ya: Karacahisar Kalesi Seramikleri (2019-2022)*, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2023), 357, Kat.no.883.

24 Sevinç Gök, "İzmir'in Ticari Yaşamında Osmanlı ve Avrupa Seramiklerinin Yeri," *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları I. Çalıştay Bildirileri*, ed. Akın Ersoy ve Gözde Şakar (İstanbul: Ege Yayınları, 2015), 70-71, Tablo 5/13.

iki örneğin yükseklik ölçüleri alınabilmektedir. Buna göre Kat.12 numaralı parça 10,4 cm. ve Kat.14 numaralı parça ise 9,5 cm. yüksekliğindedir. Yüksekliği alınabilen her iki örnekten yola çıkarak bu gruptaki kapların Tip 1'e benzer şekilde derin kaplar olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Kat.12-14 numaralı parçalarda ağız kenarından başlayan kulplların, gövdenin yaklaşık yarısında sonlandığı görülmektedir. Kulplu örneklerin yanı sıra tüm örneklerin ağız genişliklerini de göz önünde bulundurarak bu tipteki güveç kaplarının her iki yandan kulplu olduğunu söylemek mümkündür. Benzer formdaki Komana Kazısı benzer örnekleri 13. yüzyıla<sup>25</sup>, Şavşat Kalesi benzer örnekleri 13-15. yüzyıllara<sup>26</sup>, Bitlis Kalesi<sup>27</sup> ve Smyrna Kazısı<sup>28</sup> benzer örnekleri ise yine 18-19. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.



**Görsel 5:** Tip 2'ye Ait Güveç Kabı Örneği (Fotoğraf/Çizim M. Kurt)

Tip 3 (G.6) olarak belirlenen Kat.28 ve Kat.29 numaralı parçalar, gövde formu açısından Tip 2 ile benzer özellikler sergiler. Her iki tip arasındaki farklılık ise ağız kenarında göze çarpmaktadır. Amorium'daki benzer örnekleri 14-15. yüzyıllara tarihlenen<sup>29</sup> bu örneklerde yarı-küresel formdaki gövde, düzleme yatay uzanan dışa çekik yuvarlak bir ağızla sonlanır. Söz konusu kapların ağız genişlikleri 28-30 cm., et kalınlıkları ise 1,1-1,2 aralığında değişmekte olup bunlardan Kat.28 numaralı kabın yüksekliği 8 cm.'dir. Buradan yola çıkarak bu kap buluntularının da çok derin kaplar olmadığı anlaşılmaktadır. Tip 3'teki her iki örneğin de küçük parçalar halinde ele geçmiş olmasından dolayı kulpl ya da tutamaç izi tespit edilememiştir.

25 Yunus Emre Karasu, "Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri" (Doktora Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 2020), 386, Kat.noS14-15.

26 Yılmaz, Özkul Fındık ve Aytekin, "Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler," 416, Tablo 2/G.36, G.38.

27 Yunus Emre Karasu, "Bitlis Kalesi Osmanlı Dönemi Günlük Yaşamında Sırsız Seramikler (2022 Yılı Kazı Sezonu)," Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi 11, (2023), 1079, Tablo 1/19-21. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1310053>

28 Gök, "İzmir'in Ticari Yaşamında Osmanlı ve Avrupa Seramiklerinin Yeri," 70-71, Tablo 5/14.

29 Önder Er, "Amorium, Yukarı Şehir Bazilika B (2013-2019) Kazılarında Bulunan Orta Çağ Sırsız Seramikleri," 94, Kat.no72.



**Görsel 6:** Tip 3'e Ait Güveç Kabı Örneği (Fotoğraf/Çizim M. Kurt)

Tip 4 (G.7) olarak belirlenen Kat.30 numaralı parçanın gövdesi, Tip 2 ve Tip 3'e benzer şekilde yarı-küresel formdadır. Buluntunun ağız kenarı Tip 2 ve Tip 3'ten farklı olarak yukarıya doğru uzanan basit yuvarlak formdadır ve ağız kenarında kulp yerine yine kabın taşınmasında pratik çözüm sağlayan tutamaç yer almaktadır. Parçanın ağız genişliği 25 cm., et kalınlığı ise 1 cm.'dir. Diğer güveç kabı örneklerinde olduğu gibi burada da benzer formdaki Amorium örneklerinin 14-15. yüzyıllara tarihlendirildiği görülmektedir.<sup>30</sup>



**Görsel 7:** Tip 4'e Ait Güveç Kabı Örneği (Fotoğraf/Çizim M. Kurt)

### **Pilek kapları (Ekmek pişirme kapları)**

Güveç kaplarına oranla daha sığ kaplar Kat.31-33 numaralı pilek kapları (G.8), düz dipli olup hafif konik formdaki gövdeleri yukarıya doğru uzanarak basit yuvarlak bir ağızla sonlanır. Ağız genişlikleri 24-28 cm., yükseklikleri 4-4,7 cm. aralığında değişen kapların et kalınlıkları ise yaklaşık 1 cm.'dir. Amorium'da daha önceki çalışmalarla tespit edilmiş ve yayımlanmış benzer örnekleri tava olarak tanımlanmış ve 14-15. yüzyıllara tarihlendirilmiştir<sup>31</sup>. Fakat bu çalışmada tespit edilen benzer örneklerinden yola çıkılarak söz konusu buluntular, pilek kapları olarak tanımlanmıştır. Anadolu'da tespit edilebilen benzer formdaki pilek kaplarının Taşkun Kale örnekleri 12-14. yüzyıllara<sup>32</sup>, Kemah Kalesi örnekleri 12-13. yüzyıllara<sup>33</sup>, Şavşat Kalesi 13-15. yüzyıllara<sup>34</sup> ve Tille Höyük Kazısı örnekleri 12-13. yüzyıllara<sup>35</sup> tarihlendirilmiştir.

30 Önder Er, "Amorium, Yukarı Şehir Bazilika B (2013-2019) Kazılarında Bulunan Orta Çağ Sırsız Seramikleri," 99-103, Kat.no81-82, 84-87.

31 Önder Er, "Amorium, Yukarı Şehir Bazilika B (2013-2019) Kazılarında Bulunan Orta Çağ Sırsız Seramikleri," 105-109, Kat.no93-101.

32 McNicoll, *Taşkun Kale Keban Rescue Excavation, Eastern Anatolia*, Fig.70 /181-185.

33 Özkul Fındık, "Kemah Kalesi Seramik Buluntuları," 247, Tablo 12/1.

34 Yardımcı, "Şavşat Kalesi Kazısı Sırlı ve Sırsız Seramik Buluntuların Değerlendirilmesi," 100, Ka.no.71; Yılmaz, Özkul Fındık ve Aytekin, "Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler," 416, Tablo 2/G.41.

35 Moore, *Tille Höyük I*, Fig.46/184.



**Görsel 8:** Pilek Kabı Örneği (Fotoğraf/Çizim M. Kurt)

### Çömlek kapları

Çömlek kapları (G.9) olarak tanımlanan Kat.34-38 numaralı örneklerde yarı-küresel formdaki gövdenin yuvarlak bir ağızla sonlandığı görülmektedir. Bunlardan Kat.35-37 numaralı örneklerde ağız kenarından başlayan kulp, gövdenin yaklaşık yarısında sonlanır. Kat.38 numaralı örneğin ağız kenarındaki izden yola çıkarak bu örneğin de kulplu olduğu anlaşılmaktadır. Ağız genişlikleri 8-12 cm. aralığında değişen çömlek kaplarının et kalınlıkları 0,6-,09 cm. aralığında değişmektedir. Yükseklik ölçüsü alınabilen tek örnek ise Kat.34 numaralı parça olup, bu örneğin de yüksekliği 13 cm.'dir. Benzer formdaki küçük boyutlu çömlek kaplarının Karacahisar Kalesi örnekleri 13-14. yüzyıllara<sup>36</sup> Bayburt Kalesi örnekleri 12-15. yüzyıllara<sup>37</sup>, Şavşat Kalesi örnekleri 13-15. yüzyıllara<sup>38</sup>, Bitlis Kalesi örnekleri 18-19. yüzyıllara<sup>39</sup> tarihlendirilmiştir.



**Görsel 9:** Çömlek Kabı Örneği (Fotoğraf/Çizim M. Kurt)

### Kapaklar

Pişirme kap buluntularıyla birlikte kullanılan kapak (G.10) örneklerinden Kat.39-41 numaralı örneklerin yüzeyinde kapak kenarından itibaren merkeze doğru iç içe geçen çember yivler yer almaktadır. Bunlardan Kat.39 numaralı örneğin genişliği 30 cm., yüksekliği 1,7 cm., Kat.40-41 numaralı örneklerin genişlikleri 12 cm. ve yükseklikleri 1,2 cm.'dir. Kapak buluntuları arasında iç

36 Yılmazyaşar, Karasu, Özkul Fındık, *Bizans'tan Osmanlı'ya: Karacahisar Kalesi Seramikleri (2019-2022)*, 362-363, Kat.no.900, Kat.no.902-903.

37 Demet Eryılmaz, "Bayburt Kale Kazısı Seramik Buluntuları" (Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2019), 41-42, Kat.no16-17.

38 Yardımcı, "Şavşat Kalesi Kazısı Sırlı ve Sırsız Seramik Buluntuların Değerlendirilmesi," 87-89, Ka.no.58-60; Yılmaz, Özkul Fındık ve Aytekin, "Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler," 409, G.9-G.10.

39 Karasu, "Bitlis Kalesi Osmanlı Dönemi Günlük Yaşamında Sırsız Seramikler (2022 Yılı Kazı Sezonu)," 1079, Tablo 1/3.

bükey formdaki tek örnek olan Kat.42 numaralı örneğin ise ağız genişliği 24 cm.'dir. Düz kapak örneklerinden Kat.43-46 numaralı örneklerin ağız genişlikleri 28-34 cm. aralığında, yükseklikleri 1,4-1,8 cm aralığında değişmektedir. Kapak buluntuları arasında yer alan Kat.47 ve Kat.48 numaralı örneklerin gövdeleri kırık olsa da tutamaç kısımları korunabilmiş durumdadır. Bunlardan Kat.47 numaralı örneğin yüksekliği 4,2 cm., Kat.48 numaralı örneğin yüksekliği ise 4,5 cm.'dir. Buluntular arasında yer alan ve ölçüleri alınabilen kapak buluntularının genişlikleri güveç ve çömlek kap buluntularının ağız genişlikleriyle yakın ölçülerdedirler. Söz konusu kapak buluntularının güveç ve çömlek kaplarıyla birlikte kullanılmış olması mümkündür. Kapak buluntularının Amorium Kazısı'nda tespit edilmiş benzer örnekleri 14-15. yüzyıllara<sup>40</sup>, Karacahisar Kalesi örnekleri 13-14. yüzyıllara<sup>41</sup>, Komana Kazısı benzer örnekleri 13. yüzyıla<sup>42</sup> Bayburt Kalesi benzer örnekleri 12-15. yüzyıllara<sup>43</sup>, Harran Kazı örnekleri 12-13. yüzyıllara<sup>44</sup>, Şavşat Kalesi benzer örnekleri 13-15. yüzyıllara<sup>45</sup> ve Bitlis Kalesi benzer örnekleri 18-19. yüzyıllara<sup>46</sup> tarihlendirilmiştir.



**Görsel 10:** Kapak Örnekleri (Fotoğraf M. Kurt)

### Dip parçaları

Sırsız seramik buluntuları arasında yer alan dip parçaları (**G.11**), hamur yapıları, formları ve ölçüleri göz önünde bulundurularak pişirme kap buluntularıyla ilişkilendirilmiştir. Olasılıkla güveç kaplarına ait olan Kat.49, Kat.51-55 numaralı 6 dip örneğinin genişlikleri 25-28 cm., et kalınlıkları 1-1,5 cm aralığında değişmektedir. Küçük boyutlu olduğu için çömlek kaplarıyla ilişkilendirilen Kat.50 numaralı dip örneğinin genişliği ise 10 cm. olup et kalınlığı 0,7 cm.'dir. Pişirme kap buluntularına ait benzer örneklerin tespit edildiği birçok merkezde bu türden dip parçalarını görmek mümkündür.

40 Önder Er, "Amorium, Yukarı Şehir Bazilika B (2013-2019) Kazılarında Bulunan Orta Çağ Sırsız Seramikleri," 274-278, Kat.no419-427.

41 Yılmazyaşar, Karasu, Özkul Fındık, *Bizans'tan Osmanlı'ya: Karacahisar Kalesi Seramikleri (2019-2022)*, 3385-392, Kat.no.964-991.

42 Karasu, "Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri," 390-404, Kat.noS23-51.

43 Eryılmaz, "Bayburt Kale Kazısı Seramik Buluntuları," 36, Kat.no11.

44 Sevcan Ölçer, "Harran Kazıları İslami Dönem Seramikleri" (Doktora tezi, Ege Üniversitesi, 2020), 648-651, Kat.no.K1-4.

45 Yılmaz, Özkul Fındık ve Aytakin, "Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler," 420, Tablo 6/G.57, G.58.

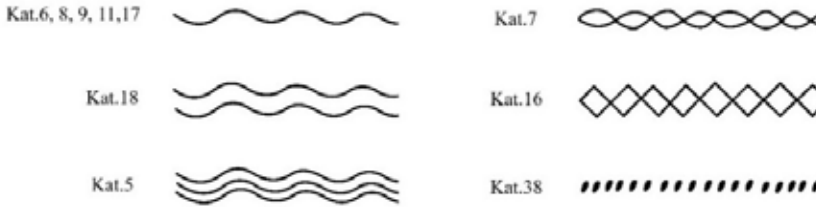
46 Karasu, "Bitlis Kalesi Osmanlı Dönemi Günlük Yaşamında Sırsız Seramikler (2022 Yılı Kazı Sezonu)," 1079, Tablo 1/34-35.



**Görsel 11:** Dip Örneği (Fotoğraf/Çizim M. Kurt)

### Süsleme

Pişirme kap buluntuları süsleme açısından oldukça sade tutulmuştur. Fakat kapların bir kısmının dış yüzeyinde basit kazıma motifler görülmektedir (**G.12**). Kat.6, Kat.8-9, Kat.11 ile Kat.17 numaralı kap buluntularının dış yüzeyinde gövdeyi tek sıra kazıma kıvrım çizgi dolanmaktadır. Kat.5 numaralı kap buluntusunun dış yüzeyinde gövdeyi altlı üstlü olacak şekilde 3 sıra, Kat.18 numaralı kap buluntusunun dış yüzeyinde ise 2 sıra kıvrım çizgi dolanmaktadır. Kat.7 numaralı buluntunun dış yüzeyini iki sıra kıvrım çizgi ile oluşturulmuş uçları birbirine değen yumurta dizisi ve Kat.16 numaralı buluntunun dış yüzeyini tek sıra çapraz kazıma motifi dolanmaktadır. Son olarak Kat.38 numaralı çömlek buluntusunun dış yüzeyinde gövdeyi kazıma noktalarından oluşturulmuş tek sıra motif dolanmaktadır. Bunların dışında Kat.2-3 numaralı güveç kaplarının kulplarında çentik kazıma ve kapak buluntularından Kat.45-46 numaralı parçalarda ikişerli ve üçerli kazıma çizgiler yer almaktadır.



**Görsel 12:** Kap Buluntularında Görülen Kazıma Bezemeler (Çizim M. Kurt)

### Sonuç

Birçok merkezde olduğu gibi Amorium'da da en yoğun ele geçen buluntu türlerinden birini sırsız seramik kap parçaları oluşturmaktadır. Amorium İç Sur kazılarında ele geçen örnekler, kapların işlevine uygun olacak şekilde yoğun mika ve kuvars içerikli iki farklı hamur yapısı sergilemektedir. Pişirme ya da ısıtma kapları olarak tanımlanan söz konusu buluntular, güveç, pilek, çömlek ve bu kap buluntularıyla ilişkili kapak ve dip parçalarından oluşmaktadır. Pişirme kapları arasında yer alan ve 4 tip halinde değerlendirilen güveç kapları, sırsız seramiklerin büyük bir çoğunluğunu oluşturmaktadır. Pilek, çömlek, kapak ve dip parçası buluntuları ise daha az örnekle temsil edilmektedir.

Sırsız seramik buluntularının bölge ya da tarih aralığı fark etmeksizin çoğunlukla benzer formda olduğu görülür. Olasılıkla çeşitli gıdaları pişirme, ısıtma ya da saklamaya yönelik ortak ihtiyaç, bu ihtiyacın karşılanması noktasında işleve uygun benzer kap formlarının ortaya çıkışını sağlamıştır. Nitekim Anadolu’da başta Amorium olmak üzere, Karacahisar Kalesi, Smyrna Kazısı, Komana Kazısı, Şavşat Kalesi, Bitlis Kalesi, Taşkun Kale, Kemah Kalesi, Tille Höyük Kazısı, Bayburt Kalesi ve Harran Kazısı’nda tespit edilebilen benzer örneklerinin farklı dönemlere tarihlendirildiği görülür. Bu merkezlerin yanı sıra coğrafi olarak geniş bir dağılıma ve geniş bir zaman aralığına tarihlendirilen benzer formda birçok örnek tespit etmek mümkündür. Bu nedenle Amorium pişirme kap buluntularının tarihlendirme önerisinde ele geçtikleri alanlara odaklanmak ve buluntu-mekân ilişkisi üzerinden bir değerlendirmede bulunmak daha yararlı olacaktır.

Amorium pişirme kap buluntuları, kazı çalışmalarına 2014 yılında başlanan İç Sur alanında ele geçmiştir. Günümüze kadar devam eden çalışmalarda Bizans Dönemi’ne tarihlenen İç Sur duvarları ve kule yapıları, bütün hatlarıyla ortaya çıkarılmıştır. İç Sur’un kentteki Bizans varlığının 11. yüzyıldan sonra sona ermesiyle 13-15. yüzyıllarda Türk-İslam Dönemi<sup>47</sup> yerleşimcileri için korunaklı bir yaşam alanı olarak tercih edilmiş olması mümkündür. Öyle ki alan içerisinde sur duvarlarından yararlanılarak inşa edilen çok sayıda ocak nişli mekân açığa çıkarılmıştır. Kentin yeni yerleşimcilerinin günlük barınma ihtiyaçlarını karşıladıkları ve 13-15. yüzyıllara tarihlenen bu mekânlarda Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi’ne tarihlenen çok sayıda sırlı seramik kap parçası, sırlı tuğla örnekleri ile tarım aletleri, nal buluntuları, bronz ağırlık ve kapı aksamı gibi maden buluntular ele geçmiştir. Çalışmaya konu olan pişirme kap buluntuları ise yine aynı mekânlarda içerisinde 13-15. yüzyılları işaret eden tabakalarda tespit edilmiştir. Dolayısıyla güveç, pilek, çömlek, kapak ve dip parçalarından oluşan tüm pişirme kap buluntularını da aynı dönem aralığına yani 13-15. yüzyıllara tarihlemek mümkündür. Ayrıca söz konusu mekânlarda açığa çıkarılan ocaklar ve pişirme kap buluntularında oluşan yanık izleri, pişirme kap buluntuları ile bu ocakların ilişkisini açıkça ortaya koymaktadır. Öyle anlaşılıyor ki mekânlara ait ocaklarda pişirme kap buluntularıyla hazır hale getirilen gıdalar, yine aynı tabakalarda tespit edilen sırlı seramik kap buluntularıyla servis edilmiştir.

Amorium pişirme kap buluntularıyla ne tür gıdaların pişirilip hazır hâle getirildiğini kesin bir dille ifade etmek şimdilik mümkün değil. Fakat bu noktada dönemin sofraya kültürü göz önünde bulundurularak bir değerlendirme yapılabilir. Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi’nde genel olarak et ve tahıl ürünlerinden yapılan yemek ve çorba çeşitlerinin günlük besin alışkanlığı içerisinde tüketildiği bilinmektedir<sup>48</sup>. Bu noktada Ebul Fida’nın aktarımları<sup>49</sup> ile

47 Yılmazyaşar ve Demirel Gökalp, “Amorium’da Yukarı Şehir İç Sur Kazıları (2014-2018),” 1021.

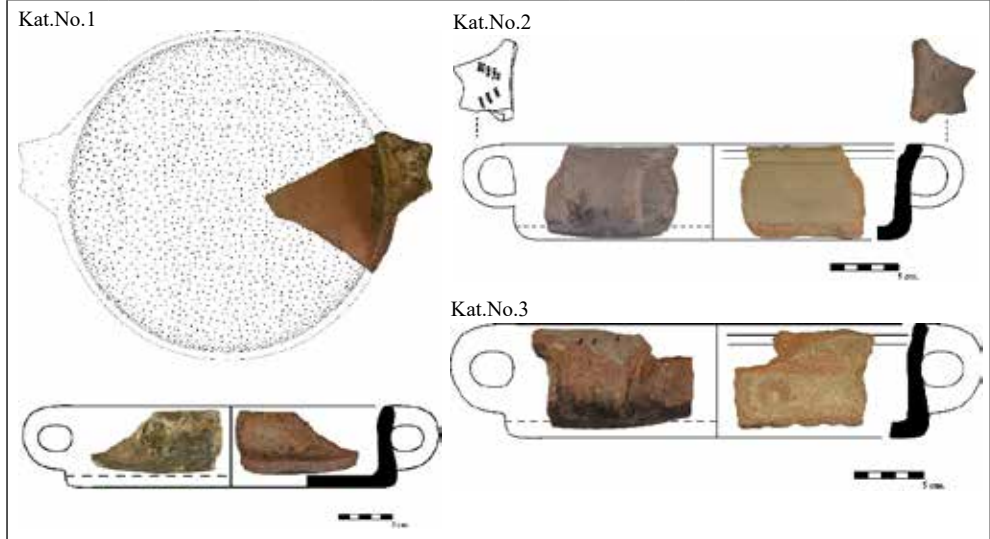
48 Galip Akın, Vahdet Özkoçak ve Timur Gültekin, “Geçmişten Günümüze Geleneksel Anadolu Mutfak Kültürünün Gelişimi,” *Antropoloji* 30, (2015), 41-44. [https://doi.org/10.1501/antro\\_0000000319](https://doi.org/10.1501/antro_0000000319); Yasemin Solmaz ve Dilek Dülger Altın, “Türk Mutfak Kültürü ve Beslenme Alışkanlıkları Üzerine Bir Değerlendirme,” *Safran Kültür ve Araştırma Dergisi* 1/3, (2018), 112-116.

49 Ebü’l Fida Amorium’un Türk-İslam Dönemi yerleşimine ilişkin şunları ileri sürer: “Amuriye büyük bir şehirdir. Güçlü, sağlam bir kaleye sahiptir. Bu kale şehrin içindedir. Halkın büyük çoğunluğu Türkmendir. Bağ ve

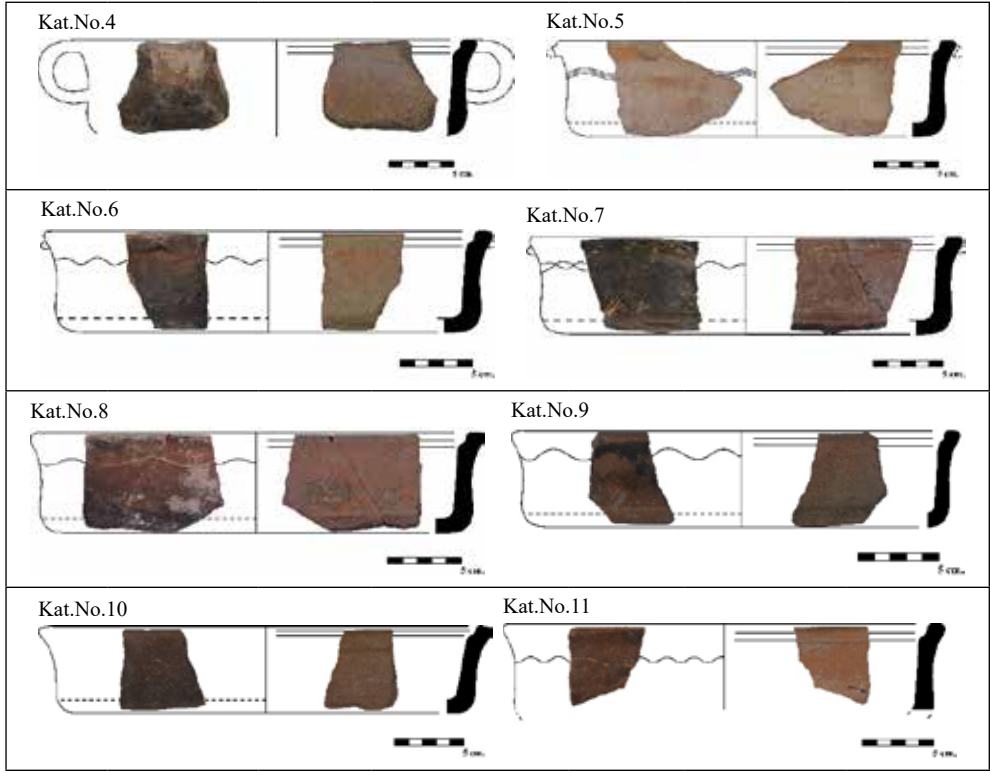


İç Sur kazılarında ele geçen tarım aletlerinden kentte çeşitli tarımsal faaliyetlerin yürütüldüğü ve yine İç Sur alanı içerisinde ele geçen büyük baş hayvan nalları ve hayvan kemiklerinden de hayvancılıkla uğraşıldığı anlaşılmaktadır. Tüm bu veriler göz önünde bulundurularak Amorium pişirme kap buluntularıyla et ve çeşitli tahıl ürünlerinin dönemin besin alışkanlığına uygun olacak şekilde tüketime hazır hâle getirilmiş olabileceğini söylemek mümkündür.

Katalog						
Kat.No	Bul. No.	Bul. Yeri	Bul. Kotu	Hamur	Çap	Yük.
1	AMR21-488	İS-34	977,25-976,54	Tip A	A.Ç: 32 cm.	7,5 cm.
2	AMR21-981	İS-28	975,41-973,75	Tip A	A.Ç: 31,8 cm.	7,2 cm.
3	AMR18-902	İS-1	975,31	Tip A	A.Ç: 32 cm.	7,4 cm.
4	AMR18-900	İS-9	978,57	Tip A	A.Ç: 31,5 cm.	7,5 cm.
5	AMR21-427	İS-29	976,75-975,82	Tip A	A.Ç: 31 cm.	7,3 cm.
6	AMR18-901	İS-9	977,06	Tip A	A.Ç: 32 cm.	7,5 cm.
7	AMR21-385	İS-30	975,12-973,65	Tip A	A.Ç: 32 cm.	6,6 cm.
8	AMR20-49	İS-9	977,66-976,35	Tip A	A.Ç: 32 cm.	7,4 cm.
9	AMR21-980	İS-32	976,49-975,60	Tip A	A.Ç.: 29 cm.	6 cm.
10	AMR21-584	İS-26	976,95-976,58	Tip A	A.Ç: 30 cm.	5,5 cm.
11	AMR21-404	İS-28	976,10-975,48	Tip A	A.Ç: 30 cm.	6 cm.



Bostan'ı azdır. Birkaç çeşmesi ve nehri vardır. Adı tarihlerden gelmiştir. Mu'tasım tarafından kuşatılan şehir burasıdır." Bk. Koçak, "Arkeolojik Veriler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Amorium Kenti'nin Tarihi (En eski çağlardan Bizans yerleşiminin sonuna kadar)," 62.



Kat.No	Bul. No.	Bul. Yeri	Bul. Kotu	Hamur	Çap	Yük.
12	AMR18-613	İS-4	-	Tip A	A.Ç: 33 cm.	10,4cm.
13	AMR21-256	İS-7	976,28	Tip B	A.Ç: 31 cm.	-
14	AMR22-117	İS-35	977,17-976-57	Tip B	A.Ç: 28 cm.	-
15	AMR21-982	İS-32	975,06-973,54	Tip A	A.Ç: 29 cm.	9,5 cm.
16	AMR18-163	İS-9	978,57	Tip A	A.Ç: 26 cm.	-
17	AMR18-473	İS-5	977,94	Tip B	A.Ç: 26 cm.	-
18	AMR18-159	İS-9	978,57	Tip A	A.Ç: 29 cm.	-
19	AMR20-51	İS-15	978,82-978,11	Tip A	A.Ç: 30 cm.	-
20	AMR20-193	İS-GB	974,49-973,24	Tip B	A.Ç.: 26 cm.	-
21	AMR21-207	İS-27	975,43-973,21	Tip B	A.Ç: 30 cm.	-
22	AMR21-308	İS-27	975,43-973,21	Tip A	A.Ç: 29 cm.	-
23	AMR21-127	İS-32	975,60-975,41	Tip A	A.Ç: 31 cm.	-
24	AMR18-513	İS-4	-	Tip B	A.Ç: 30 cm.	-
25	AMR18-141	İS-9	978,57	Tip B	A.Ç: 28 cm.	-
26	AMR21-211	İS-27	975,43-973,21	Tip B	A.Ç: 30 cm.	-
27	AMR18-426	İS-12	977,70	Tip B	A.Ç: 31 cm.	-

Kat.No.12



Kat.No.13

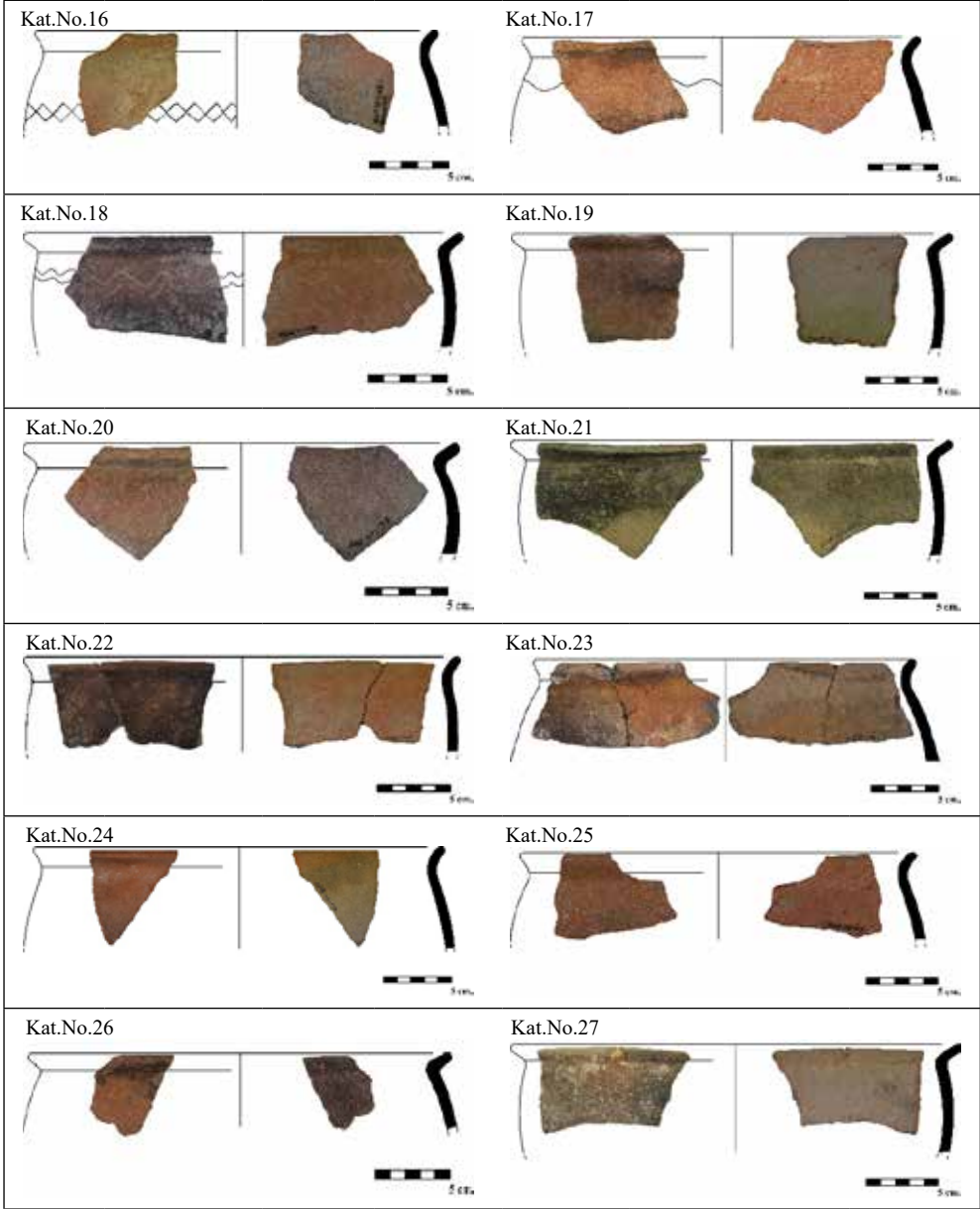


Kat.No.14

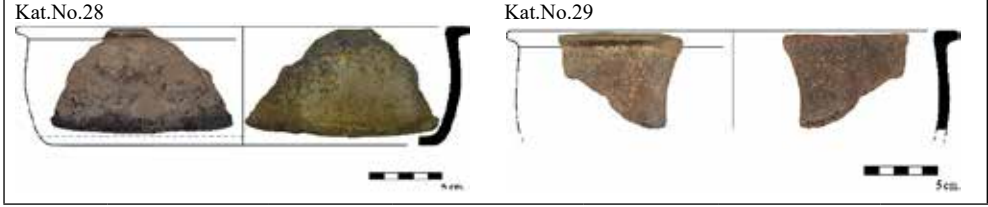


Kat.No.15





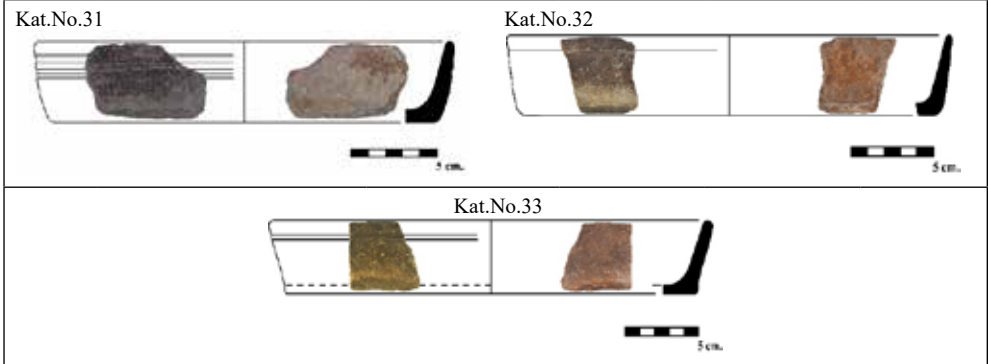
Kat.No	Bul. No.	Bul. Yeri	Bul. Kotu	Hamur	Çap	Yük.
28	AMR20-224	İS-19	978,88-977,44	Tip B	A.Ç: 28 cm.	8 cm.
29	AMR20-265	İS-21	978,16-977,35	Tip B	A.Ç: 30 cm.	-



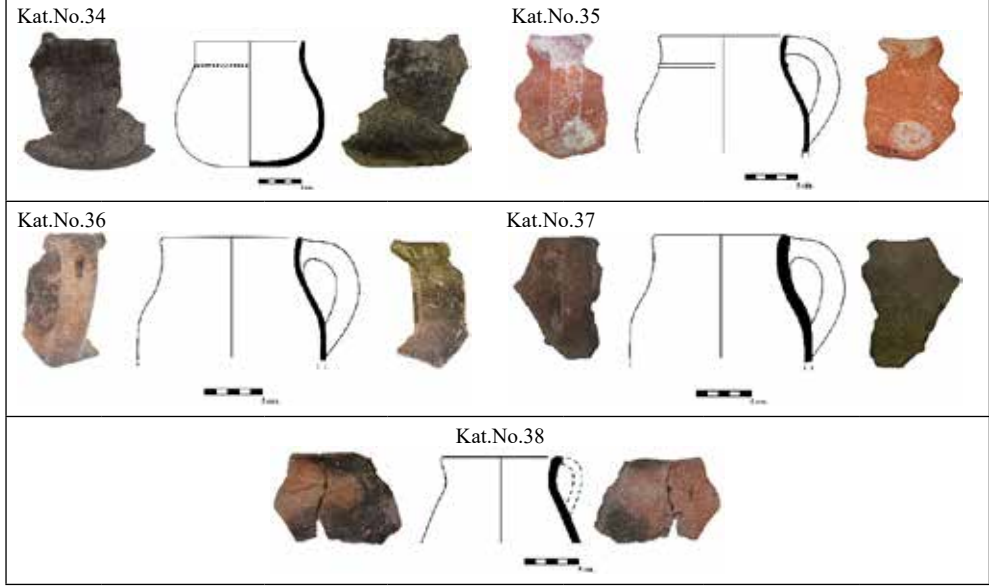
Kat.No	Bul. No.	Bul. Yeri	Bul. Kotu	Hamur	Çap	Yük.
30	AMR20-180	İS-GB	974,53-973,24	Tip B	A.Ç: 25 cm.	-



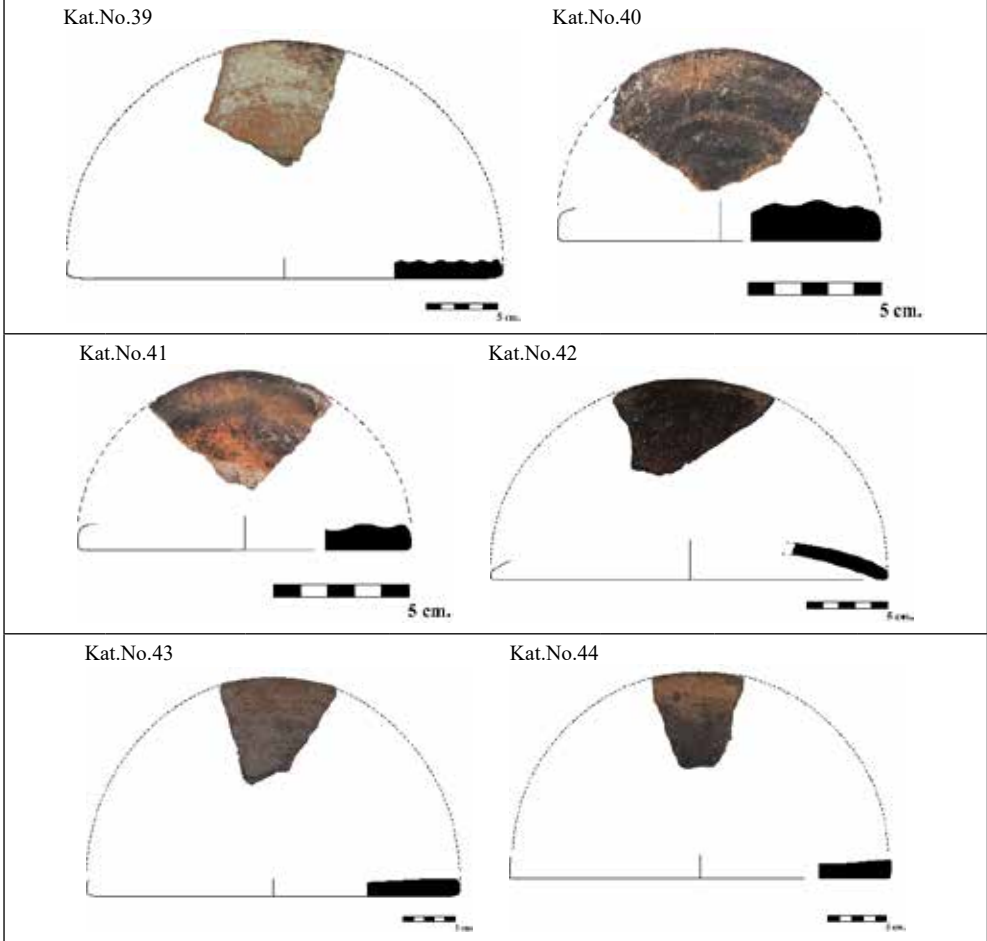
Kat.No	Bul. No.	Bul. Yeri	Bul. Kotu	Hamur	Çap	Yük.
31	AMR18-10	İS-5	978,67	Tip A	A.Ç: 24 cm.	4,7 cm.
32	AMR18-603	İS-18	977,45-977,28	Tip A	A.Ç: 26 cm.	4 cm.
33	AMR21-453	İS-19	978,88-977,44	Tip A	A.Ç: 28 cm.	4,2 cm.

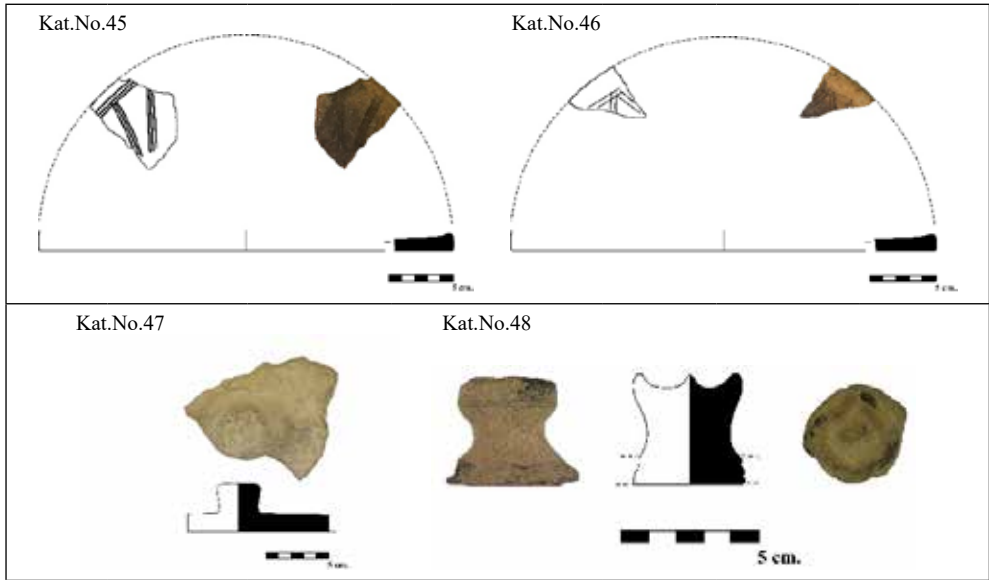


Kat.No	Bul. No.	Bul. Yeri	Bul. Kotu	Hamur	Çap	Yük.
34	AMR22-203	İS-35	977,17-976,57	Tip B	A.Ç: 12 cm.	13 cm.
35	AMR18-38	İS-GB	974,75-974,47	Tip B	A.Ç: 8 cm.	-
36	AMR18-259	İS-10	977,76	Tip B	A.Ç: 12 cm.	-
37	AMR21-348	İS-27	976,91-976,56	Tip B	A.Ç: 11,8 cm.	-
38	AMR22-174	İS-35	977,17-976,57	Tip B	A.Ç: 12 cm.	-

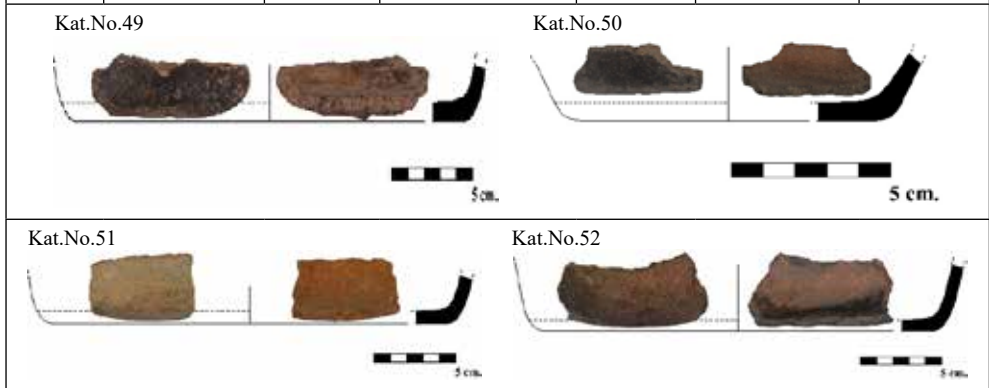


Kat.No	Bul. No.	Bul. Yeri	Bul. Kotu	Hamur	Çap	Yük.
39	AMR18-193	İS-10	977,76	Tip A	A.Ç: 30 cm.	1,7 cm.
40	AMR22-167	İS-33	976,59-975,06	Tip B	A.Ç: 12 cm.	1,2 cm.
41	AMR22-153	İS-33	976,59-975,06	Tip B	A.Ç: 12 cm.	1,2 cm.
42	AMR20-311	İS-24	975,61	Tip B	A.Ç: 24 cm.	-
43	AMR21-267	İS-27	975,43-973,21	Tip A	A.Ç: 34 cm.	1,8 cm.
44	AMR21-448	İS-30	975,12-973,65	Tip B	A.Ç: 28 cm.	1,5 cm.
45	AMR21-449	İS-30	975,12-973,65	Tip B	A.Ç: 32 cm.	1,4 cm.
46	AMR18-991	İS-1	975,31	Tip B	A.Ç: 32 cm.	1,4 cm.
47	AMR18-475	İS-12	977,70	Tip A	-	4,2 cm.
48	AMR21-217	İS-27	975,43-973,21	Tip A	-	4,5 cm.

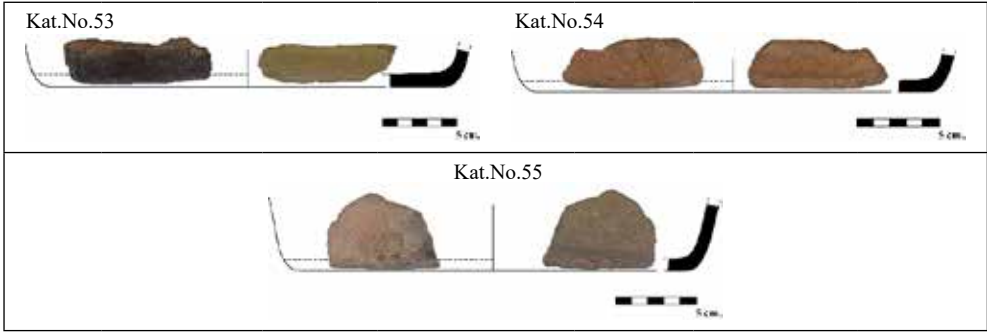




Kat.No	Bul. No.	Bul. Yeri	Bul. Kotu	Hamur	Çap	Yük.
49	AMR20-199	İS-20	978,22-977,29	Tip B	K.Ç: 26 cm.	-
50	AMR22-92	İS-34	977,25-976,54	Tip B	K.Ç: 10 cm.	-
51	AMR22-998	İS-34	977,25-976,54	Tip B	K.Ç: 25,5 cm.	-
52	AMR22-89	İS-34	977,25-976,54	Tip B	K.Ç: 26 cm.	-
53	AMR22-86	İS-34	977,25-976,54	Tip B	K.Ç: 28 cm.	-
54	AMR14-855	İS-GB	974,18-973,12	Tip A	K.Ç: 25 cm.	-
55	AMR21-985	İS-28	975,41-973,75	Tip A	A.Ç: 25,4 cm.	-







**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

- Akın, Galip, Vahdet Özkoçak ve Timur Gültekin. "Geçmişten Günümüze Geleneksel Anadolu Mutfak Kültürünün Gelişimi." *Antropoloji* 30, (2015): 33-52. [https://doi.org/10.1501/antro\\_0000000319](https://doi.org/10.1501/antro_0000000319)
- Altunsapan, Mehmet Erol ve Meydan Palah. *Eskişehir Karacahisar Kalesi Kazı Buluntuları (2011-2014)*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2018.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel ve Hasan Yılmazyaşar. "2016 Yılı Amorium Kazısı." 39. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2018, 557-570.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsiviskis ve Hasan Yılmazyaşar. "2014 Yılı Amorium Kazısı." 37. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 3, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2016, 199-214.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsiviskis ve Hasan Yılmazyaşar. "Amorium Kazıları 2017." 40. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 3, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2019, 713-725.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel, Nşkos Tsiviskis, Hasan Yılmazyaşar ve Mehmet Kurt. "2018 Yılı Amorium Kazıları." 41. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 4, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2020, 567-578.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel, Nşkos Tsiviskis, Hasan Yılmazyaşar ve Mehmet Kurt. "2019 ve 2020 Yılı Amorium Kazıları." *2019 ve 2020 Yılı Kazı Çalışmaları* 4 Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2022, 505-518.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Nikos Tsiviskis, Mehmet Kurt ve Çağla Bulduk. "2021 Yılı Amorium Kazıları." 42. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2023, 491-500.
- Doğar, Lale ve Muhsine Eda Armağan. "Amorium, Yukarı Şehir İç Sur Alanı Kazısından Geç Orta Çağ Sırlı Seramikleri Üzerine İlk Gözlemler." *Art-Sanat* 14, (2020): 71-110. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0004>;

- Eryılmaz, Demet. "Bayburt Kale Kazısı Seramik Buluntuları." Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2019.
- Gök, Sevinç. "İzmir'in Ticari Yaşamında Osmanlı ve Avrupa Seramiklerinin Yeri." *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları I. Çalıştay Bildirileri*, editör Akın Ersoy ve Gözde Şakar içinde 61-78, İstanbul: Ege Yayınları, 2015.
- Iverson, Eric A. "Amorium in the Byzantine Dark Ages (seventh to ninth centuries)." *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium, Vol. 2, Byzantium, Pliska, and the Balkans*, editör Joachim Henning içinde 25-29, Berlin: Walter de Gruyter, 2007.
- Karasu, Yunus Emre. "Bitlis Kalesi Osmanlı Dönemi Günlük Yaşamında Sırsız Seramikler (2022 Yılı Kazı Sezonu)." *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 11, (2023): 1066-1088. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1310053>
- Karasu, Yunus Emre. "Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri." Doktora Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 2020.
- Koçak, Talat. "Arkeolojik Veriler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Amorium Kenti'nin Tarihi (En eski çağlardan Bizans yerleşiminin sonuna kadar)." Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2018.
- Kurt, Mehmet. "Amorium İç Sur Kazıları (2020-2021) Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi Sırlı Seramik Buluntuları." *ODÜSOBİAD* 12/2, (2022): 2291-2306. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.1094700>
- Kurt, Mehmet. "Amorium Kenti Yukarı Şehir kazılarında 2013-2021 yıllarında bulunan Türk Dönemi madeni tarım aletleri." *Anadolu'da Bir Çınar, Prof. Dr. M. Erol Altınsoğan 60. Yaş Armağanı*, editör B. Yelda Olcay Uçkan içinde 331-338, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2022.
- Kurt, Mehmet. "2022 Yılı Amorium İç Sur ve Bazilika B Kazıları Sırlı Seramik Buluntuları." *ASOS JOURNAL* 136, (2023): 263-281. DOI : 10.29228/ASOS.66581
- Lightfoot, Chris ve Mücahide Lightfoot. *Anadolu'da bir Bizans Kenti Amorium*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2007.
- McNicoll, Anthony. *Taşkun Kale Keban Rescue Excavation, Eastern Anatolia*. Oxford: Oxford Bar, 1983.
- Mete, Zeliha *Seramik Kimyası*. İzmir: Tibyan Yayıncılık, 2020.
- Moore, John. *Tille Höyük I*. Ankara: British Institute of Archaeology, 1993.
- Ölçer, Sevcan. "Harran Kazıları İslami Dönem Seramikleri." Doktora tezi, Ege Üniversitesi, 2020.
- Önder Er, Çiğdem. "Amorium, Yukarı Şehir Bazilika B (2013-2019) Kazılarında Bulunan Orta Çağ Sırsız Seramikleri." Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, 2023.
- Özkul Fındık, Nurşen. "Kemah Kalesi Seramik Buluntuları." *Kemah Kalesi Kazıları*, ed. Muhammet Lütfü Kındırlı içinde 225-251, Erzincan: Erzincan Valiliği Kültür Yayınları, 2020.
- Solmaz, Yasemin ve Dilek Dülger Altın. "Türk Mutfak Kültürü ve Beslenme Alışkanlıkları Üzerine Bir Değerlendirme." *Safran Kültür ve Araştırma Dergisi* 1/3, (2018): 108-124.
- Yardımcı, Melih. "Şavşat Kalesi Kazısı Sırlı ve Sırsız Seramik Buluntuların Değerlendirilmesi." Yüksek lisans tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2015.
- Yılmaz, Güler, Nurşen Özkul Fındık ve Osman Aytekin. "Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler." *Art-Sanat* 18 (2022): 399-431. DOI: 10.26650/artsanat.2022.18.1004283
- Yılmazyaşar, Hasan ve Zeliha Demirel Gökalp. "Amorium'da Yukarı Şehir İç Sur Kazıları (2014-2018)." *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 21/4, (2021): 1017-1050. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1039496>
- Yılmazyaşar, Hasan, Yunus Emre Karasu ve Nurşen Özkul Fındık. *Bizans'tan Osmanlı'ya: Karacahisar Kalesi Seramikleri (2019-2022)*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2023.



## Osmanlı Şehir ve Kasabalarının İmarında Vakıfların Rolü

### Role of Foundations in the Reconstruction of Ottoman Cities and Towns

Mustafa Özer<sup>1</sup>



#### öz

Vakıf kurumu bünyesinde, şehir, kasaba ve yollar üzerinde gerçekleştirilen imar ve inşaa faaliyetleri ile toplumun; dinî, eğitim, ticaret, sosyal, kültürel, vd. alanlardaki ihtiyaçları karşılanmıştır. Ayrıca, şehir, kasaba ve yollar üzerindeki alt yapı çalışmalarının önemli bir kısmı da, vakıf sistemi içerisinde gerçekleştirilmiştir. Bu sayede, devletin bu konularda yapması gereken yatırımlar ile imar ve inşaa faaliyetleri de azaltılmıştır. Osmanlı şehirlerinin kurulmasında ve gelişmesinde, dinî ve sosyo-kültürel nitelikli yapılar topluluğu olan külliye, şehirlerin farklı yerlerinde inşa edilerek büyük ve kalabalık semtlerin oluşmasında etkili olmuşlardır. Özellikle, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve gelişme sürecinde, vakıf sistemi sayesinde gerçekleştirilen imar faaliyetleri ve buna bağlı olarak müslümanlar lehine değişen demografik yapıyla birlikte, söz konusu bu şehir ve kasabalar birer Türk ve İslam şehir karakteri kazanmışlardır. Bu durumu, Osmanlı İmparatorluğu'nun üç başkenti (Bursa, Edirne, İstanbul) yanı sıra; Üsküp, Selanik, Saraybosna, Dimetoka, Elbasan, Prizren, Filibe gibi Balkan şehirlerinde; Konya, Kayseri, Manisa, Amasya, Diyarbakır gibi Anadolu şehirlerinde; Fas, Tunus, Cezayir, Mısır, Irak, Kıbrıs gibi ülkelerdeki şehirlerde sıklıkla görebiliyoruz. Bu çalışmada, vakıf sisteminin Osmanlı şehir ve kasabalarının imar ve iskânına katkısı, büyük ölçekli külliye üzerinden incelenmiştir. Çalışma hazırlanırken, bu konuda daha önce yapılmış araştırma ve yayınlar ile uzun yıllara dayalı saha çalışmalarımızdan yararlanılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Vakıf, imar faaliyeti, Osmanlı şehri, külliye, imar ve iskân

#### ABSTRACT

Our aim in this study is not to discuss the establishment, functioning, and types of foundation institutions in detail. Our main aim is to emphasise the effects of the complexes, which are a collection of buildings and structures with different functions built within the foundation system in the Ottoman Period, on the construction, settlement, and therefore the physical development of cities and towns. With the zoning and construction activities carried out on cities, towns, and roads within the foundation institution, the needs of society in the fields of religion, education, trade, social, cultural, etc. were met. In addition, a significant part of the infrastructure (roads, bridges, water systems, etc.) works on cities, towns, and roads were carried out within the foundation system. While preparing this article, previous research and publications on this subject and our field studies based on many years have been utilised. The sources and publications used in the study are provided at the end of the article. In the establishment and development of Ottoman cities, social complexes and religious and social

<sup>1</sup>İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.Ö. 0009-0005-4555-0772

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Mustafa Özer,  
İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,  
Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye  
E-posta: mustafaazer@gmail.com

Başvuru/Submitted: 29.11.2023

Revizyon Talebi/Revision Requested: 08.03.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 12.03.2024

Kabul/Accepted: 10.06.2024

Online Yayın/Published Online: 24.06.2024

Atıf/Citation: Özer, Mustafa. "Role of Foundations in the Reconstruction of Ottoman Cities and Towns". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 195-217.

<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1397699>



building communities were established in different parts of the cities and directed the formation of crowded districts. In Turkish-Islamic cities, complexes were generally designed and built within the framework of a plan and programme. Within the complexes, there are structures with different functions that meet the needs of the people of the city and town. These complexes can be found in almost all Ottoman cities and towns, especially in capitals such as Bursa, Edirne, and Istanbul. They also appear as benzil social complexes built on the main roads connecting these cities and towns. In this way, in addition to the physical shaping and development of cities and towns, the needs of their inhabitants were also met. New neighbourhoods bearing the same name as the social complexes emerged around these complexes built within the foundations, and thus, the new population coming to the city settled in these neighbourhoods. In addition to the three capitals of the Ottoman Empire (Bursa, Edirne, Istanbul), we can often see this situation in Balkan cities such as Skopje, Ishtip, Tetovo, Salonica, Sarajevo, Mostar, Banja Luka, Dimetoka, Elbasan, Berat, Prizren, Plovdiv, Rhodes, Crete, Zigetvar, and Peç; Anatolian cities such as Konya, Kayseri, Manisa, Amasya, Trabzon, and Diyarbakır; and cities in countries such as Morocco, Tunisia, Algeria, Egypt, Iraq, and Crimea. These cities, which were within the borders of the Eastern Roman Empire before they came under Ottoman rule, gained the character of Ottoman cities in a short period of time with the rapid reconstruction and settlement activities initiated after their conquest.

**Keywords:** Foundation, Ottoman city, complex, building activity, zoning and settlement

## EXTENDED ABSTRACT

Our aim in this study is not to discuss the establishment, functioning, and types of foundation institutions in detail. Our main aim is to emphasise the effects of the complexes, which are a collection of buildings and structures with different functions built within the foundation system in the Ottoman Period, on the construction, settlement, and therefore the physical development of cities and towns.

With the zoning and construction activities carried out on cities, towns, and roads within the foundation institution, the needs of society in the fields of religion, education, trade, social, cultural, etc. were met. In addition, a significant part of the infrastructure (roads, bridges, water systems, etc.) works on cities, towns, and roads were carried out within the foundation system.

While preparing this article, previous research and publications on this subject and our field studies based on many years have been utilised. The sources and publications used in the study are provided at the end of the article.

In the establishment and development of Ottoman cities, social complexes and religious and social building communities were established in different parts of the cities and directed the formation of crowded districts.

In Turkish-Islamic cities, complexes were generally designed and built within the framework of a plan and programme. Within the complexes, there are structures with different functions that meet the needs of the people of the city and town. These complexes can be found in almost all Ottoman cities and towns, especially in capitals such as Bursa, Edirne, and Istanbul. They also appear as benzil social complexes built on the main roads connecting these cities and towns.

In this way, in addition to the physical shaping and development of cities and towns, the needs of their inhabitants were also met.

New neighbourhoods bearing the same name as the social complexes emerged around these complexes built within the foundations, and thus, the new population coming to the city settled in these neighbourhoods.

In addition to the three capitals of the Ottoman Empire (Bursa, Edirne, Istanbul), we can often see this situation in Balkan cities such as Skopje, Ishtip, Tetovo, Salonica, Sarajevo, Mostar, Banja Luka, Dimetoka, Elbasan, Berat, Prizren, Plovdiv, Rhodes, Crete, Zigetvar, and Peç; Anatolian cities such as Konya, Kayseri, Manisa, Amasya, Trabzon, and Diyarbakr; and cities in countries such as Morocco, Tunisia, Algeria, Egypt, Iraq, and Crimea.

These cities, which were within the borders of the Eastern Roman Empire before they came under Ottoman rule, gained the character of Ottoman cities in a short period of time with the rapid reconstruction and settlement activities initiated after their conquest.

In these and other Ottoman cities and towns, the zoning and settlement policies explained in detail above were implemented. Thanks to the foundations established in this direction, complexes, almshouses, mosques and masjids, and tekkes and dervish lodges were built, each of which was the centre of the neighbourhood or district they were named after. To cover the maintenance and repair costs of these buildings, the salaries of the staff, and other expenses, commercial buildings (shops, bazaars, inns, mills, etc.) called “akar” were built in the commercial and production areas of the city. Thus, both the development of trade and production areas and the establishment of new districts and neighbourhoods where the population migrating to the city would reside were ensured. Undoubtedly, those who pioneered and contributed to the physical, commercial, economic, cultural, and social development of cities and towns (as in the cases of Bursa, Edirne and Istanbul) were state rulers and their families, senior administrators, Muslim judges, scholars, merchants, sheikhs, etc. through the foundations they established.

In addition, the benzil social complexes, which were built on the roads connecting the cities and towns, at a distance from dawn to dusk, and whose centre of gravity was composed of inns and caravanserais for trade and accommodation purposes, enabled the places where they were located to flourish and turn into towns and cities over time.

In the reconstruction and settlement policy implemented by the Ottoman Empire in the cities and towns included within its borders, those who came to the forefront through the foundations they established were members of the dynasty, high-level administrators and soldiers, Muslim judges, scholars, merchants, sheikhs, and people with status in society.

Newly captured cities were rapidly Turkified and Islamised through a conscious reconstruction and settlement policy pursued through the foundation system.

The foundation institution, whose founders, functioning, purpose of establishment, zoning, and construction activities to meet the needs of the people living in cities and towns in the Ottoman period were explained above, continues its existence and activities in a diversified and enriched manner today.

## 1. Osmanlı Şehir ve Kasabalarının Fizikî Karakteri Hakkında Genel Bilgi

Türk ve İslam toplumlarında sekizinci yüzyıldan itibaren karşımıza çıkan vakıflar, amaçlarına göre hayrî ve aile; mülkiyet durumlarına göre sahih ve gayrisahih; kira gelirlerine göre tek kirah, iki kirah, mukataah, gedik; yönetimlerine göre mazbut, mülhak ve müstesna şeklinde gruplandırılmaktadır<sup>1</sup>. Vakıfları kurucularına göre ise; padişah ve hanedan mensuplarına ait vakıflar, devlet görevlileri tarafından kurulan vakıflar, ilmiye mensupları, ayanlar ve eşraf tarafından kurulan vakıflar, halk (müslim ve gayrimüslim) vakıfları şeklinde gruplandırmak mümkündür<sup>2</sup>.

Vakıf kavramı esasen hukukî bir sözleşmeyi tanımlamakla birlikte, zaman içerisinde akar ve hayratı ifade etmek için kullanılmıştır. Akar ve akarat, vakıfların ekonomik gücünü, hayır ve hayrat ise vakıfların topluma yönelik faaliyetlerini kapsamaktadır. Başka bir deyişle akarat kurumun aracını, hayrat amacını, vakıf ise kuruma varlık-kimlik kazandıran hukukî işlemi tanımlamaktadır. Hayrat, akarat ve vakıf kavramlarından oluşan bu sistem; bir kişinin elde ettiği mülkü/ bir akarını, özgür iradesiyle insanların ihtiyacını karşılamak amacıyla hayır için kullanıma tahsis etmesi ve bunlar arasındaki ilişkileri hukukî bir zemine oturtmasından oluşmaktadır. Hukukî sözleşmenin vakıf kavramıyla ifade edilmesi; vakfî kuran kişinin-kişilerin tahsis ettiği her türlü mal varlığının, belirlenen amacı dışında kullanılmaması ve kurumun sürekliliğin sağlanmasına dayanmaktadır<sup>3</sup>.

Kuşkusuz bu çalışmada amacımız, vakıf kurumlarının kuruluş, işleyiş ve çeşitlerini ayrıntılı olarak ele almak değil; vakıf sistemi içerisinde inşa edilen değişik işlevli yapı ve yapılar topluluğu olan külliyeler ile şehir ve kasabaların imarı, iskânı ve dolayısıyla fizikî gelişimi üzerinde durmaktır.

Mevcut araştırma ve yayınlar incelendiğinde, Türk ve İslam toplumlarında karşımıza çıkan vakıfların, farklı yönleriyle ele alındığı gözlenmektedir. Kuruluş amacı, kurucuları, faaliyetleri, hukukî yapısı, işleyiş ve faaliyetlerini açıklayan şartnamesi (vakfiyesi), gayrimenkulleri, gelirleri, vd. yönleriyle farklı bilim dallarını ilgilendiren pek çok bilgiyi bünyesinde barındıran vakıflar; ağırlıklı olarak sosyal, hukukî ve toplumsal yönleriyle incelenmişlerdir.

Vakıf kurumu bünyesinde şehir, kasaba ve yollar üzerinde gerçekleştirilen inşa faaliyetleri ile toplumun başta dinî, eğitim, ticaret, sosyal, kültürel, vd. alanlardaki ihtiyaçları karşılanmıştır. Ayrıca, şehir, kasaba ve yollar üzerindeki alt yapı (yol, köprü, su sistemi, vb.) çalışmalarının önemli bir kısmı da, vakıf sistemi içerisinde yapılmıştır. Bu sayede, devletin bu konularda yükü azaltılmış, yapması gereken yatırımlar vakıflar yoluyla sağlanmıştır.

1 Nazif Öztürk, *Menşe'i ve Tarihi Gelişimi Açısından Vakıflar* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1983), 80-134; Bahaeddin Yediyıldız, "Vakıf," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.42, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 479-485; Ufuk Gülsoy vd., *Bir Medeniyetin İzdüşümü Vakıflar* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2014), 27-40.

2 Gülsoy vd., *Bir Medeniyetin İzdüşümü Vakıflar*, 89-154.

3 Öztürk, *Menşe'i ve Tarihi Gelişimi Açısından Vakıflar*, 116-134; Yediyıldız, "Vakıf," 479-485.

Bu çalışmada, yukarıda kısaca çerçevesini belirlediğimiz *vakıf sisteminin şehir ve kasabaların imar-iskânındaki etki ve katkısı*, büyük ölçekli Osmanlı şehirlerinde gerçekleştirilen başta külliye olmak üzere, diğer yapı türleri üzerinden incelenmiştir. Çalışma hazırlanırken, bu konuda daha önce yapılmış araştırma ve yayınlar ile uzun yıllara dayalı saha çalışmalarımızdan yararlanılmıştır.

Osmanlı belgelerindeki ifadeyle *bâzâr durur, cum 'a kılunur* şeklinde yerleşim yerleri olarak tarif edilen şehirler, belirli bir fizikî ve sosyal düzene sahiptir<sup>4</sup>. Osmanlı şehirlerinin plan düzeninin başlıca unsurları; *cami (dini merkez), bedesten (ticari merkez) ve imaret* siteleridir<sup>5</sup>. Osmanlı şehirlerinin fizikî şekillenmesinde, dini ve sosyal nitelikli yapılar olan imaretler ve külliyeler, şehirlerdeki kalabalık semtlerin oluşmasına yön vermişlerdir. *Şehirlerin ana unsurunu teşkil eden bu kurumların tamamına yakını vakıf yapılarıdır. Bunun yanı sıra, ticaret bölgesindeki dükkanların önemli bir kısmı da vakıflar bünyesinde dir. Osmanlı şehirlerinin fizikî olarak şekillenmesinde, vakıf yoluyla inşa edilen değişik işlevli yapıların büyük bir etkisi olmuştur.* Dini, eğitim, sağlık ve ticaret ile ilgili yapılar, şehir ve kasabaların fizikî yapısını oluşturan unsurların önemli bir parçalarıdır<sup>6</sup>.

*Osmanlı şehirlerinin entelektüel merkezi* konumundaki *caminin* yakın çevresinde; kitapçılar, mücellidler gibi meslek grupları yer almaktadır. Daha sonra sırasıyla; dokumacılar, marangozlar, demircilik ve bakırcılık mesleğini icra eden esnaf-zanaatkarlar ile deri işiyle uğraşan zanaatkarlar gelmektedir. Şehrin girişlerine yakın bölgelerde müşterileri daha çok köylü olan saraçlar ve eyerciler görülmektedir. Şehrin en dışında ise, debbağhane (tabakhane) ve boyahaneler bulunmaktadır<sup>7</sup>.

Osmanlı'nın erken dönemlerinde kale/surların hemen yakınında kurulan *pazar yerleri (çarşı)* zamanla şehrin merkezinde konumlanmıştır. Osmanlı şehirlerindeki *pazar yerlerinde*, ortak bir plan şeması hakimdir. Benzer malların imalatını ve satışını yapan esnaf, genellikle aynı yerlerde faaliyet göstermişlerdir. *Pazar* içerisinde her ticaret dalının mensupları için ayrı bir bölüm yer almaktaydı. Ticaretin yapıldığı mekândaki yerleşme düzeninin, İslam şehirlerinde de aynı prensip doğrultusunda şekillendiği anlaşılmaktadır<sup>8</sup>. Şehre gelen yollar,

4 Alpaslan Aliagaoglu ve Abdullah Uğur, "Osmanlı Şehri," *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 38 (2016), 204-211.

5 Osman Ergin, *Türk Şehirlerinde İmaret Sistemi* (İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1939), 61-63; Ömer Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler-I: İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler," *Vakıflar Dergisi* 2 (1942), 284-285; Ömer Lütfi Barkan, "Şehirlerin Teşekkül ve İnkişafı Tarihi Bakımından Osmanlı İmparatorluğunda İmaret Sitelerinin Kuruluşu ve İşleyişine Ait Araştırmalar," *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası* 23 (1963), 239-296; Tülay Reyhanlı, "Osmanlı Mimarisinde İmaret: Külliye Üzerine Notlar," *Türk Kültürü Araştırmaları* 15 (1976), 121-129.

6 Mustafa Özer, "Balkanlar'da Osmanlı Kenti ve Mimarlık Mirası," *Vakıf Restorasyon Yıllığı* 13 (2016), 124.

7 Özer Ergenç, "1580-1596 Yılları Arasında Ankara ve Konya Şehirlerinin Mukayeseli İncelenmesi Yoluyla Osmanlı Şehirlerinin Kurumları ve Sosyo-Ekonomik Yapısı Üzerine Bir Deneme" (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1973), 61-63; Özer Ergenç, "Osmanlı Şehrinde Esnaf Örgütlerinin Fizikî Yapıya Etkileri," *İslam Geleneginden Günümüze Şehir ve Yerel Yönetimler 1* içinde ed. Veddi Akyüz ve Seyfettin Ünlü (İstanbul: İlke Yayınları, 1996), 407.

8 Ergenç, "Osmanlı Şehirlerinde Esnaf," 408; Özer, "Balkanlar'da Osmanlı Kenti," 124.

pazar yerlerinde ulaşmaktadır. Şehrin mihenk noktaları, ticari faaliyetlerin gerçekleştiği *çarşı, pazar yerleri, arasta ve dükkanlar* ile çevrelenmiştir. Tüccarların bulunduğu, transit ticarete kullanılan malların alınıp-satıldığı ve *şehrin esas merkezi, kalbi niteliğindeki yapı bedestendir*. Bedesten çevresinde, yalnızca bir konaklama yeri değil ticari faaliyetler için de kullanılan *hanlar* bulunmaktadır. Çoğunlukla şehrin ulu cami ya da camilerinin bir kısmı da bu bölgede yer almaktadır. Bu merkezden şehrin diğer odak noktalarına doğru bir yayılma söz konusudur. *Yayılmanın merkezini, bedestenden başlayan ve uzunçarşı* adı verilen geniş bir cadde oluşturmaktadır<sup>9</sup>. *Uzunçarşı*, şehirde farklı meslek gruplarını ihtiva eden esnafın yer aldığı bir merkez durumundadır. Bu merkeze açılan cadde ve sokaklarda, farklı alanlarda mal ve/veya hizmet üreten esnaf sıralanmaktadır. Şehirdeki esnafın yerleşim düzeni, büyük tacirlerin yer aldığı ve transit ticarete kullanılan ürünlerin alınıp-satıldığı *Bedesten*'e göre olmuştur. *Bedesten'in yakın çevresinde*, iç ve dış pazar için üretim yapan zanaatkarlar ve bunlara yardımcı olan/destekleyen meslek grupları konumlanmıştır. Meslek gruplarının şehir içindeki merkez noktası olan Bedesten'e göre yerleşmesi, Osmanlı şehirlerindeki çarşı ve pazarların ana düzenini meydana getirmektedir<sup>10</sup>. Şehir planı, üretim ve ticaretin bu ana damarları çevresinde kurulan ve şekillenen mahallelerle tamamlanmaktadır.

*Osmanlı şehirlerinin sosyal ve fizikî ögesi durumundaki ana yerleşim alanı mahalledir. Mahalle*: çoğunlukla bir dinî yapının, imaretin ya da pazarın çevresinden gelişen, bünyesinde çok sayıda evi de bulduran bir yerleşim birimidir<sup>11</sup>. *Mahalle*; birbirini tanıyan, bir ölçüde birbirinin davranışlarından sorumlu, sosyal dayanışmaya sahip insanların ikâmet ettiği sosyo-kültürel ve fizikî bir alandır. Osmanlı Dönemi'ndeki tanımı ile aynı camide ibâdet eden cemaatin aileleriyle beraber yaşadıkları iskân alanlarıdır.

Müslüman halk ile gayrimüslimler, Osmanlı şehirlerinde farklı mahallelerde bir arada ikamet etmişlerdir. Ayrıca, bazı meslek erbabı (esnaf grupları), kendi mesleklerinin adlarıyla bilinen mahallelerde birlikte yaşamışlardır. Fakat, bahsi geçen meslek erbablarının şehir içerisindeki kümeleşmesi, dışa kapalı bir yaşam dünyası oluşturdukları yargısına götürecek ölçüde değildir<sup>12</sup>. Şehrin merkezinde meslek grupları arasında görülen gruplaşmalar, mahallelere birebir yansımamıştır. Bir mahallede farklı meslek gruplarından insanların bir

9 Ergenç, "1580-1596 Yılları," 61; Mustafa Cezar, "Geçen Yüzyıllardaki Türk Şehri," *İslam Mimari Mirasını Koruma Konferansı (22- 26 Nisan 1985), Bildiriler* içinde (İstanbul: 1987), 182-183; Ergenç, "Osmanlı Şehirlerinde Esnaf", 408.

10 Ergenç, "Osmanlı Şehrinde Esnaf," 412; İlhan Tekeli, "Osmanlı İmparatorluğunda Kent Planlaması Pratiğinin Gelişimi ve Kültürel Mirasın Korunmasındaki Etkileri," *İslam Mimari Mirasını Koruma Konferansı (22- 26 Nisan 1985), Bildiriler* içinde (İstanbul: 1987), 161.

11 Osman Ergin, *Türk Şehirlerinde İmar Sistemi*, 103; Barkan, "Şehirlerin Teşekkül ve," 239-296; Musa Çadircı, *Tanzimat Sürecinde Türkiye-Anadolu Kentleri* (Ankara: İmge Kitabevi, 2011), 259.

12 Ergenç, "1580-1596 Yılları Arasında," 62; Sevgi Aktüre, "Anadolu Türk Kentinde Türkleşme-İslamlaşma Süreci, Mekansal Yapı Değişimi ve İslam Mimari Mirası," *İslam Mimari Mirasını Koruma Konferansı (22- 26 Nisan 1985), Bildiriler* içinde (İstanbul: 1987), 31; Kemal Ahmet Aru, "Osmanlı Türk Kentlerinin Genel Karakteristikleri Üzerine Görüşler," *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme* içinde (İstanbul: 1996), 330; Barkan, "Şehirlerin Teşekkül ve," 239-240.



arada yaşadıkları arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. Birlikte ticarî faaliyette bulunan müslüman ve gayrimüslimlerin, sosyal hayatlarını birbirlerine açık yerlerde geçirmesi doğal bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır<sup>13</sup>.

*Mahalle*, şehir yaşamının fizikî bir alanı olduğu gibi, burada ikâmet eden insanların katıldığı bir tarikatın ve/veya loncanın veya aynı dine mensup olanların yaşadığı yer olarak da ifade edilebilir. Osmanlı'nın erken dönemlerinde mahallenin temsilcisi *mahalle kethüdası* iken, zamanla bu görevi imamlar üstlenmiştir<sup>14</sup>.

Osmanlı şehirlerinde ev-konutların yer aldığı bölümler, genellikle üretim ve ticaret yapılan alanlardan ayrı tutulmuştur. Gösterişsiz bir tasarıma sahip evler, işlevsel bir yapı eyleminin sonucunun bir ürünüdür. Aynı karakterdeki evler, dar ve/veya düzgün olmayan yol ve sokak dokusunun oluşmasına neden olmuştur. Şehirlerde yer alan çıkmaz sokaklar; mahallelere ulaşımı sağlayan ana yollar üzerinden evlere giden özel (şahsî) yollar haline dönüşmüştür<sup>15</sup>. Osmanlı şehirlerinde meydan kavramı ve planlamasının olmadığını söylemek yanlış olmaz. Şehirlerde yer alan küçük alanlar; cami, çeşme vd. etrafında ya da pazarlarda kendiliğinden meydan gelmiştir<sup>16</sup>.

İmar ve iskânı teşvik edilen bir *yerleşim yerinin yeni bir mahallesi (semti)*, çoğunlukla *bir vakıf marifetiyle inşa edilmiş olan bir caminin çevresinde yer alan değişik işlevli yapılardan meydana gelen külliyelerle de oluşturulmaktadır*. Külliyeler, çevrelerinde farklı aktivitelerin gerçekleştirilmesine imkân verecek yapı ve tesislerin inşasıyla, şehirlerin fizikî karakterini şekillendiren birer katalizör rolüne sahiptirler<sup>17</sup>. Şehrin fizikî dokusunun şekillenmesine katkı sağlayan ve çevresinde inşa edilen yapılarla bir mahalleyi-semti oluşturan tekke ve zaviyeler, 16. yüzyıldan sonra aslî fonksiyonlarından uzaklaşarak birer mahalle camii veya mescidine dönüşmüştür<sup>18</sup>.

Osmanlı şehirleri için yukarıda genel hatlarıyla özetlenen ortak durumu, Osmanlı Devleti'nin hüküm sürdüğü hemen her şehir ve kasabada bulabiliriz.

## 2. Osmanlı Şehir ve Kasabalarının İmarında Vakıfların Rolü

Vakıf kurumlarının; başta dinî, sosyal, kültürel ve ticarî alanlar olmak üzere, şehir ve kasabaların imarında, fizikî olarak gelişmesinde, ıssız yerlerin ve yolların şenlenmesinde etkin rolü olduğunu yukarıda ana hatlarıyla belirtmiştik. Kurulan vakıflar bünyesinde, vakfa

13 Ergenç, "Osmanlı Şehrinde Esnaf," 408.

14 Mustafa Akdağ, *Türkiye'nin İktisadi ve İctimai Tarihi, 1243-1453* (İstanbul: Barış Kitap, 1979), 1:408-409; Çadırcı, *Tanzimat Sürecinde Türkiye-Anadolu*, 257-262.

15 Doğan Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları), 1995, 186-191; Aru, "Osmanlı Türk Kentlerinin," 220.

16 Kuban, *Türk ve İslam Sanatı*, 192.

17 Feridun Akozan, "Türk Külliyyeleri," *Vakıflar Dergisi* 8 (1969), 303-308; Tekeli, "Osmanlı İmparatorluğunda Kent," 161; Cezar, "Geçen Yüzyıllardaki Türk," 179; Halil İnalçık, "İstanbul: Bir İslam Şehri," *İslam Tetkileri Dergisi* 9 (1995), 255.

18 Sevgi Aktüre, *19. Yüzyıl Sonunda Anadolu Türk Kenti Mekansal Yapı Çözümlemesi* (Ankara: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1981), 27.

gelir sağlayıcı, akar niteliğindeki bağ, bahçe, tarla dışında; han, kervansaray, hamam, arasta, bedesten, değirmen, dükkân gibi ticarî nitelikli yapılar inşa edilmiştir. Bu yapıların işletilmesi veya kiraya verilmesiyle elde edilen gelire de; yine vakıf bünyesinde inşa edilen dinî, eğitim, sosyal nitelikli yapılarda eğitim-öğretim gören öğrencilerin iâşeleri, görev yapan personellerin maaşları, yardıma muhtaç insanların ihtiyaçları, vakfa ait binaların bakım- onarım masrafları karşılanmaktadır. Elde edilen gelirden geriye kalan da, vakfı kuranlara ve mütevellie ayrılırdı<sup>19</sup>.

Vakıf sistemi çerçevesinde, şehir ve kasabaların üretim- ticaret- çarşı kesimlerinde inşa edilen ve akar denilen gelir sağlayıcı nitelikteki yapılar (dükkân, arasta, han, kervansaray, hamam, değirmen, imalathane, vb.), İslam coğrafyasının büyük bir bölümünde bulunmaktadır. Bu yapılar, ayırt edilmeksizin toplumun bütün kesim ve katmanlarınca (şehirli, köylü, yönetilenler, yöneticiler, müslüman, hıristiyan, yahudi) herkes tarafından kullanılıyordu<sup>20</sup>.

Osmanlı öncesi Türk-İslam şehirlerinde de karşımıza çıkan ve genellikle bir plan- program çerçevesinde tasarlanıp inşa edilen külliye, bünyesinde toplumun, şehir ve kasaba halkının ihtiyaçlarını karşılayan değişik işlevli yapıları bünyesinde barındırmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda başta Bursa, Edirne ve İstanbul gibi başkentler olmak üzere, hemen bütün Osmanlı şehir ve kasabalarında karşımıza çıkan külliye, şehir ve kasabaları birbirine bağlayan ana *yollar üzerinde* ise *menzil külliye*<sup>21</sup> şeklinde görülmektedir. İnşa edildikleri semtin- bölgenin şenlenmesini, üretim- ticaret- güvenlik, nüfus bakımlarından kalkınmasını ve gelişmesini sağlayan bu külliye; Osmanlı hanedan mensupları, üst düzey yöneticiler, askerler, bilginler, kadılar, tüccarlar, şeyhler, vd. statü ve varlık sahibi kişilerin kurmuş oldukları vakıflar sayesinde gerçekleştirilmişlerdir. Bu sayede, şehir ve kasabaların fizikî olarak şekillenmesi, gelişmesi yanı sıra, buralarda yaşayanların ihtiyaçlarının karşılanması sağlanmış olmaktadır. Vakıf sistemi içerisinde, şehir ve kasabaların alt ve üst yapısını oluşturan yapılar ile ana kervan yolları üzerinde menzil külliyelerinin inşa edilmesi, devletin bu alanlardaki yükünü hafiflettiği gibi, önceliğini başka alanlara kaydırmasına da imkân tanımıştır.

Bu genel prensibi, Osmanlı İmparatorluğu'nun üç başkenti (Bursa, Edirne, İstanbul) yanı sıra; Üsküp, İştîp, Kalkandelen, Selanik, Saraybosna, Mostar, Banja Luka, Dimetoka, Elbasan, Berat, Prizren, Filibe, Rodos, Girit, Zigetvar, Peç gibi Balkan şehirlerinde<sup>22</sup>; Konya, Kayseri,

19 Gülsoy vd., *Bir Medeniyetin İzdüşümü Vakıflar*, 74-88.

20 Yediyıldız, "Vakıf," 480.

21 Osmanlı Dönemi'nde ana yollar üzerinde belirli aralıklarla inşa edilen ve menzil külliye adı verilen yapılar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. M. Fatih Müderrisoğlu, "16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda İnşa Edilen Menzil Külliye" (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1993), 138-279.

22 Osmanlı Dönemi'nde Balkan coğrafyasındaki şehir ve kasabalarda inşa edilen eserler için bkz. Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mi'arisinde Fatih Devri, 855- 886 (1451- 1481) IV* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1974); Ekrem Hakkı Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Yugoslavya II* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1981); Ekrem Hakkı Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Yugoslavya III* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1981); Ekrem Hakkı Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk IV* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1982); Machiel Kiel, *Ottoman Architecture in Albania, 1385-1912* (İstanbul: Research Centre for Islamic History, 1990).

Manisa, Amasya, Trabzon, Diyarbakır gibi Anadolu şehirlerinde<sup>23</sup>; Kuzey Afrika (Fas, Tunus, Cezayir, Mısır, vd.)<sup>24</sup>, Irak<sup>25</sup>, Kırım<sup>26</sup> gibi ülkelerdeki şehirlerde sıklıkla görebiliyoruz. Özellikle, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve gelişme sürecinde, fethettiği şehir ve kasabalarda, vakıf sistemi sayesinde gerçekleştirdiği imar faaliyetleri ve buna bağlı olarak müslümanlar lehine değişen demografik yapıyla birlikte, söz konusu bu şehir ve kasabalar birer Türk ve İslam şehir karakteri kazanmışlardır.

Gerçekleştirilen imar faaliyetleriyle, Osmanlı şehir ve kasabalarının kurulmasında, gelişmesinde, fizikî olarak şekillenmesinde vakıf sisteminin başrolü oynadığı gerçeği, yukarıda genel hatlarıyla açıklanmıştır. Bu gerçeği somutlaştırmak adına, Osmanlı idaresine erken dönemde giren birkaç şehirdeki (Amasya, Bursa, Edirne, İstanbul) imar faaliyetlerini örnek olarak vermek yararlı olacaktır. Osmanlı idaresine girmeden önce Doğu Roma İmparatorluğu sınırları içerisinde kalan bu şehirlerde, fethedilmelerinin ardından süratle başlatılan imar ve iskân faaliyetleri, yukarıda izah edilen *vakıf sisteminin imar-iskân faaliyetlerindeki rolü* prensibi doğrultusunda gerçekleştirilmiş ve her bir şehir kısa süre içerisinde birer Osmanlı şehri karakteri kazanmıştır<sup>27</sup> (G. 1).

- 
- 23 Osmanlı Dönemi'nde Anadolu coğrafyasındaki şehir ve kasabalarda inşa edilen eserler için bkz. Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Mi'mari Çağının Menşe'i, Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, 630- 805 (1230- 1402)* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1966); Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, 806- 855 (1403- 1451)* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1972); Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mi'marisinde Fatih Devri, 855- 886 (1451- 1481) III* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1973); Metin Sözen vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1975); Godfrey Goodwin, *A History of Ottoman Architecture* (London: Thames & Hudson Press, 2003); Aptullah Kuran, *Mimar Sinan*, (İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986).
- 24 Mısır'daki Osmanlı mimarlık mirası için bkz. K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture in Egypt I-II*: (Oxford, 1952-1959); Kadir Pektaş, *Tunus'ta Osmanlı Mimari Eserleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2002); Gönül Öney, "Mısır'da Osmanlı Mimarisinin Sentezi," *Sanat Tarihi Dergisi* 5 (1990), 139-148.
- 25 Irak'taki Osmanlı mimarlık mirası için bkz. Abdüsselam Uluçam, *Irak'ta Türk Mimari Eserleri* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları), 1989.
- 26 Hakan Kırımılı ve Nicole Kançal-Ferrari, vd, *Kırım'daki Kırım Tatar (Türk-İslam) Mimari Yadigarları* (Ankara: T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı Yayınları, 2016).
- 27 İ. Erol Kozak, *Bir Sosyal Siyaset Müessesesi Olarak Vakıflar* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 1994); Nilüfer Ateş, "Osmanlı'da Vakıf-Külliyeye-Şehir İlişkisi," *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 26/2, (2017), 151-164; Mehmet Bayartan, "Osmanlı Şehirlerinde Vakıflar ve Vakıf Sisteminin Şehre Kattığı Değerler," *Osmanlı Bilim Araştırmaları* 10 (2008), 157-175; Aliğaoğlu ve Uğur, "Osmanlı Şehri," 203-226; Hatice Oruç, "Bosna şehirleri ve Vakıflar," *Sabah Ülkesi, Kültür- Sanat ve Felsefe Dergisi* 52 (2017), 118-123; Görgün Özcan, *Osmanlı Şehirciliği ve Vakıflar* (İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2022).



**Görsel 1:** Amasya II. Bayezid Külliyesi'nin havadan görünümü.  
(Prof. Dr. Nuri Seçgin Arşivi)

Ayrıca, şehir ve kasabaları birbirine bağlayan yollar üzerinde, gün ağardıktan, hava kararınca kadar geçen sürede katedilen mesafede (arazinin ve yolun durumuna göre yaklaşık 25-35 km. aralıklarla) oluşturulan konaklama- dinlenme yerlerinde inşa edilen ve ağırlık merkezini ticaret ve konaklama amaçlı han ve kervansarayların oluşturduğu *menzil külliyesi*, buldukları yerlerin şenlenmesine ve zamanla birer kasabaya, şehre dönüşmesine imkân tanımıştır. Merkezlerinde inşa edilen menzil külliyesi ile birer şehir ve kasabaya evrilen bu şehir ve kasabalardaki külliyelelere örnek olarak; İstanbul'dan Avrupa'ya giden ana yol üzerinde bulunan Havsa'daki Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi (M. 1560), Babaeski'deki Semiz Ali Paşa Külliyesi (M. 1562), Lüleburgaz'daki Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi (M. 1654- 1579); İstanbul'dan başlayıp Mekke'ye giden hac yolu üzerindeki Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi (M. 1523- 24), Ilgın'daki Lala Mustafa Paşa Külliyesi (M. 1576), Karapınar Sultan Selim Külliyesi (M. 1560- 63)<sup>28</sup>, Ulukışla'daki Öküz Mehmed Paşa Külliyesi (M. 1619), Payas'taki Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi (M. 1567- 1574) (G. 2) verilebilir. Yollar üzerinde inşa edilen bütün bu ve diğer menzil külliyesi, banilerince kurulan vakıflar sayesinde inşa edilmiş ve varlığını günümüze kadar korumuşlardır.

28 Barkan, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir," 355.



**Görsel 2:** Payas Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi'nin genel görünümü.  
(Erişim 27 Eylül 2023, <https://www.devletialiyeyi.com/wp-content/uploads/2021/12/239837sokullu-mehmet-pasa-kulliye-ve-kalesijpg.jpg>)

Osmanlı idaresine M. 1326 yılında giren Bursa, devletin ilk başkenti olmasıyla ön plana çıkmaktadır. Osmanlı şehirleriyle ilgili olarak yapılan gruplandırmalara göre, *öncesi Bizans iken, Osmanlı şehrine dönüştürülen yerleşimler* sınıfına dahil edebileceğimiz Bursa<sup>29</sup>, Osmanlı Devleti'nin ilk büyük şehri ve başkenti olmasının yanı sıra, Edirne ve İstanbul'a başta fizikî karakter olmak üzere, pek çok bakımlardan örnek teşkil etmesiyle de dikkati çekmektedir.

Osmanlı'nın fethinden önce kale-şehir niteliğinde bir yerleşim yeri olan Bursa, Orhan Gazi'nin başlattığı imar faaliyetleriyle Bursa Kalesi'nin dışında da büyümeye başlamıştır. Orhan Gazi, kalenin doğu tarafında inşa ettirdiği ve merkezinde de kendi adıyla anılan caminin (Orhan Câmii) yer aldığı külliye; imaret, medrese, hamam ve kervansaraydan oluşmaktadır. (M. 1339-1340.) Külliye bu haliyle şehrin merkezini şekillendirmiştir. Orhan Gazi'den sonra gelen Osmanlı padişahları da şehrin her bakımdan (yönetim, üretim, ticaret, bilim, kültür, sanat, eğitim, vd.) bir cazibe merkezi haline gelmesini sağlayacak adımlar atmışlardır. Buna bağlı olarak, şehrin göç almasıyla ortaya çıkan yeni semt, mahalle ihtiyacını gidermek amacıyla, yeni kurulacak mahallelerin merkezi olacak külliyeler inşa ettirerek, Bursa'nın imar ve iskânına önemli katkı sağlamışlardır. Bu bağlamda; I. Murad, Hüdâvendigâr Külliyesi'ni (M. 1360 civarı), Yıldırım Bayezid, Yıldırım (M. 1390 civarı) ve Ulu Cami (M. 1396- 1400) külliyelerini (G. 3), Çelebi Mehmed, Yeşil Külliyesi'ni (M. 1413-1421) (G. 4), II. Murad da Muradiye Külliyesi'ni (M. 1426) yaptırmıştır.<sup>30</sup>

29 M. Fatih Müderrisoğlu, "Osmanlı Devleti'nde Vakıf Medeniyeti: Bani ve Şehir İlişkisi," *Vakıf Medeniyeti ve Şehir (Sempozyum)* içinde (Ankara: 2013, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları), 52.

30 Bursa'da inşa edilen külliyeler ve diğer yapılar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Aptullah Kuran, "Onbeşinci ve



**Görsel 3:** Bursa Yıldırım Bayezid Külliyesi'nin havadan görünümü.  
(Erişim 27 Eylül 2023, <https://fotograf.bursa.com.tr/tarihi-kulliye-ve-medreseler/>)



**Görsel 4:** Bursa Yeşil Külliyesi'nin havadan görünümü.  
(Erişim 27 Eylül 2023, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/TurizmAktiviteleri/yesil-kulliyesi>)

Onaltıncı Yüzyıllarda İnşa Edilen Osmanlı Külliyelerinin Mimarî Esasları Konusunda Bazı Görüşler," *İstanbul Üniversitesi I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (15-20 Ekim)* içinde (İstanbul: 1973), 795-814; Kazım Baykal, *Bursa ve Anıtları* (Bursa: Cenklar Matbaası, 1993).

Kurulan vakıflar bünyesinde inşa edilen bu külliyelerin çevresinde de, külliye ile aynı ismi taşıyan yeni mahalleler ortaya çıkmış ve böylece, şehre gelen yeni nüfus, bu mahallelerde iskân edilmiştir. Vakıf sistemi çerçevesinde gerçekleştirilen imar faaliyetleriyle kısa süre içerisinde bir Osmanlı şehri karakteri kazanan Bursa, özellikle padişahların kurmuş oldukları vakıflar ve yaptırmış oldukları külliyelerle, kısa süre içerisinde fizikî gelişimini büyük ölçüde tamamlamıştır. Osmanlı Devleti'nin ilk başkenti Bursa'da bir sarayın inşa edilmiş olması, şehrin yönetsel, bilim- kültür- sanat bakımlarından bir cazibe merkezi olmasını hızlandırmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ikinci başkenti olan ve bu özelliğini, İstanbul'un fethedilip başkent yapılmasından sonra da sürdüren Edirne, I. Murad zamanında, M. 1361 yılında Osmanlı idaresine girmiştir. Bursa'nın imar ve iskânında olduğu gibi, Edirne de, vakıf sistemi çerçevesinde gerçekleştirilen imar faaliyetleriyle kısa süre içerisinde bir Osmanlı şehri kimliğine kavuşmuştur.

Bursa gibi Edirne de günümüzde *kaleiçi* olarak adlandırılan, etrafı surlarla çevrili alanda kurulmuş bir Bizans yerleşimi iken, tıpkı Bursa'daki gelişime benzer şekilde, dönemin yöneticilerinin öncülük ettiği imar faaliyetleriyle hızlıca imar edilerek, bir Türk- İslam şehri karakteri kazanmıştır. Fetih sonrasında, gayrimüslim halkın yaşadığı “kaleiçi” dışında inşa edilen; Gazi Mihal Bey (M. 1422), Beylerbeyi (Sinaneddin Yusuf Paşa) (15. yüzyıl ilk yarısı), Muradiye (15. yüzyıl ilk yarısı), Mezit Bey (15. yüzyıl ortaları), Üç Şerefeli (M. 1437- 47), Yıldırım Bayezid (M. 1397- 1400), II. Bayezid (M. 1487- 88) (G. 5), Selimiye (M. 1568- 1575) (G. 6) külliyesi ile şehir sur dışına taşınmıştır<sup>31</sup>. Fizikî gelişimini Arda, Tunca ve Meriç nehirlerinin yönlendirdiği ve sınırlandırdığı Edirne, başta padişahlar ve eşleri olmak üzere; vezir, defterdar, beylerbeyi gibi üst düzey yöneticiler yanı sıra, askerlerin, şeyhler- dervişlerin kurmuş oldukları vakıflar ve yaptırmış oldukları değişik işlevli çok sayıda yapı ile kısa süre içerisinde bir Türk- İslam şehri haline gelmiştir. Şehirde ayrıca, başkent olması dolayısıyla Saray-ı Âtik ve Saray-ı Cedîd olmak üzere iki de saray inşa edilmiştir. Tıpkı Bursa ve daha sonra İstanbul'da olduğu gibi, yönetim merkezi olan şehirde inşa edilen bu saray kompleksleri, hem bilim- sanat- kültür- eğitim merkezli ve hem de üretici- zanaatkâr kökenli nüfusun Edirne'ye yerleşmelerine imkân tanımıştır.

31 Mustafa Özer, “Edirne’de Osmanlı Dönemi Kültür Mirası,” 2. *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu* içinde (Edirne: 2007), 159-178.



**Görsel 5:** Edirne II. Bayezid Külliyesi'nin havadan görünümü.  
(Erişim 27 Eylül 2023, <https://idsb.tmgrup.com.tr/ly/uploads/images/2020/11/04/69717.jpg>)



**Görsel 6:** Edirne Selimiye Külliyesi'nin havadan görünümü.  
(Prof. Dr. Nuri Seçgin Arşivi)



Beylikten devlet olma yolundaki mihenk taşları diyebileceğimiz İznik, Bursa, Dimetoka, Edirne gibi şehirlerin fethi, aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin imparatorluğa doğru gidişinin hızlı, uzun ve sağlam adımları olarak kabul edilebilir. Fetihlerle ele geçirilen şehirlerin, izlenen bilinçli bir imar ve iskân politikasıyla hızlıca Türkleşip- İslamlaşması, başta devleti yönetenler ve aileleri olmak üzere, toplum içerisindeki statü sahibi kişilerin (kadı, bilgin, bürokrat, tüccar, vd.) kurmuş oldukları vakıflar aracılığı ile yürütülen imar ve inşa faaliyetleri yoluyla gerçekleştirilmiştir. Yukarıda başta Bursa ve Edirne örnekleri üzerinden açıkladığımız bu imar ve iskân politikasını, daha da gelişmiş olarak İstanbul'da görüyoruz. Hazırlıkları Edirne'de yapılan ve uzun tartışmalar sonrasında, II. Mehmed'in dirayetli tutumuyla başlayan İstanbul'un fetih süreci, 29 Mayıs 1453'te sona ermiştir. Yalnız bu son, Osmanlı Devleti için yeni adımların başlangıcı olmuştur. Konumu, kara ve deniz bağlantıları, köklü bir geçmiş ve buna ait harap da olsa bir alt yapısıyla İstanbul, Osmanlı Devleti'nin bu zamana kadar her alanda (siyasi, askeri, ticari, üretim, eğitim, bilim, kültür, sanat, şehircilik, vb.) biriktirdiği tecrübesini, zenginliğini, aktaracağı, uygulayacağı, geliştireceği bir şehir durumuna gelmiştir. Osmanlı Devleti'nin başta Bursa ve Edirne gibi iki başkenti yanı sıra, Anadolu ve Balkan coğrafyasında sınırlarına dahil ettiği şehir ve kasabalarda uyguladığı, geliştirdiği ve olgunlaştırdığı imar ve iskân politikası, İstanbul için de geçerlidir. İstanbul'un imar ve iskânı, yine hanedan mensupları, üst düzey yönetici ve askerler, kadılar, bilginler, tüccarlar, şeyhler ve toplum içerisinde statü sahibi kişilerin tesis ettikleri vakıflar marifetiyle inşa ettirdikleri değişik işlevli yapılarla hayata geçirilmiştir. Harap ve bakımsız halde olan İstanbul, özellikle Fatih Sultan Mehmed'in bizzat kendisi başta olmak üzere, üst düzey yöneticileri teşvik ederek başlattığı imar ve iskân seferberliği ile tüccarların, zanaatkarların, bilginlerin, kısacası şehir hayatına yön veren insanların ilgisini çekmiştir. Bu sayede İstanbul, her bakımdan canlanmaya, gelişmeye başlamış, bunun sonucunda da, artan nüfusun ikâmet edeceği mahallelere ve esnaf ve zanaatkarların mesleklerini icra edebileceği değişik işlevli yapılardan oluşan külliyele kavuşmuştur.

İstanbul'un fethinin ardından bir yandan şehrin nüfusunu artırıcı adımlar atılırken, bir yandan da her biri bir semtin, mahallenin çekirdeği olan külliyele ve diğer yapılar inşa edilmeye başlanmıştır. Bu doğrultuda gerek şehri fetheden Fatih Sultan Mehmed olmak üzere, ardından gelen padişah ve aileleri ile yukarıda belirtilen, toplum içerisinde statü sahibi varlıklı ve şehir hayatına yön veren insanlar, kurmuş oldukları vakıflar ve inşa ettirdikleri değişik işlevli yapılarla, şehrin imar ve iskânına çok önemli katkılar sağlamışlardır.

Fatih Sultan Mehmed'in yaptırdığı ve tasarımı, yerleşim düzeni ve yapı çeşitliliği ile Osmanlı şehirciliği ve mimarlığı için oldukça önemli bir gelişmeyi yansıtan Fatih Külliyesi (M. 1463-1570) (G. 7), Mahmud Paşa Külliyesi (M. 1473-1574), Eyüpsultan Külliyesi (M. 1458-1559), Yavuz Sultan Selim Külliyesi (M. 1522) (G. 8), Şehzade Mehmed Külliyesi (M. 1543-1548), Süleymaniye Külliyesi (M. 1550-1557) (G. 9), Üsküdar Valide-i Atik Külliyesi (M. 1570-1579), Zal Mahmud Paşa Külliyesi (M. 1569-1577), Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi (M. 1734-1535), İstanbul'un farklı semtlerinde inşa edilmiş önemli külliyelelerden bazılarıdır.<sup>32</sup>

32 İstanbul'da Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen külliyele ve diğer yapılar için bkz. 25 numaralı dipnotlardaki



**Görsel 7:** İstanbul Fatih Külliyesi'nin havadan genel görünümü. (Google Earth)

yayınlarına; Aptullah Kuran, "Mimar Sinan'ın Külliyesi," *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri* içinde (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1988), 1:167-173; Ekrem Hakkı Ayverdi, "Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri, Şehrin İskanı ve Nüfusu," *Vakıflar Dergisi* 4 (1958), 245-248. Zeynep Nayır, *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası (1609-1690)* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1975); Stefanos Yerasimos, "Osmanlı İstanbul'unun Kuruluşu," *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: "Uluslarüstü Bir Miras"* içinde, ed. Nur Akın, Afife Batur ve Selçuk Batur (İstanbul: YEM Yayınları, 1999), 195-205; Doğan Kuban, *İstanbul, Bir Kent Tarihi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017).



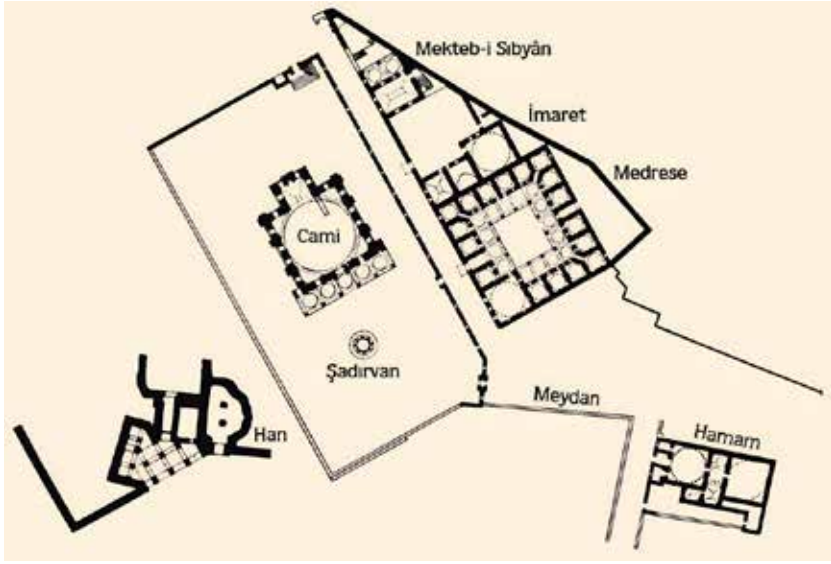
**Görsel 8:** İstanbul Yavuz Selim Külliyesi'nin havadan görünümü.  
(Prof. Dr. Nuri Seçgin Arşivi)



**Görsel 9:** İstanbul Süleymaniye Külliyesi'nin havadan görünümü.  
(Erişim 27 Eylül 2023, <https://istanbultarihi.ist/312-suleymaniye-camii-ve-kulliyesi>)

Vakıf-bâni ilişkisi üzerinden Osmanlı şehirlerinin kuruluş- gelişmesine Anadolu'dan verilebilecek en somut örnekler arasında; Lâle Devri'nin önemli yöneticilerinden, III. Ahmed'in sadrazamı Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın, kurmuş olduğu vakıflar aracılığı ile İstanbul'da

ve doğduğu yer olan Muşkara Köyü'nde yaptırdığı külliye belirtilebilir<sup>33</sup> (G. 10). Ürgüp kazasının Uçhisar nahiyesine bağlı Muşkara köyü; cami, medrese, kervansaray, imaret, sıbyan mektebi, hamam ve iki çeşmeden oluşan külliye (M. 1726- 27) inşa edilmeden önce, az sayıda nüfusa sahip bir yerleşim yeri idi. Külliye inşa edildikten sonra, köy halkına getirilen vergi muafiyeti yanı sıra, yakın çevreden getirilerek iskân edilen üretici- tüccar- zanaatkârlarla bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Hızla nüfusu artan Muşkara Köyü, önce orta ölçekli bir kasabaya, ardından da “yeni kurulan şehir” anlamına gelen Nevşehir ismiyle bir kaza merkezine dönüşmüştür<sup>34</sup>.



**Görsel 10:** Nevşehir Damad İbrahim Paşa Külliyesi'nin vaziyet planı.  
(Erişim 27 Eylül 2023, <https://islamansiklopedisi.org.tr/damad-ibrahim-pasa-kulliyesi--nevsehir>)

Bir köy iken, vakıf sistemi içerisinde inşa edilen külliye ve diğer bazı uygulamalarla bir kaza merkezi haline gelen Muşkara'nın Nevşehir'e dönüşümüne benzer uygulamaları, Osmanlı Devleti'nin pek çok yerleşim ve yollar üzerindeki konaklama yerlerinde görmek mümkündür.

Damat İbrahim Paşa'nın doğduğu köy olan Muşkara'da, kendi adıyla bir külliye yaptırarak, günümüzdeki Nevşehir'in kuruluşuna ve gelişmesine öncülük ettiği uygulamanın benzerini, Çanakkale- Babakale- Baba Burnu'nda da görmek mümkündür. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın damadı ve aynı zamanda kaptan-ı deryâ olan Kaymak Mustafa Paşa'nın, kurmuş olduğu vakıflar yoluyla başta Edirne olmak üzere pek çok yerde (Denizli, Sakız Adası, İzmir ve

33 Erkan Atak, “Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Külliye Üzerine Bir Değerlendirme,” *Sanat Tarihi Dergisi* 31 (2022), 981-993.

34 İlknur Aktuğ Kolay, “Damad İbrahim Paşa Külliyesi,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.8 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 442-449.

Babakale, vd.) gerçekleştirdiği imar ve inşaa faaliyetleriyle, yeni yerleşim yerlerinin, semtlerin, mahallelerin, kasaba ve şehirlerin kurulmasına, gelişmesine ve şenlenmesine önemli katkılarda bulunduğu anlaşılmaktadır<sup>35</sup>. Kaymak Mustafa Paşa'nın, Çanakkale- Babakale'de inşa ettirdiği kale ile birlikte cami, hamam ve beş adet çeşmeden oluşan külliyesi (M. 1726- 27), bölgenin kuruluş, gelişme ve şenlenmesine öncülük etmesi bakımından dikkate değer niteliktedir<sup>36</sup>.

Yukarıda, Osmanlı Devleti'nin üç başkenti ile Anadolu'daki bazı küçük ve orta ölçekli yerleşim birimlerinin kuruluş ve gelişmelerinde benimsenen şehirleşme, imar ve iskân anlayışını, politikalarını; *bâni- vakıf- imar- iskân- şehirleşme* kavramlarının birbirleriyle olan iş birliği ve ilişkisi üzerinden inceleyip, yorumlamak sağlıklı olacaktır. Söz konusu kavramların, ister yeni kurulan, isterse mevcut bir şehir ve kasabanın imar ve iskânında hayata geçirilen bu iş birliği ve ilişki, Osmanlı Devleti'nin şehirleşme, yerleşme, imar ve iskân politikasının temel yaklaşımı olmuştur.

Bu yaklaşımı, Osmanlı Devleti'nin diğer şehir ve kasabalarında da gözlemek mümkündür. Sözelimi; Dimetoka, Filibe, Selanik, Üsküp, Kalkandelen, Saraybosna, Elbasan, Berat, Prizren gibi Balkan; Amasya, Tokat, Trabzon, Konya, Diyarbakır, Manisa gibi Anadolu; Bağdat, Şam, Kahire gibi Ortadoğu ve Kuzey Afrika ve diğer coğrafyalardaki Osmanlı şehir ve kasabalarında da benzer bir imar ve iskân politikasının, kurulan vakıflar yoluyla gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. Söz konusu bu ve diğer Osmanlı şehir ve kasabalarında, yukarıda ayrıntılı bir şekilde izah ettiğimiz imar- iskân politikaları uygulanmıştır. Bu doğrultuda kurulan vakıflar yoluyla, her biri kendi adını verdikleri mahallenin, semtin merkezi durumunda olan külliyeler, imaretler, cami ve mescidler, tekke ve zaviyeler inşa edilmiş, bunların bakım- onarım, çalışan maaşları ve diğer giderleri karşılamak amacıyla da, şehrin ticaret ve üretim bölgelerinde, akar adı verilen ticari nitelikli yapılar (dükkan, arasta, han, bedesten, değirmen, vb.) inşa edilmiştir. Böylece, hem ticaret ve üretim bölgelerinin gelişmesi sağlanmış, hem de buna bağlı olarak şehre göç eden nüfusun ikâmet edeceği yeni semtlerin, mahallelerin kurulması sağlanmıştır. Kuşkusuz, kurdukları vakıflar marifetiyle şehir ve kasabaların fizikî, ticari, ekonomik, kültürel ve sosyal yönlerden gelişmesine öncülük eden, katkı sağlayanlar, Bursa, Edirne, İstanbul örneklerinde olduğu gibi, yine devlet yöneticileri ve aileleri ile üst düzey yöneticiler, kadılar, bilginler, tüccarlar, şeyhler, vd. dir.

35 Erkan Atak, "Kaptan-ı Deryâ Kaymak Mustafa Paşa'nın İstanbul'daki İmar Faaliyetleri", *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 2020 Sonbahar Özel Sayısı (2020), 169-170.

36 Ali Osman Uysal, "Kaymak Mustafa Paşa'nın Hatırası: Babakale," *Ayvacık Değerleri Sempozyumu, 29-30 Ağustos Ayvacık, 2008* (Çanakkale: 2008), 117-150; Ali Osman Uysal, "Çanakkale İli Lapseki, Biga, Çan, Bayramiç, Ayvacık, Ezine İlçelerinde Türk Dönemi Yüzev Araştırması 2010," *29. Araştırma Sonuçları Toplantısı 1. Cilt* içinde (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2012), 34.

### 3. Sonuç

Türk ve İslam tarihi incelendiğinde, vakıf kurumunun sekizinci yüzyıldan, 19. yüzyılın sonlarına kadar varlığını etkin bir şekilde sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Kuruluş amaçlarına bağlı olarak pek çok çeşidi bulunan vakıflar, özellikle Osmanlı Dönemi'nde yaygınlaşmış ve toplum hayatının hemen her alanında (sosyal, kültürel, dini, ticari, ekonomik, eğitim, sağlık, alt yapı, vd.) varlığını ve etkisini hissettirmiştir. Başta yönetici kadro olmak üzere toplum içerisinde statü sahibi varlıklı kişilerin kurmuş oldukları vakıflar, şehir ve kasabalarda yaşayan insanların ihtiyaç duyduğu pek çok alanda gerçekleştirilmiş oldukları faaliyetlerle önemli katkılar sağlamışlardır. Kurulan vakıflar bünyesinde, şehir ve kasabalar ile yollar üzerinde gerçekleştirilen imar faaliyetleri ile, devletin bu konulardaki sorumluluğu da önemli ölçüde üstlenilmiştir. Böylece, devletin bu alanlara kanalize etmesi gereken zaman, finansman ve emek, ihtiyaç ve öncelik duyulan diğer alanlara aktarılmıştır.

Kısa süre içerisinde bir beylikten devlete, sonrasında da imparatorluğa dönüşen Osmanlı hanedanı; bu hızlı büyümeye, sınırlarını genişletmeye bağlı olarak şehirleşme, üretim, ticaret, eğitim gibi konularda, İslam tarihinde yüzlerce yıllık bir tecrübeye sahip olan vakıf kurumunun desteğini almıştır. Gerek evveli Bizans (Doğu Roma) olup yeni fethedilen yerleşim birimleri ve gerekse de, halihazırda bir Türk veya İslam yerleşimi olsun, küçük veya büyük ölçekli her türlü şehir ve kasabanın imar ve iskânında, yukarıda açıklanan anlayışla hareket edilmiştir. Bu anlayış, başkent konumunda olan Bursa, Edirne ve İstanbul gibi büyük şehirlerde daha da geliştirilerek; orta ve küçük ölçekli olanlarda ise daha yalın şekilde uygulanmıştır.

Yukarıda, kuruluş amacını, kurucularını, işleyişlerini, şehir ve kasabalarda yaşayan halkın ihtiyaçlarını gidermeye yönelik (özellikle imar ve inşaa alanındaki) faaliyetlerini örneklerle açıkladığımız, kuruluşu Osmanlı Dönemi'ne inen ve varlığını sürdüren vakıflara ilâveten, günümüzde kurulanlarla birlikte, adeta bir sivil toplum kuruluşu şeklinde, varlığını ve faaliyetlerini çeşitlendirmiş- zenginleştirmiş olarak sürdürmektedir.

---

**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

### Araştırma ve Yayınlar

- Akdağ, Mustafa. *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi, 1243-1453*. 1 cilt. İstanbul: Barış Kitap, 1979.
- Akozan, Feridun. "Türk Külliyesi." *Vakıflar Dergisi* 8 (1969): 303-308.
- Aktuğ Kolay, İlknur. "Damad İbrahim Paşa Külliyesi." *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 8: 447-449. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.
- Aktüre, Sevgi. *19. Yüzyıl Sonunda Anadolu Türk Kenti Mekansal Yapı Çözümlemesi*. Ankara: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1981.
- Aktüre, Sevgi. "Anadolu Türk Kentinde Türkleşme-İslamlaşma Süreci, Mekansal Yapı Değişimi ve İslam Mimari Mirası." *İslam Mimari Mirasını Koruma Konferansı (22- 26 Nisan 1985), Bildiriler içinde* 19-38. İstanbul: 1987.
- Aliağaoğlu, Alpaslan ve Uğur, Abdullah. "Osmanlı Şehri." *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 38, (2016): 204-211.
- Aru, Kemal Ahmet. "Osmanlı Türk Kentlerinin Genel Karakteristikleri Üzerine Görüşler", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme* içinde 329-334. İstanbul: 1996.
- Atak, Erkan. "Kaptan-ı Deryâ Kaymak Mustafa Paşa'nın İstanbul'daki İmar Faaliyetleri." *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 2020 Sonbahar Özel Sayısı (2020): 168-182.
- Atak, Erkan. "Neşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Külliyesi Üzerine Bir Değerlendirme." *Sanat Tarihi Dergisi* 31 (2022): 981- 993.
- Ateş, Nilüfer. "Osmanlı'da Vakıf-Külliye-Şehir İlişkisi." *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 26/2 (2017): 151-164.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. "Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri, Şehrin İskanı ve Nüfusu." *Vakıflar Dergisi* 4 (1958): 245-248.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *İstanbul Mi'mari Çağının Menşe'i, Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, 630- 805 (1230-1402)*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1966.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, 806- 855 (1403- 1451)*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1972.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mi'marisinde Fatih Devri. 855- 886 (1451- 1481) III*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1973.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mi'marisinde Fatih Devri, 855- 886 (1451- 1481) IV*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1974.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Yugoslavya II*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1981.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Yugoslavya III*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1981.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk IV*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1982.
- Barkan, Ömer Lütfi. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler-I, İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler." *Vakıflar Dergisi* 2 (1942): 279-386.
- Barkan, Ömer Lütfi. "Şehirlerin Teşekkül ve İnkişafı Tarihi Bakımından Osmanlı İmparatorluğunda İmarat Sitelerinin Kuruluşu ve İşleyişine Ait Araştırmalar." *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası* 23 (1963): 239-296.

- Bayartan, Mehmet. "Osmanlı Şehirlerinde Vakıflar ve Vakıf Sisteminin Şehre Kattığı Değerler." *Osmanlı Bilim Araştırmaları* 10, (2008): s. 157-175
- Baykal, Kazım. *Bursa ve Anıtları*. Bursa: Cenkler Matbaası, 1993.
- Cezar, Mustafa. "Geçen Yüzyıllardaki Türk Şehri." *İslam Mimari Mirasını Koruma Konferansı (22- 26 Nisan 1985)*, *Bildiriler* içinde 182-197. İstanbul: 1987.
- Cezar, Mustafa. "Türkler ve Şehirleri", *İslam Geleneğinden Günümüze Şehir ve Yerel Yönetimler 1* editörler Vecdi Akyüz ve Seyfettin Ünlü içinde 271-280. İstanbul: İlke Yayınları, 1996.
- Creswell, K. A. C., *The Muslim Architecture in Egypt I-II*. Oxford: 1952-1959.
- Çadırcı, Musa. *Tanzimat Sürecinde Türkiye-Anadolu Kentleri*. Ankara: İmge Kitabevi, 2011.
- Ergenç, Özer. "1580-1596 Yılları Arasında Ankara ve Konya Şehirlerinin Mukayeseli İncelenmesi Yoluyla Osmanlı Şehirlerinin Kurumları ve Sosyo-Ekonomik Yapısı Üzerine Bir Deneme." Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1973.
- Ergenç, Özer. "Osmanlı Şehrinde Esnaf Örgütlerinin Fiziki Yapıya Etkileri", *İslam Geleneğinden Günümüze Şehir ve Yerel Yönetimler 1* editörler Vecdi Akyüz ve Seyfettin Ünlü içinde 407-413. İstanbul: İlke Yayınları, 1996.
- Ergin, Osman. *Türk Şehirlerinde İmaret Sistem*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1939.
- Goodwin, Godfrey. *A History of Ottoman Architecture*. London: Thames & Hudson Press, 2003
- Gülsoy, Ufuk, Vahdettin Engin, Ömer İşbilir, Ali Fuat Örenç, Mesut Aydınar, Ekrem Tak ve Arif Kolay. *Bir Medeniyetin İzdüşümü Vakıflar*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 2014.
- İnalçık, Halil. "İstanbul: Bir İslam Şehri." *İslam Tetkileri Dergisi* 9 (1995): 221-242.
- Kırımlı, Hakan ve Nicole Kaçal-Ferrari. *Kırım'daki Kırım Tatar (Türk-İslam) Mimari Yadigarları*. Ankara: T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı Yayınları, 2016.
- Kiel, Machiel. *Ottoman Architecture in Albania, 1385- 1912*. İstanbul: Research Centre for Islamic History, 1990.
- Kozak, İ. Erol. *Bir Sosyal Siyaset Müessesesi Olarak Vakıflar*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 1994.
- Kuban, Doğan. *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995.
- Kuban, Doğan. *İstanbul, Bir Kent Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Kuran, Aptullah. "Onbeşinci ve Onaltıncı Yüzyıllarda İnşa Edilen Osmanlı Külliyelerinin Mimari Esasları Konusunda Bazı Görüşler." *İstanbul Üniversitesi I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (15-20 Ekim)* içinde 795-814. İstanbul: 1973.
- Kuran, Aptullah. *Mimar Sinan*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986.
- Kuran, Aptullah. "Mimar Sinan'ın Külliyesi." *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri I* içinde 167-173. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1988.
- Müderrişoğlu, M. Fatih. "16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda İnşa Edilen Menzil Külliyesi." Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1993.
- Müderrişoğlu, M. Fatih. "Osmanlı Devleti'nde Vakıf Medeniyeti: Bani ve Şehir İlişkisi", *Vakıf Medeniyeti ve Şehir (Sempozyum)* içinde 51-66. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2013.
- Nayır, Zeynep. *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası (1609-1690)*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1975.
- Oruç, Hatice. "Bosna şehirleri ve Vakıflar." *Sabah Ülkesi, Kültür- Sanat ve Felsefe Dergisi* 52, (2017): 118-123.
- Öney, Gönül. "Mısır'da Osmanlı Mimarisinin Sentezi." *Sanat Tarihi Dergisi* 5, (1990): 139-148.



- Özcan, Görgün. *Osmanlı Şehirciliği ve Vakıflar*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2022.
- Özer, Mustafa. "Edirne'de Osmanlı Dönemi Kültür Mirası." 2. *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu* içinde 159-178. Edirne: 2007.
- Özer, Mustafa. "Balkanlar'da Osmanlı Kenti ve Mimarlık Mirası." *Vakıf Restorasyon Yıllığı* 13 (2016): 120-133.
- Öztürk, Nazif. *Menşe'i ve Tarihi Gelişimi Açısından Vakıflar*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1983.
- Pektaş, Kadir. *Tunus'ta Osmanlı Mimari Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2002.
- Reyhanlı, Tülay. "Osmanlı Mimarisinde İmaret: Külliye Üzerine Notlar." *Türk Kültürü Araştırmaları* 15 (1976): 121-129.
- Sözen, Metin, Rüçhan Arık, Kozan Asova, Aygen Bilge, Zeynep Çelik, Zeynep Nayır, Ayla Ödekan, Engin Özden, Mustafa Pehlivanoglu, Zeynep Sağnak, Mete Tapan ve Ayşe Yönder. *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1975.
- Tekeli, İlhan. "Osmanlı İmparatorluğunda Kent Planlaması Pratiğinin Gelişimi ve Kültürel Mirasın Korunmasındaki Etkileri." *İslam Mimari Mirasını Koruma Konferansı (22- 26 Nisan 1985)*, *Bildiriler* içinde 159-173. İstanbul: 1987.
- Uluçam, Abdüsselam. *Irak'ta Türk Mimari Eserleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Uysal, Ali Osman. "Kaymak Mustafa Paşa'nın Hatırası: Babakale", *Ayvacık Değerleri Sempozyumu, (29-30 Ağustos Ayvacık, 2008)* içinde 117-150. Çanakkale: 2008.
- Uysal, Ali Osman. "Çanakkale İli Lapseki, Biga, Çan, Bayramiç, Ayvacık, Ezine İlçelerinde Türk Dönemi Yüzey Araştırması 2010." 29. *Araştırma Sonuçları Toplantısı 1. Cilt* içinde 27- 49. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2012
- Yediöldüz, Bahaeddin. "Vakıf." *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 42: 479-485. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012.
- Yerasimos, Stefanos. "Osmanlı İstanbul'unun Kuruluşu." *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: "Uluslarüstü Bir Miras"* editörler Nur Akın, Afife Batur ve Selçuk Batur içinde 195-205. İstanbul: YEM Yayınları, 1999.

## İnternet Kaynakları

- Bursa Yeşil Külliyesi'nin havadan görünümü. Erişim 27 Eylül 2023, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/TurizmAktiviteleri/yesil-kulliyesi>
- Bursa Yıldırım Bayezid Külliyesi'nin havadan görünümü. Erişim 27 Eylül 2023. <https://fotograf.bursa.com.tr/tarihi-kulliyeye-ve-medreseler/>.
- Edirne II. Bayezid Külliyesi'nin havadan görünümü. Erişim 27 Eylül 2023. (<https://idsb.tmggrup.com.tr/Iy/uploads/images/2020/11/04/69717.jpg>).
- İstanbul Süleymaniye Külliyesi'nin havadan görünümü. Erişim 27 Eylül 2023. <https://istanbultarihi.ist/312-suleymaniye-camii-ve-kulliyesi>.
- Nevşehir Damad İbrahim Paşa Külliyesi'nin vaziyet planı. Erişim 27 Eylül 2023. <https://islamansiklopedisi.org.tr/damad-ibrahim-pasa-kulliyesi--nevsehir>.
- Payas Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi'nin genel görünümü. Erişim 27 Eylül 2023. <https://www.devletialiyeyi.com/wp-content/uploads/2021/12/239837sokollu-mehmet-pasa-kulliyeye-ve-kalesijpg.jpg>.





## II. Abdülhamid Dönemi İstanbul İbadethanelerinde Bir Tavan Süslemesi Modası: Gök Mavisi Üzerine Altın Renginde Yıldızlı Kalemşi Bezeme

### Fashionable Ceiling Decoration Found at Places of Worship in Istanbul during the Sultan II. Abdülhamid Period: Azure Painting with Gilded Stars

Mustafa Kaan Sağ<sup>1</sup> 



#### öz

Gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı kalemşi bezeme, antik Mısır mimarisinden başlayarak antik Roma, Bizans, gotik ve Rönesans gibi farklı dönemlerde birçok anıtsal yapının tavan yüzeyinde uygulanmıştır. Bu yapılardan başlıcaları Thebes'teki XIX. Hanedan Kral Mezarları, Ravenna'daki Galla Placidia Mozolesi ve San Vitale Kilisesi, Venedik'teki San Marco Kilisesi, Vatikan'daki Sistine Şapel ve Paris'te bulunan Sainte-Chapelle'dir. Bahsedilen bezeme Mısır'dan Konstantinopolis başkentli Roma'ya uzanmış ve Konstantinopolis başkentli Bizans coğrafyası etkileşimi ile Avrupa'ya yayılmıştır. 19. yüzyılda öne çıkan yeniden canlandırıcı mimari üsluplar ile dekorasyon, Batı dünyasında neogotik başta olmak üzere, neoklasik ve eklektik üslupların önemli bir bileşeni haline gelmiştir. 19. yüzyıl, Avrupa'da olduğu gibi yeniden canlandırıcı üslupların ve eklektisizmin Osmanlı mimarisinde de ağırlık kazandığı dönemdir. Ele alınan tavan dekorasyonu, 19. yüzyılda İstanbul'da inşa edilmiş Rum Ortodoks kiliseleri ve Latin Katolik kiliseleri başta olmak üzere birçok kilisede görülmektedir. Dekorasyonun tüm semavi dinlere ait ibadethanelerde kullanıldığı zaman aralığı ise Sultan II. Abdülhamid dönemine (1876-1909) denk gelmektedir. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında Osmanlı başkentinde inşa edilmiş önde gelen cami ve sinagoglarda aynı tavan süslemesi ile karşılaşılmaktadır. Bunların arasında özellikle Yıldız Hamidiye Camisi ve Galata Aşkenaz Sinagogu kubbeleriyle öne çıkmaktadır. II. Abdülhamid dönemi tezyinatı hakkındaki çalışmalar ele alınan bezemeyi oryantalizm ve İslam sanatı içinde yorumlamaktadır. Bu çalışma ile bezemenin kökeni, farklı kültürlerdeki izi takip edilmiş ve II. Abdülhamid döneminde imparatorluğu temsil eden bir simge olarak kullanıldığı görülmüştür. Yazının asıl amacı bezemenin bu dönemde başkent ve yakın çevresindeki ibadethanelerde din farkı gözetmeksizin bir moda haline geldiğini ortaya koymaktır.

**Anahtar kelimeler:** Tavan dekorasyonu, eklektisizm, yaldızlı yıldız, Osmanlı Mimarisi, II. Abdülhamid

#### ABSTRACT

Azure painting with gilded stars was implemented on the ceilings of numerous monumental buildings built during different periods, initially from ancient Egyptian

<sup>1</sup>İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi,  
İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.K.S. 0000-0001-7463-811X

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Mustafa Kaan Sağ,

İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık

Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-posta: kaansağ@istanbul.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 12.01.2024

**Revizyon Talebi/Revision Requested:** 25.03.2024

**Son Revizyon/Last Revision Received:** 01.04.2024

**Kabul/Accepted:** 27.05.2024

**Online Yayın/Published Online:** 24.06.2024

**Atıf/Citation:** Sağ, Mustafa Kaan. "Fashionable Ceiling Decoration Found at Places of Worship in Istanbul during the Sultan II. Abdülhamid Period: Azure Painting with Gilded Stars". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 219-239. <https://doi.org/10.26650/sty.2024.1418766>



architecture to ancient Roman, Byzantine, gothic, and Renaissance architecture. Prominent examples include XIX. Dynasty tombs in Thebes, Galla Placidia Mausoleum and San Vitale Church in Ravenna, San Marco Church in Venice, Sistine Chapel in Vatican, and Sainte-Chapelle in Paris. Apparently, it moved from Egypt to Roman territories, including the capital city of Constantinople, and spread to Europe in the Middle Ages through mutual interaction with the Byzantine Empire. Through the revivalist architectural styles dominant in the 19th century, this decoration became a substantial component of neoclassical architecture and especially neogothic architecture in Western culture. The 19th century was in the same way the period of revivalism and eclecticism in the westernised Ottoman architecture as in Europe and the United States. Many churches built in the 19th century in Istanbul, especially Orthodox and Catholic examples, contain the mentioned ceiling decoration. Yet in the period of Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) the same decoration was also used in mosques and synagogues, including the Yıldız Hamidiye Mosque and Galata Ashkenazi Synagogue, indicating that it came into fashion among all abrahamic religions in the city. Academic research on the II. Abdülhamid era ornamentation considers the decoration as a part of orientalism and Islamic art. In this paper, the origin of the decoration and its traces within different cultures have been put forward. Moreover, it has been seen that it became an imperial symbol during the reign of Sultan II. Abdülhamid. The main aim of this paper is to introduce the fact that it became a fashion in the same era at the places of worship in Istanbul and its close vicinity regardless of religious differences.

**Keywords:** Ceiling decoration, eclecticism, gilded star, Ottoman Architecture, II. Abdülhamid

## EXTENDED ABSTRACT

Azure painting with gilded stars was implemented on the ceilings of numerous monumental buildings built during different periods, initially from ancient Egyptian architecture to ancient Roman, Byzantine, gothic, and Renaissance architecture. Prominent examples include XIX. Dynasty tombs in Thebes, Galla Placidia Mausoleum and San Vitale Church in Ravenna, San Marco Church in Venice, Sistine Chapel in Vatican, and Sainte-Chapelle in Paris. Apparently, it moved from Egypt to Roman territories, including the capital city of Constantinople, and spread to Europe in the Middle Ages through mutual cultural interaction with the Byzantine Empire. Through the revivalist architectural styles dominant in the 19<sup>th</sup> century, azure painting with gilded stars became a substantial component of neoclassical architecture and especially neogothic architecture in Western culture.

British architect and architectural historian William Richard Lethaby provides in-depth information about these ceilings' origin and appearance in different periods in the chapter "Ceilings Like The Sky" of his book "*Architecture, Myth and Mysticism*" published in 1892. In the chapter, Lethaby addresses the ceilings painted with an azure background, a blue resembling the sky and gilded yellow stars dispersed on top of it.

Lethaby explains that the decoration's first appearance was in the Ancient Egyptian period on the ceilings of temples and tombs. In ancient Egyptian architecture, there are numerous examples of paintings with azure colour and dispersed gilded stars, especially on the ceilings of temples such as Esna, Dendara, Erment and tombs of the 19<sup>th</sup> Dynasty.

According to Lethaby, later in the late antique period, the decoration of azure paintings with gilded stars was associated with Byzantine architecture and the capital Constantinople. One of the earliest examples of Roman architecture was the dome of Galla Placidia Mausoleum in Ravenna from the 5<sup>th</sup> century AD. Lethaby also asserts that the dome of Hagia Sophia in Constantinople originally had a similar decoration on its inner surface.

The decoration became an Eastern-origin component of gothic architecture, as its use became widespread in gothic churches in European states in contact with the Byzantine Empire. In particular, Sainte Chapelle in Paris was one of the prominent examples of this decoration. In the 19<sup>th</sup> century, when the neogothic style emerged, it pervaded again in Europe and the United States. Not only neogothic architecture but also other revivalist styles, such as neoclassicism, adopted it in the same period. The pioneer of neogothic architecture, Augustus W. N. Pugin impacted the proliferation of decoration.

The 19<sup>th</sup> century was in the same way the period of revivalism and eclecticism in the westernised Ottoman architecture as in Europe and the United States. Many churches built in the 19<sup>th</sup> century in Istanbul, especially Greek Orthodox and Latin Catholic examples, contain the mentioned ceiling decoration. Among those there are St. Peter and St. Paul Church, St. Benoit Church, Santa Maria Draperis Church, and Aya Triada Church, all in the Galata and Pera region.

Yet in the period of Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) the same decoration was also used in mosques and synagogues in Istanbul. Among the mosques, the Yıldız Hamidiye Mosque, Osman Reis Mosque, and Darülaceze Mosque are prominent examples. In particular, Yıldız Hamidiye, as an imperial mosque, seemed to have a strong influence on the sanctuaries not only in the capital but also in the close vicinity of the city, such as the Grand Synagogue of Edirne and the Mevlevi lodge in Gallipoli. Galata Ashkenazi Synagogue and Zülfaris Synagogue, having the same ceiling decoration, indicate that azure painting with gilded stars came into fashion among all abrahamic religions in the Ottoman capital city at the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

## Giriş: Bezemenin Kökeni ve Tarih Boyunca Uygulandığı Dönemler

Tavanlara uygulanan gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı kalemişi bezeme, mimarlık tarihinin çeşitli dönemlerinde birçok farklı görkemli yapıda kullanılmıştır. Mimarlık tarihçisi ve Arts and Crafts üslubunun<sup>1</sup> tanınmış mimarı İngiliz William Richard Lethaby<sup>2</sup>, Mimarlık, Mistisizm ve Mit adlı eserinde uygulamanın kökeninin antik Mısır mimarisindeki tapınak ve mezar tavanlarına dayandığını belirtmektedir. *Ceilings Like The Sky* (Gökyüzüne Benzeyen Tavanlar) başlıklı bölümde yazar, antik Mısırlıların gökyüzünü bir tapınak tavanına benzettiklerini, bu sebeple çoğu tapınak tavanının gök mavisine (İng. azure<sup>3</sup>) boyanıp üzerine yıldızlar serpiştirilerek gökyüzü biçiminde resmedildiğini söylemektedir.<sup>4</sup>

Aslen antik Mısırlıların dini inançlarıyla ilişkili olan bu uygulama, yıldızların tanrıçası Nut'u sembolize etmektedir. Kutsal resimlerde üzeri ve etrafı yıldızlarla kaplı bir kadın vücudu ile kişileştirilen Nut, bir tavan gibi yere paralel durmaktadır ve bir erkek vücudu ile kişileştirilen yeryüzü tanrısı Geb'e dik biçimde yerleştirilmiş bacak ve kolları gökyüzünün dört taşıyıcısı görevini görmektedir. Gökyüzü ve göğe ait tüm cisimlerin tanrıçası olan Nut'un görevlerinden biri ölümleri ölüm sonrası hayata yolculuk ederken korumaktır. Bu sebeple bahsedilen uygulama, mezar tavanlarında olduğu gibi tabut kapaklarının iç yüzeyinde de görülmektedir. Mezarlardaki çizimler antik Mısır inanışına göre ziyaretçiler için değil, sadece ölümlerin görmesi için tasarlanmıştır. En çarpıcı örnekleri Thebes'teki XIX. Hanedan kral mezarlarında görülmektedir (**G.1**). Aynı şekilde tabut kapaklarının iç yüzeylerinde karşılaşılan tasvirlerde, Nut, naaşı yıldızlarla süslü vücudu ile sarmalamaktadır.<sup>5</sup>

- 1 Morris'in temsil ettiği Arts and Crafts hareketinin (1880-1910) diğer temsilcileri Lethaby, Voysey ve Ashbee gibi tasarımcılardır. Günkut Akın, "Uzak Yankılar: Estetik Hareket ve Osmanlı Dünyası", *Sanat Tarihi Defterleri* 18 (İstanbul: Ege Yayınları, 2020), 3; Peter Davey, *Architecture of the Arts and Crafts Movement* (Londra ve New York: The Architectural Press, 1980).
- 2 Tasarımcı ve tarihçi kimliğini bir arada yürüten Lethaby (1857-1931), 1892'de kendi ofisini açmadan önce on iki sene Richard Norman Shaw'un ofisinde çalışmıştır. Kariyerinin başlangıç döneminde ağırlıklı olarak konut mimarisine yönelik Lethaby'nin tasarımlarında Shaw'un yanı sıra William Morris ve Philip Webb'in de etkileri görülmektedir. İlk önemli binası, Lord Manners için tasarladığı Avon Tyrrell Evi'dir (1892). Bu evi Orkney'deki Melrotter Evi ve daha küçük birkaç ev takip etmiştir. Lethaby ayrıca Birmingham'da Colmore Row 122-124'te Eagle Sigorta Binası'nı (1900), Hereford, Brockhampton'da da All Saints Kilisesi'ni (1902) tasarlamış ve inşa etmiştir. Mimarlık tarihi üzerine yazdığı başlıca çalışmaları *Architecture, Mysticism and Myth* (Mimarlık, Mistisizm ve Mit) (1892), *The Church of Sancta Sophia, Constantinople* (Ayasofya Kilisesi, Konstantinopolis) (1894), *Medieval Art* (Ortaçağ Sanatı) (1908), *Architecture: An Introduction to the History and Theory of the Art of Building* (Mimarlık: İnşa Sanatının Tarihi ve Teorisine Giriş) (1912), *Form in Civilization: Collected Papers on Art and Labour* (Medeniyette Form: Sanat ve İş Gücü Hakkında Derleme Makaleler) (1922) başlıklarıyla yayımlanmıştır. 1893'ten 1911'e Londra'daki The Central School of Arts and Crafts'ın kurucu müdürü olarak görev yapan Lethaby, 1900'den 1918'e dek Royal College of Art'ta tasarım üzerine profesör olarak ders vermiştir. Anonim, "William Richard Lethaby", *Encyclopaedia Britannica* (Londra ve New York: The Encyclopaedia Britannica Company, 1922), 757.
- 3 Azure kelimesi, köken olarak derin bir mavi renge sahip olan ve Antik Mısır'da sıklıkla kullanılan lazuli taşından (lapis lazuli) gelmektedir. Latince Lazuli kelimesi, Arapça'ya lazaward, Farsça'ya lazhuward olarak geçmiş ve Türkçe'deki lacivert kelimesinin de kökenini oluşturmuştur. Bu sebeple azure, Türkçe'ye gök mavisi ya da lacivert taşı olarak çevrilmiştir.
- 4 William Richard Lethaby, *Architecture, Mysticism and Myth* (Londra: Percival & Co., 1892), 230.
- 5 Lethaby, *Architecture, Mysticism and Myth*, 230-234. Lethaby; Filai, Esna, Dendera ve Erment tapınaklarını



**Görsel 1:** XIX. Hanedanlık dönemi Firavun Siptah'ın mezar tavanında gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı bezeme (Paola Cartagena Piana, 2022)

Uygulamanın yaygın olarak görüldüğü bir sonraki dönem, geç antik Roma ve Bizans dönemidir. Roma dönemi uygulamaları kalemişinden ziyade mozaikle gerçekleştirilmiştir. M.S. 4. yüzyılda Napoli'de inşa edilen San Giovanni in Fonte Vaftizhanesi'nin kubbesinin iç yüzeyinde yer alan mozaiklerde Hz. İsa'nın monogramı ve etrafında gök mavisi üzerine altın

uygulamanın görüldüğü örnekler arasında saymaktadır.

renkli ve beyaz yıldızlar bulunmaktadır. Vaftizhane, İmparator Konstantin döneminde inşa edilmiştir.<sup>6</sup> Ravenna’da M.S. 425-450 yılları arasında inşa edilen Galla Placidia Mozolesi’nin kubbe iç yüzeyinde de benzer bir mozaik uygulaması yer almaktadır.<sup>7</sup> Kubbenin ortasında bir latin haçı bulunmakta ve etrafını sekiz kollu altın renginde bir yıldız kümesi çevrelemektedir. Arka plan ise gök mavisi rengindedir (G.2). Aynı yüzyılda uygulamanın görüldüğü bir diğer örnek Selanik’te bulunan Aziz Demetrius Kilisesi’nin duvar mozaikleridir. 6. yüzyıla geldiğinde Ravenna’da İmparator Jüstinyen tarafından inşa ettirilen San Vitale Kilisesi’ne ait papaz odasının tavanında bu sefer merkezinde “Tanrı’nın Kuzusu” tasviri ve etrafında hem altın renkli hem de beyaz altı kollu yıldızlardan oluşan gök mavisi arka planlı bir çalışma görülür. Aynı yüzyılda Ravenna’da inşa edilen Aziz Apollinare Bazilikası’nın apsisini örten yarım kubbenin iç yüzeyinde, ortasında latin haçı bulunan bir madalyon yer alırken, haçın etrafı Galla Placidia Mozolesi’ndeki örneğe benzer bir şekilde gök mavisi üzerine altın renkli yıldızlarla bezenmiştir.



**Görsel 2:** Galla Placidia Mozolesi’nin kubbesinde yer alan gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı bezemenin William Lethaby tarafından çizimi (Lethaby, *Architecture*, 222)

William Richard Lethaby, kesin bir kanıtı sahip olmamakla beraber Ayasofya kubbesinin iç yüzeyinde orijinal olarak aynı uygulamanın var olmuş olabileceğini iddia etmektedir.<sup>8</sup> Lethaby 1893’te İstanbul’u ziyaret etmiş ve Ayasofya hakkında bir kitap yazmak amacıyla

6 John Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art* (Middlesex: Penguin Books, 1979), 35.

7 Lethaby, *Architecture*, 222-223.

8 William Richard Lethaby ve Harold Swainson, *The Church of Sancta Sophia, Constantinople; A Study of Byzantine Building* (Londra ve New York: Macmillan & Co., 1894), 36 ve 282.



yapıda incelemelerde bulunmuştur. Bir sene sonra Harold Swainson ile birlikte yayımladıkları “Ayasofya Kilisesi, Konstantinopolis” adlı eserinde Lethaby, kubbe kaburgalarının altın renginde olabileceğinden, kaburgaların arasındaki bölümlerin ve kubbe merkezindeki madalyonun içinde gök mavisi rengi üzerine altın renkli yıldızların serpiştirilmiş olma ihtimalinden bahsetmektedir. Lethaby bu savını İmparator Jüstinyen döneminde saray görevlisi olan şair Paul Silentiarius’un Ayasofya hakkındaki şu dizeleri ile desteklemektedir:

“Gözlerini kaldırıp tavadaki o güzel gökyüzüne bakanlar; geniş yuvarlak madalyon içerisindeki göğe serpiştirilmiş yıldızları seyretmeye zorlukla cüret ederler.”<sup>9</sup>

Silentiarius’un, “kubbenin tam merkezinde Kentin Koruyucusu haç yer almaktadır” betimlemesini yorumlayan Lethaby, haçın arka planını Ravenna’daki Galla Placidia Mozolesi’nin kubbesindeki gibi serpiştirilmiş yıldızlarla kaplı olarak düşünmemiz gerektiğini belirtmektedir.

Orta Çağ’a gelindiğinde Bizans kiliselerinde ve Bizans İmparatorluğu ile yakın kültürel ilişkiler içinde olan Venedik’te bahsedilen geleneğin devam ettirildiği anlaşılmaktadır. 1082’de İmparator I. Aleksios Komnenos, Venediklilere, Konstantinopolis’te bir mahalle kurma hakkı vermiş ve burada bir İtalyan kolonisinin kurulmasının önünü açmıştır.<sup>10</sup> Konstantinopolis’teki 12 Havariler Kilisesi ile olan mimari benzerliği vurgulanagelen ve 11. yüzyılda Venedik’te inşa edilen San Marco Kilisesi<sup>11</sup>, hem merkez kubbesinin iç yüzeyinde hem de giriş kapısının üzerindeki alınlıkta bahsi geçen dekorasyonu barındırmaktadır (G.3). Aynı yüzyılda inşa edilen ve dekorasyonun görüldüğü başlıca Bizans kilisesi Sakız Adası’nda bulunan Nea Moni Kilisesi’dir. Kilise, Bizans İmparatoru IX. Konstantin Monomakhos ve Kraliçe Zoe tarafından yaptırılmıştır.<sup>12</sup> Kilisenin narteks bölümünde tavanda günümüze kısmen ulaşmış şekilde bulunan mozaikle yapılmış gök mavisi üzerine altın renkli yıldızlar görülebilmektedir (G.4).

Uygulamanın günümüze ulaşan en etkileyici örneklerinden birisi ise Paris’teki Sainte-Chapelle bünyesinde yer almaktadır (G.5).<sup>13</sup> Sainte-Chapelle, IX. Louis tarafından 1243-1248 yılları arasında Paris’teki kraliyet sarayının şapeli olarak inşa ettirilmiştir. Şapelin inşasının asıl amacı, Doğu Roma İmparatorluğu’nun başkenti Konstantinopolis’ten getirilen röliklerin muhafaza edilmesidir. Bu kutsal emanetler arasında *Dikenli Taç* ve *Gerçek Haçın* bir parçası bulunmaktadır. İki ayrı kattan oluşan Sainte-Chapelle’in zemin katındaki ibadet mekanı saray hizmetlileri tarafından kullanılırken üst katta bulunan ana şapel hacmi kraliyet ailesi tarafından

9 “Whoever raises his eyes to the beauteous firmament of the roof, scarce dares to gaze on its rounded expanse sprinkled with stars of heaven...”

10 Rinaldo Marmara, *Osmanlı Başkentinde Bir Levanten Senti, Galata-Pera* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019), 7.

11 Deborah Howard, *The Architectural History of Venice* (Londra: B.T. Batsford, 1980), 21-22.

12 Charalampos Bouras ve David A. Hardy, *Nea Moni on Chios: History and Architecture* (Atina: Commercial Bank of Greece, 1982), 22.

13 Lethaby, *Architecture*, 223-229.

kullanılmıştır. Üst şapelin duvarları Yüksek Gotik Çağ'ın (1150-1250) son döneminde ortaya çıkan *rayonnant* üslubunda yüksek renkli camlar ve camların arasındaki ince uzun ayaklara oturmuş sivri kemerlerle çevrilidir. Yapı bu haliyle havada asılı duran çapraz tonozlu bir tavana sahip cam duvarlı bir strüktür olarak görünmektedir.<sup>14</sup> Tavanın iç mekandaki bu vurgusu, üzerindeki gök mavisi üzerine altın renkli yıldız desenini ön plana çıkarmaktadır.



**Görsel 3:** San Marco Kilisesi giriş cephesinde Konstantinopolis'ten getirilmiş Quadriga ve gök mavisi üzerine altın renginde bezemeli alınlık (Mustafa Kaan Sağ, 2019)



**Görsel 4:** Sakız Adası, Nea Moni Kilisesi'nin narteks tavanında günümüze kısmen ulaşan mozaikle yapılmış gök mavisi üzerine altın renkli yıldızlar (Mustafa Kaan Sağ, 2023)

14 Michael W. Fazio, Marian Moffett ve Lawrence Wodehouse, *A World History of Architecture* (Londra: Laurence King Publishing, 2009), 224.



**Görsel 5:** Paris, Sainte Chapelle tavan dekorasyonu (Kerem Saim Sağ, 2019)

Erken Rönesans döneminde uygulamanın devam ettiği görülmektedir. Vatikan'daki Sistine Şapeli'nin Michelangelo öncesi orijinal tavan dekorasyonu, günümüze ulaşmasa da dekorasyonun en görkemli örneklerinden biridir. 1477-1480 yıllarında Papa IV. Sixtus tarafından inşa ettirilen yapının tavanı dekorasyon uzmanı Pier d'Amelia tarafından pahalı bir mavi pigmenti olan lapis lazuli üzerine altın renkli yıldızlarla dekore edilmiştir (G.6).<sup>15</sup>

15 Renee C. Rebman, *The Sistine Chapel* (California: Lucent Books, 2000), 19; Leopold David Ettlinger, *The Sistine Chapel Before Michelangelo; religious imagery and papal primacy* (Oxford: Oxford Clarendon Press, 1965), 15; Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle* (Münih: Bruckmann, 1907), 1; Levha VII.



**Görsel 6:** Vatikan'daki Sistine Şapeli'nin Michelangelo öncesi lapis lazuli üzeri altın renkli yıldızlarıyla orijinal tavan dekorasyonu (Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle* c.1, levha VII)

19. yüzyıl Avrupa ve Amerika mimarisinde antik Mısır kültürüne artan ilgi ve yeniden canlandırıcı üslupların yaygınlaşması, özellikle neogotik üsluplu yapılarda bahsedilen tavan dekorasyonunun sıklıkla kullanılmasına yol açmıştır. Eldridge Street Sinagogu (New York, 1887), St. Mary The Virgin Kilisesi (New York, 1868), Notre Dame Bazilikası (Montreal, 1829), Rykestrasse Sinagogu (Berlin, 1904), St. Birinus Kilisesi<sup>16</sup> (Dorchester Upon Thames, 1849), St. Sava Katedrali (1855, New York) dekorasyonun görüldüğü neogotik örnekler arasındadır. Uygulamanın yaygınlaşmasında neogotik mimarinin öncüsü mimar ve teorisyen Augustus W. N. Pugin'in etkisi olduğu anlaşılmaktadır.<sup>17</sup> Pugin'in 1846'da tasarlayıp inşa ettiği Cheadle'daki St. Giles Kilisesi'nin tavanında aynı tavan dekorasyonu uygulanmıştır. Pugin St. Giles Kilisesi'nin inşa edildiği dönemde Fransa'da restorasyon alanındaki gelişmeleri ve özellikle Paris'teki Sainte-Chapelle'in restorasyonunu yakından takip etmiştir.<sup>18</sup> Pugin, profesör olarak gotik dekorasyonu üzerine yaptığı konuşmalarda gotik kiliselerin ahşap tavanlarında gök mavisi üzerine altın renginde yıldız serpiştirilmiş dekorasyonun “gökyüzünün güzel, mistik ve anlamlı bir temsili” olduğundan bahsetmektedir.<sup>19</sup>

16 Mimarı William Wardell (1823-1899), A.W.N. Pugin'in öğrencisidir.

17 Lethaby, *Architecture*, 223-229.

18 Phoebe Stanton, *Pugin*, (New York: The Viking Press, 1972), 109.

19 Benjamin Ferrey, *Recollections of A. N. Welby Pugin and His Father Augustus Pugin With Notices of Their Works* (Londra: 1861), 338; John Grant, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Maries, Oscott by A. Welby Pugin*, (Edinburgh: 1895), 31 “...mystical and

## II. Abdülhamid Dönemi İstanbul İbadethanelerinde Gök Mavisi Üzerine Altın Renginde Yıldızlı Kalemışı Bezemenin Moda Haline Gelişi

Osmanlı başkenti İstanbul’da uygulamanın geçmişinin ne kadar eskiye dayandığı bilinmemekle beraber günümüze ulaşan ilk örnekler kiliselerdedir. Tanzimat Dönemi’nde inşa edilmiş yapılardan uygulamanın günümüze ulaşan örneklerinden biri Galata’daki Saint Pierre ve Saint Paul (Peter & Paul) Kilisesi’nin içerisinde yer almaktadır. İlk inşa tarihi 15. yüzyıla dayanan Saint Pierre ve Saint Paul Kilisesi, kardeşi Giuseppe Fossati ile Ayasofya’yı restore eden (1847-49) mimar Gaspare Fossati tarafından 1843’te beşinci ve son kez inşa edilmiştir.<sup>20</sup> Tek nefli bazilikal planlı bir yapı olan kilisenin üst örtüsü, nefte beşik tonoz ve apsis kısmında koro bölümünü örten kubbeden oluşmaktadır. Koro bölümünü örten sekiz metre çapındaki kubbenin iç yüzeyi koyu mavi fon üzerine altın yaldızlı yıldızlarla bezelidir (G.7).



**Görsel 7:** Galata, Saint Pierre ve Saint Paul Kilisesi’nde koro bölümünü örten kubbenin iç yüzeyinde gök mavisi fon üzerine altın yıldızlı kalemışı bezeme (Mustafa Kan Sağ, 2023)

19. yüzyılın ikinci yarısında Ege adalarından, özellikle de Rodos’tan İstanbul’a gelen Katolik nüfusun artması sonucunda Kadıköy Moda’da bir kilise inşa etme ihtiyacı doğmuştur. Fransız Konsolosluk’na gönderilen 1859 senesine ait ferman ile Notre Dame de L’assomption Kilisesi’nin yapımı için gerekli izin verilmiştir. Sakız Adası’ndan gelen Katolikler, Tubini, Corbi, Nomico, Castelli, Lorando gibi dönemin tanınmış Katolik aileleri ve Assomptionist misyonunun kurucusu P. D’Alzon’un başlılarıyla inşa edilen yapı 1859-1862 seneleri arasında tamamlanmıştır. Yapının mimarı İtalyan mimar Giovanni Barborini’dir<sup>21</sup>. 1895’te kilisenin yönetimi Papa XIII. Leon

appropriate meaning...”; “...a beautiful figure of the firmament”.

20 Sezim Sezer Sevinç, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e İstanbul’da Latin Katolik Yapıları” (Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1997), 164.

21 Giovanni Battista Barborini, İstanbul’da ilk büro sahibi mimarlardandır. Bürosu 1868’de Pera’da Sakızağacı

tarafından Assomptionistler'e verilmiştir. 1975'ten itibaren ise Süryani-kadim cemaatinin kullanımına açılmıştır.<sup>22</sup> İki adet çan kulesi yer alan giriş cephesi ile iç mekanı barok ve rönesans mimarisine öykünen klasisist bir üslupta tasarlanmıştır. Haç planlı kilisede, ana nefle transeptin kesiştiği bölümde yüksek kasnaklı bir kubbe yer alırken, nef ve transept kollarının üzeri beşik tonozla örtülüdür. Beşik tonozların iç yüzeyinde kaburgalı çapraz tonoz süslemesi yer alırken kaburgaların arasındaki tüm yüzey apsisle beraber yıldızlı dekorasyon ile bezenmiştir (G.8).



**Görsel 8:** Moda, Notre Dame de L'assumption Kilisesi'nde tonoz yüzeylerinde ve apsisi örten kubbenin iç yüzeyinde gök mavisi üzerine altın renkli yıldızlı kalemişi bezeme (Mustafa Kaan Sağ, 2023)

Caddesi'ndedir. 1867'de Champ de Mars'ta açılan Uluslararası Paris Sergisi için Osmanlı pavyonunu yardımcıısı Leon Parvillée ile beraber hazırlamıştır. Osmanlı mimarisini tanıtmak amacıyla Osmanlı pavyonunda sergilenen çizimlerin büyük bir kısmı Barborini tarafından hazırlanmıştır. Fransız Tiyatrosu, Verdi Tiyatrosu, Altıncı Daire Belediye binası İstanbul'daki diğer büyük projeleridir. 1865 yangını sonrası Çemberlitaş restorasyonu ve çevre düzenlemesini gerçekleştirmiştir. Funda Karabey, "Moda'da Hıristiyan Dini Yapıları" (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2001), 82.

- 22 Karabey, "Moda'da Hıristiyan", 80-81; Rinaldo Marmara, Bizans İmparatorluğu'ndan Günümüze İstanbul Latin Cemaati ve Kilisesi (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006), 150.

St. Benoit (Aziz Benedetto) Kilisesi'nin apsis bölümünü örten kubbenin iç yüzeyinde de aynı uygulama görülmektedir (G.9). Günümüzde Karaköy'deki St. Benoit Lisesi bünyesinde bulunan St. Benoit Kilisesi ve manastırının geçmişı 15. yüzyıla dayansa da birçok kez yangına maruz kalan ve tekrar inşa edilen yapı son olarak 1871'de hizmete açılmıştır.<sup>23</sup>



**Görsel 9:** Karaköy, St. Benoit (Aziz Benedetto) Kilisesi'nin apsis bölümünü örten kubbenin iç yüzeyinde gök mavisi üzerine altın renkli yıldızlı kalemışı bezeme (Mustafa Kaan Sağ, 2023)

Aynı yıllarda inşa edilmiş yapılardan dekorasyonun görüldüğü bir diğer Latin Katolik kilisesi İstiklal Caddesi'nde bulunan Santa Maria Draperis Kilisesi'dir (G.10). Cenova kökenli tüccar Draperis ailesinin Galata bölgesindeki nüfuzu 13. yüzyıla kadar uzanmaktadır. 1584'te Nicolo Draperis'in eşı Clara Bertola, Fransiskenlere Galata'da, günümüzde Mumhane denen kesimde Santa Maria Draperis ismi verilen bir kilise bağışlamıştır. Kilise 1660'ta Galata'da

23 Semavi Eyice, *Istanbul Petit Guide A Travers Les Monuments Byzantins et Turcs* (İstanbul: İstanbul Matbaası, 1955), 92.

çıkan bir yangında yandıktan sonra Pera'ya taşınmıştır. Pera'da çıkan yangınlar ve depremler sonucu birkaç kez inşa edilen kilise, son kez kargir olarak 1768'de inşa edilmiş ve 1769'da açılmıştır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu uyruklarının ulusal kilisesi olan Santa Maria Draperis, 1874'te Ludovico Seefeldter isimli bir mimar tarafından baştan aşağı yenilenmiş ve büyütülmüştür.<sup>24</sup> Kilisenin iç mekanı neobizans, barok ve Osmanlı mimarisi gibi farklı üslupları sergilemektedir. Tonoz, kilisenin apsis bölümünde melek figürleriyle, geri kalan kısımda insan yüzlü Kerubim motifi ile bezenmiştir. Kerubim motiflerinin arka planında altın yıldızlı gökyüzü temsili uygulanmıştır.



**Görsel 10:** İstiklal Caddesi, Santa Maria Draperis Kilisesi'nin tonoz yüzeyinde gök mavisi üzerine altın renkli yıldızlı kalemşi bezeme (Mustafa Kaan Sağ, 2023)

Zafer Karaca, İstanbul'da Tanzimat öncesi inşa edilmiş çok sayıda Rum Ortodoks kilisesinin nef tavanlarında da açık renk boyalı zemin üzerinde, altın yıldız boyalı yıldız motifi kaplı olduğunu belirtmektedir. Karaca, bu bezeme unsurlarının restorasyonlarda kimi zaman aslına sadık kalınarak onarıldığına, kimi zaman da uygulanan yenilikler sonucu değişime uğradığına dikkat çekmektedir.<sup>25</sup> Rum Ortodoks kiliseleri arasındaki en çarpıcı örnek, yapının ölçeği

24 Marmara, *Latin Cemaati ve Kilisesi*, 64-66; Fiorenzo Falcini, *La missione dei frati minori in Turchia e Grecia: Numero unico nel cinquantesimo anniversario del passaggio alla Provincia toscana (1930-1980)* (Floransa: Tip Bianchi, 1980), 26. Kilisenin iç süslemelerine yapılan müdahaleler 1958'e kadar devam etmiştir. Kompleksteki son kapsamlı renovasyon İtalyan mimar Edoardo De Nari tarafından 1930'larda gerçekleştirilmiştir. Büke Uras, "Santa Maria Draperis Kilise Kompleksi Renovasyonu, Beyoğlu", *Değişen Zamanların Mimarı Edoardo De Nari 1874-1954*, haz. Baha Tanman (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2012), 272; Sezay Balçı, "İstanbul Beyoğlu'nda Bir Latin Katolik Müessesesi: Santa Maria Draperis"(Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı, 2018), 36.

25 Zafer Karaca, *İstanbul'da Tanzimat Öncesi Rum Ortodoks Kiliseleri* (İstanbul: YKY, 2018), 623. Karaca'nın sözünü ettiği yapılar şunlardır: Nef tavan kaplaması olarak Yenimahalle İoannes Prodromos, Kalamış İoannes Khrysostomos, Yeşilköy Hagios Stephanos, Samatya Hagios Konstantinos, Kuruçeşme Hagios Demetrios, Beykoz Hagia Paraskeve, Kandilli Khristos; nef tavanında parçalı pano olarak Fener Hagios Georgios Patrikhane, Altmermer Panagia, Silivrikapı Panagia, Galata Hagios Nikolaos, Galata Panagia, Galata İoannes Prodromos, Galatasaray Panagia, Kurtuluş Hagios Demetrios, Bebek Hagios Kharalampos, Boyacıköy Panagia, Yeniköy



açısından Aya Triada Kilisesi'nin tavanında bulunan tonoz yüzeyleridir. Neogotik, neobizans ve neoklasik özellikler taşıyan eklektik yapı, 1887'de ibadete açılmıştır.<sup>26</sup> Geçmiş Bizans dönemine kadar uzanan ve günümüzdeki haliyle 1906'de ibadete açılan Büyükada Aya Yorgi (Ayios Yeoryios) Kilisesi, 1899'da ibadete açılan Burgazada Aya Yani (İoannis Prodromos) Kilisesi gibi birçok Ortodoks Kilisesi'nde gök mavisi üzerine serpiştirilmiş altın renkli yıldızlarla bezenmiş kalemîşi tavan süslemelerine rastlanmaktadır.

Osmanlı başkentinde karşılaşılan bu uygulamanın 19. yüzyıl sonunda camiler ve sinagoglara da yayıldığı anlaşılmaktadır. Ele alınan dekorasyonun günümüze ulaşan İstanbul'daki en görkemli örneği şüphesiz Yıldız Hamidiye Camisi'dir (G.11). Sultan II. Abdülhamid, Cuma selamlık törenleri için Yıldız Sarayı'nı çevreleyen duvarların hemen dışında Koltuk Kapısı olarak adlandırılan girişin önünde 1885-86 senelerinde Yıldız Hamidiye Camisi'ni inşa ettirmiştir.<sup>27</sup> Cami, neogotik, neobizans ve oryantalizm üsluplarını bir arada barındıran eklektik bir tasarıma sahiptir. Hamidiye Camisi'nin harim bölümünün tavanını ve kubbe iç yüzeyini tümüyle kaplayan bezemenin, bu uygulamayı 20. yüzyıl başında İstanbul ve çevresinde daha popüler hale getirdiği görülmektedir.



**Görsel 11:** Yıldız Hamidiye Camii harim tavanında gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı kalemîşi bezeme (Mustafa Kaan Sağ, 2022)

Hagios Nikolaos, Yeniköy Panagia, Büyükada Khristos, Heybeliada Hagia Trias kiliseleri.

26 Eva Şarлак, *İstanbul'un 100 Kilisesi* (İstanbul: İ.B.B. Kültür A.Ş. Yayınları, 2010), 132.

27 Selman Can, "Yıldız Camii", *İslam Ansiklopedisi*, c. 43 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013), 540.

Yeniköy’de bulunan Osman Reis Camisi, 17. yüzyılda inşa edilmişse de son halini 1903-1904 senelerinde Alexandre Vallaury’nin onarımı ile almıştır.<sup>28</sup> Eski cami, neogotik üslubun ön planda olduğu eklektik bir stilde yeniden tasarlanmıştır. Caminin harim bölümünün tavanında aynı uygulamayla karşılaşılmaktadır (**G.12**). Uygulamanın görüldüğü bir diğer cami ise Sultan II. Abdülhamid tarafından 1895’te kurulan Darülaceze’ye ait Darülaceze Camisi’dir.



**Görsel 12:** Yeniköy, Osman Reis Camisi’nin harim bölümünün tavanında gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı kalemîşi bezeme (Mustafa Kaan Sağ, 2022)

Cami ve kiliseler dışında sinagoglarda da görülen bu uygulamanın İstanbul’daki en önemli örneği Galata Aşkenaz Sinagogu’dur. Yapı, giriş cephesindeki Almanca kitabeye göre 1900’da inşa edilmiştir. Yapının kubbe iç yüzeyinin merkezinde Davut Yıldızı yer alırken, tüm kubbe iç yüzeyi bahsedilen yıldızlarla bezenmiştir. Zülferis Sinagogu da Galata’da uygulamanın görüldüğü bir diğer sinagogdur. Yapının iç bezemeleri ve dışı 1904’te restore edilmiştir.<sup>29</sup> Uygulama sinagogun düz ahşap tavanı üzerinde görülmektedir.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında İstanbul’da bir moda haline geldiği anlaşılan yıldızlı dekorasyonla, İstanbul yakın çevresinde Trakya’daki kentlerde de karşılaşılmaktadır. Edirne Büyük Sinagogu (**G.13**) ve Gelibolu Mevlevihanesi (**G.14**), dekorasyonun görüldüğü başlıca örneklerdir. Edirne’de 1905’te çıkan büyük yangında tamamen yok olan on dört sinagogun

28 Ayvansarayî Hafız Efendi, *Hadikatü'l-Cevâmî*, c. 2, (İstanbul: Matbaa-i Amire, 1281), 139; Tahsin Öz, *İstanbul Camileri*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1987), 2:52.

29 İnci Türkoğlu, “Antik Çağdan Günümüze Türkiye’de Sinagog Mimarisi” (Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2001), 69.

yerine 6 Ocak 1906 tarihli fermanla inşaatına izin verilen Edirne Büyük Sinagogu Kal Kados ha Godal ismiyle 1907’de açılmıştır. Fransız mimar France Depre tarafından tasarlanmış ve inşa edilmiştir.<sup>30</sup>



**Görsel 13:** Edirne Büyük Sinagogu’nun tonoz yüzeylerinde gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı kalemişi bezeme (M. ağhan Keskin, 2022)

30 Serpil Tuna, “Türkiye’de Sinagog Mimarisi ve Edirne Büyük Sinagogu” (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar niversitesi, 2006), 229. 1983’ten sonra cemaatsiz kalan sinagogun çatısı 1997’de biriken kar nedeniyle kmştr. 1997 öncesi fotoğraflarda tavan bezemelerinin günümüzle aynı olduğu görülmektedir.



**Görsel 14:** Gelibolu Mevlevihanesi'nin kubbesinde merkezde gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı kalemîşi bezeme ve kalan yüzeyde fleur-de-lis motifi (Begüm Ok, 2022)

17. yüzyılda kurulan ve vakfıyesi ele geçmediği için kuruluş tarihi kesin olarak bilinmeyen Gelibolu Mevlevihanesi'nden günümüze semahane-türbe binası ile iki taç kapı kalmıştır. Semahane-türbe binasının II. Abdülhamid tarafından 1899-1900'da yenilediği türbenin ve semahanenin kapılarındaki kitabelerden anlaşılmaktadır. Batıdaki avlu taçkapısının arka cephesinde bulunan kitabeden mevlevihaneyi “kâbetü'l-uşşâk-ı sâni” (ikinci Mevlâna Dergâhı)

haline getiren son büyük onarımın 1908’de tamamlandığı öğrenilmektedir.<sup>31</sup> Semahane binası dıştan dikdörtgen kübik biçimde tasarlanmış ve üzeri kırma kiremit çatıyla örtülmüştür. Bazı kaynaklarda Mustafa Ağa olarak belirtilse de yapının mimarı kesin olarak bilinmemektedir.<sup>32</sup> İç kısımda sema ayinlerinin yapıldığı dokuzgen şemada düzenlenmiş sema meydanı, dokuz sütun tarafından çevrelenmiş, üzerinde ana kubbe ve önünde mihrap nişi yer almaktadır. Ana kubbenin göbeğinde gök mavisi (koyu lacivert) zemin üzerine parlak sarı renkli yıldızlar ve ortada bir güneş motifi bulunmaktadır. Kubbenin geri kalan iç yüzeyi altı eşit dilime ayrılmış ve içlerinde gri-yeşil zemin üzerine beyaz *fleur-de-lis* (stilize zambak) motifi serpiştirilmiştir. Yapının dış cephesi ve mihrabın tasarımı, tezyinatın II. Abdülhamid dönemi yenileme (1899-1900) ve onarım (1908) çalışmalarında yapıldığına işaret etmektedir.

## Sonuç

Gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı kalemişi bezemenin antik Mısır mimarisinden başlayarak antik Roma mimarisi, Bizans mimarisi, gotik mimari, Rönesans gibi farklı dönem ve kültürlerde kullanılmış olması, uygulamanın mimarlık tarihinde çok kültürlülüğü yansıtan bir gelenek halini aldığına işaret etmektedir. Bu geleneğin izlediği coğrafi yol, Mısır’dan Konstantinopolis başkentli Roma’ya uzanmış ve Konstantinopolis başkentli Bizans coğrafyası etkileşimi ile Avrupa’ya yayılmıştır. 19. yüzyılda öne çıkan yeniden canlandırmacı mimari üsluplar ile dekorasyon, Batı dünyasında neogotik başta olmak üzere, neoklasik ve eklektik üslupların önemli bir bileşeni haline gelmiştir.

19. yüzyıl aynı zamanda uygulamanın İstanbul’da din fark etmeksizin tüm ibadethanelerde yayılmaya başladığı dönemdir. Yapılan çalışmada ele alınan dekorasyonun Tanzimat öncesinde inşa edilmiş Rum Ortodoks kiliselerinde ve Tanzimat Dönemi’nde inşa edilmiş Latin Katolik kiliseleri başta olmak üzere birçok kilisede bulunduğu saptanmıştır. Ele alınan kiliselerin geçirdikleri tamirat ve restorasyonlar, tavanlarına uygulanan bezemenin kesin tarihini bulmayı güçleştirmektedir. Dekorasyonun tüm semavi dinlere ait ibadethanelerde moda haline geldiği zaman aralığı ise Sultan II. Abdülhamid dönemine (1876-1909) denk gelmektedir. Artık sadece kiliselerde değil, Osmanlı başkentindeki cami ve sinagoglarda da aynı tavan süslemesi ile karşılaşılmaktadır. Bunların arasında özellikle Yıldız Hamidiye Camisi, dekorasyonun yaygınlaşmasında ve İstanbul dışına taşınmasında etkili olmuş görünmektedir.

Mısır’ın 1882’deki işgali, Mısır’ı Osmanlı hükümdarı ve İslam halifesi olarak en önemli topraklarından gören Sultan II. Abdülhamid’in Afrika kıtasındaki hakimiyetine önemli bir darbe olmuştur. Erken ve Klasik Osmanlı mimarisinde yıldız formları farklı kompozisyonlarda kullanılmış olsa da bu haliyle dekorasyonun bir selatin camisinde tüm harim tavanına uygulanması, üç kıtaya hakimiyet simgesi olarak yorumlanabilir. Bu, aynı zamanda sarayın adı ve tek başına yıldız imgesinin bir imparatorluk simgesi olarak kullanımı ile de örtüşmektedir.

31 Ş. Barihüda Tanrıkorur, “Gelibolu Mevlevihanesi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 14 (İstanbul: 1996), 6.

32 Deniz Demirarslan, “Mekan Tasarım Özellikleri Açısından Gelibolu Mevlevihanesi”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 72 (2014), 52.

Tek tanrılı semavi dinlerin ortak kültürel mirası olarak karşımıza çıkan gök mavisi üzerine altın renginde yıldızlı kalemişi bezeme, ilk bakışta sadece oryantalist bir tavır olarak gözükse de Mısır, Roma, Bizans ve Avrupa orta çağ kültürlerini yansıtan eklektik bir tasarımın ürünüdür. Osmanlı mimarisinde eklektisizmin zirve yaptığı bu dönem, yeniden canlandırmacı üslupların kullanımı ile imparatorluğun gücünün görsel olarak yeniden canlanmasına katkı sağlamayı amaçlamıştır.

---

**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

- Akın, Günkut. “Uzak Yankılar: Estetik Hareket ve Osmanlı Dünyası”, *Sanat Tarihi Defterleri* içinde 1-54, c. 18. İstanbul: Ege Yayınları, 2020.
- Anonim. “William Richard Lethaby”. *Encyclopaedia Britannica*. 757. Londra ve New York: The Encyclopaedia Britannica Company, 1922.
- Ayvansarayî Hafız Efendi, *Hadikatü'l-Cevâmî*, c. 2. İstanbul: Matbaa-i Amire, 1281(h).
- Balcı, Sezayi. “İstanbul Beyoğlu’nda Bir Latin Katolik Müessesesi: Santa Maria Draperis”. Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı, 2018.
- Beckwith, John. *Early Christian and Byzantine Art*. Middlesex: Penguin Books, 1979.
- Bouras, Charalampos ve David A. Hardy. *Nea Moni on Chios: History and Architecture*. Atina: Commercial Bank of Greece, 1982.
- Can, Selman. “Yıldız Camii.” *İslam Ansiklopedisi*. 43: 540-541. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013.
- Davey, Peter. *Architecture of the Arts and Crafts Movement*. Londra ve New York: The Architectural Press, 1980.
- Demirarslan, Deniz. “Mekan Tasarım Özellikleri Açısından Gelibolu Mevlevihanesi”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 72 (2014): 43-67.
- Ettlinger, Leopold David. *The Sistine Chapel Before Michelangelo; religious imagery and papal primacy*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1965.
- Eyice, Semavi. *Istanbul Petit Guide A Travers Les Monuments Byzantins et Turcs*. İstanbul: İstanbul Matbaası, 1955.
- Falcini, Fiorenzo. *La missione dei frati minori in Turchia e Grecia: Numero unico nel cinquantesimo anniversario del passaggio alla Provincia toscana (1930-1980)*. Floransa: Tip Bianchi, 1980.
- Fazio, Michael W., Moffett, Marian ve Wodehouse, Lawrence. *A World History of Architecture*. Londra: Laurence King Publishing, 2009.
- Ferrey, Benjamin. *Recollections of A. N. Welby Pugin and His Father Augustus Pugin With Notices of Their Works*. Londra: 1861.

- Grant, John. *The True Principles of Pointed or Christian Architecture Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Maries, Oscott by A. Welby Pugin*. Edinburgh: 1895.
- Howard, Deborah. *The Architectural History of Venice*. Londra: B.T. Batsford, 1980.
- Karabey, Funda. "Moda'da Hıristiyan Dini Yapıları". Y. Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2001.
- Karaca, Zafer. *İstanbul'da Tanzimat Öncesi Rum Ortodoks Kiliseleri*. İstanbul: YKY, 2018.
- Lethaby, William Richard. *Architecture, Mysticism and Myth*. Londra: Percival & Co., 1892.
- Lethaby, William Richard ve Swainson, Harold. *The Church of Sancta Sophia, Constantinople; A Study of Byzantine Building*. Londra ve New York: Macmillan & Co., 1894.
- Marmara, Rinaldo. Bizans İmparatorluğu'ndan Günümüze İstanbul Latin Cemaati ve Kilisesi. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006.
- Marmara, Rinaldo. *Osmanlı Başkentinde Bir Levanten Senti, Galata-Pera*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.
- Öz, Tahsin. *İstanbul Camileri*, c. 2. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1987.
- Rebman, Rene C.. *The Sistine Chapel*. California: Lucent Books, 2000.
- Sevinç, Sezim Sezer. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e İstanbul'da Latin Katolik Yapıları". Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1997.
- Stanton, Phoebe. *Pugin*. New York: The Viking Press, 1972.
- Steinmann, Ernst. *Die Sixtinische Kapelle* c. 1. Münih: Bruckmann, 1907.
- Şarлак, Eva. *İstanbul'un 100 Kilisesi*. İstanbul: İ.B.B. Kültür A.Ş. Yayınları, 2010.
- Tanrıkorur, Ş. Barihüda. "Gelibolu Mevlevihanesi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 14: 6-8. İstanbul: 1996.
- Tuna, Serpil. "Türkiye'de Sinagog Mimarisi ve Edirne Büyük Sinagogu". Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006.
- Türkoğlu, İnci. "Antik Çağdan Günümüze Türkiye'de Sinagog Mimarisi". Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2001.
- Uras, Büke. "Santa Maria Draperis Kilise Kompleksi Renovasyonu, Beyoğlu". *Değişen Zamanların Mimari Edoardo De Nari 1874-1954*, haz. Baha Tanman içinde 272-278. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2012.







## Camın En Tehlikeli Hali: Çanakkale Müzesi'nden Bir Humbara

### The Most Dangerous State of Glass: A Humbara from the Çanakkale Museum

Emre Taştemür<sup>1</sup> , Munteha Dinç<sup>1</sup> 



#### ÖZ

Cam; ilk keşfedildiği günden itibaren güzelliğin, estetiğin kimi zaman görseli kimi zamanda taşıdığı içerikten dolayı yaşamın anlamlı bir bütünlüğü içerisinde mevcudiyetini korumayı başardı. Camın yaşamımızın bir parçası olarak yer alması, MÖ 3. Binin ortalarından itibaren insanların daha çekici ve etkiyici görünmeleri için üretilmiş cam boncuklar ile başladı. Binlerce yıllık serüveni içinde cam; parfüm kaplarından ritüel, tıp, mimari, günlük kaplara yaratıcılığın elverdiği her forma girmiştir. Ancak, ilerleyen zaman periyodunda daha önce hiç olmadığı kadar tehlikeli bir hal almıştır. Hem teknolojik gelişmeler hem de materyal olarak uygunluğu onun bir el bombası olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu makalede camın "humbara" formuna dönüşmesine kadarki geçirdiği zaman dilimi aktarılmış ve Çanakkale'de bulunan eserin nereden gelmiş olabileceği ve üretim yerlerine yönelik değerlendirmelerde bulunulmuştur. Camın diğer formlarına göre ender örneklerden biri olması ve bu doğrultuda yayın sayısının da az olması çalışmayı zorlaştırırsa da buluntu yerinin belli olması ve analogik olarak karşılaştırılacak buluntuların arkeolojik bir konteksten gelmesi makalenin çıktılarını güçlendirmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Cam, Humbara, Troas, Frank Calvert, Çanakkale

#### ABSTRACT

Glass has been a symbol of beauty since the day it was first discovered, It has managed to maintain its existence within a meaningful integrity of life, sometimes because of the visuals of aesthetics and sometimes because of the content it carries. Glass has been a part of our lives since the middle of the 3rd millennium BC with glass beads produced to make people look more attractive and impressive. In its thousands of years of adventure, glass has been used in everything from perfume containers to rituals, medicine, architecture has entered everyday vessels in every form that creativity allows. However, in the following period of time, it became more dangerous than ever before. Both technological developments and its suitability as a material enabled it to emerge as a grenade. In this article, the time period until the transformation of glass into the "humbara" form is presented, and evaluations are made on where the artifact found in Çanakkale may have come from and the places of production. Although the fact that there are very few publications on the

<sup>1</sup>Uşak Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Uşak, Türkiye

ORCID: E.T. 0000-0002-8831-0622;  
M.D. 0000-0003-4991-6645

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Emre Taştemür,

Uşak Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Uşak, Türkiye  
E-posta: emre.tastemur@usak.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 12.01.2024

**Revizyon Talebi/Revision Requested:** 26.02.2024

**Son Revizyon/Last Revision Received:** 05.04.2024

**Kabul/Accepted:** 25.04.2024

**Online Yayın/Published Online:** 10.06.2024

**Atıf/Citation:** Taştemür, Emre & Dinç, Munteha.

"The Most Dangerous State of Glass: A Humbara from the Çanakkale Museum". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 241-259.  
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1418999>



subject and the fact that it is one of the rare forms makes the study difficult, the fact that the place of discovery is known and the only scientifically published material comes from a place close to this place is important in terms of the positive outcomes of the article.

**Keywords:** Glass, Humbara, Troas, Frank Calvert, Çanakkale

## EXTENDED ABSTRACT

Grenades were formed with the development of "Greek Fire" by various civilizations in the arms race that emerged as a result of humanity's efforts to destroy each other. In particular, it is known that Greek Fire started to be used during the Byzantine period and that this invention, the content of which is not yet known for certain, was placed in terracotta or glass containers and used as a destructive weapon power. It is seen that the Muslim Arabs and Crusaders took this grenade from the Byzantines and developed it, and that this instrument of war continued to be used by the army (land and naval) during the Ottoman period. The greatest technological or chemical advance in the development of the grenade launcher began in the 7th century AD with the invention of the so-called "Greek Fire", and this discovery was best known for stopping the Muslim Arabs advancing towards the Byzantine Empire. The discovery and use of Greek Fire by the Byzantines was an important development in the technology of warfare. Especially during the Arab sieges of Constantinople in 678 and 717-718, the Byzantines used a liquid containing some components such as petroleum and sulfur in siphons as well as grenades, possibly placed in terracotta or glass containers, to defend the city. Shortly after its introduction in Europe, Ottoman glass art made great progress. Istanbul was the glass production center of the Ottoman Empire. In addition to the use of glass in various fields over thousands of years, the first use of glass in the Ottoman Empire Period was as a gunpowder in the battlefields during the siege of Rhodos in 1522. During this period, which coincided with the reign of Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566), mortars made of glass were used. Fragments of glass mortars were also found in various excavations in Rhodos. The glass furnaces and craftsmen in the Ottoman artilleries are proof of the use of glass as a war material. In the 17th century, it was understood that Kağıthane mud suitable for casting glass humbara was secretly smuggled to Europe at night by English, Genoese, French and Dutch merchants, which was later banned by the administration. The Demirköy/Kırklareli Enterprise, known as the Fatih Foundry, supplied the Ottoman Army and Navy with cannonballs, rounds (humbara) and cannonballs, referred to as grains. It is estimated that the humbaracı class, which belonged to the pedestrian section of the Kapıkulu Quarries, was established between the 15th and 16th centuries. According to Mustafa Nuri Pasha, the humbara was invented during the reign of Fatih Sultan Mehmet and used in the 1475 Siege of Iskodra.

As stated in the text, the use of glass as a humbara came after the terracotta examples. With the transformation of the Greek Fire into the humbara with pyrotechnic developments and the change in the materials used in the humbara, it took its place in the army as an effective

weapon for many years. The Ottoman Empire, with its expanding borders, used this weapon effectively in its army. Although written sources indicate that the Ottomans started to use glass grenades during the reign of Kanuni Sultan Süleyman, it is likely that they first saw glass grenades during the reign of Fatih Sultan Mehmet (1451-1481) when they were used against them in the conquest of the island of Lesbos, because during the reign of Fatih Sultan Mehmet, although it is not known whether glass was used as a material, the humbaracı quarry was established and these were used in the Siege of Iskodra. In addition, it is known from written sources that glass craftsmen from Tabriz were brought to Istanbul with the emphasis on eastern campaigns during the reign of Yavuz Sultan Selim (1512-1520) before the reign of Kanuni Sultan Süleyman, which suggests that the Ottoman army may have used glass grenades earlier than known.

In the light of the current archaeological data, it is possible to conclude that the Çanakkale glass grenade was used between the 15th and 16th centuries AD based on datable analogies. Unfortunately, although they are one of the rarest examples compared to other forms of glass, they are included in the inventories of museums and private collections, but the different definitions for the name of the form make it difficult for researchers to access these forms. In the future, there will be an increase in the number of publications on glass humbaras, especially those with a known findspot, and analysis on this subject.

## Giriş

İnsanlığın birbirini yok etme çabasının bir yansıması olarak karşımıza çıkan silahlanma yarışı antik çağlardan itibaren uygarlıkların birbirine üstünlük kurma duygusuyla ortaya çıkmıştır. Bu süreç içerisinde doğada bulduğu pek çok materyali biçimlendiren ve onu bir silaha dönüştürmeyi başaran insanoğlu bunu kendi türleri de dahil olmak üzere büyük bir acımasızlıkla kullanmıştır. Taştan, metale keşfettikleri malzemeleri silah yapımında kullanmışlar ve çok sonraları ise camın kesici bir şekilde dağılmasından yararlanarak bir çeşit el bombası yapımında onu tercih etmişlerdir. Özellikle Yunan Ateşi'nin Bizans döneminde kullanılmaya başlaması ve içeriği henüz kesin olarak bilinmeyen bu icadın pişmiş toprak ya da cam kapların içine konularak yok edici bir silah gücü olarak kullanıldığı bilinmektedir. Müslüman Arapların ve Haçlıların Bizanslılardan bu el bombasını alarak geliştirdiği, Osmanlı Dönemi'nde de bu savaş aletinin ordu tarafından kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Osmanlı Dönemi'nde Farsça, hum-i pâreden (para konulan kap) dönüşmüş olan humbara<sup>1</sup> kelimesi kimi yerlerde “kumbara” olarak da adlandırılmaktadır. Humbara; içi boş demir, tunç, pişmiş toprak ve camdan yapılmış güllelerin içine patlayıcı madde konularak yapılmış bir çeşit el bombası olarak açıklanabilir<sup>2</sup>. Askerî bir kelime olarak demirden üretilmiş, iç kısmına tahrip edici madde yerleştirilen oval formlu mermiye verilen isimdir. Çeşitli ağırlıklarda ve hacimlerde olan humbaraların el ile fırlatılanlarına “humbara-i dest”, havan aracılığıyla fırlatılanlarına “humbara-i kebir” terimleri kullanılmaktaydı. Bu silahı havan topu aracılığıyla fırlatan askere humbaracı, humbarayı üreten ayrıca da bunu kullanan birliğin olduğu topluluk ise “Humbaracı Ocağı” olarak adlandırılırdı<sup>3</sup>.

## Humbaranın Gelişimi, Tarihsel Süreci ve Cam Humbaraların Kullanımı

Humbaranın gelişimindeki en büyük teknolojik ya da kimyasal ilerlemenin MS 7. yüzyılda “Yunan Ateşi” olarak adlandırılan ateşin icadıyla başladığı<sup>4</sup> hatta bu keşif en çok Bizans İmparatorluğu'na doğru ilerleyen Müslüman Arapların durdurulması ile tanındı. Bizanslıların savaş teknolojisi içerisinde Yunan Ateşi'ni bulmaları ve kullanmaları önemli bir gelişmedir. Özellikle MS 678 ve 717-718 Konstantinopolis'in Araplar tarafından kuşatıldığında kenti savunmak için içerisinde (kesin tarifler bilinmese de günümüzdeki napalmin öncüsü olarak kabul edilmektedir.) petrol, kükürt gibi bazı bileşenlerden oluşan sıvıyı sifonlarda kullanmanın yanı sıra olasılıkla pişmiş toprak veya cam kapların içine yerleştirerek el bombası olarak da kullanmışlardır<sup>5</sup>.

- 1 Ahmet Halaçoğlu, “Humbaracı”, *Türkiye Diyanet vakfı İslâm Ansiklopedisi Cilt 18*, (İstanbul: 1998), 349.
- 2 Fevzi Yılmaz, “Fatih Sultan Mehmet Dönemi Topları ve Değişen Üretim Paradigması,” *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi/FSM Scholarly Studies Journal of Humanities and Social Sciences* 4 (2014), 222.
- 3 Ayşe Hilâl Uğurlu, “III. Selim'in İstanbul'u: Siyâsi ve Askerî Dönüşümler Işığında İmar Faaliyetleri” (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2012), 62, dipnot 66.
- 4 Ortaya çıkışından itibaren Yunan Ateşi çoğunlukla denizde düşmanın ahşap gemilerine karşı etkili bir silah olarak kullanılmıştır.
- 5 Alex Roland, “Secrecy, Technology, and War: Greek Fire and the Defense of Byzantium 678-1204,” *Technology and Culture* Vol. 33, No. 4 (1992), 655-656; Charles Messenger, *Weapons and Armour, An Encyclopaedia Of*

Aslında Yunan Ateşi olarak adlandırılan yanıcı sıvıyı icat ettiği varsayılan Kallinikos, günümüzde Lübnan'da yaşayan Suriyeli bir Hıristiyan mimardı. Bizanslı tarihçi Theophanes'e göre, Kallinikos MS 673 yılında Halife Muâviye'nin hizmetinden ayrılmış ve Bizans İmparatoru'na bağlılığını sunmuştur<sup>6</sup>. Kallinikos'un doğduğu yer ateş çıkarma teknolojilerinin merkezinde bir yerdir<sup>7</sup>. Bu nedenle ham yağı diğer malzemelerle karıştırma ve belki de bu yağı damıtma konusundaki en güncel bilgileri de beraberinde götürmüş olmalıdır diye düşünülmektedir<sup>8</sup>. Ancak bu konuda bazı araştırmacıların farklı görüşleri bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Wada, Yunan Ateşi'ni keşfedenin sanıldığığının aksine Kallinikos değil daha öncede bunun olduğunu hatta Bizans tarihçisi Malalas'ın bundan bahsettiğini belirtmektedir<sup>9</sup>. Olasılıkla Yunan Ateşi'nin içeriği tam olarak bilinmese de kükürtlü içeriğin Erken Bizans Dönemi'nde bulunduğu ancak Kallinikos'un bu içeriği geliştirmiş olabileceğinden bahsetmektedir<sup>10</sup>. Partington'da Yunan ateşinin aslında tek bir kişinin eseri olmayıp "İskenderiye'deki kimya okulunun buluşlarını kendine miras edinen Konstantinopolis'teki kimyagerler vasıtasıyla keşfedilmiş olmasının muhtemel olduğunu düşünmektedir<sup>11</sup>. İçerik olarak kesin bir tanımı şu ana kadar bilinmeyen Yunan Ateşi'nin eğer petrol kullanılmışsa<sup>12</sup> Haldon, bunun Bizans Dönemi'nde başta Karadeniz'in kuzeydoğusundaki Donbas bölgesi ve Tmutorakan şehri çevresi olmak üzere bir dizi kaynaktan gelmiş olabileceğini belirtmektedir<sup>13</sup>. Zift, sönmemiş kireç vb. ile doldurulmuş pişmiş toprak el bombaları Araplar tarafından MS 904 yılında Selanik kuşatmasında kullanılmışlardır. Ancak bu küçük el bombaları Yunan Ateşi'ne göre oldukça önemsiz savaş araçları olarak görülmektedir<sup>14</sup>. Üçüncü Haçlı Seferi'nden sonra Konstantinopolis'teki Venedikliler muhtemelen Yunan Ateşi'nin bileşimini öğrendi; savaş kayıtlarında bundan çok az bahsedilmektedir, bu nedenle daha sonraki zamanlarda sırrın yanlış bir şekilde kaybolduğu varsayılmıştır<sup>15</sup>. MS 12. yüzyıla ait<sup>16</sup> Madrid-Biblioteca Nacional de Espana'da bulunan Bizans İmparatorları'nın saltanat tarihi özetlerinin aktarıldığı resimli el yazmasında, Bizans donanması İsyancı Slav Thomas'ın donanmasına karşı Yunan Ateşi'ni kullanır şekilde betimlenmiştir (**G.1**)<sup>17</sup>. Bizanslıların kullandığı "Yunan Ateşi" kısa süre içinde

*The History Of Technology*, Ed.: Ian McNeil (London-New York-Routledge 1990), 971.

- 6 John Pryor - Elizabeth M. Jeffreys, *The Age of the ΔΡΟΜΩΝ. The Byzantine Navy ca 500 – 1204*, (The Medieval Mediterranean 62 Leiden: 2006), 607-609.
- 7 Doğu Akdeniz ve Orta Doğu bölgeleri ateş çıkarma teknolojileri söz konusu olduğunda çeşitli avantajlara sahipti: Zeytinyağı, çam reçinesi ya da daha da önemlisi ham petrolün bol olması gibi...
- 8 Ancak nadiren farkına varılan şey, Müslümanların ne kadar hızlı geliştiğidir. Nicolle, "Fire Grenades," 163-177.
- 9 Hiroshi Wada, "Το Λεγόμενον Θειον Απυρον Βει Malalas," *Orient II*, (1975), 25-26.
- 10 Wada, "Απυρον Βει Malalas," 25-26.
- 11 James Riddick Partington, *A History of Greek Fire and Gunpowder*, (Johns Hopkins University Press, Cambridge: 1999), 12,13.
- 12 Partington, *A History of Greek*, 31-32.
- 13 John Haldon and Maurice Byrne, "A Possible Solution to the Problem of Greek Fire," *Byzantinische Zeitschrift*, 70, (1977), 92.
- 14 Partington, *A History of Greek*, 14.
- 15 Partington, *A History of Greek*, 25.
- 16 İsyanın gerçekleştiği tarih MS 9. yüzyıl iken el yazması MS 12. yüzyıla tarihlendirilmektedir.
- 17 "Yunan Ateşi" erişim 11 Ocak 2024, <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/greek->

Halifelik orduları tarafından temelde aynı piroteknik biçimde kullanılmıştır. Erken ve Klasik İslam Dönemleri piroteknik gelişimler ile birlikte insanlık tarihindeki ilk “makine zihniyetli çağ” olarak nitelendirilebilir<sup>18</sup>. Dolayısıyla Müslüman kimyagerlerin, teknisyenlerin Bizanslı çağdaşlarını MS 10. yüzyılda geride bırakmaları şaşırtıcı değildir<sup>19</sup>. Horasan’da ele geçmiş olan ve MS 10. yüzyıla ait pişmiş topraktan yapılmış el bombası küçük bir fitil deliği olan ve fosil yakıt ile patlaması amaçlanan bir silah olarak karşımıza çıkmaktadır. Henüz içerik olarak barut kullanılmadığı dönemlerdir (G.2)<sup>20</sup>.



**Görsel 1:** Bizans donanması İsyancı Slav Thomas’ın donanmasına karşı Yunan Ateşi’ni kullanır şekilde betimlenmiş el yazması (www.gettyimages.es).

fire-miniature-from-the-madrid-skylitzes-fotograf%C3%ADa-de-noticias/464423507

- 18 MS 8. yüzyılın sonlarına doğru Abbâsî Halifeliği’nin hem Hindistan hem de Çin ile teknolojik ve ticari bağlantılara sahip olması da eklenebilir. Ayrıca, içinde Ortaçağ İslam dünyasında, teknolojinin pratik uygulamalarına yönelik tutumlar hem sivil hem de askeri amaçlar için kullanılan modern araçlara oldukça yakındı. Nicolle, “Fire Grenades,” 170.; Wujiing Zongyao tarafından kaleme alınan askeri bilgiler içeren MS 1044’te yazılmış kitapta Çin’de, ilk defa barut ile hazırlanan ve dört farklı formülden oluşan çeşitli savaş aletleri anlatılmıştır. Bu konuda bkz. Anıl Yasin Oğuz, “Moğol İmparatorluğu’nda Barut: Tedariki, Kullanımı ve Avrasya Halklarına Tesirleri,” (Yüksek Lisans Tezi: Bursa Uludağ Üniversitesi 2023), 215, 216.
- 19 Nicolle, “Fire Grenades,” 170.
- 20 Galal Ali Hassaan, “Innovation of Mechanical Machinery in Medieval Centuries, Part VI: Non-traditional Weapons,” *International Journal of Advanced Research in Computer Science & Technology* Vol. 2(4), (2014), 196, fig.6.



**Görsel 2:** Horasan’da ele geçmiş olan ve MS10. yüzyıla ait pişmiş toraktan yapılmış el bombası, Hassaan, “Medieval Centuries,”196, fig. 6.

Gerçek ne olursa olsun, İslam dünyasının geliştirmiş olduğu el bombaları özellikle MS 12. ve 13. yüzyıl Haçlı Dönemi’nde kullanışlı silahlar haline gelmiştir<sup>21</sup>. Yine de, elle atılan daha küçük el bombaları meselesi sorunlu olmaya devam etmektedir. İlk zamanlarda bunlara “çömlek” anlamına gelen “qawāir” veya “qudūr” denilmekteydi. Onları kullanan adamlar bazen sadece “nār atıcılar” olarak adlandırılırdı. Ateşe dayanıklı giysiler giymiş ve aralarında alev püskürtücülerle silahlanmış olanları da vardı. Bu arada MS 1142’ de Lizbon’u ele geçiren Haçlıların ellerinde “ateş topları” betimlenmiştir. El bombaları, Haçlıların elinde bulunan Akka’da yapılan çeşitli el yazmalarında ve Akka’nın Memlûk Sultanlığı’nın eline geçmesinden birkaç yıl sonrasına tarihlenmektedir. Bu tasvirlerden birisinde el bombası şeklinde betimlenmiştir **(G.3)**<sup>22</sup>. Humbaranın kullanımına yönelik günümüzde yapılmış canlandırmalardan birisi de humbaranın ağzına bağlanan iple humbaracının başının etrafından döndürülüp ivme kazanmasını sağlamak ve sonrasında düşman bölgesine kuvvetle atmak şeklindedir **(G.4)**<sup>23</sup>. Haçlı seferleri ile Avrupa’nın tanıştığı el bombalarının cam örnekleri pişmiş topraktan yapılmış olanlardan sonra ortaya çıkmıştır<sup>24</sup>. Avrupa’da kullanımından kısa bir süre sonra ise Osmanlı cam sanatı,

21 Nicolle, “Fire Grenades,” 170.

22 Nicolle, “Fire Grenades,” 174.

23 “Humbara kullanımı”, erişim 11 Ocak 2024, <https://byzantinemilitary.blogspot.com/2019/03/byzantine-hand-grenades.html>.

24 Üzelifat Özgümüş, *Anadolu Camcılığı*, (İstanbul: Pera Yayıncılık, 2000),70-71.

büyük bir gelişme kaydetmiştir<sup>25</sup>. Bu gelişmenin<sup>26</sup> en önemli sebebi, Osmanlı'nın kullanmış olduğu lonca sistemidir<sup>27</sup>. Bu mesleki birlik sistemi başka sanat kollarında olduğu gibi camın üretimi açısından çok verimli bir birlik teşkilatlanması sağlanmıştır<sup>28</sup>. Camın, hammadde olarak ortaya çıkışından kullanıcıya gelineye kadar geçirdiği tüm aşamalar, belgelenerek denetim altına alınmıştır. Kurallara aykırı hareket eden cam ustalarının cezalandırıldığı hatta eserlerinin yok edildiği kaynaklardan bilinmektedir<sup>29</sup>. Bu dönemlerde baş şehir İstanbul, Osmanlı cam sanatının üretim merkezi konumundaydı<sup>30</sup>. Camın binlerce yıl içerisinde değişik alanlardaki kullanımının yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde savaş meydanlarında humbara olarak ilk kullanımı 1522 yılında Rhodos kuşatması sırasında olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) zamanına<sup>31</sup> denk gelen bu tarihlerde havan topu ile atılan camdan yapılmış humbaralar kullanılmıştır. Rhodos'taki çeşitli kazılarda da cam humbaralarının parçaları ele geçmiştir<sup>32</sup>. Osmanlı Tophane'leri içinde yer alan cam ocakları ve ustaları savaş malzemesi olarak camın humbara olarak kullanıldığının kanıtı niteliğindedir. 17. yüzyılda cam humbara dökmeye uygun Kağıthane çamurunun İngiliz, Ceneviz, Fransız ve Felemenk tüccarlar tarafından geceleri gizlice Avrupa'ya kaçırıldığı anlaşılmış bu durum yönetim tarafından daha sonra yasaklanmıştır<sup>33</sup>. Fatih Dökümhanesi olarak bilinen Demirköy İşletmesi Osmanlı'nın özellikle, humbara, top ve dane olarak belirtilen gülle ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulmuştur<sup>34</sup>. Kapıkulu Ocakları'nın yaya birimine ait olan humbaracı ocağının, 15. ve 16. yüzyıllarda kurulduğu tahmin edilmektedir<sup>35</sup>.

- 25 Osmanlı'da, Fatih Sultan Mehmet'in "mutfak masrafları listesinde" kavanoz, kâse, şişe gibi cam ürünlerin kullanıldığı bilinmektedir. (Önder Küçükerman, İstanbul'da 500 Yıllık Sanayi Yarışı Türk Cam Sanayii ve Şişecam, (İstanbul: Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş. 1998), 47; Süleymaniye Camii (1550-1557) inşaat defterlerinden çok fazla sayıda cam ustasının çalıştığı ve çeşitli cam formlarının kullanıldığı bilinmektedir. bkz. Ömer Lütfü Barkan, Süleymaniye Cami ve İmaretini İnşaatı 1550-1557 Cilt 1-2, (Ankara: Türk Tarih Kurumu 1972), 329.
- 26 Osmanlı İmparatorluğu'nda çinicilik, dokuma, maden, ahşap oymacılığının yanı sıra cam işçiliği de oldukça önemli el sanatları arasındaydı. İmparatorluk sınırlarında camın bulunduğu konum ile ilgili olarak arşiv belgeleri, el yazmaları, muhasebe defterlerinden bilgi almaktayız. Özgümiş, *Anadolu Camcılığı*, 70-71.
- 27 Osmanlı'da cam üretenlerin devlet tarafından desteklendiğini bu konuyla ilgili çıkan kanunlardan anlamaktayız. Odun ihtiyaçları konusunda zora düşmemeleri için alınan tedbirler ve camları tekrar eritmede kullanılan "maya" olarak adlandırılan cam kırıkları ve parçalarının sadece imalat sahiplerine satılması ecnebi memleketlere gönderilmemesi konusunda esaslar bulunmaktaydı. Fuat Bayramoğlu, *Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri*, (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları 1974), 11-12.
- 28 Küçükerman, *Türk Cam Sanayii*, 136; Osmanlı'da mimari kullanılan pencere camlarının dışında günlük ihtiyacı karşılamaya yönelikte cam eşyalar üretilmiştir. Orduda ise donanmanın fenerleri ve cam humbaralar oldukça önemli bir yer almaktadır. Bayramoğlu, *Beykoz İşleri*, 11-12.
- 29 Bayramoğlu, *Beykoz İşleri*, 11.
- 30 Bayramoğlu, *Beykoz İşleri*, 12.
- 31 Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde cam sanatının yaygınlaştığının en önemli göstergesi, aynı yıl inşa edilen (1553-1558) Süleymaniye camii ve fakirlere yemek dağıtmak için kurulan mutfağında 17 cam işçisinin çalıştığı, bunların 16 tanesinin Müslüman, sadece bir tanesinin olduğu yazılı kaynaklardan bilinmektedir. Fuat Bayramoğlu, *Turkish Glass Art and Beykoz-ware*, (İstanbul: Publications of the RCD Cultural Institute 1976), 45.
- 32 Bayramoğlu, *Beykoz İşleri*, 12.
- 33 Nurşen Özkul-Fındık, "Son Dönem Osmanlı Cam İmalatı Sektörünün Oluşumu ve Avrupa Etkisi." *Dini Araştırmalar*, C.10, 28, (2008), 172.
- 34 Yılmaz, "Üretim Paradigması," 222.
- 35 Kuruluş tarihi kesin olarak bilinmese Humbaracılar Ocağı, MS 18. yüzyılın ikinci çeyreğinden önce, bir bölümü



Mustafa Nuri Paşa'ya anlatımlarına göre humbaranın icadı Fatih Sultan Mehmet zamanında olmuş ve 1475 İşkodra Kuşatması'nda kullanılmıştır<sup>36</sup>. Kesin bir tarihi olmamakla birlikte Osmanlı bu etkileyici savaş silahını ordusunun vazgeçilmez bir parçası olarak yüzyıllar boyunca kullanmıştır. Humbaraların savaş meydanlarında tehlikeli bir silah olarak kullanılmasında en önemli neden içeriğidir. Cam humbaraların içeriğinde; ana bileşenleri nafta, sülfür veya yağ, reçine ve yanmamış kireçten oluşan patlama ve duman çıkaran bir karışım bulunmaktaydı. Fital olarak ise kurutulmuş ağaçtan (çam) yanıcı otsu bitkiler (kenevir) hatta kıyı kayalıklarında yetişen çalılar ki son derece hızlı alev alabilen fitiller olarak kullanılmıştır (G.5)<sup>37</sup>.



**Görsel 3:** Büyük İskender ve Hindistan Kralı Porus'un ordularının savaşını gösteren görsel ve altta detayı MS 1287 civarı, Nicolle, "Fire Grenades,": 175, fig.7a-b.

cebeci, bir bölümü topçu ocağına bağlı bir askeri gruptur. Humbaracıların, MS 17. yüzyılda Osmanlı'nın ordu sistemi hakkında detaylı bilgi veren başlıca kaynaklarda ayrı bir birim olarak yer almaması, MS 17. yüzyılda ayrı bir birim olmadığına göstermektedir. Osmanlı'da Humbaracılar cebeci, topçu ve tımarlı olarak üç kısma ayrılmaktaydı (İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Kapukulu Ocakları*, Cilt 2, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi 1988), 2). Humbaracı ocağının büyük kısmı tımarlı olup, eyaletlerde ve kalelerde görev yapmışlar, MS. 17. yüzyıl sonundan itibaren ise önemlerini yitirmişler, ancak I. Mahmud döneminde (1730-1754) tekrar önem kazanmışlar ve "Humbaracı Ocağı" isimli bir ocak halini almışlardır (Uğurlu, "III. Selim'in İstanbul'u," 62). Osmanlı askeri yapılanmasında erken dönemlerden itibaren topçu ve cebeci ocakları dâhilinde olan humbaracılar, İstanbul'un fethinden sonra ayrı bir ocak durumuna gelmiştir. Bu dönemde birlikte taşra ve merkezde bulunan humbaracılar İstanbul'daki humbaracı başına bağlanmışlardır. Humbaracılar cebeci, topçu ve tımarlı olmak üzere üçe ayrılmakta ve humbara yapımı ile cebeci ocağı görevlendirilmişti. Havan topu ile humbara atanlar ise Topçu Ocağı'na bağlıydı. 17. yüzyılın sonlarına doğru önemini kaybeden Humbara Ocağı, 18. yüzyılın başlarında revizyonlarla tekrar canlandırılmaya ve ayakta tutulmaya çalışılmıştır (Mustafa İbn İbrahim, *Fenn-i Humbara ve Sanâyi'-i Ateşbâzi*, Yay. Haz. Salim Aydıöz ve Şamil Çan, (Ankara: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2015,19-20).

36 Halaçoğlu, "Humbaracı," 348-349.

37 Triantafyllidis, "War in Medieval," 299-300. fig.6-9.



**Görsel 4:** Humbaranın kullanımına yönelik canlandırma (www.byzantinemilitary.blogspot.com).



**Görsel 5:** Archaeological Museum of Mytilene envanterinde bulunan fitilleri ile korunmuş cam humbaralar, Triantafyllidis, "War in Medieval," 299-300. fig.6-9.

### Çanakkale Müzesi'nden Cam Humbara

Çanakkale Müzesi envanterindeki humbara 1936 yılında armağan edilmiş olup; ağız çapı: 3.8 cm, gövde çapı; 9.6 cm, dip çapı, 2.7 cm ve yüksekliği 9 cm, hacmi 96 mililitredir. Koyu yeşil ve bordo renkli cam hamurundan alınan eriyik haldeki camın serbest üfleme tekniği ve aletle şekillendirilmesi ile oluşturulmuştur. Cidar kalınlığı 1.1 cm ile 1.8 cm arasında değişmektedir. Camın gövde kısmında geniş bir kırık bazı yerlerinde ise ufak kopmalar bulunmaktadır. Dip kısmında noble izi görülmektedir (G.6). Bu humbara envanter fişinde yanlışlıkla hokka olarak tanımlanmış ancak cam hokkaların en önemli özellikleri ve Bizans Dönemi minyatürlerinde de karşımıza çıkan şeffaf oluşudur ki, içeriğinin ne kadar kaldığını göstermesi açısından bu oldukça önemlidir, humbaraların genel çoğunluğu koyu renkli cam hamuruna sahiptir<sup>38</sup>. Ayrıca Çanakkale humbarası dahil olmak üzere oval diplerinden dolayı düz bir zeminde sağlam bir şekilde durmaları zordur. Bu nedenler ve tipolojik analogilerinde de bu formun hokka olarak kullanıldığı tek bir örneğinin olmaması bu tanımlamanın yanlış bir ifade olduğunu göstermektedir.



**Görsel 6:** Çanakkale Müzesi envanterindeki cam humbara (Emre Taştemür, 2015).

Ender buluntu grupları arasında yer alan cam humbaralar az da olsa müze ya da özel koleksiyonların envanterlerinde kayıtlı olsa da çoğunlukla buluntu yeri ile kontekstleri bilinmemektedir. Bu bağlamda buluntu yeri belli olan Çanakkale Müzesi envanterine kayıtlı humbara ile Midilli Kalesi'nde MS 15. yüzyıla tarihlenen 100 adet humbara arasında form ve renk açısından benzer olan eserler bulunmaktadır (G.7). Ayrıca Çanakkale Müzesi envanterindeki eserin Truva buluntusu olduğu düşünüldüğünde çok uzak sayılmayacak mesafededir. Midilli Kalesi'ndeki bu cam el bombası kontekstinin yakınında barut depolandığı da fark edilmiştir. Bu buluntu gurubu olasılıkla Midilli'nin son hükümdarları Domenico ve Nicolas Gateloussi'nin, 1462'deki Osmanlı tarafından ele geçirilmeden önce kaleyi onardıkları ve güçlendirdikleri döneme ait olmalıdırlar<sup>39</sup>.

38 Tümay Hazinedar Coşkun, "Bizans El Yazmalarındaki İncilci Minyatürlerinden Cam Hokkalar," *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 36(1), (2019), 163-178.

39 Triantafyllidis, "War in Medieval," 296-300.



**Görsel 7:** Midilli Kalesi'nden cam humbaralar, Triantafyllidis, “War in Medieval,” 298, fig. 4.

Midilli Kalesi cam el bombaları serbest üfleme tekniğinde yapılmış ağız kısımları deforme olmuş, kaidede ise noble izi görülmektedir. Kalınlıkları 1-2.4 santimetre yarı şeffaf ya da şeffaf tonlarında koyu yeşil, koyu mavi-yeşil ve (bazen) opak kırmızı renkleri görülmektedir. Biçim olarak, el bombaları küreselden ovale değişen gövde, konik ve dar ağıza sahiptirler. İçerikleri ise yaklaşık 60, 98 veya 150 mililitre alabilecek kapasitededirler. Bu farklılıklar kuşkusuz çeşitli hedef mesafeleri ve yardımcı topların kullanımıyla ilgili olmalıdır. Bu silahlar ateşlenerek hedeflere doğru fırlatıldı ve temas halinde kırılarak alev alarak patlamalara ve dumana neden oldu. Triantafyllidis, Midilli adasındaki cam el bombalarını değerlendirdiği çalışmasında materyal olarak seramik benzerlerine yer vermiş ancak cam benzerlerini ya da üretime dair nereler olabileceği hakkında bilgi vermemiştir. Triantafyllidis, Midilli Kale'sindeki cam el bombalarının benzerlerinin Girit-Heraklion'dan, Atina National Historical Museum'da, Euboea, Khios Adası'nda olduğunu ancak bunların yayınlanmamış örnekler olduğunu kendisinin gördüğünü belirtmektedir<sup>40</sup>. Ayrıca yine yayınlanmamış benzer eserler arasında Rodos Adası'nda bulunan On iki Ada Eski Eserler Müdürlüğü'nün (Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου) online kataloğunda MS 10-16. yüzyıllar arasına tarihlenen cam humbaralar bulunmaktadır (G.8)<sup>41</sup>. Çanakkale Müzesi'ndeki cam humbaranın çok benzeri diğer buluntular arasında İstanbul Deniz Müzesi arşivinde Bayramoğlu tarafından MS 16. yüzyıla tarihlenen ve envanterinde donanma tarafından eski savaşlarda kullanıldığı belirtilen 26 adet cam humbara yer almaktadır (G.9)<sup>42</sup>. Bu humbara örnekleri Çanakkale Müzesi'ndeki

40 Triantafyllidis, “War in Medieval,” 300.

41 “Rodos Adası,” On iki Ada Eski Eserler Müdürlüğü online kataloğu, erişim 11 Ocak 2024, <https://www.searchculture.gr/aggregator/portal/advancedSearch/search?portalSearches%5B0%5D.keywords%5B0%5D.value=Glass+grenade&page.page=1>.

42 Bayramoğlu, *Beykoz-ware*, 130; Zekiye, Uysal. “İstanbul Deniz Müzesinde Sergilenen Cam Humbaralar”,

forma dahil olmak üzere benzer tipolojinin MS 15. ve 16. yüzyıllarda kullanılmış olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca Çanakkale humbarası ile benzer tipolojiye sahip olmasa da çeşitli müzelerde ve koleksiyonlarda MS 10.-18. yüzyıllar arasına tarihlenen cam humbaralar bulunmaktadır. MS 10.-12. yüzyıllara tarihlendirilen Royal Collection'dan cam humbara<sup>43</sup>, Städtische Museen Freiburg bulunan ve 2007/2008 yıllarında yapılan kazılarda ortaya çıkarılmış olan 1744/45 yıllarına tarihlendirilen cam humbaralar<sup>44</sup> kullanım alanlarının kronolojik olarak gösterilmesi açısından önemlidir (**G.10**),



**Görsel 8:** On iki Ada Eski Eserler Müzesi'nden MS 10.-16. yüzyıllara tarihlendirilen cam humbaralar (<https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/mnam/000150-395570>)

26. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (19-22 Ekim 2022, Mersin) Bildiri Özetleri: 238-239.

43 “Royal Collection,” erişim 11 Ocak 2024, <https://www.rct.uk/collection/themes/exhibitions/cairo-to-constantinople-early-photographs-of-the-middle-east/the-queens-gallery-buckingham-palace/jar-hand-grenade>.

44 “Städtische Museen Freiburg,” online kataloğu, erişim 11 Ocak 2024 [https://onlinesammlung.freiburg.de/en/object/Granate%20-%20GI%C3%A4serne Handgranaten/EFE01B65438364349427198104033B7D](https://onlinesammlung.freiburg.de/en/object/Granate%20-%20GI%C3%A4serne%20Handgranaten/EFE01B65438364349427198104033B7D).



**Görsel 9:** İstanbul Deniz Müzesi envanterindeki humbaralar, Bayramoğlu, *Beykoz-ware*, 130.



**Görsel 10:** 1. Royal Collections'da bulunan 10.-12. yüzyıllara ait cam humbara; 2. Städtische Museen Freiburg bulunan 1744-45. yüzyıllara ait cam humbara (<https://www.rct.uk/collection/themes/exhibitions/cairo-to-constantinople-early-photographs-of-the-middle-east/the-queens-gallery-buckingham-palace/jar-hand-grenade>).

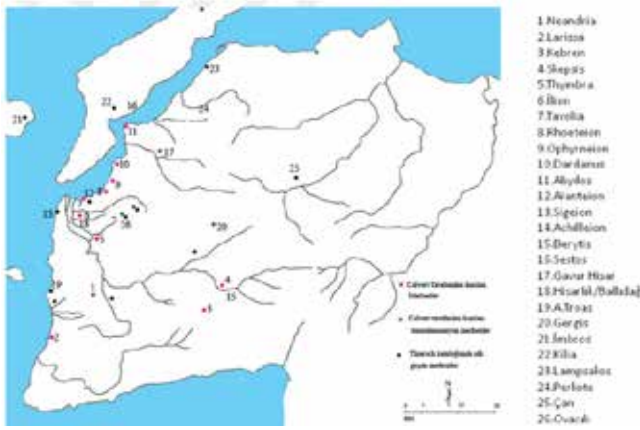
Eserin envanter fişinde müzeye geliş şeklinin 1936 yılında İngiliz madam Bekin ile matmazel Calvert tarafından armağan olduğu yazmaktadır. Ayrıca buluntu yeri olarak da Truva gösterilmiştir<sup>45</sup>. Buluntuyu armağan eden Calvert ailesi uzun yıllar Çanakkale'de ikamet eden Maltalı İngiliz uyruklu kişilerdir. Ailede en tanınan kişi hiç kuşkusuz Heinrich Schliemann'a kazacağı yerler konusunda rehberlik yapmış Frank Calvert'tir. F. Calvert, Troas'ta hem kazı yaparak hem de eser toplayarak 1850'lerden 1908'e kadar olan sürede 17' den fazla arkeolojik yerleşimi keşfetmiş ve bu bölgede yaklaşık olarak 30 kazı gerçekleştirmiştir<sup>46</sup> (**G.11**). F. Calvert, yaşamının son on yılında Amerika'ya yaptığı seyahatlerde kendi koleksiyonu içinden en kaliteli olanları Amerika'ya götürmüştür<sup>47</sup>. F.

45 Çanakkale Müzesi 1358 nolu envanterine kayıtlı eserdir. Eser Müze envanterinde hokka olarak tanımlanmıştır. Envanter fişinde Bekin ve Kalvert olarak belirtilmiş bu soy isimler Türkçe söylenişleri ile kayıt altına alınmıştır. Gerçekte var olan kişiler ise Bacon ve Calvert'tir.

46 Davut Kaplan, "Çanakkale Arkeoloji Müzesi Frank Calvert Koleksiyonu Terrakotta Figürinleri," (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2009), 17-29; Nalan Demirkan, "Calvert Koleksiyonu'ndaki Kırmızı Figürlü Pelikeler," (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2009), 1-14.

47 Calvert kazılar sonucu ulaştığı pek çok eseri elinde büyük bir koleksiyon olarak bulundurmıştır. Sayı olarak,

Calvert'ın Amerika'da yaşayan yeğenleri, Henry ve Laura Calvert Bacon'ın New York'taki evlerinin içinde amcalarından miras kalan antik eserler ile dolu olduğu bilinmektedir<sup>48</sup>. 1930'lardan itibaren bölgede bilimsel kazılar ve araştırmalar tekrar başlamış ve Amerikalı Arkeolog Carl Blegen tarafından 1932'de Hisarlık Troia'da kazı çalışmaları yürütülmüştür. Olasılıkla Blegen'in önerileri ile Edith Calvert ve Alice Calvert Bacon, Thymbra ve Çanakkale'deki Calvert Koleksiyonu'ndan kalan eserleri eski bir Ermeni Kilisesi'nin bulunduğu alana inşa edilmiş olan Çanakkale Arkeoloji Müzesi'ne 1934'ün Ekim ayından başlayarak koleksiyondaki eserleri armağan etmeye başlamışlardır. 4 Ocak 1935'te yaşanan Çanakkale depreminde evleri büyük hasar görmüş ve Calvert'lar, koleksiyonun geri kalan son eserlerini de Müze'ye hibe etmişlerdir<sup>49</sup>.



**Görsel 11:** Calvert tarafından kazı yapılan merkezleri gösteren harita, Kaplan, “Çanakkale Arkeoloji Müzesi,” Harita 2.

Müzeyle armağan edilen eserler arasında yer alan cam humbaranın buluntu yeri, Truva olarak belirtilmiş ancak detaylı bir açıklama yapılmamıştır. Buluntu yerine ilişkin Calvert ailesinin nasıl bir belgeleme yaptığını bilmesek de büyük olasılıkla Troas Bölgesi<sup>50</sup> buluntunun geldiği bölge olmalıdır<sup>51</sup>.

1864 yılında Newton'a yazdığı mektupta sadece vazolarak 400'ün üzerinde esere sahip olduğundan bahsetmiştir. Buluntuların bir kısmı British Museum ve Worcester Art Museum'da yer alırken, bir kısmı 'Calvert Koleksiyonu' olarak Çanakkale Müzesi'nde korunmaktadır. Hande Yiğit, “Çanakkale Müzesi Calvert Koleksiyonu'nda Saklanan Boyunlu Lekythoslar,” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2007), 1.

48 Tana Joy Allen, “Roman Healing Spas in Italy: A Study in Design and Function,” (PhD. Dissertation: University of Alberta, 1998), 241-242.

49 Kaplan, “Çanakkale Arkeoloji Müzesi,” 17-29.

50 Troas Bölgesi, Erken Tunç Çağı'ndan itibaren topografik konumu sebebiyle farklı bölgelerden gelen kültürlerin göç hareketiyle karşı karşıya kalmıştır, ancak bölgenin yazılı belgelerde yer alması ise Geç Tunç Çağı'na denk gelmektedir. Geç Tunç Çağı'nda Hitit İmparatorluğu'nun etkileri Batı Anadolu'ya kadar yayılır ve Geç Tunç Çağı'nın sonrasında ise Balkan kökenli toplulukların Troas'a adım attıkları görülmektedir. Kaplan, “Çanakkale Arkeoloji Müzesi,” 10.

51 Troas Bölgesi, Marmara ile Ege Denizi'ni, hem de Asya ve Avrupa kıtalarını birbirine bağlayan özel konumu

## Değerlendirme ve Sonuç

Metin kısmında da belirtildiği gibi humbarada cam kullanımı pişmiş toprak örneklerinden sonra olmuştur. Yunan Ateşi'nin piroteknik gelişmelerle humbaraya dönüşmesi ve humbarada kullanılan materyallerin değişimi ile uzun yıllar etkili bir silah olarak ordudaki yerini almıştır. Osmanlı'da genişleyen sınırları ile bu silahı etkili bir şekilde ordusunda kullanmıştır. Osmanlı'nın cam humbara kullanımı Kanuni Sultan Süleyman zamanında başladığı yazılı kaynaklarda yer alsa da<sup>52</sup> olasılıkla ilk defa cam el bombalarını Midilli adasının fethinde<sup>53</sup> kendilerine karşı kullanırken Fatih Sultan Mehmet (1451-1481) zamanında görmüş olmalıydılar. Çünkü Sultan Mehmet zamanında her ne kadar materyal olarak cam kullanılıp kullanılmadığı bilinmese de humbaracı ocağı kurulmuş ve İşkodra Kuşatması'nda bunlar askeri teçhizat olarak yer almıştır<sup>54</sup>. Bununla birlikte Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nden önce Yavuz Sultan Selim (1512-1520) zamanında doğu seferlerine önem verilmesi ile Tebriz'den cam ustalarının da İstanbul'a getirildiği yazılı kaynaklardan bilinmektedir ki bu durum da Osmanlı ordusunun bilinenden daha önce cam el bombalarını kullanmış olabileceğini göstermektedir<sup>55</sup>.

Çanakkale Müzesi envanterindeki cam humbaranın buluntu yeri olarak Truva gösterilmiştir. Ancak F. Calvert'in arkeolojik eserleri hem kazılarla hem de toplamak suretiyle elde ettiği düşünüldüğünde bu eseri de Midilli Adası'ndan getirmiş olabileceği düşünülebilir. Ayrıca söz konusu cam humbara bu bölgeleri talan eden ve Midilli hakimi Cenevizli Niccolò Gattilusio tarafından korunan Katalan korsanlar tarafından da kullanılmış olabilir<sup>56</sup>. En yakın benzerlerinin buluntu yerine çok yakın bir alanda olduğu düşünüldüğünde ve Midilli buluntularının üretimi

ile önemli bir geçiş noktasıdır. Doğudan gelenler için batıya, kuzeyden güneye gelenler için ise Anadolu'ya geçiş kapısı konumundadır. Bölge, Homeros destanları ile örülü tarihiyle ilgili araştırmacıları her dönem kendine çekmeyi başarmıştır. Bilge Ayça Polat, "Troas Bölgesi'ndeki Arkaik ve Klasik Dönem Yerleşmeleri: Kent Planlama ve Savunma Sistemleri Açısından Bir İnceleme," (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2010), 8; Troas'ı bir bölge ismi olarak ilk kullanan ise ünlü tarihçi Herodotos'tur. Kelime, Troialıların yurdu, Troia ülkesi anlamına gelmektedir. Herodotos, *Historiai/Histories*, çev.: A.D. Godley, (Londra: The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1926), V 26, 122; Troas Bölgesi'nin tarihi Anadolu kültür tarihiyle çağdaş olmasına karşın, zenginlik ve refah anlamında tarih sahnesinde yer alması Yunan kolonizasyonu ile birlikte olmuştur. Yunanlıların bu aydınlık çağı özellikle MÖ 7. yüzyılda Aeolia ve İonia Birlikleri'nin önemli kentlerinin Karadeniz koloni kurdukları tarih bu dönemin başlangıcı olarak kabul edilir. Kaplan, "Çanakkale Arkeoloji Müzesi," 10.

52 Özkul-Fındık, "Osmanlı Cam İmalatı." 172; Osmanlı Devleti Avrupa'daki sanayi gelişmelerinden sonra 19. ve 20. yüzyıllar boyunca Avrupa ile yarışabilecek yüksek bütçeli sanayi girişimleri olduğu gibi özel sektörlü de önemli ölçüde desteklemiştir. Hammaddelerden, makinalara, ustalara kadar tüm ihtiyacı karşılamış ve kaliteli camlar üretmiştir. Ancak alt yapı, kalifiye işçi ve hammadde üretim ihtiyaçlarının dışa bağlı olmasından dolayı üretimde süreklilik sağlayamamıştır Özkul-Fındık, "Osmanlı Cam İmalatı." 172; Belki de İhsanoğlu'nun belirttiği gibi "Osmanlı İmparatorluğu'nun sanayileşememesinde bilim ve entelektüel bilginin yanı sıra sosyal ve ekonomik unsurların bu hareketlere ayak uyduramaması etken olmuş olmalıdır" yorumu oldukça gerçekçidir. Ekmeleddin İhsanoğlu, "Osmanlıların Batı'da gelişen bazı teknolojik yeniliklerden etkilenmeleri," *Osmanlılar ve Batı Teknolojisi Yeni Araştırmalar Yeni Görüşler*, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1992), 122.

53 Triantafyllidis, "War in Medieval," 296-300.

54 Halaçoğlu, "Humbaracı," 348-349.

55 Üzlifat Özgümüş, Ahmet Çapoğlu, Şeyda Alpay, Gökşen Canyılmaz, Demet Coşansel Karakullukçu, *Saraylarda Cam Sanatı-The Art of Glass in the Palaces*. İstanbul: Milli Saraylar Daire Başkanlığı, (2021), 11.

56 Halil İnalıcık, *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları*. (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010), 170-171.



için Trantafilidis tarafından herhangi bir yorum yapılmamasına rağmen<sup>57</sup> bunların Cenevizliler'in egemenlik alanındaki Akdeniz ve Ege Bölgesi'nde bir yerde üretilip buraya getirilmiş olabileceği düşünülebilir. Ayrıca bu tespiti, İstanbul Deniz Müzesi envanterinde benzer form da humbaraların olması, envanter fişinde MS 16. yüzyıl ordunun kullandığı el bombası olarak belirtilmesi ve On İki Ada Eski Eserler Müdürlüğü envanterine kayıtlı benzer cam humbaralar olması güçlendirmektedir. Şu anki arkeolojik veriler ışığında tarihlendirilebilen analogilerinden faydalanarak Çanak kale humbarasının MS 15. ve 16. yüzyıllar arasında kullanılmış olduğunu söylemek mümkündür.

Camın diğer formlarına göre ender örneklerden biri olan humbaralar ne yazık ki Müze<sup>58</sup> ve Özel Koleksiyon envanterlerinde yer alsalar da formun ismi için farklı tanımlamalar yapılması, araştırma yapacak kişilerin bu formlara ulaşmasını zorlaştırmaktadır. İlerleyen zaman diliminde özellikle buluntu yeri belli olan cam humbara yayınlarının artması ve bu konuda analizlerin yapılması ile üretime yönelik bilgilerimiz daha da kesinleşecektir.

---

**Teşekkür:** Değerli katkılarından dolayı Doç. Dr. Ümmühan Melda ERMİŞ'e, Prof. Dr. Üzlfat Özgümüş'e ve Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU'na teşekkürlerimizi sunarız. Ayrıca eser üzerinde çalışmamıza izin veren Çanak kale Müzesi Eski Müdürü Sevim YILDIZ'a, Uzman Özgür ÇAVGA ve Musa TOMBUL'a teşekkür ederiz.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Acknowledgements:** We would like to thank Assoc. Prof. Dr. Ümmühan Melda ERMİŞ, Prof. Dr. Üzlfat Özgümüş and Assist. Prof. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU for their valuable contributions. We would also like to thank Çanak kale Museum Former Director Sevim YILDIZ, Expert Özgür ÇAVGA and Musa TOMBUL for allowing us to work on the work.

**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

- Allen, Tana Joy. "Roman Healing Spas in Italy: A Study in Design and Function." PhD. Dissertation: University of Alberta, 1998.
- Barkan, Ömer Lütfü. *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı 1550-1557*. Cilt 1-2. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972.
- Bayramoğlu, Fuat. *Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1974.
- Bayramoğlu, Fuat. *Turkish Glass Art and Beykoz-ware*. İstanbul: Publications of the RCD Cultural Institute, 1976.
- Coşkun, Tümay Hazinedar. "Bizans El Yazmalarındaki İncilci Minyatürlerinden Cam Hokkalar." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 36(1) (2019): 163-178.
- Demirkan, Nalan. "Calvert Koleksiyonu'ndaki Kırmızı Figürlü Pelikeler." Doktora Tezi: Ankara Üniversitesi, 2009.

---

57 Kontekst ya da tabaka buluntusu eserlere ait yayınların olmaması ve Truva'daki buluntuyu bilmemesinden kaynaklı olarak yorumda bulunamamıştır.

58 Çanak kale Arkeoloji Müzesi envanterinde form ismi hokka olarak geçmektedir. Afyon Arkeoloji Müzesi envanterinde pişmiş toprak örnekleri parfüm kabı olarak adlandırılmıştır.

- Halaçoğlu, Ahmet. "Humbaracı." *Türkiye Diyanet vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 18:349-350. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998.
- Haldon, John and Maurice Byrne. "A Possible Solution to the Problem of Greek Fire." *Byzantinische Zeitschrift*, 70 (1977): 91-99.
- Herodotos, *Historiai/Histories*, Çeviren A.D. Godley. Londra: The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1926.
- Hassaan, Galal Ali. "Innovation of Mechanical Machinery in Medieval Centuries, Part VI: Non-traditional Weapons." *International Journal of Advanced Research in Computer Science & Technology* 2(4) (2014): 190-198.
- Ibn İbrahim, Mustafa. *Fenn-i Humbara ve Sanâyi'-i Ateşbâzi*. Yayına Hazırlayan Salim Aydüz ve Şamil Çan. Ankara: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2015.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin. "Osmanlıların Batı'da gelişen bazı teknolojik yeniliklerden etkilenmeleri." *Osmanlılar ve Batı Teknolojisi Yeni Araştırmalar Yeni Görüşler*, Editör Ekmeleddin İhsanoğlu. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1992, 121-129.
- İnalçık, Halil. *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010.
- Kaplan, Davut. "Çanakkale Arkeoloji Müzesi Frank Calvert Koleksiyonu Terrakotta Figürinleri." Doktora Tezi: Ankara Üniversitesi, 2009.
- Küçükerman, Önder. *İstanbul'da 500 Yıllık Sanayi Yarışı Türk Cam Sanayii ve Şişecam*. İstanbul: Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş., 1998.
- Messenger, Charles. *Weapons and Armour, An Encyclopaedia Of The History Of Technology*. Editor Ian McNeil. London: New York, Routledge, 1990.
- Nicolle, David. "Medieval Islamic Fire Grenades: Further Evidence from a Military Context." *Journal of Islamic Archaeology* 3 (2) (2017): 163-177.
- Oğuz, Anıl Yasin. "Moğol İmparatorluğu'nda Barut: Tedariki, Kullanımı ve Avrasya Halklarına Tesirleri." Yüksek Lisans Tezi: Bursa Uludağ Üniversitesi, 2023.
- Özgümüş, Üzelifat. *Anadolu Camcılığı*. İstanbul: Pera Yayıncılık, 2000.
- Özgümüş, Üzelifat, Ahmet Çapoğlu, Şeyda Alpay, Gökşen Canyılmaz ve Demet Coşansel Karakullukçu. *Saraylarda Cam Sanatı-The Art of Glass in the Palaces*. İstanbul: Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2021.
- Özkul-Fındık, Nurşen. "Son Dönem Osmanlı Cam İmalatı Sektörünün Oluşumu ve Avrupa Etkisi." *Dini Araştırmalar* 10 (28) (2007):163-195.
- Partington, James Riddick. *A History of Greek Fire and Gunpowder*. Cambridge: Johns Hopkins University Press, 1999.
- Polat, Bilge Ayça. "Troas Bölgesi'ndeki Arkaik ve Klasik Dönem Yerleşmeleri: Kent Planlama ve Savunma Sistemleri Açısından Bir İnceleme." Doktora Tezi: İstanbul Üniversitesi, 2010.
- Pryor, John and Elizabeth M. Jeffreys, *The Age of the ΔΡΟΜΩΝ. The Byzantine Navy ca 500 – 1204. The Medieval Mediterranean* 62 Leiden: Brill, 2006.
- Roland, Alex. "Secrecy, Technology, and War: Greek Fire and the Defense of Byzantium 678-1204." *Technology and Culture* 33, 4 (1992): 655-656.
- Triantafyllidis, Pavlos. "War in Medieval Mytilene, Lesbos, Greece: Glass Grenades of the 14th and 15th Centuries." *Journal of Glass Studies* 58 (2016): 296-300.

- Uğurlu, Ayşe Hilâl. “III. Selim’in İstanbul’u: Siyâsî ve Askerî Dönüşümler Işığında İmar Faaliyetleri.” Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2012.
- Uysal, Zekiye. “İstanbul Deniz Müzesinde Sergilenen Cam Humbaralar”, 26. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (19-22 Ekim 2022, Mersin) Bildiri Özetleri: 238-239.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Kapukulu Ocakları*. Cilt 2. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.
- Yılmaz, Fevzi. “Fatih Sultan Mehmet Dönemi Topları ve Değişen Üretim Paradigması.” *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi/FSM Scholarly Studies Journal of Humanities and Social Sciences 4* (2014) : 219-236.
- Yiğit, Hande. “Çanakkale Müzesi Calvert Koleksiyonu’nda Saklanan Boyunlu Lekythoslar.” Yüksek Lisans Tezi: Ankara Üniversitesi, 2007.
- Wada, Hiroshi. “To Λεγόμενον Θείον Αρπυρον Βει Malalas.” *Orient 11* (1975): 25-26.

### Çevirimiçi Kaynaklar

- <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/greek-fire-miniature-from-the-madrid-skylytzes-fotograf%C3%ADa-de-noticias/464423507>, Erişim: 11 Ocak 2024.
- <https://byzantinemilitary.blogspot.com/2019/03/byzantine-hand-grenades.html>, Erişim: 11 Ocak 2024.
- <https://www.searchculture.gr/aggregator/portal/advancedSearch/search?portalSearches%5B0%5D.keywords%5B0%5D.value=Glass+grenade&page.page=1>, Erişim: 11 Ocak 2024.
- <https://www.rct.uk/collection/themes/exhibitions/cairo-to-constantinople-early-photographs-of-the-middle-east/the-queens-gallery-buckingham-palace/jar-hand-grenade>, Erişim: 11 Ocak 2024.
- <https://onlinesammlung.freiburg.de/en/object/Granate%20-%20Gl%C3%A4serneHandgranaten/EFE01B65438364349427198104033B7D>, Erişim: 11 Ocak 2024.





# Sakarya'da Batılılaşma Dönemi'nden Saklı Kalmış Bir Hazine: Taraklı Yunus Paşa Camii Kalem İşî Bezemeleri

## A Hidden Treasure in Sakarya from the Westernisation Period: Hand-Drawn Decorations in Taraklı Yunus Pasha Mosque

Gülşen Tezcan Kaya<sup>1</sup> , Esra Durmuş<sup>2</sup>



<sup>1</sup>Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Sakarya, Türkiye

<sup>2</sup>Eskişehir Teknik Üniversitesi, Rektörlük/Ortak Dersler Bölümü, Eskişehir, Türkiye

ORCID: G.T.K. 0000-0001-6856-8397;  
E.D. 0009-0000-5852-370X

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Gülşen Tezcan Kaya,  
Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Sakarya, Türkiye  
E-posta: gtezcan@sakarya.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 06.01.2024

**Revizyon Talebi/Revision Requested:** 08.06.2024

**Son Revizyon/Last Revision Received:** 11.06.2024

**Kabul/Accepted:** 25.06.2024

**Online Yayın/Published Online:** 25.06.2024

**Atıf/Citation:** Tezcan Kaya, Gülşen & Durmuş, Esra. "A Hidden Treasure in Sakarya from the Westernisation Period: Hand-Drawn Decorations in Taraklı Yunus Pasha Mosque". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 261-302.  
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1415671>

### ÖZ

Sakarya ili Taraklı ilçesinde bulunan ve 16. yüzyıla tarihlendirilen Yunus Paşa Camii, üzeri kubbe ile örtülü ve kare planlı bir harimden ve bu harimin kuzey duvarı önünde üç bölümlü son cemaat yerinden oluşan Osmanlı camileri tarzında inşa edilmiştir. Yapı, günümüze ulaşan özgün kalem işleri ile Batılılaşma Dönemi Osmanlı sanatında bezeme programı açısından önemlidir. Bu çalışmada, 2023'te Vakıflar Genel Müdürlüğü'nce başlatılan restorasyonda harimde yapılan mekanik raspa ile 1993 yılı restorasyonu öncesindeki özgün desenlerin açığa çıkarılması sonucu kalemişi bezemelerin, eski ve yeni hali karşılaştırmalı olarak çalışılmış ve bu bezemeler üslup, kompozisyon özellikleri açısından değerlendirilerek bezemelerin, Osmanlı Batılılaşma Dönemi süsleme programının içinde durduğu yer tartışılmıştır. Yapının hariminde sıva üzerinde, Osmanlı Mimarisinde 18. yüzyılda moda olmaya başlayan süsleme programından saplarından bağlanmış çiçek buketleri, perde ve kandil motifleri, zincir desenleri, yazı, geometrik motifler, yazı madalyonları kalemişi olarak uygulanmıştır. Ayrıca başka dini mimari örneklerde rastlanmayan madalyonların çivisi ile birlikte duvara resim olarak betimi, sanatçıların hayal gücünün zenginliğinin de göstergesidir. Renk olarak, siyah, sarı, kiremit rengi, mavi ve kırmızı ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Yerel sanatçılar tarafından uygulandığı düşünülen bezemeler, üslup ve kompozisyon açısından değerlendirildiğinde iki ayrı dönem göze çarpar. 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başına tarihlendirilen bu dönemler, süsleme programındaki farklı öğeleri ortaya koyması bakımından da önemlidir.

**Anahtar kelimeler:** Sakarya Taraklı, Yunus Paşa Cami, Kalemişi bezeme, Batılılaşma Dönemi, Restorasyon

### ABSTRACT

The Yunus Pasha Mosque, located in the Taraklı district of Sakarya province and dating back to the 16th century, was built in the style of Ottoman mosques, consisting of a dome-covered square-planned harbour, and a three-section narthex in front of the northern wall of this harim. The building is important in terms of the decoration program in the Ottoman art of the Westernization Period, with its original hand-drawn works that have survived to the present day. In this research, the old and new versions of the hand-drawn decorations were studied comparatively, as a result of revealing the original patterns before the restoration of 1993 with the mechanical scraping made in the harim during



the restoration that was launched by the General Directorate of Foundations in 2023. These decorations were analysed in regard to their style and compositional features, and where they stood in the decorative programme of the Ottoman Westernisation Period was discussed. Flower bouquets, curtain and oil lamp motifs, chain patterns, writing, geometric motifs, and inscribed medallions were hand-drawn on the plaster in the harim of the building, concordant with the decorative programme that started to become fashionable in Ottoman architecture in the 18th century. In addition, the depiction of medallions with their nails as a painting on the wall, which is not encountered in other examples of religious architecture, is an indication of the rich imagination of the artists. Black, yellow, brick colour, blue and red constitute the colour scheme of these decorations. When the decorations, which are believed to be the work of local artists, are examined on the basis of their style and composition, two different periods stand out. These periods, dated to the latter half of the 19th century and the early 20th century, are also significant in terms of revealing diverse elements in the decorative programme.

**Keywords:** Sakarya Taraklı, Yunus Pasha Mosque, Hand-drawn decoration, Westernisation Period, Restoration

## EXTENDED ABSTRACT

Taraklı is a quiet district 65 km from Adapazarı in Sakarya, in the southeast of the Marmara Region. Due to its location, Taraklı, which was in the Bithynia region in ancient times, was important as a small castle town that was connected to Bursa province during the Byzantine period. It was also significant during the Ottoman period as a district of the Hüdavendigar Province of the Sanjak of Kocaeli, which developed and grew rapidly because of its location on important roads. Its geographical features also helped preserve its historical and cultural texture. The Yunus Pasha Mosque, Yunus Pasha Bath, Rüştüye School, Hacı Atıf Inn, and examples of such civil architecture within the district from the Ottoman era indicate that construction activities continued at every stage of the classical and westernisation period in terms of cultural heritage.

Despite not being clearly stated in the sources by whom or when the Yunus Pasha Mosque was built, it is believed to have been built by Yunus Pasha, the vizier of Yavuz Sultan Selim, between 1516 and 1517, on his way to the Sultan's Ridaniye Expedition. It does not have an inscription or a waqf certificate charter. The mosque features a square layout and was built in the architectural style of classical single-domed Ottoman mosques. It is covered with a large dome and has a three-domed last congregation area adjoining it. The exterior walls and minaret of the building are made of light-yellow hewn stone.

As a consequence of the restoration effort undertaken by the General Directorate of Foundations in 2023, the original patterns of the hand-drawn decorations before the restoration of 1993 were revealed through a mechanical scraping process made in the harim. In this research, the old and new versions of these hand-drawn decorations have been studied comparatively and evaluated on the basis of their style and compositional features. In addition, the place where these decorations stood in the decorative programme of the Ottoman Westernisation Period was discussed. Although some of the hand-drawn decorations have failed to remain intact until the present day because of faulty repairs in the building, it is evident that the decorative programme, which began to gain popularity in the 18th century, was repeated here.

In the building, the dome, the dome skirt, the trumpets, which are the transition elements to the dome, flower bouquets tied from the stems on the walls of the harim, curtain motifs, writing, geometric decoration, inscribed medallions, decorations of these medallions that give the impression of being attached to a nail with a rope in the shape of ribbon, oil lamp motifs, and chain patterns are hand-drawn. At the same time, the depiction of medallions with their nails as a painting on the wall, which is not found in other examples of religious architecture, reveals how rich a decorative programme was applied and that it was made by an artist or artists with a strong imagination. What we usually see in religious architecture in Anatolia, such as the depictions of Mecca, Medina, and mosque on the mihrab wall, and still life and landscape depictions, have been replaced by floral and geometric decoration in this mosque. Black, yellow, brick colour, blue and red were mainly used to colour these decorations. When the decorations, which are believed to be the work of local artists, are examined on the basis of their style and composition, it is seen that two different periods stand out. These periods, dated to the latter half of the 19th century and the early 20th century, are also significant in terms of revealing varied elements in the decorative programme.

## Giriş

Osmanlı mimarisinde 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra önce başkent İstanbul'da sonra Anadolu'da, Balkanlar'da ve eyaletlerde değişen zevk ve beğenilerin bir sonucu olarak hem dini hem de sivil mimaride ortak bir süsleme programı geliştirilmiştir. Kalemîşi ile yapılan bu bezemelere ilk dikkati çekenler Prof. Dr. Günsel Renda ile Prof. Dr. Rüçhan Arık'tır. Renda 1977'de "Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı" adlı eserinde önce batıya yönelik ve batı ile ilişkilerimizi mercek altına alarak, dönemin tarihi ve kültürel panoramasını çizmiş, bu dönemde Osmanlı topraklarına gelen elçiler, seyyahlar, ressamalar ve tüccarların anlatılarından yola çıkarak padişahların sanata bakış açısını yansıtmıştır. Sonraki bölümlerde ise minyatürden duvar resmine geçişi tüm imparatorluktan örneklerle göstermiştir.

Arık ise 1988'de "Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı" başlıklı eserinde bu dönem duvar resimlerini Anadolu ile sınırlı tutarak, örnekler üzerinden konulara ayırıp yapıda bulunduğu yer ve düzeni irdelemiş, son olarak da üslup özelliklerine toplu olarak bakmıştır. Bu iki önemli kaynak sayesinde dikkat çekilen, 18. yüzyılın ortasından itibaren mimaride gördüğümüz bu bezeme anlayışı, sonrasında birçok araştırmacı tarafından gerek tez gerekse makale olarak çalışılmıştır<sup>1</sup>. İlerleyen yıllarda özellikle Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün yapmış olduğu restorasyon çalışmaları ile birçok eserde sıva altından çıkan bezemeler, sanat tarihi camiasına tanıtılmıştır. Bunların bir kısmının bezemeleri orijinal olup tek bir dönemi kapsarken, bir kısmı da araştırmamıza konu olan Taraklı Yunus Paşa Camisi'ndeki gibi iki farklı dönemi işaret etmektedir. Önceki yayınlarda mimari bezeme ilk iki restorasyon sonrası yapılan bezemelerle tanıtılmıştır. Bu çalışmanın amacı 1993 yılı restorasyonu öncesindeki orijinal bezemeleri tanıtmak, değerlendirmek ve literatüre katkıda bulunmaktır. Bu aynı zamanda restorasyon süreçlerinin de anlatıldığı bir araştırma olduğundan bezeme programının tespitinden hemen sonra benzer örnekler gösterilmiş, karşılaştırma için ayrıca bir bölüm oluşturulmamıştır.

Taraklı, Marmara Bölgesi'nde Sakarya iline bağlı, merkeze 65km. uzaklıkta, 6894<sup>2</sup> nüfuslu, 22 mahalleden oluşmaktadır. Bolu illi Göynük ilçesi ile batıda Geyve ilçesine, güneyde ise Bilecik ili Gölpaazarı ilçesine komşudur. Denizden yüksekliği 450 metre olup, engebeli bir arazide çevresindeki dağ ve tepelerin arasına konumlanmıştır. Göynük çayı en önemli akarsuyudur. Dağlar tamamen çam, meşe, gürgen, kayın, köknar ve şimşir ağaçlarıyla kaplı ormanlardan oluşur<sup>3</sup> (G.1).

1 Konuyla ilgili kaynaklar için bkz. Günsel Renda, "Restorasyon Çalışmalarında Kalemîşleri ve Duvar Resimlerinin Yeri", Rölöve ve restorasyon dergisi, (1992), 79-90; Pelin Şahin Tekinalp, Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi", Türkler, c.15, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002),440-448; Dilek Şener, "XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri", (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2011); Muzaffer Karaaslan, "Kosova'da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar", (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018); Oktay Hatipoğlu, "XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyinatı", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007); Sevgi Ötünç, "18-20. Yüzyıl Bursa Sivil Mimarisinde Boyalı Nakışlar ve duvar Resimleri", (Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2021); Tarkan Okçuoğlu, "18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı," (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000).

2 Taraklı'nın 2022 yılı verilerine göre nüfus sayısıdır. Bkz. "Taraklı Nüfusu, Sakarya", Nufusune, Erişim,15 Kasım 2023, <https://www.nufusune.com/tarakli-ilce-nufusu-sakarya>

3 Sezer Emin vd, *Tarihin Doğayla Buluştuğu Yer Taraklı* (Sakarya: Taraklı Kaymakamlığı, Nil Çizgi Ofset





Görsel 1: Taraklı'nın genel görünümü<sup>4</sup>

Sakarya, Osmanlı Dönemi'nde hem İstanbul'a yakınlığı ile hem de antik dönemlerden bu yana askerî ve ticarî yollar üzerinde bulunması sebebiyle büyük öneme sahip kentlerden biri olmuştur. Kentte yerleşim izlerine rastlanıldığı en erken tarih geç Roma dönemidir<sup>5</sup>. Daha sonra Bizans döneminde bölgede birçok manastırın açıldığı ve faaliyet gösterdiği kaynaklarda geçmektedir<sup>6</sup>. Ayrıca 14. yüzyıldan itibaren hem İslam dünyasından hem de Avrupa'dan bölgeye çeşitli amaçlarla gelen tarihçi, tüccar ve seyyahlar anılarında genel olarak Taraklı'nın bir kaleye sahip, bağ bahçesi olan, ormanlarla çevrili coğrafi konumundan dolayı ahşap tarak ve kaşık yapımında usta, boyacı dükkânları olan şirin bir kasaba olduğundan bahsederler<sup>7</sup>.

Genel olarak bakıldığında İstanbul'a ulaşım için yüzyıllar boyunca askerî ya da ticarî amaçla kullanılan Geyve- Taraklı güzergâhı, seyyahlar için mutlak uğrak noktalarından biri olarak kayda geçmiştir.

### A. Osmanlı Mimarisinde Kalemîşi Geleneği ve Batıllaşma Dönemine Yansımaları

Osmanlı mimarisinde en erken örneklerin 14. yüzyılda başladığı düşünüldüğünde, kesintisiz olarak dönemin zevk ve beğenilerine göre şekillenen ve 600 yıl boyunca uygulanan bu bezeme türü, kısaca kalemle<sup>8</sup> yapılan boya işleri için kullanılır<sup>9</sup>. Duvar ve tavanlara ince

Matbaacılık, 2004), 11-12

4 “Taraklı”, Batı Karadeniz Kalkınma Birliği, Erişim, 15 Kasım 2023, <https://www.bakab.gov.tr/tarakli/>

5 Adem Işık, “Eskiçağ Tarihinde Sakarya ve Çevresi”, Sakarya İli Tarihi, c.1, Sakarya, 2005, 49.

6 R. Janin, *Les Eglises Et Monasteres Des Grands Centres Byzantins*, (Paris: 1975), 93-101.

7 İbn Battuta, *İbn Battuta Seyahatnamesi*, (İstanbul: 2005),298; Seydi Ali Reis, *Mîrat'ül Memalik*. (Çev. Necdet Akyıldız), (İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, 1970), 61; Evliya Çelebi, *Seyahatname*, c. 4, (İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi, 1970), 172-174; William G. Browne, *Travels in Africa, Egypt and Syria from The Year 1792 to 1798*, (London: 1799), 416-17; Andrein Dupre, *Voyage en Perse*, c.1, (Paris:1819), 6-12; J. M. Kinneir, *Journey Through Asia Minor, Armenia and Koordistan*, 257-66;

8 Tüy kalem denilen fırça ile yapılmaktadır.

9 Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. II, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları,1993), 145.

bir işçilikle fırça ile yazı, resim ve süsleme yapan sanatçıya da kalemkâr denir<sup>10</sup>. Genellikle yapıların yüksek kısımlarını bezemek için doğal boyalarla yapılan bu bezemeye kalemkârî de denilmektedir. Freskodan en büyük farkı kuru zemin üzerine yapılmasıdır. Duvar resminden farklı olarak geometrik, bitkisel örgelere ve hat yazısına dayanan kalem işinde gölgeleme uygulanmaz.<sup>11</sup> Osmanlı Saray Sanatkârları hakkında 15. yüzyıldan itibaren bilgi sahibi olduğumuz defterler<sup>12</sup> sayesinde, kalemkârların, Ehl-i Hiref Teşkilatının Cemaat-ı Nakkaşan-ı Hassa bölüğüne mensup olduğu, aynı zamanda Anadolu dışından gelen sanatçıların da çalıştırıldığı anlatılır.<sup>13</sup> Nakış sanatında uzmanlaşmış bu sanatçıların duvar resimlerini yapmasının yanı sıra, desenleri hazırlamasında da görevlendirildiklerini öğrenmekteyiz<sup>14</sup> Kaynaklarda nakkaşların, uygulanacak olan nakışların motiflerini ve kompozisyonlarını tasarlandıktan sonra, kâğıtlardaki motiflerin kenarlarını iğne ile deldikleri ve belirginleşen çizgilerin kömür tozu ile yüzeye aktararak boyama işlemine geçtikleri belirtilmiştir<sup>15</sup>. Desenlerin içleri renkle doldurularak kenarlarına siyah boya ile tahrir çekilir. En çok kullanılan renkler, lacivert, mavi, kırmızı, beyaz ve sarıdır. Dönemin özelliğine göre geometrik ve bitkisel geçmeler, palmet, lotus, kıvrık dal, rumi, hatayi çiçekleri tezhip sanatında kullanılan örneklerle benzerlik gösterirken, modernleşme döneminde ise madalyon, kartuş ve bordürler içine resim, yazı ve yukarıda belirtilen geometrik ve bitkisel bezemeler işlenmiştir<sup>16</sup> Kalem işi aynı zamanda taş ve ahşap üzerinde de görülmektedir<sup>17</sup>. Camilerde mimari öğelerle uyumlu bir şekilde bezeme düzenlemesi yapıldığından genellikle kubbe göbeğinde ve kuşağında, yarım ve çeyrek kubbelerde, pantantiflerde, harim duvarlarında, kemer kavsaralarında ve kemer aralarında, tavanlarda, hünkâr, müezzin ve kadınlar mahfili tavanlarında, pencere söve ve kepenklerinde, minberlerde uygulandığı görülür.<sup>18</sup>

Kalem işlerinin genellikle günümüze kadar orijinal bir şekilde gelemeyişinin en önemli nedeni doğa şartlarına dayanıklı olmadığından tahrip olması ve onarımlarda zarar görüp, hatta bazen tamamen kaybolmasıdır. Osmanlı sanatında yüzyıllar boyunca farklı üslup ve zevkler ortaya çıktığından, kalem işi bezemeler onarımın yapıldığı dönemin tarzına uygun

- 10 Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, (İstanbul: YEM Yayınları, 1993), 227; Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugât*, (Yay. Haz. A. S. Güneşçel), (Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2000), 484; Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Sözlüğü*, (Konya: Sebat, 2003), 100.
- 11 Ayla Ödekan, "Kalemkârî", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, (İstanbul: YEM Yayın, 1997), 933-934.
- 12 Rıfki Melül Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*, (Ankara: İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1953); Nureddin Sevin, "Ottoman Court School Which also Trained Hundreds of Artists Between The Fifteenth and Nineteenth centuries", *Atti Del Secondo Congresso Internazionale D. Arte Turca Venezia*, (Napoli 1965), 235-243.
- 13 Serpil Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", *Osmanlı Uygarlığı II* içinde, *Haz. Halil İnalçık- Günsel Renda* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2004), 737.
- 14 Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkârları. 18. Yüzyılda Ehl-i Hiref*, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008), 51; Sakine Akcan Ekici, *Ehl-i Hiref-i Hassa Sanâtkarları. III. Mehmed Dönemi (1596-1601)*, (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2020), 53.
- 15 Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", 737.
- 16 Ödekan, "Kalemkârî", 933.
- 17 Aziz Doğanay, *Mimari ve Teyzini Unsurlarıyla Câmî*, (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2017), 201.
- 18 Candan Nemlioğlu, "15,16 ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Kalem İşleri", (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1989), 35.

olarak değiştirilip yenilenmiştir. Bu yüzden orijinal bezemelere ancak raspalama sonucu ulaşılabilirlerdir<sup>19</sup>.

Bu nedenle 14. yüzyıldan itibaren günümüze orijinal olarak gelen az sayıda örnek bulunmaktadır. Bunların bir kısmı ise çeşitli dönemlerden kalma kalem işi izlerinin bulunduğu örneklerdir<sup>20</sup>.

18. yüzyıl Osmanlı sanatında büyük değişikliklerin yaşandığı bir dönemi temsil eder. Sadece Batı etkisinin değil aynı zamanda Doğu ile bağların da mimari ve bezeme açısından ilişkili olduğu bir kültürel etkileşim söz konusudur. Bir yandan Sultan III. Ahmed'in İran'a Tahran kentine Dürrî Ahmed Efendi'yi elçi olarak göndermesi ve Safevilerle ilgili ayrıntılı bilgi istemesi, diğer yandan Safevi başkenti İsfahan'da Şah I. Abbas'ın (1588-1629) bahçe düzeni açısından Çehar Bağ caddesi ve inşa ettirdiği Çehel Sütun'a mimari ve bezeme açısından oldukça benzeyen Sadabad Kasrı'nı yaptırması simgesel bir rekabet içinde olduklarını gösterir<sup>21</sup>. Ahmed Refik tarihi bağlamda bu yapıyı Versailles ile ilişkilendirirken, mimar Sedat Hakkı Eldem de Sadabad üzerine yazdığı eserinde (1977) yapıyı Türk yani Osmanlı geleneği ile inşa edilmiş bir yapı olarak tanıtır<sup>22</sup>.

Diğer yandan Sultan III. Ahmed döneminde Batı ile bağların kuvvetlendirilmesi amacıyla atılan adımlar, tarihçiler tarafından "Yenileşme", Batılılaşma" ya da "Modernleşme" başlıkları altında toplanarak bu dönemi ifade eder. 18. yüzyıl Osmanlı'nın birçok açıdan değişime uğradığı bir dönemdir. Devletin ve toplumun, başta sultan ve sadrazam olmak üzere, yönetici sınıfın çabası ile Batı'nın bilgi birikimi ve teknolojisinin örnek alınması bu hareketi başlatmıştır<sup>23</sup>. Osmanlılar'ın ilk kez bilinçli bir şekilde batıya açılması Viyana bozgunundan sonra gerçekleşmiştir. Askerî alandaki bu yenilgi ile Batı'nın teknik üstünlüğünü kabul ederek Avrupa ülkelerine düzenli olarak elçiler yollamış hem siyasî hem de bilim ve kültürel olarak etkileşime geçmiştir<sup>24</sup>. Bu etkileşimin ilk adımını Sultan III. Ahmed tarafından 1721'de Paris'e XV. Louis'in Sarayı'na gönderilen Mehmed Efendi'nin sağladığı görülmektedir<sup>25</sup>. Osmanlı elçisi Mehmet Efendi'nin Fransa'daki Saray'da kalabalık maiyeti, egzotik kıyafet ve yaşayış tarzı ile damga vurma büyük ses getirmiş, orada kaldığı 7 Ekim 1720 ile 8 Ekim 1721 tarihleri arasında ilgi odağı

19 Doğanay, *Mimari ve Tezyini Unsurlarıyla Câmi*, 201.

20 14-17. yüzyıl kalem işi örnekli yapılar hakkında genel bilgi için bkz. Candan, Nemlioğlu, "15, 16 ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Kalem İşleri", 1989.; Ödekan, "Kalemkâri", 934; Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Aziz Doğanay, c. 41, (İstanbul: 2012), "Tezyinat" maddesi; Osmanlı Ansiklopedisi, Yıldız Demirel, c. 11, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), "Osmanlı Kalem İşleri; Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", 737.

21 Can Ermitan, "The Case of Saadabad: Westernization or Revivalism?", *Artture/Turkish Art, 10. Congress International d'art turc, Proceedings of the 10th International Congress of Turkish Art*, (Geneva, 1995), 287-90.

22 Can Ermitan, Sadâbad Algısı: "Lale Devri" ve Osmanlı-Safevi Rekabeti", *Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri. 18. Yüzyılda Hayat Tarzı ve Boş Vakit Eğlenceleri*, (Derleyen: Dana Sajdi), (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014), 61-88.

23 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995), 16.

24 Günsel Renda, "Sanatta Etkileşim", *Osmanlı Uygurluğu II içinde*, Haz. Halil İnalçık- Günsel Renda (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2004), 1107.

25 *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, (Sadeleştiren: Şevket Rado, (İstanbul: 1970).

olmuştur. Bu süre zarfında Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın talimatı ile hem siyasî iş birliğini tesis etmiş hem de medeniyet ve eğitim araçlarını araştırarak dönüşünde ayrıntılı bir rapor kaleme almıştır<sup>26</sup>. Bu raporda Fransa'da gördüğü Saint Cloud Sarayı, Versailles Sarayı, Marly Şatosu gibi önemli yapıları mimarisi, bahçesi ve çevre düzenlemesiyle birlikte uzun uzun anlatması ve planlarını paylaşması, Osmanlı yöneticileri tarafından merak uyandırmış ve sadrazam dinlediklerinden yola çıkarak başta Kağıthane Deresi kıyıları olmak üzere kasır, köşk ve bahçe düzenlemeleri yaptırmıştır<sup>27</sup>.

Sultan III. Ahmed'in saltanatının başından itibaren Osmanlı sanatına "Lale Devri" adıyla geçen bu dönemde (1718-1730) vazolara yerleştirilen gölgeli boyanmış çiçekler ve kâseler içine yerleştirilmiş çeşitli meyveler, resim repertuarında önemli yer tutar. Saraydaki "Yemiş Odası" olarak adlandırılan bu bezemeler, ahşap üzerine yerden tavana kadar bütün duvarlar boyunca dikdörtgen ve kare panoların içinde uygulanarak İslam saraylarında da görülen bu dekoru tekrarlamıştır<sup>28</sup>. Burada ilk kez önceki dönemlerden farklı olarak vazolar içindeki çiçekler ve sepet ve kâseler içindeki meyveler bir süsleme öğesi olarak değil, hacim katılarak betimlenmişlerdir<sup>29</sup>. İstanbul dışında Anadolu örneklerinde de benzer kalem işi bezeme anlayışı takip edilebilir<sup>30</sup>.

18. yüzyıldan itibaren Barok ve Rokoko üsluplarının etkisiyle "Türk Rokokosu" adı verilen bu dönemde bitkisel motiflerin kullanıldığı, tezhipte karşımıza çıkan klasik motiflerle yapılan kompozisyonların yanı sıra gölgelendirmelerle üçüncü boyut verilen çiçek demetlerinin uygulandığı yeni bir tür gelişir. Tezhipte görülen Barok ve rokoko çizgiler taşıyan saksılar içindeki natüralist üslupta yapılmış gölgeli çiçek düzenlemeleri, vazoda rengarenk çiçekler, sepette meyve tasvirleri, realist perde tasvirleri, kurdeleler, fiyonklar, sütunlara sarılan dallar, C ve S kıvrımlarıyla oluşturulan iri ve geniş akantus yaprakları canlı renklerle boyanarak duvar nakışlarına geçmiştir<sup>31</sup>.

18. yüzyılın sonlarına doğru girlandlar, kurdeleli çiçek demetleri, güllerle doldurulmuş sepetler Avrupa sanatındaki örnekleri anımsatacak şekilde işlenmiştir. 19. yüzyılda yapılmış Üsküdar Altunzade Camii kalem işlerinde kullanılan kompozisyon zevk ve beğenilerin tekrardan değiştiği örneklerden biridir. Cami kubbesinde yer alan oylumlu kenger yapraklarının içine yerleştirilen renkli vazolar, vazoların içerisinden çıkan katmer güller, geleneksel yorumlardan farklıdır. Yine 19. yüzyılda yenilenmiş Üsküdar Ayazma Cami'ndeki sadece gri ve siyah

26 Halil İnalçık, "Siyaset, Ticaret ve Kültür Etkileşimi", *Osmanlı Uygurluğu II* içinde, *Haz. Halil İnalçık- Günsel Renda* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2004), 1083.

27 Gül İrepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-1*, (İstanbul, 1986), 56-57.

28 Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", 755.

29 Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977), 77-78.

30 Ayrıntılı bilgi için Bkz. Erkan Atak, "Kalem İşi Süslemeleriyle Bir Lale Devri Eseri: Mudanya Tahir Paşa Konağı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c. 11, s. 59, (2018): 413, erişim tarihi: 24.12.2021, <https://www.sosyalarastirmalar.com>

31 İlhan Özkeçeci-Şule Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, (İstanbul: Köşegen Yayın, 2014), 53.

renklerle oluşturulan kalem işi bezemeler, Ortaköy Camii'ndeki yanılısamacı bir anlayışla sütunlar, kemerler, perde motiflerinin duvar resmi ve duvar nakşının birleştirildiğini gösteren son örnekler olarak anıtsal ölçekli resmi temsil eder<sup>32</sup>.

## B. Taraklı Yunus Paşa Camii

Yunus Paşa Camii Taraklı'nın merkezinde, Ulu Camii Mahallesi'nde bulunmaktadır. Üzerinin kurşun kaplı olmasından dolayı halk arasında Kurşunlu Camii olarak da bilinmektedir (G.2).



Görsel 2: Yunus Paşa Camii'nin Konumu<sup>33</sup>

Yapının inşa kitabesi ve vakfiyesi bulunmamaktadır. İnşa tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, kaynaklarda Yavuz Sultan Selim'in veziri Yunus Paşa tarafından 1516-1517 yılları arasında, Sultanın Ridaniye seferine giderken yaptırıldığı söylenir<sup>34</sup>. Ancak Haydar Çelebi'nin Ruzname'sine bakıldığında, bu sefere gidilirken konaklanan menziller arasında; İstanbul, İzmit, İznik, Yenişehir, Kütahya, Afyon, Akşehir, Konya gibi şehirler bulunur, Taraklı'dan geçildiğine dair bir bilgi bulunmamaktadır. H. Acun, yöredeki halkın bu yapının inşasını Mısır seferiyle ilişkilendirmesini, Yunus Paşa'nın bu sefer sırasında Sultanın emriyle idam edilmiş olmasından kaynaklanmış olabileceğini düşünmektedir<sup>35</sup>.

32 Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", 756-58.

33 "Taraklı Yunus Paşa Camii", Google Earth, Erişim, 14 Haziran 2023, [https://earth.google.com/web/search/%2fSakarya/@40.39577421,30.49233652,444.06764361a,98.38407675d,35y,137.99991942h,0t,0r/data=CigiJgokCbWYCT48NURAEZRRUN0ZL0RAGYt4hG4ghT5AITB4\\_zVKcj5AOgMKATA4\\_zVKcj5AOgMKATA](https://earth.google.com/web/search/%2fSakarya/@40.39577421,30.49233652,444.06764361a,98.38407675d,35y,137.99991942h,0t,0r/data=CigiJgokCbWYCT48NURAEZRRUN0ZL0RAGYt4hG4ghT5AITB4_zVKcj5AOgMKATA4_zVKcj5AOgMKATA)

34 A. Naci İşsever, Taraklı, (Ankara 1994), 64-65; Hakkı Acun, Sakarya İli Taraklı İlçesi ve Yunus Paşa Camii, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996), 19.

35 H. Acun, *Sakarya İli Taraklı İlçesi ve Yunus Paşa Camii*, 30.; Yunus Paşa, H. 917/M. 1511'de Anadolu ve Orta Rumeli Beylerbeyi, M. 1516'da Kubbe veziri, M. 3 Şubat 1517'de ise Vezir-i azam olmuştur. Mısır'dan dönüşte Yunus Paşa'nın Sultanı hiddetlendirecek sözler sarfetmesi üzerine boynu vurdurulmuştur. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.; İ.Hakkı. Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, C.II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1983), 543-

Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde, H. 1294-M.1878 tarihli şahsiyet kaydı bulunmaktadır<sup>36</sup>. Harimde daha önceden var olduğu bilinen iki adet madeni şamdanın H. 1116-M. 1748 tarihinde Meryem Hatun isimli birisi tarafından camiye vakfedildiği bilinmektedir<sup>37</sup> (G.3).

Kitabenin metni şöyledir:

1-Vakf-ı haze Şamdan Meryem Hatun binti.

2-Göynüklü-zâde Hasan Paşa bi Camii Yunus Paşa.

3-Rahmetallah-ı aleyhi rahmeten va 'siaten sene 1161<sup>38</sup>.



**Görsel 3:** Yunus Paşa Camii Harimde daha önceden varlığı bilinen Şamdan üzerindeki kitabe (Acun, 1996, 20)

## 1. Caminin Mimari Özellikleri

Yunus Paşa Camii, kare planlı ve üzeri kubbe ile örtülü harim ile bu harimin kuzeyindeki üç bölümlü ve üzerleri kubbeler ile örtülü son cemaat yerinden oluşan Osmanlı camileri tarzında inşa edilmiştir. Dikdörtgen kaideli, yuvarlak gövdeli, tek şerefeli ve sivri külahlı minare, harim ile son cemaat yerinin birleşiminde, kuzeybatı köşede yer almaktadır. Yapının beden duvarları ile minare, açık sarı düzgün kesme taştan yapılmıştır<sup>39</sup> (G. 4-5).

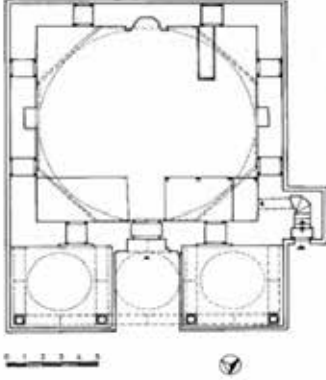
544

36 Esas 144/704, 26 Cemaziyevvel 1294 tarihli Nezaret-i Evkaf-ı Humayunu mülhak evkaftan Yenice Taraklı Kazası'na vaki merhum Yunus Paşa Vakfı'na Hafız Süleyman Efendi İbni Mehmed'in hitabet kaydıyla ilgili Asker Nabi 74 numaralı defterde kaydı vardır. Bilgi için bkz: H. Acun, *Sakarya İli Taraklı İlçesi ve Yunus Paşa Camii*, 19

37 Acun, 20-21.; Taraklı Belediyesi'nin 2004-2019 yılları arasında Belediye Başkanı olan Sayın Tacettin Özkaraman'dan alınan bilgilere göre; Caminin içindeki madeni şamdanlar 25 sene önce çalınmıştır.

38 Acun, *Sakarya İli Taraklı İlçesi ve Yunus Paşa Camii*, 21.

39 Yusuf Çetin, "*Sakarya ve Çevresinde Osmanlı Dönemi Dini Mimari Eserler*", (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1999), 30.



**Görsel 4-5:** Taraklı Yunus Paşa Camii planı (Acun, 1996) ve yapının genel görünümü<sup>40</sup>

Harimin kuzey duvarı önünde üç bölümlü ve üzerleri kubbeler ile örtülü son cemaat yeri bulunmaktadır. Yapının Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1960-1961 yılları arasında gerçekleştirilen restorasyonunda, daha evvel yıkık olan son cemaat yerinin yeniden inşa edildiği bilinmektedir<sup>41</sup>(G. 6-7).



**Görsel 6-7:** Taraklı Yunus Paşa Camii son cemaat yerinin onarımına ait görünüm (C. Tamer, 2022, 13-14)

1961’de yeniden inşa edilen son cemaat yerinin kuzey cephesi sivri kemerler ile dışa açılır. Kemerler, dört mermer sütun üzerinde prizmatik, baklavalı ve mukarnas düzenlemeli başlıklar üzerine oturtulmuştur. Son cemaat yeri üzerini örten kubbeleri taşıyan kemerlerin arasında çelik gergiler kullanılmıştır. Kubbelerin iç yüzeyinde çimento malzeme bulunmaktadır. Kubbe iç yüzeyinde ve kubbelere geçişi sağlayan pandantif yüzeylerindeki kalemşi süslemeler ise yakın tarihlidir. Son cemaat yerinin güney duvarı ortasında harimin taç kapısı bulunmaktadır. Bu cephede alt sırada dikdörtgen şekilli iki, üst sırada sivri şekilli alçı dışlıklı iki pencere

40 “Yunus Paşa Camii 500 yıldır ayakta duruyor”, Medyadetay, Erişim 14 Haziran 2023, <https://www.medyadetay.com/yunus-pasa-camii-500-yildir-ayakta-duruyor>

41 Cahide Tamer, *Taraklı Yunus Paşa Camii Restorasyonu: 1960-1961*, (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 2002). Son cemaat yerinin 1950’li yıllara kadar yıkık olduğu bilinmektedir. Bkz. İşsever, *Taraklı*, 67.

bulunmaktadır. Alt sıra pencereler, üstte beş sıra mukarnas şeritli birer çökertme içine alınmıştır (G. 8).



Görsel 8: 1961'de yeniden inşa edilen son cemaat yerinin görünümü<sup>42</sup>

Son cemaat yerinin güney duvarı ortasında konumlandırılan ve duvardan hafif dışa taşkın taçkapı, dikdörtgen şekillidir. Taç kapı, kademeli düz silmeler ile çerçevelenmiştir. Taç kapı ana nişinin kavsara kuşatma kemeri iki renkli taştan sivri şekillidir. Köşe sütunceleri, üzerleri yivli olup üst ve alt kısımları kum saati formundadır. Harime giriş, taç kapı ana nişinin gerisinde yer alan basık kemerli bir açıklıktan sağlanmaktadır. Basık kemerin üst kısmında dikdörtgen şekilli kitabelik kartuşunun içine, 1993 yılı restorasyonunda Kur'an'da Rad Suresi 24. Ayet yazılmıştır. Yazının anlamı şöyledir: **“Selâmun ‘aleykum bimâ sabertum feni’me ‘ukbâ-ddâr”**. Anlamı: **“Selâm sizlere, sabrettiğiniz için, bakın ne güzel yurdun ukbâsı”**<sup>43</sup> (Görsel 9). Ahşap kapı kanatları orijinal olup, küçük kare ve dikdörtgen parçaların çitalarla kasetlenmesiyle oluşturulmuş, üçer aynalıdır<sup>44</sup>.



Görsel 9: Yunus Paşa Camii, Kuzey cephe taç kapının ve kitabelik kısmındaki yazının görünümü (Yazar, 2023)

42 “Yunus Paşa Camii- Sakarya, Türkiye Kültür Portalı, Erişim 14 Haziran 2023, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sakarya/gezilecekler/yunus-pasa-camii>

43 Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, Hak Dini Kur'an Dili, c. 3, Haz. Asım Cüneyt Köksal- Murat Kaya (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2022), 745.

44 Acun, *Sakarya İli Taraklı İlçesi ve Yunus Paşa Camii*, 28.



Harim, kare planlı olup yaklaşık 16.80 x 16.80 cm ölçülerindedir. Harimin üzerini örten kubbeye, sivri kemer alınlıklı tromplarla geçilmektedir. Kubbe, ongen bir kasnak üzerine oturmaktadır. Kasnak, kübik gövdenin köşeleri pahlanarak oluşturulmuş ve kasnağın yüzeylerinde pencere açılmamıştır<sup>45</sup>. Her duvara birbirine simetrik ikişer pencere yerleştirilmiş, doğu ve batı duvarın eksenine, dikdörtgen birer niş açılmıştır. Alt kat pencerelerinin üst hizasında ikinci kat pencereleri yerleştirilmiştir. Dikdörtgen şekilli alt sıra pencereler lokma demir parmaklıklı olarak düzenlenmiştir. Üst sıra alçı pencereler ise sivri şekillidir. Harimin kuzey duvarına bitişik olan ahşap mahfil yakın zamanda yapılmıştır<sup>46</sup> (G. 10-11).



Görsel 10-11: Yunus Paşa Camii Harimin genel görünümü<sup>47</sup>

Harimin güney duvarı ortasında dikdörtgen şekilli mihrap bulunmaktadır. Mihrap, dıştan içe doğru kademeli silmeler ile çerçevlendirilmiştir. Mihrabın nişi beşgen şekilli olup kavsarası altı sıra mukarnas dolguludur. Yer yer kahverengi damarlı kirli sarı taşlarla örülen mihrap dışa doğru hafif taşırılmış olup nişin köşe sütunceleri, taç kapıdaki uygulamalar ile benzer görünümündedir. Kavsara köşeliklerinde, üzerleri geometrik motifler ile süslenmiş birer kabara bulunmaktadır. Mukarnasların en alt sırasının altına alçak kabartma olarak kazılmış üç gülbezek bulunur. Mihrabın sağında bulunan minber, kesme taştan yapılmıştır. Minber kapısının köşelerinde mihrap ve taç kapıda görülen alt ve üst kısımlarında kum saati formlu sütunceler bulunur. Dokuz adet taş basamak ile ulaşılan köşkün üzeri altıgen kasnaklı bir külah ile örtülmüştür. Minber yan aynalıkları, köşk kısmı ise oldukça sadedir (G. 12).

45 Acun, *Sakarya İli Taraklı İlçesi ve Yunus Paşa Camii*, 26.

46 H. Acun yapıyı 1991’de ziyaret ettiğinde harimin kuzeybatı köşesinde dört ahşap direk ile kuzey duvardaki taç konsollar üzerine oturan bir üst mahfil olduğunu, bu mahfile ise dışarıdan kuzeybatıdaki minarenden çıktığını belirtmektedir. Bkz. Acun, *Sakarya İli Taraklı İlçesi ve Yunus Paşa Camii*, 21. Günümüzdeki mahfil, bu tarihten sonra yaptırılmıştır.

47 “Taraklı Yunus Paşa Camii”, Mustafa Cambaz, Erişim 14 Haziran 2023, [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=17828](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=17828), [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=17830](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=17830)



Görsel 12: Mihrap ve minberin genel görünümü<sup>48</sup>

## 2. Caminin Kalemîşi Bezemeleri

Yunus Paşa Camii'nde günümüze ulaşan kalemîşi süslemelerin kıtıklı sıva üzerinde olduğu gözlemlenmiştir. Yapının ilk yapıldığı zamandan (16. yüzyıl'dan) günümüze herhangi bir süsleme ulaşamamıştır. Yapının 1960-1961 yılları arasında Bursa Vakıflar Bölge Müdürlüğü denetiminde yapılan restorasyonu, daha önce yıkılmış olan son cemaat yerinde gerçekleşmiştir. Üç birimli son cemaat yerinin üzerini örten kubbelerin kasağında ve kubbe göbeğinde yakın zamanda yapıldığı anlaşılan ve desenleri bozulmuş Palmet motiflerinin kullanıldığı kalemîşi süslemeler bulunmaktadır.

Benzer şekilde kubbe geçiş pantantifleri yüzeyinde de yaprak motiflerinden oluşan şeritler bulunmaktadır (G. 13).



Görsel 13: Yunus Paşa Camii'nin 1961'de yeniden yapılan son cemaat yeri kubbelerindeki kalemîşi süslemeler (Gönül Akdeniz, 2023)

48 "Yunus Paşa Camii", Taraklı Belediyesi, Erişim 14 Haziran 2023, <https://www.tarakli.bel.tr/gezilecek-yerler/yunus-pasa-camii>

H. Acun, 1991 yılı sonlarında yapıyı incelediğinde yapının içinin tamamen badanalı olduğunu kubbe de yer yer kalem işi süslemeye ait izler olduğunu gözlemlemiştir<sup>49</sup> (G. 14).



**Görel 14:** Yunus Paşa Camii Harimin 1991 yılına ait görünümü (Acun, 1996, 23).

Yapı, 1993 yılında Bursa Vakıflar Bölge Müdürlüğü denetiminde tekrar restore edilmiştir. Bu restorasyon sırasında harimde yapılan mekanik raspa ile badana altından kalemişi tezyinat açığa çıkarılmıştır. Ancak açığa çıkarılan kalemişi tezyinat ihya edilirken, özgün desenlerin doku olarak değişime maruz kaldığı günümüze ulaşan görsel belgelerden de anlaşılmaktadır (G. 15-16).



**Görsel 15-16:** Solda 1993 yılında Tromp yüzeyinde yapılan inceleme, sağda restorasyon sonrası tromp kalemişi süslemenin görünümü (B. V.G.M. Arşivi)<sup>50</sup>

Yapıda mekanik raspa ile badana altından sıva üzerinde açığa çıkarılan kalemişi tezyinat; Kubbe, kubbe kasnağı, kubbe geçiş unsurlarını oluşturan tromplar ve bu tromplar arasında kalan duvarları hareketlendiren sivri kemerler, kemer alınlıkları, kemerler arasındaki üçgen kısımlar ve yer yer beden duvarlarında gözlemlenmiştir.

Kubbe göbeğinde madalyon şeklinde bir süsleme bulunmaktadır. Madalyonunun merkezinde şua (ışınsal) bir düzenleme hâkimdir. Bu düzenleme 1993 yılı restorasyonuna ait görseller incelendiğinde desen ihya edilirken desenin dokusunda bozulma yaşandığı gözlemlenmiştir. Ayrıca görseller karşılaştırıldığında bu restorasyonda filetoların üzeri çivit mavisi ile boyandı

49 Acun, *Sakarya İli Taraklı İlçesi ve Yunus Paşa Camii*, 28.

50 Bursa Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nden 23. 05. 2023 tarihinde alınan görseller

görülmüştür. Bu ışınal düzenlemenin çevresinde ise zikzak, yaprak dal çiçekli bir düzenleme dönüşümlü olarak düzenlenmiştir (G. 17-18). Bu alandan aşağıya doğru ikinci bir fileto ile bölünmüş ve aynı zamanda madeni halkaların olduğu alan arasında kalan yüzeyde merkezinde baklava dilimi şeklinde düzenlenmiş sarı ve mavi renklerle oluşturulmuş geometrik bir desen bulunmaktadır. Bu alanda yapılan mekanik raspa ile sıva üzerinde aynı desen görülmüş, 1993 yılı restorasyonunda özgün desenin üzeri badana ile kapatılarak aynı desen on defa tekrarlanmıştır (G. 19-20). Madeni halkaların olduğu alanın çevresinde ışınal bir desen açığa çıkarılmıştır. Madeni halkaların olduğu alanda sarı renkte boya ile kalın bir fileto çekilerek kubbe eteği iki kısma bölünmüştür. Bu filetonun alt ve üst kısmından geçiyormuş izlenimi veren ve halatı anımsatan süsleme uygulanmıştır. Bu halat motifi, madeni halkaların olduğu alana bağlanıyor izlenimi vermektedir (G. 21).



Görsel 17: Kubbe'nin 1993 yılı restorasyonu öncesi görünümü (B.V.G.M.A.)



Görsel 18: Kubbe'deki kalemîşi tezyinatın 1993 yılı restorasyonu sonrası görünümü (Yazar, 2023).



**Görsel 19-20:** Solda, Kubbede baklava dilimi geometrik bezemenin 1993 yılı restorasyonu sonrası görünümü<sup>51</sup>, sağda mekanik raspa ile açığa çıkarılan baklava dilimi geometrik desenin görünümü (Gönül Akdeniz, 2023).



**Görsel 21:** Sarı renkte boya ile yapılan filetonun olduğu alanda yer alan halat motifleri ve madeni halkaların görünümü (Gönül Akdeniz, 2023).

2023'teki mekanik raspa öncesi kubbe eteğine doğru inen, zincir ve merkezinde bitkisel motifli bir desen bulunmakta idi. Söz konusu aynı desenler, mekanik raspa ile de açığa çıkarılmıştır. Bu desenlerin, 1993 yılı restorasyonu sırasında üzerleri badana ile kapatılmak suretiyle mevcut yerleri dikkate alınmadan yeniden yapıldığı gözlemlenmiştir (G. 22-23). Açığa çıkarılan bu desenin yakınında kırmızı renkte boya ile madeni halka izlemine veren bir halkadan aşağıya zincir motifinden sarkıtılan 12 adet kandil<sup>52</sup> motifleri izlerine rastlanılmıştır.

51 “Taraklı Yunus Paşa Camii, Mustafa Cambaz, Erişim 14 Haziran 2023, [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=17829](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=17829)

52 Kandil, eski dönemlerden bu yana, içinde fitil ile zeytinyağı yakılan ışık vermeye yarayan bir çeşit kaptır. Taş, kurşun, cam, pişmiş toprak ya da değerli madenlerden yapılan bu aydınlatma aracı, evlerde, mabedlerde, cami ve kiliselerde farklı formlarda üretilerek asılırdı. Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II*, 158-159. Türk-İslam sanatında oyma, kabartma, boyama olarak farklı boy ve biçimlerde kandiller, mihrap, seccade ve mezar taşlarında sıklıkla tasvir edilmiştir. Manevi olarak kandillerdeki ateşin “nur” ile ilişkilendirilmesi, cami mihraplarında görülen kandil resimlerinin, manevi ateşe dayanması ve bunun da ilahi kudreti temsil etmesi düşüncesi birçok dini ve tasavvufi eserde de vurgulanmıştır. Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler*. Kapı Yayınları, İstanbul, (2015), 32,34. Kur'an'da Nûr suresi 35. ayette “Allah göklerin ve yerin nûrudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciye andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından

Günümüze iyi korunmuş bir şekilde ulaşan mavi, gri, siyah ve kırmızı renkte boyalar ile yapılan altı adet kandil motifi, genel formları benzer olmakla birlikte ayrıntılarında küçük farklılıklar bulunmaktadır (G.24-25-26, 27, 28, 29, 30, 31). Kandiller arasında üç çiçek dalının merkezde bağlanmasıyla oluşturulan bir çiçek buketi şeklinde bitkisel süsleme görülmektedir (G. 32).

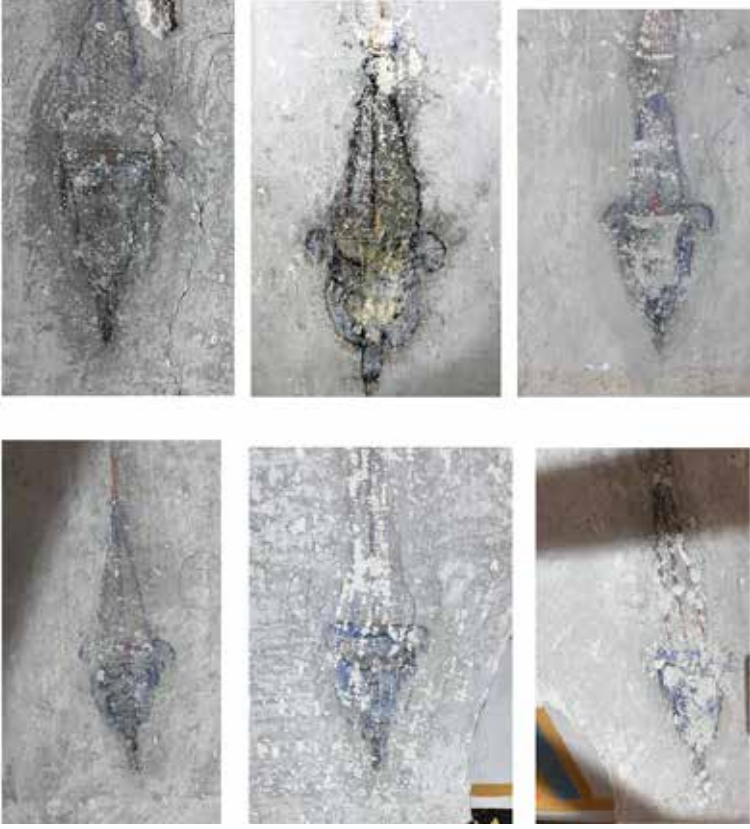


**Görsel 22-23:** Kubbede sarı ve mavi renkler ile oluşturulan bitkisel süslemenin raspa ile açığa çıkarılan süslemelerin görünümü (G. Akdeniz, 2023)



**Görsel 24-25:** Kubbe eteğinde doğru inen zincirlerin başlangıç kısmındaki halka motifi ve zincirden sarkan kandillerin genel görünümü (Yazar, 2023)

yakılır. Nûr üstüne nûr. Allah nûruna dilediğini kavuşturur” şeklinde ifadeler bulunmaktadır. Erişim 09 Haziran 2024, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Nûr-suresi/2826/35-ayet-tefsiri>. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, kandilin ışığı ile Allah'ın nuru arasında ilişki kurulmuş ve kandil ilahi bir ışık sembolü olarak görülmüştür. Kandil genellikle mihrap içinde ve kubbe eteğinde zincirlerle sarkıtılmış olarak betimlenmiştir. Dini gün ve geceleri de ifade eden bu terim, mecazi anlamda da aydınlatma, karanlığa ışık tutma, yol gösterme anlamlarıyla betimlerinin yapılmasına yol açmıştır. Selda Kalfazade- Özkan Ertuğrul, “Kandil ve Kandil'in Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 5 (Ağustos 1989), 26.



**Görsel 26-27-28-29-30-31:** Kubbe eteğine doğru inen zincirden sarkan kandil motifleri (Yazar, 2023)



**Görsel 32:** Kubbe eteğine doğru inen kandiller arasındaki yüzeyde yer alan, gövdelerinden birbirine bağlanmış çiçek dalları bezemesi (Gönül Akdeniz, 2023).

Kubbe kasnağında badana üzerinde yazı kuşağı yer almaktaydı. Kasnakta yapılan raspa ile oldukça tahrip olmuş bir bitkisel düzenleme ortaya çıkarılmıştır. Bu bitkisel süslemenin yine geç dönem Osmanlı kalemîşi tezyinatında kullanımına rastlanılan lale<sup>53</sup> motifi olduğunu düşünmekteyiz. Lale motifinin yapıdaki diğer süslemelere göre ışık gölge tekniğiyle üç boyutlu ve hacimli görünüşü, bu desenin diğer desenlerden daha eski olduğunu düşündürmektedir (**G. 33-34-35**). Kasnakta iç bükey alanda 1993 yılı restorasyonunda yapılan palmet frizlerinden oluşan bir kuşak yer alır. Bu desenin üzerinde yapılan raspa sonucu alt zemin oldukça tahrip olmuş bundan dolayı bu alandaki desen anlaşılammaktadır (**G. 36**).



**Görsel 33-34:** Solda, Kubbe kasnağında 1993 yılı restorasyonunda yapılan yazı kuşağı, sağda ise yazı kuşağının altından çıkarılan Lale motifleri.



**Görsel 35:** Lale motifli desenin çizimi<sup>54</sup>

53 Lale zambak ailesinden olup, soğandan yetişen farklı renk ve çeşitleri olan iri yapraklı bir çiçektir. Türk süsleme sanatında oldukça fazla kullanılan bu çiçeğin ana vatanının İran olduğu düşünülmektedir. Lâleye verilen önemin en büyük sebebi, “lâle” kelimesinin yazılışıyla “Allah” ismindeki harflerin yazılışının aynı olmasıdır. Allah, hilâl ve lâle kelimelerinin aynı harflerle yazılması ve ebced hesabıyla aynı değeri taşınması, lâleyi Allah kelimesini temsil eder hale getirmiş, maddî ve mânevî değerini arttırmıştır. Anadolu’da lâlenin süsleme ve şiirlerde yer alması Türklerle başlamıştır. Süsleme motifi olarak kullanılması XII. yüzyıldan itibaren görülür. XIII. yüzyılda, Anadolu’da lâleyi şiirlerine konu eden ilk şair ise, “Lâlenin yanakları yalım yalım, Nergisin gözünden kaçıp gizlenmede” diyen Mevlânâ Celâleddin Rûmî’dir. Bu yüzden lâle yetiştirilmesine aşırı önem verilmiş, cami, çeşme, mezar gibi yerlerin süslenmesinde kullanıldığı gibi, Türk süsleme sanatlarının bütününde yüzlerce üslupta yer almıştır. Özellikle 18. yüzyılda Sultan III. Ahmed Dönemi’nde İstanbul’da birçok saray bahçesi lalelerle donatılmış, kandiller yakılarak şenlikler yapılmıştır. Nakkaşhanelerde ise lale cinslerinin şekil ve renklerini gösteren resimli el yazmaları hazırlanmıştır. Bu dönem laleleri Barok üslubun etkisiyle hacim kazanmış, renkler çeşitlenmiş ve ışık gölge etkisi artırılmıştır (Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II*, 354-55; Turan Baytop, *Lâle Albümü*, T.C. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998), 1.

54 Çizim için Gönül Akdeniz’e teşekkür ederiz.





**Görsel 36:** Kasnak yazı kuşağının alt kısmındaki iç bükey alanın raspa sonrası görünümü (Yazar, 2023).

Kubbeye geçişi sağlayan trompların sivri kemer yüzeylerinde sarı ve mavi rengin dönüşümlü olarak kullanıldığı mermer taklidi süsleme yer almaktadır. Kemerlerin dışında ilk sırada dendan motifli bir şerit, dış sırada ise yaprak dal motifli bir şerit sınırlamaktadır (**Görsel 37**). 19. Ve 20. yüzyıl kalemişi tezyinata sahip yapılarda da benzer desenler ile karşılaşmak mümkündür<sup>55</sup>. Giriş açıklığı üzerindeki kitabesine göre 1834/35'te Cihanoğulları'ndan Mustafa Ağa tarafından inşa edilen Aydın Koçarlı Cihanoğlu Camii'nin hariminde tromp kemerleri yüzeyinde taş taklidi bezeme görülmektedir<sup>56</sup> (**G. 38**).



**Görsel 37:** Sivri kemerlerin yüzeyinde iki renkli taş taklidi süsleme ile kemeri dışta sınırlayan dendan (zikzak) ve yapraklı dal şeridinin görünümü (Yazar, 2023).

55 Dilek Şener, "XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri", (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2011), 70-72

56 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 46



**Görsel 38:** Aydın Koçarlı Cihanoğlu Camii, Harim kemer yüzeylerindeki taş taklidi bezemenin görünümü<sup>57</sup>

Özellikle kemerleri dışta sınırlayan ilk desen olan ve renkleri tonlandırmak suretiyle üç boyutlu bir görüntü veren dandan (zigzak) desenleri, yapıların farklı kısımlarında görülebilmektedir. Kalemîşi süslemeleri 19. yüzyıl ikinci yarısına tarihlendirilen Zile, Teke Köyü, Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesindeki zikzak deseni, sivri kemeri içte ve dışta sınırlayan bir şerit olarak kullanılmıştır<sup>58</sup> (G. 39). Kalemîşi süslemeleri 20. yüzyıl başına tarihlendirilen Denizli Akköy Yukarı Camii beden duvarlarında üst sıradaki hatılın alt kısmındaki duvar yüzeyinde zikzak deseni uygulanmıştır<sup>59</sup> (G. 40).



**Görsel 39:** Zile Teke Köyü, Şeyh Nasrettin Türbesinde kemerleri sınırlayan zikzaklı şerit<sup>60</sup>

57 “Cihanoğlu Camii, Koçarlı”, Kültür Envanteri, Erişim 20 Haziran 2023, [https://kulturenvanteri.com/tr/yer/cihanoglu-camii-kocarli-aydin/img\\_9401/](https://kulturenvanteri.com/tr/yer/cihanoglu-camii-kocarli-aydin/img_9401/)

58 Halit Çal, *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu* (2-6 Temmuz 1986 Tokat), 428, 434.; Şener, “18. ve 19. yüzyıllarda Anadolu duvar resimleri”, 314.

59 Kasım İnce, “Yukarı Camii/ Akköy Denizli”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2, (2001), 65-79.

60 “Şeyh Nusrettin Türbe ve Camisi- Zile- Tokat”, Türkiye'nin Tarihi Eserleri, Erişim 20 Haziran 2023, <https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=72>



**Görsel 40:** Denizli Akköy, Yukarı Camii, Harim duvar yüzeylerindeki zikzak deseninin görünümü<sup>61</sup>

Mukarnaslı ve dilimli trompların yüzeyinde mekanik raspa ile kalemişi tezyinat açığa çıkarılmıştır. Trompların dilimlerinde merkezlerinde stilize çiçek motiflerinin olduğu dilimlerin etrafının defne yapraklı bir şerit ile çevrelendiği görülmektedir. Mukarnas yüzeylerinde ise çiçekli dallar bulunmaktadır. Raspa öncesinde de mevcut yüzeylerde bu düzenlemenin benzer şekilde uygulandığı gözlemlenmiştir (G. 41). Dilimli kemerin alınlığında ise karşılıklı simetrik olarak yerleştirilmiş ve siyah renkte boya ile oluşturulmuş kıvrım dal motifli bir süsleme bulunmaktadır (G. 42). Kıvrım dal bezemesinin benzer örneklerini Geç dönem Osmanlı yapılarında da görmek mümkündür. Örneğin, Gaziantep Faruk Ahi Evi' üst kat oda tavanında siyah renkte boya ile<sup>62</sup> (G. 43), Afyon Dazkırı, Kızılören Köyü Camii'nin harim giriş açıklığının üst kısmında mavi renkte boya ile kıvrım dal kalemişi bezemeyi görmek mümkündür<sup>63</sup> (G. 44).



**Görsel 41:** Dilimli tromp yüzeylerindeki kalemişi tezyinatın görünümü (Yazar, 2023)

61 “Akköy’ün Nakışlı Camisi Korumaya Alındı”, Arkeolojik Haber, Erişim 20 Haziran 2023, <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-akkoyun-osmanli-mirasi-nakisli-camisi-korumaya-alindi-34170>

62 Ayrıntılı bilgi için bkz: Şener, “XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri”, 368

63 Şener, “XVIII. Ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri”, 544.



**Görsel 42:** Tromp kemerleri yüzeyindeki kıvrım dal deseni (Yazar, 2023)



**Görsel 43:** Gaziantep Faruk Ahi Evi, üst oda tavanda kıvrım dal deseni (D. Şener, 2011, 678)



**Görsel 44:** Afyon Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, harim giriş açıklığının üst kısmındaki bitkisel süslemeler (D. Şener, 2011, 544)

Kubbe geçişini sağlayan sivri kemerli tromplar ile bu trompların arasındaki duvar yüzeyleri sağır sivri kemerler ile hareketlendirilmiş olup bu yüzeyler, trompların sivri kemerleriyle birbirine bağlanmıştır. Söz konusu kemerlerin aralarında kalan yüzeylerde 1993 yılı restorasyonunda madalyonlar içinde siyah renk zemin üzerine sarı renkte boyalar ile Allah (c.c.), Muhammed (s.a.s.), Ömer (r.a.), Ali (r.a.), Hasan (r.a.), Hüseyin (r.a.), Osman (r.a.), Ebubekir (r.a.) yazılmıştır (G. 45). Bu yazıların üzerinde yapılan mekanik raspa ile yine madalyonlar içinde

aynı yazılar açığa çıkarılmıştır<sup>64</sup>. Yazıların etrafını çeviren madalyonlarda kiremit rengi ve kurdele motiflerinden oluşan düzenlemenin, 19. yüzyıl'ın ikinci yarısında yapılmış olduğunu düşünmekteyiz.



**Görsel 45:** Harimde 1993 yılı restorasyonu sırasında yapılan yazılı madalyonların görünümü<sup>65</sup>

Mihrabın üst kısmındaki sağır sivri kemerin köşelerinden sağda Madalyon içinde gri renkte zemin üzerinde siyah renkte boylar ile Allah (c.c.) , solda Muhammed (s.a.v.) yazısı yer almaktadır. Raspa ile açığa çıkarılan madalyonların üstte bir ipile çiviye bağlandığı izlenimini veren kalemişi düzenleme bulunmaktadır (G. 46-47-48-49).



**Görsel 46-47:** Raspa öncesi ve sonrası madalyonlu Allah (c. c.) yazısının görünümü (Gönül Akdeniz, 2023)

64 Osmanlı mimarisinde kubbe geçişlerinde ilk olarak Süleymaniye Camii'nde rastlanan bu uygulama, Osmanlı Sünniliği amblemine dönüşmüş, Süleymaniye Camii'nden sonra da Anadolu'daki camilerde küçük farklarla da olsa uygulanmıştır. Bkz N. Çiçek Akçıl Harmankaya, "Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırmaları Merkezi Sanat Tarihi Yıllığı*, 27, (2018), 19

65 "Taraklı Yunus Paşa Camii", Mustafa Cambaz, Erişim 14 Haziran 2023, [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=17831](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=17831)



**Görsel 48-49:** Raspa öncesi ve sonrası madalyonlu Muhammed (s. a. v.) yazısı  
(G. Akdeniz- Yazar, 2023)

Harimin güneydoğu köşe tromp kemerinin olduğu kısımda **Ömer (r. a.). Ömer el Faruk Radiyallahü Teâlâ anhu** ibareleri yer almaktadır. (G. 50-51). Sonraki kemer arasındaki alanda Ali ( r.a.) yazısı bulunmaktadır. Madalyonların bulunduğu alandaki yazıların bir kısmı tahrip olmuştur (G. 52-53). Ali (r. a.) yazısından sonra harim doğu duvarındaki sağır kemerin köşeliğinde **Hasan (r. a.)** yazar ( G. 54-55). Sonraki alanda **Hüseyin (r. a.)** yazısı yer almaktadır (G. 56-57). Bu madalyondan sonra **Osman (r. a.)** (G. 58-59) ve **Ebubekir (r. a.)** yazısının olduğu madalyon işlenmiştir. Madalyon içindeki ibarelerde, “**Ebûbekir Es-Sıddîk Radiyallâhu anhu**” okunmaktadır (G. 60-61).



**Görsel 50-51:** Raspa öncesi ve sonrası madalyonlu Ömer (r. a.) yazısı (Gönül Akdeniz, 2023)



**Görsel 52-53:** Raspa öncesi ve sonrası madalyonlu Ali (r. a.) yazısı (Gönül Akdeniz, 2023)



**Görsel 54-55:** Raspa öncesi ve sonrası madalyonlu Hasan (r. a.) yazısı (Gönül Akdeniz, 2023)



**Görsel 56-57:** Raspa öncesi ve sonrası madalyonlu Hüseyin (r. a.) yazısı (G. Akdeniz- Yazar, 2023)



Görsel 58-59: Raspa öncesi ve sonrası madalyonlu Osman (r. a.) yazısı.  
(G. Akdeniz- Yazar, 2023)



Görsel 60-61: Raspa öncesi ve sonrası madalyonlu Ebubekir (r. a.) yazısı.  
(Gönül Akdeniz, 2023)

Harimde kuzey beden duvarında sağır sivri kemerin alınlığında çiçek dallı bir çelenk içinde müsenna olarak “**Maşaâllah Kane sene H. 1365 / M. 1945**” yazısı bulunmaktadır. Anlamı: Allah’ın dilediği olur (G. 62). Geç dönem Osmanlı kalemîşi tezyinatında özellikle 20. yüzyıl’a tarihlendirilen süslemelerde yazıların etrafının çiçek dalları ile çelenk şeklinde kuşatıldığı bilinmektedir. Geyve Bağcaz Köyü Camii’nde yazılı madalyonların etrafı yapraklı dallar ile çevrelenmiştir<sup>66</sup> (G. 63). Harimde raspa öncesinde sağır sivri kemerlerin alınlıklarında yine geç dönem Osmanlı tezyinatında kullanılan bir desen olan perde deseni bulunmaktaydı. Mekanik raspa ile sıva üzerinde de perde desenine ait olduğu düşünülen tahribata uğramış izler ile kahverengi, turuncu renkte boyalar ile oluşturulmuş yapraklı şerit açığa çıkarılmıştır (G. 64). Harimde özellikle güney duvarın batı köşesinde yer alan üst sıradaki sivri şekilli alçı revzenin üzerinde perde motifinin açığa çıkarılması, bu düşüncemizi desteklemektedir (G. 65).

66 Tülin Çoruhlu- Murat Alkan, “ Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar”, XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (02-05 Kasım 2016), 879-912.



Ancak sivri kemerlerin alt kısmından itibaren duvar yüzeylerindeki imento malzeme, perde desenlerinde kayıp yaşanmasına sebep olmuştur. Geç dönem Osmanlı mimarisinde Kemer alınlıklarında perde motifinin kullanıldığı bilinmektedir. Aydın Koçarlı Cihanoğlu Camii bu kullanıma örnek gösterilebilir (bkz. Görsel 38)<sup>67</sup>.



**Görsel 62:** Harim Kuzey duvarı, sivri kemer alınlığında mekanik raspa ile açığa çıkarılan yazı ile perde desenine ait izler (Yazar, 2023).



**Görsel 63:** Geyve Bağcaz Köyü Camii, harimdeki yazılı madalyonların görünümü (oruflu- Alkan, 2016, 904)

67 Bkz. Dipnot 57.



**Görsel 64:** Kemer alınlıklarındaki perde desenine ait olduğu düşünülen izler ile yapraklı şeritlerin görünümü (Yazar, 2023)



**Görsel 65:** Harim güney duvarı batı köşede yer alan pencerenin üst kısmında yer alan perde deseninin görünümü (Yazar, 2023)

Harimde kuzey beden duvarında, kubbe geçiş seviyesindeki orta kemerin alınlığında dikdörtgen şekilli bir kartuş içinde; “**Yâ Hazreti Bilal-i Habeşi (r.a.) 1414 (M. 1993)**” yazısı okunmaktadır (G. 66).



**Görsel 66:** Harim kuzey duvarında yer alan yazının görünümü (Yazar, 2023)

Harimin doğu beden duvarı üzerinde, alt sıra pencerelerin üst seviyesindeki alanda dikdörtgen şekilli bir kartuş içindeki yazı: “**Sübhānallāhi ve bi hamdihi sübhānallāhil azim**”. Anlamı: “Allah’a hamd ederek O’nu noksanlıklardan tenzih ederim, Yüce Allah’ı tenzih ederim”. Yazının

altındaki tarih: **H.1314/M. 1896** Tarih ibaresinin hemen solunda sadakallahül azim yazar<sup>68</sup>. Bu yazının olduğu duvar yüzeyinde çimento malzeme gözlemlenmiştir. Yazının üzerindeki tarih ibaresi M. 1896 yılını gösterse de gerek yapının raspa öncesi mevcut halinde yer alan diğer yazılar üzerinde M. 1993 tarihi gerekse yazılarda kullanılan renk ve fırça kullanımındaki üslup birliği, bu yazının da 1993 yılında yazılmış olduğunu göstermektedir (**G. 67**). Bu alandaki orijinal yazının M. 1896’da yazıldığı ve yazının bulunduğu duvar yüzeyinde meydana geldiği düşünülen malzeme kaybindan dolayı sıvanın 1993’te yenilenirken yazının da tekrar ihya edildiği tahmin edilmektedir. Yapıdaki yazılar ile ilgili en eski tarih ibaresi de M. 1896’dır. Özellikle kubbe kasnağında yer alan ve ışık gölge tekniğiyle üç boyutlu hacimli bir lale frizinin de bu tarihlerde yapılmış olabileceğini düşünmekteyiz.



**Görsel 67:** Sübhanallahi ve bi hamdihi sübhanallahil azim yazısı (Gönül Akdeniz, 2023)

Harimin batı beden duvarı üzerinde alt sıra pencerelerin arasında üst seviyede çimento malzeme üzerinde gözlemlenen yazı: **“Lâ İlâhe İllallahül Melikül Hakkul Mübîn Muhammedün Rasulullahi Sadikul Vadil Emin”**

Anlamı: **“Bütün saltanat ve hükümler kendisinin olan (Melik) ve apaçık yegâne hakikatin ta kendisi olan Allah’tan başka hiçbir ilâh yoktur. Muhammed -sallâllâhu aleyhi ve sellem- Allah Teâlâ’nın, vaadinde sâdık ve güvenilir bir Rasûlüdür.”** Sene 1993 (**G. 69-70**).

68 Yazının transkripsiyonu için Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Öğretim Görevlisi Sayın Adem Çetin’e teşekkür ederiz.



**Görsel 69-70:** Harim batı beden duvarı üzerindeki yazının görünümü<sup>69</sup>

Harimin güney duvarının ortasına konumlandırılan mihrabın üst kısmında çimento malzeme üzerinde; Kur'an'da Al-i İmran suresinin 37/3 ayetinden bir bölüm olan; **“Küllema Dehale Aleyha Zekeriyya'ı Mihrab”** (Zekeriyya onun üzerine mihraba her girdiğinde...) yazmaktadır<sup>70</sup>. Yazıdaki tarih H. 1414/M. 1993'tür (G. 71).



**Görsel 71:** Harim mihrap üstü yazısı ve 1993 tarihi (Gönül Akdeniz, 2023)

Harimde üst sıra sivri kemerli alçı pencerelerin etrafındaki duvar yüzeylerinde genellikle çimento malzeme gözlemlenmiştir. Mihrabın olduğu güney duvarında bu alanda sıva üzerinde madalyon şeklinde bitkisel dekorlu süsleme açığa çıkarılmıştır. Merkezinde iri çiçek motifleri olan süslemenin etrafını çiçekli dallar bir çelenk şeklinde kuşatmaktadır (G. 72). Özellikle 20.

69 “Yunus Paşa Camii”, Taraklı Belediyesi, Erişim, 14 Haziran 2023, <https://www.tarakli.bel.tr/gezilecek-yerler/yunus-pasa-camii>

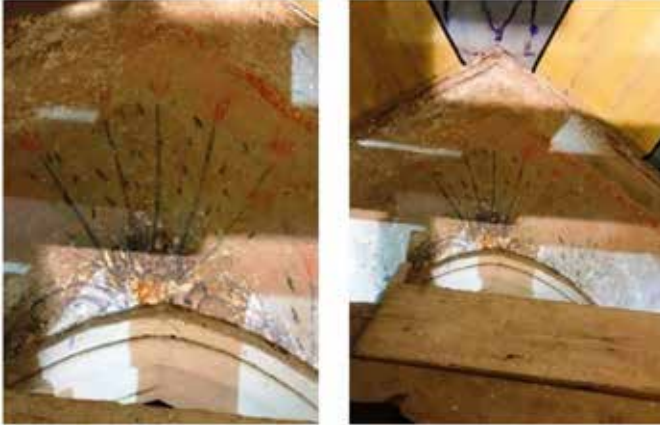
70 Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, Hak Dini Kur'an Dili, c. 2, Haz. Asım Cüneyt Köksal- Murat Kaya (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2022), 89-90.

yüzyıl başlarında kalemişi tezyinata sahip yapılar incelendiğinde benzer üslup özelliklerini taşıyan düzenlemeler ile karşılaşılmaktadır.



**Görsel 72:** Yunus Paşa Camii, güney mihrap duvarında açığa çıkarılan madalyonlu bitkisel süslemelerin görünümü (Gönül Akdeniz, 2023)

Alçı pencerelerin sivri kemerinin tepe kısmında ve etrafında yerel ustaların doğadaki kır bitkilerini stilize ettikleri düzenlemeler görülmektedir (G. 73). Kalemişi süslemeleri 20. yüzyıl başına tarihlendirilen Denizli Akköy Yukarı Camii’nde stilize kır bitkilerinden oluşan bezemeleri görmek mümkündür<sup>71</sup> (G. 74)



**Görsel 73:** Yunus Paşa Camii harim, üst sıra pencerelerin sivri kemerleri etrafındaki desen (Yazar, 2023)

71 İnce, “Yukarı Camii/ Akköy Denizli” 68.



**Görsel 74:** Denizli Akköy Yukarı Camii'nde stilize kır bitkileri<sup>72</sup>

Mihrabın hemen üst kısmında lokal bir şekilde açığa çıkarılan ve madalyonun küçük bir bölümünü ihtiva eden düzenleme görülmektedir. Bu alanda rastlanılan çimento malzeme, maalesef desende kayıplara sebep olmuştur (**G. 75**).



**Görsel 75:** Güney duvarı, mihrap üstünde açığa çıkarılan madalyonun görünümü (Yazar, 2023)

Harimin güney duvarında mihrabın üst kısmındaki duvarda sıva üzerinde siyah renkte boya ile bir yazının varlığı gözlemlenmiştir ancak yazı okunamamıştır (**G. 76**). Mihrap duvarında üst sırada bulunan sivri kemerli pencere açıklığının güneybatı köşesinde raspa ile sarı renkte fileto ile kartuş içine alınmış bir yazı kalıntısı açığa çıkarılmıştır. Yazının sıva dokusundaki bozulmalar yazının da okunamayacak derecede tahrip olmasına neden olmuştur (**G. 77**). Ayrıca bu kartuşun üst kısmında ve trompların başlangıç seviyesine kadar olan duvar yüzeyi siyah renkte boyalar ile karelere bölünmüş, bu karelerin birleşim noktalarında ise günümüze oldukça tahrip olmuş biçimde ulaşan, merkezinde baklava dilimi şeklinde düzenlenmiş geometrik bir desen bulunmaktadır (**G. 78-79**)

72 “Denizli Akköy Yukarı Camii”, Twitter- Seda Özen Bilgili, Erişim 20 Haziran 2023, [https://twitter.com/Seda\\_Ozen/status/1339219210707333120/photo/](https://twitter.com/Seda_Ozen/status/1339219210707333120/photo/)



**Görsel 76:** Mihrap duvarında yer alan ancak okunamayan yazının görünümü (Yazar, 2023)



**Görsel 77:** Harim Mihrap duvarında güneybatı köşede yer alan yazı kalıntısının görünümü (Yazar, 2023)



**Görsel 78:** Harim güney duvarı batı köşedeki duvar yüzeyinde görülen geometrik süsleme (Yazar, 2023)



**Görsel 79:** Harim güney duvarı batı köşedeki duvar yüzeyinde görülen geometrik süslemenin çizimi (Gönül Akdeniz, 2023)

Harimde güney batıda beden duvarı üzerinde dikdörtgen şekilli bir kartuş içinde badana raspası sonucu ulaşılan yazıda; Kur'an-ı Kerim'de Fetih suresinin 1. Ayeti olan **“İnna Fetahna Leke Fethan Mübina”** yazmaktadır. Yazının anlamı: **“Elhak Biz sana bir feth-i mübîn açtık”**<sup>73</sup> (G. 80).



**Görsel 80:** Harim, Güney batı duvar yüzeyinde Fetih Suresi 1. Ayet yazısının görünümü (Yazar, 2023)

Harimde alt sırada yer alan dikdörtgen şekilli pencerelerin üst kısmında kubbedeki desenin benzer bir uygulaması yer almaktadır. Bu süslemenin çimento malzeme üzerinde yer almasından dolayı, daha önce bu alanlarda mevcut olan bir süsleme hakkında kesin bir ifade kullanmamızı zorlaştırmaktadır (G. 81).

73 Elmalı Muhammed Hamdi Yazır, Hak Dini Kur'an Dili, c. 6, Haz. Asım Cüneyt Köksal- Murat Kaya (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2022), 74-75.





**Görsel 81:** Harim alt sıra pencere alınlıklarındaki desenin görünümü (Yazar, 2023)

Harimin alt sıra dikdörtgen şekli pencerelerin olduğu beden duvarlarında çoğunlukla imento malzeme bulunmaktadır. Güney duvarın batı köşesinde duvar yüzeyi üzerinde raspa yapıldığında lokal olarak gri renkte zemin üzerine sarı ve siyah renkte boyalar ile köşeleri pahlı dikdörtgen kartular şeklinde bir düzenleme görülmektedir. Kartuların erevesi siyah, ii ise gri renktir. Duvar yüzeyinin büyük bir kısmı imento malzeme olduğu için düzenleme hakkında daha fazla yorum yapabilmek pek mümkün değildir (**G. 82**).



**Görsel 82:** Harim Güney duvarın batı köşesindeki alanda köşeleri pahlı dikdörtgen kartular şeklinde bir düzenlemenin görünümü (Yazar, 2023)

## Sonuç

Sakarya ili Taraklı ilçesinde bulunan ve 16. yüzyılda inşa edildiği düşünülen Yunus Paşa Camii, 1960/61, 1993 ve 2023 yıllarında üç ayrı restorasyondan geçmiş tek kubbeli bir Osmanlı camisidir. 1960-1961 yılları arasında ilk kez Bursa Vakıflar Bölge Müdürlüğü’nce restore edilen camide, son cemaat yerinin üzerini örten kubbelerin kasnağında ve kubbe göbeğinde yakın zamanda yapıldığı anlaşılan ve desenleri bozulmuş palmet motiflerinin kullanıldığı kalemi süslemeler bulunmaktadır.

İkinci restorasyon, 1993 yılında Bursa Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nce harimde yapılmış, mekanik raspa ile badana altından kalemişi tezyinat açığa çıkarılmıştır. Ancak bu restorasyonda açığa çıkarılan kalemişi tezyinat ihya edilirken özgün desenler doku olarak değişime maruz kalmıştır. Bazı alanlarda desenleri ihya etmek yerine üzeri boya ile kapatılıp desenlerin yeniden yapıldığı anlaşılmıştır. Söz konusu uygulamalardan biri, yazılı madalyonlarda açıkça görülmektedir.

Üçüncü Restorasyon ise 2023 yılında Bursa Vakıflar Bölge Müdürlüğü denetiminde başlatılmış, yapılan raspa sonucu açığa 1993 yılı restorasyonu öncesine ait özgün desenler ortaya çıkarılmıştır. Yapıda mekanik raspa ile açığa çıkarılan kalemişi tezyinat; kubbe, kubbe kasnağı, kubbe geçiş unsurlarını oluşturan tromplar ve bu tromplar arasında kalan duvarları hareketlendiren sivri kemerler, kemer alınlıkları, kemerler arasındaki üçgen kısımlar ve yer yer beden duvarlarında gözlemlenmiştir.

Yapıda kalemişi olarak kubbe, kubbe eteği, kubbeye geçiş ögesi olan trompların üzeri, harim beden duvarlarında saplarından bağlanmış çiçek buketleri, perde motifleri, yazı, geometrik bezeme, yazı madalyonları, bu madalyonların kurdele yapılmış bir iple çiviye tuturulmuş izlenimi veren bezemeleri, kandil motifleri, zincir desenleri uygulanmıştır.

Kubbe göbeğinde madalyon şeklinde bir süsleme bulunmaktadır. Madalyonunun merkezinde şua (ışınsal) bir düzenleme hâkimdir. Bu düzenleme 1993 yılı restorasyonuna ait görseller incelendiğinde desen ihya edilirken desenin dokusunda bozulma yaşandığı gözlemlenmiştir. Ayrıca görseller karşılaştırıldığında bu restorasyonda iki renkli boyayı birbirinden ayıran yatay çizgilerin üzerinin çivit mavisi ile boyandığı görülmüştür. Bu ışınsal düzenlemenin çevresinde ise zigzak, yaprak dal çiçekli bir düzenleme dönüşümlü olarak düzenlenmiştir. Bu alandan aşağıya doğru ikinci bir fileto ile bölünmüş ve aynı zamanda madeni halkaların olduğu alan arasında kalan yüzeyde merkezinde baklava dilimi şeklinde düzenlenmiş sarı ve mavi renklerle oluşturulmuş geometrik bir desen bulunmaktadır. Bu alanda yapılan mekanik raspa ile sıva üzerinde aynı desen görülmüş, 1993 yılı restorasyonunda özgün desenin üzeri badana ile kapatılarak aynı desen on defa tekrarlanmıştır. Madenî halkaların olduğu alanın çevresinde ışınsal bir desen açığa çıkarılmıştır. Bu alan sarı renkte boya ile kalın bir çizgi çekilerek kubbe eteği iki kısma ayrılmıştır. Bu çizginin alt ve üst kısmından geçiyormuş izlenimi veren ve halatı anımsatan süsleme uygulanmıştır. Bu halat motifi, madenî halkaların olduğu alana bağlanıyor izlenimi vermektedir.

2023'deki mekanik raspa öncesi kubbe eteğine doğru inen zincir ve bu zincir motifinin merkezinde bitkisel motifli bir desen bulunmakta idi. Söz konusu aynı desenler, mekanik raspa ile de açığa çıkarılmıştır. Bu desenlerin, 1993 yılı restorasyonu sırasında üzerleri badana ile kapatılmak suretiyle mevcut yerleri dikkate alınmadan yeniden yapıldığı gözlemlenmiştir.

Açığa çıkarılan bu desenin yakınında kırmızı renkte boya ile madenî halka izlenimi veren bir halkadan aşağıya zincir motifinden sarkıtılan 12 adet kandil deseni izlerine rastlanılmıştır. Günümüze iyi korunmuş bir şekilde ulaşan mavi, gri, siyah ve kırmızı renkte boyalar ile yapılan

altı adet kandil motifleri, genel formları benzer olmakla birlikte ayrıntılarında küçük farklılıklar bulunmaktadır. Kandiller arasında üç çiçek dalının merkezde bağlanmasıyla oluşturulan bir çiçek buketi şeklinde bitkisel süsleme görülmektedir. Kubbe kasnağında yazı kuşağının altından Barok üslupta ışık gölge etkisi vurgulanarak hacimli bir lale motifi tekrarlanarak devam etmiş, bu motifin özellikle 20.yy da yapılan desenlerden daha eski olduğunu bize göstermiştir.

Batılılaşma döneminde sevilerek kullanılan mermer taklidi süsleme burada da kemerlerin üzerinde, renkleri tonlandırmak suretiyle üç boyutlu bir görüntü veren dendan desenleri ise, kemeri dışta sınırlayan süsleme olarak kullanılmıştır.

Yapıdaki madalyonlar içinde Allah (c. c.), Muhammed (s. a. s.), Ömer (r. a.), Ali (r. a.), Hasan (r. a.), Hüseyin (r. a.), Osman (r. a.), Ebubekir (r. a.) yazıları mekanik raspa ile açığa çıkarılmıştır. Burada madalyonların sanki üstteki çiviye iple asılıymış gibi gösterildiği bir tasvir yapılmıştır. Madalyonlardaki kiremit rengi ve kurdele motifleri, bu düzenlemenin 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında yapılmış olduğunu düşündürmektedir. Bu betimin benzer örneklerinin uygulandığı yapıların bulunmayışı, tasarımın özgünlüğü konusunda ipucu vermektedir.

Harimde kuzey beden duvarında sağır sivri kemerin alınlığında çiçek dallı bir çelenk içinde müsenna olarak “Maşaâllah Kane sene H. 1365 / M. 1945” yazısı bulunmaktadır. Geç dönem Osmanlı kalemîşi tezyinatında özellikle 20. yüzyıl'a tarihlendirilen süslemelerde yazıların etrafının çiçek dalları ile çelenk şeklinde kuşatıldığı bilinmektedir. Harimde raspa öncesinde sağır sivri kemerlerin alınlıklarında yine geç dönem Osmanlı tezyinatında kullanılan bir desen olan perde deseni bulunmaktaydı. Mekanik raspa ile sıva üzerinde de perde desenine ait olduğu düşünülen oldukça tahrip olmuş izler ile kahverengi, turuncu renkte boyalar ile oluşturulmuş yapraklı şerit açığa çıkarılmıştır. Harimde özellikle güney duvarın batı köşesinde yer alan üst sıradaki sivri şekilli alçı revzenin üzerinde perde motifinin açığa çıkarılması, bu düşüncemizi desteklemektedir. Ancak sivri kemerlerin alt kısmından itibaren duvar yüzeylerinde kullanılan özgün olmayan malzeme (çimento), perde desenlerinde kayıp yaşanmasına sebep olmuştur.

Harimde mihrabın olduğu güney duvarında bu alanda sıva üzerinde madalyon şeklinde bitkisel dekorlu süsleme açığa çıkarılmıştır. Merkezinde iri çiçek motifleri olan süslemenin etrafını çiçekli dallar bir çelenk şeklinde kuşatmaktadır. Özellikle 20. yüzyıl başlarında kalemîşi tezyinata sahip yapılar incelendiğinde benzer üslup özelliklerini taşıyan düzenlemeler ile karşılaşılmaktadır.

Alçı pencerelerin sivri kemerinin tepe kısmında ve etrafında yerel ustaların doğadaki kır bitkilerini stilize ettikleri düzenlemeler görülmektedir. Özellikle taşrada Geç dönem Osmanlı yapılarının çeşitli bölümlerinde benzer uygulamalar görülebilmektedir.

Sonuç olarak, (bu araştırmada varılan sonuçlara göre) yapıdaki incelemeler sonucu 19. ve 20. yüzyıla tarihlendirilebilecek iki farklı dönem belirlenmiş ve bu kompozisyonların Batılılaşma dönemi dini mimarisıyla örtüşen süsleme programını yansıttasının yanı sıra, yerel ustalar tarafından daha önce karşılaşmadığımız özgün birkaç yeni kalıbın da uygulandığını söyleyebiliriz.

**Teşekkür:** Kalemîşi süslemelerin bazı fotoğrafları ve çizim için Gönül Akdeniz'e; Arapça yazının transkripsiyonu için Öğr. Gör. Adem Çetin'e; izin yazısı için Vakıflar Genel Müdürlüğüne teşekkür ederiz.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Acknowledgements:** We would like to express our gratitude to Gönül Akdeniz for the photos and illustrations of the ornate calligraphy, to Assist. Prof. Adem Çetin for the transcription of the Arabic script; and the General Directorate of Foundations for granting us permission to use the imagery.

**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

- Akun, Hakkı. *Sakarya İli Taraklı İlçesi ve Yunus Paşa Camii*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Akçıl Harmankaya, N. Çiçek. "Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırmaları Merkezi Sanat Tarihi Yıllığı*, 27, (2018): 1-37
- Aksel, Malik. *Türklerde Dini Resimler*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.
- Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Atak, Erkan. "Kalem İşi Süslemeleriyle Bir Lale Devri Eseri: Mudanya Tahir Paşa Konağı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c. 11, s. 59, (2018 Ekim) 413-447. Erişim 24 Aralık 2021.
- Bağcı, Serpil. "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar". *Osmanlı Uygarlığı II* içinde, Haz. Halil İnalçık- Günsel Renda Ankara: Kültür Bakanlığı, 2004, 736-759.
- Browne, William G., *Travels in Africa, Egypt and Syria from The Year 1792 to 1798*. London:1799.
- Cezar, Mustafa. *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995.
- Çetin, Yusuf. "Sakarya ve Çevresinde Osmanlı Dönemi Dini Mimari Eserler". Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1999.
- Çoruhlu, Tülin. – Alkan, Murat. "Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar", *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (02-05 Kasım 2016), 879-912.
- Doğanay, Aziz. *Mimari ve Tezyini Unsurlarıyla Câmi*. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2017.
- Doğanay, Aziz. "Tezyinat", *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41: 79-83. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012.
- Demiriz, Yıldız. "Osmanlı Kalemîşleri", *Osmanlı Ansiklopedisi*. 11:297-304. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugât*. Hazırlayan, Güneçal A. S., Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2000.
- Dupre, Adrien. *Voyage en Perse*, C.1.Paris:1819.
- Ekici, Sakine Akcan. *Ehl-i Hıref-i Hassa Sanatkârları III. Mehmed Dönemi (1596-1601)*. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2020.

- Emin, Sezer vd., *Tarihin Doğayla Buluştuğu Yer Taraklı. Sakarya*. Taraklı Kaymakamlığı, Nil Çizgi Ofset Matbaacılık, 2004.
- Erimtan, Can. Sadâbad Algısı: “*Lale Devri*” ve *Osmanlı-Safevi Rekabeti*”, *Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri. 18. Yüzyılda Hayat Tarzı ve Boş Vakit Eğlenceleri*. Derleyen: Dana Sajdi, İstanbul: Koç Üniveristesi Yayınları, 2014.
- Evliya Çelebi. *Seyahatname*. C. 4, İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi, 1970.
- Hampson, Norman. Aydınlanma Çağı. Çeviren Jale Parla. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1991.
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayınları, 1993.
- Haydar Çelebi. *Ruzname. Haz., Y. Senemoğlu*, İstanbul: 1971.
- Işık, Adem. *Eskiçağ Tarihinde Sakarya ve Çevresi, Sakarya İli Tarihi.*, C.1.Sakarya: 2005.
- İbn Battuta. *İbn Battuta Seyahatnamesi*, Çeviren A. Sait Aykut. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- İnalcık, Halil. “Siyaset, Ticaret ve Kültür Etkileşimi”, *Osmanlı Uygarlığı II* içinde, Haz. Halil İnalcık- Günsel Renda Ankara: Kültür Bakanlığı, 2004, 1048-1089.
- İnce, Kasım. “Yukarı Camii/ Akköy Denizli”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2*, (2001), 65-79.
- İrepoğlu, Gül, “Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi’ndeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-1*, (İstanbul, 1986): 56-72.
- Janin, Raymond. *Les Eglises Et Monasteres Des Grands Centres Byzantins*. Paris: 1975.
- Kalfazade, Selda- Ertuğrul, Özkan. “Kandil ve Kandil’in Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine”. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C.2, 5 (1989): 23-34.
- Kinneir, J. Macdonald. *Journey Through Asia Minor, Armenia and Koordistan*. London:1818.
- Melül, Meriç Rıfki. *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*. Ankara: İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1953.
- Nemlioğlu, Candan. “15,16 ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Kalem İşleri”. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1989.
- Ödekan, Ayla. “Kalemkârî”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 2: 933-934. İstanbul: YEM Yayın, 1997.
- Özkeçeci, İlhan – Özkeçeci, Şule. *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Köşegen Yayın, 2014.
- Özönder, Hasan. *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Sözlüğü*. Konya: Sebat, 2003.
- Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. c. II, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları,1993.
- Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.
- Renda, Günsel. “Sanatta Etkileşim”, *Osmanlı Uygarlığı II* içinde, Haz. Halil İnalcık- Günsel Renda Ankara: Kültür Bakanlığı, 2004, 1090-1121.
- Sevin, Nureddin. “Ottoman Court School Which also Trained Hundreds of Artists Between The Fifteenth and Nineteenth centuries”. Atti Del Secondo Congresso Internazionale D. *Arte Turca Venezia*, (1965), 235-243.
- Seydi Ali Reis. Mirat’ül Memalik. Necdet Akyıldız’ın çevirisi. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, 1970.
- Şener, Dilek. “XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri”. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2011.
- Tamer, Cahide. *Taraklı Yunus Paşa Camii Restorasyonu: 1960-1961*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 2002.

Uzunçarşılı, İ. Hakkı. *Osmanlı Tarihi*. C.II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1983

Yaman Bahattin. *Osmanlı Saray Sanatkârları. 18. Yüzyılda Ehl-i Hiref*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008.

Yazır, Elmalılı Muhammed Hamdi. Hak Dini Kur'an Dili. c. 3, Hazırlayan Asım Cüneyt Köksal- Murat Kaya. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2022

Yirmisekiz Mehmed Çelebi. *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, (Sadeleştiren: Şevket Rado), İstanbul: 1970.

Bursa Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nden 23. 05. 2023 tarihinde alınan görseller.

## İnternet Kaynakçası / Web References

Google Earth. "Taraklı Yunus Paşa Camii". Erişim 14 Haziran 2023. [https://earth.google.com/web/search/9funlu+Cami,+Taraklı%2fSakarya/@40.39577421,30.49233652,444.06764361a,98.38407675d,35y,137.99991942h,0t,0r/data=CigiJgokCbWYCT48NURAEZRRUN0ZL0RAGYt4hG4ghT5AITB4\\_zVKcj5AOgMKATA](https://earth.google.com/web/search/9funlu+Cami,+Taraklı%2fSakarya/@40.39577421,30.49233652,444.06764361a,98.38407675d,35y,137.99991942h,0t,0r/data=CigiJgokCbWYCT48NURAEZRRUN0ZL0RAGYt4hG4ghT5AITB4_zVKcj5AOgMKATA)

Mustafa Cambaz. "Taraklı Yunus Paşa Camii". Erişim 14 Haziran 2023. [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=17828](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=17828), [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=17830](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=17830)

Medyadeta. "Yunus Paşa Camii 500 yıldır ayakta duruyor". Erişim 14 Haziran 2023. <https://www.medyadeta.com/yunus-pasa-camii-500-yildir-ayakta-duruyor>

Taraklı Belediyesi. "Yunus Paşa Camii". Erişim 14 Haziran 2023. <https://www.tarakli.bel.tr/gezilecek-yerler/yunus-pasa-camii>

Türkiye Kültür Portalı. "Yunus Paşa Camii- Sakarya, Erişim 14 Haziran 2023. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sakarya/gezilecekyer/yunus-pasa-cami>

Türkiye'nin Tarihi Eserleri. "Şeyh Nusretin Türbe ve Camisi- Zile- Tokat". Erişim 20 Haziran 2023. <https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=72>

Twitter- Seda Özen Bilgili. "Denizli Akköy Yukarı Camii". Erişim 20 Haziran 2023. [https://twitter.com/Seda\\_Ozen/status/1339219210707333120/photo/](https://twitter.com/Seda_Ozen/status/1339219210707333120/photo/)

Kültür Envanteri. "Cihanoglu Camii, Koçarlı". Erişim 20 Haziran 2023. [https://kulturenvanteri.com/tr/yer/cihanoglu-camii-kocarli-aydin/img\\_9401/](https://kulturenvanteri.com/tr/yer/cihanoglu-camii-kocarli-aydin/img_9401/)

Arkeolojik Haber. "Akköy'ün Nakışlı Camisi Korumaya Alındı". Erişim 20 Haziran 2023. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-akkoyun-osmanli-mirasi-nakisli-camisi-korumaya-alindi-34170>

Nufusune. "Taraklı Nüfusu, Sakarya. Erişim 15 Kasım 2023. <https://www.nufusune.com/tarakli-ilce-nufusu-sakarya>

Batı Karadeniz Kalkınma Birliği. "Taraklı". Erişim 15 Kasım 2023. <https://www.bakab.gov.tr/tarakli/>



## Bursa Arkeoloji Müzesindeki I. Alaaddin Keykubad'ın Sultanlık Dönemi Sikkeleri

### Sultanate Period Coins of Ala ad-Din Kay-Qubad I in Bursa Archaeological Museum

Abdül Halim Varol<sup>1</sup>



#### ÖZ

I. Alaaddin Keykubad, başarılı siyasi ve askeri hamlelerini ticaret alanındaki faaliyetlerle destekleyerek devletin en parlak dönemini yaşamasını sağlamıştır. Ticari anlaşmaların yanı sıra ticaret yollarına ve limanlara verilen önem ekonomik başarının temelini oluşturmuştur. Yaşanan bu gelişmelerin izleri sanat alanında da yansımıştır. Çalışmamız kapsamında Bursa Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı I. Alaaddin Keykubad'ın sultanlık yıllarına ait sikkeler incelenmiştir. Bu doğrultuda 220 sikke tespit edilmiş, bunlardan 72'si katalogta mükerrer örnekler çıkarılarak tanıtılmıştır. Sikkeler kendi içinde değerlendirildikten sonra süslemeleri itibarıyla Türk devletleri tarafından bastırılan sikkelerle ve farklı örneklerle karşılaştırılarak Türk sanatındaki yeri ve önemi belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda en erken tarihli sikkeler H. 616 (M.1219-1220), en geç tarihli H. 633 (M.1235-1236) yıllarına aittir. Tamamı darp tekniği ile üretilen sikkelerde gümüş ve bakır malzeme kullanılmıştır. Gümüş malzemeliiler çoğunluktadır. Gümüş sikkelerin ortalama çapı 23,28 mm, ağırlığı ise 2,89 g'dır. Bakır sikkelerin ise ortalama çapı 22,56 mm, ağırlığı 3,25 g'dır. Sikkeler ağırlıklı olarak Sivas ve Konya şehirlerinde basılmıştır. Sikke yüzeyinde yer alan yazılarda kufi ve Selçuklu sülüsü hatları kullanılmıştır. Süsleme unsurları bitkisel ve geometrik olarak sınıflandırılmakla birlikte geometrik motifler diğerlerine göre daha sık tercih edilmiştir. Bunlardan inci dizisi ve yıldız motifleri en çok kullanılanlardır.

**Anahtar kelimeler:** Anadolu Selçuklu sanatı, I. Alaaddin Keykubad, Bursa Arkeoloji Müzesi, sikke, nümismatik

#### ABSTRACT

Ala ad-Din Kay-Qubad I supported his successful political and military moves with activities in the field of trade and ensured that the state lived its brightest period. In our study, coins from belonging to the sultanate of Ala ad-Din Kay-Qubad I registered in the inventory of the Bursa Archaeology Museum were analysed. Accordingly, 220 coins were identified, 72 of which were introduced by excluding repeated examples from the catalogue. After evaluating the works within themselves, the importance of the works in Turkish art was determined by comparing them with examples of different materials in terms of their ornaments and coins minted by other states. In this context, the earliest works are 616 AH (1219-1220 AD), while the latest are dated 633 AH (1235-1236 AD).

<sup>1</sup>Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bartın, Türkiye

ORCID: A.H.V. 0000-0002-4146-6603

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Abdül Halim Varol,  
Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,  
Sanat Tarihi Bölümü, Bartın, Türkiye  
E-posta: a.halimvarol@gmail.com

Başvuru/Submitted: 04.10.2023

Revizyon Talebi/Revision Requested: 08.03.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 07.05.2024

Kabul/Accepted: 18.05.2024

Online Yayın/Published Online: 24.06.2024

Atıf/Citation: Varol, Abdül Halim. "Sultanate Period Coins of Ala ad-Din Kay-Qubad I in Bursa Archaeological Museum". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 303-365.  
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1371380>



Silver and copper materials were used in coins, all of which were produced using the forging technique. The average diameter of the silver coins is 23.28 mm, and their weight is 2.89 g. The average diameter of copper coins is 22.56 mm and their weight is 3.25 g. The coins were minted mainly in the cities of Sivas and Konya. Although ornamental elements are classified as floral and geometric, geometric motifs are preferred more frequently than other motifs.

**Keywords:** Anatolian Seljuk art, Ala ad-Din Kay-Qubad I, Bursa Archaeology Museum, coins, numismatics

## EXTENDED ABSTRACT

Born as one of the three sons of Ghiyath al-Din Kay-Khusraw I, Ala ad-Din Kay-Qubad I became the Malik of Tokat in 601 (1205 A.D.) after his father had become sultan, and was declared ruler in 616 (1220 A.D.) upon the death of his brother Izz al-Din Kay-Qawus I. After ascending to the throne, he endeavoured to take measures against the Mongol danger and organised expeditions against some principalities to ensure Anatolian Turkish unity. Ala ad-Din Kay-Qubad I, who attached importance to commercial relations in addition to his successful politics, reinforced commercial moves with the caravanserais he built in Anatolia.

In this study, coins belonging to the sultanate period of Ala ad-Din Kay-Qubad I, now registered in the inventory of the Bursa Archaeology Museum, were analysed within the scope of our study. In the inventory, 220 coins were identified, 72 of which were introduced by excluding repetitive ones from the catalogue. Most of the works, all of which were produced using the forging technique, are in good condition today. The earliest works are 616 AH (1219-1220 AD), while the latest are dated 633 AH (1235-1236 AD). Most of the examples dated 617 AH (1220-1221 AD) have reached the present day. The names of the caliphs of the period, most notably en-Nâsir-Lidîmillâh, ez-Zahir-Biamrillah, and al-Mustansir-Billah, are mentioned in the lines of the inscription. Silver and copper materials were used in the coins, all of which were produced using the forging technique. The average diameter of the silver coins is 23,28 mm and the average weight is 2,89 g. The average diameter of the copper coins is 22,56 mm and the average weight is 3,25 g. Sivas, Konya, Kayseri, Bilveran, and Kayseri were the centres of minting. Of these, most coins were minted in Sivas.

Floral and geometric ornaments are seen on the coins. The rumi, the only element of floral ornamentation seen on the artefacts, is a motif that originated in Central Asia and developed under the influence of the animal style. The motif took on a style closer to stylised animal figures with the Anatolian Seljuks. Its widespread use in coins and other works of Turkish art is also seen in Anatolian Seljuk art. The motif appears in three different types in the studies we examined. Some examples of the group we named the third type appear as a stylised interpretation of the dragon motif. These examples, reminiscent of a dragon with a curved body and an open mouth at the top, show the origin of the motif and the change it underwent towards a stylised animal figure with the Anatolian Seljuks. Geometric ornamental elements constitute the most preferred group of elements in the works. Among these, the pearl string kerb is the most frequently used. Other geometric ornamentation elements include knots, three spots, stars, circles, pearl strings and kerbs with flat surfaces.



Seljuk thuluth and kufic calligraphy were mostly used in the inscription lines. While Seljuk thuluth is seen in a several dates, it is noteworthy that the use of kufic calligraphy began after 1226 AD (623 AH) with Caliph al-Mustansir-Billah. In the arrangement of the inscriptions, horizontal main text in the centre on both sides and a peripheral text around it.

The coins minted by Ala ad-Din Kay-Qubad I, one of the most important sultans of the Anatolian Seljuk State, are remarkable for their rich ornamental elements and for providing information about the history and economy of the period. Among these that bear direct traces of the Central Asian animal style, the widespread use of the rumi motif is important. In addition, the use of ornamental elements such as three spots, stars, string of pearls, and knots seen in these works is important in terms of containing the elements that were widely preferred in the decorative arts of the period. The coins of the period of Alaaddin I not only bear direct traces of the artistic understanding that preceded it but also stand out as an important group in terms of their influence on the process that continued after them.

## 1. Giriş

I. Alaaddin Keykubad I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in üç oğlundan biri olarak, doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, M.1190 (H.586) tarihinde doğduğu tahmin edilmektedir. Çocukluk yılları babası ile sürgünde geçen I. Alaaddin Keykubad M.1205'te (H.601) babasının sultan olması üzerine Tokat Melik'i olarak tayin edilmiştir<sup>1</sup>. I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Alaşehir'de Theodoros Laskaris ile yaptığı savaşta 1211'de ölmesi üzerine devlet erkanı kardeşi I. İzzeddin Keykavus'u tahta geçirmiştir. I. İzzeddin Keykavus'un ölümü üzerine M.1220'de (H.616) hapisten çıkarılarak Sivas'ta hükümdar ilan edilmiştir<sup>2</sup>.

I. Alaaddin Keykubad, başarılı politik ve askeri hamlelerini ekonomi alanındaki faaliyetlerle destekleyerek Anadolu Selçuklu Devletinin en parlak dönemini yaşamasını sağlamıştır. Yapılan ticari anlaşmalarının yanı sıra ticaret yollarına, limanlara ve kervansaraylara verilen önem ekonomik başarının temelini oluşturmuştur. Yaşanan ekonomik gelişmelerin sanata yansımaları, I. Alaaddin Keykubad dönemi sikkelerinin malzeme ve süsleme açısından Türk sanatında önemli bir grup olarak konumlanmasında etkili olmuştur.

Meliklik yıllarından itibaren sikke bastırıldığı bilinen<sup>3</sup> I. Alaaddin Keykubad, sultanlık döneminde bastırıldığı "Sikke-i alâ" veya "sikke-i Keykubâd" adları ile anılan ayarı yüksek altın sikkelerinin<sup>4</sup> yanı sıra sikkenin metal kalitesinin özelliğini belirten "Al-i Gâye" (Arapça "Saf, Tam") ifadeli sikkeleriyle<sup>5</sup> döneminin refah seviyesini ortaya koymuştur. Ayrıca bu dönemde I. Alaaddin Keykubad adına Kilikya Ermeni Kralı Hetum, Mardin Artuklu Beyi Nasreddin Artuk Aslan ve Hasankeyf Artuklu Beyi Mesud Rükneddin Mevdud'un bastırıldığı sikkeler<sup>6</sup>, I. Keykubad'ın Anadolu'daki gücünü ve hakimiyetini gösteren önemli işaretlerdir.

Çalışmamız kapsamında, Bursa Arkeoloji Müzesinde<sup>7</sup> bulunan I. Alaaddin Keykubad'ın sultanlık dönemine ait sikkeler incelenmiştir<sup>8</sup>. Bu bağlamda envantere kayıtlı 220 adet sikke tespit edilmiştir. Bunlardan birbirini tekrar edenler katalog dışında tutularak durumu nispeten daha iyi olan 72 adeti katalog başlığı altında tanıtılmıştır. Katalog düzeni, tablolar içerisinde bilgiler ve fotoğraflarla verilmiştir. Sikkelerin ön ve arka yüzlerinde yer alan ve çeşitli nedenlerden

1 Faruk Sümer, "Keykubad I". *TDV İslam Ansiklopedisi*. c. 25 (İstanbul: TDV Yayınları, 2022) 357-359.

2 Emine Uyumaz, "Sultan I. Alâeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Tarihi (1220-1237)," *Türkler* içinde haz. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), c. 6, s. 1021; İbn Bibi, *El-Evamirü'l-Ala'İye Fi'l-Umuri'l-Ala'İye (Selçuk Name) I*, çev.Mürsel Öztürk (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1996), 55-58.

3 Meliklik dönemi sikkeleri hakkında bilgi için bkz. İbrahim Artuk, "Alâeddin Keykubad'ın Meliklik Devri Sikkeleri", *TTK Belleten* XLIV/174 (1980), 265-270.

4 Salim Koca, "Türkiye Selçuklularında Ekonomik Politika," *Erdem*, 23 (1996), 474-475.

5 Betül Teoman, "I. Alâeddin Keykubad Dönemi Sikkeleri", *800. Fetih Yılı'nın Eşiğinde Alanya/Alaiye ve Alaeddin Keykubad Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde, haz. Ekrem Kalan ve İrmak Karabulut (Antalya: 2022), 95.

6 Detaylı bilgi için bkz. Halit Erkiletlioğlu, "Sultan I. Alaeddin Keykubad Adına Metbu Meliklerce Bastırılan Müşterek Sikkeler," *Selçuk* 3 (1988), 89-95.

7 Bursa Arkeoloji Müzesi ile imzalanan 28.02.2023 tarihli protokol kapsamında 01.03.2023 tarih ve 191-83-4 sayılı izin ile çalışma gerçekleştirilmiştir.

8 Bursa Arkeoloji Müzesinde gerçekleştirdiğimiz çalışmalarda, I. Alaaddin Keykubad'ın meliklik ve sultanlık yıllarına ait sikkeler tespit edilmiştir. Sikkelerin tamamının bir makalenin sınırlarını aşması nedeniyle meliklik sikkelerinin farklı bir yayında ele alınması planlanmıştır.

dolayı okunamayan ifadeler tekrarlanan örnekleriyle karşılaştırılarak parantez içerisinde tamamlanmıştır. Karşılaştırma ve Değerlendirme bölümünde, konumuz kapsamında ele aldığımız sikkeler öncelikle kendi içlerinde değerlendirilmiş, sonrasında ise dönem ve coğrafya sınırlayıcı olmak üzere diğer eserlerle karşılaştırılmıştır. Tüm bu incelemeler neticesinde ise Sonuç bölümünde sikkelerin Türk sanatı ve tarihi içerisindeki öneminin belirtilmesi amaçlanmıştır.

## 2. Katalog

Katalog no: 1	Maden: Bakır	Tarih:H.(6)16/M.1220	Müze envanter no: 3.5.97
Çap: 23,5 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Bilveran	Süsleme: Geometrik
Günümüzdeki durumu: Yüzeyi aşınmıştır.			
Ön yüz tanımı: Yüzeyi çevreleyen inci dizi bordürün bir kısmı sol alt kenarda görünmektedir. Yüzeyde yatay eksene iki yıldız motifi işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / (sene) / sitte aşere / (sittemi'e).			
Arka yüz tanımı: Üst kenarlarda inci dizisi bordür ile kuşatılan yüzeye yatay hatlı iki satır ve dairesel hatlı yazı işlenmiştir. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bilveran / ... /			
Ön		Arka	

Katalog no: 2	Maden: Gümüş	Tarih: H.616 / M.1220	Müze envanter no: 17545
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,85 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Genel itibariyle sağlamdır.			
<p>Ön yüz tanımı: Yüzezi inci dizisi bordür kuşatır. Eksende yer alan rumi, bir noktadan gelişerek kenarlara doğru uzanan dallar ve uçlarında yapraklarla tasvir edilmiştir. Motifin gövdesine ve kenarlarına birer daire yerleştirilmiştir. Motifin ortasında yıldız, sağında üç benek motifi bulunur. Ayrıca birbirine paralel iki sıra halinde dört yıldız işlenmiştir. Ortadaki yıldız daha büyüktür. Dört satır yatay hatlı yazıları kenarlarda dikey hatlı yazılar sınırlandırır. Yazı: Ül-mü'minin / El-imam en-Nasır / Lidinillah / emir. Çevresi: Sene sitte aşere / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sağ kenarları inci dizisi çevreler. Yatay eksende, harflerin arasından çıkarak kenarlara doğru rumi motifi sarkar. Motif, kenarlara uzanan kavisli dalların uçlarında üçer yaprakla sonlanmasından oluşur. Motifin uçlarında ve eksende birer daire bulunur. Ön yüzde yer alan yıldız kompozisyonu tekrarlanmıştır. Yatay hatlı iki satır yazıyı dairesel hatlı yazı sınırlandırır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
<p>Ön</p>  		<p>Arka</p>  	

Katalog no: 3	Maden: Gümüş	Tarih: H.616 / M.1220	Müze envanter no: 17792
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları yer yer aşınmıştır ve arka yüzünde karama bulunmaktadır.			
<p>Ön yüz tanımı: İnci dizisi bordür yüzeyi sınırlandırır. Dikey eksende alt hizaya bir yıldız motifi işlenmiştir. Bunun iki yanında, üst satırdaki harflerden gelişerek yapraklarla sonlanan kıvrık dallar sarkar. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Ve sittemi'e / sene / sitte / a(şe)r.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları sol üst kısım haricinde inci dizisi çevreler. Çeşitli noktalara üç adet yıldız motifi işlenmiştir. Dört satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Keykubad / bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe haza / ed-dir / hem / bi Konya.</p>			
<p>Ön</p>  		<p>Arka</p>  	

Katalog no: 4	Maden: Gümüş	Tarih: H.616 / M.1220	Müze envanter no: 17528
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,94 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Genel olarak sağlamdır.

Ön yüz tanımı: Kenarları inci dizisi bordürle sınırlandırılmış. Eksende, dalları yanlara doğru uzanan rumi, sol alt köşede üç benek motifi bulunur. Birbirine paralel üç sıra halinde altı adet yıldız motifi işlenmiştir. Yazının ilk satır son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanır. Yüzeyde iki satır yatay hatlı, bir satır dairesele hatlı yazı kuşağı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / sitte aşere / ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Çevresini sol alt kısım hariç inci dizisi bordür kuşatır. Yüzeye birbirine paralel yerleştirilmiş iki sıra halinde dört adet yıldız motifi işlenmiştir. Yatay eksende sağ tarafa üç benek motifi yerleştirilmiştir. Yazıda ilk satır son harf kıvrık dal motifiyle sonlanır. Yüzeydeki iki satırlık yazıyı dairesele hatla bir yazı kuşağı çevreler. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / haza / ed-dirhem.



Katalog no: 5	Maden: Gümüş	Tarih: H.616 / M.1220	Müze envanter no: 21804
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: İki yüzde kenarlarda kısmen aşınma, arka yüz alt kenarda kararırma vardır.

Ön yüz tanımı: Sağ alt ve sol üst kenarları inci dizisi bordür kuşatır. Eksene, dalları iki yana doğru uzanan rumi, sol alt köşeye ise üç benek motifi işlenmiştir. Birbirine paralel üç sıra halinde altı adet yıldız motifi bulunur. Yazıda ilk satır son harf kıvrık dal motifiyle sonlanır. Yüzeyde iki satır yatay hatlı, bir satır dairesele hatlı yazı kuşağı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / sitte aşere / ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Üst kenarlar inci dizisi bordür ile sınırlandırılmıştır. Eksende aşağı doğru sarkan dallar yapraklarla sonlanır. Bunun sağında üç benek motifi yer alır. Üst kısımda karşılıklı birer adet yıldız motifi bulunmaktadır. Yazının ilk satırdaki son harfi kıvrık dal motifiyle uzanır. Yüzeydeki iki satırlık yazıyı dairesele hatla bir yazı kuşağı çevreler. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / (haza) / ed-dirhem.



Katalog no: 6	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 17879
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,87 g	Basım yeri: Kayseri	Süsleme: Bitkisel, geometrik
Günümüzdeki durumu: Kenarlarda aşınmalar görülmekle birlikte sağlam durumdadır.			
<p>Ön yüz tanımı: İnci dizisi bordür alt kenarları çevreler. Eksende bir kökten gelişerek iki yana kıvrımlarla rumi uzanır. Bunun yanlarına birer yıldız motifi işlenmiştir. Yatay hatlı yazı satırlarındaki son harfler kıvrık dal biçiminde sonlanır. Kıvrık dalların uçları simetrik şekilde tekrarlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / seb'a aşere / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: İnci dizisi bordür sağ kenarlarda görünmektedir. Birbirine çapraz hatlı iki adet yıldız motifi işlenmiştir. Yazıda bazı harf sonlarına ve aralara kıvrık dallar yerleştirilmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Kayseriye / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
<p>Ön</p>  		<p>Arka</p>  	

Katalog no: 7	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 22008
Çap: 22,5 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Kayseri	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Yer yer aşınmalar görülmekle birlikte sağlam durumdadır.			
<p>Ön yüz tanımı: Yüzeyi inci dizisi bordür kuşatır. Eksende bir kökten gelişerek iki kenara kıvrılan rumi işlenmiştir. Bunun ortasında daire ve iki yanında birer yıldız yer alır. Sağdaki yıldızın üst ekseninde daha küçük boyutta bir yıldız daha bulunur. Yazı satırlarındaki son harfler uçları simetrik şekilde tekrarlanan kıvrık dallarla sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene / seb'a / aşere / sitema'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: İnci dizisi bordürle çevrelenen yüzeyde, paralel şekilde iki sıra halinde dört yıldız işlenmiştir. Yatay eksende sağ tarafta üç benek motifi yer alır. İlk satır son harf kıvrık dal motifiyle sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı bulunmaktadır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Kayseriye / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
<p>Ön</p>  		<p>Arka</p>  	

Katalog no: 8	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 21835
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Yüzeyi aşınmış ve kararmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Kenarları içte düz yüzeyli, dışta bir kısmı görünen inci dizisi bordür çevreler. Eksende bir kökten gelişerek iki kenara doğru kıvrımlarla rumi uzanır. Ruminin eksenine daire motifi, kenarlarına üç yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Na(sır) / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'(minin) / (sene) / seb'a / aşere / sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları çevreleyen içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordürün çok az kısmı görünür. Çeşitli noktalara üç adet yıldız motifi işlenmiştir. Dört satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Key(kubad) / bin Key(Hüsrev). Çevresi: Duribe / haza / ed-dirhem / bi Konya.</p>			
<p>Ön</p>  		<p>Arka</p>  	

Katalog no: 9	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 17552
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,94 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Ön yüzde üst, arka yüzde sol alt kısım aşınmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Kenarları çevreleyen, içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordürün bir kısmı görünür. Birbirine paralel iki sıra halinde dört yıldız işlenmiştir. Yatay eksende, sağdan sola doğru kıvrık dal uzanır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene / seb'a / aşere / ve (sitte)ma'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları kuşatan içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordürün bir bölümü belirgindir. Çeşitli noktalara altı adet yıldız motifi işlenmiştir. Yatay hatlı dört satır yazı ve dairesel hatlı yazı bulunur. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Keyku(bad) / bin Keyhüs(rev). Çevresi: Bi Konya / (duribe) / (haza) / ed-dirhem.</p>			
<p>Ön</p>  		<p>Arka</p>  	

Katalog no: 10	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 21798
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır ve yüzeyde yer yer kararma görülmektedir.			
<p>Ön yüz tanımı: Kenarları içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür çevreler. Tepede, merkezden kenarlara doğru birer kıvrım yapan rumi yer alır. Aynı motif Yazının dördüncü satırında tekrarlanmıştır. Üçüncü satırdaki iki harfin sonu kıvrık dal ile sonlanmaktadır. Beş satır yatay hatlı yazı ve bunun iki yanında dikey hatlı birer satır yazı yer alır. Yazı: Ül-mü'minin / El-imam en-Na / sırlidin / illah / emir. Çevresi: Sene seb'a aşere / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür kuşatır. Çeşitli noktalara üç adet yıldız motifli işlenmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı bulunur. Yazı: Es-sultan / (ü'l-muaz)zam Keykubad / bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / (duri)be / haza / (ed-dirhem).</p>			
Ön			Arka

Katalog no: 11	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 17876
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır ve daire biçiminde bozulma vardır.			
<p>Ön yüz tanımı: Kenarlarda bir kısmı görünen inci dizisi bordür yer alır. Çeşitli noktalara iki adet yıldız ve sol üst köşeye üç benek motifleri işlenmiştir. Yazı satırlarındaki bazı harflerin sonları kıvrık dal biçimiyle sonlanır. Ayrıca harflerden bağımsız kıvrık dal motifleri de bulunmaktadır. Sağ üstte dikey konumda rumi motifli bulunur. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sittemi'e / seb'a / aş(ere) / sene.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları sınırlandıran inci dizisi bordürün bir bölümü görünür. Yüzeyde üst noktalara iki adet yıldız motifli, eksene yakın konumda ise küçük bir rumi işlenmiştir. Üst çevre yazısında ilk harf kıvrık dal biçiminde sonlanır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Keykubad / (bin Keyhüs)rev. Çevresi: Duribe haza / ed / dirhem / bi Konya.</p>			
Ön			Arka



Katalog no: 12	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 16346
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,84 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Genel olarak sağlamdır.

Ön yüz tanımı: Kenarları içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür çevreler. Dördüncü yazı satırında, eksenden gelişerek iki kenara yayılan rumi motifi işlenmiştir. Bunun hemen üstünde küçük, üst satır sol çaprazında ise büyük yıldız motifleri yer alır. Üçüncü satırda ilk harften gelişen kıvrık dal sola uzanmaktadır. Beş satır yatay, iki satır dikey hatlı yazı yer alır. Yazı: Ül-mü'minin / El-imam en-Na / Sırlidin / illah / emir. Çevresi: Sene seb'a aşere / ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Kenarları içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür kuşatır. Çeşitli noktalara iki adet yıldız motifi işlenmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı bulunur. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.



Katalog no: 13	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 21801
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel



Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır ve yüzeyinde yer yer kararma bulunur.

Ön yüz tanımı: Kenarlarda bir kısmı görünen inci dizisi bordür bulunur. Dördüncü satırda merkezden gelişerek iki yana rumi uzanır. Bunun üstünde ve sağ çaprazında birer yıldız motifi işlenmiştir. Rumi motifi tepede küçük boyutta tekrarlanmıştır. Üçüncü satırda son harf kıvrık dal biçimiyle sonlanır. Beş satır yatay hatlı yazının iki kenarında dikey hatlı yazı yer alır. Yazı: Ül-mü'minin / El-imam en-Na / Sırlidin / illah / emir. Çevresi: Sene seb'a aşere / ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Kenarlarda inci dizisinin çok az bölümü görünür. Yüzeyde yatay eksene ters şekilde konumlandırılan rumi dalları uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Paralel iki sıra halinde dört yıldız motifi bulunur. Eksende ise daha büyük boyutlu bir yıldız yer alır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı bulunur. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.







Katalog no: 14	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 15645
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,83 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarlarında yer yer aşınma bulunmaktadır.			
<p>Ön yüz tanımı: İnci dizisi bordür ile kuşatılan yüzeyde üst noktalara iki yıldız motifi işlenmiştir. Eksendeki harf kıvrık dal motifiyile birleşmektedir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam / en-Nasır-Lidinillah / (emir) ül-mü'minin. Çevresi: Sene / seb'a / ve işriyn /sitemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Yüzey incı dizisi bordür ile sınırlandırılmıştır. Çeşitli noktalara iki yıldız motifi işlenmiştir. Dört satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Keykubad / bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe haza / ed-dir / hem / bi Konya.</p>			
Ön			Arka

Katalog no: 15	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-21	Müze envanter no: 78
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,79 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Yüzeyinde kararma bulunmaktadır.			
<p>Ön yüz tanımı: Kenarları kısmen belirgin içte düz yüzeyli, dışta ise inci dizisi bordür kuşatır. Çeşitli noktalara altı adet yıldız motifi işlenmiştir. İlk ve son satır sonundaki harfler kıvrık dal biçimiyle sonlanır. İkinci satırda sağ tarafta harften gelişerek eksene doğru kıvrık dal uzanır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Ve sitemi'e / sene / seb'a / aşere.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sol kenarı içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür çevreler. Çeşitli noktalara beş adet yıldız motifi yerleştirilmiştir. İlk satır sonundaki harf kıvrık dal biçimiyle sonlanır. Yatay hatlı dört satır ve dairesel hatlı yazı bulunur. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Keykubad / bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön			Arka

Katalog no: 16	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 15669
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,86 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Genel olarak sağlamdır.			
<p>Ön yüz tanımı: Sağ kenarları inci dizisi bordür çevreler. Eksenden gelişerek iki yana uzanan rumi dalları üçer yaprakla sonlanır. Birbirine paralel üç sıra halinde altı adet yıldız motifi işlenmiştir. Sol üst kenara üç benek motifli yerleştirilmiştir. Yazıda ikinci satır son harf kıvrık dal motifliyle sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı bulunur. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / seb'a aşere / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sol kenarları inci dizisi bordür sınırlandırır. Ön yüzdeki yıldız kompozisyonu burada tekrarlanmıştır. Yazıda ilk satır son harf kıvrık dal motifliyle sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön		Arka	

Katalog no: 17	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 17544
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,96 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Yüzeyde yer yer kararma bulunmakla birlikte genel durumu sağlamdır.			
<p>Ön yüz tanımı: Kenarları inci dizisi bordür çevreler. Eksende yıldız motifinden gelişerek kenarlara uzanan rumi dalları uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Dalların iç yüzeylerine daha küçük boyutta birer yıldız, dış yüzeylerine birer daire işlenmiştir. Ayrıca birbirine paralel hatla üç sıra halinde ikişer yıldız kompozisyonu bulunur. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / seb'a aşere / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları inci dizisi bordür sınırlandırır. Aşınma nedeniyle sağ kenarda belirsizdir. Ön yüzdeki yıldız kompozisyonu tekrarlanmıştır. Ancak ikinci sırada soldaki yıldız bulunmamaktadır. Yatay eksende sağ tarafa ve sol üst köşeye üç benek motifli işlenmiştir. İlk satır son harfi ve ikinci satır ortasındaki harfler kıvrık dal motifliyle sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön		Arka	

Katalog no: 18	Maden: Gümüş	Tarih: H.617 / M.1220-1221	Müze envanter no: 14837
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Sağlam durumdadır.			
<p>Ön yüz tanımı: Kenarların büyük kısmı inci dizisi bordürle sınırlandırılmıştır. Eksende düğüm motifinden gelişen rumi dalları kenarlara doğru uzanır ve uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Yaprakların dış kısmında birer daire bulunur. Birbirine paralel iki yıldız düzenlemesi üç sıra halinde verilmiştir. Yazı satırlarının son harfleri kıvrık dal motifiyile sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / seb'a aşere / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları inci dizisi bordür kuşatır. Ön yüzdeki yıldız kompozisyonu burada tekrarlanmıştır. Ancak ikinci sıradaki yıldızların mesafesi daha dar tutulurken arasına üç benek motifi işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 19	Maden: Gümüş	Tarih: H.618 / M.1221-1222	Müze envanter no: 17529
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,98 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Genel olarak sağlam olmakla birlikte kenarları aşınmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Yüzeyde sol kenarları inci dizisi bordür çevreler. Eksende bir kökten gelişen ve kenarlara kıvrılarak uzanan rumi motifi işlenmiştir. Motifin dış yüzeyine birer daire motifi yerleştirilmiştir. Yazı satırlarının son harfleri kıvrık dal motifiyile sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene saman aşere / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sol kenarda daha belirgin olan inci dizisi bordür kuşatır. Yüzeyde çeşitli noktalara üç adet yıldız motifi yerleştirilmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı bulunmaktadır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza / ed-dirhem / bi Konya.</p>			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 20	Maden: Gümüş	Tarih: H.618 / M.1221-1222	Müze envanter no: 22010
Çap: 23,5 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Genel olarak sağlamdır.

Ön yüz tanımı: Kenarları içte düz yüzeyli, dışta ise üst kenarda belirgin olan inci dizisi bordür kuşaktır. Yüzeyde iki sıra halinde dört yıldız işlenmiştir. Yazının ilk ve son satır harfleri kıvrık dal motifıyla sonlanır. İkinci ve üçüncü satırda harflerin arasından geçişerek yana doğru uzanan kıvrık dallar bulunur. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Ve sittemi'e / sene / seman / aşere. Arka yüz tanımı: İçte düz yüzeyli, dışta üst kenarda daha belirgin olan inci dizisi bordür ile yüzey sınırlandırılmıştır. Çeşitli noktalara altı adet yıldız motifi işlenmiştir. Dört satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Keykubad / bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.











Katalog no: 21	Maden: Gümüş	Tarih: H.618 / M.1221-1222	Müze envanter no: 22011
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,94 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.

Ön yüz tanımı: Yüzeyi sağ ve alt kısımda daha belirgin olan inci dizisi bordür çevreler. Eksenden gelişerek kenarlara uzanan rumi dalları uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Motifin sol dış yüzeyinde üç benek motifi bulunmaktadır. Yazı satırlarında son harfler kıvrık dal motifıyla uzanır. Birbirine paralel hatlı üç sıra halinde ikişer yıldız motifi işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / seman aşere / ve sittemi'e. Arka yüz tanımı: Kenarları inci dizisi bordür sınırlandırılır. Aşınma nedeniyle kısmen belirgindir. Ön yüzdeki yıldız kompozisyonu tekrarlanmıştır. Ancak sağ alt köşedeki yıldız görülmemektedir. Yatay eksende sağdaki yıldızın soluna üç benek motifi işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Sivas / duribe / haza / ed-dirhem.



Katalog no: 22	Maden: Gümüş	Tarih: H.618 / M.1221-1222	Müze envanter no: 17540
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,96 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Sağ alt kenar dışında yüzeyi inci dizisi bordür çevreler. Eksende bir kökten gelişerek kenarlara uzanan rumi dalları uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Motifin ortasında daire biçimi bulunur. Birbirine paralel hatla iki sıra halinde dört yıldız motifi işlenmiştir. Yazının ikinci ve üçüncü satır son harfleri kıvrık dal motifiyile sonlanır. Dört satır yatay hatlı yazıyı kenarlarda dikey hatlı birer satır yazı kuşatır. Yazı: Ül-mü`minin / El-imam en-Nasır / Lidinillah / emir. Çevresi: Seman aşere / ve sittemi`e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları sağ alt kenar haricinde inci dizisi bordür sınırlandırır. Ön yüzdeki yıldız kompozisyonu tekrarlanmıştır. Yatay eksende sağda üç benek motifi işlenmiştir. İlk satır son harfi ve ikinci satır ortasındaki harfler kıvrık dal motifiyile sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
<p>Ön</p>  		<p>Arka</p>  	

Katalog no: 23	Maden: Gümüş	Tarih: H.618 / M.1221-1222	Müze envanter no: 17533
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,82 g	Basım yeri: -	Süsleme: Bitkisel, geometrik
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de alt ve üst kenarlar aşınmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Kenarları, günümüzde bir kısmı görünen, içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür çevreler. Eksende bir kökten gelişen ve kenarlara kıvrılan rumi motifi yer alır. Ruminin alt hizasında iki yanına birer yıldız işlenmiştir. Yine ruminin ekseninde ve bunun kenarlarında birer daire biçim bulunur. Yazı satırlarında son harfler kıvrık dal motifiyile sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: (Ül-mü`minin) / sene / seman aşere / ve sittemi`e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Yüzeyi, büyük bölümü görünen, içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür kuşatır. Yüzeğe dağınık halde dört yıldız işlenmiştir. Yazıda ilk satır son harf kıvrık dal motifiyile sonlanır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin ebul feth / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / (haza) / ed-dirhem / ...</p>			
<p>Ön</p>  		<p>Arka</p>  	

Katalog no: 24	Maden: Gümüş	Tarih: H.619/M.1222-1223	Müze envanter no: 17877
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,93 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Yüzeyi yer yer aşınmıştır ve daire biçimi bozulmuştur.

Ön yüz tanımı: İçte düz yüzeyli, dışta kısmen görünen inci dizisi bordürle kuşatılmıştır. Yatay ekseninde merkezden iki kenara doğru uzanan rumi motifi işlenmiştir. Bunun solunda bir sağında iki yıldız bulunur. Yazıda satırın son harfleri uzatılarak kıvrık dal motifiyle sonlanır. Motiflerin uçları simetrik şekilde tekrarlanır. İki satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / tis'a aşere / ve sit(tema'e).

Arka yüz tanımı: İçte düz yüzeyli dışta inci dizisi bordür çevreler. Ancak günümüzde bordürlerin bir kısmı görünmektedir. Yüzeyde çeşitli noktalara beş adet yıldız motifi işlenmiştir. Yazının ilk satır son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanır. Dört satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Keykubad / (bin) Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.









Katalog no: 25	Maden: Gümüş	Tarih: H.61(?) / M.1213-1223	Müze envanter no: 21824
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Yüzeyi yoğun şekilde aşınmış ve kararmıştır.

Ön yüz tanımı: Yüzeyde çeşitli noktalara iki yıldız motifi işlenmiştir. Yazıda ilk satırın son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanmaktadır. Üç satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidi(nillah) / emir (ül-mü'minin). Çevresi: Sittemi'e / ... / ... / aşere.

Arka yüz tanımı: Yüzeyde çeşitli noktalarda üç adet yıldız motifi bulunur. Dört satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / (ebul feth) Keykubad / (bin) Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ....





Katalog no: 26	Maden: Gümüş	Tarih: H.620 / M.1223-1224	Müze envanter no: 17813
Çap: 25 mm	Ağırlık: 2,92 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Yüzeyi inci dizisi bordür çevreler. Yatay eksene simetrik üç yıldız motifi işlenmiştir. Yazıda satırın son harfleri kıvrık dal motifiyle sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / işriyn / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Yüzeyi inci dizisi bordür kuşatır. Birbirine paralel konumda üç sıra halinde ikişer yıldız motifi işlenmiştir. Yatay ekseninde sağ tarafa üç benek motifi yerleştirilmiştir. Yazının ilk satır son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / haza / (ed-dirhem).</p>			
Ön			Arka
			

Katalog no: 27	Maden: Gümüş	Tarih:H.(6)21/M.1224-1225	Müze envanter no: 21797
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır ve yüzeyinde kararma görülmektedir.			
<p>Ön yüz tanımı: Sol alt kenarda inci dizisi bordür bulunur. Yatay eksene simetrik üç yıldız motifi işlenmiştir. Yazıda ilk satırın son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene ahad / işriyn / (sittemi'e).</p> <p>Arka yüz tanımı: Sağ kenarda inci dizisi bordür görülmektedir. Yatay eksene iki yıldız ve bunların sağına üç benek motifi işlenmiştir. Yazının ilk satır son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanmaktadır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön			Arka
			



Katalog no: 28	Maden: Gümüş	Tarih: H.622 / M.1225-1226	Müze envanter no: 17549
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,95 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Ön yüz üst kenarı aşınmakla beraber genel olarak sağlamdır.			
Ön yüz tanımı: Sol üst kenarlarda inci dizisi bordür bulunur. Yatay eksene üç adet yıldız işlenmiştir. Yazının ilk satır son harfi kıvrık dal biçimiyle sonlanmaktadır. Yüzeyde iki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı bulunmaktadır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene isneyn / ve işriyn / sittemi'e.			
Arka yüz tanımı: Sol üst kenarda inci dizisi bordür görünür. Yatay eksende sağ tarafa bir yıldız motifi ve bunun alt hizasına üç benek motifi işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / haza / ed-dirhem.			
Ön			Arka

Katalog no: 29	Maden: Gümüş	Tarih: H.6??	Müze envanter no: 21808
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi kararmıştır.			
Ön yüz tanımı: Yüzeyi sağ alt kenarda belirgin olan inci dizisi bordür çevreler. Eksende yıldız motifi bulunur. Bunun hemen altında bir kökten gelişen rumi dalları iki kenara doğru kavisli uzanarak üçer yaprakla sonlanır. Motifin kenarlarına birer daire, sağına ise üç benek motifi işlenmiştir. Paralel konumlu iki sıra halinde dört yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam en-Nasır / Lidinillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / ... / ... / sittemi'e.			
Arka yüz tanımı: Kenarları inci dizisi bordürle kuşatılmıştır. Ön yüzdeki yıldız ve üç yaprakla sonlanan rumi kompozisyon tekrarlanmıştır. Ancak burada dal üstündeki yaprak süslemesi yukarıdan aşağı sarkmaktadır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza / ed-dirhem / bi Konya.			
Ön			Arka

Katalog no: 30	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze envanter no: 16337
Çap: 22 mm	Ağırlık: 3 g	Basım yeri: -	Süsleme: Geometrik
Günümüzdeki durumu: Yüzeyi aşınmıştır.			
Ön yüz tanımı: Alt kenarlarda inci dizisi bordür bulunmaktadır. Yüzeyde yatay hatlı dört satır yazı yer alır. Yazı: (Ül)-mü'minin / El-imam en-Nasır / Lidinillah / emir.			
Arka yüz tanımı: Üst kenarları inci dizisi bordür çevreler. Yatay hatlı üç satır yazı bulunur. Yazı: Es-sultan(ü'l mua)zzam / Keykubad / bin (Keyhüsrev)v.			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 31	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze envanter no: 16328
Çap: 21 mm	Ağırlık: 4,11 g	Basım yeri: -	Süsleme: Geometrik
Günümüzdeki durumu: Daire biçimi bozulmuş ve yüzeyi aşınmıştır.			
Ön yüz tanımı: Alt kenarlarda kısmen inci dizisi bordür görünür. Yüzeyde iki satır yatay hatlı yazı bulunur. Yazı: El-imam en-Na(sır) / Lidinillah ... Çevresi: ...			
Arka yüz tanımı: Eksene yakın konumda sağda üç benek motifi işlenmiştir. Yüzeyde iki satır yatay hatlı yazı bulunur. Yazı: Es-sultanü'l (muazzam) / Keykubad (bin Keyhüsrev).			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 32	Maden: Gümüş	Tarih: H.623 / M.1226	Müze envanter no: 18036
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,95 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır ve yüzeyinde karama görülmektedir.			
<p>Ön yüz tanımı: Sağ kısımda kenarları inci dizisi bordür sınırlandırır. Yatay eksenle üç adet yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam ez-Zahir / Biemrillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene selase / ve işriyn / sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları kuşatan inci dizisi bordürün bir kısmı sol alta görünür. Yatay eksenle sağ tarafa üç benek motifi işlenmiştir. Yüzeyde iki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 33	Maden: Gümüş	Tarih: H.623 / M.1226	Müze envanter no: 17791
Çap: 22,5 mm	Ağırlık: 2,73 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik
Günümüzdeki durumu: Genel itibariyle sağlamdır.			
<p>Ön yüz tanımı: Kenarlarda kısmen belirgin olan inci dizisi bordür yüzeyi kuşatır. Yatay eksenle üç adet yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam ez-Zahir / Biemrillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene selase / işriyn / sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sağ kenarlarda inci dizisi bordür bulunur. Yatay eksenle sağa üç benek motifi işlenmiştir. İki satır yatay hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Sivas / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 34	Maden: Gümüş	Tarih: H.623 / M.1226	Müze envanter no: 15183
Çap: 22,5 mm	Ağırlık: 2,84 g	Basım yeri: -	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Yüzeyi kısmen aşınmakla birlikte genel durumu sağlamdır.			
Ön yüz tanımı: Sol ve üst kenarlarda belirgin olan inci dizisi bordür yüzeyi kuşatır. Yatay eksene üç adet yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam ez-Zahir / Biemrillah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene selase / işriyn / sittemi'e.			
Arka yüz tanımı: Yüzeyde tepe noktaya, eksende bir noktadan gelişerek kenarlara doğru rumi motifi uzanır. Dört satır yatay hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Keykubad / (bin) Keyhüsrev.			
Ön			Arka

Katalog no: 35	Maden: Gümüş	Tarih: H.623 / M.1226	Müze envanter no: 15185
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,91 g	Basım yeri: -	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarlarında aşınma mevcuttur.			
Ön yüz tanımı: Yüzeyi içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür çevreler. Sol üst kenarda bordürler aşınma nedeniyle belirsizdir. Yazıda ilk satırın son harfi ve üçüncü satır kelime sonlarındaki harfler kıvrık dal motifile sonlanır. İlk satırdaki kıvrık dalın uç kısmı simetrik hizada tekrarlanırken, üçüncü satırdaki kıvrık dallar arasında rumi motifi işlenmiştir. Yatay ekseninde sola bir yıldız motifi işlenmiştir. Yüzeyde üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir / ül-mü'minin. Çevresi: Sene / selase / ve işriyn / ve sittemi'e.			
Arka yüz tanımı: İçte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordürler üst kısımda görünmektedir. Tepeye bir daldan gelişerek kenarlara kıvrımlarla uzanan rumi motifi işlenmiştir. Üçüncü ve dördüncü satır son harfleri kıvrık dal motifile sonlanır. Dört satır yatay hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / ebul feth Keykubad / (bin) Key(hüs)rev. Çevresi: ...			
Ön			Arka

Katalog no: 36	Maden: Gümüş	Tarih: H.624 / M.1226-1227	Müze envanter no: 15184
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,32 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır ve yüzeyinde karama görülmektedir.

Ön yüz tanımı: İçte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür ile çevrelenmiştir. Bordürler sol ve üst kenarlarda belirsizdir. Yazıda ilk satırın son harfi ve üçüncü satır kelime sonlarındaki harfler kıvrık dal motifiyle sonlanır. İlk satırdaki kıvrık dalın uç kısmı simetrik şekilde tekrarlanırken, üçüncü satırdaki kıvrık dallar birbirlerine doğru uzanır. Yatay ekseninde sol tarafa yıldız motifi yerleştirilmiştir. Yüzeyde üç satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir / ül-mü'minin. Çevresi: Sene / erba'a / ve işriyn / ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: İçte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür kuşatır. Sol kenardaki bordürler belirgin değildir. Üç satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza / ed-dirhem / Sivas.



Katalog no: 37	Maden: Gümüş	Tarih: H.625 / M.1227-1228	Müze envanter no: 17880
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,96 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi yer yer karamıştır.

Ön yüz tanımı: Sol kenarı inci dizisi bordür kuşatır. Eksende kenarlara doğru kıvrılarak uzanan rumi motifi işlenmiştir. Ruminin alt hizasına ikişer daire biçimi yerleştirilmiştir. Yazıda satır sonlarındaki harfler kıvrık dal şeklinde sonlanmış ve uç kısımları simetrik şekilde tekrarlanmıştır. İlk satırdaki kıvrık dalın sağına bir yıldız yerleştirilmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene hamse / işriyn / ve (sitte)ma'e.

Arka yüz tanımı: Yüzeyi yer yer belirgin olan inci dizisi bordür çevreler. Eksende daire biçiminden gelişen rumi dalları kenarlara doğru uzanır ve uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Motifin iki yanına birer yıldız işlenmiştir. Yazının ilk satır son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: Es sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.



Katalog no: 38	Maden: Gümüş	Tarih: H.625 / M.1227-1228	Müze envanter no: 2010/16
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,77 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Genel durumu: Kenarları aşınmıştır.

Ön yüz tanımı: Kenarlarda inci dizisi bordürün bir bölümü belirgindir. Yazı satırlarının son harfleri kıvrık dal motifyle sonlanır. Yüzeyde dağınık yerleştirilmiş iki yıldız motifi bulunur. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir / ül-mü'minin. Çevresi: Sene / hamse / işriyn / ve sittemi'e. Arka yüz tanımı: Yüzeyde inci dizisi bordür sol kenarda bulunmaktadır. Sol üst kısma bir yıldız motifi işlenmiştir. Yazıda ikinci satırdaki kelimeler kıvrık dal motifleriyle sonlanır. Yüzeyinde üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza ed-dir / hem / bi Sivas.





Katalog no: 39	Maden: Gümüş	Tarih: H.625 / M.1227-1228	Müze envanter no: 23826
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,60 g	Basım yeri: -	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.

Ön yüz tanımı: Kenarları, sol kenarda daha belirgin olan inci dizisi bordür çevreler. Üçüncü satır son harfi uzatılarak kıvrık dal motifyle sonlanmıştır. İkinci ve üçüncü satır arasında bir yıldız motifi işlenmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir / ül-mü'minin. Çevresi: Sene / hamse / işr(iyn) / (sitte)ma'e. Arka yüz tanımı: Yüzeye üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı işlenmiştir. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / (haza ed-) dir / hem / ...



Katalog no: 40	Maden: Gümüş	Tarih: H.626 / M.1228-1229	Müze envanter no: 15640
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,91 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Genel durumu sağlam olmakla birlikte kenarları aşınmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Sağ kenarda inci dizisi bordür yüzeyi kuşatır. Eksende kenarlara doğru kıvrımlar yaparak rumi motifi uzanır. Yazı satırlarının son harfleri kıvrık dal motifiyile sonlanır. Motiflerin uçları simetrik şekilde tekrarlanır. İki satır yatay, bir satır daireselel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Ü'l-mü'minin / sene sitte / ve işriyn / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sağ ve alt kenarlarda inci dizisi bordür görülmektedir. Eksende daire biçiminden gelişen rumi dalları kenarlara doğru uzanır ve uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Motifin iki yanına birer yıldız işlenmiştir. İlk yazı satırının son harfi kıvrık dal motifiyile birleşir. İki satır yatay, bir satır daireselel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 41	Maden: Gümüş	Tarih: H.627 / M.1229-1230	Müze envanter no: 2009/5
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Ön yüzde kararma bulunur.			
<p>Ön yüz tanımı: Yüzeyi çevreleyen inci dizisi bordürün kenarlarda bir kısmı görünmektedir. Paralel konumlu iki sıra halinde dört adet yıldız işlenmiştir. Yazı satırlarının son harfleri kıvrık dal motifiyile sonlanır. Üç satır yatay, bir satır daireselel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: (Sene) / seb'a / ısr(in) / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarlarda inci dizisi bordür sol alt kenar hariç yüzeyi çevreler. İkinci ve üçüncü yazı satırları arasında paralel konumlu üç, bunların üstünde eksende bir yıldız motifi işlenmiştir. Yazıda ilk ve ikinci satır son harfleri kıvrık dal motifiyile sonlanır. Sol ve sağ alt köşede üç benek motifi bulunmaktadır. Üç satır yatay, bir satır daireselel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza ed-dir / hem / bi Siva(s).</p>			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 42	Maden: Gümüş	Tarih: H.628 / M.1230-1231	Müze envanter no: 22005
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları ve yüzeyi aşınmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Yüzeyi inci dizisi bordür kuşatır. Satır aralarına üç yıldız motifi işlenmiştir. Yazı satırlarında son harfler kıvrık dal motifiyle sonlanır. Dört satır yatay hatlı yazıyı üst kenar hariç, üç yönden birer satır yazı kuşatır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah emir / ül-mü'minin. Çevresi: Sene seman / işriyn / sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sağ kenar haricinde inci dizisi bordür yüzeyi çevreler. Çeşitli noktalara üç yıldız motifi işlenmiştir. Yazıda ilk ve ikinci satır son harfleri kıvrık dal motifiyle sonlanır. Üç satır yatay, bir satır daire sel hatlı yazı yer almaktadır. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza ed-dir / hem / bi Sivas.</p>			
Ön		Arka	

Katalog no: 43	Maden: Gümüş	Tarih: H.629 / M.1231-1232	Müze envanter no: 21820
Çap: 22,5 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Yüzeyi kararmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Yan ve üst kenarları inci dizisi bordür çevreler. Yüzeyde paralel konumlu iki sıra halinde dört yıldız motifi işlenmiştir. Yazı satır sonlarındaki harfler uzatılarak kıvrık dal motifiyle sonlanmaktadır. Üç satır yatay, bir satır daire sel hatlı yazı bulunur. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Sene / tis'a / işriyn / (sitte)ma'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Alt kenar inci dizisi bordürle kuşatılmıştır. İkinci ve üçüncü yazı satırlar arasındaki yüzeye paralel hatlı üç yıldız, üst satır boşluğuna, dikey eksene bir yıldız motifi işlenmiştir. Üstte yer alan yıldızın iki yanına birer daire motifi yerleştirilmiştir. Yüzeyde sol alt köşeye üç benek motifi bulunur. Ayrıca yazının ikinci satır son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanmaktadır. Üç satır yatay, bir satır daire sel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza ed-dir / hem / bi Sivas.</p>			
Ön		Arka	



Katalog no: 44	Maden: Gümüş	Tarih: H.629 / M.1231-1232	Müze envanter no: 23947
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.

Ön yüz tanımı: Yüzeyi kuşatan inci dizisi bordürün bir kısmı sol kenarda görülmektedir. Yatay eksenle sola, bir dal üstünden gelişerek iki yana birer kavis yapan rumi motifi işlenmiştir. Yazı satırlarındaki son harfler kıvrık dal biçiminde sonlanır. Yatay eksenle sağda ve yüzeyin sol üst köşesinde birer üç benek motifi bulunmaktadır. Birinci ve ikinci yazı satırları arasında bir adet yıldız yerleştirilmiştir. Dört satır yatay hatlı yazıyı iki kenarda birer satır dikey hatlı yazı kuşatır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah emir / ül-mü'minin. Çevresi: Sene tis'a ve / işriyn ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Sol üst köşede inci dizisi bordürün bir kısmı görünür. Yüzeye dağınık halde üç yıldız motifi işlenmiştir. Yazıda birinci ve ikinci satırdaki bazı harfler kıvrık dal motifleriyle sonlanır. Üç satır yatay hatlı yazıyı, dağınık şekilde üç yönde yazı sınırlandırır. Yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam Keykubad / bin Keyhüsrev. Çevresi: Haza / ed-dirhem Sivas / duribe.



Katalog no: 45	Maden: Gümüş	Tarih: H.62(?) / M.1223-1232	Müze envanter no: 21800
Çap: 23,5 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Yüzeyi aşınmış, yer yer kararmış ve dairevi biçimi bozulmuştur.

Ön yüz tanımı: Yüzeyi inci dizisi bordür çevreler. Paralel hatlı iki sıra halinde dört yıldız motifi işlenmiştir. Yazı satırlarının son harfleri kıvrık dal motifleriyle sonlanır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Sene /... / işriyn / sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Yüzeyi sınırlandıran inci dizisi bordürün bir kısmı görünmektedir. Çeşitli noktalara iki yıldız motifi işlenmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / (haza) ed-dir / hem / Sivas.



Katalog no: 46	Maden: Gümüş	Tarih: H.62(?) / M. 1223-1232	Müze envanter no: 21844
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır ve yüzeyinde kararma görülmektedir.			
Ön yüz tanımı: Sol alt kenarda inci dizisi bordürün küçük bir bölümü görünür. Yüzeyde çeşitli noktalara üç adet yıldız motifi işlenmiştir. Yazı satırlarında bazı harflerin sonları kıvrık dal motifiyile sonlanmaktadır. Dört satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah emir / ül-mü'minin. Çevresi: Sene / ... / işriyn / sittemi'e.			
Arka yüz tanımı: Üst kenarda inci dizisi bordürün bir kısmı görünmektedir. Yüze farklı konumlara yerleştirilen iki yıldız motifiyile hareketlendirilmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya ved(din) / Keykubad/bin Key(hüsrev). Çevresi: Duribe / ... / ... / bi Siva(s).			
Ön		Arka	

Katalog no: 47	Maden: Gümüş	Tarih: H.62? / M.1223-1232	Müze envanter no: 21819
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: -	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Yüzeyi aşınmış ve kararmıştır.			
Ön yüz tanımı: Üst ve sol kenarları inci dizisi bordür kuşatır. Yatay eksende rumi kenarlara kıvrımlar yaparak uzanır. Yazı ilk satır son harfi kıvrık dal biçimiyle sonlanır. Motif uç kısmında simetrik tekrarlanmıştır. Çeşitli noktalara iki yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / (Billah emir ül-mü)'minin. Çevresi: Ve sittemi'e / sene / ... / işriyn.			
Arka yüz tanımı: Sol kenarda inci dizisi bordür görülmektedir. Eksende daire biçiminden gelişerek kenarlara uzanan rumi dalları uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Motifin iki yanına birer yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: (Es-sultan) ü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: ... / duribe / haza / ed-dirhem.			
Ön		Arka	

Katalog no: 48	Maden: Gümüş	Tarih: H.630 / M.1232-1233	Müze envanter no: 95
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,88 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.

Ön yüz tanımı: İnci dizisi bordür yüzeyin sol alt kısmında görünmektedir. Eksende düğüm motifinden rumi, uçlarda kıvrılarak iç içe geçerek sonlanır. Motifin alt ekseninde daire biçimi bulunur. Yazı satırlarının son harfleri kıvrık dal motifiyile sonlanır. Yüzeyde sol alta yıldız motifi yerleştirilmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı bulunur. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / selasin / ve sitemi'e.

Arka yüz tanımı: Sağ alt kenarda inci dizisi bordür bulunur. Eksende daire biçiminden gelişen rumi motifi kenarlara doğru kıvrılarak uzanır. Motifin iki yanına birer yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: (Duribe) / haza / ed-dirhem / Konya.



Katalog no: 49	Maden: Gümüş	Tarih: H.630 / M.1232-1233	Müze envanter no: 17531
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,92 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Yüzeyi aşınmış ve kararmıştır.

Ön yüz tanımı: Yüzeyin büyük bölümünü inci dizisi bordür kuşatır. Yatay eksene simetrik üç yıldız işlenmiştir. Yıldızların iki yanında birer daire motifi bulunur. Yazı satırlarında son harfler kıvrık dal motifiyile sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / selasin / ve sitemi'e.

Arka yüz tanımı: Yüzeyi kuşatan inci dizisi bordür sağ ve üst kenarda daha belirgindir. Eksende, daire biçiminden gelişerek kenarlara uzanan rumi motifinde dallar uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Motifin iki yanına birer yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.





Katalog no: 50	Maden: Gümüş	Tarih: H.630 / M.1232-1233	Müze envanter no: 101
Çap: 25 mm	Ağırlık: 2,96 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi kararmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Alt ve üst kenarlarda belirgin olan inci dizisi bordür yüzeyi kuşatır. Eksene yakın konuma düğüm motifi işlenmiştir. Yüzeyde çeşitli noktalara üç adet yıldız motifi yerleştirilmiştir. Dört satır yatay hatlı yazıyı, üst kenar hariç üç yönde yazı çevreler. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene / selasin / sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Alt kenarda inci dizisi bordür görünür. Tepede, eksenden sarkarak kenarlara uzanan rumi motifi işlenmiştir. Yazı ilk iki satırında bazı harfler kıvrık dal motifiyile sonlanır. Yüzeyde eksene bir yıldız yerleştirilmiştir. Üç satır yatay hatlı yazıyı, üst kenar hariç üç yönde yazı çevreler. Yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: ... haza / Sivas / duribe.</p>			
Ön		Arka	

Katalog no: 51	Maden: Gümüş	Tarih: H.630 / M.1232-1233	Müze envanter no: 97
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,95 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi kararmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: İçte düzeyle dışta inci dizisi bordür sol kenarları kuşatır. Yatay ekseninde bir kökten gelişerek iki yana uzanan rumi motifi işlenmiştir. Motifin sol üstüne daire motifi yerleştirilmiştir. Çeşitli noktalarda iki adet yıldız bulunmaktadır. Üçüncü haricindeki yazı satırları kıvrık dal motifiyile sonlanır. Dört satır yatay hatlı satırları, kenarlarda dikey hatlı birer satır yazı yer sınırlandırır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah e / mir ül-mü'minin. Çevresi: Sene selasin / ve si(ttema'e).</p> <p>Arka yüz tanımı: Yüzeyi çevreleyen inci dizisi bordürün büyük kısmı görünür. Çeşitli noktalara üç adet yıldız motifi işlenmiştir. İlk yazı satırının son harfi kıvrık dal motifiyile sonlanır. Üç satır yatay hatlı yazıyı, üst kenar hariç üç yönde yazı çevreler. Yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam Keykubad / bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe haza / ed-dirhem / Sivas.</p>			
Ön		Arka	

Katalog no: 52	Maden: Gümüş	Tarih: H.630 / M.1232-1233	Müze envanter no: 21853
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Yüzeyi aşınmış ve kararmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Sol kenarları içte düz yüzeyli, dışta inci dizisi bordür çevreler. Eksende bir kökten gelişerek iki kenara birer kıvrım yapan rumi motifi yer alır. Üst kısımda paralel konumlu iki yıldız işlenmiştir. Yazıda ilk satır son harf kıvrık dal şeklinde sonlanır. Dört satır yatay hatlı yazıyı kenarlarda birer satır dikey hatlı sınırlandırır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah e / mir ül-mü'minin. Çevresi: Sene selasin / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Alt kenarları inci dizisi bordür kuşatır. Çeşitli noktalara üç yıldız motifi işlenmiştir. Yazı satırlarında bazı harfler kıvrık dal motifiyle sonlanır. Üç satır yatay hatlı yazıyı üst kenar hariç dairesel hatlı yazı çevreler. Yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam Keykubad / bin (Key)hüsrev. Çevresi: Haza / ed-dirhem (Si)vas / duribe.</p>			
Ön			Arka

Katalog no: 53	Maden: Gümüş	Tarih: H.631 / M.1233-1234	Müze envanter no: 17532
Çap: 23 mm	Ağırlık: 3 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Yüzeyin üst yarı kenarlarını inci dizisi bordür kuşatır. Yatay eksene üç adet yıldız işlenmiştir. Yıldızların arasında birer adet daire biçimi bulunur. Eksenin sol altında üç benek motifi yerleştirilmiştir. Yazı satırlarında son harfler kıvrık dal motifiyle sonlandırılmıştır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / ahad selasin / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Üst kenarları inci dizisi bordür çevreler. Eksende daire biçiminden gelişen rumi dalları kıvrılarak kenarlara uzanır ve uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Motifin iki yanına birer yıldız, alt hizaya ise daire biçimleri işlenmiştir. Yazının ilk satır son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön			Arka

Katalog no: 54	Maden: Gümüş	Tarih: H.631 / M.1233-1234	Müze envanter no: 21802
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,96 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi kararmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Yüzey kenarlarında bazı noktalarda inci dizisi bordür görünür. Eksende düğüm motifinden gelişen rumi motifi kenarlara doğru kıvrımlar yaparak uzanır. Yazı satırlarındaki son harfler kıvrık dal motifi ile birleşir. Sağ üst köşeye yıldız, eksenin sol alt hizasına üç benek motifi işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / ahad selasin / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Kenarları yer yer belli olan inci dizisi bordür kuşatır. Yatay eksende sağ tarafa üç benek motifi işlenmiştir. Üst kısımda iki yıldız motifi bulunur. İki satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.</p>			
Ön			Arka

Katalog no: 55	Maden: Gümüş	Tarih: H.631 / M.1233-1234	Müze envanter no: 15639
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,85 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Sağ kenarları inci dizisi bordür kuşatmaktadır. Yatay eksende bir kökten gelişerek kenaralar kıvrımlarla uzanan rumi motifi işlenmiştir. Ruminin uçlarında daire biçimleri bulunur. Ruminin altında ise iki adet yıldız motifi işlenmiştir. Dört satır yatay hatlı yazıyı, üst kenar hariç üç yönde dairesel hatlı yazı sınırlandırır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene / ahad selasin / sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sol üst kenarda inci dizisi bordürün bir kısmı görünür. Yüzeyde çeşitli noktalara beş adet yıldız motifi işlenmiştir. Yazının birinci ve ikinci satırındaki son harfler uzatılarak kıvrık dal motifiyle sonlandırılmıştır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza ed-dir / hem bi Siv / as.</p>			
Ön			Arka

Katalog no: 56	Maden: Gümüş	Tarih:H.(6)31/M.1233-1234	Müze envanter no: 17407
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,97 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Genel durumu: Yüzeyde kararma ile aşınma görülmektedir.

Ön yüz tanımı: Sol kenarları inci dizisi bordür çevreler. Eksene yakın konumda bir kökten gelişen rumi motifi kenarlara doğru kıvrılarak uzanır. Sol üst köşeye bir yıldız motifi işlenmiştir. Dört satır yatay hatlı yazıyı, üst kenar hariç üç yönden dairesel hatlı yazı sınırlandırır. Yazı: El-ııam / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene / ahad selasin / (ve sittemi'e).

Arka yüz tanımı: Üst kenarları inci dizisi bordürle sınırlandırılan sikke eksenine bir yıldız motifi işlenmiştir. Yüzeyde üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza / ed-dirhem / Sivas.



Katalog no: 57	Maden: Gümüş	Tarih:H.(6)31/M.1233-123	Müze envanter no: 99
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,97 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.

Ön yüz tanımı: Alt kenarları inci dizisi bordür kuşatır. Eksende bir kökten gelişen rumi motifi kenarlara doğru kıvrılarak uzanır. Birinci ve üçüncü yazı satırlarının son harfleri kıvrık dal motifiyle sonlanır. Üç satır yatay hatlı yazıyı alta ve üstte birer satırlık yazılar çevreler. Yazı: El-ııam el-Müstansır / Billah e / mir ü'l-mü'minin. Çevresi: Sene ahad / selasin ve (sittemi'e).

Arka yüz tanımı: Alt kenarları inci dizisi bordürle çevrelenen yüzeyde ilk iki satırın arasına simetrik iki yıldız motifi işlenmiştir. İkinci yazı satırı kıvrık dal motifiyle sonlanır. Sağ alt bölümde yazı satırları arasında üç daire biçimi bulunur. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Dur(ibe) / (ha)za ed-dir / hem / bi Sivas.



Katalog no: 58	Maden: Gümüş	Tarih: H.631 / M.1233-1234	Müze envanter no: 98
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,96 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Sağ üst kenarında kopma görülmektedir.

Ön yüz tanımı: Alt kenarlarda daha belirgin olan inci dizisi bordür yüzeyi kuşatır. Eksende bir kökten gelişerek kenarlara kıvrımlarla uzanan rumi motifi işlenmiştir. Üst hizada birbirine paralel iki yıldız motifi bulunur. Yazının dördüncü satırında bazı harfler kıvrık dal motifiyle sonlanır. Dört satır yatay hatlı yazıyı, üst kenar haricinde üç yönden dairesel hatlı yazı çevreler. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene / ahad selasin / ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Alt ve üst kenarlarda belirgin olan inci dizisi bordür yüzeyi sınırlandırır. Eksene yakın konumda yıldız motifi yer alır. İlk iki satır sonundaki harfler kıvrık dal motifiyle sonlanır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza / ed-dirhem / Sivas.



Katalog no: 59	Maden: Gümüş	Tarih: H.631 / M.1233-1234	Müze envanter no: 21851
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,85 g	Basım yeri: -	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi kararmıştır.

Ön yüz tanımı: Alt kenarları inci dizisi bordür çevreler. Yatay eksende bir kökten gelişerek kenarlara yayılan rumi motifi işlenmiştir. Dört satır yatay hatlı yazıyı, üst kenar hariç üç yönde dairesel hatlı yazı kuşatır. Yazı: (El-imam) / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene / ahad selasin / sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Sol alt kenarda inci dizisi bordür bulunur. Yüzeyde çeşitli noktalara iki adet yıldız motifi işlenmiştir. Yazı: ... Çevresi: ...





Katalog no: 60	Maden: Gümüş	Tarih: H.632 / M.1234-1235	Müze envanter no: 100
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,92 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve dairevi biçimi bozulmuştur.			
<p>Ön yüz tanımı: Sol alt kenarlarda inci dizisi bordür görülmektedir. Eksende bir kökten gelişen rumi kenarlara doğru kıvrımlar yaparak uzanır. Dikey eksene yakın konuma iki yıldız motifi işlenmiştir. Dört satır yatay hatlı yazıyı, üst kısım hariç dairesel hatlı yazı çevreler. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene / isneyn selasin / ve sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sol ve alt kenarlarda inci dizisi bordür bulunmaktadır. Üç sıra halinde birbirine paralel ikiye yıldız işlenmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: (Du)ribe / haza / (ed-dir)hem / bi Sivas.</p>			
<p>Ön</p> 		<p>Arka</p> 	

Katalog no: 61	Maden: Gümüş	Tarih: H.632 / M.1234-1235	Müze envanter no: 96
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,97 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Yüzeyi aşınmış ve kararmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Yüzeyi kenarı inci dizisi bordür kuşatır. Eksene düğüm motifi işlenmiştir. Yazıda ilk satır son harfi kıvrık dal şeklinde sonlanır. Yazıda ilk satır son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanır. Dört satır yatay hatlı yazıyı, üst kenar hariç üç yönde yazı çevreler. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene isna / selasin / sittemi'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Ön yüzde olduğu gibi sağ kenarlar inci dizisi bordürle çevrelenmiştir. Sol üst köşeye bir yıldız motifi işlenmiştir. Yazı satırlarında son harfler kıvrık dal motifiyle sonlanır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Haza / ed-dirhem / Sivas / duribe.</p>			
<p>Ön</p> 		<p>Arka</p> 	

Katalog no: 62	Maden: Gümüş	Tarih: H.632 / M.1234-1235	Müze envanter no: 21855
Çap: 22,5 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve dairevi biçimi bozulmuştur. Ön yüzde sağ üste, arka yüzde sol alta denk gelen yere delik açılmıştır.			
Ön yüz tanımı: Üst kenarda inci dizisi bordür bulunur. Yüzeyde çeşitli noktalarda üç adet yıldız motifi işlenmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı işlenmiştir. Yazı: El-imam / el-Müstansır Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene selase / selasin / ve sittemi'e.			
Arka yüz tanımı: Sağ ve üst kenarlarda inci dizisi bordür görünmektedir. Dağınık halde dört adet yıldız işlenmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer bulunur. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam Keykubad / bin Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza / ed-dirhem / Sivas.			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 63	Maden: Gümüş	Tarih: H.632 / M.1234-1235	Müze envanter no: 18685
Çap: 24,5 mm	Ağırlık: 2,93 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları ve yüzeyi aşınmıştır.			
Ön yüz tanımı: İnci dizisiyle kuşatılan yüzeyde yatay eksene düğüm motifi işlenmiştir. Bunun üst satırında aynı hizaya bir yıldız konumlandırılmıştır. Dört satır yatay hatlı yazıyı, üst kısım hariç dairesel hatlı yazı sınırlandırır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene / selase / selasin / ve sittemi'e.			
Arka yüz tanımı: Yüzeyi inci dizisi bordür çevreler. Tepe noktaya kenarlara doğru uzanan rumi motifi yerleştirilmiştir. Eksene yakın konuma yıldız motifi işlenmiştir. Yazının ilk iki satır son harfleri uzatılarak kıvrık dal biçimiyle sonlandırılmıştır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Haza ed-dirhem / bi Sivas / duribe.			
Ön		Arka	
			

Katalog no: 64	Maden: Gümüş	Tarih: H.633 / M.1235-1236	Müze envanter no: 17541
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,97 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmıştır.

Ön yüz tanımı: Kenarları, büyük kısmı görünen, inci dizisi bordür kuşatır. Eksende düğüm motifinden rumi, uçlarda kıvrılarak iç içe geçerek sonlanır. Kompozisyonun her iki yanına birer yıldız, sağ üst köşeye ise bir yıldız işlenmiştir. Yazıda ilk satırın son harfi kıvrık dal motifiyile sonlanır. Eksende alt hizada üç benek motifli bulunmaktadır. Yüzeyde boşluklara daire biçimleri yerleştirilmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / selase ve selasin / ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Büyük bölümü belirsiz olan inci dizisi bordür yüzeyi çevreler. Eksende daire motifinden gelişen rumi dalları uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Kompozisyonun her iki yanında üst hizaya yıldız, alt hizaya ise daire motifleri işlenmiştir. Yazının ilk satır son harfi kıvrık dal motifiyile sonlanır. Yazının ilk satır son harfi kıvrık dal motifiyile sonlanır. İki satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.





Katalog no: 65	Maden: Gümüş	Tarih: H.633 / M.1235-1236	Müze envanter no: 17534
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,79 g	Basım yeri: Konya	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Genel durumu sağlamdır.

Ön yüz tanımı: Kenarları kuşatan inci dizisi bordür sol alt kenarda daha belirgindir. Eksende düğüm motifinden gelişen rumi kıvrılarak kenarlara uzanır. Yazı satırlarının son harfleri kıvrık dal motifiyile sonlanır. Çeşitli noktalara üç adet yıldız işlenmiştir. İki satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: Ül-mü'minin / sene / selase ve selasin / ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Kenarları inci dizisi bordür ile sınırlandırılmış ve çeşitli noktalarına iki yıldız motifli işlenmiştir. Yatay eksende sağ tarafa üç benek motifli konumlandırılmıştır. İki satır yatay, bir satır dairesele hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: Bi Konya / duribe / haza / ed-dirhem.



Katalog no: 66	Maden: Gümüş	Tarih: H.633 / M.1235-1236	Müze envanter no: 102
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,99 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi kararmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Sol kenarda inci dizisi bordür bulunur. Eksende düğüm motifinden gelişen rumi dalları uçlarında üçer yaprakla sonlanır. Sağ üst köşeye bir yıldız motifi işlenmiştir. Yazının ilk ve ikinci satır arasında iki daire biçimi yerleştirilmiştir. Dört satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı bulunur. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: ... / selase / selasin / ve (sitte)ma'e.</p> <p>Arka yüz tanımı: Sol kenarı inci dizisi bordür sınırlandırır. Yazının ilk ve ikinci satır son harfleri kıvrık dal motifiyile sonlanır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keykubad / bin Keyhüsrev. Çevresi: Haza / ed-dirhem / Sivas / (duribe).</p>			
Ön			Arka

Katalog no: 67	Maden: Gümüş	Tarih: H.(6)?5/M.1227-1238	Müze envanter no: 21831
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: -	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi kararmıştır.			
<p>Ön yüz tanımı: Çeşitli noktalara üç yıldız motifi işlenmiştir. Birinci ve ikinci yazı satırlarında bazı harfler kıvrık dal motifiyile sonlanmaktadır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah emir / ül-mü'mi(nin) Çevresi: Sene / hamse / ... / ....</p> <p>Arka yüz tanımı: Yüzeyde dört satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / (Ala) eddünya veddin / (eb)ul feth Keykubad (bin) / Keyhüsrev. Çevresi: Haza / ... / ....</p>			
Ön			Arka

Katalog no: 68	Maden: Gümüş	Tarih: H.63? / M.1232-1241	Müze envanter no: 16530
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,97 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel

Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi yer yer kararmıştır.

Ön yüz tanımı: Kenarlarda inci dizisi bordürün bir kısmı görünmektedir. Eksene yakın konumda, bir kökten gelişerek kenarlara doğru kıvrımlarla uzanan rumi motifi işlenmiştir. Motifin üstünde daire biçimi bulunur. Yazıda son satırın son harfi kıvrık dal motifiyile sonlanır. Dört satır yatay hatlı yazı ve sol kenar ile alt kenarda tek satır yazı yer alır. Yazı: El-imam el-Müstansır / Billah / (e)mîr ül-mü'minin. Çevresi: Sene ... / selasin ve sittemi'e.

Arka yüz tanımı: Kenarlarda bir kısmı belirgin olan inci dizisi bordür yer alır. Yatay ekseninde iki adet yıldız motifi işlenmiştir. Birinci ve ikinci yazı satırlarında son harfler kıvrık dal motifiyile sonlanır. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan / ü'l-muazzam / Keyk(ubad bin) Keyhüsrev. Çevresi: Duribe / haza / (ed-dirhem) / Sivas.



Katalog no: 69	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze envanter no: 16321
Çap: 20 mm	Ağırlık: 2,78 g	Basım yeri: Bilveran	Süsleme: Geometrik

Günümüzdeki durumu: Yüzeyi kararmıştır.

Ön yüz tanımı: Sağ kenarları inci dizisi bordür çevreler. Yüzeğe üç satır yatay hatlı yazı işlenmiştir. Yazı: El-imam / el-Müstansır / emir ül...

Arka yüz tanımı: Sağ kenarları düz yüzeyli bordür sınırlandırır. Üç satır yatay hatlı yazı yer almaktadır. Yazı: Bilveran / Es-sultan ... / Keykubad (bin) Key(Hüsrev).



Katalog no: 70	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze envanter no: 16438
Çap: 20 mm	Ağırlık: 1,72 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Ön yüz çevre yazısı günümüze ulaşmamıştır.			
Ön yüz tanımı: Yüzeyle eksene yakın konumda, bir kökten gelişerek kenarlara doğru kıvrımlarla uzanan rumi motifi işlenmiştir. Çeşitli noktalarda ise üç adet yıldız motifi görünür. Dört satır yatay hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah / emirü'l-mü'minin. Çevresi: ...			
Arka yüz tanımı: Çeşitli noktalara işlenen beş adet yıldız motifiyle yüzey hareketlendirilmiştir. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultan /ü'l-muazzam / (Keyku)bad bin Keyhüsre(v). Çevresi: Duribe / haza / ... / (Si)vas.			
Ön		Arka	

Katalog no: 71	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze envanter no: 21822
Çap: 24,5 mm	Ağırlık: 2,90 g	Basım yeri: Sivas	Süsleme: Geometrik, bitkisel
Günümüzdeki durumu: Kenarları aşınmış ve yüzeyi kararmıştır.			
Ön yüz tanımı: Yüzeyi kuşatan inci dizisi bordürün bir kısmı sol kenarda görülmektedir. Eksene yakın konuma yıldız motifi işlenmiştir. Yazının ikinci satır son harfi kıvrık dal motifiyle sonlanır. Dört satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: El-imam / el-Müstansır / Billah emir. Çevresi: ...			
Arka yüz tanımı: Sağ alt kenarlarda inci dizisi bordür bulunur. Üç satır yatay, bir satır dairesel hatlı yazı yer alır. Yazı: Es-sultanü'l-muazzam / Alaeddünya veddin / Keykubad bin Keyhüsrev. Çevresi: ...			
Ön		Arka	

Katalog no: 72	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze envanter no: 16336
Çap: 24 mm	Ağırlık: 4,24 g	Basım yeri: -	Süsleme: Geometrik
Günümüzdeki durumu: Daire biçimi bozulmuştur.			
Ön yüz tanımı: Sağ kenarları düz yüzeyli bordür kuşatır. Yatay hatlı dört satır yazı bulunur. Yazı: El ima(m) / Mustans(ır) / Billah / ül-mü*(minin)...			
Arka yüz tanımı: Sağ kenarları inci dizisi bordür çevreler. Yüzeye üç satır yatay hatlı üç satır yazı işlenmiştir. Yazı: Es-sultan / ... Keyk (uba) / d bin Key(hüsrev).			
Ön		Arka	
			
			

### 3. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Çalışma kapsamında, Bursa Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı Anadolu Selçuklu sultanı I. Alaaddin Keykubad'ın sultanlık dönemine ait 220 sikke tespit edilmiştir. Bunlardan tekrarlanan 137 örnek ile müzede sergilenen 11 örnek katalog içerisinde tanıtılmamıştır. Fiziksel durumu nispeten daha iyi olan 72 sikkeye katalogda yer verilmiştir.

Sikkelerin büyük bölümü satın alma yoluyla çeşitli tarihlerde müze envanterine dahil edilmiştir. Çoğunluğu günümüzde sağlam durumdadır. Ancak bazılarının yüzeyinde zaman içerisinde kararmalar ve kenarlarda aşınmalar meydana gelmiştir. Bu durum çevre yazısında yer alan tarih ve basım yeri bilgilerinin okunmasını güçleştirmektedir. Bu duruma bir diğer etken ise sikkelerin yapım tekniğinden kaynaklanmaktadır. Tamamı çekiç yardımıyla vurularak darp tekniğiyle üretilen sikkelerin bazılarında, kalıbın sikkeli pulu yüzeyine simetrik oturması kalıbın birebir uygulanamamasına dolayısıyla kenar yazılarında kaymalar oluşmasına neden olmuştur.

Konumuzu oluşturan sikkelerde, I. Alaaddin Keykubad'ın sultanlık dönemi olan H.616-634 (M.1220-1237) yılları arasında en erken H.616 (M.1220), en geç H.633 (M.1235-1236) tarihleri tespit edilmiştir. H.616 tarihi 12 sikkede, H.617 tarihi 39 sikkede, H.618 tarihi 27 sikkede yer almakta dolayısıyla sultanlığın erken yılları eser sayısı bakımından ön plana çıkmaktadır. Sikkelerden 6'sının tarihi okunamazken, 10'unun tarih satırlarından iki rakamı okunabilmiştir. Ayrıca yazı satırlarında dönemin halifesinin adına yer verilmesi, tarih tespiti yapılamayanların tarihlendirilmesinde bir yöntem olarak katalog içerisinde kullanılmıştır. Bu bağlamda, I. Alaaddin Keykubad Döneminde halifelik yapan en-Nasır-Lidinillah (H.575-622/M.1180-1225) Dönemine ait 140, ez-Zahir-Biemrillah (H.622-623/M.1225-1226) Dönemine ait 8, el-Müstansır-Billah (H.623-640/M.1226-1242) Dönemine ait 72 adet sikke bulunmaktadır.

I. Alaaddin Keykubad Döneminde altın, gümüş ve bakır malzemeli sikkelerin basıldığı bilinmektedir<sup>9</sup>. Ancak çalışmamıza konu edindiğimiz Bursa Arkeoloji Müzesinde söz konusu sultana ait altın sikkeye rastlanmamış, 212 gümüş, 8 bakır malzemeli sikke tespit edilmiştir. Ölçüler incelendiğinde, gümüş sikkelerin çapları 20 mm. ile 25,5 mm. arasında değişmekte olup, çap ölçülerinin ortalaması 23,28 mm.'dir. Ağırlık ölçüleri ise 1,72 g. ile 3,03 g. aralığında ve 2,89 g. ortalamasındadır. Bakır sikkelerde 20 mm. ile 25 mm. arasında değişen çap ölçülerinin ortalaması 22,56 mm.'dir. Ağırlıkları 2,54 g. ile 4,24 g. arasında değişmekte ve ortalama olarak 3,25 g.'dir. Bu doğrultuda konumuzu oluşturan sikkelerin, Anadolu Selçuklu gümüş sikkelerinde görülen ortalama 21-24 mm. çap ve 2.5-3 g. arasında değişen ağırlık ile bakır sikkelerdeki ortalama 18-32 mm. çap ve 2-12 g. ağırlık ölçüleriyle paralellik gösterdiği görülmektedir<sup>10</sup>.

I. Alaaddin Keykubad Dönemi sikkelerinin, Amid, Bilveran, Düneysir, Erzincan, Erzurum, Kayseri, Konya, Malatya, Mardin, Sis, Sivas ve Tokat yerleşimlerinde basıldığı bilinmektedir<sup>11</sup>. İncelediğimiz sikkelerden 137'sinde Sivas, 55'inde Konya, 12'sinde Kayseri ve 2'sinde Bilveran yerleşimleri tespit edilmiştir. 14'ünde ise basım merkezi belirlenememiştir.

### 3.1. Süsleme

#### Bitkisel Süsleme

##### Rumi

Birbirine bağlı kıvrım dallar ile uçlarındaki bademe benzer yapraklardan oluşan ve Türklerin Orta Asya'dan beri kullandıkları rumi motifi, Anadolu Selçukluları Döneminde stilize edilerek hayvan figürü formlarının zamanla değiştirilip yeniden yorumlandığı Türk süsleme biçimidir<sup>12</sup>. Türk sanatının erken dönemlerinden itibaren çeşitli malzeme, biçim ve kompozisyonlarla işlenen rumi motifi, süsleme sanatlarının en sık kullanılan motiflerindedir. Motifin adlandırılması ve kökeni konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. Selçuki, Türki, islami, yarım palmet, yarım akantus, lotus ve arabesk ifadeleri motifi tanımlamada kullanılmıştır<sup>13</sup>. Rumi kelimesi "Anadolu'ya ait", "Anadolulu" anlamına gelmesine rağmen Anadolu öncesi Türk devletlerinden Asya Hun, Göktürk, Uygur, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu sanatlarında kendisine yer bulmuştur<sup>14</sup>. Anadolu Selçuklu Dönemi ve sonrasında Beylikler ve Osmanlı sanatında

9 Halit Erkiletlioğlu ve Oğuz Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 1996), 98-120; Yılmaz İzmirli, *Anadolu Selçuklu Paraları* (İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010), 108-163; Ahmet Altıntaş, "Selçuklu Türkiye'sinde Para," *Türkler*, haz. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), c .7, 585.

10 Gündegül Parlar, *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2001), 113.

11 Teoman, "I. Alâeddin Keykubad Dönemi Sikkeleri," 93; İzmirli, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 108-163; Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 98-120.

12 Şeyda Yavuz, "Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi" (Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, 2008), 13.

13 Zekeriya Şimşir, "Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rumi Motifi" (Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2002), 14.

14 Hatice Aksu, "Rumi Motifinin İlk Öncüleri," *Türkler*, haz. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), c .4, 323.



motife olan yoğun ilgi devam etmiştir. Ayrıca Endülüs Emevi, Abbasi, Fatımi ve Memlûk sanatlarında motifin kullanımı görülmektedir<sup>15</sup>. Ruminin kökeni üzerine yapılan tartışmalar genellikle bitkisel veya hayvansal kaynaklı olduğu üzerinedir. Motifin Türk sanatı içerisindeki tarihsel gelişimi incelendiğinde, ilk örneklerdeki Orta Asya hayvan üslubu etkisi oldukça açıktır. Ancak İslamiyet'in kabulüyle birlikte geçen sürede motif bitkisel karaktere daha yakın bir gelişim göstermiştir.

Çalışmamız kapsamında incelediğimiz rumi motifi toplamda 202 sikkede ve üç farklı üslupta kullanılmıştır. İlk tipi oluşturan üslup, dilimli (dendanlı) rumi olarak da adlandırılmakta<sup>16</sup> ve 60 sikkede görülmektedir. Bunlardan 53'ü sadece ön yüzde, 4'ü sadece arka yüzde, 3'ü ise her iki yüzde yer alır. Motif ana hatları itibariyle, ortadan kenarlara kıvrımlarla uzanan dallar ve yer yer badem şeklindeki yüzeysel kavislerden oluşur. Motifi, büyük ve küçük boyutlu olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Büyük boyutlu örneklerin tamamı, motifin boyutlarından dolayı, ön yüzde yatay eksene konumlandırılmıştır. Bu tip kendi içinde dörde ayrılır. Bunlardan bir kökten gelişenler sikkelerin 18'inde (G.1), yazı satırları arasında olanlar 16'sında (G.2), ayrı köklerden gelişenler 8'inde (G.3) ve düğüm motifinden gelişenler 4'ünde (G.4) görülür. Bir kökten gelişenlerin H.617-619 yılları arasına, eksendeki düğüm motifinden gelişenlerin H.630-633 yılları arasına ait olması dikkat çekicidir. Küçük boyutlu (G.5) 10 örneğin 6'sı ön, 3'ü arka yüzde, 1'i her iki yüzde de yer alır. Bunlardan 8'i tepeye, 7'si yatay eksene konumlandırılmıştır.



Görsel 1: 24 Görsel 2: 57 Görsel 3: 37



Görsel 4: 48 Görsel 5: 4

İkinci tip, sencide rumiye<sup>17</sup> benzer üsluba sahiptir ve yine eksenden gelişerek birer dal üstünde kenarlara doğru uzanmaktadır. Motif, uçlarında badem şeklindeki oval üç yaprakla sonlanır. 75 sikkede görülen tipte motif, bunlardan 56'sında sadece ön yüze, 15'inde sadece arka yüze, 4'ünde ise her iki yüze işlenmiştir. Motifin eksendeki başlangıç noktasındaki düzenlemeye göre kendi içerisinde dörde ayrılmaktadır. Daire motifinden gelişen sikkelerin 41'inde (G.6), bir kökten gelişen 20'sinde (G.7), düğüm motifinden gelişen 9'unda (G.8) ve yıldız motifinden gelişen 5'inde (G.9) görülür. Ayrıca motif 7'sinde tepeden aşağı sarkar

15 Aziz Doğanay, "Tezyinat," *TDV Ansiklopedisi*, c.41, (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 81.

16 Yavuz, "Süsleme Sanatlarında Rumi," 34.

17 Yavuz, "Süsleme Sanatlarında Rumi," 36.

şekilde konumlandırılmıştır (G.10). Aşağı sarkan eserlerin tamamı arka yüzde yer alırken, yıldızdan ve düğümünden gelişenlerin tamamı ön yüzde yer almaktadır.



Görsel 6: 16 Görsel 7: 2 Görsel 8: 18



Görsel 9: 17 Görsel 10: 2

Üçüncü tip, diğerleriyle kıyaslandığında küçük boyutlu olması ve tek dal biçiminde uzaması açısından farklılık gösterir. Motif, yazı satırlarındaki harfleri tamamlayan bir unsur olarak işlenmiştir. 185 sikkede görülen motif, 59'unda sadece ön yüze, 5'inde sadece arka yüze, 121'inde iki yüze de işlenmiştir. 174 sikkede harf sonlarının kıvrık dal şeklinde uzatılmasıyla oluşturulurken (G.11), 12 sikkede motif harfin baş veya orta noktasına temas eder ya da harfe yakın konumdadır (G.12). Harf sonlarının uzatılmasıyla oluşturulan örneklerden 22'sinde motifin uçları simetrik şekilde tekrarlanmıştır (G.13). Bu örneklerin tamamı ön yüzde görülür. Satırdaki son harfin uzatılmasıyla elde edilen kıvrık dal motiflerinden bazıları, Orta Asya Türk sanatı ve Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan ejder motifinin stilize üsluptaki yorumu olarak değerlendirilebilir (G.14). Bu örneklerde kıvrımlı gövde tepe noktada ağızını açmış bir ejderi anımsatmaktadır. Özellikle bir sikkede (Kat. No: 9) boynuzlu kafasını sola çevirmiş ve ağızını açmış ejder görünümü daha belirgindir.



Görsel 11: 20 Görsel 12: 11 Görsel 13: 37 Görsel 14: 4

Rumi motifinin Türk sanatındaki ilk örnekleri Orta Asya Türk sanatında karşımıza çıkmaktadır. Pazırık Kültürüne ait Tuekta Kurganı buluntuları arasında yer alan, M.Ö. 6. yüzyıla tarihlendirilen, deri malzemeli applike örnek motifin hayvan üslubuyla olan bağlantısını göstermektedir. Burada geyik boynuzlu kaplan figürünün boynuzundaki kıvrımlar rumi motifinin seçkin bir örneğini oluşturmaktadır (G.15). Yine Pazırık Kültürüne ait Pazırık 5 No'lu Kurgandan günümüze ulaşan, M.Ö. 4-5. yüzyıla tarihlendirilen keçe malzemeli eyer örtüsünün bordür yüzeyinde rumi motifi görülmektedir (G.16). Uygur resim sanatının önemli örneklerini teşkil eden Bezeklik duvar resimlerinde, Buda tasvirlerinde rumi motifinin kullanımı

söz konusudur. Burada motif daha çok dini konulu sahnelerdeki dekorun bir tamamlayıcısı olarak bordür yüzeylerinde işlenmiştir (G.17). Gazneliler Döneminden günümüze ulaşan ve bir saraya ait olduğu düşünülen mimari parçada bordür yüzeyinde rumi süsleme yer alır (G.18).



**Görsel 15:** Tuekta Kurganı applike **Görsel 16:** Pazırık Kurganı eyer **Görsel 17:** Bezeklik duvar resmi **Görsel 18:** Gazneliler mimari parça

Büyük Selçuklu Dönemine ait, M.1175-1225 yılları arasında İran İsfahan coğrafyasına atfedilen ve şişe (matara) olduğu düşünülen seramik malzemeli eser yüzeyinde, ortadaki ağaca doğru nişan alan iki süvari tasvir edilmiştir. Burada zemini rumilerden oluşan bitkisel kompozisyon kaplamaktadır (G.19). Anadolu Selçuklu Dönemi Konya Karatay Medresesi (M.1251) çini süslemelerinde motife sıklıkla yer verilmiştir (G.20). Ankara Arslanhane Camisi mihrap süslemeleri dönemin süsleme sanatı açısından kompozisyon ve motif zenginliğiyle önemlidir. Mihrap tepeliğinde yer alan, zemini rumi ve palmetlerle bezeli yüzeyde kavisli ve pullu gövdeye sahip stilize ejder motifini anımsatmaktadır. Arslanhane Camisindeki bu motifin, konumuzu oluşturan eserlerdeki rumi süslemenin üçüncü tipindeki harf sonlarında görülen kıvrık dal motiflerindeki stilize ejder tasvirleriyle olan benzerliği dikkat çekicidir. (G.21).



**Görsel 19:** Büyük Selçuklu seramik şişe **Görsel 20:** Anadolu Selçuklu Konya Karatay Medresesi çini süsleme **Görsel 21:** Ankara Arslanhane Camisi mihrap tepeliği

Rumi motifi hem Anadolu'da hem de Anadolu dışındaki Türk Devletlerinin sikkelerinde de yoğun tercih edilen bir süsleme unsuru olarak yüzyıllarca kullanılmıştır. Gazneli Devleti hükümdarlarından Gazneli Mahmut döneminden M.1030 tarihli sikkede yazının tepe noktasında rumiye yer verilmiştir (G.22). Eyyubi hükümdarlarından Selahaddin Eyyubi

Döneminde (M. 1179-1180) basılan sikkede, inci dizisi bordür içerisinde tepe noktada rumi motifi görülür (G.23). Moğol İmparatoru Cengiz Han'ın M.1221-1227 yılları arasına tarihlenen sikkesinde motif düz yüzeyli bordür içerisinde en alt ve üst noktalara yerleştirilmiştir. Bunun dışında yazı satırlarındaki bazı harflerin sonlarındaki kıvrık dal şeklinde uzatılarak rumiler oluşturulmuştur (G.24). İhanlı hükümdarı Abaka Han Döneminde M.1278-1279 yılında basılan sikkede tepe noktada rumi motifi, eksenden kenarlara doğru uzanan dallar şeklinde işlenmiştir. (G.25).



Görsel 22: Gazneli D. Görsel 23: Eyyubi D. Görsel 24: Moğol İ. Görsel 25: İhanlı D.

Anadolu Selçuklu sikkelerinde sıklıkla işlenen bir unsur olan rumi motifine, üç kardeşin (II. İzzeddin Keykavus, II. Alaaddin Keykubad, IV. Kılıçarslan) ortaklaşa bastırıldığı M.1251-1252 tarihli sikkede tepe noktada rastlamak mümkündür. Burada motif, düğüm motifinden gelişerek kenarlara uzanır (G.26). II. İzzeddin Keykavus Döneminde M.1259-1260 yılında basılan sikkede tepede ve yatay eksende (G.27) görülen motif, IV. Kılıçarslan Döneminde M.1265-1266 tarihli sikkede eksendeki düğüm kenarlara doğru uzanmaktadır (G.28). III. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemine ait 1277-1278 tarihli sikkede tepede motif kenarlara uzanmaktadır (G.29).



Görsel 26: Üç kardeş Görsel 27: II. İzzeddin Keykavus Görsel 28: IV. Kılıçarslan  
Görsel 29: III. Gıyaseddin Keyhüsrev

## Geometrik Süsleme

### Düğüm (Geçme)

Saadet düğümü olarak da adlandırılan motif, birbirine halkalanan biçimlerden meydana gelmekte ve mutluluk sembolü olarak belirtilmektedir<sup>18</sup>. Birçok kültürde farklı anlam ve

<sup>18</sup> Parlar, *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde*, 129.

biçimlerle işlenen geçme motifleri, Anadolu Selçuklu sanatında geometrik süslemenin geniş kullanım alanına sahip olmasına bağlı olarak yaygın biçimde işlenmiştir.

Kıvrımlı hatların birbirlerinin içinden geçerek aralarında boşluklar oluşturmasıyla meydana gelen motif 16 sikkede bulunmaktadır. Tamamında ön yüzde görülürken, H.617 tarihli Sivas örnekleri haricinde motif H.630-633 yılları arasında tercih edilmiştir. Motif, kendi içinde düğümler arasında, göz olarak adlandırabileceğimiz, boşluk sayısına göre üç ve sekiz gözlü olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. 12 sikkede gördüğümüz üç gözlü örneklerin (G.30) tamamı yüzey eksenine konumlandırılmıştır ve içlerinden rumi dalları gelişir. 4 sikkede yer alan sekiz gözlü örneklerde motif (G.31), eksenin altında, yazı satırlarındaki harfin uzatılmasıyla oluşan alana işlenmiştir.



Görsel 30: 48 Görsel 31: 50

Motif, Türk Devletlerinin sikkelerinde geniş bir zaman aralığında yüzeyi hareketlendirmek için tercih edilmiştir. İlanlı hükümdarı Olcaytu Han Döneminde M.1316-1317 yılında basılan sikkede motife küçük boyutlu şekilde yedi kere yer verilmiştir (G.32). Celayiri Devletinin kurucusu Taceddin Şeyh Hasan Büzürg'ün 1335-1337 yıllarına tarihlendirilen sikkesinde motifin üç gözlü örneği eksende yer almaktadır (G.33). Timur hükümdarı Şah Ruh Dönemine (M.1409-1447) ait sikkede alt bölümde yatay hatla karşılıklı işlenmiştir (G.34). Karakoyunlu hükümdarlarından Kara İskender Döneminde (M. 1422-1438) basılan sikkelerin ekseninde motifin üç gözlü örneği görülmektedir (G.35). Osmanlı sultanlarından III. Murat Döneminde M.1574-1575 yılında basılan sikkede motifin üç gözlü iki örneği işlenmiştir (G.36).

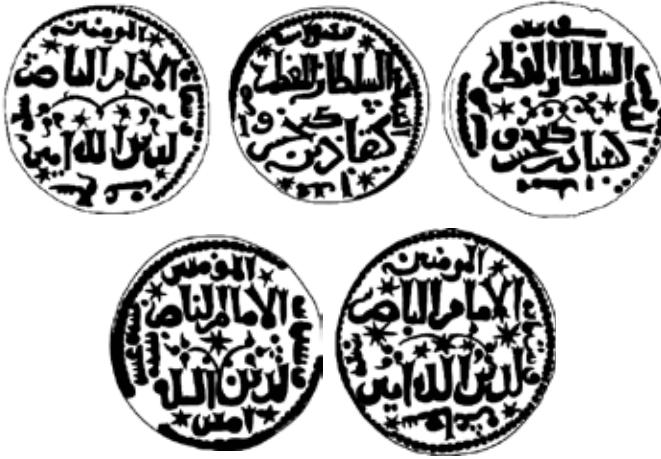


Görsel 32: İlanlı D. Görsel 33: Celayiri D. Görsel 34: Timur İ. Görsel 35: Karakoyunlu D.  
Görsel 36: Osmanlı İ

### Yıldız

Toplumların astronomiye olan ilgilerine bağlı olarak yüzyıllar boyunca yıldız motifi, farklı malzemelerle ve üsluplarla kendisine yer bulmuştur. Çalışmamız kapsamında incelediğimiz sikkeden 213'ünde yıldız motifi bulunmaktadır. Bunlardan 19'unda sadece ön yüzde, 11'inde sadece arka yüzde, 183'ünde ise iki yüzde de yer alır.

Motif, paralel konumda kademeli düzenlemeler, yatay ekseninde üçlü düzenlemede ya da yüzeye dağınık şekilde yerleştirilmesiyle oluşan düzenleme olmak üzere üç farklı kompozisyonda kullanılmıştır. İlk tipi oluşturan ve 141 sikkede görülen kademeli düzenleme kendi içinde, üç sıra ikişer yıldızdan altılı (G.37), iki sıra ikişer yıldızdan dörtlü (G.38) ve bir sıra iki yıldızdan ikili (G.39) düzenlemeler olmak üzere üçe ayrılır. 68 örneği bulunan altılı ve 42 örneği bulunan dörtlü düzenlemeye sahip bazı sikkelerde, eksenindeki motifin yanına yapılan ilavelerle dörtlüde sayı beşe (G.40), altılıda ise dokuz (G.41) çıkarılmıştır. Bir sıra iki yıldızdan oluşan ikili düzenleme 27 sikkede görülür. Bu tipte motifin ön veya arka yüze konumlandırılmasında belirgin bir ayırım bulunmamaktadır.



Görsel 37: 16 Görsel 38: 4 Görsel 39: 37 Görsel 40: 2 Görsel 41: 17

Diğer tipi oluşturan yatay ekseninde üçlü düzenlemede yıldızlar paralel konumda uzanır (G.42). 34 sikkede görülen düzenleme tüm örneklerde ön yüzde yer alır. 31 örnek ile H.620-623 yılları arasında yoğunlaşma görülürken, Abbasi Halifesi ez-Zahir-Biemrillah'ın adının yer aldığı tüm sikkelerin ön yüzünde bu düzenlemenin bulunması dikkat çekicidir. Yüzeyde çeşitli noktalara yıldızların yerleştirilmesiyle oluşturulan düzenleme 15 sikkede karşımıza çıkmaktadır (G.43). Sayıları bir ile yedi arasında değişen yıldızlar, yüzeyde boş kalan alanları hareketlendirmektedir.



Görsel 42: 32 Görsel 43: 3

Yıldız motifi Türk sikkelerinde hemen her dönemde sıklıkla kullanılmıştır. Erken örnekler arasında sayabileceğimiz Göktürk Devletine ait 8. yüzyılın başına tarihlendirilen sikkede üst hizada iki yıldız yer almaktadır (G.44). Zengi hükümdarı Nureddin Mahmud Dönemine (M. 1146-1173) ait sikkede iki sıra halinde kademeli bir düzenleme karşımıza çıkmaktadır (G.45). Eyyubi sultanlarından Kamil Muhammed Dönemine (M.1218-1238) ait sikkede yıldız motifi yatay ekseninde üçlü düzenlemeye sahiptir (G.46). Anadolu'daki örnekler arasında Karamanoğulları Beyliğinden Mahmud Beyin H.1299-1300 tarihli sikkesinde yazıların arasında iki yıldız yer alır (G.47). Türk sikkelerinin yanı sıra Bizans İmparatorlarında III. John Doukas Döneminde M.1237-1242 yıllarına ait sikkede eksenindeki haçın etrafındadır (G.48). Osmanlı padişahlarından Fatih Sultan Mehmed Döneminde M.1460-1461 yılında basılan sikkenin eksenine bir adet yıldız motifi işlenmiştir (G.49).



Görsel 44: Göktürk D. Görsel 45: Zengi D. Görsel 46: Eyyubi D.  
Görsel 47: Karamanoğulları Görsel 48: Bizans İ. Görsel 49: Osmanlı İ.

### Üç Benek

Yayınlarda çintemani, pars beneği, şahî benek, Timur damgası gibi çeşitli adlandırmaları bulunan motifin kökeni konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Orta Asya Türklerinin Çin kültürü ve Budist inancıyla olan etkileşiminin bir getirisi olduğu iddiasının yanı sıra Orta Asya hayvan üslubuna bağlı olarak kahramanlık, güç, kuvvet ve iktidar sembolü sayılan güçlü ve çevik hayvanlara duyulan ilgiden kaynaklandığı da düşünülmektedir<sup>19</sup>. Farklı malzemelerden çeşitli eserlerin bezemesinde yüzyıllar boyunca Türk sanatında kendisine yer bulan üç benek, pelenk adlı dalgalı biçime sahip motifle ele alındığı gibi tek başına da işlenmiştir.

Konumuzu oluşturan sikkelerin 123'ünde üç benek motifine yer verilmiştir. Bunların 22'si sadece ön yüzde, 67'si sadece arka yüzde, 47'sinde iki yüzde de bulunmaktadır. Motif, 100'ünde yatay ekseninde sağ tarafa (G.50), 38'inde yazıda ilk satırın son harfinin soluna (G.51) ve 48'inde yüzeyde çeşitli konumlara (G.52) işlenmiştir. Bunlardan yatay ekseninde sağ tarafa yakın konumlandırılanların 94'ünde sadece arka yüzde, yazıda ilk satırın son harfinin soluna konumlananların 33'ü sadece ön yüzde görülmektedir.



Görsel 50: 16 Görsel 51: 11 Görsel 52: 4

Motifin Türk sanatındaki erken örnekleri arasında, Uygur Döneminde 8-9. yüzyıllara tarihlendirilen Mani yazmalarındaki müzisyen tasviri örneği gösterilebilir. Diz çöküp müzik aletini çalan müzisyenin üstündeki mavi kaftanda beyaz yüzeyli alanlar kırmızı renkteki üç benek motifleriyle hareketlendirilmiştir (G.53). İran coğrafyasında, 13. yüzyıl başlarında Selçuklulara atfedilen seramik kasede ekseninde bir süvari figürü yer alır. Süvarinin etrafındaki figürleri sınırlandıran bordürlerin yüzeyi üç benek motifleriyle bezelidir (G.54). Osmanlı Döneminde motifin kullanımı yoğunlaşarak devam etmiştir. 16. yüzyıl İznik çini ve seramik eserlerinde sıkça tercih edilen motifin önemli bir örneği olarak M.1580-1585 tarihli maşrapa gösterilebilir. Eser yüzeyinde üç benek, pelenk motifleriyle birlikte görülmektedir (G.55). Motif, 16.-18. yüzyıllar arasında özellikle saray ileri gelenlerinin kıyafetlerinde sıklıkla karşımıza kullanılmıştır (G.56).

19 Motif hakkında detaylı bilgi için bakınız: Aziz Doğanay, "Türk sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı," *Dîvân* 17 (2004), 193-218.





**Görsel 53:** Uygur yazma eser **Görsel 54:** Selçuklu kase **Görsel 55:** Osmanlı maşrapa  
**Görsel 56:** Osmanlı kaftan

Üç benek motifinin Türk ve Müslüman Devletlerin sikkelerinde kullanımı gözlenmektedir. Gazneli hükümdarlarından Gazneli Mahmud Döneminde basılan M.1003-1004 tarihli sikkede motife üst yazı satırlarının iki yanında yer verilmiştir (**G.57**). Abbasi Devleti halifelerinden Mustasım Billah Döneminde (M.1242 -1258) basılan sikkede, yüzeye ters yerleştirilen üçgenin iç köşelerine üç benek motifi yerleştirilmiştir (**G.58**). Memluk Devleti hükümdarlarından Rüknüddin ez-Zahir Baybars Döneminde (M.1260-1277) basılan sikkede motif alttaki aslan figürünün iki yanında işlenmiştir (**G.59**). Saruhanoğlu Beyliği hükümdarlarından İshak Bey Dönemine (M.1357-1390) ait sikkede yazı satırlarının üstünde motifi görmek mümkündür (**G.60**). Osmanlı Döneminde de motifin sikkelerde kullanımı devam etmektedir. Örnek olarak, Fatih Sultan Mehmet Döneminde basılan M.1481 tarihli sikkede motif sol alta kendisine yer bulmuştur (**G.61**).



**Görsel 57:** Gazneli D. **Görsel 58:** Abbasi D. **Görsel 59:** Memlük D. **Görsel 60:** Saruhanoğlu B. **Görsel 61:** Osmanlı İ.

### Daire

İnsanlık tarihi boyunca geometrinin önemli yer tutması sanat alanında da temel geometrik şekillere yer verilmesinde etkili olmuştur. Bunlardan daire biçimi, birçok medeniyette olduğu

gibi Türkler tarafından da sembolik anlamlar yüklenerek çeşitli sanat ürünlerinde kullanmıştır. Konumuzu oluşturan sikkelerde daire biçimi, rumiden oluşan kompozisyonun bir tamamlayıcısı olarak kullanıldığı gibi (G.62), yüzeyde boş kalan alanları hareketlendirmek için de tercih edilmiştir (G.63). 49 sikkede tespit edilen motif, bunlardan 30'unda sadece ön yüze, 5'inde sadece arka yüze, 15'inde ise iki yüze de işlenmiştir.



Görsel 62: 37 Görsel 63: 43

### İnci Dizisi ve Düz Yüzeyle Bordür

Sikkede yazıları sınırlandırarak yüzeyden kenarlara geçişi sağlayan bordür düzenlemeleri, estetik bir zenginlik oluşturduğu gibi sikkenin kırılması gibi teknik sorunların önüne geçilmesinde etkin rol oynamıştır. Konumuzu oluşturan sikkelerde inci dizisi ve düz yüzeyle bordürler kullanılmıştır. İnci dizisi bordür, birbirini takip eden küçük dairelerin kenar boyunca daire biçiminde sıralanmasıyla oluşturulmuştur (G.64). 213 sikkede görülen motif bunlardan 3'ünde sadece önde, 1'inde sadece arkada yer alır. 7'sinde ise motif tespit edilememiştir. Motifin sikkelerde bulunmaması özellikle kenarlarda oluşan aşınma, tahrip veya kırılma durumlarıyla ilişkilendirilebilir. Aynı duruma ek olarak basım hatası sonucunda motif bazılarında bütünüyle yüzeyde yer almamakta, bunun yerine motifin bir kısmı ya da yarısı yüzeye işlenmektedir.

Düz yüzeyle bordür daire biçimine uygun şekilde yüzeyde büyük bir daire oluşturmaktadır. 28 sikkede tespit edilen düzenleme (G.65), 3'ünde sadece ön yüzde, 1'inde sadece arka yüzde, 24'ünde ise iki yüzde de görülmektedir. Ayrıca bakır malzemeli 2 sikkede (Kat. No: 69,72) bordür tek başına yüzeyi kuşatırken diğerlerinde dışta inci dizisi bordürle birlikte kullanılmıştır (G.66).



Görsel 64: 17 Görsel 65: 72 Görsel 66: 12

İnci dizisi ve düz yüzeyle bordür düzenlemeleri, sikkelerde geniş bir zaman aralığında çeşitli devletler tarafından sikkelerde yaygın şekilde tercih edilmiştir. Abbasi halifelerinden Harun Reşid Döneminde (M.786-787) basılan sikkeyi inci dizisi bordür çevreler (G.67). Kilikya Ermeni Devleti hükümdarlarından I. Levon Döneminde (M.1199-1219) basılan sikkede ortadaki kompozisyonunu çevrelemek ve kenarları inci dizisi bordür sınırlandırmaktadır (G.68). Zengi Devletinin Cizre Atabeylerinden Mahmud Melik Zahir'in M.1242'de bastırıldığı sikkede inci dizisi bordür en dışta yazı satırlarını kuşatır (G.69). Menteşe Beyliği yöneticilerinden I. İlyas Beyin M.1402-1403 yılında bastırıldığı sikkede içte düz yüzeyle dışta inci dizisi bordür kullanılmıştır (G.70). Motifin kullanımı ilerleyen yüzyıllarda Osmanlı sikkelerinde de devam etmiştir. Nispeten geç tarihli olarak sayabileceğimiz padişah III. Mustafa'nın M.1757-1758 yılında bastırıldığı sikkede, yine benzer özellikte, içte düz yüzeyle dışta ise inci dizisi bordür kullanımı dikkat çekicidir (G.71).



**Görsel 67:** Abbasi D. **Görsel 68:** Kilikya Ermeni K. **Görsel 69:** Zengi D.  
**Görsel 70:** Menteşe B. **Görsel 71:** Osmanlı İ.

### 3.2. Yazı

Sikkelerde yazı türü olarak 171'inde Selçuklu sülüsü ve 44'ünde kufi hat kullanılmıştır. 5'inde ise tespit edilememiştir. Selçuklu sülüsünün geniş bir zaman aralığında kullanımı görülürken, kufi hat M.1226 (H.623) yılıyla birlikte kullanılmaya başlamıştır. Bu durum sikkelerin üzerinde adı geçen halifelere göre incelendiğinde, en-Nasır-Lidinillah ve ez-Zahir-Biemrillah Dönemlerinde sadece Selçuklu sülüsü, el-Müstansır-Billah Döneminde kufi ve Selçuklu sülüsü kullanımını göstermektedir.

Düzenleme her iki yüzde, yatay hatlı ana metin ve bunun etrafındaki çevre yazısından oluşmaktadır. Ana metinde harfler çevre yazısına oranla daha büyük ve genellikle süsleme unsurlarıyla iç içe veya bütün halinde verilmiştir. Ön ve arka yüzlerin düzenlenmesinde ana hatlar itibarıyla benzerlik bulunmakla birlikte özellikle çevre yazılarının konumları değişkenlik

gösterebilmektedir. Ön yüz düzenlemesinde, yatay hatlı iki ile beş satır arasında değişen ana metin, 201'inde "el-imam el-(Halife adı) emirü'l-mü'minin", 14'ünde "el-imam el-(Halife adı) emir" ifadelerinden oluşmaktadır. 5'inde yazı satırlarındaki ifadeler tamamıyla tespit edilememiştir. Halifeler, "en-Nasır-Lidinillah emirü'l-mü'minin", "ez-Zahir-Biemrillah emirü'l-mü'minin" ve "el-Müstansır-Billah emirü'l-mü'minin" unvanlarıyla yer almaktadır. Ön yüz çevre yazısında basım yılı, "sene" ifadesiyle başlatılarak "sene, tarihin harfle birler basamağı, tarihin harfle onlar basamağı, tarihin harfle yüzler basamağı" şeklinde verilmiştir. Bu ifade genellikle üst kenardan başlanarak, saat yönünün tersine doğru ilerler. Bunun dışında bazılarında üst kenarda "ü'l-mü'minin" ifadesine yer verilerek "sene" ifadesi sol kenardan başlatılmış ve yine saat yönünün tersine doğru devam ettirilmiştir. Çevre yazısı ana metni üst-sol-alt-sağ, sol-alt-sağ, sol-sağ, üst-alt olmak üzere 4 farklı şekilde çevrelemektedir.

Arka yüzde yatay hatlı iki ile dört satır arasında değişen ana metin sikkelerin 159'unda "es-sultanü'l-muazzam", 33'ünde "es-sultanü'l-muazzam Alaeddünya veddin ebul feth", 13'ünde "es-sultanü'l-muazzam Alaeddünya veddin" ve 10'unda "es-sultanü'l-a'zam Keykubad" ifadelerinden oluşmaktadır. 5'inde ana metindeki ifadeler tamamıyla tespit edilememiştir. Arka yüz çevre yazısında basım yeri "duribe haza ed-dirhem bi (Şehir)" kalıbıyla verilmiştir. Bu kalıp genellikle üst kenardan başlanarak, saat yönünün tersine doğru ilerler. Ayrıca üst kenarda "bi (Şehir)" ifadesiyle başlayan örneklerde "duribe" ifadesi sol kenarda yer almış ve yine saat yönünün tersine doğru devam ettirilmiştir. Basım yeri bilgisi ana metin çevresinde üst-sol-alt-sağ veya sol-alt-sağ kenarlarda verilmiştir.

#### 4. Sonuç

Çalışmamız neticesinde, Bursa Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı I. Alaaddin Keykubad'ın sultanlık yıllarından günümüze ulaşan 220 adet sikke tespit edilmiştir. Tamamı darp tekniğiyle üretilen sikkelerin çoğunluğunun durumu günümüzde sağlamdır. Sikkelerde en erken H.616 (M.1219-1220), en geç H.633 (M.1235-1236) tarihleri tespit edilmiştir. Bunlardan H.617 (M.1220-1221) tarihi sayıca fazla olması açısından öne çıkmaktadır. Yazı satırlarında dönemin halifelerinden en-Nasır-Lidinillah, ez-Zahir-Biemrillah ve el-Müstansır-Billah adları yer almaktadır. Bunlardan en çok en-Nasır-Lidinillah, en az ez-Zahir-Biemrillah'ın adı geçmektedir. Sikkelerin üretiminde büyük oranda gümüş malzeme kullanırken, bakır örnekler de rastlanmaktadır. Ölçüler incelendiğinde, gümüşlerde ortalama çap 23,28 mm., ortalama ağırlık 2,89 g.'dır. Bakırlarda ortalama çap 22,56 mm., ortalama ağırlık ise 3,25 g.'dır. Bu veriler, Anadolu Selçuklu gümüş ve bakır sikkelerinde görülen ortalama çap ve ağırlık ölçüleriyle paralellik göstermektedir. Basım merkezi olarak en çok adı geçen şehir Sivas'tır. Bunu sırasıyla Konya, Kayseri, Bilveren yerleşimleri takip etmektedir.

Sikkelerde bitkisel ve geometrik süsleme unsurları bulunmaktadır. Bitkisel unsur olarak rumi motifi kullanılırken, geometrik süsleme unsurları olarak yıldız, düğüm, üç benek, daire, inci dizisi bordür ve düz yüzeyli bordür görülmektedir. Rumi motifi, Orta Asya kökenli olup

hayvan üslubu etkisinde gelişerek Anadolu Selçukluları ile stilize hayvan figürlerine daha yakın bir üsluba bürünmüştür. Yüzyıllar boyunca Türk sanatında oldukça ilgi gören motif incelediğimiz sikkelerin 202'sinde üç tipte karşımıza çıkmaktadır. İlk tip sikkelerin %93'ünde ön yüzde bulunmaktadır. Kendi içinde dörde ayrılan bu tipte, bir kökten gelişenlerin H.617-619 yılları arasına, eksenindeki düğüm motifinden gelişenlerin ise H.630-633 yılları arasına ait olduğu görülmektedir. İkinci tip sikkelerin %80'inde ön yüzde yer alır. Bu tipteki tepeden aşağı sarkar şekilde konumlandırılan örneklerin tamamı arka yüzde, yıldızdan ve düğümden gelişenlerin ise tamamının ön yüzde işlenmesi dikkat çekicidir. Üçüncü tipte bazı örneklerde motif, ejder tasvirinin stilize bir yorumu şeklinde tasvir edilmiştir. Kıvrımlı gövdesi ile tepede ağzını açmış bir ejderi anımsatan bu tip, motifin kökeni ve Anadolu Selçuklularla birlikte stilize hayvan figürüne doğru geçirdiği değişim hakkında önemli bir örneği teşkil etmektedir.

Geometrik süsleme, en çok kullanılan ve çeşitliliğin olduğu grubu oluşturmaktadır. Bunlardan 16 sikkede görülen düğüm motifi, tüm örneklerde ön yüzde yer alırken H.617 tarihli örnekleri dışında H.630-633 yılları arasına aittir. Sikkelerin %97'sinde görülen yıldız motifi üç farklı tipte uygulanmıştır. Bunlardan yatay eksenle üçlü düzenleme sikkelerin tamamında ön yüzde yer almakta ve %91'i H.620-623 yılları ait olması itibarıyla dikkat çekmektedir. Ayrıca Abbasi Halifesi ez-Zahir-Biemrillah'ın adının yer aldığı tüm örneklerin ön yüzünde bu düzenleme görülmektedir. Geometrik unsurlar arasında değerlendirdiğimiz üç benek motifi yüzeydeki konumu itibarıyla önem arz etmektedir. Yatay eksenle sağ tarafa yakın konumlandırılan örneklerin %94'ü arka yüzde, yazıda ilk satırın son harfinin soluna yerleştirilenlerin ise tamamının ön yüzde yer aldığı anlaşılmaktadır. Sikke yüzeylerinin sınırlandırılmasında yüzyıllar boyunca birçok medeniyet tarafından yaygın şekilde kullanılan inci dizisi bordür, konumuzu oluşturan sikkelerin %97'sinde kullanılarak en çok tercih edilen bezeme unsuru olmuştur.

Yazı satırlarının işlenmesinde Selçuklu sülüsü ve kufi hat kullanılmıştır. Bunlardan Selçuklu sülüsü sikkelerin %77'sinde görülmektedir. Bu tercihte H.623 yılı oldukça etkilidir. Bu tarihe kadar sadece Selçuklu sülüsü kullanımı görülürken, sonrasında Selçuklu sülüsü ve kufi hat kullanılmıştır. Kufi hattın kullanımı Halife el-Müstansır-Billah ile başlamaktadır. Yazı düzenlemesi incelendiğinde ortada yatay hatlı ana metin, bunun etrafında ise çevre yazısı şeklinde bir düzen görülmektedir. Çevre yazısının görüldüğü kenar sayısı değişkenlik arz etmektedir.

Anadolu Selçuklu Devletinin en önemli sultanlarından olan I. Alaaddin Keykubad'ın sultanlık yıllarında bastırıldığı sikkeler, dönemin ekonomik durumu ve tarihi hakkında bilgi vermesinin yanı sıra barındırdığı zengin süsleme unsurlarıyla dikkat çekmektedir. Bunlardan Orta Asya hayvan üslubunun doğrudan izlerini taşıyan rumi motifinin kullanımı önemlidir. Ayrıca üç benek, yıldız, inci dizisi, düğüm gibi bezemede kullanılan unsurlar, dönemin sanat anlayışının bu dönem sikkelerindeki yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç itibarıyla, I. Alaaddin Keykubad'ın sultanlık yıllarına ait sikkeler kendisinden önceki sanat anlayışının doğrudan izlerini taşıdığı gibi, kendinden sonra devam eden sürece olan

etkileri açısından önemli bir grup olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla konuyla ilgili yapılacak kapsamlı çalışmalar Türk sanatı için önem arz etmektedir.

**Teşekkür:** Sikkelerde yer alan yazı türlerinin tespitinde yardımını esirgemeyen Öğr. Gör. Sn. Zeynep Mergen Kansız'a teşekkür ederim. Çalışmamız kapsamında gerekli izinlerin verilmesinde Bursa Arkeoloji Müzesi Müdürü Sn. Çiğdem Durakoğlu'na ve müzedeki çalışmalarımız sırasında yardımcı olan sanat tarihçisi Sn. Mehmet Şerif Demirtaş başta olmak üzere müze personeline teşekkür ederim.

**Bilimsel Araştırma İzi ve Beyanı:** Makaleye konu olan bu çalışma, Bursa Arkeoloji Müzesi ile imzalanan 28.02.2023 tarihli Bilimsel Araştırma Protokolü kapsamında 01.03.2023 tarih ve 191-83-4 sayılı izin ile gerçekleştirilmiştir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Acknowledgements:** Acknowledgements: I would like to thank Lect. Zeynep Mergen Kansız for her help in determining the types of writing on the coins. For the permissions required within the scope of our study, I would like to thank Çiğdem Durakoğlu, Director of the Bursa Archaeological Museum, and all the museum staff, especially art historian Mehmet Şerif Demirtaş, who helped us during our work in the museum.

**Scientific Research Permit and Statement:** This study, which is the subject of this article, was carried out with the permission dated 01.03.2023 and numbered 191-83-4 within the scope of the Scientific Research Protocol dated 28.02.2023 signed with the Bursa Archaeology Museum.

**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

- Aksu, Hatice. "Rumi Motifinin İlk Öncüleri," *Türkler*, hazırlayan Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca içinde 4: 314-331. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- Altıntaş, Ahmet. "Selçuklu Türkiye'sinde Para." *Türkler*, hazırlayan Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca içinde 7: 585-595. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- Artuk, İbrahim. "Alâeddin Keykubad'ın Meliklik Devri Sikkeleri", *TTK Belleten XLIV/174* (1980): 265-273.
- Bibi, *El-Evamirü'l-Ala'iyе Fi'l-Umuri'l-Ala'iyе (Selçuk Name) I*. Çeviren Mürsel Öztürk. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1996.
- Doğanay, Aziz. "Tezyinat." *TDV Ansiklopedisi*. 41: 81. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Doğanay, Aziz. "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı." *Divân 17* (2004): 193-218.
- Erkiletlioğlu, Halit. "Sultan I. Alaeddin Keykubad Adına Metbu Meliklerce Bastırılan Müşterek Sikkeler." *Selçuk 3* (1988), 89-95.
- Erkiletlioğlu, Halit ve Oğuz Güler. *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 1996.
- İzmirli, Yılmaz. *Anadolu Selçuklu Paraları*. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010.
- Parlar, Gündegül. *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2001.
- Sümer, Faruk. "Keykubad I". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 25: 357-359. İstanbul: TDV Yayınları, 2022.
- Şimşir, Zekeriya. "Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rumi Motifi." Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2002.

- Teoman, Betül. "I. Alâeddin Keykubad Dönemi Sikkeleri." *800. Fetih Yılı'nın Eşiğinde Alanya/Alaiye ve Alaeddin Keykubad Sempozyumu Bildiri Kitabı*, hazırlayan Ekrem Kalan ve İrmak Karabulut içinde 89-108. Antalya: ALKUY, 2022.
- Uyumaz, Emine. "Sultan I. Alâeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Tarihi (1220-1237)," *Türkler*, hazırlayan. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca içinde 6: 1021-1034. Ankara: Yeni Türkiye, 2002.
- Yavuz, Şeyda. "Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi." (Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, 2008.

## Görsel Kaynakça

15. [www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879885](http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879885) (Erişim tarihi 06.06.2023)
16. [www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879863](http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879863) (Erişim tarihi 06.06.2023)
17. Stein, Marc Aurel. *Innermost Asia Vol.2* (Oxford: The Clarendon Press, 1928), 634.
18. Bombaci, Alessio. "Summary report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan. Introduction to the Excavations at Ghazni." *East and West* 10 (1/2) (1959): 3-22.
19. [www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1964-1013-2\\_1](http://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1964-1013-2_1) (Erişim tarihi 07.06.2023)
20. [www.muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=KRT01&DistId=MRK](http://www.muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=KRT01&DistId=MRK) (Erişim tarihi 07.06.2023)
21. <https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/arslanhane-camii> (Erişim tarihi 07.06.2023)
22. <https://www.davidmus.dk/islamic-art/the-ghaznavids-and-the-ghurids/coin/135?culture=en-us> (Erişim tarihi 07.06.2023)
23. D. Nicol, Norman. "Paul Balog's The Coinage of the Ayyubids: Additions and Corrections." *The Numismatic Chronicle* 146 (1986): 119-158.
24. [https://mongoliancoins.com/coins\\_of\\_mongol\\_empire\\_great\\_mongol\\_khans.html](https://mongoliancoins.com/coins_of_mongol_empire_great_mongol_khans.html) (Erişim tarihi 07.06.2023)
25. <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/il-khaniderne-og-den-gyldne-horde/coin/162> (Erişim tarihi 07.06.2023)
26. <https://www.baldwin.co.uk/product/seljuq-of-rum-the-three-brothers-gold-dinar-ah-648-superb/> (Erişim tarihi: 08.06.2023)
27. [www.vcoins.com/en/stores/sphinx\\_numismatics/151/product/536re19\\_seljuq\\_of\\_rum\\_kaykaus\\_ii\\_second\\_sole\\_reign\\_655660\\_ah\\_12571261\\_ad\\_ar\\_dirham\\_289\\_gms\\_21\\_mm\\_struck\\_at\\_madinat\\_konyain\\_658\\_ah\\_clear\\_mint\\_and\\_date/1268532/Default.aspx](http://www.vcoins.com/en/stores/sphinx_numismatics/151/product/536re19_seljuq_of_rum_kaykaus_ii_second_sole_reign_655660_ah_12571261_ad_ar_dirham_289_gms_21_mm_struck_at_madinat_konyain_658_ah_clear_mint_and_date/1268532/Default.aspx) (Erişim tarihi: 08.06.2023)
28. [https://www.vcoins.com/en/stores/nuqud\\_gallery/296/product/seljuq\\_of\\_rum\\_qilij\\_arslan\\_iv\\_silver\\_dirham\\_297g\\_gumushbazar\\_ah\\_664/1790091/Default.aspx](https://www.vcoins.com/en/stores/nuqud_gallery/296/product/seljuq_of_rum_qilij_arslan_iv_silver_dirham_297g_gumushbazar_ah_664/1790091/Default.aspx) (Erişim tarihi: 08.06.2023)
29. [www.colleconline.com/en/items/137749/coin-antique-b-c-to-islamic-seljuqs-of-rum-663-682-ah-1249-1259-ad-kaykusraw-iii-ar-dirham](http://www.colleconline.com/en/items/137749/coin-antique-b-c-to-islamic-seljuqs-of-rum-663-682-ah-1249-1259-ad-kaykusraw-iii-ar-dirham) (Erişim tarihi: 08.06.2023)
30. <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/il-khaniderne-og-den-gyldne-horde/coin/166> (Erişim tarihi: 23.06.2023)
31. <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/il-khaniderne-og-den-gyldne-horde/coin/217> (Erişim tarihi: 23.06.2023)
32. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_1860-1220-375](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1860-1220-375) (Erişim tarihi: 23.06.2023)

35. <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/timuriderne-og-turkmenerne/coin/275> (Erişim tarihi: 23.06.2023)
36. <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/osmannerne/coin/252> (Erişim tarihi: 23.06.2023)
44. Babayar, Gaybullah. Köktürk Kağanlığı Sikkeleri Kataloğu. Ankara: TİKA, 2007.
45. <https://www.acsearch.info/search.html?id=2473820> (Erişim tarihi: 23.06.2023)
46. <https://en.numista.com/catalogue/pieces72938.html> (Erişim tarihi: 23.06.2023)
47. [www.bedencoins.com/kategori/11?sayfaadi=Anonim%20Karamano%C4%9Flu](http://www.bedencoins.com/kategori/11?sayfaadi=Anonim%20Karamano%C4%9Flu) (Erişim tarihi: 23.06.2023)
48. <https://www.doaks.org/resources/coins/catalogue/BZC.2015.052/view> (Erişim tarihi: 23.06.2023)
49. [www.bedencoins.com/kategori/18?sayfaadi=II.%20Mehmed%20I%20CULUS%20H.%2020848-850%20/%20M.%201444-1446%20%20II%20CULUS%20H.%2020855-886%20%20M.%201451-1481](http://www.bedencoins.com/kategori/18?sayfaadi=II.%20Mehmed%20I%20CULUS%20H.%2020848-850%20/%20M.%201444-1446%20%20II%20CULUS%20H.%2020855-886%20%20M.%201451-1481) (Erişim tarihi: 23.06.2023)
53. Doğanay, Aziz. "Türk sanatında Pelengi ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı." *Divân 17* (2004): 193-218.
54. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460910?ft=chintamani&offset=0&rpp=40&pos=8> (Erişim tarihi: 26.07.2023)
55. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444876?ft=cintamani&offset=0&rpp=40&pos=3> (Erişim tarihi: 26.07.2023)
56. Kardeşlik, Selman. "Vakıflar Halı Müzesinde Selçuklu ve Selçuklu Geleneğindeki Halılarda Kozmolojik ve İkonografik Boyut." *Restorasyon Yıllığı 2* (2011): 73-90.
57. <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/ghaznaviderne-og-ghuriderne/coin/133> (Erişim tarihi: 27.07.2023)
58. <https://en.numista.com/catalogue/pieces81313.html> (Erişim tarihi: 27.07.2023)
59. <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/mamlukkerne/coin/197> (Erişim tarihi: 27.07.2023)
60. [https://www.bedencoins.com/kategori/16?sayfaadi=%C4%B0shak%20Bey%20\[H.%20759-792%20%20M.%201357/58-1389/90](https://www.bedencoins.com/kategori/16?sayfaadi=%C4%B0shak%20Bey%20[H.%20759-792%20%20M.%201357/58-1389/90) (Erişim tarihi: 27.07.2023)
61. <https://www.davidmus.dk/islamic-art/the-ottomans/coin/247> (Erişim tarihi: 29.03.2024)
67. <https://yapikredisanalmuze.com/sikkeler/0026/28> (Erişim tarihi: 31.07.2023)
68. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/478572> (Erişim tarihi: 31.07.2023)
69. <https://en.numista.com/catalogue/pieces212856.html> (Erişim tarihi: 31.07.2023)
70. [https://www.bedencoins.com/kategori/13?sayfaadi=I.%20%C4%B0lyas%20Bey%20\[H.%20805-823%20/%20M.%201402/03-1420](https://www.bedencoins.com/kategori/13?sayfaadi=I.%20%C4%B0lyas%20Bey%20[H.%20805-823%20/%20M.%201402/03-1420) (Erişim tarihi: 31.07.2023)
71. <https://en.numista.com/catalogue/pieces55962.html> (Erişim tarihi: 31.07.2023)



**Tablo 1:** Basım tarihi, basım yeri, halife adı, maden, çap ve ağırlık bilgileri.

Kat. No	Envanter no	Tarih	Basım Yeri	Halife	Maden	Çap	Ağırlık
1	3.05.1997	616	Bilveran	en-Nasır-Lidinillah	Bakır	23,5	2,9
2	17545	616	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,85
3	17792	616	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,9
4	17528	616	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,94
5	21804	616	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,9
6	17879	617	Kayseri	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	22	2,87
7	22008	617	Kayseri	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	22,5	2,9
8	21835	617	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23	2,9
9	17552	617	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,94
10	21798	617	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,9
11	17876	617	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23	2,9
12	16346	617	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23	2,84
13	21801	617	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23	2,9
14	15645	617	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,83
15	78	617	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,79
16	15669	617	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,86
17	17544	617	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,96
18	14837	617	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,9
19	17529	618	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,98
20	22010	618	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23,5	2,9
21	22011	618	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23	2,94
22	17540	618	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23	2,96
23	17533	618	-	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	24	2,82
24	17877	619	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23	2,93
25	21824	61(?)	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	22	2,9
26	17813	620	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	25	2,92
27	21797	(6)21	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23	2,9
28	17549	622	Sivas	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	23	2,95
29	21808	6(?)(?)	Konya	en-Nasır-Lidinillah	Gümüş	22	2,9
30	16337	-	-	en-Nasır-Lidinillah	Bakır	22	3
31	16328	-	-	en-Nasır-Lidinillah	Bakır	21	4,11
32	18036	623	Konya	ez-Zahir-Biemrillah	Gümüş	22	2,95
33	17791	623	Sivas	ez-Zahir-Biemrillah	Gümüş	22,5	2,73
34	15183	623	-	ez-Zahir-Biemrillah	Gümüş	22,5	2,84
35	15185	623	-	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,91
36	15184	624	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,32
37	17880	625	Konya	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,96
38	2010/16	625	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,77
39	23826	625	-	el-Müstansır-Billah	Gümüş	22	2,6
40	15640	626	Konya	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24	2,91
41	2009/5	627	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,9
42	22005	628	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,9

Tablo 1: Devamı.							
43	21820	629	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	22,5	2,9
44	23947	629	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	22	2,9
45	21800	62(?)	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23,5	2,9
46	21844	62(?)	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,9
47	21819	62(?)	-	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24	2,9
48	95	630	Konya	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,88
49	17531	630	Konya	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,92
50	101	630	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	25	2,96
51	97	630	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,95
52	21853	630	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24	2,9
53	17532	631	Konya	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	3
54	21802	631	Konya	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,96
55	15639	631	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24	2,85
56	17407	(6)31	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	22	2,97
57	99	(6)31	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	22	2,97
58	98	631	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24	2,96
59	21851	631	-	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24	2,85
60	100	632	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,92
61	96	632	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24	2,97
62	21855	632	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	22,5	2,9
63	18685	632	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24,5	2,93
64	17541	633	Konya	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24	2,97
65	17534	633	Konya	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,79
66	102	633	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24	2,99
67	21831	(6)(?)5	-	el-Müstansır-Billah	Gümüş	23	2,9
68	16530	63(?)	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	22	2,97
69	16321	-	Bilveran	el-Müstansır-Billah	Bakır	20	2,78
70	16438	-	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	20	1,72
71	21822	-	Sivas	el-Müstansır-Billah	Gümüş	24,5	2,9
72	16336	-	-	el-Müstansır-Billah	Bakır	24	4,24

Tablo 2: Süsleme detayı.

Kat. No	Bitkisel			Geometrik					
	Rumi (Tip 1)	Rumi (Tip 2)	Rumi (Tip 3)	Yıldız	Düğüm	Üç Benek	Daire	İnci dizisi b.	Düz yüzeyle b.
1				Ö				Ö-A	
2		Ö-A		Ö-A		Ö	Ö-A	Ö-A	
3			Ö	Ö-A				Ö-A	
4	Ö		Ö-A	Ö-A		Ö-A		Ö-A	
5	Ö	A	Ö-A	Ö-A		Ö-A		Ö-A	
6	Ö		Ö-A	Ö-A				Ö-A	
7	Ö		Ö-A	Ö-A		A	Ö	Ö-A	
8	Ö			Ö-A			Ö	Ö-A	Ö-A
9			Ö	Ö-A				Ö-A	Ö-A
10	Ö		Ö	A				Ö-A	Ö-A
11	Ö-A		Ö-A	Ö-A		Ö		Ö-A	
12	Ö		Ö	Ö-A				Ö-A	Ö-A
13	Ö	A	Ö	Ö-A				Ö-A	
14				Ö-A				Ö-A	
15			Ö-A	Ö-A				Ö-A	Ö-A
16		Ö	Ö-A	Ö-A		Ö-A		Ö-A	
17		Ö	Ö-A	Ö-A		A	Ö	Ö-A	
18		Ö	Ö	Ö-A	Ö	A	Ö-A	Ö-A	
19	Ö		Ö	A			Ö	Ö-A	
20			Ö-A	Ö-A				Ö-A	Ö-A
21		Ö	Ö	Ö-A		Ö		Ö-A	
22		Ö	Ö-A	Ö-A		A	Ö	Ö-A	
23	Ö		Ö-A	Ö-A			Ö	Ö-A	Ö-A
24	Ö		Ö-A	Ö-A				Ö-A	Ö-A
25			Ö	Ö-A					
26			Ö-A	Ö-A		A		Ö-A	
27			Ö-A	Ö-A		A		Ö-A	
28			Ö	Ö-A		A		Ö-A	
29		Ö-A		Ö-A		Ö	Ö-A	Ö-A	
30								Ö-A	
31						A		Ö-A	
32				Ö		A		Ö-A	
33				Ö		A		Ö-A	
34				Ö				Ö-A	
35	A		Ö-A	Ö				Ö-A	Ö-A
36	Ö-A		Ö	Ö				Ö-A	Ö-A
37	Ö	A	Ö-A	Ö-A			Ö	Ö-A	
38			Ö-A	Ö-A				Ö-A	
39			Ö	Ö				Ö	
40	Ö	A	Ö-A	A				Ö-A	
41			Ö-A	Ö-A		A		Ö-A	
42			Ö-A	Ö-A				Ö-A	
43			Ö-A	Ö-A		A	A	Ö-A	
44	Ö		Ö-A	Ö-A		Ö		Ö-A	
45			Ö	Ö-A				Ö-A	
46			Ö	Ö-A				Ö-A	
47	Ö	A	Ö	Ö-A				Ö-A	
48	Ö	A	Ö	Ö-A	Ö		Ö	Ö-A	
49		A	Ö	Ö-A			Ö	Ö-A	
50	A		A	Ö-A	Ö			Ö-A	
51	Ö		Ö-A	Ö-A			Ö	Ö-A	Ö
52	Ö		Ö-A	Ö-A				Ö-A	Ö
53		A	Ö-A	Ö-A		Ö	Ö-A	Ö-A	
54	Ö		Ö	Ö-A	Ö	Ö-A		Ö-A	
55	Ö		A	Ö-A			Ö	Ö-A	
56	Ö			Ö-A				Ö-A	
57	Ö		Ö-A	A			Ö-A	Ö-A	
58	Ö		Ö-A	Ö-A				Ö-A	
59	Ö			A				Ö-A	
60	Ö			Ö-A				Ö-A	
61			Ö-A	A	Ö			Ö-A	
62				Ö-A				Ö-A	
63	A		A	Ö-A	Ö			Ö-A	
64	Ö	A	Ö-A	Ö-A	Ö	Ö	Ö-A	Ö-A	

**Tablo 2: Devamı.**

65	Ö		Ö	Ö-A	Ö	A		Ö-A	
66		Ö	A	Ö			Ö	Ö-A	
67			Ö	Ö					
68	Ö		Ö-A	A			Ö	Ö-A	
69								Ö	A
70	Ö			Ö-A					
71			Ö	Ö				Ö-A	
72								A	Ö

**Tablo 3:** Müze envanterine kayıtlı I. Alaaddin Keykubad'ın sultanlık dönemi sikkelerinin tamamı. Basım yeri ve tarihle verilen tabloda yeşil renk halife en-Nasır-Lidimillah, sarı renk ez-Zahir-Biemrillah, mavi renk el-Müstansır-Billah dönemlerini, kırmızı ise tespit edilemeyenleri belirtmektedir. Parantez içinde verilen envanter numaraları tekrarlanan grupları göstermektedir.

Tarih	Bilveren	Kayseri	Konya	Sivas	Bilinmeyen	
616	3.05.97		(17545, 17831, 18683), (17792, 17872, 77, 78)	(17528, 74, 21794), (21804)		
617		(17879, 21900), (22008, 92, 18533, 16915, 17535, 21826, 21843, 21848, 22001, 2009 3)	(21835), (17552, 17551, 17808, 21829, 91), (21798), (17876, 17829), (16346), (21801, 22007), (15645, 103), (78)	(15669, 75, 17537, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 15643, 15644, 15664, 15671, 17811, 17542, 17842, 17874, 18684, 21792, 21806, 21825, 21840, 2009-5), (17544, 94, 21816, 21852, 23827), (14837, 15633, 15634, 15635, 15636, 15637, 15638, 21815)		
618			(17529, 17802), (22010, 93, 17553, 17800, 17803, 17812, 17817, 17858, 21834, 21839, 21846)	(22011, 16544, 17536, 17538, 17546, 17550, 17799, 17801, 21793, 21817, 21833, 21838), (17540)	17533	
619			(17877, 17543)			
61(?)			21824			
620				(17813, 17871, 21827, 21830, 21832, 16557, 16572, 17530, 17813)		
621				(21797, 17548, 17554, 17793, 21795, 21812)		
622				(17549, 15670, 17555, 21803, 21805, 21814, 21821, 22003)		
623			18036	(17791, 21810, 21813, 21818, 21842, 21850)	15183	15185
624				(15184, 17556, 21837, 21847)		
625			(17880, 17539, 17809, 17826)	(2010/16, 17807, 17864, 21799, 21823, 22006, 17810, 17789, 18142), (23826, 21849)		
626			(15640, 17547, 17784)			
627			19379, 17518	(2009/5, 76, 17557, 21796, 21807, 21809)		
628				22005		
629				(21820, 21811, 21828, 21841, 22009), (23947, 21809)		
62(?)				(21800), (21844)	21819	
630			(95), (17531)	(101), (97), (21853)		
631			(17532), (21802)	(15639), (17407, 19287, 21836, 22002, 22004), (99), (98)	21851	
632				(100), (96), (21855), (18685, 18534)		
633			(17541), (17534)	102		
63(?)				16530	21831	
Bilinmeyen	16321		21808	125, 16438, 21822	16328, 16336, 16337, 16447, 2010/111	





## XX. Yüzyıl Başında Osmanlı Devleti'nin Anadolu Vilayetlerinde Başlattığı Yol ve Köprü Yapım İşleri (1908-1918) ile Bu İşlerde Görevlendirilen Alman Mimar ve Mühendisler\*

### Road and Bridge Construction Initiated by the Ottoman Empire in Anatolian Provinces during the Early 20th Century (1908-1918) and Works of German Architects and Engineers

Mehmet Yavuz<sup>1</sup>



\* Bu araştırma makalesi İstanbul'da 24-26 Ekim 2018 tarihleri arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde düzenlenen 22. Uluslararası Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazanlı Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda aynı başlıkla bildiriler olarak sunulmuş ancak şu ana kadar Bildiriler Kitabı yayımlanmadığı için geri çekilmiştir.

<sup>1</sup>Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Trabzon, Türkiye

ORCID: M.Y. 0000-0002-7836-6024

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Mehmet Yavuz

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Trabzon, Türkiye  
E-posta: mehmetyavuz@ktu.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 02.11.2023

**Revizyon Talebi/Revision Requested:** 21.03.2024

**Son Revizyon/Last Revision Received:** 27.05.2024

**Kabul/Accepted:** 30.05.2024

**Online Yayın/Published Online:** 12.06.2024

**Atıf/Citation:** Yavuz, Mehmet, "Road and Bridge Construction Initiated by the Ottoman Empire in Anatolian Provinces during the Early 20th Century (1908-1918) and Works of German Architects and Engineers", *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 367-404.  
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1384992>

#### öz

Osmanlı Devleti XX. Yüzyıl başlarına gelindiğinde hem şehir içlerinde hem de şehirlerarasında henüz modern bir karayolu ulaşım ağına sahip değildi. Daha öncesinde var olan ve çoğu eski kervan yollarından uyarlanmış olanları da yetersizdi. Ülkenin başlıca sorunlarından biri haline gelen bu meseleyi halletmek üzere Osmanlı Hükümeti (İttihat ve Terakki 1908-1918) 1910 yılı başlarında Ticaret ve Nafia Nezaretince çıkarılan bir kararname ile başta başkent İstanbul olmak üzere Anadolu'da Bursa ve Erzurum gibi vilayet merkezi şehirlerde yol ve köprü gibi altyapıların modernleştirilmesini amaçlar. Ancak tıpkı askeri ve eğitim alanlarda olduğu gibi Osmanlı Devleti'nin bu işlerde de görevlendirilecek yeterli sayıda teknik elemanı/mühendisi yoktu. Bu durum dikkate alınarak o yıllarda Osmanlı'nın en önemli müttefiki olan Almanya İmparatorluğu'ndan teknik eleman temini konusunda yardım istenir. Almanya'da yayım yapan çeşitli gazete ve dergilerde Türk Hükümeti'nin yol ve köprü işlerinde görevlendirmek üzere Alman mühendis ve mimarları hizmetine almak istediği bilgisinin ilan edilmesinden sonra ilk aşamada on iki kadar uzman bu görev için müracaata bulunur ve aralarından sadece beşi seçilerek İstanbul'a çağrılır. Bu makalede yukarıda belirtilen düşünce çerçevesinde Osmanlı Devleti'nin hizmetine alınan Köhler, Zöllner, Beutner, Weise ve Höppner gibi Alman mimar ve mühendislerin; hizmete kabul şartları, görev sürecinde yaşadıkları sosyal ve hukuki sorunlar ile bu uzmanların yaptığı planlamalar ve uygulamaların tespiti için Türk ve Alman arşivlerinde araştırmalar yapılmış ve buralardan elde edilen birtakım sonuçlar paylaşılmıştır. Makalede değerlendirilen arşiv belgeleri, düşüncesi iyi olmakla birlikte İttihat ve Terakki Hükümeti'nin bayındırlık alanında yapacağı işlerin altından kalkacak mali gücünün yetersiz olduğunu, bu sebeptendir ki Türk Hükümeti hizmetine alınan yabancı uzmanların maaşlarının ödenmesinde ve yapılacak işlerin masraflarının karşılanmasında zorluklar yaşandığını gösterir. Fakat hepsinden önemlisi, istihdam edilen yabancı uzmanların Doğu kültürü ve yaşam biçiminin hâkim olduğu Osmanlı vilayetlerinde yerel idarecilerle ve görevlilerle yaşamış oldukları uyum sorunlarıdır. Öyle ki arşiv kaynakları,



Almanya'dan getirilen uzmanların, birkaç istisna dışında, çoğunun kaynak yetersizliği ve uyumsuzluk nedenleriyle 1-2 yıl sonra ülkelerine geri gönderildiğini gösterir. İncelen arşiv kaynakları Türk hizmetine alınan Alman mimar ve mühendislerin görev süreleri boyunca yaptığı planlamalar ve uygulamalar hakkında Mimar Lehmann ve Mühendis Köhler'in İstanbul'da, Mühendis Höppner'in Erzurum Vilayetinde yaptığı işler dışında yeterli somut örnekler sunmaktan uzaktır. Ancak sınırlı sayıda da olsa tespit edilenler bu makalede okuyucuya aktarılmıştır. Bu arşiv araştırmasının ortaya koyduğu en ilginç tespitlerden biri de yerli teknik eleman eksikliği nedeniyle kamu binaları yanında alt- ve üstyapıdan sorumlu Nafia Nezaretindeki nüfuzlu makamların yabancı uzmanlar tarafından ele geçirilmiş olması nedeniyle yol ve şehirlerin modernizasyonu için ihtiyaç duyulan her türlü teknik ve inşaat malzemesinin kendi ülkelerindeki firmalardan ithali konusunda Fransa ve Almanya arasında ciddi bir rekabetin ve dahası zayıf düşmüş Osmanlı Devleti'nin her alanında hegemonya oluşturmak için gizli bir savaşın yürütülmüş olmasıdır.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı Hükümeti, yol yapımı, köprü yapımı, Alman Mühendisler

#### ABSTRACT

The Ottoman Empire did not yet have a modern road transportation network both within and among cities during the early 20th century. The existing roads, a significant number of which were established along old caravan routes, were also inadequate. To overcome this deficiency, the Ottoman government (Committee of Union and Progress 1908–1918) issued a decree in early 1910, under the Ministry of Trade and Public Works, with the aim of modernising infrastructure such as roads and bridges in key locations such as Istanbul, the capital, and major provincial centres like Bursa and Erzurum in Anatolia. Nevertheless, in the military and educational sectors, the Ottoman Empire faced a shortage of skilled technical staff and engineers for these initiatives. Given this situation, the Ottoman Empire sought assistance from its primary ally, the German Empire, to provide technical professionals. Following the announcement of the Turkish government's intention to recruit German engineers and architects for infrastructure projects in various German newspapers and magazines, twelve experts applied for this assignment, but only five of them were chosen and invited to Istanbul. Research has been conducted in Turkish and German archives within this framework to investigate the criteria for admission to service, the social and legal challenges encountered during their service, and the strategies and actions of German architects and engineers such as Köhler, Zöller, Beutner, Weise, and Höppner, who were recruited by the Ottoman Empire. Some findings from these archives are shared in this article. The archival documents evaluated in this article demonstrate that, despite its good intentions, the Union and Progress government lacked the financial means to undertake public works, leading to difficulties in paying the salaries of the foreign experts hired by the Turkish government and in covering the costs of the planned works. Most importantly, the foreign experts employed in the Ottoman provinces, where Eastern culture and way of life prevailed, faced problems of integration with local administrators and officials. Archival sources show that, due to a lack of resources and incompatibility, most of the experts brought from Germany, with a few exceptions, were sent back to their countries after 1-2 years stay. With the exception of the works of Architect Lehmann and Engineer Köhler in Istanbul and Engineer Höppner in Erzurum Province, the archival sources examined do not sufficiently provide concrete examples of the plans and practises of German architects and engineers recruited to Turkish service during their tenure. However, what has been identified, albeit in limited numbers, is presented in this article. This study shows that, due to the shortage of local technical staff, the influential positions in the Ministry of Trade and Public Works, which was responsible for infrastructure and superstructure as well as public buildings, were seized by foreign experts, and that there was serious competition between France and Germany for the import of all kinds of technical and construction materials needed for the modernisation of roads and cities from companies in their own countries. This study also shows that these two countries engaged in a secret war to establish dominance in every field of the weakened Ottoman Empire.

**Keywords:** Ottoman Government, road construction, bridge construction, German Engineers



## EXTENDED ABSTRACT

This research article presents an interesting section about the reconstruction works of the large provinces and the modernisation of these cities during the period of the Union and Progress government of the Ottoman Empire (1908-1918) within the scope of Turkish-German relations. This research was conducted with three-month scholarship support from the German Academic Exchange Service (DAAD). Most of the information and documents used in the research were obtained through research conducted in the German Federal Archives (Bundesarchiv) and Foreign Affairs Archives (Politisches Archiv des Auswärtiges Amts) and the Presidential Ottoman Archives of the Republic of Turkey (BOA) at the end of 2010 and the beginning of 2011. This information and documents have not been previously researched or published.

To turn the research into a scientific text, hundreds of pages of original documents obtained from the archives of both countries were scanned, transliterated, and translated by us and used in this publication. As it is understood from the documents obtained within the scope of this research, the Ottoman Empire's Union and Progress Government (1908-1918) initiated a large-scale development move, especially towards the Anatolian provinces, and in 1910, a decree was issued by the Ministry of Trade and Public Works. With this decree, it was stated that the railway, highway (road) and harbour and irrigation of the lands, drying of the swamps, construction of dams, and hydroelectric power plants were foreseen in the Anatolian Provinces. Within the framework of this idea, the Union and Progress Government also aimed to modernise and rebuild some provincial centres in Anatolia. In these cities, it was aimed to equip the neighbourhoods and streets, which were built very narrow according to the Eastern lifestyle, with wide roads and ornate boulevards as in Europe. Within the framework of this zoning policy, the Ottoman Minister of Commerce and Public Works, Bedros Hallaçyan, wrote a two-page French letter to the German Embassy in Istanbul on April 14, 1910.

In this letter, he requested from the German Government to recruit foreign engineers and architects to the Turkish service to perform the duty of road and bridge construction inspector in his ministry. Later, in the announcements made for this purpose throughout Germany, it was required that the foreigners to be assigned in the road and bridge construction works of the Turkish Public Works Ministry must first speak French and have professional experience in the field of road construction, due to the use of French in foreign relations. Among the German citizens who applied in the first stage to switch to Turkish service to work in the specified fields, there were names like: Bauingenieur/Civil Engineer Georg Neuendorf, Ingenieur/Engineer R. Huber, Kaiserlicher Kreisinspektor-Wege- und Brückenbauingenieur/Imperial District Inspector, Road and Bridge Engineer Meyer, Oberingenieur/Chief Engineer H. R. Pohesel (?), Regierungsbaumeister/Government Architect Lasomann, Regierungsbaumeister/Government Architect Gottlob Nast, Ingenieur/Engineer Teodor Julians Jakel, Ingenieur/Engineer Hugo Frenz, Ingenieur/Engineer Heinrich Schultz, 19- Architekt/Architect Sepp Spannmacher and Ingenieur u. Baumeister/Engineer and Architect Hubert von Graeve. However, some of them

were eliminated because of their lack of knowledge of French, and some of them because they did not meet the other requirements. After the preliminary evaluation made by the German Government after the applications were received, the final list of names was delivered to the Turkish Ministry of Public Works at the end of August 1910 through the German Embassy in Istanbul.

In line with the criteria previously announced by the Ministry of Public Works, only four of them were selected and invited to Istanbul to sign the contract. Those people were; From Zerst, Dr. Engineer Köhler, city construction consultant Beutner from Landau, Greifenberg district architect Weisse, and the Bremen regional Architect Buch. A contract (Annexe 04) was signed with these four German engineers and architects, who were called to Istanbul, according to the copy prepared by the Ottoman Council of Ministers in accordance with the Tezkere-i-Sami dated 5 August 1326 (18 August 1910) and numbered 307. The authority in this regard has been given to the Ministry of Public Works by the Council of Ministers. These four engineers and architects, who came to Istanbul at different times, were sent to the provinces where they would work after signing the contracts. Of these people, Dr. Engineer Köhler was assigned to Istanbul, construction consultant Beutner was assigned to Hüdavendigâr (city of Bursa), and regional architect Weisse was assigned to Erzurum province.

This research aims to find out how many or which of the projects prepared by German engineers or architects, who were put into Turkish service within the framework of the renovation and modernisation programme that the Union and Progress Government (1908-1918) tried to carry out in four different province centres and the roads connected to them, by the Ministry of Public Works. however, how many or which ones have occurred, except for a few examples that are tried to be explained in the text, is not fully understood. However, from a military and strategic point of view, in the preparation and construction of important structures, it has also been understood that the desired results could not be achieved. for example; It has been understood that the projects of the Kop Mountain pass and some bridges were prepared and tried to be built, but the desired results could not be achieved due to the economic difficulties and war conditions of the country (Balkan, Çanakkale and World War I).

Another important result of this research is that; as in the political and military fields, it has been understood that the two great powers of the period, France and Germany, were in a war of hegemony in the Ottoman Empire in the construction and administration of construction works, the employment of foreign experts, and the purchase of materials. This issue is understood from correspondence and reports prepared for the protection of German interests.

This situation is also important in terms of showing the German foreign policy of the period.

## Giriş

Bu araştırma makalesi kapsamında ele alınan konu tümüyle özgün bir konu olup daha önce araştırılmış ve herhangi bir şekilde yayımlanmış değildir. Araştırma Türk-Alman ilişkileri kapsamında Osmanlı İmparatorluğu'nda İttihat ve Terakki Hükümeti Dönemi'nden (1908-1918) ilginç bir kesit sunar. 1910 yılında Ticaret ve Nafia Nezaretince çıkarılan bir kararname ile Anadolu Vilayetlerinde; demiryolu, karayolu (şose) ve liman ile arazilerin sulanması, bataklıkların kurutulması, baraj ve hidroelektrik santrallerinin yapımı öngörüldü. Bu düşünce çerçevesinde Osmanlı Hükümeti başkent İstanbul'un yanı sıra Bursa ve Erzurum gibi Anadolu'daki bazı vilayet merkezi şehirlerin Doğu yaşam biçimine göre şekillenmiş dar mahalle arası sokaklarının ve şehirlerarası yollarının modernleştirilmesi ve yeniden inşası için, geniş yollar ve süslü bulvar caddeleri ile donatılmasını, ayrıca Trabzon-Erzurum gibi bazı önemli şehirlerarası yolların altyapılarının iyileştirilmesini amaçlar.

Makalede bu amaçlar doğrultusunda Osmanlı ve Alman hükümetlerinin attığı adımlar, alınan ilk müracaatlar, seçim ve iş akitlerinin imzalanması, yapılan işler ile süreç işlerken karşılaşılan sorunlar sonrası görevden el çektirmeler Türk ve Alman arşivlerinden elde edilen belge ve bilgiler doğrultusunda okuyucuya aktarılmaya çalışılmıştır. Araştırmada kullanılan bilgi ve belgelerin büyük çoğunluğu Alman Akademik Değişim Servisi'nden (DAAD) sağlanan üç aylık burs desteği<sup>1</sup> ile 2010 yılı sonu ve 2011 yılı başında Berlin'deki Almanya Federal Arşivi'nden (Bundesarchiv) ve Dışişleri Arşivi'nden (Politisches Archiv des Auswärtiges Amtes) temin edilmiştir. Araştırmada kullanılan kaynakların diğer ayağını ise Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı-Osmanlı Arşivi'nden (BOA) elde edilen belgeler oluşturmaktadır.

Araştırmanın bilimsel bir metin haline getirilmesi için her iki ülkenin arşivlerinden elde edilen yüzlerce sayfa özgün belge taranmış, belgelerden elde edilen bilgiler makalenin içeriğinin oluşturulmasında belirleyici olmuştur. Arşiv belgelerinden, müracaatta bulunan ve Türk Hükümeti hizmetine alınan uzmanların profillerini ve iş tecrübelerini içeren bilgilerin yanı sıra Türkiye'de başkent İstanbul ve Bursa ve Erzurum gibi Anadolu'daki vilayet merkezi şehirlerde yaptıkları işleri aktaranları öncelikle değerlendirilmiş, seçilen belgelerin transliterasyonu ve tercümelemleri tarafımızdan yapılarak bu yayımda temel ve özgün kaynak olarak kullanılmıştır.

Araştırma kapsamında elde edilen bilgiler kronolojik olarak değerlendirildiğinde, ilk adımın İttihat ve Terakki Hükümeti (1908-1918) iktidarı döneminde oluşturulan imar politikası çerçevesince Osmanlı Ticaret ve Nafia Nazırı Bedros Hallaçyan'ın 14 Nisan 1910 tarihinde Almanya İmparatorluğu'nun İstanbul Elçiliğine; bakanlığının yol ve köprü yapım müfettişliği için yabancı teknik elemanları, mühendis ve mimarı hizmetine almayı düşündüğünü belirten iki sayfalık Fransızca bir yazıyı<sup>2</sup> (G. 1a, G. 1b) göndermesiyle başladığı görülür. Söz konusu bu yazı üzerine Almanya'nın İstanbul Elçisi Miquel, 15 Nisan 1910 tarihinde Berlin'deki Almanya İmparatorluğu Dışişleri Maslahatgüzarına bir telgraf çeker ve Türk Ticaret ve Nafia

1 Almanya'daki arşiv araştırması için sağladığı burs desteği için Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD)/Alman Akademik Değişim Servisi'ne teşekkür ederim.

2 Bundesarchiv (BArch.) R 901-06688. Image/Belge Nr. 16. Anlage zu Bericht No. 131 vom 15. April 1910.

Nazırı Bedros Hallaçyan'ın ilk aşamada dört Alman mühendisin Nafia Nezareti hizmetine alınacağını, ancak alınacak kişilerin en az 15 yıllık mesleki tecrübeye sahip olmaları gerektiği, bu kişilerin üç yıl boyunca Anadolu'daki farklı vilayetlerde görevlendirileceklerini bildirir.<sup>3</sup>



**Görsel 1a:** Nafia Nazırı B. Hallaçyan'ın Almanya'dan Mühendis Talebi (Kaynak: BArch, R 901-6688, Belge Nr. 16).

**Görsel 1b:** Nafia Nazırı B. Hallaçyan'ın Almanya'dan Mühendis Talebi (Kaynak: BArch, R 901-6688, Belge Nr. 17).

B. Hallaçyan yazısında ayrıca, Türk hizmetine alınacak mühendisler yıllık 18.000 Frank maaş verileceğini, bunların İstanbul'a gelişi için 1500 Frank ve şehir dışı iş seyahatleri için de ayrıca günlük 20 Frank ödeneceğini, fakat hizmete alınacak kişilerin iyi derecede Fransızca bilmeleri gerektiği, zira daha önce göreve getirilen genel müdürün Fransız olduğunu belirtir.<sup>4</sup>

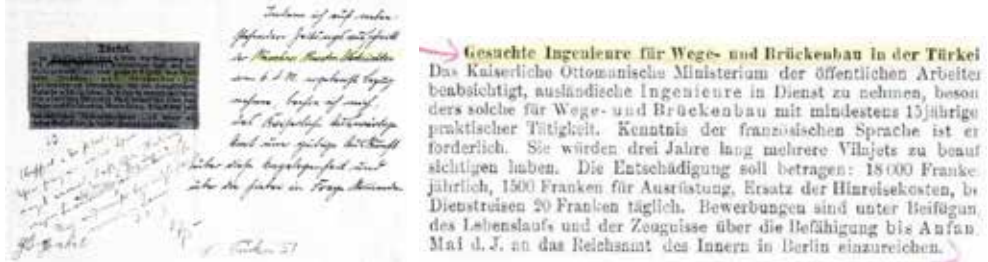
Aynı telgrafta ayrıca, yabancı mühendislerin Türk hizmetine alınmaları hususunda nihai kararı Ticaret ve Nazırı Bedros Hallaçyan'ın (Nazırlığı: 22 Nisan 1909-21 Eylül 1911) vereceği, ancak bütçe komisyonunun da bu işi onaylaması gerektiği, bu şartlarda işe talimli olan kişilerin isimlerinin, özgeçmişleri ile birlikte, mayıs ayı başına kadar bakanlığa bildirilmeleri istenir.<sup>5</sup>

3 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 13. Telegramm-Entzifferung von Pera am 15. April 1910.; BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 15, 131. Kaiserlich Deutsch Botschaft, Pera, den 15. April 1910.

4 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 16. Anlage zu Bericht No. 131 vom 15. April 1910.

5 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 13. Telegramm-Entzifferung von Pera am 15. April 1910.; BArch, R

Osmanlı Nafia Nezaretinin bu isteği birkaç hafta sonra Almanya’da; *Münchener Neuesten Nachrichten* (4 Mayıs 1910), *Zentralblatt der Bauverwaltung*<sup>6</sup>, (G. 2, G. 3) gibi bazı gazeteler ve dergilerde haber olarak yer alır ve bu vesileyle konu ilgilienlere duyurulur.



**Görsel 2:** Münchener Neuesten Nachrichten gazetesinin 4.5.1910 tarihli baskısında “Türkiye” başlıklı ilan. (Kaynak: BArch, R 901-6688, Belge Nr. 36).

**Görsel 3:** Zentralblatt der Bauverwaltung adlı dergide 1910 yılında “Türkiye’deki Yol ve Köprü Yapımları İçin Mühendis Aranıyor” başlıklı ilan. (Zentralblatt der Bauverwaltung, XXX. Jhg. 1910, Nr. 35, s. 243).

1910 yılı mayıs ayı ortalarında gelen ilk müracaatlar on bir kişiden oluşuyordu. Bu kişilerin unvan, isim ve adresleri şu şekilde idi.<sup>7</sup>

- 1- Zivilingenieur/Sivil Mühendis Dr. Ing. Köhler,  
Zerbst, Leopolsstr. 15.
- 2- Regierungsbaumeister/Hükümet Mimarı Knöll,  
Gießen.
- 3- Oberingenieur/Yüksek Mühendis Poppe  
Hildesheim, Rathaus Str. 2.
- 4- Regierungsbaumeister/Hükümet Mimarı Langemann,  
Tapien (Preussen)
- 5- Ingenieur/Mühendis Spangemacher  
Altona, Kehr str. 30.
- 6- Kreisbaumeister/İlçe Mimarı Weisse  
Greifenberg i. P.
- 7- Kreisbaumeister/İlçe Mimarı v. d. Buch  
Bremen, Grözelinger Str. 387
- 8- Ingenieur/Mühendis von Graeve  
Bad Warmbrunne i. .?.

901-06688. Image/Belge Nr. 15, 131. Kaiserlich Deutsch Botschaft, Pera, den 15. April 1910.

6 Anonim, “Gesuchte Ingenieure für Wege- und Brückenbau in der Türkei,” *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr. 35, XXX. Jhg. Berlin (1910), 243.

7 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 28. zu II. 2024-2140.

9- Brandmeister und Ingenieur/İtfaiyecisi Mühendis Venendorf  
Tapien (Ost Preussen)

10- Eisenbahn Bau- und Betriebsinspektor/Demiryolu İnşaat ve İşletme Müfettişi Sievert.<sup>8</sup>  
Saarbrücken, Reich Str. 6.

11- Kaiserlicher Baurat/İmparatorluk Yapı Müşaviri Drum - Saargemund.

Bu ilk müracaatların dışında, ilerleyen zaman içinde Türkiye’de yol ve köprü işlerinde görev yapmak üzere Türk Hükümetinin hizmetine geçmek isteyen başka Alman mimar ve mühendisler de olmuştur. Ancak bu kişilerin bir kısmı genellikle Fransızca bilgileri olmayışından, bir kısmı da diğer şartları sağlayamadıklarından elenmişlerdir. Bu kişilerin isimleri ve haklarındaki kısa bilgiler de şu şekildedir.

Bauingenieur/İnşaat Mühendisi **Georg Neuendorf**<sup>9</sup>, Ingenieur/Mühendis **R. Huber**<sup>10</sup>, Kaiserlicher Kreisinspektor-Wege- und Brückenbauingenieur/İmparatorluk İlçe Müfettişi, Yol ve Köprü Mühendisi **Meyer**<sup>11</sup>, Oberingenieur/Başmühendis **H. R. Pohesel**<sup>12</sup>, Regierungsbaumeister/Hükümet Mimarı **Lasomann**<sup>13</sup>, Regierungsbaumeister/Hükümet Mimarı **Gottlob Nast**<sup>14</sup>, Ingenieur/Mühendis **Jakel**<sup>15</sup>, Ingenieur/Mühendis **Teodor Julians Jakel**<sup>16</sup>,

- 
- 8 Demiryolu İnşa ve İşletme Müfettişi Bernhard Sievert, 2 Mayıs 1910 tarihinde, bağlı bulunduğu Kamu İşleri Bakanlığı'na bir dilekçe vererek, Türkiye’de Yol Yapım İşlerinde görev almak istediğini belirtmiştir. BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 22. Der Minister der öffentlichen Arbeiten. Berlin, den 9 Mai 1910.
- 9 Politisches Archiv des Auswärtiges Amts (PAAA) Konstantinopel 156. Belge Nr. 10, 11-Betritt: Bewerbungsgesuch des Bauingenieurs ... Georg Neuendorf. Tapiau, den 8. Mai 1910.
- 10 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. Ausw. Amt II-2210-Eurer Exellenz, ..., Kairo den, 10 Mai 1910.
- 11 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 23. zu 1722-Saarberg, den 8. Juli 1910. An Kaiserliche deutsche Botschaft zu Konstantinopel.
- 12 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 27. IN 1389 Hildesheim, 23 Juni 1910. An die Kaiserlich deutsche Botschaft, Terapia.
- 13 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 30. Vorgang 1727 ... Wilmersdorf b. Berlin, den 13 Juli 1910.
- 14 Yazışmalardan anlaşıldığına göre bu kişi Türk Hükümetinin ilan ettiği işe alım için 2 Nisan 1911 tarihli bir dilekçe ile Nafia Nezareti Köprü ve Yollar İdaresine müracaat eder, Almanya’da görev yaptığı İmparatorluk Bakanlığı Yol- ve Su Yapım İşleri Dairesi, bu kişi ile ilgili olarak Alman İçişleri ve Dışişleri Bakanlıklarına tavsiye mektupları yazar. PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 92, 93. Abschrift zu II O 1694.; BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 70, 71, 72. Königl. Württembergisches Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten Stuttgart, den 3. Mai 1911.
- 15 Bu kişi, 12 November/Kasım 1911 tarihinde İstanbul’daki Almanya Elçiliğine bir yazı gönderir, yol ve köprü yapım işlerinde çalışmak üzere, Türk Hükümetinin hizmetine geçmek istediğini, bu iş için öngörülen sözleşme şartlarının uygun olup olmadığını sorar. BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 81 Kaiserlich Deutsche Botschaft J. Nr. 3452, an 4427. Pera, den 18 November 1911.
- 16 Osmanlı Nafia Nezareti Yol ve Köprüler Genel Müdürü Burhaneddin’in Jakel’e hitaben İstanbul’dan yazdığı 30 ? 1911 tarihli, dört sayfalık el yazısı Fransızca metinden, bu kişinin de Türk Hükümeti hizmetine geçmek için müracaat ettiğini anlıyoruz. BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 82, 83. Abschrift zu II. 4427. Constantinople le 17/30 Jere 1327-1911.

Ingenieur/Mühendis **Hugo Frenz**<sup>17</sup>, Ingenieur/Mühendis **Heinrich Schultz**<sup>18</sup>, 19- Architekt/Mimar **Sepp Spannmacher**<sup>19</sup> ve Ingenieur u. Baumeister/Mühendis ve Mimar **Hubert von Graeve**.<sup>20</sup>

Almanya Federal Arşivi'nden (BArch,) elde ettiğimiz 10 Aralık 1910 tarihli, yani ilk ilandan sekiz ay sonrasına ait, rapor mahiyetindeki bir belgede; Türk Nafia Nezareti'nin yol ve köprü yapım işleri için gelecek yıl içinde hizmete alınacak yabancı mühendis aradığını belirtilerek,<sup>21</sup> aranan şartlar arasında yine Fransızca biliyor olmak ve yol yapım alanında tecrübeli olmak gibi özellikler sayılır. Aynı belgede, hizmete alınacak kişilerin alacakları maaş, adayın eğitim ve tecrübe durumuna göre, aylık 2500 ila 3500 Kuruş, yani yaklaşık 460 ila 640 Mark olarak belirtilmiştir<sup>22</sup>, ayrıca bu görev için Türk vatandaşlığına geçişin zorunlu olmadığı, şayet Alman mühendisler bu işle görevlendirilir ise bu durum Türkiye'deki Alman çıkarları bakımından faydalı olur, denilmiştir!.

*Zentralblatt der Bauverwaltung* adlı yapı dergisinin, Ocak 1911 tarihli sayısında çıkan bir yazıda<sup>23</sup> Türkiye'de altyapı işlerinin ne şartlarda yapılacağını Ticaret ve Nafia Nezareti'nce bir kararname ile belirlendiğini ve buna göre; demiryolu, karayolu (şose) ve liman ile arazilerin

- 
- 17 Bu kişi, Kassel'den, 18 Ocak 1912 tarihinde Alman İçişleri Bakanlığına bir dilekçe ile müracaat eder, yol ve köprü işlerinde çalışmak üzere Türk Hizmetine geçmek istediğini belirtir ve bu konuda Alman Hükümetinden destek talep eder. BArch, R 901-06688. Image/Belge: Nr. 93 Kaiserlich Deutsche Botschaft. Pera, den 31. Januar 1912 JNo. 373., Nr. 94 Abschrift. Cassel, Kr. Gelnhausen, den 18. Jan. 1912.
- 18 Bu kişi, Duisburg'dan 12.7.1913 tarihli bir yazı ile Alman Dış İşleri Bakanlığı'na, yol işlerinde görev almak üzere Türk Hükümeti hizmetine geçmeye hazır olduğunu, şu an için böyle bir talebin olup olmadığını sorar. BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 109 Ausw. Amt II. An 2692 Duisburg 12. 7. 13.
- 19 Bu kişi, Heiligenstadt'tan, 3 September/Eylül 1917 tarihinde Almanya Dış İşleri Bakanlığına bir yazı yazar, mimar olduğunu, 12 yıllık bir akademik tecrübeye sahip olduğunu ve savaş sonrasında Türkiye'deki Alman temsilcilikleri ya da firmalarında görev almak istediğini belirtir, ancak Berlin'den 7 September/Eylül 1917 tarihinde gönderilen cevabi yazıda şu an için Türkiye'deki Alman temsilciliklerinde böyle bir ihtiyacın bulunmadığı belirtilir. PA AA, R 14154. Image/Belge Nr. 007-A 29254, 4. September 1917. Heiligenstadt, 3 September 1917, An das Auswärtiges Amt, Berlin.; Image/Belge 010 zu A 29254 Berlin den 7. September 1917. Herrn Architekt Sepp Spannmacher.
- 20 Bu kişi, Osterode'den 1910 yılı mayıs ayı başında, İstanbul Alman Elçiliğine bir yazı gönderir, Türk Hükümeti'nin ilan ettiği Yol ve Köprü İşleri Müfettişliği görevi için Türk hizmetine geçmek istediğini belirtir. Yirmi yıllık mesleki tecrübesi olduğu anlaşılan bu kişi ayrıca Fransızcaya hâkim olduğunu ve beş yıl kadar da Fransa'da bulunduğunu yazılarında dile getirir. Ermsleben Belediye Başkanı da bu kişi ile alakalı olarak Alman İçişleri Bakanlığı ve İstanbul Alman Elçiliğine birer yazı yazar ve daha önce birlikte bazı işler yaptıklarını, mühendis von Graeve'nin bu iş için uygun biri olduğunu belirtir. PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 8. Hubert von Graeve ..., Osterode ... 27. Mai 1910.; PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 011- Ermsleben ... 9. Mai 1910, An das Kaiserliche Reichsamt des Innere zu Berlin. PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 16-17 Ermsleben ... 1. Juni 1910, Sa. Egxellanz Freiherrn Marschall von Bieberstein ... Konstantinopel.; PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 31-Hubert von Graeve, Osterode a. Harz, den 12. Juli 1918.
- 21 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 53. Kaiserlich Deutsches General-Konsulat Konstantinopel, den 10. Dezember 1910, Bericht Nr. 550 / J. Nr. 7656, Ausw. Amt II.-5657 Pr. 15. Dez. 1910.
- 22 Ancak, İstanbul'daki Almanya Başkonsolosluğu, 14 Dezerember/Aralık 1910 tarihinde Almanya Başbakanına gönderdiği bir yazıda, Alman mühendisler için öngörülen Maaşın düşük olduğunu, 3500 Kuruş gibi daha yüksek bir maaş ödenmesi gerektiğine dikkat çeker. Bkz. BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 56 Kaiserlich Deutsches General-Konsulat Bericht Nr. 556./J.Nr. 7822. Konstantinopel, den 14. Dezerember 1910.
- 23 Anonim, "Bestimmungen über die Genehmigung zur Ausführung von Vorarbeiten in der Türkei," *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr. 9, XXXI. Jhr. Berlin (28 Januar 1911), 64.

sulanması, bataklıkların kurutulması, baraj ve hidroelektrik santrallerinin yapımının öngörüldüğü belirtilir. Bu yazıdan Osmanlı Hükümeti'nin (İttihat ve Terakki) geniş çaplı diyebileceğimiz bir kalkınma programı uygulamaya çalıştığı anlaşılıyor.

Yukarıda belirtilen arşiv belgelerine dayanılarak verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere, farklı yıllarda olmakla birlikte, Osmanlı Nafia Nezareti Yol ve Köprü İşleri Müfettişliği görevi için çok sayıda müracaat olmuştur. Bu müracaatlar içinden Almanya Hükümetince yapılan bir ön değerlendirmeden sonra nihai liste 1910 yılı ağustos ayı sonlarında Almanya'nın İstanbul Sefareti aracılığı ile Türk Nafia Nezareti'ne ulaştırılmıştır. Nafia Nezareti de ilan ettiği kriterler doğrultusunda bunlardan sadece dört kişiyi belirlemiş ve mukavele imzalanmak üzere İstanbul'a çağırmıştır. Bu kişiler; Zerbst'ten mühendis Dr. Köhler, Landau'dan şehir inşaat müşaviri Beutner, Greifenberg bölge mimarı Weisse ve Bremen bölge mimarı Buch'tur.<sup>24</sup>

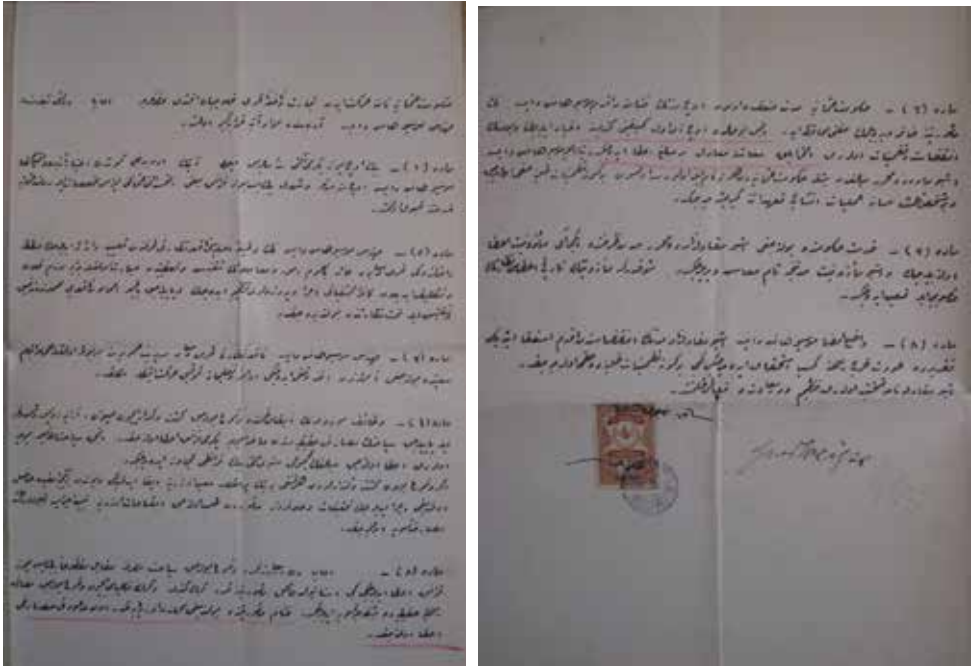
### **Türk Hizmetine Alınan Alman Mimar ve Mühendisler**

Daha öncesinde belirtildiği üzere Nafia Nezareti'nin belirlediği şartları sağlayanlar arasından seçilen Alman mühendis ve mimarlar İstanbul'a çağrılır ve 5 Ağustos 1326 (18 Ağustos 1910) tarihli ve 307 numaralı Tezkeresi- Sami'ye bağlı olarak Osmanlı Bakanlar Kurulu'nca hazırlanan surete göre kendileri ile mukavelename (**G. 4a-G. 4b**) imzalanır ve bu hususta yetki bakanlar kurulu kararı ile Nafia Nezareti'ne verilir.<sup>25</sup> Farklı zamanlarda İstanbul'a geldiği anlaşılan Alman mühendis ve mimarlar mukavelelerin imzalanmasından sonra görev yapacakları vilayetlere gönderilir. Bu kişilerden, Dr. Mühendis Köhler İstanbul, inşaat müşaviri Beutner Hüdavendigar yani Bursa ve Bölge Mimarı Hans Weisse Erzurum Vilayetine gönderilir. Arthur Höppner adlı bir başka Alman mühendis de daha sonra Erzurum'da görevlendirilir.

24 BArch, R 901-06688. Image/Belge. Kaiserlich Deutsche Botschaft JNo: 2173, Therapia, den 29. August 1910.

25 PA AA, Konstantinopel 157. (8 Sayfa Osmanlıca Belge, 16 Mayıs 1912 tarihli, Numarasız).





Görsel 4a-4b: Alman Mühendis Hans Weisse'nin Osmanlıca Mukavelenamesi  
(Kaynak: PA.AA: Konstantinopel 157).

### Hüdavendigâr (Bursa) Vilayeti- Müfettiş Beutner

Hüdavendigâr Vilayetine yol ve köprü işleri müfettişi olarak Alman inşaat müşaviri Beutner görevlendirilir. Bu kişi Türk Hükümeti hizmetine geçmek istediğine dair dilekçesini 14 Mayıs 1910 tarihinde Berlin'deki Osmanlı Sefaretine gönderir,<sup>26</sup> ancak kendisine, müracaatını doğrudan İstanbul'daki, Nafia Nezaretine yapması söylenir. Bunun üzerine Beutner, 24 Eylül 1910 tarihinde, üç sayfalık Fransızca bir mektubu Nafia Nezaretine gönderir.<sup>27</sup> Yapılan değerlendirmeler sonunda müşavir Beutner 28 Ağustos 1910 tarihinde mukavele yapılmak üzere İstanbul'a çağrılır.<sup>28</sup> İstanbul'a gelen Beutner ile Nafia Nezareti arasında, diğer Alman mühendisler ile de imzalanması öngörülen bir mukavele imzalanır ve Hüdavendigâr/Bursa Vilayetine gönderilir.

Alman arşiv kayıtları arasında inşaat müşaviri Beutner ile ilgili çok sayıda Almanca ve Fransızca belge vardır.<sup>29</sup> Ancak bunların çoğu Beutner'in yaklaşık bir yıl sonra işten çıkarılması

26 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 7. Betrifft: Bewerbung um eine der von der K. Türkische Regierung ausgeschriebene Ingenieurstellen, Landau Platz, den 14. Mai 1910.

27 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 69. Le 24 Sept. 10. A son Excellence, Monsieur le ministre du Commerce et des Traveaux Publics Constantinople.

28 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 45. Telegramm, Therapia, den 28. August 1910.

29 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr.: 7, 34, 68, 69, 114, 116, 120, 121, 124, 126, 129, 130, 137.; BArch,

üzerine Alman Dışişleri Bakanlığı ve Almanya Sefaretine hak arayışı için yazdığı yazılardır. Bu belgeler arasında, 17 Ağustos 1911 tarihli bir belgeden<sup>30</sup> müfettiş Beutner'in yaklaşık bir yıl sonra görevine son verildiği anlaşılıyor. Hüdavendigar Vilayeti tahrirat kaleminden Vali Mehmed Hüsnü imzasıyla çıkan bu yazı Osmanlıca ve Fransızca düzenlemiş olup şu bilgileri içerir (G. 5).

“Hüdavendigar Vilayeti turuk ve meabir müfettişi (Poyutner) Beutner Efendiye, Efendi, Ticaret ve Nafia Nezaret-i celilesinin işar-ı alisine (beyanına) tevfikan (uyarak) Hükümet-i Osmaniye ile mün'akid (yapılmış) mukavelenamenin altıncı maddesi mucibince 4 Ağustos 1327 tarihinden bil itibar? üç mah? sonra icab eden tazminat-ı nakdiyenin itasıyla memuriyetinize verileceği beyan olunur. 21 Şaban 1329 ve fi 4 Ağustos 1327. Mehmed Hüsnü. Hüdavendigar Vilayeti.”



Görsel 5: Alman Mühendis Beutner'in İş Fesih Yazısı (Kaynak: PA.AA: Konstantinopol 156).

Nafia Nezaretî'nce hazırlanan Mukavelename'nin (G.4a, G. 4b) 6. Maddesi özetle; “Osmanlı Hükümeti, üç ay öncesinden bildirmek üzere yabancı uzmanların memuriyetine üç senenin bitiminden önce son verebilmek hakkını muhafaza eder hükmü yer alır.”, şeklindedir ki müfettiş Beutner'in bu maddeye dayanılarak görevine son verildiği anlaşılıyor.

R 901-06688. Image/Belge Nr.: 40, 77, 98, 104.

30 PA AA, Konstantinopol. 156. Image/Belge Nr. 111. Osmanlıca ve Fransızca belge-Hüdavendigar Vilayeti Tahrirat Kalemi.

Müfettiş Beutner yaklaşık bir yıllık görevi sırasında Bursa Vilayetinde yaptığı işlerle alakalı Alman arşiv belgeleri arasında herhangi bir belge/bilgi yoktur. Bu kişiyle alakalı olarak Osmanlı arşivlerinde de henüz bir kayda ulaşılamamıştır.<sup>31</sup> Dolayısıyla Beutner ile ilgili mesele henüz tam olarak açıklanmış değildir. Fakat İstanbul’da yayım yapan *Osmanischer Lloyd*<sup>32</sup> adlı gazete, 25 Nisan 1911 tarihinde çıkan sayısında, *Bericht aus Bursa/Bursa’dan Haber* başlığı altında müfettiş Beutner ve Bursa’da yürütülen imar faaliyetleriyle ilgili olarak şu bilgileri okuyucularına aktarır.<sup>33</sup>

*“Yaklaşık dokuz ay önce başlanan; yol genişletme/yeni yol açma, bataklıkları kurutma, akarsu yataklarının düzenlenmesi ve benzeri gibi kamu altyapı çalışmalarında, farklı uyruklardan olan mühendisler arasındaki kişisel sürtüşmelere ve fikir ayrılıklarına rağmen, ilerleme sağlandı. Nafia Nezareti bu tür sorunları gidermek veya en aza indirmek için İstanbul’dan bağımsız ve bazı Anadolu vilayetlerine, nihai kararı verebilen, tam yetkili ve doğrudan Bakanlığa rapor verebilecek Alman ve Fransız müfettişleri hizmetine aldı. Bu müfettişler bölge valilerinden tamamen bağımsız iş yapıyorlar. Ancak bazı valiler bu duruma tepki gösteriyor ve doğrudan Bakanlıkça işe alınan yabancı mühendisleri kabullenmek istemiyorlar.*

*Nafia Nezareti’nin Hüdavendigar Vilayeti için görevlendirdiği müfettiş Alman hükümetince tavsiye edilen bir mühendistir (Beutner kastediliyor olmalı). Bu kişi fazlasıyla zeki ve tecrübeli bir uzmandır. İşin başında Bakanlığın vilayetteki ofisinde işler istenildiği gibi yürütmediğini hemen görmüş, kararlı bir şekilde bu arı yuvasına! çomak sokmuş ve işlerin burada Almanya’dakinden farklı yürüdüğünü düşünmeden, yeni bir “Tabula rasa” yani yeni bir “beyaz sayfa” açmaya gayret etmiştir. Ancak çok geçmeden yerli mühendisler yabancı müfettişlere karşı cephe almışlardır. Fakat Alman memur/müfettiş bütün bu engellere karşı durarak, sağlığı pahasına, vazifesini layıkıyla yapmaktadır.”*

Gazete haberinden de anlaşılacağı üzere yerel idareciler ve hizmete alınan farklı uyruklara sahip (Fransız, Alman) mühendisler arasındaki kişisel sürtüşmeler ve fikir ayrılıkları işten çıkarılma konusunda başlıca sorun olarak görülmektedir. Bununla birlikte Müfettiş Beutner’in işten çıkarılmasındaki asıl sebebin ne olduğu açık değildir. Bu husus değerlendirilen arşiv belgelerinden tam olarak anlaşılmasa da bir iki sebebin bunda etkili olabileceği söylenebilir. Birincisi, 1911 yılı Eylül ayına geldiğinde Nafia Nezareti, daha önce mukavele imzalayıp hizmetine aldığı çok sayıda Fransız ve Alman mühendisi, kötü ekonomik şartları sebep göstererek işten çıkardığı olasıdır. Bir diğer muhtemel sebep ise bir önceki Nafia Nazırı Hallaçyan zamanında hizmete alınan bu yabancı uzmanlarla yeni Nafia Nazırı Besaria Efendi<sup>34</sup>’nin çalışmak istemediği şeklindeki değerlendirmedir.

31 Osmanlı Arşiv belgelerinde henüz bir kayda ulaşılamamış olması, bu kişi ile alakalı hiçbir kaydın olmadığı anlamına gelmez. Zira iç yazışmalarda yabancı kişilerin isimlerinin yazılması ile Latin harfleri ile yazılma arasında farklılıklar olmaktadır. Bu sebeple Osmanlıca belgelerde yazım ya da tasnif sırasında ecnebi isimlerinin yanlış ve eksik yazılmasından kaynaklı bir sorun vardır ve bu diğer yabancı kişilerin kayıtları için de geçerlidir.

32 Fransızca adı Lloyd Ottoman olan bu iki dilli gazete Alman Yakındoğu siyasetinin bir parçası olarak Alman Dışişleri Bakanlığı ve İstanbul Sefaretinin siyasi ve tanınmış alma firmalarının desteği İstanbul’da 1908-1918 yılları arasında yayım yapmış günlük bir gazetedir.

33 Anonim, “Bericht aus Bursa,” *Osmanische Lloyd*, 25 April 1911.

34 Asıl adı Nikola Konstantin Basarya’dır. Görev süresi Ocak - Haziran 1913.

Daha geç tarihli de olsa, Hüdavendigar (Bursa) Vilayeti ile ilgili olarak Alman arşiv kaynakları arasında dikkat çeken bir başka kayıt daha vardır. 12 Haziran 1917 tarihli bu arşiv belgesinde, Dresdenli tanınmış mimar ve yapı müşaviri Julius Gräbner'in birkaç gün içinde İstanbul'a seyahat edeceği ve Mimar Kemaleddin ile birlikte Bursa'daki kaplıcaların yeniden dönüştürülüp genişletilme işini üstlenmek üzere Türk yetkililerle görüşeceği ifade edilerek Alman Dışişleri Bakanlığı bu görüşmeler sırasında Elçiliğin Gräbner'e yardımcı olması istenir.<sup>35</sup>

Ancak ünlü Alman mimar Julius Gräbner'in İstanbul'a gelişinden kısa bir süre sonra, 25 Temmuz 1917 tarihinde, burada vefat ettiği anlaşılıyor. Günümüzde Almanya'nın Türkiye'deki en büyük gayrimenkul yatırımcılarından Amplio Gayrimenkul Yatırım Yönetim Kurulu Üyesi torun Erwin Walter Gräbner, dedesinin tanınmış bir mimar olduğunu, 1917'de İstanbul'da vefat ettiğini, mezarının da Teşvikiye'de bulunduğunu, İstanbul ve Bursa'da bazı hastanelerin projelerini dedesinin çizdiğini bildiklerini söyler.<sup>36</sup> Ancak bu konu henüz araştırılmaya muhtaç bir konudur.

Bu dönemde Bursa ile ilgili olarak gazetelere yansıyan ve dikkat çeken bir başka haber de Sultan Osman ve Sultan Orhan türbelerinin yeniden yapımıyla alakalıdır. *Deutsche Bauzeitung* adlı gazetenin 1917 yılında yayımlanan bir sayısında, "*Wiederaufbau des Mausoleums der Sultane Osman und Urchan in Brussa/Bursa'da Sultan Osman ve Sultan Orhan Türbelerinin Yeniden İnşası*", başlığı altında verilen haberde:<sup>37</sup>

"Eski Osmanlı başkenti Bursa'da, Sultan Osman ve Sultan Orhan'ın türbelerinin yeniden inşası konusunda bir komite kurulduğu, Bursa'nın ilk altı Osmanlı Sultanına ait çok sayıda muhteşem türbe ya da mezar anıtına sahip olduğu, ancak bunların yıkılma durumuna geldiği, şimdi bunların en önemlilerinin yeniden yapımına başlandığı, Bursa şehir idaresi planların hazırlanması için ilk aşamada 1000 kuruş, ayrıca 300 bin kuruşluk maliyet hesabından da 2 bin kuruş ödenek tahsis ettiği" dile getirilmiştir.

### Erzurum Vilayeti-Müfettiş Hans Weisse, Mühendis Arthur Höppner

Anadolu'da Alman mimar ve mühendislerinin görevlendirildiği vilayetlerden biri de Erzurum'dur. Alman ve Osmanlı arşivlerinde bu çalışma ile ilgili değerlendirilen kayıtlar arasında Erzurum Vilayetinde görevli olduğu anlaşılan iki Alman mühendis ve mimar tespit edilmiştir. Bunlardan biri müfettiş ünvanıyla Mimar Hans Weisse, diğeri ise Mühendis Arthur Höppner'dir.

### Müfettiş Hans Weisse

Mimar olduğu anlaşılan Hans Weisse, 26 Eylül 1910 tarihinde Almanya Büyükelçiliğine gönderdiği telgrafta, 30 Eylül 1910 tarihinde Türk Hükümeti hizmetindeki görevine başlayacağını bildirir.<sup>38</sup>

35 PA AA, R 14153. Image/Belge Nr. 162. Auswärtiges Amt. Berlin, den 12. Juni 1917.

36 "Osmanlı mimarı dedesinin izini takip etti!", *Arkitera*, Erişim 18.03.2024. <https://www.arkitera.com/haber/osmanli-mimari-dedesinin-izini-takip-etti/>.

37 Anonim, "Chronik. Wiederaufbau des Mausoleums der Sultane Osman und Urchan in Brussa," *Deutsche Bauzeitung*, Berlin 1917, 104.

38 PAAA, Konstantinopel 156. Image/Belge. Telegramme An Deutsche Botschaft Konstantinopel, 26. September 1910.

Bu kişinin arşiv kayıtları arasında bulunan resmi yazışmalarında, «*Inspecteur Divisionnaire Des Ponts et Chaussée De l'Empire Ottoman*» (Osmanlı İmparatorluğu Yol ve Köprüler Şube Müfettişi) ünvanını kullandığı görülür.

Mimar Hans Weisse ile Ticaret ve Nafia Nazırı Hallaçyan Efendi arasında 30 Eylül 1910 tarihinde İstanbul'da bir hizmete alım mukavelesi imzalanır. Fransızca ve Osmanlıca olmak üzere iki farklı dilde hazırlanıp imzalanan mukavelename şu maddelerden oluşuyordu (**G. 4a, G. 4b**).

### Mukavelename<sup>39</sup>

Hükümet-i Osmaniye namına hareket eden Ticaret ve Nafia Nazırı Hallaçyan Efendi hazretleri ile Almanya Devleti tebaasından mühendis Mösyö Hans Weisse arasında mevad-ı atıye karar kir olmuştur.

**Madde 1:** 1326 sene-i maliyesi Eylül ayının 17. gününden (30 Eylül 1910) itibaren zirde (aşağıda) vaz ül imza Mösyö Hans Weisse üç sene müddetle ve şehri (aylık) 1500 Frank, yani 66 Osmanlı Lirası mahsusat ile Devleti Osmaniye hizmetine (tarafına) kabul olunmuştur.

**Madde 2:** Mühendis Mösyö Hans Weisse'nin vazifeyi asliyesi Nafia Nezareti tayin ve irae edilecek mıntıka dâhilindeki tarik ve meabine ait bilumum umur (işler) ve muamelatın (takip vs işleri) teftiş ve takibinden ibaret olmakla beraber lazım gelen ve teklif edilen kaffe-i (bütün) keşfiyatı icra ve projeleri tanzim edecek ve yapılacak bilcümle amelin (işlerin) nafiyayı mahallerinde tetkik ve teftiş ile tahtı nezarete bulundurulacaktır.

**Madde 3:** Mühendis Mösyö Hans Weisse Nafia Nezareti Tarik ve Meabir Müdüriyeti Umumiyesine merbut (bağlı) olmakla ala meratibihim mutinde bulunacağı amirlerinden ahs ve telakki edeceği evamir (emirler) ve talimata tevkis? hareket etmekle mükelleftir.

**Madde 4:** Vezaifi mevтуanın ifası zınnında (hususunda) vuku bulacak keşt-u güzar (olabilecekler) için hayvan, araba, vapur ve şimendifer ile yapılacak seyahatin mesarifi hakikiyesinden mağda (başka) yevmiye yirmi Frank ita olunacaktır. Ancak seyahat masrafiyla yevmiye olarak ita olunacak meblağın mecmuği (toplamı) senevi alt bin Frank'ı tecavüz edemeyecektir. Eğer vuku bulan keşt-u güzarlardan (gidip gelmelerden) herhangi birinin bir maske muayyen üzerine ifa edilmediği ve bundan bir netice-i müfide hâsıl olmadığı icra edilecek tahkikat ve alakadar memurdan talep olunacak izahat üzerine tebeyyun eyleyip işbu devre ait mesarif tesviye olunacaktır.

**Madde 5:** Almanya'dan Dersaadet'e kadar vuku bulacak seyahat masrafına mukabil maktuan bin beşyüz Frank ita edileceği gibi İstanbul'dan mahalli memuriyetine kadar gerek kendi ve gerek familyası için vuku bulacak mesarif-i rahiye-i (yolluk) hakikiye de başkaca tesviye edilecektir. Hıtam-ı memuriyetinde (memuriyeti sonunda) bulunduğu mahalden Avrupa'dan kadar olan avdet-i (gidiş) mesarifi ita olunacaktır.

39 PA AA, Konstantinopol 157. Image/Belge Nr. 4 (Osmanlıca Belge, 2 Sayfa).

**Madde 6:** Hükümet-i Osmaniye müddet-i münakte olan üç senenin hıtamından (bitişinden) akdem (önce) Mösyö Hans Weisse'nin memuriyetine hateme (son) verebilmek hakkını muhafaza eder. Ancak bu halde üç ay evvel keyfiyeti kendisine ihbar edilecek ve bu müddetin inkızatında (uzatılma) teminat olarak altı aylık maaşına muadil (eşit) bir meblağ ita edilecek. Binaenaleyh Mösyö Hans Weisse işbu maddede muhasser (yazılı) meblağdan başka Hükümet-i Osmaniye'den her ne nam ile olursa olsun bir güne teminat talebine hakkı olmayacak ve bir şahs-ı selase (üçüncü şahıs) hesabına ameliatı inşaiye taahhüdüne girişmeyecektir.

**Madde 7:** Hizmet-i Hükümette bulunacağı işbu mukavelenamede muharrer (yazılı) müddet zarfında iki ay mezuniyet (izin) ita olunabilecek. Ve işbu mezuniyet müddetince tam maaş verilecektir. Şu kadar ki mezuniyetin tarih itası nezaretin tavsiyesi ile tayin edilecektir.

**Madde 8:** Vaz-ı imza (atılan imza) Mösyö Hans Weisse işbu mukavelename müddetinin inkızasından (parafe edilmesi) akdem (önce) istifa ettiği takdirde avdet-i harcırahına kesp istihkak edemeyeceği gibi bir güne tazminat talebine de hakkı olmayacaktır.

İşbu mukavelename nushateyn (iki nüsha) olarak tanzim ve Dersaadet'te teati kılınmıştır.  
1326 Eylül 17 (30 Eylül 1910)  
(Osmanlı Devleti Pulu ve Mührü)

İmza

Hans Weisse

Müfettiş H. Weisse'nin Yol ve Köprüler Umum Müdürlüğü ile yaptığı yazışmalardan, Erzurum Vilayetine bağlı Erzincan, Ağrı gibi sancak/şehirlerdeki yol ve köprü işlerinden sorumlu olduğu, yine aynı yazışmalardan Erzurum Vilayeti başmühendisinin Ali Rıza Efendi adında biri olduğu anlaşılıyor.<sup>40</sup>

Müfettiş Hans Weisse'nin Erzurum Vilayetindeki asli vazifesi, Hizmete alım sözleşmesinin II. Maddesinde belirtildiği üzere şunlardır;

*“Nafia Nezaretince belirlenecek mıntika dâhilindeki yol ve köprülere ait bilumum proje işleri ile yapılmakta olan işlerin teftişi ve takibinden ibaret olmakla beraber, lazım gelen ve teklif edilen bütün keşiflerin icrası ve projelerin tanziminin yapımı ve yapılacak bütün işleri mahallerinde tetkik, teftiş ve gözetimden sorumludur”.*

Fakat incelenen arşiv belgelerinde, bu görev tanımlaması çerçevesinde Erzurum Vilayetinde Müfettiş H. Weisse tarafından yapılan veya yaptırılan işlerin yeri, niteliği ve sayıları hakkında detaylı bilgi yoktur. Dolayısıyla bu eksikler ancak BOA'inde yapılacak daha kapsamlı bir araştırma ile giderilebilecektir. Bununla birlikte o dönemde İstanbul'da Almanca yayım yapan *Osmanischer Lloyd* adlı gazete, 29 Aralık 1910 tarihli baskısında, *Aus Erzurum/Erzurum'dan* başlığı altında şu bilgileri aktarır.<sup>41</sup>

*“14 Aralık'tan bu yana burada büyük soğuklar olmakta. Çok miktarda kar yağdı ve yollar*

40 PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge-Osmanlıca Belge Nr. 3.

41 Anonim, “Konstantinopel-Aus Erzurum”, *Osmanische Lloyd*, 29. Dezember 1910.

kapandı. Şehir yönetimi kapanan yolları açmak için büyük çaba harcıyor. İlkbaharda vali Aşkale ile Pernekapan arasındaki yolu otomobil ulaşımı için iyileştirmeyi planlıyor. [...] Dört haftadan beri Trabzon, Sivas, Van ve Erzurum vilayetlerine yol yapım işlerinden sorumlu memur/müfettiş olarak tayin edilen mühendis Weisse burada bulunuyor.”

Bu haberden müfettiş Weisse'nin Erzurum dışında Trabzon, Sivas ve Van vilayetlerinden de sorumlu olduğu anlaşılıyor. Ancak 30 Eylül 1910 tarihinde göreve başlayan

Müfettiş Weisse'nin de aradan geçen 15 ay içinde özellikle görev tanımları dışında çalıştırılması ve hak edişlerinin ödenmemesinden kaynaklanan birtakım sorunlar yaşadığı ve bunları 2 Ocak 1912 tarihli bir yazı ile İstanbul'daki Alman Elçisi ve Trabzon'daki Alman Konsolosuna ilettiği anlaşılıyor. Söz konusu yazıda müfettiş Weisse; bütün gücüyle bu ülke için çalışmasına rağmen, yerel yöneticiler ile arasında sorunlar olduğu, şehir dışı iş seyahatlerinde sözleşme gereği kendisine ödenmesi gereken harcırahın ödenmediğini, görevli olarak Erzincan'da bulunduğu sırada, kaldığı handa çıkan yangında eşyalarının yandığını, yaklaşık 1000 Mark zararı olduğunu, ancak Bakanlığın zararını karşılamadığını, sözleşmenin IV. Maddesinde yer alan, ‘il dışı iş seyahat masraflarının yıllık toplamı altı bin Frank’ı geçemez hükmü’ bulunduğunu, bu miktarın 1911 yılı aralık ayında dolacak olmasına rağmen Bakanlığın kendisini, harcırah olmaksızın il dışı iş seyahatlerine gitmeye zorladığını belirtip şikâyetçi olur ve meşru haklarının korunması hususunda yardım ister.<sup>42</sup>

Bu yazıdan beş buçuk ay sonra, 26 Haziran 1912 tarihinde, Osmanlı Çalışma Bakanlığı Vali Mehmed Emin Bey aracılığı ile müfettiş Weisse'nin görevine son verildiğine dair bir yazıyı kendisine tebliğ eder. İşten çıkarılmasının haklı ve geçerli bir gerekçesinin<sup>43</sup> olmadığını düşünen Müfettiş Weisse bu durumu yedi sayfalık uzun bir yazı<sup>44</sup> ile İstanbul'daki Alman Büyükelçisine bildirir. Bu yazı içerik olarak siyaseten ilginç ve düşündürücü bilgiler içerir.

13 Temmuz 1912 tarihinde Müfettiş Weisse Alman Büyükelçisine yazdığı yazısında; Türkiye’de işlerin yürüyüşü ve iş anlayışını eleştirerek, Rusya ile muhtemel bir savaş için Erzurum ve Erzincan’da askeri birliklerin hareketlendiğini, tatbikat yapıldığını ve bazı tedbirler alındığını, ayrıca bu bölgede demiryolunun bulunmadığını, şoselerin ise yetersiz olduğunu ve acilen genişletilmesi gerektiğini ifade eder. Bunlara ilaveten, halkın yeni hükümetten memnun olmadığı, çok az bir kesimin bir isyana meyilli olduğu, Ermeni azınlığa yönelik hükümet tarafından desteklenen ‘Erzurum’ adlı Ermenice yayın yapacak olan bir gazetenin gelecek ay yayımına başlanacağından bahseder.<sup>45</sup>

Müfettiş Weisse bu yazısında ayrıca, Trabzon Vilayetindeki bazı durumlardan da bahsederek,

42 PA AA, Konstantinopol 156. Image/Belge Nr. 98. Erzeroum den 2.ten Januar 1912.

43 Ancak İstanbul’daki Alman elçiliğinden daha sonra kendisine yazılan bir yazıda işten çıkarılma gerekçesi olarak, ‘Jöntürk Partisine (İtihat ve Terakki) karşı fesatlık yaptığı şeklinde suçlamalar olduğu iddiaları sebep olmuş olabilir’, denilmektedir. Bkz. PA AA, Konstantinopol 157. Image/Belge Nr. 142. Vfg. 4800 ....14 ?. p. 2.12.13.

44 PA AA, Konstantinopol 157. Image/Belge Nr. 120. Erzeroum, den 13.ten Juli 1912.

45 Müfettiş Hans Weisse ile ilgili Alman arşiv evrakı içinde o tarihlerde Erzurum’da yayım yapan ‘Haraç’ adlı Ermenice gazetenin 21 Nisan 1912 tarihine ait 44 sayılı nüshasının bulunuyor olması ilginçtir. Fakat Ermenice basılmış olan bu gazetenin incelenmesi o tarihlerde Erzurum Vilayeti ve civarında yapılan bayındırlık işleri ve cereyan eden siyasi olayların tespiti bakımından faydalı olacaktır. PA AA, Konstantinopol 157.

Rize-Of arasındaki yolun acilen genişletilmesi gerektiği, proje hazırlaması için Trabzon Valisi Bekir Bey'den bir mühendis göndermesini istediğini, bunun üzerine kendi idaresi altında çalışan mühendis Valenwurt/Valencourt'un (bir Fransız mühendis olmalı) Rize'ye gönderildiğini, ancak Bakanlığın, şayet Valencourt sorumluluğunu yerine getirmezse derhal işine son verilmesi gerektiğini bildirdiğini ifade eder.

Yazının son kısmında ise Weisse, Türkiye'nin mali durumun çok kısıtlı ve felaket durumda olduğunu iddia ederek, zamansız olarak iş sözleşmesinin feshinden doğan haklarının korunması, bu noktada Almanya'ya dönüş masraflarının sözleşme gereği kendisine ödenmesi konusunda yardımcı olunmasını talep eder.

Erzurum'da görevli Müfettiş Weisse'nin görevinden ayrıldıktan sonra İstanbul'a geldiği ve Bakanlıktaki işlerini buradan takip ettiği anlaşılıyor. Şöyle ki, 30 Eylül 1912 tarihli bir arşiv belgesine göre Nafia Nezareti Yol ve Köprüler Genel Müdürü Burhaneddin Bey H. Weisse'ye; "yarın öğleden sonra saat 2 de, 26 Eylül 1912 tarihine kadarki maaşı ve Erzurum-Almanya seyahat masraflarının kendisine ödeneceğini" bildirir.<sup>46</sup> Ancak H. Weisse'nin İstanbul'daki Almanya elçiliğiyle daha sonra yaptığı yazışmalarından, alacaklarının ödenmesinde sorunlar olduğu ve parasının kesildiğini, haklarının Elçilikçe aranmasını ister.<sup>47</sup> Buna mukabil Almanya Elçiliği ile Nafia Nezareti yetkilileri ve Nafia Nazırı Besarya Effendi<sup>48</sup> ile yapılan yazışma ve görüşmelerden bir netice çıkmaz ve Weisse'nin istekleri reddedilir.<sup>49</sup>

Nafia Nezaretince Erzurum Vilayeti yol ve köprüler müfettişi H. Weisse'nin işine son verilmesi nedeniyle H. Weisse 16 Temmuz 1912 tarihinde İstanbul'daki Almanya Elçiliğine yeni bir yazı daha yazar ve başka Alman kolonilerinde (!); demiryolu, şose ya da sulama ve bataklık kurutma gibi işler için yeni görev talep eder.<sup>50</sup> H. Weisse'nin bu ifadesinden dolayı olarak 'çökmek üzere olan Osmanlı İmparatorluğunun Almanya'nın bir kolonisi olduğu düşüncesinin' var olduğunu mu anlamamız gerekir sorusu siyaseten açıklanmaya muhtaç bir konudur.

Müfettiş Hans Weisse'ye ait arşiv belgelerinin çoğu, genellikle maaş ve yol harcırahları hususunda Almanya Elçiliğine yazdığı (eksik maaş ödeme, harcırah kesintisi vs.) şeklindeki şikâyet yazılarıdır. Bu yazılar 1916 yılı ortalarına kadar devam etmiştir.<sup>51</sup> Ancak Weisse'nin müfettiş olarak sorumlu olduğu Erzurum Vilayetinde yapılan yol ve köprü yapım veya onarım işleriyle alakalı bilgi vermemesine karşılık, yaptığı hizmet karşılığı kendisine nişan verilmesi gibi ilginç taleplerinin olması dikkat çekicidir.<sup>52</sup>

46 PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 128. Konstantinopel, den 30.ten September 1912.

47 PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 130. Konstantinopel, Greifenberg/Pommern am 25 Oktober 1912.

48 Tam adı Nikola Konstantin Basarya olup görev süresi Ocak - Haziran 1913'tür.

49 PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 135, 136. 1914-14-. 5. März 1913.; PA.AA Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 137. Greifenberg in Pommern am 22.III.1913.; PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 135, 136., 1014-14- 5. Marz 1913.

50 BArch, R 901/6688. Image/Belge. Abschrift II 0 3308, Erzurum, le 16 Juillet 1912.

51 PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge. Greifenberg in Pommern am 19. Juni 1916. 26 Juni 1916. II. 5899.

52 PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 128. Konstantinopel, den 30.ten September 1912.



## Mühendis Arthur Höppner

Erzurum Vilayetinde görevlendirilen Alman mühendislerden biri de Arthur Höppner'dir. Ancak bu kişinin adı ilk görevlendirilen Alman mühendisler arsında yoktur. Alman arşiv kayıtlarına göre bu kişinin göreve başlama zamanı 1912 yılı Şubat ayıdır. Buna göre Höppner'in vatandaşı H. Weisse'nin Erzurum Vilayeti Yol ve Köprüler Müfettişi olduğu dönemde (30 Eylül 1910-26 Haziran 1912) işe başladığı anlaşılıyor. İncelediğimiz arşiv belgeleri Höppner'in Vilayet dâhilinde yapılması planlanan yol ve köprülerin projelerini hazırlamakla görevli olduğunu gösterir. Ancak aynı arşiv belgelerinden, mühendis Höppner'in yaklaşık bir yıl sonra işine son verildiği anlaşılıyor. Şöyle ki mühendis Höppner, Erzurum'dan İstanbul'daki Almanya Elçiliğine çektiği bir telgrafta;<sup>53</sup>

*“Alman mühendis olarak Erzurum'da görev yaparken aniden sebepsiz ve maaşsız bir şekilde işine son verildiği, bu ağır kış şartlarında küçük çocukları ile seyahat etmesinin imkânsız olduğu ve dört ay daha yerinde kalabilmesi için Sultana ricada bulunulması”* isteğini dile getirir.

Mühendis A. Höppner daha sonra, 22 Kanun-i sani 328/4 Şubat 1913 tarihinde Sadrazam Mahmut Şevket Paşa'ya da bir başka dilekçe gönderir. Höppner, Osmanlıca olarak hazırlattığı bu dilekçesinde;<sup>54</sup>

*“Mühendislik mektebinden diploma almış olup Nafia Nezaretince yapılan inceleme sonucu yol ve köprüler alanında istihdamıma karar verilerek bir seneden beri Erzurum vilayetinde Kop Dağı ile civar arazinin proje ve profillerini yapmakta idim. Ancak vilayet baş mühendisi Muhtar Beyler, maaşı benden az olduğu hasebiyle beni çekememezliğe başlayıp her türlü bahane ve mühendislikte yetersiz olduğum iddiası ile Valiye şikâyetinde bulunmuş ve valinin durumu bir telgrafla bakanlığa müracaatı üzerine, hakikat ortaya çıkarılmadan görevimden azledildim. Tahkikat yapılmaksızın azlinin kanun-i esasiye aykırı olduğu, tahkikat yapılması gerektiği, iki aydan beri Erzurum'da maaşsız kaldığı, küçük çocukları ile ağır kış şartları altında perişan olduğu, daha fazla perişan olmamak için ya harcırahının verilerek memleketine gönderilmesini veya başka bir vilayete tayin edilmesini”* talep edip yardım ister.

Bu yazıların dışında, Erzurum Vilayeti mühendisi A. Höppner, Erzurum'dan 19 Ocak 1913 tarihinde İstanbul'daki Alman büyükelçisi Freiherr von Wangenheim'e de defteruatlı bir yazı<sup>55</sup> yazar. Höppner bu yazısında, öncelikli olarak iş ortamında yaşadığı sorunlarını dile getirerek aldığı yüksek maaş<sup>56</sup> ve yolluğun şef Ruhi Bey<sup>57</sup> ve vilayet başmühendisi Muhtar Bey tarafından kısıklanıldığını, bu yüzden mesai arkadaşları ile arasında sürtüşmeler olduğunu, kendisine karşı düşmanca tutum ve davranışlar sergilendiğinden şikâyet eder.

53 PA AA, Konstantinopol 157. Image/Belge. Telegramme 31/12- 5130 -XIV.2- (Tarih 30 Aralık 1912 olmalı).

54 PA AA, Konstantinopol 157. Image/Belge. (1 Sayfa Osmanlıca Belge-Sadareti-i Uzmaya, ..., 22 Kanun-i Sani 1327).

55 PA AA, Konstantinopol 157 Image/Belge Nr. 11-26, 16 sayfa, 19 Januar 1913.

56 Höppner'in verdiği bilgiye göre kendisi 3500 Lira aylık maaş alırken Muhtar Bey 25 kuruş maaş alıyormuş.

57 Erzurum ve çevresi için 1913 ve 1914 yıllarında hazırlanmış bazı köprü projelerinde Ruhi Bey ve imzası deşifre edilemeyen bir yabancı mühendisin imzası görülür. Bkz. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Plan, Proje ve Krokiler (PLK)-p-02451-0001; BOA, PLK-p-4113-0001.

Höppner bu şikâyetlerinin yanında, yazısının satır aralarında Erzurum'da görevli iken<sup>58</sup> yaptığı işler ile ilgili de önemli bilgiler nakleder. Bu bilgilerden hareketle Alman mühendis A. Höppner'in Erzurum Vilayetinde yaptığı işleri şu şekilde özetlenebilir.

### 1- Erzurum-Bayezid Yolunun Projelendirilmesi

Mühendis Höppner Erzurum-Bayezid yol projesi ile ilgi olarak, kendisi Erzurum'a gelmeden önce işine son verilen Fransız mühendis Sabonadier'in sadece bir vaziyet planı yaptığını, bu planın uzunluk ve profil kesitlerinin olmadığını, buna karşılık kendisinin; tam teşekküllü bir proje hazırladığını, kendi projelerinde; üç ayrı planın ozalit üzerine işlendiğini, yola ait iki uzun profil çizimi hazırladığını, toplamda on bir parça ozalit üzerine 134 parça işi; çapraz profil, ölçü değerleri, viraj ve yokuşların yerlerin belirlenmesi gibi tek başına yaptığını ifade eder.

### 2- Erzurum-Trabzon Yolu Kop Dağı Varyantının Yapımı

Bu yüksek dağ geçidiyle alakalı olarak Höppner; araç gereç yetersizliğine rağmen çok çalıştığını, ancak vilayet başmühendisi Muhtar Bey'in, tesviye/düzleştirme işini yetersiz bulduğunu, kendisine yardımcı olarak verilen Fehmi Efendi'nin teknik olarak yardımcı olabilecek biri olmadığını, bu kişinin sadece poligon noktalarını boyadığını ve uykucu biri! olduğunu ifade ederek, kendi yaptığı işlerin hem Vilayet başmühendisi Ali Rıza Bey hem de müfettiş Weisse tarafından beğenildiğini söyler.

BOA'de yaptığımız araştırmada "Trabzon-Erzurum yolu Kop varyantı kısmi planı" şeklinde tasnif edilmiş bir plan krokisi tespit edilmiştir (G. 9a, G.9b) Söz konusu bu plan krokisi üzerinde Fransızca olarak; "Société générale d'Entreprises dans L'Empire Ottoman/Vilayet d'Erzeroum/ Variante du Kop/Carte d'assemblage" bilgileri ve Trabzon kotunun belirtildiği kısımda ise 27 Mai/Mayıs 1913 tarihi kayıtlıdır. Ancak bu plan krokisi üzerinde, iki paraf dışında, herhangi bir mühendis ismi ve imza yoktur. 1913 yılı başlarında halen görevde olması dikkate alınırsa bu projenin mühendis Höppner tarafından yapılmış olma ihtimali yüksektir.

### 3- Karas/Karasu Köprüsü Yapımı

Bu köprünün yapımıyla alakalı olarak mühendis Höppner'in; plan proje çizimi, yeniden inşa işleri, ölçüm ve maliyet hesaplarının çıkarılması işlerini yaptığı anlaşılıyor. Ancak Höppner, vilayet başmühendisi Muhtar Bey'in, kendisinin yaptığı çalışmalarını bir kenara bırakıp, işi tekniker olan Markar Efendiye verdiğini, dolayısıyla Muhtar Beyin kendisinin yaptığı işlerden anlamadığını ileri sürer.

### 4-Şehir İçi Çalışmaları

Mühendis Höppner Erzurum Valisinin isteği üzerine, şehirdeki bazı sokak ve yollar ile boş arsaların ölçülmesi, bu arsalar üzerinde inşaat yapılıp yapılamayacağını raporlandırılması ve yapımı planlanan inşaat işlerinin maliyet hesaplarını çıkarılması işlerini de yapmıştır.

58 Mühendis A. Höppner, Erzurum'daki adresini, "Gölbaşında, Club Mektebi Garbında Mühendis Alman Höppner" şeklinde tarif eder. PAA, Konstantinopol 157. Image/Belge Nr. 26, 19 Januar 1913.

## 5-Askeri Yapılarla İlgili Çalışmaları

Arşiv belgelerinden Höppner diğer işleri yanında Erzurum Vilayetinde bulunan askeri kışla binaları ile topçu kışlasının çatısının elden geçirilmesi gibi işleri de yaptığı anlaşılıyor. Bir başka arşiv belgesinde Höppner daha sonraki bir tarihte Erzurum Valisinin kendisine, işten azledilmesi meselesinin kendi kontrolü dışında geliştiğini itiraf ettiğini, aslında burada sadece şoselerin genişletilmesi değil, demiryolu projeleri, kanalizasyon ve su yollarının yapımında kendisine ihtiyaç olduğunu söylediğini dile getirir<sup>59</sup>.

Diğer taraftan, Almanya'nın Trabzon konsolosu benzer konularla ilgili olarak Alman hükümetine yazdığı bir raporda, Nafia Nezareti kaynak gösterilerek, Erzurum Vilayetinde yol yapım işleri ile görevlendirilen Höppner'in görevine son verilmesini; "*hem resmi görev/ hizmet, hem de görev dışı davranışlarının Türk hizmetinde daha fazla kalmasını imkânsız hale getirmiştir*" şeklinde açıklamaktadır.<sup>60</sup> Bu ifadelerden Höppner'in özellikle Doğu yaşam biçimine alışma konusunda zorlandığını ve yerel yöneticileriyle sorun yaşadığı söylenebilir.

## İstanbul-Mimar Lehmann, Mühendis Dr. Köhler ve Mühendis Manfred Zöller Mimar Lehmann

Bab-1 Ali'nin ve dolayısıyla nazırlıkların İstanbul'da olması nedeniyle, hizmete alım yoluyla Avrupa'dan getirilen çok sayıda yabancı uzmanın (mimar-mühendis) buradaki farklı bakanlıklar, vilayet ve belediye hizmetlerinde görevlendirilmişlerdir. Bunların sayılarının bu araştırmada ifade edilenlerden çok daha fazla olma olasılığı vardır. Ancak özellikle BOA'nde yapılan tasnifler sırasında yabancıların isimlerinin yanlış okunması ve yanlış kaydedilmesi bu kişilerin kimliklerini ve ilgili evrakın tespitini güçleştirmektedir.

Yukarıda söz konusu edilen Alman mühendislerin dışında, incelenen Alman arşiv belgeleri arasında, 22 Ekim/23 Ekim 1916 tarihli ve 1192 Nr.lı bir telgrafa yazılan cevabi yazıda *Regierungsbaumeister/Hükümet mimarı Lehmann* ismiyle karşılaşılr. İlgili diğer arşiv belgelerinden anlaşıldığına göre Türk Hükümeti, Küçük Çekmece'de inşası düşünülen Gümrük Müdürlüğü binalarının yapımı için İstanbul'daki elçisi aracılığı ile Alman Hükümetinden bir mimar ister. Bu konuyla alakalı olarak yapılan yazışmalarda, o sıralar Elçilikte bulunan Mimar Lehmann'ın bu iş için söz konusu olabileceği, bu kişinin aynı zamanda hem proje tasarımı hem de maliyet hesaplarını yapabileceği, zira bu kişinin daha önce de gümrük binaları inşa ettiği<sup>61</sup> ve Alman Nafia Nezaretinde görev yaptığı belirtilir.<sup>62</sup>

59 PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge. Auf J. No: 222 vom 16.1.1913 Erzerum, den 3.ten Februar 1913.

60 PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge. Zu Nr. 5130. 16.1.13. Konsulat Trapezunt, P. 16.1.13.

61 Ancak ilgili yazıda bu kişinin daha önce Almanya'da mı yoksa Türkiye'de mi gümrük binaları inşa ettiği net değildir.

62 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 192, Telegramm. Konstantinopel, den 24. Oktober 1916. BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 200, Ausw. Amt II. 1270, Berlin, ..., 22. November 1916. BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 201, Eilt!, zu II. 1270. An die Kaiserl. Botschaft in Konstantinopel.

### Dr. Köhler

Mühendis Köhler yol ve köprü müfettişliği hizmetine talip olan ve İstanbul'a çağrılan ilk dört Alman mühendisten biridir. Bu kişiyle alakalı Alman arşivlerinde dört ayrı belge ile karşılaşmıştır. Dr. Mühendis Köhler yazışmalarını, üzerinde; “*Dr. Ing. E. J. Köhler-Zivilingenieur-Projektierung und Bauleitung von Talsperren und Wasserkraftanlagen sowie von Wasserversorgungsanlagen Kanalisationen und Abwasserreinigungsanlagen/Sivil Mühendis-Baraj ve Hidroelektrik Santralleri yanı sıra Su Temin Tesisleri, Kanalizasyon Sistemleri ve Atıksu Arıtma Tesisleri Tasarım ve Yapım İşleri*”, şeklinde bilgiler içeren antetli kağıtları kullanarak yapmıştır.<sup>63</sup>

Bu yazılarından ilk ikisi 1 September/Eylül 1910 tarihli olup biri Berlin'deki Dışişleri Bakanlığına hitaben yazılmıştır. 29 Ağustos 1910 tarihli olan bu yazıda mühendis Dr. Köhler, Alman Elçiliğine, yaklaşık altı hafta sonra İstanbul'a doğru yola çıkacağını belirtir.<sup>64</sup> İstanbul'daki Alman Elçiliğine hitaben yazılan aynı tarihli diğer yazıda ise Berlin'deki Dışişleri Bakanlığı'nın kendisine bildirdiğine göre Türk Hükümetince yol ve köprü mühendisi olarak Türk hizmetine alınacak kişi olarak seçildiği, İstanbul için seyahat hazırlıklarına başladığı, elinde olan işlerini altı hafta içinde yola çıkacak biçimde tamamlamak üzere hızlandırdığı şeklinde bilgiler yer alır.<sup>65</sup>

Mühendis Dr. Köhler'e ait diğer iki yazı da İstanbul'a gidiş tarihi ile alakalıdır. İstanbul'daki Alman Elçiliğine hitaben yazdığı bu yazılardan, 17 September/Eylül 1910 tarihli olanında, Türk Hükümetinin acele ettirmesi nedeniyle gidiş tarihini 15 Eylül olarak belirlediğini bildirir. Ancak 24 September/Eylül 1910 tarihli diğer yazıda ise yapmakta olduğu işleri tamamlayabilmesi için İstanbul'a gidiş tarihini 1 Oktober/Ekim 1910 olarak değiştirdiğini haber verir.<sup>66</sup>

Alman arşivlerinde Mühendis Dr. Köhler ile alakalı belgelerin sayısı sınırlıdır. Dolayısıyla bu kişinin görev tanımlarını Alman arşiv belgelerinden tespit etmek zordur. Fakat

Alman arşivleri dışında, Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde (BOA) yaptığımız araştırmalarda mühendis Dr. Köhler ile alakalı bazı belgelere ulaşılmıştır. Yedi yıl sonrasına ait bu belgelerden ikisinde şu bilgiler yer alır.

63 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 49. Dr. Ing. E. J. Köhler. Zivilingenieur. Zerst, den 1. September 1910.; PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 55. Dr. Ing. E. J. Köhler. Zivilingenieur. Zerst, den 1. September 1910.; PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 63, Dr. Ing. E. J. Köhler. Zivilingenieur. Zerst, den 17. September 1910.; PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 66. Dr. Ing. E. J. Köhler. Zivilingenieur. 24. September 1910.

64 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 49. Dr. Ing. E. J. Köhler. Zivilingenieur. Zerst, den 1. September 1910.

65 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 55. Dr. Ing. E. J. Köhler. Zivilingenieur. Zerst, den 1. September 1910.

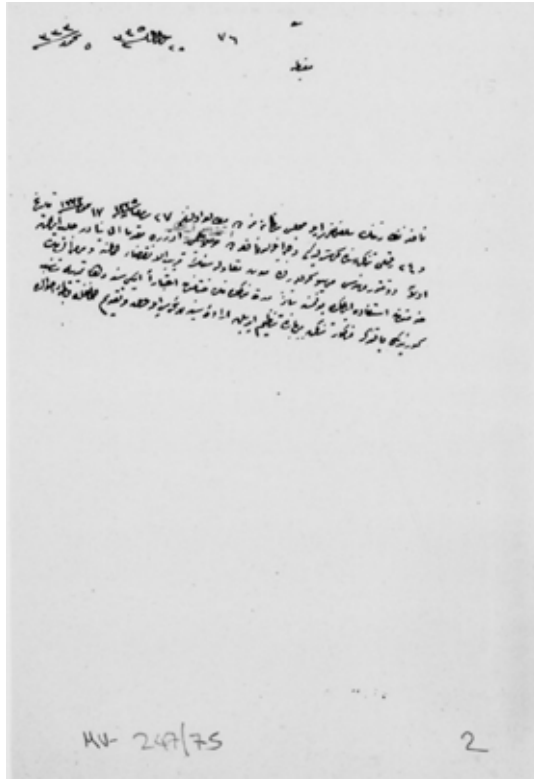
66 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 63, Dr. Ing. E. J. Köhler. Zivilingenieur. Zerst, den 17. September 1910., Image/Belge Nr. 66. Dr. Ing. E. J. Köhler. Zivilingenieur. 24. September 1910.

**Belge I<sup>67</sup>. (G. 6)**

“25 Şevval 1335-5 Temmuz 1333 (5 Temmuz 1917)

Mazbata

*Nafla nezaretinin melfufları ile meclis-i bendeganemizde mütalaa olunan 27 Ramazan 1335-17 Temmuz 1333 tarih ve 24 rakamlı tezkiresinde gösterildiği vech ile Umur-u Nafla da kullanılmak üzere mukaddema Almanya'dan celb edilmiş olan doktor mühendis mösyö Köhler (Köhler) 'in biten mukavelenamesinin kaib-ul kazai olmasına ve mumaileyhin hıdmetine istifade edilmekte bulunmuş sair müddet-i mezkürenin hitamından itibaren iki sene daha tecdidü münasip görüldüğü ba tezkere mezkûr tezkerenin bu babda tanzim edilen irade-i seniyye layıhası ile arz ve takdim olmağla kâtibe-i ahvalde”.*



**Görsel 6:** Alman Mühendis Dr. Köhler'in Görev Süresinin Uzatılmasına Dair Yazı (Kaynak: BOA: MV, 247/75-2).

67 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Meclis-i Vükela Mazbataları (MV)\_00247\_000075\_002\_001. 25 Şevval 1335-5 Temmuz 1333 (5 Temmuz 1917) Mazbata.

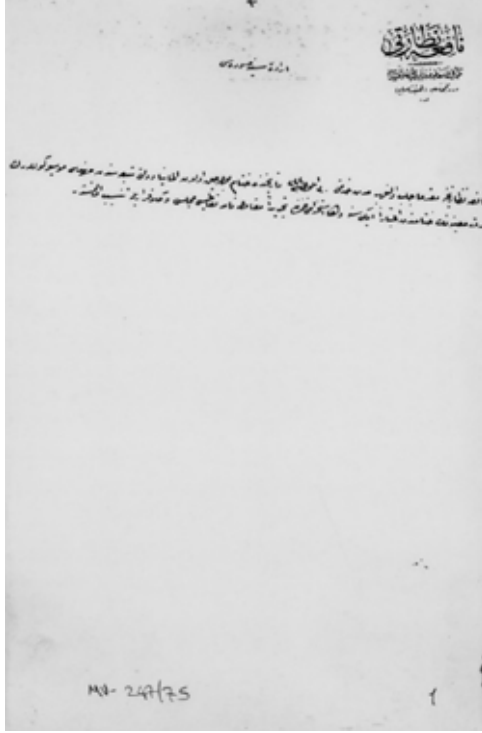
## Belge II<sup>68</sup>. (G. 7)

“Nafia Nezareti

İrade-i Seniyye Müsveddesi

*Nafia nezaretince mukaddema celp olunup müddet-i hıdmeti 30 Eylül 1333 (30 Eylül 1917) tarihinde hitam bulacak olan Almanya Devleti tebaasından mühendis Mösyö Köhler (Köhler) 'in müddeti muayenenin hitamından itibaren iki sene daha istihdamı hakkında tecdiden mukavelename teatisi meclis-i Vükela kararıyla tensip olunmuştur.”*

Bu iki belgeden de anlaşılacağı üzere, Alman mühendis Dr. Köhler'in, 1 Ekim 1910 tarihini dikkate alırsak, yedi yıldan beri Türk Hükümetinin hizmetinde olduğunu, iki yıllık uzatmayla bu sürenin dokuz yıla çıktığı söylenebilir. Arşiv belgeleri detay bilgi içermediğinden, Nafia Nezaretinde görevlendirilen Mühendis Dr. Köhler'in İstanbul'da ne tür işlere imza attığını tespit edemiyoruz. Ancak bu kişinin Türk hizmetinde bulunduğu süre içinde İstanbul'da Nafia Nezareti ve Vilayet Fen İşlerinde müfettiş ya da baş mühendis olarak uzun süre çalıştığı anlaşılıyor.<sup>69</sup>



**Görsel 7:** Alman Mühendis Dr. Köhler'in Görev Süresinin Uzatılması  
(Kaynak: BOA: MV, 247/75-1).

68 BOA: MV\_00247\_000075\_001\_001.

69 PA AA, Konstantinopol 157. Image/Belge Nr. 128. Konstantinopol, den 30.ten September 1912.; PA AA, Konstantinopol 157. Image/Belge Nr. 137. Greifenberg in Pommern am 22.III.1913.; PA AA, Konstantinopol 157. Image/Belge Nr. 137. Greifenberg in Pommern am 19. Juni 1916. 26 Juni 1916. II. 5899.

## Manfred Zöller

Bu araştırma kapsamında İstanbul'da görev yaptığı tespit edilen bir diğer Alman mühendis de Manfred Zöller'dir. Arşiv belgeleri arasında bu kişiye ait rapor mahiyetinde iki sayfalık bir yazı tespit edilmiştir. Bu yazıya iliştilen kartvizitte; matbu olarak, “*Manfred Zöller Regierungsbaumeister (Hükümet mimarı) Constantinopel*” ve kendi el yazısı ile yazılmış olarak da; “Ingenieur an der Technischen Abteilung der Stadtpräfektur in Stanbul” bilgiler yer alır. Bu bilgilerden, Manfred Zöller'in Alman hükümet mimarı olduğu ve İstanbul'da, Vilayette, Fen İşleri Dairesinde mühendis olarak görev yaptığı anlaşılıyor.<sup>70</sup>

## İstanbul'da İmar Faaliyetleri

Diğer taraftan İttihat ve Terakki Hükümeti'nin iş başında bulunduğu dönemde (1908-1918) başkent İstanbul'da önemli imar faaliyetlerinin yapıldığı bilgilerini bazı yerli ve Alman gazete haberlerinden öğrenebilmekteyiz.

Örneğin, *Deutsche Bauzeitung* (1915)<sup>71</sup> adlı yapı gazetesinde; “*Neue bauliche Unternehmungen in Konstantinopel/İstanbul'da Yeni İnşaat İşleri*”, başlığı altında, Tanin Gazetesi'nin verdiği habere atıf yapılarak şu bilgiler aktarılır.

“*Savaş şartlarına rağmen Osmanlı Sarayı bir dizi büyük yapısal faaliyetlere başladı. Şehri genişletme ve dönüştürme işinin başında Almanya ve Avusturya-Macaristan'da incelemede bulunan Mimar Kemaleddin ve şehir imar müdürü Asım Bey bulunuyor. Programın en önemli noktasında yakın geçmişte İstanbul'u harabeye çeviren büyük yangının enkazını ortadan kaldırmak bulunuyor. Daha önceki yangınlar sonrası Fatih'te büyük caddeler açıldı ve etrafı ağaçlandırıldı. Aksaray'da 30m genişliğinde açılan cadde tamamlandı. Beyazıt'ta çok güzel parklar yapıldı. Meşhur Beyazıt Camii'nin ve Kara Mustafa Paşa Medresesi'nin etrafını açmak için sahaflar yolunun yıkımına başlandı. Ayrıca Boğazın her iki yakasındaki sahil yolları, yol boyunca bulunan boş ve metruk evler yıkılmak suretiyle, geniş ordu caddesi için Karadeniz'e kadar yollar genişletildi. Ayrıca son savaşta yokluğu hissedilen ve şimdi de aciliyeti hissedilen büyük bir hastane binası ile bir tımarhanenin yapımı için hükümet vakıf yönetimi ile görüşmelere başladı.*”

Aynı *Deutsche Bauzeitung* (1916)<sup>72</sup> adlı gazetede; “*Eine Brücke über den Bosphorus/Boğaza Köprü*”, başlığı altındaki haber okuyucuya duyurulur.

Hollanda'nın İstanbul sefaretine dayanılarak verilen bu haberde, Osmanlı Hükümetinin Boğaza bir köprü ya da tünel geçişi yapmayı planladığı belirtilir ve düşüncenin aslında yeni olmadığı, Sultan Abdülhamid'in bizzat kendisinin böyle bir geçiş için daha önce proje hazırlattığı hatırlatılır. Bu projeye göre boğazın Avrupa kıyısındaki Rumeli Hisarı ile Anadolu kıyısındaki Anadolu Hisarı arasına 660m uzunluğunda Sultan Abdülhamid Köprüsü inşa edilecektir. Ancak böyle büyük bir yapıyı inşa etmenin yüksek maliyet gibi zorlukları olduğundan bu kez Boğazın

70 PA AA. Konstantinopel 158. Image/Belge Nr. 14, Manfred Zöller-Regierungsbaumeister ... Constantinopel. 21 Mai 1917.

71 Anonim, “Neue bauliche Unternehmungen in Konstantinopel,” *Deutsche Bauzeitung*, Berlin 1915, 388.

72 Anonim, “Eine Brücke über den Bosphorus,” *Deutsche Bauzeitung*, Berlin 1916, 468.

altından bir tünelle geçilmesi planlanmış, fakat Türk Hükümeti stratejik sebeplerden dolayı bu planı daha sonraki bir zamana bırakmayı uygun görmüştür. Haberde bu planın muhtemel karşıtları olarak da Boğazda iki yaka arasında sefer yapan vapur işletme şirketleri gösterilmiştir.

Yine İstanbul'da, şehir içi çalışmaları ile alakalı olarak, 1918 yılında *Zentralblatt der Bauverwaltung*, adlı yapı dergisinde, *Die Verbesserung des Stadtplanes von Konstantinopel als Folge der großen Brände/Büyük Yangınların Sonuçlarına Bağlı Olarak İstanbul'un Şehir Planının İyileştirilmesi*, başlığı ile çıkan bir yazıda<sup>73</sup> İstanbul'un imar planıyla alakalı olarak şehir ölçümlerinin '*Syndikats für städtebauliche Arbeiten in der Türkei*' adlı Alman Grubu tarafından yapılacağı, bu şirketin 1913 yılı başında İstanbul'da belediye sınırları içindeki 6600 hektarlık büyük bir alanın planlarını hazırladığı/kâğıt üzerine aktardığı, savaş nedeniyle yarım kalan işlerin de 1917 yılı sonunda tamamlanmış olabileceği belirtilir. Aynı yazı ayrıca, şayet destek olunur ise İstanbul'daki işlerin bitirileceği, hatta Üsküdar, Moda ve Kadıköy'de ¾'ü, Pera, Galata ve Ortaköy'de ¼'inin bitirildiği ifade edilerek, ölçüm işlerinin kamuya açık yollar, kıyılar ve meydanlar ile bunlara bitişik kamu arsa ve binalarını kapsadığı belirtilir.

### Türk Hükümeti Hizmetine geçmek İsteyen Diğer Mühendis ve Mimarlar

Başlangıçta da belirtildiği üzere, Osmanlı Hükümeti tarafından Nafia Nezareti Yol ve Köprüler dairesinde müfettiş olarak görevlendirmek üzere İstanbul'a çağrılanlar arasında Kreisbaumeister/İlçe mimarı **Richard Buch** da yer alıyordu. Bu kişi Bremen'den, 29 Mayıs 1910 tarihinde İstanbul'daki Almaya Elçiliğine yazdığı bir yazıda; daha önce İçişleri Bakanlığı, Dış İşleri Bakanlığı ve Almanya Elçiliğine, 2 Mayıs 1910 tarihli bir dilekçe yazıp yol ve köprü mühendisi olarak Türk Hükümetinin hizmetine geçmek için müracaat ettiğini ifade eder. R. Buch ayrıca Almanya Büyükelçiliğine gönderdiği, Bremen, 24 September/Eylül 1910 tarihli bir başka yazıda, ayın 20'sinde Türk Nafia Nezaretine yazdığı yazıda da belirttiği gibi, bu ayın 30'unda, sabah 7.45 te oraya varacağını ve aynı gün öğlen saat 1'de Bakanlık hizmetine geçişini bildireceğini ifade eder.<sup>74</sup>

Fakat Bremen, 7 Dezember/Kasım 1910 tarihli ve Dr. Ro. Pralle ve Dr. R. Küster adlı avukatların imzalarını taşıyan ve İstanbul'daki Almanya sefaretine gönderilen bir yazıda; Osmanlı Hükümeti'nin mimar R. Buch'u Alman Dışişleri aracılığıyla hizmetine almak üzere İstanbul'a çağırıldığını, ancak Türk makamlarının kendisini, "*Hükümetin parası yok*" gerekçesi ile haftalarca boş yere orada beklettikleri ve bununla birlikte, "*ilgili makamların haber vermesi durumunda her an hizmete alınabilirsiniz*", açıklaması ile geri gönderdiklerini, dolayısıyla müvekkilleri mimar R. Buch'un 2000 Mark tutan İstanbul'a gidiş dönüş masraflarının kendilerine ödenmesi gerektiği belirtilir.<sup>75</sup>

73 Anonim, "Die Verbesserung des Stadtplans von Konstantinopel als Folge der Großen Brände", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr. 70, 38. Jhrg. Berlin (1918), 345.

74 PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 74, Bremen, den 24. September 1910.

75 BArch. R 901-06688. Image/Belge Nr. 61, Abschrift zu II. O. 5723.



Buna mukabil Almanya'nın İstanbul Elçisi Marschall imzasıyla 15 Dezerber/Aralık 1910 tarihinde Pera/İstanbul'dan avukat Dr. R. Pralle'ye yazılan cevabi yazıda; mimar R. Buch'un Türk Nafia Nezaretinin ilan ettiği Yol ve Köprü Müfettişliği görevini üstlenmek üzere 30 September/Eylül 1910 tarihinde İstanbul'a geldiği, ancak Türk Hükümetinin bu işe talip olanlar için, hükümet tarafından kendilerine gönderilecek genelgelerini okuyup anlayacak ve bunlara cevap yazabilecek derecede Fransızca bilmesi gerektiği şartının bulunduğu, R. Buch'un, da 24 Juni/Haziran 1910 tarihinde bakanlığa yazdığı yazıda bu şartı sağladığını ifade ettiğini, fakat Nafia Nezareti'nce R. Buch'un İstanbul'a varmasından sonra yapılan mülakatta Fransızca bilmediğinin tespit edildiğini ve bu sebeple kendisinin Türk hizmetine alınmamaktan vazgeçildiğini bildirir. Alman elçiliği bu durumu R. Buch'a da bildirir ve daha fazla masrafa girmeden ülkesine dönmesi yönünde uyarır.

Aynı yazının devamında Alman Elçiliği;

1. Bu kişinin, Türk Hükümetinin parası olmadığı için haftalarca bekletildiğini,
2. Türk Hükümetine karşı iddialarını temsil için Almanya Elçiliğine yönlendirildiği şeklindeki ifadelerinin doğru olmadığı tespitlerine yer verir.<sup>76</sup>

Nafia Nezaretinin yol ve köprüler müfettişliği için ilan ettiği yabancı mühendis alımı için **Hermann Klette** adında bir mimar da başvuruda bulunmuştur. Bu kişi o sıralarda Dresden'de ölen Saksonya Bölgesi Kraliyet inşaat müşaviri meşhur mimar Klette'nin oğlu olup<sup>77</sup> Almanya Dışişleri Bakanlığı'na verdiği 29 Eylül 1913 tarihli bir dilekçe ile Osmanlı Devleti hizmetinde çalışmak istediğini bildirir.<sup>78</sup> Mimar Hermann Klette'nin dilekçesi üzerine Sefir Wangenheim, Başbakan von Bethmann Hollweg'e bir yazı gönderir ve daha önce Türk hizmetine alınan Alman mühendislerin, Weisse ve Beuthner gibi, yaşadıkları sorunları hatırlatır.<sup>79</sup> H. Klette, kendisine iletilen bu olumsuz kanaat üzerine İstanbul'daki Almanya Sefaretine başka bir yazı yazar ve Alman Dışişleri'nin kendisini buraya yönlendirdiğini ifade ederek şu hususları öne çıkarır.

*“Alman gazeteleri, savaş nedeni ile Türkiye’de tecrübeli teknik eleman eksikliği oluştuğunu, kendisinin mimar olduğunu, devlet sınavını verdiğini ve yıllardır kendi adına bağımsız olarak çalıştığını, Dresden Kraliyet Akademisinden mezun olduktan sonra büyük mimarlık bürolarında yöneticilik yaptığını, özellikle büyük çaplı köprü işlerinde çalıştığını, kamu yapıları, okullar vb. binaları tek başına tasarlayıp inşaatını yönetebildiğini, Almancanın dışında İngilizce ve Fransızca konuşabildiğini, ...”* belirterek, *“[...] sadece yönetici ve sorumlu kişi durumunda bir iş/görevi üstlenmek istediğini”*<sup>80</sup> vurgular.

76 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 63. Abschrift zu II. 0. 5723. Kaiserlich Deutsche Botschaft, Pera, den 15. Dezerber 1910.

77 PA AA, Konstantinopel 294. Image/Belge. Abschrift zu II 0 4674. Der Bürgermeister. Reinfeld, 26. November 1913.

78 BArch, R 901/6688, Image/Belge Nr. 111. Abschrift I 28940 Hermann Klette Architekt und gepr. Baumeister. Neuhof-Reinfeld-Holst, den 29.9.13.

79 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 112. Kaiserlich deutsche Botschaft. J.Nr. 4514 Ausw. Amt II.0-4078. Pr. 30. OKT 1913. Pera, den 26. Oktober 1913.

80 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 113. Neuhof-Reinfeld-Holst, den 15.10.13.

Bu yazı üzerine İstanbul'daki Almanya Sefareti mimar H. Klette'ye bir cevap yazar<sup>81</sup> ve Türk Nafia Nezaretince yakın zamanda yabancı mühendis alımına yönelik bir bilginin kendilerine ulaşmadığını, dolayısıyla müracaatını doğrudan Türk Bakanlığına gönderebileceği, bu görevi üstlenebilmesi için Fransızca'yı hem konuşabilmesi hem de yazabilmesi gerektiği ikaz edilir.

Mimar H. Klette ile ilgili arşiv belgeleri arasında bulunan referanslarda, bu kişinin Neuhof/Reinfeld Bölgesindeki Landhaus-İşkân sahasında bir dizi konut yaptığı ve burada çok iyi bir mimar olarak görüldüğü belirtilir.<sup>82</sup> Ancak mevcut arşiv belgeleri arasında, Mimar H. Klette'nin Türk hizmetine alınıp alınmadığı yönünde bu araştırma dâhilinde başka bir kayda rastlanılmadı. Dolayısıyla bu konu daha fazla araştırmaya muhtaç bir konu olarak ortada durmaktadır.

### Uyum Sorunları ve Görevden El Çektirmeler

Metin içinde ilgili kısımlardaki anlatımlardan da anlaşılacağı üzere Nafia Nezaretince hizmete alınan yabancı mühendislerden (Fransız-Alman) bazılarının görevlerine, kendileri ile yapılan mukavelenin 6. maddesine dayanarak, vaktinden önce son verilmiştir. Bu maddeye göre Türk Hükümeti, hizmetine aldığı yabancıları altı ay içerisinde, uygun tazminat karşılığında, işten çıkarma hakkına sahiptir.<sup>83</sup> Ancak 'Mukavelename'nin bu hükmüne dayandırılarak işten çıkarılan uzmanlara herhangi bir gerekçe gösterilmemesi (!) tartışılabilir sebep olmuş, Alman mühendisler, azledilmelerinin en azından gerekçesini öğrenmek için epey uğraş vermişlerdir. Bizim kanaatimize göre görevden el çektirmelerde en önemli etkenler; uyumsuzluk, yerli çalışanlarla yaşanan sürtüşmeler ve bütçe yetersizliğinin varlığı görülmektedir.

Türk Hükümeti hizmetine alınan Alman mühendislerden ikisinin görevine yaklaşık bir yıl sonra son verilmesi nedeniyle Almanya Sefareti, Türk Hükümeti hizmetine geçmeye talip olan yeni adaylara, ilişkilerin belirsiz ve güvencesiz olduğu bir durumda, yabancıların yani Alman teknik elemanlarının Türk hizmetine geçip geçmemeleri konusunda daha uzun süre düşünmeleri gerektiği uyarısında bulunmuştur.<sup>84</sup>

### Almanya ve Fransa Arasında Nüfuz Mücadelesi

Fransa ve Osmanlı Devleti arasındaki siyasi ve ekonomik ilişkilerin daha eskiye dayanması, diplomatik yazışmalarda Fransızcanın kullanılması gibi durumlar Fransa'yı Osmanlı Devleti içinde imtiyazlı duruma getirmişti. Bu makaleye konu kapsamında değerlendirilen arşiv belgelerinden de anlaşıldığına göre, Osmanlı Nafia Nezareti Yol ve Köprüler Genel Müfettişi Mr. Piccard adında bir Fransız'dır. Ancak bu kişinin yanında daha önceden işe alınmış ve

81 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 114. Abschrift zu II.0 4078 Kaiserl. Botschaft J.Nr. 4514. Pera, den 26. Oktober 1913. Auf das Schreiben vom 15.10.13.

82 BArch, R. 901-06688. Image/Belge Nr. 120. Königlichches Hochbauamt Altona, Nr. 2806 den 28. November 1913.

83 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr.77. Kaiserlich Deutsche Botschaft, Therapia, den 5. September 1911. 7. No. 2428.

84 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr.77. Kaiserlich Deutsche Botschaft, Therapia, den 5. September 1911. 7. No. 2428.

İstanbul'un yanı sıra Anadolu Vilayetlerinde görevlendirilmiş başka Fransız mühendisler de vardır. Almanya ile özellikle Sultan Abdülhamid Döneminden (1876-1909) itibaren gelişen ilişkiler neticesinde; Anadolu Demiryolları Şirketi, Bağdat Demiryolu Şirketi, Hicaz Demiryolu Şirketi gibi büyük Alman şirketleri bünyesinde ve münferit olarak Alman mühendis ve mimarlar da zamanla Osmanlı Devleti içinde pek çok önemli işlerde görevlendirilmişlerdir.<sup>85</sup> Bu araştırma kapsamında, İttihat ve Terakki Hükümeti devrinde Alman mühendislerden Dr. Köhler'in İstanbul'da Nafia Nezareti ve Vilayette üst düzey bir görevde olduğu anlaşılıyor.<sup>86</sup> Ancak sayının bundan çok daha fazla olabileceği düşünülmelidir.

Osmanlı Devleti içinde Almanya ve Fransa arasındaki rekabeti somut biçimde ortaya koyması bakımından Alman arşiv belgeleri arasında bulunan raporlar ve o dönemde çıkan bazı gazete yazıları büyük önem arz eder. Örneğin, 1910 yılı aralık ayı içinde hazırlanmış bir raporda<sup>87</sup> Alman Sefaretinin, uzun zamandan beri yol ve köprü yapımı gibi işlerde Fransız mühendislerinin Türk Hükümetince yüksek görevlere getirilmesinden duyulan rahatsızlık dile getirilir ve Türkiye'de son zamanlarda yapılan yol yapım işlerinin büyük bir bölümününün Fransız "*Societe generale d'entreprises des routes*" şirketi tarafından üstlenildiği vurgulanarak bu yolla çok sayıda Fransız mühendisin Türkiye'ye getirildiği ve halen gelmekte olduklarına dikkat çekilir.

Aynı raporun devamında, "... bütün bu işlerin ağırlıklı olarak Anadolu'daki vilayetlerde yapılacağı, buraların henüz düzgün bir yol ağına sahip olmadığı ve özellikle tabiat özelliklerinin yeterince araştırılmadığı, görev alacak kişilerin çalışmalarında elde edecekleri bilgileri kendi ülkeleriyle paylaşarak memleketlerine hizmet etmeleri gerektiği" vurgulanır. Bu vurgudan yabancı bir devletin hizmetine geçmiş olsalar dahi yurt dışında görevli Alman uzmanların öncelikle kendi ülkelerinin menfaatleri doğrultusunda hareket edecekleri bilincinin hâkim olduğu anlaşılmaktadır.

Söz konusu raporda ayrıca bahsi geçen Fransız şirketinin daha önce Nafia Nezareti ile örneğin Samsun Vilayetinde, Kızıl Irmak ve Yeşil Irmak'ın Karadeniz ile buluştuğu yerlerde ve aynı akarsuların iç kesiminde bulunan Tokat'ta ıslah düzenlemeleri yaptığı, Antakya ovası ile Aydın Vilayetinde sulama işleri ve şoselerin yapımı için toplamda 160 bin hektarlık bir alanda ön araştırma yapma izni veren çok sayıda anlaşma elde ettiği, dolayısıyla bu durumun ülke dışında Alman çıkarlarının korumasına ve tanıtımına ters olduğu vurgulanır (!).

85 Bu konuda daha fazla bilgi için bakınız: Mehmet Yavuz, "Ein preußischer Baumeister in Osmanischem Dienst: August Carl Friedrich Jasmund", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt.26, Sa.1, (2009), 235-252; a.y."Bağdat Demiryolu Mimarisi (Hochbauten der Bagdadbahn)", *Die Bagdadbahn-Ein Umriss deutsch-türkischer Beziehungen Gesammelte Beiträge* içinde, haz. M. Florian Hertsch/Mutlu Er, Verlag Dr. Kovaç, (Hamburg 2016), 217-223; a.y. *Bahnhofsarchitektur der Anatolischen Bahnen und der Bagdadbahn [Anadolu ve Bağdat Demiryollarındaki İstasyon Binaları]*, (Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014).

86 PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 128 Konstantinopel, den 30.ten September 1912; PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 137. Greifenberg in Pommern am 22.III.1913; PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 137. Greifenberg in Pommern am 19. Juni 1916. 26 Juni 1916. II. 5899.

87 BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 53. Kaiserlich Deutsches General-Konsulat Konstantinopel, den 10. Dezember 1910, Bericht Nr. 550 / J. Nr. 7656, Ausw. Amt II.-5657 Pr. 15. Dez. 1910.

Aynı rapor bir yıl sonra Almanya'nın inşaat ve mimarlık alanında etkin ve saygın dergilerinden olan *Zentralblatt der Bauverwaltung* (1911)<sup>88</sup> adlı dergide; “*Türk Hizmeti İçin Alman Mühendisler Aranıyor*“ başlığı altında yayımlanır ve şu tavsiyelerle son bulur.

„... *Alman mühendis ve mimarlarının yurt dışındaki bu görevleri üstlenmeleri arzu ediliyor, zira bu kişiler bu işlerle sadece kendi tecrübelerini geliştirmeyecekler, aynı zamanda ülke dışında Almanlığın tanıtımını da yapmış olacaklar.*”<sup>89</sup> (!).

Son olarak, İstanbul'da Vilayette görevli olduğu anlaşılan Alman Hükümet Mimarı Manfred Zöllner'in 1917 yılı Mayıs ayında hazırlayıp Alman makamlarına gönderdiği bir rapor da Almanya'nın Osmanlı Devleti içinde her alanda adeta bir hegemonya oluşturma gayretlerinin devam ettiğini gösterir niteliktedir (G. 8a, G. 8b). Söz konusu raporda şu hususlara dikkat çekilir.<sup>90</sup>

“*Osmanlı'nın İstanbul'da bina/inşaat işlerinden sorumlu iki önemli dairesinden Nafia Nezareti ve Vilayet Fen İşlerinde şu sıralar sadece birer Alman mühendis bulunmaktadır. Savaş sonrasında, vaktiyle olduğu gibi, özellikle Fransız yabancı nüfuzu, Türkiye'de eski bir alışkanlık olarak tekrar üstünlük sağlamaya çalışılacağı ihtimal dışı olmadığından, inşaat daireleri üst makamlarına nüfuzlu Alman mühendislerin atanması ile Nafia işlerinin yapım, işletme ve materyal alımlarının Alman firmalarına verilmesi düşünülebilir.*

*Savaş öncesinde Vilayet Fen İşleri Dairesinde bir Fransız genel müdür ve beş başmühendis etkili görevde idi. Böylece verilen işlerin ve alınan materyal/malzemenin büyük çoğunluğu Fransız fermalarının lehine sağlandı.*

*Ayrıca Alman mühendislerin konumuyla ilgili olarak Osmanlı hizmetinde hak ettikleri değeri almaları istenilebilir.*

*Kapitülasyonların kaldırılmasıyla birlikte Osmanlı dairelerine önerilen Alman mühendislerin büyük kısmı, sadece şimdiki Fransız mühendislerle kıyasla daha düşük maaşla yetinmek durumunda kalmayacaklar, aynı zamanda sınıf, maaş ve iş yetkisi bakımından da Osmanlı mühendislerinin arkasına düşebileceklerdir. Bununla birlikte şayet bilinen hizmete alınma antlaşmasının dışında başka bir düzenleme yok ise bunlar emekli maaşı, hastalık ve kaza sigortası konusunda da hak iddia edemezler ki bu uygun bir durum olmayabilir.”<sup>91</sup>*

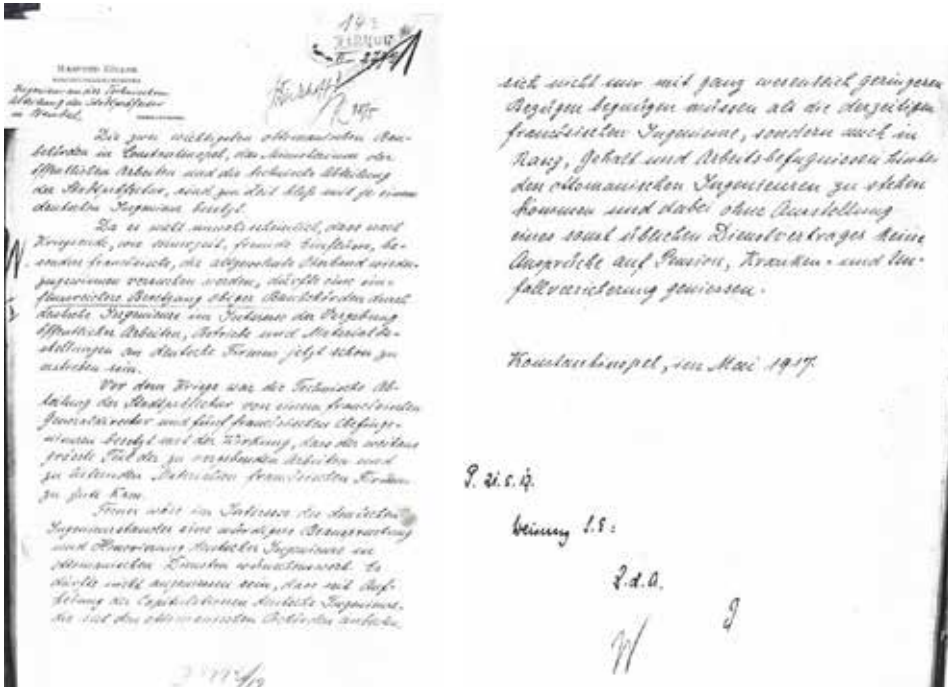
Bu raporda dile getirilen hususların, yukarıda söz konusu edilen ve 1910 ve 1911 yıllarında yayımlanan rapor ya da gazete yazılarıyla paralellik göstermesi, aradan yedi yıl gibi bir zaman geçmiş olmasına rağmen, emperyalist Alman dış siyasetinin niteliğini göstermesi bakımından önemlidir.

88 Anonim, “Deutsche Ingenieure für türkische Dienste gesucht,” *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr. 7, XXXI. Jhrg. Berlin (1911), 51.

89 Anonim, “Deutsche Ingenieure für türkische Dienste gesucht,” *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr. 7, XXXI. Jhrg. Berlin (1911), 51.

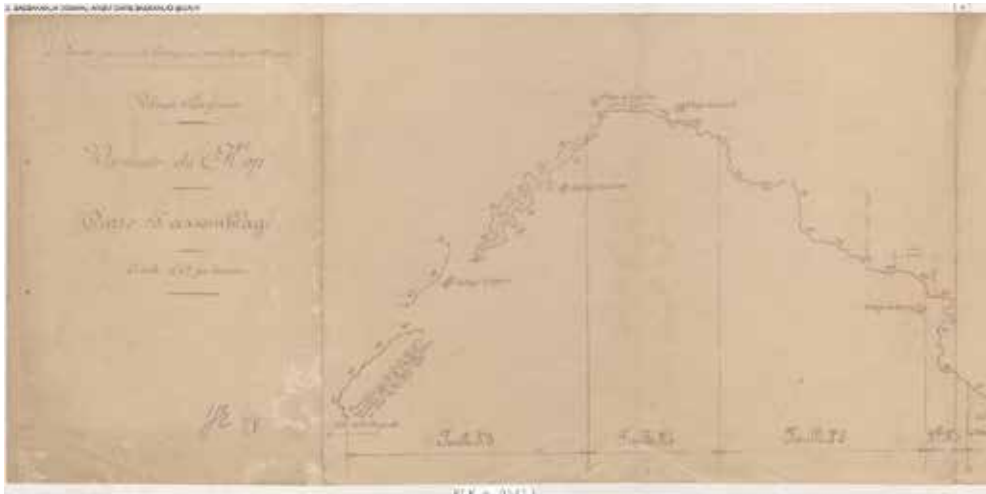
90 Almanca orijinalinden yazarın kendi tercümesi, PA AA, Konstantinopol 158. Image/Belge Nr. 14. 21 Mai 1917. Bkz. (G. 8a, G.8b).

91 PA AA, Konstantinopol 158. Image/Belge Nr. 14. Manfred Zöllner-Regierungsbaumeister ..., 21 Mai 1917.

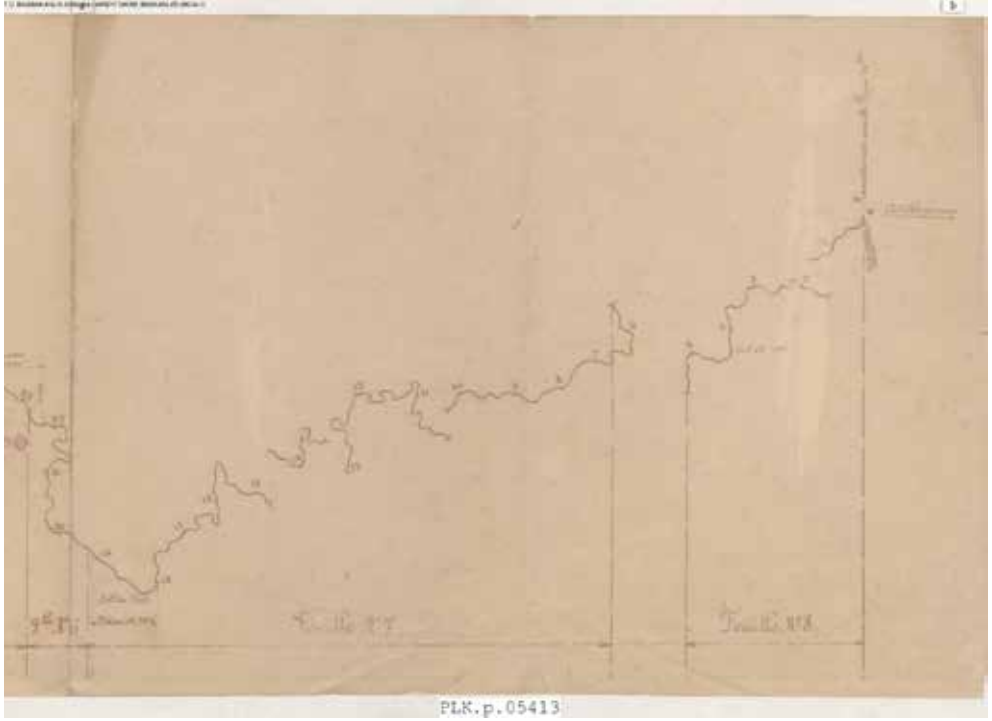


**Görsel 8a:** Alman Mimar M. Zöller'in Hazırladığı Rapor (Kaynak: PA.AA: Konstantinopel 158, Belge Nr. 14).

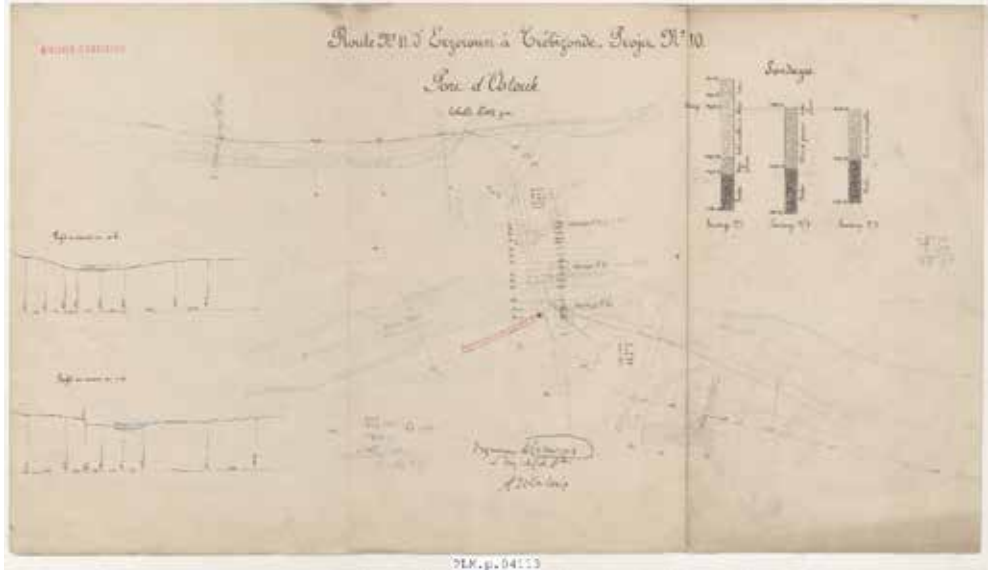
**Görsel 8b:** Alman Mimar M. Zöller'in Hazırladığı Rapor (Kaynak: (PA.AA: Konstantinopel 158, Belge Nr. 14).



**Görsel 9a:** 1913 Tarihli Kop Varyantu Planı (BOA: PLK.p. 05413).



**Görsel 9b:** 1913 Tarihli Kop Varyantı Planı (BOA: PLK.p. 05413).



**Görsel 10:** Erzurum-Trabzon Yolunda Osluk Çayı Üzerinde 1913 Tarihli Köprü Planı (BOA: PLK.p. 4113).

## Sonuç

Bu araştırma kapsamında, Osmanlı Devleti İttihat ve Terakki Hükümeti'nin (1908-1918) Nafia Nezaretince başkent İstanbul'un yanı sıra Bursa ve Erzurum gibi bazı önemli vilayet merkezleri ve bunlara bağlı yollarda uygulamaya çalıştığı yenileştirme ve modernleştirme programı çerçevesinde Türk hizmetine alınan Alman mühendis ve mimarların hizmete alım süreçleri, Türkiye'de yaptıkları çalışmalar ve süreç içinde yaşadıkları uyum sorunları ile Fransa ve Almanya'nın Osmanlı Devleti içindeki güç mücadelesi arşiv belgeleri değerlendirilerek izah edilmiştir. Bununla birlikte belge ve bilgi yetersizliğinden dolayıdır ki Türk hizmetine alınan yabancı uzmanlarca hazırlanmış projeler ve bunların ne kadarının veya hangilerinin hayata geçirildiği, İstanbul ve Erzurum'daki birkaç örnek dışında, tam olarak anlaşılamamıştır. Bu belirsizliğin ileride yapılacak yeni araştırmalarla giderilmesi ümit edilmektedir.

Farklı zamanlarda İstanbul'a gelen Alman mühendis ve mimarlar mukavele imzalanmasından sonra görev yapacakları vilayetlere gönderilmişlerdir. Bu kişilerden, Mühendis Dr. Köhler İstanbul, inşaat müşaviri Beutner Hüdavendigâr yani Bursa ve Bölge Mimarı Weisse Erzurum Vilayetinde görev yapmıştır. Arthur Höppner adlı bir başka Alman mühendis de daha sonra Erzurum'da görevlendirilmiştir.

Hüdavendigâr Vilayetine yol ve köprü işleri müfettişi olarak Beutner anlaşmazlıklar ve uyum sorunu nedeniyle yaklaşık bir yıl sonra işten çıkarılmış olduğundan yaptığı işler hakkında bilgi edinilememiştir. Erzurum Vilayetinde görevlendirilen iki uzmandan biri müfettiş ünvanıyla Hans Weisse, diğeri ise yol mühendisi Arthur Höppner'dir. Hans Weisse Osmanlı İmparatorluğu Yol ve Köprüler Şube Müfettişi sıfatıyla görev yapmış, Erzurum dışında Trabzon, Sivas ve Van vilayetlerinden de sorumlu olduğu anlaşılmıştır. Fakat Weisse'nin görevi sırasında yaptığı işlerin niteliği ve sayıları hakkında yeterli bilgi edinilememiştir.

Erzurum Vilayetinde görevli mühendis Arthur Höppner ise vatandaşı H. Weisse'nin Erzurum Vilayeti Yol ve Köprüler Müfettişi olduğu dönemde işe başlamıştır. Görevde bulunduğu sürede yaptığı işler dikkat çekicidir. Bunlar arasında; Erzurum-Bayezid Yolunun Projelendirilmesi, Erzurum-Trabzon Yolu Kop Dağı Varyantının Yapımı, Karas/Karasu Köprüsü Yapımı, Erzurum'daki bazı sokak ve yollar ile boş arsalar üzerinde yapımı planlanan inşaat işlerinin maliyet hesaplarını çıkarılması, askeri kışla binalarının onarımları gibi işler vardır.

İstanbul'da görevlendirilmiş Alman uzmanlardan Mimar Lehmann Küçük Çekmece'de inşası düşünülen Gümrük Müdürlüğü binalarının yapımını üstlenmiştir. Dr. Mühendis Köhler ise İstanbul'da Nafia Nezareti ve Vilayet Fen İşlerinde görev almış, baraj ve hidroelektrik santralleri yanı sıra su tesisleri, kanalizasyon işleri ve atıksu arıtma tesislerinin planlama ve yapım işlerinden sorumlu olmuştur. Mühendis Manfred Zölller de İstanbul'da Vilayet Fen/Teknik İşler Dairesinde mühendis olarak görev yapmıştır.

Fakat Türk Hükümeti hizmetine alınan Alman mühendislerden bazılarının bir yıl gibi kısa bir süre sonra görevden el çektilerdikleri görülür ki bunda uyumsuzluk ve yerli çalışanlarla yaşanan sürtüşmelerin etkili olduğu söylenebilir. Ancak ülkenin içinde bulunduğu ekonomik

zorluklar ve ağır savaş şartları (Balkan, Çanakkale ve I. Dünya Savaşları gibi) Osmanlı Hükümeti'nin ülkeyi yeniden imar ve iyileştirme politikasından beklediği sonuçları elde edememesinde önemli rol oynamıştır.

Bu araştırmanın ortaya koyduğu bir başka önemli sonuç da diğer alanlarda olduğu gibi Osmanlı Devleti içinde imar işlerinin yapımı, idaresi ve yabancı uzman istihdamı ile malzeme ithalatı konusunda Fransa ve Almanya gibi dönemin iki büyük gücünün nüfuz sahibi makamlar için adeta bir hegemonya savaşı içinde olduklarının görülmesidir.

Metin içinde de belirtildiği üzere bu makalede ele alınan konu aslında Osmanlı Devletinin “Batılılaşma Sorunu”nun bir parçasıdır ve burada sadece bu sorunun bir kesiti ele alınmış ve açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmada elde edilen sonuçlar önemlidir ancak yeterli değildir. Dolayısıyla bu araştırmada henüz açıklanamayan konular bizden sonraki araştırmacıların muhtemel çalışma alanlarına işaret etmesi bakımından kıymetlidir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Bu çalışma DAAD (Alman Akademik Değişim Servisi)'nce desteklenmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

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

**Grant Support:** This work was supported by DAAD (German Academic Exchange Service).

---

## Kaynakça / References

- Anonim. „Konstantinopel- Aus Erzurum“, *Osmanischer Lloyd*, 29. Dezember 1910.
- Anonim. „Bericht aus Bursa“, *Osmanischer Lloyd*, 25 April 1911.
- Anonim. „Neue bauliche Unternehmungen in Konstantinopel“, *Deutsche Bauzeitung*, Berlin (1915), 388.
- Anonim. „Eine Brücke über den Bosphorus“, *Deutsche Bauzeitung*, Berlin (1916), 468.
- Anonim. „Chronik. Wiederaufbau des Mausoleums der Sultane Osman und Urchan in Brussa.“, *Deutsche Bauzeitung*, Berlin (1917), 104.
- Anonim. „Gesuchte Ingenieure für Wege- und Brückenbau in der Türkei.“, *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr. 35, XXX. Jhrg. Berlin (1910), 243.
- Anonim. „Bestimmungen über die Genehmigung zur Ausführung von Vorarbeiten in der Türkei“, *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr.9. XXXI. Jhrg. Berlin, 28 Januar 1911, 64.
- Anonim. „Deutsche Ingenieure für türkische Dienste gesucht.“, *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr. 7, XXXI. Jhrg. Berlin (1911), 51.
- Anonim. „Die Verbesserung des Stadtplans von Konstantinopel als Folge der Großen Brände“, *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr. 70, 38. Jhrg. Berlin (1918), 345.
- Yavuz, Mehmet, “*Ein preußischer Baumeister in Osmanischem Dienst: August Carl Friedrich Jasmund*”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt.26, Sa.1, (2009), 235-252.



Yavuz, Mehmet, “*Bağdat Demiryolu Mimarisi (Hochbauten der Bagdadbahn)*”, Die Bagdadbahn-Ein Umriss deutsch-türkischer Beziehungen Gesammelte Beiträge, M. Florian Hertsch/Mutlu Er, Editör, Verlag Dr. Kovaç, Hamburg, (2016), 217-223,

Yavuz, Mehmet, Bahnhofsarchitektur der Anatolischen Bahnen und der Bagdadbahn [Anadolu ve Bağdat Demiryollarındaki İstasyon Binaları], Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014.

## Arşiv Kaynakları

### Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı-Osmanlı Arşivi (BOA)-Türkiye.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Plan, Proje ve Krokiler (PLK)-p-05413 Trabzon-Erzurum yolu Kop varyantı kısmi planı (FR).

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Plan, Proje ve Krokiler (PLK)-p-4113-0001 Erzurum-Trabzon-Osluk Köprüsü 1913.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Meclis-i Vükela Mazbataları (MV)\_00247\_000075\_002\_001. 25 Şevval 1335-5 Temmuz 1333 (5 Temmuz 1917) Mazbata.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Meclis-i Vükela Mazbataları (MV)\_00247\_000075\_001\_001. (Nafia Nezareti-İrade-i Seniyye Müsveddesi).

### Bundesarchiv (BArch,-)Almanya.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 16. Anlage zu Bericht No. 131 vom 15. April 1910.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 13. Telegramm-Entzifferung von Pera am 15. April 1910.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr: 15, 131. Kaiserlich Deutsch Botschaft, Pera, den 15. April 1910.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 28. zu II. 2024-2140.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 22. Der Minister der öffentlichen Arbeiten. Berlin, den 9 Mai 1910.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 70, 71, 72. Königl. Württembergisches Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten Stuttgart, den 3. Mai 1911.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 81 Kaiserlich Deutsche Botschaft J. Nr. 3452, an 4427. Pera, den 18 November 1911.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 82, 83. Abschrift zu II. 4427. Constantinople le 17/30 Jere 1327-1911.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 93 Kaiserlich Deutsche Botschaft. Pera, den 31. Januar 1912 JNo. 373., Nr. 94 Abschrift. Cassel, Kr. Gelnhausen, den 18. Jan. 1912.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 109 Ausw. Amt II. An 2692 Duisburg 12. 7. 13.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 53. Kaiserlich Deutsches General-Konsulat Konstantinopel, den 10. Dezember 1910, Bericht Nr. 550 / J. Nr. 7656, Ausw. Amt II.-5657 Pr. 15. Dez. 1910.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 56 Kaiserlich Deutsches General-Konsulat Bericht Nr. 556./J.Nr. 7822. Konstantinopel, den 14. Dezember 1910.

BArch, R 901/06688. Image/Belge. Kaiserlich Deutsche Botschaft JNo: 2173, Therapia, den 29. August 1910.

BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 45. Telegramm, Therapia, den 28. August 1910.

BArch, R 901-06688. Image/Belge. Abschrift II 0 3308, Erzurum, le 16 Juillet 1912.

- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 61. Abschrift zu II. 0. 5723.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 63. Abschrift zu II. 0. 5723. Kaiserlich Deutsche Botschaft, Pera, den 15. Dezember 1910.
- BArch, R 901/6688, Image/Belge Nr. 111. Abschrift I 28940 Hermann Klette Architekt und gepr. Baumeister. Neuhof-Reinfeld-Holst, den 29.9.13.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 112. Kaiserlich deutsche Botschaft. J.Nr. 4514 Ausw. Amt II.0-4078. Pr. 30. OKT 1913. Pera, den 26. Oktober 1913.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 113. Neuhof-Reinfeld-Holst, den 15.10.13.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 114. Abschrift zu II.0 4078 Kaiserl. Botschaft J.Nr. 4514. Pera, den 26. Oktober 1913. Auf das Schreiben vom 15.10.13.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 120. Königliches Hochbauamt Altona, Nr. 2806 den 28. November 1913.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 192. Telegramm. Konstantinopel, den 24. Oktober 1916.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 200. Ausw. Amt II. 1270, Berlin, ..., 22. November 1916.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 201. Eilt!, zu II. 1270. An die Kaiserl. Botschaft in Konstantinopel.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr. 49. Dr. Ing. E. J. Köhler. Zivilingenieur. Zerbst, den 1. September 1910.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr.77. Kaiserlich Deutsche Botschaft, Therapia, den 5. September 1911. 7. No. 2428.
- BArch, R 901-06688. Image/Belge Nr.: 40, 77, 98, 104.

### **Politisches Archiv des Auswärtiges Amtes (PA AA)-Almanya.**

- PA AA Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 10, 11. Betrifft: Bewerbungsgesuch des Bauingenieurs ... Georg Neuendorf. Tapaiau, den 8. Mai 1910.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. Ausw. Amt II-2210-Eurer Exellenz, ....., Kairo den, 10 Mai 1910.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 23. zu 1722-Saarberg, den 8. Juli 1910. An Kaiserliche deutsche Botschaft zu Konstantinopel.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 27. IN 1389 Hildesheim, 23 Juni 1910. An die Kaiserliche deutsche Botschaft, Terapia.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 30. Vorgang 1727 ... Wilmersdorf b. Berlin, den 13 Juli 1910.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 92, 93. Abschrift zu II O 1694.
- PA AA, R 14154. Image/Belge Nr. 007-A 29254, 4. September 1917. Heiligenstadt, 3 September 1917, An das Auswärtiges Amt, Berlin.
- PA AA, R 14154. Image/Belge Nr. 010 zu A 29254 Berlin den 7. September 1917. Herrn Architekt Sepp Spannmacher.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 8. Hubert von Graeve ..., Osterode ... 27. Mai 1910.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 011. Ermsleben ... 9. Mai 1910, An das Kaiserliche Reichsamt des Innere zu Berlin.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 16-17. Ermsleben ... 1. Juni 1910, Sa. Egxellanz Freiherrn Marschall von Bieberstein ... Konstantinopel.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 31. Hubert von Graeve, Osterode a. Harz, den 12. Juli 1918.

- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 7. Betrifft: Bewerbung um eine der von der K. Türkische Regierung ausgeschriebene Ingenieurstellen, Landau Platz, den 14. Mai 1910.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 69. Le 24 Sept. 10. A son Excellence, Monsieur le ministre du Commerce et des Traveaux Publics Constantinople.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr.: 7, 34, 68, 69, 114, 116, 120, 121, 124, 126, 129, 130, 137.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 111.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge. Telegramme An Deutsche Botschaft Konstantinopel, 26. September 1910.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 98. Erzeroum den 2.ten Januar 1912.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 74, Bremen, den 24. September 1910.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 55. Dr. İng. E. J. Köhler. Zivilingenieur, Zerbst, den 1. September 1910.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 63, Dr. İng. E. J. Köhler. Zivilingenieur. Zerbst, den 17. September 1910.
- PA AA, Konstantinopel 156. Image/Belge Nr. 66. Dr. İng. E. J. Köhler. Zivilingenieur. 24. September 1910.
- PA AA, Konstantinopel 157. (8 Sayfa Osmanlıca Belge, 16 Mayıs 1912 tarihli, Numarasız).
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 4 (Osmanlıca Belge, 2 Sayfa).
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge-Osmanlıca Belge Nr. 3.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 142. Vfg. 4800 ....14 ? . p. 2.12.13.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 120. Erzeroum, den 13.ten Juli 1912.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 128. Konstantinopel, den 30.ten September 1912.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 130. Konstantinopel, Greifenberg/Pommern am 25 Oktober 1912.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 135, 136. 1914-14-. 5. März 1913.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 137. Greifenberg in Pommern am 22.III.1913.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 135, 136., 1014-14- 5. Marz 1913.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge. Greifenberg in Pommern am 19. Juni 1916. 26 Juni 1916. II. 5899.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 128. Konstantinopel, den 30.ten September 1912.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge. Telegramme 31/12- 5130 -XIV.2- (Tarih 30 Aralık 1912 olmalı).
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge. (1 Sayfa Osmanlıca Belge-Sadareti-i Uzmaya, ..., 22 Kanun-i Sani 1327).
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 11-26, 16 sayfa, 19 Januar 1913.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 26, 19 Januar 1913.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge. Auf J. No: 222 vom 16.I.1913 Erzeroum, den 3.ten Februar 1913.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge. Zu Nr. 5130. 16.1.13. Konsulat Trapezunt, P. 16.1.13.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 128. Konstantinopel, den 30.ten September 1912.
- PA AA, Konstantinopel 157. Image/Belge Nr. 128 Konstantinopel, den 30.ten September 1912.
- PA AA. Konstantinopel 158. Image/Belge Nr. 14, Manfred Zöllner-Regierungsbaumeister ... Constantinopel. 21 Mai 1917.

PA AA, Konstantinopel 158. Image/Belge Nr. 14. 21. Mai 1917.

PA AA, Konstantinopel 158. Image/Belge Nr. 14. Manfred Zöller-Regierungsbaumeister ..., 21 Mai 1917.

PA AA, Konstantinopel 294. Image/Belge. Abschrift zu II 0 4674. Der Bürgermeister. Reinfeld, 26. November 1913.


PA AA, R 14153. Image/Belge Nr. 162. Auswärtiges Amt. Berlin, den 12. Juni 1917.

## İnternet Kaynakları

Arkitera, "Osmanlı mimarı dedesinin izini takip etti!", Erişim 18.03.2024. <https://www.arkitera.com/haber/osmanli-mimari-dedesinin-izini-takip-etti/>.



## Mehmet İnsan (İhsan Hoca) Tunay

Ayça Tiryaki Türkmenoğlu<sup>1</sup> 



**Can Tunay Arşivi**



**Prof. Dr. Ara Altun Arşivi**

Sanat Tarihi Bölümü'nün en sevilen hocalarından biri olan M. İnsan Tunay, 1941 yılında İstanbul'da doğmuştur. Pertevniyal Lisesi'ndeki eğitiminin ardından 1960 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji kürsüsüne girmiştir. Arkeoloji öğrencisi olarak Prehistorya, Bizans Sanatı, İlkçağ Tarihi ve Yeniçağ Tarihi sertifikalarını da almış, "Sardes Artemis Mabedi" lisans teziyle 1965 yılında mezun olmuştur.

**Sorumlu yazar/Corresponding author:** İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bizans Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.  
ORCID: 0000-0001-6141-6550 E-mail: aycatir@istanbul.edu.tr

**Atf/Citation:** Tiryaki Türkmenoğlu, Ayça. "Mehmet İnsan (İhsan Hoca) Tunay". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 405-406.  
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.290624>



İzmit Müzesi'nde kısa bir süre çalıştıktan sonra İstanbul Arkeoloji Müzelerinde arkeolog olarak görevine devam etmiştir. Burada meslektaşı İnci Gülsevil ile tanışarak evlenmiştir. 1973 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Bizans Sanat Tarihi Kürsüsünde asistan olarak çalışmaya başlamıştır. Bir başvuru kaynağı olarak birçok araştırmacının kullandığı “Türkiye’de Bizans Mimarisinde Taş ve Tuğla Duvar Tekniğine Göre Tarihendirme” başlıklı doktora tezini 1984 yılında Bizans Sanatı alanında tamamlamıştır. 1987 yılında Yardımcı Doçent unvanını alarak çalışmalarına devam etmiştir. İstanbul’daki Bizans Anıtları konusunda herkesin başvurduğu bir uzman olarak üniversitede de bölümün hem lisans hem lisansüstü programında Antik Sanat, Bizans Mimarisi ve Sanatı üzerine dersler vermiştir. Galatasaray Lisesinde de Sanat Tarihi öğretmeni olarak uzun yıllar çalışmış, Turizm Bakanlığının düzenlediği ülkesel rehber kurslarında da uzun süre hocalık yapmıştır.



**Aynur Gürlemez Arı Arşivi**

Washington, Dumbarton Oaks Enstitüsünde bursiyer olarak da çalışan hocamız İhsan Tunay, çok sayıda ulusal ve uluslararası bilimsel toplantıya katılmıştır. Dağlık Kilikia Bölgesi yüzey araştırmalarında çalışmış, başta Enez olmak üzere, çeşitli kazı ve yüzey araştırmalarında önemli katkıları olmuştur. Ayrıca Kurşunlu Belediyesi'nin restorasyon projesi kapsamında, Bizans Mimarisinin önemli yapılarından Kurşunlu Manastırı'nda (Aberkios) yapılan kazılarda bilimsel danışmanlık yapmıştır. Türk Arkeoloji Dergisi, Belleten gibi önemli ulusal yayınların yanı sıra Zograf, Starinar gibi uluslararası dergilerde de Bizans Sanatı üzerine yazılar yazarak Türkiye'deki Bizans çalışmalarına katkıda bulunmuştur. 1998 yılında hocamız üniversiteden emekli olmuştur.

Can Tunay adında bir oğlu bulunan hocamız M. İnsan Tunay, 15 Aralık 2023 yılında aramızdan ayrılmıştır.

### TANIM

Sanat Tarihi Yıllığı – Journal of Art History, 1964-65 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nün yayın organı olarak Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin ve Metin Sözen tarafından yayına hazırlanan ilk sayı ile yayın hayatına başlamıştır. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi'ne bağlı Sanat Tarihi Araştırma Merkezi'nin bilimsel, hakemli, açık erişimli süreli yayını olarak yılda bir kere yayınlanır. Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

### AMAÇ

Sanat Tarihi Yıllığı, sanat tarihi disiplininin tüm alanlarında yüksek kalitede bilimsel içeriğe sahip özgün makaleler yayınlamak bilim dünyasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

### KAPSAM

Sanat Tarihi Yıllığı, Bizans sanatı, Türk-İslam sanatları, Batı sanatı ve çağdaş sanat alanları başta olmak üzere sanat tarihi disiplini çerçevesinde üretilmiş özgün makaleler için yayın olanağı sağlamaktadır. Bu kapsamda Sanat Tarihi Yıllığı'na gönderilen makaleler başka bir yerde yayınlanmamış, özgün çalışmalar olmalıdır. Makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde gönderilebilir.

### POLİTİKALAR

#### *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-GayriTicari 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-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr> 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.

## **ETİK**

### **Yayın Etiği Beyanı**

Sanat Tarihi Yıllığı, 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 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**

Sanat Tarihi Yıllığı 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 kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

### Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifte bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar 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, Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci**

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, uyruğundan, 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. 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 gizli bilgi 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.

### **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. Ön değerlendirmeyi geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir.

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, uyruğundan, 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.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

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 gizli bilgi olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

### Yazıların Hazırlanması

#### Dil

Dergide Türkçe ve İngilizce makaleler yayınlanır. Gönderilen makalelerde makale dilinde öz, İngilizce öz ve İngilizce geniş özet olmalıdır. Ancak makale İngilizce ise, İngilizce geniş özet istenmez.

#### Yazıların Hazırlanması ve Yazım Kuralları

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty> sayfasından erişilen <http://dergipark.gov.tr/login> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) Kapak Sayfası; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.

1. Çalışmalar, A4 boyutundaki kağıdın bir yüzüne, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 12 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile hazırlanmalıdır. Metin 'iki yana yaslı' olarak düzenlenmelidir. Ana makale dosyası, çift taraflı kör hakemlik gereği yazar bilgilerini içermemelidir.
2. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
3. Giriş bölümünden önce 180-200 sözcük arasında çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi kaydeden Türkçe (ÖZ) ve İngilizce (ABSTRACT) ile 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet (EXTENDED ABSTRACT) yer almalıdır. Çalışmanın İngilizce başlığı İngilizce özün üzerinde yer almalıdır. İngilizce ve Türkçe özlerin altında çalışmanın içeriğini temsil eden 5 İngilizce, 5 Türkçe anahtar kelime yer almalıdır. İngilizce genişletilmiş özet İngilizce olmayan makaleler için zorunludur.
4. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Başlık, Türkçe öz ve anahtar kelimeler; yabancı dilde başlık, İngilizce öz ve anahtar kelimeler; İngilizce genişletilmiş özet, ana metin bölümleri, son notlar ve kaynaklar.
5. Araştırma makalelerinde metin içinde bölümlere ayrılabilir. Özellikle giriş ve sonuç bölümlerine vurgu yapan ara başlıkların konulması okuyucu açısından da yararlı olacaktır.
6. Çalışmalarda tablo, grafik ve şekil gibi göstergeler numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile birlikte verilmelidir.

7. Referanslar derginin benimsediği referans stiline uygun olarak hazırlanmalıdır.
8. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu ve çalışmada geçen görüşler yazar/yazarlarına aittir.

### Referans Stili ve Formatı

Makaleler için kullanılacak referans sistemi “Chicago Manual of Style (CMOS) olmalıdır. Ayrıntılı bilgi için: [https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html)  
Metnin sonunda tüm kaynaklar **KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY** başlığı altında sıralanmalıdır.

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

### Kaynaklar

Örnekler:

**İD** ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

### Kitap, tek, iki ve üç yazarlı

Dört ve daha fazla yazar için Kaynakça’da bütün yazarlar belirtilir, dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilip ardına “ve diğerleri” anlamında “vd.” yazılır.

**İD** Turhan Baytop, *Türk Eczacılık Tarihi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi, 1985), 55.

**SD** Baytop, *Eczacılık Tarihi*, 175.

**K** Baytop, Turhan. *Türk Eczacılık Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi, 1985.

**İD** Sevtap Kadioğlu ve Gaye Şahinbaş Erginöz, *Belgelerle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde Mülteci Bilim Adamları* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2017), 35.

**SD** Kadioğlu ve Şahinbaş Erginöz, *Belgelerle İstanbul Üniversitesi*, 41.

**K** Kadioğlu, Sevtap ve Gaye Şahinbaş Erginöz. *Belgelerle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde Mülteci Bilim Adamları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2017.

**İD** İrfan Dağdelen, Hüseyin Türkmen, ve Nergis Ulu, *Türk Kütüphaneciliğinden İzdüşümler: Nail Bayraktara Armağan* (İstanbul: Büyükşehir Belediye Başkanlığı - Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, 2005), 21.

**SD** Dağdelen, Türkmen ve Ulu, *Türk Kütüphaneciliğinden*, 25.

**K** Dağdelen, İrfan, Hüseyin Türkmen ve Nergis Ulu. *Türk Kütüphaneciliğinden İzdüşümler: Nail Bayraktara Armağan*. İstanbul: Büyükşehir Belediye Başkanlığı, Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, 2005.

### KİTAP, yazara ek olarak çevirmen veya hazırlayan varsa

Hazırlayan varsa, dipnotta “çev.” yerine “haz.”; kaynakçada “Çeviren” yerine “Hazırlayan” kullanılır.

**İD** Brian Cotterell ve Johan Kamminga, *Endüstri Öncesi Teknolojilerin Mekaniği*, çev. Atilla Bir (İstanbul: Literatür, 2001), 95.

**SD** Cotterell ve Kamminga, *Endüstri Öncesi*, 99.

**K** Cotterell, Brian ve Johan Kamminga, *Endüstri Öncesi Teknolojilerin Mekaniği*. Çeviren Atilla Bir. İstanbul: Literatür, 2001.

**KİTAP, çok ciltli**

**İD** Pirî Reis, *Kitab-ı Bahriye*, yay. haz. Ertuğrul Zekâi Ökte (İstanbul: TTT The Historical Reseach Foundation Istanbul Research Center, 1988), 1:155.

**SD** Pirî Reis, *Kitab-ı Bahriye*, 2:35.

**K** Pirî Reis. *Kitab-ı Bahriye*. Yayına hazırlayan Ertuğrul Zekâi Ökte. 4 cilt. İstanbul: TTT The Historical Research Foundation Istanbul Research Center, 1988.

**Kitap içinde bölüm veya kitabın bir kısmı**

**İD** Feza Günergün, "Metroloji: Geleneksel Ölçü ve Tartılardan Metre Sistemine," *Osmanlı Uygarlığı 1* içinde, haz. Halil İnalçık ve Günsel Renda (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002), 405.

**SD** Günergün, "Metroloji," 408.

**K** Günergün, Feza. "Metroloji: Geleneksel Ölçü ve Tartılardan Metre Sistemine." *Osmanlı Uygarlığı 1*, hazırlayan Halil İnalçık ve Günsel Renda içinde 403-417. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002.

**Kitap içinde önsöz, sunuş, giriş ve benzeri kısımlar**

**İD** Gürol İrzık, Kostas Gavroglu'nun *Bilimlerin Geçmişinden Tarih Üretmek* adlı kitabına önsöz (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 8.

**SD** İrzık, önsöz, 9.

**K** İrzık, Gürol. Kostas Gavroglu'nun *Bilimlerin Geçmişinden Tarih Üretmek* adlı kitabına önsöz, 7-11. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

**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** Ernst E. Hirsch, *Dünya Üniversiteleri ve Türkiye'de Üniversitelerin Gelişmesi I* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1998) Erişim 14 Mart 2018, <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

**SD** Hirsch, *Dünya Üniversiteleri I*, 206.

**K** Hirsch, Ernst E. *Dünya Üniversiteleri ve Türkiye'de Üniversitelerin Gelişmesi I*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1998. Erişim 14 Mart 2018. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

**Dergi makalesi, telif**

**İD** Asuman Baytop, "İstanbul Üniversitesi Eczacı Mektebi'nde (1933-1962) Görev Almış Yabancı Öğretim Üyeleri," *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 12 (2011), 9.

**SD** Baytop, "Eczacı Mektebi'nde," 3-5.

**K** Baytop, Asuman. "İstanbul Üniversitesi Eczacı Mektebi'nde (1933-1962) Görev Almış Yabancı Öğretim Üyeleri." *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 12 (2011): 1-21.

Dergi makalesi, çeviri

**İD** Gert Schubring, "Hüseyin Tevfik Paşa: 'Lineer Cebir'in Mucidi," çev. Sevtap Kadioğlu, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 7 (2007), 51.

**SD** Schubring, "Hüseyin Tevfik Paşa," 53.

**K** Schubring, Gert. "Hüseyin Tevfik Paşa: 'Lineer Cebir'in Mucidi," çeviren Sevtap Kadioğlu. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 7 (2007): 49-54.

### Dergi makalesi, elektronik

Eğer DOI (Digital Object Identifier) numarası verilmiş ise eklenir. Eğer yoksa ve yayıncı veya bilim dalı gerekli kılıyor ise erişim tarihi eklenir.

**İD** Gaye Danişan Polat, "Kamal, an Instrument of Celestial Navigation in the Indian Ocean, as Described by Ottoman Mariners Piri Reis and Seydi Ali Reis," *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 19 (2017): 3, erişim 2 Mart 2018, doi:10.30522/iuoba.356875.

**SD** Danişan Polat, "Kamal," 5-6.

**K** Danişan Polat, Gaye. "Kamal, an Instrument of Celestial Navigation in the Indian Ocean, as Described by Ottoman Mariners Piri Reis and Seydi Ali Reis." *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 19 (2017):1-12. Erişim 2 Mart 2018. doi:10.30522/iuoba.356875.

### Gazete makalesi, baskı

**İD** Adnan Adivar, "Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller," *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948, 2.

**SD** Adivar, "Fikir Hareketleri," 2.

**K** Adivar, Adnan. "Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller." *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948.

### Gazete haberi, elektronik

Gazete makale ve haberleri genellikle kaynakçaya alınmaz. Alındığı takdirde yukarıdaki gösterimler kullanılır. 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](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](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun__dunyanin_en_cekici_sayisi__pi_nin_gunu.html).

### Kitap tanıtımı

**İD** Feza Günergün, "İkinci Meşrutiyet'in Tabip Örgütleri," Şeref Etker'in *İkinci Meşrutiyetin Tabip Örgütleri* adlı eserinin tanıtımı, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 18 (2017), 122, <http://dergipark.gov.tr/iuoba/issue/30995/335998>.

**SD** Günergun, "İkinci Meşrutiyet'in," 123.

**K** Günergun, Feza. "İkinci Meşrutiyet'in Tabip Örgütleri." Şeref Etker'in *İkinci Meşrutiyetin Tabip Örgütleri* adlı eserinin tanıtımı. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 18 (2017): 122-124. <http://dergipark.gov.tr/iuoba/issue/30995/335998>.

### Tez

**İD** Kaan Ata, "Barış İçin Atom Programı'nın Türkiye'de Çekirdek Fizığının Kurumsallaşmasına Etkisi" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012), 82.

**SD** Ata, "Barış İçin Atom," 73.

**K** Ata, Kaan. "Barış İçin Atom Programı'nın Türkiye'de Çekirdek Fizığının Kurumsallaşmasına Etkisi." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012.

### Ansiklopedi maddesi

**İD** Turhan Baytop, "Eczacılık Öğretimi," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c.3 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994), 126-127.

**SD** Baytop, "Eczacılık Öğretimi," 126.

**K** Baytop, Turhan. "Eczacılık Öğretimi." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 3: 126-127. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994.

### Yayımlanmamış bildiri

**İD** Erdal İnönü ve Harun Doğan, "Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar" (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu'nun II. Ulusal Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).

**SD** İnönü ve Doğan, "Türk Bilimcilerinin."

**K** İnönü, Erdal ve Harun Doğan. "Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar." Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu'nun II. Ulusal Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

### Yazma eser

**İD** Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T6833, 48a.

**SD** Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, T6833, 51b.

**K** Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T6833, 1a-70b.

**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](http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html)

html

**SD** "Bilginin İzinde."

**K** Bilim Tarihi. "Bilginin İzinde." Erişim 14 Mart 2018. [http://www.bilimtarihi.org/bilginin\\_izinde.html](http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html).

**E-posta veya metin iletisi**

Genellikle yalnızca dipnotlarda verilir. Kaynakçada yer alma zorunluluğu yoktur.

d Gökşin Sanal, yazara e-posta iletisi, 16.10.2015.

### Son Kontrol Listesi

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Makalenin türünün belirtilmiş olduğu
  - Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu
  - Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi varsa, bunun belirtildiği
  - İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
  - Referansların derginin benimsediği kaynakça edisyonuna uygun olarak düzenlendiği
  - Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
  - Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
  - Kapak sayfası
  - Yazar Formu
    - Makalenin kategorisi
    - Makale dilinde ve İngilizce başlık
    - Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi), e-posta adresleri
    - Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM
    - Tüm yazarların ORCID'leri
    - Finansal destek (varsa belirtiniz)
    - Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
    - Teşekkür (varsa belirtiniz)
  - Makale ana metni
    - Önemli: Ana metinde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almaması gerekir.
    - Makale dilinde ve İngilizce başlık
    - Öz ve Abstract: 180-200 kelime
    - Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
    - İngilizce geniş özet 'Extended Abstract' başlığı altında: 600-800 kelime (İngilizce olmayan makaleler için)
    - Makale ana metin bölümleri
    - Kaynakça/Bibliography
    - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

### DESCRIPTION

Journal of Art History- Sanat Tarihi Yıllığı, began its publication in 1964-65 with the first issue prepared by Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin and Metin Sözen, as a periodical of Istanbul University, Institute of Art History. Today, it is the scientific, peer-reviewed, open access journal of Istanbul University, Faculty of Letters, Art History Research Center. It is published annually and publication language of the journal are Turkish and English.

### AIM

Journal of Art History aims to contribute to the world of science by publishing original articles with high quality scientific content in all fields of art history discipline.

### SCOPE

Journal of Art History publishes original articles within the scope of art history discipline, especially in the fields of Byzantine art, Turkish-Islamic arts, Western art and contemporary art. In this context, the articles submitted to the Journal of Art History must be original works that have not been published elsewhere. Articles can be in Turkish and English.

### POLICIES

#### ***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 HYPERLINK "<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read>"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 (HYPERLINK "<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>"CC BY-NC 4.0) license. (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en> )

### ***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.

## **ETHICS**

### ***Publication Ethics and Publication Malpractice Statement***

Journal of Art History 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), to access 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 Publisher) 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**

Journal of Art History 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 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's 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 and Evaluation Process***

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, 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, and 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, 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.

### ***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 the Editor-in-Chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Editor evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, 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.

### **Manuscript Organization**

#### **Language**

Articles in Turkish and English are published. Submitted manuscript must include an abstract both in the article language and in English, and an extended abstract in English as well. However extended abstract in English is not required for articles in English.

#### **Manuscript Organization and Submission**

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://dergipark.gov.tr/login> that can be accessed at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijsty> and it must be accompanied by a Title Page specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors must be submitted.

1. The manuscripts should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom and top, Times New Roman font style in 12 font size and line spacing of 1.5. Justify the text on both sides. Due to double blind peer review, the main manuscript document must not include any author information.
2. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address and phone number of the author(s) (see The Submission Checklist).
3. Before the introduction part, there should be an abstract between 180 and 200 words in Turkish and English, summarizing the scope, the purpose, the results of the study and the methodology used. Underneath the abstracts, five keywords that inform the reader about the content of the study should be specified in Turkish and in English. Extended abstract in English is required only for non-English manuscripts.
4. The manuscripts should contain mainly these components: title, abstract and keywords; extended abstract in English, sections, end notes and references.
5. Research article sections are ordered as follows: "INTRODUCTION", "AIM AND METHODOLOGY", "FINDINGS", "DISCUSSION AND CONCLUSION", "ENDNOTES" and "REFERENCES" and "TABLES AND FIGURES". For review and commentary articles, the article should start with the "INTRODUCTION" section where the purpose and the method is mentioned, go on with the other sections; and it should be finished with "DISCUSSION AND CONCLUSION" section followed by "ENDNOTES", "REFERENCES" and "TABLES AND FIGURES".



## INFORMATION FOR AUTHORS

6. Tables, graphs and figures can be given with a number and a defining title.
7. References should be prepared in accordance with the reference style of the journal.
8. Authors are responsible for all statements made in their work submitted to the Journal for publication.

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 Manual of Style* ([http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html)). A few more examples have also been added. 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).

A bibliography is needed at the end of research (original) articles, review articles and articles in translation. It should include all sources given in footnotes, captions and appendixes. The bibliography can include separate sections such as archival, manuscript, secondary, and/or electronic sources. Secondary sources are listed after the author's name. When referring to archival material and manuscripts please note the name of the library and the collection, number and date of the document used if available.

Authors who do not have surnames (i.e. Salih Zeki), should be listed according to their first names: Salih Zeki should enter the bibliography under the letter S. Authors with surnames are listed after their surnames (i.e. Adivar, A. Adnan).

### Examples:

fn (first note), sn (subsequent/short notes), bib (bibliography).

#### Book, one author

**fn** Zadie Smith, *Swing Time* (New York: Penguin Press, 2016), 315–16.

**sn** Smith, *Swing Time*, 320.

**bib** Smith, Zadie. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016.

#### Book, two authors

**fn** Brian Grazer and Charles Fishman, *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life* (New York: Simon & Schuster, 2015), 12.

**sn** Grazer and Fishman, *Curious Mind*, 37.

**bib** Grazer, Brian, and Charles Fishman. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster, 2015.

### Chapter or other part of an edited book

In a note, cite specific pages. In the bibliography, include the page range for the chapter or part.

**fn** Henry David Thoreau, "Walking," in *The Making of the American Essay*, ed. John D'Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177–78.

**sn** Thoreau, "Walking," 182.

**bib** Thoreau, Henry David. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167–95. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

In some cases, you may want to cite the collection as a whole instead.

**fn** John D'Agata, ed., *The Making of the American Essay* (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177– 78.

**sn** D'Agata, *American Essay*, 182.

**bib** D'Agata, John, ed. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

### Translated book

**fn** Jhumpa Lahiri, *In Other Words*, trans. Ann Goldstein (New York: Alfred A. Knopf, 2016), 146.

**sn** Lahiri, *In Other Words*, 184.

**bib** Lahiri, Jhumpa. *In Other Words*. Translated by Ann Goldstein. New York: Alfred A. Knopf, 2016.

### E-book

For books consulted online, include a URL or the name of the database. For other types of e-books, name the format. If no fixed page numbers are available, cite a section title or a chapter or other number in the notes, if any (or simply omit).

**fn** Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Penguin Classics, 2007), chap. 3, Kindle.

**sn** Austen, *Pride and Prejudice*, chap. 14.

**bib** Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics, 2007. Kindle.

**fn** Brooke Borel, *The Chicago Guide to Fact-Checking* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 92, ProQuest Ebrary.

**sn** Borel, *Fact-Checking*, 104–5.

**bib** Borel, Brooke. *The Chicago Guide to Fact-Checking*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. ProQuest Ebrary.

## INFORMATION FOR AUTHORS

**fn** Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), chap. 10, doc. 19, <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

**sn** Kurland and Lerner, *Founders' Constitution*, chap. 4, doc. 29.

**bib** Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

**fn** Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale* (New York: Harper & Brothers, 1851), 627, <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.

**sn** Melville, *Moby-Dick*, 722–23.

**bib** Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers, 1851. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.

### Journal article

In a note, cite specific page numbers. In the bibliography, include the page range for the whole article. For articles consulted online, include a URL or the name of the database. Many journal articles list a DOI (Digital Object Identifier). A DOI forms a permanent URL that begins

<https://doi.org/>. This URL is preferable to the URL that appears in your browser's address bar.

**fn** Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem, "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality," *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 9–10, <https://doi.org/10.1086/690235>.

**sn** Keng, Lin, and Orazem, "Expanding College Access," 23.

**bib** Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 1–34. <https://doi.org/10.1086/690235>.

**fn** Peter LaSalle, "Conundrum: A Story about Reading," *New England Review* 38, no. 1 (2017): 95, Project MUSE.

**sn** LaSalle, "Conundrum," 101.

**bib** LaSalle, Peter. "Conundrum: A Story about Reading." *New England Review* 38, no. 1 (2017): 95–109. Project MUSE.

**fn** Susan Satterfield, "Livy and the *Pax Deum*," *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

**sn** Satterfield, "Livy," 172–73.

## INFORMATION FOR AUTHORS

**bib** Satterfield, Susan. "Livy and the *Pax Deum*." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 165–76.

**fn** Rachel A. Bay et al., "Predicting Responses to Contemporary Environmental Change Using Evolutionary Response Architectures." *American Naturalist* 189, no. 5 (May 2017): 465,

<https://doi.org/10.1086/691233>.

**sn** Bay et al., "Predicting Responses," 466.

**bib** Bay, Rachael A., Noah Rose, Rowan Barrett, Louis Bernatchez, Cameron K. Ghalambor, Jesse R. Lasky, Rachel B. Brem, Stephen R. Palumbi, and Peter Ralph. "Predicting Responses to Contemporary Environmental Change Using Evolutionary Response Architectures," *American Naturalist* 189, no. 5 (May 2017): 463–73. <https://doi.org/10.1086/691233>.

### News or magazine article

Articles from newspapers or news sites, magazines, blogs, and the like are cited similarly. Page numbers, if any, can be cited in a note but are omitted from a bibliography entry. If you consulted the article online, include a URL or the name of the database.

**fn** Farhad Manjoo, "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>.

**sn** Manjoo, "Snap."

**bib** Manjoo, Farhad. "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>.

**fn** Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 43.

**sn** Mead, "Dystopia," 47

**bib** Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

**fn** Tanya Pai, "The Squishy, Sugary History of Peeps," *Vox*, April 11, 2017, <http://www.vox.com/culture/2017/4/11/15209084/peeps-easter>.

**sn** Pai, "History of Peeps."

**bib** Pai, Tanya. "The Squishy, Sugary History of Peeps." *Vox*, April 11, 2017. <http://www.vox.com/culture/2017/4/11/15209084/peeps-easter>.

**fn** Rob Pegoraro, "Apple's iPhone Is Sleek, Smart and Simple," *Washington Post*, July 5, 2007, LexisNe-

xis Academic

**sn** Pegoraro, "Apple's iPhone."

**bib** Pegoraro, Rob. "Apple's iPhone Is Sleek, Smart and Simple." *Washington Post*, July 5, 2007. Lexis-Nexis Academic.

**Readers' comments** are cited in the text or in a note but omitted from a bibliography.

Eduardo B (Los Angeles), March 9, 2017, comment on Manjoo, "Snap."

### **Book review**

**fn** Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," review of *Swing Time*, by Zadie Smith, *New York Times*, November 7, 2016.

**sn** Kakutani, "Friendship."

**bib** Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." Review of *Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

### **Encyclopaedia entry**

**fn** Mogens Herman Hansen, "Athenian Democracy," *The Oxford Classical Dictionary*, 3<sup>rd</sup> ed. (Oxford, UK: Oxford University Press, 1996).

**sn** Hansen, "Athenian Democracy."

**Bib** Hansen, Mogens Herman. "Athenian Democracy." *The Oxford Classical Dictionary*, 3<sup>rd</sup> ed. Oxford, UK: Oxford University Press, 1996.

### **Interview**

**fn** Kory Stamper, "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English," interview by Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017, audio, 35:25, <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

**sn** Stamper, interview.

**bib** Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English." Interview by Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017. Audio, 35:25. <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

### Thesis or dissertation

**fn** Cynthia Lillian Rutz, “*King Lear* and Its Folktale Analogues” (PhD diss., University of Chicago, 2013), 99–100.

**sn** Rutz, “*King Lear*,” 158.

**bib** Rutz, Cynthia Lillian. “*King Lear* and Its Folktale Analogues.” PhD diss., University of Chicago, 2013.

### Paper presented at a meeting of a conference

**fn** Rachel Adelman, “‘Such Stuff as Dreams Are Made On’: God’s Footstool in the Aramaic Targumim and Midrashic Tradition” (paper presented at the annual meeting for the Society of Biblical Literature, New Orleans, Louisiana, November 21–24, 2009).

**sn** Adelman, “Such Stuff as Dreams.”

**bib** Adelman, Rachel. “‘Such Stuff as Dreams Are Made On’: God’s Footstool in the Aramaic Targumim and Midrashic Tradition.” Paper presented at the annual meeting for the Society of Biblical Literature, New Orleans, Louisiana, November 21–24, 2009.

### Manuscripts

**fn** Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, Istanbul, Istanbul University Rare Books and Manuscripts Library, MS T6833, 48a.

**sn** Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, MS T6833, 51b.

**bib** Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, Istanbul, Istanbul University Rare Books and Manuscripts Library, MS T6833, 1a-70b.

**fn** Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, Istanbul, Süleymaniye Library, MS Aya-sofya 3682, 26a.

**sn** Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, MS Aya-sofya 3682, 23b.

**bib** Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, Istanbul, Süleymaniye Library, MS Aya-sofya 3682, 1a-311a. Copied on 10 Rabi I 1135 (19 December 1722).

### Archival documents

**fn** Ottoman Archives of the Turkish Prime Ministry (Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

**sn** BOA, C.AS. 71/3352.

## INFORMATION FOR AUTHORS

**bib** Ottoman Archives of the Turkish Prime Ministry (Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

**fn** Topkapı Palace Museum Archives(Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

**sn** TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

**bib**Topkapı Palace Museum Archives(Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

### Website content

**fn**Katie Bouman, "How to Take a Picture of a Black Hole," filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA, video, 12:51, [https://www.ted.com/talks/katie\\_bouman\\_what\\_does\\_a\\_black\\_hole\\_look\\_like](https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like).

**sn** Bouman, "Black Hole."

**bib** Bouman, Katie. "How to Take a Picture of a Black Hole." Filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51. [https://www.ted.com/talks/katie\\_bouman\\_what\\_does\\_a\\_black\\_hole\\_look\\_like](https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like).

**fn** "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, last modified April 17, 2017, <https://www.google.com/policies/privacy/>.

**sn** Google, "Privacy Policy."

**bib** Google. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

**fn** "About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

**sn** "Yale Facts."

**bib** Yale University. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

### Personal communication

Personal communications, including email and text messages and direct messages sent through social media, are usually cited in the text or in a note only; they are rarely included in a bibliography.

**fn sn** Sam Gomez, Facebook message to author, August 1, 2017.

### **Submission Checklist**

Ensure that the following items are present:

- Confirm that the category of the manuscript is specified.
- Confirm that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
- Confirm that disclosure of any commercial or financial involvement is provided.
- Confirm that last control for fluent English was done.
- Confirm that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
- Confirm that the references cited in the text and listed in the references section are in with Chicago Manual of Style.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previous published material if used in the present manuscript
- Title page
  - The category of the manuscript
  - The title of the manuscript both in the language of the article and in English
  - All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
  - Corresponding author’s email address, full postal address, and phone number
  - ORCIDs of all authors.
  - Grant support (if exists)
  - Conflict of interest (if exists)
  - Acknowledgement (if exists)
- Main Manuscript Document
  - Important: Please avoid mentioning the the author (s) names in the manuscript
  - The title of the manuscript both in the language of the article and in English
  - Abstract (180-200 words)
  - Key words: 5 words
  - Body text sections
  - References
  - All tables, illustrations (figures) (including title, explanation, captions)



## COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU

EK 2-A

Istanbul University  
Istanbul ÜniversitesiJournal name: Journal of Art History  
Dergi Adı: Sanat Tarihi YıllığıCopyright Agreement Form  
Telif Hakkı Anlaşması Formu

<b>Responsible/Corresponding Author</b> Sorumlu Yazar				
<b>Title of Manuscript</b> Makalenin Başlığı				
<b>Acceptance Date</b> Kabul Tarihi				
<b>List of Authors</b> Yazarların Listesi				
<b>Sıra No</b>	<b>Name - Surname</b> Adı-Soyadı	<b>E-mail</b> E-Posta	<b>Signature</b> İmza	<b>Date</b> Tarih
1				
2				
3				
4				
5				
<b>Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.)</b> Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)				
<b>Responsible/Corresponding Author</b> Sorumlu Yazar				
<b>University/company/institution</b>		Çalıştığı kurum		
<b>Address</b>		Posta adresi		
<b>E-mail</b>		E-posta		
<b>Phone; mobile phone</b>		Telefon no; GSM no		
<p><b>The author(s) agrees that:</b> 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; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.</p> <p>All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.</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.</p> <p>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><b>Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder:</b> 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 inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.</p> <p>Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Yayınlanan veya yayıma kabul edilmeden makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nce saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.</p> <p>Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğundan olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.</p> <p>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.</p> <p>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 kantlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.</p>				
<b>Responsible/Corresponding Author;</b> Sorumlu Yazar:		<b>Signature / İmza</b>		<b>Date / Tarih</b>
				...../...../.....