



ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt | *Volume*: 33

Sayı | *Issue*: 1

Nisan | *April*

2024

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ
DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume

33

Sayı / Issue

1

Nisan / April

2024

İZMİR

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

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

ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

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

Sekreterya - Grafik Tasarım/Dizgi - Teknik İşler - Strateji

Secretariat - Graphic Design - Technical works - Strategy

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

22.08.2024

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

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

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

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

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707 e-ISSN 2636-8064

Sahibi | Owner

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

Editörler | Editors

Dr. Ender ÖZBAY
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY

Yayın Kurulu | Editorial Board

Prof. Dr. Semra DAŞCI,
Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

İngilizce Editörü | English Language Editor

Dr. Öğretim Üyesi Elvan KARAMAN MEZ

Yazı İşleri Müdürü | Managing Director

Doç. Dr. Hasan UÇAR

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

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

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

Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms



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

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

Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board

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

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



Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Turgay POLAT (Adıyaman Üniversitesi)
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)
Uzm. Nedim SÖNMEZ (İzmir)
Doç. Dr. Şükrü SÖNMEZER (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Şerife TALİ (Ordu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Gülsün TANYELİ (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Ela TAŞ (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)
Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Vahit Macit TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Dr. Öğr. Üy. Fehime Mine TEMİZ (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Elvan TOPALLI (Uludağ Üniversitesi, Bursa)
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Erciyes Üniversitesi, Emekli. / Ankara)
Prof. Dr. Ergün TURAN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)

Doç. Dr. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)
Doç. Dr. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Tolga B. UYAR (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Candan ÜLKÜ (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Ceren ÜNAL (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. H. Sibel ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Prof. Dr. Harun ÜRER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Alptekin YAVAŞ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Seda YAVUZ (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Turgay YAZAR (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İst.)
Doç. Dr. Evindar YEŞİLBAŞ (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Prof. Dr. Anıl YILMAZ (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)

Cilt 33 - Sayı 1'in Hakemleri | Reviewers of the Volume 33 - Issue 1

Prof. Dr. Ali Boran
Dr. Ali Şahan Kuru
Doç. Dr. Aslıhan Dinçer
Doç. Dr. Aygül Uçar
Prof. Dr. Ayşe Aydın
Doç. Dr. Başak Katrancı Kasalı
Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu
Doç. Dr. Bülent Oral
Doç. Dr. Elif Dastarlı
Doç. Dr. Elif Kök
Doç. Dr. Emine Tok
Prof. Dr. Erkan Atak
Prof. Dr. Eti Akyüz Levi
Doç. Dr. Evindar Yeşilbaş
Prof. Dr. Gül Erbay Aslıtürk
Prof. Dr. Gülay Apa Kurtişoğlu
Prof. Dr. Halit Çal
Doç. Dr. Hasan Uçar
Prof. Dr. Haşim Karpuz
Doç. Dr. Hayrunnisa Turan
Doç. Dr. İlkay Canan Okkalı
Doç. Dr. Ilkgül Kaya
Doç. Dr. Jale Özlem Oktay Çerezci
Doç. Dr. Lokman Tay
Prof. Dr. Lütfiye Göktaş Kaya
Prof. Dr. Mehmet Ekiz

Doç. Dr. Mehmet Kutlu
Doç. Dr. Mehmet Sami Bayraktar
Doç. Dr. Mehmet Top
Doç. Dr. Mustafa Kemal Şahin
Prof. Dr. Mustafa Özer
Dr. Öğr. Üyesi Müjde Dila Gümüş
Doç. Dr. Nur Balkır
Prof. Dr. Nurcan Yazıcı Metin
Doç. Dr. Orçun Erdoğan
Prof. Dr. Oya Şenyurt
Prof. Dr. Remzi Duran
Prof. Dr. Sema Doğan
Doç. Dr. Sema Gündüz Küskü
Prof. Dr. Semra Daşçı
Dr. Sevcin Ölçer
Prof. Dr. Sibel Almelek İşman
Doç. Dr. Sinan Mimaroglu
Prof. Dr. Suphi Saatçı
Doç. Dr. Süreyya Eroğlu Bilgin
Doç. Dr. Şakir Çakmak
Doç. Dr. Şebnem Parlador
Prof. Dr. Şenay Özgür Yıldız
Doç. Dr. Tümay Hazinedar Coşkun
Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener
Doç. Dr. Zekai Erdal

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

Câmiü't-Tevârîh'in Taşkent Nüshâsında Han Ve Hatun Sultan Başlıkları
Üzerine Değerlendirme

*An Evaluation on the Khan and Khatun Sultan Headdresses in the Tashkent copy
of Jami' Al-Tawarikh*

Gulzoda MAKHMUDJONOVA AKAY - Büşra AYAZ - Chuanyi LEI 1-27

Alternatif Bir Modern Amerikan Sanatı: David Park ve Körfez Bölgesi
Figüratif Resmi

*An Alternative Modern American Art: David Park and the Bay Area Figurative
Painting*

Ö. Eren KOYUNOĞLU 29-51

Geleceğe Notlar: Hasankeyf Süleyman Han Külliyesi Koruma Çalışmaları

Future Notes: Conservation Efforts of Hasankeyf Süleyman Han Complex

Serap SEVGİ 53-71

Bizans'tan Türk Dönemine Bir Maddi Kültür Örneği: Konya ile Sille
Arasındaki Akmanastır (Khariton Manastırı)

*Material Culture from the Byzantine to the Turkish Era: Akmanastır (St. Chariton
Monastery) Located Between Sille and Konya*

Nergis ATAÇ 73-111

Wild Man as an Androgynous and Psychedelic Image in Contemporary
Performative Art

Çağdaş Performatif Sanatta Androjen ve Psikedelik Bir İmge Olarak Vahşi İnsan

Murat ATEŞLİ - Burcu Nur CENGİZ 113-137



Trabzon İç Kale’de (Yukarı Hisar) Kanuni Sultan Süleyman Devri’nde Yapılan Sur Duvarı Onarımları Hakkında Bazı Tespitler <i>An Observation of the Wall Repairs in the Trabzon Inner (Upper) Castle During Sultan Suleiman the Magnificent’s Reign</i> Mehmet YAVUZ	139-169
Anadolu Türk Mimarisinde Taşçı İşaretleri: Genel Bir Literatür Değerlendirmesi <i>Stonemasons’ Marks in Anatolian Turkish Architecture: a General Literature Review</i> Ali Rıza BİLGİN - Süreyya EROĞLU BİLGİN	171-261
Günümüz Seramik Pratiklerinde Geçmiş İzini Sürmek <i>Tracing the Historical Roots of Contemporary Ceramic Practices</i> Kemal TİZGÖL - Gökçen Mete YAZGAN	263-289
Geleneksel Erzurum Evlerinde Kitabeler <i>Inscriptions in Traditional Erzurum Houses</i> Zerrin KÖŞKLÜ - Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ	291-323
Süreklilik ve Değişim Üzerinden Bir Kırsal Peyzaj Okuması: Antalya İli Elmalı İlçesi Gölova Kırsal Mahallesi (Köyü) <i>A Rural Landscape Reading Through Continuity and Change: Gölova Rural Neighborhood (Village) in Elmalı District of Antalya Province</i> Selin AKDEĞİRMEN ERCAN - Ceylan İrem GENÇER	325-359
Ruh Bir Kuş, Beden Bir Kafes: Osmanlı Türbe Mimarlığında Ölüm Metaforu <i>Soul is a Bird, Body is a Cage: Death Metaphor in the Ottoman Funerary Architecture</i> Mustafa Çağhan KESKİN	361-393



Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Pertek Köprüsü <i>Pertek Bridge from the Ottoman Empire to the Republic</i> Enver ÇAKAR - Korkmaz ŞEN - Yavuz KISA - Ahmet TOPRAK - Tuba Nur OLGUN - Murat ŞAHİN 395-419
Ressam Mirliva Osman Nuri Paşa'nın Hayatına Bir Bakış; "Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Ta'rifâtı" Adlı Eserinin Transkripsiyonu <i>The Life of Painter Mirliva Osman Nuri Pasha: Transcription of the Work Titled "Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Ta'rifâtı"</i> Mert GÜLER 421-441
Mesih'in Müritleri Olarak Hristiyan Martyrlerin Parrhēsia Bağlamında Değerlendirilmesi <i>An Evaluation of Christian Martyrs as Disciples of Christ in the Context of Parrhēsia</i> Settar TARMAN 443-469
Osmanlı Duvar Resimlerinde Perde Motifi <i>Curtain Motifs in Ottoman Wall Paintings</i> Övünç Didem ÖZSOY - İnci KUYULU ERSOY 471-503



Sanat Tarihi Dergisi Tarihçe; Kapsam; Yayın İlkeleri; Yazım Kuralları <i>History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History</i> 505
--

Sanat Tarihi Dergisi
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024

| *Journal of Art History*
| *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*



CÂMÎÜ'T-TEVÂRİH'İN TAŞKENT NÜSHÂSINDA HAN VE HATUN SULTAN BAŞLIKLARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME



AN EVALUATION ON THE KHAN AND KHATUN SULTAN HEADRESSES IN THE TASHKENT COPY OF JAMI' AL-TAWARIKH

Gulzoda MAKHMUDJONOVA AKAY*

Büşra AYAZ**

Chuanyi LEI***

ÖZ

İslam dünyasında resimli tarih eserlerinin gün yüzüne çıkması 14. yüzyılın başlarına tekabül eder. Aynı yüzyılda genel dünya tarihini, İslam öncesi ve sonrasındaki peygamber ve meliklerinin hayatını içeren önemli eserler de gün yüzüne çıkar. İlhanlı hakimiyeti altında başlatılan bu tarih metni oluşturma çalışmaları bir sonraki yüzyıllar için örnek niteliğini taşır. Resimli tarih eserlerine öncülük eden *Câmi' u 't-Tevârih* 'in, İlhanlı dönemi sonunda bir müddet tarih sahnesinden kaybolduğu görülür. Eserin yeniden hayat bulması ise Timurlu hakimiyeti dönemine tekabül eder. Timur sonrasında yeni hükümdar Sultan Şâhrûh döneminde genel dünya tarihini içeren metinler önemsenmeye başlanır. Saray tarihçisi Hâfız-i Ebrû tarafından saray kitaplığında özenle toplanmaya başlanan *Câmi' u 't-Tevârih* 'in nüshaları, Timurlu sarayında hazırlanan genel dünya tarihini içeren resimli nüshaların oluşumuna öncülük eder. Bu çalışma *Câmi' u 't-Tevârih* 'in Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Ebü'r-Reyhân Bîrûnî Doğu Araştırmalar Enstitüsünde, N. 1620 numaralı nüshadaki Han ve Hatun sultan başlıkları üzerine kurgulanmıştır. İlhanlılar döneminde kıyafet, toplumsal statünün anlaşılmasında önemli bir göstergedir. Buna bağlı olarak da sultanların kıyafet ve başlıkları onların en önemli temsil gücü haline gelir. Dolayısı ile resimli yazmalarda han ve hatunlar dikkat çekici figürlerdir. Özellikle erkek figürlerinde toplumsal hiyerarşinin yansımaları, kullanılan başlıklar üzerinde kendini gösterir. Bu gelenek dönemin resim sanatında da etkisini gösterir. Hükümdar ve seleflerini betimleyen kompozisyonların içerisinde sadece soylu kesim değil, saray maiyetinde çeşitli hizmette bulunan figürlerin giysi ve başlıklarının benzerliği de dikkat çekicidir. Çalışmada *Câmi' u 't-Tevârih* nüshasındaki sultan başlıkları üzerinden ikonografik ve kronolojik olarak benzerlikler karşılaştırmalı analize tabi tutulmuştur. Dönemin hükümdar ve hanedan üyelerinin törenlerde kullanılmaya başladıkları belirli başlıkların, bir sonraki yüzyıllarda da kullanılmaya devam edildiği görülmektedir. Çalışmada 15. yüzyılda Timurlu saray atölyesinde yeniden derlenmeye başlanan *Câmi' u 't-Tevârih* nüshalarındaki taht ve tören sahnelerinin benzerliği

* Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7758-9210> ♦ E-mail: gulzodam1984@gmail.com

** Dr., İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1905-7598> ♦ E-mail: ben.busraayaz@gmail.com

*** Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-2443-3989> ♦ E-mail: saeedlei@gmail.com

de karşılaştırmalı analizle irdelenir. Ayrıca çalışmada hükümdar eşlerinin kullandıkları başlık biçimi 'Bogtak' başlığı altında kronolojik olarak kategorize edilecektir. Başlık tipolojisi üzerine yapılan benzer çalışmalara ışık tutması ön görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Câmi 'u't-Tevârih, İlhanlılar Dönemi, Timurlu, Bogtak, Sultan Başlıkları

ABSTRACT

The emergence of illustrated historical works in the Islamic world corresponds to the early 14th century. In the same century, important works depicting general world history and the lives of prophets and rulers before and after Islam also come to light. The efforts to create these historical texts under the Ilkhanid rule serve as examples for the subsequent centuries. It is observed that the precursor of illustrated historical works, *Jami' al-Tawarikh*, disappeared from the historical scene towards the end of the Ilkhanid period. Its revival, however, coincides with the Timurid rule. After Timur, texts encompassing general world history gain importance during the reign of the new ruler, Sultan Shahrukh. The copies of *Jami' al-Tawarikh*, carefully collected in the palace library by the court historian Hafiz-i Abru, pave the way for the creation of illustrated copies containing general world history in the Timurid court.

This study is based on the Khan and Khatun sultan titles found in the copy numbered N. 1620 of *Jami' al-Tawarikh* and is conducted at the Institute of Eastern Studies named after Abu Rayhan Biruni of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan. Clothing played a significant role in understanding social status during the Ilkhanid period. Consequently, the clothing and headgear of sultans became their most important symbols of representation. Therefore, Khan and Khatun figures are prominent in illustrated manuscripts. Particularly in male figures, the reflection of social hierarchy is evident in the headgear used. This tradition also influences the art of painting during the period. The similarity in the clothing and headgear of not only the noble class but also the various figures serving in the palace entourage is remarkable. This continuity indicates the popularization of the tradition by artists in the next period. Thus, it facilitates the analysis of the position of the figures in the composition concerning the text-image relationship. Such depictions provide significant information about the economy, social structure, societal perception, and the involvement of women in social life during the period. The figures of the sultan's consorts seated on the throne together with the ruler symbolize the conditions of the era in terms of social status. Accordingly, a comparative analysis is conducted on the similarities between the sultan titles in *Jami' al-Tawarikh*'s copy numbered N. 1620, which is believed to have been compiled in the Timurid court workshop centered in Herat in the 15th century, in terms of iconography and chronology.

It is observed that certain specific headgear worn by rulers and members of the dynasty during ceremonies in the 14th-century manuscript continued to be used in the subsequent centuries. The similarity in throne and ceremonial scenes in the copies of *Jami' al-Tawarikh* compiled in the Timurid court workshop in the 15th century is also analyzed through comparative analysis. Additionally, the headgear used by the rulers' consorts will be categorized chronologically under the title of 'Boghtagh'. Through the analysis of the headgear of Khan and consorts in the illustrations of *Jami' al-Tawarikh*, this study aims to shed light on the status and social position of women in the Ilkhanid and Timurid periods and contribute to similar studies conducted on the typology of headgear worn by consorts.

Keywords: Jami' al-Tawarikh, Ilkhanid Period, Timurid, Boghtagh, Sultan Headdresses

Giriş

İlhanlılar (h.1256-1335), Cengiz Han'ın torunu Hülagû tarafından kurulmuş bir Moğol bakiyesi olsalar da Tebriz'i merkez edinerek kendilerini Pers medeniyetinin de meşru halefleri olarak gördüler. Bununla da kalmayarak Pers kültürünün yeniden canlanmasını şiar edindiler. Elbette bunun için sadece askeri başarılar kafi gelmeyecekti. Dolayısı ile fethettikleri topraklardan İlhanlı saray atölyelerine getirilen sanatkarlar devletin başkenti Tebriz'de ciddi etkinlik kazandılar. İlhanlıların himayesi sayesinde, zengin resimli el yazmalarının üretiminde büyük ölçüde desteklendi. Bu süreçte İlhanlı veziri Reşidüddin, 1298 yılında Gâzân Han tarafından Tebriz yakınında *Câmi'ü't-Tevârih*'in de ünlendiği nakkaşhaneyi kurmakla vazifelendirildi ve Rab'ı-Reşidî'de dönemin önemli sanat merkezinin temelleri atıldı.¹

Gazan Han başlarda *Câmi'ü't-Tevârih*'i sadece Moğol tarihi olarak planlar. Ancak sonradan esere dünya tarihi ve bir coğrafya kitabı da eklenir.² Moğol, Çinli, İranlı, Budist ve Hıristiyan din adamlarından oluşan komite tarafından hazırlanan eserde, her milletin tarihi, kendi bakış açısına göre tarafsız bir şekilde yazılmaya gayret edilir. Bunların dışında eserde, Moğolların ve Türklerin ortaya çıkışı hakkındaki efsanelerden de söz edilir.³ Bu sayede içeriği zamanla genişler. Bu hali ile resimli geleneği başlatan, kendi bulunduğu dönem ve sonraki devirler için esas kabul edilen Reşidüddin'in *Câmi'ü't-Tevârih*'i, Ortaçağ Doğu tarihçiliğinin önemli eserlerinden biri haline gelir.⁴ Ancak Gâzân Han döneminde (h.1295-1304) hazırlanması planlanan dört ciltten sadece ikisi Sultan Olcayto döneminde (h.1304-1316) tamamlanır.⁵

Kendi dönemi ve sonraki devirler için örnek teşkil eden eserin, müzehhip ve musavvir nüshaları 14. ve 16. yüzyıllar arasında hazırlanır. Eser, yazılmasıyla birlikte İslam Tarihi'nde etkin olan eski dünya tarihi kavramlarını ortadan kaldırılır.⁶ Hatta sadece resimli bir tarih metni değil, İran üzerindeki Moğol hâkimiyetinin meşruiyet kaynağı olarak da kabul edilir.⁷

Câmi'ü't-Tevârih'in günümüze kadar gelen nüshalarının tamamı eksik veya tahrip edilmiş haldedir. Zira nüshalar üzerinde yapılan incelemelerde eserlerin tamamlanmadığı ya da yeni sahiplerinin ellerinde tamir gördüğü tespit edilmiştir. Ayrıca bazı tezhipli sayfaların tahrip olduğu, resim için ayrılmış yerlerin bir sonraki yüzyıllarda doldurulduğu, eklemeler yapılarak tamamlandığı anlaşılmıştır.⁸

1 Kadoi, 2017, 247-250.

2 Togan, 1962, 62.

3 Çetinaslan ve Özçelik, 2021, 23-24.

4 Gray, 1978, 25.

5 Şeşen, 1998, 132.

6 Demir, 2007, 265.

7 Blair vd., 1996, 75.

8 Tanındı ve Çağman., 2021, 1889.

Reşidüddin'un vefatı sonrasında (öl.1318) nakkaşhanenin yağmalanması ile eserin eksik metin ve resimlerini tamamlanmayan nüshalarının el değiştirdiği, yeni hamileri elinde hayat bularak tamamlandığı örnekler ile ortaya çıkar. Elbette eserin günümüze kadar tam metin halinde gelmemesinin sebepleri dönemin siyasi anlayışı, parçalanmış devlet ve yağmalanmaya müsait ortam ile de izah edilebilir. Tüm bu süreç sonunda, *Câmi'u't-Tevârih*'in 14. ve 16. yüzyıllar arasında Farsça ve Arapça hazırlanan ondan fazla nüshası günümüze parça parça ulaşır.⁹

N. 1620, 16. yüzyılda hazırlanan diğer resimli nüshalarından farklıdır. Bu noktada ilk göze çarpan özelliği az sayıda resim programına sahip olmasıdır. Bir diğer özellik ise diğer nüshalarda saray hayatı, taht sahneleri, birçok hükümdara ait öyküler ve gündelik hayattan sahneler yer alırken Taşkent nüshasında sadece taht üzerinde hükümdar ve eşi, savaş sahneleri için hazırlanan eskizler ile sınırlı sahnelerin yer almasıdır. Ancak diğer *Câmi'u't-Tevârih* nüshalarında hükümdar ve eşlerinin bulunduğu sahnelerin kalabalık kompozisyon içerisinde betimlendiğini görülür. Sadece taht üzerinde hükümdar ve eşine odaklanana günümüze kadar gelen kalabalık kompozisyonlardan uzaklaşan sade ifade tarzı, saray dışında hazırlandığı düşünülen nüsha üzerinde detaylı bir araştırmanın yapılması zaruriyetini ortaya çıkarır. Ancak burada bir kez daha ifade edilmelidir ki; çalışmanın odak noktası ve sınırı, *Câmi'u't-Tevârih*'in Taşkent nüshasında bulunan İlhanlı hükümdarı Han ve Hatun/kadın sultan başlıklarıdır.

İlhanlılar dönemine ait, resimli dünya tarihi eserlerinde, hükümdar ve eşlerini betimleyen çeşitli sahneler önemli yere sahiptir. Kalabalık kompozisyonları içeren sahnelerde; şenlik, tören ve elçi kabul sahnelerini, bir olay karşısında şaşırarak halktan birini, savaş meydanındaki askeri, bazen ise sultanı ve devlet erkânından kişileri görmek mümkündür. Özellikle erkek giysi ve başlıklarındaki çeşitlilik kişilerin toplum içindeki konumundan bahsetmektedir. İncelemeler sonucunda görülecektir ki; hükümdarın sosyal hayatta, törenlerde, savaş meydanında ve elçi kabulünde giydiği başlıklar taç, miğfer, sarık (destar), kavuk, üsküf, börk ve külah gibi çeşitlilik gösterir.¹⁰

İlhanlı resimli yazmalarındaki tasvirlerde şüphesiz en dikkat çekici figür hükümdarlardır. Hükümdarların kıyafet ve başlıkları onların en önemli temsiliyeti haline gelmiştir. İlhanlılar dönemi sultanlarının kıyafetlerinde statü göstergesi birçok detay vardır. Bu döneme ait kıyafeti tamamlayan sultan başlıklarının rengi, türü, şekli ve bağlantı biçimi çok önemlidir. Sultan başlıkları bölgeye göre farklılık gösterir. Kültürel iletişimin İlhanlı dönemi başlıklarını da etkilediği gözlemlenir. Erkekler kadar kadınların da baş giyim tasvirleri dönem içinde oldukça dikkat çeker.

Moğollar'da da hükümdar hatunlarının devlette önemli bir konuma sahip oldukları bilinmektedir. Hatta emirnâmelerde "*sultanın ve hatunlarının emriyle*"

9 *Câmi'u't-Tevârih*'in günümüze gelen nüshalarında tamamlanmamış resimli nüshaları bulunur. Bu nüshalar iki parçaya bölünmüştür. Arapça nüshalardan biri;İngiltere'deki Edinburgh University Library No.20, ikincisi; Londra, Khalili Collections MSS.727'de bulunur. Farsça yazılan iki nüsha ise; Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653 ve H.1654'te korunur.

10 Goetz, 1964, 2252.

ibaresinin yazıldığı, hükümdar ailesine mensup kadınların büyük gelirlerinin bulunduğu kaydedilmektedir.¹¹ Ayrıca İlhanlılar'da hatunların ve özellikle rütbe bakımından hepsinin üstünde bulunan başhatunun hükümdar üzerinde büyük nüfuzu olduğu bilinmektedir. Sultan başlıkları ve giysileri de bu fikri destekleyici şekilde onlara özgün tasarlanmıştır. Bogtak ile betimlenen kadın imgeleri bize, o dönemde kadına verilen önem ve itibarı, sosyal yaşantısındaki özgürlüğü, eşleri veya soylu kadınların aileleri tarafından ekonomik özgürlüğü kavuşturulması hakkında bilgiler sunar. N. 1620'deki nüsha resimlerinde yer alan kadın ve erkek sultan başlıkları referans alınarak; törenlerde, savaş alanında, elçi kabulünde sultanların giydiği giysi çeşitliliğinin özellikleri irdelenecektir.

Bu çalışmanın ana kaynağı olan *Câmi'ü't-Tevârih'in* N. 1620'deki nüshasında yer alan Han ve Hatun başlıkları üzerinde yapılan akademik çalışmalar oldukça kısıtlıdır. Sadece İlhanlı hükümdarı Han ve eşi Hatun başlıkları ile beraberinde dönem kıyafet özellikleri üzerinde birkaç çalışmaya rastlanır. Bunlardan ilki Hermann Goetz'un *İran'ın Giysi Tarihi* Fars bölgesinde kendine özgün gelişen giysi özelliklerinden bahseden çalışmasıdır.¹² Goetz çalışmasında, öncelikle İlhanlı Hatunlarının giysilerinde karşılaşılan başlıkların Timurlu sarayındaki kadınları etkilediğinden bahseder. Bu giyim tarzının kadınlar arasında bir moda haline geldiğinden ve önemsendiğinden söz eder ve daha fazla tafsilata girmez. Dolayısı ile çalışması tek bir boyutla kısıtlı kalarak bu çalışmanın sunduklarına değinmez.

Khairullayev vd. *Taşkent Şarkiyat Kataloğu'nda* nüshanın fiziki özellikleri ve resim programından bahsederler. Bunun üzerine araştırmacılar eserde resim için boş bırakılan yerin Timurlu sarayında eklenen iki tasvir olduğu çıkarımında bulunabilir.¹³ Dolayısı çalışma konuya dair bir eksiği kapatsa da bütüncül sonuçlar ortaya koymaz. Pugachenkova'nın *K İstorii Kostyuma Sredney Azii i İrana 15. pervoy poloviny-16. veka* çalışmasında, 14. ve 15. yüzyıllar arasında hazırlanan İlhanlı ve Timurlu dönemine ait resimli nüshalardan yola çıkarak Orta Asya ve İran bölgesine özgün giysi ve baş giyimlerin çeşitliliğinden bahseder.¹⁴ Bu kıymetli çalışma oldukça dikkat çekicidir. Ayrıca Ismailova'nın *Vostochnaya Miniatura* isimli çalışmasında da Şark Minyatür mektebi tarihi ve eserin diğer nüshalardan farkı üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.¹⁵ Rakhimova'un, *Bibi Hanım'ın Başlığı* isimli araştırmasında Cengiz Han (öl.1227) soyundan gelen hanım sultanlardan en önemlisi Timurlu devletini kurucusu Timur'un eşi Bibi Hanım'ın tören giysisi ele alınır. Bibi Hanım'un resmî törenlerde miğfer benzeri kadın başlığı giydiğinden ve Moğol hükümdar eşlerinin başlığıyla benzerlik gösterdiğinden bahsedilir. Taşkent nüshasında karşılaştığımız özgün bogtak ile benzerlikleri burada değerlendirilir.¹⁶

11 De Nicola, 2017, 250.

12 Goetz, 1931, 284.

13 Khairullayev vd., 2001, 30.

14 Pugachenkova, 1956, 88.

15 Ismailova, 1980:19.

16 URL 1

Beyânî'nin *Moğol Dönemi İran'ında Kadın* isimli çalışmasında İran tarihinde kadının yeri, önemi, siyasi gücü, evliliği ve giyim kuşamı hakkında geniş çerçevede anlatımı yer alır. Hükümdar sarayında yaşayan kadınların giyim kuşamının tamamlayıcı bir kısmı olan başlıklardan bogtak hakkında önemli bilgiler verir. Sarayda kuma olarak yaşayan kadınlara yapılan nikah sonrası başlarına bogtak koyulduğunu böylelikle hatunluk makamına yükseldiklerini örneklerle açıklar.¹⁷ Beyânî'nin çalışmasına benzer bir araştırma Bruno De Nicola tarafından hazırlanmıştır. *Moğol İran'ında Kadınlar; Hatunlar 1206-1335* isimli araştırmasında, yazar Moğol kadınlarının İran bölgesindeki yaşamı, siyasetteki yerini Cengiz Han döneminden başlayarak Çağatay ve İlhanlı hükümdarlarının nüfuzlu hatunları hakkında bilgi verir. Hatunların başlıklarından bahsederken buktak'un özellikleri hakkında bilgilere değinir.¹⁸ Maklasova'nın *Yuan Hanedanlığına ait Moğol Başlığı 'Gu-Gu'nun Tasarımı* adındaki araştırma makalesinde, Moğol hanedan kadınlarının bogtak/gu-gu adını taşıdığı başlıklarının hazırlanma süreci, malzemesi ve tasarımı hakkında değerli bilgi içerir.¹⁹ Dolayısıyla bu çalışma salt bir görsel inceleme değil dönem dair sosyolojik de bir analizdir. Bu manada sonraki çalışmalar için yönlendirici olduğu düşünülmüştür.

***Câmi' u 't-Tevârih*'in Taşkent Nüshasının Fiziki Durumu**

14. yüzyıla ait *Câmi' u 't-Tevârih*'in, Özbekistan Cumhuriyet İlimler Akademisi Şarkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde bulunan N. 1620'de kayıtlı nüshasının başlangıç sayfası eksiktir. Ayrıca son sayfasına bakıldığı zaman metnin tamamlanmadığı kolayca tespit edilir. Eserin ölçüleri 40x28,5 cm, yazılı alan 22,3x34 cm'dir. Metin 29 satır olarak karşımıza çıkarken toplamda yıpranmış 263 yapraktan oluşmaktadır. Eserin metni krem rengi ahârlı kâğıda siyah mürekkep ve nestâlik yazıyla, bölüm başlıkları ise kırmızı mürekkeple sülüs yazısıyla yazılmıştır.²⁰

Resim 1:

Kubilay Kağan, Hatunu ve Aile Fertleri,
Tebriç (?) 14. yüzyıl, *Câmi' u 't-Tevârih*,
Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler
Akademisi Ebü'r-Reyhân Birûnî Doğu
Araştırmalar Enstitüsü N.1620, 167b.



17 Beyânî, 2023, 59-60, 73.

18 De Nicola, 2017, 192, 249-250.

19 Maklasova, 2018, 120-125.

20 Makhmudjonova Akay, 2023, 504-520.

Eserdeki tasvirlerin dördü tamamlanmış, geri kalan altı tasvir ise eskiz halde veya yarım bırakılmıştır. Esere sonradan y. 49a'da eklenen tasvirin, Timurlu sarayında derlenen *Câmi'ü't-tevârih*'in Paris nüshasındaki benzerliği gözlemlenmiştir (PNB. 1113, y.162b, 164b).

Eser içerisinde y. 167b'de yer alan Kubilay Han ve aile fertlerini betimleyen tasvir diğerlerinden daha fazla tahribata uğramış, boyaları akmış, figürlerin şeklinde bozulmalar görülmüştür (Resim 1). Buna ek olarak Khairullayev vd., tarafından hazırlanan *Taşkent Şarkiyat Kataloğu*'nda eserin içerisindeki elli dokuz sayfanın resim, on sayfanın tezhip için ayrıldığı on iki sayfanın ise boş bırakıldığı ifade edilir.²¹ Eser içerisine sonradan eklendiği düşünülen iki resimde (y. 45a ve 49a) İlhanlı geleneğini Timurlu etkisinde yeniden canlandırığının görülmesi mümkündür (Resim 2).



Resim 2: Bartan Bahadır, Hatunu ve Aile Fertleri, Tebriz (?) 14. yüzyıl, *Câmi'ü't-Tevârih*, Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Ebü'r-Reyhân Bîrûnî Doğu Araştırmalar Enstitüsü N.1620, 49a.

Câmi'ü't-Tevârih'in Taşkent Nüshasının geçen süreç içerisinde nemden ve zamanla oluşan kopmalardan tahribata uğramıştır. Boyalar üzerindeki tahribat sonucunda figürlerin yüzleri tanılabilir vaziyettedir. Eser sayfaları restore edilmiş ve yırtılan sayfalar da aynı zamanda yenilenmiştir.

Câmi'ü't-Tevârih tasvirleri saraylıların ve dönemin soylularının kıyafetleri hakkında önemli bilgileri verir. 14. yüzyıla ait ve günümüzde İskoçya, İngiltere, Türkiye ve Özbekistan'da bulunan nüshalar, Moğol-İlhanlı saray modasının anlaşılmasında ana kaynak niteliğini taşır. Nüshada karşılaşılan giysi örnekleri İlhanlı kıyafet kültürünün İran'dan Çin'e kadar uzanan Moğol kültüründen etkilenmesi sonucunda ortaya çıktığı fikrini uyandırır. Bu noktada hanım sultan ve saraylı kadınlar için özel tasarlanmış başlıklar çalışmanın devamında 'bogtak' olarak tanımlanacaktır. Uzak Doğu ile etkileşime konusuna çalışmada detaylı atıf yapılmıştır.

21 Khairullayev vd. 2001, 30.

Hatun Başlıkları Terminolojisi

Bahse konu kadın başlıklarının çeşitli dillerde farklı isimlerle anıldıkları bilinmektedir. Çince ‘*bogtak/gugu*’ denilen kırmızı Moğol kadın başlığının, yine Çince telaffuzda birçok yazı şekilleri olduğu düşünülür ve “罽罽、姑姑、故故” gibi yazımların tümü ‘*gugu*’ olarak okunur.²² Bogtak’ın Çince yazılışı ise telaffuzuna yakın olan ‘*boheita*’ şeklinde okunarak “*黑塔*” şeklindedir. Araştırmacılara göre, ‘*bogtak/gugu*’ kelimesi Moğolca ’sının bir türemiş harf çevirisi veya yansımasıdır (onomatopesi).²³ Aynı zamanda, Farsçadan türenmiş ‘*bogtak/bogtag*’ kelimesinin Moğolca şeklinde kullanılan ‘*bogtak*’ da evli kadınların başlığı, taç vb. anlamında kullanılır.²⁴ Sözcüğün kökeni incelendiğinde Türkçe ‘bog’ veya ‘bohca, boğ’ sözünden türediğine eklemeler yapılarak ortaya çıkmıştır.²⁵ Lessing, Moğolca-İngilizce Sözlüğü’nde evli kadınların başlığını ‘*bogtag/bortu*’ olduğundan bahsedilir.²⁶ Grünwedel, araştırmasında Turfan vahasında bulunan mağara resimlerinde kadın başlıklarının ‘*bogtag*’ taktığından bahseder.²⁷ Denney, bu başlığın Uygur kadınları tarafından kullanıldığını, *gugu/bogtag*’ın Uygurlara Çince adıyla Moğollar tarafından tanıtılmış olduğunu söyler.²⁸ Beyhan Karamağaralı, *Camiu’-Tevarih’in Bilinmeyen Bir Nüshasına Ait Dört Minyatür* isimli çalışmasında bu başlıkların Uygur prenseslerinde görüldüğünü ve prenseslik alameti olduğundan bahseder. Ayrıca Karamağaralı, İbn-i Batuta’nın bu başlığı ‘*bugtak*’, Rubruquis ve Carpini’nin ‘*bokka*’ olarak isimlendirildiğini nakleder.²⁹ Özder, ‘Boğtak’ın Anadolu’da görülen yüksek başlıklarla benzerlik gösterdiğinden söz eder. Uygurlarda yaygın olan bu başlığın Moğollar’da evli kadınlar tarafından kullanıldığını vurgular.³⁰ Kovalevsky’nin Moğolca-Rusça-Fransızca Sözlüğü’nde bu başlığı ‘*küküe*’ ismiyle isimlendirerek uzun saç, baş süslemesi manasına geldiğini dair izah getirir.³¹ Lessing’in sözlüğünde kadın başlığı ‘*кфкье*’, ‘*кфкее*’ olarak kaydedilmiş ve uzun saç, atkuyruğu ve at tüyü, kuşun başındaki tüy anlamında kullanılmıştır.³² Toru Haneda (羽田 亨)’nin hazırladığı *Maçur-Japon Dili Sözlüğü*’nde ise ‘*kukulu*’ kelimesinin kuş başındaki tüy ile atın karın bölgesindeki tüy olduğunu belirtilir.³³

22 Maklasova, 2018, 120-125; Nugteren ve Wilkens, 2019, 153-170; Choi, 2021, 65-85.

23 Lane, 2006, 41.

24 De Nicola, 2017, 249-250.

25 Clauson, S. G. 1972, 311’a.

26 Lessing, 1960, 111.

27 Grünwedel, 1912, 213, fig. 477.

28 Denney, 2010, 225.

29 Karamağaralı, 1968, 71.

30 Özder, 1999, 17.

31 Kovalevsky, 1992, 1686.

32 Lessing, 1960, 111.

33 Gugu diye tanımlanan başlığın aslında Eski Türkçe ’de Ügi /Ügü, günümüzde Kazakça Üki, Özbekçe Ükü, Anadolu Türkçesinde Puhu olarak adlandırılan uğurlu kuş türünden

*Câmi 'u't-Tevârih'*in Taşkent nüshasındaki 14. yüzyıla ait Moğol kadın başlıkları diğer nüshalara göre oldukça farklılık gösterir. Örneğin, Plano Carpinili Johannes'e göre baş giyimleri bir dal ya da ağaç kabuğundan yapılmış, bir arşın uzunluğunda ve üstte dörtgen ile biten yuvarlak bir şekilden ibarettir (Resim 3). Tepesinde uzun ve ince bir altın, gümüş veya tahta çubuk, tüy ile de tamamlanır. Bu baş giysisi omuzlara kadar uzanan bir elbiseye dikilir. Elbise de 'bucron' veya mor bir gölgelik ile kaplıdır.³⁴ Yani aslında başlık bütün bir kıyafete ilişmiş çoğunlukla da hiyerarşiyi ya da sosyal statüyü ortaya koyan bir süslemedir. Shea, bu başlıkların 13.-14. yüzyılda yazılan seyahatnamelerde Moğol kadınlarının ayırt edici özelliklerinden bahsedildiğini vurgular.³⁵



Resim 3: Çin Neimenggu (İç Moğolistan Özerk Bölgesi) Erduosi Müzesinde Korunan Boktag'ın Ahşap Gövdesi.³⁶

Günümüzde boktag/gugu tacına benzer başlıklar Orta Asya'nın kalbi olan Kazakistan'da, yapılan arkeolojik kazılarda Urcar ve Taksai gibi kurganlarda karşımıza çıkmaktadır. Sivri biçimli '*saukele*' olarak adlandırılan, değerli taşlarla süslenen, gelin olma aşamasındaki Kazak kızları için önem taşıyan başlıktır. İskit kültürünün geniş yayıldığı Altay Dağlarının batısında bir kurganda elde edilen altın kemer tokasında

kaynaklanmıştır. Başlığın ucuna takılan Ügi veya Puhu kuşunun tüyü nedeniyle başlığın yanlışlıkla kuş tüyüne izafeten Gugu adlandırılması söz konusudur. Puhu kuşunun İslam Öncesi dönemlerden itibaren Türk kültüründe bilgelik ve koruyucu özelliklere sahip olduğu için "devlet kuşu" veya "baht kuşu" olarak görüldüğü, nazardan ve kötülüklerden koruyucu özelliği olduğuna inanılması sebebiyle kullanılmaktadır. İslam öncesi dönemlere inen bu uygulamanın özellikle Kam ve kadın başlıklarında dikkat çekici örnekleri bulunmaktadır ve günümüze kadar ulaşmıştır. Detaylı bilgi için bkz: Haneda, 1937, 280; Cihan, 2021, 112; Şahin, 2002, 366; Küden, 2019.

34 Johannes, 2022, 6.

35 Shea, 2020, 80.

36 URL 3

yukarıda bahsedilen biçimdeki kadın başlığıyla karşılaşırsınız.³⁷ Bölgeye has özellikleri taşıyan bu başlığın 19. yüzyıla kadar kullanıldığı bilinmektedir.³⁸



Resim 16. Saukele ön görünüm

Resim 4: Kazak gelin başlığı Saukele. Kazakistan Cumhuriyeti Merkez Devlet Müzesine No. 3327.³⁹



Resim 5: Saukele giymiş Kazak gelini 19. yüzyıl sonu (Kutlu, 2020, s. 92, fig. 42)

Saray ortamında İlhanlı kadınlarının Yüan hanedanı kadınları gibi boçtak adı verilen bir başlık giydikleri görülmüştür. Batı Asya bağlamında bu tür bir kıyafet için arkeolojik kanıt bulunmamaktadır. İlhanlı Devletinde seçkin kadın kıyafetlerine dair

37 Kutlu, 2020, 90.

38 Tursunova, 2021, 10.

39 Tursunova, 2021, 25, (res 16).

en iyi kanıtlar, saray mensupları tarafından yaptırılan *Câmi'ü't-tevârih* ve *Şâhnâme* nüshalarıdır. Bu resimli el yazmaları, İlhanlı soylu kadınları arasında Yuan hanedanlığı ile paralellik gösteren kıyafet çeşitliliğine dair bazı kanıtlar sunmaktadır.⁴⁰

İlhanlılar Öncesinde Bogtak'a Dair Tespitler

13. yüzyılda Güney Sung devrinden Moğol-Yuan devrine kadar Çince kaynaklarda bu türdeki başlıklar üzerine bilgiler bulunur. Örneğin, Peng vd. 1237 tarihli *Hitay Hikayelerinin Özeti*⁴¹ kitabında kadınların başlarına 'bogtak' giydikleri yazılmıştır. Ye Ziqi (叶子奇)'nin *Ot ve Ağacın Çocuğu* kitabının üçüncü cildinde Yuan hanedanlığında, haremdeki hanımlar ve vezirlerin nikahlı eşlerinin 'bogtak' ve büyük kaftan giydikleri belirtir. Bogtak'ın fiziki olarak yaklaşık iki chi (yani 68-70 cm) yükseklikte olduğu kaydedilmektedir.⁴² Yuan dönemi şiirlerinde de bogtaktan bahsedilerek onu giyen kişinin zenginlik, güzellik ve soyluluk imgesi kazandığı açıklanmıştır. Ayrıca Plano Carpinili Johannes Moğolların Tarihi kitabında şöyle yazar:

“Evli kadınlar, başlarının üzerine dal veya ağaç kabuğundan yapılan yuvarlatılarak çevrelenmiş, bir ön kol uzunluğunda dik duran ve en üstünde kare şeklinde biten bir başlık giymiştir. Tacın başlangıç noktasından sonuna kadar genişliği giderek artar ve en tepesinde de altından ya da gümüşten veya tüyden bir çubuk vardır ki omza kadar uzanan keçeden bir başlığa tutturulmuştur. Bir keçe şapka bucronla yahut mor kumaşla veya baldacın ile kaplıdır.”⁴³



Resim 6: ve 7: Yuan hanedanlığı kurucusu Kubilay Kağanın eşi Chabi'nin portresi (sol) ve Valide Dagi/Taji Hatun portresi (sağ), Nepalli nakkaş Araniko (1244-1306), Albüm, İpek kumaş üzerine mürekkep ve boya, 61.5x48cm, NPM, Taipei.

40 Shea, 2020, 106.

41 Peng vd. 1983

42 Ye, 1959.

43 Johannes, 2022, 11.

Yazılı kaynakların dışında, günümüze gelen birçok görsel kaynak ve bazı arkeoloji kalıntıları bize *bogtak* hakkında ayrıntılı bilgiler sunar.⁴⁴ Görsel kaynaklardan en önemlisi Taipai Saray Müzesi'nde muhafaza edilen Yuan İmparator eşinin portreleridir (Resim 6 ve 7).

Shen, 'Çin Antik Kıyafet Araştırmaları' adlı kitapta toplanan resimlerde de Moğol soylu kadınların '*bogtak*' ile ilgili görselleri dikkat çeker (Resim 9a).⁴⁵ Örneğin, 332. Numaralı Dunhuang *Mogao* mağarasındaki duvar resimlerinde Yuan dönemi Budizm mağaralarının sanat hamisinin bogtak giyindiğini görmek mümkündür (Resim 12b).⁴⁶



Resim 8a: Dunhuang Yulin Mağaraları Duvar Resimlerindeki Yuan Hanedanı Dönemi Moğol Soylu Hamiler.⁴⁷



Resim 8b: Dunhuang Mogao Mağaraları No. 332 Mağaradaki Moğol Soylu Hamiler, 1271-1368.⁴⁸

44 Maklasova, 2018, 120-125.

45 Shen, 2011, 621,

46 Liu 1996, 139.

47 Shen 2011, 621-628.

48 Liu 1996, 139.

Resim 9a:

Yulin Mağaraları No. 4 mağaradaki
Moğol Soylu Hamiler, 1271-1368.
(Liu 1996, 140.)



4. ve 6. numaralı Anxi Yulin mağaralarının duvar resimlerinde de yine bogtak Moğol soylu kadınların tütsü törenini betimleyen resimleriyle karşılaşılır (Resim 9a, 9b, 9c ve 9d).⁴⁹ Dunhuang Mağara Grubunda yer alan Anxi Yulin Mağaralarındaki Buda heykelleri ve duvar resimleri Tang hanedanının erken dönemi ile (7.-8. yüzyıllar) Yüan'a (14. yüzyılın) kadar geçen süreçte farklı hanedan üyeleri tarafından yaptırılmıştır. Bunların arasında günümüze sağlam ulaşan kaliteli Moğol soylularının giysi ayrıntılarını gösteren duvar resimleri 6. Numaralı Yulin Mağaralarında görülür. Bu mağarada bulunan Moğol soylularını konu eden duvar resimlerin kompozisyon ve renk açısından birbirine oldukça yakındır. Ezoterik Budizm ibadetini yerine getiren tahtta betimlenen Moğol soylu çiftin erkek başlığı 'Beş Buda Tacı', kadın başlığı ise 'bogtak' giydiğini görülür.



Resim 9b: No. 6'lı Yulin Mağaralarındaki Ezoterik Budizm (Vajrayana) İbadetinde Bulunan Moğol Soylu Hamiler, 1271-1368.⁵⁰

⁴⁹ Liu 1996, 140,141.

⁵⁰ <https://www.dha.ac.cn/info/1426/3664>.

‘Lotus/Beş Buda Tacı’ ve ‘Bogtak’ ı bir arada betimleyen görsellerin 14. yüzyılda hazırlanan Çin Dunhuang duvar ve 15. yy. Timurlu resimlerinde de rastlanır. Timurlu sarayında derlenen *Câmi’u’l-tevarih*’in Paris nüshasındaki bazı resimlerde lotus tacını sadece hükümdar başlığı olarak kullanılır. Kalabalık kompozisyon içeren sahnelerde devlet adamları, soyluların başında görülmesi Dunhuang duvar resimlerinde dinsel anlamı taşıyan düşünceyle aynı olmadığı bir gerçektir. Çinli ressamların kullandıkları bu önemli ipuçları az bir değişikliğe uğratarak kullanan Orta Asya ve İranlı sanatçılar için anlam taşımadığı gözlemlenir. Bu bilgiler bize *Câmi’u’l-tevarih*’deki bazı başlık ayrıntılarının kökenini Moğol-Yuan devrine ait Dunhuang duvar resimleriyle bağlantısı olduğunu gösterir.



Resim 9c: No. 6’lı Yulin Mağaralarındaki Ezoterik Budizm (Vajrayana) İbadetinde Bulunan Moğol Soylu Hamiler, 1271-1368.⁵¹



Resim 9d: No. 6’lı Yulin Mağaralarındaki Ezoterik Budizm (Vajrayana) İbadetinde Bulunan Moğol Soylu Hamiler. Aydınlık penceresinin ön oda batı duvarı kuzeyindeki tasvir, 1271-1368.⁵²

51 Liu, 1996, 140.

52 Liu, 1996, 141.

Herbert Franke'nin *Bir Çin-Uygur Aile Portresi: Turfan'dan Bir Gravür Üzerine Notlar* adlı çalışmasında bahse konu resimler değerlendirilir ve bunlara dair bilgiler verilir.⁵³ Japon araştırmacı Prof. Kitamura Takashi'ne göre de bu baskı resimler 1260-1267 yıllar arasında yapılmıştır.⁵⁴ Fang, Annemarie von Gabain'in yazdığı *Çince Uygur Kaynak Fragmanları* adlı çalışmasında Turfan'da çekilmiş fotoğraflardan bahsedilirken, TMIII7483 no. kayıtlı resimdeki 16 kadının bogtak giydiğini belirtilir.⁵⁵



Resim 10: Yuan Bogtak Başlığı, Çin ve Kore'deki Özel Koleksiyon⁵⁶

Moğol soylu kadınlarının başlıkları Moğol-Yuan İmparatorluğunun erken döneminden geç dönemine kadar değişkenlik gösterir. Bu durum, giyimde gelişim yaşadığının kanıtıdır. Zira bazı kaynaklarda yüksek mevkie sahip soylu kadınların başlığının daha büyük ve görkemli olduğu görülür.⁵⁷ Jia Xizeng'in çalışmasında bogtak'ın arkeolojik kalıntılardan yola çıkılarak sıralandığı da tespit edilir. Resim 11' de görüldüğü üzere erken dönemlerde yapılan boktag'ın daha sade ve yüksek olduğu, geç dönemde yapılanların gövdesi/boyutunun ise daha kısa olduğu ortaya çıkmıştır.⁵⁸

53 Franke, 1978.

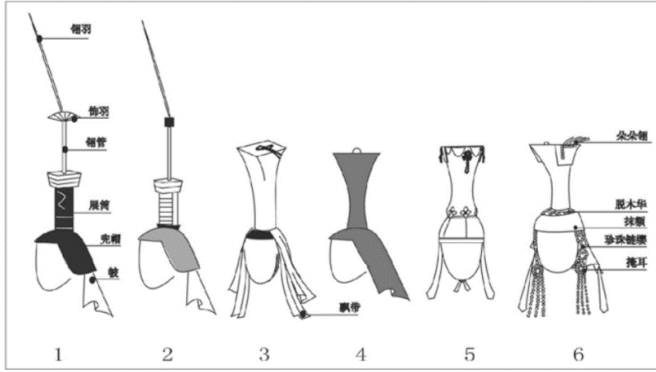
54 Takashi, 1933.

55 Fang, 1989, 57.

56 Jia, 2011, 80.

57 Hiong, 1983, 214.

58 Jia, 2011, 80.



Resim 11: Kadın Başlığı Bogtak'ın Çeşitleri ve İsimleri.⁵⁹

***Câmi 'u 't-Tevârîh*'in Taşkent Nüshası'nda Soylu Başlıkları**

Câmi 'u 't-Tevârîh'in Taşkent nüshasındaki tasvirlerinde yer alan soylu hanım sultanların başlıkları bogtak'a benzerlik göstermektedir. Alman Sanat Tarihçi Hermann Goetz'e göre, 14. yüzyıla ait el yazmalarında karşımıza çıkan Moğol erkek ve kadın giysilerinin şekillenmesinde Hulagu Han'ı çevreleyen İran saray ortamına nüfuz eden Uzak Doğu geleneğinin büyük katkısı vardır. Kadın baş giysilerinde ise farklı tür ortaya çıkar. Başlıklar, üzerinde bir demet tüy ile dengelenmekte, kurdele veya altın yuvarlak (yüzük) nesneyle birbirine bağlanmış dörtgen küçük bir plaketten oluşmaktadır Goetz'e göre bu tarz giysiler saray içindir, Pers İmparatorluğu ve Büyük Selçuklu döneminden itibaren görülmektedir.⁶⁰ Goetz'den farklı bir fikri Özbek arkeolojisinin kurucusu Pugachenkova ortaya koyar. Pugachenkova, 13 ve 14. yüzyıllar arasında Cengiz Han'ın soyundan gelenlerin, imparatorluğun çeşitli noktalarında farklı giyim tarzını benimsediklerinden, giyim tarzlarının yerel farklılıklar taşıdığından ve en önemli kaynağının resim sanatında görüldüğünden bahseder.⁶¹ Kaldı ki Timurlu dönemde taç giyen sultan tasvirlerinin çoğunluğu tören sahnelerinde karşımıza çıkar (Resim 12 ve 13). Ki, 'bogtak' giyen kadın figürleri, Timurlu dönemde derlenmiş diğer *Câmi 'u 't-tevarih* nüshalarında da görülür.

Burada birkaç soru sorulabilir:

Taşkent nüshası diğer nüshalarının öncülü ise bu nüsha daha önce sarayda yer aldı mı?

Sanatçılar bu nüshayı gördü mü?

Taşkent nüshası ile *Câmi 'u 't-tevarih*'in Paris National Bibliotek'te 1113'teki

⁵⁹ Jia, 2011, 82.

⁶⁰ Goetz, 1931, 2227-2253.

⁶¹ Pugachenkova, 1956, 88.

nüshası, resim programının ve üslubun benzerlik görülür. Dolayısıyla bu Taşkent nüshasının sanatçılara bir şekilde ulaştığını aşikardır. Hükümdar ve eşinin taht üzerinde aynı hizada oturması, eşlerin elde ettiği siyasi ve ekonomik gücün hükümdar gibi başında tacıyla betimlenmesi, kıyafet tarzındaki benzerlikler eş üretime işaret eder. Paris nüshasında karşılaşılan diğer tören sahnelerinde önceden sadece hükümdar eşine özgü olan bu başlıklara saraylı kadınların betimlemelerinde de karşılaşılmaktadır. Bu, ilk dönemde sadece hanedan kadınlarına özgün olan başlıkların bir sonraki yüzyıllarda saraylı kadınlar arasında moda halini aldığı veya yaygınlaştığını gösterir (Resim 1, 2 ve 17). Shea, Paris nüshasının İlhanlı dönemine ait resim programında boqtak başlığının görülmemesini ana nedeni bu başlığın İlhanlı hakimiyetinin son yıllarında saray kadınları arasında moda haline geldiğine bağlar.⁶²



Resim 12: Tolu ve ailesi, Herat, 1430-1434, *Cami'ut-tevarih*, Paris, BnF, Sup. Pers. 1113, 164b.

Resim 13: Mönge/Mengü Han'ın tahta çıkması, Herat, 1430-1434, *Cami'ut-tevarih*, Paris, BnF, Sup. Pers. 1113, 169b.



62 Shea, 2020, 108.

Taşkent nüshasındaki resimlerin az sayıda olması, sadece iki hükümdar ve eşinin giysi ve başlıkları üzerine yoğunlaşmış olması, odak noktasının sadece hükümdar ve eşini öne çıkarmak olduğunu yorumunu doğurur. Zaten giysiler dönem özellikleri hakkında bize yeterli bilgi sağlar. Örneğin hükümdar ve eşinin iki koluna uygulanan pazubentlerin, 13. ve 15. yüzyıl arasında *İslam resim sanatında* dini kişileri ya da toplumdan sorumlu yöneticileri diğerlerinden ayırmak amacıyla kullanıldığını düşündürür.⁶³ Buna mukabil Taşkent nüshasında, Timurlu dönemde eklenen sadece tek bir resimde giysi kollarında pazubent bulunmamaktadır (y.49a). Bu açıdan bakıldığında farklı özelliklere sahip olan nüshanın saray atölyesi geleneklerini tam uygulamayan yerel ressamların elinden çıktığı düşünülebilir.

Taşkent nüshasında karşılaşılan soylu kadın baş giysisi, Paris nüshasından daha zarif, daha ince ve uzun kuş tüyü kullanılarak daha estetik yorum ile resmedilmiştir (Resim 12, 13 ve 14). Ayrıca Taşkent nüshasında metne sonradan eklenen resimde ‘bogtak’ özensiz olarak betimlenmesi, giysi kıvrımlarının keskin çizgilerle belirtilmesi dönem üslubuna uygun hale getirerek tasarlandığının düşünülmesine sebep olur (y.49a).



Resim 14: Gazan Han ve eşi Kökeçin/Keremün Hatun, Herat, 1430-1434, *Cami'ut-tevarih*, Paris, BnF, Sup. Pers. 1113, 235a.

Ayrıca yazmanın Paris nüshasında İlhanlı hükümdarı Hülâgû, Abaka Han ve eşinin kutlama sahnesinde karşılaşılan taht üzerine oturmuş vaziyette birbirine bakan figürler (Resim 15 ve 16) Taşkent nüshasında Hülâgû, Ögeday ve Bartın Bahadır Han ve eşlerini betimleyen sahneyle benzerlik taşır (Resim 1, 2, 17 ve 18).

63 Süslü 2007, 153.



Resim 15: ve 16: Hülagü kutlamada, Herat, 1430-1434, *Cami'ut-tevarih*, Paris, BnF, Sup. Pers. 1113, 174b (sol), Abaka Han'ın tahtta çıkması, Herat, 1430-1434, *Cami'ut-tevarih*, Paris, BnF, Sup. Pers. 1113, 194a (sağ)

Taşkent nüshasındaki erkek sultan başlıkları T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na ait Topkapı Sarayı Müzesi (H.1653 ve H.1654), Edinburgh Üniversitesi Kitaplığı ve Londra'da Royal Asiatic Society'de bulunan nüshalardan kısmen farklılık göstermektedir. Bu manada başlıklardaki tek benzerlik eserin Paris nüshasında görülmektedir. Bu özelliklerden yola çıkarak Paris ve Taşkent nüshalarının karşılaştırmak uygun görülebilir.

İlhanlı dönemi sultan başlıkları kullandıkları duruma göre çeşitlilik gösterir. Örneğin, tören sahnesi içeren resimlerde sultan ve aile fertlerinin yelpaze şeklinde açılmış kuş tüyü tutamlarıyla süslenmiş başlık taktıkları göze çarpar (Resim 17 ve 18).

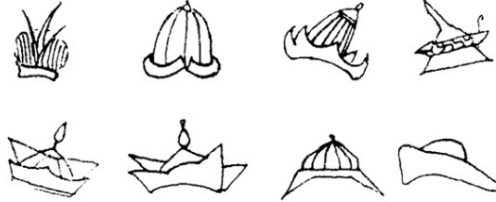


Resim 17: Hülagü Kağan, Hatunu ve aile fertleri, Tebriz (?) 14. yüzyıl, *Câmi'ü't-Tevârih*, Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Ebü'r-Reyhân Bîrûnî Doğu Araştırmalar Enstitüsü N.1620, 190a.



Resim 18: Ögeday Kağan, Hatunu ve aile fertleri, Tebriz (?) 14. yüzyıl, *Câmi' u 't-Tevârih*, Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Ebü'r-Reyhân Bîrûni Doğu Araştırmalar Enstitüsü N.1620, 108a.

İlhanlılar dönemi sultanlarının kıyafetlerinde de konum/statü göstergesi birçok detay vardır. Bu dönemde kıyafeti tamamlayan sultan başlıklarının bilhassa erkekler için rengi ve bağlanış biçimi çok önemlidir. Çünkü sultan başlıkları bölgeye göre farklılık gösterir. Ayrıca bu sayede kültürel etkileşimin İlhanlı dönemi başlıklarını da etkilediği gözlemlenir (Resim 19).



Resim 19: Goetz'ın bahsettiği 14. yüzyıla ait erkek başlık çeşitleri⁶⁴

Bu bilgilerden anlaşılacağı üzere İlhanlı dönemi erkek başlıkları çeşitlilik arz eder. Örneğin Goetz, araştırmasında bahsedilen döneminde kullanılan erkek sultan başlıkları içerisinde taç, sarık (destar), kavuk ve külahın bulunduğunu söyler (Resim 19). Ayrıca tören sahnelerinde hükümdar aile üyeleri yelpaze şeklinde ikiye ayrılmış ortası tüy tutamlarıyla (bazen uzun ve tek, bazen iki ve üç) bezenmiş başlık taktıkları görülmektedir (Resim 12, 15, 16 ve 18).

64 Pugachenkova, 1956, 89.

Ögedey ve Hülagü Hanı betimleyen bu iki resimde de hükümdar başlığının benzerliği göze çarpar. Taşkent nüshasındaki bu iki resimde hükümdar başlığı yelpaze şeklinde olup, arasından çıkan uzun tüy ile ikiye ayrılmıştır. Aradan geçen tüylerin tek bazen ise ikiye ayrılması gözlemlenir.

Paris nüshasında bu türdeki başlığın hükümdar dışında saraylılar tarafından da kullanılmaya başladığını görmek mümkündür. Bu bize ilk dönemlerde sadece hükümdar için tasarlanan başlığın Timurlu sarayında hazırlanan nüsha resimlerinde saraylılar arasında moda haline geldiğini gösterirken kalabalık kompozisyonlarda bile erkek figürlerin başlıklarında aynı tarzı göstermektedir.

Daha evvel de ifade edildiği üzere Paris nüshasında yer alan resimlerin içerisinde başında tacıyla betimlenen hükümdar tasvirleri bulunmaktadır. Bu ise nüshanın hazırlandığı süreçte Timurlu saray sanatçılarının hükümdarı diğer saraylılardan ayırmak için taç kullandığını göstermektedir (Resim 12, 13 ve 14). *Câmi'ü't-tevarih*'in Edinburgh nüshasında hükümdar tacıyla, etrafında betimlenen hizmetçi ve saraylıların farklı başlıklarda görülmekte (Resim 21).

Resim 20: Jayaatu Khan Tugh Temür (Yuan Wenzong İmparatoru, 1328-29), Taipei. ⁶⁵



Yukarıda bahsettiğimiz Dunhuang Mağarasında hükümdar ve eşinin etrafındaki *Bo-li* şapka (□笠帽, Çince anlamı halile-konik şekilli şapka) giyin iki erkek figürüyle karşılaşılır (Resim 8a, 8b, 8c ve 8d).



Resim 21: Selçuklu Sultanı Berkyaruk bin Melikşah tahtta, Tebriz, 1304-1316. *Câmi'ü't-tevarih*. Edinburgh University Library, Or.Ms.20, 139b.

Taşkent nüshasına bir sonraki yüzyılda eklendiği düşünülen Bartan Bahadır ve aile fertlerini betimleyen resimde benzer bir başlığın *Câmi' u 't-tevarih'*'in Edinburgh nüshasındaki Moğol imparatorunun maiyetinde bulunan soyluların başlıklarıyla benzerlik göstermektedir (Resim 20 ve 21). Üçgen dilimli altı oval şekilden oluşan bu tarz başlıklar İlhanlı ve Timurlu dönemi elyazmalarında çokça karşılaşıyoruz (Resim 2). Bu ise dönem dönem sanatçıların hükümdar ve maiyetindekilerin başlıklarının betimlenmesinde hep karmaşa yaşadıklarını, zaman zaman hükümdara üzgün başlıkların saraylı ve hizmetçi grubu ile karıştırdıklarını göstermektedir.



Resim 22. Moğol hükümdarı ve eşi. İnan, 14. yüzyıl. Diez Album (Staatsbibliothek zu Berlin Ms. Diez A, Fol. 71, S.63. No. 5-6).

Taşkent nüshasının halı üzerinde oturan hükümdar ve eşinin betimleyen sahnedeki oturma tarzı ve şekli bize Diez Albümündeki bazı görselleri andırır (Resim 22). Birbirinin tekrarı olmayan, halı üzerinde ayrı ayrı betimlenen altı figürün daha büyük bir kompozisyon için hazırlandığını, figürlerin değişik poz ve jestleri vurguladığını görülür. Bundan yola çıkarak Taşkent nüshasıyla Diez Albümünün İlhanlı modellerinden ilham alınarak belki aynı devirde ama daha ileri bir tarihte, başka bir merkezde yapıldığını düşünmeye sevk eder. İnal, bu tasvirlerin Rab'-ı Reşîdî üslubunun ancak temsilcisi olabileceğini vurgular.⁶⁶

Sonuç

Yukarıda sunulan bulgular ile elde edilen sonuçları şu şekilde ifade etmek mümkündür:

Anlaşıldığı üzere 13. yüzyıl sonu-14. yüzyılın ilk çeyreği içerisinde günümüzdeki İran topraklarında Moğol hakimiyeti altında bilim, sanat ve tarih yazımı alanında ciddi gelişmeler yaşamıştır. İran bölgesinin geçen yüzyıllar içerisinde Moğol istilası öncesine göre resimli tarihi ifade ve yaratıcılık açısından daha basit kaldığı gözlemlenmiştir. Sanatsal değerini ise yalnızca Çin resim sanatı ile temasa geçtikten sonra vermeye başladığı düşünülmektedir. Rab-i Reşîdiye'ye ait olan bu 'tarzı'n 13. yüzyıl ortalarında Moğol istilasından sonra Çin ile Asya arasındaki iletişim sonucunda geliştiğini *Câmi' u 't-tevârih'* resimlerinde görmek mümkündür.

66 İnal 1982, 45.

Câmi'ü't-tevârih eseri sadece İlhanlı hükümdarlarının güç ve kudretini değil sanatsever kişiliklerinin ortaya konması noktasında da başarıtlardan biridir. Reşidüddin'in vefatına kadar devam eden el yazma geleneği, İran, Orta Asya ve Hindistan'da hüküm sürmekte olan Türk-Moğol hanedanlarının tarihini anlatan bir model olmuştur. İslamiyet'in kabulü sonrası Moğol hükümdarları, Peygamberler ve melikler tarihini içeren eserlerin medrese eğitiminde okutulmasına yönelik çalışmalar başlatmışlardır. Reşidüddin'in desteğiyle Farsça ve Arapça olarak hazırlanan eserlerin Arap ve Fars ülkelerine gönderilmesi eseri tanınırlığını arttırmıştır.

Çalışma, *Câmiü't-Tevârih*'in Taşkent nüshası içerisinde yer alan Moğol hanedan üyelerinden han ve hatun sultan başlıkları hakkında yeterli çalışmanın bulunmaması neticesinde ortaya çıkmıştır. Yazmada kullanılan kâğıdın Semerkand'da hazırlandığı, tamamlanmış olarak gelen dört resimden ikisinin 15. yüzyılda Timurlu sanatçılar tarafından eklendiği, diğer tahribata uğramış resimlerin ise nüsha hazırlandığı süreç ile bağlantılı olduğu sonuçlarına varılmıştır.

Günümüze kadar gelen *Câmiü't-Tevârih* nüshaları incelendiğinde tasvirlerin çoğunluğu yatay kompozisyon içerisine yerleştirilir. Taşkent nüshasında resim için ayrılan yerin kare şeklinde olması bize nüsha üzerinde çalışan sanatçıların alışlagelen kompozisyonundan farklı bir kitap tasarımını uyguladıklarını düşündürür.

Taşkent nüshasında yer alan resim programı incelendiğinde han ve hatun tören başlıklarının ortaya çıkışı, gelişimi ve bir sonraki yüzyıllarda da kullanılmaya devam ettiği gözlenmiştir. Bu manada Kadın sultan yanı Moğol hakanının eşi, baş hatunun saraydaki töreninde giydiği 'bogtak' olarak adlandırdıkları başlığın, bir sonraki yüzyıllarda saraylı kadınlar arasında moda haline geldiği görülür. Moğol soyundan gelen Timur'un baş eşi Saraymulk Hanum/Bibi Hanum'un tören giysisi üzerinde giydiği başlık ile benzerlik göstermesi bu başlığın yüzyıllar geçse de önemini kaybetmediğinin göstergesidir.

Sultan Şâhruh döneminde hazırlanan yazmalarda Moğol tarzı giysi ve başlıkları görmek mümkündür. Elçi kabulü, tören ve tahtta çıkmak gibi sahnelerde hükümdar aile fertleri ile sarayda etkili olan yönetim kesiminin aynı tarz başlıklarıyla karşılaşmaktayız. Buna göre, Moğol-İlhanlı resim sanatındaki etkilerinin Timurlu dönem sanatçılarının resim tarzının oluşumunu da etkilediğini görmekteyiz. 15. yüzyılın başlarında Timurlu sarayında olduğu bilinen Gıyaseddin Nakkaş ile sultanın oğlu Uluğ Bey'in Ming sarayına gönderilmesi sonucunda, sanatçının Ming sarayında gördüğü sanatsal üretimin Timurlu sarayına taşınmış olduğu açıktır.

Moğol hanedanı içerisinde hatunların konumundan bahsedilirken, ekonomik güç ve hâkimiyette söz sahibi olmaları, kendilerini ait orduları bulunan güçlü kadınlar olmaları dikkat çekici kayıtlardır.

Taşkent nüshasına sonradan eklenen (sayfaya yapııştırılan) bir tasvir Timurlu sarayında bulunan *Câmiü't-Tevârih* nüshalarından farklılığını açıkça ortaya koymaktadır (y.45a ve y.49a). Ayrıca Timurlu sarayında eklenmiş olması da muhtemeldir. Taşkent nüshasında karşılaşılan han ve hatun başlıklarının benzerleri ile Timurlu sarayında derlenen 1425 tarihli T. C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı TSM

H.1654 ve aynı konudaki elyazmanın 1434 tarihli Paris ve 1304-1317 tarihli Edinburgh⁶⁷ nüshasıyla benzerliği, sanatçıların Taşkent nüshasına ekleme yaparken bu nüshaları gördükleri ihtimalini destekler. Günümüzde eserin birkaç nüshası bilinse de, özel koleksiyonlarda korunmakta olan bilmediğimiz nüshalarını olduğunu düşünmek yersiz değildir. Dunhuang Mağara duvar resimlerinde karşılaşılan hükümdar ve eşi tasvirleri ilk kullanım amacı olan dini çerçeve dışına çıkarak, taht üzerinde hükmeden yönetici pozisyona geçtiği, dini imgelerin zamanla hükümdar imgesi olarak bir sonraki yüzyıllarda kullanılmaya başlandığı gözlemlenmiştir.

Saray atölyesi dışında hazırlandığı düşünölen Taşkent nüshasında hangi saraya ait olduğunu gösteren not ve mühür bulunmaması, eserin giriş ve sonuç bölümlerinin eksik, diğer nüshalardan sadeliği ve kalabalık kompozisyondan uzak olması, eserin saray atölyesi dışında yerel ressamların elinden çıkmış olması düşüncesini destekler. Başka bir görüş ise Taşkent nüshasının İlhanlı hakimiyeti altında Rab-i Reşidiye'ye hazırlanan diğer tamamlanmamış nüshalardan olduğu düşüncesidir. Nüsha içerisinde resim için boş bırakılan sayfaların çoğunluğu de bize eserin amaçlanan süreç içerisinde tamamlanmadığını, Reşidüddün'in vefatı sonrasında yağmalanan kütüphaneden yerli sanatçılar eline geçtiğini düşünmek mümkündür.

67 Edinburgh University Library No.20

KAYNAKÇA

- Beyânî, Ş. (2023). *Moğol Dönemi İrani'nda Kadın*, (çev: Mustafa Uyar), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Blair, S. S., & Bloom, J. M. (1996). *The Art and Architecture of Islam, 1250–1800*. USA: Yale University Press.
- Choi, J. (2021). A Study on the Characteristics of Gugu(Boghtaq) and Banquet Costumes of Sukbi (淑妃) and Sunbi (順妃) in King Chungseon Period of Goryeo, *Journal of the Korean Society of Costume*, Vol. 71 (1 February), 65-85.
- Cihan, C. (2021). Türk Kam (Şaman) ve Kadın Başlıklarında Kuş Tüyünün Kullanılması. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 8, (31 Aralık). 103-118.
- Glauson, S G. (1972). *An Etymological Dictionary of the Pre-thirteenth-Century Turkish*. Oxford
- Çetinaslan, M., Özçelik, A.C. (2021), Câmiü't-Tevârih Yazmalarındaki Hz. Muhammed Konulu Miyatürlerin Bizans Resim Sanatındaki Kökenleri, *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* (6), 21-43.
- De Nicola, B. (2017). *Women in Mongol Iran: The Khatuns, 1206-1335*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Denney, J. (2010). *Mongol Dress in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*. In: James C. Y. Watt (ed.), *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*. New Haven/London, 75-83.
- Demir, M. (2007). İslam Ortaçağ'ında İran Bölgesindeki Tarih Yazıcılığı. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14(34), 255-273.
- Duda, D. (1971). Die Buchmalerei der Ğalā'iriden (1. Teil). *Der Islam*, 48 (1) 28-76.
- Fang, L. (1989). Gugu Üzerine Bir Metin Araştırması, *İç Moğolistan Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), 57.
- Franke, H. (1978). *Bir Çin-Uygur Aile Portresi: Turfan'dan Bir Gravür Üzerine Notlar*. Kanada: Saskatchewan Üniversitesi.
- Goetz, H. (1931). *The History of Persian Costume. A Survey of Persian Art*, vol., III. London and New-York: Oxford University Press.
- Goetz, H. (1964). *The History of Persian Costume. A Survey of Persian Art*, vol., 5. London and New-York: Oxford University Press.
- Gray, B. (1978). *The world history of Rashid al-Din: A study of the Royal Asiatic Society manuscript*. Faber & Faber.
- Grünwedel, A. (1912). *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan: Bericht über archäologische Arbeiten von 1906 bis 1907 bei Kuča, Qaraşahr und in der Oase Turfan*. Berlin: Königlich Preußische Turfanexpeditionen.
- Haneda, T. (1937). *Mançuca-Japonca Sözlüğü*, Kyoto: Kyoto İmparatorluk Üniversitesi Mançurya-Moğolistan Araştırmalar Komitesi.

- Inal, G. (1982). Berlin Deiz Albümlerindeki Bazı Dağınık Câmi'el-Tevâ'rikk Minyatürleri Üzerine, Belleten, (C. XLVI, 184), Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ismailova, E. M. (1980). *Vostocnaya Miniaturyura. Şark Miniaturyası. Oriental Miniatures*. Taşkent: Gafur Gulam Namıdagi Adabiyat ve San'at Naşriyatı.
- Johannes, P. C. (2022). *Tatarlar Olarak Andığımız Moğolların Tarihi*. (çev. Altay Tayfun Özcan) İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Jia, X. (2011), Moğol-Yüan Dönemindeki Gugu Taçları, *Yasak Şehir*, (7), 80-95.
- Kadoi, Y. (2009). *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Karamağaralı, B. (1968), Camiut-Tevarih'in Bilinmeyen Bir Nüshasına Ait Dört Minyatür, *Sanat Tarihi Yıllığı* (2), 70-86.
- Khairullaev, M. P., Anatolyevna, G., Khakimov, A. (2001). *Oriental Miniatures, The Collection of the Beruni Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, I, 14th-17th Centuries*. Tashkent: The Beruni Institute of Oriental Studies.
- Kovalevsky, O. M. (1992). *Moğol-Rus-Fransa Sözlüğü*, Moskova: Nauka.
- Kutlu, M. (2020). *Keşfinin 50. Yılında Esik Kurganı ve Altın Elbiseli Adam*, İstanbul: Ege Yayınları.
- Küden, O. (2019). "Türk Kültür Tarihinde Yırtıcı Kuşlar ile İlgili İnançlar ve Motifler", Manisa CBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Lane, G. (2006). *Daily Life in the Mongol Empire*. Westport CT and London: Greenwood Press.
- Lessing, D. F. (1960). Moğolca-İngilizce Sözlüğü, Birleşik Krallık: Routledge Yayınları.
- Liu, Y. (1996). *Çin Dunhuang Duvar Resim Komple Eserleri*, (ed. Wenjie Duan). Tianjin: Tianjin Halk Güzel Sanatları Yayınevi.
- Makhmudjonova Akay, G. (2023). An Evaluation on the Pictures of Jâmi' Al-Tevârikk's Tashkent Copy, Numbered 1620. *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, 6 (2), 504-520.
- Maklasova, L. E. (2018). 'The Design of the Mongolian Headdress "Gu-Gu" in the Yuan Dynasty'. Средневековая Археология Материалы VIII Международной научной конференции «Диалог городской и степной культур на евразийском пространстве», посвященной памяти Г.А. Федорова-Давыдова, N. 4, 120-125.
- Nugteren, H., & Wilkens, J. (2019). A Female Mongol Headdress in Old Uyghur Secular Documents. *International Journal of Old Uyghur Studies*, 1(2), 153-170.
- Özder, L. (1999). *İç Anadolu Bölgesi Geleneksel Kadın Başlıkları*. Ankara: Kültür Bakanlığı-HAGEM Yayınları.
- Peng, D., & Xu T. (1983). *Hitay Hikayeleri Özeti* (Heida Shilüe). Şangay: Şangay Guji Yayınevi.

- Pugachenkova G. A. (1956). K İstorii Kostyuma Sredney Azii i İrana 15. pervoy poloviny-16. veka. Trudy, Srednea- ziat skogo Gosudarstvennogo Universiteta, 81, İstaricheskiy Nauka, (12) 86-118.
- Rashid al-Din Fazlullah, 1620. *Jâmi' al-tevârih*, Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of Uzbekistan.
- Semenov, A. A. (1952). *Sobranie Vostochnix Rukopisey Akademii Nauk Uzbekskoy SSR*. 1 tom. Taşkent: Nauka.
- Shea, E. L. (2020). *Mongol Court Dress, Identity Formation, and Global Exchange*. New York: Routledge
- Shen, C. (2011). *Çin Antik Kıyafetler Araştırmaları*. Beijing: The Commercial Press.
- Süslü, Ö. (2007). *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Şahin, Y. (2002). Anadolu kadın başlıkları. *Türkler* (C. 18, s. 363-376). (ed. H.C. Güzel & K. Çiçek & S. Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Şeşen, R. (1998). *Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı*. İSAR Vakıf Yayınları.
- Takashi, K. (1993). *Meng Susi Ailesi İbadet Resmî Üzerine Bir Çalışma*. Yüan Tarihi Araştırma Serisi No. 5, Pekin: Çin Sosyal Bilimler Yayınevi.
- Tanımdı, Z., Çağman, F. (2021), Topkapı Sarayı'nın Kitap Hazinesinin İki Câmi 'üst-Tevârih Nüshası Hakkında (H.1653-H.1654), *Sanat Tarihi Yıllığı*, 187-257.
- Togan, Z. V. (1963). *On The Miniatures in Istanbul Libraries. Proceedings of Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca*, Baha Matbaası, İstanbul.
- Tursunova, Y. (2021), Almatı'daki Kazakistan Cumhuriyeti Merkez Devlet Müzesinde Yer Alan Kadın Kıyafetleri Koleksiyonu, *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 4 (3), 1-30.
- Ye, Z. (1959). Ot ve Ağacın Çocuğu, (C. 3, 2), Pekin: Zhonghua Kitapevi.
- Xiong, M., & Xi J. Z. (1983). *Khanbaliq Hakkında Tarihi Notları*, Pekin: Beijing Tarihi Kitaplar Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- URL 1, Rakhimova, Zuhra, Bibi Hanım'ın Başlığı. Sanat, <https://Sanat.Orexca.Com/2014/2014-1/Headdress-Of-Bibi-Khanym/> Erişim Tarihi: 05.02. 2022.
- URL 2, Yulin Mağaralarının 6. numaralı Mağarası, Dunhuang Academy, <https://www.dha.ac.cn/info/1426/3664.htm>, Erişim Tarihi: 10.07. 2022.
- URL 3, <https://kknews.cc/culture/9onqyp5.html> Erişim: 05.11.2022.
- URL 4, https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=15493 Erişim 08.03.2022.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

[İnternet Sayfası \(Açık Erişim\)](#) | [İnternet Page \(Open Access\)](#)

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

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

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



ALTERNATİF BİR MODERN AMERİKAN SANATI: DAVID PARK VE KÖRFEZ BÖLGESİ FİGÜRATİF RESMİ



AN ALTERNATIVE MODERN AMERICAN ART: DAVID PARK AND THE BAY AREA FIGURATIVE PAINTING

Ö. Eren KOYUNOĞLU*

ÖZ

Amerika'nın Batı Yakası'nda bulunan ve San Francisco'nun merkezi olduğu Körfez Bölgesi, 20. yüzyıl başlarında modern sanat akımlarının etkisine girmiş ve 1940'lı yıllara gelindiğinde Amerikan modern sanatın gelişimine katkı sağlayacak bir pozisyona gelmiştir. 1930'larda Diego Rivera ve Hans Hofmann gibi yabancı sanatçıların etkisiyle Toplumsal Gerçekçilik ve Avrupa modern sanat yaklaşımlarını deneyimleyen Körfez Bölgesi, 1940'larda bölgeye gelen Sürrealizm'in etkisiyle 1940'ların ikinci yarısında özgün bir modern Amerikan sanatı olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun örneklerini vermeye başlamıştır. Clyfford Still'in radikal sanat üretimi ve eğitim tarzının öncülüğünde bu akımın Batı'daki merkezi haline gelen San Francisco, 1950 yılına gelindiğinde Still'in bölgeden ayrılması ile sanatsal yönünü değiştirmiştir. 1949 yılından itibaren erken döneminde Still'in etkisiyle yaptığı soyut sanatı sorgulamaya başlayan David Park, soyutla figüratif yaklaşımı birleştiren özgün bir anlayış geliştirerek bölgedeki 1950 sonrası dönemin ana figürü olmuştur. Park'ın dönemin alternatifsiz "doğru" kabul edilen üslubunun bir çeşitlemesini yapmak yerine ona alternatif olarak öne sürdüğü bu yaklaşımı bir süre sonra bölge sanatçılarının büyük çoğunluğu takip etmeye başlamıştır. Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi ismini alan bu yaklaşım bölgenin kültürel ve estetik özellikleriyle şekillenmiş ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun otoritesini kırmayı başararak 1940'lı yıllar ile 1960'lı yılların sanatsal hareketleri arasında bir köprü oluşturmuştur. Bu makale, David Park'ın ve yarattığı Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi'ni, bölgenin sanatsal dokusu ve tarihi açısından inceleyip değerlendirerek, özgün Amerikan Modern Sanatı içindeki yerlerini ve önemlerini ortaya koymaya çalışmaktadır. Makalede Körfez Bölgesi'nin kendine bölgesel ve kültürel özellikleri açıklanmış, bölgenin sanat ortamının süreçleri değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'na alternatif olarak ortaya çıkan Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi'nin neden ve nasılları, David Park ve eserleri üzerinden ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern sanat, David Park, Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi, Batı Yakası, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu.

* Dr., Sanat Tarihçisi.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2639-4402> ♦ E-mail: eren_koyunoglu@hotmail.com

ABSTRACT

Located on the West Coast of the United States, the Bay Area, with San Francisco as its main hub, has a distinct cultural and artistic identity from the East Coast. Building on its vibrant cultural scene that developed in the 19th century, the region became increasingly influenced by modern art movements during the early 20th century. By the 1940s, it was not only receiving artistic influences but was also contributing significantly to American modern art. In the 1930s, the Bay Area was introduced to Social Realism and European modern art, largely due to the influence of foreign artists, notably Diego Rivera and Hans Hofmann. As the 1940s progressed, the Bay Area began producing examples of American Abstract Expressionism, influenced in part by the introduction of Surrealism to the region through European artists who emigrated to America due to World War II. San Francisco, propelled by Clyfford Still's unique artistic and teaching methods, emerged as the focal point of this movement in the West. However, when Still left the region after a combination of personal conflicts; tensions with other faculty members and possibly the broader changes and challenges in the art scene at the California School of Fine Arts in 1950, a noticeable shift in the artistic direction started to take place in the Bay Area. Around this time, David Park, who had previously created abstract art under Still's influence, had already begun to be disillusioned by Still's cult image. Consequently, he re-evaluated his approach to art and destroyed all his previous abstract paintings in 1949. After that time, he developed a new approach to painting which blended both abstract and figurative elements. This novel approach of David Park with later contributions from Richard Diebenkorn and Elmer Bischoff, led to the birth of the Bay Area Figurative Movement. Rooted in the cultural and aesthetic traits of the region, the movement emphasized a genuine connection with daily life, challenging prevailing notions about American Abstract Expressionism. It was not a variation but an alternative to the American Abstract Expressionism. Gaining national recognition after the Oakland Art Museum exhibit in 1957, the movement gained traction among local artists and started to challenge the dominance of American Abstract Expressionism in the region. By the time of his death in 1960, Park had introduced nearly all of the Bay Area's leading artists to figurative art. With the participation of dozens of painters, the Bay Area Figurative Movement became as widespread and mainstream as the American Abstract Expressionism that preceded it. Furthermore, it is now also seen as an important art movement that functioned as a conduit between the American Abstract Expressionism of the 1940s and the emergent Funk art of the 1960s. This article examines the role of David Park and the Bay Area Figurative Movement within the artistic history of the region, emphasizing their significance in the broader context of American Modern Art.

Keywords: Modern art, David Park, Bay Area Figurative Painting, West Coast, American Abstract Expressionism.

Giriş

Amerika Birleşik Devletleri'nin Batı Yakası, kültürel ve sanatsal açıdan Doğu Yakası'ndan önemli ölçüde farklı bir kimlik taşımaktadır. Bu bölgenin en önemli sanatsal mekânı San Francisco şehridir. Kuzey Kaliforniya'da yer alan şehir aynı zamanda Körfez Bölgesi'nin merkezi olarak da bilinmektedir. Bu şehirdeki canlı kültür, yerel sanat ortamını destekleyerek zenginleştirmiş ve Amerikan sanatının ağırlıklı olarak Doğu Yakası merkezli yaklaşımından belirgin bir şekilde ayrılan, farklı bir estetik kimlik oluşmasını sağlamıştır. Körfez Bölgesi'nin sanatsal söylemi, genellikle zamanına ve kendi coğrafi bölgesine uyumlu olarak, ithal etkilerden ziyade yerel ve kişisel deneyimlere yönelik bir eğilim sergilemiş, sanatı salt bir biçim meselesi olarak görmekten öte bir iletişim aracı olarak kabul etmiştir.

1915 Panama-Pacific International Exposition (Panama-Pasifik Uluslararası Fuarı) sayesinde modern sanat ile tanışan Körfez Bölgesi, modern sanat dilinin ilk denemelerini bu tarihten itibaren yapmaya başlamıştır. 1940'lı yıllara kadar kuvvetli bir modern sanat üretimi ortaya çıkartamayan bölge, özellikle 1930'lu yıllarda Sosyal Realizm'in figüratif dili ve kısıtlı olarak Hans Hofmann'ın modernist öğretilerinin getirdiği soyutlama dilinin etkisinde kalmıştır. Bölgeye gelen Sürrealizm etkisi, önceki dönemin deneyimleriyle birleştiğinde, II. Dünya Savaşı sonrası dönemin radikal bir sanatsal keşfi olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu için zemin hazırlamıştır.

Amerikan sanatının bölgedeki dönüşümü, Doğu Yakası'nda Jackson Pollock'un yarattığı etkinin bir benzerini Batı Yakası'nda yaratan Clyfford Still ile olmuştur. San Francisco'da Still'in, Douglas MacAgy (1913-1973) yönetimindeki California School of Fine Arts'ta öğretim elemanlığı yaptığı süreçte, New York'taki sanat ortamına rakip olacak yoğun bir soyut dışavurumcu döneme girilmiştir.¹ Bu dönemin sanatsal üretimi, ülke çapında yaşanmakta olan varoluşsal bir iç gözlemin ve savaş sonrası kazanılan özgürlükçü coşkunun bir yansıması olarak Doğu Yakası'nda olduğu gibi Körfez Bölgesi'nin de kendini keşfetme ve meydan okuma ile birleşerek yaratıcı ve özgün bir Amerikan modern sanatının ortaya çıkmasının sonucudur.

1949 yılının ardından Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun giderek kült bir hale dönüşmesi ve dogmatikleşmeye başlaması karşısında hayal kırıklığına uğrayan David Park (1911-1960), bu sanat ortamının içinden sıyrılarak, Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi olarak bilinen bir karşı hareketi başlatmıştır. Park, cesurca bir şekilde figüratif resim elemanları ile soyut sanatın plastik dilini sentezleyerek dönemin hâkim sanatsal otoritesine meydan okumuştur. Kısa süre içinde kendisine ressam arkadaşları Elmer Bischoff (1916-1991) ve Richard Diebenkorn (1922-1993) da katılmış ve bu üçlü Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi'nin çekirdeğini oluşturmuşlardır.

Körfez Bölgesi'nin Amerikan sanat tarihine benzersiz katkısını şekillendiren etkenler, bu hareketin öncüsü olan Park'ın sanatsal vizyonu ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. Amerika Birleşik Devletleri'nin Batı Yakası'nın sanatsal kimliği, Park'ın yönelimleri sayesinde Doğu Yakası'ndan belirgin bir şekilde ayrılarak, kendi özgün ve derinlikli

1 Albright, 1985, 16-17.

sanatsal anlatısını oluşturmuştur. Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi, bu sanatsal özgünlüğün bölgedeki en belirgin öncüsü olarak, Amerikan sanat tarihine kalıcı bir iz bırakmıştır.

Bu makale, Körfez Bölgesi sanat ortamını ve David Park'ın sanatsal süreçlerini, bölgenin modern sanat ile tanışmasından, bölgedeki Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun yükselişine ve Park'ın başlattığı dönüşüm sürecini içerecek şekilde ele alarak, Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi'nin, Amerikan modern sanatı açısından önemini vurgulamayı amaçlamıştır. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'na alternatif olarak yeni bir modern sanat yaratan Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi'nin coğrafi, kültürel, ideolojik ve plastik değerleri arasındaki etkileşimi ele alan makale, Batı Yakası'nın sanatsal anlatısının özgünlüğünü de ortaya koymaya çalışmaktadır.

Körfez Bölgesi ve Sanat

Amerika Birleşik Devletleri'nin Batı Yakası, özgün kültürel yapısıyla Doğu Yakası'ndan oldukça farklıdır. Yakanın hem Kuzey hem Güney Amerika ve Pasifik yoluyla Asya'yla etkileşimi, kozmopolit ve çok dilli bir nüfus oluşturmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hareketli kültür ortamı oluşmaya başlayan Batı Yakası'nın en önemli bölgesi Körfez Bölgesi olarak da bilinen Kuzey Kaliforniya'daki San Francisco şehridir.

Körfez bölgesinin ilk yerleşimcileri, 1848 ile 1955 yılları arasında “altına hücum” döneminde gelen maceraperestlerden oluşmuştur. Altınla birlikte gelen zenginlik, bölgeye şehirlerarası demiryollarının kurulmasıyla kültürel zenginliği de tetiklemiştir. Kitapçıların, tiyatroların, fotoğraf stüdyolarının ve bir müzik akademisinin açıldığı San Francisco, kısa süre içinde bohem yazarları da kendisine çekmeyi başarmıştır. Şehirde inşa edilmeye başlanan zengin konaklar bir yandan Avrupa mobilyalarıyla donatılırken, bir yandan da hem Avrupa'dan hem de Doğu Yakası'ndan gelen resimlerle süslenmeye başlamıştır. Bu süreçte şehrin ve bölgenin ilk sanat okulu da 1871 yılında California School of Design ismiyle kurulmuştur. Okul, isim değişikliklerinin ardından ilk olarak California School of Fine Arts, en son olarak da San Francisco Art Institute ismini almış ve 2022 yılına kadar eğitime devam etmiştir. College of Arts and Crafts ismiyle 1907 yılında Berkeley'de kurulan bir diğer okul, 1926 yılında Oakland'a taşınmış olan ve 1937 yılında California College of Arts and Crafts, 2003 yılında da California College of the Arts ismini alan okuldur.² Bu okulların kurulmasıyla birlikte yerel sanatçıları yetiştirmeye başlayan Körfez Bölgesi, kısa süre içinde karakteri ve tarihiyle uyumlu olarak hem maceracı hem de yüksek kültürle beslenen, kendine özgü ve güçlü bir sanatsal gelenek ortaya koymaya başlamıştır.

Körfez Bölgesi'nin sanatı, Amerikan sanatı denildiğinde ilk akla gelen Doğu Yakası ve New York şehrinde üretilen sanat ile karşılaştırıldığında, ondan farklı olarak her zaman kendi zamanı ve mekanının sanatı kabul edilebilecek özellikler taşımıştır. Körfez Bölgesi sanatçıları genellikle ithal unsurlar yerine yerli unsurları, sanat tarihinin

2 California College of the Arts.

varsayılan zorunlulukları yerine kişisel deneyimi ve saf biçim meselesinden ziyade vizyon, süreç ve iletişim eylemi olarak bir sanat anlayışını tercih etmişlerdir: Bölgeyle özdeşleşen bağımsızlık kavramı, sert bir sadelikle ifade edilen direkt yaklaşım, fiziki gerçeğe; manzaracılık ve portreciliğe özellikle de ışığa olan bağlılık, bireysellik vurgusuyla çalışan sanatçıların eserinin en önemli yanları olmuştur.³ Bu özellikler, Körfez Bölgesi'nin daha sonraları Amerikan Modern Sanatı içinde kendisine özgün bir yer bulmayı başarmasını sağlayacak özellikler olacaktır.

Batı Yakası'nın modern sanatla tanışması, Doğu Yakası'yla yakın tarihlerde olmuştur. New York'ta 1913 yılında açılan Armory Show'un (Cephanelik Sergisi) bir benzeri, 1915 yılında San Francisco'da Panama-Pacific International Exposition için açılmış ve burada 1913 sergisinde yer alan Duchamp, Braque, Picasso, Picabia ve Delaunay gibi isimlerin yanı sıra, Boccioni, Balla, Severini, Carra ve Russolo gibi Fütürist sanatçıların da eserleri sergilenmiştir.⁴ Bu sergi de Armory Show'un Doğu Yakası'nda yaptığı etkiyi Batı Yakası'nda yaparak, moderne doğru evrilecek sanat hareketleri için bir başlangıç noktası olmuştur. 1926 ve 1927 yıllarında Körfez Bölgesi'nde açılan Alman Dışavurumculuğu sergilerinin de modernist hareketleri etkileyen önemli sergiler olduğu kabul edilmektedir.⁵

San Francisco'lu sanatçıların çoğu, San Francisco Art Institute'da ya öğretim elemanı ya da öğrencilik yapmıştır. Daha az sayıdaki California College of Arts and Crafts mezunları ile birlikte bu sanatçılar ve öğrencileri 1920'li yıllarda yeni sanat hareketleri oluşturmaya başlamıştır. Körfez Bölgesi'nde sanat camiasının ticari galeriler değil de sanat okulları ve üniversitelerin sanat bölümleri çevresinde oluşması, bölgenin kendine has özelliklerinden biri olmuştur. Hatta bu konunun bölge için öneminden bahsedilirken, eğitim kurumları tarafından teşvik edilen yakın temas ve meslektaş ağı olmadan bu sanatçıların sanat yoluyla ne hayatlarını kazanabilecekleri ne de sanatsal oluşum ve dönüşüm süreçlerini sürdürülebilecekleri vurgulanmaktadır.⁶

1920'li yıllarda Körfez Bölgesi sanatçıları geleneksel sanatsal yaklaşımlardan ziyade modern değerlere odaklanarak kendilerini sanatçı olarak kabul ettirmek için çaba göstermişler ve modern sayılabilecek bir sanatı kendi bölgelerine özgü kişisel dilleriyle nasıl ifade edeceklerini araştırmaya başlamışlardır. 1929 yılında başlayıp on yıl süren Dünya Ekonomik Bunalımı (Büyük Buhran) nedeniyle daha içe kapalı bir hal alan Körfez Bölgesi sanatı, 1930'lu yıllarda iki yabancı sanatçının etkisine girmiştir. Bunlardan ilki ünlü Meksikalı duvar ressamı Diego Rivera (1886-1957) diğeri de Alman ressam ve öğretmen Hans Hofmann'dır (1880-1966). 1930 yılında bölgeye davet edilerek duvar resmi siparişleri alan Rivera, beraberinde Meksika duvar resmi hareketinin plastik özellikleri ve siyasi konularını içeren Toplumsal Gerçekçilik'i bölgeye getirmiştir. Tam da şehirde işçi işveren anlaşmazlıklarının yaşandığı dönemde oldukça geçerli

3 Albright, 1985, xvi.

4 Applegate, 2014, s. 88-89, 171.

5 Albright, 1985, 4.

6 Jones, 1989, 10.

olmaya başlayan Toplumsal Gerçekçilik, diğer şehirlerde olduğu gibi San Francisco'da da 1930'ların ekonomik bunalımından etkilenen çok sayıda insana kamu projelerinde çalışma imkânı sunan Works Progress Administration'ın (İş İlerleme Dairesi) alt birimi olan Federal Sanat Projesi için yapılan duvar resimlerine yansımıştır. Toplumsal Gerçekçilik'in biçimsel dili, Kübist estetikten türetilerek sadeleştirilmiş kahramanca bir anıtsallık barındıran figürlerle yapılmış olmasıdır. Albright'ın, 1920 ve 1930'lu yıllarda Amerika'da genel olarak modern sanat dendiğinde akla gelen biçimsel dilin bu olarak kabul edildiğini belirtmesi,⁷ bu tipte sanat üreten sanatçıların kendilerini de modern sanatçı olarak gördüğünü açığa çıkarmaktadır. 1930 ve 1931 yıllarında Berkeley'deki University of California'da yaz okulu dersleri veren Hans Hoffman ise Diego Rivera'nın aksine Avrupa modern sanat prensiplerini beraberinde getirmiştir. San Francisco'daki sanatçıların çoğunlukla Toplumsal Gerçekçilik'e yönelmesi nedeniyle, Hoffman'ın Fov ve Kübist etkili modern öğretisi sınırlı kalsa da bu yaklaşımın etkisi 1930'lu yıllarda hissedilmiştir.

1930'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde çağdaş sanat dünyasının kurumsal tarafı da gelişmeye başlamıştır. 1935 yılının Ocak ayında 1975'te San Francisco Museum of Modern Art ismini alacak olan San Francisco Museum of Art açılmış ve kendisini sadece modern sanata adayan bir müze olarak Picasso, Cézanne ve Miro gibi sanatçıları sergilemeye başlamıştır. Müze programında 1930'lu ve 1940'lu yıllarda özellikle Sürrealizm'e yer verilmesi, Körfez Bölgesi'nde 1930'lu yılların sonundan itibaren bu hareketle ilişkili çalışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Öncül Sürrealist etkinin bölgeye gelişi, Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) 1931 tarihinde San Francisco'da açılan sergisine kadar gitse de Avrupa Sürrealizminin Kaliforniya'ya resmen gelişi, Yves Tanguy (1900-1955) ve Max Ernst'in (1891-1976) 1935 ve 1937'de Los Angeles'ta, Ernst ve Miro'nun 1934'te San Francisco'daki Paul Elder Galerisi ve East-West Galerisi'nde açtıkları sergiler ile olmuştur. Chadwick, Tanguy'un Ocak 1936'da San Francisco Museum of Modern Art'ta açılan sergisinin muhtemelen müzenin ilk Sürrealist sergisi olmasına rağmen müzenin asıl önemli sergisinin Aralık 1936'da New York'ta açılan ve daha sonra San Francisco'ya gelen Fantastic Art, Dada, Surrealism isimli sergi olduğunu belirtmiş ve tüm bu sergilerin etkisiyle Körfez Bölgesi'nde estetik karşıtı sanatsal bir tavrı da başlattığını söylemiştir.⁸ Bu tavrın ortaya çıkmasında Avrupa'da eğitim almaya giden Clay Spohn (1898-1977) ve Charles Howard'ın (1899-1978) San Francisco'ya Sürrealizm'in yanı sıra Fütürizm, Orfizm ve Dada etkileriyle dönmeleri olduğu da belirtilmektedir.⁹

1940'lı yıllarda Sürrealim'in otomatizm tekniğinin teşvik ettiği ifade özgürlüğü, rüya ve bilinçdışının dili, mitler ve psikoloji çalışmalarından üretilen güçlü imgeler, birçok Körfez Bölgesi sanatçısını (Avrupa hareketinin ideolojik temelini ve edebi retoriklerini reddetseler bile) Sürrealizm'e çok şey borçlu olan ama kendine özgü bir sanata

7 Albright, 1985, 8.

8 Chadwick, 1985, 309-310.

9 Albright, 1985, 5, 12-13.

doğru çekmiştir. Özellikle savaş sonrası dönemde ülkede hâkim olmaya başlayan iyimser ama huzursuz ruh hali ile birleşen arayışların sonucu olan bu sanat, belirgin bir şekilde Amerikan köklerine sahip, meydan okuyan, anın varoluşuyla vurgulanan devrimci sanat biçimleri yaratma çabası ile ifadesini bulmuştur. Sonradan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu olarak isimlendirilecek bu anlayış, Avrupa'nın estetikle ilişkili olan sanatının yerine isyankâr, dizginlenmemiş güç ve eylemin kaba ifadeleri haline gelen tuvaler ile ortaya koyulmaya başlanmıştır. Bu tip bir sanatın bölgedeki ilk örnekleri Amerika Birleşik Devletleri'nin II. Dünya Savaşı'na dahil olduğu dönemde; Washington eyaletinden bölgeye gelip yerleşen Clyfford Still'in çalışmalarında hissedilmiştir.¹⁰

1940'larda Amerikan Sanatı'nın dönüşümünün başladığı dönemde, San Francisco Museum of Modern Art'ın küratörü ve müzenin müdür yardımcısı olan Douglas MacAgy'nin 1945 yılının başında (o yıllardaki ismiyle) California School of Fine Arts'a müdür olarak atanması, New York'ta olduğu gibi San Francisco'da da bu tipte bir sanat üretiminin başlamasını tetikleyen önemli bir olay olmuştur.¹¹ California School of Fine Arts, 1945 öncesi dönemde Picasso, Matisse ve kısmen Sürrealist etkilere açık bir yönelimle eğitim vermiş olan, savaş döneminde çok sayıda öğrenci adayının askere çağrılmasıyla kapanmanın eşiğine gelmiş bir okuldur.¹² Savaş sonrası dönemde aralarında çok sayıda sanatçının da bulunduğu askerlerin terhis ve çıkartılan bir yasa ile, bu sanatçıların yaşlarına veya önceki eğitimlerine bakılmaksızın üniversiteye dönmelerine izin verilmesi, MacAgy'nin yenilikçi yaklaşımları ile birleşince, bu sanatçıların birçoğunun okula dönmelerini teşvik edilmiştir. Bu süreçte okulun yeni öğretim üyeleri arasında çağdaş yaklaşımları benimseyen sanatçılardan Howard ve Spohn'un yanı sıra iki genç ressam, David Park ve Hassel Smith (1915-2007) katılmıştır. Kısa süre içinde bu isimlere Elmer Bischoff, Clyfford Still (1904-1980) ve Ansel Adams (1902-1984) gibi isimler de eklenmiş, 1946 ile 1949 yılları arasında yaz okuluna Mark Rothko, 1950 yılında da Ad Reinhardt'ın (1913-1967) katılımıyla okul çağdaş sanat eğitimi veren bir yapıya dönüşmüştür. MacAgy ayrıca okula daha özgür ve canlı bir atmosfer kazandırmak için stüdyoları günün her saati öğrencilerin kullanımına açmış ve müzik, şiir dinletileri ve diğer etkinlikler düzenlemiştir. Bu yıllarda okula katılan öğrenciler arasında bir senelik eğitimin ardından okulda öğretim elemanı olacak olan Richard Diebenkorn'un yanı sıra Amerikan sanatının önemli isimleri Frank Lobdell (1921-2013), Ernest Briggs (1923-1984) ve James Dixon (1900-1967) gibi isimler de bulunmuştur.¹³ Bu dönüşümler ve yenilenen kadrosuyla okul, Körfez Bölgesi sanatının merkezi haline gelmiş, Amerikan Soyut Dışavurumculuğun oluşumuna dahil olarak, 1950 yılına kadar New York'la ciddi bir rekabet içine girmiştir.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, 1940'lı ve 1950'li yıllar boyunca Amerika'nın ve modern sanatın baskın sanat üslubu haline gelmiştir. Albright bu

10 Albright, 1985, 22-24.

11 Williams, 2013, 481.

12 Williams, 2013, 481-482.

13 Williams, 2013, 481.

hareketin New York'ta Jackson Pollock ile başladığı, San Francisco'da ise Clifford Still ile ortaya çıktığını vurgulamıştır.¹⁴ Still bu dönemde pürüzlü, düzensiz yüzeyler oluşturan kahverengi ağırlıklı kalın boya katmanları kullanarak büyük boyutlu, özgürce duygu dışı vurumu haline dönmüş soyut resimler yapmaktadır. Albright'a göre bu resimler, "Beethoven sonatlarının ya da Sophokles'in dramalarının derinliği ve genişliğini, yani temsil ettikleri insanlık, özlem, neşe ve trajediyi" resimde yansıtmak; "toprağın, insanların ve makinelerin korkutucu büyüklükteki dramı" olarak tanımladığı şeyin, hem "çirkin"¹⁵ hem de görkemli halini yansıtmaya amacı taşımaktadır.¹⁶

Still'in resimleri ve 1946 ile 1950 arasındaki California School of Fine Arts'teki öğretimi, tüm ulusu etkisi altına almaya başlayan huzursuz ruh hali ve varoluşçuluk ile Zen felsefesi etkisindeki Körfez Bölgesi yerel sanatçıların kendilerini tanımlama çabalarıyla birleşerek bu sanatçıları derinden etkilemiştir. Kısa süre içinde Still'in Kübizm'e, figüratif resme ya da kendi anlayışına aykırı olduğunu düşündüğü herhangi bir estetiğe karşı tavrı hem okul kadrosundaki öğretim elemanlarına hem de öğrencilere yansımaya başlamıştır. Bu süreçte Still ile uyum içinde çalışan Mark Rothko'nun yaz okuluna katılması da bu durumu hızlandırmıştır. Böylece öğretim elamanları Elmer Bischoff ve Ed Corbett ve David Park da bu harekete ayak uydurmuşlardır. Sonuç olarak 1940'lı yılların ikinci yarısı boyunca San Francisco, Clyfford Still'in liderliğinde Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun batıdaki merkezi haline gelmiş, bu dönem, San Francisco Museum of Modern Art'ta Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun önemli isimlerinin kişisel sergiler açmasıyla da desteklenmiştir. Bunlar arasında 1941'de açılan Arshile Gorky, 1943'te açılan Still, 1945'te açılan Jackson Pollock ve 1946'da açılan Rothko ve Robert Motherwell sergileri bulunmaktadır.

1950 yılı Körfez Bölgesi sanatı için yeni bir dönüşümün başlangıcı olmuştur. Still'in uzlaşmaz karakteri ve taviz vermeyen eğitim tarzı sanatçıyı zaman zaman Douglas MacAgy ile çatışmaya sürüklediği gibi Still ve Rothko'nun fakültenin diğer üyeleriyle ilişkilerinde de gerilim yaratmıştır.¹⁷ 1950'de MacAgy, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun giderek soyut resim yapmanın yerleşik bir biçimi haline dönüşmesi ve moda olmaya başlamasının California School of Fine Arts'ın öğrenci kalitesini düşürdüğünü belirtip, okulun yönetim kurulunun yeniliklere açık olmayan yaklaşımını da neden göstererek müdürlükten istifa etmiştir.¹⁸ Aynı yıl Still de New York'a taşınarak

14 Albright, 1985, 1.

15 Burada çirkin ile kastedilen Avrupa sanatının estetikle olan ilişkisi yerine, yani güzel ve modern sanatta onun karşıtı olan grotesk/çirkin yerine daha çok estetik dışı olan kastedilmiştir. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, güzellik temelli saflıkla alakalı olmaktan, yani uzam, renk ve çizginin birbiriyle uyumlu ilişkisinden çıkarak, onun karşısına "yüce" kavramını öne sürmüştür. Bu konuyla ilgili en açık yaklaşım Barnett Newman'ın 1948 yılında yazdığı *The Sublime is Now* makalesidir. Bkz. Newman, 1948 (2003), 572-574.

16 Albright, 1985, 22.

17 Albright, 1985, 30.

18 Albright, 1985, 42-44.

Rothko'ya katılmış, Corbett ve Spohn da New Mexico'ya gitmişlerdir. Geriye kalan Park ise 1950 yılından itibaren Körfez Bölgesi sanatını tamamen farklı bir yöne doğru çevirerek, Still'in etkisinden uzak bir şekilde Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun soyut anlayışını figüratif bir plastik dille harmanlayarak, Körfez Bölgesi Figüratif Resmi'ni alternatif bir modern sanat hareketi olarak yaratmaya başlamıştır. Kısa süre içinde Diebenkorn ve Bischoff da Park'a katılarak hareketin çekirdeğini oluşturmuşlardır.

David Park ve Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi

Boston doğumlu Park'ın resim ve müziğe ilgisi çocuk yaşta başlamıştır. Okul eğitimi, resim yapmak istediği zamanlara engel olduğunu düşündüğü için iyi gitmediğinden, 17 yaşındayken ressam olan halası Edith Park Truesdell'in (1888-1986) cesaretlendirmesiyle onun yanına Los Angeles'a taşınmıştır. Park, Los Angeles'da Otis College of Art and Design'da kısa bir süre eğitim almasının ardından 1929'da 18 yaşındayken Körfez Bölgesi'ne (Bay Area) geçerek Berkeley'deki University of California'da dersler almış ama üniversite eğitimini tamamlamamıştır. Aynı dönemde geçimini resim dersleri vererek sürdürmeye başlayan Park, kısa sürede gelecek vadeden bir sanatçı olarak 1931 yılından itibaren San Francisco Sanat Derneği'nin yıllık sergilerine kabul edilmiş, 1934 yılında San Francisco'daki East-West Gallery ve Oakland Art Museum'da resimleri sergilenmiştir. Büyük Buhran nedeniyle geçimini sağlayabilmek için 1936 ile 1941 yılları arasında Boston'a taşınarak orada özel bir kız okulu olan Winsor School'da sanat öğretmenliği yapmıştır. Bu süreçte Boston ve New York'ta sergilere katılmasının yanı sıra San Francisco Museum of Art'ta da kişisel sergiler düzenlemeyi başarmıştır.¹⁹

Federal Sanat Projesi için duvar resimleri de yapan Park, otuzlu yılların ortalarında yaptığı yağlıboya ve tempera resimlerde genellikle müzisyenlere ve dansçılara odaklanmıştır. Bunların plastik özelliklerinde Rivera'nın anıtsal figür yaklaşımı görülse de çoğunda Sosyal Realist içerik bulunmamakta, daha çok Roma Dönemi ile Erken Rönesans Dönemi İtalyan fresk geleneğiyle benzerlikler hissedilmektedir (Görsel 1). Park, 1930'ların sonunda anıtsal figürlü resimlerinin yerine aynı içerikte kübist estetikle denemeler de yapmıştır (Görsel 2).

Park, 1941 yılından II. Dünya Savaşı sonuna kadarki dönemde maddi olanaksızlıklar yüzünden ufak boyutlu az sayıda resim yapmıştır. Bu resimler, sürrealist etkinin hissedilebileceği, önceki dönem resimlerinde tuval bezinin dokusunun görülebileceği ince boya uygulaması yerine palet bıçağıyla sürdüğü kalın boya katmanlarının kullanıldığı, ankostik teknikle yapılmış ve genellikle profilden çalışılmış kadın yüzleridir. Bu örneklerde profillerin "pozitif" ve "negatif" alanlarının oyuncu yapbozlar gibi düzenlendiği basit, piktografik şekillere indirgenliği görülebilmektedir (Görsel 3). Park Bigelow bu dönemi, savaş öncesi ve sonrası için köprü görevi gören bir dönem olarak tanımlamıştır.²⁰

19 Park Bigelow, 2015, 21-22, 31.

20 Park Bigelow, 2015, 43-45.



Görsel 1 David Park, *Üç Kemancı ve Dansçılar*, 1935-1937, tuval üzerine tempera, 68.6 x 86.4 cm., özel koleksiyon (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 23)

Görsel 2 David Park, *İki Kemancı*, 1938-1939, tuval üzerine yağlı boya, 76.2 x 128.3 cm., özel koleksiyon (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 30)



Görsel 3 David Park, *Transparan Maske*, 1942-1945, masonit üzerine ankostik, 39.4 x 44.5 cm., özel koleksiyon (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 44)

Park, 1946 yılında California School of Fine Arts'ta ders vermeye başladığında, öğretim elemanlarından Elmer Bischoff'un yanı sıra öğrencilerinden Richard Diebenkorn ile ömrünün sonuna kadar sürecek olan dostluk ilişkisini kuracak ve bu üç isim genellikle sanat tarihinde Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi denildiğinde beraberce anılan figürler olacaklardır. Bu dönemin hemen öncesinde Park okulda Clyfford Still ile de tanışmış ve diğer öğretim elemanları gibi kısa süreliğine de olsa soyut sanatın etkisine girmiştir. Sanatçının 1946 ile 1949 yılı arasında yaptığı ve günümüze çok azı ulaşmış olan soyut resimlerinde, yine kalın bir boya kullanımı görülmektedir. Park Bigelow bu resimleri tarif ederken Park'ın (tıpkı Still'in yaptığı gibi) sanki alt tabakayı kapatmak için yapılmış gibi üst üste uygulanmış parlak renkte boya kullandığını, boyaların bazen tuvalden aşağı doğru akan yapısıyla spontane biçimler oluşturduğunu ve bunun "Eylem Resmi"ne²¹ örnek olabileceğini söylemiştir (Görsel 4).²²

Görsel 4 David Park, *isimsiz soyut*, 1947, tuval üzerine yağlı boya, 109.2 x 88.9 cm. (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 62)



David Park 1949 yılında Still'in çalışmaları ve onu çevreleyen mistik kültizm duygusundan rahatsız olmaya başlamasının ardından²³ bu tarzı hızla terk etmiş ve önceki

21 Harold Rosenberg (1906-1978), 1952 yılında yazdığı *The American Action Painters* (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 dışı 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 malzemeyle giriştiği eylem sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bkz. Rosenberg, 1952, 22.

22 Park Bigelow, 2015, 55, 62.

23 Bu konu hem Park Bigelow (bkz. 2009, 55) hem de Albright (bkz. 2020, 30) tarafından dile getirilmiştir. Albright, David Park'ın bir keresinde yerel öğretim elemanlarına daha fazla hak ve ayrıcalık sağlanması için bir kampanya yürüttüğünü belirtmiştir.

üç yılda yaptığı çalışmalarının elinde olanlarının tamamını Berkeley belediye çöplüğüne götürerek yok etmiştir. Williams, o dönemde San Francisco’da yerleşik bir sanat piyasası olmadığından sanatçıların ürettiklerinden memnun olmadıkları zaman bunları saklamaları için ticari olarak çok az neden bulunduğundan bahsetmiştir: “Eğer sanat, izleyicinin değil sanatçının hayal gücünü özgür bırakmak için yapılıp gelecek kuşaklar için bırakılma amacı taşııyorsa kontrolsüz ve sınırsız olma imkanına sahipti.” “Geriye dönüp bakmak yerine atıp yeniden yapmak daha iyiydi.”²⁴

Park, bu dönemde ürettiği soyut resimleri (dönemin kabul gören üslubu bu olduğu için) önemli olmaya çalışan biri gibi yaptığını, bu nedenle bir süre sonra inanmadığı bir şeyi zorladığını fark ettiğini, bunu fark ettiğinde de soyut resme geri dönmek istemediğini şu şekilde belirtmiştir:

“O dönemde canlılık, enerji, derinlik, sıcaklık gibi büyük ideallerle ilgileniyordum. Bunlar benim tanrılarım oldu. Hâlâ da öyle. Bu idealleri sembolize edebileceğini umduğum şekillerde çalışmak için kendimi katı bir şekilde disipline ettim. Bugün hala bu ideallere bağlıyım, ancak bu resimlerin pratikte hiçbir zaman, belli belirsiz bile olsa, amaçlarıma ulaşmaya yaklaşmadığını fark ediyorum. Tam tersine, resimlerin bana söylediği şey önemli olmaya çabalayan çalışkan bir adam olduğumdu.”²⁵

Soyut dönemini geri dönmeksizin kapatan Park, 1949’un sonlarından on bir yıl sonraki ölümüne kadar, ilgilendiği ideallerini yakalama ve geliştirme arayışında figüratif resmin olanaklarını denemeye başlamış, buradan özgün bir sanat yaratmaya çalışmıştır. 1950’li yıllar içinde bu tip bir modern sanatın kabul görmesi pek mümkün değil gibi gözükmektedir: Dönemin en önde gelen sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-1994) bir sanat eserinin en önemli yönünün, anlatı içeriği (konu) ya da görünür dünyayla ilişkisi yerine görsel biçimi yani çizgi, şekil ve renk olduğunu kabul etmiştir. Bu nedenle sanatçıların sanatsal saflık arayışı ve biçime dayalı yüksek bir sanat yaratmak için konuyu terk etmesi gerektiğini söylemiş, yeni biçimler yaratarak “büyük gerçeklik/büyük anlama” bireysellik üzerinden ulaşmayı ön plana çıkartmalarını istemiştir.²⁶ Greenberg’e göre resim bir anlatı sanatı değil bir görsel sanat olup resmi benzersiz kılan tuvalin düzlüğü ve odaklanması 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 imkânlarını kullanmalıdır.²⁷ Buna karşılık Park, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’nun “büyüklük/epiklik/ kibirlilik”²⁸ içeren ve “üslubun diktatörlüğü”²⁹ olarak gördüğü şeye karşı protest bir tavır takınarak Körfez Bölgesi Figüratif Resmi olarak tanımlanacak çalışmalarını üretmeye başlamıştır.

24 Williams, 2013, 482.

25 The Artist’s View no. 6. 1953’ten aktaran Park Bigelow, 2015, 65.

26 Bkz. Greenberg, 2003, 529-541.

27 Bkz. Greenberg, 2003, 557-559 ve Greenberg, 1982, 5-10.

28 Bishop, 2020.

29 Williams, 2013, 488.

Park'ın sanatında geçmişin etkisinden sıyrılıp özgürleşmesi ve özgünleşmesi, artık plastik olarak fikirlerinden uzaklaşmış olmasına rağmen Still'in "sanatı esasen ahlakın bir dalı olarak görmesi, sanatçının özgürlüğü ve bütünlüğü ile sanatta "tavır" ve "içerik" in ayrılmazlığına yaptığı vurgu, sanatçının kendi yolunu kararlılık ve inançla takip etmesi gerekliliğine inancı"nın³⁰ etkisiyle ilişkili olmalıdır. Park, 1957 yılında Oakland Art Museum'da açılmış olan "Contemporary Bay Area Figurative Painting" (Çağdaş Körfez Bölgesi Figüratif Resmi) sergisinin kataloğu için yaptığı açıklamasında, kendine yeni bir sanatsal yol çizmesini şu şekilde ifade etmiştir:

"Yaşlandıkça, kendiniz olduğunuzu, işinizin kendinizi bir tarza zorlamak değil, ne istiyorsanız onu yapmak olduğunu fark ediyorsunuz. Konuları kabul edersem, renk ve kompozisyon gibi bazı estetik niteliklerin daha doğal bir şekilde gelişmesine olanak tanıyacak şekilde, konuya yönelik belirli bir coşkuyla, daha özümseyerek resim yapabileceğimi gördüm. Konular söz konusu olduğunda, resmin biçimsel ve bilinçli bir gelişimden ziyade doğal bir gelişim gösterdiğini hissediyorum."³¹

Bu açıklaması ile Park, aslında Amerikan Modern Sanatı için son derece önemli olan başka konuya da değinmiştir: Greenberg ve Rosenberg'in Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nu tanımlarken ortaya koydukları özelliklere genellikle sadık kalmış; arka planları ayırım gütmeyen tipik bir "eylem ressamı veya renk alanı ressamı"³² gibi ele almış, fakat Greenberg'ün konuyu³³ terk etme gerekliliğine karşı çıkararak, konu ile resmi daha iyi hissedebildiğini/ortaya koyabildiğini belirtmiştir.

Park ayrıca figüratif resim ile soyut arasında keskin bir ayırım olmadığını düşündüğünü de belirtmiştir:

"Soyut resim ile figüratif resim arasındaki çizgi, natürmort ile portre resmi arasındaki çizgiden farklı değil. ...Bazı ressamlar ilerlemenin bir tür görev olduğunu ve soyut ya da başka bir tür resmin 'ilerici' olduğunu söylese de 'ilerleme' fikrinin söz konusu olduğunu düşünmüyorum. Resim sanatında ilerleme kavramının oldukça aptalca olduğunu düşünüyorum."³⁴

30 Albright, 1985, 32.

31 Park Bigelow, 2015, 104.

32 Harold Rosenberg tarafından Eylem Resmi olarak tanımlanan yaklaşım, Greenberg tarafından daha çok Amerikan Tipi Resim olarak kabul edilmiş, Renk Alanı Resmi ise Greenberg tarafından Amerikan Tipi Resmin olan doğal bir devamı olarak görülmüştür. Bkz. Greenberg, 1961, 208-229.

33 Greenberg'ün konu dediği şey aynı zamanda figürü de kapsamaktadır. Bu nedenle Greenberg ve Rosenberg'in kabul ettikleri "Amerikan Tipi Sanat" birbiriyle uyumsuz hale de gelecek ve iki eleştirmen arasında tartışmalara da neden olacaktır. Bu tartışmalardan en bilini, 1950 yılında (David Park'tan kısa bir süre sonra) Willem de Kooning'in "Kadın" resimleriyle figür soyutlamalarına dönmesi ve Rosenberg'in bunu açıkça savunması olmuştur.

34 Mills, 1957, 6-7'den aktaran Albright, 1985, 59.

Tüm bu sözleri ile uyum içinde olan Park'ın sanatı, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nda görülen mücadele ve kendini keşfetme ruhunu figüratif resimlerinde korumuştur. Sonuçta sanatçının resimlerinde figürler resimlerden sökülüp çıkartılırsa geriye soyut bir plastik kalacağı hemen fark edilebilmektedir.

Park'ın soyut resmi terk edip figüratif olarak yaptığı ilk resim, konu olarak çok sevdiği ve önceden de yaptığı müzik ve müzisyenler ile ilişkili olan *Prova* isimli resimdir (Görsel 5). Bu resimdeki renkçi yaklaşım, sanatçının hayatı boyunca tercih ettiği bir özellik olmasına rağmen resim düzleminin Greenberg etkisindeki “iki boyutluluğunun dokunulmazlığına” figürler vasıtasıyla mekân oluşturup perspektif etkisi yaratarak karşı çıkması oldukça cesurca bir yeniliktir. Resmin solunda sert şekilde öne çekilmiş ve kadrajın dışına taşmış olan piyano kapağının alışılmadık mekânsal baskınlığı da bu etkiye katkı sağlamıştır. Ufuk ve zemin çizgilerini de yok eden Park, mekânın alışıl-gelmiş yapısını da ortadan kaldırarak görüleni hem mekân hem de boyadan oluşan ve tanımlanamayan bir “şey”e dönüştürmüştür. Resimdeki figürler psikolojik olarak birbirlerinden uzak, her biri kendi iç dünyasında müziksel görevlerini icra ediyor gibilerdir. Serbest fırça darbeleriyle yoğun boya dokusu içine yerleştirilmiş bu figürler, soyut ile somut, gerçek ile gerçeküstü olanın birleştiği belirsiz bir dünyayı temsil etmektedirler. Figürlerin birbirlerinin üzerine bindirilmesiyle oluşturulan güçlü ve neredeyse soyut şekiller, Mills'in “mozaik kompozisyon” dediği kavrama bir örnektir. Mills'e göre birbirine eklenen bu pozitif ve negatif şekiller, bir metin dizgicisinin harfleri, sıkı ve özenli bir şekilde birbirlerine kilitlenmişlerdir.³⁵ Ayrıca Park Bigelow, ressamın özellikle yüzleri “ruha açılan bir pencere” ve “her duygu için bir tuval” olarak gördüğünü, bu nedenle yüzlere³⁶ önem verdiğini söylemiştir.³⁷ Park'ın bu resimde kullandığı yaklaşımlar 1950'li yılların ilk yarısında yapacağı resimler için üslupsal bir temel oluşturmuştur. *Prova*, 1950 yılının mart ayında San Francisco Sanat Derneği üyelerinin sergisinde gösterilmiş fakat hakkında herhangi bir yorum yapılmamıştır.³⁸



Görsel 5 David Park, *Prova*, 1949-1950, tuval üzerine yağlı boya, 116.8 x 90.8 cm., Oakland Museum of California (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 69)

35 Mills, 1977'den aktaran Albright, 1985, 60.

36 Bu resimde görülen tek yüz, David Park'ın aynı zamanda beraberce müzik yaptığı ve gruplarında davulcu olan MacAgy'nin yüzüdür.

37 Park Bigelow, 2015, 114.

38 Park Bigelow, 2015, 72.

Park 1951’de San Francisco Sanat Derneği Yıllık Yarışması’na başvurusunu yaptığında, California School of Fine Arts’ta çok saygın bir ressam ve öğretim elemanı olarak kabul edilmektedir; öyle ki 1950 yazında Douglas MacAgy müdürlükten istifa ettiğinde yeni müdür Ernest Mundt’un (1905-1994) görevi devralacağı süreçte okulun yönetimi vekaleten kendisine verilmiştir.³⁹ Okulun öğretim elemanları ve öğrencilerinin soyuta olan bağlılığı göz önüne alındığında bu denli saygın bir sanatçının sergiye gönderdiği *Bisikletli Çocuklar*, figüratif yaklaşımıyla asıl şok etkisi yaratan resmi olmuştur (Görsel 6). Soyut resimlerin “iyi ve doğru resim” olarak kabul gördüğü bir dönemde bu tip bir resmin ve onu yapan saygın sanatsal kimliğin tartışmaya neden olması çok şaşırtıcı değildir. Nitekim San Francisco Museum of Modern Art’ın ilk ve o dönemdeki müdürü Grace Morley’in (1900-1985) figüratif sanatla ilgili sözleri durumu açıklar niteliktedir:

“İçinde bulunduğumuz dönemde figüratif ressamlar, diğer ifade biçimlerinde çalışanlara göre daha az ilginç, daha az yetenekli ve yaratıcı olma eğilimindedirler ve bu nedenle jüri bir sergide reddedilenler arasında genellikle büyük bir grup oluştururlar. ... Soyut, soyutlama ve çağdaş sanat daha keşifçi ve yaratıcı sanatçıları kendine çekerken, (figüratif ressamlar) daha az maceracı diyebileceğimiz gruba düşme eğilimindedirler.”⁴⁰

Ancak, Yıllık yarışmasındaki tek figüratif eser olarak büyük ses getirmiş, teoriler ve kuramlar üzerinden işleyen gelenekselleşmiş soyut resimlerin arasından içten naif figüratif yaklaşımı ile sıyrılmayı başarmıştır. Belli ki jüri üyeleri Park’ın resminin cesur ve yenilikçi yönleri olduğunu fark ederek kendisine San Francisco Sanat Derneği’nin en büyük ödülllerinden biri olan Resim Ödülü’nü vermişlerdir.⁴¹ Bu resim aynı zamanda Soyut Dışavurumculuğun kontrolündeki Körfez Bölgesi resminde bir kırılmayı başlatmış, önceleri önemi anlaşılmasa da kısa bir süre sonra figüratif resmin yaratıcı olanaklarının farkına varan Elmer Bischoff ve Richard Diebenkorn da iki sene içinde Park’a katılarak Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi’ni oluşturmuşlardır.

Görsel 6 David Park, *Bisikletli Çocuklar*, 1950-1951, tuval üzerine yağlı boya, 121.9x106.7 cm., The Regis Collection, Minneapolis (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 73)



39 Bishop, 2010.

40 Bishop, 2010.

41 Bishop, 2010.

Savaş sonrası dönemde Körfez Bölgesi sanatçıları, Doğu Yakası sanatçılarından farklı bir sanat ortamı içindedirler. New Yorklu sanatçılar barlarda, kafelerde ve stüdyolarda bir araya gelirken; kariyerleri galeriler ve sanat simsarları tarafından desteklenmektedir. Buna karşılık San Francisco'daki sanatçıların çoğu sanat okulları, üniversiteler ve müzelerde bir araya gelerek arkadaşlıklar kurmuş ve birbirlerini desteklemiştir. Körfez Bölgesi'ndeki birçok sanatçı, kariyerlerini destekleyecek yerel bir sanat pazarı olmadığından eserlerini sergileyip sattıkları temel mekanlar olarak müze ile yerel sanatçılar arasında doğrudan bir bağlantı sağlayan San Francisco Sanat Derneği Yıllık Yarışmaları ve az sayıdaki alternatif galerilere başvurmaktaydılar.⁴² Bu durum Park ve çevresindeki sanatçılara pazarın etkisi altında kalmadan, özgürce resim yapabilme olanağı ve figüratif sanata yönelebilmek imkânı sağlamış olmalıdır.

Bay Area Figüratif Hareketi sanatçıları, 1952 yılında San Francisco'da açılan The King Ubu Gallery'nin her tür sanatı destekleyen yaklaşımı sayesinde kendilerine alternatif sergi mekânları bulmuşlardır. Galerinin bir sene sonra kapanmasının ardından aynı bölgede bir sanatçı kolektifi olarak 1954 yılında açılan The Six Gallery, benzer yaklaşımlarıyla Bay Area Figüratif Hareketi sanatçılarının ana mekânı haline gelmiştir. Galeri aynı zamanda sanat yapmadan önce sanat yapmanın ekonomik olarak mümkün olduğu ve Batı Kıyısı'nda neredeyse bulunmayan galeri kültürünü yaratmayı amaçlamıştır. California Güzel Sanatlar Okulu'nda verdikleri eğitimin yanı sıra müzisyenlik de yapan Park (piyano), Elmer Bischoff (trompet ve kornet), Douglas MacAgy (bateri) ve Wally Hedrick'in (1928-2013) (banjo) okulda prova yaptıkları stüdyodan ismini alan Studio 13 Caz Grubu'nu kurmuşlardır.⁴³ Park'a göre müzik yapmak, "resim yapmanın yalnız hayatına iyi bir panzehirdir".⁴⁴ Galeride açılışlar, partiler ve aylık etkinliklerde konserler veren grup bir yandan müzikleriyle bir yandan da resimleriyle bölgede sanatsal kültürün oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Park, 1952 yılında Douglas MacAgy ile benzer nedenlerle California School of Fine Arts'tan istifa etmiş, 1955 yılında Berkeley'deki University of California Sanat Bölümü'nün öğretim kadrosuna katılmaya davet edilmiştir. Bu süreçte figüratif sanatın yaratıcı olanaklarını keşfedenlerin sayısı artmaya başlamış, yerel sanatçılar için modelden çalışmak yeniden merkezi bir disiplin haline gelmiştir. Savaş sonrası huzursuz yılları karakterize eden idealist coşku, yerini daha temkinli ve pasif bir hümanizme bırakmış, Nietzsche'nin nihilizmi ve Sartre'ın bunalımlı varoluşçuluğu yerini Camus'nün daha duygusal, ahlakçı felsefi bakış açısı almış, Zen Budizmi, kabullenme ve açıklığa yaptığı vurguyla daha fazla popülerlik kazanmıştır.⁴⁵ Albright'a göre 1940'ların sonlarında Körfez Bölgesi'nde hüküm süren Amerikan Soyut Dışavurumculuğu atmosferinde genel olarak Avrupa resmi, özel olarak da Fransız resmi dışlanırken, 1950'lerde Richard Diebenkorn ve Elmer Bischoff gibi ressamlar Degas, Toulouse-Lautrec ve Munch'a

42 Boas, 2015, 51.

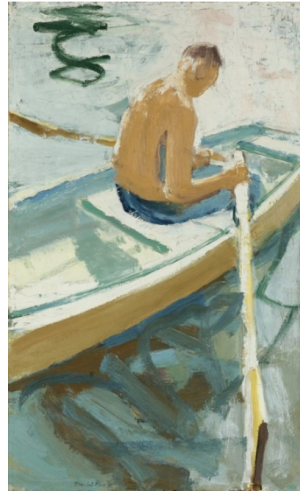
43 Park Bigelow, 2015, 54-55.

44 Park Bigelow, 2015, 68.

45 Albright, 1985, 58.

duydukları hayranlığı açıkça dile getirmişlerdir. Kısa sürede Matisse'e yoğun bir ilgi başlamış, Bonnard ve Vuillard'ın bilinirliği artmış, Velazquez, Rembrandt ve Tiziano gibi eski ustalar yeniden incelenmiştir. Ayrıca Giorgio Morandi, Balthus ve Macchiaioli Ekolü'nün o zamanlar bilinmeyen ya da unutulmuş sanatçıları yeniden keşfedilmiş, Alberto Giacometti (1911-1966) ve Francis Bacon (1909-1992) ile Park'ın *Bisikletli Çocuklar*'ı yaptığı sıralarda yapmaya başladığı *Kadın* resimleriyle Willem de Kooning (1904-1997) gibi çağdaş sanatçılar ilgi çekmeye başlamıştır.⁴⁶ Bu sanatçılar artık Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun hızla moda haline gelerek süslemeci bir duvar kağıdı haline geldiğini düşünmeye başlamışlardır.⁴⁷

1950'lerin ortalarına gelindiğinde Park, daha önceki "mozaik" kompozisyonlarının klostrifobik alanlarından kurtulmuş; figürlerin içinde hareket ettiği izlenimi veren ve daha "nefes alan" parlak, hissedilebilir atmosferler yaratmaya başlamıştır; erken döneminde yaptığı sert kenarlı kompozisyonlarının yerine, geniş fırça vuruşlarıyla boyanmış renk alanları oluşturan arka planlar üzerine serbestçe yapılmış bedenler gelmiştir (Görsel 7).



Görsel 7 David Park, Sandal, 1954-1955, tuval üzerine yağlı boya, 120.6 x 73.7 cm., özel koleksiyon (<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/contemporary-art-day-auction-n08679/lot.155.html>)

Görüldüğü üzere Park, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun yaklaşımı olan bireysel eylem olarak boya kullanımını, boyanın ifadeci uygulanma süreçlerini yani boya yoluyla kişisel izin tuvale aktarılması meselesine ilgisini kaybetmemiş bilakis bunu figürle birlikte kullanmaya başlamıştır. Jones bu yaklaşımın kısa sürede Diebenkorn ve Bischoff'un resimlerine de yansımaları, hareketi karakterize eden meslektaşlar arası dostluğa dayalı ilişkiler ve karşılıklı etkiye açıklık gibi bölgesel vizyona bağlamıştır.⁴⁸

46 Albright, 1985, 58.

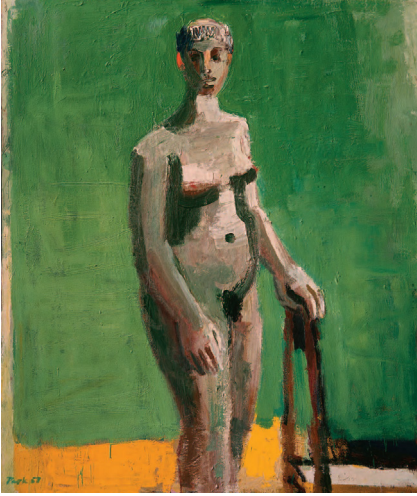
47 Jones, 1989, 2.

48 Jones, 1989, 2.



Görsel 8 David Park, *Lavabo*, 1956, tuval üzerine yağlıboya, 50.8 x 45.7 cm., Phyllis Diebenkorn Koleksiyonu (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 102)

Park, 1950'lerin ikinci yarısında az sayıda natüremort da yapmış, bunlarda anlayışa ya da eyleme yapılan göndermeler ortadan kalkmıştır (Görsel 8). Buradan hareketle figürlü resimlerinde figürler arasındaki ya da figürlerle çevreleri arasındaki ilişki giderek ortadan kalkarak figürler, dramatik izlenim veren mekânda örgütlenmiş biçimlere dönüşmüştür (Görsel 9 ve 10).



Görsel 9 David Park, *Çıplak, Yeşil*, 1957, tuval üzerine yağlıboya, 172.7 x 143.2 cm., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 94)



Görsel 10 David Park, *Viyanoncelist*, 1959, tuval üzerine yağlı boya, 142.2 x 142.2 cm., Portland Art Museum (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 133)

1959 yılında Park'a terminal kanser teşhisi konmuştur. Sanatçı ölümünden önceki birkaç ayda, çoğu hasta yatağında olmak üzere, küçük boyutlarda kâğıt üzerine guaj boya resimler yapmıştır. İyimserlik dolu bu resimlerde Park, etkileyici saf renkler kullandığı son resimleri yapmıştır (Görsel 11).



Görsel 11 David Park, *Ayakta Duran Üç Kadın*, 1960, kâğıt üzerine guaj, 34.3 x 50.8 cm., özel koleksiyon (Helen Park Bigelow, David Park, Painter Nothing Held Back, s. 149)

Park ve takipçilerinin ortaya koyduğu figüratif resimler, Paul Mills'in 1957'de Oakland Art Museum'da açtığı "Contemporary Bay Area Figurative Painting" (Çağdaş Körfez Bölgesi Figüratif Resmi) başlıklı önemli sergi ile ilk defa isimlendirilmiş, hareket ulusal ölçekte tanınmaya başlanmış ve sanat dünyasının ilgisini çekmiştir. Bu serginin muhtemel etkisinin ardından 1959 yılında sanat simsarı George Staempfli (1910-1999), Park ile ilişki kurarak galerisi East Seventy-Seventh Street Gallery vasıtasıyla Park'ın Doğu Yakasına açılmasını sağlamış, aynı yıl Whitney Museum of American Art, Park'ın bir resmini koleksiyonuna katmıştır. Staempfli'nin desteği, Park'ı ve sanatçı arkadaşlarını daha geniş bir ulusal izleyici kitlesine tanıtmış ve çabaları savaş sonrası Kuzey Kaliforniya sanatının yeniden değerlendirilmesine katkıda bulunmuştur.⁴⁹

Park, Staempfli ve Amerikan sanat dünyasının kendisine "beklenmedik" ilgisini mutlulukla olduğu kadar şaşkınlıkla da karşılamıştır:

"Biliyor musunuz, bu çok garip, çünkü hayatımın geri kalanını burada sanat eğitimi vererek ve resim yaparak, kimseden fazla ilgi görmeden geçirmeye tamamen hazırdım ve işte siz geldiniz ve birkaç resmimi satın aldınız! Böyle bir şey hiç başıma gelmemişti. Çok şaşırımdım!"⁵⁰

Park, 1960 yılında öldüğünde Körfez Bölgesi'nin önde gelen sanatçılarından neredeyse tamamını figürasyona kazandırmıştır.⁵¹ Düzinelerce ressamın katılımıyla Körfez

49 Boas, 2015, 61.

50 Boas, 2015, 52.

51 Williams, 2013, 494.

Bölgesi Figüratif Hareketi, kendisinden önceki Amerikan Soyut Dışavurumculuğu kadar yaygınlaşmış ve ana akım haline dönüşmüştür.

Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi'nin ilk nesil sanatçılarından ardından Theophilus Brown (1919-2012), Paul Wonner (1920-2008), Frank Lobdell (1921-2013), John Hultberg (1922-2005) Roland Petersen (1926) ve Nathan Oliveira (1928-2010) gibi ilk kuşağın çevresinde toplanan sanatçılar ilk kuşağın açtığı yolda çalışmalar yapmışlardır. Bu sanatçılar, Kaliforniya Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenci olan Henry Villierme (1928-2003), Robert Qualters (1934), Bruce McGaw (1935), Joan Brown (1938-1990) ve heykeltıraş Manuel Neri (1930) gibi bir sonraki kuşağı temsil eden sanatçılara köprü oluşturmuşlardır. Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi, Diebenkorn ve Bischoff'un hareketin görevini tamamladığını düşünerek 1970'li yıllarla beraber soyuta yönelmesiyle etkisini kaybetmeye başlamıştır. Hareketle ilişkilendirilen diğer sanatçılar da bir süre sonra yeni sanatsal arayışlara girmişlerdir.

Değerlendirme ve Sonuç

San Francisco Körfez Bölgesi, Amerikan modern sanatı açısından belirgin öneme sahiptir. 1940'lı yıllarda Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'na yaptığı özgün katkılara ek olarak özellikle 1950'li yıllarda bölgede ortaya çıkan figüratif resim hareketi, soyut yaklaşımın etkisiyle melez bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi olarak isimlendirilen bu hareket, San Francisco'nun özgün kültürel yapısı ve bölgenin kendine özgü estetik vizyonu tarafından şekillenmiş ve getirdiği alternatif yaklaşımla bölgeyi Amerikan modern sanatı açısından özgün bir noktaya getirmiştir. Hareketin ortaya koyduğu sanat anlayışı esasen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun anlayışı ile benzerdir; sanatın öncelikle sadece sanat eserinin değil, sanatçının kendisinin de sürekli olarak yaratıldığı bir süreç olduğunun kabulüdür. Bu bakımdan, Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi, bölgenin kendine özgü kültürel ve coğrafi özellikleriyle birlikte sanatın evrensel anlamını ve kişisel deneyimlerin derinliğini birleştiren bir anlayışı temsil etmiştir. Bu anlayış ve dönüştüğü hareketin kurucu ve merkezi ismi ise David Park'tır.

Park'ın yöneldiği figüratif resim yaklaşımı, 1940'lı yılların ikinci yarısından itibaren deneyimlediği Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun yaklaşımlarından izler taşımış, içsel dünyası ve kişisel deneyimlerini, hem Eylem Resmi'yle ilişkilendirilebilen jestlere dayalı özgürce biçim yaratma yöntemi, hem de Renk Alanı Resmi'yle ilişkilendirilebilen renk kullanım yöntemleri ile ortaya koymuştur. Bu özellikleri, San Francisco'nun batılı olma (ya da doğulu olmama) fikrinin yerleşmiş sanatsal yansıması olan canlı güneş ışığı etkisiyle doygun renk kullanımı ve coğrafya üzerinden işleyen fiziki dünyaya bağlılık anlayışından doğan fiziki imgelerle birleştiren Park, benzersiz bir ifade biçimi yaratmıştır. Bu yaklaşım, Park'ın resimlerini, gerçek mekânların üç boyutlu yorumlarından ziyade içsel dünyasının mekânsal kurgularını yansıtan güçlü duygusal atmosferlere dönüştürebilmesini sağlamıştır. Figürün imkanları ise kendisine bu özgün yaklaşıma ulaşmasında yapay olarak gördüğü formalizmden -ihtiyacı olan özellikleri almakla birlikte- uzaklaşarak içten ve samimi olarak yapılmış bir sanata ulaşmasına yardımcı olmuştur. Ancak sanatçı figürü, az sayıda örneğini verdiği natürmort gibi

nesneleri ele alan bir konudan ziyade, yaşadığı bölgenin ve insanının ruh halini plastik değere tercüme etmek için günlük aktiviteler ve çoğunlukla müzik konusu üzerinden, soyut sanatın değerleriyle bütünleştirerek işlemiştir. Böylece Park, figürü kullanarak geçmişin sanatına geri dönmemiş ileri gitmeyi başarmıştır.

Bu yaklaşım, yerel olarak yeni bir modern Amerikan sanatı fikrini doğurmuş, Park'a Richard Diebenkorn ve Elmer Bischoff'un katılmasıyla bir harekete dönüşmüştür. Doğu Yakası sanatına paralel olarak ortaya çıkan ama ondan farklı olarak gündelik hayatla doğrudan ve samimi ilişki kuran bu hareket, Körfez Bölgesi sanatçılarının 1940'ların sonlarına kadar kimlik oluşturmak için verdikleri mücadelenin bir sonucudur; David Park ve arkadaşlarının figüratif sanata dönüşü, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'na karşı bir direniş olmaktan öte, bir çeşitleme yerine gerçek alternatif bir üslup oluşturma hareketidir. Ayrıca, hareketin önde gelen figürlerinin birbiriyle yakın ilişkileri, karşılıklı etkiye açıklıkları ve sanat eğitmenleri olmaları vasıtasıyla sanatsal anlayışlarını kuşaklar arasında aktarmayı başarmalarını sağlamıştır. Hareket, 1957'de Oakland Art Museum'da sergilenmesinin ardından ulusal anlamda bilinir ve üzerinde düşünülür hale gelmiştir. Tüm bunlar, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun giderek güç kazandığı ve kuramcılar tarafından alternatifsiz tek "doğru" sanat olarak görüldüğü katı inancı kırmayı başarmış ve Körfez Bölgesi Figüratif Hareketi, 1940'lı yılların Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile 1960'lı yılların Beat kuşağından doğacak ve Körfez Bölgesi'nde Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'na karşı ortaya koyulan tepkiyi sürdürecektir olan Funk sanatı arasında köprü olmuştur.

KAYNAKÇA

- Albright, T. (1985). *Art in the San Francisco Bay 1945-1980, An Illustrated History*, Berkeley: University of California Press.
- Applegate, H. (2014). *Staging Modernism at the 1915 San Francisco World's Fair*, (yayınlanmamış doktora tezi) Columbia University/ Graduate School of Arts and Sciences, New York.
- Bishop, J. (04 Ocak 2010). "My God, what's happened to David?" <https://openspace.sfmoma.org/2010/01/my-god-whats-happened-to-david/> Erişim: 27 Ekim 2023.
- Boas, N. (Mart 2015). "David Park and George Staempfli: A Painter and His Dealer", *Archives of American Art Journal*, vol. 54/1, 46-62.
- California College of the Arts, <https://www.cca.edu/about/#section-history> Erişim: 26 Mart 2024.
- Chadwick, W. (Kış 1985). "Narrative Imagism and the Figurative Tradition in Northern California Painting" *Art Journal*, Vol. 45, No. 4, *The Visionary Impulse: An American Tendency*, 309-314.
- Greenberg, C. (1961). "'American-Type' Painting" (written in 1955, revised in 1958), *Art and Culture; Critical Essays*, 208-229, Boston: Beacon Press.
- Greenberg, C. (1982). "Modernist Painting", *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Francis Francina ve Charles Harrison (Ed.), 5-10, San Francisco: Harper & Row.
- Greenberg, C. (2003). "Clement Greenberg (b. 1909) Avant-Garde and Kitsch". *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.), 529-541. Oxford: Blackwell Publishing.
- Greenberg, C. (2003). "Clement Greenberg (b. 1909) 'Towards a Newer Laocoon'". *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.), 554-560. Oxford: Blackwell Publishing.
- Jones, C. A. (1989). *Bay Area Figurative Art 1950-1965*, Columbia: University of Carolina Press.
- Mills, P. (1957). *Contemporary Bay Area Figurative Painting: An Introduction to New Work by a Number of Bay Area Painters, Presented in Connection with the Exhibition Held September*, Oakland: Oakland Art Museum.

- Mills, P. (1977). "Excerpts from 'The Figure Reappears: The Life and Art of David Park'", *David Park, catalogue of exhibition organized by the Newport Harbor Art Museum, Sept. 16-Nov*, Costa Mesa: Newport Harbor Art Museum.
- Newman, B. (2003) "10 Barnett Newman (1905-1970) 'The Sublime Is Now'", *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.), 572-574, Oxford: Blackwell Publishing.
- Park Bigelow, H. (2015). *David Park, Painter Nothing Held Back*, Berkeley: Counterpoint.
- Rosenberg, H. (1952) "The American Action Painters", *Art News* 51/8, 22-23, 48-50.
- The David Park Issue. (1953). *The Artist's View no. 6*.
- Williams, T. (Kış 2013). "Drawings of the Bay Area School" *Master Drawings*, Vol. 51, No. 4, 481-520.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

[İnternet Sayfası \(Açık Erişim\)](#) | [Internet Page \(Open Access\)](#)

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

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

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



GELECEĞE NOTLAR: HASANKEYF SÜLEYMAN HAN KÜLLİYESİ KORUMA ÇALIŞMALARI*



FUTURE NOTES: CONSERVATION EFFORTS OF HASANKEYF SÜLEYMAN HAN COMPLEX

Serap SEVGİ**

Öz

Tarihî Hasankeyf yerleşimi Ilısu Barajı gölü su seviyesinden etkilenmiştir. Baraj gölü alanında bulunan kültür varlıkları, suyun aşındırıcı etkisi, su basıncı ve dip akıntıları nedeniyle tahrip olduğundan kendi özgü durumları değerlendirilerek korunmaları için en uygun yöntemler belirlenmektedir. Yeni Hasankeyf ilçesinde Kültürel Yarımada oluşturulan Arkeopark, Tarihi Hasankeyf ilçesindeki anıtların taşınması ya da bir örneğinin inşasının yapılması yöntemlerine dayalı olarak, özgün konumlarındaki doku ilişkilerine göre tasarlanmıştır. Bu tasarımla, toplum ve kent belleğinde yer alan anıtların varlığını sürdürmesi ve kültürel süreklilikte oluşan kırılma etkisinin azaltılması hedeflenmiştir. Hasankeyf ilçesinde Aşağı Şehir'de bulunan sudan doğrudan etkilenen bazı kültür varlıklarının korunmaları için strüktürel bütüncül taşıma yöntemi uygulanarak yeni konumlarına nakledilmiştir. Sudan doğrudan etkilenen Süleyman Han Külliyesini oluşturan yapı topluluğunda ise yapım tekniği ve malzeme özellikleri nedeniyle, gömü ortamı oluşturularak gelecekte tekrar ortaya çıkarılacağı güne kadar in situ olarak korunmalarına yönelik çözümler üretilmiştir. Bu kapsamda; külliyein alçı kubbesi, kesme taştan inşa edilmiş olan çeşme ve avlu kapısı bloklara ayırarak, minaresi ise birim elamanlarına ayırarak taşıma yöntemiyle yeni Hasankeyf ilçesine taşınmıştır. Arkeoparkta özgün malzeme ve yapım tekniği kullanılarak yeniden bir örneği inşa edilen Süleyman Han Külliyesine yerleştirilmiştir. Bu çalışma ile gelecekteki koruma çalışmaları için Süleyman Han Külliyesine bilgi kaynağı oluşturulurken, yenilemez bir kaynak olarak kültürel mirasın korunması ve kültürel süreklilik üzerinde bayındırlık faaliyetlerinin oluşturduğu etkilerin azaltılmasına yönelik çabalara dikkat çekilerek, bu tür projelerin planlamasında farkındalık yaratılması da hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Hasankeyf, Yerinde Koruma, Taşıma, Kültürel Süreklilik

* Çalışma 18-19 Kasım 2023 tarihinde "ISARC 6th International Hasankeyf Scientific Research And Innovation Congress"de sözlü olarak sunulmuş, konre kitabında özeti yer almış, tam metni daha önce yayınlanmamıştır.

** Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Başak Cengiz Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3049-5908> ♦ E-mail: serapsevgi06@gmail.com

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne, Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü'ne, Diyarbakır Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'na, Diyarbakır Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü'ne, Ilısu Barajı ve HES Bilim Komisyonu üyelerine, Hasankeyf Kazı Başkanlığı'na, Hasankeyf Müze Müdürlüğü'ne, katkıda bulunan tüm bilim insanlarına, ana/alt yüklenici olarak görev yapan tüm şirketlere, katkıda bulunan tüm teknik personel ve çalışanlara teşekkür ederim.

ABSTRACT

The historical settlement of Hasankeyf has been affected by the water level of the Ilisu Dam reservoir. Cultural assets within the reservoir area have been damaged due to the erosive effect of water, water pressure, and bottom currents. Therefore, specific methods are being identified to assess their unique conditions and determine the most suitable ways to preserve them. The ArchaeoPark, established on the Cultural Peninsula in the new district of Hasankeyf, has been designed based on methods involving the relocation or construction of replicas of monuments in the historical Hasankeyf district, considering the original contextual relationships in their locations. With this design, the aim is to ensure the conservation of monuments embedded in the societal and urban memory, and to minimize the impact of disruptions in cultural continuity. In the Lower Town of Hasankeyf, where direct impact from water is present, a structural and integral relocation method has been employed to move certain cultural assets to new locations for their conservation. Within the architectural complex constituting the Süleyman Han Külliye, directly affected by water, solutions have been devised for their in-situ conservation, creating a burial environment, owing to the construction technique and material characteristics, until they are unearthed again in the future. In this context, the plaster dome of the complex, the fountain constructed from cut stone, and the courtyard gate were transported to the new district of Hasankeyf by dividing them into blocks, while the minaret was moved by separating its unit elements. These components were then integrated into the reconstructed Süleyman Han Külliye in the ArchaeoPark using original materials and construction techniques. The original plaster dome, on the other hand, is exhibited in the area created by covering the inner courtyard of the Hasankeyf Museum. The creation of a burial environment (fill layers) to protect a monumental structure represents a rare and unusual practice. To prevent deformations that may arise due to water pressure on the enclosed space and settlements caused by moisture in the fill, a Tumulus was formed by external and internal filling. This Tumulus, positioned on concrete supports, was encapsulated, and safeguarded with a shell made of glass fiber-reinforced concrete, ensuring protection. This study focuses on the in-situ conservation of the Süleyman Han Külliye and its remains, which are directly affected by the Ilisu Dam, to ensure their continued existence in the future. The aim is to construct an example of the Külliye in the ArchaeoPark, preserving the unique architecture and construction traditions specific to the region. In creating a reference point for future conservation efforts on the Süleyman Han Külliye, emphasis is placed on the role of cultural heritage as an irreplaceable resource, aiming to mitigate the impacts of development activities on cultural continuity. The intention is to raise awareness in the planning of such projects and contribute to efforts in preserving cultural heritage and minimizing the effects of development activities on cultural sustainability.

Key Words: Cultural Heritage, Hasankeyf, In-Situ Conservation, Relocation, Cultural Sustainability

Giriş

İlisu Barajı ve Hidroelektrik Santrali Projesi'nin baraj gölünde bulunan Hasankeyf'in 1. ve 2. Derece Arkeolojik Sit alanındaki anıtlar ve kalıntıları su seviyesinden etkilenmiştir. Baraj gölü su seviyesi altında kalan kültürel alanlarda Dünya Baraj Komitesi (WCD)'nin yaptığı çalışmalara ve ülkemizde Keban (anıtlar), Birecik (Zeugma) ve Yortanlı (Allonai) gibi baraj alanlarından edilen tecrübeye göre; yıl içinde mevsimsel yağışlara bağlı yükselip alçalan baraj gölü su seviyesinin meydana getirdiği hareketler ve dalgaların kısa sürede yapı malzemelerini aşındırma etkisine neden olarak yapıların tahrip olmasını ve zaman içerisinde ayrışmalarına sonunda yıkılmalarına neden olduğunu ortaya koymuştur¹.

Diğer yandan bulunduğu su havzasının pH değeri asidik ya da alkali olması durumuna bağlı yapı malzemelerinde bozulmalara neden olmaktadır. Aynı zamanda baraj gölü üzerindeki suyun basıncı derin bölgelerde artmaktadır. Baraj gölü durgun su olmadığından, alçalıp yükseltme ya da yağışlar esnasında dalgalanmalarla su seviyesi ve değişken su basıncı oluşturmaktadır. Diğer yandan suyun kaldırma kuvveti nedeniyle kültür varlığının ayrışan parçaları daha hafif olması halinde yapıdan ayrılmasına neden olabilmektedir. Baraj gölünde teknelerin, depremler ve yahut fırtınaların oluşturduğu dalgalanmalar kültür varlıklarının yapı malzemelerinde aşındırma etkisi yaratmaktadır. Baraj su seviyesinin yıllık mevsimler etkileriyle değişmesi ve çeşitli nedenle oluşan yüzey dalgalanmaları nehir yatağından ve çevresindeki katı maddelerin aşınarak ve erozyon uğrayarak taşınmasına neden olmaktadır. Baraj rezervuar alanları zamanla taşınan bu maddeler ile dolarak işletme ömürleri kısaltmakta diğer yandan kültür varlıklarının üzerinde ve çevresinde toplanmaktadır. Oluşan katmanın içeriği taşıdığı organik maddelerin de kültür varlıklarının birim malzemelerinde başlayarak olduğu bozulma etkisiyle ayrışmasına ve zamanla çözünüp kayıplarına neden olabilmektedir. Yapı birim malzeme ve bağlayıcıların diğer büyük sorunu olan tuz ise, baraj göllerinde yağış ve ısıya göre buharlaşmayla ilgilidir. Tuzlar baraj gölüne buharlaşma, yer altı suları, nehre bağlı diğer kollarda, yağışlar, çevredeki yerel kayaların yüzey suları ile yıkanması sonucu taşınabilmektedir². Bu sebeple bir koruma uygulaması yapılmadan su altında bırakılan kültür varlıklarının tahrip olduğu belirlenmiştir³.

Bu nedenle baraj alanlarında tarihi ve kültürel mirasa korunması çalışmaları önem kazanmıştır. Bu kapsamda Hasankeyf'te baraj gölü su seviyesinden etkilenen kültür varlıklarının yapı malzemesi ve tekniği ile korunma durumuna göre yapılan fizibilite çalışmalarına göre; hiçbir unsuru taşınamayacak olanlar "Gömü ortamı (dolgu katmanları) oluşturularak su altında mevcut yerinde korunması, taşınacak mimari elemanlar ise "Birim yapı elemanlarına ayırarak, bloklara ayırarak ya da bütüncül olarak tek parça halinde koruma ve kurtarma (taşınma) metotları belirlenmiştir⁴.

1 Özdoğan, 2015, 45.

2 Öztekin-Eke, 2014; 54-73.

3 WCD, 2001; Heritage at Risk 2001-2002: Dams and Cultural Heritage; Özdoğan, 2015, 45.

4 Sevgi, Çetin, Yılmaz, 2017, s.15

Taşınan yapılar yeni Hasankeyf ilçesinde, eski Hasankeyf ilçesine öykünen, analogisi yapılan bir topografya oluşturularak, mevcut konumlarındaki doku ilişkisi içerisinde montajı yapılması, bu dokuda taşınmayan anıtların ise deneysel arkeoloji çerçevesinde birebir aynı yapım malzeme ve inşa teknikleri kullanılarak inşa edilerek, kültürel süreklilikte oluşan kırılmanın giderilmesi, kent ve toplum belleğinde yer alması planlanmıştır. Bu ilkelerle tasarlanan Arkeopark'ın, bölgeye özgü mimari ve yapım geleneğini günümüze taşıyarak, ziyaretçilere geçmişin izini sürme ve anlama fırsatı sunması amaçlanmıştır.

Konum, Tarihçe Ve Mimari Tanımı

Hasankeyf “Kuzey Mezopotamya” olarak anılan Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer almaktadır. Dicle Nehri'nin kıyısında kurulmuş tarihi bir yerleşim yeridir. Mezopotamya, Roma, Bizans, İran ve Orta Asya kültürlerinin bulunduğu bu kent, Selçukluların 11. yy. sonlarında Anadolu'ya yerleşmesiyle başlayan Türkiye sentezinin başlangıç noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. Ortaçağ şehri bütünlüğünü yansıtmaması nedeniyle, tarihsel ve arkeolojik açıdan önemlidir(Fot. 1).

Hasankeyf'in Dicle nehrinin iki yakasında konumlanan bölümü Aşağı şehir, Kale bölgesi ise Yukarı Şehir olarak bilinmektedir. Sultan Süleyman Han Külliyesi Aşağı şehirde yer almaktadır.

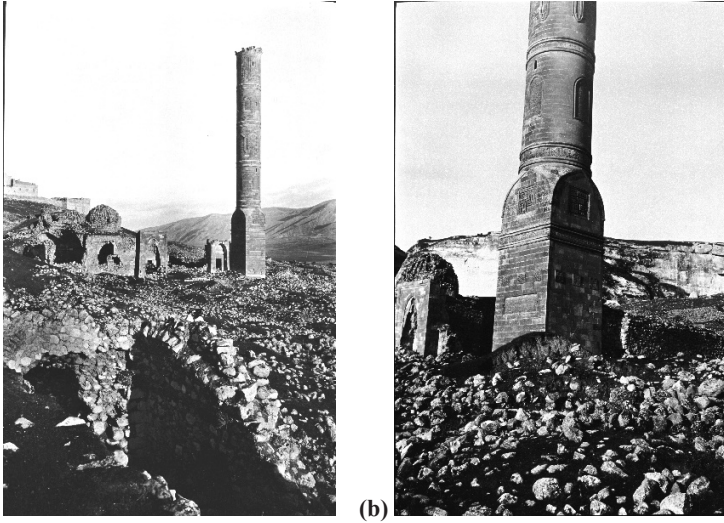


Fot. 1: Hasankeyf eski yerleşimi sit sınırları [Sevgi ve Yılmaz, 2022,180; KVMGM arşivi (2008-2021); Sevgi, Yılmaz ve Koparan, 2021, 1092.]

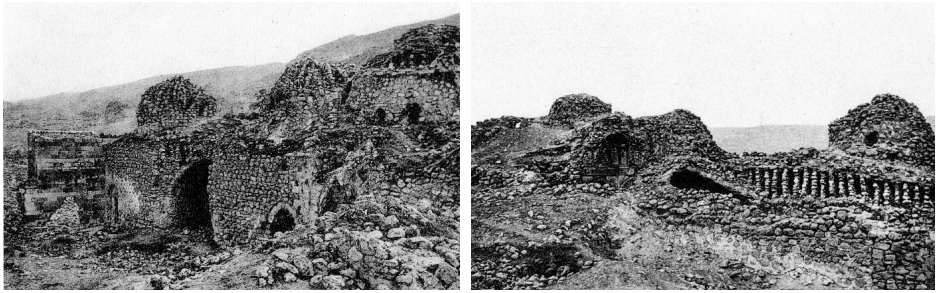
Kaynaklara göre; Süleyman Han Külliyesi olarak, eski medrese, mescit, medrese ve türbeleri (Şehabiye Medresesi) ve kapalı bir avlu olmak üzere üç ana bölümde inşa edilmiş olabileceği belirlenmiştir. Kare planlı avlusu ve minaresiyle Süleyman Han Külliyesi, hemen batısında yer alan ikinci avlu ve onu çevreleyen yapılarla birlikte, cami ve medreseden oluşan bir külliye görünümündedir. Kitabesine göre, Eyyübilerden Şehabeddin Gazi bin Muhammed 1350-54 M yılında camiyi, oğlu Süleyman doğu cephedeki 809 H/1407 M yılında minareyi, 818 H/1416 M yılında çeşmeyi ve taç kapıyı

yaptırmıştır⁵. Albert Gabriel (1940) yapıyı cami ve tekke olarak niteler⁶.

Sultan Süleyman Han Külliyesi'nden, Cami'nin doğusundaki avlu kapısı ve köşesinde minare, çeşme, açık avlunun güney yönünde türbeler ve mescit, kapalı avlu ve batı yönünde medrese kalıntıları günümüze ulaşmıştır (Fot. 2-3).



Fot. 2: a. Süleyman Han Külliyesi ve kalıntıları doğu cephe, b. Minare yakın plan (Belle, 1911.)



Fot. 3: a. Süleyman Han Külliyesi ve kalıntıları güney, b. Avlunda ön cephe (Gabriel, 1940, PL XLVI 6 ve XXXVII)

Külliye'nin batı bölümündeki medresenin büyük kısmı mevcut evlerin altında kaldığından, baraj öncesinde kazıları tamamlanamamıştır. Revaklı bir avlunun çevresinde öğrenci hücreleri, güneyinde mescidi bulunmaktadır. Avlunu ortasında bir havuz yer almaktadır.

5 Uluçam: 2020: 39-42

6 Gabriel 1940

Doğu yönde avlu çevresinde doğu yönünde minare, avlu taç kapısı ve anıtsal çeşmesi, güneyinde medrese, mescit ve türbelerden oluşan bölümün dışında avlu çevresinde üç yönde revaklı medrese hücrelerinden oluşmaktadır. Kuzey revakı yüzyıllar içinde konut dokusu nedeniyle tahrip edilmiştir. Ancak batı yöndeki medrese hücreleri kalıntı şeklinde varlığını sürdürmüştür. Avlunun güneyinin orta aksındaki geniş eyvanın iki yanının sağında Süleyman Han ve çocukları diğerinde batısında Şehabettin Gazi ve kardeşlerinin ait mezarların bulunduğu türbeler yer almaktadır. Önceden medrese odaları olan bu türbe mekânları yüksek kasnak ve kubbe eklenmesiyle oluşturulmuştur (Fot.4) (Şek.1).



Fot. 4. Süleyman Han Külliyesi baraj su tutmadan önce genel görünüm **Şek. 1.**Süleyman Han Külliyesi ve kalıntıları plan (Sayka Mimarlık, 2008.)

Orta eyvandan bir kapıyla sivri beşik tonozlu olduğu kalıntılardan anlaşılan mescit (harim) kısmına geçilmektedir. Kible duvarında kesme taştan bir mihraba sahiptir. Geometrik ve bitkisel süslemeli ve mukarnas kavsaralı mihrabı bezeme programında inceliği ortaya sermektedir⁷.

Sultan Süleyman Han döneminde yapıya eklenen minare, çeşme ve minarede görülen yatay bezeme unsurlarının, dört merkezli kemerlerin, mukarnas, kufi birbirine kenetli ve geçmeli bezemelerin daha önceden Hasankeyf'te bilinmediği, Mardinli ve Halepli sanatkârla etkileşimle bu bölgeye geldiği düşünülmektedir⁸.

Şehabiye Medresesi ile birlikte tasarlanan doğudaki medreseden batıdaki medreseye geçiş sağlayan orta mekân kapalı avlu işlevine sahiptir. Kubbesi içten mukarnas dolgulu alçıdan, dışta ise moloz taş ile kaburgalı şekilde inşa edilmiştir. Yöresel cas bağlayıcı malzeme bu yapıda sadece kubbeye değil taamında kullanılmıştır. Güney yönünde almaşık iki renkli Zengi üslubunda mihrabı bulunmaktadır⁹.

Külliyenin Suriye'deki Zengi, Eyyubi ve Memluk mimarlık geleneklerine uyan; minaresi – anıtsal taç kapısı – çeşmesi düzgün kesme taş bloklarla, ana ibadet alanı ise

7 Uluçam, 2020, 39-40.

8 Sturkenboom, Ilse:2009,464.

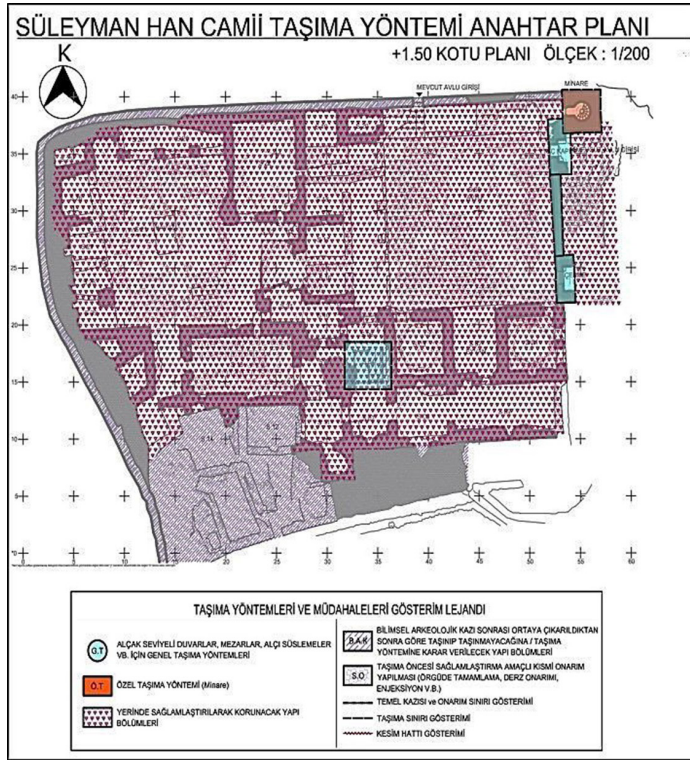
9 Uluçam, 2020, 41.

moloz taşlar ile inşa edilmiştir. Tonozları iki katmanlı, araları boşluklu, kaburgalı (kılçık) tipinde inşa edilmiş, kubbe ise moloz taştandır. Eyvanın sağındaki mekânın yoğun bezemeli alçı süslemeli kubbesi bulunmaktadır¹⁰.

Koruma Metotları

Belirlenen koruma programı ve ilkeleri çevresinde çalışmalar; Süleyman Han Külliyesi yapı malzemesi ve inşa tekniği açısından değerlendirilerek, cami ana yapısı ve medrese kalıntılarının su altında gömü ortamı oluşturarak korunması, cami ile minare arasında yer alan; çeşme ve avlu kapısı ile aralarında bulunan alçak seviyeli duvarların bütüncül ve bloklara ayırarak, minarenin ise taş taş sökülerek birim elemanlarına ayırarak taşınması, Arkeopark'ta örneği inşa edilecek yeni Süleyman Han Külliyesi ana yapısına monte edilmesi, Süleyman Han'ın harimindeki alçı kubbenin bütüncül taşınarak Hasankeyf Müzesinde sergilenmesi olarak planlanmıştır (Şek.2). Bu bağlamda, Süleyman Han Külliyesi ve çevresindeki kalıntıların gelecekteki varlığını sürdürebilmesi için koruma programıyla hem su altında korunması, diğer yandan Arkeopark içerisinde, bölgenin tarihini ve mimarisini yaşatması için olanak sağlanması hedeflenmiştir.

Şek. 2: Süleyman Han Külliyesi koruma planı (Demirtaş, 2018)



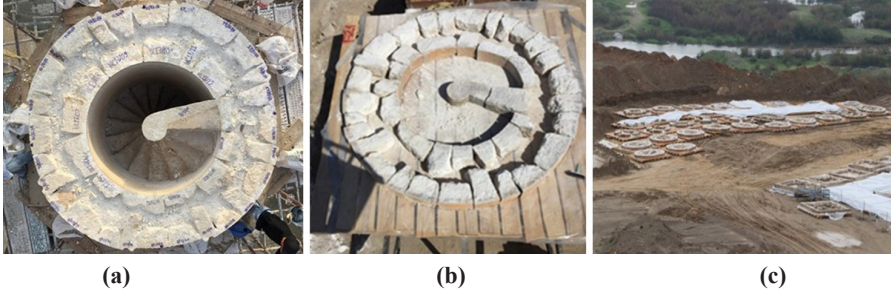
10 Arık, 2003:100; Kılıcı, 1987:164.

Taşıma Uygulamaları

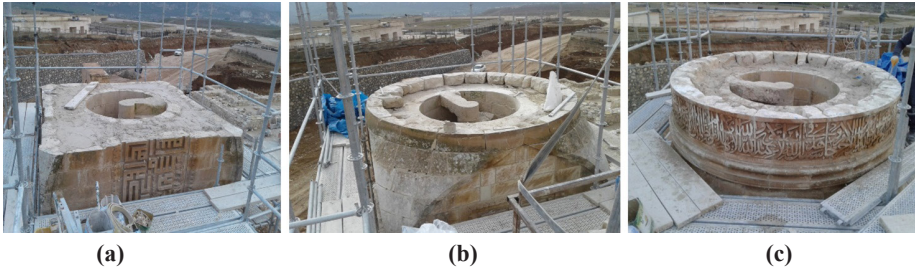
Birim Yapı Elemanlarına Ayırarak Taşıma

Mimari elemanların birim elemanlarının numaralandırılarak, itinalı şekilde özgün malzemeye tahribat yaratılmadan tek tek sökülerek (dismantle) taşınması ve yeni konumunda her bir elemanın özgününe uygun şekilde tekrar birleştirilmesi (reassemble) metodu olarak tanımlanmaktadır¹¹.

Süleyman Han Külliyesi'nin minaresi içte ve dışta kesme taş, orta kısmı moloz taştan harçlı, kesme taş malzeme 1 ve 2 adet birim malzemesi yatay, 1 adet kılıcına kilitlenerek inşa edilmiştir. Minarenin her bir taş sırasının boyutlarına uygun ve bu sırasının yükünü taşıyabilecek kapasitede taşıma tablaları teşkil edilmiş ve tablolarda sökülecek sıranın kodu üzerine yazılmıştır. Her bir yatay sıradaki birim kesme taş malzemeler, iç ve dış kodlamaları yapılarak, düşeyde referans düşey oluşturularak en üstten başlanarak, itinalı şekilde sadece basit geleneksel el aletleri (murç, keski v.b.) kullanılarak sökülüştür. Her bir sıranın sökülmesi öncesi ve sonrası çizim ve fotoğrafik olarak belgelenmiştir. Sökülecek her sıranın birebir çıkarılan şablonuna, sökülme planındaki kodlamalar işlenerek ve eşleştirilerek yerleştirilmiştir. Taşıma tablaları, vinç yardımıyla, taşıyıcı platformların üzerine yerleştirilerek, yeni konumda tabla sıralarına göre en alttan başlayarak kodlamalara göre minare yeniden kurulmuştur (Fot. 5-6).



Fot. 5: a.Süleyman Han Külliyesi minare yatay kodlama, b. Yatay sırası kodlanan ahşap tablolara alınması, c. Montaj sırasına göre depo sahasına alınması



Fot. 6. a.Süleyman Han Külliyesi minare kadide montaj, b. Gövde montaj, c. Gövde montaj uygulamalarından görünüm

¹¹ Sevgi ve Yılmaz, 2022, 199.

Bloklara Ayırarak Taşıma

Taşınacak mimari elemanların, bloklar halinde stabil hale getirilip taşınması (parçalar halinde taşıma) işlemidir (Curtis, 1979). Süleyman Han Külliyesi'nin avlu giriş kapısı ve aynı cephedeki çeşmenin taşınması için kazı yapılarak temel seviyesine inilmiştir. Temel bölgesinde açılan deliklere, taşıyıcı beton kiriş taşıma plağı yerleştirilerek, mimari elemanlarla entegre edilebilmesi sağlanmıştır. Çevresinde duvarlardan düşey hatta kesim işlemleri, zincirli kesme aletleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Her iki parçanın da vinç yardımıyla kaldırılarak zemininde ayrılması sağlanmıştır. Zeminden ayrılan mimari elemanlar taşıyıcı platformlar üzerine alınarak yeni konuma taşınmıştır (Fot. 7).

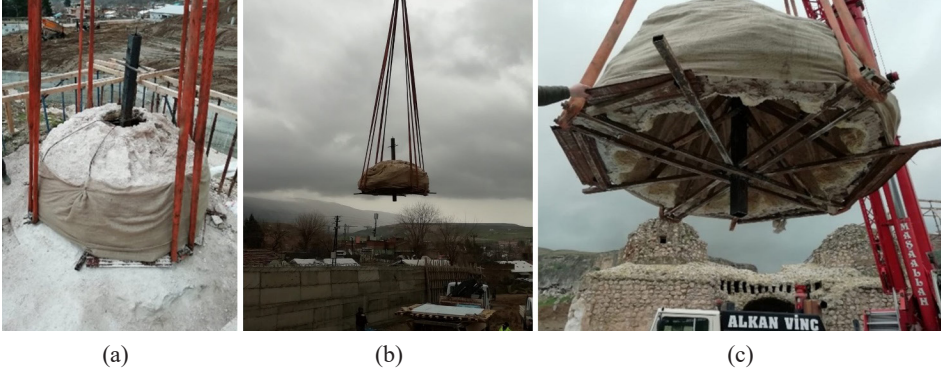


Fot. 7: a.Süleyman Han Külliyesi çeşmenin taşınması için temeline beton kiriş montajı, **b.** Vinç yardımıyla taşıma aracına alınması ve taşınması (Sevgi ve Yılmaz, 2022, 194.)

Süleyman Han Külliyesi alçı kubbesi, kubbeyi taşıyan yan duvarlar, kemerlerin üzerinde bulunan alçı / sıva bezeme ve süsleme elemanları 2 parça halinde taşınması üzerine çalışmalar yürütülmüştür. Alçı kubbe için aşamalar sökülme, taşıma, özgün parçaların yeni taşıyıcıya aktarılması, özgünden kopyaların bir örneği inşa edilecek camiye monte edilmesi ve özgün alçı kubbenin müzede sergilenmesi tasarımı gibi aşamalarını içermektedir. Alçı kubbenin camiden sökülmesi ve kaldırılmasında; geçici olarak yüzeyden bağlama (facing) sonrasında, parçalı olarak arka yüzeyinden taşıyıcıdan ayırma (kesme) sistemi; yeni taşıyıcıya aktarmada ise, kaplama parçalarının arkasına uygulanacak geriye dönüşlü yapay harçla tesviye edilmesi ve hafif fakat sağlam (Aerolam gibi malzeme türü kullanılarak) taşıyıcıya aktarma yöntemi kullanılmıştır (Fot. 8).

Sökülme öncesinde alçı kubbe üzerindeki toz tabakalarının yüzleme (facing) işlemi esnasında malzemeye nüfuz etmemesi için kuru, kimyasal ve buharlı temizleme yöntemleri denenmiştir. Kuru fırça ile toz tabakası temizlendikten sonra nem ile malzeme üzerinde sertleşen toz tabakası ile karşılaşmıştır. Bu tabaka ise alkol ile suyun 1/1 oranında karıştırılmasıyla elde edilen solüsyonun tatbik edilmesiyle itinalı şekilde temizlenmiştir. Yüzeydeki is tabakasının temizliğinde buhar makinesi ve diş fırçasıyla deneme yapılmış, ancak yüzeyde tahribata oluşturduğundan devam edilmemiştir. Ufalanma olan yüzeyler

Japon kâğıdı ve aseton içerisinde çözüldürülmüş % 5 ve % 10'luk oranda Paraolid B72 kullanılarak sağlamlaştırılmıştır. Eksik kısımların kalıp işlemlerinde zarar görmemesi için tünlenmiş bu kısımlar da aynı yöntemle sağlamlaştırılmıştır.



Fot. 8: a.Süleyman Han Külliyesi alçı ilk parçasının sökülmesi, b.Vinçle yerinden alınması, c.Taşıyıcı araca yerleştirilerek taşınması

Kubbenin alçı süslemesinin kalıbı alınırken yapışma özelliği olmayan malzemeler kullanılarak, kalıp malzemesinden kolay ayrılabilmesi için wax ve arap sabunu uygulanmıştır. 6 kat saf latex yüzeye uygulanarak tüm desenlerin detaylı kalıbı çıkarılmıştır. Bu kalıpla bir örneği inşa edilen yeni Süleyman Han Külliyesi 'nin kubbesi oluşturulmuştur. Her kat Latex arasında malzemenin kuruma süreci tamamlandıktan sonra kubbe dilimlerinin iç bükey kısımlarında yer alan desenleri 8 cm'e yaklaştığından bu kısımlarda silikon dolgu yapılması tercih edilmiştir (Fot. 9).

Alçı kubbenin dışındaki moloz taş, ikinci katmanda yer alan taş ve harç karışımı dolgu malzemesinde yapılan sondajda; kubbenin dilimler halinde kalıp içerisinde dökülerek yapıldığı anlaşılmıştır. Bu nedenle içteki alçı süslemenin kubbeden ayrı şekilde taşınmasının mümkün olmadığı tespit edilmiştir. İçerisinde az miktarda düzensiz taşların bulunduğu bu tabaka 20-23 cm kalınlığında ve çevresinde 38-40 cm'lik duvar örülerek inşa edilmiş olup, kubbeyi hafifletmek üzere bu katman kaldırılmıştır. Dış kısımda da düzgün yüzeye sahip olmayan kubbenin dilimleri için oluşturulan kalıp dilimleri birleştirilip, mukavemeti yüksek horasan harcı uygulanarak ana taşıyıcı oluşturulmuştur. Kubbenin kaldırılmasında, içeride mukavemeti yüksek bir kaburga görevi görececek kalıp ceketini olarak polyester tabakası tercih edilmiştir. İç kısma, kubbeyi kaldırmak için kullanılan metal konstrüksiyon yerleştirilmiş, metal desteklerin Latex kalıba değecek kısımları, ahşap yastıklarla yumuşatılmıştır.

Süleyman Han Külliyesi'nin Arkeopark'ta yapılan bir örneğinde, kapalı avlunun alçı kubbesi başta olmak üzere tüm süsleme elamanlarından alınan kopya, kaldırma, taşıma ve yeni taşıyıcıya aktarma sonrasında gerçekleştirilmiştir (Fot. 9). Bu kopya imalat, özgüne benzer biçimde yeni yerine külliye'nin kapalı avlusunun kubbe ve süsleme

öğelerinde kaplama olarak kullanılmıştır. Alçı kubbenin müzede sergilenmesine yönelik oluşturulan sistem, baraj ömrünü tamamladıktan sonra, özgün yapının gömü ortamından yeniden ortaya çıkarılmasından sonra özgün yerine montajına da olanak sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.



Fot. 9: a.Süleyman Han Külliyesi kapalı avlu alçı süslemeli kubbe özgün hali, **b.** Latex uygulaması sonrası (KVMGM arşivi)

Bu tasarımda alçı bezemelerin özgün yapı üzerinde buldukları yığma sistemi temsil eden konstrüksiyon, Ø10 mm et kalınlığına sahip yuvarlak demir kullanılarak, ağ/grid şeklinde oluşturulmuştur. Alçı kubbe çelik strüktüre; aerolam panel üzerine geriye dönüşlü yapay tesviye harcı ile oturtulmuştur. Müzedeki iç avlunun üzeri kapatılarak oluşturulan kapalı avluda özgün konumunda mekânsal boyutlarına uygun sergilenmesi sağlanmıştır (Fot. 10).



Fot. 10: a. Süleyman Han Külliyesi özgün alçı kubbesi çelik strüktüre montajı, **b.** Sunumu

Su Altında İn-Situ Koruma

Arkeolojik alanların yeniden gömülmesi, kazılan bir alanı gelecekteki hasarlardan korumak ve aynı zamanda alanı başka arazi kullanımına uygun hale getirmek için koruyucu bir örtü inşa etme uygulamasıdır. Yeniden gömme sistemi geçici veya kalıcı bir önlem olarak tasarlanabilir, ancak sistem tasarlanmadan önce arkeolojik malzemenin mevcut durumu ve beklenen koruma süresi belirlenmelidir¹² İdeal durumda yeniden gömme, kazı öncesinde mevcut olan zemin koşullarını eski haline getirmeyi amaçlamalıdır¹³ Yeniden gömme sistemleri, uygun şekilde tasarlanırsa, bir alanı gelecekteki araştırmalar için koruyabilir. Her ne kadar korunan kalıntılara yeniden gömüldüğünde erişilemese de, sürekli izleme gelecekteki potansiyel kazılar için yeterli korumayı sağlayabilir. Bu metotlardan, Hasankeyf'teki taşınmaz kültür varlıkları için geliştirilen ve uygulanan gömü ortamı (dolgu katmanları) oluşturularak su altında koruma metodunun, teorik olarak barajın işletme süresi tamamlandıktan sonra, yapılacak çalışmalarla tekrar açığa çıkarılana kadar korunmasını hedeflemektedir. Bu yöntemin temel amacı, suyun etkisinin taşınmaz kültür varlığına olumsuz etkisini yavaşlatarak azaltmak için muhtelif tane ebatlarda kum ve çakıl malzemeler ile koruyucu bir katman oluşturulmasıdır¹⁴

Yeniden gömme arkeolojik kalıntılarda uygulanmakta olup, bir anıtın korunmasında sık rastlanan bir uygulama değildir. Suyun olumsuz etkilerini azaltmak amacıyla, anıtların kütlesi ve yüksekliği ile üst örtülü kapalı mekânlarının yeniden gömme amacıyla dolgulanması boşlukların alınması hassas bir uygulama gerektirmektedir. Bu kapsamda Süleyman Han Külliyesi gerek yükseklik ve geometrisi gerekse de strüktürel sisteminin hassasiyet ve hasarları sebebiyle, kalıntılarıyla birlikte çevresinde betonarme koruma duvarı içerisinde gömü ortamı (dolgu katmanları) oluşturularak, koruma dolgusu üzerine yerinde dökülen cam elyaf donatılı beton kabuğu ile koruma altına alınmalarını gerektirmiştir.

Su altında gömü ortamı (dolgu katmanları) oluşturularak koruma metodunda, koruma dolgusu uygulamalarında önce Süleyman Han Külliyesi ve kalıntılarında; oluşacak nemli ortamda gelişimi önlemek üzere bitki ve mikrobiyolojik oluşumlar ile reaksiyona girerek yüzeylere yerleşecek yüzeysel birikimler temizlenmiştir. Yapı ve kalıntılarında örgü eksiklikleri özgün malzeme ve detayında tamamlanmış, bağlayıcıları güçlendirilerek, boşalan derzler tamamlanmıştır. Su basıncı ve dolgunun yükü nedeniyle kısmı göçme ya da yıkılmaları engellemek üzere kapı, pencere, niş vb. açıklıkların boyutlarına göre harçlı, harçsız duvarlar ya da çelik vb. elemanlar ile desteklenmemiş ve anıt ve kalıntıların üzerine capping (harpuştalama) uygulanmıştır (Fot. 11).

Uygulama esnasında dolgu malzemesinden zarar görmemesi ve doğrudan temas etmemesi amacıyla, dolgu ile anıt ve kalıntıların yüzeyleri arasında ayrı bir koruma katmanı oluşturulması için, tüm yüzeyler jeotekstil, kenevir esaslı tekstil (kendir çuval) malzemeler ile örtülenip üzerine tuğla kırıkları ile güçlendirilen kireç esaslı harçla yalıtımı sağlanmıştır (Fot. 12).

12 Johnsen 2009; Williams vd., 2008.

13 Johnsen 2009.

14 Yılmaz vd.2020,413-439.



Fot. 11: Süleyman Han Külliyesi kalıntılarda koruma (Sevgi ve Yılmaz, 2022,188.)



Fot. 12: Süleyman Han Külliyesi betonarme kabuk imalatını taşıyacak koruyucu duvar ve kolonların inşası ve eş zamanlı koruma dolgu uygulamaları (KVMGM arşivi)

Uygulamada önce anıtların çevresine, sonrasında kalıntıları çevresine betonarme koruma duvarları yapıldıktan sonra kalıntılara denk gelmeyecek şekilde tasarlanan ve kabuğu taşıyacak betonarme pabuç ve kolonlar imal edilmiştir. Hem koruyucu çevre duvarları hem de pabuç imatları, anıt ve kalıntıların korunması amacıyla temel kazısı yapılmaksızın, nebati toprak sıyırıldıktan sonra, doğal zemin kotu üzerine kalıp kurularak gerçekleştirilmiştir. Beton imalatlar ile arkeolojik kalıntıların doğrudan temasının önlenmesi ve gerektiğinde betonarme imatların kolaylıkla kaldırılabilmesi amacıyla betonarme pabuç ve duvarların tümünün altında jeomembran katmanı uygulanarak ayırıcı bir katman oluşturulmuştur.

Eş zamanlı bir yandan da gömü ortamı oluşturacak mil kumu katmanları ile dolgu işleri yapılmaktadır. Korumanın sağlanması için silt/kil gibi geçirimsizliği yüksek ancak sonradan oturma riski olan malzemeler yerine, ıslanıp sıkıştırılınca oturarak,

yapı çevresinde statik bir ortam sağlama kabiliyeti olan mil kumunun kullanılması öngörülmüştür. Mil kumu 50 cm yükseklikte tabakalar halinde uygulanmıştır¹⁵

Yapılardaki dolgu uygulaması üst örtü seviyesine ulaştığında kılçık/kaburga olarak tabir edilen taşıyıcı özellikli döşemelerin arasındaki boşluklar, üst bölümlerinden boyuna doğrultuda 1m'lik aralıklarla (her sırada şaşırtmalı) muayene delikleri açılarak mil kumu ile doldurulmuştur. Koruma dolgusu yüksekliği Caminin üst kotunun bittiği noktadan itibaren betonarme koruma kabuğu arasında minimum 50-80cm kalınlığında dolgu katman oluşturacak şekilde tatbik edilmiştir. Son aşamada korozyonu önlemek üzere cam elyaf donatılar kullanılarak betonarme koruma kabuklarının imalatı tamamlanmıştır (Fot. 13-15).



Fot. 13: Süleyman Han Külliyesi üzerine yapılan betonarme kabuğu taşıyacak kolonlar ve eş zamanlı mil dolgulama uygulaması (KVMGM arşivi; Sevgi ve Yılmaz, 2022,188)



Fot. 14: Süleyman Han Külliyesi ve Koç Cami betonarme koruma kabuğunun cam elyaf donatıları

15 KVMGM arşivi.



Fot. 15: Süleyman Han Külliyesi ve Koç Cami medrese kompleksinin betonarme koruma kabuğu (Sevgi ve Yılmaz, 2022,188)

Bir Örneğinin İnşası

DeneySEL arkeoloji, arkeolojik yöntemleri ve teorileri kullanarak geçmişini anlamak ve yorumlamak amacıyla yapılan deneySEL çalışmalarını içeren bir araştırma alanıdır. Bu alandaki araştırmalar genellikle laboratuvar deneyleri, saha denemeleri veya yeniden yapılandırılmalar gibi deneySEL yöntemleri içerir. DeneySEL arkeoloji, arkeolojik verilerin nasıl oluştuğunu ve nasıl yorumlanabileceğini anlamak için bilimsel bir yaklaşımı benimser¹⁶ Bu alan, arkeolojik verilerin bilimsel bir temele dayalı olarak anlaşılmasına ve geçmiş kültürlerin yaşam tarzlarına dair daha derin bir anlayışa ulaşılmasına yardımcı olabilir. Örneğin eski yapı tekniklerini anlamak için mimari yeniden yapılandırılmalar gerçekleştirilebilirler¹⁷. İlisu baraj gölü su seviyesi altında kalan bugünün anıtı ve gelecekte arkeoloji çalışmalarına konu olacak Süleyman Han Külliyesi'nin bu çerçevede değerlendirilerek Arkeopark'ta bir örneği inşa edilmesi planlanmıştır.

Mevcut yapının bir örneğinin inşası; genel özellikleri (mimarisi, yapım tekniği, boyutları, yerleşimi, vb.) ayrıca elde bulunan diğer bilgiler (rölöve, restitüsyon, fotoğraf, vb.) kullanılarak, mevcut yapının benzerinin yapılması olarak tanımlanabilir. Örneği yapılacak yeni yapıda, istenirse farklı ölçek ve özgününe görünüş olarak benzeyen farklı malzeme ve yapım tekniği kullanılabilir. Süleyman Han Külliyesi, yeni Hasankeyf ilçesinde Arkeopark'ta oluşturulan konumunda cami ana yapısı ile avludaki diğer mekân

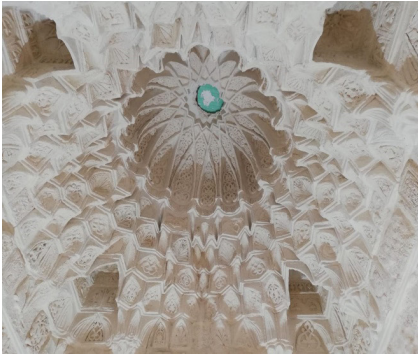
16 Mathieu 2002, 2-6.

17 Hodder 2012, 2.

ve kalıntıların mevcut konumdaki özgün yapı (rölöve) ile eş özelliklerdeki örneği inşa edilmiştir. Böylece özgün yapısında bulunan; bezeme, süsleme, mihrap, söve vb. diğer özgün detaylar uygun yöntemlerle (mülaj, alçı v.b) kalıpları çıkarılarak ve lazer tarayıcı nokta bulutu, Fotoğraflar, rölöveleri gibi tüm bilgi/ belgeler kullanılarak özgünü ile aynı fiziksel özelliklerde özgün malzeme ve inşa tekniklerinde kullanılmıştır (Fot.16-19). Bu uygulamada yaklaşık 600 yıldır devam eden bir yapım geleneği yeniden uygulanarak tecrübe edinilmiştir. Süleyman Han Külliyesinin minaresi, avlu kapısı ve çeşmesi ile alçı kubbenin kopyaları mescit bölümündeki kubbeye montajı gerçekleştirilmiştir.



Fot. 16: Bir örneği inşa edilen Süleyman Han Külliyesi'ni havadan ve güney eyvan, türbe ve kapalı avlu kısmını bakış



Fot. 17: Bir örneği inşa edilen Süleyman Han Külliyesi'nin kapalı avlu kubbesi ve mescit mihrabı örneği



Fot. 18: Bir örneği inşa edilen Süleyman Han Külliyesi'nin mescit bölümünün bir örneğinin inşası, sunumu



Fot. 19: Bir örneği inşa edilen camiden görünüm (KVMGM arşivi)

Sonuç

İlisu Barajı su seviyesinden doğrudan etkilenen anıtların taşınması ve mevcut dokuda bulunan ancak inşa teknikleri nedeniyle taşınmayan anıtların ise bir örneğinin inşa edilmesine bağlı olarak eski Hasankeyf'in analojisi yapılarak yeni Hasankeyf ilçesinde Kültürel yarımada tasarlanan Arkeopark; tarih ve kültür mirasının sürdürülebilir bir şekilde korunması adına bir çabanın ürünüdür. Bu çalışmalar, sadece geçmişi geleceğe taşıma çabası değil, aynı zamanda bölgeye özgü mimari ve yapısal özellikleri günümüze aktararak kültürel zenginliği yaşatma amacını da taşımaktadır. Gelecek kuşaklara bu önemli mirası aktarmak için yapılan çabalar, tarihî ve kültürel bağları güçlendirilmesi ve sürekliliğine yönelik çalışmalar olarak değerlendirilmelidir.

Süleyman Han Külliyesi gibi anıtsal bir yapının su altında korunması için yöntemler kısıtlıdır. Ancak arkeolojik alanlarda kalıntıların korunmasına yönelik uygulanan geri gömme/yeniden gömme gibi tekniklerden geliştirilen, su altında koruma uygulamalarında gömü ortamı oluşturularak (dolgu katmanları) in situ olarak koruma yöntemi, suyun anıt üzerine oluşturacağı tahribatların azaltılması ve korunması için uygulanmıştır. İlisu Barajı işletme ömrünü tamamladığında, tekrar gün yüzüne çıkarılmasına kadar, eski Hasankeyf yerleşimdeki tarihi doku içerisindeki yöreye özgü ve anıtsal mimarinin önemli bir temsilcisi olan ve gömü ortamında korumaya alınan Süleyman Han Külliyesi'nin, Arkeopark alanında özgün yapım malzeme ve tekniği ile bir örneği inşa edilerek, sadece kent belleğinde değil toplum tarafından somut olarak deneyimlenmesine olanak sağlanması hedeflenmiştir.

Su kaynakları çevresinde gelişen tarihi yerleşimler, çağdaş yaşamın gereksinimleri nedeniyle bayındırlık faaliyetlerinden biri olan barajlardan sıklıkla etkilenmeye devam etmektedir. Anadolu'nun zengin kültürel katmanları nedeniyle bayındırlık faaliyetlerinde etkilenen kültür varlıklarının korunması zorlu bir koruma alanı oluşturmaktadır. Kültür varlıklarında suyun aşındırıcı etkileri artık kanıtlanmıştır. Bu nedenle bu tür alanlarda bulunan kültür varlıklarının korunmasına yönelik yöntemleri geliştirmek için mevcut çalışmaların ve alınabilen sonuçların da paylaşılması, korumanın etkili olup olmadığının değerlendirilmesi, hâlihazırda planlanan baraj projelerinin kültür miras alanlarına etkilerine yönelik bilgi kaynağını oluşturması açısından önemlidir. Bu çalışmaların karar verilecek bayındırlık faaliyetlerinin planlama sahalarının ülkemizin zengin kültürel mirasının korunması bilinciyle ele alınmasının sağlanması amacıyla artırılması, bilimsel ve teknik ortamlarda tartışılması, yeni çalışmalarda miras alanlarında olumsuzlukların azaltılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu amaçla İlisu Barajından etkilenen Süleyman Han Külliyesi örneğinde, mimari unsurları taşınan ve ana kütle gömü ortamı oluşturularak su altında in situ olarak korunmasına yönelik gerçekleştirilen çalışmalarda teknik detayları paylaşarak literatüre katkı sağlanması ve gelecekte yapılacak uygulamalara fikir verilmesi yanında bilimsel ortamda tartışılması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Arık, O. (2001). *Hasankeyf*, Marco Plüss, İstanbul.
- Arık, O., (2003). *Hasankeyf, Üç Dünyanın Buluştuğu Kent*, Ankara, 2003.
- Curtis, J. O., 1979, *Moving Historic Buildings*. Washington: U.S. Dept. of the Interior, Heritage Conservation and Recreation Service, Technical Preservation Services Division.
- Gabriel, A. (1940). *Voyages Archéologique dans la Turquie Orientale*. Paris: E. de Boccard.
- Hodder, I., (2012). *Entangled An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Wiley-Blackwell, London.
- Kılıcı, A., 1987, Hasankeyf Vakıf Eserleri, *Vakıf Haftası, Restorasyon ve Vakıfların Ekonomik ve Sosyal Etkileri Semineri*, 7-13 Aralık 1987 .159-189, Ankara.
- Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Arşivi (2008-2021). Hasankeyf’te Bulunan Anıt Eserleri Taşıma ve Koruma Proje Yapımı Nuran Demirtaş, 2016, Hasankeyf’te Bulunan Anıt Eserleri Taşıma ve Koruma Yapım İşi Cumhuriyet İnşaat, 2018.
- Mathieu, J.R. 2002 Introduction- Experimental Archaeology: Replicating Past Objects, Behaviors, and Processes, J. R. M. Mathieu (ed.), *Experimental Archaeology (BAR)*, 1-11.
- Özdoğan, M., 2015, Barajlar ve Arkeoloji, İTÜ, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayını, 43-48, İstanbul
- Sevgi, S., Çetin M., Yılmaz, M. 2017 Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi’nin Koruma ve Kurtarma (Taşıma) Projesi, *Kâgır Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri IX* (05-06 Aralık 2017) Bildirileri, İstanbul, 10- 37.
- Sturkenboom, I., (2009), The Ornamented Style in Hasankeyf From The Time of Sultan Süleyman, *I. Uluslararası Batman ve Çevresi Tarihi ve Kültürü Sempozyumu*, 15-17 Nisan 2008, Batman, Batman Valiliği, 458-478.
- Uluçam A. (2009). Hasankeyf ve Türk Kültür Tarihindeki Yeri” *I. Uluslararası Batman ve Kültür Sempozyumu*, 15-17 Nisan 2008, Batman, Batman Valiliği, 117-139.
- Uluçam, A. (2020). Hasankeyf Şehabiye Medresesi (Sultan Süleyman Külliyesi), *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* , (5) , 37-58. DOI: 10.47702/sematr.2020.3
- WCD (2001). Heritage at Risk 2001-2002: Dams and Cultural Heritage. <https://www.icomos.org/risk/2001/dams2001.htm#>.
- Woolfitt, C. (2007). *Preventive conservation of ruins: reconstruction, reburial and enclosure*, Conservation of Ruins (ed. John Ashurst), 147-193.
- Yılmaz, M., Sevgi, S. , Eskici, B. , Şener, Y. S. , Eliüşük, M. , 2020, Kısmen Baraj Gölü Suları Altında Kalacak Olan Hasankeyf Yamaç Külliyesinin Sağlamlaştırılması, Korunması Ve Sergilenmesine Yönelik Uygulamalar, *Amisos*, 5: 413-439.
- Yurttaş, H. (1991). *Hasankeyf Yapılarının Sanat Tarihimizdeki Yeri*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum.
- URL 1 (Fot. 2) Bell, Gethrude (1911). <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/gb-3-1-19-1-43>, Erişim Tarihi: 10.12.2023.
- URL 2 Hamamcıoğlu, Turan, M. ve vd. (2010). İzmir, Bergama, Yortanlı Barajı Göl Sahasında Bulunan Paşa Ilıcısı (Alliano) Termal Yerleşmesi Koruma Projesi, İMO İzmir Şubesi Perşembe Seminerleri Programı 11 Kasım 2010. https://eski.imo.org.tr/resimler/dosya_ekler/bc416d69c9f3a1d_ek.pdf?tipi=2&turu=X&sube=16 [Erişim Tarihi:30.04.2021].
- URL 3 WCD (2001). Heritage at Risk 2001-2002: Dams and Cultural Heritage. <https://www.icomos.org/risk/2001/dams2001.htm#>, Erişim Tarihi: 10.12.2023.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

[İnternet Sayfası \(Açık Erişim\)](#) | [Internet Page \(Open Access\)](#)

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

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

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



BİZANS'TAN TÜRK DÖNEMİNE BİR MADDİ KÜLTÜR ÖRNEĞİ: KONYA İLE SİLLE ARASINDAKİ AKMANASTIR (KHARİTON MANASTIRI)



MATERIAL CULTURE FROM THE BYZANTINE TO THE TURKISH ERA: AKMANASTIR (ST. CHARITON MONASTERY) LOCATED BETWEEN SİLLE AND KONYA

Nergis ATAÇ*

ÖZ

Konya'nın Sillesinde, Takkeli Dağı'nın eteklerinde yer alan Akmanastır günümüzde askeri alanda bulunmaktadır. 20. yüzyılın başlarında manastırı ziyaret eden seyyahlar, Aziz Khariton yortusunun burada kutlandığını bildirmişler ve manastır hakkında kısa tasvirler yapmışlardır. Manastırda farklı isimler ve farklı sayıda dini yapılar bildirilmiş, çeşitli kitabelerin transkripsiyonları hazırlanmıştır. Manastırda mescit de bulunmuş ve Eflâkî'de geçen Mevlâna ile ilişkilendirilmiştir. Eflâkî'deki Eflatun Manastırı'nın Akmanastır olduğu araştırmacıların çoğunluğu tarafından kabul görürken, farklı yapılarının tarihlendirilmesi ve evreleri çeşitli zaman dilimlerine dayandırılmıştır. Hangi yapıların duvar resimleri bulunduğu ve bunların türlerinin ne olduğu sorusu hala tartışılmaktadır. Konu hakkındaki bulgular, sınırlı olanaklardan ötürü ayrıntılı çalışılmamıştır. Çalışmamızda manastırın Hıristiyan ve İslam dini yapıları incelenmiş, sözlü ve yazılı arşivler taranmış, mimarisi büyük oranda laser scanner ile taranıp ortofotoları çıkarılmış, ayrıca fotoğraflanarak belgelenmiş, Bizans-Türk dönemi ilişkisi üzerinde durularak Orta Çağ Hıristiyan-Türk İslam özellikleri tartışılmıştır. Çalışmamızın sonucunda, Akmanastır'ın Bizans ve Türk dönemlerinde manastır işlevine devam ettiği, önemli dini bir merkez olduğu, mimarisinde onarımlar dışında yeni mekânlarında eklendiği ve süslediği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Akmanastır, Aziz Khariton, Konya, Sille, Bizans Mimarisi, Türk-İslam Mimarisi

ABSTRACT

This research explores the historical and architectural significance of Akmanastır, located at the base of Mount Gevale (Mount Takkeli; Mount Philippus), an active fortress during the Byzantine and Seljuk periods. Akmanastır, also known as St. Chariton Monastery, has been the subject of interest and study for scholars and visitors alike. In the early twentieth century, visitors to the monastery observed and documented the celebration of St. Chariton's Feast, and provided brief descriptions of the religious structures on the

* Doç. Dr., Sanat Tarihiçisi, İstanbul.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8598-6029> ♦ E-mail: nancytuba@yahoo.com

site. Publications from this time also mentioned a variety of names and quantities of these structures, along with transcribed inscriptions. Furthermore, a mosque situated within the monastery is intricately linked to Mevlana, as delineated in Eflâkî's accounts. While the scholarly consensus aligns with the identification of Eflatun Monastery with Akmanastır, the chronological attribution and developmental sequences of distinct architectural components depend on different temporal frameworks. The monastery's strategic proximity to the city center and dense Christian population in Sille contributed to the enduring importance of Akmanastır over the centuries. Despite continuing damage from natural and human causes in the last century, the monastery, now repurposed as Military Barracks, remains a valuable archaeological source, bridging gaps in written references. The monastery incorporates both Christian and Islamic places of worship, reflecting its historical role as a meeting point for diverse communities. Seljuk sources attest to the monastery's role as a center for intellectual exchange, where individuals from various backgrounds were engaged in knowledge-sharing and sought wisdom. Inscriptions on the monastery affirm the coexistence of Komnenoi, Ahis, Abrahams, and monks within its premises. Oral and written records indicate continuous donations from both Christians and Muslims for the monastery's sustenance and the celebration of religious festivities. Ongoing renovations and alterations have adapted the monastery to changing circumstances. Notably, the catholicon, the initial phase of the chapel, and certain cells exhibit architectural features from the Middle Byzantine period, while the subsequent phases of the chapel, the masjid, and other cells are believed to be later additions. Rock carved decorations and some wall paintings within the monastery suggest a probable date to the Turkish period. The rock carved motifs in the monastery bear a closer resemblance to the Seljuk and Beylik periods rather than Byzantine examples. Ottoman-era structures and the monastery's surrounding wall, identified through photographs and oral archives, no longer exist, leaving uncertainty about their original construction dates. Interactions in religion, belief, and art, as evidenced by Eflaki's text, reveal a rich tapestry of mysticism and syncretism in multicultural civilizations. Instances such as Mevlana's water and fire miracle in the Mevlevi tradition, and Chariton's monastery rescue narrative and water miracle in Christianity showcase shared themes of spiritual salvation. The coexistence of a mosque, churches, and cells surrounding a sacred spring within the monastery substantiates claims of its role as a hub for both Christians and Muslims. Donations from diverse communities and pilgrims, along with the celebration of Chariton and Mary's festivals, underscore Akmanastır's role as a sacred center where Christians and Muslims converged. Overall, our research aimed to shed light on the enduring significance of Akmanastır as a religious site that bridged Christian and Islamic traditions.

Keywords: Akmanastır, St. Chariton, Konya, Sille, Byzantine Architecture, Turkish Islam Architecture

Giriş

Akmanastır Konya'nın kuzeybatısında merkeze yaklaşık 7-8 km uzaklıkta, Selçuklu ilçesi sınırları dâhilindeki Sille'nin doğusunda, askerî kışla içinde, 37.910412,32.432812, 37° 54' 37.51" K 32° 25' 57.35" D koordinatları arasında yer alır (Fot. 1-5)¹. Manastır kompleksi, 2019 yılı Ekim ayında Askerî Kışla ve T.C. Genel Kurmay Başkanlığı'ndan izin alınarak yerinde incelenmiş ve belgeleme çalışmaları tarafımızca yapılmıştır.

Akmanastır (Maria Spiläotissa; Panagia Spileotissa; Theotokos Spileotissa Kilisesi; Deyr-i Eflätun; Platon'un Manastırı; Aziz Khariton Manastırı; Aziz Amphilokhios Manastırı), Hıristiyan ve Müslümanların yüzyıllarca sahip çıktığı, işlevinin devam etmesi için bağışlar yaptığı, farklı ibadethanelerin bir alanda olduğu dini bir merkez olmuştur. Son yüzyılda doğa ve beşerî nedenlerle yapı bu özelliklerini yitirmiştir. Bununla birlikte yapı hakkındaki bilimsel çalışmalar sınırlı kalmıştır. Bu çalışmalarda manastırı ziyaret eden seyyahlar, dini görevlileri ve araştırmacılar tarafından incelenmiş; bulunan kitabeleri okunmuş, kiliseler ve ayazması hakkında kısa tasvirler yapılmıştır. Bazı yazarlar manastırı bizzat görünürken diğer bir kısmı ise aktarılanlardan yola çıkarak yapıyı görmeden yorumlar yapmış, kimisi de özet bilgilerle geçiştirmiş veya kitabelerini çevirmekle yetinmiştir.

Manastır hakkındaki ilk bilgiler Danimarkalı Carsten Niebuhr tarafından paylaşılmış ve daha sonra İstanbul Patriği IV. Kyrillos'un (1750-1821) Viyana'da 1812 yılında yayınladığı Orta Anadolu haritasında manastırı belirtmesi ve çalışmasında manastır hakkında aktardıklarıyla ismi pekiştirilmiştir². İlk aktarılanlar manastır hakkında temel oluşturmuş sonraki çalışmalara da kaynaklık teşkil etmiştir. Kiepert, Rizos, Sterett'in manastır veya kitabeleri hakkında aktardıkları bu temellere dayanmıştır.³ Cumont, kitabelerden birini etraflıca yayınlamıştır; Levidis de manastırı ziyaret etmiş üç kilise ve kitabelerden bahsetmiştir⁴. 20. yüzyılın başında Ramsay, Hasluck, Konyalı ve Eyice'nin yayınları manastırı bilimsel çalışmalara kazandırmıştır⁵. Konyalı'nın manastır mescidine Selçukiler zamanında birçok vakfın tahsis edildiğini bildirmesi ve Eyice'nin manastırda daha önceleri mescit bulunduğunu fakat bugün yok olduğunu aktarması çalışmamız için önemlidir⁶. Eyice'nin çalışması etraflıca yapılan ilk araştırmadır. Eyice, 1947 yılında manastırı incelemiş, 1966 yılında ilk çalışmasını yayınlamıştır. O dönemde askerî alanda bulunması nedeniyle, bazı tespitler eksik kalmıştır. Eyice'nin duvar resimleri hakkındaki

1 Maria Spilaotissa ismi, manastırda bulunan 2. No.lu kitabede Meryem isminin geçmesindedir. "Spilaotissa" Yunancada mağara anlamındadır. Kitabe ve isim görüşleri için bkz. Kyrillos, 1815: 45-47; Niebuhr, 1837, 119; Levidis, 1899, 156-158; Ramsay, 1906: 188; 1907: 375-377; Hasluck, 1929, II, 373-376; Eyice, 1966, 135-160.

2 Kyrillos, 1815: 45-47; Niebuhr, 1837: 119.

3 Kiepert, 1845; Rizos, 1856, 132; Sterett, 1888, 210, Nr. 210, 219, Nr. 243.

4 Cumont, 1895, 99-105; Levidis, 1899, 156-158.

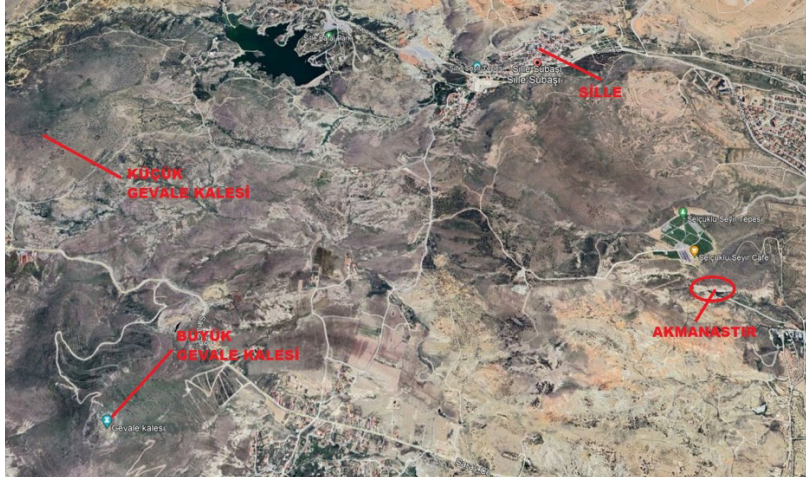
5 Ramsay, 1906: 188; 1907: 375-377; Hasluck, 1929, 379-383; Konyalı, 1083-1089; Eyice, 1966: 135-160.

6 Selçuklu dönemi Hıristiyan-İslam ilişkileri ve İslamlaşma süreci için bkz. Vryonis, 1971.

tespitleri de konumuz için ayrıca değerlidir. Son yıllarda yapı hakkında ayrıntılı bir çalışmayı Salkitzoğlu yapmış, daha sonra Mimiroğlu ve daha güncel bir inceleme olarak Ataç doktora çalışmasında manastırı diğer yapılarla birlikte ele almıştır⁷. Seyyahların notları ve bilimsel çalışmalar dışında manastır hakkında sözlü arşiv de bulunmaktadır. Atina’da Küçük Asya Araştırmaları Merkezi’nin El Yazmaları Arşivi’nde 20. yüzyılın başında buraya göç etmiş Sille yerlilerinin de manastır hakkında aktarımları olmuştur.⁸

Bu çalışmada, Hıristiyan ve aynı zamanda Müslümanlar için önemli olan manastırda özellikle Türk döneminde her iki dinin ibadethanelerinin bir arada bulunmasının kaynağı ve duvar resimleri sorusu üzerinde durulmuştur.

Fot. 1:
Akmanastır,
Sille ve
Gevale
Kalesi
(GoogleEarth)



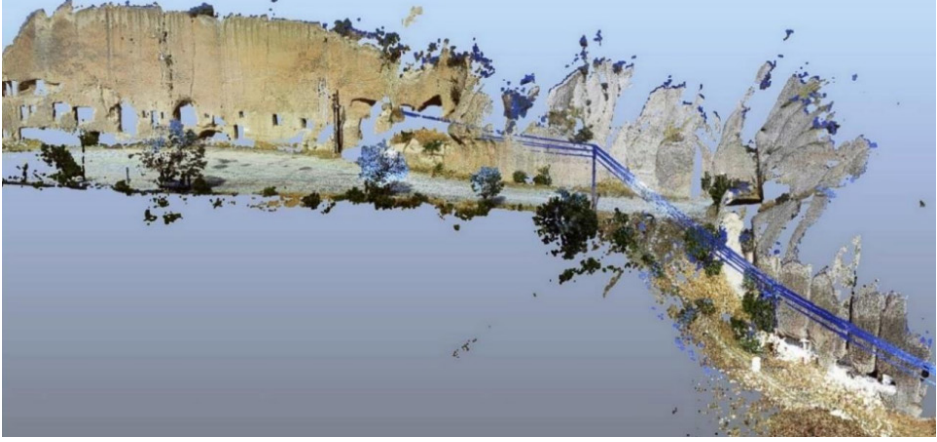
Fot. 2: Akmanastır (Hasluck, 1913, BSA SPHS 01/0938.2598, <https://www.bsa.ac.uk/2021/06/01/the-well-travelled-frederick-w-hasluck/>)



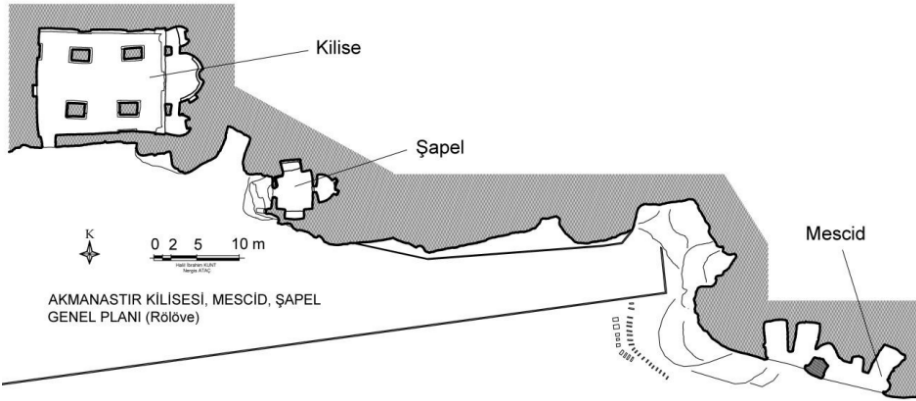
Fot. 3: Akmanastır, doğudan bakış (N. Ataç, 2019)

7 Salkitzoğlu, 2005; 2009, 119-164; Mimiroğlu, 2015; Ataç, 2021.

8 ΚΜΣ/ΑΠΠ (Κüçük Asya Araştırmaları Merkezi/Sözlü Gelenek Arşivi), dosya no. 6. Mavrochalyvidis’in «Η Σίλη» (Πειραιάς 1953). Sille hakkında bkz. Özönder, 1998; Sarıköse, 2008.



Fot. 4: Akmanastır, ortofoto (N. Ataç, 2019)



Fot. 5: Akmanastır kompleksi, kilise, şapel, mescit genel rölöve (N. Ataç, 2019)

Sözlü Aktarımlar ve Duvar Resmi

Küçük Asya Araştırmaları Merkezi'nin Sözlü Gelenek Arşivi'nde Akmanastır hakkındaki bazı sözlü aktarımları dikkat çekici olup tartışılabilir. Manastır bölgeden göç etmiş kişilerce tasvir edilmiştir. Aktarımlardan ikisi konumuz için önemlidir: Birincisi kilisenin yanında hacı ziyaretleri için odaların inşa edildiği, ikincisi kathedrikonda duvar resimlerinin olmadığı tuval üstünde duvara çivilenmiş resimlerin olduğudur. Aktarımlardan duvar resmi ile ilgili olan, kendisinden yaklaşık elli yıl önce manastırı ziyaret eden bir hacının notlarına tezatlık oluşturmaktadır.

Sözlü aktarımlardan birincisi, 20. yüzyılın başlarında Sille'den Atina'ya göç etmiş Alex. Ananiadis-Halepoglou'ye (Ἀλέξ. Ἀνανιάδης Χαλέπογλου) aittir. Alex. Ananiadis-Halepoglou 1956 yılında, "Dindar Syllahlılar kilisenin yakınında başka odalar

inşa ettiler, çünkü azizin bayramlarında birçok kişi ziyafete gider, bütün gün yiyip içer ve çalgılar eşliğinde eğlenirdi. Kilisenin dışında mermer üzerine dağınık yazıtlar vardı.” demiştir.⁹ Aktarımdan kilisenin bitişiğinde kayaya oyulmuş hücreler olduğu ve bu alana yeni odaların eklendiği anlaşılmaktadır.

Tartışılabilir bir ikinci bir diğer aktarım manastırda var olduğu ileri sürülen duvar resmi görüşüdür. Sille’den başka bir mülteci Theophanis Karakasis (Θεοφάνης Καρακάσης) “Kilisede hiç fresk yoktu. Duvarlarda sadece tuval üzerine çivilenmiş resimler vardı. Tavandan avizeler ve mumlar sarkıyordu. Kutsal Makam da aynı kayadan oyulmuştu. Kilisenin geniş bir avlusu vardı. Misafirhane olarak kullanılan hücreler vardı. Manastırın Sille’den bir koruyucusu vardı. Ama Türkler manastıra saygı gösteriyordu. Değerli eşyalarına dokunmadılar.” demiştir.¹⁰

Buna karşın 19. yüzyılın ikinci yarısında manastırı ziyaret eden Kayserili Ioannis Kechaiopoulos’un notları kilisede duvar resimlerinden söz etmektedir. Ioannis Kechaiopoulos, 1870’lerde hacı olarak Sallis’i ziyaret ettiğinde oldukça ayrıntılı notlar tutmuş ve bu notlar Nikos Bees tarafından 1922 yılında Berlin’de yayınlanan çalışmasında kullanılmıştır¹¹; Ioannis Kechaiopoulos’in notlarına göre manastırda çeşitli sahneler vardı. Bees, sahneleri birçok ayrıntıyla aktarmış ve genel olarak Kapadokya kiliseleriyle karşılaştırmıştır. Yazara göre resimler 13. yüzyıldan daha eski olmalıdır.

Bees’in incelediği notlara göre aziz figürleri, Hodegetria Meryem ve Tahtta Meryem ve İsa, İsa’nın Vaftizi ve Çarmıha Geriliş ve Aziz Khariton siklusuna ait iki ikili sahne vardı. Aziz Khariton’un martir edilmesini konu alan siklusun ilk ikilisinde iki soyguncu ona işkence ederken yerde yatar vaziyette zincire vurulmuş olarak tasvir edilmiştir. Bu ikilinin ikinci sahnesinde ise aziz bir mağaraya hapsedilmiştir.¹² Sahnelerde martirin kansız (antikristalin) tasviri ve yörede gerçekleşmesi ayrıntıları vardır. Yazara göre bu ikonografinin benzeri II. Basileos’un menologionu, ressam Menas’ın resmettiği Vat. Gr. 1613 envanter numaralı el yazmasındaki ikonografisidir. Bees’e göre asıl dikkat çekici nokta, başka hiçbir yerde bulunmadığı ve Fournalı Dionysius’un¹³ ünlü Resim Sanatı Yorumu’nda da bahsedilmediği için azizin benzersiz olan çifte sahnesidir. Sahne Aziz Khariton’un su mucizesidir. Khariton’un su mucizesi, Musa’nın Kayadan Su Çıkartması sahnesine benzetilmiştir. Aradaki fark Aziz Khariton’un sağa, Peygamber Musa’nın sola bakmasıdır. İkisinin ikonografisi benzer olup ancak yazıtlardan tanınabilenmişler.

Diğer sahneler İsa’nın Vaftizi ve İsa’nın Çarmıha Gerilmesi’dir. Yazara göre, vaftiz sahnesinde Ürdün Nehri, nehrin akıntısında duran ve sağ eliyle tuttuğu bir

9 Salkitzoğlu, 2009, 121-122. KMΣ/AIII, dosya no. 3a, Lycaonia-Syllis.

10 KMΣ/AIII, dosya no. 3a, Lycaonia-Syllis.

11 Bees, 1922.

12 Bees’e göre, ressamın aklında, Vatikan Apostolik Kütüphanesinde (Nr 1613) bulunan ve ressam Minas’a atfedilen İmparator II. Basileos’un (976-1025) el yazmasından bir minyatür olması çok muhtemeldir (Bees, 1922, 16).

13 Fournalı Dionysius’un eserine ilişkin bkz. Dionysios, 1981.

boynuzdan suyun akmasına izin veren, sol elinde ise bir ibrik tutan küçük bir siyah şeytan olarak temsil edilmiştir, Vaftizci Yahya, Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercin ise diğer figürlerdir.¹⁴

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesinde ise Meryem, Yuhanna ve diğer kadın figürlerinin yanında Yüzbaşı Longinus da tasvir edilmiştir.

Manastırdaki duvar resimlerinin mevcudiyetinden bahseden diğer bir yazar, burayı bizzat ziyaret eden seyyah Levidis'tir. Levidis 1896 ziyaretinde manastırda Meryem Mağarası Kilisesi ve Aziz Savas ile Aziz Amphilokhios'a adanmış iki şapel olduğunu, yıkıldıklarını fakat duvar resimlerinin korunduğunu, buna karşın onarım nedeniyle yeniden yapıldığını belirtmiştir¹⁵. Levidis'in aktardıklarından resimlerin ne kadarının korunduğu ve kiliselerde nasıl bir onarım, yenilik yapıldığı tam anlaşılmamaktadır. Burayı 1766 Aralık ayında ziyaret eden Niebuhr ise duvar resimleri konusunda sessiz kalmıştır.

Aktarımlardaki tespitlerin kronolojisini incelediğimizde, kilisede duvar resimlerini ayrıntılarıyla aktaran Kayserili Ioannis Kechaiopoulos'un notlarının 1870'lere dayandığı, 1890'larda geldiğinde Levidis'in aktardıklarından resimlerin korunduğu fakat aynı zamanda yenilediği, fakat 20. yüzyılın ikinci yarısına geldiğinde Alex. Ananiadis-Halepoglou'n 1956 yılı aktarımından ve Eyice'nin 1964 yılı ziyaretinden resim izine rastlanmadığı anlaşılmaktadır. Manastırı 1941 yılında ziyaret eden Konyalı ise yapıardan bahsetmesine rağmen duvar resmine değinmemiştir. Manastır Kilisesi'nde, 19. yüzyılda duvar resmi olduğunu ve 20. yüzyılda olmadığını kabul edersek, zaman içindeki farklılık açıklanmalıdır. Küçük Asya Araştırmaları Merkezi'ndeki arşivde, Theophanis Karakasis'in aktarımının doğruluğunun tartışmalı olduğunu kabul etmekle birlikte bir açıklama olabilir. Theophanis Karakasis'in 20.10.1964 tarihinde belirttiğine göre, katolikonda var olduğu ileri sürülen 9. veya 10. yüzyıla tarihlenen duvar resimleri, 20. yüzyılın başlarında Hıristiyanlar tarafından "temizlik" yüzünden tamamen badanalanmıştı¹⁶. Buna karşın Eyice, katolikonda duvar resimlerine dair hiçbir iz olmadığını, Bees'in bizzat görmeden rivayetlerle konuyu ele aldığını belirtmektedir¹⁷.

Manastırda yaptığımız incelemelere göre ise katolikonda duvar resim izlerine dair Eyice'ye katılmaktayız (Fot. 6). Duvar resimleri olmadığı gibi badanaya dair iz de yoktur. Fakat duvarların bütün iç sathlarında ve güney cephede murç izleri görülür. Murç izlerinin yapının içte duvarlarında daha kaba, cephede daha ince olması dikkat çekicidir. Duvarlarda sıva veya boya izi tespit edilmemiştir, buna karşın kaba murç izleri sıvayı akla getirir. İç mekân duvarlarında ve doğu payelerinde ahşap veya madeni

14 Bees, 1922, 11, 21-32.

15 Levidis, 1899, 158.

16 KME/ AIII, dosya no. 3a, Lycaonia - Silli, ve özellikle muhbirlerin açık anıları Pant. Mavridis, Prodr. Papadopoulos, Emilio Batzoglou, Ioannis Iessai, Theophanis Karakasis ve Alex. Ananiadis-Halepoglou. Ayrıca G. Mavrochalyvidis'in KME/ AIII, dosya no. 6, Lycaonia, ve V. Raftopoulos, 'The Ikonion villaaction'.

17 Eyice, 1966, 142.

ikona panellerinin yerleştirilebileceği dikdörtgen çerçeveler kazılmıştır. Dikkat çekici nokta gerek Hıristiyanlar ve gerek Müslümanlar tarafından saygı gösterilen bir kilisede, ki bu her iki dinin inananları tarafından bağış yapılan bir manastırın kathedikonunda derin murç izlerinin açıkta kalmasıdır. Önemli şahısların mezar taşlarının, kitabelerin bulunduğu bir manastırda kathedikon neden kaba murç izleriyle bırakılmıştır? Duvar resimli kayaya oyma yapılarda murç izleri büyük oranda sıvayla ilişkilendirilir. Nitekim duvar resmi için sıva yapılı ve sıvanın daha iyi tutması için murç kabarcıkları bırakılır. Bu bağlamda kilisenin kaba murç izleriyle bırakılması düşündürücüdür. Buna karşın duvarlarda yer alan geniş panel alanları, bu kısımlarda ikonaların asılı olduğunu akla getirir. Bunlar ahşap veya metal üzerine işlenmiş ikonalar olmalıdır. Bizans Sanatı'nda, Anadolu'da Direkli Kilise örneğinde olduğu gibi duvar ve payelerde ikonalar yer alır, fakat bunlar doğrudan duvara işlenmiş resimlerdir. Farklı malzemelerle işlenmiş kilisede asılan büyük boy ikonalar daha geç dönemde yaygın olarak görülür. Dolayısıyla kilisenin ilk evrelerinde duvarlarında resim bulunması yüksek ihtimaldir. Buna karşın eğer ki var idiyse resimler belirli bir dönemde yok olmuş ve yerine duvara asılabilen büyük boyda ikonalar yerleştirilmiş olmalıdır.

Kiliseye tezat olarak şapel sıvalı ve duvar resimlidir (Fot. 7). Resimlerin en az iki evre oldukları sıva katmanlarından anlaşılmaktadır. Altta kırmızı aşı boya, üstte sıva üstü duvar resmi vardır. Tahribattan ötürü resimlerde herhangi bir form tespit edilememektedir. Kırmızı aşı boya izleri geometrik ve basit formlara işaret etmektedir. Muhtemelen şapelde yakılmış mumlardan kaynaklı duvarın çoğunluğunda is vardır. Şapel asimetric ve kareye yakın basit tek nefli olmasına karşın ikonostasis formu ve duvarların kathedikona göre pürüzsüzlüğü dikkat çekicidir. Şapelin ayrıca duvar resimli olması usta ellerden geçtiğini akla getirir. Şapelin duvar resimli olması, ilk başlarda Kayserili Ioannis Kechaiopoulos'un aktardığı sahnelerle ilişkisi ihtimalini akla getirirse de tek nefinin küçük boyutu aktarımlara pek uymamaktadır. Nitekim tek nefli küçük boyutlu şapelin duvarları söz konusu sahneler için yetersiz olmalıdır. Fakat inceleme tarihinde izler fazla tahrip olduğundan en iyi durumdaki kuzey arcosolium resimleri dahi zorlukla seçilmiştir (Fot. 7). Konya'da belirlenmiş birçok şapel örnekleriyle karşılaştırarak şapelin tümüyle duvar resimli olduğu düşünülmektedir. Ancak resimler, tasvir verilecek kadar korunmamıştır.

Manastırda Türk Dönemi'ne ait eklemeler ve değişiklikler olduğu görüşüne katılmaktayız. Nitekim, manastırda yaptığımız incelemelerde, Türk Dönemi'ne ait izler tespit edilmiştir. Kayaya oyulmuş hücrelerden bazılarının form ve süslemeleri diğerlerinden ayrılmaktadır. Türk Dönemi, yeni odaların eklenmesi, genişletilmesi veya aralarının kapatılması mümkündür. Bazı mekânlar arası açıklığı kapatmak için örme duvar, duvarlarda beyaz sıva ve Bizans mimarisine yabancı formda oyulmuş çeşitli nişler tespit edilmiştir. Nişler Bizans Dönemi niş formlarından farklıdır. Sivri kemerli nişler genelde Selçuklu ve sonrası dönemde görülmektedir. Mekânlar arası duvar örme ve sıva uygulaması ise çoğunlukla Geç Osmanlı Dönemi'nde görülür. Fakat ekleme ve değişikliklerin tarihi hakkında kesin bir görüş verilememektedir. Süslemelerden bazılarının, yüksek ihtimalle testi formu Beylikler ya da Erken Osmanlı Dönemi olmalıdır. Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilebilecek diğer veriler 20. yüzyılın başlarına

ait fotoğraflarda görülen manastırı üç taraftan çevreleyen duvar ve duvarın içinde yer alan bazı kârgir yapılarıdır. Hasluck'a ait bir fotoğrafta kârgir yapılardan, manastır avlusunun batısında batı çevre duvara bitişik çok katlı bir yapı, avlunun ortasında tek katlı görünen daha mütevazı bir yapı ve doğuda kalan oldukça küçük tek odalı bir başka yapı belirlenmektedir. Fotoğrafta ayrıca kuzeybatıdaki kaya oyma yapıların önüne sonradan örme eklenen mekânlara dair izler vardır. İlavelerin inşa tarihleri hakkında kesin bir görüş verilememekle birlikte Osmanlı Dönemi 18.-19. yüzyıl ilaveleri olduğu ileri sürülebilir. Nitekim 20. yüzyılın başında Ramsay'dan manastırın ortasında küçük bir cami, Meryem, Aziz Sabas ve Aziz Amphilokhios kiliselerinin olduğunu öğrenmekteyiz (Ramsay, 1906, 188). Ancak caminin kesin olarak hangi yapı olduğunu tespit etmek mümkün değildir. Buna karşın Hasluck'un bahsettiği kaya oyma mescit olamaz, zira manastırın ortasında kaya oyma yapılar olmayıp kârgir yapılar vardır. Sille'den göç etmiş Alex. Ananiadis-Halepoglou 1956 yılındaki "dindar Syllalılar kilisenin yakınında başka odalar inşa ettiler"¹⁸ sözlü aktarımı eski fotoğraf ve bugünkü bulgulara göre bu bağlamda doğru olmalıdır.



Fot. 6: Akmanastır Kilisesi, iç mekânda murç izleri (N. Ataç, 2019)

18 Kilisenin ve manastırın misafirhanelerinin kapasitesini artırmak amacıyla manastırın yenilenmesi ve ibadet alanlarının genişletilmesi çalışmaları, George T. Mavrochalyvidis'in dedesi Hatzi-Moses'in ilgili girişimde bulunduğu Chariton Chrysanthos'tan aldığı bilgilere dayanarak, Küçük Asya halkının Tanzimat'la birlikte elde ettiği "özgürlüklerden" sonra, yani 1850'den sonra gerçekleşmiş gibi görünmektedir (Salkitzoglou, 2009, 123, dipnot 9).

Fot. 7: Akmanastır Şapel No 1, kırmızı aşı boya ve üzerinde sonraki evre duvar resmi (N. Ataç, 2019)



Mescit, Ayazma ve Mistizm

Akmanastır’da kiliselerin yanı sıra mescit ve ayazma da bulunmaktadır (Fot. 8-9). Mescidin ilk inşa tarihi bilinmemektedir. Ramsay, Hasluck ve Konyalı manastırda bir mescitten bahsederler ve kısa notlar verirler¹⁹. Ramsay mescidin manastırın ortasında yer aldığını ve küçük olduğunu bildirir, fakat tasvir etmez²⁰. Hasluck mescidin kiliselerin yanında olduğunu, kayaya oyma basit ve mütevazı dikdörtgen biçimli ve sade bir mihraba sahip olduğunu aktarır²¹. Konyalı, manastırda mescit olduğunu ve Gevale Kalesi dizdarları ile muhafızlarının burayı ziyaret ettiklerini, Mevlâna gibi çelebilerin de buraya sık sık gittiklerini ve Selçukîler zamanından itibaren manastır mescidine birçok vakıf tahsis edildiğini bildirir²². Konyalı, manastır mescidine Ankara Kuyud-i kadime arşivinde bulunan 256 numaralı Fâtih devri Konya il yazıcı defterinde, bir bağ, bir ev ve dört arsanın manastıra vakfedildiğini ileri sürer²³. Fakat defterde manastırın ismi belirtilmediğinden

19 Ramsay, 1906: 188; 1907: 375-377; Hasluck, 1929, 373; Konyalı, 1964, 1084-85.

20 Ramsay, 1906, 188.

21 Hasluck, 1912, 194; 1929, 373.

22 Konyalı, 1964, 1084-85.

23 Konyalı, 1964, 1084-85; Uzluk, 1958, 24, no. 52.

bugün Sillede'ki Akmanastır olduğu kesin değildir. Ne de Selçuklu zamanından kalma geleneğe dayanan "Platon'un Manastırı" veya "Deyr-i Eflatun"un bugünün Akmanastır'ı olduğu kesindir. Bununla birlikte bazı bulgular Deyr-i Eflatun'un Akmanastır olabileceğini desteklemektedir. Eflâkî'de Hoca'nın (Mevlâna) Platon adında ayazması olan bir manastıra gittiği ve buranın hücrelerinde dua edip kaldığı bildirilmektedir²⁴. Konya civarında Eflatun ismiyle anılan bilinen iki yapı vardır. Alaeddin Tepesi İç Kale'de Eflatun Mescidi ve Beyşehir'de Eflatun Pınarı. Fakat her ikisinde de manastır bulunmamaktadır. Konya merkezine yakın ayazması ve mescidi bulunan ve aynı zamanda Eflatun'la (Amphilokhios) ilişkilendirilebilecek bilinen tek manastır Akmanastır'dır. Ayazmalı manastır, Hıristiyanlar tarafından kutsal görülen Gevale Dağı'nın (Takkeli Dağı; Philippus Dağı) hemen eteklerindedir ve buradaki kiliselere Meryem, Aziz Sava ve Amphilokhios mabedleri denilmektedir²⁵. Amphilokhios Türkler tarafından Eflatun (Plato) olarak dillendirilmektedir²⁶. Ayrıca, manastırda Komnenos soyuna dayanan bir Selçuklu mezarından bulunması manastırın önemini ve yüksek rütbeli veya varlıklı Selçukluların bu manastıra geldiklerini ve manastıra farklı kesimlerden bağışta (mülk geliri) bulunmuş olma ihtimalini güçlendirir²⁷. Nitekim manastırlar bu tür bağışlar karşılığında dualarla selameti dileyebilmektedir²⁸. Dolayısıyla Ankara Kuyud-i kadime arşivinde bulunan 256 numaralı defterdeki manastır ve Eflâkî'deki Deyri Eflatun'un bugün Akmanastır olarak bilinen yapı kompleksi olması kesin olmamakla birlikte yüksek ihtimaldir. Araştırmacıların tespitleri ve bugünkü bulgular, Deyri-Eflatun'un Akmanastır olduğuna işaret eder. Ayazma ve mescit bir manastırda neden bu kadar önemlidir?

Eflâkî'de aktarılanlara göre Deyr-i Eflatun olarak geçen bir manastır vardır. Manastıra her kesimden ziyarete gelenlerin dışında Celaleddin bizzat kendisi ayazmasında günler geçirmiş ve bir hücrede halvet etmiştir. Manastırla ilgili aktarımlardan Hıristiyanlar Celaleddin'in yarı Hıristiyanlığa, Mevleviler de manastırın başrahibinin Müslümanlığa geçtiğini iddia etmişlerdir.

Eflâkî de, Deyr-i Eflatun ismiyle anılan ayazması olan bir manastırla ilgili "*Platon manastırının başrahibi, rahiplerin büyük doktoru, birçok bilim dalında uzmanlaşmış yaşlı bir adamdı. Konstantinopolis'ten, Frankların ülkesinden, Sis'ten (Kilikya Krallığı), Canik'ten (Amisos) ve diğer yerlerden insanlar ondan bilgi almaya gelirdi; ondan yargı kurallarını (dini öğreti) öğrenirdi. İşte anlattıkları: Bir gün, Mevlânâ Platon manastırına gelmişti, dağın yamacında bulunan mağaraya girdi; soğuk su kaynağı olan mağaranın derinliğine kadar ilerledi, ben dışarıda kalarak ne yapacağımı gözlemledim. Soğuk suyun içinde yedi gün yedi gece kaldı...*"²⁹ demiştir.

24 Eflâkî, 1918, I, 261.

25 Levidis, 1899, 156-158; Ramsay, 1907, 376; Bees, 1922, 12; Hasluck, 1929, 373.

26 Hasluck, 1929, 363-369.

27 Niebuhr Akmanastır'ı Aralık 1766 tarihindeki ziyaretinde manastırda lahdi bulmuştur (Niebuhr, 1837, 119). Lahdin uzandığı soy hakkında bkz. Wittek, 1935, 505-515; 1937, 207-211.

28 Thomas et al., 2000.

29 Eflâkî, 1918, I: 261.

Bir başka anekdotta “Platon manastırında, çok bilgili ve yaşlı bir bilge rahip vardı. Arkadaşlar, manastıra her ziyaretlerinde onlara hizmet eder ve güvenini gösterirdi; Çelebî ‘Arif’i çok seviyordu. Bir gün arkadaşlar, bu güvenin nedenini ve Mevlânâ’ya olan düşüncesini ve onu nasıl tanıdığını sordular. “Siz ne biliyorsunuz ki?” dedi. “Ben onun sayısız mucizelerini ve sınırsız olağanüstü şeylerini gördüm; O’nun samimi hizmetkârı oldum... Bir keresinde Mevlânâ bu manastıra gelmiş ve neredeyse kırk gün boyunca bir hücrede halvet itti. Çıktığında, cübbesinden tuttum ve şunları söyledim:... Şehrin kenarında, ocağı yanan bir fırıncıya girdi (Hoca); benim siyah ipekli pelerinimi tuttu ve kendi fereci giysisinin arasına karıştırıp ocağa attı ve bir köşede oturarak bekledi. Çok yoğun bir duman çıktığını gördüm ve kimse konuşamıyordu. Sonra Hoca ‘bak’ dedi. Fırıncının ocaktan Hocanın ferecesini çıkarttığını ve ona giydirdiğini gördüm. Arınmış (Ferece) tertemizdi, oysa benim ipekli giysim tamamen yanmış limeye dönmüştü... Derhal baş koyup mürit oldum.” aktarılmıştır³⁰.

Manastıra bakan Hıristiyanlar ise Müslümanların manastırla ilişkisini bir rivayet ile izah ederler. Rivayette, bir sultanın veya baş çelebinin oğlu ya da bizzat Celâleddin’in oğlu, manastırın yüksek kayalığında avlarken uçurumdan düşmüş, o an esrarengiz bir ihtiyar tarafından tutulmuş ve zarar görmeden kurtarılmıştır. Daha sonra, kilisedeki bir resimden bu ihtiyarın, Aziz Khariton olduğu anlaşılmıştır. Bu mucize, Celâleddin’in halefleri tarafından her yıl gönderilen zeytinyağı ile kutlanmış, ayrıca her zaman Celâleddin’in soyundan gelen başları yılda bir geceyi, manastırdaki mescitte ibadet ile geçirmiştir³¹.

Aktarımlardan manastırda gerek Hıristiyan ve gerek Müslümanların bir araya geldikleri, ayazma etrafında ibadet ve ilmi sohbetlerinde buldukları anlaşılmaktadır. Aktarımlarda mistizm, theofani ve bir yandan hoşgörü hâkimken diğer yandan din değiştirme veya üstünlüğünün kabullendirilmesi öne çıkmaktadır.

Rivayetlerin doğruluğu tartışılabilir, fakat manastırda günümüzde mescidin tespit edilmesi Hıristiyan ve Müslümanların aynı dönemde manastırda bulunduğunu düşündürür. Manastırda duvar resminin ve ayazmanın varlığı ayrıca rivayetleri destekler. Rivayetlerde üç nokta dikkat çekicidir: Su, ateş ve av. Üçü de ruhun kurtuluş ve selameti ihtiyaç duyulan arınma, temizlenme, yeniden dirilişle ilgilidir. Bu bağlamda manastırın mistizm ile ilişkisine bakılmalıdır.

Bazı araştırmacılar, I. Alâeddin Keykubad döneminde inşa edilmiş yapılarda Sühreverdi ve Neoplaton etkilerinin olduğunu ileri sürer³². Neoplaton Selçuklulardan önce Bizanslılarda (özellikle Pseudo-Dionysius, 6. yüzyıl) yaygın işlenmiştir³³. Platon, Neoplaton ve Sühreverdi dışında Akmanastır’da, Mevlânâ’nın oğlu ile Aziz Khariton

30 Eflâkî, 1918, II: 67-68.

31 Ramsay,1907, 375-376; 1908, 188; Hasluck, 1912, 194; 1929, 373-374.

32 Hasluck, 1929: 373-378; Yalman, 2010: 133-153, 227, 323-421.

33 Bizanslılarda Neoplatonizm için bkz. Lankila, 2017: 314-324; İlişkili olduğu Dionysius Areopagite için bkz. Perl, 2007. Ayrıca Anadolu Selçuklularında Platon etkileri için bkz. Hasluck, 1929: 373-378.

hakkındaki hikâye üzerinde de theofani bağlamında durmak gerekir³⁴. Hıristiyanlar, azizin Mevlâna'nın oğlunu kurtarması mucizesinden dolayı Mevlâna'nın kısmen Hıristiyanlığı kabullendiğini iddia etmişlerdir. Eflâkî'ye göre ise Khariton Manastırı Başrahibi, Mevlâna'nın mucizelerinden dolayı onun öğretilerine geçmiştir³⁵. Bu bağlamda Aziz Eustathios'un theofanisi akla gelir.³⁶ Sultan veya Mevlâna'nın oğlunun yamaca av için çıkması, sıradan bir olay olmamalıdır. 12. ve 13. yüzyıllarda Hıristiyan ve Türk-İslam sanatında yaygın görülen avcı ve geyik tasvirleri seküler beğeni dışında Bizans Selçuklularda benzer biçimde ilahi görüyle ilişkilidir³⁷. O dönemde Eustathios'un vizyonu gerek Hıristiyanlar gerek Müslümanlar için ortak noktada buluşmaktadır. Nitekim Konya'da halkın kutladığı sevilen yortuları arasında Aziz Khariton yortusu dışında Aziz Eustathios yortusu da vardır.³⁸ Eustathios mistizminde av, din değiştirme ve kurtuluş konusu vardır. Sultan Veled de ava çıkmıştır; avladığı, sıradan hayvan yerine kurtuluştur. Hıristiyan inanişâ göre Tanrı Eustathios'a görünmüştür³⁹. Eustathios'un vizyonunda avcı, geyik peşinde giderken geyik ona döner ve "Placidos, neden beni izlersin? Senin yüzünden şu anki hayvanın (geyik) içindeyim ve izlediğin benim" demiştir⁴⁰. Geyik hem Hıristiyanlar için hem Türkler için kutsal sayılmıştır. İlahi görüyü gören yönetici avcı (Placidos) Tanrı'nın yolunu kabul etmiş, Eustathios ismini alarak din değiştirmiştir. Eustathios'un vizyonu sahnesi, sadece Kapadokya'da günümüze ulaşmış en az yirmi kilisede belirlenmiştir: Cemil Hagios Stephanos, Karae Panagia Kilisesi, Tavşanlı Kilise, Aziz Theodoros Kilisesi, Zelve, No. 3, Karacaören'e yakın Şapel, Çavuşın Vaftizci Yahya Kilisesi, Çavuşın Güvercinlik, Güllü Dere İoannes Kilisesi, Göreme Eustathios Kilisesi, Göreme No. 2 (Mezar kayalığı), Saklı Kilise, Mavrucan No. 3, Soğanlı Ballı Kilise, Soğanlı Geyikli Kilise, Ortaköy Aziz Georgios, Erdemli Eustathios Kilisesi, Yaprakhisar Davullu Kilise, Belısırma Rahip İoannes Kilisesi bunlar arasında sayılabilir. Geyik figürünün, Mevlevilerden ziyade Türkmen ve Bektaşilerde önem gördüğünü kabul etmekle birlikte

34 Hasluck, 1929: 373- 374.

35 Eflâkî, 1918, I: 261. Hasluck, Mevlâna'nın mezarının yanındaki mezarın ve yine Mevlâna'nın dostu Şems'in mezarının hem Hıristiyanlar hem Müslümanlar tarafından ziyaret edildiğini, dolayısıyla o dönemde Hıristiyanlar ile Mevleviler arasında iyi ilişkiler olduğunu belirtmektedir (Hasluck, 1912/1913: 191-197).

36 Konya'da, ilk inşa tarihi bilinmeyen Aziz Eustathios Kilisesi günümüze ulaşmamıştır fakat kilise Gertrude Bell tarafından fotoğraflanmıştır, bkz. Bell arşivi 1905, D-150.

37 Ramsay, Konya'nın batı varoşunda (Meram) eski bir kilise yerine Geç Orta Çağ veya modern dönemde inşa edilmiş, Aziz Eustathios'a adanmış kilise bulunduğunu ancak Eustathios'un kültürünün Konya ile bağına çözemediğini aktarmaktadır (Ramsay, 1907: 377). Bell'in arşivinde fotoğrafları bulunan kilise, günümüze ulaşmamıştır.

38 Ramsay, 1907, 375-377. Aziz Philippus ve Aziz Georgios Konya'da kutlanan diğer iki yortudur (Ramsay, 1907, 376-379). Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, Sözlü Gelenek Arşivine (dosya no. 3a) göre Speleotissa'lı Meryem Ana ve Kutsal Ruh bayramı da Akmanastır'da kutlanmaktaydı.

39 Thierry, 1991, 36.

40 Thierry, 1991, 41.

Akmanastır'da Ahilerle olası ilişkili kitabenin bulunduğunu da unutmamak gerekir⁴¹.

Rivayetlerdeki su ve ateş unsuru diğer önemli bir noktadır. Mevlâna, Eflâkî'de iki ayrı bölümde suya girip halvet etmektedir ve pelerinini de fırın ateşine atmaktadır. Kendisi, buz gibi suda günlerce kaldıktan sonra vücudunda hiçbir değişiklik olmadan çıkar, kızgın fırında ise pelerini arınmış hatta tertemiz olarak çıkmaktadır. Bu bağlamda manastırda var olduğu ileri sürülen Khariton'un su mucizesi ve vaftiz sahneleri eğer ki doğruysa bir bağ kurulabilir. Kayserili Kechagliopoulos'un aldığı notlarına göre Meryem, İsa ve aziz figürleri dışında resmedilmiş sahneler Khariton'un martir edilmesi ve su mucizesi ile İsa'nın Vaftiz ile Çarmıha Gerilme sahneleridir. Sahneler genel olarak su, ateş, yeniden diriliş ve kurtuluşla ilgilidir. Khariton'un vitasına göre, aziz yüksek kayadaki mağara hücrelerinde yaşlılıktan ötürü su ihtiyacını dua ederek sağlamıştır. Aziz'in su mucizesi, Musa'nın asa ile kayadan, Samson'un çene kemiğinden suya erişmesi ve Elisha'nın Jerichonun içilmez sularını tatlı suya dönüştürmesi mucizesinden aşağı değildir⁴². Akmanastır'da Müslümanların inandıkları dört kutsal kitap sahiplerinden biri olan Musa'nın kayadan su sağlama mucizesine benzer ikonografisini kullanılması şaşırtıcı olmamalıdır. Konya'nın yerel azizi Khariton ile bağdaştırılmıştır. Kutsal su manastırın başlıca kaynağıdır. Gerek Ayazma gerek manastır kilisesinin cephesinde su ve hücrelerinde su testisi ile ıstırye kabuğu bu anlamda önemlidir. Yahya, İsa'yı nehirde su ile vaftiz etmiştir, fakat vaftiz nehrinde sırada bekleyenlere "Ben sizi suyla vaftiz ediyorum, ancak benden daha üstün gelecek ve sizi kutsal ruh ve ateşle vaftiz edecek" demiştir (Luka 3: 6). Bu bağlamda Eflâkî'nin su ve ateşin arınmışlık ve kutsallıkla bağının bilincinde olduğu düşünülebilir. Mevlâna'nın, fırına pelerini atılmış ve tertemiz çıkarak kutsallığı vurgulanmıştır. Fırında kutsallığı ve din üstünlüğünü kanıtlama özellikle Erken Hıristiyanlıkta ve daha sonra 12.-13. yüzyıl duvar resimlerinde Fırında Üç İbrani Genç sahnesi sıklıkla işlenmiştir. Duvar resimleri 12.-13. yüzyıla tarihlendirilen İhlara'da Bezirana Kilisesi ve Ala Kilise, Gülşehir'de Karşı Kilise, Göreme'de Karanlık Kilise, Elmalı ve Çarıklı Kilise'deki Fırında Üç İbrani Genç sahnesi örnek verilebilir. Bu durum diğer dinlere karşı bir savunma olarak görülebilir. Nitekim Mevlâna ve fırın rivayetinde, Mevlâna başrahibin kendisine yönelttiği şüphelere karşı fırına pelerini atma eylemine girişmiştir.

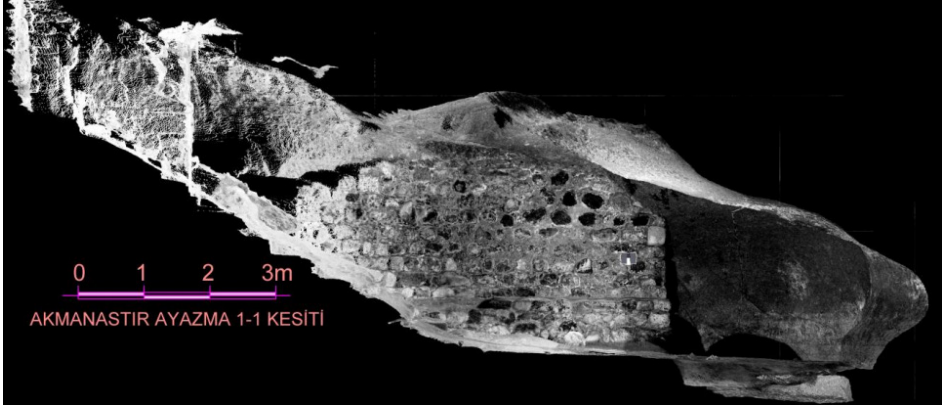
Aziz Khariton

Aziz Khariton'un hayatı [BHG301] Symeon Metaphrastes'in *Menologion*'un (950 c.) da geçmektedir. Aktarılanlara göre kendisi Konyalı (İkonion/Iconium) olup, muhtemelen İmparator Julianos döneminde (363-365) şehit (martyr) edilmeden önce Filistin civarına gider ve manastırlar kurar. Günümüzde bu manastırların tespit edildiği örneklerin (Pharan, Douka, Souka manastırları) kayaya oyma oldukları, akarsu ve bir yerleşime yakın oldukları görülür⁴³. İslamiyet'in bölgeye yayılmasıyla Hıristiyanlar her

41 Kitabe için bkz. Eyice, 1966: 141; Hacıgökmen, 2017, 261. Bizans'ta "Αχης" için bkz. Moravcsik, 1958.

42 Di Segni, 1990, 411.

43 Hirschfeld, 1990, 425-427.



Fot. 8: Akmanastır Ayzaması, ortofoto (N. Ataç, 2019)



Fot. 9: Akmanastır Mescidi ve yan mekânlar, ortofoto, (N. Ataç, 2019)

yıl 28 Eylül'de Aziz Khariton yortusunu kutlamak için Aziz Philippus Dağı'na (Gevale Dağı; Takkeli Dağ) çıkarak kutlarlardı⁴⁴. Buna karşın *Acta Sanctorum*'da (28 Eylül, s. 575) kendisi hakkında verilen bilgiler büyük oranda efsanevi olarak kabul edilmektedir⁴⁵. Gevale Dağı'nın eteklerinde yer alan Akmanastır'ın "Aziz Khariton Manastırı" olarak anılması bu yortuyla ilişkili olmalıdır. Nitekim Bizans ya da Selçuklu ve Osmanlı yazılı kaynaklarında ne herhangi bir yazıtta ne de kitabede azizin ismine rastlanmıştır.

44 Ramsay, 1906, 188. Bununla birlikte, manastırın Speleotissa'lı Meryem Ana ve Kutsal Ruh Bayramı'nı da kutladığına dair bilgiler mevcuttur. Bkz. Küçük Asya Araştırmaları Merkezi/ Sözlü Gelenek Arşivi (KMΣ/ΑΠΠΠ), dosya no. 3a, Lycaonia - Silli, bilgi veren Alex. Ananiadis-Halepoglou.

45 Ramsay, 1907, 375-376.

Buna karşın Konyalı olduğu ve muhtemelen İmparator Julianos döneminde şehit (martyr) edildiği düşünülmektedir. Manastırın azizle ilişkili olduğuna dair ilk bilgiler 18. yüzyıla aittir. Bees, Kayserili Kechagliopoulos'un sözlü aktarımlarına dayanarak mağara tipi kilisede Aziz Khariton resminin olduğunu belirtmiştir,⁴⁶ ki rivayetlere göre, Mevlâna'nın oğlunu, Akmanastır kaya yamacından kurtaran manastırın kilisesinden resminden tanınan Aziz Khariton'dur⁴⁷. Takkeli Dağda kutlanan Aziz Khariton yortusunun Kayserili Kechagliopoulos'un manastır hakkında sözlü aktarımıyla ilişkisi net değildir. Kyrillos, metninde Aziz Khariton isimlerimin yanı sıra Meryem Ana ve Akmanastır isimlerini kullanmıştır⁴⁸. Bizans yazılı kaynaklarında Konya'da Aziz Khariton ve Akmanastır isimleriyle anılan bir manastıra rastlanmadığı gibi, Aziz Khariton yortusu dışında manastırın Khariton ismini destekleyecek bilinen başka bulgu da yoktur. Yerel geleneğe göre, Konya yerlisi aziz, inancını inkâr ettiği için Aurelianos tarafından tutuklandı ve işkence gördü ve serbest bırakıldıktan sonra, onu Sille yakınlarındaki bir mağaraya götüren ve öldürmeye hazırlanan soyguncular tarafından alındı. Ancak öncesinde şarap içmeyi tercih etmişler ve bu sırada zehirli bir yılan şarabın içine zehrini dökmüş. Soyguncular zehri içip ölürlere, ancak mucizevi bir şekilde kurtulan Hosios Khariton mağarayı bir ibadet yerine dönüştürür. Duaları sayesinde yakındaki bir kayanın içinde suyu da bulmuştur⁴⁹. *Sinaksariada* bu durum Filistin çölünde geçmektedir ve aziz bu mucizeden sonra çölde birçok manastır kurmuştur.⁵⁰ Bundan dolayıdır ki Khariton bir yandan Konya metropoliti Amphilokhios ile ve diğer yandan Filistin'de birçok manastır kurmuş Aziz Sava ile ilişkilendirilip Akmanastır'da üçüne Khariton, Amphilokhios ve Sava isimlerine şapeller atfedilmektedir.

Mimari

Askeri personel eşliğinde yapılan incelemelerde manastır doğu-batı doğrultusunda uzanan kaya kütesine oyulmuş kilise, şapel, mescit, çeşitli mekânlar ve dere kenarında yarı kârgir yarı kayaya oyma ayazma ile kârgir/kaya oda ve yarı kayaya oyma tünel benzeri mekân tespit edilmiştir (Fot. 10-11).

Akmanastır Kompleksi

Yapı topluluğu, doğu-batı doğrultusunda uzanan merkezdeki avlu etrafına, farklı kotlara sahip büyük çoğunluğu ana kaya bloğuna oyulmuş, birkaç katlı farklı büyüklükteki mekânlardan, dini yapılardan, işliklerden ve ayazmadan oluşmaktadır (Fot. 12-15). Katlar arasında kayaya oyma merdivenler, mekânlar arasında giriş koridorları yer alır. Yapıda farklı inşa evreleri ve işlev değişikliği tespit edilmiş, buna karşın özgün işlev genel olarak korunmuştur. Seyyahların aktardıklarından ve 20. yüzyılın başında çekilmiş fotoğraflardan manastırın batı, güney ve doğudan surla, kuzeyden kaya kütesiyile çevrilmediği anlaşılmaktadır. Tasvir ve resimlerdeki bazı yapılar bugün yoktur.

46 Bees, 1922, 12-20.

47 Hasluck, 1929, 373-374.

48 Kyrillos, 1815, 45-47; Hasluck, 1929, 380.

49 Salkitzoğlu, 2009, 126.

50 Hirschfeld, 1990, 393-421.



Fot. 10: Akmanastır kompleksi, doğudan kuzeybatıya bakış (N. Ataç, 2019)



Fot. 11: Akmanastır kompleksi, güneyden kuzeydoğuya bakış (N. Ataç, 2019)

Teknik ve Malzeme

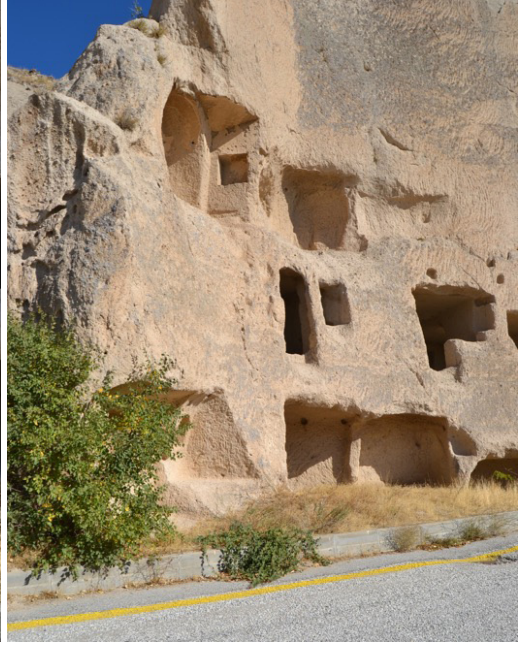
Manastırın büyük çoğunluğu kayaya oymadır. Kayaya oyma tekniğinde farklı evre ve usta işi tespit edilmektedir. Kaya kütesinin merkezinde anıtsal büyüklükte tamamı kayaya oyulmuş kilise vardır. Diğer küçük boyutlu mekânlar bazı duvarları düzgün ve usta işçilikle, diğer bazı bölümler kaba ve özensiz oyulmuştur. Kaba teknikle oyulmuş bölümler farklı evreye ait olabilir. Mekânlardan rafli, nişli ve bazılarında sedir tipi alçak sekili olanlar üst katlarda, işlik ve sade odalar alt katta zeminde bırakılmıştır. Mekânların bazılarında sıva ve boya izleri vardır. Fakat bunların büyük çoğunluğu tahrip olmuş fragment haldedir. Farklı evrelere sahip sıva kalınlığı ortalama 0.02-0.05 cm kalınlığında değişmektedir.

Kârgir yapı olarak akarsuyun kuzeyine inşa edilen ayazma ve keşiş hücresi günümüze ulaşmıştır. Akar su deresinin kuzey yamacına kaba yonu taşlarla inşa edilmiş ayazma ve ayazmanın doğusunda kalan keşiş hücresinin (?) yapımında kullanılmıştır. Ayazmada büyük boyutlu kısmen daha düzgün kesme taşlar giriş ve merdiven bölümünde, daha küçük kaba yonu taşlar su hücrelerinin bulunduğu odaya götüren koridor ve odada kullanılmıştır. Keşiş hücresinde büyük oranda kaba yonu taşlar kullanılmıştır.

Daha düzgün ve küçük kesme taşlar sonraki evrelerde, ki muhtemelen Türk dönemi olmalı, mekânlar arasında pencere açıklıklarının kapatılmasında kullanılmıştır. Sonraki evrelerde pencere ve giriş açıklıklarını kapatan duvar örgüsünde sıva vardır.



Fot. 12: Akmanastır kompleksi, doğudan kuzeybatıya bakış (N. Ataç, 2019)



Fot. 13: Akmanastır kompleksi, güneybatıdan kuzeydoğuya bakış (N. Ataç, 2019)

Fotoğraflarda yer alan çevre duvarı ve bazı yapıların kesme taşla örüldüğü görülmekte, fakat bugün yapılar yok olduklarından ve fotoğrafların çözünürlük kalitesi düşük olduğunda malzeme ve teknik hakkında kesin bir tasvir ve yorum yapılamamaktadır.

Süslemelerde duvar resmi ve kayaya oyma kabartma ve kazıma tekniği tespit edilmiştir. Büyük kilisede derin murç izleri görülürken herhangi bir boya izine rastlanmamıştır, şapelde kırmızı aşı boyanın yanı sıra yoğun is ve tahribattan ötürü tekniği kesin tespit edilemeyen sıva üstü duvar resmi belirlenmiştir. Duvar resimlerinde bazı duvarlarda kırmızı aşı boya kayaya sıva olmaksızın uygulanmış, sonraki evrelerde bunların üzeri sıvanmış ve resimlerle boyanmıştır. Resimlerinde renk skalası ve formlar tespit edilememekte, buna karşın *sekko* (kuru sıva üzeri boya) tekniğinin kullanıldığı düşünülmektedir.

Kabartma ve kazıma tekniğinde süslemeler büyük kilisenin cephesinde ve manastırın bazı mekânlarında görülmektedir (Fot. 16-17, 27-29). Kabartma tekniğindeki süslemeler kilisenin güney cephesinin üst duvarındadır. Orta alçaklıktaki çekiç ve haç kabartmalarının usta ellerden işlendiği anlaşılmaktadır.



Fot. 14: Akmanastır kompleksi, kilise yanı mekânı (N. Ataç, 2019)



Fot. 15: Akmanastır kompleksi, kilise yanı mekânları (N. Ataç, 2019)



Fot. 16: Akmanastır kompleksi, süslemeler (N. Ataç, 2019)



Fot. 17: Akmanastır kompleksi, süslemeler (N. Ataç, 2019)

Akmanastır Kilisesi (Panagia Spileotissa Kilisesi; Aziz Khariton Kilisesi; Eflatun Manastırı; Katholikon)

Tasvir

Akmanastır Kilisesi, Konya'nın Selçuklu ilçesi sınırları içinde, merkezin yaklaşık 7km kuzeybatısında yer alan askeri tesiste, 37° 54' 37.51" K 32° 25' 57.35" D koordinatlarında yer alır. Yapı doğu-batı doğrultusunda uzanan kaya bloğuna oyulmuş birçok mekânın merkezinde yer alır. Tamamen kayaya oyma olan kilise dört destekli kapalı Yunan haçı planlı, 20m x 13m ölçülerindedir (Fot. 18-29). Kilise tek cepheli olup güneye bakmakta, daha aşağı yamacında dere yatağı bulunmaktadır. Kilisenin doğusunda şapel ve çeşitli işlevde mekânlar ve işlik, batısında çeşitli işlevde mekânlar vardır.

Naos 12.00 m x 14.50 m boyutlarında kareye yakın dikdörtgen planlıdır, doğuda apsisle, güneyde giriş ve pencere açıklıklarının bulunduğu duvarla, batı ve kuzeyde düz duvarla sonlanır. Naos kayaya oyma 1.20 m x 3.00 m boyutlarında, merkezde dört kare payenin kuzey ve güney duvarda yer alan ikişer batıda tek payandaya yuvarlak kemerlerle uzanarak dokuz bölmeye ayırılır. Merkez bölme kare formulu kubbemsi tonozla, haç kolları ve köşe bölmeler basık beşik tonozla örtülüdür. Naosun üç pencere açıklığı güneyde olup dıştan yaklaşık kare formundadır. Pencerelerden giriş kapısı üzerinde yer alan diğerlerine nazaran daha küçüktür. Kilisenin tek giriş kapısı naosun güney duvarının batısındadır, dikdörtgen formulu ve sadedir. Naosun kuzey duvarında 0.28 m x 1.20 x 1.50 m, batı duvarında 0.48 m x 1.10 m x 1.60 m boyutlarında dikdörtgen nişler vardır.

Naosun doğusunda bema vardır. Bemada ana apsis ve her iki yanda yan apsisler vardır. Naosu apsislerden tek basamaklı alçak bir sedle ayırır. Apsis ile naos arasında muhtemelen ikonastasis düzenlemesi için hatıl boşlukları vardır. Her üç apsis atnalı kemerlidir ve üçünde de nişler vardır. Ana apsis ile yan apsisler arasında yuvarlak kemerli birer giriş açıklığı vardır.

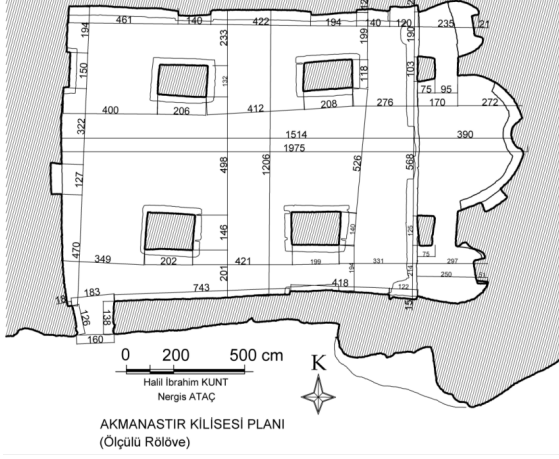
Ana apsis 2.72 m x 5.68 m x 5.15 m boyutlarındadır. Ana apsisde tek basamaklı synthronon'un ortasında tek oturumluk ikinci bir seki vardır. Ana apsisin doğu duvarında yuvarlak kemerli 0.32 m x 1.13 m x 1.75 m ölçülerinde niş, kuzey duvarında daha küçük 0.28 m x 1.05 m x 1.15 m ölçülerinde yuvarlak kemerli niş ve güney duvarda 0.35 m x 0.82 m x 1.52 m ölçülerinde niş yer alır.

Yan apsisler köşe odaları (pastophoria) oluşturur. Kuzey apsis 1.90 m x 2.35 m x 5.10 m ve güney apsis 2.14 m x 2.50 m x 4.83 m boyutlarındadır. Güney apsisde iki niş ve altar vardır. Güney apsisin doğu duvarındaki niş yaklaşık kare formulu ve altında duvara bitişik kayaya oyma altar, kuzey duvarında istridye formu ile örtülü niş yer alır. Kuzey apsisde de yarım daire kemerli nişlerden biri kuzeyde diğeri doğuda ve altında duvara bitişik altar yer alır.

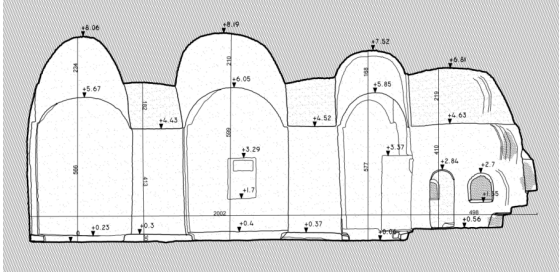
Naosun batısında herhangi bir narteks tespit edilmemiştir. Güneybatı giriş açıklığının bir avluya baktığına dair izler vardır.

Teknik ve Süsleme

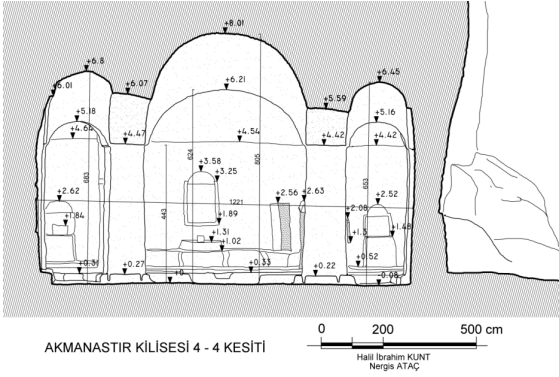
Yapı kayaya oyma tekniğinde inşa edilmiştir. Bütün iç satırlarında ve güney cephede murç izleri görülür. Murç izlerinin yapının içte duvarlarında daha kaba, cephede



Fot. 18: Akmanastır Kilisesi planı (N. Ataç, 2019)

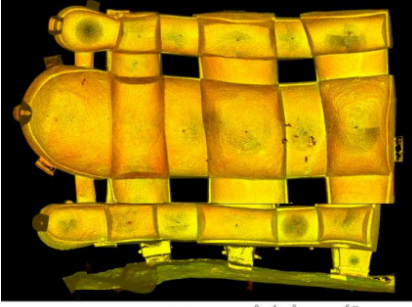


Fot. 19: Akmanastır Kilisesi, doğu-batı kesiti (N. Ataç, 2019)

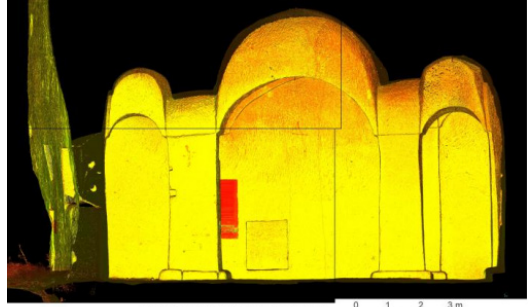


Fot. 20: Akmanastır Kilisesi, kuzey-güney kesiti (N. Ataç, 2019)

daha ince olması dikkat çekicidir. Duvarlarda sıva veya boya izi tespit edilmemiştir. Fakat kaba murç izleri sıvayı akla getirir. İç mekânda kuzey ve batı duvarlarında ve doğu pa-yelerinde ahşap veya madeni ikona panellerinin yerleştirilebileceği dikdörtgen çerçeveler kazılmıştır. Kilisenin cephesinde üst kotta haç, istirdiye kabuğu ve kazma motifleri var-dır. Kabartma tekniğinde işlenmiş Latin haçı sütunlu kemerin tam ortasına kaide üzerine oturtulmuştur. Haçın dikey üst kolunda Yunan haçı, yatay her bir kolunda dikey olarak üstte Yunan haçı ve altta içe kıvrılan çeyrek daire, yatayda Yunan haçı ile sonlanır.



AKMANASTIR KİLİSESİ TAVAN PLANI 0 1 2 5m



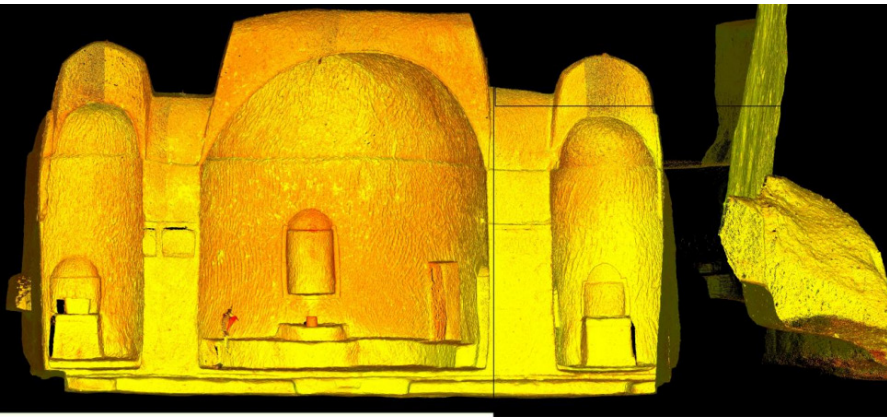
AKMANASTIR KİLİSESİ 5-5 KESİTİ 0 1 2 3m

Fot. 21: Akmanastir Kilisesi, ortofoto, üst örtü (N. Ataç, 2019) **Fot. 22:** Akmanastir Kilisesi, ortofoto (N. Ataç, 2019)



AKMANASTIR KİLİSESİ 2-2 KESİTİ 0 1 2 5m

Fot. 23: Akmanastir Kilisesi, ortofoto, tavan (N. Ataç, 2019)



AKMANASTIR KİLİSESİ 3-3 KESİTİ 0 1 2 3m

Fot. 24: Akmanastir Kilisesi, ortofoto, (N. Ataç, 2019)



Fot. 25: Akmanastır Kilisesi, batıdan apside bakış (N. Ataç, 2019)



Fot. 26: Akmanastır Kilisesi, üst örtü (N. Ataç, 2019)



Fot. 27: Akmanastır Kilisesi, cephede haç motifi (N. Ataç, 2019)



Fot. 28: Akmanastır Kilisesi, cephede kazma motifi (N. Ataç, 2019)



Fot. 29: Akmanastır Kilisesi, cephede el motifi (N. Ataç, 2019)

Akmanastır Şapeli (1 Nolu Şapel)

Tasvir

Şapel, yapı topluluğunun uç doğusunda, ana kayanın yüksek kotuna oyulmuştur. Yapıya kayaya ulaşmak için oyma merdivenle önce avluya varılır, avlunun doğusundan şapele giriş yapılmaktadır.

Şapel, doğu-batı doğrultusunda, 4.70 m x 4.40 m boyutlarında, kareye yakın asimetric dikdörtgen planlıdır (Fot. 30-37). Tek nefli olan naos batıda giriş açıklığıyla, doğuda tek apsis ile sonlanır. Naosun üst örtüsü çift taraflı kırma çatıdır. Naosun kuzey ve güney duvarında birer hafif dik kemerli arcosolium yer alır. Kuzey arcosolium 1.44 m x 2.20 m güneydeki arcosolium 1.06 m x 2.19 m boyutlarındadır.

Güney arcosoliumdan dışa açılmış pencere açıklığı vardır. Naosun zemininde doğu-batı doğrultusunda mezar oyuk izleri görülmektedir.

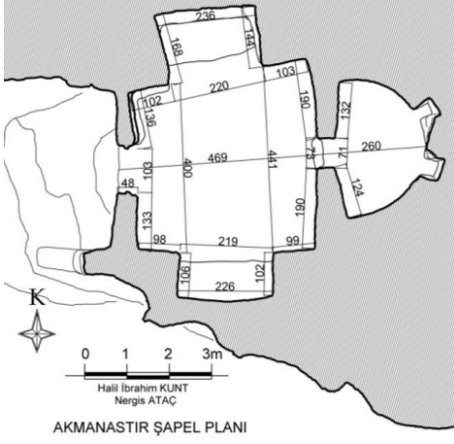
Naosun doğusunda yer alan tek apsis atnalı kemerlidir, 3.27 m x 2.60 m boyutlarındadır. Apsis zemini naosunkine göre iki basamak daha yüksek kottadır. Naostan apsise iki basamakla çıkılan ikonostasis açıklığından girilir. Kayaya oyma 2.40m yüksekliğindeki ikonostasis, apsisi naostan ayırır. İkonostasis ortasında yarım daire kemerli giriş açıklığı ve bunun üzerinde sivri kemerli açıklık vardır. Apsisin doğu duvarında yarım daire kemerli niş ve bunun içinde duvara bitişik kayaya oyma dikdörtgen altar yer alır.

Teknik ve Süsleme

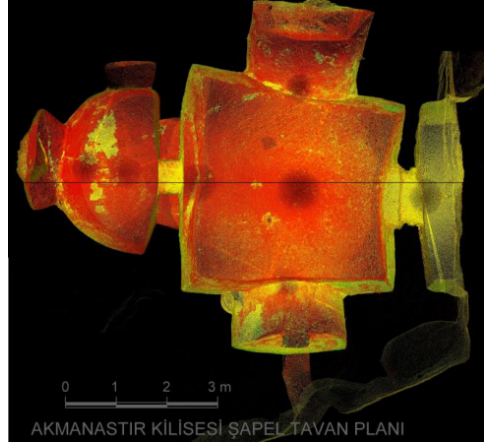
Yapı kayaya oyma tekniğinde inşa edilmiştir. Yapı asimetrictir buna karşın düzgün işçilikle oyulmuştur. Yapı sıvalı ve duvar resimlidir, günümüzde resimler büyük oranda tahrip olmuştur. Duvar resminde en az iki katman belirlenmiştir. Altta kırmızı aşı boya, üstte siva üstü duvar resmi vardır. Tahribattan ötürü resimlerde herhangi bir form tespit edilememektedir. Kırmızı aşı boya izleri geometrik ve basit formlara işaret etmektedir. Muhtemelen şapelde yakılmış mumlardan kaynaklı duvarın büyük bir bölümünde is vardır. Yapıdaki diğer süsleme tempon levhasının alınlığıdır. Alınlık sivri kemerli pencere açıklığı olarak oyulmuştur.



Fot. 30: Akmanastır Şapeli No. 1, cephe (N. Ataç, 2019)



Fot. 31: Akmanastır Şapel No. 1, plan (N. Ataç, 2019)



Fot. 32: Akmanastır Şapel No. 1, ortofoto, üst örtü (N. Ataç, 2019)



Fot. 33: Akmanastır Şapel No. 1, kuzeydoğuya bakış (N. Ataç, 2019)



Fot. 34: Akmanastır Şapel No. 1, güneye bakış (N. Ataç, 2019)



Fot. 35: Akmanastır Şapel No. 1, kuzeybatıya bakış (N. Ataç, 2019)



Fot. 36: Akmanastır Şapel No. 1, batı kapı açıklığı (N. Ataç, 2019)



Fot. 37: Akmanastır Şapel No. 1, kırmızı aşı boya ve üstünde sonraki evre boya (N. Ataç, 2019)

Akmanastır Kilise No. 3

Avlu içinde olduğu belirtilen kiliseye dair herhangi bir iz tespit edilmemiştir⁵¹.

Akmanastır Kaya Mescidi (Manastır Mescidi)

Tasvir

Kayaya oyma mescit, yapı topluluğunun doğusunda, akarsuyun kuzeyinde yer alır. Merdivenle inilen mescit kiliselere göre daha aşağı yamaçtadır.

Mescit, doğu-batı doğrultusunda, 2,40 m x 5,55 m boyutlarında tek sahnalı dikdörtgen planlıdır (Fot. 38-42). Yapının batı duvarı tamamen yıkık diğer duvarları sağlamdır. Mescidin mihrabı, kayanın topografyasına göre güneyde olmakla birlikte biraz doğuya doğru sapmaktadır. Mihrap dışında mescidin güneydoğu köşesinde bir nişi andıran kaba oyuk vardır.

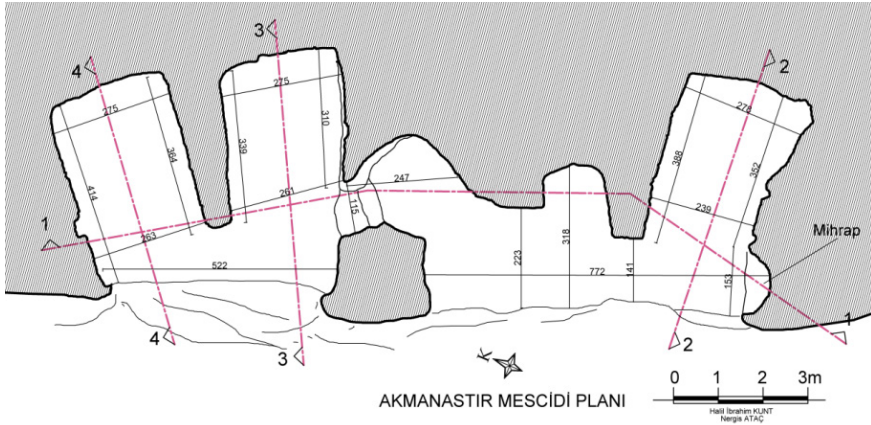
Mescidin kuzey batısında ek mekânlar vardır. Mescit ile mekânlar arasında, bugün direk bir giriş bulunmamakta, buna karşın mescidin batı duvarının yıkılması sebebiyle güneyinde kalan kayanın mekânlarla bağlantısı olduğu belirlenmektedir. Mescidin kuzeyinde kalan mekânların mescitle bağı bulunmakta buna karşın işlevi kesin bilinmemektedir.

Yapı kayaya oyma tekniğinde inşa edilmiştir. Asimetrik plana sahip yapı kaba işçilikle oyulmuş, sade süslemesiz bırakılmıştır. Mihrap 1,50 m x 1,65 m boyutlarında

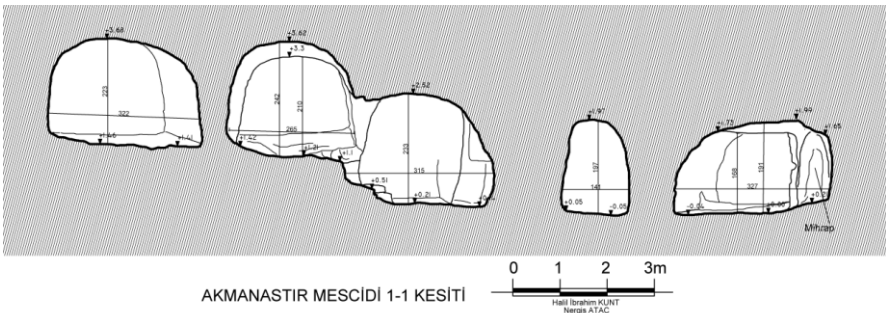
51 Eyice, 1966, 152.

olup başlığının sarık veya kabaca işlenmiş istiridye kabuğu formu tipinde olması dikkat çekicidir. Mihrap başlığı 0.40 m x 0.50 m boyutlarındadır.

Merdivenle inilen mescidin mihrabı, kayanın topolojisine göre güneyde olmakla birlikte biraz doğuya doğru sapmaktadır. Mescit, daha önce kilise veya başka bir amaçla kullanılmış mekâna mihrabın kayaya oyularak eklenmesiyle oluşturulmuştur. Mihraptaki tek süsleme, alınlığı Osmanlı mezar taşlarının başındaki sarıklara benzeyen alınlıktır. Bu tipteki bir mihrap, Selçuklu ve Osmanlı mihrapları arasında henüz belirlenmiş değildir. Akmanastır'daki mescit ve mihrabı tespit etmede herhangi bir zorluk olmayıp Eyice'nin neden mescidi tespit edemediği anlaşılamamıştır. Araştırmacının, askerî izin kısıtlamalarından ötürü, kiliselere nazaran daha aşağı yamaçta kalan mescit mekânını görememesi ihtimal dâhilindedir. Bazı araştırmacılar kayaya oyma mescidin manastırın avlusunun ortasında olduğunu belirtmişlerdir⁵². Fakat ne 20. yüzyılın başındaki fotoğraflarda ne de günümüzde buna dair iz vardır.

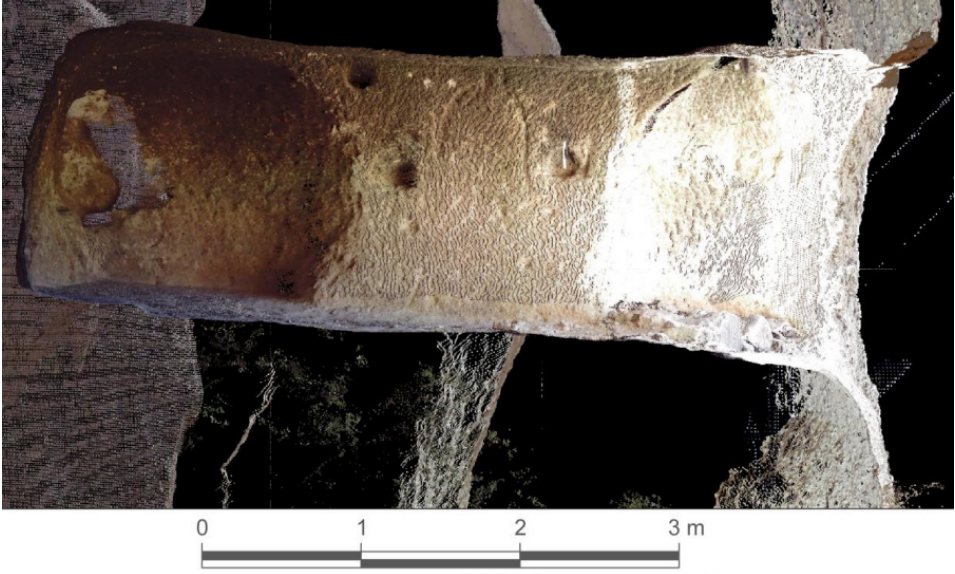


Fot. 38: Akmanastır Mescidi ve yan mekânlar, plan (N. Ataç, 2019)



Fot. 39: Akmanastır Mescidi ve yan mekânlar, kesit (N. Ataç, 2019)

52 Salkitzoglou, 2009, 119-164.



Fot. 40: Akmanastır Mescidi, güney duvar ve mihrap (N. Ataç, 2019)



Fot. 41: Akmanastır Mescidi ve yan mekânlar cephesi, doğuya bakış (N. Ataç, 2019)



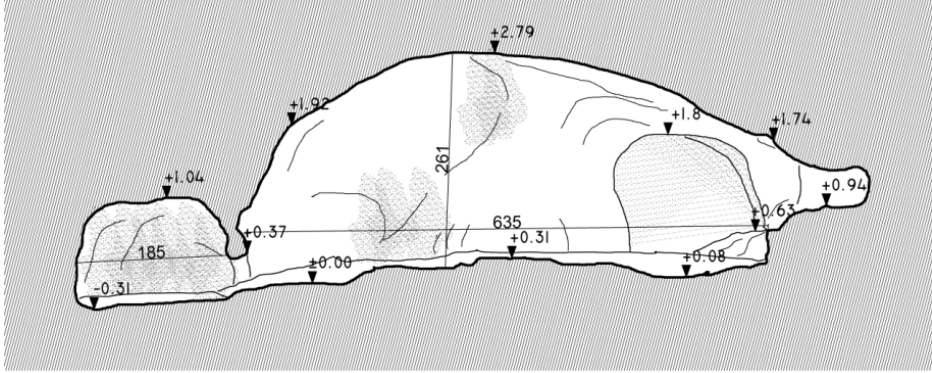
Fot. 42: Akmanastır Mescidi, mihrap ve güneybatıya bakış (N. Ataç, 2019)

Akmanastır Ayazması ve Kârgir Keşif Hücresi

Tasvir

Ayazma, Akmanastır avlusunun güneybatı yamacında kalan derenin kuzey ucunda yer alır. Giriş, kaba yonu yekpare büyük taşlarla örülmüş merdivenin yol verdiği bir koridorla sağlanır (Fot. 43-44). Merdiven basamakları, dikdörtgen kısmen düzgün büyük taşlarla örülmüştür. Koridor batıya doğru iki su haznesi bulunan geniş bir odaya uzanır, 4.60 m x 10.32 m boyutlarındadır, kaya oyma düz tavan üst örtüye sahiptir (Fot. 43). Odadaki su hazneleri kayaya oyma, biri 1.90 m x 2.10 m diğeri 2.70 m x 2.73 m boyutlarında, arcossolium biçimindedir (Fot. 43-47). Günümüzde su haznelerinde su yoktur.

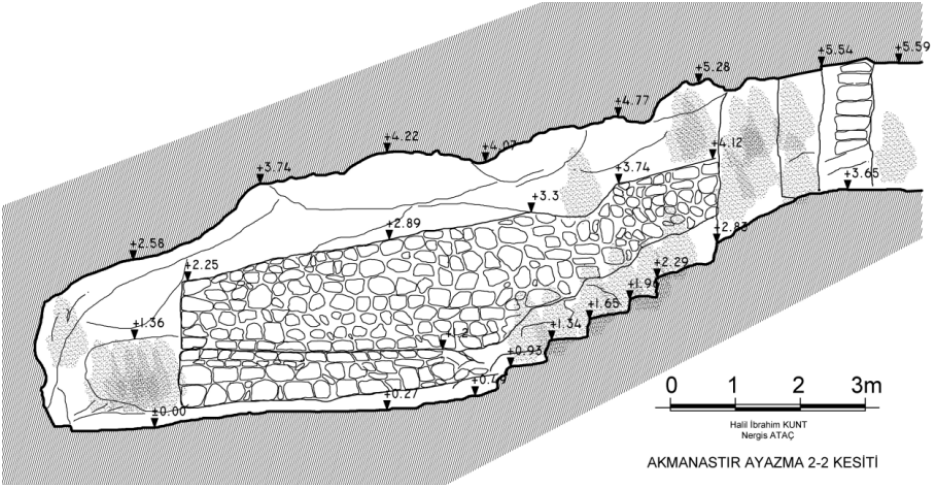
Kârgir keşiş hücresi, Akmanastır avlusunun güney yamacında kalan derenin kuzeyinde yer alır. Keşiş hücresi ayazmaya oldukça yakın ve muhtemelen bağlantılıdır. Fakat bugünkü yol yapımı ve kısıtlı incelemelerden ötürü aradaki ilişki hakkında sağlıklı bir tez ileri sürülememektedir. Kaba yonu taşlarla örülmüş hücreye, merdivenli koridordan inilir. Hücre küçük odacık biçiminde ve kubbemsi üst örtüye sahiptir.



AKMANASTIR AYAZMA 3-3 KESİTİ

0 1 2 3m
Halil İbrahim KUNT
Nergis ATAÇ

Fot. 43: Akmanastır Ayazması (N. Ataç, 2019)



0 1 2 3m
Halil İbrahim KUNT
Nergis ATAÇ
AKMANASTIR AYAZMA 2-2 KESİTİ

Fot. 44: Akmanastır Ayazması, kesit (N. Ataç, 2019)



Fot. 45: Akmanastır Ayazması, plan (N. Ataç, 2019)



Fot. 46: Akmanastır Ayazması, merdivenli girişe içten bakış (N. Ataç, 2019)



Fot. 47: Akmanastır Ayazması, merdivenlerden hücelere bakış (N. Ataç, 2019)

Kitabeler

Manastıra ait altı kitabe bulunmuş ve tercüme edilmiştir.

1. Kuruluş kitabesi

Yer: Cephede, kilise giriş kapısında

Tarih: 1067/1068

Mevcut Durum: Kayıp

Μεγάλη ἐστὶν ἡ δόξα τοῦ **οἴκου τούτου**, ἡ ἐσχάτη ὑπὲρ τὴν πρωτὴν. πόνημα μαρκου μοναχοῦ ἐν ἔτει ,ςφος”, ἰνδικτιῶνος εβδόμησ⁵³.

Çeviri: Bu evin görkemli şöhreti öncekinden daha büyüktür, bu, keşiş Markos’un işidir, 6576 yılı, 7. indiksiyonu (1067/68)⁵⁴.

2. İmparator ve Sultanın Anıldığı Kitabe

Yer: Kilisenin giriş kapısının iç tarafında

Tarih: 1288/89

Mevcut Durum: Kayıp

Yazıt: τίνος τό εργου; τό γραμμα ού λέγω, θεός γάρ οίδεν ὁ ἐρευνόν καρδίας, ἀνεκαινίσθη καὶ καλλιεργήθη ὁ πάνσεπτος Ναὸς τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας, τῆς ἐπιλεγομένης Σηλαιωτίσσης, πατριαρχούντος τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχου κυροῦ Γρηγορίου, καὶ ἐπὶ βασιλείου (?) τοῦ εὐσεβεστάτου βασιλέως καὶ Αὐτοκράτορος Ῥωμαίων κυροῦ Ἀνδρονίκου, ἐν ταῖς ἡμέραις βασιλεύοντος μεγαλογενοῦς Μεγάλου Σουλτάν Μαχσοῦτι τοῦ Καικαούση καὶ Αὐθέντου ἡμῶν, ἔτους ,ςψ’ζ’, ἰνδικτ. β’ ὑπόμνημα Ματθαίου ἱερομονάχου καὶ τάχα “Ἠγουμένου⁵⁵ .

Çeviri: Bu eser kimindir? Adını vermiyorum çünkü insan kalbini okuyan Tanrı, onu tanır. Tanrı’nın, efendimiz çok kutsal annesi ve her zaman bakire Meryem’in, Mağara (Spelaiotissa) adındaki çok kutsal kilisesi, ekümenik patrik kyr Gregorios ve Romalıların çok inançlı imparatoru ve otokratoru kyr Andronikos hükümdarlığında, Keykâvus’un oğlu efendimiz çok asil büyük Sultan Mesut’un saltanatında, 6797 yılında, 2. indiksiyonu (=1288/89), başkeşiş ve iddia edilen başrahip Mattheos anısına onarıldı ve süslendi⁵⁶ .

53 Kyrillos, 1815, 46-7. Nos. 1-4; Rizos, 1856, 132; Hasluck, 1929, 381, Nr. I; Eyice, 1966, 139, Nr. I.

54 Eyice, 1966, 139, Nr. I.

55 Rizos, 1856, 133; Hasluck, 1929, 381- 382, Nr. II; Eyice, 1966: 139-140, Nr. II, 166-67; Métivier, 2012: 241.

56 Eyice, 1966: 139-140, Nr. II, 166-67; Métivier, 2012: 241.

3. Bani Başkeşiş Mattheos'un Mezartaşı

Yer: Kilise kapısının dışında sağda, duvara bitişik bir Başrahibin mezar taşında

Tarih: 1297 Mevcut Durum: Kayıp⁵⁷

Yazıt: “Ἐνθαδε κειται τῶν Μοναστῶν το κλέος, ἀειμνήστου κτίτορος κύρου Ματθαίου και καθηγουμένου τε της μονης ταύτης, εν ἐτει ,ζως, ἰνδικτιωνος ια΄. Νοεβρίου α΄⁵⁸.

Çeviri: Burada keşişlerin meşhuru, bu manastırın sonsuz anılan kurucu ve başrahibi efendi Mattheos yatmaktadır 6806, 11. indiksiyonu, 1 Kasım (= 1297)⁵⁹.

4. Emir Mihail Arslanes Mavrozomes'in Mezar Taşı

Yeri: Kilisenin dışında kapının karşısında Batı cihetinde zeminde

Tarih: 1297 Mevcut Durumu: Korunmuş, Konya Arkeoloji Müzesi'nde

Yazıt: ⁶⁰ Ἐνταῦθα κείται πορφυρογεννητῶν γόνος Μιχαήλ Ἀμιρασλάνης, ἕγγων τοῦ πανευγενεστάτου δισεγγονου τῶν ἀθλίμων πορφυρογεννητῶν Βασιλεων κυρίου Ἰωάννου Κομνηνοῦ ἐν ἐτει ,ζως, ἰνδικτ. ια΄ μηνι. Νοεμ. α΄.

Çeviri: Burada Porphyrogenetos'ların ahfadı, erguvan içinde doğmuş ünlü imparatorların sülâlesinden, çok asil Bey İoannes Komnenos-Mavrozomes'in torunu, hakim İoannes Komnenos'un oğlu Mikhael Amiras olanes (?) yatmaktadır, 6806, 11. indiksiyonu, 1. Kasım (=1297)⁶¹.

5. Ahi'nin Mezarı

Yer: Kilisenin sol nefinde, proskomidi duvarında, dışarıdan bulunan levhanın kuzey kapısının yanında, lahit üzerinde

Tarih: Yok Mevcut Durum: Kayıp

Yazıt⁶²: Ἐνταῦθα κείται εὐγενεστάτων εἰκῶν, καθαρὸν τε λέγω τοῦ μακαρίτου, εἰκῶν δὲ τρισμάκαρος Ὁ Ἄχι παγκάλου υἱοῦ δὲ πανευγενοῦς.

Çeviri: Burada pek asil kişilerden en mutlu hatta pek ulu zatın oğlu Ahi yatmaktadır⁶³.

57 Eyice 1964 yılında Akmanastır'ı ziyareti sırasında kilisenin kapısı önünde kitabenin muhtemelen bir parçasını bulduğunu, daha sonraki ziyaretlerinde ise taşın müzeye nakledilmiş olduğunu bildirir (Eyice, 1966, 154).

58 Rizos, 1856, 133; Levidis, 1899, 157; Bees, 1922, 64; Hasluck, 1929, 382, Nr. III; Eyice, 1966: 140, Nr. III; Rhoby, 2014, I: 528, Nr. TR9. Hasluck ve Eyice 1298 yılını verirken Rhoby 1297 yılını vermektedir.

59 Eyice, 1966: 140, Nr. III; Rhoby, 2014, I: 528.

60 Kyrillos, 1815, No. 229; Rizos, 1856, 133; Diamandites, 1886, 174, no.34; Cumont, 1895, 99-105; Gregoire, 1909, 13; Hasluck, 1929, 383, IV; Eyice, 1966: 141, IV; McLean, 2002: 74.

61 Eyice, 1966: 141, IV; McLean, 2002: 74.

62 Hasluck, 1929, 383, Nr. V; Eyice, 1966: 141, V.

63 Eyice, 1966: 141, V.

6. Abraham'ın Mezarı

Yer: Akmanastır

Tarih: 1302 Mevcut Durum: korunmuş, Konya Arkeoloji Müzesi'nde⁶⁴.

Yazıt⁶⁵ :

<p>1 + Καθότι ἐδόθη ὁ Ἀβραάμ υἱὸς Νικολάου ὑπὸ τοῦ ξίφους μηνὶ Ὀκτωβρίῳ κθ' ἡμέρᾳ δευτέρᾳ καὶ παρελθουσῶν</p>	<p>2 ἡμερῶν ἐπτά ἐτελεύτησεν μηνὶ Νοεβρίῳ πέμπτῃ ἡμέρᾳ δευτέρᾳ καὶ κατετέθη ἐνθάδε ἔτους ,ζω[ια']</p>
	<p>3 ἰνδικτιόνῃς α'.</p>

Çeviri: Öyle ki Nikolaos'un oğlu Abraham, Ekim ayının 29'u, haftanın ikinci gününde (pazartesi) kılıçla teslim alındı (yaralanıp esir alındı) ve sonra yedi gün geçtikten sonra, Kasım ayının beşi, haftanın ikinci gününde öldü, (pazartesi) ve burada 6811 yılında, 1. indiksyon'da (1302) gömüldü⁶⁶.

Karşılaştırma

Akmanastır avlulu manastır grubunda olup, Akmanastır Kilisesi (katholikon) dört serbest destekli, kapalı Yunan haçı planlı kiliseler arasında, Akmanastır Şapel No 1'i ise kareye yakın dikdörtgen planlı tek nefli şapeller grubunda gösterilebilir. Kapadokya'da paralel örnekleri yaygın görülür. Buna karşın kayaya oyma yapıların iç mekân düzenlemeleri farklı olabilmektedir. Akmanastır Kilisesi örneğinde apsis önünde ayrı bema bölümü yoktur ve yan apsiler pastophorium görevini görür. Akmanastır Kilisesi'ne yakın örnekler arasında Belisırma Direkli Kilisesi ve Ala Kilise, Gümüşler Manastır Kilisesi, Hallaçdere Manastır Kilisesi, Kepez Sarıca B Kilisesi, Elmalı (No. 19) ve Karanlık (No. 23), Başköy H. Nikolaos Kilisesi, Açıksaray Kilisesi, Gökçe Mamasun Kilisesi ve Mikael Kilisesi, Bezirhanı A Kilisesi gösterilebilir.⁶⁷ Şapel No 1 kiliseye göre çok daha küçüktür. Fakat Kilise gibi Şapel No. 1 de avluludur. Yapı küçük ve asimetrik tek nefli dikdörtgen planlı olmasına rağmen, kazıma tekniği ve süslemeler usta ellerden çıktığına işaretler. Şapel No. 1'e paralel örnekler arasında.⁶⁸ İhlara Vadisi Eğritaş ve Karagedik A kiliseleri, Çavuşin'de Nikephoras Phokas (H. Ioannes Prodromos, Büyük Güvercinlik) Kilisesi, Derindere Kilise, Göreme'de 8 nolu, 9 nolu, 10 nolu, 13 nolu

64 Bell, dalgalı çizgilerle süslenmiş bir mezar taşının, Sille ile Konya arasında kalan kayaya oyma şapel ve manastırdan oluşan Manastır'dan (Akmanastır) Mihail Kilisesi'ne getirildiğini bildirir (Bell, 1907, 24-25). Rus Arkeoloğu Smirnov kilise duvarında gördüğü mezar taşının kopyasını alır ve E. Predikt tarafından Rus Maarif Nezareti Mecmuası'nda yayınlanır. N. Bees E. Predikt'den kopyasını alır ve yayımlar (Bees, 1922, 78; Eyice, 1966, 154).

65 Sterett, 1888, Nr. 243; Bees, 1922, 78; Hasluck, 1929, 383, Nr. VI; Eyice, 1966: 155, VI; McLean, 2002: 73-74. McLean 1302 yılını, Eyice 1301 yılını vermektedir.

66 Eyice, 1966: 155, VI; McLean, 2002: 73-74.

67 Rott, 1908; Jerphanion, 1925-1942; Giovannini, 1971; Restle, 1967; 1979; Ötügen, 1987; 1990; Olcay Uçkan, 2010; Mimiroğlu, 2015.

68 Rott 1908; Jerphanion 1925-1942; Giovannini, 1971; Restle, 1967; 1979; Ötügen, 1987; 1990; Olcay Uçkan, 2010; Mimiroğlu, 2015.

ve 15 nolu kiliseler, Cemil'de Stephanos Kilisesi, Tatların Kilise, Ürgüp H. Theodoros (Pancarlı) Kilise, örnek gösterilebilir.

Frigya ve Lykaonia'da daha küçük boyutlu olsa da benzer örneklere Akmanastır Kilisesi'ne Ayazın A Kilisesi ve Sille Kyriakon Kilisesi, Kayadibi Kilise No. 2; Akmanastır şapel No. 1'e Kilistra Pavlos Önü Kilisesi, Kilistra No. 1, No. 2, No. 3, No. 4, No. 5, No. 6, No. 7 kiliseleri, Hamam İni Şapeli, Ayazın F Kilisesi, Ballık Mevki Şapeli, Mustafa Gümüşkanat Evi Kilisesi, Kızkapanı No. 1 gösterilebilir⁶⁹.

Frigya'daki örnekler arasında Selimiye Kayalıkları 1 Nolu, 2 Nolu, 3 Nolu kiliseler, Olukpınar 1 Nolu, 2 Nolu kiliseler, Ayazın 1 Nolu, Ayazın 2 Nolu kiliseler, Tuzambarı (Yarık Kaya) Şapel 1 ve Şapel 2, Leylek Kayalığı 1 Nolu ve 2 Nolu kiliseler, Eyerli Alt ve üst Üst Kilise, Midas Şehri Kilisesi, Kırkinler Alt Kilise, Ayterek Kilisesi, Deliktaş Kilisesi, İnlince Aşağı Kilise, İnpazarcık Şapeli, Yedi Kapılar Kaya Kompleksi Kilisesi vardır.

Lykaonia'da da benzer örnekler mevcuttur. Bunlar arasında Kilistra Paulönü Kilisesi, Kilistra 1 nolu Manastır A Şapeli, Kilistra 1 Nolu Manastır B Şapeli, Kilistra 1 Nolu, 2 Nolu, 3 Nolu, 4 Nolu, 5 Nolu, 6 Nolu, 7 Nolu kiliseler, Botsa 2 Nolu, 3 Nolu, 4 Nolu, Küçük Muhsine 1 Nolu, 2 Nolu, Sille 1 Nolu kilise, Sarayköy 1 Nolu, Bulduk Kasabası Kilisesi yer alır.

Sonuç

Akmanastır, farklı dini yapıları barındırması ve farklı dönemlerde farklı inanç gruplarının bir arada bulunmasına tanıklık etmesiyle önemli bir kültürel ve tarihi mirasa sahiptir. Manastırın Bizans ve Selçuklu döneminde aktif olarak kullanılmış olması, çevresindeki Hıristiyan yerleşimlerinin su ihtiyacını karşılayan akarsu ve Sille taşı gibi doğal kaynaklara sahip olması, manastırın stratejik bir merkez olmasını sağlamıştır. Günümüzde Askeri Kışla arazisinde kalan manastır, son yüzyılda doğa ve beşerî nedenlerle birçok tahribata uğramıştır. Buna karşın yapılarının büyük çoğunluğu ayakta olup, Geç Orta Bizans ve Selçuklu Dönemi'nin Anadolu'su hakkındaki yazılı referans eksikliğine arkeolojik kaynak oluşturmaktadır. Manastırda Hıristiyan ve İslam dini ibadethaneleri vardır. Selçuklu kaynaklarında, Konya il merkezine yakın ayazması olan manastıra her kesimden insanların geldiği fikir alışverişinde bulunduğu, ilim suyundan içtikleri belirtilmektedir. Manastır kitabeleri de bu durumu desteklemektedir. Komnenoslar, Ahiler, Abrahamlar ve keşişlerin bir arada bulduklarına dair yazıt beyannamelerinin sakıncasını görmemişlerdir. Sözlü ve yazılı arşiv, Hıristiyanların ve Müslümanların manastırın işlevini devam ettirmesi için bağışlar yaptığını, dini kutlamalar gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır. Manastırda onarımlar ve yenilikler devam etmiş, koşullara göre şekillenmiştir. Bu bağlamda katolikon, şapelin ilk evresi ve bazı hücrelerin Orta Bizans mimari özelliklerine sahip olduğu, buna karşın şapelin sonraki evreleri, mescit ve diğer hücrelerin sonradan eklendiği düşünülmektedir. Benzer görüşle, manastırdaki kaya oyma süslemelerin ve duvar resimlerinin Türk Dönemi'nde

69 Rott 1908; Belke ve Restle, 1984; Belke ve Mersich; Olcay Uçkan, 2010; Mimiroğlu, 2015.

işlendiği ileri sürülebilir. Şapeldeki kırmızı aşı boya Bizans döneminde yaygın bir uygulama olmasına karşın, ikonostasis uygulaması daha geç dönemde oyulduğuna işaretir. Manastırdaki kaya oyma motifler de Bizans örneklerinden ziyade Selçuklu ve Beylikler Dönemi özellikleri göstermektedir. Türk Dönemi'ne tarihlendirebileceğimiz diğer yapılar ise fotoğraflardan ve sözlü arşivden tanımlayabildiğimiz Osmanlı Dönemi'ne ait kârgir yapılar, kârgir cami ve manastır çevre duvarıdır. Bugün bunlar yoktur ve benzer biçimde ilk yapım evrelerinde var olması, sonradan kesin olmayan bir tarihte silinmiş olma ihtimali, mümkün olabilecek kathedikonun rivayet edilen duvar resmidir. Yapıdaki derin muç izleri bu durumu destekler niteliktedir. Din, inanç ve sanatta etkileşim, mistizm ve synkretizm çok kültürlü uygarlıklarda yoğun görülür. Eflâkî'nin metninde, Müslümanların ileri sürdüğü Mevlâna'nın su ve ateş mucizesi, Hıristiyanların ise Khariton'un manastırda avcıyı kurtarma rivayeti ve su mucizesi resmi savına bu çerçevede bakılabilir. Her iki dinde kavram, tanrı yolunda ruhun selametidir. Su ve ateşle arınma, doğru inancın peşinde kurtuluşu bulma bu uğurda din değıştirme o dönem işlenmiş konulardır. Manastırda mescit, kiliseler ve ayazma etrafında toplanmış hücreler tüm iddialara ev sahipliği yapmaktadır. Akmanastıra her kesimden bağışlar ve hacılar akmış, Khariton ve Meryem yortuları kutlanmıştır. Bu bağlamda Akmanastır Hıristiyanların ve Müslümanların birlikte buluşabildiği kutsal bir merkez olmuştur.

KAYNAKÇA

- Ataç, N. (2021). *Onikinci ve Onüçüncü Yüzyıllarda Anadolu'da Bizans-Selçuklu Kültürel İlişkileri ve Yerel (Yerleşik) Sanat.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bees, N. A. (1922). *Die Inschriften aufzeichnung des Codex Sinaiticus Graecus, 508 (976) und die Maria Spilaotissa Klosterkirche bei Sille (Lykaonien), mit Exkursen zur Geschichte der Seldschuken-Turken.* Texte und Forschungen zur byzantinisch-neugriechischen Philologie. Berlin: Wilmersdorf, Verlag der Byzantinisch-neugriechischen Jahrbücher.
- Belke, von K. ve Restle, M. (1984). *Galatien und Lykaonien.* Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien.
- Bell, G. L. (1907). Notes on a Journey through Cilicia and Lycaonia. *Revue Archéologique*, 4 (9), 18-30.
- Cumont, F. (1895). Note sur une inscription d'Iconium, *Byzantinische Zeitschrift*, IV, 99-105.
- Di Segni (1990). The Life of Chariton. *Ascetic Behavior In Greco-Roman Antiquity : a sourcebook* (393-421), Vincent L. Wimbush (ed.) Minneapolis, Minn. : Fortress Press.
- Diamantides, S. N. (1816). *Hellenikos Phil. Syllogos, XVII* (parartema), 174, no. 34.
- Dionysios, of Fourni (1981). *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourni : an English Translation [from the Greek] With Commentary of cod. gr. 708 in the Saltykov-Schedrin State Public Library, Leningrad.* (Paul Hetherington, Çev.). London: Sagittarius Press.
- Eflâkî (Şams al-Dîn Ahmad al-Aflâkî al-Ârifî) (1918-1922). *Les saints des derviches tourneurs.* (C. Huart, Çev. ve not). C. I-II. Paris: Éditions Ernest Leroux.
- Eyice, S. (1966). Konya ile Sille Arasında Akmanastır, Manakib al-'arîfin'deki Deyr-i Eflâtun. *Şarkiyat Mecmuası*, VI, 1966: 135-160.
- Eyice, S. (1967). Akmanastır (S. Chariton) in der Nähe von Konya. *Polychordia Festschrift Franz Dölger II*, (162-183). Amsterdam.
- Grégoire, H. (1909). *Notes épigraphiques II*, Revus de l'Inst. Belge, n.s. LH. Bruxelles.
- Hacıgökmen, M. A. (2017). Manuel Mavrozomes ve Türkiye Selçuklu Devletine Hizmeti, *Tarihin Peşinde-Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 18, 249-265.
- Hasluck, F. W. (1912-1913). Christianity and Islam under the Sultans of Konia, *The Annual of the British School at Athens* (19), 191-197.
- Hasluck, F. W. (1929). *Christianity and Islam under the Sultans of Konia. 2 vols*, Oxford: The Clarendon Press.
- Hirschfeld, Y. (1990). Life of Chariton: In Light of Archaeological Research. *Ascetic behavior in Greco-Roman antiquity : a sourcebook* (425-447). Vincent L. Wimbush (ed.) Minneapolis, Minn. : Fortress Press.

- Jerphanion, G. de. (1925-1942). *Une nouvelle province de l'art: les églises rupestres de Cappadoce*. 7 Vols., Paris: P. Geuthner.
- Kiepert, H. (1845). *Memoir über die Construction der Karte von Kleina-asien und Türkisch-Armenien*. Berlin.
- Konyalı, L.H. (1964). *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*. Konya.
- Kyrrillos (1812). πίναξ τῆς Ἀρχισατραπίας Ἰκονίου, Ἱστορικὴ Περιγραφή Τῶν Ἐπαρχιῶν Καππαδοκίας Καὶ Λυκαονίας Συμφῶνα Με Σπανιο Χάρτη Του Ἐτους. Viyana.
- Kyrrillos (1815). Περιγραφή τῆς Ἀρχισατραπίας Ἰκονίου. (45-47). İstanbul.
- Lankila, T. (2017). The Byzantine Reception of Neoplatonism. Kaldellis, A., Siniosoglou, N. (Ed.). *The Cambridge Intellectual History of Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press. 314-324.
- Levidis. (Λεβίδης) (1899). *Αί ἐν μονολίθοις μοναί τῆς Καππαδοκίας καί Λυκαονίας*, İstanbul.
- McLean, B.H. (2002). *Greek and Latin Inscriptions in the Konya Archaeological Museum*. London: British Institute of Archaeology at Ankara.
- Métivier, S. (2012). Byzantium in Question in 13th-Century Seljuk Anatolia. *Liquid and Multiple: Individuals and Identities in the Thirteenth-Century Aegean*, (Ed.). Guillaume Saint-Guillain and Dionysios Stathakopoulos. Paris: Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance. 235-57.
- Mimiroğlu, İ. M. (2015), *Konya'nın Bizans Dönemi Dini Mimarisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Moravcsik, G. (1958). *Byzantinoturcica, II, Die byzantinischen Quellen der Geschichte der Türkvölker*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Niebuhr, C. (1837). *Reisebeschreibung nach Arabien and andern umliegenden Ländern*, Tome III. Kopenhagen – Hamburg: Friedrich Perthes.
- Olçay Uçkan, B.Y.O. (2010). *Frigya (Phrygia) Bölgesinde Bizans Dönemi Kaya Mimarisi*. Ankara.
- Özönder, H. (1998). *Sille (Tarih-Kültür-Sanat)*. Konya: Merhaba Basımevi.
- Ötüken, S. Y. (1987). *Göreme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ötüken, S.Y. (1990). *Ihlara Vadisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ramsay, W. M. (1907). *The Cities of St. Paul: their influence on his life and thought: the cities of Eastern Asia Minor*. London: Hodder and Stoughton.
- Ramsay, W. M. (1908). *Pauline and Other Studies in Early Christian History*. London: Hodder and Stoughton.
- Restle, M. (1967). *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*. 3 vols. Greenwich CT: New York Graphic Society.
- Restle, M. (1979). *Studien Zur Frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

- Rhoby, A. (2014). *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung Band 3. Teil I und Teil II Byzantinische Epigramme auf Stein nebst Addenda zu den Bänden I und 2.* W. Hörandner, A. Rhoby und A. Paul (Ed.). Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Rizos (Ν. Σ. Ρίζος), Καππαδοκικά: Ἅτοι Δοκίμιον ιστορικής περιγραφῆς τῆς Αρχαίας Καππαδοκίας, καὶ ἰδίως, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1856.
- Rott, H. (1908). *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kapodokien und Lykien.* Darstellender Teil von H. Rott. Nebst Beiträgen von Dr. K. Michel, L. Messerschmidt und Dr. W. Weber. Leipzig: Dieterich.
- Salkitzoglou (Σαλκιτζόγλου), T. H. (2009). Μονή του Αγίου Χαρίτωνος στη Σύλλη του Ικονίου (Ένας διάλογος Ορθοδοξίας-Ισλάμ στον 13ο αιώνα). *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, 16, 119-164.
- Sarıköse, B. (2008). Osmanlı Döneminde Sille. (Yayımlanmamış Doktora tezi). Selçuk Üniversitesi. Konya.
- Sterrett, J.R.S. (1888). *An epigraphical Journey in Asia Minor, Papers of the American School of Classical Studies at Athens*, II, 1883-1884. Boston: Damrell and Upham.
- Thierry, N., Thierry, M. (1963). *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce: Région de Hasan Dağı.* Paris: C. Klincksieck.
- Giovannini, L. (Ed.) (1971). *Arts of Cappadocia.* Geneva: Nagel.
- Thierry, N. (1991). Le culte du cerf en Anatolie et la Vision de saint Eustathe. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 72, 33-100.
- Thomas, J., Hero, A. C., Constable, C. (Ed.). (2000). *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, 5 v ol., Washington: Dumbarton Oaks Studies 35.
- Uzluk, F. N. (1958). *Fatih Devrinde Karaman Eyâleti Vakıfları Fihristi.* (Vakıflar U. Md. neşriyatı). Ankara.
- Vryonis, S. (1971). *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century.* Berkeley: University of California Press.
- Wittek, P. (1935). L'építaphe d'un Comnène à Konia. *Byzantion*, X, 505-515.
- Wittek, P. (1937). Encore l'építaphe d'un Comnène à Konia. *Byzantion*, XII, 207-211.
- Yalman, S. (2010). *Building the Sultanate of Rum: Memory, Urbanism and Mysticism in the Architectural Patronage of 'Ala al-Din Kayqubad (r. 1220-1237)*, (Unpublished PhD dissertation), Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: 3D lazer taramaları, Koç Üniversitesi-Stavros Niarchos Vakfı, Geç Antik Çağ ve Bizans Araştırmaları Merkezi (GABAM) ve MOSTAR Mimarlık-Restorasyon desteğiyle yapılmıştır.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

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

Grant Support: 3D laser scans were made with the support of Koç University-Stavros Niarchos Foundation, the Center for Late Antique and Byzantine Studies (GABAM), and MOSTAR Architecture-Restoration.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: 33, Issue: 1, April 2024

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

İnternet Sayfası (Açık Erişim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

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

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

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



WILD MAN AS AN ANDROGYNOUS AND PSYCHEDELIC IMAGE IN CONTEMPORARY PERFORMATIVE ART



ÇAĞDAŞ PERFORMATİF SANATTA ANDROJEN VE PSİKEDELİK BİR İMGE OLARAK VAHŞİ İNSAN

Murat ATEŞLİ*

Burcu Nur CENGİZ**

ABSTRACT

Wild Man is a kind of archetype and a wild symbolic figure arising from the unbreakable bond of art with society and belief systems, and continues to appear both in cultural festivals and in the field of art with changing images and costumes in various societies and different cultures from past to present. Assuming the role of shaman or pagan, Wild Man's costumes and symbolic language are shaped by the natural structure of organic materials, expressing the figure's transitive relationship with nature and the supernatural. This expression is reflected in Wild Man's image and performative identity, giving it a psychedelic, androgynous characteristic. The present research examines the costume and performance works of avant-garde and contemporary artists such as Joseph Beuys, Fern Shaffer, Ana Mendieta, Cassils, Asher Woodworth, Nick Cave, Saya Woolfalk, and various artist collectives, which take on the image of Wild Man or evoke it, within the scope of their psychedelic qualities that become ambiguous, androgynous and provide transitions between the senses. Revitalizing cultural and artistic ties, Wild Man with its contradictory and psychic aspect, continues to inspire contemporary artists.

Keywords: *Wild Man, costume, androgyne, shamanism-paganism, contemporary art*

ÖZ

Vahşi İnsan (Wild Man), sanatın toplum ve inanç sistemleriyle kopmaz bağından ileri gelen bir çeşit arketip ve vahşi sembolik bir figürdür. Geçmişten günümüze çeşitli toplum ve farklı kültürlerde değişen imge ve kostümlerle hem kültür festivallerinde hem de sanat alanında karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Bulgaristan'daki Kukeri etkinliklerinde, İsviçre'de Lötschen Vadisi bölge karnavallarındaki "Tschäggettä" figürlerinde, Almanya ve Avusturya'da Alp Dağları'ndan gelen toplum geleneklerinde yer alan "Perchten", "Krampus" veya "Knecht Ruprecht" olarak bilinen antropomorfik figürlerinde, Türkiye'de

* Assistant Professor, Anadolu University, Faculty of Fine of Arts, Department of Painting, Eskişehir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3954-100X> ♦ E-mail: muratesli@anadolu.edu.tr

** PhD Student, Anadolu University, Faculty of Fine of Arts, Department of Painting Eskişehir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4670-7883> ♦ E-mail: burcunurcengiz@gmail.com

Balıkesir bölgesinde gerçekleştirilen “Tülütapak” gösterilerinde Vahşi İnsan imgesinin izini sürmek mümkündür. Burada örnekleri verilen kültür festivallerinde izleyici üstünde bıraktığı korkutucu, yabancı izleniminin yanı sıra Vahşi İnsan şaman ya da pagan rolünü üstlenir ve sanat platformunda açığa çıkar. Vahşi İnsan’ın ritüelistik sanatsal eylemleri, toplumdaki bireylerin psişik dünyalarının derin yönlerini keşfetmesine yönelik gelişir ve doğa ile bağ kurmalarına yardımcı olur. Şamanizm, doğa ve doğaüstü, “parapsikoloji” alanları arasında köprü inanç sistemi olurken, Vahşi İnsan da şamanist ritüellere katılım gösteren topluluğun gerçekleştirdiği manevi uygulamalarda katılımcının egonun ve bilinç ötesine geçmesinde yardımcı olan bir tür guru veya “tamamlanma” yolunda yol gösterici bir kılavuz olmaktadır: Üst-transandantal aracılık ve katalizör işlevine sahiptir. Aynı zamanda sanatın bir çeşit büyü olarak kabul edildiği süreçlerde, Vahşi İnsan imgesine bürünen şamanik sanatçı da, büyücü ve kültürel temsiliyetlerinin, ritüelistik edimlerinin, kültürel belleklerin bir aktarıcısı olarak benimsenmektedir. Sanatın kutsallığını ve iyileştirici-şifacı özelliğini, kolektif bilincinin derinliklerinde ve kültürel bellek haznesinin zenginliği içinde muhafaza etmektedir.

Hayvan postları, kuş tüyleri, boynuzlar, çeşitli çiçek, dal, lifler ve yapraklar gibi organik malzemelerin doğal yapısıyla şekillenen Vahşi İnsan’ın kostümleri, bu mistik figürün doğa ve doğaüstü ile kurduğu geçişken ilişkiyi ifade etmektedir. Bu açıdan kostüm, kişinin giydiği bir kıyafet olmanın ötesine geçerek, etno-kültürel veya sosyo-kültürel kodları yansıtan bir gösterge haline gelmektedir. Yaşadığı toplum ve grup içinde Vahşi İnsan’a saygın toplumsal kimlik ve statü veren kostümler önemli bir role sahiptir. Hem renkleri hem sesleri hem dokusu ile kostümler, çok duyumlu, sinestezik elemanlar olarak psikedelik uyarılara dönüşme potansiyeline sahiptir. Vahşi İnsan’ın doğa ve doğaüstü ile geçişken ilişkisi, bu psikedelik özelliklere sahip kostümler aracılığıyla kurulur. Sanatsal imge ve psişik enerji bedene, beden kostüme, kostüm Vahşi İnsan’a dönüşür ve doğa-insan biçimi ile iç içe geçerek bir şaman sanatçı rolüne bürünür. Vahşi İnsan, ritüelistik performanslarında uhrevi alana, doğaya ve doğaüstüne yaklaştıkça, dünyevi alana o kadar uzaklaşır ve toplumsal cinsiyet kalıplarından, cinsiyet rollerinden bir o kadar da soyutlanır. Mitsel ve sanatsal bir sembolik anlatım diline sahip olduğundan Vahşi İnsan’ın kostümü, performatif ritüelleri ve koreografileri androjen bir kimliği yani cinsiyetsizliği veya esnek cinsiyetliliği işaret etmektedir. Sanat alanında uzun zamandır kullanılan androjenlik, ilgi çekici görsel imgelere uygun bir özellik olup belirsizleşen sınırları ve çoklu özelliği ile yaratıcı perspektifleri beslemektedir. Bu araştırmada, Vahşi İnsan’ın imgesine bürünen ya da onu çağrıştıran Joseph Beuys, Fern Shaffer, Ana Mendieta, Cassils, Asher Woodworth, Nick Cave, Saya Woolfalk gibi avangard ve çağdaş sanatçıların, Ceschi + Lane, Universal Everything gibi çeşitli sanatçı kolektiflerinin kostüm ve performans çalışmaları, psikedelik niteliği kapsamında muğlaklaşan, androjenleşen ve duyular arası geçişler sağlayan sinestetik özellikler kapsamında incelenmektedir. Kültürel ve sanatsal bağları yeniden canlandıran Vahşi İnsan, yıkıcı, şifacı, çelişkili, mistik ve psişik yönleriyle çağdaş sanatçılara ilham vermeye devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Wild Man, kostüm, androjen, şamanizm-paganizm, çağdaş sanat*

Introduction

“Homo sum: humani nil a me alienum puto-I am a human being and nothing human is alien to me” Terentius¹.

Art has a social factor and forms dialogues. Michel Maffesoli has stated that works of art and the image have the potential to create bonds². Art begins as a singular act and becomes a social phenomenon when society recognizes and assimilates it. No matter how communal the cultural pattern is in the context of the act of art, the connections that exist within the pattern represent the extraordinary action of a few individuals. Art is an instinctive force³ and, as Marcel Duchamp noted, it is also seen as a game played between all people for all time. The forms, styles and functions of artistic activities can be thought of as a ritualistic game that constantly evolves, and can be said to have mystical and religious origins. In modern societies, the desire for the liberation of the individual has become evident in the political modernism that emerged with the philosophy of Enlightenment. With this motivation, the aim of artworks is no longer to shape imaginary or utopian realities, but to establish modes of existence or models of behavior within the existing reality by any scale or form chosen by the artist. In a world of constant motion, the aim of the artist is to transform the content of life into a permanent universe. As Michel de Certeau says, the artist, as the mediator of culture, is like a shamanic figure trying to capture this world in motion⁴. Art becomes a functional presence that reveals the appearance of the sacred and makes it a reality of everyday life. In this context, the [*shamanic*] artist casts spells and takes on the role of a sorcerer. This is not a deliberate choice but a role given to the artist by the community⁵. From primitive societies to the most complex, art had been seen as a means of magic, enabling humans to gain superiority over nature and develop social relations⁶.

Cultural representations, which are the identity markers of societies, are passed down from generation to generation through ritualistic acts and constitute the cultural memory of a society⁷. Victor Turner defines rituals as a series of activities carried out in a special place according to a specific set of rules to influence supernatural beings or forces through certain repeated patterns designed to coincide with the goals and interests of the actors [*the healer/shaman leading the ritual and the individual and community participating in the ritual*]⁸. The activities Turner observed in the rituals of the Ndembu people in Zambia reflected the complex structure of dominancy and the stratification

1 Dutton, 2017, 40.

2 Bourriaud, 2005, 17.

3 Read, 2018, 21.

4 Bourriaud, 2005, 17-24.

5 Baynes, 2002, 25.

6 Fischer, 1995, 36.

7 Murtezaoğlu, 2012, 344.

8 Turner, 1972.

according to age and faith in a community. The Ndembu people had studied the colors of the “essence” of the human body, the trees and the earth as color symbols for their rituals. The essence in humans is black bile, red blood and white milk; in trees milky sap and red, charred resin; in the earth, black mineral, white and red clay. Drawing on these symbolic colors, Ndembu rituals are designed as complex representations of masculine and feminine spheres, and destructive and nurturing forces⁹. Rituals are seen to emerge from life in many ways, from seasonal and climatic cycles to individual or collective crises. Marking important life moments from birth to death, from adolescence to adulthood, from marriage to childbearing, individual rituals serve as the basic transitional forms of a person’s and society’s life cycle. However, ritualistic ceremonies are also used to heal suffering at the individual or community level. Other types of rituals include divination rituals, sacrifices to ancestor, god or goddess figures, and rituals for health, fertility, initiation, etc.¹⁰. Although Durkheim proposes talking only about social phenomena, his entire theory of the Sacred is based on two psychological factors. One is “*emotional euphoria*”, according to which rituals evoke violent and ecstatic emotions, such as mass hysteria, that convince the worshipper of the attraction of a power beyond and greater than himself/herself. The other is “*anger*”, caused by the violations of the sacred and its cherished norms. Anger and emotional ecstasy are psychological concepts, and Durkheim had brought them together to produce a theory of social solidarity: First, the loosely knit crowd realizes its unity through emotions aroused by rituals, and then it defines the whole universe through an intellectual impulse infused by the sacred, away from individual norms¹¹. All human cultures, in their ritual-related forms, have a product of self-expression that the Western intellectual perspective would define as artistic. Of course, this does not mean that all societies have all forms of art. For example, the Japanese tea ceremony, considered by many to be a ritualistic art form, has no analogous form in the West. Although the Dinka people of East Africa have almost no visual art, their poetry is rich, depicting the natural patterns and colors on the cattle they need to live¹².

Wild Man, also known as Wilderman, when viewed in terms of its social role and status as a form of representation, is a wild figure with a multicultural array of costumes and performances. From the past to the present, Wild Man has assumed different costumes and images in the social and artistic spheres, continuing its existence by transforming and preserving its wildness. Especially in primitive communities, where art has an unbreakable bond with the society and the belief system, this mystical religious figure - *shaman or pagan* - can be considered a guru. Since shamanism is a bridge between nature and supernatural, Wild Man becomes a guide that helps the community to go beyond the ego and consciousness in order to achieve success and completion. In his book “*Archetypes and the Collective Unconscious*”, Carl G. Jung associates Wild Man archetype with the

9 Douglas, 2018, 59.

10 King, 2014, 8.

11 Douglas, 2018, 17-18.

12 Dutton, 2017, 41.

concept of the shadow, which represents the repressed and unconscious aspects of the personality¹³. Jung saw the Wild Man archetype as a powerful and transformative symbol that could help people reach the deeper aspects of their spiritual world and connect with nature. However, anthropological studies on Wild Man have also shown that it has the role of a meta-transcendental mediator or a kind of catalyst in ritualistic performances. These rituals are aimed for people to understand the forces of nature and to live in harmony with them.

Costume is not only a garment, but also an indicator of ethno-cultural or socio-cultural codes. While defining Wild Man formally, it can be said that costumes have an important function in giving zir¹⁴ a respectable social identity. Wild Man's close relationship with nature and the supernatural is achieved through the grotesque and natural structure of the materials used in the costumes. The preference for organic materials such as animal hides, bird feathers, horns, various flowers, branches, fibers and leaves determines its image and performative identity. By getting closer to nature and the supernatural, Wild Man reaches from the earthly realm to the otherworldly realm, and at the same time, moves further away from gender roles. In this way, its costumes, performative rituals and choreographies signify an androgynous identity.

The word *androgynous* is derived from the ancient Greek word roots “*andr*” meaning male and “*gynos*” meaning female. Androgyny essentially refers to the coexistence of both sexes. The concept goes back to antiquity when thinkers defined it as the ideal physical appearance. The idea of merging into a whole/unity/oneness is well suited to forming compelling visual imagery and has long been used in art¹⁵. In today's terminology, “*androgynous*” or “*androgyny*” refers to the ability of a person to be both feminine and masculine [*flexible gender*], or the presence of both female and male gender identity traits in the same person [*bi-genderism*], or little or no gender identity traits [*neutral gender*]¹⁶. Adopting this concept neutralized, blurred or flexible gender identities, this research uses androgyny to describe the transparency and versatility created between male-female, human-animal, human-nature dynamics as Wild Man gets closer to nature and becomes free of gender roles. The Gallus, priests of the Mother Earth Cybele Cult, offered their masculine selves to the goddess by castrating themselves¹⁷, Buddhist priests

13 Jung, 1959.

14 Zir (zir/zirs/zirself); a person with a non-binary gender identity that does not conform to the binary gender descriptions-pronouns commonly used in languages coded as masculine and feminine (such as English), such as “*she*” for female gender identifiers and “*he*” for male gender identifiers; is an alternative pronoun used alongside pronouns such as they/them/their/their/tehirself or xe/xem/xir/xemslef, which are used in the linguistic system for both male and female (bigender) androgynous or neutral gender identities (agender) and transgender individuals (Miltersen, 2016).

15 Braff, 1982.

16 Resnick, 2022.

17 Çapar, 1979.

choose to live an ascetic life “*en masse*”¹⁸ and Christian monks and priests dedicate themselves to God by choosing monastic life¹⁹. Wild Man, as a shamanic and spiritual character that is isolated from worldly desires and gender roles and withdrawn into seclusion, in a way, shows a similar attitude of asceticism.

Plant and Animal Symbols in Shaman Costumes

The shaman’s special costume reveals the “*manifestation of the sacred*” (hiérophanie), as well as certain cosmic symbols and meta-psychic paths that must be followed. At the same time, the costume itself represents a special religious microcosm, qualitatively different from the surrounding space²⁰. It thus serves as a sign of the special spiritual bond between the shaman and the environment, and expresses the sacredness and cosmic forces that shape the shamanic worldview. The materials, accessories and symbols used in shamanic costumes are drawn from the animal and plant species that are considered sacred in the corresponding geographical region. Animal symbols and materials are more common in shaman/healer costumes from the Far East, Central Asia and Siberia to the Americas and Africa. In some shaman costumes, plant symbols and materials, especially images of trees and flowers, are used because they represent the universal cosmic structure of nature and the source of life: trees, roots and leaves usually symbolize growth and renewal; birds and feathers symbolize freedom and the ability to communicate with the spirit world; and animals such as wolves, bears and deer symbolically represent power and wisdom²¹.

Clothes can protect vulnerabilities, but when people wear certain clothes, they may be more concerned with creating a new persona than hiding under a mask. In a way, clothes and costumes are the guarantees of our personality. In Barthes’ view, fashion or costumes are not regarded simply as clothing but as a criterion reflecting the social and cultural structure and corresponding to a symbolic mode of expression²². Umberto Eco uses the term “*subcode*” for the ways in which clothes indicate meaning. According to Eco, clothes gain expression through a whole of signs and clues²³. Donatella Barbieri considers costume as a means of transformation from cave paintings to contemporary performance and argues that costumes are an integral part of the act of performance; masks and costumes contain within themselves not only the bodies of the actors but also the act of performance²⁴.

Trimingham, who examines how performance costumes connect the body with the material world like no other stage “*object*” can and how the material wisdom

18 Güzeldal, 2019.

19 Baş, 2013.

20 Eliade, 1999, 175-177.

21 Eliade, 1999; Atsushi, 2019.

22 Barthes, 1990.

23 Harvey, 2008, 79.

24 Gall, 2019; Holt, 2020,192.

of costume shapes spiritual-abstract dance²⁵, says: “Costume rejects thought and always returns us to the body in motion, to its cognitive effect on us [...] it becomes a somatic and semiotic, richly empathic means of communication.”²⁶

Shamanism-Paganism and Wild Man Relationship

In societies that do not have a social class specialized in religion, individuals with the power and ability to communicate with and direct supernatural beings gain importance. In a state of ecstatic consciousness, these individuals receive visions that give them the power to heal the sick, change the weather, control animals and see the future. People who develop such skills over time take on the role of shaman. The word shaman was first given to healer- spiritual leaders in Tungus and other Siberian semi-nomadic societies following the pagan belief system of Animism. Anthropologist Michael Harner defines Shaman as: A man or woman who voluntarily enters an ecstatic state of consciousness, using and communicating with an otherwise hidden reality to gain knowledge and power and to help others. In order to become a shaman, a person has to go through stages of learning specific to the cultural forms and teachings of each community by living an ascetic life, experiencing hallucinations and psychological hardship. The hallucinations and psychedelic actions that occur when the shaman goes into a trance state can be spontaneous or can be induced by stimulants such as psychoactive plants or mushrooms. This ecstatic state indicates a sense of traveling to the other world and interacting with spirits. In this process, the shaman becomes a wild and strange being, as if engaged in a dangerous struggle with the spirits. The trance dances performed by the Ju/’hoansi Bushmen [*Bush Men/Wild Man*] in the Kalahari Desert of Africa are typical examples of this psychedelic state.

Shamanism creates a favorable environment for artistic expression. Compared to other venues of such expression in Western societies, Shamanism is unique in combining theater, performance, healing, psychological and spiritual dimensions²⁷. The shaman acts both as an “*intermediary*” between the ruler and the ruled, and as a “*catalyst*” in the process leading from community to society-statehood²⁸. The key element in the healing potential of shamanism is associated with the concept of “*dialectical image*” borrowed from Walter Benjamin, a Marxist philosopher associated with the Frankfurt School²⁹. Wild Man’s bodily form as a dialectical image needs to be explained in terms of psychedelia and androgyny or liminality “*in-betweenness*” due to the attributes of shaman costumes and ritualistic performances. When evaluated through these concepts, it is seen that the artistic image and psychic energy transform into the body, the body into the costume, the costume into Wild Man, and then intertwining with its nature-human form into the role of

25 Trimmingham, 2018, 137-138.

26 Holt, 2020, 192-193.

27 Haviland et al., 2008, 657-662.

28 Kalaycı, 2021, 1038.

29 Benjamin, 2014.

a shaman. The transitivity and destructiveness that take place during this transformation also reveals the primitive- spiritual “*creative state of being*” in which the healing power of the performative art that emerges. In this context, Kukeri events in Bulgaria can be cited as an example of performative artistic activities of modern societies that are fed by the pagan traditions and are related to both shamanistic and Wild Man forms.

Due to its historical background and geographical location, Bulgaria has been influenced by Greek, Slavic and Ottoman cultures and has become a melting pot of different traditions, rituals and superstitions. Kukeri Groups (Figure 1) are one of the most current example of this. Kukeri, literally meaning “*headdress*”, is a series of rituals and folkloric traditions performed in masks and costumes. Kukeri is a pagan tradition of Thracian origin. In ancient times, the Thracians organized Kukeri Ritual Games in the name of the god Dionysus. In these games, handmade and organic costumes and frightening masks were worn. Each costume also has a leather belt with large copper bells (*chanove*) tied around the waist. The bells are used to ward off evil and to communicate with the spirits. In addition, the sounds they make during the dance-movements of the ritual, combined with the extending sway of the costume, create a psychedelic and synesthetic performance. Due to the weight of these large copper bells, rituals are usually performed by men. Some Kukeri costumes and masks are decorated with various threads, ribbons and laces, often representing animals considered sacred, such as goats, bulls, rams and even chicken. Also, some masks have a double face. On one side there is a smiling face, and on the other side, an ominous face with an arched nose. These masks symbolize the dualistic nature of good and evil coexisting in the world, a kind of Yin Yang philosophy, and touch on the phenomenon of dialectical imagery³⁰.

The Kukeri dancers correspond to the contemporary interpretation of the shaman-*and, indirectly, the Wild Man-* that continue in today’s festivals. The Kukeri tradition and the Surva Festival that take place in the village of Kosharevo in Bulgaria, has been included in UNESCO’s list of protected intangible cultural heritage in 2021³¹. In fact, Wild Man rituals



Figure 1. *The group of Kukeri*, photography by Aron Klein (Brown, 2018.)

30 Fang, 2012, 26.

31 Zytka, 2016, 298.



Figure 2. “*Tschägättä*” during their walk through the villages. Picture: Lötschental Tourism, 2011. (Kuhn, 2015, 205.)



Figure 3. *Tülütabak*, Balıkesir, Turkey (TRT, 2016.)

exemplified by the Kukeri groups, still take place under different names in various parts of Europe: “*Perchten*” [Pudeln or Glöcklerlauf], “*Krampus*” or “*Knecht Ruprecht*”³², in the Alps of Germany and Austria, and “*Tschägättä*” (Figure 2) in the Lötschen Valley region in Switzerland³³. The costumes and dances of “*Tülütabak*” (Figure 3) of *Balıkesir* region of Turkey that date back to Central Asian and Anatolian mythologies, evoke the image of Wild Man with its wild and frightening image.

The materials and symbolic language in Wild Man masks and costumes establish a unique relationship with the collective identity of the society. Depending on the societies’ appropriation and interpretation of this cultural image, the character of Wild Man can show similarities and variations. Today, the masked and costumed performances of Wild Man, which are presented as folkloric dances and traditional rituals in different geographies, continue to enrich the cultural capital of modern.

Wild Man with Costumes and Performances at Art Platform

Contemporary artworks have a structure that does not involve a rigid definition; such a structure is inherent to the existence of performance art. Expression does not have any specific completed-framed artistic form, it is like an endless manifesto and each performer defines what he/she does³⁴. Performance art not only brings together different materials with different methods in contemporary art, but also combines different art approaches and disciplines. The blurring of the boundary between life and art and the multifaceted interaction of disciplines has enabled the Wild Man archetype³⁵ to appear on

32 Carter, 2016.

33 Kuhn, 2015, 206.

34 Goldberg, 1988, 12.

35 Early examples of the Wild Man archetype can be found in an esoteric scene from a night ritual depicted in the Spanish painter Francisco Goya’s “*The Witches’ Sabbath*” (1797-1798): In the center of the composition, a non-threatening but slightly satanic shaman, wizard or “Wild Man” figure draws the viewer’s attention (Tomlinson, 2005).

the art platform, starting with the historical avant-garde from the 1920s and continuing to the post-1960 art movements³⁶

During the artistic transformation of Wild Man, the costume language and materials used by contemporary artists bring about psychedelic qualities, which in turn define Wild Man itself. The concept of psychedelia is generally used for the visual and auditory perceptions and effects created by colored lights, sounds, movements and costumes in artistic performances or concerts. *Psychedelic stimuli*, derived from the Greek words *psykhē* (mind) and *dēloun* (to make visible, to reveal), are multisensory “*synesthetic*” elements that allow us to enter a special state of mind in order to understand phenomena whose meaning we cannot fully grasp in the real world. In addition, the Wild Man costumes, which blend into the organic-indeterminate form of nature and prioritize spiritual action, acquire a genderless-androgynous feature. In this context, let us examine the image of Wild Man, with its psychedelic performance and androgynous costumes, through both known examples of avant-garde art and current performance examples of contemporary art.

Joseph Beuys, a versatile artist with “*an anthroposophical*” view³⁷, is known for his various performances in which he includes materials from nature and live animals. Integrating these performances and his ideology into the role of a shaman, Beuys uses live rabbits, horses and wolves to represent the intuitive side and irrational spirit of humanity in the relationship between nature-art, nature-human and animal-human³⁸. The artist’s performance titled “*I Like America and America Likes Me*” (Figure 4) is an appropriate example. During the performance, Beuys was wrapped in felt and waited without moving for a coyote to get used to him and his scent. He knew that felt, used in rituals as a means of psychic stimulation of the body, sensory-emotional interaction and bonding, could be

36 The concept of the historical avant-garde, which Peter Bürger (1984), one of the best known of the avant-garde retrospectives and the basis for drawing an independent profile of the avant-garde, included in his theory of the avant-garde, is an attack on the autonomous status of bourgeois art detached from life and an attempt to re-integrate art into the praxis of life. In this attempt to construct an anti-aesthetic approach, the spiritual image of the wild and primitive, such as the Wild Man, is glorified. Which Bürger considers as historical avant-garde movements; the post-October Revolution Russian avant-garde, early Surrealism and Dada’s -destructiveness of anti-art movements-, expresses the wildness of the vital impulse of the Wild Man archetype (Scheunemann, 2005).

37 Austrian philosopher Rudolf Steiner’s understanding of anthroposophy is based on the philosophy of attaining knowledge of the supersensory world, spiritual life, cosmos, nature and reality through the etheric body and senses rather than experiencing the external world through one’s physical body and knowledge; it has esoteric traces, mystical and mythical connections. Following in the footsteps of Steiner’s anthropo-esoteric understanding combined with art, Beuys’ use of symbolic materials such as felt, honey and oil in his performances can be interpreted as the heritage of “*anthroposophical art*” (Steiner, 1922,6; Steiner, 2003; Amrine, 2019).

38 Fineberg, 2014, 219; Menay Mant & Özkan, 2020.

a healing, curative, catalytic object³⁹. The presence of felt, which comes to the forefront in the performance with its ability to insulate the aggressive energy of the coyote in the initial process, also becomes a protective shield like a shell and a warm, archaic womb that preserves Beuys' energy throughout the performance⁴⁰. The coyote began to aggressively circle around Beuys, constantly sniffing him and trying to recognize the stranger, the "artist". In fact, in these moments, the artist acted as a kind of Wild Man by building a bridge to the animal-nature through the coyote. During this completely intuitive interaction, Beuys used his costume of pure felt, as a buffer between him and the wild coyote-nature, and allowed the costume to perform "*the act of establishing a relationship with the coyote*" during the acclimatization. As in Shamanism, the costume became the connection between nature and the inner world. Beuys did not try to domesticate or imitate the jackal in order to communicate with it. Instead, he tried to adapt to its ambiguous, wild energy. By leaving his civilized human identity and assuming a more natural one, he creates a transformative space that gave a new form to the disrupted balance between animal-nature and human-culture. He realized this with an energy transfer that encompassed both sides⁴¹. During the performance in the same room for 3-5 days; Beuys' calmness and constancy accompanied the coyote's shifts from dynamic and uncanny-wild movements to a more peaceful and docile state. This "*transmission*", mourning and the healing of mourning [*mutual standing in the room, turning around in the room, shredding the felt/newspapers, urinating on the newspapers, etc.*] was realized in a cycle of pragmatic-metaphorical, pragmatic-metaphysical, shamanistic-symbolic, psychic and primeval actions.

39 Joseph Beuys was serving as a fighter pilot on the Crimean front on 16 March 1944, during the period when Nazi Germany was fighting the Soviet Union in World War II, when his plane crashed and he was wounded for a while. This event became an important discourse in the artist's life and was the source of the connection between psychic and ocular/esoteric rituals and materials such as felt, suet, honey, etc. that he would use in his works. Beuys describes the process of salvation after the crash of his aeroplane as follows: "*If it were not for the Tatars I would not be alive today...I was unconscious...completely buried in the snow. A few days later the Tatars found me like this. I remember the voices calling "voda" water; then the felt of their tents and the intense, pungent smell of cheese, butter and milk. They covered my body with suet to restore its former temperature and wrapped it in felt to retain its heat*". In 1995, documents emerged about Beuys' experience, showing that on 17 March 1944, one day after the plane crashed, he was hospitalized and treated after a military rescue operation. There is no conclusive evidence that the Tatars rescued Beuys. Especially in the works titled "*Siberian Symphony Part I*", "*Strips from the Shaman's House*", "*How to Explain Painting to a Dead Rabbit?*" and "*I Like America and America Likes Me*", which the artist dealt with in the context of the concept of "Action" in Fluxus performances since 1961, the symbolic meaning he established with the objects constitutes the discursive source of the experience he claims to have had with the Tatars during the war. (Merdaner, 2016, 24-61.)

40 Suquet, 1995, 151.

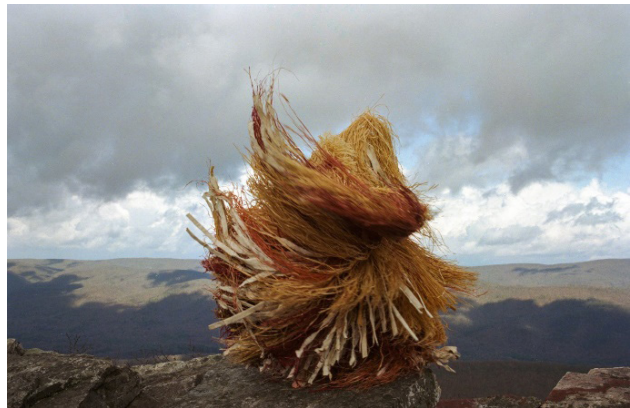
41 Akay, 2015, 43-44.



Figure 4. Joseph Beuys, 1974, “*I Like America and America Likes Me*” (Wolfe, 2019)

Fern Shaffer, an American artist known for her work in ecofeminism, had a series of ritual performances that began in 1995 at various locations around the United States and Canada, from the Death Valley desert to Green Point, Newfoundland within a period of nine years (Figure 5). With a genderless costume made of very organic and rough materials (raffia and canvas), the artist takes on the role of a kind of a shaman and Wild Man, who is instrumental in the resetting the disrupted balance between nature and human beings. The dynamic dual flow of psychic energy that Beuys shares with the “*coyote*” takes on a different form in Shaffer’s ritual performance series; the psychic transmission becomes a variable linked to the rich energy of nature, affected by the changes in nature at each performance location. Here, it is not only the artist’s dances or costume that provide dynamic spiritual energy; factors such as the cold of the snow, the howling of the wind can appear as elements that guide the shaking-rotation-oscillation movements in the dances and affect the moment of the shaman artist’s transition to the ecstatic state (the moment of encounter).

Figure 5. Fern Shaffer & Othello Anderson (1998, April 9) The fourth ritual, Performance costume made from canvas and raffia Blue Ridge Mountain, Virginia.



Ana Mendieta, a Cuban-American artist known for her performances centering on nature and the human body, frequently uses ritual practices and symbols of primitive and indigenous cultures of the Americas, Africa and Europe in her work; she creates multifaceted performances that combine different disciplines and ideas such as *Conceptual Art*, *Process Art*, *Land Art*, *Performance Art* and *Feminism*. In the “*Siluetas*” series, which uses references from the concepts of personal identity, nature and eco-feminism, the artist produces earth-body and human-nature works in which she uses her naked body to leave traces on the skin of nature with the aim of integrating with it. In “*Image from Yagul*” (Figure 6), the flowers and soil envelop almost the entire body of the artist, transforming into an organic costume that cover and androgenize gender, bringing the artist closer to a more natural identity image, that of Wild Man. Rather than the movement in Shaffer’s ritual dance, the immobility of the body in Mendieta’s performance evokes the trance state of the shaman or the catatonia state of mourning; of the schizophrenic subject who has lost communication with nature and points to



Figure 6. Ana Mendieta, *Imágen de Yagul* (*Image from Yagul*), 1973 lifetime color photograph 19 x 12 ½ inches (48 x 32 cm) © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, courtesy Galerie Lelong & Co. Photo: courtesy Galerie Lelong

a much more internal, intense psychic and traumatic process. Like the transformative practice of the shaman, who uses the experience of an illness or injury to find a method of “cure”, Mendieta relives the trauma of human disconnection from nature to find ways of re-identification. As the artist herself states: “*My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe.*”⁴²

Ceschi + Lane collective, a collaboration between contemporary performance artist Valentine Ceschi and interdisciplinary artist Kate Lane, examines the relationship of the characteristic and potential properties of costume with the body, and the simultaneous interaction of the kinetic empathy processes of costume with space and nature. The character of *Ghillie* (Figure 7), who is based on Ghillie Dhu or Gille Dubh, a nature fairy that originates from the wild characters in Scottish mythology, becomes a kind of

42 Perreault, 1988, 10.

Wild Man with its costume and performance⁴³. Gille Dubh is also the name of the ghillie costume and corresponds to the camouflage clothing used in the military. The costume provides an advantage to the soldier by allowing him to adapt to the environment and hide from enemies and targets⁴⁴. *Ghillie's* costume, which consists of various straw fibers and dry branches, acts much like the camouflage of military uniforms. Ghillie's feral appearance and the red strips of fabric hanging from its head to the ground evoke the image of a plant-animal hybrid creature that will at any moment resort to violence. This frightening appearance reinforces feelings of uncanniness and terror in the viewer. The *Ghillie* costume, which has become an image of the Wild Man archetype, creates alternative transitions in the dialogue established with the body and nature. At the same time, it represents the duality of love-hate and constructiveness-destructiveness between man and nature, and by its mere presence triggers the psychic pre-process "*prime-effect*" of a highly provocative, contradictory, subversive and creative performance. In this way, a critical intervention/confrontation scene enacted and the spatial traumas experienced are transformed into the image of Wild Man by mixing with the body and nature, than a unique costume language is created.

The imagined clash scene with the Ghillie Dhu became a real battle when Canadian artist Cassils, known for durational art performances, fought with a 2,000-pound clay block in the live performance, "*Becoming an Image Performance Still No. 1*" (Figure 8). Even before entering this battlefield, the audience was warned: "*Do not enter if you are prone to epilepsy or claustrophobia, lean against the wall and do not head towards the front, you risk getting punched, the performance is violent.*"

The performance, which took place in complete darkness and in an uncanny environment, was illuminated only by the flashlight of a camera, and the audience was given the opportunity to experience-look-see these scenes with the punctum effects evoked by instant photo frames. In this performance, Cassils questions the subjective, implicit, psychological codes of punctum and the cultural and sociological codes of Studium in regards to body-gender-violence⁴⁵. The artist's costume differs from the ones we have



Figure 7. *Ghillie*. Photo by Camilla Greenwell (Ceschi & Lane, 2021, 240.)

43 Ceschi & Lane, 2021, 239-240.

44 Amerland, 2017, 53.

45 Barthes, 1982, 26-27.

examined so far: Cassils' own body is used as a tool going through stages of gender reassignment and becomes an experimental field, so the artist's skin-costume for their performances always remain variable and uncertain. As one of the most important building blocks of nature, soil or clay has been the source of inspiration for many works of art. It is used as a material in *Land Art*, *Art Povera*, *Happening Art*, *Process Art*, and also accompanies Cassil's fierce performance. In fact, clay has a strong potential with its mineralogical and symbolic properties and physical possibilities: "Its plasticity, easy shaping and combining, its structure that allows many different techniques and its suitability for recycling make it a rich material"⁴⁶. As one of the common symbols of world mythology, earth represents the cycle of life, birth-death or revitalization rituals, fertility, reproduction, the origin and the core⁴⁷. In this respect, while the clay in Cassils' performance points to the artist's connection to nature, turning their performance into a boxing duel with this material emphasizes the abuse of the self and private space, trans psychic and physical violence, and transphobic violence in their own gender identity change. Cassils describes their own state of gender reassignment as "a process-oriented way of being that operates in a field of constant becoming, uncertainty, spasm and slipperiness"⁴⁸. The artist's invitation into a dark room of uncertainty is also an invitation to experience the violence of spasms and the state of being trans. At the beginning, the bandaging of the artist's breasts is a figurative representation of transmasculinity⁴⁹, but after Cassils' struggle with clay, the artist becomes almost a clay-earth human, and that the violence and dynamism of this transformation is identified with the transcendental position and androgynous energy of Wild Man.

Portland artist Asher Woodworth, known for his postmodern choreography, drama, performance and video works on visual culture (Figure 9), was arrested in 2016



Figure 8. Cassils, "Becoming an Image Performance Still No. 1" (Edgy Women Festival, Montreal), 2013, c-print face mounted to Plexiglass, 36 x 24 in. photo: Cassils with Alejandro Santiago, Courtesy of the artist.

46 Atalayer as cited in Baklan Önal, 2018, 71; Yılmaz & Gökbel, 2023, 167-168.

47 Aça, 2018.

48 Cassils, 2013 as cited in Steinbock, 2014, 266.

49 Steinbock, 2014, 266.

for disrupting the traffic by walking very slowly across a busy intersection dressed as a pine tree. The contrast between the impatient people-cars trying to get from one place to another in the daily rush against the human-tree and human-nature figure showing slowness and calmness reveals the dialectical relationship between human and nature. Woodworth shows a provocative and contrary attitude to the socio-cultural patterns of modern life by referring to the stagnant psychic energy of nature through the static attitude exhibited in the performance as a tree. Perceived as a threat to the system and subsequently arrested by the police, the artist's attitude is therefore associated with Wild Man's image of the wild, uncanny and disturbing rule-breaker. On the other hand, the fact that the performance is realized in public space creates anachronistic impressions of space in the audience. This coincides with the spontaneity and unpredictability of shamans in their ritual performances.



Figure 9. Asher Woodworth, “Wild Man” Costume (Rahman-Jones, 2016.)

Some of the 2015 *Tribes* project (Figure 10-11) performed at various locations in Prague resemble the surprise interaction of Woodworth's Wild Man with the public. These costume performances are reminiscent of a Wild Man tribe that has accidentally landed in civilization. Within the scope of the project, the potential to create a social and political spectacle and a space for questioning was utilized with the masks and costumes exhibited. The performances carried the concept of tribe to the artistic platform. The artists attracted the attention of Praguers with their costume-body presence by appearing in public spaces such as buses, markets, open sports venues. The interest, astonishment and curiosity directed by the public towards the androgynous Wild Men with the desexualized body-costumes resembling flowers, enabled a momentary disconnection from the daily life in the city and a shift in consciousness towards experiencing genuine feelings of contentment or discontentment.

Lise Klitten, one of the performance artists involved in the Tribes project, states that when they boarded a tram or the subway they were no longer “*the other tribe*”. Due to the common sharing of public space both the tribe and the public acquired a heterogeneous structure⁵⁰. The dynamics underlying the collective harmony attained after interacting with these body-costumes, is closely related to spiritual position of Wild Man in the collective memory of human beings and the unbreakable bond they have with their wild, instinctive, intuitive side.

⁵⁰ Pantouvaki & Lotker, 2017, 45.

Figure 10. Lise Klitten (2015, June 19) Para-dice Return by Photo: Daniel Suška, PQ Archive, Denmark. (Pantouvaki, 2016, 38.)



Figure 11. Mette Sterre (NL/UK) “*Hummelmania*”, photo: Marek Volf (Pantouvaki, 2016, 85.)

Nick Cave, who draws attention to the phenomenon of identity with soundsuits made of various colors, textures, and materials, created the first soundsuit (Figure 12) by drilling holes in the ends of branches and connecting them with wires. This led way to other soundsuits when the artist realized that the branches hitting each other made a rustling sound when he moved⁵¹. In performances with soundsuits that resemble shaman costumes, a spiritual-psychedelic and dreamlike space is created. These performances leave a kind of ritualistic, carnivalistic and psychedelic visual impression on the audience⁵², while the vibrant colors of some costumes evoke feelings of mysticism and at the same time curiosity and fun. According to Cave, who does not describe these costume-performances as “*fun*”,

51 Değirmenci Aydın, 2021, 29.

52 Wilson, 2015, p. 90.

the viewer's sympathy comes from the archaic connotations caused by the costume and the nostalgic quality of the Wild Man image. As Trimmingham puts it: "*The kinetic empathy of a performer wearing a costume on stage echoes with the kinetic empathy in the audience. It is a lived process in time, a shared community, felt experience.*"⁵³ The gender identity labels and cultural judgments that melt with the multi-sensory properties and complicated assemblages of the soundsuits act as an armor that protects Wild Man and preserves its natural-wild-psychic dynamics.

The international artist collective *Universal Everything* is known for its digital video works that bring new perspectives to human experience and contemporary forms of expression by centering on the concepts of human, nature and technology. The Collective's video and installation "*Infinity*" represents a parade of unique personalities generated from never-ending code (Figure 13). Exhibited from 2022 onwards in a subway station in South Korea, the floating and twisting hair-figures passing through this parade are reminiscent of Nick Cave's soundsuits and Boccioni's futurist sculptures with their different colorful costumes and characters. Like subway people trying to move from one place to another, these "*infinite*" characters are in a transitional space, in constant motion, participating in the dynamism of life. The fact that these figures evoke the image of a Wild Man that is in constant change point to the cycle of nature, which is the same and yet different every day. Like the unique code map that Nature preserves within each living being, each character in the procession has an abstract and fluid form with its own soul. The fact that these random figures are in "*infinite*" digital transformation creates an intermediate space, an alternative fictional reality parallel to the organic transformation of nature. This intermediate space can be identified with Wild Man's transcendental dimension; it can be defined as a psychedelic field where Wild Man's power of spiritual communication as a superhuman mediator is revealed.

The Collective's "*Superconsumers 4: Floral*" video shows similarities to "*Infinity*", with the Superconsumers' flower-like body-costumes evoking Wild Man (Figure 14). However, the content of the video differs in that the "*Superconsumers*" series was commissioned by Hyundai to be projected on the facade of a South Korean luxury shopping mall and is a response to the company itself. Superconsumer figures, which have emerged as a side effect of today's unbalanced economic system, represent the ostentatious, flamboyant and exaggerated desires of the few rich while the majority of society



Figure 12. Nick Cave's first Soundsuit, 1992. (Değirmeci Aydın, 2021, 297.)

53 Gall, 2019, 611.



Figure 13. Universal Everything, “*Infinity*”, 2021, 8K generative video, stereo sound.

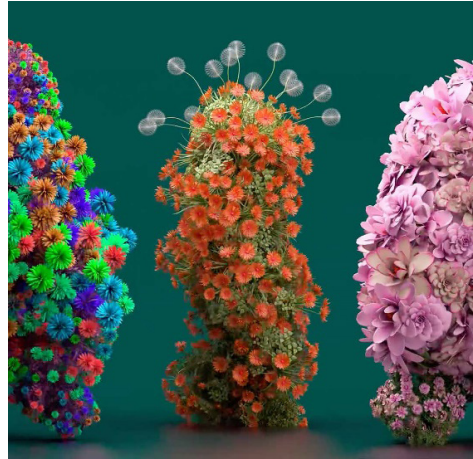


Figure 14. Universal Everything, “*Superconsumers 4: Floral*”, 2019, Video loop 40” Edition 1/6, Erol Tabanca Collection (GRIEF AND PLEASURE Exhibiton e-catalogue p.1)

struggle with poverty. The Superconsumers present the viewer a mixture, partly human with their desire and partly Wild Man with their flower body-costumes. The floral costumes preserve the underlying subversive-unbalanced aspect of the work behind their “playful” appearance and contain the delicate dynamic of Wild Man as a catalyst in the nature-human relationship. Unlike “*Infinity*”, this vision of ornate floral costumes-bodies walking and running is a parade towards riches that is only within the reach of the wealthy. Although the figures have an androgynous appearance, their walking style and gestures reflect feminine and masculine characteristics. Superconsumers resemble but do not represent Wild Man. They are mutant versions that had lost their inner balance-energy under the influence of human desires.

Saya Woolfalk, describes herself as an African-American, European and Japanese multinational and multicultural artist, and focuses on the concept of “*hybridity*” as a means of self-expression. Among the artist’s long-term projects, “*The Empathics*” (Figure 15) refers to a fictional hybrid species of plants and humans that blends a multiracial structure of heterogenized identities, cultures and myths with a wide variety of traditional artistic motifs. These beings represent a fictional hybrid female gender that can change its genetic structure and fuse with plants.

Empathics, which can be interpreted as an alternative utopia of ecofeminism, remind the viewer of a Wild Man. Even though based on the female gender, thanks to their versatile characteristic that can weave new identities, Empathics capture an androgynous image by making their gender identity and dominant features transparent through their direct relationship with nature. In Woolfalk’s video work *Empathic Series Chimera*, this an-

drogynous quality is strengthened by images that resemble human beings but at the same time blend into birds, animals, plants and nature, becoming a symbol of a god. The video composition, which depicts a temple and a sacred throne, contains projections from the philosophies of various religions such as Hinduism, Taoism, Shamanism and Buddhism. The fact that the image resembling a bird's head is at the top of the composition supports the message of holiness. In Buddhism and later in Shamanism, birds are seen “*as gods, representatives of gods and guardian spirits.*”⁵⁴ The ecstatic shaman's act of looking up to the sky and making sounds can be read as a sign that the power of existence and eternity comes from the sky and the birds surrounding the sky.⁵⁵ The portraits on the right and left sides of the figure refer to the balance of opposites, the Yin Yang principle, the “*philosophy of opposites*”. This balance also includes Wild Man's opposites such as man and nature, human and divine, instincts of aggression and instincts of life. The image of Shakti on the Empathic figure's head symbolizes the power of creation. The bird/bird head motifs surrounding the right and left sides of the Shakti figure represent universal wisdom, spiritual freedom, divine guidance, transformation, healing in Shamanism and are harmonious additions to the Wild Man figure.

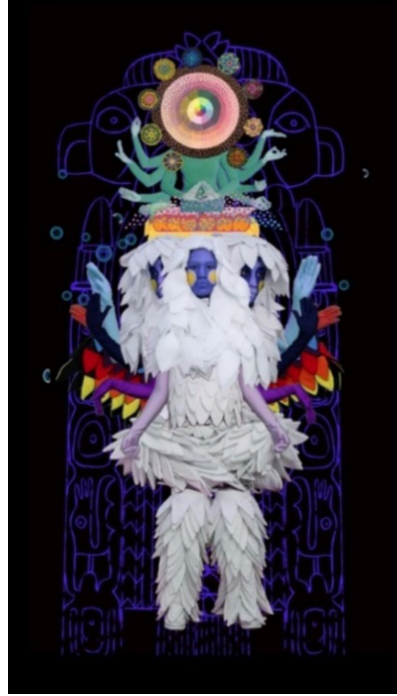


Figure 15. Saya Woolfalk, “*Chimera from the Empathic Series*”, 2013 © Saya Woolfalk. Photo courtesy Leslie Tonkonow, Artworks + Projects, NY
Saya Woolfalk Performance and Video Art

Conclusion

The Wild Man or Wilderman is a mystical figure in many cultures and has been expressed in different costumes and images in social and artistic fields from past to present. The symbolic use of natural materials in these costumes and the prioritization of spirituality and creativity they bring, allow the patterns of gender identity to become transparent and give the Wild Man an androgynous characteristic. The multiplicity brought about by this transparency is reflected in the language of the costumes and transforms into psychedelic stimuli with the colors, sounds and textures of multisensory, synesthetic elements. The heterogeneous structure of Wild Man's performances and the dynamics of transience, uncertainty, ambiguity, uncanniness and destructiveness emerge as a creative

54 Halıcı, 2014, 72.

55 Yonuk, Altunöz & Özçelik, 2021, 252.

state of being in performative art. The blurring of the boundary between life and art, the multifaceted interaction and transitivity of disciplines enabled the Wild Man archetype to earn a place on the art platform. With the kinesthetic and synergetic characteristic of Wild Man performances and the costume language that diversifies depending on the artist's idiolect, the viewer becomes a participant in the creative process of this powerful archetypal image. Both in avant-garde art works of artists such as Joseph Beuys, Ana Mendieta, Nick Cave and contemporary performance examples by artists and artist collectives such as Ceschi + Lane, Cassils, Asher Woodworth, Universal Everything, Saya Woolfalk, one can observe the savage nature and the creative destruction of the Wild Man and understand the healing aspect of the shaman with its psychedelic and androgynous characteristics.

The contemporary art performances with the Wild Man archetype play on the collective memory of human kind in order to achieve new ways of interacting with art. Art is no more an isolated work that the viewer observes detachedly from a distance. It is as real, and awe-inspiring and scary as the shamanic rituals our ancestors participated in. This regression to a primal state is also enhanced by the use of crude natural materials in the costumes. The androgenous character of the Wild Man is a direct result of this regression to a point of ambiguity and fluidity of the first moments of creation. It is a moment of wholeness, almost an ideal mode of existence. It is quite possible that Wild Man, challenging gender binarism, will become a cultural mascot to be embraced by Queer-art theories in the future. In the words of Hakan Günday: "*Ze/They was a leader because of zirs/their uncivilized. Ze/they could rule because still be carried within zirs/their minimal savagery inherited from ancestors...*"⁵⁶

56 Günday, 2017, 108.

BIBLIOGRAPHY

- Aça, M. (2018). Dünya Mitolojilerinde Toprak Simgeçiliği [The Symbol of “Earth” in Word Mythologies]. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 23-35.
- Akay, A. (2015). “Beuys’un Desenlerinin Güncelliği ve Sembol Önceliği” [The Topicality and Symbol Priority of Beuys’s Drawings]. In. *Joseph Beuys Zeichnung als Fundus Arbeiten aus dem Museum Schloss Moyland*. Paust, B. (Ed.). Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Amerland, D. (2017). *The Sniper Mind: Eliminate Fear, Deal with Uncertainty, and Make Better Decisions*, NY: St. Martin’s Press.
- Amrine, F. (2019). *Discovering a Genius: Rudolf Steiner at 150*, Ann Arbor: Keryx.
- Atsushi, T. (2019). “Shamanism and Music”. In. *International Encyclopedia of Anthropology* (pp. 1-6). John Wiley & Sons, Inc. <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2246>
- Baklan, Ö. P. (2018). Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı [The Role of Material in the Creation Process in Art and the Use of Work-Specific Body in Ceramic Art, PhD Thesis]. Hacettepe University, Institute of Fine Arts.
- Barthes, R. (1990). *The Fashion System*. (M. Ward & R. Howard, Trans.). California: University of California Press.
- Barthes, R. (1982). *Camera Lucida Reflections on Photography* (R. Howard, Trans.). NY: Hill and Wang.
- Baş, B. (2013). Hıristiyan Manastırcılığının Doğuşu [The Origins of Christian Monasticism]. *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 44 (1), 183-204.
- Baynes, K. (2002). *Toplumda Sanat [Art in Society]* (Y. Atılğan, Trans.). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar [Das Passagenwerk]* (A. Cemal, Trans.). Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik [Relational Aesthetics]* (S. Özen, Trans.). Istanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Braff, P. (1982, Nov. 28). Androgyny Explored As Art Theme. *The New York Times*, 11. 20. <https://www.nytimes.com/1982/11/28/nyregion/androgyny-explored-as-art-theme.html>
- Brown, R. (2018, Feb. 15). Surreal Pictures Show Bulgaria’s Masked Dancers Warding Off Evil Spirits. *National Geographic Travel*. <https://www.nationalgeographic.com/travel/article/kukeri-survakari-unesco-intangible-cultural-heritage-photos>
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. (M. Shaw, Trans.). Manchester University Press.

- Cassils, H. (2013, September 7). "Bashing Binaries-Along with 2,000 Pounds of Clay." *The Blog and Gay Voices of Huffington Post US Edition*. http://www.huffingtonpost.com/heather/bashing-binaries-along-with-2000-pounds-ofclay_b_3861322.html
- Ceschi, V. & Lane, K. (2021). *Greenham: Costume, Memory and Activism in Outdoor Performance*. *Studies in Costume & Performance*, 6 (2), 233-252.
- Çapar, Ö. (1979). Roma Tarihinde Magna Mater (Kybele) Tapınımı [Magna Mater (Kybele) Worship in Roman History]. *Anakara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Dergisi*, 29 (1-4), 167-189.
- Değirmenci Aydın M. (2021). Afrika Sanatının Koruyucu İşlevi Ekseninde Nick Cave'in Sanat Pratiği [Nick Cave's Art Practice within The Scope of the Protective Function of African Art]. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27 (46), 294-301.
- Douglas, M. (2018). *Doğal Semboller: Kozmoloji Keşifleri [Natural Symbols: Explorations in Cosmology]*. (Y. Alogan, Trans.). İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- Dutton, D. (2017). *Sanat İçgüdüsü: Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi [The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution]* (M. Turan, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm: İlkel Esrime Teknikleri [Shamanism: Primitive Ecstasy Techniques]* (İ. Birkan, Trans.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Fang T. (2012). Yin Yang: A New Perspective on Culture. *Management and Organization Review*.8(1), 25-50.
- Fineberg, J. (2014). *1940'ıan Günümüze Sanat [Art from 1940 to the Present]*. (S. A. Eskier and G. E. Yılmaz, Trans.). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği [The Necessity of Art]* (C. Çapan, Trans.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gall, J. (2019). *Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body, Fashion Theory*, 23(4-5), 606-612.
- Goldberg, R. (1988). *Performance Art, From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Günday, H. (2017). *Zargana*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Güzeldal, Y. (2019). Hint Kökenli Dinlerde Manastır Yaşamı ve Tekke Hayatı Üzerine Bir İnceleme [A Study on Monastic Life and Lodge Life in Indian Originated Religions]. *Tasavvuf Dergisi*, 43, 55-84.
- Halıcı, G. Y. (2014). Gök Tanrı'nın Temsilcileri: Koruyucu Kuşlar [Represents of Sky God: Protective Bird]. *Folklor/Edebiyat*, 20 (77), 71-81.
- Harvey, J. (2008). Giysiler, Renk ve Anlam [Clothes, Color and Meaning]. *Sanat Dünyamız: Quarterly Culture and Art Magazine*, 107, 77-85.
- Haviland, W.A., Prins, H. E. L., Walrath, D. & McBride, B. (2008). Kültürel

- Antropoloji [Cultural Anthropology]. (İ. D. Erguvan, Trans.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Holt, A. (2020). Costume in performance: materiality, culture, and the body, *Theater and Performance Design*, 6 (1-2), 191-193.
- Kalaycı, E. (2021). Eski Türklerde Toplumsal ve Siyasal Açından Şaman'ın Rolü [The Role of the Shaman in Social and Political Perspectives in Ancient Turks]. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 23 (3), 1038-1053.
- King, I. A. (2014). *The Influence of Ritual in Performance Art: A Retrospective and Correlational Analysis*. [Unpublished BA dissertation, Fine Arts at Lancaster Institute for the Contemporary Arts, Lancaster University].
- Kuhn, K. J. (2015). Lost Valley-Discourses on the Magic of Masks. In. *Rituals in Magic and Magic in Rituals. The Ritual Year 10*. Tatiana Minniyakhmetova, Kamila Velkoborskà (Eds.). (pp. 203-212). Innsbruck and Tartu: ELM Scholarly Press.
- Jung, C. G. (1959). *Archetypes and the Collective Unconscious: Collected Works*. Herbert Read, Michael Fordham and Gerhard Adler (Eds). London: Routledge and Kegan Paul Ltd.
- Menay Mant, S. & Özkan M. (2020). Performans sanatında hayvan bedeni kullanımı: Joseph Beuys örneği [The use of animal body in performance art: The example of Joseph Beuys]. *Ulakbilge Journal*, 55, 1617-1626.
- Merdaner, E. (2016). Joseph Beuys: Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış [Joseph Beuys: An Overview of His Art and Philosophy]. İstanbul: Tekhne Yayınları
- Miltersen, E. H. (2016). Nounself pronouns: 3rd person personal pronouns as identity expression. *Journal of Language Works-Sprogvidenskabeligt Studentertidsskrift*, 1(1), 37-62.
- Murtezaoğlu, S. (2012). Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu [Constructing the Cultural Memory by the Rituals]. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 5 (9), 344-350.
- Pantouvaki, S. (2016) Tribes: Costume Performance and Social Interaction in the Heart of Prague. *Theater and Performance Design*, 2, (1-2), 34-53.
- Pantouvaki S. & Lotker, S. (2017). General Experiments, *The Tribes a walking exhibitions*, 43-36. Prague Quadrennial.
- Perreault, J. (1988). "Earth and Fire: Mendieta's Body of Work," In. Ana Mendieta: A Retrospective (Petra Barreras del Rio and Perreault, Ed.). New York: New Museum of Contemporary Art.
- Rahman-Jones, I. (2016, October 25). "A US man who covered himself in branches is arrested for obstructing traffic" BBC News Report. <https://www.bbc.com/news/newsbeat-37762323>
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum [Art and Society]*. (E. Kök, Trans.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Resnick, A. (2022, Feb. 28). "What that the term Androgynous mean? Gender Identity & Expression", *Verywell Mind*. <https://www.verywellmind.com/what-is-androgyny-5211829>
- Scheunemann, D. (2005). "From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde." In. *Avant-Garde Neo-Avant-Garde (Avant-Garde Critical Studies 17)*. Scheunemann, D. (Ed.). Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V.
- Steinbock, E. (2014) Photographic Flashes: On Imaging Trans Violence in Heather Cassils' Durational Art, *Photography and Culture*, 7 (3), 253-268.
- Steiner, R. (1922/2003). *Cosmology, Religion and Philosophy* (H. Collison, Trans). London: The Rudolf Steiner Publishing.
- Steiner, R. (2003). *Art: An Introductory Reader*. UK: Rudolf Steiner Press.
- Suquet, A. (1995). Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys. *Anthropology and Aesthetics*, 28, 148-162.
- Tomlinson, J. (2005). Esotericism and the arts of Francisco Goya. *Groniek*, (167), 265-276.
- Trt News. (2016, Sept. 6). İşgalde düşmanın korkulu rüyası "Tülütabaklar" [Tulutabaks', the enemy's fearful dream during the occupation]. *Turkey News Login*. <https://www.trthaber.com/haber/turkiye/isgalde-dusmanin-korkulu-ruyasi-tulutabaklar-270288.html>
- Turner, V. W. (1972). Symbols in African Ritual. *Science* March 16, vol. 179, pp. 1100-05.
- Yılmaz, S. & Gökbek, F. M. (2023). Doğayı Kil Bünyede İzlemek: Seramik ve Süreç Sanatı [Tracking the Nature in Clay: Ceramic and Process Art]. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 8(16), 165-184.
- Yonuk, A., Altunöz, A. & Özçelik, H. (2021). Mit ve Efsanelerde Yer Alan Kuş İmgelerinin Heykel ve Seramik Sanatındaki İzdüşümleri [Projections of Bird Images in Myths and Legends in Sculpture and Ceramic Arts]. *Milli Folklor*, 17, 250-261.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl sanatını yaşamak [How to Read Contemporary Art]*. (Erdoğan, F.C., Trans.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wolfe, S. (2019). Stories of Iconic Artworks: Joseph Beuys' I Like America and America Likes Me. *Artland Article and Features*. <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/>
- Zytka, M. (2016). Buğarska obrzędowość karnawałowa na przykładzie kukeri. *Zeszyty Wiejskie*, 22, 293-298.

Hakem Değerlendirmesi: ift “kr” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar ıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu alışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

[İnternet Sayfası \(Açık Erişim\)](#) | [İnternet Page \(Open Access\)](#)

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

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

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



TRABZON İÇ KALE'DE (YUKARI HİSAR) KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN DEVRİ'NDE YAPILAN SUR DUVARI ONARIMLARI HAKKINDA BAZI TESPİTLER*



AN OBSERVATION OF THE WALL REPAIRS IN THE TRABZON INNER (UPPER) CASTLE DURING SULTAN SULEIMAN THE MAGNIFICENT'S REIGN

Mehmet YAVUZ**

ÖZ

Bir suriçi kent olarak tarihi Trabzon; Aşağı Hisar, Orta Hisar ve Yukarı Hisar (İç Kale/Kule Hisar) olmak üzere üç ayrı bölümden oluşur. Bu üç bölüm içinde, stratejik açıdan en önemli yer Yukarı Hisar ya da diğer adıyla İç Kale'dir. Şehrin Helenistik, Roma, Bizans, Komnenos ve Osmanlı dönemlerindeki idare merkezi ve saray teşkilatı burada bulunuyordu. Fatih Sultan Mehmed, 15 Ağustos 1461 tarihinde Trabzon'u fethettiğinde, ilk hedefi imparatorluk sarayının da bulunduğu İç Kale'nin ele geçirilmesi olmuştur. Fatih Sultan Mehmed'in 15 Ağustos 1461'de Trabzon'u fethetmesiyle, bu tarihi kent Osmanlı İmparatorluğu'nun eline geçmiş, fetih sonrası İstanbul'a gönderilen Komnenos Hanedanına ait imparatorluk sarayı ve müstemilatı ile İç Kale'deki diğer idari binalar şehrin idaresine tayin olunan Gelibolu Valisi Kasım Paşa tarafından idare merkezi olarak kullanılmıştır. Bu durum 17. Yüzyıla kadar böyle devam etmiştir. İç Kale'nin Osmanlı Dönemi'nde yönetim merkezi olarak kullanılmaya devam ettiğini gösteren bir husus, kale duvarlarının zayıf kısımlarının Osmanlı Devleti tarafından onarılmış olmasıdır. Bu makalenin kapsamı, Kanuni Sultan Süleyman Devri'nde onarımı yapılan ve bugün yerinde olmayıp Trabzon Müzesi'nde muhafaza edilen onarım kitabesi ve ait olduğu sur duvarının tanıtımı ile sınırlıdır. Buna bağlı olarak onarılan sur duvarının yerinin tespiti ve yapısal özelliklerinin; malzeme seçimi, inşaa tekniği ve sanat anlayışı bakımından analiz edilmesi ve yenilenen sur duvarı iç kısmında tespit edilen tonozlu mekânın tanıtılması yanında önceki yayımlarda surun bu bölümüyle alakalı verilen yanlış bilgilerin düzeltilmesi makalenin temel amaçlarındandır. Konunun özgünlüğü ve daha iyi kavranabilmesi için, ilgili kaynak ve yayımların değerlendirilmesi yapılmış, önceki yayımlarda verilen yanlış bilgiler somut verilerle düzeltilmiş, Osmanlı Arşivi'nde (BOA) konuyla alakalı tespit edilen belgeler de ilk kez değerlendirilmiştir. Son bölümde ise, 2021 yılından itibaren İç Kale'de başlatılan arkeolojik kazılar sonucunda elde edilecek kalıntı ve buluntular temel alınarak, Trabzon'un tarihi geçmişine ışık tutacak arkeopark düzenlemesi ile bu sahanın kent turizmını canlandırma konusundaki görüş ve öneriler dile getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Trabzon Kalesi, Sur Onarımı, Sultan Süleyman (Kanuni) Onarım Kitabesi.

* Bu makale, 24-26 Nisan 2018 tarihlerinde Trabzon'da düzenlenen 1.Uluslararası Kanuni Sultan Süleyman Sempozyumu'nda sunulan ve Türkçe ve İngilizce Özet kısmı Bildiriler Kitabında basılmış olan aynı başlıklı bildirinin genişletilmiş halidir.

** Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Trabzon.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7836-6024> ♦ E-mail: mmtyavuz@hotmail.com

ABSTRACT

As a walled city, the historical city of Trabzon was composed of three different parts, namely the Lower Castle, Middle Castle, and Upper Castle. The Upper Fortress, also known as the Inner Castle, holds the utmost strategic importance since the administrative center and palace organizations were located here during the Hellenistic, Roman, Byzantine, Komnenid, and Ottoman periods.

The first objective of Mehmed the Conqueror when he captured Trabzon on August 15, 1461, was to take over control of the Upper Castle, where the Komnenid imperial palace was located. According to H. W. Lowry, who based his information on the accounts of the Byzantine chronicler Kritovoulos, upon David Komnenos' acceptance of the surrendering conditions set by Sultan Mehmed the Conqueror, Mahmut Pasha first entered the Inner Castle with his soldiers to completely take over the castle by taking the necessary security measures before the entrance of the Sultan. Then, Sultan Mehmed the Conqueror entered the castle, examined the imperial palace and other buildings, and took measures to ensure the security of the city.

With the conquest in 1461, both the city of Trabzon as the Komnenid capital and the lands under its control were taken over by the Ottoman Empire, and the members of the Komnenid Dynasty were sent to Istanbul. The imperial palace and related buildings, as well as other structures of administrative character located in the Inner Castle, became the administrative center for Kasım Pasha, the Governor of Gallipoli, who was appointed to the administration of the newly conquered city. This situation continued until the 17th century.

Although the city's symbolic churches, namely the Church of Panaghia Chrysokephalos Church and the Church of St. Eugenios, were converted into mosques under the names of *Büyük Fatih Cami* and *Yeni Cuma Cami*, respectively, the first mosque in the Islamized city was built within the Inner Castle, known as Inner Castle Mosque (*İç Kale Cami/Şirin Hatun Cami*), in 1470. Ottoman state officials continued to reside in the Inner Castle.

Another important point indicating the continued use of the Inner Castle as an administrative center during the Ottoman period is the repair of the weak parts of the fortifications.

Accordingly, determining the location of the repaired city wall, analyzing its structural features in terms of material selection, construction technique, and the concept of art, and introducing the vaulted space detected in the interior of the renovated city wall, as well as correcting the inaccurate information put forward about this section in previous publications, are among the main objectives of the article.

Before the discussion of the subject, previous discussions were outlined in the section entitled "Research Status and Primary Sources," followed by the correction of inaccurate information that appeared in several past publications with new evidence. This section also delves into the detailed discussion of newly discovered written sources from the Ottoman Archives of the State Archives Directorate.

Based on the new finds recovered from archaeological excavations initiated in the Inner Castle in 2021, the final section of this paper provides some suggestions and thoughts on the turning of the Inner Castle area into an archaeological park that could illuminate the historical past of Trabzon and revitalize the city's potential in tourism.

Keywords: Trabzon Castle, Fortification Repair, Repair Inscription of Sultan Suleiman the Magnificent.

Giriş

Trabzon Kalesi, Yukarı Hisar/İç Kale, Orta Hisar ve Aşağı Hisar adı verilen üç bölümden oluşur (Çiz. 1). Ancak eski Trapezus'u¹ oluşturan bölümlerin Yukarı Hisar (Akropol/İç Kale) ve Orta Hisar olduğu, Aşağı Hisarın bunlara Komnenos Döneminde eklendiği söylenmiş olsa da 2022 yılında Pazarkapı'da yapılan arkeolojik kazılar Roma Döneminde de bura sur yapısının olduğunu göstermiştir.² Şehrin ilk kuruluşunun M.Ö. 2 binli yıllarda olduğu kabul edilir, ancak somut verileri M.Ö. 750'lili yıllara aittir.³ 2021 yılında yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan somut buluntuları da hesaba kattığımızda Trabzon'un sırasıyla Helenistik, Roma, Bizans, Komnenos ve Osmanlı medeniyetlerine ev sahipliği yaptığı tespit edilmiştir.

Sur/Kale içi aynı zamanda tarihi Trabzon'un kent merkezidir. Fakat, Yukarı Hisar ya da Kule Hisar olarak da anılan İç Kale konumu ve yapısal özellikleri nedeniyle bütün dönemlerde idare merkezi durumundadır. Orta Hisar geç dönem Osmanlı zamanında idare merkezi olmakla birlikte üst sınıf için iskân yeri olmalıdır. Aşağı Hisar ise II. Aleksios zamanında, 1319-1324 yılları arasında bugünkü şeklini almıştır. Ancak 2022 yılında Kuzgundere Vadisinin Pazarkapı mevkiinde yapılan arkeolojik kazılarda Komnenos Dönemi surlarının tabanında Roma dönemine ait sur yapısı olduğu tespit edilmiştir.⁴ Aşağı Hisarın/Şehrin deniz kıyısında olması ve önünde Roma İmparatoru Hadrianus Döneminde (M.S. 117-138) yapılmış bir antik limana⁵ sahip olması sur içi

1 Ksenophon'un Anabasis'i (M.Ö. 400) Antik Dönemde Trapezus kentinden bahseden ilk yazılı antik kaynak olarak kabul edilse de *Trabzon İmparatorluğu Tarihi* adlı eseriyle ünlü J.P. Fallmerayer, Pausanias'a dayanarak, ana Trapezus'un bugünkü Trabzon olduğunu kabul eder ve Trabzon'un Milet (kuruluşu M.Ö. 1044)'liler tarafından kurulmuş Sinop'a (kuruluşu M.Ö. 1260) bağlı bir koloni olarak kurulduğu fikrine karşı çıkar. Ona göre; Kolkhis (Karadeniz) Trapezus'u, başta Arkadia olmak üzere diğer Trapezus şehirlerini kurmuştur ve diğerlerinin yok olup gitmesine rağmen esas ana şehir Trapezus/Trabzon 4500 yıl boyunca varlığını ve ismini muhafaza etmiştir. Bkz. J. P. Fallmerayer, *Trabzon İmparatorluğunun Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, s. 5, 7, 8, 10, 11.

2 Yavuz, 2023, 38, 42, 48.

3 Fallmerayer, 2011, 5 vd.; Miller, (Çeviri N. Süleymangil), 2007, 8.

4 Pazarkapı'da yapılan arkeolojik kazı sonuçlarıyla ilgili olarak bakınız Yavuz, 2023a.

5 2021 yılına kadar Trabzon'un antik dönemine ait tek limanın içi kumla dolması nedeniyle kullanılamaz hale gelen Aşağı Hisarın kuzeyindeki Hadrianus Limanı olduğu biliniyordu. Ancak bu yıl içinde Kuzgundere Vadisinin Pazarkapı mevkiinde bulunan Kadınlar Sebze Hali yenileme inşaatı temel kazısında ortaya çıkan kalıntıların tarafımızdan yapılan inceleme sonucunda yaklaşık 125m uzunluğunda eski bir rıhtım yapısı olduğu tespit edilmiştir. Temel kazısı sırasında bir kısmı göçen bu rıhtım yapısı Roma Dönemi mimari özellikleri göstermektedir. Bu alanda Trabzon Büyükşehir Belediyesi'nin talebi ve Kültür ve Turizm Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün izni ile 30 Kasım 2021 tarihinde Trabzon Müzesi Başkanlığında ve şahsımın bilimsel danışmanlığında kurtarma kazısı yapılmıştır. 14 Ekim 2022 tarihinde sona eren on bir ay süreli kazı çalışmalarında rıhtım yapısının kuzeyinde 4,10m x 3,25m ölçülerinde deniz feneri kaidesi olduğu düşünülen bağımsız, anıtsal bir yapı kalıntısı ile onun güneyinde 14,50m x 5,20m ölçülerinde basamaklı anıtsal bir yapı kalıntısına rastlanılmıştır. Bu rıhtım/

şehrin bu bölümünü ticaret merkezi konumuna getirmiştir.

Trabzon kurulduğu tarihten itibaren stratejik konumu nedeniyle sürekli ele geçirilmek istenmiş, pek çok kez kuşatılmış, el değiştirmiş ve büyük yıkımlar yaşamıştır. Ancak şüphesiz en büyük yıkım 276 yılındaki Got İstilası sırasında olmuş ve çifte surlu şehir yerle bir edilmiştir. 6. Yüzyılda, Bizans İmparatoru Justinianus Devrinde (527-564) yeniden imar edilen şehir Komnenoslar Döneminde tıpkı Bizans'taki Konstantinopol gibi bir sur içi başkent özelliğine bürünmüştür. Halen sur duvarlarında görülebilen farklı yapılaşmalar, Komnenos Döneminde artan kuşatmalar nedeniyle şehri koruyan sur duvarlarında sürekli bir yenileme ve tahkimat yapıldığının kanıtıdır.

Somut verilere göre İç Kale'de Osmanlı Döneminde iki ayrı onarım ya da yenileme yapılmış olup her ikisi kalenin Tabakhane vadisine bakan güneydoğu kısmındadır. Bunlardan ilki Sultan II. Bayezid devrinde Şehzade Selim valilik Döneminde H.897-M.1491/1492, ikincisi ise Kanuni Sultan Süleyman Devrinde⁶ Mirza Muhammed bin Gazi Bey'in valiliği zamanında H.948-M.1541 yıllarına aittir. Bu iki tamir ve yenileme işi için iki ayrı sur kitabesi yazılmış ve yerlerine konulmuştur. Bu kitabelerden ilki hala yerinde durmakla birlikte ikincisi 1980 yılı öncesinde yerinden düşmüş, daha sonra Trabzon Müzesinde koruma altına alınmıştır.

Fakat Osmanlı Döneminde sur duvarları ve kapılarında yapılan onarımlar bunlarla sınırlı değildir. Zira daha sonraki devirlerde de Trabzon kalesinin pek çok kez tamir edildiği gerek sur duvarlarının yapısal özelliklerinden, gerekse BOA'nde bulunan arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. Ancak Trabzon kalesi ve dolayısıyla sur duvarları üzerinde, Osmanlı Döneminde yapılan tamiratlarla alakalı olarak şu ana kadar bilimsel bir çalışma yapılmamıştır. Bu eksiklikten hareketle BOA'nde tarafımızdan bir araştırma yapılmış, Trabzon Kalesi'nin Osmanlı Dönemi onarımlarıyla alakalı toplam yirmi altı adet kayıtlı belge tespit edilmiş ve bunların İç kale ile ilgili olanları bu çalışmada değerlendirilmiştir.

liman yapısının bir körfez/nehir limanı olma ve daha kolay inşa edilebilme özelliği olması nedeniyle Moloz mevkiinde bulunan ve açık denize açılan antik Hadrianus limanından önce, muhtemelen İmparator Trajanus döneminde (M.S. 98-117) yapılmış olabileceğini Kültür ve Turizm Bakanlığı için hazırlanan Trabzon İli Ortahisar İlçesi Pazarkapı Mahallesi Kuzgundere Körfezi-Kadınlar Hali Antik Liman Kazısı Bilimsel Raporu'nda (22 Mayıs 2023) tarafımızdan değerlendirilmiştir.

- 6 Batı'da 'Muhteşem', Doğu'da 'Kanuni' olarak bilinen Sultan I. Süleyman, 6 Kasım 1494 tarihinde Trabzon'da doğmuştur. Babası Trabzon Valisi Şehzade Selim'dir. Erken çocukluk yıllarını Trabzon'da geçiren Süleyman yedi yaşına gelince İstanbul'a, Topkapı Sarayı bünyesinde bulunan Enderun Mektebi'ne gönderilir. Burada tarih, edebiyat, ilahiyat ve askeriye alanlarında eğitim alır. Süleyman, babası I. Selim'in 1512 yılında tahta çıkması üzerine bir müddet İstanbul ve Edirne'de oturur, ardından 1513 yılında Saruhan (Manisa) Sancak Beyliğine atanır. Şehzade Süleyman babası Yavuz Sultan Selim'in 21 Eylül 1520 tarihindeki ölümü üzerine İstanbul'a gelir ve tahta oturur. Daha fazla bilgi için bakınız; Öztuna, 1989.; Uzunçarşılı, 1983.; Yücel, 1987.

Antik devirden itibaren aynı zamanda bir iskân sahası olan eski Trabzon'un sur içinde dolayısıyla da İç Kale'de (Yukarı Hisar) 2021 yılı Ağustos ayına kadar herhangi bir bilimsel arkeolojik kazı ya da sondaj çalışması yapılmamıştı. Ancak bu yılın ağustos ayı sonunda Trabzon Büyükşehir Belediye Başkanı Sayın Murat ZORLUOĞLU'nun girişimleriyle Kültür ve Turizm Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nden gerekli kazı izni alınmış ve 31 Ağustos 2021 salı günü, tarihinde ilk kez, Trabzon İç Kale'de; uzun süreli, planlı ve sistematik arkeolojik kazı çalışmalarına başlanmıştır. Trabzon Müzesi başkanlığında ve şahsımın bilimsel danışmanlığında yapılan iki aylık ilk sezon kazı çalışmalarında Helenistik Dönemden başlamak üzere, sonraki Roma, Bizans, Komnenos ve Osmanlı dönemlerine ait çok sayıda küçük buluntu ele geçmiştir.⁷ 2023 yılında Batı Salonu güneyinde bulunan alanda yapılan kazı çalışmalarında ilk kez Erken Bizans Dönemine ait olduğunu düşündüğümüz, büyük çaplı bir yapı kalıntısı ile sarnıç kalıntılarına rastlanmıştır. Gerek mimari kalıntılar, gerekse küçük buluntular, Trabzon İç Kale'sinin kuruluşundan itibaren önemli bir iskân sahası olarak kullanıldığını kanıtlamaktadır. Dolayısıyla Trabzon İç Kale'deki Osmanlı öncesi yerleşimler ve mimari yapılaşma hakkında; iç ve dış sur yapılanması, bir hamam ve işlevi belirsiz sivri tonozlu bir yapı (Batı Salonu) dışında, henüz fazla bilgiye sahip değiliz. Fakat 2021 yılında başlayan ve halen devam eden arkeolojik kazı çalışmaları bu durumu değiştirecek verileri bize sunmaktadır.

Trabzon Kalesi; İç Kale (Yukarı Hisar/Kule Hisar), Orta Hisar ve Aşağı Hisar da dâhil olmak üzere, Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulunun 14.12.1974 gün ve 8195 Sayılı kararı ile tescil edilmiştir. Ayrıca, Yüksek Kurulun 04.09.1985 gün ve 1426 Sayılı kararı ile Anıtsal Yapılar olarak tescil kaydı devam ettirilmiştir. Daha sonra, Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 13.07.1991 gün ve 1991 sayılı kararı ile Koruma Alanı olarak belirlenmiştir. Bu alan ayrıca, Yüksek Kurulun 13.11. 1980 gün ve A-2509 Sayılı kararı ile belirlenen II Nolu Kentsel Sit Alanı içinde kalmaktadır.

Konu İle İlgili Kaynak ve Yayınların Değerlendirilmesi

Antik Kaynaklar ve Seyahatnameler

Bu makalede ele alınan konu, kitabe yayımları dışında, şu ana kadar araştırılıp yayımlanmış değildir. Ancak bir bütün olarak Trabzon Kalesi hakkındaki yerli ve yabancı basılı kaynaklar mevcuttur. Bunlar arasında Türk ve Batılı seyyahların seyahatnameleri öne çıkar. 2021 yılındaki ilk kazı sonuçları da dikkate alındığında; Helenistik, Roma, Bizans, Komnenos ve Osmanlı olmak üzere beş farklı döneme ait izler taşıyan ve üç ayrı bölümden oluşan Trabzon ve Kalesi hakkında en eski bilgiler antik kaynaklarda geçmektedir. Bunların en eskileri Ksenophon'un "*Anabasis*" ve Arrianus'un "*Karadeniz Seyahati*" adlı gezi notlarıdır. Bunlardan Anabasis Helenistik, Arrianus ise Roma Dönemi Trabzon'u hakkında sınırlı da olsa bilgi verir.

7 2021 yılı kazı sonuçları için bakınız, Yavuz & Alınak, 2023.

Anabasis-Onbinlerin Dönüşü adlı eserde; Pers Kralını devirmek üzere yola çıkan Yunanlıların ülkelerine dönmek için ordugâhlarını Karadeniz kıyısında bulunan ve aynı zamanda Sinope'nin kolonisi olan Yunan şehri Trapezos'a kurduklarından ve burada bir limanın varlığından bahsedilir. Ancak şehir ve kalesi hakkında bilgi verilmez. Buna karşılık yiyecek ve ganimet elde etmek için Dril'lerin ülkesinde bulunan müstahkem bir kalenin Ksenophon tarafından kuşatıldığı, fakat iç kalesinin ele geçirilemediğinden söz edilir.⁸ Burada sözü edilen iç kalenin Trabzon İç Kalesi olup olmadığı bilinmez. Ancak olma ihtimali vardır.

Arrianus tarafından İmparator Hadrianus'a hitaben yazılmış Gezi Notları'nda da; şehir Sinöpē'lilerin kolonisi ve Helen kenti Trapezous olarak tanımlanmıştır. Bu Gezi Notları'nda ağırlıklı olarak Güneydoğu Karadeniz'de yer alan liman kentlerinden bahsedilmekte, ancak Trabzon Kalesi hakkında bilgi verilmemektedir.⁹

Bunlara mukabil bir diğer önemli antik yazar olan Zosimos, Trabzon'un sur duvarlarının ikili olduğunu, ancak buna rağmen Barbarlar (Gotlar) tarafından ele geçirildiğini yazar.¹⁰

Trabzon ve kalesi ile ilgili bilgi veren Ortaçağ kaynaklarının başında kardinal Bessarion (1403-1472) gelir. Bessarion;

"[...] artan nüfus ve ticarete bağlı olarak Aşağı Hisarın surlu şehir yapısına eklendiğini, yeni eklenen surlarda kıyı boyunca (ki buradaki kıyıda Kasıt Kuzgundere Körfezi olmalı), yüksek kuleler ve istenildiğinde kaldırılabilen ahşap köprüler yapmışlardır. [...].", der.¹¹

Bryer & Winfield kardinal Bessarion'a atfen İç Kale ve buradaki Komnenos Sarayı ile ilgili şu ilginç bilgileri nakleder:

"Burası imparatorların ikametgâhları idi. [...] Buradaki binaların çeşitliliği ve güzelliği diğer tüm binalardan daha üstündü. Surların batı duvarı akropol ve saray tarafından ortak kullanılmakta idi ve iki kat yüksekliğinde idi. Sarayın her iki yanında odalar ve imparatorun hizmetçilerinin odaları bulunuyordu. Saray, iç kalenin ortasında yükseliyordu ve basamaklı bir merdivenle yukarıya çıkılıyordu. İçeri girildiğinde ileride olağanüstü güzellikte büyük kalabalık insan gruplarını ağırlayacak biçimde holler ve salonlar ile karşılaşılır. Salonlar tüm yönlere bakar vaziyette balkonlara sahipti. Diğer tarafta çok uzun ve güzel bir bina bulunmaktadır. Zemini mermer kaplı olan bu mekânın tavanları altın yaldızlı resimlerle süslüydü. Sarayın salonlarının duvarlarında Avrupalı kralların yanı sıra Trabzon İmparatorlarının resimleri yapılmıştı. Bu duvarlarda ayrıca Trabzon'u kuşatan yabancı ordular ve onlara karşı elde edilen kahramanlıkları anlatan resimler de bulunuyordu".

8 Ksenophon, (Türkçesi Tanju Gökçöl), 1985, 143, 147, 148, 149, 151.

9 Aslan; 2005.

10 Zosimos, 2002. 7/77.

11 Kennedy, 2019, s. 189, 191.

Bessarion ayrıca burada, “tonozlu bir taht salonu ile revaklı bir ziyaret salonu”¹²,nun varlığından bahseder.

Bir diğer Ortaçağ kaynağı Michael Panaretos'tur. Anthony Bryer & David Winfield, *Panaretos'un* 1376 yılındaki ifadelerine dayanarak, İmparator Andronikos Büyük Komnenos'un sarayının İç Kale'de olduğunu söyleyerek;

“İçkale'nin büyük bir kısmını saray ve ona bağlı yapıların işgal ettiğini, burada etrafı çevrili bir hükümet yeri/binası olduğu, İçkale'de erken dönemlerden itibaren 18. Yüzyıl'a kadar sayısız idari yapı kalıntılarının üst üste olduğunu [...]”¹³, ifade ederler.

Ortaçağ'da Trabzon hakkında bilgi veren bir diğer Avrupalı, İspanya'nın Timur'a gönderdiği elçisi Ruy Gonzáles de Clavijo'dur. 11 Nisan 1404, Cuma günü Trabzon'a ayak basan Clavijo geceyi Ceneviz kalesinde (bugünkü Güzel Hisar) geçirir ve ertesi gün, yani 12 Nisan, Cumartesi günü, Trabzon İmparatoru III. Manuel'in huzuruna çıkar. İmparator ve veliaht oğlu Lescius'un giyim kuşamlarından çok etkilendiği anlaşılan Clavijo o zamanki Trabzon şehri hakkında şu bilgileri aktarır;

“[...] Trabzon şehri deniz üzerindedir. Şehrin duvarları (surları), gerilerde dağ eteklerine kadar ulaşıyor. Şehrin bir tarafında küçük bir nehir akıyor, nehrin suları derin bir uçurumdan¹⁴ geçiyor ve bu şekilde Trabzon bu taraftan son derece müstahkem bir hal alıyor. Diğer taraflar hep ova olmakla beraber şehrin suru oldukça kuvvetlidir. [...]”¹⁵

Diğer taraftan, 18 Ağustos ya da 26 Ekim 1461'deki fetihle¹⁶ birlikte Osmanlı Devleti'nin de şehri idare merkezi olarak İç Kaleyi kullandığı anlaşılıyor. Zira fetih sonrası Trabzon'da inşa edilen ilk mescit olma özelliğine sahip olan ve sancak beyi Abdullah'ın annesi Şirin Hatun tarafından 1470 yılında yaptırılan İç Kale Camii (Şirin Hatun Camii) de Komnenoslara ait eski saray binasının hemen önünde bulunur.

Trabzon Kalesi ile ilgili bilgi veren Osmanlı Dönemine ait üç önemli yazılı kaynak mevcuttur. Bunlardan ilki Aşık Mehmed'dir. Âşık Mehmed 1598 yılında kaleme aldığı “*Manazır-ül-Avalim*”¹⁷ adlı kozmoğrafya ve coğrafya bilgilerini içeren, el yazması eserinde Trabzon Kalesinin İç Kalesi ile ilgili olarak şu bilgileri aktarır;

12 Kennedy, 2018, 89, 107.

13 Bryer & Winfield, 2020, 339, 350.

14 Buradaki uçurumdan kasıt şehrin batısındaki Zağnos Vadisi (İskelebos Deresi) olmalıdır.

15 Clavijo, 2016, 76, 77, 78.

16 Trabzon'un fetih tarihi konusunda yakın zamana kadar ihtilaflar söz konusu idi, fakat Trabzon Valiliği'nin Türk tarih Kurumu'ndan aldığı mütalaa doğrultusunda bu tarih 26 Ekim 1461 olarak güncellenmiştir.

17 Âşık Mehmed (Tam adı Mehmet bin Ömer bin Bayezid-ül-Âşık, 1556-1613) H. 964 (M. 1556-57) yılında Trabzon'da doğmuş, Osmanlı coğrafya ve kozmografya âlimidir. *Manazır-ül-Avalim* (M. 1598) adlı eseriyle tanınır. Bkz. İsmet Miroğlu; “Âşık Mehmed”, TDVİA, Cilt 3, İstanbul 1991, s. 553.

“...Trabzon'un iki sūru ve bir kal'a-i haşînesi vardır ve halk-ı Trabzon'un surlarından birisine Aşağı Hisâr ve birine Orta Hisâr ve kal'asına Kule tesmiye iderler. Kule didükleri kal'a-ı haşînedür ve içinde salât-ı cum'a ikâmet olunur câmi'i vardır ve bu kal'anun kûtûl ve hafazası vardır ve hâyit-ı şimâlinde Orta Hisâr'a meftuh bir kapısı vardır. Bu kal'anun hârici medine-i Trabzona meftûh bâbı yoktur. Bu kal'anun cânib-i cenubisinde bir bâb-ı sagîri vardır. Lakin mukaffeldür. Vakt-i hâcette feth olunur ve [...]”¹⁸

Osmanlı Dönemindeki ikinci önemli kaynak Kâtib Çelebi'nin *Cihannüma* (Yıl M. 1648 ve 1654)¹⁹ adlı eseridir. Bu eserde;

“[...] Trabzon'un iki suru ve metin bir kalesi vardır. Birisine Aşağı Hisar, diğerine Orta Hisar ve kalesine ise Kule denir. Kule dedikleri metin bir kaledir. İçinde Cuma Camii bulunur. Bu kalenin muhafızları vardır. Kalenin kuzey duvarında Orta Hisar'a açılan bir kapı bulunur. Bu kalenin Trabzon'un dışına açılan bir kapısı yoktur. Kalenin güney tarafında kilitli küçük bir kapı vardır ve gerektiği zaman açılır. [...]”²⁰, şeklinde bilgiler yer alır.

Ancak alıntıdan da anlaşılacağı üzere, onun da temel kaynağı Aşık Mehmed'in “*Manazır-ül-Avalim* (Yıl M.1598)” adlı eseridir. Dolayısıyla her iki kaynaktaki Trabzon Kalesiyle ilgili bilgiler aynıdır.

Trabzon kalesi ile ilgili bilgi veren Osmanlı Dönemi kaynaklarından üçüncüsü ve en meşhuru, hiç şüphesiz Evliya Çelebi'nin ‘*Seyahatname*’ adlı eseridir. Seyahatname'nin II. Cilt I. Kitabında yer alan bilgilere göre; Evliya Çelebi 1640 yılında Ketenci Ömer Paşa'nın Trabzon'a vali tayin edilmesi üzerine, onunla birlikte deniz yolu ile Trabzon'a gelmiştir. Bir müddet burada kalan Evliya Çelebi, şehri ve yakın çevresini gezmiş ve *Seyahatname*'sinde Trabzon'la ilgili pek çok konuda önemli bilgiler vermiştir. Bu bilgilerin Trabzon Kalesi, İç Kale/Kule Hisar/Yukarı Hisar ile ilgili olan kısmı şu şekildedir;

“Trabzon Kalesinin şeklinin anlatılması: Evvela Boztepe Dağı etekleriyle Karadeniz sahili arasında iki büyük kaledir ve üç bölüktür. Birine Aşağı Hisar derler; birine Orta Hisar derler ve İç Kalesine de Kule Hisar derler. Bunların hepsinden sağlamı ve dayanıklısı budur; zira Boztepe ensesine doğru yapılmıştır. Ama o tarafta cehennem çukurlarına benzer derin hendekler²¹ vardır. 77 adım germe hendektir ve safi kesme kayadır. İçinde bir cami var, koruyucuların evleri, mahzenleri ve cebehaneleri vardır. Kuzey cephesi duvarında Orta Hisara açılır bir kapısı var; dışarı şehre çıkar kapı budur; başka yoktur. Bir uğrun (gizli) kapısı da var, ama daima kapalı durur. Gerekli olduğunda açılır.”²²

18 Ak, 2007, 1021, 1022.

19 Katib Çelebi; *Cihannüma* (II. Kitap), 2013, 665.

20 Öztürk, 2013, 665.

21 * Burada hendekten kasıt Kuzgun Dere- ve Zağnos Vadileri kastediliyor olmalıdır.

22 Dağlı-Kahraman, 2005, C.2 - 102-103.

Bu yazılı kaynakların dışında, arşiv kaynağı olarak da eski adıyla Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, şimdiki adıyla Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda tarafımızdan yapılan araştırmada Trabzon Kalesi ile ilgili yirmi altı adet kayıt tespit edilmiştir ki, bunlar kale onarım kayıtlarıdır. Bu kayıtlardan üçü 1684 yılına aittir. Geri kalanlardan on yedisi 1700-1800, beşi 1800-1900 yılları arasına, biri de 1908 yılına aittir. Ancak tüm kayıtların bunlarla sınırlı olmadığı, başka fonlarda da Trabzon Kalesi ile ilgili kayıt ve bilgilerin olabileceği düşünülmelidir.

Bu yerli kaynakların dışında Batılı kaynaklarda Trabzon Kalesi ile ilgili en önemli bilgiler Alman tarihçi, yazar ve siyaset adamı Jakob Philipp Fallmerayer tarafından verilmiştir. Fallmerayer'in, Grek ve Şark kaynaklarından geliştirip hazırladığı ilk eseri *Geschichte des Kaisertums von Trapezunt/Trabzon İmparatorluğu Tarihi*,²³ adlı eserdir ve bu eserde iki ayrı paragrafta Trabzon Kalesi'nin yapısal özellikleri hakkında kısa bilgiler yer alır.²⁴ Bunun dışında yine aynı yazarın bir diğer önemli eseri olan *Fragmente aus dem Orient/Doğu'dan Fragmanlar*,²⁵ adlı kitapta da Trabzon Kalesi hakkında daha ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir.

J. P. Fallmerayer bu ikinci eserinde Trabzon Kalesini şu şekilde tanımlar;

“[...] insanların düşman kuvvetlere karşı huzur ve güvenlik içinde olacağı bir şaheserdir. Ama Trabzon'un kale paralelkenarının düzlemi yatay değildir, tamamıyla da masa gibi uzayıp gitmiyor, [...]; daha çok mevcut arazinin yapısına uygun olarak denize doğru inmekte ve aynı zamanda biri yüksek, öteki alçak iki kısma ayrılmaktadır; her ikisi de birbirinden farklı büyüklükte ve farklı yüksekliktedir. Yüksek olanı, doğrudan tepede oluşanı, küçük, ama karnı daha kocaman, daha dik ve daha çıkıntılıdır, daha alçak ve daha dar, ama daha uzun olanının üzerine öylesine asılmış ki bir kenarından öbürüne çekilen ve her iki parçayı içten bağlayan boydan boya uzanan duvar dipplerinde alçaklaşarak alttaki kalenin en yüksek binasının üzerine sarkıyor; imparatorluk sarayı, yukarıdaki bu kısmın en yüksek noktasını, kendi yönünden boydan boya uzanan duvarın çatısını oluşturuyor ve aşağıdaki kalenin üstünden aşağıya denize bakıyor. [...] Sağdan ve soldan derin uçurumlarla sağlama alınmış, sadece tepeyle bitişik yönünde bir zayıflık gösteriyor. [...] şansından tepeyle olan bağlantısı öylesine dardır ki, sağ uçurumla sol uçurum arasındaki kıstağın genişliği yirmi adımı geçmez. Ama toprak tepe, kale surlarının önünde neredeyse onlara bitişik olarak yükselip, dik ve geniş bir şekilde gerilere giderek Akropolisi aşıyor ve bu haliyle düşman kuvvetlerine doğal saldırma noktasını oluşturuyor. Bu dar kenardaki surlar, hemen arkasında bitişik olan Büyük Kommenlerin sarayını koruyacak kadar yüksek ve sağlam yapılmış. Gotlar, Tiflis kralları, Selçuklu Alaeddin Keykubat, Türkmen emirleri ve Sultan II. Mehmet, Trabzon'a karşı giriştikleri savaşta

23 Fallmerayer, 1827.

24 Fallmerayer, 2011, 283, 284.

25 Fallmerayer, 1845, 1963, (Tr. Tercüme Salihoglu, 2002, 65-78 ve 92-93.

saldırısı buradan başlatmışlardı.²⁶ Ama sondan bir önceki İmparator Jan (Yohan)²⁷ da kadere karşı koymak için surların iç tarafına, ayrıca, geniş ve tuhaf bir şekilde yüksek surları aşır yukarı uzanan bir kule yaptırmış.”²⁸

Fallmerayer kitabının bir başka bölümünde ise;

“[...] her biri ötekinden daha yüksek olan üç tane ayrı ayrı kale, birbirlerine geçmiş halde Trabzon’un şahane panoramasını oluşturuyor. [...]”, der.²⁹

Fallmerayer ayrıca Fransız doktor ve doğa bilimci Jean-André Peyssonnel’e atıf yaparak, “*Trabzon Türklerinin XVII. Yüzyılda kendi iç savaşları sonucunda Komnen kalesinin yıkıldığından*” bahseder.³⁰

Bu yazarın dışında Trabzon kalesi ile ilgili bilgi veren modern kaynakların başında 18. ve 19. Yüzyıl Batılı araştırmacı ve seyyahların seyahatnameleri de öncül kaynak olarak değerlendirilebilir. Bunların başında da hiç Fransız doğa bilimci Joseph Pitton de Tournefort³¹ gelir. Tournefort Trabzon Kalesi ile ilgili şu bilgileri aktarır;

“Trabzon kenti deniz kıyısında oldukça sarp bir tepenin eteğinde kurulmuştur; yüksek surları hemen hemen kare biçiminde (kentin eski adı Trapezus buradan gelmektedir), mazgallıdır ve yeni yapılmamış olmasına karşın eski bir kalıntının temelleri üstüne yapıldığını gösteren birçok belirti taşımaktadır. [...] Bu kentin planı masaya çok benzeyen uzun bir kare biçimindedir. Kentin surları Zosimos’un betimlediği gibi değil; birçok yerine yerleştirilen eski mermer parçalarından anlaşıldığı üzere, günümüzdeki surlar eski yapıların kalıntularından yapılmıştır ve çok yüksekte buldukları için yazıtları okunamamaktadır.”³² [...] “Oldukça büyük ve çok bakımsız durumdaki hisar, düz bir kayanın üstündedir, yüksektir, büyük bölümü kayanın içine oyulmuştur ve hendekleri çok güzeldir.”³³

26 * 1461 yılındaki Fetih sırasında da ana kuşatma ve şehre giriş bu kısımdaki iç avlulu saray kapısından olmuş olmalıdır.

27 * Yazarın Jan (Yohan) olarak belirttiği imparator IV. İoannis Megas Komnenos olmalıdır. Zira sondan bir önceki imparator V. Aleksios Megas Komnenos (yaşamı 1454 -1 Kasım 1463)’dur ve amcası David Megas Komnenos (yaşamı 1408 - 1 Kasım 1463) tarafından tahtan indirilmiştir.

28 Fallmerayer, (Türkçe Tercüme H. Salihoğlu), 2002, 64, 65.

29 Fallmerayer, 2002, 69.

30 Fallmerayer, 2002, 71.

31 Fransız doğa bilimci Joseph Pitton de Tournefort 22 Mayıs 1700’de Doğu Seyahati kapsamında gemiyle Trabzon’a gelir ve 2 Haziran’a kadar burada kalır. Aralarında Sümela Manastırı’nın da olduğu yakın çevrelere geziler yapar. Seyahatnamesi *Relation d’un voyage du Levant* adıyla ve üç cilt halinde 1717’de basılır. Bunlardan İkinci Kitapta “Trabizonde” adlı bir de gravür resim basılmıştır. Joseph de Tournefort’un bu seyahatnamesi 2005 yılında ‘*Tournefort Seyahatnamesi*’ adıyla Türkçeye çevrilip yayımlanmıştır. (Editör Stefanos Yerasimos-Birinci Kitap Çeviren Ali Bertay, İkinci Kitap Çeviren Teoman Tunçdoğan), Kitap Yayınevi, İstanbul 2005.

32 Tournefort, 2005, İkinci Kitap, 119.

33 Tournefort, 2005, İkinci Kitap, 120.

Trabzon ve kalesi ile ilgili bilgi aktaran bir diğer önemli Batılı seyyah George Finlay'dır. G. Finlay, İskoç olmakla birlikte, Yunan tarihi üzerine yaptığı çalışmalarla tanınır. Bunlar arasında bir de *The History of Greece and of the Empire of Trebizond (1204-1461)-Trabzon İmparatorluğu Tarihi* (London 1851) adlı kitabı bulunur. Yazar bu kitapta Trabzon İmparatorluğu'nu kuruluşundan sonuna kadar, hanedan üyelerini esas alarak tanıtır. Çalışmaları arasında bir de Trabzon şehir planı bulunur.

Bu yazılı eserlerin dışında Alman haritacı Joseph Grassl tarafından hazırlanmış olan ve Türk Tarih Kurumu kütüphanesinde bulunan 1860 tarihli bir şehir haritasında Trabzon Kalesi de kabaca çizilmiştir.

Fransız mimar, arkeolog ve gezgin C. Texier, *Byzantine Architecture/Bizans Mimarisi* (London 1864) adlı eserinde "Trebizond" başlığı altında s.189-191 arasında Trabzon'un kuruluş tarihi ve kalesinin yapısal özellikleri, s.191'den sonra Trabzon Krallığı'nın kuruluşu, s.195'ten sonra Bizans Dönemi- ve modern Trabzon hakkında, s. 198'den sonra da Trabzon'daki Bizans yapıları hakkında önemli bilgiler verir. Bu bilgilerin yanında s. 199'dan önce Plate LXIII'de "Plan of Trebizond" başlığıyla, ortasında üç bölümlü Trabzon Kalesini de gösteren bir de şehir planı yayımlamıştır.

19 Yüzyılda Trabzon hakkında yapılmış bir diğer önemli yayım Henry Finnis Blosser Lynch'in *Armenia Travels and Studies*, (Vol. I, London 1901) adlı eseridir. Eserin başlangıç kısmında, bir şehir plan şeması eşliğinde Trabzon Kalesi ve yapısal özellikleri hakkında teferruatlı bilgiler verilir.

Lynch burada iç kale ile ilgili olarak; güney uçta bulunan kulenin üzerindeki kitabeye göre IV. John zamanında yaptırıldığı, iç kaleye girişin güneydoğu köşesindeki muazzam köşeli kule/burca bağlı uzun paralel bir geçit üzerinden sağlandığını, bu kule/burca bitişik duvar üzerinde II. Mehmet'in fethiyle ilgili büyük mermer bir kitabenin varlığından söz eder³⁴. Fakat Lynch'in burada bahsettiği mermer kitabe II. Mehmet değil, bu araştırmanın da konusunu oluşturan, Kanuni Sultan Süleyman dönemine ait onarım kitabesidir.

Bir diğer Ortaçağ uzmanı İngiliz William Miller, *Son Trabzon İmparatorluğu* (Orijinali *Trebizond: The Last Greek Empire*) adlı kitabında Arrianus ve Zosimos'a atıf yaparak Trabzon'un antik dönem limanı ve kalesi hakkında;

"[...]. Roma ordusunun ikmal limanı Trabzon, [...]. Atina'nın ikinci kurucusu Hadrian, torunu Euxine için Trabzon'a suni bir liman yaptırmıştı; Finlay ve Texier Roma Barışı devrinin ve Roma ürünlerinin Asya'ya taşındığı limanın kalıntılarını bulmuşlardır. [...]. Euxine limanı o zamanlar "herzamanki garnizonda dışında 10.000 kişi tarafından korunan büyük ve kalabalık" aynı zamanda da "ikili surla çevrili" bir şehirdi. Ancak Gotlar şehri tembel ve sarhoş savunmacıların elinden kolayca alabilmişlerdi. [...]. Fatihler tapınakları, binaları, bulabildikleri her güzel eseri yıkmışlardı. Trabzon bir kuşak boyunca harabeye dönüşmüştü. [...]."³⁵ kısa bilgiler verir.

34 Lynch, Vol. I, 1901, 21.

35 Miller, (Çeviri N. Süleymangil), 2007, 8.

Trabzon kalesi ile ilgili ayrıntılı bilgi veren bir diğer yazar aynı zamanda Trabzonlu olan P. Minas Bijişkyan'dır. “*Karadeniz Kıyıları Tarih ve Coğrafyası 1817-1819*” adlı kitabında³⁶ sur içi şehri/üç bölümlü kaleyi ve yakın varoşlarını ayrıntılı biçimde anlatır.

Bunların yanında Şakir Şevket'in Türkçe yazılmış ilk şehir tarihi kitabı olma özelliğine sahip Trabzon Tarihi (1877) ile Mahmut Goloğlu'nun Trabzon Tarihi: Fetihden Kurtuluşa Kadar (1975) adlı eserleri de konuyla alakalı kıymetli bilgiler verir.

Bu temel yazılı kaynakların yanında Rus arkeolog F. İ. Uspenski'nin 1916-1918 yılları arasındaki iki yıllık Rus işgali sırasında hazırladığı arkeolojik raporlar,³⁷ çektiği fotoğraflar ve bunlara bağlı olarak yayımladığı makaleler,³⁸ özellikle Trabzon'un Orta Hisar ve İç Kale'sindeki tarihi eserler hakkında ayrıntılı ve önemli bilgiler aktarır. Ayrıca F. İ. Uspenski'nin Rusya Bilimler Akademisi Arşivi'nin St. Petersburg Şubesinde saklanan kişisel fonu da bu konuda özgün ve orijinal materyaller içerir.³⁹

Bu öncül kaynakların dışında Trabzon Kalesi ile ilgili Sanat Tarihi disiplini ile ele alınmış en önemli araştırma Anthony Bryer & David Winfield'in *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, (Washington 1985) adlı çalışmadır. Eksik ve yanlış kısımları olmakla birlikte, bu yayımın temel amacı bu yanlışlıkları düzeltmektir, bu iki ciltlik kitapta Trabzon Kalesi hakkında verilen bilgilerin ötesine henüz geçilmiş değildir. Fakat 2021 yılından itibaren Trabzon İç Kale'de başlatılan uzun süreli arkeolojik kazı çalışmaları bu durumu değiştirmeye imkânı sunacaktır.

Bryer & Winfield Trabzon İç Kale ile ilgili olarak;

“[...] 1461 yılından sonra İç Kale Trabzon'un yeni Paşasının ikametgâhi olmuştur. İlk başta yerel askerler tarafından korunmuş, sonra Yeniçeri birliği bu görevi devralmıştır. [...] 1758-1759 yılında çıkan çatışmalarda/isyanda/kuşatmada İç Kale, [...] Paşa ve yeniçeri garnizonu korumada müstahkem mevki vazifesi görmüştür.” (aynı bölümdeki dipnot 68'de: [...] *Trabzon Paşası 1827, 1830 ve 1833 yıllarında İçkalede kuşatılmıştır.*” “[...] surların tamamında Osmanlı döneminde güçlendirme ve sağlamlaştırma çalışması yapılmıştır. [...]”, şeklinde bilgiler aktarır.⁴⁰

Bütün bu yayım değerlendirmelerinden de anlaşılacağı üzere, bütüncül olarak Trabzon Kalesi başlığı altında, kalenin ya da surların tarihini ve mimari yapısını anlatan monografik bir çalışma maalesef henüz yapılmamıştır. İşte bu noktada bu çalışmanın kısmen de olsa bu eksikliği gidermede bir başlangıç oluşturması ümit edilmektedir.

36 Bijişkyan, (Tercüme ve Notlar Hrand D. Andreasyan), 1969, 45-51, 71, 72.

37 Georgievna, 2020.

38 Georgievna, 2020, 169, 170.

39 Georgievna, 2020, 17.

40 Bryer & Winfield, 2020, 290.

Osmanlı Dönemi Arşiv Kayıtları

İç Kale (Yukarı Hisar/Kule Hisar, Orta Hisar ve Aşağı Hisar şeklinde üç bölümden oluşan Trabzon Kalesi'nin Osmanlı Dönemindeki onarımlarıyla alakalı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde (BAO) tarafımızdan 2018 yılı Mayıs ayı içinde bir arşiv araştırması yapılmıştır. Bu arşiv araştırmasında Trabzon Kalesi ile ilgili toplam 26 adet kayıtlı belge tespit edilmiş ve bunların bir kısmı bu yayımda değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda bakıldığında 2019 yılında Murat Dursun Tosun tarafından yayımlanan Trabzon Vilayetinde Kaleler başlıklı kitapta da Trabzon Kalesi ile alakalı 22 adet BOA Belgesi ve bunların Transkripsiyonlarının yayımlandığı görülmüştür⁴¹ ki bunlardan ikisi bizim tespit ettiğimiz belgelerle aynıdır.⁴² Bunların dışında her iki tarafta da aynı konuda farklı arşiv belgelerinin varlığı söz konusudur. Fakat yeni yapılacak ilave araştırmalarla bu kayıtların sayısının artması ihtimal dâhilindedir.

Bizim tespit ettiğimiz arşiv belgelerinden; Trabzon kadısı El Hac Mehmed'in imzasını taşıyan 1144 tarihli belgede⁴³ Trabzon Kalesinin harap olmaması için H. 23 Recep 1108-M. 15 Şubat 1696 senesinde Padişah II. Mustafa'nın fermanıyla Trabzon gümrüğünden senelik 12 bin Akça tayin edildiği belirtilmektedir.

H. 1155-M. 1742 tarihli üç sayfalık bir diğer arşiv belgesi,⁴⁴ Trabzon Kalesinin bala (yukarı), vasat (orta) ve zir (aşağı) bölümlerinde bulunan mühimmat ve cephaneliklerinin rutubete karşı tamiratları ve ıslahları ile alakalıdır. Bu bağlamda İç Kale'de (Yukarı Hisar) söz konusu edilen bina, literatürde 'Batı Salonu' olarak tanımlanan, Ortaçağ Yapısı'dır. İki katlı olduğu ifade edilen ve barut deposu olarak kullanılan bu binanın üç tarafının sur duvarları ile çevrili olması ve alt katındaki eski kapısının da kapalı olması nedeniyle aşırı

41 Murat Dursun Tosun'un yayınında Trabzon Kalesi ile ilgili toplam 22 adet BOA Belgesi ve bunların Transkripsiyonları yayımlanmıştır. Bunlardan: 1705, 1763 ve 1764 tarihli olanlar Trabzon Kalesi tamirâtı için ödenek tahsis edilmesi yönündeki Vilayet taleplerini içerir. 1864 tarihli belge ise Arif Ağazade Hasan Efendi'nin Trabzon Kalesi içinde yaptırdığı konağın bahçesinin önünü açmak için yıktırdığı sur duvarının aslına uygun yeniden yapılması ile alakalıdır. 1907 tarihli altı adet belgede Trabzon Kalesi'nin (İç Kale) Kindinar (Bahçecik) Yoluna bakan kısmındaki bölümünün harap olması nedeniyle [Bu bölüm günümüzde yıkık olan ve Şehzade Selim'in Valiliği sırasında yenilenen burcun güneyinde kalan ve aynı zamanda İç Kale'nin ana girişinin bulunduğu kapı arasındaki bölüm olmalıdır.], tehlike arz ettiği, bu sebeple tamiri ya da yıkılması teklifleri ile alakalıdır. 1908, 1909 ve 1910 tarihli belgeler de yine Trabzon Kalesinin harap olan kısımlarının yıkılması ve taş ve arsasının yeni yapılmakta olan Sanayi-i Nefise Mektebine tahsis edilmesi ile ilgilidir. 1914 tarihli belge tarihi ve askeri bakımdan bir değeri kalmayan eski kale ve surların yıkılması teklifi ile alakalıdır. 1804 tarihli belge ise bir İngiliz'in Trabzon Kalesi Kulelerinden birinin altında kral mezarı ve bir demir sandık içinde altın olduğu yönündeki iddiası üzerinedir. Bkz. M. D. Tosun, *Trabzon Vilayetinde Kaleler*, İstanbul 2019.

42 Bu ortak belgeler şunlardır: BOA. C. AS. 01041.45708.001-002.; BOA. C. AS. 00313.129.21.001-003.; BOA. C. AS. 00566. 23749.001.

43 BOA. C. AS. 01041.45708.001-002.

44 BOA. C. AS. 00313.129.21.001-003.

rutubete sahip olduğu, bu sebeple içindeki mühimmatın çamurlaşmış ve ziyan olduğuna dikkat çekilerek çatısının yenilenmesi ve özellikle alt katında zemin ahşap sekiyle yükseltilmesi gibi bazı tedbirlerin alınması öngörülmektedir.

1786 tarihli bir diğer belgede⁴⁵ ise Halife-i Mimarlar Hassa Mehmed Emin'in Padişah fermanı ile Trabzon Kalesinin muhtaç bina ve tamir olunacak mahallerinin keşfine memur tayin edildiği ifade edilir.

Bu arşiv belgeleri Osmanlı Padişahlarının fetihten itibaren Trabzon Kalesi ve onun ihyasına özel bir önem attiklerini ve bizzat Hassa Mimarlar Ocağından mimar tayin ederek kalenin harap olmasının önüne geçtikleri anlaşılıyor. Bu durum Trabzon İç Kale (Yukarı Hisar)'nin güney doğusunda Şehzade Selim ve Kanuni Devrinde yapılan ve bu araştırmanın da konusunu oluşturan sur yenileme işinin aynı usulde yapıldığını gösterir.

İç Kale'deki Sur Yapılaşması

Trabzon'un kale/sur içi bölümü (Res. 1-5, Çiz. 1, 2) korunaklı olması bakımından Trabzon şehri için hiç şüphesiz en önemli iskân sahasıdır. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 2021 yılı Eylül ayından itibaren Trabzon İç Kale'de başlatılan arkeolojik kazı çalışmalarından elde edilen ilk buluntular, tarihi sur içinde varlığı bilinen dört önemli medeniyet; Roma, Bizans, Komnenos ve Osmanlı Dönemleri öncesinde Helenistik Dönemin varlığı da tespit edilmiş durumdadır. Dolayısıyla Trabzon İç Kale (Yukarı Hisar) konumu itibarıyla bu beş büyük kültüre; idari, askeri ve saray yerleşkesi olarak ev sahipliği yapmış önemli bir yerdir.

Yaklaşık 20 bin metrekairelik bir alanı çevreleyen Trabzon İç Kale (Yukarı Hisar) surları ve bunlarla bağlantılı yapılar incelendiğinde, buradaki duvar yapılarının Helenistik, Roma, Bizans, Komnenos ve Osmanlı dönemlerine ait, birbirinden farklı malzeme ve yapım teknikleri gösteren bölümlere sahip olduğu görülür. Bu güne kadar Sanat Tarihi disiplini çerçevesinde Trabzon İç Kale'nin sur duvarları üzerinde yapılmış en ciddi çalışma, eksik ve yanlışlıkları olmakla birlikte, A. Bryer ve D. Winfield'in 1985 yılında İngilizce yayımladıkları çalışmadır.

Anthony Bryer & David Winfield, Trabzon İç Kale'deki sur yapılanmasını Plan 44: Kale Vaziyet Planı üzerinde, malzeme ve inşa tekniklerini dikkate alarak, dokuz farklı dönem ve otuz iki farklı duvar inşası veya yenilemesi olarak değerlendirmiştir. Bunlardan; No: 11 ve No: 12 olarak belirtilen duvar bölümleri bu makalenin de ana konusunu teşkil etmektedir. Ancak Plan 44 üzerinde gösterilen ve s. 363'deki şemada verilen bilgilere göre No: 12 ve No: 13 olarak belirtilen duvar bölümleri 13. Yüzyıl, yani I. Andronikos Devrine, No: 14 olarak belirtilen duvar bölümü ise 13. Yüzyıl ve Osmanlı Dönemleri olarak tanımlanmıştır. No: 11 için ise dönem belirtilmemiştir.

Fakat bizim tarafımızdan yapılan inceleme ve değerlendirmelerle; Bryer & Winfield tarafından No: 11, No: 12, No: 13 ve No: 14 olarak belirtilen sur duvarlarının dönem tarihlemelerinin yanlış olduğu, No: 11 olarak belirtilen burçla birlikte No: 12 ve No: 13'ün Osmanlı Döneminde yenilendikleri tespit edilmiş olup bu tespitlere ilişkin somut kanıt ve gerekçelerimiz aşağıda ortaya konulmuştur.

45 BOA. C. AS. 00566. 23749.001.

Kanuni Sultan Süleyman Devri'nde İç Kale'de Yenilenen Sur Duvarı

Osmanlı Döneminde Trabzon Kalesinde yapılan onarım ya da yenilemelerle alakalı en önemli belgeler şüphesiz kitabe ve arşiv kayıtlarıdır.

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde (BOA) 2018 yılı mayıs ayında tarafımızdan yapılan araştırmada Trabzon Kalesi içinde bulunan saray/saraylarla alakalı iki ayrı belge tespit edilmiştir. Bunlardan 1 Eylül 1820 tarihli olanında; Trabzon Kalesi içindeki sarayın harap olmasına binaen yeniden tamiri ve inşası hakkındadır. 4 Kasım 1820 tarihli olan diğer belgede de Trabzon Kalesi içinde vezirlerin oturması için bir sarayın inşası hakkındadır ki burada vezirden kasıt şehrin valisi olan üç tuğlu paşalardır. Ancak bu iki arşiv belgesinde onarımı ve yeniden inşasından bahsedilen saray yapısının Ortahisar'ın kuzeydoğu köşesinde bulunan ve bugün de bulunduğu sokağa adını veren Saray Atik Sokak'ın sonunda bulunan Paşa Sarayı olmalıdır.

Diğer taraftan Trabzon Kalesi'nde Osmanlı Dönemi'nde yapılmış onarım ve yenilemelerle alakalı kitabelerden günümüze ulaşanların sayısının üç olduğu görülür. Bunlardan ilki Fatih dönemine, fetihten sekiz yıl sonra, H 873 (M1469) yılına ait olup Ortahisar'ın Tabakhane Kapısı civarında bulunuyordu. Günümüzde Ortahisar Fatih Camii'nin doğu kapısı üstünde bulunan bu kitabe Emin Muhlis Paşa tarafından genişletilen şose/yol nedeniyle yıkılan Tabakhane Kapısının bulunduğu sur duvarından alınmış, Belediye Reisi Eyüb Zade Ali Galib Efendi'nin iradesiyle bugünkü yerine nakledilmiştir (Res. 23).⁴⁶

Fatih Dönemine ait kitabenin Osmanlıca metni şu şekildedir.

- 1- *Ed-devr-u Sultan bin Sultan Mehmed İbni Murad Han,*
- 2- *E'azzallahu Te'ala ensarahu haza sahibu 'ul-kebir mülazım,*
- 3- *Es Sultan Sufi Ali Beğ Mir-i Liva-i Trabzon [...] delalet,*
- 4- *Yahduru Mevlana el Kadı bi-Trabzon Mehmed Beğ tahriren fi evasiti,*
- 5- *Şevvali'l mükerrerem senete selasin ve seb'ine ve semanimieh temmet."*

46 'Trabzon Tarihi' adlı ilk Türkçe şehir tarihi kitabını yazan Şakir Şevket, Fatih Dönemine ait sur kitabesini Trabzon mir-i livası Ali Beyi tanıtırken kaynak olarak gösterir ve bu çerçevede kitabenin yerini ve muhtevasını şöyle anlatır; "[...] *Emin Muhlis Paşa merhum bin iki yüz seksen dokuz (M 1872/1873) tarihinde hükümet konağı civarında olan kapuları hedmle (yıkarak) Meyda-ı Şarki'den yapılan şoseyi tariki ordan geçirdiği sırada bu taş dahi kal'a duvarından çıkarılmış idi. [...] o sırada beled-i reis bulunan Eyüb Zade Ali Galib Efendi'nin eser-i himmet ve delaleti ve ahalinin ianetiyle mahalli mezkurda doksan dört seneyi hicriyesinde yaptırılan musallanın bir tarafına mezkur taş vaz edilmiştir.*" Bkz. Şakir Şevket; *Trabzon Tarihi*, Hazırlayan İsmail Hacifettahoğlu, Trabzon 2001, s. 133. Daha sonra Trabzon Kitabeleri konusunda çalışma yapan Halil Edhem de Fatih Dönemine ait bu kitabeyi, "*Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri*" adlı makalesinde Sufi Ali Bey Kitabesi başlığı altında tanıtmıştır; "*Orta Hisar dâhilinde Orta Hisar yahut Fatih Camii şark kapısı balasında (üstünde) olan bu beş satırlık kitabe yıldızlanmıştır. Ve hayli bozuk olduğundan hallü kıraati noksandır. [...] Binaenaleyh metninin mefhumu pek anlaşılıyor. Yalnız şurası tahakkuk ediyor ki 873'de Sufi Ali Beğ Trabzon mir-i livası ve Mevlana Mehmed Bey Trabzon kadısı bulunmuştur. [...] Binaenaleyh surun tamirine ait olması lazım gelen bu kitabenin cami ile hiçbir münasebeti bulunmayıp bilahare ve gayrimuntazam bir surette Fatih Camiinin kapısına tesbip olunduğu anlaşılır.*" Bkz. Halil Edhem; *Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri*, Hazırlayan İsmail Hacifettahoğlu, Trabzon 2001, s. 62, 63, 64.

Kitabenin Murat Yüksel tarafından Türkçeleştirilmiş hali⁴⁷ şu şekildedir:

- 1- *Murad Han oğlu, sultan oğlu Sultan Mehmed devri(nde)*
- 2- *Allahu Taala yardımlarını aziz etsin! Büyük sahip, mülazım,*
- 3- *Sultan Süfi Ali Bey, Trabzon Mirlivası ... delalet,*
- 4-5- *Mükerrerrem şevval (ay) ortaları, 873 (yılında) yazılışında Trabzon kadısı Mevlana Mehmed bey hazır bulundu.*

Sadeleştirilmiş kitabe metninden de anlaşılacağı üzere aslında bu kitabede bir sur ya da kapı onarımından değil, aksine Sultan Mehmed (Fatih) Devrinde yazılışından bahsediliyor. Dolayısıyla Halil Edhem de surun üzerinde bulunmuş olması nedeniyle bu kitabenin sur onarım kitabesi olarak değerlendirilmesi gerektiği kanaatindedir ki biz de aynı kanaate sahibiz.

Diğer iki kitabe (Res. 10, 11) ise bu araştırmanın ana konusunu oluşturan ve Kanuni sultan Süleyman Devrinde İç Kale'nin doğusunda, Kuzgundere'ye bakan güneydoğu cephesindeki burç ve sur duvarının (Res. 6, 7, 8, 12-22) onarımlarıyla alakalıdır. İç Kale'nin bu bölümünde tarafımızdan yapılan incelemelerde dört farklı sur duvarı dokusu tespit edilmiştir (Res. 3). Bunların sırasıyla kuzeydoğu noktasında Roma, onun güneye doğru devamında Bizans-Kommenos, orta kısımdan itibaren kırılan ve güneydoğuya doğru ilerleyip üçgen biçimli burcun güneyinde son bulan kısımların ise (Bkz. Breyer & Winfield, Plan: 44, No: 11, No: 12, No: 13 ve No: 14) Osmanlı Dönemi'ne ait duvar yapıları oldukları tespit edilmiştir. Bu tespitler, duvarın yapısal özellikleri yanında, Osmanlı Dönemine ait iki ayrı onarım kitabesinin varlığıyla da somutlaşmaktadır.

Şöyle ki, Trabzon İç Kale'sinin güneydoğusundaki sur duvarları incelendiğinde burada iki farklı yerde iki ayrı kitabenin (Res. 9, 10, 11) varlığı görülür. Bunlardan halen yerinde olan kitabe (Res. 9) Bryer & Winfield'in kitabında verilen Plan: 44'te No: 13 olarak gösterilen üçgen burcun kuzeydoğu yüzünde bulunur. Yerden yaklaşık 20m yükseklikte bulunan bu kitabenin bazı bölümleri kısmen tahrip olmuştur. 40cm x 70cm ölçülerinde, silme çerçeveli bir küfeki taşı üzerine, sülüs hattı ile ve iki satır halinde yazılmış kitabenin orijinal haliyle okunuşu şu şekildedir:⁴⁸

- 1- *Fi eyyamı-ıvs Sultan Bayezid bin Sultan Selim Şah*
- 2- *... bin Sultan Bayezid bin Mehmed Han senete seb'in ve tis'ine ve semanine.*

47 Yüksel, 2000, Cilt 1, 242, 243.

48 Kitabe Halil Edhem tarafından 1918'de okunmuş ve Osmanlıca olarak yayımlanmıştır. Bkz. Halil Edhem; "Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri", Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası, No: 48, 1 Şubat 1334 (1 Şubat 1918), s. 330-332. Aynı makale yakın geçmişte İsmail Hacifettahoğlu tarafından güncel Türkçesiyle tekrar yayımlanmıştır. Bkz. İsmail Hacifettahoğlu; *Halil Edhem - Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri*, Trabzon 2001, s. 94-97. Bu konudaki bir başka mükerrer yayım Murat Yüksel tarafından, Halil Edhem referans verilerek 1991 yılında *Trabzon'da Türk İslam Eserleri ve Kitabeler* başlığı ile yeniden yayımlanmıştır.

Kitabenin sadeleştirilmiş Türkçe hali şu şekildedir:

-Mehmed Han oğlu Sultan Bayezid oğlu Sultan oğlu Sultan Selim Şah'ın
(Trabzon Valiliği) günlerinde bu sur onarıldı. Sene-897. (M.1492).

Bu Osmanlıca kitabeden İç Kale'nin güney doğusunda bulunan üçgen şeklindeki burcun Şehzade Selim'in Valiliği zamanında onarıldığı anlaşılmaktadır. Bu noktada dikkat çekici bir bilgi ise söz konusu burcun güneyinde kalan ve yenileme dışında kalan Komnenosların son döneminde yapılmış olan kısmın 1939 Erzincan depremi sırasında yıkılmış olmasıdır.

Bunların dışında tarafımızdan yerinde yapılan incelemede şu tespitlere varılmıştır:

Bir yüzü kuzeydoğuya, diğer yüzü güneydoğuya bakan bu üçgen burcun duvar yapım ana malzemesi yerel kum taşıdır. Bu burcun duvarlarında dipte 35x70cm, yukarlarda 30x40cm, 30x45cm, 30x60cm ölçülerinde, köşelerde düzgün, diğer kısımlarda kabayonu taşlar kullanılmıştır. Duvarda bağlayıcı madde olarak Horasan Harcının⁴⁹ kullanıldığı görülmüştür.

İç Kale'nin sur duvarları üzerinde bulunan ve Osmanlı Dönemine ait olan ikinci kitabe, Bryer & Winfield'in hazırladığı Plan: 44'te No: 12 olarak gösterilen (Çiz. 2) ve Şehzade Selim'in Valiliği zamanında onarılan üçgen burcun kuzeyinde, yaklaşık 21,70m uzunluğundaki düz masif duvarın güney tarafına yakın ve yerden yaklaşık 5m yüksekte bulunuyordu (Res. 10, 11). Günümüzde yerinde olmayan mermer kitabenin zaman içinde yerinden düştüğü, bir müddet Yavuz Selim İlkokulu mahzeninde muhafaza edildiği ve 1980 yılında oradan alınarak Trabzon Müzesine nakledildiği tespit edilmiştir.⁵⁰

Halen Trabzon Müzesinde muhafaza edilen kitabe (Res. 11), 0,67cm x 0,54cm ölçülerinde, beyaz mermer bir levha üzerine girift bir sülüs hattı ile ve dört satır halinde yazılmıştır. Bu kitabe ile ilgili ilk bilgilere Halil Edhem ve Hamamizade İhsan'ın yayımlarında ulaşılmaktadır. Kronolojik olarak bakıldığında ilk yayım olarak Halil Edhem'in *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası*'ndaki "Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri" başlıklı yayımı⁵¹ ile karşılaşıyoruz. Fakat, İsmail Hacıfettehoğlu Trabzon Kitabeleri ile ilgili ilk çalışmaların Hamamizade İhsan Bey tarafından 1900'lü yılların hemen başında yapılmaya başlandığı bu konudaki ilk bilgi notlarının 'İkbal' gazetesinde "Trabzon Şehrinde Kitabeler ve Tarihi Bir Vesika" başlığı altında yayımlandığını belirtir.⁵²

49 "Horasan Harcı", elenmiş tuğla, kiremit tozu, kireç ve su karışımından yapılan bir tür harçtır. Antik Roma'dan beri kullanılmıştır. Özellikle Osmanlı yapılarının ana malzemelerinden biridir. Metin Sözen-Uğur Tanyeli; *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 2005, s. 106.

50 Trabzon Müzesi envanter kayıtlarından edindiğimiz bilgiye göre bu kitabe, 17.11.1980 tarihinde Trabzon Yavuz Selim İlkokulu mahzeninden alınarak müzeye getirilmiştir.

51 Halil Edhem, 1918, 321-354.

52 Hacıfettehoğlu, 2001, 10-19.

Söz konusu makale Hamamizade İhsan Bey tarafından “*Trabzon Şehrinde Kitabeler ve Tarihi Bir Vesika*” başlığı ile ‘İkbal’ gazetesinde, R. 1335-M. 1919 yılında yayımlanmıştır.⁵³ İsmail Hacıfettehoğlu tarafından 2001 yılında aynı başlıkla Türkçeleştirip tekrar yayımlanan makalede⁵⁴ İç Kale’deki bu sur onarım kitabesi ile iliği şu kısa bilgiler verilmiştir;⁵⁵

“*Kindinar’a giden cadde üstünde surun şarka nazır cephesinde ve yüksek bir mahalde Sultan Süleyman Kanuni’nin tamirini havi kitabe 941*”.

Kitabenin tamamı ise Halil Edhem tarafından 1918 yılında okunmuş ve yayımlanmıştır.⁵⁶ Halil Edhem’in verdiği bilgilere göre;

“*Bu kitabe Kindinar (Bahçecik) yolu üzerinde ve haricen Orta Hisar’ın şarkına nazır olan duvarında ve tahminen 5m bir yükseklikte bulunmaktadır.*”

Kitabenin orijinal haliyle Halil Edhem tarafından okunuşu şu şekildedir:⁵⁷

1-Kad ummira haza binau’l-hısnı’l mübarek fi eyyami’d-devleti’s Sultanni’l-azam el-hakan.

2-el-mu’azzam Mevla müluki’-Arab ve’l-Acem Sultan Süleyman bin Selim han bin Bayezid Han halleda’llahu Te’ala

3-şanehu ve evdaha ale’l-alemine burhanehu ve bi-sa’yi ihtimami Cenabı eyalet-nisab hükümet-intisab

4-el-muhtas bi-inayeti’l-Meliki’s-Samed Mirza Muhammed bin Gazi Big bin Şirvan Şah fi tarihi seneti semanin ve erba’ine ve tis’mie.

Kitabenin sadeleştirilmiş Türkçe hali şu şekildedir;

*Bu mübarek sur, en büyük Sultan ve ulu Hakan, Arap ve Acem meliklerinin efendisi Bayezid Han oğlu Selim han oğlu Sultan Süleyman’ın devlet günlerinde, Melik ve Samed olan Allah’ın yardımına kavuşmuş bulunan, hükümet yetkisiyle (Trabzon’a) eyalet valisi tayin edilen, şeref ve büyüklük sahibi Şirvan Şah oğlu Gazi Beyoğlu Mirza Muhammed’in ihtimamlı gayretleriyle 948 (M.1541) yılında tamir edildi.*⁵⁸

Halil Edhem, kitabe ile ilgili makalesinde o sıralar Trabzon Valisi olan Mirza Muhammed hakkında şu bilgileri verir:

53 Hamamizade İhsan, *Trabzon Şehrinde Kitabeler ve Tarihi Bir Vesika*”, İkbal, 13 Teşrinisani 1335, 11.inci sene, Sayı 533.

54 Hacıfettehoğlu, 2001, 14-19.

55 Hacıfettehoğlu, 2001, 17.

56 Halil Edhem, 1918, 349-351.

57 Halil Edhem, 1918, 349.

58 Aynı kitabe 1991 yılında Murat Yüksel tarafından, Halil Edhem referans verilerek, yeniden yayımlanmıştır.

“Mirza Muhammed Gazi Beyin oğlu olup Sultan Süleyman tarafından Trabzon valiliğine tayin edilmeden önce de Osmanlı Devletinin hizmetinde bulunmuştur. Sultan Süleyman'ın Irak'ın Seferi'ni konu alan Ruz-Name'deki bilgilere göre Şirvan Şah oğlu Muhammed Mirza'nın Tebriz'e ser-asker tayin olduğu, Peçevi Tarihi'nde de Şirvan Şah neslinden Mir-zade Muhammed'in Tebriz yakınlarında bulunan Şen-i Gazan adındaki kaleye muhafız tayin edildiği görülmüştür.”⁵⁹

Kanuni Devrindeki bu sur onarım kitabesinin bulunduğu yerle ilgili olarak Bryer & Winfield şu bilgileri verir;

“[...]. Sur duvarının dibinde yaşayan insanlar, şu anda tahrip olmuş taşın üzerinde bir zamanlar yazıt olduğunu söylemektedirler. Ancak yazıtta ait görülebilir hiçbir iz yoktur. Ve hiçbir seyahat da böyle bir yazıt hakkında bilgi vermemektedir. Fakat söylenenler akla yakındır. [...].”⁶⁰

Bryer & Winfield'in bu ifadeleri, Halil Edhem ve Hamamizade İhsan'ın yayımlarının görülmediği anlamına gelir ki zaten bu iki yazarın ortak yayımında Osmanlı kaynakları yok denecek kadar azdır. Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinin ise yanıltıcı bilgiler içerdiği ve hatta altmış yıl önceki yerel bir seyahatnameden (Âşık Mehmed kast ediliyor olmalı) türetildiğini söylerler.⁶¹ Cumhuriyet Dönemindeki araştırmalara yapılan atıf sayısı ise sadece birdir ve bu durum yazarlar adına sorgulanması gereken ilginç bir durumdur.

Bryer & Winfield'in ifadelerinden de anlaşılacağı üzere bu makaleye konu sur onarım kitabesi ve ait olduğu sur yapısıyla alakalı şu ana kadar herhangi bir spesifik çalışma yapılmamıştır.

2018 yılında söz konusu kitabe esas alınarak bizim tarafımızdan yerinde yapılan incelemede, İç Kale'nin doğusunda, güneydeki üçgen burçtan itibaren kuzeyindeki dikdörtgen burcu ve payandayı da içine alan, yaklaşık 565 metre karelik yüzeye sahip bir alanın (Res. 7, Çiz. 2) İç Kale'deki diğer sur duvarlarından farklı yapısal özellikler gösterdiği ve temelden itibaren yenilendiği tespit edilmiştir. Burada, kuzeydeki dikdörtgen burca sonradan eklenmiş olduğu anlaşılan payandanın (Res. 12, 13) da göstermiş olduğu yapısal özellikler dikkate alındığında, Kanuni Sultan Süleyman Devri'nde yenilenmiş diğer iki bölümle aynı zamanda ya da onlardan kısa bir süre sonra yapılmış olduğu söylenebilir.

Mevcut haliyle Kanuni Sultan Süleyman Devrinde yenilenen sur duvarının kütleli özellikleri şu şekildedir:

Yenilenen sur duvarı, güneyinde bulunan ve Şehzade Selim'in Valilik Devrinde yenilenen üçgen burçtan başlayarak kuzeye doğru devam eden geniş yüzeyli masif bir duvardır. Bu yeni duvarın uzunluğu 21,70m, kuzeyindeki burcun çıkıntısı 1,40m, genişliği

59 Halil Edhem, 1918, 349, 350.; Hacıfettahoğlu, 2001, 95, 96.

60 Bryer & Winfield, 1985, 301, 2018.

61 Bryer & Winfield, 1985, XLIX, Kaynaklar 2, 2018.

3,85m.dir. Bu duvarın kuzey bitişinde bulunan ve eski ve yeni bölümün birleşme noktasındaki dilatasyonu (Res. 16) korumak maksadıyla yapıldığı anlaşılan payandanın güney çıkıntısı 1,30m, genişliği 4,50m, kuzey çıkıntısı ise 1,20m.dir. Uzunlukları ve çıkıntuları birlikte hesaplandığında bu üç bölümün toplam duvar uzunluğunun 33,95m olduğu görölr. Bugünkü haliyle ilk iki bölümün, yani sur duvarı ve burcun yerden yükseklikleri yaklaşık 17m.dir. Ancak burcun kuzeyine eklenen payandanın yüksekliği diğer iki bölümün yüksekliğinin yarısı kadardır. Bu durum sur içine sonradan yapılan 2-3 katlı evlerin önünü açmak maksadıyla sur duvarının bir bölümünün yıkılmış olmasıyla açıklanabilir (Res 6, 8).

Yenilenen sur duvarı ve bitişindeki burç üzerinde bulunan seyirdim yollarının (Res. 17, 18) bulunduğu noktada sur duvarının kalınlığı 1,85m, mazgalların bulunduğu kalkan duvarın kalınlığı 0,65m, derinliği ise 0,80m.dir. Seyirdim yolunun genişliği 1,20m, seyirdim yoluyla surun iç tabanı arasındaki yükseklik 4,65m.dir (Çiz. 3). Ancak mevcut yükseklik olması gereken orijinal yükseklik değildir. Zira tabanda bir toprak dolgu vardır ve yukarıda seyirdim yolu önündeki mazgalların bulunduğu kalkan duvar da yarıya kadar yıkılmıştır. Zaman içinde oluşan yıkım dolayısıyla seyirdim yolunda sadece bir tek mazgalın (Res. 18) ayakta kaldığı görölmektedir. Dolayısıyla orijinalde sur üstünde kaç adet mazgal deliğinin olduğu tespit edilememiştir. Ancak yapılacak detaylı ölçüm ve hesaplamalarla bu sayıyı tespit etmek mümkündür.

Kanuni Sultan Süleyman zamanında yenilenen sur duvarının malzemesi ve teknik özellikleri ise şu şekildedir:

Homojen duvar yapısı özelliği gösteren bu sur duvarında (Res. 12, 13, 14) inşa malzemesi olarak yerel kum taşından mamul düzgün kesme taş, bağlayıcı madde olarak da Horasan harcı kullanılmıştır. Taş ölçüleri dipte 25x40cm, 25x30cm, 25x40cm, yerden 1.5m yükseklikten itibaren 20x45cm (ağırlıklı olarak), aralarda 20x20cm, 20x25cm şeklinindedir. Gerek dikdörtgen burç, gerekse ona kuzeyden yaslanmış payandanın köşe taşlarının aynı nitelikte ve çok düzgün kesilip özenle yerlerine yerleştirildikleri dikkat çekicidir. Bu durum, payanda sonradan eklenmiş olsa da, her üç bölümün de aynı usta elinden çıktığını göstermektedir.

Trabzon İç Kale'de, Kanuni Sultan Süleyman Devrinde yenilen sur duvarı, burç ve payanda yapımlarında kullanılan inşa tekniği, nitelikli malzeme ve sağlamlığı ile dikkat çektiği kadar, sur içi tabanında toplanan suların (yağmur ve kar suları), sur duvarına zarar vermeyecek şekilde uzaklaştırılması için kullanılan çörtlen yöntemi de dikkat çekicidir. Bu çörtlenler ana duvar üzerinde, aynı zamanda sur içi tabanın dış seviyesini de belli edecek şekilde, tek sıra halinde dizilmiş 'Ünye Taşı' kuşağının üstüne denk gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir. İki adet olduğu tespit edilen bu mermer çörtlenler (Res. 15), tıpkı kuzeydeki burçta aynı hizada bulunan lumbar deliklerinde (Res. 22) olduğu gibi, küçük birer sivri kemerli açıklık içine yerleştirilmişlerdir. Zaman içinde kırılmış olan çörtlenlerden biri kaybolmuş, diğerinin kırık parçası ise bir çörtlen açıklığına içine geri koyulduğundan halen yerindedir. (Res. 15).

Yağmur sularının yapıdan uzaklaştırılması maksadıyla kullanılan çörtlenler

ağırlıklı olarak Türk-İslam yapılarında uygulanan bir çözümdür ve Trabzon kalesinin başka hiçbir yerinde, burada olduğu gibi, mermer çörtlenler kullanılmamıştır. Bunun yerine Bizans'ta kale içlerindeki istenmeyen suların kanallar vasıtasıyla yeraltı sarnıçlarında toplandığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu çörtlenler de söz konusu sur duvarı ve kuzeyindeki dikdörtgen burcun Osmanlı Döneminde yapıldığının ayrı bir kanıtıdır.

Tonozlu Mekân

Araştırma sırasında sur içinde yapılan incelemelerde İç Kale Camii'nin (İlk yapımı 1470) doğusunda, Kanuni Devrinde yenilenen sur duvarının kuzeyindeki burcun iç kısmında, eski bir tonozlu mekânın varlığı tespit edilmiştir (Res. 19, 20, 21). Kuzey-güney istikametinde beşik tonozlu bu mekânın iç ölçüleri 4,25m x 3,00m.dir. Kapı açıklığı güneybatı köşede olan mekânın tonoz yüksekliği 4,00m.dir. Günümüzde bitişiğindeki fırının deposu olarak kullanılan bu tonozlu mekânın taban seviyesinde iki mazgal pencere ya da lumbar deliği (Res. 22) ile doğuya ve güneye açıldığı, ayrıca kuzeybatı kısmında, sonradan içi taş duvarla örülerek kapatılmış olduğu anlaşılan, dikdörtgen şeklinde geniş bir açıklığının daha olduğu tespit edilmiştir. Yapısal özellikleri bu tonozlu mekânın da Kanuni Sultan Süleyman Devrinde yenilen burç ile birlikte planlanıp yapılmış olabileceğini göstermektedir.

Değerlendirme, Sonuç ve Öneriler

Yukarıda da ayrıntılı biçimde izah edildiği üzere, Bryer & Winfield tarafından yapılan yanlış ve eksik değerlendirmeler, araştırma sırasında elde edilen yeni veriler ve mevcut olanların yeniden ve doğru olarak değerlendirilmesi suretiyle düzeltilmiştir. Dolayısıyla Trabzon İç Kale'sinin (Yukarı Hisar) doğusunda Osmanlı Döneminde yapılan; sur duvarı, burç ve payanda yenileme işi yanında, burç içinde varlığı tespit edilen tonozlu mekânın, Kanuni Sultan Süleyman Devrinde yapıldığı anlaşılmıştır. Öyle ki, Kanuni Devrinde yenilediği tespit edilen sur duvarı, burç ve payanda ve tonozlu mekânın yapımında kullanılan nitelikli malzeme ve uygulanan yüksek inşaat tekniği bakımından oldukça sağlam, dayanıklı ve kendi içinde bütünlük arz eden bir sur duvarı olduğu ve bu özellikleri ile İç Kale'nin diğer sur duvarlarından öne çıktığı görülmüştür. Bu sur duvarının kuzey tarafta dikdörtgen bir burç ve payanda ile takviye edilmiş olması, yapılan işin mühendislik boyutunu ve sağlam duvar işçiliğini göstermesi bakımından da Osmanlı Dönemindeki savunma yapılarının özellikleriyle paralellik gösterir.

Ayrıca bu bölümde sur içinde biriken suların, sur duvarlarına yapacağı muhtemel zararları önlemek maksadıyla, tahliyesi için kullanılmış olan nitelikli mermer çörtlenlerin kalenin diğer duvarlarında başka uygulaması yoktur ve bu özellik Türk kalelerinde görülen bir uygulamadır. Osmanlı öncesi Dönemlerde bu sorun kale içlerinde, yüzeyde yapılan kanallar vasıtasıyla suların toplanması ve yeraltı sarnıçlarında biriktirilmesi yoluyla çözülmüyor idi. Zira 2022 yılı Eylül ayı içinde İç Kale'de yapılan doğalgaz kanal çalışmaları sırasında, İçkale Camii'nin güneydoğu köşesine yakın noktada ortaya çıkan, içleri sıvalı iki su kanalı ile 2023 yılında yapılan kazı çalışmaları sırasında Batı Salonu güneyinde ortaya çıkarılan sarnıçlar bu düşünceyi doğrular niteliktedir.

Yukarıda da kısaca değinildiği üzere Trabzon Kalesi'nin tamir ve ihyası için fetihten itibaren Osmanlı Padişahlarının özel bir ihtimam gösterdikleri, gerek sur üzerine konulan onarım kitabelerden ve gerekse BOA'nda bulunan onarım kayıtlarından anlaşılmaktadır.

BOA'nda bulunan bir arşiv belgesinden⁶² anlaşıldığına göre Trabzon Kalesi surlarının tamir ve yenilemeleri için başkent İstanbul'da bulunan Hassa Mimarlar Ocağı'ndan bizzat padişah fermanı ile bilgili ve tecrübeli mimarlar gönderildiği ve onların hazırladığı projeler çerçevesinde tamir ve yenilemenin yapıldığı görülmektedir.

Bu bağlamda bakıldığında Kanuni Sultan Süleyman Devrinde, Hassa Mimarlar Ocağı'nın başında Mimar Sinan'ın bulunduğu görülür. Trabzon Müzesi'nde saklanan Trabzon kalesi Kanuni Devri sur onarım kitabesindeki kayda göre onarım yılı H. 948 - M. 1541'dir ve bu yıllarda Hassa Mimarlar Ocağı'nın başında Mimar Sinan (Baş Mimarlığı 1538-1588) bulunmaktadır. Dolayısıyla Trabzon Kalesi'nin İç Kale kısmında Kanuni Devrinde yapılan sur yenileme işinin Mimar Sinan'ın bilgisi dâhilinde ve hatta bizzat onun belirlediği, ocağa kayıtlı bir mimarın idaresi altında, yerinde yapıldığı söylenebilir.

Diğer taraftan Trabzon İç Kale'sinin doğusunda Kanuni Sultan Süleyman Devrinde yapılan geniş çaplı sur yenileme işinde uygulanan inşaat tekniği ve mimari üslubunun Mimar Sinan Devrinde uygulanan yapıım teknikleri ile aynı özellikleri yansıttığı görülür. Şöyle ki Mimar Sinan (1488-1588) yapılarında kullanılan yapıım teknikleri ve malzeme türlerini inceleyen Zeynep Ahunbay şu tespitlerde bulunur;

“Duvar örgüleri, yapının önemine ve yapıım için ayrılan maddi kaynağa bağlı olarak nitelik farkı göstermektedir. [...], düzenli yatay derzli kaba yonu taş, [...] ve düzenli bloklardan oluşan kesme taş duvar şeklinde [...]. Kesme taş örgüde aynı taşın sürekli kullanımı yaygındır. [...]. Mimar Sinan'ın İstanbul ve yakın çevresindeki yapılarında en çok kullandığı duvar malzemesi küfeki taşıdır. [...], İzmit'te kireç ve od taşı gibi yöresel yapı taşlarını değerlendiren Sinan, olanaklara göre daha büyük boyutlu ve nitelikli taş kullanmaya özen göstermiştir.”⁶³

Z. Ahunbay'ın bu tespitleri Trabzon İç Kale'de Kanuni Sultan Süleyman Devrinde yenilenen sur duvarının yapısal özellikleriyle örtüşür durumdadır. Ayrıca Mimar Sinan taş örgü duvarlarda bağlayıcı olarak; horasan harcı, kireç harcı, kenet ve zıvanalar kullanmıştır⁶⁴ ki bu bağlamda İç Kale'nin doğusunda yenilenen sur duvarında horasan harcının kullanıldığı görülmüştür. Dolayısıyla tüm bu ortak özellikler, Trabzon İç Kalede Kanuni Devrinde yapılan sur duvarı yenileme işinin Mimar Sinan'ın bilgisi ve hatta uzaktan kontrolü altında yapılmış olabileceği destekler niteliktedir.

BOA'nda yaptığımız araştırmada bu konuda bir kayda rastlanmadı. Ayrıca Mimar Sinan Eserlerinin kayıtlı olduğu tezkirelerde Mimar Sinan'ın yaptığı herhangi bir kaleden

62 BOA. C. AS. 00566. 23749.001.

63 Ahunbay, 1988, 533-534.

64 Ahunbay, 1988, 531.

söz edilmez. Ancak Semavi Eyice Moldavya'daki Bender Kalesi'nin, Evliya Çelebi'nin verdiği ismi dikkate alarak, Sinan eseri olduğunu söyler.⁶⁵ Ayrıca Ahlat Kalesi'nin de Mimar Sinan yapısı olduğu yönünde rivayetler vardır.

Bu konudaki bir diğer önemli husus da Trabzon İç Kale'de bulunan Kanuni Devrine ait sur onarım kitabesinin (H. 948 - M. 1541); malzeme, ölçü ve yazı üslubu bakımından Mimar Sinan eseri olduğu söylenen Bender Kalesi kitabesi (H. 945 - M. 1538/39) ile çok yakın benzerlik gösteriyor olmasıdır. Zira Bender Kalesi kitabesi de yerden 7m yüksekte, 0,70m x 0,54m ölçülerinde mermer levha üzerine süslü hatlı yazılıdır.

Bu bağlamda, Anadolu'nun uzak illerinde ve Şam'da Mimar Sinan iradesi ve sanat anlayışı ile yapılan uygulamalar dikkate alındığında Trabzon İç Kale'sinde Kanuni Devrinde yapılan geniş çaplı sur yenileme işinin Mimar Sinan eliyle yapılmış olma ihtimali zayıf değildir.

Son olarak Trabzon İç Kale'nin (Yukarı Hisar/Kule Hisar) geleceği ve turizm açısından ne şekilde değerlendirilebileceği yönündeki düşüncelerimizi de burada ifade etmek isteriz. Şöyle ki bu makalenin konusu üzerine araştırmaya başladığımızda Trabzon İç Kale'deki arkeolojik kazı çalışmaları henüz başlamış değildi. Ancak bu konudaki girişimlerimiz 2021 yılı içinde sonuç verdi ve Trabzon Büyükşehir Belediye Başkanı Sayın Murat ZORLUOĞLU'nun gayretleri ile Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan alınan kazı izni çerçevesinde, Trabzon İç Kale'de uzun süreli ve 5+5+5 yıllık planlı, arkeolojik kazı çalışmalarına başlandı. 2021, 2022 ve 2023 yılları kazı sezonlarında yapılan çalışmalardan elde edilen ilk bulgular Trabzon İç Kale'sinin kentin tarihi geçmişi ve turizm geleceği açısından ne kadar önemli bir değere sahip olduğunu bizlere göstermiştir.

Planlama gereği önümüzdeki yıllarda Trabzon İç Kale'sinin içinde ve dışında yapılacak kazı çalışmaları ile ortaya çıkarılacak tüm kalıntılar ile İç Kale içinde halen ayakta olan saray hamamı, tekfur sarayı kalıntısı ve batı salonu gibi yapıların restorasyonlarının yapılarak tüm sahanın bir arkeopark ya da müze park şeklinde düzenlenerek, Trabzon'un kültür ve turizmine kazandırılması öncelikli bir beklentidir. Bu bağlamda şehrin en önemli kurumları ile 2021 yılında imzalanan beşli işbirliği protokolü bu yöndeki beklentilerin gerçekleşmesi konusunda önemli bir adım ve ortak irade olarak görülmektedir.

65 Eyice, 1992, 431, 432.

KAYNAKÇA

- Ahunbay, Z. (1988). “*Mimar Sinan Yapılarında Kullanılan Yapım Teknikleri ve Malzeme*”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri (1)*, (Koordinatörler; A. Kuran, S. Eyice, D. Kuban, H. Karamağaralı-Editör S. Bayram), İstanbul, 531-538.
- Ak, M. (2007). *Âşık Mehmed- Manazır-ül-Avalim*, III. Cilt, TTK, Ankara.
- Aslan, M. (2005). *Arrianus 'un Karadeniz Seyahati*, İstanbul.
- Bijışkyan, P. M. (Tercüme ve Notlar Hrand D. Andreasyan). (1969). *Karadeniz Kıyıları Tarih ve Coğrafyası 1817-1819*, İstanbul.
- Bryer, A. & Winfield, D. (2020). *Karadeniz'in Ortaçağ Dönemi Eserleri ve Topografyası*, I. Cilt, (Çeviren İsmail Köse), Ankara.
- Clavijo, R. G. de. (Çeviren: Ömer Rıza Doğrul). (2016). *Timur Devrinde Kadis'ten Semerkand'a Seyahat*, İstanbul.
- Evliya Çelebi (Hazırlayanlar: Yücel Dağlı-Seyit Ali Kahraman). (2005). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Bursa-Bolu-Trabzon-Erzurum-Azerbaycan-Kafkasya-Kırım-Girit*. 2. Cilt, 1. Kitap YKY, İstanbul.
- Eyice, S. (1992). “*Bender Kalesi*”, TDVİA 5. Cilt, İstanbul, 431- 432.
- Fallmerayer, J. P. (2011). *Trabzon İmparatorluğunun Tarihi*, (Tr. Tercüme Ahmet Cevat EREN), TTK Basımevi, Ankara.
- Fallmerayer, J. P. (1827). *Geschichte des Kaisertums von Trapezunt*, München.
- Fallmerayer, J. P. (1845, 1963) *Fragmente aus dem Orient*, Stuttgart und Tübingen, München.
- Fallmerayer, J. P. (2002). *Doğudan Fragmanlar*, (Türkçe Tercüme Hüseyin Salihoğlu), Ankara.
- Halil Edhem (1918). “*Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri*”, *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası*, No: 48, 1 Şubat 1334, 321-354.
- Halil Edhem (Hazırlayan İsmail Hacifettehoğlu). (2001). *Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri*, Trabzon.
- Hamamizade İhsan. (1335). “*Trabzon Şehrinde Kitabeler ve Tarihi Bir Vesika*”, *İkbal*, 13 Teşrinisani 1335, 11. inci Sene, Sayı 533.
- Katib Çelebi. (2013). (Türkçe Baskı Said Öztürk (Edit.), *Cihannüma*, (II. Kitap) (İlk telifi 1648, ikinci telif 1654, İlk baskı İbrahim Müteferrika 1732). İstanbul.
- Kennedy, S. (2019). *Two Works on Trebizond. Michael Panaretos-Bessarion*, London.
- Kennedy, S. (Edited and Translated). (2018). *Two Works on Trebizond – Michael Panaretos, Bessarion*, Harvard University Press.

- Ksenophon (Türkçesi Tanju Gökçöl). (1985). *Anabasis-Onbinlerin Dönüşü*, İstanbul.
- Lowry Heath W. (1981). *Trabzon Şehrinin İslamlaşma ve Türkleşmesi 1461-1583*, İstanbul.
- Lynch, H.F.B. (1901). *Armenia Travels and Studies*, Vol. I, London.
- Miller, W. (Çeviri N. Süleymangil). (2007). *Son Trabzon İmparatorluğu*, İstanbul.
- Miroğlu, İ. (1991). “Âşık Mehmed”, TDVİA, Cilt 3, İstanbul, 553.
- Öztuna, Y. (1989). *Kanuni Sultan Süleyman*, Ankara.
- Öztürk, S. (Editör). (2013). *Katib Çelebi, Cihannüma (II. Kitap)*, İstanbul.
- Sözen, M. - Tanyeli, U. (2005). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.
- Şakir Şevket. (Hazırlayan İsmail Hacifettahoğlu). (2001). *Trabzon Tarihi*, Trabzon.
- Tosun, M. D. (2019). *Trabzon Vilayetinde Kaleler*, İstanbul.
- Tournefort, J. P. de. (1717). *Relation d'un voyage du Levant*, Lyon.
- Tournefort, J. P. De. (2005). *Tournefort Seyahatnamesi*, İkinci Kitap, İstanbul.
- Tsyapkina, A. G. (2020). Akademisyen F. İ. Uspensky Başkanlığında Trabzon'a Bilimsel Seferler (1916-1917), Lisansüstü Tez, Moskova Devlet Üniversitesi Tarih Bölümü.
- Usta, V. (2019). “Şehzade Süleyman'ın (Kanuni) Trabzon'da Doğduğu Ev Meselesi”, Karadeniz İncelemeleri Dergisi, Bahar (26), 397-414.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1983). *Osmanlı Tarihi*, Cilt II, Ankara.
- Yavuz, M. (2021). “ Karantina Hekimi Dr. Ludwig Herrmann'ın 1839 Yılında Trabzon'daki Görevi ve Gözlemleri ile Trabzon Hakkındaki Notları”, Zamanın İzleri: Salgın, Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları, 122-140.
- Yavuz, M. (2023). “İç Kale (Yukarı Hisar) ve Aşağı Hisar'da Yapılan Arkeolojik Kazıların Trabzon Tarihi Bakımından Önemi”, Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Trabzon (Edit. Temel ÖZTÜRK vd), Cilt 1, Trabzon, s. 27-52.
- Yavuz, M. & Alınak, L. (2023). “Trabzon İç Kale Kazısı-Trabzon Inner Castle Excavation”, Cumhuriyetin Birinci Yüzyılında Anadolu'da Türk Dönemi Arkeoloji Çalışmaları, (Editör Harun ÜRER), TÜBA, s.669-686.
- Yerasimos, S. (Editör). (2005). *Tournefort Seyahatnamesi*, (Birinci Kitap-Çeviren Ali Berktaş, İkinci Kitap-Çeviren Teoman Tunçdoğan), Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Yücel, Yaşar. 1987, *Muhteşem Türk Kanuni İle 46 Yıl*, Ankara.
- Yüksel, M. (1991). *Trabzon'da Türk İslam Eserleri ve Kitabeler*, Trabzon.
- Zosimos. (2002). *New History*. London: Green and Chaplin (1814)-Transcribed by Roger Pearse, Ipswich, UK., 7/77.

Devlet Arşivleri Başkanlığı-Osmanlı Arşivi (BOA) Kaynakları

BOA, C.DH. 116 5779 (1286 m 27 1).

BOA, MAD.d. 10105 (1235 Z 23).

BOA. C. AS. 00313.129.21.001-003.

BOA. C. AS. 00566. 23749.001.

BOA. C. AS. 01041.45708.001-002.

Görsel Kaynakları

Res. 1: Tournefort.

Res. 2: Barth.

Res. 5: Anonim.

Res. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23: M. Yavuz.

Çiz. 1: Lynch.

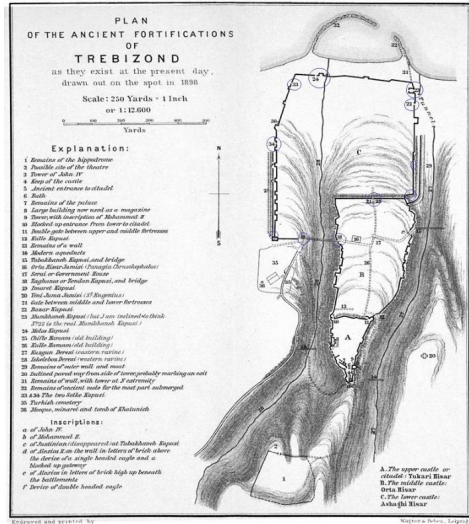
Çiz. 2: Bryer & Winfield.

Çiz. 3: M. Yavuz.

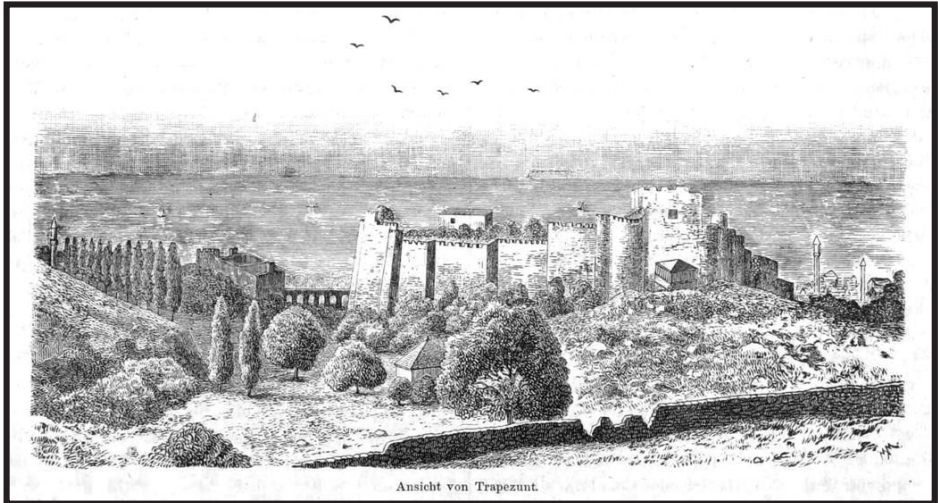
Resimler ve Çizimler



Res. 01: Trabzon Gravürü, Tournefort, 1717.



Çiz. 01: Trabzon Kalesi Planı, Lynch, 1898.



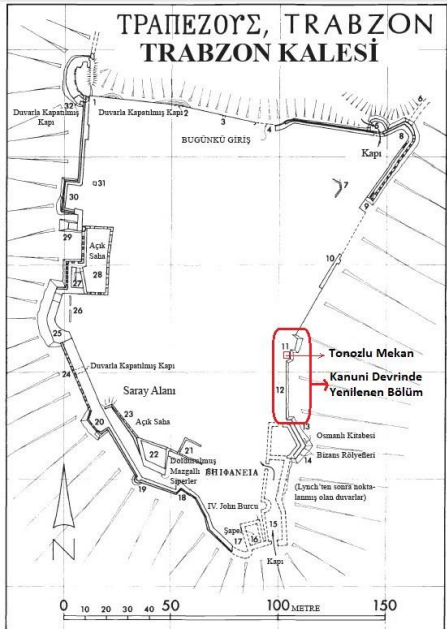
Res. 02: Trabzon Gravürü, Heinrich Barth, 1858.



Res. 3: Trabzon İç Kale, Doğu Görünüşü (2023)



Res. 4: Trabzon İç Kale, Batı Görünüşü (2023)



Çiz. 2: İç Kale Plan Krokisi, Bryer & Winfield, 1969.



Res. 5: Trabzon İç Kale Hava Fotoğrafı 2023.



Res. 6: Trabzon İç Kale-Güneydoğu Kesimi (19.YY)



Res. 7: İç Kale-Kanuni Devri Sur Yapısı (2022)



Res. 8: Şehzade Selim (Yavuz) Burcu ve Kanuni Suru



Res. 9: Şehzade Selim (Yavuz) Onarım Kitabesi



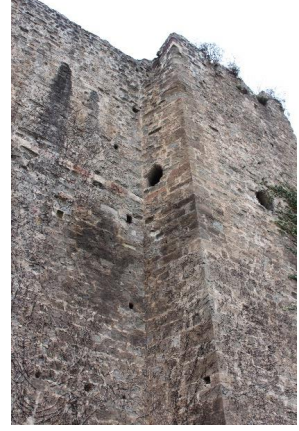
Res. 10: İç Kale-Kanuni Suru-Kitabelik



Res. 11: İç Kale-Kanuni Suru-Kitabe



Res. 12/13: Kanuni Suru-Burç ve Payanda



Res. 14: Kanuni Suru-Duvar Yapısı



Res. 15: İç Kale-Kanuni Suru-Çörtlen Res. 16: Kanuni Devri-Eski Duvar Dilatasyonu Res. 17: Kanuni Sur Duvarı-Seyirtim



Res. 18: Kanuni Suru-Seyirtim Mazgalı



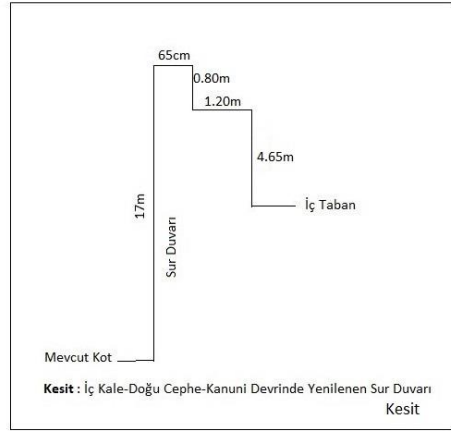
Res. 19: Kanuni Suru-Devşirme Malzeme



Res. 20/21/22: Kanuni Suru-Tonozlu Mekan: Kapı-İç Mekan-Lumbar Delikleri



Res. 23: Fatih Devri Sur Kitabesi-Tabakhane Kapısı



Çiz. 3: Kanuni Devrinde Yenilenen Surun Kesiti

Hakem Değerlendirmesi: ift “kr” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar ıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu alışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

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

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

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

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



ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE TAŞÇI İŞARETLERİ: GENEL BİR LİTERATÜR DEĞERLENDİRMESİ*



STONEMASONS' MARKS IN ANATOLIAN TURKISH ARCHITECTURE: A GENERAL LITERATURE REVIEW

Ali Rıza BİLGİN**

Süreyya EROĞLU BİLGİN***

ÖZ

Taşçı işaretleri, bir yapının inşası sırasında -taş ocağında ya da şantiyede- o yapıda kullanılacak taşları kesen kişi veya kişilerce taş üzerine kazınmış veya boyanmış işaretlerdir. Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemi mimarisinde, kâgir yapı geleneğinin bir parçası olan taşçı işaretleri, kesme taş malzemeyle inşa edilmiş yapıların birçoğunda görülmektedir. Çoğunlukla Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi mimari eserlerinde rastladığımız, Osmanlı döneminde bir hayli azalan taşçı işaretlerinin kullanımı bir süre sonra terk edilmiştir. Taşçı işaretlerinin kullanım amaçlarına yönelik en ayrıntılı ve kesin bilgiler, bu alanda kuzeybatı Avrupa ve Britanya'da yapılmış yayınlardan elde edilmektedir İngiltere'deki yapıları konu edinen bazı yayınlarda taşçı işaretinin kullanım amacının açıklığa kavuşturulduğu ve işareti yapan ustanın isminin dahi belirlenebildiği görülmektedir. Bu sonuca ulaşabilmekteki en büyük etken hiç şüphesiz taşçı işaretlerine dair yazılı kaynakların varlığıdır. Anadolu'da, özellikle Selçuklu Devleti döneminde yoğun bir biçimde kullanıldığı görülen taşçı işaretlerinin değerlendirilmesi bu dönem mimarisinde rol oynamış sanatçı, bani ve mimarlara dair bilinmezlere ışık tutabilir. Bu husustaki en önemli sorunlardan biri Anadolu Türk mimarisinde görülen taşçı işaretlerine dair katalog ve yazılı belge eksikliğidir. Bu çalışmada Anadolu Türk mimarisindeki taşçı üzerine yapılmış yayınlar ve özetleri bir başlık altında derlenerek, bu yayınlarda yer alan işaretler form benzerlikleri yönünden kendi aralarında sınıflandırılmış ve bir tablo halinde düzenlenmiştir. Bu bağlamda ele alınan taşçı işaretleri, meseleyi geniş bir perspektiften ele alarak istatistikî veriler eşliğinde yeniden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Taşçı işaretleri, Anadolu Selçuklu Mimarisini, Osmanlı Mimarisini, Sanat Tarihi Literatürü, Beylikler Dönemi Mimarisini*

* Bu makale, Ali Rıza Bilgin tarafından, Doç. Dr. Süreyya Eroğlu Bilgin danışmanlığında, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı'nda hazırlanan "*Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Taşçı İşaretleri (1200-1250)*" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, İnsan Ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Böl., Isparta. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1158-9151> ♦ E-mail: ali.bilgin@sdu.edu.tr

*** Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, İnsan Ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Böl., Isparta. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1430-1210> ♦ E-mail: sureyyaeroglu@sdu.edu.tr

ABSTRACT

This study investigates the use of stonemasons' marks in Anatolian Turkish architecture, spanning the Seljuk, Beyliks, and Ottoman periods. It focuses on marks found on cut stone elements within these structures. The presence of these marks demonstrably declines from the Seljuk and Beyliks eras to the Ottoman period, eventually disappearing altogether. Stonemasons' marks, engraved or painted on stones by individual masons or working groups, served various purposes. These marks could be created either at the quarry or the construction site, or potentially at both locations. While the use of stonemasons' marks has been extensively documented and analyzed in Northwest European and British architectural traditions, research on their application in Anatolia remains relatively underdeveloped. This disparity can be attributed to the scarcity of written sources and the lack of comprehensive catalogues dedicated to these markings in the region. This paper aims to bridge this gap in scholarship by systematically examining documented stonemasons' marks and their potential to illuminate the roles of individual artisans, master builders, and architects within Anatolian Turkish architectural traditions. This paper aims to contribute to a deeper understanding of stonemasons and their practices within Anatolian Turkish architectural traditions. By analysing documented stonemasons' marks, particularly those prevalent during the Seljuk period, the research seeks to shed light on the roles of individual artisans, master craftsmen, and architects. The paper accomplishes this by: Summarizing existing publications on stonemasons' marks in Anatolian Turkish architecture, redrafting existing mark illustrations due to potential quality issues in earlier publications and compiling and organizing documented marks into tables. There are two tables in this paper and the first one details the origin of each mark, including the specific building and its corresponding bibliographic reference. The second table provides redrawn illustrations of the collected marks, along with corresponding catalogue numbers referenced in the first table. This catalogue numbering system employs a spatial coordinate approach similar to chessboard notation, ensuring each mark has a unique identifier. The paper further analyses the collected data, focusing primarily on marks from the Seljuk period (particularly those associated with structures built under the reigns of Alaeddin Keykubad I and Gıyâseddin Keyhusrev II during the 13th century). Additionally, it examines the building types with the highest frequency of stonemasons' marks (caravanserais in this case). By analyzing the compiled data, particularly the prevalence of marks during the Seljuk period, the paper proposes several hypotheses to explain this phenomenon. Firstly, the extensive building projects undertaken by Seljuk rulers may have necessitated a more structured organization of stonemasons, leading to a more consistent use of identification marks. Secondly, the focus on public infrastructure projects like caravanserais during this period could have provided greater opportunities for individual masons to leave their mark on prominent structures. Furthermore, the decline in the use of stonemasons' marks during the Ottoman period merits further exploration. This shift could be attributed to changes in stonemasonry practices, the adoption of new building materials, or a potential transformation in the social hierarchy of stonemasons within Ottoman guild structures. Further research that delves into documentary sources and comparative studies with other Islamic architectural traditions could shed light on these reasons.

Keywords: *Stonemasons' Marks, Anatolian Seljuk Architecture, Ottoman Architecture, Literature of Art History, Anatolian Beyliks Architecture*

GİRİŞ

Anadolu Türk Mimarisi başlığı altında toplanabilecek olan Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde inşa edilmiş yapıların büyük bir çoğunluğu araştırmacılar tarafından kataloglanmış; yapılan değerlendirmelerde yapıların plan, süsleme özelliklerinin yanı sıra bani ve mimarlarına da somut karşılaştırma ölçütleri olarak başvurulmuştur. Ancak bu ölçütlerin yetersiz kaldığı ya da desteklenmeye muhtaç olduğu durumlarda taşçı işaretlerine başvurulması, dönem mimarisine dair yeni bilgilerin gün yüzüne çıkarılmasında önemli rol oynayabilir. Bu bağlamda taşçı işaretleri somut bir karşılaştırma ölçütü aday olarak nitelenebilir.

Taşçı işaretleri, kâgir yapılarda taşın üzerine kazınarak ya da boyanarak yapılmış işaretlerdir. Bu işaretler yapının inşasından sonra binayı kullananlar -yolcular, cemaat, yerel halk vs.- tarafından kazınan ve grafiti şeklinde tanımlayabileceğimiz kazımalardan ayrıdır¹. Doğrudan yapının inşa süreciyle alakalı olan bu işaretler işlevsel/fonksiyonel amaçlı olanlar ve kimlik belirtenler olarak iki grup altında incelenmektedir². Kimlik işaretleri, taş ocağında taşı kesen ya da atölyede, şantiyede taşı yontan ustalar veya usta grupları tarafından, işi yapanı belirtmek amacıyla oluşturulan işaretlerdir. Kimlik işaretleri ücret hesaplamasında, malzeme miktarı ya da malzeme kalitesi gibi ölçütlerin belirlenmesinde kullanılmaktadır. Fonksiyonel işaretler ise adından da anlaşılacağı üzere belirli bir işleve yönelik işaretlerdir. Yatayda veya dikeyde ardı ardına dizilecek taşları belirten işaretler, taşın kullanılacağı yeri (paye, kemer, duvar vb.) ve kesilen taşların boyutlarını belirten işaretler bu gruba dahildir³. Taş kesici ustalar, taşların üzerine işledikleri bu fonksiyonel işaretlerle duvar örücülerinin işlerini kolaylaştırırlar. Fonksiyonel işaretlerin varlığı taş kesicilerinin önemine yönelik bir çıkarım yapmamıza da olanak tanır: İnşa sürecinin malzemeye göre şekilleneceği düşünüldüğünde taş kesici ustaların, bina emini, bani ya da mimar gibi üst düzey yöneticilerden doğrudan emir alan ve bu direktifler doğrultusunda işledikleri malzemelerle duvar örücülerini yönlendiren konumda oldukları öngörülebilir. Belle'nin, taşçı işaretlerini bu iki grup çerçevesinde değerlendirirken yaptığı şu vurgu bu çıkarımı özetler niteliktedir: "Kimlik işaretleri bina emini, mimar gibi üst düzey yöneticilere, fonksiyonel olanlar ise duvar ustası ve duvar örme işinde çalışan işçilere yöneliktir."⁴

Amaç ve Yöntem

Makalenin temel sorusu, Anadolu Türk dönemi mimarisinde taşçı işaretlerini çalışan araştırmacıların kimler ve bu konuya yaklaşımlarının nasıl olduğudur. Giriş kısmında da kısaca değinildiği üzere taşçı işaretleri, mimari eserlerin sanat tarihi çerçeve-

1 Türkmen gruplarının ya da halktan kimselerin kazıma yoluyla yaptığı çeşitli hayvan ve insan tasvirleriyle Arabî harfler ile yazılmış kelime-i tevhid vb. kazımlar, taşçı işaretleri kapsamında değildir. Bunların örnekleri için bk. Beyazıt 2014; Gital 2017; Redford 2007; Şahin 2017.

2 Belle, 2001, 212; Binan ve Binan, 2009, 320; Kowalewska ve Eisenberg, 2019, 109, 120-121.

3 Belle, 2001, 215; Reveyron, 2003, 163-167.

4 Belle, 2001, 214.

sinde yapılacak değerlendirmelerinde somut bir ölçüt olarak kullanımının yolunu açacak ilk adım, bu sorunun cevaplandırılmasıdır. Çalışmamızda bu soruya cevap verebilmek maksadıyla, ilgili yayınlardaki taşçı işaretlerine ilişkin kısımlar incelenerek özetlenmiş ve araştırmacılar tarafından tespit edilen taşçı işaretleri bir araya toplanarak iki tablo halinde düzenlenmiştir. Böylelikle, Anadolu Türk mimarisinde şimdiye kadar tespit edilmiş taşçı işaretlerinin tamamına bir arada yer verilmiştir.

R. H. C. Davis ve Ömür Bakırer'in yayınları çalışmamıza yöntem bakımından örnek teşkil etmiştir. Davis, İngiltere ve Almanya'nın bir kısmındaki yapılarda bulunan taşçı işaretlerini bir araya toplamıştır⁵. Bakırer de Davis'e benzer olmakla beraber kapsamını Anadolu Selçuklu Dönemi mimarisine sınırlandırarak meydana getirdiği çalışmasında, 2001 yılına kadar yapılmış yayınlardaki işaretler arasından belirlediği taşçı işaretlerini, oluşturduğu iki ayrı tabloda formlarına göre tasnif etmiştir. Anadolu Selçuklu döneminin yanı sıra Avrupa ve Mezopotamya'da saptanmış işaretler arasından Anadolu'dakilerle benzeşenleri de tablolara dahil etmiştir⁶.

Çalışmamızda tablolar oluşturulurken Davis'in metoduna yakın bir yöntem izlenmiştir. Tabloda, yalnızca Anadolu Türk mimarisi kapsamındaki yapılarda bulunan taşçı işaretlerine yer verilmiştir. Örneklerin seçiminde yararlanılan yayınların, doğrudan taşçı işaretlerini konu alan ve/veya saha çalışmasıyla veri elde eden araştırmalar olmasına dikkat edilmiştir. İşaretler, yayınlardaki kalite bozulmaları sebebiyle dijital ortamda asıllarına bağlı kalınarak yeniden çizilmiştir.

Oluşturulan iki tablodan ilkinde (Tablo 1) "katalog numarası", "bulunduğu yapı" ve "alındığı yayın" başlıkları altında, hangi işaretin (katalog numarası), hangi yapıda (bulunduğu yapı) ve kim tarafından tespit edildiği (alındığı yayın) bilgileri verilmiştir. İlk tabloda yer alan katalog numaraları, ikinci tablodaki düzenleme sonucunda ortaya çıkmıştır. İkinci tablonun (Tablo 2) ilk satırıyla ilk sütununda yer alan sayılar, söz konusu işaretin katalog numarasını vermektedir. Satıraçtaki cebir notasyonuna benzer biçimde ilk sütundaki sayının yer aldığı satırla ilk satırdaki rakamın yer aldığı sütunun kesişim yeri, işaretin katalog numarasını meydana getirir. Kısacası katalog numarasındaki ilk rakam satır numarası, ikinci rakam ise sütun numarasıdır. Bir örnekle de açıklarsak "11-2" katalog numarasına sahip bir işaret, tablonun 11. satırının 2. sütununda bulunmaktadır.

İkinci tabloda işaretler dizilirken form benzerlikleri gözetilmiştir. Ancak, bu dizilimde -taşçı işaretlerinin grafik yapısından kaynaklanan- bir görelilikten söz edilebilir. Örneğin dairesel formdaki işaretlerin toplandığı bir grupta (satırda), içerisinde hem daire hem de üçgen barındıran bir işaret bulunabilir. Dolayısıyla, form benzerliğine yönelik bir arama yapıldığında bütün gruplar incelenmelidir. Bu göreliliğin bir karışıklığa sebebiyet vermemesi ve objektif bir sınıflandırma sunabilmek amacıyla işaretlerin bulunduğu satırlar, benzeri çalışmalardaki "kum saati", "ok" gibi taşçı işaretinin benzediği şekillerden yola çıkarak adlandırılmamış, sadece sayılarla gösterilmiştir.

5 Davis, 1954.

6 Bakırer 2002, 68-69.

Öte yandan tablonun daha kolay ve hızlı okunabilmesini sağlamak amacıyla dizilim yöntemimizi açıklamak faydalı olacaktır. Bu bağlamda, ilk 15 satır Latin alfabesi; 18. satır gamalı haç; 19 ve 20. satırlar pi harfi; 21 ilâ 25. satır arası ok ve ok ucu; 26 ve 27. satırlar kum saati; 30 ve 31. satırlar kanca benzeri bir şekil; 32 ve 33. satırlar üçgen; 34. satır eşkenar dörtgen; 35. satır kare ve dikdörtgen; 36. satır poligonal şekiller; 37. satır dairesel formlar; 38 ve 39. satırlar kıvrımlı formlar; 40 ve 41. satırlar yıldız; 42. satır düz çizgiler; 43 ve 44. satırlar düğümlü motifler; 56. satırda yer alan işaretler ise diğer herhangi bir gruba dahil edilemeyen, formları açısından münferit olan örneklerdir. Burada sayılmayan satırlarda bulunan işaretler ise bilinen herhangi form açısından görece muğlak olduğundan yahut birden çok şeye benzetilebildiğinden kesin olarak isimlendirmekten kaçındığımız, ancak yer verdikleri satırlar özelinde birbirine benzerlik gösteren işaretlerdir.

Literatür

Taşçı işaretlerinin, konuya ilişkin literatürde on yedi araştırmacı tarafından doğrudan ya da dolaylı şekilde ele alındığı görülmektedir. Araştırmacılar tarafından kaleme alınan yedi kitap, iki kitap bölümü, bir seyahatname, sekiz makale, yayımlanmış beş bildiri, yayımlanmamış iki doktora ve bir yüksek lisans tezi olmak üzere, toplamda yirmi altı yayın incelenmiştir. Çalışmalar bu başlık altında tanıtılırken yazarların soyadlarına göre oluşturulan alfabetik bir sıralama esas alınmıştır.

Hakkı Acun'un 1990 yılında yayımlanan "Sivas-Kangal Alacahan Menzilhani" başlıklı bildirisini Sivas, Kangal'da bulunan Alacahan Kervansarayı'na odaklanmaktadır. Yapının duvarlarında otuz altı işaret tespit eden Acun, petroglif benzeri olan -ve ziyaretçilerin kazıdığını düşündüğümüz- çizimleri de taşçı işaretleri başlığı altında değerlendirmiştir⁷. İşaretleri çeşitli yapılarla karşılaştıran araştırmacı, benzeri örneklerin Selçuklu dönemine ait olmasını, ya yıkılmış bir Selçuklu kervansarayından parçaların kullanılması ya da yapı malzemesinin Selçuklu döneminden beri faal olan bir taş ocağından getirilmesi ihtimali açısından yorumlamıştır. Ayrıca, bu işaretlerin Oğuz boy damgalarına ve Uygur alfabesine benzerliklerine de dikkat çekmiştir⁸.

Şebnem Akalın, "Karatay Han'ın Mimari Tarihi İçinde Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde, handa tespit ettiği taşçı işaretlerine değinmiştir. On dört taşçı işareti saptayan Akalın, bu işaretlere dair detaylı bir bilgi vermemiş, söz konusu işaretlerin kalite kontrol amacıyla ve belli bir ustanın yaptığı işin miktarının belirlenmesi için kullanıldığını belirtmiştir⁹.

Ali Baş, Cırgalan Hanı'nı değerlendirdiği "Kayseri Cırgalan Hanı" başlıklı bildirisinde, handa tespit ettiği yirmi bir taşçı işarete yer vermiştir. Bu konudaki değerlendirmesinde taşçı işaretlerini tarihlendirme yaparken kullanılabilecek bir kriter kabul eden Baş, yapıdaki işaretlerin Kayseri'de 13. yy. ilk yarısında inşa edilmiş yapılarda

7 Acun, 1990, 2377.

8 Acun, 1990, 2380-2381.

9 Akalın, 1988, 77.

görülüğünü, dolayısıyla hanın inşa tarihinin de bu aralıkta olabileceğini belirtmiştir¹⁰.

Anadolu Türk mimarisindeki taşçı işaretleri üzerine birden fazla yayını bulunan Demet Ulusoy Binan, bu konuyu yapı inşa süreciyle ilişkilendirerek ele almıştır¹¹. Binan, 2000 yılından itibaren yaptığı yayınlarda, taşçı işaretlerinin Avrupa'daki muadilleri gibi, yapının malzemesinin hazırlanması ve inşa edilmesi süreçlerinin anlaşılmasında önemli rol oynayabileceğini belirtmiştir¹². Bu fikir üzerinde yoğunlaşan Binan, taşçı işaretlerinin kataloglanması ve belgelenmesinde izlenecek bir yöntem ortaya koymuştur¹³. Gerek Erken Osmanlı ve Beylikler dönemi gerekse Anadolu Selçuklu dönemi yapılarındaki taşçı işaretleri üzerine yaptığı araştırmalar neticesinde Orta Çağ Anadolu Türk mimarisinde imar faaliyetlerinin işleyişine dair önemli sonuçlara ulaşmıştır¹⁴. Araştırmacı her ne kadar yaptığı değerlendirmelerle önemli katkılarda bulunmuş olsa da yaptığı envanter çalışmasının tamamını kapsayan, genel bir değerlendirme yahut sonuç minvalinde bir çalışma yayımlamamıştır. Söz konusu yayınlarında, yalnızca çalıştığı yapıların isimlerine ve tespit ettiği taşçı işareti sayılarına¹⁵ ve katalogladığı taşçı işareti çizimlerinin bir kısmına yer vermiştir¹⁶.

“Ağrı Doğubayazıt İshak Paşa Sarayı'nda Bulunan Taşçı İşaretleri” başlıklı makalesiyle Serap Bulat, taşçı işaretlerinin Osmanlı dönemi örneklerine yer veren literatüre önemli bir katkıda bulunmuştur. Bir saray yapısında, üstelik de taşçı işareti kullanımının yoğunlaştığı 13. yüzyıldan beş yüzyıl sonra inşa edilmiş bir yapıda kullanılmaları münasebetiyle, İshak Paşa Sarayı'nda bulunan taşçı işaretleri bir hayli önem arz etmektedir. Bulat, yapıdaki taşçı işaretlerini kendisinden önce tespit eden Yüksel Bingöl'e atıfta bulunarak Bingöl'ün yüz yirmi dört farklı taşçı işareti bulunduğunu, kendisinin ise bu sayıyı yüz elli sekize çıkardığını belirtmektedir¹⁷. Bulat tespit ettiği işaretlerin belirli bir düzende dağılım göstermediğini ve yapının çeşitli yerlerine neredeyse gelişigüzel dağıldığını gözlemlemiştir. Kompleks içerisindeki yapıları belirli gruplara ayırarak inceleyen araştırmacı, aynı taşçı işaretlerinin tekrarlanmasından yola çıkarak cami, I. taçkapı, II. taçkapı, selamlık ve nöbetçi odaları gibi mekânlarda aynı kişi veya kişilerin çalıştığını tespit etmiştir¹⁸.

Mehmet Çayırdağ, 1982 yılında yayımlanan “Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler Devri Binalarında Bulunan Taşçı İşaretleri” başlıklı makalesinde kırk iki yapıdan yüz altmış bir farklı taşçı işareti yer vererek, bu yapılardaki işaretler hakkında ilk kapsamlı

10 Baş, 2014, 105, 108.

11 Binan, 2000b; 2000a; 2001; 2008; Binan ve Binan, 2009.

12 Binan, 2000b.

13 Binan, 2001; 2008, 149-150; Binan ve Binan, 2009.

14 Binan, 2000a; 2008; Binan ve Binan, 2009.

15 Binan, 2008, 148.

16 Binan, 2000a, 155; 2001, 135; Binan ve Binan, 2009, 336-338.

17 Bulat, 2015, 80.

18 Bulat, 2015, 81.

bilgileri sunan araştırmacıdır. İlgili yapılarda diğer araştırmacılar tarafından tespit edilmiş işaretleri de kataloğuna dahil etmiştir. Bu işaretlerin Türk boy damgalarıyla ve yapıların inşasında çalışan Türk ustalarla ilintili olduğunu savunmuştur¹⁹. Çayırdağ, Kayseri Yazır Köyü Camisi'ni ve İncesu çevresindeki zaviyeleri incelediği yayınlarında, ayrıca Yurdakul ile birlikte çalıştığı Battal Gazi Camisi ve Kırk Kızlar Türbesi'ni ele alan yayınlarında da taşçı işaretlerine yer vermiştir²⁰.

Taşçı işaretlerini sistematik biçimde kaydeden erken tarihli bir çalışma olması, Kurt Erdmann'ın 13. yüzyıl kervansaraylarına odaklanan ve bu yapılarda tespit ettiği taşçı işaretlerine yer verdiği, "Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts" başlıklı iki ciltlik eserini önemli kılmaktadır. Erdmann, eserin katalog bölümünü ihtiva eden birinci cildinde toplam yirmi bir yapıdaki taşçı işaretlerinin çiziminin yanı sıra bunların mevcut durumları hakkında kısa notlara yer vermiştir. Yapıların çeşitli özelliklerine göre genel bir değerlendirilmeye tabi tutulduğu ikinci ciltte ise taşçı işaretlerine dair bir başlık açılmamıştır. Erdmann, bir yapıda taşçı işareti sayısındaki fazlalığın, o yapıda kalabalık bir ekibin çalıştığının delalet ettiğini belirtmiştir²¹. Ağzıkara Han'ın kitabelerinden, kapalı bölüm ve avlusunun farklı zamanlarda inşa edildiği anlaşılmaktadır. Erdmann iki birim arasındaki taşçı işareti farklılıklarının da bu veriyi desteklediğine dikkat çekmiştir²². Erdmann'ın taşçı işareti tespit ettiği yapılar şunlardır: Kayseri Sarı Han²³, Isparta, Ertokuş Kervansarayı²⁴, Denizli Çardak Hanı²⁵, Malatya Hekim Hanı²⁶, Aksaray Alay Hanı²⁷, Aksaray Sultan Hanı²⁸, Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı²⁹, Aksaray Ağzıkara Hanı³⁰, Konya Zazadin Hanı³¹, Konya Horozlu Hanı³², Kayseri Karatay Hanı³³, Nevşehir Avanos Sarı Hanı³⁴, Tokat Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı³⁵, Yozgat Çiçinli Sultan Hanı³⁶,

19 Çayırdağ, 1982, 92.

20 Çayırdağ, 2000; 2011; Yurdakul ve Çayırdağ, 2007.

21 Erdmann, 1961, 116, 134.

22 Erdmann, 1961, 101.

23 Erdmann, 1961, 42.

24 Erdmann, 1961, 53.

25 Erdmann, 1961, 61.

26 Erdmann, 1961, 65.

27 Erdmann, 1961, 81.

28 Erdmann, 1961, 88.

29 Erdmann, 1961, 95.

30 Erdmann, 1961, 101.

31 Erdmann, 1961, 105.

32 Erdmann, 1961, 116.

33 Erdmann, 1961, 122.

34 Erdmann, 1961, 134.

35 Erdmann, 1961, 138.

36 Erdmann, 1961, 141.

Afyonkarahisar İshaklı Kervansarayı³⁷, Afyonkarahisar Eğret Hanı³⁸, Yozgat Çiftlik Hanı³⁹, Aksaray Öresin Hanı⁴⁰, Antalya Evdir Hanı⁴¹, Antalya Kırkgöz Hanı⁴² ve Antalya Alara Hanı⁴³.

Albert Gabriel Anadolu'daki Türk anıtlarını konu eden "Monuments Turcs d'Anatolie" başlıklı iki ciltlik yayınında, beş şehirde (Amasya, Tokat, Sivas, Kayseri ve Niğde) bulunan mimari eserleri incelemiştir. Taşçı işaretlerini belgelemekle yetinen Gabriel'in incelediği yapılar arasında işaret tespit ettikleri şunlardır: Kayseri'de Yoğun Burç⁴⁴, Huand Hatun Türbesi⁴⁵, Çifte Medrese⁴⁶, Köşk Medrese⁴⁷; Niğde'de Alâeddin Camisi⁴⁸, Sungur Bey Camisi⁴⁹, Hudâvend Hatun Türbesi⁵⁰, Beylerbeyi Türbesi⁵¹, Gündoğdu Türbesi⁵²; Amasya'da Burmalı Minare Camisi⁵³, Toruntay Türbesi⁵⁴ ve Sivas'ta Ulu Cami⁵⁵. Gabriel, Tokat Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı'nda da taşçı işaretleri tespit etmiş, ancak az sayıda olduklarını belirterek bu işaretlerin çizimlerine yer vermemiştir⁵⁶. Gabriel'in ayrıca bu iki cildin devamı sayılabilecek "Voyages Archéologiques Dans La Turquie Orientale" başlıklı bir eseri daha vardır. Araştırmacının, Mardin, Diyarbakır, Harput, Malatya ve Şanlıurfa illerini incelediği çalışmasında, taşçı işareti saptadığı yapılar şunlardır: Mardin Kale Camisi⁵⁷, Hasankeyf Büyük Saray⁵⁸,

37 Erdmann, 1961, 145.

38 Erdmann, 1961, 153.

39 Erdmann, 1961, 157.

40 Erdmann, 1961, 168.

41 Erdmann, 1961, 177.

42 Erdmann, 1961, 180.

43 Erdmann, 1961, 186.

44 Gabriel, 1931, 22.

45 Gabriel, 1931, 50.

46 Gabriel, 1931, 62. Araştırmacı yalnız Gıyasiye Medresesi'nde işaretlere rastladığını belirtmiştir.

47 Gabriel, 1931, 70.

48 Gabriel, 1931, 122.

49 Gabriel, 1931, 129.

50 Gabriel, 1931, 146.

51 Gabriel, 1931, 149.

52 Gabriel, 1931, 150.

53 Gabriel, 1934, 18.

54 Gabriel, 1934, 61.

55 Gabriel, 1934, 145.

56 Gabriel, 1934, 115.

57 Gabriel, 1940, 17.

58 Gabriel, 1940, 63.

Hasankeyf Köprüsü⁵⁹, Diyarbakır İç Kale⁶⁰, Bitlis Babşin Hanı⁶¹, Ahlat Bugutay Aka Kümbeti⁶² ve Ahlat Emir Bayındır Kümbeti ve Mescidi⁶³.

Tuncer Gülensoy'un "Türk Kültür Tarihinde Damgalar ve Taşçı İşaretleri" başlıklı bildirisini kısmen etnografik bir çalışma niteliğindedir. Anadolu'da herhangi bir nesne üzerinde tespit edilmiş Türk damgalarına yer veren Gülensoy, bildirisinde Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk damgalarının ortaya çıkışı ve gelişimine değinmiştir. Yayının sonunda Kayseri Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi'nde kendisinin saptadığı taşçı işaretlerinin çizimlerine yer veren araştırmacı, bunların Türk boy damgalarıyla ilişkili olduğunu ileri sürmüştür⁶⁴.

Yavuz Günaşdı "Erzurum Kalesinde Tespit Edilen Usta Monogramları" başlıklı makalesinde kalede bulunan yapıların duvarlarında tespit ettiği taşçı işaretlerini belgelemiştir. Yirmi yedi farklı taşçı işareti tespit eden Günaşdı, benzer örneklerin başka illerdeki çeşitli yapılarda da bulunduğunu belirtmektedir⁶⁵. Araştırmacı, çok katmanlı yapıya sahip Erzurum Kalesi'nde saptadığı işaretlerin, Türk boy damgalarıyla bağlantılı olabileceğini öne sürmektedir⁶⁶.

Taşçı işaretlerini, doğrudan yapım süreci ve yapılar arasındaki bağlantılar açısından ele alan araştırmacılardan biri Else Marie Johansen'dir. 2016 yılında yayımladığı "Rümselçuk Caravanserais of Anatolia" başlıklı kitabında, güneybatı Anadolu'daki kervan rotalarını incelemiş ve bu bağlamda altı kervansarayı detaylı biçimde irdelemiştir⁶⁷. Bir yıl sonra da Zazadin Hanı'na odaklanan monografik bir eser yayımlamıştır⁶⁸. Yazar her iki eserinde de taşçı işaretlerine detaylı olarak yer vermiş ve ilgili yapılardaki taşçı işaretlerini kapsamlı bir biçimde belgelemiştir. Johansen, Alara Han'da bulunan taşçı işaretlerini merkeze alarak Anadolu Selçuklu dönemi kervansaraylarındaki taşçı işaretlerini değerlendirmiştir⁶⁹. Johansen'in taşçı işareti tespit ettiği yapılar ve sayıları şu şekildedir: Alara Han'da toplamda 2200 olmak üzere farklı türde 125 işaret⁷⁰; Eynif Han'da iki yerde görülen tek türde bir işaret⁷¹; Kargı Han'da toplam 33 olmak üzere

59 Gabriel, 1940, 77.

60 Gabriel, 1940, 153.

61 Gabriel, 1940, 240.

62 Gabriel, 1940, 245.

63 Gabriel, 1940, 246.

64 Gülensoy, 1992, 195-207.

65 Günaşdı, 2015, 232.

66 Günaşdı, 2015, 234.

67 Johansen, 2016.

68 Johansen, 2017.

69 Johansen, 2016, 209-248.

70 Johansen, 2016, 31.

71 Johansen, 2016, 39.

farklı türde 19 işaret⁷²; Tol Han'da 12 farklı türde 16 işaret⁷³; Kırkgöz Han'da toplamda 318 olmak üzere farklı türde 67 işaret⁷⁴, Zazadin Han'da 47 farklı türden, toplamda 151 işaret⁷⁵ saptamıştır.

Zeki Sönmez, “Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar” başlıklı kitabında, kırk dört ayrı yapıdaki taşçı işaretlerini bir tabloda toplamıştır⁷⁶. Oluşturduğu tablodaki işaretlerin birçoğunun farklı yayınlardan alındığı, yazarın kendi ifadesinden ve muhtelif yayınların incelenmesinden anlaşılmaktadır⁷⁷. Taşçı işaretlerinin Avrupa'daki yapılarda görülmesine ve Türk boy damgalarıyla benzer olmalarına dikkat çeken Sönmez, bunların anlamları üzerine kesin bir yargıya varmanın imkân dahilinde olmadığı görüşündedir⁷⁸.

25 Nisan 1842 tarihinde Antalya'dan Güllük Geçidi'ne doğru yolculuklarında Teğmen Thomas Abel Brimage Spratt ve Prof. Edward Forbes, Evdir Han'daki taşçı işaretlerini ilk kez kaydeden kişiler olmuşlardır⁷⁹. Seyyahlar, rehberlerinin söylemiyle Eski Han ismiyle andıkları Evdir Han'da otuz farklı işaret tespit etmiş ve bunların çizimlerini kaydetmişlerdir⁸⁰.

Taşçı işaretleri konusunda sistematik bir yaklaşım ortaya koyan bir diğer önemli araştırma Mustafa Kemal Şahin'e aittir. “Tercan-Mama Hatun Külliyesi'ndeki Taşçı İşaretleri” başlıklı makalesinde Erzincan'a bağlı Tercan'da bulunan Mama Hatun Külliyesi'ndeki taşçı işaretlerini inceleyen Şahin, külliye yapıları üzerinde toplam yüz otuz dört taşçı işareti tespit etmiş olup bunların yüz altısının kervansaray, yirmi üçünün türbe, beşinin de hamamda bulunduğunu belirtmiştir⁸¹. Şahin, külliye de saptadığı işaretlerin eşlerinin ya da benzerlerinin görüldüğü diğer Orta Çağ yapılarına yer verdiği bir kıyaslama tablosu da oluşturmuştur⁸². Şahin, işaretlerin Oğuz damgaları ve Orhun yazıtlarıyla benzerliklerinin yanı sıra Yunan, Frig ve Lydia harfleriyle olan benzerliklerini de vurgulamıştır. Antik dönem yapılarında da taşçı işareti kullanımına dikkat çeken Şahin, tespit ettiği işaretlerin bunlarla olan benzerliklerine de değinmiştir⁸³. Şahin, benzerliklerine

72 Johansen'in yaptığı tabloda, tespit ettiğini dile getirdiği on dokuz farklı işaret bulunurken, çalışmanın metin kısmında on sekiz farklı işarete dair malumata yer verilir. Johansen, 2016, 72, 282.

73 Johansen, 2016, 282, şek. 32.

74 Johansen, 2016, 284, şek. 35.

75 Johansen, 2017, 40-41, tbl. 3.

76 Sönmez, 1995, 15-19.

77 Sönmez, 1995, 8.

78 Sönmez, 1995, 12.

79 Spratt ve Forbes 1847.

80 Spratt ve Forbes 1847, 226-227.

81 Şahin, 2001, 513.

82 Şahin, 2001, 5.

83 Şahin, 2001, 517.

değindiği bu örnekler üzerinden, taşçı işaretlerinin anlam ve kökenlerine dair bir arayışa girmezden önce, işaretlerin buldukları yapı çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir⁸⁴.

Rahmi Hüseyin Ünal da yaptığı çalışmalarda taşçı işaretlerinin kaydını tutmuştur. Iğdır'da bulunan, Şerafeddin Ejder'in yaptırdığı kervansarayı ele alan makalesinde, yapıda tespit etmiş olduğu on altı farklı taşçı işaretine yer vermiş olan Ünal, işaretleri taşçı markası şeklinde isimlendirmiştir⁸⁵.

Resul Yelen, "Selçuklu Çağı Anadolu Mimarisinde Malzeme ve Teknik (Doğu ve Güneydoğu Anadolu)" başlıklı doktora tezinde, katalogladığı yapılarda tespit ettiği taşçı işaretlerine de yer vermiştir. On sekiz⁸⁶ farklı yapıdaki taşçı işaretinin çizimini yapan Yelen⁸⁷ bu yapılar dışında Bitlis Ulu Camisi minaresinde de taşçı işaretlerine rastladığını belirtmiş, ancak çizimlerine yer vermemiştir⁸⁸. Bakırer, Çayırdağ, Binan ve Bulat'ın yayınlarına atıfta bulunan araştırmacı, işaretlerin, taşın yerleştirileceği yeri gösterme (fonksiyonel) veya muhasebatla (kimlik) ilgili olduklarını ve bunların bir kişi ya da atölyeye ait olabileceğini belirtmiştir⁸⁹. Taşçı işaretlerine ilişkin en dikkat çekici tespiti ise süsleme üzerinde taşçı işaretine rastlamasıdır. Binan ve Binan'ın Kayseri Köşk Medrese Türbesi'nde mukarnas dizisi üzerinde yaptıkları tespitten sonra, Yelen'in Bitlis Norşin Kümbeti'nde geometrik motifler arasında ve Diyarbakır On Gözlü Köprü'de aslan figürü üzerinde saptayıp belgelediği taşçı işaretleri bir hayli önem arz etmektedir⁹⁰.

Semra Palaz Yıldırım, "II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Mimari Eserleri" başlıklı doktora tezinde, incelediği yapılarda tespit ettiği taşçı işaretlerine değinmiştir. Bu işaretlerin bulunduğu yapılar şunlardır: Ağzıkara Han⁹¹, Amasya Burmalı Minare Camisi⁹², Çiçinli Sultan Hanı⁹³, Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı⁹⁴, Çiftlik Hanı⁹⁵,

84 Şahin, 2001, 516.

85 Ünal, 1970.

86 Ahlat Selçuklu Zaviyesi, Ahlat Çifte Hamam, Ahlat Bogatay Aka Kümbeti, Ahlat Hüseyin Timur Kümbeti, Ahlat Usta Şagird (Ulu) Kümbet, Hasan Padişah Kümbeti, Bitlis Güroymak Norşin Kümbeti, Diyarbakır Dicle On Gözlü Köprü, Elazığ Denizli Makit Kervansarayı, Erzincan Tercan Mama Hatun Kervansarayı, Erzincan Tercan Mama Hatun Türbesi, Erzurum Çifte Minareli (Hatuniye) Medresesi, Hasankeyf Dicle Köprüsü, Iğdır Zor Kervansarayı, Kars Ani Küçük Hamam, Kars Ani Menuçehr Cami (Ani Ulu Camisi), Malatya Hekim Han, Van Ulu Cami.

87 Yelen, 2019, 441-443.

88 Yelen, 2019, 36.

89 Yelen, 2019, 325.

90 Binan ve Binan, 2009, 327; Yelen, 2019, 65, 326.

91 Yıldırım, 2017, 115-119.

92 Yıldırım, 2017, 178.

93 Yıldırım, 2017, 220.

94 Yıldırım, 2017, 376.

95 Yıldırım, 2017, 445.

Kırkgöz Han⁹⁶, Avanos Sarı Han⁹⁷, Zazadin Hanı⁹⁸, Şeyh Turesan Zaviyesi⁹⁹, Antalya Atabey Armağan Medresesi¹⁰⁰. Yıldırım, tezinin değerlendirme kısmında taşçı işaretlerini toplu olarak ele almış ve çalışması kapsamına giren yapılardaki taşçı işaretlerini bir tabloda toplamıştır¹⁰¹.

Değerlendirme

Çalışma kapsamında incelenen yüz sekiz yapıdan toplamda 1730 farklı taşçı işareti derlenmiştir. Bütün bu yapılar içerisinde en çok taşçı işareti çeşitliliğine sahip olan yapı, yüz elli üç farklı işaretle İshak Paşa Sarayı, ikincisi yüz yedi farklı işaretle Alara Han, üçüncüsü ise yetmiş sekiz farklı işaretle Ağzıkara Han'dır (Grafik 1)¹⁰². Büyük bir kompleks olan İshak Paşa Sarayı'nın, bu özelliğinden dolayı ilk sırayı alması şaşırtıcı değildir. Bu açıdan bakıldığında Alara Han ve Ağzıkara Han'da görülen işaret çeşitliliği dikkat çekicidir. Öte yandan söz konusu yüz sekiz yapı içerisinde, farklı türdeki taşçı işaretlerini barındırması bakımından, bu türlerin niceliğini gösterir sıralamada ilk yirmide yer alan yapıların birçoğunun, özel olarak taşçı işaretleri açısından incelendiğini vurgulamak gerekir.

Yapı türleri bakımından taşçı işaretleri en çok kervansaraylarda saptanmıştır (Grafik 2). Bu olguya birden fazla açıklama getirilebilir: Bu yapıların şehirlerin dışında yer almaları, onları diğer yapı türlerine nazaran beşerî tahribattan korumuştur, ayrıca sıvanma, boyanma gibi fizikî müdahalelere de maruz kalmadıkları için bu yapılarda taşçı işaretleri daha iyi gözlemlenebilmiştir. Bir diğer ihtimal ise yine büyük merkezî yerleşimlerden uzakta inşa edilmiş olmalarıyla ilgilidir: İnşa sürecinde büyük merkezlerden işçi getirtmek yerine, gezici taş kesici ustalar ya da bölge halkından kimseler çalıştırılmış ve bu kişilere, ücretlerini hesaplayabilmek için işaret kullanılmış olabilir. Nitekim, Sagalassos Antik kentinde Roma dönemine tarihlenen döşeme taşları üzerindeki işaretlerin emekçilerin ücretlerinin ödenmesiyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir¹⁰³.

Taşçı işaretlerine sahip yapıların kronolojik dağılımına bakılınca yüz sekiz yapının altmış ikisinin 13. yüzyılda inşa edildiği, yüzyıl içerisindeki dağılıma göre ikinci çeyrekte yapı sayısının arttığı görülmektedir (Grafik 3). Özellikle, I. Alâeddin Keykubad (1220-1237) ve II. Gıyâseddin Keyhusrev (1237-1246) dönemlerinde inşa edilmiş yirmi yedi yapıda taşçı işareti tespit edilmiştir (Grafik 4). Bu artışın Anadolu Selçuklu Devle-

96 Yıldırım, 2017, 602.

97 Yıldırım, 2017, 649-655.

98 Yıldırım, 2017, 743-747.

99 Yıldırım, 2017, 859.

100 Yıldırım, 2017, 946.

101 Yıldırım, 2017, 1090.

102 Yayınlarda, yapıdaki taşçı işaretlerinin tekrar sayılarına yer verilmediği için değerlendirme kısmında yapı üzerindeki toplam taşçı işareti sayısı değil, taşçı işaretlerinin kaç farklı türde olduğunu gösteren sayı baz alınmıştır.

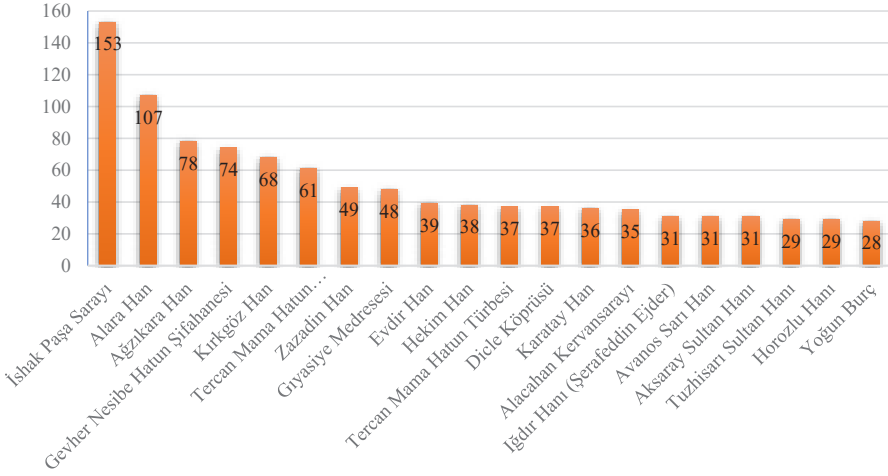
103 Beaujean ve Doperé, 2023, 495, 504.

ti'nde inşa faaliyetlerinin de artış gösterdiği bir döneme tesadüf etmesi şaşırtıcı değildir. Aynı anda birden fazla inşa faaliyetinin yürütüldüğü Anadolu'da iş gücü bakımından güçlük yaşanmış ve yerel halktan yararlanılmış olması yüksek bir ihtimaldir. Kervansaraylar ile ilgili kurduğumuz hipoteze paralel olarak taşçı işaretleri ödemelerde kolaylık sağlamak amacıyla kullanılmış olabilir. Bu ihtimalin dışında taşçı işaretlerinin atölye, gezici taş kesici usta ya da taş ocağı gibi kişi veya kurumlara ait olma, kişi ya da kurumun bir nev'i imzası olma ihtimali bu işaretlerin, yapıların özellikleriyle birlikte detaylı analize tabi tutulması sonucunda ortaya çıkacaktır. Öte yandan, taşçı işaretlerinin belgelenmesine yönelik çalışmalar arttıkça 13. yüzyıl dışında da yaygın şekilde kullanıldığının görüleceği kanaatindeyiz. Örneğin, Grafik 1'de taşçı işaretlerinin tür çeşitliliğinin yüksek bir nicelik arz ettiği yapılar arasında, Diyarbakır'da 1065 tarihli Dicle Köprüsü'nün (On Gözlü Köprü) daha büyük boyutlu yapılara göre önde olması dikkat çekicidir. Bununla beraber bu durumun, diğer yapılardaki taşçı işaretlerine dair incelemelerin eksikliğinden ya da köprünün nispeten daha kolay incelenebilir olmasından kaynaklanıyor olması da mümkündür¹⁰⁴. İncelemedeki kolaylığın rakamları etkilediği bir başka istatistik de yapı türüne göre yapılan dağılımdır. Kervansarayların hemen ardından türbe/kümbet yapılarının gelmesi bu bakımdan beklenebilecek bir sonuçtur.

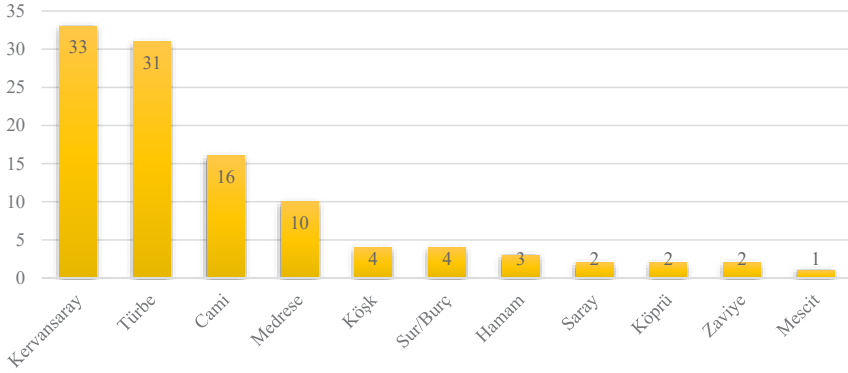
Taşçı işaretlerinin çizimlerinin yer aldığı Tablo 2'de toplam 722 çeşit işaret gösterilmiştir. Bunlardan 536 tanesi sadece bir yapıda, 65 tanesi iki yapıda, 32 tanesi üç yapıda, geriye kalan 89 işaret ise dört ve üzeri yapıda görülmektedir. 4-1 katalog numaralı “L” işareti 47 yapıda birden kullanılmıştır (Grafik 5 ve Tablo 3). Bu işaretlerin kronolojik ve coğrafi dağılımları incelendiğinde de ziyadesiyle yaygın oldukları görülmektedir. 11. yüzyılın ortasından -kısa kesintilerle- 18. yüzyılın sonuna dek bu işaretleri yapılar üzerinde görmek mümkündür. 13. yüzyılda sayının yükselişe geçmesi, bu dönemde inşa edilmiş yapıların ele alınan örnekler arasındaki fazlalığından kaynaklanmaktadır. Keza coğrafi dağılımda Kayseri'nin ön plana çıkması da bu sebeptendir. Öte yandan bu yirmi işaretin, Kayseri'de otuz beş yapı üzerinde yüz kırk yedi kez kullanılmışken, Antalya'da yalnızca beş yapıda elli dört defa kullanılması dikkat çekicidir. Bu durum, yapıların incelenmesindeki eksikliklerden kaynaklı olabilir. Ancak, Antalya'da birden fazla yerel atölyenin var olduğu ve aynı atölye çalışanlarının eşzamanlı olarak aynı yapılarda çalıştıkları da düşünülebilir.

¹⁰⁴ Yapı, işaretleride yıpranmaya sebep olmuş olabilecek bir akarsu üzerinde yer almakla beraber, taşçı işaretlerinin gün ışığı altında daha kolay gözlenebiliyor olması da kuşkusuz önemli bir etmendir. Ayrıca birden fazla mekâna sahip yapılarla kıyaslandığında incelenmesi gereken alanın daha az olması da bir diğer etmendir.

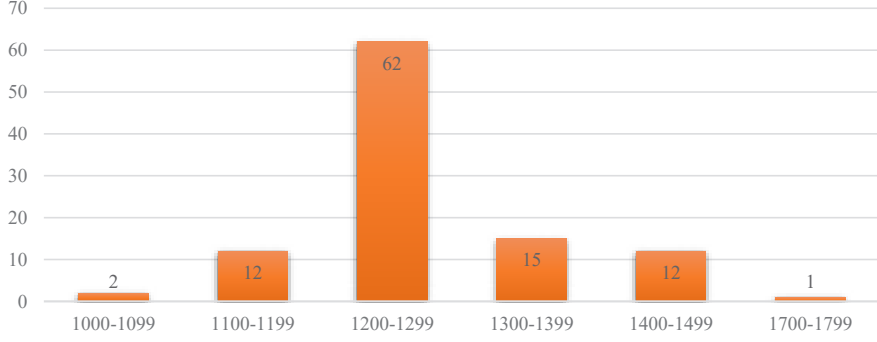
Grafik 1: Yapı Başına Kaç Farklı Türde Taşçı İşareti Düşüğünü Gösterir Tablo (İlk 20 Yapı)



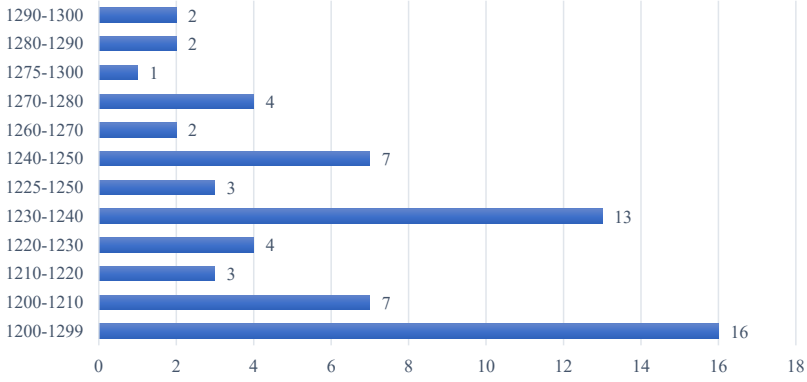
Grafik 2: Taşçı İşaretine Sahip Yapıların Türlerine Göre Dağılımı



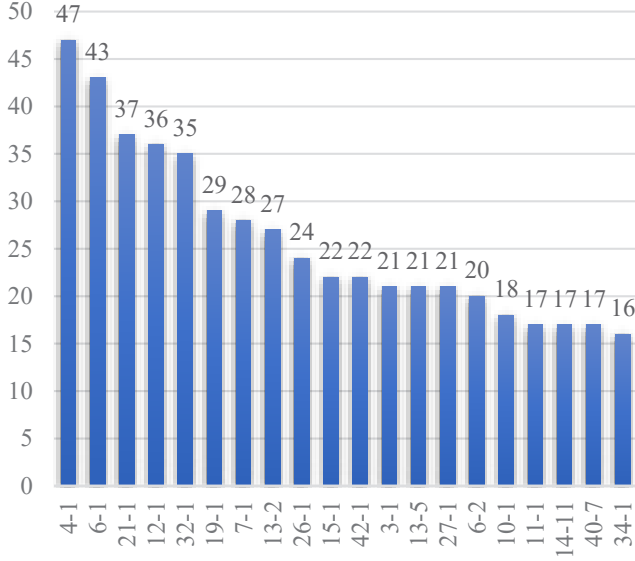
Grafik 3: Taşçı İşaretine Sahip Yapıların Yüzyıllara Göre Dağılımı



Grafik 4: Taşçı İşaretine Sahip Yapıların 13. Yüzyıl İçerisinde Dağılımı



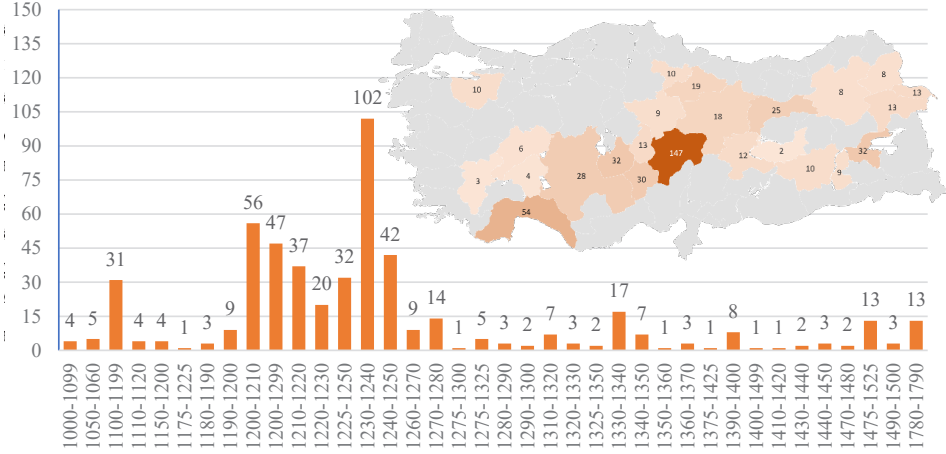
Grafik 5: İşaretlerin Bulunduğu Yapı Sayıları (Sırasıyla En Çok Kullanılan Yirmi İşaret)



Tablo 3: En Çok Kullanılan Yirmi İşaret

Kat. No	Çiz.	Kat. No	Çiz.	Kat. No	Çiz.
4-1		13-2		6-2	
6-1		26-1		10-1	
21-1		15-1		11-1	
12-1		42-1		14-11	
32-1		3-1		40-7	
19-1		13-5		34-1	
7-1		27-1			

Grafik 6: En Yaygın İlk Yirmi İşaretin İllere Göre Kullanılan Sayıları ve Kronolojik Dağılımları



Sonuç

Değerlendirme amacıyla sunduğumuz veriler çoğunlukla hipotezlere dayanan birtakım olasılıklardır. Bunların sağlam verilere dönüştürülebilmesi için, yapıları taşçı işaretleri yönünden inceleyen yayınların sayısı artmalı ve bu doğrultuda yapılan saha araştırmalarında yapının her bir taşı dikkatlice incelenerek her yönden belgeleme yapılmalıdır. Literatür başlığı altında sunduğumuz yayınların birçoğu niceliğe dair bilgi verme konusunda eksiktir. Dolayısıyla hangi yapıda çok sayıda taşçı işareti kullanıldığı bilinemediği için değerlendirme kısmında işaretlerin arz ettikleri çeşitliliğe dair nicelikleri üzerinde durulmuştur.

En yaygın işaretlerin formlarına dikkatlice bakıldığında bunların köşeli, basit formlar olduğu görülmektedir. Aysıl Tükel'in Alara Han'ı ele alan makalesinde bu konuya değinilmiştir. Tükel, bu durumun taşı işlemek için kullanılan aletlerin kabiliyetlerindeki sınırlılıkla ilgili olduğunu, dolayısıyla aynı formların yüzyıllarca kullanıldığını öne sürmüştür¹⁰⁵. Tükel'in hipotezi dönemin taş süslemedeki ileri seviye örnekleriyle pekâlâ yanlıştır. Ancak, taş süslemedeki kıvrımlı ve karmaşık geometrik motifleri işlemenin zaman alması, bununla beraber bir yapı sahasında sınırlı sayıda taşçı aletinin bulunması ve inşa sürecinde yapı sahasının dinamiğine yetişme zorunluluğu gibi hususlardan dolayı, kazınması kolay pratik şekillerin tercih edilmiş olduğu söylenebilir.

Yayınlardan elde ettiğimiz veriler ışığında, Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde -özellikle 13. yüzyıl ortalarında- taşçı işaretlerinin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Değerlendirme kısmında da değinildiği üzere I. Alâeddin Keykubad

105 Tükel, 1969, 447.

ve II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemlerinde Anadolu'da imar faaliyetleri artmıştır. Bu doğrultuda, yerel halkın imar faaliyetlerinde insan kaynağının ağırlığını oluşturduğu ve ödenecek ücretlerin tespiti amacıyla taşçı işaretlerine başvurulduğu düşünülebilir.

Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde inşa edilmiş yapılarda saptanmış taşçı işareti sayısı Anadolu Selçuklu dönemine göre daha azdır. Örneğin 16 ve 17. yüzyıllarda inşa edilmiş yapıların hiçbirinde taşçı işaretine rastlanmamıştır. Kesme taş üzerine uygulanan taşçı işaretleri, çalışanın alacağı ücretin belirlenmesi, kalite kontrolünün yapılması ve taşların yerleştirileceği düzenlemeyi göstermesi gibi amaçlarla kullanılmaktadır. Bu yüzyıllarda, Osmanlı Devleti'nin imar faaliyetlerini İstanbul, Trakya ve Balkanlarda yoğunlaştırması, Anadolu'da büyük boyutlu kesme taş yapı inşasını yavaşlatmıştır. Bu duruma ek olarak imar faaliyetlerinin artık Hassa Mimarlar Ocağı tarafından yürütülmesi de taşçı işaretlerinin yok olmasındaki sebeplerdendir. Hassa Mimarlar Ocağı tüm kontrolleri yapmakta, tayin ettiği kişiler aracılığıyla inşa sürecini yakından takip etmekte ve işçileri yevmiye usulü çalıştırmaktadır¹⁰⁶. Bu gelişmeler taşçı işaretlerinin gerekliliğini ortadan kaldıran etmenler olmuştur.

Bununla beraber, 18. yüzyılda inşa edilmiş İshak Paşa Sarayı'nda -taşçı işaretlerinin en yaygın olduğu- 13. yüzyılda inşa edilmiş yapıların birçoğundan daha fazla sayıda taşçı işareti kullanılmış olması, bölgesel anlamda inşaat geleneklerinin devamlılığını ve imar işlerinin taşrada merkezden farklı yürütüldüğünü göstermektedir. Bu bağlamda ilgili dönemde Anadolu'da inşa edilmiş yapıların detaylı biçimde incelenmesi, taşçı işaretlerinin olası varlığının yanı sıra, -saptanmaları halinde- nicelik ve niteliklerinin tespiti açısından olumlu sonuçlar doğuracaktır.

106 Turan, 1963, 174.

Tablo 1: Taşçı İşaretlerinin Bulunduğu Yapı ve Alındığı Yayın

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
1-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
1-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
1-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
1-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
1-4	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
1-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
1-5	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
1-6	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
1-7	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
2-1	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
2-1	Şarapsa Han	(Binan, 2009)
2-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
2-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
2-1	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
2-1	Evdır Han	(Binan, 2009)
2-1	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
2-1	Hekim Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yelen, 2019)
2-1	Zazadin Han	1.(Yıldırım, 2017) 2.(Johansen, 2017)
2-2	Hekim Han	(Erdman, 1961)
2-2	Burmali Minare Camii	(Gabriel, 1934)
2-2	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
2-2	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2017)
2-3	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
2-3	Cırgalan Hanı	(Baş, 2014)
2-4	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
2-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
2-4	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
2-4	Yazır Köyü Camii	(Çayırdağ, 2000)
2-4	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
2-4	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
2-4	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
2-4	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
2-5	Tol Han	(Johansen, 2016)
2-6	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
2-7	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
2-8	Hekim Han	(Erdman, 1961)
2-9	Köşk Medrese	(Gabriel, 1931)
2-10	Dicle Köprüsü	(Sönmez, 1995)
2-11	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
2-12	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
2-13	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2017)
2-13	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
2-13	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
2-13	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
2-14	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
2-14	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
3-1	Kars Ani Küçük Hamam	(Yelen, 2019)
3-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
3-1	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Akalin, 1988)
3-1	Öresin Han	(Erdman, 1961)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
3-1	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
3-1	Huand Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
3-1	Gıyasiye Medresesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
3-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
3-1	Köşk Medrese	(Gabriel, 1931)
3-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
3-1	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
3-1	Kızıl Köşk	(Çayırdağ, 1982)
3-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
3-1	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
3-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
3-1	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
3-1	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2016) 4.(Binan, 2009)
3-1	Hekim Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yelen, 2019)
3-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
3-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
3-1	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
3-2	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Yelen, 2019)
3-2	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
3-2	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
3-2	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
3-3	Gıyasiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
3-3	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
3-4	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
3-4	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
3-5	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
3-6	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
3-7	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
3-8	Kırkgöz Han	(Erdman, 1961)
3-9	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
3-10	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
3-11	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
3-12	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
3-13	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
3-13	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
3-13	Kırkgöz Han	(Binan, 2009)
3-13	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
3-13	Han Kümbeti	(Çayırdağ, 1982)
3-13	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 2011)
3-13	Hekim Han	(Erdman, 1961)
3-13	Alara Han	(Binan, 2009)
3-14	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
3-15	Alara Han	(Johansen, 2016)
3-16	Alara Han	(Johansen, 2016)
3a-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
3a-2	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
4-1	Van Ulu Camii	(Yelen, 2019)
4-1	Menuçehr Camisi (Ani Ulu Camisi)	(Yelen, 2019)
4-1	Kars Ani Küçük Hamam	(Yelen, 2019)
4-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
4-1	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
4-1	Hekim Han	(Erdman, 1961)
4-1	Çiçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
4-1	Yoğun Burç	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
4-1	Huand Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Gıyasiye Medresesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
4-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
4-1	Köşk Medrese	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Niğde Alaeddin Camii	(Gabriel, 1931)
4-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
4-1	Ok Burcu	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Han Kümbeti	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Hacı Kılıç Camii ve Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Döner Kümbet	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Emir Ali Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Babük Bey Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Hatuniye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
4-1	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 2011)
4-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
4-1	Dicle Köprüsü	(Sönmez, 1995)
4-1	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
4-1	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
4-1	İğdir Hanı (Şerafeddin Ejder)	1.(Ünal, 1970) 2.(Yelen, 2019)
4-1	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
4-1	Emir Bayındır Mescidi	(Gabriel, 1940)
4-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
4-1	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
4-1	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
4-1	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016)
4-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
4-1	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
4-1	Kırgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016)
4-1	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2017)
4-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
4-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
4-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
4-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
4-1	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
4-1	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
4-1	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Çayırdağ, 1982)
4-2	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
4-3	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
4-3	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
4-4	Döner Kümbet	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
4-4	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
4-4	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
4-4	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
4-5	Gıyasiye Medresesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
4-5	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
4-5	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
4-5	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
4-5	Alara Han	(Johansen, 2016)
4-6	Hekim Han	(Erdman, 1961)
4-7	Öresin Han	(Erdman, 1961)
5-1	Niğde Alaeddin Camii	(Gabriel, 1931)
5-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
5-1	Alara Han	1.(Johansen, 2016) 2.(Binan, 2009)
5-2	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
5-3	Şarapsa Han	(Binan, 2009)
5-3	Alara Han	(Binan, 2009)
5-3	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
5-3	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
5-4	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
5-4	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2016) 4.(Binan, 2009)
5-4	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
5-4	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
5-4	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
5-4	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
5-4	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
5-4	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
5-4	Hacı Kılıç Camii ve Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
5-4	Avgunlu Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
5-4	Karatay Han	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Akalin, 1988)
5-4	Ertokuş Kervansarayı	(Erdman, 1961)
5-4	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
5-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
5-5	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
5-6	Karatay Han	(Erdman, 1961)
5-7	Çardak Han	(Erdman, 1961)
5-8	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Akalin, 1988)
5-8	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
5-8	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
5-8	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
5-8	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
5-9	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Yelen, 2019)
6-1	Kars Ani Küçük Hamam	(Yelen, 2019)
6-1	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
6-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
6-1	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
6-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
6-1	Kayseri Sarı Han	(Erdman, 1961)
6-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
6-1	Yoğun Burç	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
6-1	Huand Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
6-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
6-1	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
6-1	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
6-1	Battal Camii	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Yurdakul ve Çayırdağ, 2007)
6-1	Sahibiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Ok Burcu	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Hacı Kılıç Camii ve Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Erkilet (Hızır İlyasHıdırellez Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Avgunlu Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Tercan Mama Hatun Hamamı	(Şahin, 2001)
6-1	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
6-1	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
6-1	Emir Bayındır Mescidi	(Gabriel, 1940)
6-1	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
6-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
6-1	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
6-1	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
6-1	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
6-1	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Çayırdağ, 1982) 3.(Akalin, 1988)
6-1	Cırgalan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
6-1	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
6-1	Alay Han	(Erdman, 1961)
6-1	Ağzıkara Han	(Erdman, 1961)
6-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
6-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
6-1	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2017)
6-1	Kırgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
6-1	Evdır Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
6-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
6-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
6-2	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
6-2	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
6-2	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
6-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
6-2	Kırgöz Han	(Johansen, 2016)
6-2	Tol Han	(Johansen, 2016)
6-2	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
6-2	Köşk Medrese	(Gabriel, 1931)
6-2	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
6-2	Alaçahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
6-2	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
6-2	Avanos Sarı Han	(Yıldırım, 2017)
6-2	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
6-2	Ertokuş Kervansarayı	(Erdman, 1961)
6-2	Çardak Han	(Erdman, 1961)
6-2	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2017)
6-2	Evdır Han	(Spratt ve Forbes, 1847)
6-2	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
6-2	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016)
6-2	Kargı Han	(Johansen, 2016)
6-3	Karatay Han	(Erdman, 1961)
6-4	Çardak Han	(Erdman, 1961)
6-5	Kırgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016)
6-6	Kırgöz Han	(Binan, 2009)
6-7	Kırgöz Han	(Binan, 2009)
6-8	Kırgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Yıldırım, 2017)
7-1	Van Ulu Camii	(Yelen, 2019)
7-1	Hekim Han	(Yelen, 2019)
7-1	Menuçehr Camisi (Ani Ulu Camisi)	(Yelen, 2019)
7-1	Kars Ani Küçük Hamam	(Yelen, 2019)
7-1	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
7-1	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
7-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
7-1	Kargı Han	(Johansen, 2016)
7-1	Yoğun Burç	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
7-1	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
7-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
7-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
7-1	Köşk Medrese	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
7-1	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
7-1	Babük Bey Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
7-1	Hatuniye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
7-1	Ali Cafer Kümbeti	(Çayırdağ, 1982)
7-1	Öksüz (GaripTürbe	(Çayırdağ, 1982)
7-1	Iğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
7-1	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
7-1	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
7-1	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
7-1	Alay Han	(Erdman, 1961)
7-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
7-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
7-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
7-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
7-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
7-2	Erzurum Çifte Minareli Medrese	(Yelen, 2019)
7-2	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
7-2	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
7-2	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
7-2	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
7-2	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
7-2	Karatay Han	(Akalin, 1988)
7-2	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
7-2	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
7-2	Evdir Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
7-2	Alara Han	1.(Johansen, 2016) 2.(Binan, 2009)
7-2	Kargı Han	(Johansen, 2016)
7-3	Hekim Han	(Erdman, 1961)
7-3	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
7-3	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
7-3	Kırgöz Han	(Johansen, 2016)
7-3	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
7-3	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
7-3	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
7-3	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
7-3	Battal Camii	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Yurdakul ve Çayırdağ, 2007)
7-3	Seyyid Ali Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
7-3	Suyakanmış Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
7-3	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
7-3	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
7-4	İğdir Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
7-4	Kırgöz Han	(Johansen, 2016)
7-4	Kargı Han	(Johansen, 2016)
7-4	Battal Camii	(Yurdakul ve Çayırdağ, 2007)
7-4	Tercan Mama Hatun Hamamı	(Şahin, 2001)
7-4	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
7-4	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
7-5	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2017)
7-6	Zazadin Han	1.(Yıldırım, 2017) 2.(Johansen, 2017)
7-7	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
7-8	Karatay Han	(Erdman, 1961)
7-8	Alara Han	(Erdman, 1961)
7-8	Yoğun Burç	(Gabriel, 1931)
7-8	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
7-8	Hekim Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yelen, 2019)
7-9	Karatay Han	(Çayırdağ, 1982)
7-10	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
7-10	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
7-11	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
7-11	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
7-12	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
7-13	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
8-1	Gıyâsiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
8-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
8-2	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
8-3	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
8-4	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
8-5	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
8-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
8-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
8-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
8-9	Dicle Köprüsü	(Sönmez, 1995)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
9-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
9-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
9-3	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
9-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
9-5	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 1982)
9-6	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
10-1	Öresin Han	(Erdman, 1961)
10-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
10-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
10-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
10-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
10-1	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
10-1	Hacı Kılıç Camii ve Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
10-1	Dört Ayak Türbe	(Çayırdağ, 1982)
10-1	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
10-1	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
10-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
10-1	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
10-1	Hasan Paşa Kümbeti	(Yelen, 2019)
10-1	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
10-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
10-1	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
10-1	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
10-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
10-2	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
10-3	Kırkgöz Han	(Binan, 2009)
10-4	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
10-5	Öresin Han	(Erdman, 1961)
10-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
10-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
10-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
11-1	Van Ulu Camii	(Yelen, 2019)
11-1	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
11-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
11-1	Ertokuş Kervansarayı	(Erdman, 1961)
11-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
11-1	Eğret Han	(Erdman, 1961)
11-1	Niğde Alaeddin Camii	(Gabriel, 1931)
11-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
11-1	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
11-1	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
11-1	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
11-1	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
11-1	Hekim Han	(Erdman, 1961)
11-1	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2017)
11-1	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
11-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
11-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
11-2	Yazır Köyü Camii	(Çayırdağ, 2000)
11-2	Zazadin Han	(Johansen, 2017)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
11-2	Bugutay Aka Kümbeti	(Gabriel, 1940)
11-2	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
11-2	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
11-3	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
11-3	Babük Bey Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
11-3	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
11-3	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
11-4	Hekim Han	(Yelen, 2019)
11-4	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
11-4	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)
11-4	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
11-4	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
11-4	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
11-4	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
11-4	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
11-4	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
11-4	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
11-5	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
11-6	Alara Han	(Johansen, 2016)
11-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
11-7	Hekim Han	(Erdman, 1961)
11-7	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
11-7	Karatay Han	(Erdman, 1961)
11-7	Köşk Medrese	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
11-7	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
11-7	Babük Bey Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
11-7	Hatuniye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
11-7	Sırçalı Kümbet	(Çayırdağ, 1982)
11-7	Alara Han	(Johansen, 2016)
11-8	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
11-9	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
11-9	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
11-9	Alara Han	(Johansen, 2016)
11-10	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
11-10	Alara Han	(Johansen, 2016)
11-11	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
12-1	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
12-1	Elazığ Denizli Makıt Kervansarayı	(Yelen, 2019)
12-1	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
12-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
12-1	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2016) 4.(Binan, 2009)
12-1	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
12-1	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
12-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
12-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
12-1	Köşk Medrese	(Çayırdağ, 1982)
12-1	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
12-1	Gündoğdu Türbesi	(Gabriel, 1931)
12-1	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
12-1	II. Anonim Kümbet	(Çayırdağ, 1982)
12-1	Çifte Kümbet	(Çayırdağ, 1982)
12-1	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
12-1	Bünyan Ulu Camii	(Çayırdağ, 1982)
12-1	Sahibiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
12-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
12-1	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
12-1	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
12-1	Bugutay Aka Kümbeti	(Gabriel, 1940)
12-1	Iğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	1.(Ünal, 1970) 2.(Yelen, 2019)
12-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
12-1	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
12-1	Hasan Paşa Kümbeti	(Yelen, 2019)
12-1	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
12-1	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)
12-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
12-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
12-1	Hekim Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yelen, 2019)
12-1	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
12-1	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
12-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
12-1	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
12-1	Kargı Han	(Johansen, 2016)
12-2	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
12-2	Sırçalı Kümbet	(Çayırdağ, 1982)
12-2	Ağzıkara Han	(Erdman, 1961)
12-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
12-4	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
12-4	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
12-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
12-4	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
12-4	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
12-5	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
12-6	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
12-7	Alara Han	(Johansen, 2016)
12-7	Gıyasiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
12-7	Köşk Medrese	(Gabriel, 1931)
12-8	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
12-9	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
12-9	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
12-10	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
12-10	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
12-11	Karatay Han	(Erdman, 1961)
12-12	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
12-13	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
12-13	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
12-14	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)
12-15	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
12-15	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
12-15	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 1982)
12-16	Alara Han	(Johansen, 2016)
12a-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
12a-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
12a-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
12a-4	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
13-1	Eğret Han	(Erdman, 1961)
13-1	Öresin Han	(Erdman, 1961)
13-1	Evdır Han	(Erdman, 1961)
13-1	Dört Ayak Türbe	(Çayırdağ, 1982)
13-1	Dicle Köprüsü	(Sönmez, 1995)
13-1	Hekim Han	(Erdman, 1961)
13-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
13-2	Ertokuş Kervansarayı	(Erdman, 1961)
13-2	Hekim Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yelen, 2019)
13-2	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
13-2	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
13-2	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
13-2	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2017)
13-2	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
13-2	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Akalin, 1988)
13-2	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
13-2	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
13-2	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
13-2	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2016) 4.(Binan, 2009)
13-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
13-2	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
13-2	Tol Han	(Johansen, 2016)
13-2	Yoğun Burç	(Gabriel, 1931)
13-2	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
13-2	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
13-2	Gündoğdu Türbesi	(Gabriel, 1931)
13-2	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
13-2	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
13-2	Hacı Kılıç Camii ve Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
13-2	İspile Han	(Çayırdağ, 1982)
13-2	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
13-2	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
13-2	Evdır Han	(Binan, 2009)
13-3	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
13-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
13-3	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
13-3	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
13-3	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
13-4	Ağzıkara Han	(Erdman, 1961)
13-5	Hekim Han	(Yelen, 2019)
13-5	İğdir Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
13-5	Evdır Han	(Binan, 2009)
13-5	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
13-5	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
13-5	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
13-5	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
13-5	Tol Han	(Johansen, 2016)
13-5	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
13-5	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
13-5	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
13-5	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
13-5	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 1982)
13-5	Erkilet (Hızır İlyasHıdırellez Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
13-5	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Çayırdağ, 1982) 3.(Akalin, 1988)
13-5	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
13-5	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
13-5	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
13-5	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
13-5	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
13-5	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
13-6	Alara Han	(Johansen, 2016)
13-7	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
13-7	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
13-8	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
13-9	Alara Han	(Johansen, 2016)
13-10	Karatay Han	(Erdman, 1961)
13-11	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
14-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
14-1	Elaziğ Denizli Makit Kervansarayı	(Yelen, 2019)
14-1	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
14-1	Karatay Han	(Akalin, 1988)
14-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
14-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
14-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
14-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
14-1	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
14-1	Beşparmak Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
14-1	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
14-1	Emir Bayındır Mescidi	(Gabriel, 1940)
14-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
14-1	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
14-2	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
14-3	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
14-3	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
14-3	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
14-3	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
14-4	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
14-5	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
14-5	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
14-5	Bugutay Aka Kümbeti	(Gabriel, 1940)
14-5	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
14-5	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
14-6	Menuçehr Camisi (Ani Ulu Camisi)	(Yelen, 2019)
14-6	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
14-6	Tercan Mama Hatun Türbesi	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
14-6	İğdir Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
14-7	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
14-8	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
14-9	Tercan Mama Hatun Türbesi	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
14-9	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
14-9	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
14-10	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
14-11	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
14-11	Çiçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
14-11	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
14-11	Huand Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
14-11	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
14-11	Gıyasiye Medresesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
14-11	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
14-11	Toruntay Türbesi	(Gabriel, 1934)
14-11	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
14-11	Kutluğ Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
14-11	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
14-11	Tercan Mama Hatun Hamamı	(Şahin, 2001)
14-11	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
14-11	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
14-11	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
14-11	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
14-11	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
14-12	İğdir Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
14-12	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
14-12	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
14-12	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
14-12	Alara Han	(Johansen, 2016)
14-12	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
14-12	Hekim Han	(Erdman, 1961)
14-12	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
14-13	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
14-14	Bitlis Güroymak Norşin Kümbeti	(Yelen, 2019)
14-14	Usta Şagird Kümbeti (Ulu Kümbet)	(Yelen, 2019)
14-15	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
14-16	Kırgöz Han	(Johansen, 2016)
14-16	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
14-16	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
14-16	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
14-16	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
14a-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
14a-1	Kırgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
14a-2	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
14a-2	Niğde Alaeddin Camii	(Gabriel, 1931)
14a-2	Kırgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Binan, 2009)
14a-3	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
14a-4	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
14a-5	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
14a-6	Menuçehr Camisi (Ani Ulu Camisi)	(Yelen, 2019)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
14a-6	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
14a-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
14a-8	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
14a-8	Yoğun Burç	(Gabriel, 1931)
14a-9	Beylerbeyi Türbesi	(Gabriel, 1931)
14a-10	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
14a-11	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
14a-12	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
14a-13	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Yelen, 2019)
14a-14	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
15-1	Hekim Han	(Yelen, 2019)
15-1	İğdir Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
15-1	Bitlis Güroymak Norşin Kümbeti	(Yelen, 2019)
15-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
15-1	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
15-1	Huand Hatun Türbesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
15-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
15-1	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 2011)
15-1	Bugutay Aka Kümbeti	1.(Gabriel, 1940) 2.(Yelen, 2019)
15-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
15-1	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
15-1	Eğret Han	(Erdman, 1961)
15-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
15-1	Alara Han	(Johansen, 2016)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
15-1	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
15-1	Erzurum Kalesi	(Günaşdı, 2015)
15-1	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
15-1	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Çayırdağ, 1982)
15-1	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
15-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
15-1	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
15-1	Kargı Han	1.(Johansen, 2016) 2.(Binan, 2009)
15-2	Hekim Han	(Erdman, 1961)
15-3	Gıyasiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
15-4	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
15-5	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
15-6	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
15-6	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
15-7	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
15-8	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
15-9	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
15-10	Tercan Mama Hatun Türbesi	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
15-10	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2017)
15-10	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
15-11	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
15-11	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
15-12	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
15-13	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
15-14	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
15-15	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
15-15	Öksüz (GaripTürbe	(Çayırdağ, 1982)
15-15	Bugutay Aka Kümbeti	(Gabriel, 1940)
15-15	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
15-16	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
16-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
16-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
16-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
16-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
16-5	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
16-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
17-1	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
17-1	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
17-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
17-2	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
17-3	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
17-4	Develi Seyyid Şerif Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
17-5	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
18-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
18-1	Kırkgöz Han	(Binan, 2009)
18-2	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
18-2	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
18-2	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
18-2	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
18-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
18-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
18-5	Zazadin Han	(Erdman, 1961)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
18-6	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Çayırdağ, 1982) 3.(Akalin, 1988)
18-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
18-8	II. Anonim Kümbet	(Çayırdağ, 1982)
18-9	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
18-10	Alara Han	(Johansen, 2016)
19-1	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
19-1	Kayseri Sarı Han	(Erdman, 1961)
19-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
19-1	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
19-1	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
19-1	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
19-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
19-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
19-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
19-1	Niğde Alaeddin Camii	(Gabriel, 1931)
19-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
19-1	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
19-1	Beyleybeyi Türbesi	(Gabriel, 1931)
19-1	Toruntay Türbesi	(Gabriel, 1934)
19-1	Battal Camii	(Yurdakul ve Çayırdağ, 2007)
19-1	Ok Burcu	(Çayırdağ, 1982)
19-1	Hacı Kılıç Camii ve Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
19-1	Babük Bey Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
19-1	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 1982)
19-1	Öksüz (Garip)Türbe	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
19-1	Hasan Paşa Kümbeti	(Yelen, 2019)
19-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
19-1	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2017)
19-1	Hekim Han	(Erdman, 1961)
19-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
19-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
19-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
19-1	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
19-1	Tol Han	(Johansen, 2016)
19-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
19-2	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
19-2	Niğde Alaeddin Camii	(Gabriel, 1931)
19-2	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
19-3	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
19-4	Kargı Han	(Johansen, 2016)
19-5	Alara Han	(Johansen, 2016)
19-6	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
19-7	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
19-7	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
19-7	Gıyasiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
19-7	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
19-7	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2017)
19-8	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
19-8	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
19-9	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
19-10	Yoğun Burç	(Gabriel, 1931)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
20-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
20-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
20-2	Ağzıkara Han	(Erdman, 1961)
20-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
20-4	Hekim Han	(Erdman, 1961)
20-5	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
21-1	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
21-1	Elaziğ Denizli Makıt Kervansarayı	(Yelen, 2019)
21-1	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
21-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
21-1	Hekim Han	(Erdman, 1961)
21-1	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
21-1	Eğret Han	(Erdman, 1961)
21-1	Kargı Han	(Johansen, 2016)
21-1	Yoğun Burç	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
21-1	Huand Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
21-1	Gıyasiye Medresesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
21-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
21-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
21-1	Gündoğdu Türbesi	(Gabriel, 1931)
21-1	Toruntay Türbesi	(Gabriel, 1934)
21-1	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
21-1	Hacı Kılıç Camii ve Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
21-1	Ali Cafer Kümbeti	(Çayırdağ, 1982)
21-1	Şeyh Turesan Zaviyesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Çayırdağ, 2011)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
21-1	Erkilet (Hızır İlyasHıdırellez Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
21-1	Seyyid Ali Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
21-1	Öksüz (GaripTürbe	(Çayırdağ, 1982)
21-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
21-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
21-1	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
21-1	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
21-1	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
21-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
21-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
21-1	Evdir Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
21-1	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
21-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
21-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
21-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
21-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
21-1	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
21-1	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Çayırdağ, 1982)
21-2	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
21-3	Karatay Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Çayırdağ, 1982)
21-3	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
21-3	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
21-3	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
21-3	Zazadin Han	1.(Yıldırım, 2017) 2.(Johansen, 2017)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
21-3	Battal Camii	(Yurdakul ve Çayırdağ, 2007)
21-3	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
21-3	Develi Seyyid Şerif Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
21-3	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
21-3	Erzurum Kalesi	(Günaşdı, 2015)
21-3	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
21-3	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
21-3	Kargı Han	(Johansen, 2016)
21-3	Yazır Köyü Camii	(Çayırdağ, 2000)
21-4	Kargı Han	(Johansen, 2016)
21-5	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)
21-5	Alara Han	(Johansen, 2016)
21-6	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
21-6	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
21-6	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
21-6	Kargı Han	(Johansen, 2016)
21-6	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
21-6	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
21-6	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
21-7	Develi Seyyid Şerif Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
21-8	Alara Han	(Johansen, 2016)
21-9	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
21-10	Alara Han	(Johansen, 2016)
21-11	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
21-12	Zazadin Han	(Johansen, 2017)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
21-12	Evdir Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
21-12	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
21-12	Kargı Han	(Johansen, 2016)
21-13	Alara Han	(Johansen, 2016)
21-14	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
21-15	Alara Han	(Johansen, 2016)
21-16	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 1982)
22-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
22-1	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
22-1	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
22-2	Evdir Han	(Spratt ve Forbes, 1847)
22-3	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
22-3	Öresin Han	(Erdman, 1961)
22-3	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
22-3	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
22-4	Evdir Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
22-5	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
22-6	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
23-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
23-1	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
23-1	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
23-1	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
23-1	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
23-2	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 1982)
23-3	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
23-4	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
23-5	Hekim Han	(Erdman, 1961)
23-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
23-6	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 1982)
24-1	Alay Han	(Erdman, 1961)
24-1	Gıyasiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
24-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
24-1	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
24-2	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
24-3	İğdir Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
24-4	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
25-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
25-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
25-3	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
25-4	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
26-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
26-1	Tol Han	(Johansen, 2016)
26-1	Alay Han	(Erdman, 1961)
26-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
26-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
26-1	Hekim Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yelen, 2019)
26-1	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2017)
26-1	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
26-1	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
26-1	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
26-1	Ertokuş Kervansarayı	(Erdman, 1961)
26-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
26-1	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
26-1	Yazır Köyü Camii	(Çayırdağ, 2000)
26-1	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
26-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
26-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
26-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
26-1	Niğde Alaeddin Camii	(Gabriel, 1931)
26-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
26-1	Gündoğdu Türbesi	(Gabriel, 1931)
26-1	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
26-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
26-1	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
26-2	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
26-2	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
26-3	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
26-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
26-5	Köşk Medrese	(Çayırdağ, 1982)
26-5	Seyyid Ali Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
26-6	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
26-7	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
26-8	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
26-8	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
26-8	Alara Han	(Johansen, 2016)
26-9	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
26-10	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
26-10	Yazır Köyü Camii	(Çayırdağ, 2000)
26-11	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
26-12	Alara Han	(Johansen, 2016)
27-1	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
27-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
27-1	Karatay Han	(Erdman, 1961)
27-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
27-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
27-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
27-1	Gündoğdu Türbesi	(Gabriel, 1931)
27-1	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
27-1	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 2011)
27-1	Seyyid Ali Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
27-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
27-1	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
27-1	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
27-1	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
27-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
27-1	Tol Han	(Johansen, 2016)
27-1	Alay Han	(Erdman, 1961)
27-1	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
27-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
27-1	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2016)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
27-1	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
27-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
27-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
27-3	Karatay Han	(Akalin, 1988)
27-3	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
27-4	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
27-5	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
27-6	Battal Camii	(Yurdakul ve Çayırdağ, 2007)
27-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
27-6	Kırgöz Han	(Johansen, 2016)
27-6	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
27-6	Gıyasiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
27-6	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
27-6	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
27-6	Gündoğdu Türbesi	(Gabriel, 1931)
27-6	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
27-6	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
27-7	Hekim Han	(Erdman, 1961)
27-8	Alara Han	(Johansen, 2016)
27-9	Kırgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
27-9	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Yıldırım, 2017)
27-10	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
27-11	Alaçahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
27-12	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
27-13	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
27-13	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
27-13	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
27-14	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
27-15	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
28-1	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
28-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
28-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
28-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
28-1	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
28-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
28-1	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
28-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
28-2	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
28-2	Öksüz (GaripTürbe	(Çayırdağ, 1982)
28-3	Kırkgöz Han	(Binan, 2009)
28-3	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
28-3	Gıyasiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
28-3	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
28-4	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
28-5	Karatay Han	(Çayırdağ, 1982)
28-6	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Yelen, 2019)
28-6	Bitlis Güroymak Norşin Kümbeti	(Yelen, 2019)
29-1	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
29-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
29-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
29-1	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
29-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
29-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
29-4	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
29-4	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
29-5	Huand Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
29-5	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
29-5	Gıyasiye Medresesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
29-5	Avgunlu Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
29-5	Karatay Han	(Çayırdağ, 1982)
29-6	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
29-7	Gıyasiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
29-8	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
29-9	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
29-10	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
29-11	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
29-12	Battal Camii	(Yurdakul ve Çayırdağ, 2007)
29-12	Evdir Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
29-13	Karatay Han	(Erdman, 1961)
29-14	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
30-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
30-1	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
30-1	Hekim Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yelen, 2019)
30-1	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
30-1	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
30-1	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
30-1	Bugutay Aka Kümbeti	(Gabriel, 1940)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
30-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
30-2	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
30-3	Iğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
30-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
30-5	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
30-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
30-6	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
30-7	Tercan Mama Hatun Hamamı	(Şahin, 2001)
30-7	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
30-7	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
30-8	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
30-9	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
30-9	Alara Han	(Binan, 2009)
30-10	Alara Han	(Binan, 2009)
30-11	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
30-12	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
30-13	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
31-1	Babük Bey Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
31-1	Haydar Bey Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
31-1	Emir Şahap Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
31-1	Ali Cafer Kümbeti	(Çayırdağ, 1982)
31-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
31-2	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
31-3	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
31-4	Tol Han	(Johansen, 2016)
31-4	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
31-5	Öksüz (Garip)Türbe	(Çayırdağ, 1982)
31-6	Alara Han	(Johansen, 2016)
31-7	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
31-8	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
31-9	Alara Han	(Johansen, 2016)
32-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
32-1	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
32-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32-1	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
32-1	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)
32-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
32-1	Yoğun Burç	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
32-1	Huand Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
32-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
32-1	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
32-1	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
32-1	Beyleybeyi Türbesi	(Gabriel, 1931)
32-1	Gündoğdu Türbesi	(Gabriel, 1931)
32-1	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
32-1	Battal Camii	(Yurdakul ve Çayırdağ, 2007)
32-1	Bünyan Ulu Camii	(Çayırdağ, 1982)
32-1	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
32-1	Hacı Kılıç Camii ve Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
32-1	İspile Han	(Çayırdağ, 1982)
32-1	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
32-1	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
32-1	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	1.(Ünal, 1970) 2.(Yelen, 2019)
32-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
32-1	Alara Han	1.(Johansen, 2016) 2.(Binan, 2009)
32-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
32-1	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
32-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
32-1	Çardak Han	(Erdman, 1961)
32-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
32-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
32-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
32-1	Hekim Han	(Erdman, 1961)
32-1	Zazadin Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2017)
32-1	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2016) 4.(Binan, 2009)
32-1	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
32-2	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
32-3	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
32-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32-4	Ertokuş Kervansarayı	(Erdman, 1961)
32-5	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32-6	Bünyan Ulu Camii	(Çayırdağ, 1982)
32-7	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
32-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32-9	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
32-10	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32-11	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32-12	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32-12	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
32-13	Yazır Köyü Camii	(Çayırdağ, 2000)
32-14	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32-15	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32-16	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32a-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32a-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32a-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
32a-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32a-5	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
32a-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32a-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32a-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32a-9	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32a-10	Evdır Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
32a-11	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
32a-12	Karatay Han	(Erdman, 1961)
32a-12	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
32a-13	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
32a-13	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
32a-13	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Johansen, 2016) 4.(Binan, 2009)
32a-14	Kırkgöz Han	(Erdman, 1961)
32a-15	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
32a-16	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
32b-1	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
32b-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32b-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
32b-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
33-1	Hekim Han	(Erdman, 1961)
33-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
33-1	Kargı Han	(Johansen, 2016)
33-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
33-1	Burmali Minare Camii	(Gabriel, 1934)
33-1	Han Kümbeti	(Çayırdağ, 1982)
33-1	Hacı Kılıç Camii ve Medresesi	(Çayırdağ, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
33-1	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
33-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
33-1	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
33-1	Zazadin Han	(Yıldırım, 2017)
33-1	Kırgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
33-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
33-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
33-2	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
33-2	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
33-2	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
33-2	Kırgöz Han	1.(Yıldırım, 2017) 2 (Johansen, 2016)
33-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
33-3	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
33-4	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
33-5	Kırgöz Han	(Binan, 2009)
33-6	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
33-7	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
33-8	Öresin Han	(Erdman, 1961)
33-9	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
33-10	Hekim Han	(Erdman, 1961)
33-10	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
33-10	Kırgöz Han	(Erdman, 1961)
33-10	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
33-11	Kırgöz Han	(Binan, 2009)
33-11	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
33-12	Öresin Han	(Erdman, 1961)
33-13	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
33-14	Kırgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
33-15	Kırgöz Han	(Binan, 2009)
33-16	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
33a-1	Kargı Han	(Johansen, 2016)
33a-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
33a-2	Gıyasiye Medresesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gabriel, 1931)
33a-2	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
33a-3	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
33a-4	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)
33a-5	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
33a-6	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
33a-7	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
33a-8	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
34-1	Bursa Ulu Camii	(Binan, 2001)
34-1	Yıldırım Camii	(Binan, 2001)
34-1	Bursa Yeşil Camii	(Binan, 2001)
34-1	Evdır Han	(Binan, 2009)
34-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
34-1	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
34-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
34-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
34-1	Beylerbeyi Türbesi	(Gabriel, 1931)
34-1	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
34-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
34-1	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	1.(Ünal, 1970) 2.(Yelen, 2019)
34-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
34-1	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
34-1	Avanos Sarı Han	(Yıldırım, 2017)
34-1	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
34-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
34-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
34-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
34-5	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
34-5	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
34-5	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
34-5	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
34-6	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
34-7	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
34-8	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
34-9	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
34-10	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
34-10	Alara Han	(Binan, 2009)
34-10	Evdır Han	(Binan, 2009)
34-10	Çardak Han	(Erdman, 1961)
34-10	Gıyasiye Medresesi	(Gülensoy, 1992)
34-10	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
34-10	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
34-10	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
34-11	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
34-12	Evdır Han	(Binan, 2009)
34-12	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
34-12	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
34-12	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
34-13	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
34-13	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
34-14	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
34-14	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
34-14	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
34-15	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
34-16	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
34a-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
34a-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
34a-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
34a-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
34a-5	Toruntay Türbesi	(Gabriel, 1934)
35-1	Hekim Han	(Yelen, 2019)
35-1	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
35-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35-1	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)
35-1	Yoğun Burç	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
35-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
35-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
35-1	Toruntay Türbesi	(Gabriel, 1934)
35-1	Bursa Yeşil Camii	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
35-1	Muradiye Camii	(Sönmez, 1995)
35-1	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
35-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
35-2	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
35-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35-3	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
35-4	Alay Han	(Erdman, 1961)
35-5	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
35-6	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
35-6	Dicle Köprüsü	(Sönmez, 1995)
35-6	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
35-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35-7	Huand Hatun Türbesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
35-7	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
35-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
35-8	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
35-9	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
35-9	Huand Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
35-10	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
35-11	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
35-11	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
35-12	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
35-13	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
35-14	Huand Hatun Türbesi	(Çayırdağ, 1982)
35-14	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
35-14	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
35-14	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
35-15	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
35-16	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
35a-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35a-1	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
35a-1	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
35a-2	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
35a-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35a-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35a-5	Çardak Han	(Erdman, 1961)
35a-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35a-7	Kırkgöz Han	(Binan, 2009)
35a-7	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
35a-8	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
35a-9	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35a-10	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35a-11	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
35a-12	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
35a-13	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35a-14	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
35a-15	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
35a-16	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
35b-1	I. Anonim Kümbet	(Çayırdağ, 1982)
35b-2	Karatay Han	(Erdman, 1961)
35b-2	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
35b-2	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
35b-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
35b-4	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
35b-4	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
35b-4	Hekim Han	(Erdman, 1961)
35b-5	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
35b-5	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
35b-5	Mardin Kale Camisi	(Gabriel, 1940)
35b-6	Öresin Han	(Erdman, 1961)
35b-6	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
35b-7	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
35b-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
35b-9	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
35b-10	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
35b-11	Hekim Han	(Erdman, 1961)
35b-12	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
35b-12	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
35b-12	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
35b-13	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
35b-13	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
35b-14	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
35b-15	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
35b-16	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
36-1	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
36-2	Cem Sultan Türbesi	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
36-3	Bursa Yeşil Camii	(Binan, 2001)
36-4	I. Çelebi Mehmet Türbesi	(Binan, 2001)
36-4	Bursa Yeşil Camii	(Binan, 2001)
37-1	I. Çelebi Mehmet Türbesi	(Binan, 2001)
37-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37-1	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
37-1	Gıyasiye Medresesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
37-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
37-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
37-1	Dicle Köprüsü	(Sönmez, 1995)
37-1	Bursa Yeşil Camii	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
37-1	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
37-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37-2	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
37-2	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
37-2	Han Kümbeti	(Çayırdağ, 1982)
37-3	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
37-3	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
37-3	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 2011)
37-3	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
37-3	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
37-4	Ertokuş Kervansarayı	(Erdman, 1961)
37-5	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
37-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
37-7	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
37-8	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
37-8	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Erdman, 1961) 3.(Binan, 2009)
37-9	Evdır Han	(Spratt ve Forbes, 1847)
37-10	Çardak Han	(Erdman, 1961)
37-11	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
37-12	Kırkgöz Han	(Yıldırım, 2017)
37-13	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37-14	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37-15	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37-16	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-1	Dicle Köprüsü	(Sönmez, 1995)
37a-2	Dicle Köprüsü	(Sönmez, 1995)
37a-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-5	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-9	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-10	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-11	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-12	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
37a-13	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
37a-14	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
37a-15	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
37a-16	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
38-1	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
38-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
38-1	İncir Han	(Binan, 2009)
38-1	Avanos Sarı Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
38-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
38-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
38-1	Evdır Han	(Binan, 2009)
38-2	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
38-2	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
38-3	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
38-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
38-5	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
38-6	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
38-6	Alay Han	(Erdman, 1961)
38-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
38-8	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
38-9	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
38-10	Diyarbakır İç Kale	(Gabriel, 1940)
38-11	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
38-12	Karatay Han	(Akalin, 1988)
38-13	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
38-14	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
38-15	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
38-16	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Çayırdağ, 1982)
38a-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
38a-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
38a-2	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
38a-3	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
38a-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
38a-5	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
38a-6	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
38a-7	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
38a-8	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
39-1	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 2011)
39-2	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
39-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
39-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-5	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-9	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-10	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-10	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
39-10	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 1982)
39-11	Zazadin Han	(Johansen, 2017)
39-12	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-13	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 2011)
39-14	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-15	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39-16	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39a-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39a-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
39a-3	Çardak Han	(Erdman, 1961)
40-1	Karatay Han	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Akalın, 1988)
40-1	Huand Hatun Türbesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
40-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
40-2	Yıldırım Camii	(Binan, 2001)
40-2	Bursa Yeşil Camii	(Sönmez, 1995)
40-2	Muradiye Camii	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
40-2	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)
40-3	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
40-4	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
40-5	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
40-6	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
40-7	Bursa Ulu Camii	(Binan, 2001)
40-7	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
40-7	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
40-7	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
40-7	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
40-7	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
40-7	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
40-7	Erkilet (Hızır İlyasHıdırellez Köşkü	(Çayırdağ, 1982)
40-7	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
40-7	Karatay Han	(Erdman, 1961)
40-7	Avanos Sarı Han	(Yıldırım, 2017)
40-7	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
40-7	Çardak Han	(Erdman, 1961)
40-7	Horozlu Hanı	(Erdman, 1961)
40-7	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
40-7	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yıldırım, 2017) 3.(Binan, 2009)
40-7	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
40-8	Evdır Han	(Binan, 2009)
40-9	Hatuniye Türbesi	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
40-9	Bursa Yeşil Camii	(Binan, 2001)
40-9	Muradiye Camii	(Binan, 2001)
40-9	I. Çelebi Mehmet Türbesi	(Binan, 2001)
40-9	Bursa Yeşil Camii	(Binan, 2001)
40-10	Muradiye Camii	(Sönmez, 1995)
40-10	Bursa Yeşil Camii	(Sönmez, 1995)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
40-11	Bursa Yeşil Camii	(Sönmez, 1995)
40-12	Bursa Yeşil Camii	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
40-12	Yıldırım Camii	(Binan, 2001)
40-12	Muradiye Camii	(Binan, 2001)
40-13	Yıldırım Camii	(Binan, 2001)
40-13	I. Çelebi Mehmet Türbesi	(Binan, 2001)
41-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
41-2	İncir Han	(Binan, 2009)
41-2	Yoğun Burç	(Gabriel, 1931)
41-2	Toruntay Türbesi	(Gabriel, 1934)
41-2	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
41-3	Toruntay Türbesi	(Gabriel, 1934)
41-4	Toruntay Türbesi	(Gabriel, 1934)
41-5	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
41-6	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
42-1	Menuçehr Camisi (Ani Ulu Camisi)	(Yelen, 2019)
42-1	İğdir Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
42-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
42-1	Bitlis Güroymak Norşin Kümbeti	(Yelen, 2019)
42-1	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
42-1	Evdır Han	1.(Spratt ve Forbes, 1847) 2.(Binan, 2009)
42-1	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
42-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdag, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
42-1	Niğde Hüdavend Hatun Türbesi	(Gabriel, 1931)
42-1	Toruntay Türbesi	(Gabriel, 1934)
42-1	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdag, 1982)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
42-1	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
42-1	Bugutay Aka Kümbeti	(Gabriel, 1940)
42-1	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
42-1	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
42-1	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
42-1	Usta Şagird Kümbeti (Ulu Kümbet)	(Yelen, 2019)
42-1	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
42-1	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
42-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
42-1	Alara Han	(Johansen, 2016)
42-1	Menuçehr Camisi (Ani Ulu Camisi)	(Yelen, 2019)
42-2	İğdir Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
42-2	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
42-2	Ağzıkara Han	(Erdman, 1961)
42-2	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
42-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
42-2	Torumtay Türbesi	(Gabriel, 1934)
42-2	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
42-2	Bugutay Aka Kümbeti	(Gabriel, 1940)
42-2	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
42-2	Emir Bayındır Kümbeti	(Gabriel, 1940)
42-2	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
42-2	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
42-2	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
42-2	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
42-2	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
42-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
42-3	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
42-3	Bugutay Aka Kümbeti	(Gabriel, 1940)
42-3	Emir Bayındır Mescidi	(Gabriel, 1940)
42-3	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
42-3	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
42-3	Alay Han	(Erdman, 1961)
42-3	Evdır Han	(Binan, 2009)
42-4	Emir Bayındır Mescidi	(Gabriel, 1940)
42-5	İshaklı Kervansarayı	(Erdman, 1961)
42-5	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
42-5	Alara Han	(Johansen, 2016)
42-6	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
42-7	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
42-8	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
42-9	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
42-10	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
42-11	Bitlis Güroymak Norşin Kümbeti	(Yelen, 2019)
43-1	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
43-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)
43-1	Çardak Han	(Erdman, 1961)
43-1	Kayseri Sarı Han	(Erdman, 1961)
43-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
43-2	Bitlis Güroymak Norşin Kümbeti	(Yelen, 2019)
43-2	Hekim Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Yelen, 2019)
43-2	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
43-2	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
43-2	Alara Han	(Johansen, 2016)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
43-2	Hüseyin Timur Kümbeti	(Yelen, 2019)
43-2	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
43-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
43-3	Eynif Han	(Johansen, 2016)
43-4	Hekim Han	(Erdman, 1961)
43-4	Emir Bayındır Mescidi	(Gabriel, 1940)
43-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
43-5	Ağzıkara Han	(Erdman, 1961)
43-6	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
43-6	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
43-7	Alara Han	(Erdman, 1961)
43-8	Tol Han	(Johansen, 2016)
43-9	Alara Han	(Johansen, 2016)
44-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
44-2	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
44-3	Karatay Han	(Çayırdağ, 1982)
44-4	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
44-5	Öresin Han	(Erdman, 1961)
44-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
44-7	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
44-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
45-1	Alay Han	(Erdman, 1961)
45-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
46-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	1.(Şahin, 2001) 2.(Yelen, 2019)
46-2	Ağzıkara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Binan, 2009)
46-3	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
46-4	Şarapsa Han	(Binan, 2009)
46-5	Hasankeyf Köprüsü	(Gabriel, 1940)
46-6	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Yelen, 2019)
47-1	Zazadin Han	(Erdman, 1961)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
47-1	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
47-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
47-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
47-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
47-4	Kırkgöz Han	(Erdman, 1961)
47-5	Kırkgöz Han	(Binan, 2009)
47-6	Saraceddin Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
47-7	Tercan Mama Hatun Hamamı	(Şahin, 2001)
47-8	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
47-9	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
47-10	Evdır Han	(Spratt ve Forbes, 1847)
47-11	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
47-12	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
47-13	Karatay Han	(Akalin, 1988)
48-1	Hatuniye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
48-1	Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı	(Erdman, 1961)
48-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
48-2	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
48-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
48-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
48-5	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
48-6	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
49-1	Huand Hatun Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
49-2	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 1982)
49-3	Karatay Han	(Erdman, 1961)
49-4	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
49-5	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
50-1	Hekim Han	(Yelen, 2019)
50-1	Kırkgöz Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
50-1	Alara Han	(Erdman, 1961)
50-1	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Şahin, 2001)
50-1	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	1.(Ünal, 1970) 2.(Yelen, 2019)
50-2	Kırkgöz Han	(Erdman, 1961)
50-3	Yoğun Burç	(Çayırdağ, 1982)
50-4	Hekim Han	(Erdman, 1961)
50-5	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
51-1	Alara Han	1.(Johansen, 2016) 2.(Binan, 2009)
51-1	Tol Han	(Johansen, 2016)
51-1	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
51-2	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
51-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
51-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
51-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
51-5	Alara Han	(Erdman, 1961)
51-6	Alara Han	(Johansen, 2016)
51-7	Alara Han	(Johansen, 2016)
51-8	Alara Han	(Johansen, 2016)
51-9	Alara Han	(Johansen, 2016)
51-10	Alara Han	(Erdman, 1961)
51-11	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
51-12	Menuçehr Camisi (Ani Ulu Camisi)	(Yelen, 2019)
52-1	Hekim Han	(Erdman, 1961)
52-2	Kırkgöz Han	(Erdman, 1961)
52-3	Kargı Han	(Johansen, 2016)
52-4	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
52-5	Kırkgöz Han	(Binan, 2009)
52-6	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
53-1	Alara Han	1.(Erdman, 1961) 2.(Johansen, 2016) 3.(Binan, 2009)
53-1	Çamlıbel Çiftlik Hanı	(Erdman, 1961)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
53-1	Eğret Han	(Erdman, 1961)
53-1	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
53-1	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
53-2	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Ünal, 1970)
53-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
53-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
53-5	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)
53-6	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
53-7	Zazadin Han	(Erdman, 1961)
53-8	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
53-9	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
53-10	Alara Han	(Johansen, 2016)
53-11	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
53-12	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
53-13	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
53-14	Çinçinli Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
53-15	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
53-16	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
53a-1	İğdır Hanı (Şerafeddin Ejder)	(Yelen, 2019)
54-1	Huand Hatun Camii	(Çayırdağ, 1982)
54-1	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
54-1	Erkilet (Hızır İlyasHıdırellez Köşkü)	(Çayırdağ, 1982)
54-1	Alara Han	1.(Johansen, 2016) 2.(Binan, 2009)
54-2	Cırgalan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
54-2	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
54-2	Kızıl Köşk	(Çayırdağ, 1982)
54-2	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
54-2	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
54-2	Battal Camii	(Çayırdağ, 1982)
54-3	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
54-3	Tuzhisarı Sultan Hanı	(Çayırdağ, 1982)
54-3	II. Anonim Kümbet	(Çayırdağ, 1982)
54-4	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
54-5	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
55-1	Bursa Yeşil Camii	(Binan, 2001)
55-1	Yıldırım Camii	(Binan, 2001)
55-2	Muradiye Camii	(Sönmez, 1995)
55-3	Muradiye Camii	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
55-4	Muradiye Camii	(Sönmez, 1995)
55-5	Muradiye Camii	(Binan, 2001)
55-6	Muradiye Camii	(Sönmez, 1995)
55-7	Muradiye Camii	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
55-8	Bursa Yeşil Camii	(Sönmez, 1995)
55-9	Bursa Yeşil Camii	(Binan, 2001)
55-10	Yıldırım Camii	(Binan, 2001)
55-11	Muradiye Camii	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
55-12	Muradiye Camii	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
55-12	Yıldırım Camii	(Binan, 2001)
55-13	Bursa Yeşil Camii	1.(Sönmez, 1995) 2.(Binan, 2001)
55-14	Yıldırım Camii	(Binan, 2001)
56-1	Eğret Han	(Erdman, 1961)
56-2	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 2011)
56-3	Alara Han	(Johansen, 2016)
56-4	Kırkgöz Han	(Johansen, 2016)
56-5	Kargı Han	(Johansen, 2016)
56-6	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
56-7	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
56-8	Karatay Han	(Erdman, 1961)
56-9	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
56-10	Aksaray Sultan Hanı	(Erdman, 1961)
56-11	Bursa Ulu Camii	1.(Binan, 2001) 2.(Binan, 2000)
56-11	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
56-11	Ağzıkara Han	(Binan, 2009)
56-11	Alara Han	(Johansen, 2016)
56-11	Cırgalan Hanı	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
56-11	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	1.(Çayırdağ, 1982) 2.(Gülensoy, 1992)
56-11	Gıyasiye Medresesi	1.(Gabriel, 1931) 2.(Çayırdağ, 1982)
56-11	Karatay Han	(Erdman, 1961)
56-11	Niğde Sungur Bey Camii	(Gabriel, 1931)
56-11	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
56-11	Tercan Mama Hatun Kervansarayı	(Şahin, 2001)
56-11	Tol Han	(Johansen, 2016)
56-12	Cırgalan Hanı	1.(Baş, 2014) 2.(Çayırdağ, 1982)
56-13	Avanos Sarı Han	(Erdman, 1961)
56-14	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
56-15	Karatay Han	(Çayırdağ, 1982)
56-16	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
56a-1	Gıyasiye Medresesi	(Çayırdağ, 1982)
56a-2	Alara Han	(Johansen, 2016)
56a-3	Sivas Ulu Camii	(Gabriel, 1931)
56a-4	Alara Han	(Johansen, 2016)
56a-5	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
56a-6	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
56a-7	Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi	(Gülensoy, 1992)
56a-8	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
56a-9	Hasankeyf Büyük Saray	(Gabriel, 1940)

Kat. No.	Yapının Adı	Bulunduğu Yayın
56a-9	Babşin Han	(Gabriel, 1940)
56a-9	Erzurum Kalesi	(Günaşdi, 2015)
56a-10	Selçuklu Zaviyesi	(Yelen, 2019)
56a-11	Çifte Hamam	(Yelen, 2019)
56a-12	Emir Bayındır Mescidi	(Gabriel, 1940)
56a-13	Bugutay Aka Kümbeti	(Gabriel, 1940)
56a-14	Şeyh Turesan Zaviyesi	(Çayırdağ, 2011)
56a-15	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
56a-16	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
56b-1	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
56b-2	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
56b-3	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
56b-4	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
56b-5	Alara Han	(Johansen, 2016)
56b-6	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
56b-7	Gıyasiye Medresesi	(Gabriel, 1931)
56b-8	Kargı Han	(Johansen, 2016)
56b-9	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
56b-10	Alacahan Kervansarayı	(Acun, 1990)
56b-11	İshak Paşa Sarayı	(Bulut, 2015)
56b-12	Dicle Köprüsü	(Yelen, 2019)
56b-13	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
56b-14	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
56b-15	Tercan Mama Hatun Türbesi	(Yelen, 2019)
56b-16	Menuçehr Camisi (Ani Ulu Camisi)	(Yelen, 2019)

Tablo 2: Taşçı İşaretlerinin Çizimleri

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	A	V	A	A	A	V	A									
2	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	
3	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠
3a	⊠	⊠														
4	L	L	L	L	L	L	L									
5	M	M	M	M	M	M	M	M	M							
6	N	N	N	N	N	N	N	N	N							
7	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠		
8	P	P	P	P	P	P	P	P	P							
9	S	S	S	S	S	S										
10	T	T	T	T	T	T	T	T								
11	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U
12	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V
12a	⊠	⊠	⊠	⊠												
13	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
14	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y
14a	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠
15	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z
16	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠	⊠										

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
17																
18																
19																
20																
21																
22																
23																
24																
25																
26																
27																
28																
29																
30																
31																
32																
32a																
32b																
33																

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
33a																	
34																	
34a																	
35																	
35a																	
35b																	
36																	
37																	
37a																	
38																	
38a																	
39																	
39a																	
40																	
41																	
42																	
43																	
44																	
45																	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
46																
47																
48																
49																
50																
51																
52																
53																
53a																
54																
55																
56																
56a																
56b																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

KAYNAKÇA

- Acun, H. (1990). Sivas-Kangal Alacahan Menzilhanı. *Osmanlı Tarihi*, 5, 2369-2389.
- Akalın, Ş. (1988). *Karatay Han'ın Mimari Tarihi İçinde Değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bakırer, Ö. (2002). *Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Taşçı İşaretleri*. 59-70.
- Baş, A. (2014). Kayseri Cırgalan Hanı. M. M. Hülagü, A. Yuvalı, A. Aktan, E. Yoska, & M. Kapanşahin (Ed.), *Selçuklu Tarihi Kültür ve Medeniyet Bildiriler I*, 99-121, Türk Tarih Kurumu.
- Beaujean, B. L. A., & Doperé, F. (2023). How Marks Pave(d) the Way: Stonemasons' Marks and Stone Carving Techniques in Roman Sagalassos (South-Western Asia Minor). *European Journal of Archaeology*, 26(4), 486-508. <https://doi.org/10.1017/eea.2022.54>
- Belle, J.-L. V. (2001). Signes Gravés, Signes Écrits, Signes Reproduits. *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 8, 211-247.
- Beyazıt, M. (2014). Aizanoi Antik Kentinde Bulunan Graffitilerde Kopuz ve Âşıklar. *Sanat Tarihi Dergisi*, 23(1), 83-119.
- Binan, D. U. (2000a). Altı Asırlık Bir Belge, Bursa Ulu Camisi. *Arradamento-Mimarlık*, 146-155.
- Binan, D. U. (2000b). Osmanlıda Beylikten İmparatorluğa Geçişte Yapı Üretim Süreci ve İlişkileri Üzerine Bir Deneme. N. Akın, A. Batur, & S. Batur (Ed.), *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı, Uluslararası Bir Miras*, 108-117, Yem Yayınları.
- Binan, D. U. (2001). Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Taşçı İşaretleri ve Koruma Sorunları. İçinde H. Sezgin (Ed.), *Taç Vakfı'nın 25 Yılı: Anı Kitabı: Türkiye'de Risk Altındaki Doğal ve Kültürel Miras*, 119-136, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.
- Binan, D. U. (2008). *Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisi'nde Taşçı İşaretlerinin Tanımlama, Belgeleme ve Değerlendirilmesi* (N. Yılmaz, H. Yıldız, & E. Er, Ed.). Mimarlar Odası Antalya Şubesi.
- Binan, D. U., & Binan, C. (2009). Ağzıkara Han Örneğinde Anadolu Selçuklu Dönemi Taşçı İşaretlerinin Belgeleme Üzerine Sistemik Bir Yaklaşım. *Adalya, XII*, 319-345.
- Bulat, S. (2015). Doğubayazıt İshak Paşa Sarayı'nda Bulunan Taşçı İşaretleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 32, 77-92.
- Çayırdağ, M. (1982). Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler Devri Binalarında Bulunan Taşçı İşaretleri. *Türk Etnografya Dergisi*, XVII, 79-109.
- Çayırdağ, M. (2000). Kayseri'nin Yazır Köyü'nde Bir Selçuklu Mescidi: Yazır Camii. *Belleten*, 64(239), 59-62.

- Çayırdağ, M. (2011). *İncesu Çevresinde Selçuklu ve Beylikler Dönemine Ait Yedi Zaviye (Tekke) Türbe*. 183-216.
- Davis, R. H. C. (1954). A Catalogue of Masons' Marks as an Aid to Architectural History. *Journal of the British Archaeological Association*, 17(1), 43-76. <https://doi.org/10.1080/00681288.1954.11894779>
- Erdmann, K. (1961). *Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts* (C. 1). Verlag Gebr. Mann.
- Gabriel, A.-L. (1931). *Monuments Turcs d'Anatolie: Kayseri-Niğde* (C. 1).
- Gabriel, A.-L. (1934). *Monuments Turcs d'Anatolie: Amasya-Tokat et Sivas* (C. 2).
- Gabriel, A.-L. (1940). *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale: Mardin-Diyarbakir- provinces au-dela du Tigre, Harput, Malatya, Urfa* (C. 1). E. de Boccard.
- Gital, B. D. (2017). Yapılcan Köyü Hıdırlık Türbesindeki El Tasvirleri. *The Journal of Academic Social Sciences*, 63(63), 615-634. <https://doi.org/10.16992/ASOS.13287>
- Gülensoy, T. (1992). *Türk Kültür Tarihinde Damgalar ve Taşçı İşaretleri*. 137-207.
- Günaşdı, Y. (2015). Erzurum Kalesinde Tespit Edilen Usta Monogramları. *Belgi*, 2, 223-252.
- Johansen, E. M. (2016). *Rümselçuk Caravanserais of Anatolia*.
- Johansen, E. M. (2017). *Zazadin Han Caravanserai: An architectural research of a Rümselçuk Caravanserai on the medieval trade routes of Anatolia*.
- Kowalewska, A., & Eisenberg, M. (2019). Masons' Marks of Antiochia Hippos. *Tel Aviv*, 46(1), 108-127. <https://doi.org/10.1080/03344355.2019.1587226>
- Redford, S. (2007). The Kible Wall of the Kargı Hanı. *Adalya*, 10, 351-368.
- Reveyron, N. (2003). "Marques lapidaires": The State of the Question. *Gesta*, 42(2), 161-170. <https://doi.org/10.2307/25067084>
- Sönmez, Z. (1995). *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*. Türk Tarih Kurumu.
- Spratt, T. A. B., & Forbes, E. (1847). *Travels in Lycia, Milyas, and the Cibyrtis* (C. 1). John Van Voorst, Paternoster Row.
- Şahin, M. K. (2001). Tercan-Mama Hatun Külliyesi'ndeki Taşçı İşaretleri. İçinde M. Denктаş & Y. Özbek (Ed.), *Prof. Dr. Zafer BAYBURTLUOĞLU Armağanı Sanat Yazıları*, 509-536, Kayseri Büyükşehir Belediyesi.
- Şahin, M. K. (2017). *Eskişehir Seyitgazi Kümbet Köyünde Bulunan Himmet Baba Kümbet Baba Kümbeti Üzerine Yeni Düşünceler*. 2, 622-652.
- Turan, Ş. (1963). Osmanlı Teşkilâtında Hassa Mimarları. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 159-200. https://doi.org/10.1501/Tarar_0000000316
- Tükel, A. (1969). Alara Han'ın Tanıtılması ve Değerlendirilmesi. *Bellekten*, 33(132), 429-460.

- Ünal, R. H. (1970). Iğdır Yakınlarında Bir Selçuklu Kervansarayı ve Doğubayezid-Batum Kervan Yolu Hakkında Notlar. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 3, 7-15.
- Yelen, R. (2019). *Selçuklu Çağı Anadolu Mimarisinde Malzeme ve Teknik (Doğu ve Güneydoğu Anadolu)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, S. P. (2017). *II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Mimari Eserleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yurdakul, E., & Çayırdağ, M. (2007). Kayseri, Battal Gazi Camii ve Kırk Kızlar Türbesi. *Vakıflar Dergisi*, XXX, 273-294.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

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

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

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

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



GÜNÜMÜZ SERAMİK PRATİKLERİNDE GEÇMİŞİN İZİNİ SÜRMEK



TRACING THE HISTORICAL ROOTS OF CONTEMPORARY CERAMIC PRACTICES

Kemal TİZGÖL*

Gökçen Mete YAZGAN**

ÖZ

Birçok günümüz sanatçısı sanatsal pratiklerinde, ait oldukları coğrafyaların veya kendi kültürlerine uzak kültürlerin tarihsel ve düşünsel birikimlerinden ve bu birikimlerin sanatsal-plastik yansımalarından beslenmektedir. Sanatçının referans olarak yeni bir bağlama taşıdığı kültürel deneyimler toplamı, insanlığın geçmişinden bugüne uzanan büyük mirası temsil eder. Sanatçıların, tarihi ve kültürel verilere dayanan yapıtlarında farklı üretim metotlarına ve yaklaşımlarına sahip oldukları görülmektedir. Bazı sanatçılar tarihsel yapıtların sembolleşmiş biçimsel-dekoratif öğelerini ana unsur olarak ele alıp dönüştürürken, bir grup sanatçı, tarihsel olanın kavramsal alt yapısına odaklanarak sosyolojik ve politik bir bakış açısı geliştirir. Bu çalışmanın temel amacı, tarihsel referanslardan beslenen günümüz seramik sanatçılarının eserleri üzerinden “geçmiş”in biçimsel ve düşünsel olarak günümüze nasıl ve hangi yollar aracılığıyla yansıdığını tespit etmektir. Benzeşik örnekleme yöntemiyle belirlenen sanatçıların seçiminde, incelenen yapıtlarda yoğunluklu olarak seramiğin ana malzeme olarak kullanılması, seçilen sanatçıların farklı coğrafyalara ve kültürel kimliklere ait olmaları, yapıtların tümünde geleneksel ve antik seramiklere ait tarihi niteliklerin biçimsel etkilenmelerin dışında, günümüz kavramsal bağamlarına taşınabilmiş olması gibi kriterler dikkate alınmıştır. Çalışmada, sekiz bireysel sanatçı ve bir sanatçı ikilisinin eserleri, karşılaştırmalı analiz ve ikonografik çözümlene yöntemleri kullanılarak incelenerek; araştırmada, tarihsel-kültürel verilerin çağdaş sanatta seramik malzemesine yansımaları ve yaratıcı süreçlerin gelişimi üzerine odaklanmıştır. Çalışma sonucunda, tarihsel formların sanatçılar tarafından dönüştürülerek yeniden ele alınmasında yalınlaştırma, soyutlama, stilizasyon ve yapıbozum gibi farklı biçimsel eğilimlerin belirginleştiği; kavramsal olarak ise kültürel değişim ve dönüşüm, kimlik ve aidiyet, mitler ve edebi anlatımlar, zanaat-sanat-endüstri karşılaştırması, kadın hakları ve feminizm, göç-yerinden edilme gibi politik içeriklerin yapıtlarda önemli birer temsil olarak öne çıktığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Seramik, Çağdaş sanat, Tarihsel veri, Kolektif bellek, Gelenek*

* Doç., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Antalya.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8864-0744> ♦ E-mail: kemaltizgol@akdeniz.edu.tr

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Antalya. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-1052-917X> ♦ E-mail: gkemet@gmail.com

ABSTRACT

Many contemporary artists derive inspiration from the historical and intellectual accumulation of cultures that are distant from their own or from the geographical regions they belong to, as well as from the artistic-plastic manifestations of these accumulations. The sum of cultural experiences referenced and recontextualized by the artist represents the great heritage extending from humanity's past to the present. The artist's engagement with the past and to the historical aspects can be seen as an effort to transpose past ways of life and experiences into the intellectual context of their own temporal plane. It is observed that artists employ different production methods and approaches in their works based on historical and cultural references. While some artists focus on transforming the symbolized formal-decorative elements of historical works as the main elements, another group of artists develop a sociological and political perspective by focusing on the conceptual underpinnings of the historical aspect. The main aim of this study is to determine how the "past" is reflected in contemporary ceramic artworks through formal and conceptual means, and by what means it is mediated to the present. In the study, the works of eight individual artists and one artist duo, who stand out in contemporary ceramic art, were examined using the comparative analysis method and iconographic interpretation method. The focus is on the reflections of historical-cultural data on ceramic materials, which are increasingly used in contemporary art, and the development of creative processes. The samples selected in the research were determined by the homogeneous sampling method. The examined works were subjected to a detailed comparison in terms of technical, aesthetic, and conceptual contexts, and an attempt to determine the modern-day equivalent of the historical data was made. It was observed that in the ceramic works discussed in the study, traditional elements were combined with contemporary perspectives and transformed into a new means of transmission rather than just a formal reminder of the past. The evolutionary movement of art has been achieved through pushing and transforming traditional boundaries, paving the way for creating a new language in art. Historical data, sometimes embedded and sometimes openly shown in the work, enable the viewer to be positioned in the present and provide exploration opportunities regarding cultural belonging. It is observed that ceramic as a material, which carries meaning with reference to the past and tradition, is increasingly included and accepted in contemporary art. This specific context of ceramic material has both an original and striking conceptualization feature when it comes to artistic expression. At this point, in today's ceramic practices, the historical memory of clay as a material is used as a notable transfer tool by artists. As a result of the study, it was seen that artists from different cultures, focused on different qualities of the historical themes in their ceramic works that established strong relationships with historical references. In these works, different formal tendencies such as simplification, abstraction, stylization, and deconstruction become evident in the transformation and reconsideration of historical forms by artists; from a conceptual perspective, it has been determined that political contents such as cultural change and transformation, identity and belonging, myths and literary expressions, craft-art-industry comparison, women's rights and feminism, migration-displacement, stand out as important representations in the works.

Keywords: *Ceramics, Contemporary art, Historical data, Collective memory, Tradition*

GİRİŞ

Modernizmle birlikte sanatçılar geleneksel tavırdan uzaklaşarak, çağın dilini konuşan özgün, akılcı, çığır açan eserler üretmenin peşinde olmuşlardır. Modernizmin gelenek karşıtı bireysel sanat tutumu geçmişin kalıplarını yıkmayı vadederken aslında bir yandan da gelecek kuşaklar için yeni bir gelenek oluşturmuştur. İlericilik ve üsluplaşmanın ön planda olduğu bu yaratıcı süreç, sadece sanat dünyasını değil, aynı zamanda toplumsal dinamikleri de etkilemiştir. “İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan bütün düşünce anlayışları tüm sanatçıları ve akımları etkileyen bir özellik taşımış ve Avrupa sanatının önemli özelliklerinin ihlal edilmesiyle bir başkaldırını içererek, geleneğin parçalanmasını ileri boyutlara vardirmiştir.”¹

Modernden postmoderne geçiş, sanatın ve kültürün temel yaklaşımında büyük bir değişim ve dönüşüm sürecini doğurmuştur. Postmodern süreçte diğer sanat alanlarında olduğu gibi seramik malzeme ile çalışan sanatçılar da modernizmin evrensel gerçeklik anlayışını, kuralcılığını, katı ve disiplin yapılarını sorgulayarak ve değiştirerek yeni bir anlam dünyası yaratmışlardır. Bu sanatçılar, geçmiş sanat eserleri, tarihi referanslar ve popüler kültürden alıntılar yaparak çağdaş bir ifade biçimi geliştirmişlerdir. Günümüz sanatçıları, yapıtlarında tarihi referanslara yer vererek geçmişle günümüz arasında iletişim kurmanın en kolay yolunun, geçmişe bakmak olduğunu ortaya koyar. Gelenek “eski çağlardan beri yerleşmiş olup kuşaktan kuşağa geçerek gelen ve topluluğun üyeleri arasında ortak bir ruh ve dolayısıyla sağlam bir bağ yaratan her türlü alışkı”² olarak tanımlanır. Geleneksel olarak nitelendirilebilen referanslar, çağdaş sanatta çok boyutlu ve katmanlı örüntüler sayesinde yeni bir evreye taşınır. Temelde geçmişe ait olsa da günümüzde birçok toplum, gelenekleri güncel zamana uyarlar ve yaşatmaya devam ettirir. Dolayısıyla, gelenek aslında güncel yapının bir parçasıdır. Bu bağlamda, çağdaş sanatın tarihten aldığı veriler, dönüşerek bugüne ve geleceğe ait olmaktadır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde modern sanattan postmodern sürece geçişle birlikte yaşanan paradigma değişiklikleri ele alınarak çağdaş sanatta tarihselliğin yeri ve önemi tartışılmıştır. Sonrasında kolektif bellek-sanat ilişkisi çağdaş seramik yapıtlarından seçilen örnekler üzerinden incelenmiştir. Çalışmanın diğer bir bölümünde “tarihsel imgelerin çağdaş sanatta dönüşümü” konusu, var olana yeniden bakmak, onun üzerinde yeniden düşünmek ve var olanı yeniden yorumlamak bağlamında ele alınmıştır.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın temel amacı, tarihsel referanslardan beslenen günümüz seramik sanatçılarının eserleri üzerinden “geçmiş”in biçimsel ve düşünsel olarak günümüze nasıl ve hangi yolar aracılığıyla yansıdığını tespit etmektir.

Tarihsel-kültürel verilerin çağdaş sanatta gittikçe artan bir ivmeyle yer alan seramik malzemeye yansımalarını ve yaratıcı süreçlerin gelişimini günümüz seramik sanatında öne çıkan sekiz bireysel sanatçı ve bir sanatçı ikilisinin yapıtları üzerinden ele

1 Can, 2017, 242

2 Püsküllüoğlu, 2002

alan bu çalışma, karşılaştırmalı analiz yöntemi ve ikonografik çözümleme yöntemini temel alan bir nitel araştırma olarak tasarlanmıştır. Nitel karşılaştırmalı analiz “daha önce araştırmacının kendisi veya başka bir araştırmacı tarafından tanımlanan kategoriler veya temalar arasındaki bağlantıların incelemesine izin vererek, kategorilerin ya da temaların daha büyük ölçüde test edilmesine ve teori oluşturmasına olanak sağlaması”³ sebebiyle tercih edilmiştir. Sanat eleştirisinin, tarihsel, sosyolojik, popüler, akademik gibi türlerinden birisi olan ikonografik yöntem, akademik eleştiri içinde değerlendirilse de tarihsel ve sosyolojik eleştiri ile yakından ilgilidir. Çalışmada kullanılan bu yöntemle “eserle yüze gelindiğinde biçimsel çözümlemenin ötesine geçip eserin konu, dönem, ifade ve anlam derinliklerine inebilmek, onu farklı bakış açılarıyla sorgulayıp yorumlayabilmek”⁴ hedeflenmiştir. Araştırmada seçilen örneklem benzeşik örneklem yöntemiyle belirlenmiştir. “Benzeşik örneklem yönteminde küçük ve homojen bir örneklem ele alınmakta ve detaylı olarak çalışılmaktadır”⁵. “Benzeşik örnekleme yönteminde örneklem, araştırmanın problemiyle ilgili olarak evrende yer alan benzeşik bir alt grubu ya da oldukça özelleşmiş bir durumu içerebilir”⁶. Eser analizi yapılan sanatçıların seçiminde aşağıda belirtilen kriterler temel alınmıştır.

1. Seçilen sanatçıların yoğun sanatsal üretimleri postmodern sürecin başlangıcı olarak kabul edilen 1980’lerden günümüze kadar uzanmaktadır.
2. İncelenen yapıtlarda yoğunluklu olarak seramik ana malzeme olarak kullanılmıştır ve yapıtlar seramik üretim yöntemleriyle üretilmiştir.
3. Seçilen yapıtların tümünde, farklı kültürlerin geleneksel ve antik seramiklerinden beslenen kap formlarına, bezemelere ve teknik yaklaşımlara güçlü göndermeler bulunmaktadır. Ancak sanatçıların seçiminde yapıtlarında tarihselliğin sadece biçimsel yönde ele alınması değil, tarihsel imgeleri günümüz kavramsal bağlamlarına taşıyabilmeleri dikkate alınmıştır.
4. Seçilen sanatçıların farklı coğrafyalara ve kültürel kimliklere ait olmaları dikkate alınmıştır.

İncelenen yapıtlar teknik, estetik ve kavramsal bağlamlar üzerinden detaylı bir karşılaştırmaya tabi tutulup, tarihi verilerin günümüz yaşamındaki karşılıkları tespit edilmeye çalışılmıştır.

1. Günümüz Sanatçısının Geçmişle İlişkisi: Bugün-Dün Karşıtlığı

Çağdaş terimi, belirli bir döneme ait olan ve o dönemin özelliklerini yansıtan yaşayışları tanımlarken kullanılan geniş bir kavramdır. Kelime anlamı olarak aynı çağa

3 Çizel, Aşkun, & Çizel, 2022.

4 Akgün, 2021.

5 Neuman, 2014’ten aktaran Baltacı, 2018.

6 Strauss & Corbin, 2014’ten aktaran Baltacı, 2018.

ait olan “çağcıl, gündeş, asri, muasır”⁷ olanı tanımlar. Özellikle sanat ve kültür alanında “çağdaş” terimi, günümüzde üretilen veya yakın zamanda üretilmiş eserleri ifade eder. Çağdaş sanat eserleri olarak kategorize edilen yapıtlar mevcut toplumsal, politik ve kültürel koşulları günün penceresinden gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtan yenilikçi ve ileriye dönük bir yaklaşımı sergiler. Çağdaş sanatta günün olguları çoğunlukla yeni medya olanakları ve teknolojileri ile geleneksel formların dışına çıkılarak ve konvansiyonel ifade biçimlerine yeni yaklaşımlar getirilerek ele alınır. Bu bağlamda, günümüzde üretilmiş olması bir sanat eserini çağdaş yapmaya yetmez.

“Modern nasıl en yakın tarihli anlamına gelen salt zamansal bir kavram değilse, çağdaş da şu an da cereyan eden her şey anlamına gelen salt zamansal bir kavram değildir. Dahası modern öncesinden moderne geçiş, Hans Belting’in tabiriyle “sanat çağından önceki imgeden, sanat çağındaki imgeye geçiş gibi alttan alta gerçekleşmiştir.” Öyle ki sanatçılar modern sanat üretiyorlardı üretmesine ama geriye dönüp de ciddi bir değişimin gerçekleşmiş olduğunu açık ve net bir biçimde görene dek, farklı türde bir şey yaptıklarının ayırdına varmadılar. Modern sanattan çağdaş sanata geçiş de aynen böyle oldu. Kanımca, çağdaş sanat uzun bir süre şu anda yapılmakta olan modern sanattan başka bir anlam taşımadı. Ne de olsa modern şimdi ile o zamanki arasında bulunduğunu ima eder. Gidişat istikrarını koruyarak büyük ölçüde aynı kalsaydı bu ifadenin hiçbir işlevi olmazdı. Modern sözcüğü tarihsel bir yapıyı ima eder ve bu açıdan en yakın tarihli gibi ifadelerden daha kuvvetlidir. Çağdaş ise en açık anlamıyla şu anda olmakta olan demektir.”⁸

1980’lerle beraber sanat alanında o güne dek sarf edilen tüm söylemlerin ve yöntemlerin denenmiş olduğu ve tüketilmiş olduğu fikri ön plana çıkar. Bir anlamda tarihsel avangardı ve modernist sürece dair eleştirel bir tavır takınan Neo Avant-garde yaklaşım, “yeni” nin yaratılmasında ve ortaya atılmasında bir veri kaynağı olarak yine modernist süreci temel alır ve yeniyi modernin üstüne inşa eder. Bu aslında modernizme gönülsüz de olsa özel bir anlam atfetme olarak okunabilir. Bu söylem Bergson’un bakış açısına denk biçimde tekrarın içindeki yenilikten, yeni olanın yinelenmesinden hareket ederken bir yandan da artık eskimiş olan başka bir ‘yeni’den de ayrışmayı” vurgulamaktadır. Tanımı sadece bu adlandırmalarla sınırlı olmayan ‘yenilik’ kavramı, sanat üretiminde ve teorisinde bunlara benzer biçimlerde hem kopuşu/kesintiyi, dolayısıyla ötekinin/öncekinin olumsuzlanmasını; hem de sürekliliği, yani öncekini içerip aşmayı işaret edecek şekilde kullanılmıştır. Bu anlamda ‘yeni’ nin ortaya çıkışı diyalektik bir süreci gerektirir.⁹

“Modern iddiaların zamanla iflas etmesi, insanın kendi özüne yabancılaşması ve yalnızlaşması, modern sanat ve edebiyatta tıkanmanın yaşanması postmodernistleri arayışa sürükler. Postmodern söylemde, gelenek,

7 TDK, 2023.

8 Danto, 2014.

9 Yeksan, 2021.

modernitenin tıkanıdığı yerde faydalanılan eşsiz bir kaynak olarak değerlendirilir. Bireyin modern zamanlarda kaybettiği değerlere nostalji duygusu ile yaklaşan postmodernistler, değişik yollardan gelenekten yararlanmaya çalışırlar. Onlara göre modernitenin insanı, sanatı, edebiyatı, felsefeyi tek tipleştirmesinin üstesinden çok seslilikle gelinebilir. Eşsiz bir kaynak olan geleneğin yeniden yorumlanması söz konusu çok sesliliğin elde edilmesine hizmet eder¹⁰

Ortaya çıkan bu yaklaşım, sanatçıları kendinden önce gelen sanat eserleriyle yeni bir diyalog kurma ve bu eserleri çağdaş dünyanın perspektifinden görme eğilimi taşır. Konuyla ilgili mevcut alanyazın incelendiğinde güncel sanat yapıtlarının geçmiş ve tarihsel olanla ilişkisinin postmodernist çerçevede ironi, pastiş ve temellük bağlamında ele alındığı görülmektedir. Bingöl¹¹, postmodernizm ve gelenek ilişkisini irdelediği çalışmasında modernitenin yıkımı ve geleneğin reddine kuramsal açıdan odaklanmaktadır. Büyükparmaksız ve Ermiş¹², Kalın¹³, Özel¹⁴ günümüz çağdaş sanat yapıtlarındaki eklektik yansımaları inceledikleri çalışmalarında, kolaj, asamblaj, pastiş gibi unsurları irdelemektedirler. Değirmenci ve Canduran'ın¹⁵ bu kavramlardan farklı olarak geleneksel imgelerin günümüzde yeniden üretilmesi konusunda temellük ve parodi unsurlarına odaklandığı görülmektedir. Seramik alanındaki literatüre bakıldığında Aygün Dinçer Kırca¹⁶'nın çalışmasında, bahsedilen unsurlardan pastişin seramik yapıtlara yansımalarının incelendiği görülür. Bahsedilen akademik çalışmalar, klasik ve modern döneme ait, Leonardo da Vinci, Jean Auguste Dominique Ingres, Johannes Vermeer, Vincent van Gogh, Edvard Much, Pablo Picasso, Marcel Duchamp gibi önemli sanatçıların yapıtlarının postmodernist süreçte farklı sanatçılar tarafından ironik, mizahi, eleştirel, yüceltici ve kışkırtıcı yorumlarıyla yeniden ele alınmasını irdelemektedir. Yılmaz'ın çalışması farklı bir yaklaşımla, kap, bohça, mezar taşı, kapı kilidi, hamam tası, takunya, kapı tokmağı ve lastik ayakkabı gibi geleneksel nesnelerin aracılığı ile geçmişin günümüz seramik sanatına yansımalarını incelemektedir¹⁷. Reyhan Gürses'in "Gelenekten Evrensele Ulaşmada Türk Seramik Sanatçısının Kültür Zenginliğinin Çağdaş Yorumlara Yansımaları"¹⁸ başlıklı sanatta yeterlik tezi, kadim Anadolu medeniyetlerinin zengin seramik kültürünün Cumhuriyet sonrası Türk seramik sanatına yansımalarını derinlikli bir şekilde ele alır. Gül Erbay Aslıtürk, çağdaş Türk seramik sanatçılarının gelenekle ilişkisini incelediği 20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı isimli kitabında Türk seramik sanatçılarının yerelliği reddetmeden

10 Bingöl U. , 2017

11 Bingöl U. , 2017

12 Büyükparmaksız ve Ermiş, 2021

13 Kalın, 2021

14 Özel, 2006

15 Değirmenci ve Canduran, 2022

16 Dinçer Kırca, 2016

17 Yılmaz, 2020

18 Gürses, R.1998

evrensel nitelikler kazanabileceklerini ve özgün eserler üreterek dünya seramik sanatında önemli bir konuma gelebileceklerini vurgular¹⁹. Yüksel'in, günümüz seramik sanatında geleneksel üretimin göz ardı edilmesi ve mükemmelliğe dayanan estetik olgunun kırılarak çağdaş seramik sanatçılarının yöneldiği yeni üretim, üslup ve ifade biçimlerinin araştırıldığı çalışması ise tarihsel verilerin seramik yapıtlarda yapıbozumcu bir yaklaşımla ele alınmasına odaklanır.²⁰ Oysaki çağdaş sanat yapıtının geçmiş ve tarihsel olanla bağlantısı bahsedilen bu ilişkilendirme biçimlerinin ötesinde çok daha derinlikli bir yapılanma sergiler.

Postmodern dönemle birlikte sanatçılar, geçmiş sanatın formlarını, sembollerini, figürlerini ve motiflerini kullanarak yeni anlamlar yaratma konusunda yaratıcı bir özgürlüğe sahip olmuşlardır, 1970'lerin ortasından 1980'lerin başına kadar devam eden Desen ve Dekorasyon hareketinde yer alan Betty Woodman, Joyce Kozloff, Phillip Maberry, Rick Dillingham ve James Lawton gibi seramik alanından sanatçılar, tarihsel yapıtların sembolleşmiş biçimsel-dekoratif öğelerini ana unsur olarak ele alıp dönüştürmüşlerdir.²¹(Görsel 1,2) Desen ve Dekorasyon hareketi dışında, İtalyan Rönesans mimarisinden ilham alan yapıtlarıyla Martin Smith²²; Kolomb öncesi yerli Amerikan seramikleri, Çin seramikleri, geleneksel Avrupa seramiği, özellikle Delft seramiklerinden etkilenen Andrew Lord ve yapıtlarında tarihsel formları güncel çizgi film karakterleriyle birleştiren Michael Frimkess gibi sanatçılar geleneksel seramiklerin form ve bezeme niteliklerine odaklanmışlardır.(Görsel 3,4,5) Bu yaklaşım bir yandan daha öncesinde üretilmiş sanat yapıtlarına bir saygı duruşu niteliği taşıırken, aynı zamanda geleneksel sanatın malzeme odaklı katı ve sınırlayıcı tavrını esnetir. Sanatçı, sanatın temelinde veya içinde geçmişi yeniden değerlendirme fırsatlarını bulur.



Görsel 1: Betty Woodman, *Natürmort*, 1990. **Görsel 2:** Phillip Maberry, *Uğur Böceği Kadehi*,

19 Erbay Aslıtürk, 2014

20 Yüksel, 2019

21 Vecchio, 2001

22 Tizgöl, 2008, 112-113



Görsel 3: Martin Smith, 1994. **Görsel 4:** Andrew Lord, 1998. **Görsel 5:** Micheal Frimkess, 2004

Günümüzde ise tarihsel ve kültürel verilerin biçimsel ve dekoratif bağlamların dışında kavramsal ve sosyolojik bir bakış açısıyla ele alınması öne çıkar. Bu bağlamda Çinli aktivist çağdaş sanatçı Ai Weiwei²³ ve İngiliz sanatçı Grayson Perry yapıtlarında (Görsel 6, 7), tarihsel olanın kavramsal alt yapısına odaklanarak eleştirel ve politik bir bakış açısı geliştirirler. Sıklıkla kişisel ve toplumsal kimliklerin karmaşıklığına odaklanan bu sanatçılar kendi kültürlerinin seramik miraslarının tarihsel referanslarından yola çıkarak siyasi bir tavırla insan hakları konuları, cinsiyet, sınıf ve kimlik gibi konulara odaklanırlar.



Görsel 6: Ai Weiwei, Sakıp Sabancı Müzesi Ai Weiwei Porselene Dair Sergisi'nden, 2017.



Görsel 7: Grayson Perry, *Matching Pair*, 2017, Victoria Miro Gallery, Londra

2. Kolektif Belleğin Sanatsal Yansıması

Geçmiş toplumların yaşayış biçimleri, kültürel değişim ve dönüşümler hakkında bilgi taşıyan yazılı ve sözlü kaynaklar aracılığıyla, bireylerin ve toplumların kolektif belleklerinde yer edinir. Bu bellekler, geçmiş deneyimlerin toplumsal hafızasını oluşturur ve toplumun tarihsel kimliğinin bir parçası olur. Bu nedenle, tarihi anlamak ve yorumlamak için hem somut kaynaklar hem de kolektif bellekler önemli bir rol oynarlar.

23 Tung, 2017.

Augustinus'un belleğe ilişkin tanımı sıra dışıdır ve bellek konusundaki hayranlığını gizlemez. Ona göre, "Bellek sadece geçmiş tecrübelerin anılarını saklama gibi oldukça basit bir işleve sahip değildir. O ayrıca şimdiki gerçeklikleri ve hatta gelecek beklentisini kendisinde koruma gibi çok daha sorunlu görevler yüklenir."²⁴ Kolektif bellek, bir toplumun veya bir grup insanın ortak deneyimleri, tarihi olaylar ve hatıraları hakkındaki paylaşılan bilgi ve anıların birikimidir ve bir toplumun kültürel kimliğini şekillendiren önemli bir etken olarak kabul edilir. Kültür, bir toplumun değerleri, inançları, gelenekleri, sanat eserleri, dil, davranış biçimleri ve daha fazlasını içeren geniş bir kavram olarak kabul edilir. Bu kültürel unsurların nesiller boyunca devam ettirilip canlı tutulmasında kolektif bellek önemli bir rol oynar. Kolektif bellek, toplumun geçmişini anlamak ve yorumlamak için adeta bir veri havuzu niteliği taşır. Bu nedenle, kolektif bellek ve kültür birbirine bağlıdır ve birlikte çalışırlar.

Topluma mal olmuş her adım, kolektif bellekte özel bir yer bulur. Kolektif bellek, kültürleri domine ettiği gibi sanat alanını da açıkça etkiler ve bu etki karşılıklıdır. Sanat, kolektif belleği yansıtmak için önemli bir araçtır ve toplumların tarihini, normlarını ve yaşamsal birikimlerini görsel ve duysal olarak yansıtır. Sanat politik ve toplumsal değerleri yorumlama ve anlamlandırma işlevini gerçekleştirirken, toplumun belleğini şekillendirme ve değiştirme gücüne sahiptir. Sanat eserleri, toplumu farklı konular hakkında düşünmeye teşvik etmesiyle kültürel verilerin daha derinlemesine alınılması ve hatırlanmasına yardımcı olur. Kolektif belleğin sanat yapıtları aracılığıyla diğer toplumlarla paylaşılması kültürler arası etkileşime açık yeni bir ilişki modeli sunar. Toplumların veya belirli kültür gruplarının benimsediği ve tekrarlanan şekilde gözlemlenen davranış, inanç, değerler, ritüeller, dil ve diğer kültürel özellikler o toplumun kültürel modelini oluşturur. Kolektif bellekte yer eden modeller, sanatçılar için yaratıcılık odağı haline gelir. Çağdaş sanatta kullanılan geçmişe dair imgeler aslında yeni gelenekler oluşturmaya devam eder. Üretilen yeni eserler, sadece bugünün sanatını temsil etmez aynı zamanda geleceği inşa eder. Bu eserler toplumsal hafızanın ta kendisidir ve evrildikçe yeni katmanlar eklenir.

Sanatın evrimsel devinimi, toplumun değerlerini, düşüncelerini ve duygularını yansıtarak, gelecek kuşaklara ilham kaynağı olur. Tüm bu birikim, insanlığın geçmişinden bugüne uzanan büyük mirası temsil eder. Sanatçı bazı durumlarda kendinden önce gelenin oluşturduğu büyük ve kutsal anlatıya ait olmak ister. Bu tutum, kendi toplumundan önceki toplumlarla başlayan hikâyeye kendi yaşadığı çağın getirdiklerini dahil etme ve bir eklemleme istencidir. Örneğin, günümüz sanatçıların seramik malzeme kullanarak oluşturduğu eserlerin bazılarında antik uygarlıkların form veya bezemeleri görülür. Sanatçı, izleyicinin hafıza mekanizmasını harekete geçirerek, ona bu kadim uygarlıkların geçmişini hatırlatır ve hem sanatçı açısından hem de izleyici açısından yeni bir deneyim yaratarak, toplumsal bellekte kaydedilmiş bilginin pekişmesini sağlar.

Yaratılan yeni deneyimler geçmiş dönem sanat eserlerinin sadece biçimsel ve görsel imajını değil, yaşanan tüm toplumsal devinimleri bünyesinde taşır. Bu tür geleceksel-tarihsel yorumlamalar, izleyiciyi zamanda bir yolculuğa çıkartmaktan çok onları

24 Augustinus'tan aktaran Türkben, 2015, 660.

günümüz sanatıyla derin bir bağ kurmaya teşvik eder. İzleyici, geniş bir perspektiften dünyayı gözlemleme şansı yakalar. Tarihsel verilerin çağdaş sanatta yer alması, kolektif hafızanın canlandırılması aracılığıyla geçmişin çözümlenmesine dair bilişsel pratiği harekete geçirir. İzleyici, sanatçının eserindeki ipuçları aracılığıyla bireysel hafızasındaki deneyimleri tetikler, böylece geçmişle kurulan bağımsız ve özgün bir ilişki geliştirir. Bu etkileşim, izleyiciye sadece tarihsel bir dönemin izlerini değil, aynı zamanda kendi kişisel geçmişini ve kimliğini de keşfetme fırsatı sunar. Bu noktada İngiliz sanatçı Neil Brownsword ve Safiye Başar'ın seramik endüstrisinin tarihsel birikimlerinden yola çıkarak, bu endüstriye ait kültürel bellek parçalarını yeni bir bağlama taşımasıyla oluşturdukları yapıtları dikkat çekicidir. (Görsel 8, 9, 10)

Neil Brownsword'un çalışmaları, doğduğu yer olan Stoke-on-Trent'teki Britanya seramik üretiminin gerilemesi üzerine sürdürdüğü bir içsel düşünme sürecini yansıtır. 16 yaşında Wedgwood fabrikasında çırak olarak çalışmaya başladığından beri birinci elden edindiği bilgilerle şekillenen bu süreç, Brownsword'a özgüdür. Sanatçı/arkeolog rolünü üstlenen Brownsword, seramik üretiminin tarihinden gelen yan ürünleri ortaya çıkarır ve sembolik anlamlar yüklü bu emek kalıntılarını şiirsel soyut bileşimlere dönüştürür. Yokluğu, parçalanmayı ve atılma kavramlarını metaforik bir biçimde inceleyen çalışmaları, yaklaşık üç yüzyıldır Kuzey Staffordshire'da kök salmış bir ekonomi mirasını ve yerel becerileri sekteye uğratmaya devam eden küresel kapitalizmin kaçınılmaz etkilerini ifade eder.

Sanatçı film, performans ve enstalasyon gibi farklı üretim yolları aracılığıyla endüstriyel üretimdeki karmaşık zanaat bilgisini yeniden yapılandırır ve nesiller arası becerilerin değerini çevreleyen sorular ortaya koyar. Sanatçı Neil Brownsword, 2015'ten bu yana Güney Kore ve İngiltere'de gerçekleştirdiği performanslar aracılığıyla bilgi alışverişinin tarihî döngüsünü keşfeder. Bu performanslar, seramik geleneklerine bağlı kültürel yapılanmaları ve değer sistemlerini ele alır. Brownsword'un 2017'de Icheon Dünya Seramik Merkezi'nde sahnelediği "Factory" adlı eseri, Stoke-on-Trent'ten iki eski fabrika personeli ile dört Koreli zanaatkârın yerel seramik uygulamalarını yeniden düzenleyerek, kültürel üretimin yerleşik hiyerarşilerini sorgulamış ve küresel ekonomi tarafından yerinden edilen insanlara ve pratiklere yeniden değer atfetmeyi amaçlamıştır.²⁵

Safiye Başar, yakın zamanın endüstriyel mirası Yarımcı Porselen Fabrikası'nın kalıntıları üzerine yeniden düşünmeyi öneren sergisi "*Hakikati Aralamak-Bir Endüstri*



Görsel 8: Neil Brownsword. "Taking Time", (2009), İngiltere

25 Boehm, 2022.



Görsel 9: Safiye Başar, 'Bir Kazı Güncesi', Video Yerleştirme, 5.33 sn., 2019

Arkeolojisi"nde, fabrikanın özelleştirilme süreci sonrasındaki yıkımın izlerini sürmeyi ve bu sürecin sadece ekonomik değil, aynı zamanda kültürel bir yıkım olduğunu göstermeyi amaçlar. Alegorik yaklaşımlar içeren çalışmalarında Başar, Türkiye'de özelleştirme dalgasıyla birlikte gelen toplumsal-kültürel yıkıma odaklanarak modernleşme sürecine dair hafızanın silinmesini ortaya koyar.²⁶ Sanatçı, özellikle kadın işçileri merkeze alarak, kadının çalışma hayatındaki rolü üzerine yapılan tartışmaları yeniden değerlendirir. Başar'ın müdahale edilmiş fotoğraflar serisi, bu konuyu belgesel bir dille ele alarak izleyiciye sunar. Sanatçının eserleri, özelleştirme politikalarının ve ekonomik değişimlerin toplumun kültürel ve sosyal dokusunu nasıl etkilediğini gösterme amacını taşır. Triptik video yerleştirmesinde fabrika kalıntılarındaki seramik panoyu ortaya çıkarma süreci, mekânın güncel durumundan edinilen görsel notlarla aktarılmaktadır. Sanatçının arkeologların kurtarma kazılarıyla ilişkilendirdiği bu çalışma, mekânın tarihsel hafızasını görünür kılan bir eylemsellik içerir.



Görsel 10: Safiye Başar, Bir Endüstri Arkeolojisi "Hakikati Ara-la-mak" Sergisinden Görüntü, Galeri Mod, 2019

Verilen bu iki örnekte fabrikaların buldukları bölgelerin ekonomik ve dolaşısıyla sosyolojik yapılanmasında hayati öneme sahip oldukları görülmektedir. Bu fabrikaların kapitalist dönüşümler sürecinde zamanla üretim boyutlarının küçültülmesi ve nihayetinde fabrikaların kapatılması bölgedeki sosyolojik yapılanmayı derinlemesine değiştirmiştir. Bu noktada Brownsword ve Başar'ın eserini alımlayan durumu bizzat deneyimlemiş yerel izleyiciler, eserlerle kendi hafıza ve deneyimleriyle doğrudan ilişki kurar. Daha sonraki jenerasyonlar ve yaşanan sosyolojik değişim ve yıkımla Brownsword ve Başar'ın eserleri aracılığıyla ilk kez karşılaşan diğer izleyiciler ise kendi bireysel geçmişlerinde ve hafızalarında yer eden anılar, çocukluk, aile ve yaşanan bölgeye dair benzerlik durumlarla empati kurarak bölgenin sosyolojik yapısını ve kimliğini keşfetme fırsatı bulur.

26 Başar, 2019.

3. Tarihsel İmgelerin Çağdaş Sanatta Dönüşümü

“Sanatta -ki bu klasik sanat kadar çağdaş sanat için de geçerlidir- ikili bir ön-gereklilik, dolayısıyla ikili bir strateji mevcuttur. Bir yanda imha etme itkisi, dünyanın ve gerçekliğin bütün izlerini silme itkisi, diğer yanda bu itkiye direnç. Henri Michaux’ın sözleriyle, sanatçı “hiçbir iz bırakmama yönündeki temel itkiye var gücüyle direnen” kişidir.”²⁷

Birçok günümüz sanatçısı, geçmişe dair tarihsel ve kültürel öğeleri sanat yapıtlarında bir başlangıç noktası olarak kullanma eğilimi göstermektedir. Bu öğeler belli bir kültüre ait görsel veriler (form, motif, desen, bezeme vb.), belli bir alanda yapılan üretime dair bellek kodları ve geçmiş uygarlıkların toplumsal hafızasını yansıtan yaşayış biçimleri gibi farklı niteliklere sahip olabilir. Burada belirleyici olan tarihsel verilerin çağdaş sanat yapıtlarında kullanımının sadece formal bir yaklaşımla değil bu olguların sosyal ve politik bir bağlam içerisinde ele alınmasıdır. Böylelikle geleneğe ait kodlar taşıyan imge, günümüze dair söz söyleyen ‘yeni’ bir aktarım aracına dönüşür.

“Baudriallard’a göre orijinaline benzeyen bir evrende şeyler, sürekli olarak kopyanın kopyasını üretmektedir. Frederic Jameson 1983 yılında bu durumu şu sözlerle açıklamıştır: “Günümüzün yazarları ve sanatçıları, artık yeni stiller ve dünyalar icat edemeyecektir... yalnızca sınırlı sayıda kombinasyon olasıdır ve bunların en benzersiz olanları, zaten düşünülmüştür”²⁸

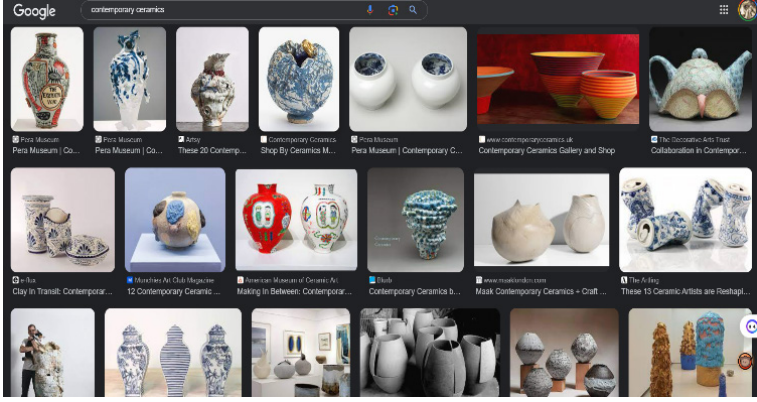
Ancak var olana yeniden bakmak onun üzerinde yeniden düşünmek ve var olanı yeniden yorumlamak günümüz sanatçısının pratiğinde bir metodoloji olarak öne çıkar. Bu yaklaşımda var edilen ‘yeni sanat yapıtı’ geçmişin bir kopyası olmasının ötesinde geçmişin birikimlerini ve bilgisini üzerinde taşıyan bir sürekliliğin aracıdır. “Zira, sanatsal soru artık, ‘Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?’ değil; ‘Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?’dir. Başka bir deyişle, ‘Günlük yaşamımızı oluşturan bu kaotik nesnelere, isimler ve referanslar yığından nasıl tekillik ve anlam üretebiliriz?’ sorusudur”²⁹

Çağdaş seramikte, geleneğin ve tarihselliğin izini sürmek adına basitçe bir tarama yapmak durumun gerçekliğini ve boyutlarını gözler önüne sermektedir. Google arama motoruna tüm dünyada yaygın olarak kullanılan bir dil olan İngilizce “Contemporary Ceramics” ve Türkçe olarak “Çağdaş Seramik” ifadeleri yazıldığında karşılaştığımız manzara her kültürde çağdaş seramikte gelenekselliğin izlerinin ne denli güçlü olduğunu gösterir. (Görsel 11,12) Yapılan benzer aramalarda çağdaş Kore seramiği, çağdaş Çin seramiği ve çağdaş Japon seramiğinin geleneğe ve tarihsel niteliklere güçlü bir şekilde bağlı olduğu açıkça görülmektedir.

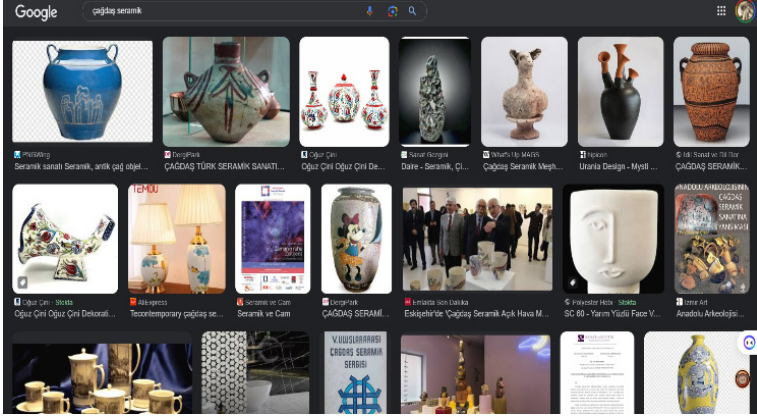
27 Baudriallard, 1996.

28 Ward, 2014, ‘ten aktaran Büyükparmaksız ve Ermiş, 2021.

29 Bourriaud, 2004’ten aktaran Değirmenci ve Canduran, 2022.



Görsel 11: Google Taraması; "Contemporary Ceramics"



Görsel 12: Google Taraması; "Çağdaş Seramik"

Çağdaş dünya düzenini ve kültürel zenginliğini yansıtırken, geleneksel form ve motifleri gelenek dışı bir bakış açısıyla ele alan Burçak Bingöl' ün eserleri, geçmişin izlerine günümüz perspektifinden bakarak yeni bir bağlam kurar. Kültürel miras, hafıza, hatırlama, aidiyet gibi kavramlar eserlerinde derinlemesine sorgulanır ve yeniden yorumlanır. Geçmiş ve geleceği bir araya getirerek izleyicilere hem yabancı hem de tanıdık bir dünya sunar. Sanatçı 2014 yılında yaptığı adımı Rezaizade Mahmud Ekrem'in Araba Sevdası isimli kitabından alan sergide "Seyir" (Görsel 13) isimli eserini merkeze koymuştur. Eser gerçek bir kamyondan kalıp alınarak geleneksel İslami motiflerle süslenmiş seramik parçalardan oluşur. Osmanlı ve İslam seramiğinin geleneksel bezeme formlarını bünyesinde taşıyan bu yapıt, günümüz Türkiye'sinin sancılı batılılaşma serüvenindeki tarihsel dönüm noktalarını işaret eder.



Görsel 13: Burçak Bingöl, Seyir, 2014

Bingöl'ün bu yapıtıyla ilgili Artfulliving' de yayınlanan röportajındaki ifadesi şu şekildedir:

“Araba Sevdası, ismini Recaiade Mahmut Ekrem'in romanından alan bir sergi. Kitap, yabancılaşma ve yanlış anlama konusunu Fransız özentisi Bihruz Bey ve onun yanlış anlamaları üzerinden ele alarak yanlış Batılılaşmayı eleştirir. Başlı başına büyük bir yanlışlık olan seramikten kamyon da yani *Seyir* (2014), bu sergide parçalarına ayrılıyor ve romana ait bir atmosferi farklı malzemelerle, yeni bir görsellikle öneriyordu. Şimdiyi geçmişle, günceli gelenekle üst üste getirmek, parçalara ayırarak yeniden birleştirme denemeleri yapıyordu.”³⁰

Bingöl'ün yapıtları, izleyiciyi geçmiş ve gelenekle bir diyalog kurma yolculuğuna çıkarırken, aynı zamanda hikâyeyi tekrar okunur hale getirmektedir. Yapıtla kurulan bu etkileşim geçmişin sanat formlarına dair kültürel birikimleri günümüze taşır. Sanatçı, yapıtlarında sadece kendi toplumunun geleneklerinden değil, farklı coğrafyalara ait seramik kültürlerinden ve tarihsel verilerden de yararlanmaktadır. Bingöl yapıtlarında, Osmanlı ve İslam seramiklerinin yanı sıra antik Çin kültürünün zengin seramik mirasını da kullanır. Yapıtlarında form ve materyal kadar üretim yaptığı mekanların tarihsel ve kültürel belleği de eserlerinin bir parçası haline gelir. (Görsel 14)

Yaşamını New Mexio'da sürdüren Diego Romero, Cochiti Pueblo kabilesi soyundan gelen bir sanatçıdır. Hayatının büyük bir kısmını şehirde geçirmiş olmasına karşın çocuklu-



Görsel 14: Burçak Bingöl, Yakın Temas, 2017

30 Bingöl B. , 2016



Görsel 15: Diego Romero, Broke Car Landscape. 1999



Görsel 16: Tyranny Triumph, 2016

ğunda her yaz gittiği Cochiti' de geleneklerine ve sanatına yansıtacağı tekniklere aşına olmuştur. Gençlik yıllarında kabilesiyle iletişimde zorluklar yaşasa da kabile konseyi ona büyükbabasının mülkünü kullanma hakkı vererek onu onurlandırmış ve kabileye aidiyet duygusunu geliştirmesi için teşvik etmiştir.

Sanatçının eserleri, atalarından kalma geleneksel seramik şekillendirme tekniklerini onurlandırırken bir yandan da kendine has üslubuyla bu geleneksel form ve bezemeleri çeşitlendirmektedir. Formların birçoğu Cochiti geleneksel formları olmasına karşın üzerinde süper kahramanlar, mitolojik figürler veya popüler kültür imgeleri görülmektedir. (Görsel 15,16) Romero'nun eserleri sadece kendi büyüdüğü coğrafyanın geçmişini değil, kendini yakın hissettiği, belki de içinde olmayı arzuladığı başka anlatıların da izlerini taşımaktadır.

Yerel seramik geleneklerinden yararlanarak ait olduğu coğrafyanın kadim kültürel izlerini ve binlerce yılın birikimiyle doruk noktasına varan duyguyu eserlerine yansıtan bir diğer sanatçı Magdalene Odundo, Kenya'da doğmuş ve sanatsal yolculuğuna grafik alanında başlamıştır. 1971 yılında İngiltere'ye taşınan sanatçı seramik alanında yeni deneyimler aramaya başlamıştır. Sanatçı, 74-75 yıllarında Kenya'ya dönüp Nijerya ve Kenya'da yerel seramik kültürünü ve kadınların bu gelenekteki rollerini incelemiş, bu derin köklere sanatında yer vermiştir. Aynı zamanda kısa bir süre New Mexico'da bulunup Pueblo



Görsel 17: Magdalene Odundo, İsimsiz, 1989.



Görsel 18: Magdalene Odundo, İsimsiz, 1985

seramiklerini gözlemlemiş ve bu deneyimi de sanatına yansıtmıştır. Sanatçının eserleri, sadece estetik bir güzellik sunmanın ötesine geçerek, kültürel mirasa ve geçmişe saygı göstermektedir. Organik formlar, zahmetsiz bir zarafet ve dengeli kompozisyonlar, sanatının temel öğeleridir. Magdalene Odundo'nun eserleri, kolektif hafıza ve toplumsal bağları güçlendirerek çağrışımlar yaratır. Seramiklerindeki dokunuşlar ve şekiller, kadim geleneklerle günümüz çağdaş sanatı arasında bir köprü kurar. Eserlerinde duygu, hareket ve enerji ile doğanın dönüşüm ve uyumunu yansıtır. Sanatçı, renklerin ve desenlerin gücünü kullanarak zengin ve derin bir görsel anlatı sunar. El yapımı seramiklerindeki pürüzsüz hatlar ve dokulu yüzeyler, sanatının özgün karakteristikleridir. Kültürel geçmişin korunması ve güncel sanat arasında kurduğu ilişki, sanatının evrenselliğine katkıda bulunmaktadır. (Görsel 17,18)

Günümüz sanatının güzellik perspektifinden tanımlanması git gide az görülen bir durum haline gelmiştir. Ancak Magdalene Odundo'nun seramik kapları söz konusu olduğunda, güzellik belki de en sık kullanılan sıfat olabilir. Onların "güzelliği", onları izlemenin getirdiği basit bir zevkten kaynaklanabilir, ancak etki güçleri daha karmaşık olgularda bulunur. Odundo'nun kapları işlevsel referanslarla birlikte çoklu ilişkileri ve anlamları açığa çıkarırken, geçmiş seramik geleneklerinin çağrışımlarını etkileyici bir şekilde dile getirirler. Bunu yaparken geçmişle sıkı sıkıya bağlı ve geleneğe ait hissiyatı veren bu yapıtlar tamamen yeniye aittirler. Afrika seramiğine güçlü referanslar veren bu yapıtlar aynı zamanda dünya seramik tarihine de derin bir bilgi yansıtmaktadır.³¹

Holon Teknoloji Enstitüsü'nde endüstriyel tasarım okuyan tasarımcı ve sanatçı Tal Batit, 1988 yılında İsrail'in Ashdod şehrinde doğmuştur. Eğitim sürecinde seramiğe olan tutkusunu keşfeden Batit kendi adını taşıyan, yenilikçi heykeller, vazolar ve masa üstü aksesuarları üreten bir atölye kurmuştur. Seramik geleneklerinden ve kültürlerinden ilham alarak çağdaş bir stil yaratan Batit'in çalışmaları günümüzün dilini konuşan taze bir ifade biçimine sahiptir. Genç tasarımcı, antik seramik geleneklerinden ve kültürlerinden ilham alarak çağdaş bir palet ve yüzey geliştirir. Eserlerinde tuhaf ve alışılmadık bir tarz yaratırken doğal malzemelerin zanaatkar kalitesini korur. Batit, çalışmalarının her zaman zıtlıklar, uyumsuzluklar, kontrastlar -hem dokusal hem de görsel- olarak işlediğini ve renklerin her zaman merkezi bir unsur olduğunu açıklar.³² Batit'in H.I.T.'den mezuniyet projesi olarak yaptığı Hybrid (2017) koleksiyonu (Görsel 19), sanatçının kavramsal ve estetik yaklaşımını açık bir şekilde gösterir. Seri, üç veya daha fazla ayrı parçanın bir araya getirilmesiyle yapılan seramik kaplar, vazolar ve heykelsi masa üstü aksesuarlarını içerir.

Serideki her bir bileşen parça dikkatlice birbirine uyacak şekilde aynı çapta oluşturulmuştur, bu da tasarımcının farklı kombinasyonlarla alışılmadık ve etkileyici formlar yaratmak için deneme yapmasına olanak tanır. Hybrid (Görsel 20) koleksiyonun birleştirilmiş her bir parçası en az bir parçanın kırmızı kilden, diğerinin ise beyaz kilden oluştuğu bir yapıya sahiptir; parçalar ayrı ayrı sirlanarak bir araya getirilir ve fırında pişirilir. Son

31 Berns, 1996

32 Pamono, 2023

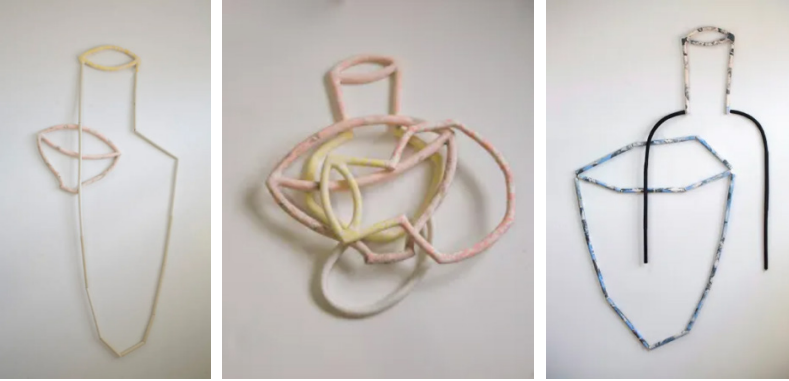


Görsel 19:
Tal Batit, Hybrids
2017



Görsel 20:
Hybrids 2.0, 2018

pişirimde parçalar sırım erimesiyle birbirine yapışarak yeni bir hibrit form oluşturacak şekilde birleşir. Batit'in yapıtları, seramiğin geleneksel ortamını yeni bir döneme taşımaktadır. Sanatçı daha karmaşık formları oluşturmak için kendi geliştirdiği ve ürettiği özel 3D baskı kalıplarından faydalanmaktadır.³³



Görsel 21: Angeliki Papadopoulou, *Amphora I*, 2020; *Amphora III A*, 2021; *Sculpture on the wall*, 2020

Sanatçı Angeliki Papadopoulou çalışmalarında, doğada, toplumda, bilimde ve kültürde var olan anolojileri araştırmaktadır. Medeniyetin temel unsuru ve kendi kimliğinin bir parçası olarak gördüğü seramik sanatı fikri, modern mimari, görsel sanatlar ve çok kültürlü bağlamda yeni bir yaklaşım geliştirmesine ilham vermektedir. Sanatçının

33 Pomono, 2023

üretimi, malzemenin kendisiyle yapılan meditatif bir diyalogun ürünüdür; bu çaba, olgun, üstün bir yaratıcı ilişkinin tüm özelliklerini bir araya getirir. Geleneksel şekillendirme yöntemlerinden biri olan sucuk (fitil) yöntemini yekpare bir kap yapmak yerine, formun dış hatlarını gösteren bir kontür yaratmak amacıyla kullanır. Eserlerini yüksek sıcaklıkta pişirilmiş içi boş, ince, el yapımı boru şeklinde seramik parçalardan oluşturmaktadır. Siluet halindeki bu hafif figürler serbest pozisyonlarda asılı şekilde yerleştirilerek, mekânın içinde özgürce genişleme yeteneklerine sahip olurlar. Sanatçı mümkün olduğunca az malzeme kullanarak maksimum yaratıcı enerji ve ifade ile doğaya ait malzemeleri sanat yapıtlarına dönüştürmektedir. Bu yenilikçi eserler, kendilerine özgü estetik ve teknik mükemmellikleriyle karakterize edilirler. (Görsel 21)



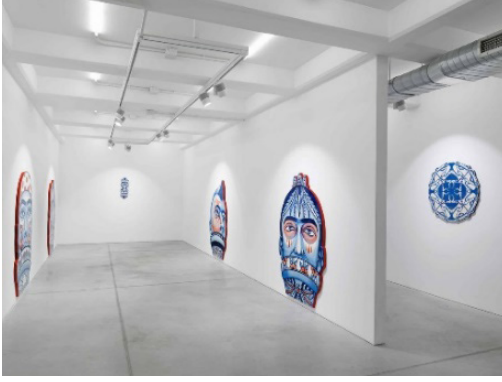
Görsel 22: Steven Young Lee, 2013.



Görsel 23: Steven Young Lee, 2010

Steven Young Lee, Amerika'da Koreli göçmen bir ailenin çocuğu olarak büyümüş bir sanatçıdır. Kendi hayatında yaşadığı kültürel çeşitlilikten gelen kimlik ve asimilasyon sorunlarını eserlerine yansıtır. Lee'nin yaşam deneyimleri, metropol merkezlerinden kırsal topluluklara kadar geniş bir yelpazede geçmiştir, bu da ona hem kendi köklerine yabancılaşma deneyimi hem de Asyalı azınlık olarak Montana gibi nispeten konservatif ve muhafazakâr çevrelerde yaşamının zorluklarına dair bir perspektif kazandırmıştır. Lee'nin yapıtları, çeşitli kültürlerle ait form, dekorasyon, renk ve malzeme unsurlarını bir araya toplarken, başarısızlık, beklenti ve niyetleri sorgulamaktadır. Bu yapıtlar, güçlü seramik kültürüne sahip Çin, Kore, Fransız, Hollanda, İngiliz ve Antik Miken gibi farklı kökenlerden gelen etkilerin çarpışmasını sunar. Sanatçı, seramik formlarında eğilme-bükülme, yırtılma, patlama gibi dekonstrüktif unsurları kullanarak, insanların mükemmellik arzusuna karşı çıkan ve sorgulayan bir içsel tepki yaratır. (Görsel 22,23) Bu eylem, sanatın ötesinde güzellik anlayışını tartışmaya açarak izleyiciyi düşünsel bir yolculuğa çıkarır.³⁴

34 Lee, 2023



Görsel 24: “Untraditional” sergisinden, Annalaudel Galeri, 2024



Görsel 25: Bring My Flower, 160x160x2,8 cm, 2024

Çocukluklarını geleneksel Osmanlı seramiklerinin üretim merkezlerinden birisi olan Kütahya’da birlikte geçiren Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin ikilisi, yapıtlarında yaşadıkları coğrafyanın zengin hafızasından ilham almaktadırlar. Eserlerinde kendi geçmişlerine ve çocukluk anlarına atıflar yaparak, bu özgün anlatıları geleneksel Osmanlı süsleme teknikleriyle harmanlar. Sanatçı ikilisi, geçmişe ve tarihsel olana ait, mimari unsurlar, edebiyat (masallar, hikayeler ve anlatılar), dini referanslar, hat sanatı ve Anadolu kültüründe yeri olan zennelik ve köçeklik gibi kültürel öğeleri dönüştürerek kullanmaktadırlar. Geçmişe ve bugüne ait insan tiplerini buluşturdıkları sanatsal üretimlerinde tarihsel verileri günümüz mekanlarına ve yaşantılarına taşıyarak sokak sanatı stilinde yapıtlar üretmektedirler. (Görsel 24,25)

Güngör ve Ertekin’in son üretimlerinden oluşan “kelime anlamı olarak “geleneksel olmayan”a atıfta bulunan Untraditional sergisi, seramik malzemenin hem güçlü hem de kırılabilir yapısını edebi ve görsel kültürden referanslarla inceler. Sergi geleneksel seramik sanatı ve üslubuna büyük müdahalelerde bulunmadan, çağdaş dokunuşlu motiflerin sürekli olarak değişim halinde olduğu”³⁵ yapıtlarla günümüzün politik ve sosyolojik olgularını kuir bir yaklaşımla ele alır.

Bu noktada incelenen sanatçıların yapıtlarında ele aldıkları biçimsel ve kavramsal yaklaşımlarda birtakım ortaklıkların olduğu görülmektedir. Tablo:1’de sanatçıların yapıtlarında tarihsel ve kültürel referansların biçimsel kategorilerdeki ortak özellikleri gösterilmiştir. Tablo:2’de ise sanatçıların yapıtlarında tespit edilen, odaklanılan kavramsal içeriklerin benzeşim noktaları gösterilmektedir.

35 Öztekin, 2024

Tablo 1: Yapıtlarda Tespit Edilen Teknik ve Biçimsel Yaklaşımlar

ÇALIŞMA KAPSAMINDA ESERLERİ İNCELENEN SANATÇILARIN TEKNİK VE BİÇİMSEL YAKLAŞIMLARI							
	TARİHSEL SERAMİK FORMLARINA ODAKLANMA	TARİHSEL SERAMİK BEZEMELERİNE ODAKLANMA	GELENEKSEL ÜRETİM YÖNTEMLERİ/ÖZEL TEKNİKLERİ KULLANMA	YENİ MEDYA VE HAZIR MALZEME KULLANIMI	ÇAĞDAŞ SERGİLEME BİÇİMLERİ	YAPI BOZUM	ESTETİK UNSURLARIN ÖNEMİ
NEL BROWNSWORD	-	-	-	✓	✓	✓	-
SAFİYE BAŞAR	-	-	-	✓	✓	✓	-
BURÇAK BİNGÖL	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
DİEGO ROMERO	✓	✓	✓	-	-	✓	✓
MAGDALENE ODUNDO	✓	-	✓	-	-	✓	✓
TAL BATİT	✓	-	-	✓	-	✓	✓
ANGELİK PAPADOPOULOU	✓	-	-	-	-	✓	✓
STEVEN YOUNG LEE	✓	✓	✓	-	-	✓	✓
ERTUĞRUL GÜNGÖR- FARUK KERTKİN	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Tablo 2: Yapıtlarda Tespit Edilen Kavramsal Yaklaşımlar

ÇALIŞMA KAPSAMINDA ESERLERİ İNCELENEN SANATÇILARIN KAVRAMSAL YAKLAŞIMLARI								
	KÜLTÜREL DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM	KİMLİK VE AİDİYET	MİTLER VE EDEBİ ANLATILAR	GEÇMİŞ BUGÜN ÇARPIŞMASI	ZANAAT- SANAT- ENDÜSTRİ KARŞIĞI ASI	KADIN HAKLARI VE FEMİNİZM	GÖÇ VE YERİNDEN EDİLME	KURSELLE SME VE KÜLTÜREL YIKIM
NEL BROWNSWORD	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	✓
SAFİYE BAŞAR	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓
BURÇAK BİNGÖL	✓	✓	✓	✓	✓	-	✓	✓
DİEGO ROMERO	✓	✓	✓	✓	-	-	-	✓
MAGDALENE ODUNDO	✓	✓	-	✓	-	✓	-	-
TAL BATİT	✓	-	-	✓	✓	-	-	-
ANGELİK PAPADOPOULOU	✓	✓	-	✓	✓	-	-	-
STEVEN YOUNG LEE	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	-
ERTUĞRUL GÜNGÖR- FARUK KERTKİN	✓	✓	✓	✓	✓	-	-	-

Değerlendirme Ve Sonuç

Günümüz sanatında yer alan geçmişe dair tarihsel referanslar taşıyan imgeler, geçmişin deneyim hafızasını yansıtırken bir yandan da günümüze bağlı yeni gelenekler oluşturur. Bu bağlamda üretilen yeni sanat yapıtları, sadece bugünün sanatını temsil etmez aynı zamanda geleceği inşa eder. Bu eserler toplumsal hafızanın bir yansıması olarak kabul edilebilir ve bu hafıza evrildikçe yeni katmanlar eklenir. Tarihsel verilerin çağdaş sanat yapıtlarında yer alması kolektif hafızanın canlandırılması aracılığıyla geçmişin çözümlenmesine dair bilişsel bir pratiğe işaret eder. Geleneksel unsurların çağdaş perspektiflerle birleştirilmesi, geçmişin sadece biçimsel bir hatırlatması olmaktan öteye gitmekte ve yeni bir aktarım aracına dönüşmektedir. Sanatın evrimsel devinimi geleneksel sınırların zorlanması ve dönüştürülmesi aracılığıyla sağlanmakta, sanatta yeni bir dil oluşturmanın önünü açmaktadır. Üretilen yapıtlar, izleyicilerin eserle duysal etkileşim kurmasını sağlarken tarihin yeni bir perspektiften okunmasına aracılık eder. Yapıtta bazen gömülü bazen açık bir şekilde gösterilen tarihsel veriler, izleyicinin bugünde konumlanmasını ve kültürel aidiyete dair keşif olanaklarını sağlar. Bu eserler, sanatın

evrensel dilini kullanarak izleyicilere geçmişin derinliklerinden ilham almanın ötesinde, zamanın ve kültürlerin kesişim noktalarında yeni bir bilinç alanı açma potansiyeli taşır.

Geçmişe ve geleneğe dair yüklü anlamlar referansına sahip olan seramik malzemenin çağdaş sanatta git gide daha fazla yer aldığı ve kabul gördüğü gözlenmektedir. Seramik malzemenin kendine ait bu bağlamı sanatsal ifadede özgün ve çarpıcı bir kavramlaştırma özelliğine sahiptir. Bu noktada, kil malzemenin tarihsel hafızası günümüz seramik pratiklerinde sanatçılar tarafından önemli bir aktarım aracı olarak kullanılmaktadır.

Bu çalışmada incelenen tarihsel referanslarla güçlü ilişkiler kuran seramik yapıtlarda, farklı kültürlerle ait sanatçıların, üretimlerinde tarihsel olanın farklı niteliklerine odaklandığı görülmüştür. Yapıtlar teknik ve biçimsel açıdan incelendiğinde, tarihsel formların sanatçılar tarafından dönüştürülerek yeniden ele alındığı görülmektedir. Bu dönüşümde yalınlaştırma, soyutlama, stilizasyon, yapıbozum gibi farklı eğilimler dikkat çeker. Bu noktada Magdalene Odundo, Angeliki Papadopoulou ve Tal Batit'in yapıtlarında Mezopotamya, Anadolu, Antik Yunan ve Afrika seramik kültürlerindeki kadim geleneklerin zamanın süzgecinden geçerek bugüne en saf haliyle gelen formların dili ön plana çıkmaktadır. Burçak Bingöl, Diego Romero, Steven Yong Lee ve Ertuğrul Güngör-Faruk Ertekin'in yapıtlarında ise kültürel kimliğin taşıyıcı bir unsur olarak bezeme stillerini ele aldığı görülmektedir. Sanat eserlerindeki bezeme stilleri, sanatçıların etnik mirası ve kültürel kodları ile ilişkilidir. Bu sanatçılar, eserlerinde geleneksel desenler, semboller veya diğer ikonografik öğeleri vurgulayarak, izleyiciye kendi öznel kimlikleri ve kültürel bağlantıları hakkında önemli ipuçları sunar.

Kavramsal açıdan incelendiğinde, sanatçıların tümünde kültürel değişim ve dönüşüm unsuru ile geçmiş-bugün karşıtlığı ortak iki yaklaşım olarak görülmektedir. Bu sanatçılar, eserlerinde tarihsel, kültürel ve kişisel bağlamları iç içe geçirerek, izleyiciye geçmiş ile bugün arasındaki ilişkiyi irdeleme fırsatı sunarlar. Bahsedilen iki yaklaşımın dışında sanatçıların kimlik ve aidiyet, mitler ve edebi anlatımlar, zanaat-sanat-endüstri karşılaştırması gibi kavramsal içeriklerde birbirlerine paralel üretimler sergilediği görülmektedir. Kadın hakları ve feminizm, göç-yerinden edilme, küreselleşme ve kültürel yıkım gibi politik içerikli kavramsal yaklaşımlara ise daha az sayıda sanatçının değindiği görülmektedir. Seçilen örneklerin birçoğu kavramsal yapılanmalarını estetik unsurlarla desteklerken, Neil Brownson ve Safiye Başar'ın yapıtlarında estetik unsurlara vurgu öncelik teşkil etmez. Bu yapıtların odak noktası bağlamdır; yıkımlar, kayıplar, acılar ve kültürel değerlerdeki yozlaşmanın mekânda var edilmesidir. Sanatçıların bu yapıtları endüstriyel bölgelerin mirası ve çöküşü ile işçi sınıfı kimliğini önceler.

Çalışmada ele alınan sanatçıların dışında ülkemizde, Modernist seramik geleneğinden gelen sanatçılar arasında Füreyâ Koral, Sadi Diren, Alev Ebuzziya, Atilla Galatalı, Beril Anılanmert, Bingül Başarır, Erdiç Bakla, Güngör Güner, Hamiye Çolakoğlu, Jale Yılmazbaşar, M. Tüzüm Kızılcın ve Mustafa Tunçalp, yapıtlarında geçmiş uygarlıkları ve tarihsel verileri referans alarak önemli eserler ortaya koymuşlardır. Bu sanatçıların ardından, 1980'lerin sonrasında sanatsal üretimine devam eden ve sanatsal

pratiklerinde geçmişin ve tarihselliğin izleği sürülebilir isimler arasında Sevim Çizer, Ayfer Kalsın, İrfan Aydın, Sibel Sevim, Zehra Çobanlı, Canan Dağdelen, Yasemin Yarol gibi isimler yer almaktadır.³⁶

Geçmişin derinliğinden ve zenginliğinden ilham alan seramik yapıtları, çağdaş sanatın evrensel dilini kullanarak izleyicilerin kültürel miras ve tarihsel verilerle duyuşsal ve düşünşel bir etkileşim kurmasını sağlar; böylelikle yeni bir bilinç alanı açar. Sanatçıların geçmişle diyalog kuran yapıtları, toplumsal hafızayı yeniden canlandırarak geleceğe dair yeni perspektifler sunar. Geçmişin imgelerini günümüz sanatına taşıyarak yeni bir gelecek inşa sürecine katkı sağlayan sanatçıların çeşitliliğini ve yaratıcı yaklaşımlarını ortaya koyan bu çalışmanın, yapılacak yeni akademik çalışmalara kaynaklık etmesi beklenmektedir.

36 MSGSÜ, 2007

KAYNAKÇA

- Akgün, S. (2021). Ezoterik Düşünce ve İkonografik Çözümleme Bağlamında El Greco'nun "İsanın Vaftizi" Adlı Eserinin Analizi. *İletişim ve Sanat Dergisi*. <https://iletisimvesanat.com/files/iletisimvesanat/d4017cd0-8276-4f6a-a33c-f8079f6a074d.pdf> Erişim tarihi: 08.10.2023
- Baltacı, A. (2018). Nitel Araştırmalarda Örneklem Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine Kavramsal Bir İnceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (7), s. 231-274. file:///C:/Users/pc/Downloads/Nitel%20Ara__t__rmalarda%20__rnekleme%20Y__ntemleri%20ve%20__rnek%20Hacmi%20Sorunsal__%20__zerine%20Kavramsal%20Bir%20__nceleme[%23399955]-497090.pdf. Erişim tarihi:20.04.2024
- Başar, S. (2019, Eylül). Hakikati Ara-la-mak: Bir Endüstri Arkeolojisi. Safiye Başar Blogspot: <https://safiyebasar.blogspot.com/>. Erişim tarihi:12.10.2023
- Baudrillard, J. (2022). *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Berns, M.C. (1996). Magdalene Anyango N. Odundo. *African Arts*, s. 60.
- Bingöl, B. (2016, Ağustos 26). Bitmek Bilmeyen Yanşlık Hissi. (E. Vural, Röportaj Yapan) *Artfulliving*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/bitmek-bilmeyen-yanlislik-hissi-i-7785>. Erişim tarihi: 23.09.2023
- Bingöl, U. (2017). Postmodernizm ve Gelenek. *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, Haziran Özel Sayı, s. 20-33.
- Boehm, C. (2022, Mayıs 6). Neil Brownsword, Prof of Ceramics, in Conversation at the London Craft Week 2022. The C3 Centre: Creative Industries and Creative Communities: <https://blogs.staffs.ac.uk/c3centre/2022/05/06/neil-brownsword-prof-of-ceramics-in-conversation-at-the-london-craft-week-2022/>. Erişim tarihi: 25.09.2023
- Büyükparmaksız, M. A., & Ermiş, Y. (2021). İstanbul Çağdaş Sanat Fuarlarında Eklektisizm'in Yansımaları. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(1). Erişim tarihi: 23.09.2023
- Can, G. Ş. (2017, Mayıs). Postmodern Süreçte Eklektisizm Olgusu ve David Salle. *International Journal of Social Science*, s. 239-248. Erişim tarihi: 23.09.2023
- Çizel, R., Aşkun, V., & Çizel, B. (2022). Sosyal Bilim Araştırmalarında Bulanık Küme Nitel Karşılaştırmalı Analiz Yönteminin Kullanımı. İstanbul

Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2701393>. Erişim tarihi: 23.09.2023

- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Değirmenci, N., & Canduran, K. (2022). Sanatta Geleceğin Döngüsü: Güncel İmgelerin Geleneksel İMgelerden Yeniden Üretilmesi. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(27), s. 75-85. Erişim tarihi: 20.09.2023
- Dinçer Kırca, A. (2016). Pastiş ve Seramik Yapıtlara Yansıması. *Yedi*(15), 67-75. <https://doi.org/10.17484/yedi.58117>. Erişim tarihi: 13.09.2023
- Erbay Aslıtürk, G.(2014). 20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Gürses, R. (1998). Gelenekten Evrensele Ulaşmada Türk Seramik Sanatçısının Kültür Zenginliğinin Çağdaş Yorumlara Yansıması. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul
- Kalın, S. (2021). 20.Yy'dan 21.Yy'a Kadar Sanat Yapıtının Yeniden Üretimi Ve Anlam İlişkisi: "Pisuvar" Örneği. *Asos Journal* (115). <https://asosjournal.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=c50da699-f850-4cd4-8ca7-be810997ee3e.pdf&key=49729>. Erişim tarihi:28.10.2023
- Lee, S. Y. (2023). Steven Young Lee/About. Steven Young Lee: <https://stevenyounglee.com/about/>. Erişim tarihi: 08.10.2023
- Neuman, L. W. (2014). *Social Research Methods: Qualitative And Quantitative Approaches* (Seventh Ed.). Essex: Pearson Education Limited.
- MSGŞÜ, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, (2007). 1930'lardan Günümüze Türk Seramik Sanatı'ndan Seçme Eserler, Sergi Kataloğu.
- Özel, Z. (2006). Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun. *Selçuk İletişim*(2), 158-174. e <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19011/200779>. Erişim tarihi:05.09.2023
- Öztekin, F. (2024). Geleneksel,modern biraz da kuir. *Argonotlar Güncel Sanat Bülteni*. <https://argonotlar.com/geleneksel-modern-biraz-da-kuir-ertugrul-gungor-faruk-ertekin/>. Erişim tarihi: 21.04.2024
- Pamono. (2023). Tal Batit. Pamono By Charish:<https://www.pamono.eu/designers/tal-batit>. Erişim tarihi:23.10.2023
- Püsküllüoğlu, A. (2002). *Öz Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Strauss, A. & Corbin, J. (2014). *Basics Of Qualitative Research Techniques*. New York: Sage Publications.

- TDK. (2023). sozluk.gov.tr. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim tarihi: 18.08.2023
- Tizgöl, K. (2008). Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi.
- Tung, H. (2017). Black, White and Grey: Ai Weiwei in Beijing 1993-1997. *Yishu: A Journal of Contemporary Chinese Art*, s. 55-64. Erişim tarihi: 21.11.2023
- Türkben, Y. (2015). Agustinus'un Bilgi Felsefesi. B. A. Çetinkaya içinde, Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni (s. 627-710). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Vecchio, M. D. (2001). *Postmodern Ceramics*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Yeksan, E. (2021). Yeninin Diyalektiğine Doğru. e-Skop. Erişim tarihi:12.10.2023
- Yılmaz, S. (2020). Çağdaş Türk Seramik Sanatına Kaynaklık Eden Geleneksel Nesnelere. *Art Sanat*, s. 417-441. Erişim tarihi:22.11.2023
- Yüksel, O. A. (2019). Çağdaş Seramik Sanatında Yapıbozum. *İdil Sanat Dergisi*. Erişim tarihi: 23.11.2023

Görsel Kaynakları

- Görsel 1: Betty Woodman. 23.04.2024 tarihinde <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/148250> adresinden alındı.
- Görsel 2: Phillip Maberry, 23.04.2024 tarihinde <https://ferrincontemporary.com/portfolio/phillip-maberry/maberry38527ladybugchalicefcg-6616lw/> adresinden alındı.
- Görsel 3: Vecchio, M. D. (2001). *Postmodern Ceramics*. London: Thames&Hudson Ltd. Sf.48
- Görsel 4: Andrew Lord, 1998. 24.04.2024 tarihinde <https://www.nermanmuseum.org/exhibitions/1998-09-27-lord-andrew.html> adresinden alındı.
- Görsel 5: Micheal Frimkess, 2004. 23.04.2024 tarihinde <https://www.nytimes.com/2014/07/16/arts/design/frimkess-ceramics-have-their-moment-at-hammer-museum.html> adresinden alındı.
- Görsel 6: Ai Weiwei, 2017. 25.04.2024 tarihinde https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/ai-weiwei-dunyadaki-en-kapsamli-sergisi-ile-istanbul-da_128618 adresinden alındı.
- Görsel 7: Grayson Perry, Matching Pair, 2017. 25.04.2024 tarihinde <https://www.victoria-miro.com/artworks/24324/> adresinden alındı
- Görsel 8: Whiting, D. (2008). Artığın Şairi Sergi Metni. 12.10.2023 tarihinde Thingnessofthings: <https://thingnessofthings.wordpress.com/contributors-2/neil-brownsword/> adresinden alındı

- Görsel 9: Başar, S. (2019, Eylül). Hakikati Ara-la-mak: Bir Endüstri Arkeolojisi. 12.10.2023 tarihinde Safiye Başar Blogspot: <https://safiyebasar.blogspot.com/> adresinden alındı
- Görsel 10: Belge, F. B. (tarih yok). Bir Cumhuriyet Projesi: Yarımcı Porselen Fabrikası. 12.10.2023 tarihinde Seramik Türkiye: <https://124.im/86eu4SG> adresinden alındı
- Görsel 11: https://www.google.com/search?q=contemporary+ceramics&oq=con&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqBggAEEUYOzIGCAAQRRg7MgYIAR-BFGDsyBggCEEUYOzITCAMQLhiDARjHARixAxjRAXiABDI-GCAQQRRg7MgYIBRBFgd0yBggGEEUYPTIGCAcQRRhB-0gEIMzgyNmowajSoAgCwAgE&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Erişim tarihi:24.04.2024
- Görsel 12: https://www.google.com/search?sca_esv=5480f011bd3e2bf8&sxsrf=A-CQVn0-9cUGdf0S1nCtnZiYvJzgMcqiv4A:1713709600633&q=-contemporary+ceramics&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwiykvnfwdOFaxUpYPEDHbVICywQ0pQJegQIGhA-B&biw=1536&bih=695&dpr=1.25 Erişim tarihi:24.04.2024
- Görsel 13: Jones, K. (2017, Nisan). Öylesine Aşına, Öylesine Yabancı Bir Geçmiş. Mitos ve Ütopya Sergi Kataloğu. İstanbul, Türkiye: Zilberman Galeri
- Görsel 14: Jones, K. (2017, Nisan). Öylesine Aşına, Öylesine Yabancı Bir Geçmiş. Mitos ve Ütopya Sergi Kataloğu. İstanbul, Türkiye: Zilberman Galeri
- Görsel 15: Diego Romero. (Tarih yok). 19.11.2023 tarihinde Museum of Fine Arts St.Petersburg: <https://mfastpete.org/obj/broke-car-landscape/> adresinden alındı
- Görsel 16: Diego Romero,Pop-Native-Fiction. (Tarih yok). 19.11.2023 tarihinde Rose Fredrick: <https://rosefredrick.com/diego-romero-pop-native-fiction/> adresinden alındı
- Görsel 17: Smith, I. (2019, Mart-Nisan). Magdalene Odundo: Figuration and abstraction. Ceramicview. 19.11.2023 tarihinde <https://www.ceramicreview.com/articles/magdalene-odundo-figuration-and-abstraction/> adresinden alındı
- Görsel 18: Magdalene Odundo , 25.04.2024 tarihinde <https://www.ceramicreview.com/articles/magdalene-odundo-figuration-and-abstraction/> adresinden alındı
- Görsel 19: Pamono. (2023). Tal Batit. Pamono By Charish:23.11.2023 tarihinde <https://www.pamono.eu/designers/tal-batit> adresinden alındı
- Görsel 20: Pamono. (2023). Tal Batit. Pamono By Charish:23.11.2023 tarihinde <https://www.pamono.eu/designers/tal-batit> adresinden alındı
- Görsel 21: Papadopoulou, A. (tarih yok). Angeliki Papadopoulou. 02.11.2023 tarihinde <https://angelikipapadopoulou.gr/en/angeliki-papadopoulou>

- Görsel 22: Lee, S. Y. (2023). Steven Young Lee/About. 23.11.2023 tarihinde Steven Young Lee: <https://stevenyounglee.com/work/deconstructed/vases/vase-with-peonies-and-butterflies/> adresinden alındı
- Görsel 23: Steven Young Lee. 25.04.2024 <https://stevenyounglee.com/work/traditional-forms/jars/eastwest/>
- Görsel 24: 24.05.2024 tarihinde <https://aposto.com/s/melez-ve-mutant-mavi-be-yaz-cinilerde-kulturel-donusumler> adresinden alındı
- Görsel 25: 24.05.2024 tarihinde <https://annalaudel.gallery/exhibitions/ertugrul-gungor-faruk-ertekin-untraditional-march-april-2024-istanbul/> adresinden alındı.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

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

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

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

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



GELENEKSEL ERZURUM EVLERİNDE KİTABELER



INSCRIPTIONS IN TRADITIONAL ERZURUM HOUSES

Zerrin KÖŞKLÜ*

Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ**

ÖZ

Bu çalışma Anadolu konut mimarisinde plan, mimari ve süsleme özellikleri ile dikkat çeken Erzurum evlerinin kitabeleri üzerine odaklanmıştır. Erzurum evlerinde tespit edilen kitabeler XVIII. –XX. yüzyıllara aittir. Çalışmada 65 evin kitabesi incelenmiş, bu kitabeler konum, istif-form, metin içeriği, hat, malzeme-teknik ve süsleme özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Kitabelerde dikdörtgen (kare) çerçeveli ya da kartuş şeklinde, damla, nar, armudi ve ibrik formulu örnekler tespit edilmiştir. İncelenen 65 kitabeden 37 örnekte “Mâşâallâh” ibaresine yer verilmiştir. Yanı sıra aynı formlarda tekil uygulamalarla diğer metin içeriklerine de rastlanmıştır. Erzurum evleri kitabelerinde ana malzeme taş olup, içeride ahşap üzerine işlenmiş örnekler de mevcuttur. Kitabelerde istifi yazılarla birlikte palmet, çiçek, dal ve yaprak motifleri, ay-yıldız, hilal motifleri ile S kıvrımları ve yelpazelerle oluşturulan süslemeler kompoze edilmiştir. Erzurum evi kitabeleri yapıldıkları dönemin tarihi belge niteliği, nazar ve nazara karşı korunma inancı ile verdiği mesaj ve bu mesajın farklı istif çeşitliliği ve diğer bezemesel ayrıntılarıyla korunması gereken önemli değerlerimizdir.

Anahtar Kelimeler: Türk-İslam Sanatları, Kitabe, Erzurum, Geleneksel Konut Mimarisini, Geleneksel Ev

ABSTRACT

This study focuses on the inscriptions of Erzurum houses, which attract attention with their plan, architectural and ornamental features in Anatolian residential architecture. The inscriptions of 65 houses were analyzed and these inscriptions were evaluated in terms of location, stacking-form, textual content, calligraphy, material-technique and ornamentation. The order of date was considered in the ranking of the houses, and the inscriptions were composed of examples that have survived to the present day, those that have not survived to the present day, but which were previously in our archive with their photographs or whose photographs can be accessed from different sources. The houses were identified by the names of their known owners, and since some houses could not be

* Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6681-0589> ♦ E-mail: zkosklu@atauni.edu.tr

** Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3000-3635> ♦ E-mail: muhammet.kindigili@atauni.edu.tr

identified by name, address identification was used. While examining the inscriptions, some of them were deformed or their photographs were not clear, which led to some doubtful readings, especially in the date section. These readings are given with a question mark. Within the scope of the study, the inscriptions of some houses, which were generally dated in terms of centuries previously, were also identified here for the first time. The inscriptions identified in traditional Erzurum houses belong to the 18th – 20th centuries. Only 29 of the 65 house inscriptions have survived to the present day. Of these houses, the earliest dated inscription is dated 1168 AH /1754 AD, and the latest dated inscription is dated 1375 AH /1955 AD, and is located on Köse Ömer Çıkmazı Street in Kazım Karabekir Paşa Neighborhood.

The inscriptions of Erzurum houses include examples with rectangular (square) frames or cartouche-shaped, drop, pomegranate, armoudi and ibrik forms. In addition, other textual content was also included in the same forms with singular applications. Of the 65 inscriptions analyzed, 36 examples include the phrase “Mashallah”. The phrase “Mashallah” is also seen in inscriptions with musenna stacks. These are stacked in vase, pear-shaped, tulip and sliced frame forms. The phrase “Maşallah”, which is widely used in Anatolian houses with different materials, forms and stacking features, is also used in the inscriptions of Erzurum houses in the sense of “May Allah protect us from the evil eye”. In addition, the phrase “Ya Hafız” meaning “the one who protects and preserves”, the prayer text meaning “O Allah who opens the doors of goodness” (O Allah who opens the doors of goodness, open the doors of goodness for us) and the phrase meaning “Ya Malikül-Mülk” (Allah is the owner of the property) are represented by four examples. The phrase “Maşallah”, which is common in the inscriptions of Erzurum houses, is written together with the numbers giving the date. Only three house inscriptions do not have a date. However, only the date is written in twenty examples in the inscriptions of Erzurum houses. Four examples of date inscriptions are written in Latin letters.

The main material in the inscriptions of Erzurum houses is stone, but there are also examples carved on wood inside. In the inscriptions of Erzurum houses, palmette, flower, branch and leaf motifs, moon-star, crescent motifs, and decorations created with S curves and fans are composited with stacked writings.

Keywords: *Turkish Islamic Arts, Inscription, Erzurum, Traditional, House*

Giriş

Bu çalışma Anadolu konut mimarisinde plan, mimari ve süsleme özellikleri ile dikkat çeken Erzurum evlerinin kitabeleri üzerine odaklanmıştır. Tespit edilen 65 ev kitabesi incelenmiş, bu kitabeler konum, istif-form, metin içeriği, malzeme-teknik ve süsleme özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Evlerin sıralamasında tarih sırası gözetilmiş, tespit edilebilen kitabeler günümüze ulaşan, günümüze ulaşamayan fakat daha önce fotoğrafları ile arşivimizde bulunan veya farklı kaynaklardan fotoğraflarına ulaşabildiğimiz örneklerden oluşturulmuştur. İncelediğimiz evlerin adresleri, Erzurum’da 2010 yılından itibaren gerçekleştirilen kentsel dönüşüm faaliyetleri kapsamında Yakutiye Belediyesi İmar ve Şehircilik Müdürlüğü’nün tasdikiyle yapılan değişiklikler dikkate alınarak yeni, günümüze ulaşmayan evler ise eski adresleri ile verilmiştir. Evler bilinen sahiplerinin isimleri ile tanımlanmış, bazı evlerde isim belirlenemediğinden adres tanımlama yolu seçilmiştir. Günümüze ulaşmayan evlerin bir parçası olan kurunlardan da üzerinde tarih olanlar ait oldukları evler bilinmemesine rağmen çalışmaya dâhil edilmiştir. Kitabeler incelenirken bazılarının deforme olması ya da fotoğraflarında tam bir netlik elde edilememesi özellikle tarih kısmında bazı şüpheli okunuşları da beraberinde getirmiştir. Bu okunuşlar çalışmada soru işareti ile verilmiştir.

Geleneksel Erzurum evleri farklı özellikleri ile çok sayıda yaygın, yüksek lisans ve doktora tezlerinin konusunu oluşturmasına rağmen evlere ait kitabelerin öne çıkarıldığı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışmada Erzurum evlerinin kitabe özellikleri ele alınmış, aynı zamanda yıkılarak ya da çalınarak kaybolan kitabeler belirlenmiş, daha önce yüzyıl olarak genel bir tarihlendirme yapılan bazı evlere ait kitabeler de ilk defa burada tespit edilmiştir.

1. Geleneksel Erzurum Evlerinde Kitabeler

1.1. Dursun Akal Evi

Kazımkarabekir Mahallesi, Yeğenağa Cami Sokak, No 12’de bulunmaktadır. Evin giriş kapısı üzerinde ve üst kat batı odasında olmak üzere iki kitabesi mevcuttur. Üst kat batı odasında bulunan 1347/1928 tarihli onarım kitabesi günümüzde mevcut değildir.¹ Giriş kapısının sağ üst köşesine yerleştirilen inşa kitabesi dikdörtgen biçiminde kamber taşından kabartma tekniğinde içiçe dekoratif kemerlerle belirlenmiş bezemeli bir kartuş şeklindedir. Kartuş doğrusal bir çizgi ile bölünerek üst kısmına celi sülüs hatlı “Mâşâallâh”, alt kısmına “sene 1168” tarihi yazılmıştır. Mâşâallâh ibaresi de düz bir hat üzerine yan yana istiflenmiştir. “Mâşâallâh” ibaresinin yazımında “şîn” harfinin keşidesi “elîf” harfine bağlanmış, üzerine de “Allah” lafzı yerleştirilmiştir. Buna göre ev 1168/1754 tarihinde yaptırılmıştır (Fot. 1).

1 Karpuz, 1993, 13.

1.2. Dulkadirlilerin Evi

Rabia Ana Mahallesi, Bedendibi Sokak, No 9'da bulunmaktadır. Restore² edilen evin giriş kapısı üzerinde, çıkma konsolunun altında ve tandirevinde kurunda olmak üzere iki kitabesi vardır. Girişin üzerinde bulunan dikdörtgen formlu sade taş kitabede "sene 1173" tarihi yazılıdır. Bu kitabe günümüzde kaybolmuştur. İçeride kurunda ise ortada küçük bir kartuş içerisine 1319 H. tarihi işlenmiştir. Evin bağlantılı olduğu Hüsnü Kızıltınç ve Işıklılar Evleri ile birlikte yapım evrelerini, özellikle 1790, 1859 ve 1901 depremlerinden³ etkilenecek onarım, ekleme ve değişikliklerle birlikte izlenen bir tarihi sürecin günümüz restorasyonu ile tamamlandığı anlaşılmaktadır. Buna göre evin 1173/1759 tarihinde yaptırıldığı ve olasılıkla 1319/ 1901 tarihli kurunun da aynı tarihli deprem sonrasında onarılan eve dâhil edildiği düşünülebilir (Fot. 2).

1.3. Kadıhafizoğulları Evi

Rabia Ana Mahallesi, Şadırlı Sokak, numara 12'de bulunmaktadır. Evin⁴ kitabeleri tandirevinde küçük ocak üzerinde yer almaktadır. Dikdörtgen şeklindeki kamber taşından kabartma tekniğiyle yapılan celi sülüs hatlı kitabelerden sağdakinde damla form içerisine "Mâşâallâh" yazısı istiflenmiştir. "Mâşâallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerinin keşîdeleri içiçe geçirilerek tepede sivrileşen bir form oluşturulmuş, ortaya "Allah" lafzı işlenmiştir. Sol tarafta ise iki yanda S kıvrım dallarla sınırlandırılan kapaklı ve kaideli ibrik formu içerisine "Mâşâallâh" "sene 1201" tarihi yazılıdır. "Mâşâallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerinin keşîdeleri içiçe geçirilerek "Allah" lafzı bu formun ortasına yerleştirilmiştir. Bu kitabelere göre ev 1201/1786 tarihinde yaptırılmıştır⁵ (Fot. 3).

1.4. Komesliler Evi

Kazım Karabekir Paşa Mahallesi, Köseömer Ağa Cami Sokak, numara 18'de bulunmaktadır. Evin kitabesi kapalı avluda ahşap taşıyıcı direklerinden birinin üzerinde kabartma tekniğinde işlenmiştir. Burada hilalin aşağı doğru bakan kısmına "sene 1214" tarihi yazılıdır. Buna göre ev 1214/1799 yılında yaptırılmıştır (Fot. 4).

1.5. Nizamettin Çoşkun Evi

Rabia Ana Mahallesi, Bedendibi Sokakta bulunmaktadır. Kısmen ayakta olan evin kitabesi üst çatı katının üçgen alınlığı üzerinde yer alıyordu. Bu katın yıkılması ile kaybolan kitabe armudi formlu olup, içerisine oyma tekniğiyle "Mâşâallâh" ibaresi istiflenmiştir. Celi sülüs hatlı "Mâşâallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerinin keşîdeleri içiçe geçirilerek tepe noktası sap şeklinde bağlanan ikili armudi form oluşturulmuş, ortasına "Allah" lafzı yerleştirilmiştir. "Mâşâallâh" istifinin altında "sene 1222" tarihi yazılmıştır. Evin tarihi süreç içerisinde yenilendiği, geçirdiği bozulma ve değişimler iz-

2 Sağlam, 2019, 729-736; Evin Erzurum Kale Çevresi Kültür Yolu Projesi kapsamında 2021 yılında restorasyonu tamamlanmıştır.

3 Tozlu ve Küçüküçürlü, 2002, 326.

4 Karpuz, 1993, 16; Sağlam, 2022, 166.

5 Sağlam, 2019, 144-156.

lenmekle birlikte kitabe 1222/1807 yılına işaret etmektedir (Fot. 5).

1.6. Korukçular Evi

Aşağı Mumcu Mahallesi, 1. Korukçu Sokakta bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi giriş kapısının üzerinde yer alıyordu. Yatay dikdörtgen formlu kamber taşından kitabenin içerisine kaş kemerli ortadaki daha büyük yanlardaki daha küçük üç kartuş yerleştirilmiştir. Ortadaki kartuş (belki sonradan kazınmış) sade olup, iki yandakilere kabartma tekniğiyle “Mâşâallâh” ibaresi işlenmiştir. Celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harfleri keşîdeleri üzerine “Allah” lafzı istiflenmiştir. Büyük kartuşun altında enine dikdörtgen bir kartuş daha olup içerisine “sene 1225” tarihi yazılmıştır. Buna göre ev 1225/1810 yılında yaptırılmıştır (Fot. 6).

1.7. Hacı Osman Bayhan Evi⁶

Rabia Ana Mahallesi, Hacı Ali Sokak, numara 40’da bulunmaktadır. Günümüzde harap vaziyette olan evin sadece ön cephesi kısmen ayakta. Tandirevinde kırlangıç örtüsünü taşıyan ahşap direklerden birinin yastık yüzünde yer alan kitabe tandirevinin yıkılmasıyla kaybolmuştur. Kabartma tekniğinde üst kısmı kaş kemerle, iki yanı volütlü S kıvrımlarla belirlenen kitabenin fotoğrafın çekildiği zamanda da özellikle rakamların üzerinin tahrip olması okunuşunu zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte bu tarih “1229” olarak okunmuştur. Evin tarihi 1229/1814 yılı olarak belirlenmiştir (Fot. 7).

1.8. Cevad Dursunoğlu

Günümüze ulaşmayan Ayazpaşa Mahallesinde Saraçoğlu Caddesinde pafta 39, ada 3121, parsel 2-3-4 bulunuyordu. EKVKKA.Nu.25.00/164 de bu parsellerde bulunan evler Kocagenç ailesine ve Kobal ailesine ait olarak belirtilmiş ve 2 parselde bulunan evin doğu giriş kapısı üzerinde dört satırlık bir kitabeden de söz edilmiştir. 15.05.1992 tarihli DKVK. envanterde Kocagenç ailesine ait evin fotoğrafı da yer almaktadır. Bu fotoğraflar kaynaklarda geçen Cevad Dursunoğlu Evine ait görüntülerdir.⁷ Evin üst pencerelerin altında yer alan kare formlu dört satırlık kitabe fotoğraftan⁸ belirlendiği için üzerindeki yazı okunamamış sadece son satırdaki “1240” tarihi kaynaklara geçmiştir. Buna göre ev 1240/1824 yılında yaptırılmıştır (Fot. 8).

1.9. Habib Baba Evi

Kazım Karabekir Paşa Mahallesi, Sadettin Konevi Sokak, numara 52’da bulunmaktadır. 2013 yılında restorasyonu⁹ tamamlanan ev günümüzde kütüphane olarak kullanılmaktadır. Evin kitabesi tandirevinde kırlangıç örtüsünü taşıyan ahşap direklerden birinin yastık yüzünde yer almaktadır. Kabartma tekniğiyle işlenen kitabe dilimli bir kartuş

6 EKVKKA. Nu.25.00/45 de ev Bünyamin Açar adına kayıtlıdır.

7 Karpuz, 1993, 17; Sağlam, 2022, 1007.

8 Karpuz, 1979, 88; Karpuz, 1993, 114.

9 Evin restorasyonu 2013 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü Erzurum Bölge Müdürlüğü tarafından tamamlanmıştır.

şeklinde olup, üst orta kısmında aşağı doğru sarkan bir palmet motifi ile vurgulanmıştır. Kartuş içerisinde altta “1254” tarihi yazılıdır. Buna göre ev 1254/1838 yılında yaptırılmıştır (Fot. 9).

1.10. İbrahim Yerdelen Evi

Kadir Acar Evi¹⁰ olarak da bilinen ev Rabia Ana Mahallesi Kışla Sokak No 22’de bulunmaktadır. Evin, giriş kapısı üzerinde yatay dikdörtgen biçiminde kitabesi yer alır. Kitabenin iki ucu stilize palmet motifleriyle sınırlandırılmış bir kartuş şeklinde olup, içerisine üç satır halinde dua metni ile “sene 1258” tarihi yazılmıştır (Fot. 10). Kamber taşı üzerine kabartma tekniğiyle yazılan celi sülüs hatlı kitabe metni ve anlamı şu şekildedir:

*Yâ müfettihe 'l-ebvâb Ey kapıları açan
İfteh lenâ hayra 'l-bâb Bize hayırlı kapılar aç
1258*

Kitabeye göre ev 1258/1842 tarihinde inşa edilmiştir.

1.11. Muhsin Efe Evi

Rabia Ana Mahallesi, numara 11’de bulunmaktadır. Restore edilen¹¹ evin kitabesi tandirevinde harem odasına çıkan merdivenin yanında bulunan tereğın üst orta kısmında yer alıyordu. Günümüzde kaybolan kitabe ahşap üzerine oyma tekniği ile lale formunda işlenmiştir. Celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” ibaresinde müsenna olarak “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek form oluşturulmuş, formun ortasına “Allah” lafzı, üst kısmına “1274” tarihi istiflenmiştir. Buna göre ev 1274/1857 yılında yaptırılmıştır (Fot. 11).

1.12. Kazım Karabekir Mahallesi, Yeğenağa Cami Sokakta Bulunan Ev

Günümüze ulaşmayan evin kitabesi tandirevinde bulunan taş kurunun ön yüzünde yer alıyordu. Kabartma tekniğiyle tüm yüzeyi bezemeli olan kurunun volütlü C kıvrımının üzerinde “1275” tarihi işlenmiştir. Buna göre ev 1275/1858 yılında yaptırılmıştır (Fot. 12).

1.13. Narmanlıoğlu Evi

Ali Paşa Mahallesi, Cami Sokakta bulunuyordu.¹² Günümüze ulaşmayan evin kitabesi giriş kapısının üzerinde avluya açılan pencerenin altında bulunuyordu. Kamber taşından yatay dikdörtgen formlu kitabe iki ucu stilize palmet motifleriyle sınırlandırılmış bir kartuş şeklindedir. Kartuşun içerisine kabartma tekniğiyle celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” altına “sene 1274” tarihi yazılmıştır. “Mâşâallâh” ibaresinde “şîn” harfi keşidesi “elif”

10 Sağlam, 2022, 188.

11 Ev Kalkınma Bakanlığı Cazibe Merkezlerini Destekleme Programı Yakutiye İlçe Belediyesi Emlak İstimlak Müdürlüğü tarafından Üç Kümbetler Çevresinin Yenilenmesi ve İyileştirilmesi kapsamında 2018 yılında restore edilmiştir.

12 Karpuz, 1979, 108.

harfine bağlanmış, üzerine de “Allah” lafzı istiflenmiştir. Buna göre ev 1274/1857 yılında yaptırılmıştır (Fot. 13).

1.14. Ahıskalılar Evi

Rabia Ana Mahallesi, Yüzbaşı Sokak, numara 10’da bulunmaktadır. Günümüzde son derece harap olan evin kitabesi tandirevinde kırlangıç örtüsünü taşıyan ahşap direklerden birinin yastık başlık yüzünde yer almaktadır. Oyma tekniğinde işlenen kitabe dilimli bir kartuş şeklinde olup, tepeliği iki yanda dairelerle belirlenmiştir. Kitabede “sene 1277” tarihi yazılıdır. Daha önceki çalışmalarda ise bu tarih “sene 1177” olarak okunmuştur.¹³ Buna göre evin 1277/1860 yılında yaptırıldığı ortaya çıkmaktadır (Fot. 14).

1.15. Albay İhsan Yavuzer Evi

Kazımkarabekir Mahallesi, İbanağa Sokak, No 5’de bulunmaktadır. Son derece harap vaziyette olan evin giriş cephesinde iki pencerenin ortasında yer alan kitabesi günümüzde yerinde tespit edilememiştir. Etrafı profilli silmelerle belirlenen dikdörtgen formulu taş kitabenin köşeleri yumuşatılmıştır. Üç satırlık celi sülüs hatlı kitabenin ilk satırında kabartma tekniğiyle “Mâşâallâh Kâne” Anlamı: Allah’ın istediği şey olur. “sene” “1278” ibareleri yazılıdır. “Mâşâallâh Kâne” ibaresinde harfler düz bir hat üzerinde yan yana istiflenerek işlenmiştir. Buna göre ev 1278/1861 tarihinde inşa ettirilmiştir (Fot. 15).

1.16. Nazif Sütçü Evi

Murat Paşa Mahallesi, Naip Sokak, numara 20’de bulunmaktadır. Kitabe evin başodasında ahşap çiçekliğin taç kısmında ortada bulunmaktadır. Vazo formulu kitabe de ahşap kabartma tekniğinde müsenna olarak celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” ibaresine yer verilmiştir. Burada “mîm” ve “şîn” harfleri üst üste istiflenerek keşideleri ile vazunun gövde kısmı oluşturulmuştur. Gövdenin ortasına “Allah” lafzı yerleştirilmiş, “şîn” noktaları “Allah” yazısının üzerine işlenerek “Mâşâallâh” ibaresi tamamlanmıştır. Vazonun üst kısmı ortada çiçek yanlarda yaprak motifleri ile tamamlanmıştır. Vazonun kaidesinde “1282” yazılıdır. Buna göre ev 1282/1864 tarihinde yaptırılmıştır (Fot. 16).

1.17. Hanağası Evi

Rabia Ana Mahallesi, Toprak Tabya Sokak, numara 31’de bulunmaktadır. Kitabe içeride tandirevine açılan harem odasının tavan pervazı ortasında bulunan oyma tekniğiyle işlenen “sene 1284” yazıtından ibaretti (Fot. 17). Günümüze ulaşmayan kitabeye göre ev 1284/1868 yılında inşa ettirilmiştir.¹⁴

1.18. Somunoğlu Evi

Rabia Ana Mahallesi, 1. Mektep Arkası Sokak, numara 45’de bulunmaktadır. Son derece harap vaziyette olan eve ait kitabe kapalı avluda ahşap taşıyıcı direklerinden birinin yastığı üzerine kabartma olarak işlenmiştir. Yıkıntılar altında kalan kitabe de üstte “Mâşâallâh” yazısı ile altında “sene 1292” ibaresi bulunmaktadır. “Mâşâallâh”

13 Karpuz, 1993, 13; Sağlam, 2022, 983.

14 Sağlam, 2019, 234-244; Sağlam, 2022, 245.

ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşîdeleri “elîf” lere bağlanmış, kompozisyon bu yönde düzgün bir çerçeve oluşturarak üzerine “Allah” lafzı istiflenmiştir. Kitabeye göre ev 1292/1875 yılında yaptırılmıştır (Fot. 18).

1.19. Şeyhler Mahallesinde Bulunan Ev

Şeyhler Mahallesi Şeyhler Cami Sokak Numara 3’de bulunmaktadır. Evin kitabesi giriş kapısının üzerinde kamber taşından kalın silmeli bir çerçevenin iki ucunda yer almaktadır. Çerçevenin sağ ve sol tarafında kabartma tekniğinde işlenen kitabeler eş olup, dekoratif kaş kemerli kartuşlar şeklindedir. Oldukça yıpranmış olan kitabenin sağ tarafında “Mâşâallâh” ibaresi yazılmıştır. “Mâşâallâh” ibaresinde “şîn” harfi “elîf” harfine bağlanmış, üzerine de “Allah” lafzı istiflenmiştir. Sol tarafta “Sene 1301” yazılıdır. Buna göre ev 1301/1884 yılında yaptırılmıştır (Fot. 19).

1.20. Hacı Dede Ağa Evi

Köseömer Ağa Mahallesi, Cami Sokakta bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin iki aşamada tamamlandığı kitabelerinden anlaşılmaktadır. Birinci kitabe haremlik bölümünde 1290/1873 tarihli kitabedir. İkinci kitabe selamlık bölümünde kahve ocağı üzerinde yer alan 1302/1844 tarihli kitabedir¹⁵. Eve ait kitabeler daha önce yayına geçen fotoğraflardan belirlenemediği için ayrıntılı tanımları yapılamamıştır (Fot. 20).

1.21. Abdülhamit Bey Konağı (Haremlik Kısım)

Rabia Ana Mahallesi, Hacı Cuma Dere Caddesinde, numara 1’de bulunmaktadır. Kitabe evin batı cephesinde giriş kapısı üzerindeki pencerenin üst iki köşesinde yer almaktadır. Sade dikdörtgen formlu taş kitabelerden sol taraftakine kabartma tekniğinde “sene 1303” sağ taraftakine “sene 1305” işlenmiştir. Bu kitabelere göre evin inşası 1303/1885 yılında başlanmış ve 1305/1887 tamamlanmıştır (Fot. 21). Konağın bu kitabeleri dışında içeride sofa giriş kapısının üzerinde yapılışı için yazılan 11 beyitlik bir inşâ levhası bulunuyordu. Günümüzde nerede olduğu tespit edilemeyen bu levhanın metni Ketencizade Mehmet Rüşdü Efendiye, hattı ise Ömer Fazıl Efendiye aittir. Kasidenin son iki mısrası şöyledir;

*Alıp her mısraın baş harfini cana hesap eyle / Sana ta kim görüne Rüşdi
ibitarih-i rana / Vezan olsun Ketencizadeye bad-ırıza-yı Hakk / Ne
dünyada elem çeksin ne ukbada keder asla*

Bu metnin her mısrasının baş harfinin sayısal değerleri toplamı (1035/ 1887) konağın yapılış tarihini vermektedir¹⁶.

1.22. Abdülhamit Bey Konağı (Selamlık Kısım)

Rabia Ana Mahallesi, Hacı Cuma Dere Caddesinde bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi giriş kapısı üzerindeki pencerenin iki yanında yer alıyordu. Fo-

15 Eve ait kitabeler daha önce yayına geçen fotoğraflardan belirlenemediği için ayrıntılı tanımları yapılamamıştır Karpuz, 1979, 115.

16 Ayrıntılı bilgi için bk. Elmalı,1984, 59-60; Elmalı, 2015, 59-60; Bakırcı ve Çöğenli, 2015,7-20.

toğraftan bu kitabelerin varlığı seçilebilmesine rağmen üzerindeki tarih veya tarihler okunamamaktadır. Buna rağmen daha önceki yayınlarda¹⁷ evin yapım tarihi 1305/1887 olarak tespit edilmiştir. Aynı kişiye ait haremlik kısmında da başlangıç ve bitiş tarihi olmak üzere iki kitabenin varlığı belki burada da benzer bir tarihlendirme yapıldığını düşündürmektedir. Fakat ikinci kitabenin içeriği hakkında net bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fot. 22).

1.23. Mısırlı Mehmet Efendi Evi

Rabia Ana Mahallesi, Şerif Efendi Caddesi, numara 170'tedir. Restore¹⁸ edilen evin kitabesi tandirevinde tandırbaşı kemerinin üzerinde kırlangıç örtünün altında yer alır. Damla formu taş kitabenin içerisine celi sülüs hatlı "Mâşâallâh" ibaresi yazılmıştır. "Mâşâallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek tepede sivrileşen bir form oluşturulmuş, ortasına "Allah" lafzı işlenmiştir. Tarih yoktur. Kabartma tekniğiyle işlenen damla form taş kemerli bir çerçeve içerisine alınmıştır (Fot. 23).

1.24. Fikri Evin Evi

Kâzımkarabekir Paşa Mahallesi, Yeğenağa Cami Sokak, numara 53'de bulunmaktadır. Evin tandirevinde kurun ve kırlangıç örtüsünü taşıyan ahşap taşıyıcının yastık yüzeyinde olmak üzere iki kitabesi bulunmaktadır. Bunlardan taş kurunun bezemeli ön yüzüne kabartma tekniğiyle sağ tarafa 1305 senesinin ilk iki rakamı "13", sol tarafına ise son iki rakamı olan "05" yazılmıştır. Yalnız "05" rakamları günümüzde tahrip olmuştur. İkinci kitabe ahşap üzerine kabartma tekniğiyle işlenmiş, armudi formu müsenna "Mâşâallâh" ibaresi ile hemen altına küçük bir kartuşta bulunan "1305" tarihinden oluşmaktadır. Müsenna celi sülüs hatlı "Mâşâallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek tepe noktası sap şeklinde bağlanan ikili bir armudi form elde edilmiştir. Aynı tarihli bu kitabelere göre ev 1305/1887 yılında yaptırılmıştır (Fot. 24).

1.25. Alemdarların Evi 1

Mehdi Efendi Mahallesi Sıvırcık Sokakta bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi selamlık koridorundaki taş kurunun ön yüzünde kemerli sütunlu yüzeysel nişin iki yanındaki aslan figürlerinin üzerinde yer alıyordu. Kemerin bir tarafında "13" diğer tarafında "05" yazılıdır. Buna göre ev 1305/1887 yılında yaptırılmıştır (Fot. 25).

1.26. Bahaddin Ceylan Evi

Rabia Ana Mahallesi, Erzurumlu Sokak, numara 47'de bulunmaktadır. Restore¹⁹ edilen evin kitabesi ön cephede üst pencerelerden birinin sövesi üzerinde yer almaktadır. Kitabe dikdörtgen formu yanyana iki kartuş şeklindedir. Günümüzde yıpranmış olduğun-

17 Karpuz, 1979, 120; Sağlam, 2022, 1027.

18 Mısır Oteli olarak da bilinen ev Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Erzurum Rölöve ve Anıtlar Bölge Müdürlüğü tarafından 2019 yılında restore edilmiştir. Günümüzde Ebu İshak Vakfı (Tivnikli Konağı) tarafından kullanılmaktadır.

19 Ev Kalkınma Bakanlığı Cazibe Merkezlerini Destekleme Programı Yakutiye İlçe Belediyesi Emlak İstimlak Müdürlüğü tarafından Üç Kümbetler Çevresinin Yenilenmesi ve İyileştirilmesi kapsamında 2019 yılında restore edilmiştir.

dan kabartma tekniğinde işlenen bu taş kitabeler tam olarak okunamamıştır. Buna rağmen sağdaki “Şen olsun bunları ? Hacı Ahmet nesline daim” soldaki “De Mâşâallâh mübarek padkane ?²⁰ 1305” şeklinde tarih kısmı daha net olmak üzere belirlenmiştir. Buna göre ev 1305/1887 yılında yaptırılmıştır (Fot. 26).

1.27. Ali Bayram Evi

Rabia Ana Mahallesi, Musabey Sokak, numara 14’de bulunmaktadır. Günümüzde son derece harap olan evin içerisindeki bütün yapısal unsurlar yok olmuştur. Evin kitabesi başodada ahşap çiçeklik-dolabın üzerinde dikdörtgen çerçeve içerisine yerleştirilmişti (Fot. 27). Kitabenin yer aldığı eski fotoğraftan ayrıntı seçilememesine rağmen “Mâşâallâh” ve “1308” yazılı olduğu belirtilmiştir. Buna göre ev 1308/1890 yılında yaptırılmıştır.²¹

1.28. Yaşar İkizler Evi

Rabia Ana Mahallesi, Çeşme Sokak, numara 19’da bulunmaktadır. Evin inşasıyla ilgili tek kitabe tandirevinde kurun üzerindeki tarih ibaresidir. Kabartma tekniğiyle yuvarlak kemerlerle bölümlendirilmiş taş kurunun yüzeyinde ortadaki kemerin iki köşesine iki parça halinde “13-09” tarihi işlenmiştir. Buna göre evin 1309/1891 yılında yaptırıldığı kabul edilmektedir²² (Fot. 28).

1.29. Ali Paşa Mahallesi Cami Sokak Numara 20

Günümüze ulaşmayan evin kitabesi giriş kapısı üzerinde bulunuyordu. Kitabede “Mâşâallâh” 1309/1891 tarihi kayıt altına alınmıştır²³ (Fot. 29).

1.30. Alpagutların Evi

Rabia Ana Mahallesi, Bedendibi Sokak, numara 37’de bulunmaktadır. Günümüzde son derece harap olan evin kitabesi giriş cephesinde üst kat pencerelerinin ortasında iken bu katın yıkılmasıyla kaybolmuştur. Enine dikdörtgen formlu taş kitabenin kabartma tekniğiyle düz bir hat üzerinde olan üst kısmına celi sülüs hatlı “Mâşâallâh”, alt kısmına “1311” işlenmiştir. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri “elîf”lere bağlanmış, kompozisyon bu yönde düzgün bir çerçeve oluşturarak üzerine “Allah” lafzı istiflenmiştir. Buna göre ev 1311/1893 yılında yaptırılmıştır (Fot. 30).

1.31. Niyazi Güngörmez Evi

Lalapaşa Mahallesi, Kadioğlu Çıkmazı, numara 23 bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi tandirevinde kırlangıç örtüsünü taşıyan ahşap taşıyıcının yastık yüzeyinde yer alıyordu. Bu kitabede 1313/1895 tarihi tespit edilmiştir. Yayına geçen fo-

20 Kitabelerin okunmasında Atatürk Üni. Edebiyat Fak. Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Nevzat Hafız Yanık ve Atatürk Üni. Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Hüseyin Yurttaş’a teşekkür ederiz.

21 Karpuz, 1979, 29-30.

22 Köşklü ve Kindiğili, 2018, 687.

23 Evin genel görüntüsünden kitabenin ayrıntısı belirlenememiştir. Karpuz, 1979, 130.

toğraftan kitabenin detayı belirlenememiştir²⁴ (Fot. 31).

1.32. İbrahim Uçar Evi

Rabia Ana Mahallesi, Hacı Ali Sokak, numara 42’de bulunmaktadır. Günümüzde harap olan evin kitabesi ön cephede üst kattaki iki pencerenin arasında iken bu katın yıkılmasıyla kaybolmuştur. Kamber taşından dikdörtgen şeklindeki kitabede kabartma tekniğiyle işlenen damla form içerisine celi sülüs hatlı “Mâşâallâh”, altına “sene 1317” yazısı istiflenmiştir. Damla istifte “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek tepede sivrileşen bir form oluşturulmuştur. Ortaya “Allah” lafzı işlenmiştir. Bu kitabeye göre ev 1317/1899 yılında yaptırılmıştır (Fot. 32).

1.33. Kemal Algur Evi

Rabia Ana Mahallesi, Gürcü Mehmet Sokak, numara 24’de bulunmaktadır. Restore²⁵ edilen evin kitabesi ön cephede üstte iki pencerenin arasındadır. Dikdörtgen şeklindeki kamber taşından olan kitabenin bir tarafında kabartma tekniğiyle işlenen damla form içerisine celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” ibaresi yazılmıştır. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek tepede sivrileşen bir form oluşturulmuş, ortasına “Allah” lafzı işlenmiştir. Bunun altında “sene 1317” yazılıdır. Kitabenin diğer tarafında iki satır halinde dua metni “Yâ müfettihe’l-ebvâb/İftah lenâ hayra’l- bâb” yazılıdır. Buna göre ev 1317/1899 yılında yaptırılmıştır (Fot. 33).

1.34. Alemdarların Evi 2

Aşağı Yoncalık Mahallesi, Şeref Efendi Caddesi üzerinde bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi ön cephede üst kat pencerelerin üzerinde saçak altına yerleştirilmişti. Kamber taşından kaş kemerli olduğu belirlenebilen kitabede 1317/1899 tarihi tespit edilmiştir.²⁶ Yayına geçen fotoğraftan kitabenin detayları belirlenememiştir (Fot. 34).

1.35. Rıza Avcı Evi

Kazımkarabekir Paşa Mahallesi, Medine Caddesi, numara 20’de bulunmaktadır. Günümüzde son derece harap olan evin kitabesi giriş kapısı kemeri üzerinde kamber taşından dikine dikdörtgen bir taşın ortasında yer alır. Kabartma tekniğiyle işlenen damla formu kitabenin içerisine celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” ibaresi yazılmıştır. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek tepede sivrileşen bir form oluşturulmuş, ortasına “Allah” lafzı işlenmiştir. Altında “sene 1319” ibaresi yazılıdır. Buna göre ev 1319/1901 yılında yaptırılmıştır (Fot. 35).

1.36. Seyfullah Ağa Evi

Emin Kurbi Mahallesi Tamirhane Sokak bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan

24 Karpuz, 1979, 131.

25 Evin restorasyonu 2018 yılında tamamlanmıştır.

26 Karpuz, 1979, 136; Karpuz, 1993, 128.

evin düzgün kesme taştan ön cephesine bitişik çeşmede nişin içerisinde, çeşmenin üzerinde ve yine bu kitabenin üzerinde ve diğer tarafta cepheyi belirleyen sütunun yanında bulunan kitabe ile tandirevinde kurunlu çeşmede olmak üzere beş kitabesi mevcuttu. Bunlardan çeşmenin üzerinde bulunan kitabede içiçe silmelerle belirlenen beşgen çerçevenin içerisine müsenna olarak kabartma tekniğinde celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” ibaresi ile “1319” tarihi işlenmiştir. Müsenna yazıda “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri üst kısımda dilimli bir çerçeve oluşturmaktadır. Çerçevenin ortasına “Allah” lafzı istiflenmiştir. Ön cephenin iki yanındaki simetrik kitabelerde kabartma tekniğinde “Yâ Mâlikül-Mülk” yazısı işlenmiştir. Armudi form “yâ”, “mîm” ve “kâf” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek üstte sivrileşen yapraklı bir sap şeklinde kurgulanmıştır. Formun ortasına “el-mülk” yazısı istiflenmiştir. Kitabenin dört köşesi yelpaze motifleri ile belirlenmiştir. İçeride tandirevinde bulunan taş kurunlu çeşmenin ön yüzünde sivri kemerin köşeliklerinde “Mâşâallâh” ve “sene 1315” ibarelerine yer verilmiştir. Bu kitabeler göre ev 1315/1897-1319/1902 yılları arasında yaptırılmıştır²⁷ (Fot. 36).

1.37. Ahmet Kayacan Evi

Rabia Ana Mahallesi, Mektep Geçit Sokak, numara 3’tedir. Restore²⁸ edilen evin tandirevinde kırlangıç örtüsünü taşıyan ahşap taşıyıcının yastık yüzeyinde ve tandirevinde kurunun ön yüzünde olmak üzere iki kitabesi vardır. İlk kitabe ahşap üzerine oyma tekniği ile “sene 1315”, ikincisi ise taş kurunun ön yüzünde yine kabartma tekniğiyle küçük bir kartuş içerisine yazılı “1319” ibaresidir. Buradan hareketle evin inşasına 1315/1897 yılında başlandığı ve 1319/1901 yılında tamamlandığı anlaşılmaktadır (Fot. 37).

1.38. Ferhat Yıldırım Evi

Mirza Mehmet Mahallesi Bahçe Sokakta bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi ön cephede saçak altında yer alıyordu. Sade üçgen formlu çerçeve içerindeki taş kitabede kabartma tekniğinde “1319” tarihi işlenmiştir. Buna göre ev 1319/1901 yılında yaptırılmıştır (Fot. 38).

1.39. Korukçular Evi

Rabiaana Mahallesi, Sadettin Konevi Caddesi, numara 31’de bulunmaktadır. Günümüzde yalnızca giriş cephesi ve bahçe duvarının bir bölümü ayakta olan evin kitabesi yuvarlak kapı kemerinin hemen üzerinde bulunmaktadır. Kitabe kamber taşından kabartma tekniğinde işlenen yatay içiçe iki dikdörtgen çerçeveden oluşmaktadır. Ortadaki çerçevede damla form içerisine celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” ibaresi yazılmıştır. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek tepede sivrileşen form oluşturulmuştur. Mâşâallâh” ibaresinin solunda “sene 1320” yazılıdır. Kitabenin dış çerçevesi üç yönden kıvrık dal, yaprak ve çiçek motifleri ile kompoze edilmiştir. Buna göre ev 1320/1902 yılında yaptırılmıştır (Fot. 39).

27 Konyalı, 1960, 173; Karpuz, 1987, 214-216; Karpuz, 1993, 31-33; Köşklü, 2016, 115.

28 Sağlam, 2019, 898-903; Evin restorasyonu Erzurum Kale Çevresi Kültür Yolu Projesi kapsamında 2020 yılında tamamlanmıştır.

1.40. Fizyo Babanın Evi

Yenikapı Caddesi, Erzincankapı Sokak, numara 9'da bulunmaktadır. Eve ait kitabe ana girişin açıldığı doğu cephesinde saçığın altına yerleştirilmiştir. Kamber taşından kabartma tekniğiyle işlenen yatay dikdörtgen şeklindeki kitabenin sağında nar form içerisine "Bismillah", solunda yine aynı formda "Mâşâallâh", ortasında ise "sene 1321" ibareleri işlenmiştir. Nar formulu istiflerde Besmele, "bâ" ve "sîn" harfleri, "Mâşâallâh" yazısında "mîm" ve "şîn" harflerinin keşîdeleri içiçe geçirilerek ikili bir form oluşturulmuş, form tepe noktaları yapraklı bir sap kısmı ile belirlenmiştir. Günümüzde kitabe üzerindeki tarih ve yazı okunamayacak derecede yıpranmıştır. Kitabeye göre ev 1321/1903 yılında yaptırılmıştır (Fot. 40).

1.41. Müceldili Konağı

Rabia Ana Mahallesi, Esatpaşa Cami Sokak, numara 2'de bulunmaktadır. Konağın kuzey cephe ana giriş kapısının iki yanında dikdörtgen şeklinde kamber taşına kabartma tekniğinde işlenmiş celi sülüs hatlı iki kitabesi vardır. Kitabelerden sağdaki armudi formulu olup, içerisine "Mâşâallâh" ibaresi ile "sene 1319" işlenmiştir. "Mâşâallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerinin keşîdeleri iç içe geçirilerek tepe noktası sap şeklinde bağlanan ikili armudi form oluşturulmuş, ortasına "Allah" lafzı yerleştirilmiştir. Kitabenin iki köşesine palmeti andıran üç bölümlü bir çiçek motifi işlenmiştir. Aynı form özellikleri ile biçimlenen soldaki kitabede farklı olarak "sene 1321" kaydı ile üst köşelerinde birer yıldız çiçeğine yer verilmiştir. Buradan konağının inşasının 1319/1901 yılında başladığı ve 1321/1903 yılında tamamlandığı anlaşılmaktadır (Fot. 41).

1.42. Halis Baransel Evi

Rabiaana Mahallesi, 2. Yüzbaşı Caddesinde numara 32'de bulunmaktadır. Günümüzde son derece harap olan evin ön cephesinde pencerelerin üzerinde saçak altında olan kitabesi üst katın yıkılmasıyla kaybolmuştur. Yatay dikdörtgen formulu kamber taşından kitabenin içerisine kabartma tekniğinde müsenna olarak "Mâşâallâh" ibaresi işlenmiştir. "Mâşâallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerinin keşîdeleri ile üst kısımda dilimli bir çerçeve oluşturulmuştur. Çerçevenin ortasında "Allah" lafzı istiflenmiştir. Altta ortada "sene 1321" yazılıdır. Kitabenin dört köşesi yelpaze motifleri ile belirlenmiş olup, iki yanda ise küçük boş kartuşlara yer verilmiştir. Buna göre ev 1321/1903 yılında yaptırılmıştır (Fot. 42).

1.43. Hafız Osman Konağı

Kazımkarabekir Paşa Mahallesi, Kasımpaşa Cami Sokak, numara 10'da bulunmaktadır. Restore²⁹ edilen konağın kitabesi giriş kapısının üzerinde yer almaktadır. İbrik formulu kitabede üstte celi sülüs hatlı "Mâşâallâh" altta "1322" yazılıdır. "Mâşâallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerinin keşîdeleri içiçe geçirilerek ibrik formu oluşturulmuş, "Allah" lafzı bu formun ortasına istiflenmiştir. Kamber taşından kabartma tekniği ile şe-

29 Konak Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Erzurum Rölöve ve Anıtlar Bölge Müdürlüğü tarafından 2017-2020 yılları arasında restore edilmiştir.

killendirilen kitabede ibrik formu kaidesiz, kapaklı ve kuplu olarak işlenmiştir. Kitabenin dış çerçevesi üstte kaş kemer formuyla belirlenerek kemerin kilit taşı noktasına bir hilal yerleştirilmiştir. Konak bu kitabeye göre 1322/1904 yılında yaptırılmıştır (Fot. 43).

1.44. Boybeyi Hacı Yusuf Beyin Evi

Rabia Ana Mahallesi, Kurşunlu Cami Sokak, numara 20’de bulunmaktadır. Restore³⁰ edilen evin kitabesi kuzey cephede giriş kapısının üzerindeki aydınlatma penceresinin üstünde yer alır. Kireç taşından köşeleri yumuşatılmış kartuş şeklindeki kitabede kabartma tekniğinde altta “sene” üstte ise “1322” yazılıdır. Buna göre ev 1322/1904 yılında yaptırılmıştır (Fot. 44).

1.45. Necati Karshoğlu Evi (Saklı Konak)

Rabia Ana Mahallesi, Taş Ambarlar Sokak, numara 11’de bulunmaktadır. Evin kitabesi güney cephede giriş kapısının üzerinde yer alır. Kamber taşından dikine dikdörtgen şeklindeki kitabe iç kısmı iki kademeli köşeleri yumuşatılmış bir düzenleme gösterir. Kabartma tekniğiyle işlenen kitabenin düz bir hat üzerinde olan üst kısma celi sülüs hatlı “Mâşâallâh”, altına “fi sene 1323” yazısı istiflenmiştir. “Mâşâallâh” ibaresinde “ma’sa” yazımında “şîn” harfinin keşidesi “elif” harfine bağlanmış, üzerine de “Allah” lafzı yerleştirilmiştir. Buna göre ev 1323/1905 yılında yaptırılmıştır (Fot. 45).

1.46. Şeyhler Mahallesinde Bulunan Ev

Günümüze ulaşmayan evin kamber taşından olan kitabesi giriş kapısının üzerinde bulunuyordu. Dikdörtgen formu kitabedeki yazı okunamamış yalnızca?.1906 “Sene 1324” tarihi okunmuştur. Buna göre ev 1324/1906 yılında yaptırılmıştır (Fot. 46).

1.47. Terzi Yusuf Efendinin Evi

Rabia Ana Mahallesi, Şadırlı Sokak, numara 30’da bulunmaktadır. Restore³¹ edilen evin iki kitabesi vardır. Bunlardan biri tandirevinde taş kurunun ön yüzüne kabartma tekniğinde işlenen “1325” tarihidir. Tandirevindeki diğer kitabe günümüzde okunamayan kırılmalı örtüsünü taşıyan ahşap taşıyıcının yastık yüzeyinde yer almaktadır. Burada kabartma tekniğinde volütlü S kıvrımlarla belirlenen bir çerçevenin ortasında kaş kemer, iki köşede yelpazelerle vurgulanmış, bu çerçevenin iki yanında ise palmet ve lale motifleri kompoze edilmiştir. Buna göre ev 1320/1907 yılında yaptırılmıştır (Fot. 47).

1.48. Haşim Bey Evi

Hacıcuma Mahallesi Temurağa Sokakta bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi giriş cephesinde üst katı yenilenen pencerelerin üzerine yerleştirilmişti. Ya-

30 Evin restorasyonu Erzurum Kale Çevresi Kültür Yolu Projesi kapsamında 2020 yılında tamamlanarak günümüzde Türkiye Harp Mahlülü Gazi, Şehit, Dul ve Yetimleri Derneği tarafından kullanılmaktadır.

31 Evin restorasyonu Erzurum Kale Çevresi Kültür Yolu Projesi kapsamında 2018 yılında tamamlanmıştır.

tay dikdörtgen şeklindeki sonradan boyanan kabartma tekniğinde işlenen taş kitabenin ortasında nar form içerisine celi sülüs hatlı “Mâşâallâh”, sol alt tarafına “sene 1325” sağ alt tarafına “sene 1327” yazılıdır. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek ikili bir form oluşturulmuş, üst kısma “Allah” lafzı istiflenerek form tepe noktasında yapraklı bir sap kısmı ile belirlenmiştir. Bu kitabeye göre evin inşası 1325/1907 yılında başlanmış ve 1327/1909 tamamlanmıştır. Evin tarihi daha önceki yayınlarda 1318-1320/1902 olarak belirtilmiştir³² (Fot. 48).

1.49. Hamza Polat Evi

Rabia Ana Mahallesi, numara 11’de bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi giriş cephesinde kapının üzerindeki pencereyi belirleyen yuvarlak kemerin kilit taşında yer alıyordu. Yukarıdan aşağı doğru hafif daralan taşın üzerinde kabartma tekniğinde ay ve yıldız motifleri ile tam olarak anlaşılabilen karşılıklı nar motifleri işlenmiştir. Altta “1325” tarihi yazılıdır. Buna göre ev 1325/1907 yılında yaptırılmıştır (Fot. 49).

1.50. Nusret Gedik Evi

Kazımkarabekir Paşa Mahallesi, Sadrettin Konevi Sokak, numara 42’de bulunmaktadır. Son derece harap olan evin kitabesi günümüzde yerinde yoktur. Giriş cephesinde saçak silmesinin altına kamber taşından kabartma tekniğinde işlenen kitabe yatay dikdörtgen formu bir düzenleme yansıtır. Kitabenin ortasına kaş kemer şeklinde bir kartuş yerleştirilmiş, içerisine celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” ibaresi ile altına “sene 1326” tarihi yazılmıştır. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri “elif”lere bağlanmış, kompozisyon bu yönde düzgün bir çerçeve oluşturarak üzerine “Allah” lafzı istiflenmiştir. Kartuşun iki yanında çerçeveyi dikdörtgene tamamlayan boşluklara çiçek, dal ve yaprak motiflerinden oluşan bitkisel bir bezeme dolgulanmıştır. Buna göre ev 1326/1908 tarihinde yaptırılmıştır (Fot. 50).

1.51. Hanbeyoğlu Evi

Emirşeyh Mahallesi, Palandöken Caddesi üzerinde bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi içeride başodada³³ bulunan yüklük üzerindeki ceferlikte³⁴ yer alıyordu. Bu kitabede 1326/1908 tarihi tespit edilmiştir.³⁵ Yayına geçen fotoğraftan kitabenin ayrıntıları belirlenememiştir (Fot. 51).

1.52. Kullebiler Evi

Rabia Ana Mahallesi, Palandöken Caddesi, numara 10’da bulunmaktadır. Evin ön cephesinde giriş kapısının iki yanında kamber taşından kabartma tekniğiyle işlenen iki kitabesi vardır. Nar formu birbirinin tekrarı olan simetrik celi sülüs hatlı kitabelerde ortada “Mâşâallâh”, altında ise “sene 1327” yazılıdır. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve

32 Karpuz, 1979, 148; Sağlam, 2022, 1017.

33 *Ayyanoda* da denilen misafirlerin ağırlandığı evin en büyük ve en bezemeli odası.

34 Eşyaların konulduğu küçük depolar. Önleri bezemeli örnekleri de vardır.

35 Karpuz, 1979, 151.

“şîn” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek ikili bir form oluşturulmuş, üst kısma “Allah” lafzı istiflenerek form tepe noktasında yapraklı bir sap kısmı ile belirlenmiştir. Kare panolarda nar formulu istif ve tarih kısmının etrafı çiçek, yaprak ve kıvrım dallarla oluşturulan bezeme ile kompoze edilmiştir. Bu kitabelere göre ev 1327/1909 yılında yaptırılmıştır (Fot. 52).

1.53. Yüzbaşı A. Fahri Evi

Aşağı Yoncalık Mahallesi, Şerif Efendi Mahallesinde bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi giriş kapısı üzerinde yer alıyordu. Taş kitabede kabartma tekniğiyle armudi form içerisine celi sülüs hatlı “Yâ Hafiz” ibaresi işlenmiştir. “Yâ Hafiz” ibaresinde “yâ” harfinin keşideleri ile oluşturulan form iki yanda yukarıya doğru yaprak motifleri ve tepe noktası yapraklı bir sap şeklinde kurgulanmıştır. Formun ortasına “Hafiz” lafzı işlenmiştir. Altında “sene 1329” ibaresi yazılıdır. Buna göre ev 1329/1911 yılında yaptırılmıştır (Fot. 53).

1.54. Aşağı Mumcu Mahallesi 1. Korukçu Sokak No:10

Günümüze ulaşmayan evin kitabesi ön cephedeki iki giriş kapısının ortasında bulunuyordu. Enine dikdörtgen formulu taş kitabenin düz bir hat üzerinde olan üst kısmına celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” altına “sene1329” ibaresi kabartma tekniğiyle işlenmiştir. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri “elîf”lere bağlanmış, kompozisyon bu yönde düzgün bir çerçeve oluşturarak üzerine “Allah” lafzı istiflenmiştir. Buna göre ev 1329/1911 yılında yaptırılmıştır (Fot. 54).

1.55. Yukarı Mumcu Mahallesinde Bulanan Ev

Günümüze ulaşmayan ev Atatürk Evine yakın bir mevkideydi. Eve ait kitabe tandirevinde taştan tandırbaşı kemerinin üzerinde bulunuyordu. İbrik formulu kitabede üstte “Mâşâallâh” altta “1330” yazılıdır. Burada “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri ile oluşturulan ibrik formun ortasına “Allah” lafzı istiflenmiştir. Kabartma tekniği ile şekillendirilen kitabede ibrik formu kadesiz, kapaklı ve kuplu olarak işlenmiştir. Buna göre ev 1330/1912 yılında yaptırılmıştır (Fot. 55).

1.56. Hacı Rıfat Merdal Evi

Hasani Basri Mahallesi, Palandöken Caddesi üzerinde bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan evin kitabesi giriş cephesinde üst kat pencerelerinin ortasına yerleştirilmişti. Enine dikdörtgen formulu taş kitabenin düz bir hat üzerinde olan üst kısmına celi sülüs hatlı “Mâşâallâh”, altına “1933” ibaresi kabartma tekniğiyle işlenmiştir. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri “elîf”lere bağlanmış, kompozisyon bu yönde düzgün bir çerçeve oluşturarak üzerine “Allah” lafzı istiflenmiştir. Buna göre ev 1352/1933 yılında yaptırılmıştır (Fot. 56).

1.57. Rabia Ana Mahallesi, Bedendibi Sokakta Bulunan Ev

Harap vaziyette olan evin kitabesi giriş cephesinde üst kat pencerelerinin ortasında bitkisel bezemeli kuşaklar arasında bulunuyordu. Damla formulu taş kitabede ka-

bartma tekniğiyle celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” yazısı istiflenmiştir. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek tepede sivrileşen bir form oluşturulmuş, ortaya “Allah” lafzı işlenmiştir. Mâşâallâh istifinin altında “1947” tarihi yazılıdır. Buna göre ev 1947 yılında günümüzdeki şeklini almıştır (Fot. 57).

1.58. Adnan Unat- Kemal Yeter Evleri

Kazım Karabekir Paşa Mahallesi, Nene Hatun Caddesi, Numara 11’de bulunmaktadır. Kitabe bitişik nizamda olan iki evden batı taraftaki evin giriş cephesinde üst kat pencerelerinin arasında bulunmaktadır. Damla formlu kitabede kabartma tekniğiyle celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” yazısı istiflenmiştir. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek tepede sivrileşen bir form oluşturulmuş, ortaya “Allah” lafzı işlenmiştir. Kitabede tarih yoktur. Doğu taraftaki evin pencerelerinin alt tarafında mermer üzerine “besmele” yazılıdır (Fot. 58).

1.59. Dursun Alkan Evi

Ayaz Paşa Mahallesi Hacı Ali Sokak numara 1’de bulunmaktadır. Günümüzde bakımsız olan evin kitabesi sac kaplama giriş kapısının üzerine çivilerle yapılan dört yönlü yarım yuvarlak şekilli bir kartuşun içerisine “1952” olarak işlenmiştir (Fot. 59).

1.60. Mirza Mehmet Mahallesi Ambardibi Sokakta Bulunan Ev

Günümüze ulaşmayan evin kitabesi giriş kapısının üst yanında dikdörtgen formulu sade bir taşın üzerinde kabartma tekniğiyle işlenen “1954” tarihinden ibaretti (Fot. 60).

1.61. Kazım Karabekir Paşa Mahallesi Köse Ömer Çıkmazı Sokakta Bulunan Ev

Günümüzde harap olan evin giriş kapısının yanında bulunan kitabesi de kaybolmuştur. Dikine dikdörtgen formlu kabartma tekniğinde işlenen taş kitabe silmelerle belirlenmiştir. İçteki çerçeveye işlenen celi sülüs hatlı “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri “elif”lere bağlanmış, üzerine “Allah” lafzı yerleştirilmiştir. Altta ise “sene 1375” tarihi yazılıdır. Dikdörtgen çerçeve içiçe ortası yarım yuvarlak kartuş içerisine alınmış üst kısım köşeleri yelpaze şeklinde olmak üzere eğmeçli geometrik kurgu tamamlamıştır. Buna göre ev 1375/1955 yılında yaptırılmıştır (Fot. 61).

1.62. Kazım Karabekir Paşa Mahallesi Cirit Sokakta Bulunan Ev

Evin kitabesi ön cephede saçak altında iki pencerenin arasında bulunmaktadır. Sekizgen formlu kitabede kabartma tekniğinde işlenen “Mâşâallâh” ibaresinden sadece “mîm” ve “şîn” harfleri ile “137” tarihi ulaşmıştır. Buna göre evin son rakamı düşen tarihinin 1370/1379- 1950/1959 aralığında bir tarihte yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Fot. 62).

1.63. Atatürk Üniversitesi Erzurum Evi

Atatürk Üniversitesi yerleşkesinde bulunmaktadır. “Geleneksel Erzurum Evlerinin Modern Mimariye Uyarlanması” isimli proje kapsamında 2006 yılında yaptırılmıştır. Evin tandirevinde eski bir Erzurum evinden getirilen çeşme kurun yeniden düzenlenmiştir. Bu taş kurunun ön yüzünde ortada yuvarlak kemerin üzerinde dikdörtgen formlu kar-

tuş içerisinde “1258” tarihi kabartma tekniğiyle işlenmiştir. Buna göre kurun 1258/1882 yılına ait olan bir Erzurum evinin günümüzde korunan bir parçasıdır (Fot. 63).

1.64. Komesli Handa Bulunan Kurun

Ali Paşa Mahallesiinde bulunuyordu. Günümüze ulaşmayan bir Erzurum evine ait olan taş kurunun ön yüzünde yaprak motifleri ile oluşturulan bezemesel alanın ortasına “1298” tarihi kabartma tekniğiyle işlenmiştir. Buna göre ismini tespit edemediğimiz bir eve ait kurun 1298/1881 tarihli'dir (Fot. 64).

1.65. Erzurum Evlerinde Bulunan Kurun

Rabia Ana Mahallesi, Yüzbaşı Raşit Bey Sokakta bulunmaktadır. Yedi ayrı evin birleştirilmesi ile oluşturulan ve günümüzde işletme olarak kullanılan evin dış sergisinde yer alan küçük boyutlu taş kurun üzerine kabartma tekniğiyle “Maşallah” ve “1357” tarihi işlenmiştir. Burada farklı Erzurum evlerinden getirilen çok sayıda eşya ve donatıdan biri olan ismini tespit edemediğimiz bir eve ait olan bu kurun 1357/1938 tarihli'dir (Fot. 65).



Foto. 1: Dursun Akal Evi



Foto. 2: Dulkadirilerin Evi (EKVKKA)



Foto. 3: Kadıhafızogulları Evi (T. Sağlam)



Foto. 4: Komesliler Evi (EKVKKA)



Foto. 5: Nizamettin Coşkun Evi



Foto. 6: Korukçular Evi (H. Özkan)



Foto. 7: Hacı Osman Bayhan Evi



Foto. 8: Cevat Dursunoğlu Evi (H.Karpuz)

Fot. 1-8



Foto. 9. Habib Baba Evi



Foto. 10. İbrahim Yerdelen Evi



Foto. 11. Muhsin Efe Evi



Foto. 12. Yeğenağa Camii Sokak



Foto. 13: Narmanlıoğlu Evi (H. Karpuz)



Foto. 14: Ahşkalılar Evi



Foto. 15: Albay İhsan Yavuzer Evi



Foto. 16: Nazif Sütçü Evi

Fot. 9-16

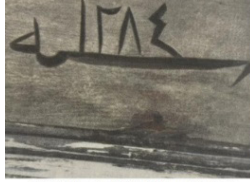


Foto. 17: Hanagası Evi (A. Aktemur-T. Sağlam)

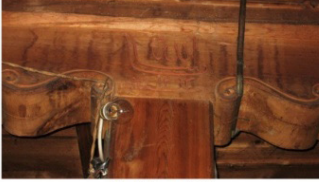


Foto. 18: Somunoğlu Evi



Foto. 19: Seyhler Mah. No. 3



Foto. 20: Hacı Dele Ağa Evi (H.Karpuz)



Foto. 21: Abdülhamit Bey Konagi (Haremlik Kısmı)



Foto. 22: Abdülhamit Bey Konagi (Selamlık Kısmı) (H.Karpuz)

Fot. 17-22



Foto. 23: Mısrâ Mehmet Efendi Evi



Foto. 24: Fikri Evin Evi



Foto. 25: Alemdarlarım I. Evi
(H.Karpuz)



Foto. 26: Bahaddin Ceylan Evi



Foto. 27: Ali Bayram Evi (H.Karpuz)



Foto. 28: Yaşar İkizler Evi



Foto. 29: Ali Paşa Mah Camii Sokak No 20
(H.Karpuz)

Fot. 23-29



Foto. 30: Alemdarlarım Evi 2 (H. Karpuz)



Foto. 31: Niyazi Güngörmez Evi
(H.Karpuz)



Foto. 32: İbrahim Uçar Evi



Foto. 33: Kemal Algar Evi



Foto. 34: Alemdarlarım Evi 2 (H. Karpuz)



Foto. 35: Rıza Avcı Evi



Foto. 36: Seyfullah Ağa Evi (H. Karpuz)

Fot. 30-36



Foto 37: Ahmet Kayacan Evi (EKVKKA)



Foto 38: Ferhat Yıldırım Evi



Foto 39: Korukular Evi



Foto 40: Fizyo Baba Evi



Foto 41: Mücedilli Konağı



Foto 42: Halis Baransel Evi



Foto 43: Hafız Osman Evi



Foto 44: Boy Beyi Hacı Yusuf Bey Evi

Fot. 37-44



Foto 45: Necati Karşıoğlu Evi



Foto 46: Şeyhler Mah.



Foto 47: Terzi Yusuf Efendinin Evi



Foto 48: Haşim Bey Evi



Foto 49: Hamza Polat Evi



Foto 50: Nusret Gedik Evi



Foto 51: Hanbeyoğlu Evi (H. Karpuz)



Foto 52: Kullebiler Evi



Foto 53: Yzb. A. Fahri Beyin Evi (H. Karpuz)

Fot. 45-53



Foto. 54: Aşağı Mumcu Mah.1. Korutçu Sokak No. 10



Foto. 55: Yukarı Mumcu Mahallesi Bulanan Ev



Foto. 56: Hacı Rifat Merdal Evi



Foto. 57: Rabia Ana Mah. Bedendibi Sokak



Foto. 58: Adnan Unat-Kemal Yeter Evi



Foto. 59: Dursun Alkan Evi



Foto. 60: Mirza Mehmet Mah. Ambar Dibî Sokak



Foto. 61: Kazım Karabekir Mah. Köse Ömer Çıkmazı Sokak



Foto. 62: Kazım Karabekir Paşa Mah. Cirit Sokak



Foto. 63: Atafırık Çul. Erzurum Evinde Bulunan Kurun



Foto. 64: Komesli Handa Bulunan Kurun



Foto. 65: Erzurum Evinde Bulunan Kurun

Fot. 54-65

2. Değerlendirme

Anadolu konut mimarisinde olduğu gibi geleneksel Erzurum evlerini³⁶ tanımlayan en önemli unsurlardan biri de kitabelerdir. Bu kitabelerde genellikle inşa tarihi ile nazara karşı korunma isteğini bildiren ibarelere yer verilmiştir. Yanı sıra dua ve düz yazı şeklinde metin içeriklerine de rastlanmıştır. İncelenen en erken tarihli kitabe 1168/1754 yılına ait olan Dursun Akal Evine, en geç tarihli ise 1375/1955 yılına işaret eden Kazım Karabekir Paşa Mah. Köse Ömer Çıkmazı Sokakta bulunan evdir. Bu kitabelerden Şeyhler Mahallesi ev (1906), Rabia Ana Mah. Bedendibi Sokakta bulunan ev (1947), Dursun Alkan Evi (1952) ve Mirza Mehmet Mahallesi Ambar Dibî Sokakta bulunan ev (1954) olmak üzere 4'ü Latin rakamları ile yazılmıştır. Erzurum evlerinde tespit edilen 65 kitabe konum, istif-form, metin içeriği, hat, malzeme-teknik ve süsleme özellikleri açısından değerlendirilmiştir.

Konumları açısından; Erzurum evlerinde kitabeler ön cephede ve iç mekânda olmak üzere farklı yerlerde karşımıza çıkmaktadır³⁷. Ön cephede konumlandırılan kitabeler; giriş kapısının üzerinde 19 evde³⁸, üst kat pencerelerinin arasında 6 evde³⁹,

36 Sağlam ve Yurttaş, 2020, 405-442.

37 Evler metin içerisinde kronolojik olarak bilinen isimleri ile 1.1'den başlayarak numaralandırılmış, değerlendirme kısmında sadece katalog numaraları dipnotlara yazılarak kısaltma yoluna gidilmiştir.

38 Bk.: Kat. No. 1.1-1.8-1.10-1.13-1.15-1.19-1.21-1.22-1.29-1.35-1.39-1.43-1.44-1.45-1.46-1.49-1.51-1.53-1.60.

39 Bk.: Kat. No. 1.30-1.32-1.33-1.56-1.57-1.58.

saçak altında 7 evde⁴⁰, giriş kapısının iki yanında 4 evde⁴¹, ikinci kat çıkma konsolun altında 1 evde⁴², üst pencerelerden birinin sövesinde 1 evde⁴³, üçgen alınlıkta 1 evde⁴⁴ ve sac kaplama giriş kapısının kanadında 1 evde⁴⁵ olmak üzere tespit edilmiştir. Erzurum evlerinde izlenen bu yerleştirme Anadolu evlerinde görülen genel bir uygulamayı da yansıtmaktadır. Kitabelerin inşa kitabesi işlevi ile birlikte nazara karşı koruyucu bir güç olarak kullanılması ilk bakışta rahatlıkla görülebilir bu yerlerin seçiminde etkili olmuştur (Tablo 6).

Anadolu ev mimarisinin zemin katta özel bir tasarımı olarak tandirevli planlan Erzurum evlerinde iç mekânda bulunan kitabeler daha çok tandirevinde yer almıştır. Bu yönüyle diğer bölge evlerinden ayrılmaktadır. Tandirevdeki kitabelere; kurun üzerinde 10 evde⁴⁶, kırılma örtüyü taşıyan ahşap taşıyıcılardan birinin yastık yüzeyinde 7 evde⁴⁷, tandırbaşı kemeri üzerinde 2 evde⁴⁸, küçük ocak üzerinde 1 evde⁴⁹, kahve ocağı üzerinde 1 evde⁵⁰, terak üzerinde 1 evde⁵¹ rastlanmıştır. Ayrıca kapalı avluda örtüyü taşıyan ahşap taşıyıcılardan birinin yastık yüzeyinde 2 evde⁵², başodada çiçeklik üzerinde 2 evde⁵³, yine başodada ceferlik üzerinde 1 evde⁵⁴, harem odası tavan pervazında 1 evde⁵⁵ olmak üzere iç mekânda farklı yerlerde kitabe örnekleri mevcuttur (Tablo 6).

İstif-form açısından; Erzurum evleri kitabelerinin daha çok “Mâşâallâh” ibaresinin dikdörtgen (kare) çerçeveli ya da kartuş şeklinde, damla, nar, armudi, ibrik, vazo ve lale formunda örnekleri tespit edilmiştir. Yanı sıra aynı formlarda tekil uygulamalarla diğer metin içeriklerine de yer verilmiştir.

“Mâşâallâh” ibareli kitabelerde belirlenen istifler ana ve alt gruplarda kendi içerisinde zengin bir çeşitlilik göstermektedir (Tablo 1).

1. Dikdörtgen (Kare) Çerçeveleli ya da Kartuş Şeklinde Düz Bir Hat Üzerine

40 Bk.: Kat. No. 1.34-1.38-1.40-1.42-1.48-1.50-1.62.

41 Bk.: Kat. No. 1.36-1.41-1.52-1.61.

42 Bk.: Kat. No. 1.2.

43 Bk.: Kat. No. 1.26.

44 Bk.: Kat. No. 1.5.

45 Bk.: Kat. No. 1.59.

46 Bk.: Kat. No. 1.12-1.24-1.25-1.28-1.36-1.37-1.47-1.63-1.64-1.65.

47 Bk.: Kat. No. 1.7-1.9-1.14-1.24-1.31-1.37-1.47.

48 Bk.: Kat. No. 1.23-1.55.

49 Bk.: Kat. No. 1.3.

50 Bk.: Kat. No. 1.20.

51 Bk.: Kat. No. 1.11.

52 Bk.: Kat. No. 1.4-1.18.

53 Bk.: Kat. No. 1.16-1.27.

54 Bk.: Kat. No. 1.51.

55 Bk.: Kat. No. 1.17.

İstiflenen Formlar: Bu başlık altında toplanan formlar kendi içerisinde “Mâşâallâh” ibaresinin istiflenmesine göre alt tiplere ayrılmıştır.

1.1. “Mâşâallâh” ibaresinde “şîn” harfinin keşidesi “elîf” harfine bağlanmış ve üzerine “Allah” lafzı yerleştirilmiştir. Örnekleri 4 evde⁵⁶ karşımıza çıkmaktadır.

1.2. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri “elîf” harflerine bağlanmış ve üzerine “Allah” lafzı yerleştirilmiştir. Örnekleri 6 evde⁵⁷ tespit edilmiştir.

1.3. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harfleri keşideleri üzerine “Allah” lafzı istiflenmiştir. Örneği 1 ev kitabesinde⁵⁸ bulunmaktadır.

1.4. “Mâşâallâh Kâne” ibaresinde harfler düz bir hat üzerinde yan yana istiflenmiştir. Örneğine 1 ev⁵⁹ kitabesinde rastlanmıştır.

2. Damla Form: “Mâşâallâh” ibaresinin istif şekline göre tek veya iki damla motifinden oluşturulmuştur (Tablo 2).

2.1 “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri birleştirilmeden tek damla motifi meydana getirilmiştir. Bu grubun örnekleri 5 evde⁶⁰ karşımıza çıkmaktadır.

2.2. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri iç içe geçirilerek iki damla motifi meydana getirilmiştir. Bu grubun örnekleri 2 evde⁶¹ bulunmaktadır.

3. Nar Formlu: “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri iç içe geçirilerek iki nar motifi meydana getirilmiştir. Örnekleri 3 evde⁶² görülmektedir (Tablo 3).

4. Armudi Form: “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri iç içe geçirilerek iki armudi form meydana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Örnekleri 2 evde⁶³ uygulanmıştır (Tablo 4).

5. İbrik Formu: “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri iç içe geçirilerek ibrik formu oluşturulmuştur. Örnekleri 3 evde⁶⁴ karşımıza çıkmaktadır (Tablo 5).

56 Bk.: Kat. No. 1.1-1.13-1.19-1.45.

57 Bk.: Kat. No. 1.18-1.30-1.50-1.54-1.56-1.61.

58 Bk.: Kat. No. 1.6.

59 Bk.: Kat. No. 1.15.

60 Bk.: Kat. No. 1.3-1.23-1.32-1.33-1.35.

61 Bk.: Kat. No. 1.57-1.58.

62 Bk.: Kat. No. 1.40-1.48-1.52.

63 Bk.: Kat. No. 1.5-1.41.

64 Bk.: Kat. No. 1.3-1.43-1.55.

“Mâşâallâh” ibaresi müsenna istifli kitabelerde de yer almaktadır. Nazif Sütçü Evi’nde “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri ile vazo form oluşturulmuş, Fikri Evin Evi’nde ise aynı düzenleme armudi form içerisine istiflenmiştir. Muhsin Efe Evinde aynı düzenleme bu kez lale formuna uygulanmıştır. Seyfullah Ağa ve Halis Baransel evlerinde benzer şekilde “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri ile üst kısımda dilimli bir çerçeve oluşturulmuştur.

Erzurum evlerinde Mâşâallâh” ibareli kitabelerin dışında Seyfullah Ağa Evi’nde “Yâ Mâlikül-Mülk” yazısında “ya” “mîm” ve “kâf” harflerinin keşideleri içiçe geçirilerek armudi form oluşturulduğu görülmektedir. Yüzbaşı A. Fahri Evinde ise “yâ Hâfız” ibaresinde “yâ” harfinin keşidesi ile oluşturulan bir armudi form farklı örneklerden bir diğerini yansıtmaktadır.

Form açısından; Erzurum evleri ön cephe ve iç mekânda bulunan kitabe örneklerinde en fazla dikdörtgen (kare) çerçeveli ya da kartuş şeklinde düz bir hat üzerine istiflenen formlar uygulanmıştır. 12 örnekten 8’i dikdörtgen, 4’ü kartuş şeklinde olup “Mâşâallâh” ibaresi bu formlarda kendi içerisinde yukarıda belirlenen farklı istif çeşitliliği içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Damla formlular 7 örnekte belirlenmiştir. Kendi içerisinde “Mâşâallâh” ibaresinin istiflenmesine göre 5 örnek tek damla, 2 örnek iç içe geçirilerek oluşturulan iki damla motifi şeklinde düzenlenmiştir. Nar formlular⁶⁵ 3 örnek ile temsil edilmiş olup, bu örnekler “Mâşâallâh” ibaresinin istiflenmesine göre iç içe geçirilerek oluşturulan iki nar motifinden meydana getirilmiştir. Armudi formlular 2 örnekte görülmektedir. Damla ve nar formlularında olduğu gibi “Mâşâallâh” ibaresinin istiflenmesinde iki armudi form oluşturulmuştur. İbrik formulu⁶⁶ 3 örnekte “Mâşâallâh” ibaresi ile oluşturulan form etkili bir görünüme sahiptir (Tablo 6).

Metin içeriği açısından; İncelenen 65 kitabeden 37 örnekte “Mâşâallâh”⁶⁷ ibaresine yer verilmiştir. “Mâşâallâh” “Allah’ın istediği şey, Allah ne isterse” demektir. Bunlardan Albay İhsan Yavuzer Evinde “Mâşâallâh Kâne” (Allah ne dilerse o olur) yazılıdır. Anadolu evlerinde farklı malzeme, form ve istif özellikleri ile yaygın bir kullanım gösteren “Mâşâallâh” ibaresi burada da Allah nazardan saklasın, Allah korusun anlamında nazardan korunmak gayesiyle kullanılmıştır⁶⁸. Benzer kitabe örneklerinin bulunduğu yerler arasında İstanbul⁶⁹, İzmir⁷⁰, Isparta,⁷¹ Kütahya, Kayseri, Gaziantep⁷²,

65 Çağlıtütüncü, 2013, 61-92.

66 Soysaldı, 2022, 446-454.

67 Yaşaroğlu, 2003, 28/104-105; Ulus, 2020, 113-127; Budak, 2020, 179-205.

68 Acıpayamlı, 1962, 1-40; Gürkan, 2006, 444-446; Çıblak, 2004, 103-125.

69 Ünal, 2017, 955-959.

70 Uçar, 2017, 223-238; Erbaş, 2018, 76-89.

71 Demirci, 2011, 27-276.

72 Osmanlıoğlu, 2018, 44-46.

Safranbolu⁷³, Ağın⁷⁴, Bayburt⁷⁵, Kemah⁷⁶ evleri sayılabilir. Allah'ın isimlerinden olan “Yâ Hafîz”⁷⁷ (Koruyan, muhafaza eden) anlamındaki ibare Erzurum evleri kitabelerinde Yüzbaşı A. Fahri Evinde karşımıza çıkmaktadır. Yâ müfettihi'e'l-ebvâb İftah lenâ hayra'l-bâb (Ey hayır kapılarını açan “Allah” Bize de hayır kapılarını aç) anlamındaki dua metni İbrahim Yerdelen Evi ve Kemal Algur Evi kitabelerinde görülmektedir. “Yâ Mâlikül-Mülk”⁷⁸ (Mülkün sahibi Allah'tır) anlamındaki ifade ise Seyfullah Ağa Evinde istiflenmiştir. Düz yazı şeklindeki metine Bahaddin Ceylan Evi kitabesinde yer verilmiştir. Erzurum evleri kitabelerinde sık görülen “Mâşâallâh” ibaresi ile birlikte tarihi veren rakamlarda yazılmıştır. Sadece 3 ev⁷⁹ kitabesinde tarih yoktur. Bununla birlikte Erzurum evleri kitabelerinde sadece tarih yazılı 20 örnek mevcuttur⁸⁰. Tarih kitabelerinde Latin harfleri ile yazılı 4 örnek bulunmaktadır⁸¹ (Tablo 6).

Hat açısından; Erzurum evleri kitabeleri celi sülüs hatla yazılmıştır⁸². Çok kaliteli olmamakla birlikte yerel ustaların elinden çıkan bölgeye özgü bir yazı karakterinin olduğu kitabelerden anlaşılmaktadır (Tablo 6).

Malzeme- teknik açısından; Erzurum evleri kitabelerinde ana malzeme taştır, yanı sıra ahşap ta kullanılmıştır. Kitabeler genellikle kamber taşından yapılmıştır. Kamber (Kırmızıtaş) Köyünde bulunan taş ocaklarından çıkarılan kamber taşı sağlam, kolay işlenebilir ve kırmızımsı renk tonu ile tercih edilen, estetiği ile cephelerin önemli bir ayrıntısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Taş kitabelerin tamamı kabartma tekniğinde işlenmiş, sadece Nizamettin Çoşkun Evinde oyma tekniği uygulanmıştır. İncelenen kitabelerde ahşap evin iç donatıları üzerinde yer almaktadır. Bunlar ahşap üzerine kabartma ve oyma tekniğiyle işlenmiştir. Komesliler, Habib Baba, Nazif Sütçü, Somunoğlu, Fikri Evin, Terzi Yusuf Efendi Evlerinde kabartma; Muhsin Efe, Ahıskalılar, Hanağası ve Ahmet Kayacan Evlerinde oyma tekniği uygulanmıştır (Tablo 6).

Süsleme açısından; Erzurum evleri kitabeleri sade tasarımlardır. Kitabeler üzerinde istifli yazılarla birlikte palmet, çiçek, dal ve yaprak motifleri, ay-yıldız, hilal motifleri ile S kıvrımları ve yelpazelerle oluşturulan süslemeler görülmektedir. İbrahim Yerdelen Evi ve Narmanlıoğlu Evi kitabelerinde iki uçta stilize palmet motifleriyle sınırlandırılan

73 Gür ve Soykan, 2013, 115-158.

74 Aydın, 2019, 833-853.

75 Taşkesenlioğlu, 2019, 7-17

76 Kındığılı, 2015, 214.

77 Topaloğlu, 1997, 116-117.

78 Topaloğlu, 2004, 50-51.



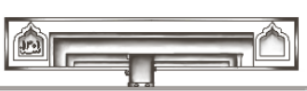









79 Bk.: Kat. No. 1.23-1.58-1.63.

80 Bk.: Kat. No. 1.2-1. 4-1.7-1.9-1.12-1.14-1.17-1.21-1.25-1.28-1.37-1.38-1.47-1.44-1.49-1.59-1.60-1.63-1.64-1.65.

81 Bk.: Kat. No. 1.46-1.57-1.51-1.52.

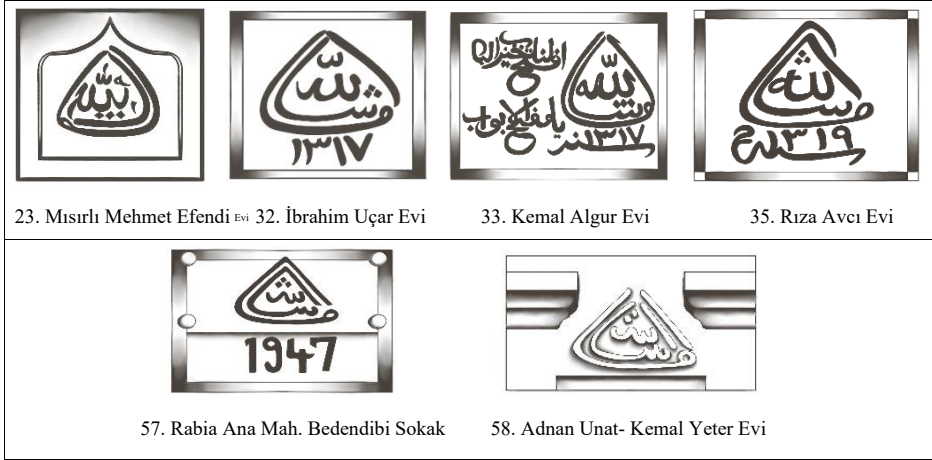
82 Bk.: Kat. No. 1.1-1. 3-1.5-1.6-1.10-1.11-1.13-1.15-1.16-1.23-1.24-1.30-1.32-1.33-1.35-1.36-1.39-1.41-1.4-1.45-1.48-1.50-1.52-1.53-1.54-1.56-1.57-1.58-1.61.

Tablo 1: Mâşâallâh İbaresinin Düz Bir Hat Üzerinde İstiflenen Formları

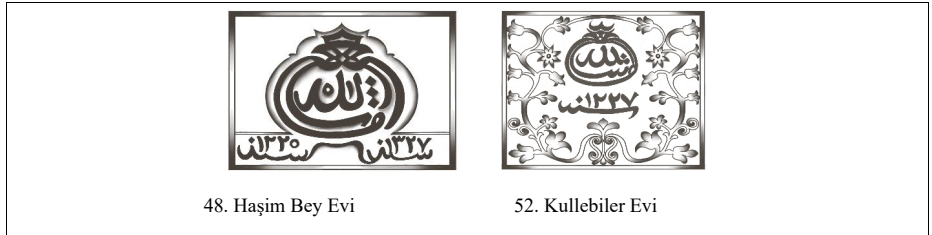
			
1. Dursun Akal Evi	13. Namnanhoğlu Evi	19. Şeyhler Mah. No 3	45. Necati Karşloğlu Evi
			
18. Somunoğlu Evi	30. Alpagutların Evi	50. Nusret Gedik Evi	54. Aşaoğı Mumcu Mah.1. Korukçu Sok. No 10
			
	56. Hacı Rifat Merdal Evi	61. Kazım Karabekir Mah. Kōse Ömer ıkımazı Sokak	
			
6. Korukçular Evi	15. Albay İhsan Yavuzer Evi		

bir sũsleme uygulanmıştır. Nazif Sũtũ Evi kitabesinde vazunun ũst kısmı ortada iek, yanlarda yaprak motifleri ile işlenmiştir. Korukçular Evi, Nusret Gedik Evi ve Kullebiler Evi kitabelerinde iek, dal ve yaprak motiflerinden oluşan bitkisel bezeme kompoze edilmiştir. Habib Baba Evi kitabesinde dilimli kartuşun ũst kısmında palmet motifine yer verilmiştir. Mũceldili Konağı kitabelerinden sağ taraftakinde palmeti andıran ũ bōlũmlũ bir iek motifi, soldakinde yıldız çiçeği motifine yer verilmiştir. Yũzbařı A. Fahri Evi kitabesinde ise yaprak motifleri uygulanmıştır. Hacı Osman Bayhan Evi kitabesinde volũtlũ S kıvrımlar işlenmiş, Terzi Yusuf Efendi Evi kitabesinde volũtlũ S kıvrımlarla belirlenen bir çerçevenin ortasında kaş kemer, iki kōřede yelpazelerle vurgulanmış, bu çerçevenin iki yanında ise palmet ve lale motifleri kompoze edilmiştir. Seyfullah Ağa Evi, Halis Baransel Evi ve Kazım Karabekir Paşa Mahallesi Kōse Ömer ıkımazı Sokakta Bulunan Ev kitabelerinde yelpaze motifleri bezemesel bir ayrıntı olarak işlenmiştir. Hamza Polat Evi kitabesinde ay ve yıldız motiflerine, Komesliler Evi kitabesinde ise hilal motifine yer verilmiştir.

Tablo 2: Damla Formlu Kitabeler



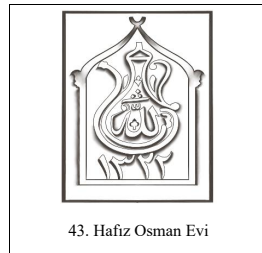
Tablo 3: Nar Formlu Kitabeler



Tablo 4: Armudi Formlu Kitabeler



Tablo 5: İbrik Formlu Kitabeler



Tablo 6: Geleneksel Erzurum Evlerinde Kitabe Özellikleri

Kat. No	Kitabe		Yeri		Form							İçerik					Hat		Teknik		Malzeme	
	Mevcut	Yok	Dış Cephe	İç Mekân	Dikdörtgen-Kare-Kartuş	Damla	Nar	Armudi	İbrik	Vazo	Lale	Müşâillâh	Müşâillâh Kâne	Yâ Hafız	Dua	Diğer	Tarih	Celî Sütlüs	Oyma	Kabartma	Taş	Absap
1.1.	X		X		X							X						X		X	X	
1.2.	X				X												X			X	X	
1.3.	X			X		X			X			X						X		X	X	
1.4.	X			X												X				X		X
1.5.		X	X					X				X						X	X		X	
1.6.		X			X							X						X		X	X	
1.7.		X		X	X							X								X		X
1.8.		X	X		X										X						X	
1.9.	X			X	X											X				X		X
1.10.	X			X	X									X				X		X	X	
1.11.		X		X							X	X						X		X		X
1.12.		X		X													X			X	X	
1.13.		X	X		X							X						X		X	X	
1.14.	X			X	X												X		X			X
1.15.		X	X		X							X	X					X		X	X	
1.16.	X			X						X		X						X		X		X
1.17.		X		X													X		X			X
1.18.		X		X								X								X		X
1.19.	X		X		X							X								X	X	
1.20.		X		X																	X	
1.21.	X			X	X												X			X	X	
1.22.		X	X																		X	
1.23.	X			X		X						X						X		X	X	
1.24.	X			X								X					X	X		X		X
1.25.		X		X													X				X	
1.26.	X		X		X											X				X	X	
1.27.		X		X								X										
1.28.	X			X													X			X	X	
1.29.		X	X									X									X	
1.30.		X	X		X							X						X	X	X	X	



Zerrin KÖŞKLÜ - Muhammet Lütü KİNDİĞİLİ

Kat. No	Kitabe		Yeri		Form						İçerik					Hat	Teknik		Malzeme				
	Mevcut	Yok	Dış Cephe	İç Mekân	Dikdörtgen-Kare-Kartuş	Damlâ	Nar	Armudi	İbrik	Vazo	Lale	Mâşâillâh	Mâşâillâh Kâne	Yâ Hafız	Dua	Diğer	Tarih	Celî Süllüs	Oyma	Kabartma	Taş	Abyap	
1.31.		X		X																			X
1.32.		X	X			X						X						X		X	X		
1.33.		X	X			X						X		X				X		X	X		
1.34.		X	X																		X		
1.35.	X		X			X						X						X		X	X		
1.36.		X	X	X	X	X						X			X			X		X	X		
1.37.	X			X	X	X										X			X	X	X	X	
1.38.		X	X		X											X				X	X		
1.39.	X		X									X						X		X	X		
1.40.	X		X				X					X								X	X		
1.41.	X		X					X				X						X		X	X		
1.42.		X	X		X							X								X	X		
1.43.	X		X						X			X						X		X	X		
1.44.	X		X		X											X				X	X		
1.45.	X		X		X							X						X		X	X		
1.46.		X	X		X															X	X		
1.47.	X			X	X											X				X	X		X
1.48.		X	X				X					X						X		X	X		
1.49.		X	X		X															X	X		
1.50.		X	X		X							X						X		X	X		
1.51.		X	X	X												X							
1.52.	X		X				X					X						X		X	X		
1.53.		X	X										X					X		X	X		
1.54.		X			X							X						X		X	X		
1.55.		X		X					X			X								X	X		
1.56.		X	X		X							X						X		X	X		
1.57.		X	X			X						X						X		X	X		
1.58.	X		X			X						X						X		X	X		
1.59.	X															X							
1.60.		X	X		X											X				X	X		
1.61.		X	X		X							X						X		X	X		
1.62.	X		X									X								X	X		
1.63.	X			X	X											X				X	X		
1.64.		X		X												X				X	X		
1.65.	X			X	X							X							X		X		

Sonuç

Geleneksel Erzurum evlerinde tespit edilen kitabeler XVIII – XX. yüzyıllara aittir. İncelenen 65 ev kitabesinden ancak 29 günümüze ulaşmıştır⁸³. Diğerleri günümüze ulaşmayan kitabelerdir⁸⁴. Erzurum evlerinde kitabeler ön cephede ve iç mekânda olmak üzere farklı yerlerde karşımıza çıkmaktadır. Kitabelerin inşa kitabesi işlevi ile birlikte nazara karşı koruyucu⁸⁵ bir güç olarak kullanılması dış cephede ve iç mekânda ilk bakışta rahatlıkla görülebilir yerlerin seçiminde etkili olmuştur. Erzurum evleri kitabelerinde daha çok celi sülüs hatla “Mâşâallâh” ibaresinin dikdörtgen (kare) çerçeveli ya da kartuş şeklinde, damla, nar, armudi ve ibrik formlu örnekleri tespit edilmiştir. Yanı sıra aynı formlarda tekil uygulamalarla diğer metin içeriklerine de rastlanmaktadır. Bu çeşitlilik bölgeye özgü tandrevi geleneğine bağlı unsurlarda kitabelere yer verilmesi ile de zenginleştirilmiştir.

Erzurum evleri kitabelerinde ana malzeme taştır, yanı sıra ahşap kullanılmıştır. Taş kitabeler genellikle bölgeye özgü kamber taşındandır. Taş kitabelerin biri hariç tamamında kabartma tekniği uygulanmıştır. Ahşap üzerine işlenen kitabeler evin iç donatılarında olup, bunlarda oyma ve kabartma tekniği uygulanmıştır.

Erzurum evleri kitabeleri sade tasarımlardır. Kitabeler üzerinde istifli yazılarla birlikte palmet, çiçek, dal ve yaprak motifleri, ay-yıldız, hilal motifleri ile S kıvrımları ve yelpazelerle oluşturulan bezemeler dikkat çekmektedir.

Kitabeli evler, Anadolu mimarisinde olduğu gibi Erzurum evlerinde de plan, mimari ve bezeme özelliklerinin yapıldıkları dönemlere ait özelliklerle tanımlanmasında etkili olmuştur. Kitabelerle tarihi belirlenen evlerin dönemsel değişimleri ve bu değişimlerin süreç içerisindeki görünürlüğü de dikkate değerdir. Erzurum ev kitabeleri tarih bilgisi, nazara karşı korunma inancıyla yazılmış metin içerikleri, istif çeşitliliği ve diğer bezemesel özellikleriyle korunması gereken değerlerimizdendir. Bununla birlikte geleneksel evlerin kitabeleri günümüzde çok az örnekle temsil edilmektedir. Çeşitli nedenlerle sorgulanabilecek (yıkımlar, kaybolma, çalınma, yer değiştirme) bu durum, belge niteliğini estetikle buluşturan ev kitabelerinin de özelliklerinin bilinmesi, tanıtılması ve gelecek nesillere aktarılması gerekliliğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

83 Bk.: Kat. No. 1.1-1.3-1.4-1.5-1.9-1.10-1.16-1.21-1.23-1.24-1.26-1.28-1.33-1.35-1.37-1.39-1.47-1.40-1.41-1.43-1.44-1.45-1.52-1.57-1.58-1.59-1.62-1.63-1.64.

84 Bk.: Kat. No. 1.2-1.6-1.7-1.8-1.11-1.12-1.13-1.14-1.15-1.17-1.18-1.19-1.20-1.22-1.25-1.27-1.29-1.30-1.31-1.32-1.34-1.36-1.38-1.42-1.46-1.48-1.49-1.50-1.51-1.53-1.54-1.55-1.56-1.50-1.61-1.65.

85 Geleneksel Erzurum evlerinde çoğunlukla nazara karşı “Mâşâallâh” ibareli kitabeler yer almakla birlikte bazen evlerin giriş kapısı üzerine at, geyik veya koç boynuzları asılır, yine kapı eşliğine, üzerine at nalı çakılırdı. Evlerin içerisinde ise üzerlik olarak isimlendirilen bazı nazarlıklar çeşitli şekiller verilerek asılırdı. Sezen, 2013,154-155.

KAYNAKÇA

- Acıpayamlı, O. (1962), Anadolu'da Nazarla İlgili Bazı Adet ve İnanmalar. *Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Dergisi*, (20), 1-2, 1-40.
- Aydın, R. (2019). Ağın Evleri Üzerindeki Kitabeler. *Yaşar Erdemir'e Armağan: Sanat Tarihi Yazıları*. 833-853. Konya.
- Budak, A. (2020), 41 Kere Maşallah: Geleneksel Konut Mimarisinde Nazarlık Olarak Maşallah Kullanımı ve İstif Çeşitleri, *Milli Folklor*, (16), 179-205.
- Bakırcı, S. ve Çöğenli, S. (2015), *Erzurum'un Yüzleri "Ömer Fazıl Efendi Efendi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Çağlıtütüncügil, E. (2013), Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken ve İkonografik Anlamı, *TÜBAR*, (33), 61-92.
- Çıblak, N. (2004), Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnanıcı ve Bunlara Bağlı Uygulamalar, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (15), 103-125.
- Demirci, D. (2011). *Isparta Evleri*. Isparta: Isparta Valiliği.
- Elmalı, N. (1984), *Erzurumlu Ketencizade Mehmet Rüştü Efendi*. Ankara: Elif Matbaası.
- Elmalı, N.(2015), *Erzurum'un Yüzleri "Ketencizade Mehmet Rüştü Efendi"*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Gür, D ve Soykan, A. N. (2013), Anadolu Kültüründe Nazar ve Nazarlıklar Safranbolu Örneği, *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, (2) 3, 115-158.
- Gürkan, S. L. (2006). Nazar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 32, 444-446) İstanbul: TDV Yayınları.
- Karpuz, H. (1987). Erzurum'daki Seyfullah Ağa Konağı. *Remzi Oğuz Arık Armağanı*. 215-226. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Karpuz, H. (1979), *Erzurum Evlerinin Türk-İslam Mesken Mimarisindeki Yeri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Karpuz, H. (1993). *Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri*. Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kındıgılı, M. L. (2015), *Orta çağdan Günümüze Kemah ve Köylerindeki Kültür Varlıkları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Konyalı, İ H. (1960). *Abideleri ve Kitabeleri ile Erzurum Tarihi*. İstanbul: Erzurum Tarihini Araştırma Derneği.
- Köşklü, Z. (2016), Geleneksel Erzurum Evlerinde Kurunlu Çeşmeler, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (36), 111-136.
- Köşklü, Z. ve Kındıgılı, M. L. (2018), Geleneksel Erzurum Evlerine Bir Örnek: Yaşar İkiizler Evi. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (63), 685-704.

- Maktal E. A. (2018), İzmir'in Bazı Tarihi Yapılarındaki Nazar Kitabeleri, *Sosyal Bilimler Dergisi*, (25), 76-89.
- Osmanhoğlu, Z. (2018), *Gaziantep Geleneksel Evlerinde İç Mekân Bezemesi*. Lefkoşa: (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Yakın Doğu Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Lefkoşa.
- Sağlam, T. (2019), *Geleneksel Erzurum Evleri, Restorasyonları ve Ev Yaşantısı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Sağlam, T. (2022). *Tarihi Erzurum Evleri Restorasyonları ve Ev Yaşantısı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Sağlam, T. ve Yurttaş, H. (2020), Geleneksel Erzurum Evlerinin İstatistiksel Veri Analizi, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (67), 405-442.
- Sezen, L. (2013). Erzurum Folkloru. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Soysaldı, A. (2022), Tekstil El Sanatlarında Su ve İbrik Motifleri, *Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı*, 446-454.
- Taşkesenlioğlu, M. Y. (2019), Tarihi Bayburt Evlerinde Kitâbeler, *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi*, (3), 7-17.
- Topaloğlu, B. (1997). Hafız Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.15, 116-117) İstanbul: TDV Yayınları.
- Topaloğlu, B. (2004). Melik Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.28, 50-51) Ankara: TDV Yayınları.
- Tozlu, S. ve Küçükugurlu, M. (2002), Erzurum Evleri (Tarihi Kayıt ve Şahitlere Göre), *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (20), 313-329.
- Uçar, A. (2017), İnanç ve Estetiğin Bütünleşmesi: İzmir Yapılarında “Maşallah” Yazılı Nazarlıklar, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 2(17), 223-238.
- Ulus, H. F. (2020), Kehf Sûresi 39-40. Ayetleri Bağlamında Mâşâallah Kavramı ve Kültürümüzdeki Yeri, *Düzce Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(4),113-127.
- Yapar, Ü. B. İstanbul'da Osmanlı Dönemi Mimari Eserlerinde Bulunan Mâşâallâh İbareli Kitabeler. *Sanat Etkinlikleri -Tahir Akyürek Armağanı Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi*, 955-959, Konya.
- Yaşaroğlu, K. (2003). Mâşaallah Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.28, 104-105) İstanbul: TDV Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

[İnternet Sayfası \(Açık Erişim\)](#) | [Internet Page \(Open Access\)](#)

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

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

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



SÜREKLİLİK VE DEĞİŞİM ÜZERİNDEN BİR KIRSAL PEYZAJ OKUMASI: ANTALYA İLİ ELMALI İLÇESİ GÖLOVA KIRSAL MAHALLESİ (KÖYÜ)*



A RURAL LANDSCAPE READING THROUGH CONTINUITY AND CHANGE:
GÖLOVA RURAL NEIGHBORHOOD (VILLAGE) IN ELMALI DISTRICT OF
ANTALYA PROVINCE

Selin AKDEĞİRMEN ERCAN**

Ceylan İrem GENÇER***

ÖZ

Kırsal alanlar, kentsel ve doğal çevrelerin ara kesitinde oluşan ve insanın doğayla kurduğu ilişkinin görünür hale geldiği önemli alanlardır. Tarihi kırsal peyzajlar doğal, tarihi, kültürel, sosyal, ekonomik, politik, ideolojik, sembolik, çevresel ve ekolojik gibi somut ve somut olmayan bileşenlerin birlikte çalıştığı bir sistemden oluşur. Palimpsest gibi çok katmanlı ve tarihi pek çok izi barındıran bu alanlar; bir bireyin değil, bütün bir topluluğun; programlı ve planlı bir projenin değil, nesilden nesile aktarılan ve geliştirilen tekniklerin sonucudur. Yaşamın döngüsel olarak hareket ettiği bu alanlar zamanla dışarıdan yapılan müdahalelerle büyük değişiklikler yaşamakta olsa da, yere ait pek çok izin devamlılığı kırsal alanda ve en büyük bileşeni olan mimaride varlığını sürdürmektedir. Bu çalışmada kırsal alanlara bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşarak, somut ve somut olmayan değerlerin birlikte kurdukları ilişkinin ve bu alanlara dair tarihsel katmanların, sürekliliğin ve değişimin ortaya konulması amaçlanmıştır. Antalya'nın batısında, Elmalı İlçesi kırsal alanı incelenmiş ve belirlenen alanlarda kırsal mimari miras tespit çalışmaları yapılmıştır. Tarihi araştırmalara ek olarak herhangi bir koruma çalışmasının yapılmadığı ve çevresel alanıyla bir bütün oluşturan Semayük/Müğren Ovası ve burada bulunan Gölova yerleşimi merkeze alınarak yerinde dijital belgeleme yapılmıştır. Çalışmalarda pek çok bilgi, yerleşimler arası ilişkiler, benzerlikler ve özgünlükler saptanmıştır. Belirlenen alanlardaki somut ve somut olmayan değerler incelenmiş, bu bilginin gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır ve koruma sorunları saptanmıştır.

Anahtar kelimeler: Tarihi kırsal peyzaj, kırsal yerleşimler, kırsal miras, yöresel mimari, Elmalı Gölova Köyü.

* Bu makale, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda Doç. Dr. Ceylan İrem Gençer danışmanlığında Selin Akdeğirmen Ercan tarafından hazırlanmakta olan "Tarihi Kırsal Peyzajların Korunması İçin Bir Yöntem Önerisi: Elmalı Ovası Yerleşimleri" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Öğr. Gör., Antalya Bilim Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0713-0188> ♦ E-mail: selinakdegirmen@gmail.com

*** Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5940-2571> ♦ E-mail: yaylali@yildiz.edu.tr

ABSTRACT

Rural areas represent significant zones where urban and natural environments intersect, showcasing the connection between humans and nature. Historic rural landscapes are comprised of a system in which tangible and intangible components such as natural, historical-cultural, social, economic, political, ideological, symbolic, environmental, and ecological factors collaboratively operate. These areas, like Palımsest, are multi-layered and contain many historical traces. It is not the result of an individual, but of a whole community, not a programmed and planned project, but the result of techniques passed down and developed from generation to generation. Although these areas, where life flows in cycles, have undergone major changes over time with external interventions. Many traces of the place continue to exist in the rural area and its biggest component, architecture. Settlements in rural areas do not exist on their own. It maintains its existence as a network in relation to the surrounding areas and settlements. Based on the necessity of understanding these environments as a whole, the rural area of Antalya Province Elmalı District, which constitutes holistic relationship between settlements and areas, has been determined as the sample area. In this study, the environmental area and settlement pattern of Semayük/Müğren Plain of Elmalı District and Gölova (Müğren) village were investigated, and the conservation problems of the area were examined. Elmalı District, located in the west of Antalya Province, is a fertile region with alluvial-covered plains. It has been determined that the settlement history of this area on the Taurus Mountains goes back to the Neolithic Age, and it has been the dominion area of many civilizations. Semayük/Müğren Plain is located in the north-east of Elmalı center. The architectural characteristics of the settlements are similar to each other in the plain. Gölova is an important settlement where the changes experienced over time and traces from the past can be seen. Surrounded by vineyards, seasonal pastures, secondary settlement areas (Kasaba), ritual spaces, and communal zones, the settlement forms a cohesive whole. In the area surrounding the archaeological site, there are numerous spolia materials found. The houses built using the mudbrick construction technique, which has been developed and employed in the region for generations, along with their extensions like granaries, bread ovens (ekmeklik), sheep shelter, stables, and haylofts, create a texture that emerges from the symbiosis of the natural environment and traditions. Presently in Gölova, no craftsmen continue the traditional construction techniques, leading to the abandonment of some rural structures that are incompatible with contemporary conditions. Additional structures are added to some of these buildings using modern materials. The mudbrick dwellings in the vineyards have collapsed, and concrete structures have been erected in some of these spaces. Although livestock farming persists today, the number of households participating in highland migration has significantly decreased, and the traditional shelters in the highlands are no longer in use. Since rural areas are undergoing rapid transformation, rapid documentation is of great importance. While developing conservation strategies, it is necessary to act with the awareness that human life in the countryside is a part of natural life, and the relationship of all dynamics of the place with each other should be considered.

Keywords: *Historic rural landscapes, rural settlements, rural architecture, vernacular architecture, Elmalı Gölova village.*

Giriş

Kırsal alanlar, kentsel alanlar üzerinden ya da nüfus yoğunluğu gibi nicel verilerle tanımlanmaktadır¹. Fakat bu alanlar doğayla tamamen ilişkide olan primer ekonomik faaliyetlerin (tarım, hayvancılık vb.) gerçekleştiği gerek ekonomik gerekse yaşam biçimiyle insanın zamanla doğayla kurduğu ilişkinin önemli bir göstergesini oluşturan alanlardır. Ekonomik faaliyetlerin², açık alan kullanımlarının, yüz yüze ilişkilerin, gelecek ve göreneklerin kırsal yaşamı biçimlendirdiği bu alanlar³, pek çok somut ve somut olmayan değeri bir arada bulundurmaktadır.

Kırsal peyzaj kavramı uzun süredir farklı disiplinler tarafından kullanılmaktadır. Bu tanımları bir araya getirmek adına ICOMOS ve IFLA'nın birlikte çalışmasıyla 2017 yılında hazırlanan 'Kırsal Peyzaj Kültür Mirası ile İlgili İlkeler' metninde kırsal peyzaj⁴ ve kırsal peyzaj mirası gibi kavramlar netleştirilmiştir. Kırsal peyzajlar, geleneksel yöntemler, teknikler, birikmiş bilgi ve kültürel uygulamalar yoluyla üretilen ve yönetilen, dinamik, canlı sistemler oldukları gibi geleneksel üretim yaklaşımlarının değiştiği yerler de olabilirler. Tarihsel süreç içinde katmanlaşan ve 'tarihi kırsal peyzaj' olarak adlandırığımız alanlar, pek çok bileşenin birbirleriyle iç içe geçtiği karmaşık bir yapı oluşturur. ICOMOS ve IFLA'nın palimpsest olarak bahsettiği bu katmanlı alanların ilişkisel bütünü kırsal peyzaj sistemleri olarak da adlandırılmakta ve bu kavram kırsal unsurları ve daha geniş bir bağlamda aralarındaki fonksiyonel, üretken, mekânsal, görsel, simgesel, çevresel ilişkileri kapsamaktadır⁵.

Kırsal peyzajı oluşturan bileşenler içinde de en önemli verilerden biri, alanın pek çok özelliğinin somutlaştığı ve mekânda anlam bularak görünür hale geldiği kırsal mimari mirastır. Bu mimari yerel/yöresel, halk mimarlığı ya da anonim mimarlık olarak da adlandırılmaktadır⁶. Kırsal mimarinin oluşmasında, doğal etkenlere ek olarak, bilgi ve kültürel birikim, tecrübe, toplumsal değerler, gelenekler ve âdetler gibi insani bileşenler belirleyici öge olmuştur. Deneme ve yanılma süreci içinde yapılan doğrular ve yanlış-

1 Kır: Şehir ve kasabaların dışında kalan, çoğu boş ve geniş yer, dağ bayır. Kırsal; Az insanın barındığı, genellikle kır durumunda olan yer. "Kır", Türk Dil Kurumu (TDK), erişim 27.06.2023, <https://sozluk.gov.tr/>

2 Asrav, 2019, 2.

3 Genç, 2019, 25.

4 "Karada ve sulak alanlarda insan-doğa etkileşimiyle oluşturulmuş, besin ve diğer yenilenebilir doğal ürünler için, tarım, hayvancılık ve göçerlik, balıkçılık, su ürünleri, ormancılık, yabani yiyecek toplama, avcılık yapılan, tuz çıkarılan alanlar" kırsal peyzaj olarak tanımlanmıştır. (ICOMOS-IFLA, 2017, 2)

5 ICOMOS-IFLA, 2017, 2.

6 Lawrence, 1983, 19. Dünya Vernaküler Mimarlık Ansiklopedisi'nde yer alan tanıma göre ise "kırsal mimarlık; [...] halk tarafından yapılmış tüm evler ve diğer yapıları kapsar." Halk mimarlığının formları kültürün, ekonomik faaliyetlerin, yaşam tarzının ve değerlerin izlerini taşıyarak gereksinimleri karşılamaya yöneliktir. Çevrenin olanakları ve elde edilen, var olan malzemelerle konut sahibinin ya da yerel yapı ustaları tarafından geleneksel teknikler kullanılarak inşa edilmiştir (Çekül, 2012, 5).

larla mimari gelişerek kullanıcının gereksinimlerine göre zaman içinde evrilir⁷, yapıdan yapıya değişir ve durağanlıktan uzak bir faaliyettir⁸. Bu yapılarda gelenek bir binanın karakteristiği değil, bilginin bir nesilden diğerine aktarılması sürecidir⁹.

İnsanların kimliğinin bir ifadesi olan tarihi kırsal peyzajlar, korunması ve geliştirilmesi gereken önemli kültür varlıklarıdır¹⁰. Bu çevrelerin korunmasına dair ilk çalışmalar 19. yüzyılda kırsal mimarlık öğelerinin açık hava müzeleri oluşturularak bir araya getirilmesiyle başlamış ve yine bu dönemde kırsal alanda çok sayıda yapının belgelenmesi yapılmıştır. Benzer dönemlerde doğal alanların korunması çabaları peyzajları da içerecek şekilde genişletilmeye başlanmıştır¹¹. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren uluslararası düzeyde pek çok bildirmede ve tavsiye kararında kırsal peyzajlarla ilişkilenen kavramlara değinilmiştir¹². Günümüzde bu alanların belgelenmesi ve korunmasına dair farklı yaklaşımlar geliştirilmekte ve gittikçe geçmiş bilgilerin kaybedilmemesi, geçmiş topluluklarla bağlantının kopmaması ve gelecek kuşaklara aktarılması adına bu alanların korunması önem kazanmaktadır.

Anadolu, geçmişten günümüze pek çok uygarlığın izlerini taşıyan, doğanın insanla birlikteliğini ortaya koyan önemli bir coğrafyadır. Anadolu kırsalı var olan toplumların ve sonrasında gelen kültürlerin birlikteliğini fiziksel olarak peyzajında göstermektedir. Bu bağlamda Neolitik Çağ'dan itibaren üretimin görüldüğü ve süreç içinde pek çok katmanın izini barındıran Antalya'nın Elmalı ilçesi kırsal alanı çalışma alanı olarak belirlenmiştir. Pek çok kültürün izlerini barındıran bu alan teknolojik, sosyolojik ve ekonomik bazı değişimler yaşasa da yerleşimlerinde geçmişten gelen izleri barındıran ve bu sürekliliğin görülebildiği bir alan olmuştur. Bölge mimarisi ile ilgili çalışmalar Elmalı merkezde yoğunlaşırken¹³, kırsal alana dair sadece bazı yöresel mimari öğelerle ilgili az sayıda çalışma yapılmıştır¹⁴. Bu çalışmanın amacı kırsal alanların bütüncül bir bakış açısıyla ele alınması ve hızla yok olan bu alanların tespit çalışmalarının yapılırken tüm katmanlarının

7 Aran, 2000, 15.

8 Çekül, 2012, 5.

9 Köksal, 2018, 50.

10 Lavisio, 2018, 55.

11 Eres, 2020, 44.

12 Peyzaj ve Sitlerin Karakterinin ve Güzelliklerinin Korunmasına İlişkin Tavsiye Kararı (UNESCO-1962), Venedik Tüzüğü (1964), Amsterdam Bildirgesi (Avrupa Konseyi 1975), Bölgesel Planlama İçinde Kırsal Mimari Sempozyumu (Avrupa Konseyi Granada-1977), Burra Tüzüğü (ICOMOS Avusturalya/1979-2013), UNESCO Dünya Mirası Sözleşmesi (Rev.) (1992), Nara Özgünlük Bildirgesi (1994), Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü (ICOMOS 1999), Avrupa Peyzaj Sözleşmesi (Avrupa Konseyi Strazburg-2000), Yamato Deklarasyonu (2004), Avrupa'nın Kırsal ve Ada Bölgelerindeki Doğal, Mimari ve Kültürel Mirasın Korunması Kararları (Avrupa Parlamentosu - Strazburg 2006), Quebec Bildirgesi (ICOMOS Kanada 2008), Floransa Bildirgesi İnsani Değerler Olarak Kültürel Miras ve Peyzaj (ICOMOS 2014).

13 Oktaç, 2005, 111-129, Günay, 2008; Polat, Eyüpgiller ve Topçubaşı, 2008, 853-862.

14 Danacı, 2012; Balta, 2018.

dikkate alınması gerekliliğini ortaya koymaktır. Amaç, kırsal alanlara dair var olan tarihsel bilgiyle alandaki somut ve somut olmayan değerlerin birlikteliğini görmek, alana dair sürekliliği ve değişimi tespit etmektir. Geçmişten günümüze bilginin aktarıldığı Elmalı İlçesi'nin Semayük-Müğren Ovası ve bu bölümde bulunan Gölova köyü çevresel alanı ve yerleşim dokusunda incelemeler yapılmış, günümüze ulaşan kırsal mimarlık ürünleri belgelenmiştir ve alana dair koruma sorunları irdelenmiştir. Tarihi kırsal peyzajlar interdisipliner çalışmalar gerektiren alanlardır. Bu çalışmada bu alanlar mimarlık ve koruma çerçevesine indirgenerek değerlendirilecektir.

Tarihi Kırsal Peyzajlarda İlişkiler, Süreklilik ve Değişim

Köy ya da kent fark etmeksizin üretim biçiminin ve ilişkilerinin, yerleşim yerinin mekânsal biçimlenişinde, aldığı formda, konut mimarisinde, kamusal alanların mekânlarının şekillenişinde önemli bir yeri vardır¹⁵. Tüm bu unsurlar birbirleriyle girift bir ilişki sistemi içinde geçmişten aldıkları tüm tarihsel süreçleri de içinde barındırarak kırsal alanda varlığını ortaya koyar.

Kır nüfusu sadece kendi üretim alanı ve evine bağımlı kalmaz, coğrafyanın potansiyeline göre statik değil, çoğu zaman dinamik ve hareket halindedir. Her köyün özellikleri birbirinden farklı olmakla birlikte ikinci ya da ilişkiyel bir geçim alanıyla (yayla, mezra, kom vb.) ilişkilendirir. Bu hareketi ve yaşam tarzını, kırsal ekonomi ve coğrafya belirler¹⁶. Tütengil, düşünülenin aksine kırsal yerleşimlerin kendi başına buyruk birimler olarak düşünülmemesi gerektiğini, sosyo-ekonomik ve kültürel ilişkiler ağı içinde çeşitli etkiler ve bağların, yalın gibi görünen köy gerçeğini daha karmaşık hale getirdiğini belirtmektedir¹⁷.

Dinamik sistemler olan kırsal alanlar zamanla değişebilmekle birlikte günümüzde izlerini sürdürebilmektedir. Scazzosi, bu alanların tükenebildiğini, bozulabildiğini, terk ve tehdit edilebildiğini ancak nadiren de olsa tamamen yok edilebildiğini belirtir¹⁸. Günümüzde nüfusunu kaybeden kırsal alanlardaki mimarlık ürünleri doğa şartlarına karşı koyamazken, kimi yerlerde özgünlüklerini ve bütünlüklerini bir ölçüye kadar korumaktadırlar. Fakat yaşamın sürdüğü ve nüfus yoğun köylerde ise yeni yapıların çoğalması sonucu geleneksel dokunun ve mimarinin özgünlük ve bütünlük değerinin insanlar tarafından tahrip edilmesi söz konusudur¹⁹. Üretim teknolojilerindeki değişikliklerle birlikte, kırsal alanların karakteristik peyzaj özellikleri değişmeye başlamış, bu durumda özgün geleneksel dokunun kaybolma riskiyle karşılaşmıştır.

Geniş alanları kaplayan dağları, ovaları, kıyıları ile çok farklı coğrafi özellikleri bir arada gösteren, eski zamanlardan itibaren göç almış ve vermiş, özellikle de son 200 yılda çok büyük kitlesel göç hareketleri yaşamış olan Türkiye coğrafyasının kırsal

15 Sönmez, 2019, 63.

16 Tunçdilek, 1978, 128.

17 Tütengil, 1979, 60.

18 Scazzosi, 2018, 27.

19 Güler, 2020, 65.

mimarlık kültürü de arkeolojisi, anıt eserleri, varlıklı kent mimarlığı kadar zengindir, çeşitlidir²⁰. Farklılaşan bu özellikler sebebiyle Türkiye kır yapısına bakıldığında her bir köyün kendine özgü bir yapıya sahip olduğu görülmektedir²¹. Her yerleşim ve çevresel alanı kendisine özgü bir karakter taşıdığı için kendi dinamikleri içinde incelenmesi gerekmektedir.

Anadolu kırsalına dair bilgiler oldukça kısıtlıdır. Hem arşiv belgelerinin yeterli olmaması hem de Osmanlı dönemine dair çoğu yapı stoğunun günümüze ulaşamamış olmasından dolayı kaynaklar oldukça azdır. Tunçdilek, Türkiye’de pek çok binanın 1923 sonrasında yapıldığını ve bu tarihin iskân tarihinde yeni bir devrin başlangıcı olarak kabul edilebileceğini belirtmektedir²².

1924 yılında çıkarılan 442 sayılı Köy Kanunu’nda köye dair bilgiler verilmiş, mevcut köylerin yapıları çevrelerinde değişiklik yapılarak köy ve çevresinin ideal fiziksel çevre özellikleri tanımlanmıştır²³. Bu kanuna göre köy, “cami, mektep, otlak, yaylak, baltalık gibi orta malları bulunan ve toplu veya dağınık evlerde oturan insanların bağ ve bahçe ve tarlalarıyla birlikte teşkil ettikleri, nüfusu iki binden az olan yerleşim birimi” olarak geçmektedir. Köye dair ilk tanımlamaların yapılması ve ilişkisel bütünüün tariflenmesi açısından önemli olan bu kanunda köyün ortak alanlarının tanımlanmasıyla birlikte, birden fazla köyün sahip olduğu mera, yayla gibi yerlerin ortaklaşa kullanılması kabul edilmiştir²⁴. Bu kanunla köylerin tek başına alanlar olmadığı, çevresindeki diğer ilişkili alanlarla var olduğu görülmektedir. Bu durum kırsal alanda yaşamın dinamiklerini ve yayılım alanını kabul eden ve ortaya koyan önemli bir gelişmedir. Köy idari yönden bağımsız bir ünite olarak kabul edilmiştir²⁵. Aynı zamanda bu kanunda “maarif idarelerinin vereceği örneğe göre bir mektep yapmak” da köyün görevi olarak geçmektedir. Özellikle 1930’lardan itibaren şehir ve köylerde farklı tip proje uygulamalarına gidilmiştir. Köylerin iklim ve çevresel koşulları göz önünde bulundurularak ahşap, kerpiç, taş veya tuğla malzeme ile inşası köylü tarafından yapılabilecek okul, öğretmen lojmanı ve ışıklar

20 Eres, 2016, 8.

21 Tunçdilek, 1978, 269.

22 Tunçdilek, 1967, 9.

23 Eres, 2008, 102.

24 Tunçdilek, 1978, 186.

25 Tunçdilek, 1978, 186. Kanunda aynı zamanda evlerde odalarla ahırların birbirinden ayrılması gibi sıhhileştirilmeye yönelik, her köyün iki uç noktasını bağlayacak şekilde çaprazlama iki yol yapılması, köyün boyutlarına göre orta yerinde ya da kenarında bir meydan açılması, köy meydanının bir tarafında köy odası yapılması, köyün yol üzerinde ve uğrak bir noktada olması durumunda köy odası yanında ocaklı ve ahırlı bir konuk odası yapılması, okul, mescit ve dükkanların yaptırılması gibi köyün fiziksel dokusuna ve planlanmasına ilişkin mecburi görevler bulunmaktadır. Köylünün isteğine bırakılan düzenlemelerde köyün ana aksından geçen yolların taş kaldırma ile döşenmesi, hamam, değirmen, pazar, çamaşırık ve çarşı inşa edilmesi gibi maddeler yer almaktadır (Güler, 2020, 66-67).

tasarlanmıştır. Günümüzde pek çok köyde bu tip proje yapılarına rastlanmaktadır²⁶.

Tunçdilek, 1923 sonrasında değişimin en çok konut mimarisinde görüldüğünden bahsetmektedir. Bu tarihten sonra artan şekilde şehirleri, kasabaları ve köyleri birbirine bağlayan yolların yapılmasıyla, kırsal alan dış çevreyle temasa geçmiş ve eski kapalı ekonomi sistemi yıkılmıştır²⁷. Güvenlik sebebiyle sık dokuda ve iç içe geçen evler, güvenliğin sağlanmasıyla daha gevşek dokulu yerleşimler olmaya başlamıştır. İlk olarak evin çatısı altındaki ahır evden uzaklaştırılmış, çift katlı evlerde ahırın yerini ambar ya da depo alırken, tek katlı evlerde eve bitişik ahır ve depo oluşturulmuştur. Zamanla çift katlı evler tek fonksiyonlu ev tipine girmiş ve bu değişim süreci memleketin her yöresinde ve bölgesinde aşağı yukarı aynı hızda meydana gelmiştir²⁸.

1960'larda başlayan kırdan kente göç hareketi, adeta kırların boşalması gibi bir görünüm kazanmıştır²⁹. 1980 sonrasında ekonominin de hızla gelişmesiyle, modern yapı malzemeleri daha uygun fiyatlı ve ulaşılabilir hale gelmiş, köylerde de kentlerdeki gibi briket/betonarme evler hızla yapılmaya başlanmış ve betonarme çok katlı yapılaşma batıdan doğuya her yerde söz konusu olmuştur³⁰.

2012 yılında çıkarılan 6360 sayılı “On Üç İlde Büyükşehir Belediyesi ve Yirmi Yedi İlçe Kurulması ile Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnemelerde Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun” ve bu kanunla ilgili diğer mevzuatlar uyarınca 30 büyükşehirde “köy”lerin hukuki statüsü “mahalle” olarak değiştirilmiştir³¹. Bu yasayla birlikte büyükşehir olan illerde köy yerleşimlerinin hepsi mahalle olmuş ve kentteki bir mahalleyle kırsaldaki bir mahalle arasındaki farklı dinamikler dikkate alınmamıştır. Bununla birlikte ülkemiz koruma mevzuatında kır, kırsal alan, kırsal sit gibi kavramlar yer almadığı gibi bu alanlarda tescil çalışmaları kentsel alanlarla aynı şekilde yapılmaktadır. Fakat kentten farklı özelliklere sahip olan bu alanlarda koruma politikalarının farklılaşması, yere ait özelliklerin dikkate alınması gereklidir³².

Yöntem

Kırsal alanlarda yerleşimler tek başlarına var olmaz. Çevre alanlar ve yerleşimlerle ilişki içinde bir ağ halinde varlığını sürdürür. Bu çevrelere bütün halinde bakılması gerekliliğinden yola çıkılarak yerleşimler ve alanlar arasında bir ilişki bütünü oluşturan ve tarihsel süreçte çeşitli uygarlıkların izini barındıran Antalya İl merkezinin batısında, Toros Dağları üzerinde yer alan Elmalı İlçesi kırsalı örneklem alan olarak belirlenmiştir. Bu alanın tarihsel süreci, alanın özellikleri ve günümüzde sürekliliğini gördüğümüz izler belirlenmeye çalışılmıştır.

26 Kul, 2011, 1.

27 Tunçdilek, 1967, 9.

28 Tunçdilek, 1967, 87-88.

29 Tunçdilek, 1978, 140

30 Eres, 2016, 9.

31 Suiçmez, 2019, 59.

32 Eres, 2016, 10.

Türkiye kırsal alanı tarihine dair arşiv belgeleri oldukça kısıtlı ve dağınıktır. Bundan dolayı arşiv araştırmalarıyla birlikte saha çalışmasını yürütmek büyük önem taşımaktadır. Çalışma alanına dair arşiv belgeleri³³, yazılı kaynaklar, yerel gazete haberleri, eski hava fotoğrafları, ortofotolar, eski haritalar, seyyah anlatıları, süreli yayınlar, tezlerden elde edilen bilgiler tablolar haline getirilip belirlenen başlıklar altında haritalar oluşturulmuş ve alanın tarihsel süreci, edinilen coğrafi bilgiler ve yerel kaynaklardan elde edilen veriler bir araya getirilerek kırsal alan bölgelere ayrılarak incelenmiştir. Bu bölgelerden biri olan ve çok sayıda arkeolojik yerleşim, üretim, gelenek, yapım tekniği gibi faaliyetlerin sürekliliğinin devam ettiği Semayük/Müğren Ovası incelenmiş, geçmişte sekiz köyün merkezi olan Gölova (Müğren) kırsal mahallesi detaylandırılmıştır. Dünyada farklı yöntemlerle kırsal alan okuma çalışmaları yapılmaktadır. Fakat bu yöntemlerde detay ve bölgesel ölçek arasında ilişki kurulamadığı görülmüştür. Bundan dolayı bölge, alan ve detay ölçeğinde çalışmalar yürütülmüştür.

Ülkemizdeki tüm kırsal alanların belgelemesi henüz tamamlanamamıştır. Fakat hızla yok olan ve pek çoğu koruma altında olmayan bu alanların hızlı tespit çalışmalarının yapılması önemlidir. Bundan dolayı örneklem alanı içinde GIS Cloud- Mobile Data Collection uygulaması kullanılarak yerinde dijital belgeleme çalışması yapılmıştır. Envanter föyleri dijital veritabanına aktarılarak, yerinde koordinatlı olarak ve gözleme dayalı belgeleme yapılmış ve sonrasında ofis ortamında analizleri içeren haritalar oluşturulmuştur.

Elmalı Tarihi Kırsal Peyzajı

Antalya İli'nin batısında bulunan Teke Yarımadası'nın ortasında yer alan Elmalı İlçesi, Toros dağları üzerinde bulunmaktadır. Teke Yarımadası'nda az bulunan alüvyon kaplı ovaları barındırdığı için Teke Yaylası da olarak adlandırılan bölgede, Batı Toroslar'ın tek parça en büyük yüz ölçümüne sahip polyesi bulunmaktadır³⁴. Bu verimli ovidan dolayı, yapılan araştırmalarda bölgenin yerleşim tarihinin Neolitik Çağ'a kadar geri gittiği tespit edilmiş, tarihsel süreç içerisinde Luvi-Lukka, Hitit, Frig, Likya, Helen, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı gibi pek çok medeniyetin hakimiyet alanı olmuştur³⁵.

Dağlar ilçenin doğal sınırlarını oluşturmakta ve bir çanak gibi sarmaktadır. Dağlık alanın ortasında, topoğrafya ile ikiye bölünmüş halde Elmalı ve Müren (Semayük) Ovası yer alır³⁶. Bölge eski çağlardan itibaren, verimli ovalarından elde edilen hububat ve bakliyatları, sedir ormanları, yaylaları ve burada üretilen hayvansal ürünleriyle hem bir

33 Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu defteri, nüfus defterleri, temettuat defterleri, Şer'iyye sicil kayıtları ve salnamelerden yararlanılmıştır.

34 Ekiz, 2001, 11. Polye: Her tarafı kalker arızalarla kapalı çukur bir ovidir. Fakat her kapalı çukur ova polye değildir. Taban kısımları eski ve yeni alüvyonlarla dolmuş düz bir ova manzarasıdır (Doğrular, 1967, 4).

35 Aydın, 2019, 5.

36 Çiftçi, 2008, 20.

pazar hem de bir üretim merkezi olarak hizmet görmektedir³⁷.

İlk üreticiliğe dayalı yerleşim düzeninin söz konusu olduğu Yeni Taş Çağı'nda (8000-5500) Elmalı Ovası'nda da artık yapılmış konutlarda yaşanmaya, birtakım yiyecekler depolanmaya ve bazı hayvanlar evcilleştirilmeye başlanmıştır³⁸. Elmalı'nın kuzeyinde yer alan Bağbaşı, Semayük-Karataş Mevkii'lerinde yapılan kazılarda ahşap ve kerpicin birlikte farklı şekillerde kullanıldığı yapım teknikleri tespit edilmiştir³⁹. Benzer ve gelişmiş teknikteki kerpiç yapılar günümüzde bölgede yoğun olarak görülmektedir. Pek çok farklı kültürün üst üste geldiği bir geçiş bölgesi olan ilçede farklı dönemlere tarihlenen pek çok arkeolojik alan bulunmaktadır⁴⁰ (Harita 1).

Bölge, Antik Dönem'de Milyas olarak adlandırılmakta ve Masikytos (Beydağları) ve Kragos (Akdağlar) dağlarındaki doğal boğazlarla sahil bölgesinden tamamen ayrılmaktadır⁴¹. Bir zahire ambarı gibi olan bölgenin tarım ürünleri boğazlar yoluyla güneydeki limanlara⁴² aktarılmaktaydı. Kıyı ve yaylası arasındaki bu ilişki Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, günümüzde de izlerini sürdürmektedir⁴³.

12. yüzyılda Türkler bölgeye yerleşmeye başlamıştır⁴⁴. Ekiz, Türk boylarının sahilden önce Elmalı'ya yerleştiklerinden bahsetmektedir⁴⁵. Anadolu Selçukluları'nın Antalya'yı fethi sonrasında bölgeye önemli sayıda Teke Yörüğü yerleştirilmiştir⁴⁶. Bu süreçte Antalya ve çevresi pek çok kez Rumlar, Selçuklu ve Hamidoğulları arasında el değiştirerek⁴⁷ son olarak II. Murad Dönemi'nde Osmanlı hakimiyetine girmiştir. Teke Beyleri'nin Elmalı'yı yayla olarak kullanması ve bir dönem Teke Sancağı merkezi de olması bölgenin önemini göstermektedir⁴⁸. Bölge uzun bir süre isyanlarla boğuşsa da tarım faaliyetleri yoğun olarak devam etmiş ve Antalya kaza merkezinden sonra en önemli ikinci kaza olmayı sürdürmüştür.

37 Holat, 2019, 17.

38 Çevik, 1996, 63.

39 Warner, 1994, 43. Çevik, "Erken Tunç Çağ'ın sıvalı kamış örgü tekniğiyle yapılmış megaron tipi konut ortaya çıkarılmıştır" demektedir (Çevik, 1996, 61).

40 Antik yerleşimler: Ayvasıl, Gilevki Kalesi, Arneai, Balbura, Elbessos, Khoma, Podalia, Yapraklı (Gügü) Köyü Güğübeli Mevki Antik yerleşim alanı, Balıklar Dağı, Sarılar, Afşar, Armutlu kaleleri, İslamlar'da Ayaç mevki, Eskihsar antik yerleşim alanı, Müğren Höyüğü, Semahöyük, Karata-Semahöyük, Eymir Höyüğü, Hacimusalar Höyüğü, Akçay Höyüğü, Özdemir Höyüğü. (Danacı, 2012, 50-52)

41 Şahin, 2014, 96.

42 Finike ve Fethiye (Makri).

43 Durgun, 2014, 199.

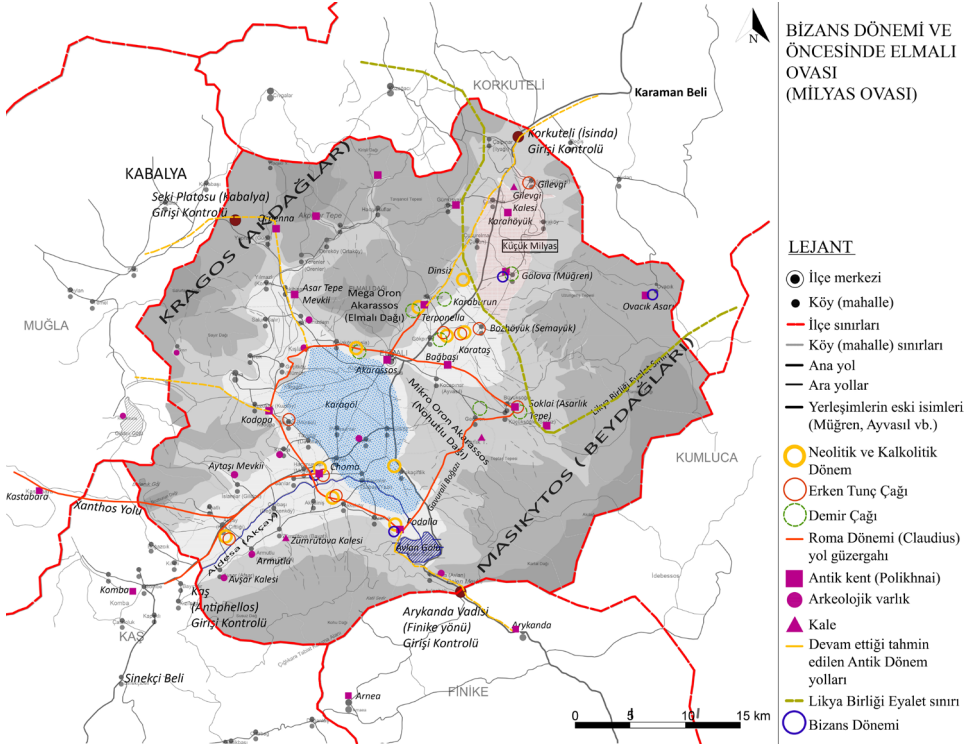
44 Aydın, 2019, 212.

45 Ekiz, 2001, 30.

46 Aydın, 2019, 213.

47 1216'da Antalya'nın ikinci kez Selçuklu hakimiyetine girmesiyle Elmalı ve çevresine önemli sayıda Teke Yörüğü yerleştirilmiştir (Aydın, 2019, 213).

48 Öncel, 2013, 14.



Harita 1: Bizans Dönemi ve öncesinde Elmalı⁴⁹

19. yüzyılda bölgede buğday ve arpa başta olmak üzere mısır, nohut, burçak ve yoğun şekilde üzüm yetiştiriciliği yapıldığı, bu ürünlerin üretiminin günümüzde de sürdüğü bilinmektedir⁵⁰. Özellikle kuru tarımı yapılan buğday, bölge için Antik Dönem'den itibaren önemli bir ürün olmuştur. Bundan dolayı her köyde sedir ağacından yapılmış pek çok ambar yer almaktadır.

Cumhuriyet Dönemi bölgenin değişiminde önemli bir kırılmadır. 1960-70 arasında pek çok köyde köy okulu ve öğretmen lojmanının bulunduğu, 1973'te tüm köylerde köy odasının bulunduğu arşiv belgelerinde görülmektedir⁵¹. Sahada da tespit edildiği üzere bu yapılar geleneksel tekniklerle taş, kerpiç yığma ya da karma sistemli olarak Cumhuriyet Dönemi'ne ait tip projelerle üretilmiş yapılardır. Tüm köylere

49 Harita, İlseven, 1999; Şahin, 2014; Çevik, 1996; Adak ve Şahin, 2004 çalışmalarından yararlanılarak analiz edilmiş ve yazar tarafından oluşturulmuştur.

50 1845 Yılında Elmalı'da Hububat ve Bakliyat Öşürü Verileri (Durgun, 2014, 213-218).

51 Antalya İl Yıllığı 1967, 1969, 264-265 ve Antalya İl Yıllığı 1973, 1973, 315-316.

çeşmeler yapılmış ve bu çeşmeler köylünün bir araya geldiği noktalar olmuştur. Sulama sistemlerindeki gelişmelerle tarım ürünleri çeşitlenmeye ve ilçede farklı konumlardaki yerleşimlerin ekonomik durumları değişmeye başlamıştır⁵².

Arşiv belgelerinin yetersizliğinden dolayı kırsaldaki konut dokusuna dair bilgiler oldukça azdır. 1879 yılında bölgeyi ziyaret eden gezginlerden Davis “Dağın ötesinde ova pek çıplaktır ve güneşte kurutulan kerpiçle yapılmış evlerden oluşan dağınık köylerin çevresi dışında ağaçsızdır. Şimdi yerden bir ayak yukarıda buğdaylardan geniş tarlalar onları kuşatmaktadır.”⁵³ diyerek Elmalı Ovası’ndan bahsetmiştir. Kırsal mimari yapım sistemleri bulunan topografyaya göre şekillenmekle birlikte, ortaklıklar barındırmakta ve kerpiç malzemenin yoğunlukla kullanıldığı görülmektedir (Görsel 1). Zamanla yapı malzemelerinin daha ulaşılabilir olması ve çeşitlenmesiyle, yapı sisteminin temel öğeleri korunarak geleneksel tekniklerde çeşitlenmelere gidilmiştir. Özellikle ulaşımın da kolaylaşmasıyla birlikte 1980’lerden itibaren yeni yapım sistemleri bölgede yapılmaya başlamış ve son dönemlerde ciddi bir şekilde geleneksel dokuları bozacak şekilde artmıştır.

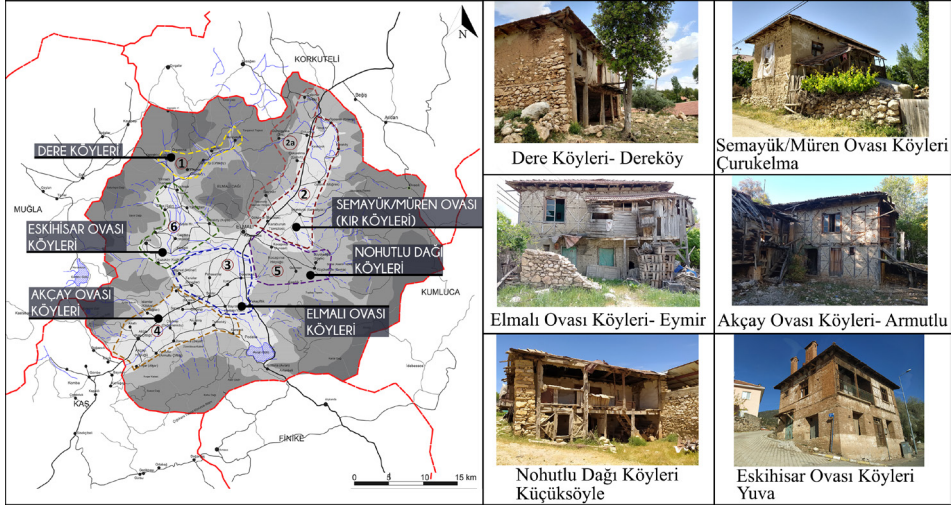
Bölgede farklı koruma statülerine ait alanlar bulunur. Güneydeki Kohu dağı üzerindeki sedir ağaçlarıyla kaplı alan ‘Çığlıkara Tabiatı Koruma Alanı’, kuzeydeki Semayük/Müğren Ovası ve Elmalı Ovası ‘Büyük Ova Koruma Alanı’ olarak belirlenmiştir⁵⁴. Geleneksel mimari dokunun koruma altına alındığı tek alan Elmalı ilçe merkezidir. Bunun dışındaki alanlarda arkeolojik alanlar ve bazı tekil sivil mimarlık örnekleri koruma altına alınmış olsa da bölge için yeterli değildir.

Elmalı ilçesinin tarihi, coğrafi ve ilişkisel süreci incelendiğinde birbirinden farklılaşan bölgeler ortaya çıkmaktadır. Çevresel koşulların değişimi yerleşimlerin oluşum süreçlerini, üretimlerini, yaşam koşullarındaki farklılaşmaları etkilemektedir. Tüm bu veriler bir araya getirilerek bölge altı bölüme ayrılabilir (Görsel 1). Buradaki amaç tarihi kırsal peyzajı anlama ve belgeleme sürecinde üst ölçekten detay ölçeğine geçerken anlamlı bütünler oluşturmaktır. Bu doğrultuda ilk çağlardan itibaren üretim alanı olan ve yapı geleneğinin sürdüğü Semayük/Müğren Ovası incelenmiş ve Gölova yerleşimi detaylandırılmıştır. Çalışma alanına dair ilişkili alanlar, üretim alanları, yapım geleneği, ortak alanlar, geleneksel yapılar, ritüel alanları, göç geleneği gibi somut ve somut olmayan değerler, yere ve mimari ölçeğe indirgenerek incelemeler gerçekleştirilmiştir.

52 Yerel gazete haberinde Pirhasanlar köyünde ilk elmacılık faaliyetlerinin başlayacağı yazmaktadır. Yazıda meyve üretiminin daha artacağı belirtilmekle birlikte, günümüzde bölge önemli bir elma üreticisidir. Bu durum bu üretimi yapan ve yapmayan köyler arasında fark yaratmaktadır. “Pirhasanlar Köyüne de elma bahçesi yapılmaya başlıyor” (Elmalı’nın Sesi, 5 Ocak 1965, 2).

53 Davis, 2003, 289.

54 Elmalı’nın güneyinde yer alan polye, 23/10/2018 tarihli Cumhurbaşkanlığı kararıyla ‘Zümrütova’ adıyla, Semayük/Müğren Ovası ise 8/07/2021 tarihli Cumhurbaşkanlığı kararıyla ‘Gökpinar Ovası’ adıyla ‘büyük ova koruma alanı’ olarak belirlenmiştir.



Görsel 1: Elmalı kırsal alanı bölümleri ve konut örnekleri

Semayük/Müğren Ovası Yerleşimleri ve Gölova (Müğren/Müren) Kırsal Mahallesi

Elmalı İlçe merkezi ve Korkuteli arasında kalan ve ‘Kır Köyleri’ olarak adlandırılan alanda bulunan, Müğren/Müren ya da Semayük Ovası olarak bilinen ova, bu bölgede bulunan farklı kotlardaki çöküntü ovalarından biridir⁵⁵.

Neolitik Dönem’de ilk yerleşim izlerinin görüldüğü ovanın, yapılan çalışmalar sonucunda Antik Dönem’de ‘Küçük Milyas’ olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir⁵⁶ (Harita 1). Bu bölge zaman zaman Likya sınırları içinde, zaman zaman da Termessos sınırları içinde gösterilmiştir.

Ova ve ovaya bakan karşı yamaçlarda dokuz köy yer alır (Harita 2 ve 3). Eski adı Müğren ya da Müren⁵⁷ olarak adlandırılan ve Elmalı-Korkuteli yolundan 2,8 km içeride bulunan Gölova yerleşimi, ovanın orta bölümünde konumlanmıştır. Tepecik olarak adlandırılan I. Derece Arkeolojik Alanı’nın eteğinde konumlanan yerleşim, 1958 yılında sekiz köyün merkezi olduğu bir bucak olmuştur⁵⁸. Elmalı-Korkuteli yolunun zamanla yoğunlaşması ve genişletilmesiyle ova yamaçlardan ayrılmış ve iki bölüm birbirinden ilişkisel

55 Saraçoğlu, 1989, 232-233.

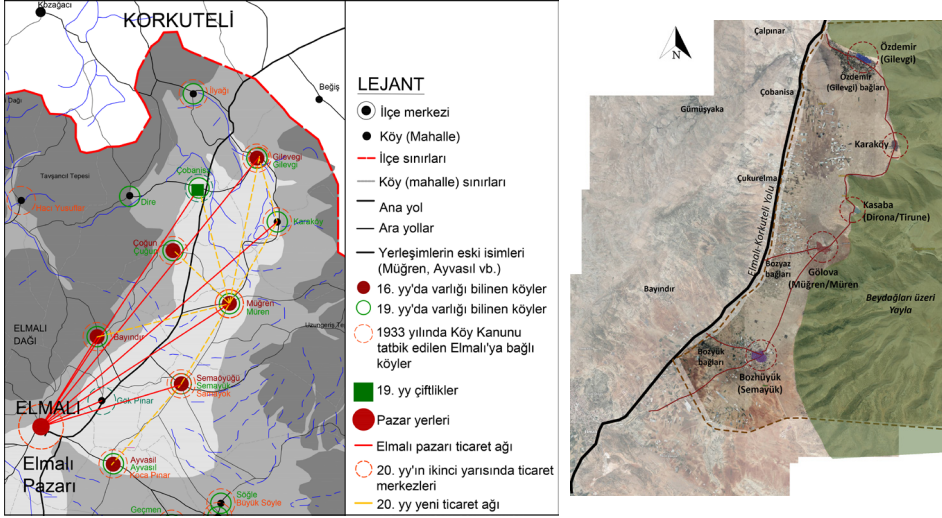
56 Çalışmalara göre bu bölge ‘Likyalıların olmayan Milyas’ olarak tanımlanmaktadır (Şahin, 2014, 239).

57 Moğolca kökenli bir sözcük olup “ırmak, nehir” anlamındaki “mören” kelimesinden gelmektedir (Holat, 2019, 41).

58 1964 yılında Gölova olarak adı değiştirilmiştir (Koday ve Aydın, 2019, 223). 2012 yılındaki kanun sonrasında günümüzde mahalle olarak geçmektedir.

olarak kopmuştur. Ova alanında birbiriyle ilişkili dört köy ve bir mahalle⁵⁹ yer alır. Bu yerleşimlerin ilişkileri daha kuvvetli ve sosyal, ekonomik ve kültürel pek çok yönden birbirleriyle bağlantıları yüksektir. Kırsal peyzaj sistemi içinde yerleşimler arası birliktelik, üretim, yapım sistemi, gelenekler benzer özellikler ve bütünlük gösterse de detaylı olarak incelendiğinde her yerleşimin kendi içinde de ayrı dinamikleri bulunmaktadır.

Arkeolojik alanların eteğine konumlanmış Özdemir (Gilevgi), Gölova (Mügren) ve Bozhüyük (Semayük) köylerinin geçmişi 16. yüzyıla kadar uzanmakta ve bu tarihlerde tımar köyleri olarak geçmektedir⁶⁰ (Harita 5).



Harita 2 ve 3: Semayük/Mügren Ovası kırsal yerleşim tarihi kuruluş ve ticari ilişkiler⁶¹ ve oadaki yerleşimlerin konumlanışı

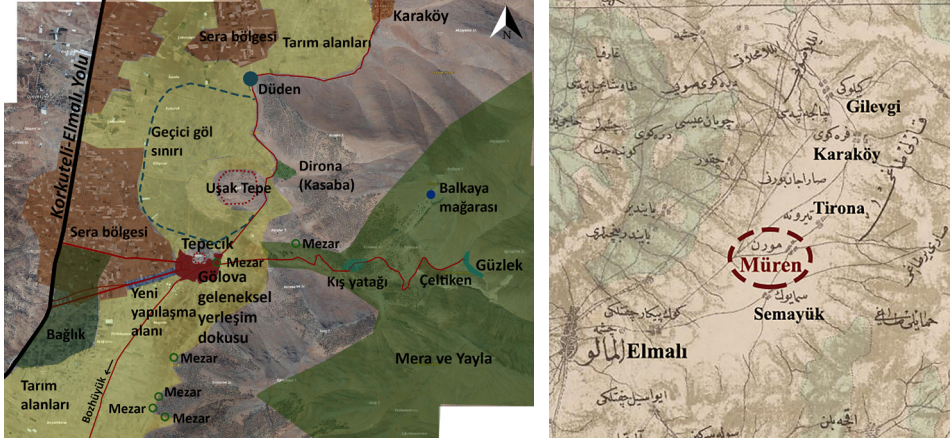
Yerleşimlerin nüfuslarına dair ilk bilgiler 1831 yılına aittir. Bu tarihten sonra belli tarihlerde yapılan kayıtlarda ovanın iki büyük yerleşiminin Gölova (Mügren) ve Bozhüyük (Semayük) yerleşimleri olduğu görülmektedir⁶².

59 Ovada Gölova'ya bağlı Dirona (Kasaba) mahallesi bulunmaktadır. Günümüzde Gölova olarak geçmektedir. Özdemir'e bağlı diğer bir mahalle ise Elmalı-Korkuteli yolunun diğer tarafında konumlandığı için günümüzde bağlantı anlaşılabilir değildir.

60 1530-31 ve 1588 Tahrir Defterleri (Armağan, 1996, 330-331).

61 Harita; Durgun, 2014; Ankara: Dahiliye Vekaleti, Mahalli İdareler Umum Müdürlüğü, 1933; BOA, HRT.h.. 0824 (...); BOA, HRT.h.. 2564 (...); Armağan, 1996; Öncel, 2013; Aya, 2019 adlı çalışmalardan yararlanılarak analiz edilmiş ve yazar tarafından oluşturulmuştur.

62 Gölova yerleşiminde 1831 yılı nüfus kayıtlarında 170 yerli, üç yabancı, 1840/41 yılında 68 hane (176 kişi), 1844 yılında 64 hane (202 kişi) 1871-73 yılları arasında 275 kişinin yaşadığı arşiv belgelerinden bilinmektedir. Konya Vilayet Salnameleri (Durgun, 2014, 106-107).



Harita 4 ve 5: Gölöva yerleşiminin çevresel ilişkileri ve 1913 haritasında Gölöva (Müren)⁶³

1845 temettuat defterlerinde ovada buğday, arpa, nohut ve bağcılık öne çıkmakta⁶⁴ ve günümüzde de bu ürünlerin üretimi devam etmektedir. Kuru ürünlerin depolandığı ambar ve ambarlı konutların boyutları ekonomik duruma göre değişmekle birlikte tüm yerleşimlerde görülmektedir. Gölöva, Özdemiş ve Bozhüyük yerleşimlerinin üzüm bağları bulunmaktadır. Bu bağlarda Türkiye’de sadece bu ovada bulunan Tilikikuyruğu üzümü yetiştirilmektedir. Bağlarda bağ damı denilen tek ya da iki katlı kerpiç barınaklar yer alır. Geçmişte çoğunlukla bağ damı olmayan yerel halk, alacık denilen çadırlar yaparak bağlık alanda yazlarını geçirmiştir. Özdemiş ve Bozhüyük’de günümüze ulaşan bağ damı örnekleri bulunmakta, fakat hiçbir yapı günümüzde kullanılmamaktadır. Gölöva’daki bağ damları yıkılmış ve zamanla yerlerine 2-3 katlı betonarme yapılar yapılmaya başlanmıştır. Özellikle 2013 yılından sonra seracılık faaliyetlerinin yoğunlukla Gölöva çevresinde yapılmaya başlanması, zirai ürünlerin zamanla değişmesi sonucunda yerleşim çekirdeğinin dışına doğru, üretim alanlarının içinde yeni yapılaşmanın başlamasına neden olmuştur⁶⁵ (Harita 4).

Ovada yaz ve kış mevsimlerinde iki farklı hareket yapılmaktadır. Bunlardan biri yaz döneminde her köyün kendi merası ya da Beydağları üzerinde birbirine komşu bulunan yaylalarına doğru yapılmaktadır⁶⁶. Günümüzde kullanımı azalsa da çoğu yerleşimde bu meralar ve yaylalar kullanılmaktadır. Gölöva köyünde hayvancılık sürmekle birlikte çok uzun süreden beri köy dışındaki ikincil bir alanda yürütülmektedir. Kırsal hayvanlar köye yakın olarak, en alt kotta bulunan Çayırđiken (Çeltiken) Düzlüğü üzerindeki kışlakta konaklamaktadır. Mart ayı sonrasında Çayırđiken’in yukarısındaki güzlekte ikamet

63 BOA, Haritalar (HRT.h..) 824, 4 Rebiülahir 1331 (13 Mart 1913).

64 Durgun, 2014, 213-218.

65 Aydın, 2019, 323.

66 Aydın, 2019, 274.

eder ve sonrasında yazı Beydağları üzerindeki dokuz köy yaylasında geçirirler (Harita 4). Günümüzde bu döngüsel hareket hala devam etmektedir. Kışlakta ve güzlekte taştan yapılmış geçici barınak⁶⁷ ve ağıl kalıntıları da bulunmaktadır. Taştan yapılan bu meskenler bir ya da iki kişinin sığacağı kadardır. Tavan saz, ot ve ağaçların üst üste toprak konulmasıyla tamamlanır⁶⁸. Günümüze ulaşanların hepsinin tavanları yıkılmış ve sadece duvarları kalmıştır (Görsel 2).



Görsel 2: Çayırdiken Düzlüğündeki güzlekte bulunan barınak örnekleri

Kış aylarında yapılan daha uzun mesafeli bir hareket şehir merkezi ve ova arasında yaşanmaktadır. Ovada yaşanan su sorunu nedeniyle 1958-60'larda göç başlamış, 1968-70 arasında en yüksek noktasına ulaşmıştır. Yüzyıllar boyunca Elmalı'nın sahil ve yayla ilişkisi şekil değiştirerek kalıcı köylerde de devam eden bir süreç olmaya başlamıştır. Günümüzde değişen teknolojik koşullar ve üretim şekilleri ile yerel halk yeniden köylerine dönmeye başladığından özellikle yaz nüfusu çok fazla artmaktadır. Ovadaki tüm köylerde benzer şekilde işleyen süreçte halk kışın deniz kıyılarında yaptığı üretimi, yazın Teke yaylasında sürdürmektedir.

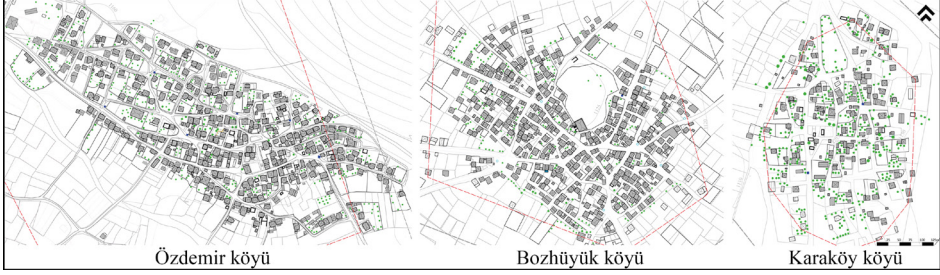
Ovada Gölova ve Özdemir yerleşimlerinin merkezin dışında birer mahallesi bulunur. Gölova'nın kuzeydoğusunda bulunan ve geçmişte Dirona (Kasaba) (Harita 5) olarak adlandırılan yerleşim, 6360 sayılı kanun sonrasında artık Gölova olarak adlandırılmaktadır. İki yerleşimin akrabalık ilişkileri çok kuvvetli olup, Kasaba'dakiler zamanlarını Gölova'da geçirmektedir. Mimari karakter ovadaki ve Gölova'dakiyle benzerlik göstermektedir (Görsel 3).



Görsel 3: Kasaba (Dirona) yerleşimi yapı örnekleri

67 Özdemir yerleşiminde bu birimlere çoban damı denilmektedir.

68 Kurdoğlu, 1970, 23.



Harita 6: Çevre yerleşimlerde doku örnekleri

Geçmişinin daha eskiye dayandığı tespit edilen Özdemiş, Gölova ve Bozhüyük yerleşimleri bir dağ ya da arkeolojik tepeciğin etrafında toplanmıştır. Bu köylerde daha eski yerleşim alanı olduğu görülen yerler dokunun sıkışık bir örüntü oluşturduğu alanlardır. Yerleşim dışına doğru olan alanlarda daha çok seyrekleşen bir doku ve kendi bahçeleri içinde konumlanmış yapılar görülmektedir. Tarihi belgelerde en erken 19. yüzyılda varlığını tespit edebildiğimiz Karaköy yerleşiminde ise daha seyrek bir doku ve bahçe içlerinde yapı grupları bulunmaktadır (Harita 6).

Özdemiş ve Karaköy yerleşimlerinde ana akslar daha çok eğime paralel konumlanırken, parseller arasından geçerek bu yolları dikine bağlayan hatlar genellikle patikalar gibidir. Gölova ve Bozhüyük gibi ova ortası yerleşimlerde daha çok ışınsal bir yol ağı yer alır (Harita 6 ve 7).

Üretim türü sebebiyle ovadaki yerleşimler toplu halde bulunmakta⁶⁹, çevresel özelliklerden dolayı yerleşimlerdeki mimari karakter birbirlerine benzemektedir (Görsel 4). 1969 yılında Ersoy, yağışların az olduğu Semayük Ovası bölümünde evlerin İç Anadolu'da olduğu gibi düz ve toprak damlı olduğunu belirtmektedir⁷⁰. Yapılan tespitlerde ovadaki en eski tarihli yapılar düz damlı ve dambaş (dambaş) olarak bahsedilen yapı türüdür. 1950'lerden sonra bazen dambaşlara ikinci kat eklenirken, bazen de yanına yeniden iki katlı, düz damlı yağma kerpiç bir yapı yapılmıştır. Yapıların üretim sürecinde kullanıcı, yerel halk ve usta birlikte çalışmaktadır. Zaman zaman ovadaki köylerdeki ustalar diğer alanlara giderek burada yapılar yapmışlardır⁷¹. 1990'lara kadar devam eden kerpiç yapım tekniği, ovada tespit edilen Kalkolitik dönem yapım tekniğine benzerlik göstermektedir.

Yerel halkın bir araya geldiği ortak alanlar her yerleşimde görülmektedir. Bu alanlar hem fonksiyonel hem de sosyal özellikler gösterir. Çamaşırlık (geyceklik), ağdalıklar (pekmez işliği) ve köy odaları köylünün birlikte kullandığı ve sosyalleştiği alanlar-

69 Kurdoğlu, 1970, 4.

70 Ersoy, 1969, 19.

71 Gölovalı Tekelerin Ali Usta, Ekşili Ramazan Can Usta Karaköy, Gilevge ve Çukurelma'da, Gilevgili Ramazan Usta da Gölova'da konut yapmıştır (Anonim).



Görsel 4: Ovada yer alan yerleşimlerdeki yapı örnekleri

dır. Bazı yerleşimlerde günümüze ulaşmış, bazılarında ise sadece izleri kalmıştır⁷² (Görsel 4). Her bir yerleşim ve çevresinde türbeler ve adak yerleri bulunmaktadır. Bazı yerler sadece bir köy tarafından kullanılırken, eskiden birlikte yağmur duası için gidilen yerler de bulunmaktadır. Gölova yerleşimi içinde bir, çevresinde altı mezar (yatır) yer alır (Harita 4). Bunlardan biri Karalar Tepesi üzerinde, taşlarla iç içe iki yuvarlak oluşturularak yapılmıştır. Diğer beşinde ise bir ağaç ve taşlar bulunur. Mayıs ayında bereketi artırmak için yedi mezarda adak kesilmektedir⁷³.

Gölova (Müğren/Müren) Yerleşimi Mimari Özellikleri

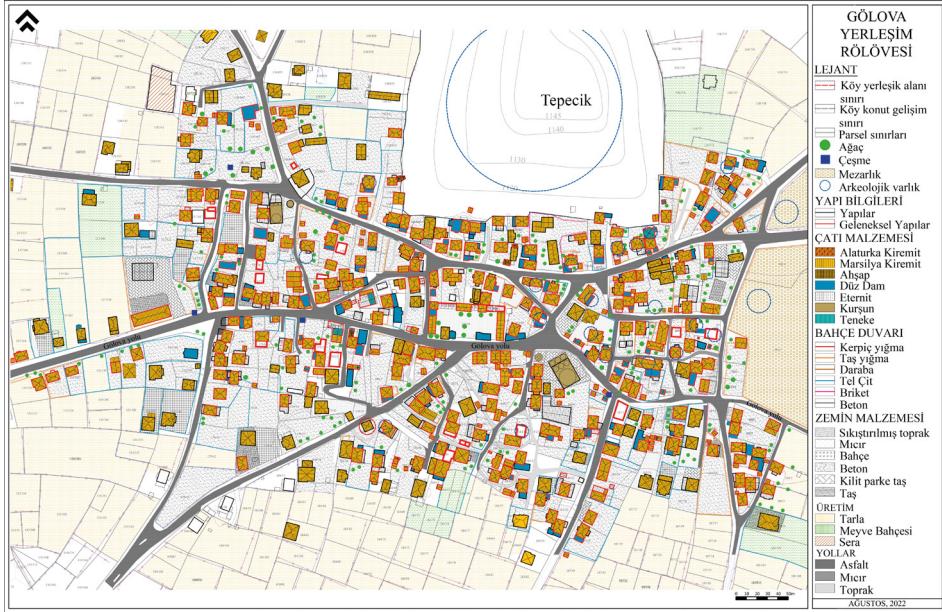
Gölova yerleşim çekirdeği organik olarak gelişmiş ve üretimden dolayı toplu olarak bulunan bir yerleşim alanıdır. Gölova'nın 1958'de bucak olması nedeniyle, 1962 yılında köyün ortasındaki harman yerine kerpiç ve taş yığma yapım sistemiyle, 'U' formulu bir çarşı inşa edilmiştir⁷⁴ (Harita 7 ve Görsel 6). Bu çarşı içinde bölgede eskiden önemli miktarda nohut üretildiği için leblebici, terzi, demirci vb. dükkanlar bulunmaktaydı. Günümüzde kullanılmayan ve çok hasarlı olan çarşıda sadece iki adet kahvehane ve harman yerinin ortasında betonarme ve bütünlüğü bozan bir yapı bulunmaktadır.

Yerleşimin kuzeyinde Tepecik üzerinde, doğuda mezarlıkta, mezarlığın kuzeyindeki eski mezarlıkta ve mezarlıkla çarşının arasındaki parsellerin çoğunda arkeolojik var-

72 Bozhüyük köyünde 1 çamaşırılık, 4 köy odası, 2 ağdalık; Özdemir (Gilevge) köyünde 1 köy odası, Karaköy'de 2 köy odası, Kasaba'da 1 köy odası, 2 çamaşırılık günümüze ulaşmıştır.

73 Anonim.

74 Anonim.



Harita 7: Gölova yerleşiminin rölövesi



Görsel 5: Konutlardaki devşirme malzeme örnekleri

lıklara rastlanmaktadır. Bunların bir kısmı duvar örgüsünde, merdivenlerde kullanıldığı gibi süs objesi olarak da kullanıldığı görülmüştür (Harita 7 ve Görsel 5).

Çarşı'nın doğusunda yer alan cami, özgününde bölgede yoğunluklu görülen ahşap minareli, kırma çatılı kerpiç bir yapı iken zamanla yıkılmış ve betonarme cami yapılmıştır. Caminin bahçesinde çevreden getirilen arkeolojik objeler sergilenmektedir. Arka bölümündeki alan günümüzde halkın mevlüt gibi ritüellerini sürdürdüğü ortak alan olarak kullanılmaktadır.

Yerleşimin doğu sınırında eski mezarlık bulunur. Bu mezarlığın kuzey kısmı ve çarşının bulunduğu yer ise eski harman yerleridir. Geleneksel dokunun batı sınırında taş yığıma tekniğiyle yapılmış eski okul yer alır. Bu okulun karşısında 1948'de yapılmış

olan öğretmen lojmanı bulunur (Görsel 6 ve Harita 8). Bu yapı Özdemir, Eymir, İslamlar ve Küçüksöyle⁷⁵ köylerinde de görülen, Cumhuriyet Dönemi lojman tipolojisi ve yapım sistemiyle aynıdır. Bu yapının yanında eskiden bir de nahiye müdürü lojmanı bulunmakta iken bu yapı günümüze ulaşmamıştır.



Görsel 6: Yerleşimdeki kamusal yapı örnekleri⁷⁶

Yerleşimde dört adet çamaşırılık (geyceklik) olduğu tahmin edilmekte, bunlardan sadece bir tanesinin yeri tespit edilebilmiştir. 7-8 olan köy odalarından da günümüze ulaşan olmamış, bunların ikisinin yeri bilinmektedir⁷⁷.

Alandaki dört yerleşime bakıldığında organik olarak gelişen doku sebebiyle parsel düzeni çok farklılık göstermekte ve topoğrafyayla uyumlanmaktadır. Gölova, Özdemir ve Bozhüyük yerleşimlerinde doku çok daha sıkışıktır. Kırsal yerleşimlerin en küçük yapısal çekirdeğini konut tek başına oluşturmaz, eklentileriyle birlikte bir bütün olarak çalışır. Bir parselde birden farklı döneme ait yapı bir arada bitişik olarak görülebilmektedir. Zaman içinde farklı parsellere bölünmüş fakat birlikte çalışan yapılar bulunmaktadır. Gölova yerleşiminde bazı noktalarda ambar yapıları da ayrı parsel olarak kaydedilmiştir. Bu parseller üst ölçekte bakıldığında birbirinden bağımsız gibi görünse de diğer yapılarla bir bütün oluşturmaktadır. Bundan dolayı çalışmada belgeleme yapılırken konut ve eklentileri bir bütün olarak ele alınmıştır (Çizim 1 ve Harita 8).

Ova ortası bölümüne yakın Bozhüyük, Karaköy ve ovanın batı yönünde vadi içinde konumlanmış Gümüşyaka yerleşimlerinde yapılara çoğunlukla avludan ulaşım sağlanmaktadır⁷⁸. Gölova ve Özdemir yerleşimlerinde yapılara avludan ulaşım sağlanması yanında, konutlara yoldan girişler de sağlanmıştır. Bu durumu topografik özellikler ve parsel konumlanması etkilemektedir. Özellikle Özdemir yerleşiminde eğimden faydalanılarak üst kotta yoldan ve alt kotta avludan giriş sağlanabilmektedir.⁷⁹ Konutlar genellikle, parsel yapısına da bağlı olarak, yola bir ya da iki cephelelerini verecek şekilde yerleşirken, ambarlar avlu içinde genellikle yol hattına yakın konumlandırılmıştır (Çizim 1).

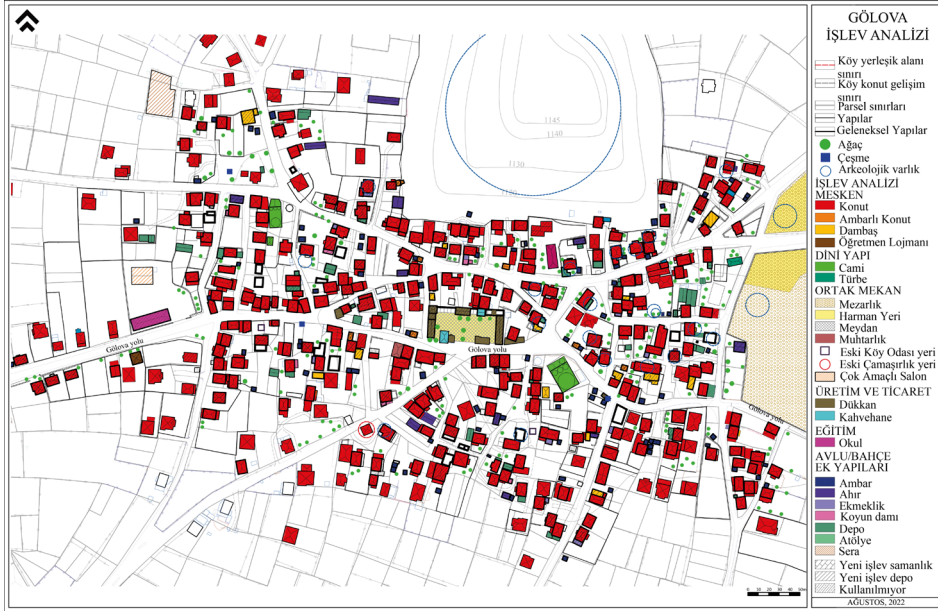
75 Karaca, 2023, 164-165.

76 Günümüzde öğretmen lojmanı şahsa satılmıştır.

77 Anonim.

78 Balta, 2018, 91.

79 Akdeğirmen Ercan - Gençler, 2022, 23.

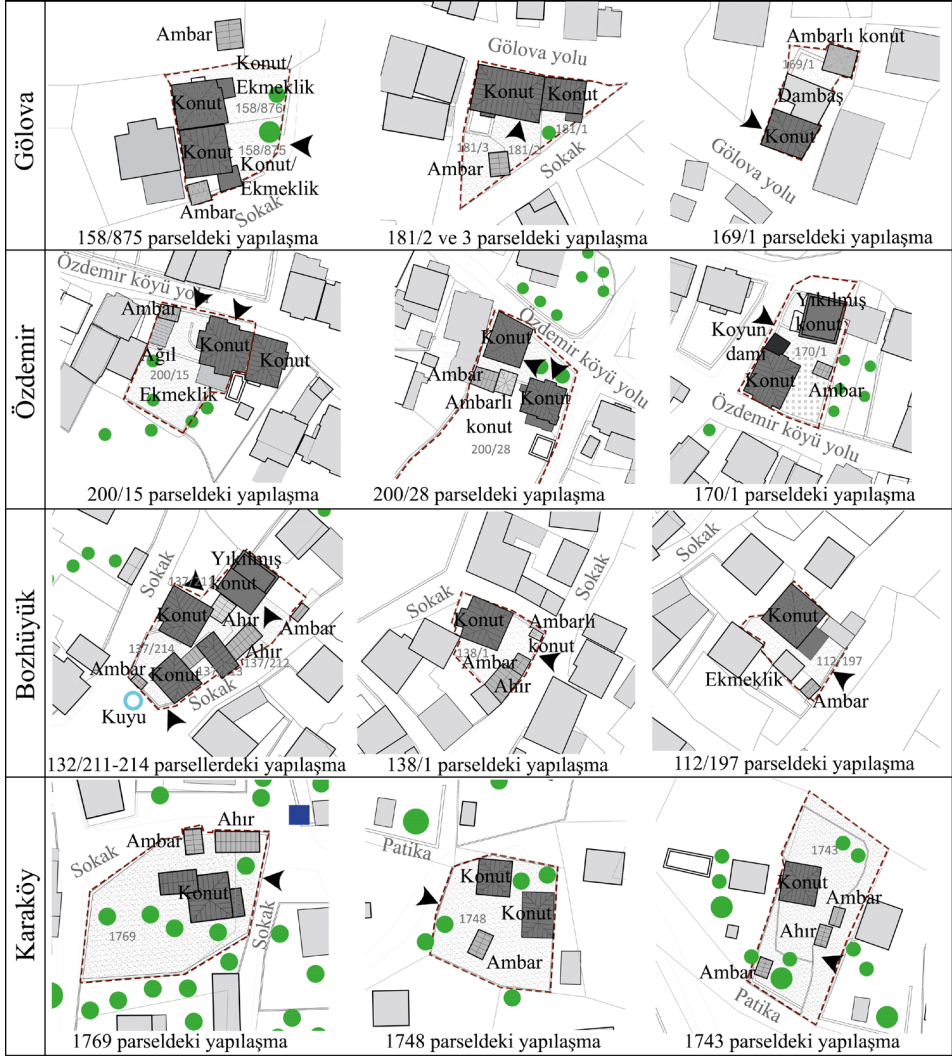


Harita 8: Gölova işlev analizi

Toplu olan yerleşim içinde çoğunlukla konutlar yer alır (Görsel 8). Ovadaki diğer yerleşimlerde de olduğu gibi en erken yapı örnekleri tek katlı dambaşlar ve yanlarındaki ahırlardır. Tek mekânlı yaşam birimine sahip bu dambaşlarda başmaklı bir ocak, yüklük, oyma gibi geleneksel odalarda yer alan özellikler görülmektedir (Görsel 7). Zamanla ya bu dambaşların üzerine kat çıkılmış ya da yanına iki katlı yapılar yapılmış ve alt kat ahır olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ahır olan tek katlı bölüm ise samanlık, boş kalan dambaşlar ise ekmeklik olarak kullanılmıştır. Konutların yanında her bir ailenin ambarı ya da ambarlı konutu bulunur. Ekmeklikler ve koyun damları da konutun önemli eklentilerinden olmakla birlikte eski dambaş konutun ekmekliğe dönüştürülüp kullanıldığı örnekler de vardır (Görsel 8 ve Harita 8).

Yerleşimdeki en eski olduğu tahmin edilen diğer bir konut türünde de alt katta develik denen bölüm bulunmaktadır. Yerleşim merkezinin hemen solunda bulunan bu yapılarda diğerlerine göre zemin kat yüksekliği daha fazla olup, alt katta develik ve küçükbaş hayvanlar için ağıl, üst katta yaşam alanı yer alır. Bu tür yapılara Elmalı-Korkuteli yolunun batısında, vadi içinde yer alan Gümüşyaka yerleşiminde de rastlanmaktadır⁸⁰. Zemin katta giriş bölümü ağıl ya da develik olabilirken, en arka bölüm samanlık olarak kullanılmakta ve bu alanın yüksekliği üst kata kadar çıkmaktadır. Yaşam alanı olan üst katlara dıştan tek kollu ahşap merdivenle ulaşılır. Bu katlar iç sofalı olup, üst katta dört

80 Balta, 2018, 90.



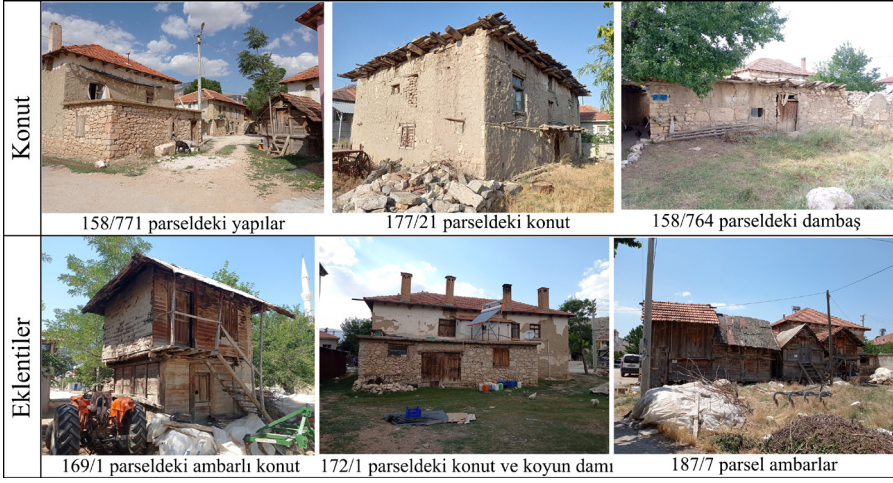
Cizim 1: Ovada yer alan yerleşimlerde parsel yapılaşma örnekleri

oda yer almaktadır. Her odada genellikle birer ocak⁸¹, yüklük ve hamamlık (gusülhane) bulunmaktadır. Gölova ve çevresinde 1950 sonrasında yapılan yapılara göre pencereler daha küçük, tek kanatlı ve ahşap kapaklara sahiptir. Üst örtüleri çinko kaplama olarak yapılmıştır.

81 Belgeleme yapılan Gölova köyünde Başaran evinde ve Özdemir köyündeki Şükriye Karaköyün evinde ocakların kapatılarak dolaplara çevrildiği görülmüştür.

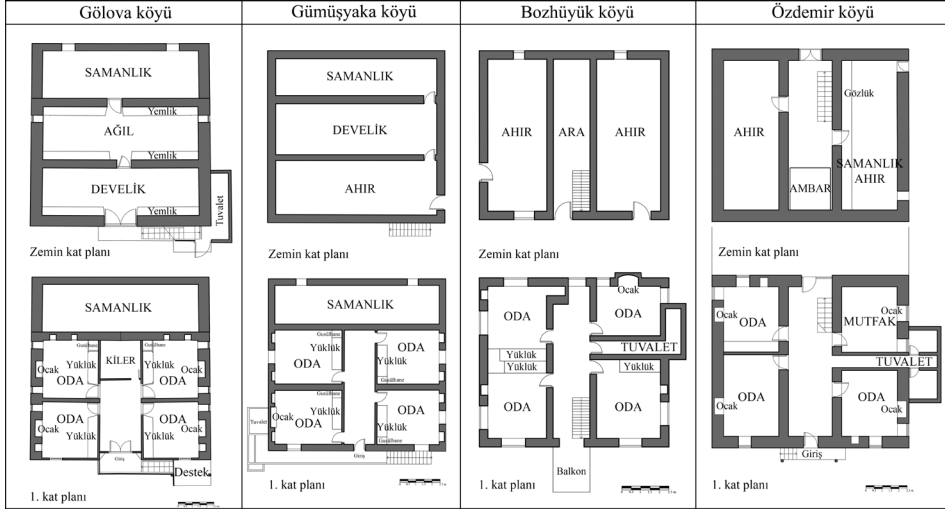


Görsel 7: Dambaş iç mekân örnekleri



Görsel 8: Yerleşimdeki konut ve eklenti örnekleri

Özdemir ve Bozhüyük yerleşimlerinde kapalı dış sofalı evler olması ile birlikte bu yapıların sayısı oldukça azalmıştır. Günümüzde bölgede çoğunlukla iç sofa plan şemalı konutlarla daha fazla karşılaşılmaktadır. Bu yapılarda zemin kat ve üst kat planı benzerlik göstermektedir. Zemin katta ara denilen orta bölümün iki yanında ahırlar yer alır. Arada yer alan tek kollu ahşap bir merdivenle üst kata ulaşılmaktadır. Yine sofanın iki yanında dört adet oda konumlandırılmıştır. İki oda arasında tuvaletin bir koridorla eklendiği örnekler de bulunmaktadır (Çizim 2).



Çizim 2: Plan şeması örnekleri⁸²



Görsel 9: Gölöva ve Özdemir köyü iç mekân örnekleri

82 Gölöva köyünde belgelenen Başaran Evi günümüzde iki akraba arasında ortadan ikiye bölünmüş durumdadır. Belgeleme çalışmasına göre yapının özgün halinin restitüsyonu hazırlanmıştır. Gümüşyaka ve Bozhüyük köylerinden alınan örnek yapılar Balta, 2018 çalışmasından alınarak yazar tarafından düzenlenmiştir (Balta, 2018, 90).

Gölova Yerleşimi Yapım Tekniği ve Malzemesi

Ovada ilk yerleşimlerden itibaren taş, kerpiç ve ahşabın kullanıldığı yapı geleneği zaman içinde gelişerek bugünkü halini almıştır. Gölova'daki genel yapım sistemi bölgedekine çok benzerdir. Dağa yakın olması ve ovadaki toprak kalitesinden dolayı, konutlarda genellikle zemin katlar taş yığma (Harita 9) olarak yapılırken, üst katlar kerpiç yığma olarak yapılmıştır (Harita 10, Görsel 3 ve 8, Tablo 1). Usta, konut sahibi ve yerel halkın birlikte kolektif çalışmayla ürettiği bu süreç 1980'lere kadar devam etmiştir. Sonrasında doku içine yeni malzemeler girmeye başlamış, betonarme, tuğla ve briket yığma yapılar hem geleneksel yapılara eklenmiş hem de bağımsız yeni yapılar olarak yapılmaya başlanmıştır. Bu durum doku bütünlüğüne zarar vermektedir.

Çarşıdaki dükkanların mimarisi konutlardan farklı olup arka cepheleri taş yığma, ön cepheleri kerpiç yığma ve ahşap karkas arası kerpiç dolgu olarak yapılmıştır. Kuzeybatı köşedeki iki katlı olan yapının ise üst kat ön cephesi ahşap çatki arası kerpiç tuğla, arkası ise kerpiç yığma olarak yapılmıştır.

Tablo 1: Gözlemler sonucu tespit edilen yapım sistemi dağılım tablosu⁸³

	Taş Yığma	Kerpiç Yığma	Kerpiç ve Taş Yığma	Kerpiç ve Ahşap Karkas	Kerpiç ve Dizeme	Ahşap Yığma	Betonarme	Tuğla	Tespit Edilemeyen
Zemin Kat	310	4	11	-	-	88	49	8	38
1. Kat	-	231	1	4	3	-	39	-	29

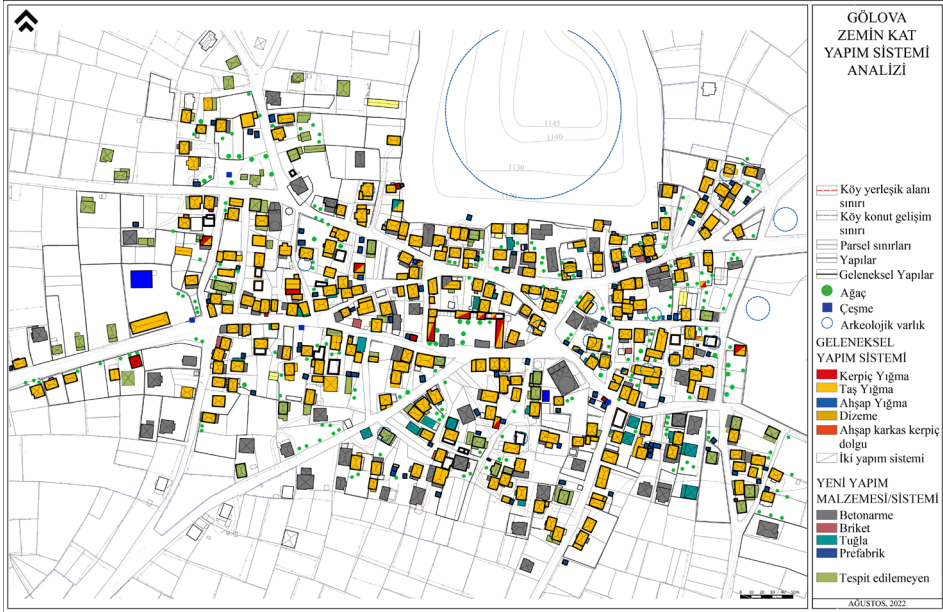
Kerpiç ham maddesi olarak kullanılan toprak, belirli özelliklerine göre, nesillerdir aynı konulardan temin edilmiştir. Aktoprak denilen, bağlardan ve Uşak Tepe'den (Harita 4) alınan toprak iç mekân sıvasında ve damda kullanılmıştır. Yapıların dışı ise yörede kara sıva (boz toprak) denilen bir sıvayla sıvanmaktadır. Tarlalardan toprak alınarak kesle⁸⁴ birleştirilir ve kerpiç tuğlaları hazırlanarak ustaya hazır halde verilmektedir. 10x12 m boyutlarında konutlar için yaklaşık 7000-8000 kerpiç tuğlası kesilir, sahibinin maddi durumuna ya da yapının yapılacağı alana göre konut içten ya da dıştan merdivenli olarak yapılabilir. Damlarda bölgede önemli bir yeri olan ardıc ya da katran kullanılmaktadır. Kenarlarda kertik yapılarak bunlar birbirine bağlanır⁸⁵.

Günümüzde yerleşimde sadece birkaç usta kalmış, bu ustalar da artık üretimde yer almamaktadır. Bundan dolayı yapı geleneğini devam ettirecek kimse bulunmadığı için var olan yapılar önemli somut belgeleri oluşturmaktadır.

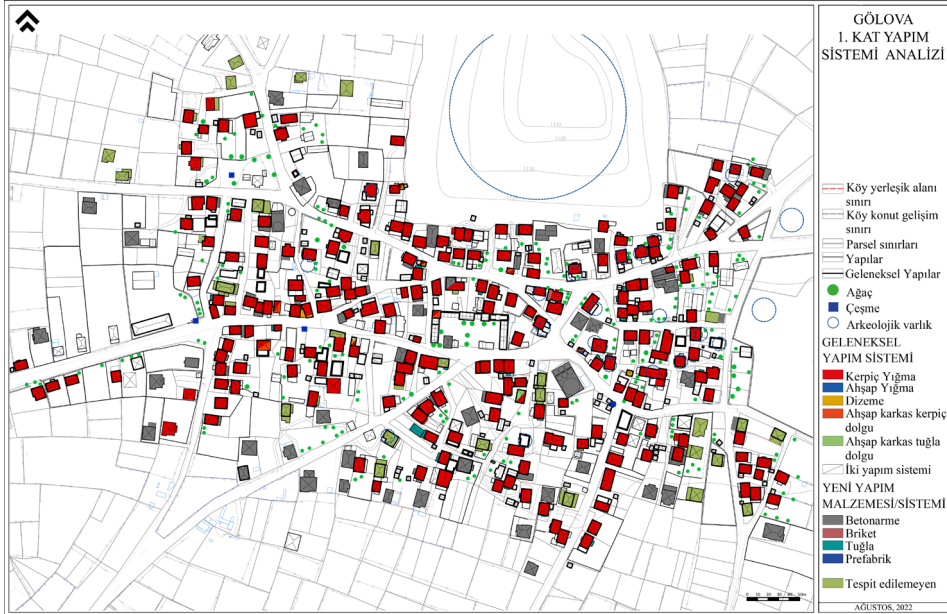
83 Betonarme yapı sayısına geleneksel yapılara eklenen ek yapılar dahil edilmemiştir.

84 İri saman. "Kes", TDK, erişim 14.09.2023, <https://sozluk.gov.tr/>

85 Anonim.



Harita 9: Yerleşimdeki yapıların zemin kat yapım sistemi analizi

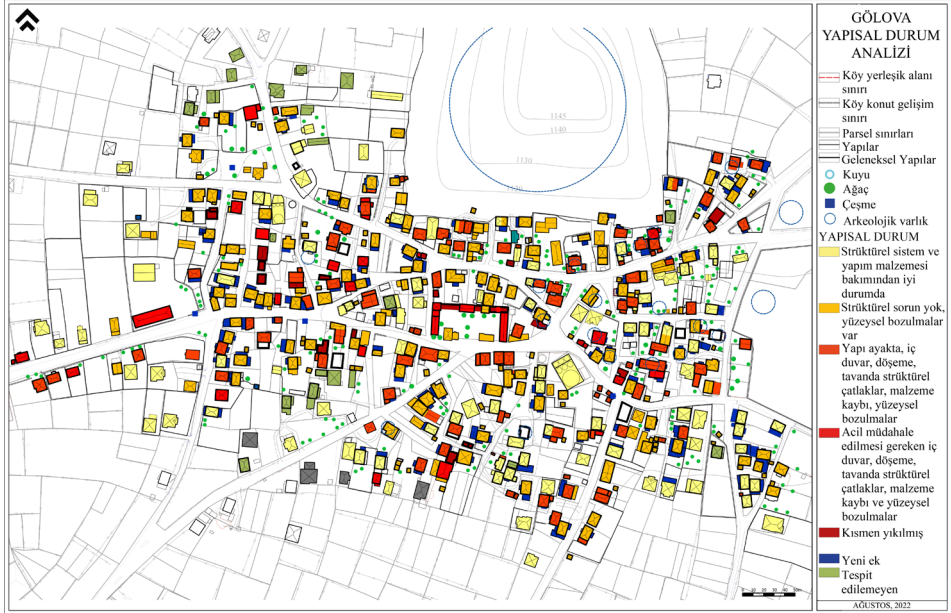


Harita 10: Yerleşimdeki yapıların 1. kat yapılm sistemi analizi

Yerleşimde tespit edilen yapıların çoğunluğunda strüktürel sorun olmayıp yüzeysel bozulmalar olduğu tespit edilmiştir. Bunun dışında yapı ayakta olup iç döşeme ve duvarlarında çatlak ve yüzeysel bozulma olan yapı sayısı da oldukça fazladır. Yerleşimdeki 27 yapıya acil müdahale gerekli olup, 28 yapı da kısmen yıkılmış durumdadır. Geleneksel yapılara eklenen ve sonradan yeni yapı malzemeleriyle yapıldığı tespit edilen 190 ek yapı mevcuttur (Harita 11 ve Görsel 10).



Görsel 10: Geleneksel konutlara eklenen yeni yapılar



Harita 11: Yerleşimdeki yapıların yapısal durum analizi

Değerlendirme

Antalya'nın kuzeybatısında, Toros Dağları üzerinde, Teke Yaylası olarak da adlandırılan Elmalı İlçesi kırsal alanı pek çok farklı uygarlığın izlerini barındıran ve farklı yönleriyle incelenmeye değer bir alandır. Belirlenen alanlarda yapılan çalışmalarda pek çok geçmiş bilginin izleri görülebilmektedir. Semayük/Müğren Ovası Neolitik Çağ'dan itibaren yerleşimin olduğu, özellikle kuru tarım yapılması nedeniyle pek çok dönemde üretimin devam ettiği bir alan olmuştur. Antik Dönem'den Cumhuriyet Dönemi'ne kadar uzanan katmanlaşan bu süreç, günümüzde de değişimler yaşayarak devam etmektedir. Ovada bulunan yerleşimler arası sosyal, kültürel, ekonomik pek çok ilişki bu bölgeye öncelikle bir bütün olarak bakmayı ve sonrasında yerleşim detaylarına inerek anlamayı gerektirmektedir. Bu bağlamda, Semayük/Müğren Ovası ve çevresinde yapılan çalışmalarda yerleşimler arası ilişkiler, benzerlikler ve özgün özellikler olduğu görülmüş, Gölova yerleşimi odak alınarak birbiriyle ilişkili alanlar birlikte değerlendirilmiştir.

Kırsal alanlarda yerleşimler tek başlarına var olmaz, ikincil yerleşimler (mahalleler), yayla, mera, bağ gibi üretim alanları, ritüel alanları gibi ilişkili alanlarla bir bütün oluştururlar. Ovadaki yerleşimlerin her birinin en az bir merası ve yaylası bulunmaktadır. Günümüzde hayvancılık azalmış olsa da bu hareket devam etmektedir. Özellikle Gölova yerleşiminde kışlak (Çeltiken), güzlek ve dokuz köy yaylası olarak devam eden hareket, Özdemir köyünde Sarı yaylası ya da dokuz köy yaylasına doğru yapılmaktadır. Buralarda bulunan çoban damları bu döngüsel hareketin önemli somut temsilcileri olup günümüzde çok azının kullanıldığı görülmektedir. Üretime dayalı bir diğer hareket ise yaz aylarında bağlara doğru yapılmaktadır. Her bir yerleşiminin üzüm bağları bulunmaktadır. 19. yüzyıl kaynaklarında da geçen bu üretim günümüzde oldukça artmıştır. Fakat geçmişte bağlarda kullanılan tek ya da iki katlı kerpiç bağ damları günümüzde kullanılmamakta ve pek çoğu yıkılmaktadır. Özdemir ve Bozhüyük'te günümüzde bu yapılardan görülebilenken, Gölova'da bağ damlarının tamamı yıkılmış yerine betonarme yapılar yapılmıştır.

Ovada Karaköy ve Özdemir dağ eteğine, Gölova ve Bozhüyük arkeolojik alanların çevresine konumlanmış ve tümü organik olarak gelişmiş yerleşimlerdir. Arkeolojik alanların fazla olmasından dolayı yerleşimlerdeki yapılarda devşirme malzemelere rastlanmaktadır. Tarihi daha geçmişe dayanan Gölova, Özdemir ve Bozhüyük köylerinde geleneksel doku daha yoğun ve toplu olarak bulunmaktadır. Kırsal alanlarda ortak mekânlar yerel hafızanın önemli somut temsilcilerini oluşturmaktadır. Bölge için önemli kırılmalardan biri olan Cumhuriyet döneminde bölgedeki geleneksel yapı tekniği kullanılarak okul, köy odası, öğretmen lojmanı, çarşı gibi yapılar yapılmıştır. Gölova ve Özdemir'de bulunan dükkân sıraları her iki yerleşim merkezinde önemli bir alanı oluşturmaktadır. Geleneksel yöntemle yapılmış bu çarşılardan Gölova'da bulunan alan geçmişte harman yeri iken günümüzde iki çarşıda da sadece birer yapı kahvehane olarak kullanılmaktadır. Geçmişte tüm köylerde bulunan çamaşırlık, ağdalık, köy odaları gibi ortak mekânlardan, köylerde birlikte yapılan eylemlerin sayılarının azalması nedeniyle, günümüze çok azı ulaşabilmiş, bazı yapıların ise sadece izleri tespit edilebilmiştir.

Toplu olarak bulunan ova yerleşimlerinde, zamanla ailenin genişlemesiyle avlu içine yeni yapılar yapılmaya başlanmıştır. Bu durum nedeniyle doku yoğunlaşmış ve

avlu içindeki yapılar birbirlerine bitişik olarak konumlandırılmak durumunda kalınmıştır. Bazı alanlarda parsellerin bölünmesinden dolayı bütünlük bozulmuş, bazı durumlarda da parsellerin yanlış ayrılmasından dolayı birlikte çalışan ambar gibi yapılar ayrı parseller olarak işlenmiştir. Bu durumdan dolayı üst ölçekte yapılan çalışmalar saha çalışmasıyla desteklenmiş ve yerleşimlerin en küçük birimi olarak konut ve ilişkili tüm yapılar birlikte ele alınmıştır. Bozhüyük, Karaköy ve ovanın batısında vadi içinde konumlanmış olan Gümüşyaka yerleşimlerinde yapılara avlu içinden ulaşım sağlanmaktadır. Gölova ve Özdemiş’de ise avludan ulaşım sağlanabildiği gibi bazı yapılarda yol üstünden girişler de verilmiştir. Özellikle Bozhüyük yerleşiminde ‘koca kapı’ denilen büyük çift kanatlı kapılarla avluya giriş yapılır. Gölova yerleşiminde sınır elemanı olan avlu duvarlarının çoğunun yıkılmış olması sebebiyle bu tür kapılara günümüzde çok az rastlanmaktadır. Avlu içindeki konutlarla birlikte ambar, ekmeklik, koyun damı, ahır ve samanlık gibi eklentiler doğal çevrenin ve geleneklerin birlikte ürettiği bir doku oluşturmaktadır. Ambarlar genelde avlu içinde yola daha yakın olarak bulunmaktadır. Konutlar ise parselin de durumuna göre yola bir ya da iki cephe verecek şekilde konumlandırılmıştır.

Ovadaki en erken konut türü dambaş denilen tek katlı kerpiç yapılarıdır. Bir ya da iki yaşam alanı ve ahırdan oluşan bu yapılar tüm yerleşimlerde az da olsa kalmıştır. Zaman içinde mekânsal yetersizlikten dolayı bu yapıların yanına yeni konutlar yapılmış, bu yapılar da ekmeklik ya da depo olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yapılan konutlar iki katlı, üst katları yaşam alanı, alt katları ise hayvanların kaldığı ahır olarak kullanılmaktadır. Gölova ve Gümüşyaka’da develikli ev dedikleri alt katta develerin de barındığı yapılar bulunmaktadır. Bu yapıların zemin kat yüksekliği daha fazladır. Üst kata içten ya da dıştan ahşap bir merdivenle ulaşılabilir. Burada merdivenin konumlanması genellikle konutun oturum alanına göre usta tarafından belirlenmektedir. Üst kat plan şeması genellikle iç sofalı olduğu gibi, Bozhüyük ve Özdemiş köyünde görüldüğü gibi kapalı dış sofalı da olabilmektedir. İç sofa plan şemalı konutlarda üst katta sofanın iki yanında odalar yer almaktadır. Tüm odalarda genellikle ocak, yüklük ve hamamlık (gusülhane) bulunmakta, odanın niteliğine göre tavan çıtalı, pasalı ya da açık kirişlemeli olabilmektedir.

Ovanın dağlara çok yakın olması sebebiyle taş, ovanın toprak kalitesinden dolayı da toprak malzeme rahatlıkla bulunabilmektedir. Bundan dolayı tüm yerleşimlerde genellikle zemin katlar taş yığma, üst katlar ise kerpiç yığma olarak yapılmıştır. Bazı durumlarda bir ya da birkaç duvar ahşap karkas arası kerpiç yığma olarak da yapılabilmektedir. Kerpiç malzemenin alınacağı alanlar her yerleşimde ayrıca belirli ve yıllardır aynı bölgelerden temin edilmektedir. Ağıl, ahır gibi eklentiler genellikle kerpiç yığma olarak yapılmış olup, ambarlar sedir ağacından üretilmiş ahşap yığma sistemden oluşmaktadır. Yerel halk ve ustanın birlikte ürettiği bu mimarlık ürünleri aynı zamanda yerel halkın geleneksel yapım sistemine dair somut hafızasını da oluşturmaktadır. Pek çok yerleşimde konutlar günümüz koşullarını karşılayamadığı için farklı malzemelerle eklentiler yapılmıştır.

Kırsal mimarinin tarihsel sürekliliği, endüstriyel ürünler ve hızlı gelişen iletişim teknikleriyle global dünyanın tehdidi altındadır. Aran’ın belirttiği gibi yapıların ve yerleşimlerin birçoğu kalitesiz yapılaşma sebebiyle bozulmakta veya kentlere göç yüzün-

den bakımsız bırakılmaktadır⁸⁶. Gölova yerleşiminde de 1960 sonrasında artan dışa göç, günümüzde tersine dönmüş olsa da yerleşim dokusunda farklılaşmalara sebep olmuştur. Yaz aylarında gelen halkın tarımda farklı ürünleri üretmesi ve seracılığa yönelmesi hem yeni konutlar yapılmasıyla yerleşim dokusunun, hem de bölgede peyzaj dokusu ve iklim koşullarının yavaş yavaş değişmesine neden olmaktadır. 1980'lere kadar geleneksel tekniklerle gelişen konut mimarisinde yaşanan değişim, bu tarihten sonra yeni yapı malzemelerinin de bölgeye girmesiyle birlikte dokunun değişmesine neden olmuş ve üretilen mimarinin yerle ilişkisi kopmaya başlamıştır. Günümüzde hiçbir usta geleneksel yapım tekniklerini sürdürmemekte, günümüz koşullarına cevap veremeyen kırsal yapıların bir kısmı terk edilirken, bir kısmına da yeni malzemelerle pek çok ek yapı yapılmaktadır. Bağlardaki bağ damları yıkılmış, bu alanlara yer yer betonarme yapılar yapılmıştır. Günümüzde hayvancılık devam etse de yayla hareketini gerçekleştiren hane sayısı oldukça azalmış olup yayladaki damlar kullanılmamaktadır.

Sonuç

Kırsal alanlar doğal ve kentsel alanlar arasında bir geçiş özelliği gösteren sosyal, ekonomik, kültürel tüm özelliklerin doğaya bağlı ve uyumlu geliştiği alanlardır. Tarihi kırsal peyzajlar doğal, tarihi-kültürel, sosyal, ekonomik, politik, ideolojik, sembolik, çevresel ve ekolojik gibi somut ve somut olmayan bileşenlerin birlikte oluşturduğu bir sistemden oluşur. Her bileşen belirli özellikleri tanımlarken, aralarındaki ilişkiler peyzaja karakteristik özelliklerini verir⁸⁷. Her bir yerleşim, sistemin bir parçası fakat kendi içinde farklı özgünlükler barındırmaktadır. Geçmişten gelen tarihi süreç bu alanda izler halinde üretim, yerleşim özellikleri, geleneksel mimari, ritüeller gibi farklı alanlarda varlığını sürdürür ve günümüze aktarılır. Tüm bileşenler birlikte kırsal alanda döngüsel olarak devam eden ve katmanlaşan bir süreci oluşturur.

2014 yılında yayımlanan Floransa Bildirgesi'nde de belirtildiği gibi "Peyzajlar geçmiş kuşakların yaşayan hafızası olmaları ve gelecek kuşaklara somut ve somut olmayan bağlantılar sağlayabilecek olmaları dolayısıyla kültürel mirasın ayrılmaz parçalarıdır."⁸⁸. Bu alanlar insanlığın gelişimini gösteren ve günümüze önemli bilgilerin aktarıldığı alanlardır. Kırsal peyzajlar içinde kırsal mimari doğa ve yapı arasındaki eşsiz uyumu gösterir. Bireysel ve sosyal gereksinimlere, yer ve iklim koşullarına doğrudan duyarlı ve toplumdaki insanlar tarafından üretilir ve öğreticidir⁸⁹.

Dinamik sistemler olan kırsal peyzajlar, zamanla dışarıdan gelen pek çok müdahaleyle değişmeye başlar. ICOMOS ve IFLA ortak metninde kırsal peyzajların karşı karşıya kaldığı tehditler; demografik ve kültürel, yapısal ve çevresel olarak üç başlığa ayrılmıştır⁹⁰. Tarihi kırsal peyzajların dinamikleri birbirinden farklı olmasına rağmen,

86 Aran, 2000, 15.

87 Asrav, 2019, 8.

88 ICOMOS, 2014, 2.

89 Aran, 2000, 15.

90 Bu metinde başlıkları verilen tehditler detaylandırılmış; demografik ve kültürel tehditler içinde

günümüz dünyasında pek çok alan bu sorunlarla farklı şekillerde karşılaşmakta ve yerel özelliklerini, kimliklerini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalmaktadır.

Geçmişe ait bilginin somut hale geldiği kırsal alanlara dair ülkemizde yasal düzenlemelerin eksikliği devam ederken, korunan alanların da sayısı oldukça azdır⁹¹. Kırsal yerleşimlerin tek başlarına değil, çevresel ve ilişkili alanlarla birlikte korunması büyük önem taşımaktadır. Bu durumla birlikte yerleşimin sadece koruma alanı ilan edilmesi yeterli değildir. Yerel halkın da koruma sistemi içinde yer alması, koruma kültürünün gelişmesi, koruma bilincinin yerleşmesi gereklidir⁹². Saha çalışması sırasında çoğunluğu koruma altında olmayan bu yapıların bazılarının kısa bir süre içinde yıkılarak yerine yeni yapıların yapıldığı, bazılarının ise yıkılmaya terk edildiği görülmüştür. Kırsal mimarinin yok olması, bilginin gelecek kuşaklara aktarılamamasına neden olmaktadır. Bundan dolayı bu alanların hızlı bir şekilde belgeleme çalışmalarının tamamlanması büyük önem taşımaktadır. Planlama çalışmalarında, kırsalda insan yaşamının doğal yaşamın bir parçası olduğu bilinciyle hareket edilmeli⁹³ ve koruma stratejileri geliştirilirken yere ait tüm dinamiklerin birbiriyle ilişkisinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Yöresel Mimari Terimler Sözlüğü

Ağdalık: Pekmez imal etmek amacıyla kullanılan, içerisinde ocak bulunan ek yapı⁹⁴. Bireysel olabileceği gibi ortak alanlar da olabilir.

Alacık ya da **alaçık:** Ağaç dallarının bir uçlarının yere çakılarak, diğer uçlarının eğilerek ve birbirlerine ip ya da ağaç kabuğu lifleriyle bağlanmasıyla oluşturulan geçici çadır. Yaklaşık bir metre aralıklarla yan yana dizilen bu dallardan oluşturulan iskelet kaburgaya dik yönde 25-30 cm yatay çubuklar bağlanır. İskeletin üzeri keçe, çul, kilim vb. malzemeler ile kaplanarak oluşturulur⁹⁵.

Bağ damı: Bağlarda ikamet etmek amacıyla kullanılan geçici konut⁹⁶. Bir ya da iki katlı kerpiç barınaklar.

Çoban damı: Yaylada çobanlarca kullanılan, kuru taş duvarlı ve üstü

kırsal alanların boşalması, geleneksel zanaatlar, bilginin ve kültürlerin yok olması; yapısal tehditlerde küreselleşme, tarım faaliyetlerinin ve tekniklerinin yoğunlaşması, ekonomik büyüme, toprak kullanım değişikliği; çevresel tehditlerde biyoçeşitliliğin yitirilmesi, iklim değişikliği sürdürülebilir olmayan madencilik gibi detaylı tehditler de yer almaktadır (ICOMOS-IFLA, 2017, 2).

91 Sit alanı ilan edilen yerlerde ise Koruma Amaçlı İmar Çalışmaları yalnızca fiziksel öğeler ve yeni yapılaşma koşulları üzerine yoğunlaşmaktadır (Genç, 2019, 204).

92 Genç, 2019, 203.

93 Ögdül, 2019, 48.

94 Davulcu, 2020, 3.

95 Kavas, 2012, 520.

96 Davulcu, 2020, 33.

ardıç ağacının kabuklarıyla örtülü geçici barınak⁹⁷. Barınağın yanında ağıl yapısı da bulunabilmektedir.

Dambaş ya da **dambeş**: Düz toprak damlı, tek katlı konut birimleri.

Destek: Üst katta balkon benzeri çıkma yapan alan.

Develik: Deve barınağı⁹⁸. Zemin katta yer alan develerin barındığı mekân.

Geyceklilik: Çamaşırlık. Genellikle suyun yanında bulunan bu yapılarda kadınlar bir araya gelerek çamaşır yıkama ve yıkanma aktivitelerinde bulunur.

Gözlük: Hayvan yemi konulan yemlik.

Hamamlık: Gusülhane.

Katran: Toros sediri.

Kes: Kerpiç tuğlası karışımında kullanılan iri saman.

Koca kapı: Çift kanatlı ahşap, büyük boyutlu avluya giriş kapısı.

Koyun damı: Koyunların barındığı, üstü düz toprak damlı yapı.

97 Davulcu, 2020, 83.

98 Davulcu, 2020, 97.

KAYNAKÇA

- Adak, M. ve Şahin, S. (2004). Das Römische Straessen- Und Siedlungssystem In Der Lykischen Milys (Elmalı-Hochebene), *Gephyra* 1, 67-83.
- Akdeğirmen Ercan, S. - Gençer, C. İ. (2022, Ekim 20-21). Tarihi Kırsal Peyzajlarda İlişki Ağları: Antalya, Elmalı, Özdemir (Gilevği) Köyü, *3rd International Mountain and Ecology Congress Within the Framework of Sustainable Development (MEDESU 2022)*, Trabzon, Türkiye. [https://www.iensci.org/_files/ugd/614b1f_b4452060860148ab8e43db5a4dd1338a.pdf]
- Aran, K. (2000), *Barınaktan Öte: Anadolu Kır Yapıları*. İstanbul: Tepe İnşaat Yayınları.
- Armağan, A. L. (1996), *XVI. Yüzyılda Teke Sancağı (Tapu-Tahrir Defterlerine Göre)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Antalya İl Yıllığı 1967 (1969), Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık.
- Antalya İl Yıllığı 1973 (1973), Ankara: Turan Ofset.
- Asrav, E., Ç. (2019), Protecting Landscape As a Network of Relations: Challenges and Perspectives in the Case of Imerhev (Meydancık) Valley, Turkey, *R Ri.Vista*, 17, 116-129, Erişim 05.04.2020 <https://doi.org/10.13128/rv-7640>
- [Aya, F. \(2019\)](#), *99 Numaralı Antalya (Finike) Şerhiye Sicili'nin Transkripsiyonu ve Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Aydın, T. (2019), *Elmalı İlçesinin Beşeri ve Ekonomik Coğrafyası*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Balta, S. (2018), *Köy Tasarım Rehberlerinin Hazırlanmasında Kırsal Peyzaj Karakterinin Yeri: Antalya Elmalı Örneği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Antalya.
- ÇEKÜL Vakfı (2012). *Anadolu'da Kırsal Mimarlık*, Bursa. Erişim 3 Ekim 2022, <https://www.tarihkentlerbirligi.org/wp-content/uploads/AnadoludaKırsalMimarlik-Ekitap.pdf>
- Çevik, N. (1996), Yeni bulgular ışığında Elmalı Yaylası, *Adalya*, 1, 61-72.
- Çiftçi, A. (2008), İlçenin Coğrafi, İdari, Ekonomik ve Sosyal Yapısı, *Elmalı ve Yöresel Mimarlığı*. İstanbul: Ege Yayınları, 19-30.
- Danacı, H. M. (2012), *Yöresel Mimari ve Kültürel Peyzaj Analizi: Antalya Elmalı Örneği*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Akdeniz Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Antalya.
- Dahiliye Vekaleti, Mahalli İdareler Umum Müdürlüğü. (1933), *Köylerimiz*, Ankara.

- Davis, E. J. (2003), *Life in Asiatic Turkey: A Journal of Travel in Cilicia (Pediast Trach(ea), Isauria and Parts of Lycaonia and Cappadocia)*. Londra: Stanford.
- Davulcu, M. (2020), *Halk Mimarisi Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Pegem Akademi.
- Doğrular, A. H. (1967), *Elmalı Ovası Jeomorfolojisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü, 1967.
- Durgun, H. (2014), *XIX. Yüzyılda Teke Sancağı'na Bağlı Elmalı Kazasının Sosyo-Ekonomik Yapısı, 1839 – 1914*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Ekiz, A. (2001), *Dünden Bugüne Elmalı*. Antalya: Akdeniz Yayınları.
Elmalı'nın Sesi, 5 Ocak 1965.
- Eres, Z. (2008), *Türkiye'de Planlı Kırsal Yerleşmelerin Tarihsel Gelişimi ve Erken Cumhuriyet Dönemi Planlı Kırsal Mimarisinin Korunması Sorunu*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Eres, Z. (2016), Türkiye'de Geleneksel Köy Mimarisini Koruma Olasılıkları, *Ege Mimarlık*, 92/1, Erişim 10.09.2020.
- Eres, Z. (2020), Kırsal Mimarlığın “Miraslaşma” Süreci: Avrupa Açık Hava Köy Müzeleri Üzerinden Bir Değerlendirme”, *Mimarist* 67 (2020): 40-51.
- Ersoy, N. (1969), *Elmalı Polyesinin Beşeri ve İktisadi Etüdü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü.
- Genç, U. D. (2019), *Kırsal Yerleşimlerin Koruma Sorunlarının İrdelenmesi ve Model Geliştirilmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Güler, K. (2020), Kamunun Kırsal Mimari için Gelecek Öngörülleri, *Mimarist*, 67, 65-77.
- Holat, H. (2019), *Elmalı'nın Yer Adları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- ICOMOS. (2014), *İnsani Değer Olarak Peyzaj ve Miras: Floransa Bildirgesi*, İtalya.
- ICOMOS-IFLA. (2017), *Principles Concerning Rural Landscapes as Heritage*, India.
- İlseven, Y. (1999), *Elmalı Plain: A Review of Its Environmental Setting and Archaeological Settlements*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karaca, N. (2023), Antalya-Elmalı Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Köy Okulları, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Kavas, K. R. (2012), Türk Konut Mimarisinde Tarihsel Süreklilikler: Orta Asya ve Anadolu. *Belleten*, 76, no. 276, 503-526.

- Koday, Z. ve Aydın, T. (2019), İdari Coğrafya Özellikleri Açısından Elmalı (Antalya) İlçesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 23(1), 67-92.
- Köksal, G. (2018), From Universal to Local: Safeguarding and Sustaining the Built Vernacular Heritage, *The Conservation and Enhancement of Built and Landscape Heritage*, Milano: Politecnico di Milano, 49-54.
- Kul, F. N. (2011), Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Binaları. *Mimarlık* 360, Erişim: 15.07.2023, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=374&RecID=2862>.
- Kurdoğlu, N. (1970)., Elmalı ve Köylerinde Mesken Tipleri, (Yayımlanmamış Lisans Bitirme Tezi), İstanbul Üniversitesi/ Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü, İstanbul.
- Laviscio, R. (2018), Knowledge of Rural Landscape Systems:An International Proposal of a Classification, The Conservation and Enhancement of Built and Landscape Heritage. *The Conservation and Enhancement of Built and Landscape Heritage*, Milano: Politecnico di Milano, 55-65.
- Lawrence, R. J. (1983), The Interpretation of Vernacular Architecture, *Vernacular Architecture* 14, no. 1, 19-28.
- Oktaç, D. (2005), Elmalı (Antalya) Kentsel Kültür Varlıkları Envanteri, *Tüba Kültür Envanteri Dergisi* 4, 111-129.
- Öğdül, H. (2019), Kırsal Alanların Değişimi ve Kırsal Planlama Çerçevesinde Bir Değerlendirme, *Mimarist*, 66, 41-49.
- Öncel, K. (2013), 98 Numaralı Antalya Şer'iyye Sicili H.1330-1331/M.1912-1913 (Yr. 1-50), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Polat, I., Eyüpgiller, K. K. ve Topçubaşı, M. (2008), Kentsel Koruma Çalışması: Elmalı, *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 23, 853-862.
- Saraçoğlu, H. (1989), *Akdeniz Bölgesi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Scazzosi, L. (2018), Landscapes as Systems of Tangible and Intangible Relationships. Small Theoretical and Methodological Introduction to Read and Evaluate Rural Landscape as Heritage, *The Conservation and Enhancement of Built and Landscape Heritage*, Milano: Politecnico di Milano, 19-40.
- Sönmez, M. (2019), Tarımda Gerileme ve Köy Mekanına Yansımaları, *Mimarist*, 66, 63-72.
- Suiçmez, B. R. (2019), Kalmayan Köylü ve Yok Olan Küçük Çiftçi ile Ülkemizde Tarımsal Üretim Artırılarak Kırsal Kalkınma Başarılabilir mi?. *Mimarist*, 66, 50-62.

- Şahin, S. (2014), *Stadiasmus Patarensis Likya Eyaleti Roma yolları*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Tunçdilek, N. (1978), *Türkiye'nin Kır Potansiyeli ve Sorunları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Yayınları.
- Tunçdilek, N. (1967), *Türkiye İskan Coğrafyası: Kır İskanı (Köy-Altı İskan Şekilleri)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Yayınları.
- Tütengil, C. O. (1979), *100 Soruda Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Warner, J. (1994), *Elmalı-Karataş II, The Early Bronze Age village of Karataş*, Pennsylvania: Bryn Mawr College.

Arşiv

- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). Haritalar (HRT.h..) 824, 4 Rebiülahir 1331 [13 Mart 1913].

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

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

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

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

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



RUH BİR KUŞ, BEDEN BİR KAFES: OSMANLI TÜRBE MİMARLIĞINDA ÖLÜM METAFORU



SOUL IS A BIRD, BODY IS A CAGE: DEATH METAPHOR IN THE OTTOMAN FUNERARY ARCHITECTURE

Mustafa Çağhan KESKİN*

ÖZ

XVII. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı gömüt mimarisinde kubbe ile örtülü geleneksel türbeler terk edilirken, kubbenin yerini demir kafesler, hatta türbelerin yerini doğrudan kafes içine alınmış kabirler, diğer bir deyişle kafes türbeler almaya başlamıştır. Özünde, ölüye kutsiyet atayarak kültleştirilen anıtsal mezar yapılarının İslam anlayışına uygun olmadığı yönündeki görüşler çerçevesinde tercih edilen söz konusu türbeler görünüş itibarıyla devasa kuş kafeslerini andırmakta, tasarım ilhamını doğrudan kuş kafeslerinden almaktadır. Nitekim, Ahmed Hamdi Tanpınar, romantik bir tavırla kaleme aldığı Beş Şehir adlı gezi dizisinde demir kafesle örtülü açık türbelerin en nitelikli örneği olan Üsküdar'da bulunan Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi'ni devasa bir kuş kafesi olarak tanımlar. Tasarımın sembolik dayanağı, Türk ve İslam kültüründe mitoloji, tasavvuf ve edebiyatta çeşitli referansları bulunan, halk arasında popülerliğini hiç kaybetmeyen beden bir kafes, ruhun ise kuş olarak imgeleştirildiği, ölümün kuşun yani ruhun bedeni yani kafesi terk ettiği olarak yorumlayan geleneksel ölüm metaforudur. Bu çalışma, ruhu kuş, bedeni ise kafes tanımlayarak ölümü kuşun kafesi terk etmesi şeklinde somutlayan geleneksel metaforun türbe mimarisinde temsilini tartışmayı amaçlar.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı Mimarlığı, Kafes Türbeler, Türbe, Ölüm, Ölüm Mimarlığı

ABSTRACT

From the mid-17th century onwards, traditional Ottoman tombs covered with domes were not preferred anymore for a while, and iron cages began to replace domes in burial architecture. In fact, these iron cages even took the place of traditional tombs, enclosing graves directly within a cage, creating what can be referred to as cage tombs. Essentially, these open tombs were preferred due to the belief being popular with impact of the Kadızadeli Movement among the royal elite and Ottoman society during 17th century that monumental burial structures, which sanctify the deceased, are not in accordance with Islamic principles. Visually, these open tombs bear a resemblance to large-scale birdcages, drawing direct design inspiration from bird cages. Turkish poet and novelist Ahmed Hamdi

* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6514-1328> ♦ E-mail: caghankeskin@gmail.com

Tanpınar, in his famous romantic essay *Beş Şehir* [Five Cities], describes the tomb of Gülnuş Emetullah Valide Sultan, wife of Sultan Mehmed IV, and the mother of Sultan Mustafa II and Ahmed III in Üsküdar, covered with an iron cage, as a colossal, gigantic birdcage. The symbolic basis of the design is rooted in a traditional death metaphor found both in Turkish and Islamic culture, mythology, Sufism, and literature. This enduring metaphor imagines the human body as a cage and the soul as a bird, interpreting death as the departure of the bird, the soul, from its cage, the body.

The inspiration of cage tombs from bird cages is also emphasized through the inscriptions of several tombs or graves. For instance, the remarkable Turkish verse found in the iron cage tomb of the *Çifte Sultanlar* [Double Sultans] who believed to be the daughters of Husayn ibn Ali located in the courtyard of Sünbül Efendi Mosque in Istanbul, “Kafes yâhut tehîdir sanma etrâfında bu câyn / Müşebbek âşiyân-ı tûtiyân-ı bâğ-ı cennettir” [“Do not think of this place as an empty cage; this place, carved like a cage, is the intertwined nests of the parrots of the garden of paradise”] announces the transfer of the death metaphor that inspired the design through cage tombs to funerary architecture. One of the strongest examples where the metaphor of death is most strongly expressed is the open tomb and the mosque adorned with birdhouses, apparently inspired by Gülnuş Emetullah Valide Sultan’s gigantic birdcage. It can be said that it is the most powerful example of the symbolic design approach that deals with the body-cage, soul-bird allegory. This design approach, where meaning or function is directly presented through a sculpted, symbolic form, and where the structural meaning is established through that image by embedding architectural design into an icon, appeals to the involuntary interest people have in a larger or smaller replica of an object they are familiar with.

This study aims to discuss the representation of this traditional metaphor in tomb architecture by defining the soul as a bird and the body as a cage, symbolizing death as the departure of the bird from its cage.

Keywords: *Ottoman Architecture, Cage Tombs, Tomb, Death, Funerary Architecture*

Giriş: “Bil ki cân bir kuş-durur, ten bir kafes”¹

Ahmed Hamdi Tanpınar, romantik bir tavırla kaleme aldığı *Beş Şehir* adlı gezi dizisinde Üsküdar’da bulunan Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi’ni devasa bir kuş kafesi olarak tanımlar.² Kubbe biçiminde demir ızgaralar ile örtülü, birbirine demir şebekelerle doldurulmuş kemerli açıklıklar ile bağlanan sekiz mermer sütundan müteşekkil açık türbe, tasarım ilhamını doğrudan kuş kafeslerinden alıyor gibi görünür. Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi’nin en tanınmış örneği olduğu kuş kafesi biçimindeki türbeler, Türk ve İslam kültüründe mitoloji, edebiyat ve tasavvufta çeşitli referansları bulunan, halk arasında popülerliğini hiç kaybetmeyen beden-in kafes, ruhun ise kuş olarak imgeleştirildiği geleneksel ölüm metaforu temelinde şekillenmektedir. Bu çalışma, ruhu kuş, bedeni ise kafes tanımlayarak ölümü kuşun kafesi terk etmesi şeklinde somutlayan geleneksel metaforun türbe mimarisinde temsilini tartışmayı amaçlar.

Gömüt Sembolizmi: “Bak ne söyler insana kabristandaki şu taşlar”³

Gömüt mimarisi ölüme, ölüm sonrası hayata ya da ölen kişiye ait göndermeler içeren imge veya semboller etrafında şekillenir. Tanımlayıcı imgeler, kimi zaman alışılmış boyutlarda kimi zaman ise alışagelmemiş dışında farklı ölçeklerde araçsallaştırılır. Türk gömüt mimarisinin başlıca unsuru olan kümbet ve türbelerin özünde yurt adı verilen çadırların bulunduğu dair yazılı ve görsel materyalle desteklenen kimi görüşler mevcuttur.⁴ Nitekim, Çin kaynakları, Göktürkler’in cenazeyi bir çadıra yerleştirdikleri, ilk törenin de çadırda gerçekleştiğini bildirir.⁵ Çadır bir yandan ‘ev’i simgeler iken, kozmolojik tasavvur bağlamında gökyüzüne referans veren kubbesiyle bir mikrokozmos olarak görülmektedir.⁶ Lâmi’î Çelebi [ö.1532], Şehrengîz-i Bursa adlı manzum eserinde Çelebi Sultan Mehmed’in Yeşil Türbesini gökyüzü gibi yeşil bir çadıra benzetir: “kurulmuş sebz çâderdür felek-sân”.⁷ Osmanlı hanedan üyeleri saray dışında öldüklerinde ve defnedilirken gelenek gereği üzerlerine otağ kurulmaktaydı. Osmanlı kronikleri, Murad Hüdavendigar’ın [ö.1389] Kosova Savaşı’nda şehit edilmesinin ardından, Yavuz Sultan Selim [ö.1520], Sultan Süleyman [ö.1566], II. Selim [ö.1574], III. Murad [ö.1595] ve III. Mehmed’in [ö.1603] ise defin işlemlerinin sonunda üzerlerine otağ kurulduğundan bahseder.⁸ Seyyid Lokman’ın Hünernâme adlı eserindeki 1589 tarihli bir minyatürde de Şehzade Mustafa’nın [ö.1553] katlinin ardından naaşı üzerine bir çadır kurulduğu izlenir. 1579 tarihli Zafernâme’de [Tarih-i Sultan Süleyman] yer alan bir minyatür Sultan Süleyman’ın cenazesinin Süleymaniye’ye getirildiği sırada hazirede kendisi için kazılan mezarın üzer-

1 Aşık Paşa, 2000, 717.

2 Tanpınar, 1995, 42.

3 Anonim [Sevim, 2015, 190].

4 Çoruhlu, 1999, 47-62.

5 Taşağıl, 1995, 98.

6 Çoruhlu, 1999, 49.

7 Lâmi’î Çelebi, 2011, 78.

8 Yazar, 2014, 93-122.

rine görkemli bir otağın yer aldığını göstermektedir. 1574 tarihli Freshfield Albümü'nde ise, II. Selim ve boğdurulan şehzadelerin sandukalarının üzerine kurulan otağa yer verilmiştir. Naaşın ya da taze kabrin üzerini örten, hükümrانlık ile ilintili bir simge olan bu otağların yerini kısa zamanda kubbeli kagir türbeler almıştır.

Sembolizm, kimi zaman, mimarlık ürününün kabir ölçeğinde boyutlandırılması ile vücuda getirilmektedir. Örneğin, Antik Yunan ve Roma döneminde bazı lahitlerin minyatür tapınaklar şeklinde, Hıristiyan mezarlıklarında ise kimi aile mezarlarının küçük birer kilise modeli olarak tasarlandıkları izlenir. Çin'in Sincan Uygur Özerk Bölgesi'ndeki Uygur mezarlıklarında, kabirler kubbeli minyatür birer türbe ya da tonozlu yapılar, belki de geleneksel konutlar şeklinde düzenlenmiştir. Hatta bu hâliyle Uygur mezarlıklarının kerpiç dokulu Orta Çağ Türkistan kentlerinin bir minyatürü gibi görüldüğü söylenebilir (Fot. 1).⁹ Türkçülük akımının öncülerinden Yusuf Akçura'nın [ö.1935] İstanbul'da bulunan mezar taşı memleketi Kazan'da yer alan Suyum Bike Minaresi'nin şahide ölçeğindeki küçük bir maketidir.¹⁰ Öte yandan, mimari yapıların küçük ölçekli modellerinin kabri şekillendirmediği ancak süsleme unsuru olarak mezar taşında tasvir edildiği çok sayıda örnek müstakil araştırmalara konu olmuştur.¹¹



Fotoğraf 1. Uygur mezarlıkları, Sincan/Çin.

9 Uyur, 2020, 211-240.

10 Laqueur, 2010, 24.

11 Mimari tasvirli mezar taşlarına ilişkin çeşitli monografiler: Daş, 1996, 21-32; Sarı - Mesara & Kurt, 2009; Biçici, 2018, 40-49.

Türk kültüründe kabir, çoğu zaman ölüme dair kimi göndermeler ve/veya kabirde yatan kişiye ilişkin anlatılmak istenen kimi detayların semboller aracılığıyla dillendirildiği bir tasarım anlayışının ürünüdür.¹² Örneğin, Türkiye, Azerbaycan ve Orta Asya'nın çeşitli bölgelerinde örneklerine rastlanan at şeklindeki kabirlerin, atın, ölen kişiyi ölümler diyarına götüreceğine yönelik inanışın¹³ bir yansıması olduğu sanılır.¹⁴ Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmenlerinin hakimiyet çevresinde örneklerine rastlanan koç ve koyun biçimindeki mezar taşları ise boy, klan ya da rütbeyi simgelemektedir.¹⁵ Kılıç Ali Paşa Camii haziresinde yer alan Ateş Mehmed Paşa'nın [ö.1865] kabri lahidi çevreleyen zincir ve halatları, kırılmış direği ve parçalanmış yelkeni ile fırtına sonucu harap olmuş minyatür bir kalyonu anımsatır (**Fot. 2**). Kalyon şeklindeki bu özel lahid, Ateş Mehmed Paşa'nın ömrü denizlerde geçmiş bir bahriyeli olduğuna, yani mesleğine ilişkin güçlü bir gönderme barındırır.



Fotoğraf 2. Ateş Mehmed Paşa kabri, Kılıç Ali Paşa Camii haziresi, Tophane (Serdar Tanyeli, SALT Araştırma, AMIH037)

12 Karamağaralı, 1999, 33-46.

13 Tryjarski, 2011, 300.

14 Esin, 2004, 257-310.

15 Danık, 1990; Kırzioğlu, 1993, 133-160.

Necip Fazıl Kısakürek'in "*kavuklu, baş örtülü, fesli, baş açık taşlar*" mısraıyla tanımladığı geleneksel Osmanlı kabirleri¹⁶ daha ziyade insan gövdesini simgeleyen mezar taşlarını tamamlayan, ölen kişinin mesleği ya da icraatına işaret eden kavuk, börk, fes, apolet gibi unsurlar barındıran antropomorfik yani insan biçimci bir yaklaşım ortaya koyar.¹⁷ Ancak kimi zaman söz konusu gündelik objelerin abartılı ölçeklerde temsil edildiği örneklerle rastlanır. Örneğin, Bosna Hersek'in Glamoč [Gulamuç] kentinde XVIII. yüzyıl sonlarına tarihlenen Ömer Ağa'nın 4.80 metre uzunluğundaki 1.60 metre genişliğindeki alışılmış boyutlardan fazlaca büyük olan kabri, yüksekliği 4 metreyi aşan ve devasa boyutlarda bir sarık ile taçlanan antropomorfik şahidesi ile adeta standart kabir ebatının büyütülerek düzenlendiği bir mezar anıtıdır (**Fot. 3**).¹⁸ Yaklaşık 1.90 metre yüksekliğindeki, 1.30 metre çapındaki heykelsi sarık, anıtsal ölçeye taşınarak gündelik kullanım objesi olma bağlamından koparılmış, yeni bir anlama kavuşmuştur.



Fotoğraf 3. Ömer Ağa kabri, Glamoč/Bosna Hersek.

XIII-XIV. yüzyıllar arasında Mısır'a hakim olan Memlûk sultan ve emirlerinin türbeleri de benzer bir tasarım yaklaşımı ortaya koymakla birlikte, askeri kariyere gönderme yapan bir simbolizm ekseninde gelişmiştir. Türbeleri taçlandıran kubbeler, form ve bezeme repertuarı bakımından miğferlere öykünür ve türbede yatan kişinin asker kökenini imgeleştirir (**Fot. 4**).¹⁹

16 Kısakürek, 1996, 129.

17 Laqueur, 2010, 1-6.

18 Ayverdi, 1981, 158.

19 Hillenbrand, 2005, 143.



Fotoğraf 4. Memlük kubbeleri, Memlük miğferleri.

Gündelik kullanım eşyasının gömüt mimarlığına aktarılmasına yönelik pratik günümüzde devam eder. Örneğin, Afrika ülkelerinden Gana’da insanlar, hayattayken en sevdikleri ya da onlarla özdeşleşen objelerin büyük ölçekli replikaları hâlindeki tabutlar ile defnedilir iken,²⁰ Rusya’da hayattayken elinden mobil telefonunu düşürmeyen bir kadının mezar taşının devasa bir telefon olarak düzenlenmesi ve mafya mensuplarının lüks otomobillerin mermerden replikaları biçimindeki mezarları sosyal medyada gündem oluşturmuştur.²¹

Kafesler ve Kabirler: “Kafesin biri, bir kuş aramaya çıktı”²²

Mimari ölçüğe taşınarak kabir ya da mezar anıtı olarak temsil bulan gündelik objelerden biri de kuş kafesleridir. Kimi zaman, doğrudan birer kuş kafesi olarak tasarlanmamış olsalar da, kafes içine alınmış kabirler, halk tarafından kuş kafeslerine benzetilmiştir. Örneğin, 1817-1825 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri’nin beşinci başkanı olarak görev yapan James Monroe’nun Richmond, Virginia’da bulunan Hollywood Mezarlığı’ndaki anıt mezarı halk arasında ‘The Birdcage’ yani ‘Kuş Kafesi’ adıyla bilinir

20 Tschumi, 2008.

21 Pochin, 2023.

22 Franz Kafka [*The Aphorisms of Franz Kafka*, 2022, 30-31].

(Fot. 5). 1830'da, önce öldüğü New York'ta defnedilen Monroe'nun cenazesi daha sonra 1858 yılında doğduğu Virginia'ya taşınmış ve dökme demirden kafes şeklinde yapılmış Gotik kiliselerden ilham alan anıt mezarına defnedilmiştir.²³ ABD için bir ilki teşkil eden ve halk tarafından devasa bir kuş kafesine benzetilen bu sıra dışı tasarım, zamanla, bedeni başka bir mezara taşındığı için husursuz olduğu varsayılan Monroe'nun ruhunun zapt edilmesine yönelik bir tercih olduğu yönünde paranormal anlatılara kaynak teşkil etmiştir.²⁴



Fotoğraf 5. Monroe Anıt Mezarı, The Birdcage, Richmond/Virginia (Stoddard&Thomas, *Images of America, Richmond Cemeteries* 2014).

Oysa kafes tasarımının amacı, yaklaşan Amerikan İç Savaşı sırasında, müteveffa başkanın bedeninin çalınması ya da zarar görmesini engellenmekti. 'The Birdcage', tasarım ilhamını muhtemelen XIX. yüzyıl başlarında Victoria dönemi Britanya'sında ortaya çıkan 'mortsafe' adı verilen demir ızgara kafeslerden almaktaydı. Bu iptidai kafesler, özellikle yeni defnedilmiş yakınlarının mezarlarının üzerine taş mozole ya da lahit yapmaya gücü yetmeyen kimselerin, taze cenazeleri mezar soyguncuları veya amatör anatomi inceleyicilerinin saldırısından korumak üzere geliştirdikleri bir yöntemdi.²⁵ Ancak zamanla bu kafesler, mezarda yatanın lanetlendiğine ya da zombi olduğuna ilişkin gerçeküstü anlatılara neden olarak halk arasında 'zombi kafesi' olarak adlandırılmıştır (Fot. 6).²⁶

Britanya'da mezar soygunculuğu oldukça yaygın olduğu, hatta soygunları önlemek için mezarlıklara güvenlik kuleleri dahi inşa edildiği bilinmektedir. XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı toplumunda da kafes biçiminde kubbeler ile örtülmüş açık türbeler ile

23 Mitchell, 1985; Kammen, 2009, 87-91; Stoddard & Thomas, 2014, 17-18; Macaluso, 2019, 18-19.

24 Baltrusis, 2022, 55-57.

25 Mythum ve Webb, 2018, 227-248.

26 Yanoff, 2016.

kafes içine alınmış kabirler yaygınlaşmıştır. İslam geleneğine göre, kişi değerli eşya ile defnedilmediğinden mezar soygunculuğu Osmanlı toplumunda yaygın bir sorun değildir. Ancak, kabrin güvenliğini tehdit eden başka nedenler bulunmaktadır: yırtıcı hayvanlar ve çok nadir de olsa vandalizm. Özellikle kış aylarında, yırtıcı hayvanların yerleşim merkezlerine inerek yeni defin yapılmış, üzerinde topraktan başka herhangi bir koruma unsuru bulunmayan mezarları eşelediklerine yönelik çeşitli anlatılar halen dillendirilir. Bu anlatıların en çarpıcı olanlarından biri, Amasya’da, Fatih Sultan Mehmed’in [ö.1481] hocası Akşemseddin’in [ö.1459] babası Şeyh Hamza’ya ilişkindir. Halk arasında halen popülerliğini koruyan rivayete göre, Amasya çevresine musallat olan ve yeni defin yapılan kabirleri kazarak cenazeyi çıkarıp parçalayan bir kurt, defnedildiği gece Şeyh Hamza’nın mezarını da eşeler. Ertesi gün mezarlığa gidenler, şeyhin elini mezarından dışarı uzatarak kurdu boğduğunu görürler. Gösterdiği bu keramet üzerine ‘Kurtboğan Evliyası’ adını alan şeyhin türbesi halen ziyaret edilmektedir.²⁷



Fotoğraf 6. İngiltere ve İskoçya’dan ‘mortsafe’ örnekleri.

27 İbrâhîm Hâs Halvetî, 2017, 130.

Vandalizm ise toplumun geleneksel ve dini kabulleri gereği sıklıkla karşılaşılan bir durum değildi. Türkiye’de, vandalizmden dolayı kafesle korunmaya alınmış kabirlerin güncel ve nadir örneklerinden biri ‘Bergen’ adıyla tanınan ses sanatçısı Belgin Sarılmışer’in mezarıdır. 1989 yılında öldürülen sanatçının memleketi Mersin’de bulunan kabri, katil kocanın “*Seni mezarında bile rahat bırakmayacağım*” demesine istinaden annesi Sabahat Çakır tarafından devasa bir kafes içinde korumaya alınmıştır (Fot. 7).²⁸ Osmanlı mezarlık ve hazirelerini süsleyen kafes içine alınmış kabirler ve açık türbeler ya da ‘kuş kafesleri’, ne mezar soygunculuğu, ne de yırtıcı hayvanlar ya da vandalizm tehdidine karşı bir önlem olarak ortaya çıkmamıştır. Bu tipin ortaya çıkışı, kuşkusuz XVII. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı yönetici eliti arasında ve toplumun bir kısmında kabul gören türbe karşıtı görüşlere dayanmaktadır.



Fotoğraf 7. Belgin Sarılmışer’in kafes içine alınmış kabri, Mersin (Cumhuriyet, 2022).

Osmanlı ortamında, kafes içine alınmış kabirlerin, mezarları korumaktan ziyade, ölümü yeniden tanımlayan bir metafor ekseninde şekillendiği ve ilhamını doğrudan kuş kafeslerinden aldığı anlaşılır.

Ölümü Yeniden Tanımlamak:

“*Murg-ı rûhu kafes-i bedenden âzâd oldu*”²⁹

Türk kültüründe kuşlar özel bir yer tutar. İslam öncesi Türk inanç sisteminde çeşitli tanrılar kuşlarla özdeşleştirilmiş,³⁰ soy, boy ve kişi ad ile unvanlarının yanı sıra kent ve dağ, akarsu, göl gibi yerlere kuş adları verilmiş,³¹ kuşlar, boy ve zümrelerin ongunu

28 Cumhuriyet, 05.03.2022.

29 Müstakimzâde [Çimen, 2020, 486].

30 Ersoylu, 2015, 22-23; Küçük, 2017, 15-26.

31 Ersoylu, 2015, 12.

olarak benimsenmiştir.³² Can ve ruh da doğrudan kuşlar ile ilişkilendirilmiştir. Henüz doğmamış çocukların ruhlarının küçük kuşlar olduğu ve çocuk doğacağı zaman yere inerek ağzından içeri girerek çocuğa ruh vereceğine;³³ ölen kişilerin ruhlarının ise kuş şeklinde uçarak göğe, Tanrı'nın katına yükseldiğine inanılırdı.³⁴ Örneğin, bilinen en eski Türkçe yazıt olan Orhun Kitabeleri'nde Bilge Kağan [ö.734] ve Kül Tigin'in [ö.731] ölümleri için 'uçtu' tabiri kullanılmıştır.³⁵ Ölüm konusundaki bu tabir, 'ruhunu uçurmak', 'can kuşu kafesten uçup gitmek', 'can kuşunu uçurmak', 'ruh kuşunu avucundan uçurmak', 'ruh kuşunu elinden kaçırmak', 'cennet bahçelerine uçmak' vb. şeklindeki deyimlerde yaşamaktadır.³⁶ Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde, ruhun bir kuş gibi olduğuna inanılır;³⁷ ölünün bulunduğu odanın pencereleri ruhun çıkması [uçması] için açılır.³⁸ Mezarlara kuş motiflerinin yapımı da oldukça yaygındır.³⁹ Bunların ölünün ruhunu veya uçmağa gitmekte olan ruhuna refakat eden kuş şeklindeki ruhları simgelediği kabul edilir.⁴⁰

İslamiyet öncesi Arap kültüründe de ölmüş kişilerin ruhların kuşa dönüşeceğine yönelik bir inanın varlığı bilinmektedir.⁴¹ İslam'da da bu inancın sürekliliği gözlenir. Ölümden sonra ruhların bedenden bağımsız şekilde varlıklarını sürdürdüklerine inanılır. Kâ'b bin Mâlik'ten rivayet edildiğine göre; Hz. Muhammed imanlı kimselerin ruhlarının kuş şeklinde olduklarını bildirmiştir; "*Mü'min kimselerin ruhları, Allah kıyamet günü diriltinceye kadar Cennet ağaçlarında uçuşurlar*".⁴² "*Mü'minin ruhu, kendisinin dirileceği [kıyamet] günü cesedine geri dönünceye kadar cennet ağaçlarında rızıklanan bir kuştur*".⁴³ "*Mü'minin ruhu kuş gibidir. Öldükten sonra tekrar dirileceği güne kadar cennetdeki ağaçlardan yer, içer*".⁴⁴ "*Şüphesiz mü'minlerin ruhları, yeşil kuşların içindedir. Cennetin ağaçlarından rızıklanırlar*".⁴⁵ Âl-i İmrân sûresinin 49. ayetinde ise, Hz. İsa'nın mucizelerinden biri çamurdan yaptığı kuş suretlerine üfleterek Tanrı'nın izniyle onlara hayat vermesidir.⁴⁶ Diğer bir deyişle ruh, kuşlara üflenmiştir.

32 Roux, 2005, 385; Ersoylu, 2015, 47; Sever, 2017, 6.

33 Ögel, 1995, 179.

34 Tekin, 1988, 12; Ögel, 1998, 40; Çoruhlu, 2002, 65.

35 Pehlivan, 2013, 93.

36 Ospanova, 2014, 50.

37 Örnek, 1979, 61-62.

38 Örnek, 1979, 42.

39 Öney, 1969, 283-301; Örnek, 1979, 71; Eyice, 1966, 213; Çal, 2011, 220-239; Ersoylu, 2015, 122.

40 Öney, 1969, 290.

41 Dalkılıç, 2012, 52, 126-142.

42 Nesai, 117.

43 İbn Mâce, 32.

44 Muvatta, 16.

45 İbn Mâce, 4.

46 *Kur'an-ı Kerim*, 3/49; Bor, 2020, 39.

Gerçekte, ruhun kuş olarak simgelenmesinin oldukça evrensel bir alegori olduğu anlaşılır. Plutarkhos'un [ö.119'dan sonra] ölümü, kuşun kafesi terk etmesi şeklinde tanımlanmış olması,⁴⁷ bu metaforun Batı kültüründe dahi çok erken dönemlerden itibaren karşılık bulduğuna işaret eder. Semavî dinlerin tümünde meleklerin kanatlı varlıklar yani kuş benzeri yaratıklar olarak tasavvur edildiği görülür. İslam sanatında da melek ikonografisinin genellikle kanatlar ile özdeşleştiği izlenir.⁴⁸ Şamanların, Gök Tanrı'nın katına ulaşma konusunda yardımlarını almak için güçlü kuşların kılıklarına girerek ritüellerde onları taklit ettikleri bilinir.⁴⁹ Türkiye'de sıklıkla dillendirilen efsanelerde çeşitli nedenlerle kuşa dönüşen kişilerden bahsedilir.⁵⁰ İslam sonrası Türk tasavvuf kültüründe ermişlerin gösterdiği kerametler arasında kuş donuna girerek mekan değiştirme motifi, menakıbnamelerde oldukça sık yer bulan bir motiftir.⁵¹ Örneğin, *Vilâyet-Nâme*'ye göre Hacı Bektaş-ı Veli, Anadolu'ya güvercin donunda uçarak gelmiş ve Sulucakarahöyük'e konmuştur.⁵²

Ruhun kuş, bedenine ise kafes şeklinde tasavvuru özellikle tasavvuf edebiyatında fazlasıyla işlenir. İnsan ruhunu kuş olarak tasvir eden en erken tarihli yazılı metinlerden biri İbn Sina'nın [ö.1037] metaforik eseri *et-Tayr* yani *Kuş* adlı risalesidir. *et-Tayr*, Ferîdüddin Attâr'ın [ö.1221] kuşlar üzerinden öyküleştiren tasavvufî meseleleri simgeler aracılığıyla ele aldığı ünlü eseri *Mantûka'î-Tayr* yani *Kuşların Dili* 'ne de kaynak ve ilham teşkil etmiştir.⁵³ Şehâbeddin Sühreverdî [ö.1234], sema ritüelinin, kafesini kırmaya gücü yetmeyen can kuşunun, ellerini yani kanatlarını açarak kafesi yani bedeni kendi ile döndürerek uçmaya çabalaması olarak açıklar.⁵⁴ Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye [ö.1273] göre ölüm, kuşun kafesi terk etmesidir;⁵⁵ manevi bir kuş olan ruh, maddi bir kafes olan bedene haptir, can kuşu uçmak ister, beden kafesi onu engeller, can kuşu kurtulmak için çırpındığından azap içindedir.⁵⁶ Sa'dî-i Şîrâzî [ö.1292], ölüme olan özlemine "*bedenin kafes, ruhun kuştur; ruhun kafesini kursın ve kuşun uzaklara uçsun*" beytiyle dile getirir.⁵⁷ Yunus Emre [ö.1320?] bu alegoriyi, "*bu can gövdeye konuktur / bir gün ola çıka gide / kafesten uçmuş gibi*", "*Cân bedenden uçacak menzilden göçecek*", "*Benüm cânum bir kuş durur gevdem anun kafesidür / Dostdan haber gelicegiz bir gün uçar kuşum benüm*" dizeleriyle vurgular.⁵⁸ Yunus'a göndermede bulunan Akşemseddin

47 Jones, 2013, 105-123.

48 Ersoylu, 2015, 20-21.

49 Bekar, 2017, 56.

50 Balaban, 2017, 121-194.

51 Ocak, 2016, 109; Ersoylu, 2015, 37-38; Balaban, 2017, 121-194.

52 Gölpınarlı, 2016, 18.

53 Farid ud-din Attar, 1984.

54 Sühreverdî, 2016.

55 Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, 2018, 382.

56 Top, 2019, 249.

57 Sa'dî, 1363/1984, 865.

58 Tatçı, 1998, 169, 212, 317.

“Bu cân kuşu kafes tenden diler uça gide anda / Sanasın batn-ı balıkda gözüm Yünus’layın ağlar” beytini kaleme almıştır.⁵⁹ Pîr Sultan Abdal, kuşun kafesten yani canın bedenden elbet uçacağını dile getirir: “Can kuşu kafesten akîbet uçar / Tenden uçan candan rehber isterler”.⁶⁰ Erzurumlu İbrahim Hakkı [ö.1780], *Mârifetnâme* adlı eserinde canın ten kafesinde hüma kuşu gibi mahpus olduğunu, arif olanın beden kafesinden kurtulduğu için ölüme ‘merhaba’ diyeceğini kaydeder.⁶¹ Kendisi de memleketi Bursa’da, bir kafes türbe içinde yatmakta olan İsmail Hakkı Bursevî [ö.1725], insanın önce konuştuğunu, sonra bildiğini, sonra yürüdüğünü sonra da kafesini kırarak uçtuğunu kaydeder.⁶²

Osmanlı yazınında söz konusu ölüm metaforunun, genel olarak ölüm olayına işaret etmenin yanında, doğrudan belirli birinin ölümünü ifade etmek amacıyla da kullanıldığı görülür. Hatta bazı ifadeler kalıplaşmıştır. Örneğin, Bursalı İsmail Belîğ [ö.1729], Bursa’da ölmüş kişiler hakkında bir vefeyatname olan *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân* adlı eserinde, ruh kuşunun kafesten uçtuğunu bildiren “*murg-ı rûhu kafes-i bedenden...*” ifadesini tekrarlar kullanır.⁶³ İstanbul’da bir kafes türbede yatmakta olan Mehmed Emin Tokadî’nin [ö.1745] öğrencisi, Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin Efendi [ö.1788], hattat biyografilerini konu edindiği *Tuhfe-i Hattâtîn* adlı eserinde, birinin ölümünden bahsederken, “*Murg- ı rûhu kafes-i bedenden âzâd oldu*” gibi ‘murg-ı rûhu’ yani ‘ruh kuşu’ ile başlayan kalıplaşmış çeşitli ifadelere başvurur.⁶⁴

Kuşun kafesten uçmasıyla sembolize edilen ölüm metaforu, türbe ve kabir kitabelerine de yansır. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii’ne bitişik Rüstem Paşa oğlu Osman Bey’in [ö.1576-1577] ayak taşında ruh kuşunun cennet bahçelerine uçaacağı belirtilir; “*Murg-ı rûhu idicek bâğ-ı cinâna tayrân*”.⁶⁵ Şehzade Camii avlusunda yer alan İbrahim Paşa Türbesi’nde [ö.1603/1604] yer alan manzum kitabede paşanın ruhunun kanat çırparak uçtuğu, bu cennet misali türbenin ise bedeni için kabre dönüştüğü yazar; “*Murg-ı rûhu [ruh kuşu] âlem-i ulvîye pervâz eyleyip / Merkad oldu cismine bu türbe-i cennet-nişân*”.⁶⁶ Sultan I. Ahmed Türbesi kitabesinde, sultanın akdoğan misali temiz ruhunun göğe kanat çırpacağı, kabrin ise temiz bedenine gönül açıcı bir yer olduğu bildirilir;

59 Uslu, 2022.

60 Ayverdi, 2005, 68.

61 Erzurumlu İbrahim Hakkı, 2016, 353.

62 İsmail Hakkı Bursevî, 2013, 31.

63 Kaplan, 2012, 57-80.

64 Bu kalıplardan bazıları: “*murg-ı rûhu makam-ı râhatü’l-ervâh-ı arşa pervâz*”, “*murg-ı rûhu kâlib-ı bedenini ihlâ eyle-*”, “*murg-ı ruhunu kafes-i cisminden âzâde eyle-*”, “*murg-ı rûhu kafes-i bedenden âzâd ol-*”, “*murg-ı rûhu bâl-güşây-ı burc-ı cennet ol-*”, “*murg-ı rûhu beldesinde pervâz-ı mele’-i a’lâ eyle-*”, “*murg-ı rûhu mahbes-i kafes-i tenden itlak ol-*”, “*murg-ı rûhu ni’am-ı behîşt ile sır ol-*”, “*murg-ı rûhu tayyâr-ı cennet ol-*”, “*murg-ı ruhunu kafes-i cisminden tecdid eyle-*” şeklindedir [Çimen, 2020, 461-500].

65 *İstanbul Türbe, Hazire ve Kabirleri*, 2019, 170.

66 Delibaş, 2016, 531.

“Şâhbâz-ı rûh-ı pâki arşa pervâz eyledi / Oldu cism-i pâkine bu merkad cây-ı dil-küşâ”.⁶⁷ Üsküdar’da Şeyhülislam Feyzullah Efendi’nin torunu Sadeddin Efendi’nin kızı Zübeyde Hanım’ın [ö.1741] şahidesinde “Kafes-i kabre konub uctu tutum firdevse” ifadesi yer alır.⁶⁸ Çeşitli kabirlerde, “Murg-ı ruhu oldu cennet bülbülü”, “Murg-ı cânı uçtu nâ-gâh Cennete”, “murg-ı ruhu ucmağa azmeyledi”, “Bozdu aşiyânım uctu murg-ı can”, “Bugün işte kafesten murg-ı ruhum uctu Firdevs’e”, “Murg-ı dil uçtu kafesten” gibi kalıplara rastlanır.⁶⁹ Bu kalıplaşmış ifadeler, günümüz Türkiye’sinde de çeşitli mezar taşlarında yer bulur. Örneğin, 1984 yılında vefat eden ünlü Türkolog İbrahim Kafesoğlu’nun mezar taşına “Kafesinden uçtu can kuşu Kafesoğlu’nun” mısraı ile tarih düşürülmüştür.⁷⁰

Ölüm metaforunun temsil bulduğu kabir ya da türbelerin tümü bu metaforu sembolize eden bir tasarım anlayışı ekseninde şekillenmemiştir. Ancak, ölüm metaforu, özellikle kuş kafesini andıran türbeler aracılığıyla vücut bulmuş görünmektedir.

Devasa Kuş Kafesleri: “Müşebbek âşiyân-ı tûtüyân-ı bâğ-ı cennettir”⁷¹

İstanbul, hatta Türkiye geneli ve Balkanlar’da çeşitli mezarlık ve hazirelerde kimi tek bir kabir kimi ise birden fazla kabri içine alacak şekilde düzenlenmiş onlarca devasa kuş kafesi biçiminde açık türbe yer alır. Devasa kuş kafeslerinin, ölümü kuşun kafesten ayrılması olarak sembolize eden geleneksel metaforu somutlaştırdığı ve ruhun terk ettiği bedeni simgelediği söylenebilir. Çoğunlukla demir ızgaralardan müteşekkil bu mezar anıtları boyutları ve özellikle kabrin bakımı için içeriye açılan kilit altına alınmış kapıları ile müstakil birer türbedir. Diğer bir deyişle, kuş kafesi, yapılaşmış ve tasarımı şekillendirerek mimari ölçekte temsil bulmuştur. Tasarımı şekillendiren geleneksel ölüm metaforundan habersiz sıradan bir göz dahi oldukça tanıdık olan objenin sıra dışı boyutlarda temsiline karşın bu yapıları birer kuş kafesi olarak tanımlamakta zorlanmaz. Örneğin, İngiliz coğrafyacı Henry Fanshawe Tozer [ö.1916], Yanya kentinde bulunan Tepedelenli Ali Paşa’nın [ö.1822] gövdesine ev sahipliği yapan kafes türbeyi rahatlıkla büyük bir kuş kafesine benzeterek tarifler.⁷²

İstanbul’da yalnızca demir ızgaralardan müteşekkil kafes türbelerin dikkat çekici örnekleri arasında Fatih’te Mehmed Emin Tokadî [1745], Selahaddin Uşşakî [1782], Şeyh Seyyid Mehmed Ziyâd Efendi [1791], Adilşah Kadın [1803], Çifte Sultanlar Türbesi [1813]; Üsküdar’da Selami Baba [1691], Ali Behçet Efendi [1822], Yusuf Rıza Efendi [1827], Şeyh Osman Şems Efendi [1861], Fenaî Ali Efendi Camii avlusunda Şemi’nur Hanım [1863], Dağıstanî Cemaleddin Efendi [1866], Kaygusuz Baba [1873],

67 Delibaş, 2016, 537.

68 Haskan, 2001, 614-615.

69 Berk, 2016.

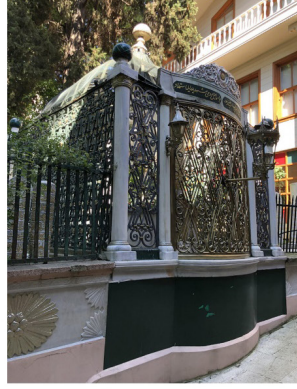
70 Yakıt, 1999, 416. [Güncel başka bir örnek İzmir Karşıyaka Mezarlığı’nda bulunan 1976 yılında vefat eden Şakir Lale’ye ait üzerinde “Ben kıymetli bir kuş idim, uçtu gittim yuvamdan, ecel ayırdı beni, anam ile babamdan” şeklindeki mezar taşıdır (Doğan, 1999, 175.)]

71 Çifte Sultanlar Türbesi Kitabesi.

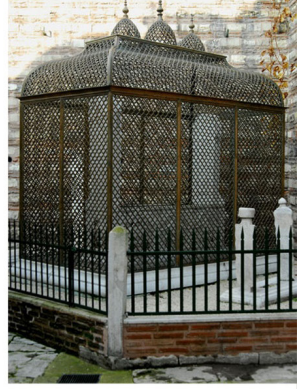
72 Tozer, 1869, 193; Ateş, 2019, 112.



Mehmed Emin Tokadı Türbesi



Şeyh İsmail Rumi Türbesi



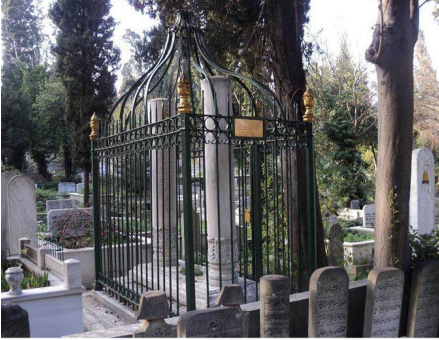
Adilşah Kadın Türbesi



Ali Behçet Efendi Türbesi



Dağıstani Cemaledin Efendi Türbesi



Osman Şems Efendi Türbesi



Şeyh Seyyid Mehmed Ziyad Efendi Türbesi

Fotoğraf 8. İstanbul'da kafes türbe örnekleri

Aziz Mahmud Hüdayî haziresinde Şeyh Mehmed İzzî [1919] türbeleri; Beyoğlu'nda Şeyh İsmail Rumî [1631] Türbesi; Eyüp'te Hatuniye Tekkesi Haziresi'nde Hacı Hüsameddin Efendi [1864] ve Mihrişah Valide Sultan Türbesi yanında Mehmed Emin Rauf Paşa Türbesi [1860] bulunmaktadır (Fot. 8).

Söz konusu örnekler arasında, kafes türbeler ile kuş kafesleri arasında kurulan sembolik bağın doğrudan kitabeğe yansıdığı, metaforun kitabe aracılığıyla ilan edildiği özel bir örnek dikkat çeker: Çifte Sultanlar Türbesi. *Sümbül Efendi Camii haziresinde yer alan Çifte Sultanlar Türbesi*, Hz. Hüseyin'in kızları seyyide Fatma ve Sakine hanımların medfun bulduklarına inanılarak 1813 yılında Sultan II. Mahmud'un emriyle düzenlenmiştir.⁷³ Türbenin manzum kitabesinde “*Kafes yâhut tehîdir sanma etrâfında bu câyn / Müşebbek âşiyân-ı tûtiyân-ı bâğ-ı cennettir*” şeklindeki beyit yer alır.⁷⁴ ‘Bu yerin boş bir kafes olduğunu sanma, bu şebekeli kuş kafesi cennet kuşlarının yuvasıdır’ anlamına gelen ve kafes türbeyi, doğrudan içinde cennet kuşlarının bulunduğu şebekeli bir kuş yuvası ile özdeşleştiren bu beyit, adet kafes türbelerin geleneksel ölüm metaforu çerçevesinde kuş kafeslerinden esinlenilerek kurgulandığını ilan eder (**Fot. 9**).



Fotoğraf 9.
Çifte Sultanlar
Türbesi (F. Yasin
Köroğlu).

Açık Türbeler: “Makberem Üsküdar’da ve ol Divitçizade’ye karib olub üzerime türbe ve üzeri açık müşebbek ola”⁷⁵

XVII. yüzyıl ortalarından XVIII. yüzyıl ortalarına kadar yaklaşık bir yüzyıllık dönemde, Osmanlı türbe mimarisine, hanedan, rical ve toplum üzerinde katı dini görüşleri ile oldukça etkili olan Vanî Mehmed Efendi [ö.1685], öğrencisi ve damadı Şeyhülislam Feyzullah Efendi [ö.1703] ile daha sonra şeyhülislam olan iki oğlu Mustafa [ö.1745] ve Murtaza [ö.1758] Efendilerin görüşleri yön vermiştir. İbn Teymiye [ö.1328] ve İmam

73 *İstanbul Türbe, Hazire ve Kabirleri*, Fatih, 2019, 739.

74 Delibaş, 2016, 575.

75 Gülnuş Emetullah Valide Sultan [TSKM E. 3941/1-2’den aktaran Berksan, 1998, 21].

Birgivi [ö.1573] gibi din bilginlerinin, mezarların anıtsallaştırılması ile türbe ve kabir ziyaretlerinde gerçekleştirilen geleneksel pratiklerin bid'at,⁷⁶ yani din dışı uygulamalar olduğu yönündeki görüşleri XVII. yüzyılda Kadızâdeliler aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmış, IV. Mehmed [ö.1693] ve Köprülü Fazıl Ahmed Paşa'nın [ö.1676] çok değer verdiği Vanî Mehmed Efendi eliyle geniş kabul görmüştür.⁷⁷

Dinen yasak olduğu için kabrinin üzerine bina inşa edilmemesini vasiyet eden İmam Birgivi'ye göre⁷⁸ mevcut kabirlerin üzerini örten mevcut kubbeler dahi yıkılmalıdır.⁷⁹ Nitekim, kabir ve türbeler hakkında benzer bir yaklaşım ortaya koyan Selefî İslam görüşünün kuramcılarında İbn Teymiyye'nin fikirlerinden beslenen ve türbe-kabir ziyaretinin çeşitli ritüel ve pratiklerini şirk Vehhâbiliği benimseyen Suud hanedanı,⁸⁰ Mekke ve Medine'de, Hz. Muhammed'in yakınları ve sahabelerin gömülü olduğu Cennet'ül Muallâ ve Cennet'ül Baki mezarlıklarındaki türbe ve kabirleri yıktırmıştır.⁸¹ Vanî Mehmed Efendi de ziyaretgâh hâline gelen türbe ve kabirlerde ölüyü kültleşiren davranışlar sergileyenlerin dinden çıkacağını, hatta bu yönde davranışlar sergileyenlerin katlinin vacib olduğu yönünde fetvalar vermiş,⁸² bazı türbeleri ise IV. Mehmed'i kıskırtarak yıktırmıştır.⁸³

Geleneksel türbe mimarisinin terk edildiği bu dönemde kubbeli türbelerin yerini açık türbeler almış, kubbelerin yerini kubbe formu verilmiş demir ızgaralar almıştır.⁸⁴ *Köprülü Mehmed Paşa Türbesi'nin kubbesinin yıkımı ile başlayan yeni türbe tercihi*,⁸⁵ İstanbul'da Merzifonlu Kara Mustafa Paşa [1683], Amcazâde Hüseyin Paşa [1702], Lebib Hanım [1762], Rağıp Paşa [1763], Nevşehirli Damat İbrahim Paşa [1730] türbeleri, Üsküdar'da Gülnuş Sultan Türbesi [1715], İzmirli Ali Paşa Türbesi [1721], Fatma Hanım Sultan Türbesi [1727] ve Feyzullah Efendi'nin torunu Zübeyde Hanım Türbesi [Sadettin Efendi Sebili] [1741] gibi yapıları biçimlendirmiştir.⁸⁶ Yeni türbe tercihi elbette başkent ile sınırlı kalmamış; farklı bölgelerde muhtelif örnekler aracılığıyla temsil bulmuştur. Örneğin, Diyarbakır'da Vanî Mehmed Efendi'nin torunu Feyzullah Efendi'nin kızı Köprülü

76 Bi'dat hakkında: Pakalın, 1993, 231-233; Uludağ, 2012, 76.

77 Keskin, 2020a, 51-98.

78 İmâm Birgivi-Ahmed Kadızâde, 2017, 297-303.

79 İmâm Birgivi, 2015, 99-107.

80 Selefîlik hakkında; İşcan, 2014. İbn Teymiyye hakkında: Ben Cheneb, t.y., 825-829. Muhammed bin Abdulvehhâb'ın görüşleri ekseninde şekillenen Vehhabilik için: Peskes and Ende, t.y., 39-47.

81 Fayda, 1993a, 387; Fayda 1993b, 388.

82 Vanî Mehmed Efendi, *Fetâvâ*, [Millî Kütüphane, Samsun İl Halk Kütüphanesi, 322], 42a-42b ve 31b-32a'dan naklen: Köse, *The Fatwa* 2015, 80 [d.n. 181] ve 82 [d.n. 187].

83 Abdurrahman Abdi Paşa, 2008, 267-268; Raşid Mehmed Efendi-Çelebizâde İsmail Efendi, 2013, 88; Keskin ve Sağ, 2022, 222-233.

84 Çam, 1999, 68; Keskin, 2020a, 51-98.

85 Keskin, 2020b, 13-15. [Türbenin kubbesinin yıktırıldığını bildiren görgü tanıkları: Wheler (in company of Dr. Spon of Lyons), 1682, 182-183; Spon & Wheler, 1724, 143-144. Ayrıca; Hasluck, 1929, 254.]

86 Keskin, 2020a, 51-98.

Abdullah Paşa'nın eşi Zübeyde Hanım Türbesi [1719], Erzurum'da Mahmud Paşa Türbesi [1767], Kırım Bahçesaray'da II. Mengli Giray Türbesi [1739],⁸⁷ Mostar'da Şeyh Yuyi [Şejh Jujo/Mustafa Efendi Ejubovic] [1707] ve Mehmed Kreho Ağa [1761], Travnik'te Muhsinzâde Abdullah Paşa [1749], Perişan Mustafa Paşa, Şeyh Mehmed [1780] ve Silahdar Abdullah Paşa [1785] türbeleri, Donji Vakuf'ta [Vakf-ı Kebir] Miralem Mehmed Paşa Türbesi [1801], Vişegrad'da Sijercic Türbesi ve İşkodra'da Buşatlı Mehmed Paşa Türbesi [1773] de açık türbeler olarak düzenlenmiştir.⁸⁸ Bu yapıların çoğunluğunun mermer sütunlar ya da payeler üzerine oturan kubbe formlu demir ızgaralar ile örtülü iken bir kısmı ise şebekeli geniş pencereler aracılığıyla şeffaflaşmış duvarlarla çevrili küçük dörtgen planlı üstü tümüyle açık yapılar şeklinde tasarlandığı görülmektedir (**Fot. 10**).

Kagir taşıyıcılı açık türbeler arasında en dikkat çekicisi, 6 Kasım 1715 tarihinde vefat eden Gülnuş Emetullah Valide Sultan'ın türbesidir. IV. Mehmed'in hasekisi, II. Mustafa ve III. Ahmed'in validesi olan Gülnuş Sultan'ın⁸⁹ lahidini kuşatan, kubbe biçiminde şekillendirilmiş demir ızgaralarla örtülü, birbirine demir şebekelerle doldurulmuş kemerli açıklıklar aracılığıyla bağlanan sekiz mermer sütundan müteşekkil açık türbesi,⁹⁰ "Makberem Üsküdar'da ve ol Divitçizade'ye karib olub üzerime türbe ve üzeri açık müşebbek ola" yönündeki 1707/1708 tarihli vasiyeti uyarınca inşa edilmiştir (**Fot. 11-12**).⁹¹

Gülnuş Sultan'ın vasiyetini şekillendirenin de Vanî Mehmed Efendi ve Feyzullah Efendi'nin görüşleri olduğu anlaşılmaktadır. Gülnuş Sultan'ın, oğlu II. Mustafa'nın hocası Feyzullah Efendi'nin görüşlerine fazlasıyla kıymet vermediği kaynaklara yansımaktadır.⁹² Dönemin görgü tanıklarından Balatlı Georg, Feyzullah Efendi'nin Sultan II. Mustafa ile validesi Gülnuş Sultan'ı kendisine bağladığını bildirirken⁹³ İngiliz elçisi Sir Robert Sutton, Feyzullah Efendi'nin Valide Sultan'ı idare etmenin bir yolunu bulduğunu ve ikisinin birlikte hareket ettiği yönündeki gözlemini kaydeder.⁹⁴

Türbe karşıtı görüşlerin etki veya dayatmasıyla şekillenmiş olsa da açık türbe, plan biçimlenişi, kütle ve hacim bakımından kurşun kaplı kubbeler ile örtülü, masif beden duvarları ile çevrili geleneksel Osmanlı türbe mimarisinin kimi prensiplerini sürdürür. Ancak, açık türbeyi bir kuş kafesi olarak karakterize eden Tanpınar'ın romantize ettiği gibi, geleneklerin çözülmeye başladığı bir dönemde kıvamını bulan çocuksu bir natüralizmin ürünüdür.⁹⁵ Gülnuş Sultan'ın, baş ve ayak şahideleri tavus kuşunun kanatlarını andıran yelpaze şeklindeki yarım daire kavsaralar ile bezenmiş lahidinin kafesteki bir kuş gibi

87 II. Mengli Giray Türbesi için: Kırımlı ve Kaçal-Ferrari, 2016, 326.

88 Balkanlar'daki açık türbeler için: Kılıcı, 2010, 91-142.

89 Uluçay, 1980, 65-67.

90 Önkal, 1992, 211-212; Konyalı, 1976, 389.

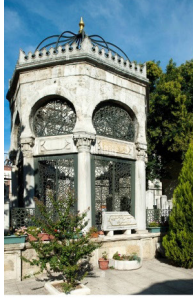
91 TSKM E. 3941/1-2'den aktaran Berksan, 1998, 21.

92 *İpşirli* Argıt, 2014, 89-112.

93 Andreasyan 1960, 48.

94 Setton, 1991, 413-414.

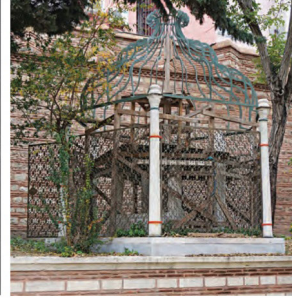
95 Tanpınar, 1995, 42.



Köprülü Mehmed Paşa Türbesi



Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Türbesi



Lebibe Hanım Türbesi



Fatma Hanım Sultan Türbesi



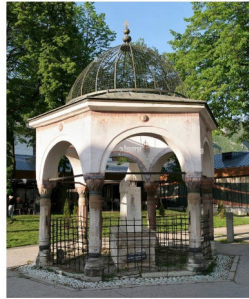
Ragıp Paşa Türbesi



II. Mengli Giray Han Türbesi



Perişan Mustafâ Paşa Türbesi



Silahdar Abdullah Paşa Türbesi



Muhsinzâde Abdullah Paşa Türbesi



Şeyh Yuyi Türbesi



Miralem Mehmed Paşa Türbesi



Şeyh Mehmed Türbesi

Fotoğraf 10. Kafes ile örtülü kagir açık türbeler



Fotoğraf 11.
Gülnuş Emetullah Valide
Sultan Türbesi, Üsküdar
(Abdullah Freres).

kanatlarını açtığı türbe, adeta kuş yerine insan boyutlarına oranlanmış devasa bir kuş kafesi gibi görünmektedir. Nitekim, hayatta iken düzenlediği vakfiyelerden birinde ölümü tanımlamak için ‘Nihayetinde ruh kuşları ebedi dünyaya uçmuştur’ anlamına gelen “*âkıbetü’l-emr murg-ı ruhları âlem-i bekâya pervâz itmişdir*”⁹⁶ ifadesini kullanan Gülnuş Sultan’ın, ruhu bir kuş olarak tasavvur ettiği anlaşılmaktadır. Gülnuş Sultan’ın türbenin nasıl olması gerektiğini tarifleyen vasiyetine göre şekillenen tasarım, ruhu kuş, kafesi ise ölü bedenle ilişkilendiren kavramsal metafor üzerine temellenmekte; bir obje olan kuş kafesini mimari ölçüğe taşımakta; soyut alegoriyi mimariye dökerek somutlaştırmakta ve anlamı form eliyle sergilemektedir. Çeşitli akademik yayınlarda kuş kafesine benzerliği vurgulanan,⁹⁷ gezi rehberlerinde⁹⁸ ve gezi içerikli sosyal medya platformlarında yerli-yabancı ziyaretçiler tarafından devasa bir kuş kafesi olarak yorumlanan türbe⁹⁹ ölümü sıra dışı bir ifadeyle işlemektedir.

96 VGMA defter no: 1640’tan naklen Özgüleş, 2013, 554.

97 Doğanay, 1999, 109.

98 Schneider, 1975, 242; Brosnahan, Yale and Plunkett, 1985, 120; Ayliffe, 1991, 134; Dubin, Ayliffe, Gawthrop, 1997, 151; Richardson, 2012, 143.

99 Örneğin, Tripadvisor adlı internet platformunda, Aralık 2018’de Üsküdar’da bulunan İsveçli ‘kattulus’ takma adını kullanan bir ziyaretçi türbeyi “büyük bir kuş kafesi” olarak betimlemektedir. (Bk. Tripadvisor, 2023)



Fotoğraf 12. Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi, Üsküdar.

Kuş Kafesinden Kuşevine: “görmez misin ki, göklerde ve yerde olanlar, havada kanatlarını açarak süzülen kuşlar Allah’ı tesbih ederler”¹⁰⁰

Osmanlılar, bir ölçek oyunu yaparak gündelik bir obje olan kuş kafesini büyüterek türbe ve kabirlere uyarlamış; böylece cenazeleri devasa kuş kafesleri içine alarak yaygın kabul gördüğü anlaşılan bedenin kafes, ruhun kuş olarak tasavvur edildiği soyut alegoriyi mimariye aktararak somutlaştırmış gibi görünmektedir. Kuş kafesi biçimindeki türbeler, ölümlü bedeni simgeler iken kafesten kurtularak sonsuzluğa uçan ruh ise bambaşka bir şekilde ifadesini bulur.

Feridüddin Attâr’ın *Mantku’-ı Tayr* adlı eserinin resimli nüshalarında, babasının cenazesi sırasında matem tutan bir delikanlının tasvir edildiği sahnede kabrin başında bir ağaç, ağacın dallarında ise çeşitli kuşlar ve bir kuş kafesi görülür (**Fot. 13**). Tawfık Da’adli, kapısı açık kafesin, beden kafesinden ayrılan ruhun yani kuşun gireceği öte dünyaya açılan bir geçidi simgelediği yorumunu yapar iken¹⁰¹ Milstein ise kafesin çevresindeki kuşların, ölümden sonra bedenden ayrılan ruhları simgeleyen bir metafor olduğunu söyler.¹⁰²

Osmanlı türbe ve kabirlerini kucaklayan kafesler de benzer bir metaforun ürünü olarak bedenini burada olduğunu işaret etmekte, diğer bir deyişle bedeni simgelemektedir. Beden-kafes metaforunun, devasa kuş kafesleri ile kurulum iken ruh-kuş metaforu ise özellikle dini ve kamusal yapıların cephelerini süsleyen kuşevleri ile karşılığını bulduğu yorumu yapılabilir. Bu bakımdan, kuşların ölümden sonra bedenden ayrılan ruhlar olduğuna yönelik metaforun bir yansıması gibi görünen minyatür ev, köşk, saray ve cami biçimindeki kuşevlerinin, kuş donundaki ruhun beden kafesinden kurtularak geçici dünyadan kalıcı âleme geçişini sembolize ettiği söylenebilir.

100 *Kur’an-ı Kerim*, 24/41.

101 Tawfık Da’adli, 2018, 63.

102 Milstein, 1979, 363.



Fotoğraf 13. Resimli *Mantuku'-'Tayr* nüshalarında kabir-kuş kafesi ilişkisi (üstteki resim: New York Metropolitan Museum, no.63.210.35 / Alttaki resim: The Walters Art Musesum, no.W.678.A.)

Edmondo de Amicis, Türklerin çok sevip korudukları her cinsten sayısız kuş sayesinde İstanbul'un kendine has bir neşesi olduğunu gözlemlemiştir.¹⁰³ Mikromimarlık ürünü kuşevleri, elbette Osmanlı toplumunda kuşlara verilen önemin bir göstergesiydi.¹⁰⁴

103 Edmondo de Amicis, 2003, 43.

104 Gruber, 2021.

Osmanlı mimarlığında kuşların barınması için yapı duvarları içinde oluşturulan oyukların ilk örnekleri XV. yüzyıl başlarına kadar gidiyor olsa da yapının duvarları dışına çıkıntı yapacak şekilde yerleştirilmiş, minyatür yapılar biçimindeki eklenti kuşevleri XVII. yüzyıl ortalarından itibaren kafes türbeler ile aynı dönemde ortaya çıkar. XVII. yüzyılda Yeni Cami ile başlayan eklenti kuşevlerinin, minyatür köşk, saray veya cami şeklindeki incelikli örnekleri XVIII. yüzyılla birlikte yaygınlaşır, tabiri caizse moda olur.¹⁰⁵ XVIII. yüzyıl başında, kuşevlerinin Şeyhülislam Feyzullah Efendi tarafından inşa ettirilen medrese [Millet Kütüphanesi] barındırdığı çok sayıda incelikli kuşevi ile bu modanın öncül örneklerindedir.

Küçük ölçekli mimari model ya da maket olarak nitelendirilebilecek kuşevleri belirli bir yapıyı tasvir etmezler.¹⁰⁶ Malik Aksel, Türk mimarlarının gerçek mimari yapıtlarda uygulamaya cesaret edemedikleri, mimarının ulaşmayacağı fantezilerini gerçekleştirdikleri küçük eserler olarak tanımladığı kuş evlerinin ‘en güzelleri’nin Gülnuş Emetullah Sultan adına inşa edilen Yeni Valide Camii’nde bulunduğunu kaydeder.¹⁰⁷ Gerçekten, bu yapıda kuşevlerine ayrı bir önem verildiği anlaşılır. Nitekim yapı adeta bir kuşevi seçkisi sunmaktadır. Cami, çeşitli yerlerine dağılmış çok sayıda kuşevi ile en fazla kuşevi bulunun yapı olmanın yanında, İstanbul’da günümüze kadar ulaşan yaklaşık yüz kadar kuşevinden en itinalı ve karakteristik örneklerini barındırır.¹⁰⁸ Özellikle batı cephesinin üst kısmında ve revaklı avlunun ana girişinin solunda bulunan çıkma şeklindeki incelikle işlenmiş en büyük iki büyük kuşevi, ikişer minareli tasarımlarıyla selatin camilerini andırmaktadır. Bu kuş evleri belki de doğrudan Yeni Valide Camii’nin kendisini simgeler (Fot. 14).



Fotoğraf 14. Yeni Valide Camii’nde (1710) minareli kuşevleri.

105 Barışta, 2000, 319; Müderrisoğlu, 2010, 151.

106 Tanman, 2010, 177.

107 Malik Aksel, 2010, 124-127.

108 Neftçi, 2010, 62-71.

Hız. Muhammed, “*Kim Allah için bir mescid yaparsa, bu mescid bir kuş kafesi kadar da olsa, Allah o kimseye cennette bir köşk yapar*”¹⁰⁹ şeklindeki bir hadisi ile ibadethane yapmanın önemine dikkat çekmektedir. Nûr Suresi’nde, ibadet eden canlıların yalnızca insanlar değil, tüm canlılar olduğu ve gökyüzünde uçan kuşların da sürekli Tanrı’yı andıkları bildirilir; “*görmez misin ki, göklerde ve yerde olanlar, havada kanatlarını açarak süzülen kuşlar Allah’ı tesbih ederler*”.¹¹⁰ Hız. Muhammed’in ilgili hadisinde sözünü ettiği kuş kafesi kadar küçük olan bu camiler, Nûr Suresi’nde Allah’ı tesbih ettikleri bildirilen kuşların ibadet etmesi için yapılmışa benzer.

Kuşlara barınma olanağı sunan ikisi selatin camisini andıran, cumbalı köşkler ve konutlar şeklindeki kuşevleri adeta kuşlar için tasarlanmış minyatür bir Osmanlı kentini çağrıştırmakta; devasa bir kuş kafesinin bulunduğu külliye her nevi kuşun uğrak yeri hâline getirmektedir. Gülnuş Sultan, belki de külliye çevresini mesken tutan kuşlardan birinin kendi ruhu olacağını ummuştur. Bu kuşlardan biri de belki, türbesinin yanındaki hazirede bulunan kabir şahidesinde “*Kuş gibi uçdu kafesden ol melek. İtdi fîrdevsi münevver haşre dek. Silahşör-i hassadan merhum Hekim Osman Beg’in kerimesi mât’unen vefat iden şerife Fatima Hüsna Hanım ruhiyçün Fatıha. Fi 20 Za sene 1234 [10 Eylül 1819]*”¹¹¹ ifadesi bulunan Fatima Hüsna Hanım’ın ruhu olacaktı. Kuş şeklindeki ruhların kendileri için tasarlanmış köşklere yerleştikleri, camilerde ibadet ettikleri külliye böylece bir cennet bahçesine dönüşecekti.

Kuş kafesinin büyütülerek mimari ölçüğe taşınması ve cami, saray, köşk gibi mimari yapıların küçültülerek kuşların kullanımına sunulması ile kafesin beden, ruhun ise kuş olarak tasavvur edildiği soyut metafor böylece Yeni Valide Camii kuş evleri ve Gülnuş Sultan’ın açık türbesi aracılığıyla tümüyle somutlaştırılmış gibi görünmektedir.

Sonuç: “Göreceğim bir boş kafes / Ceset kalmış, çıkmış nefes”¹¹²

XVII. yüzyıl ortalarından itibaren kubbe ile örtülü geleneksel türbeler terk edilirken kubbenin yerini demir kafesler, hatta türbelerin yerine doğrudan kafes içine alınmış kabirler, diğer bir deyişle kafes türbeler almaya başlamıştır. Kadızadeli tarafından şekillendirilen ve özünde, ölüye kutsiyet atayarak kültleştirilen anıtsal mezar yapılarının İslam anlayışına uygun olmadığı yönündeki görüşlere dayanan dini motivasyonlar eşliğinde terk edilen kagir türbelere nazaran çok daha ekonomik bir çözüm sunan yeni gömüt mimarisinin sembolik temeli ile ilham kaynağının Türk ve İslam kültüründe mitoloji, edebiyat ve tasavvufta çeşitli referansları bulunan, halk arasında popülerliğini hiç kaybetmeyen beden kafes, ruhun ise kuş olarak imgeleştirildiği geleneksel metafor olduğu ileri sürülebilir. Sümbül Efendi Camii avlusunda yer alan kafes şeklindeki Çifte Sultanlar Türbesi’nde bulunan “*Kafes yâhut tehîdir sanma etrâfında bu câyn / Müşebbek âşiyân-ı tûtîyân-ı bâğ-ı cennettir*” şeklindeki dikkat çekici beyit, adeta tasarıma ilham kaynağı

109 İmâm Gazâlî, 2023, 172.

110 *Kur’an-ı Kerim*, 24/41.

111 Kalafat, 2011, 108.

112 Osman Yüksel Serdengeçti [Sarı, 2016, 91].

olan ölüm metaforunun kafes türbeler aracılığıyla gömüt mimarisine aktarıldığını ilan eder. Ölüm metaforunun en güçlü şekilde ifade bulduğu örneklerden biri olan Gülnuş Emetullah Valide Sultan'ın kuş kafesinden ilham aldığı anlaşılan açık türbesi ve camiye süsleyen kuşevleri, beden-kafes, ruh-kuş alegorisinin işlendiği simgesel tasarım yaklaşımının en güçlü örneği olduğu söylenebilir. Anlam ya da işlevin heykelsileşmiş, simgesel bir form ile doğrudan sunulduğu, mimari tasarımın bir ikon içine yedirilerek yapısal anlamın o imge üzerinden kurulduğu bu tasarım yaklaşımı, insanın aşına olduğu bir objenin alışlagelmiş boyutlarının çok daha büyük ya da küçük ölçekli bir replikasına karşı duyduğu istemsiz ilgiye hitap etmektedir.¹¹³

113 Bu tasarım yaklaşımının bir bakıma, Post-modernist mimarlığın kuramcılarından Robert Venturi, *Las Vegas'ın Öğrettikleri* adlı kitabında betimlediği, yapı ile heykel arasında bir çizgide yer alan, yapının işlev ya da anlamının doğrudan mimarlık dışı bir nesneyi yapısal form olarak tercih edilmesiyle oluşan bir taklitçi mimarlık tipolojisi ile yakınlık göstermektedir. Söz konusu tipoloji için: Venturi, Brown, Izenour, 1977, 87-89.

KAYNAKÇA

- Abdurrahman Abdi Paşa (2008). *Vekâyi'-Nâme [Osmanlı Tarihi (1648-1682)], Tahlil ve Metin*. F. Ç. Derin (Haz.). İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.
- Aksel, M. (2010). İstanbul Mîmârîsinde Kuşevleri. M. Aycı (Ed.), *'Şefkat Estetiği' Kuşevleri*, 87-140, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi.
- Andreasyan, H. (1960). Balatlı Georg'a göre Edirne Vakası, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, XV, 47-74.
- Ateş, A. (2019). Seyyahlara Göre 19. Yüzyılda Yanya/İoannina ve Osmanlı Dönemi Mimari Eserleri. Y. Cingöz (Ed.), *Mübadil Kentler: Türkçe Konuşan Rum Ortodokslar*, 102-131, İstanbul: Lozan Mübadilleri Vakfı, İstanbul.
- Aşık Paşa (2000). *Garib-Nâme*. K. Yavuz (Haz.). İstanbul: Kültür Bakanlığı.
- Ayliffe, R. (1991). *The Real Guide, Turkey*. New York: Prentice Hall Press.
- Ayverdi, E. H. (1981). *Avrupa'da Osmanlı Mimâri Eserleri, Yugoslavya*. II. Cild, 3. Kitap. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Ayverdi, İ. (2005). *Asırlar boyu târihî seyri içinde misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Balaban, T. (2017). Anadolu Türk Efsanelerinde Kuşlar ve Uçmak. E. Gürsoy Naskali ve A. Şeker (Ed.), *Kuşlar Kitabı*, 121-194, İstanbul: Kitabevi.
- Baltrusis, S. (2022). *Ghosts of the American Revolution*. Lanham, MD: The Rowman and Littlefield Publishing,
- Barişta, H. Ö. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul'undan Kuşevleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Bekar, B. (2017). Türklerde Kuşlarla İlgili İnanışlar. E. Gürsoy Naskali ve A. Şeker (Ed.), *Kuşlar Kitabı*, 41-78, İstanbul: Kitabevi.
- Bektaş, C. (2003). *Kuş Evleri, Bird-houses*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ben Cheneb, M. (t.y.) İbn Teymiye, İslam Ansiklopedisi (C. 5/2, 825-829) Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Berk, S. (2016). *Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşları, Zamanı Aşan Taşlar*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayımları.
- Berksan, E. (1998). *II. Mustafa ve III. Ahmet'in Valideleri Emetullah Gülnuş Sultan ve Vakıfları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

- Biçici, K. (2018). Mimari Tasvirli Turgutlu Mezar Taşlarının Sanat Tarihi Açısından Değerlendirilmesi. *TAC Mimarlık Arkeoloji Kültür Sanat Dergisi* 10, 40-49.
- Brosnahan, T., Yale, P. ve Plunkett, R. (1985). *Turkey: a Lonely Planet travel survival kit*. Hawthorn: Loneyl Planet Publications.
- Bor, A. (2020). *İslâm'da Hayvan Hakları*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Cumhuriyet* (2022). Bergen'e mezarda biler rahat yok! Halis Serbest'in tehditleri nedeniyle kabristanı 'kafes'le korunuyor. Erişim tarihi: 28.07.2023: <https://www.cumhuriyet.com.tr/yasam/bergene-mezarda-bile-rahata-yok-halis-serbestin-tehditleri-nedeniyle-kabristan-kafesle-korunuyor-1913218>
- Çal, H. (2011). Erzincan İlçesi Çayırılı İlçesi Mezarlarında Kuş Motifi, *Milli Folklor*, 89, 220-239.
- Çam, N. (1999). Türk Mezar Ve Türbelerinin Özellikleri İle İlgili Bazı Düşünceler. *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, 63-71, 18-20 Aralık 1998, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları.
- Çimen, F. (2020). Müstakimzâde'nin *Tuhfe-i Hattâtîn* Adlı Eserinde Ölümün İfade Ediliş Biçimleri. M. Yılmaz ve A. Aksu (Ed.), 461-500. *Cemal Aksu Armağanı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. Konya: Kömen Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1999) Kurgan ve Çadır (Yurt)'dan Kümbet ve Türbeye Geçiş. *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, 47-62, 18-20 Aralık 1998, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları.
- Da'adli, T. (2018). *Esoteric Images: Decoding the Late Herat School of Painting*. Leiden: Brill.
- Dalkılıç, M. (2012). *İslâm Mezheplerinde Ruh*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Danık, E. (1990). *Koç ve At Şeklindeki Tunceli Mezartaşları*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Daş, E. (1996). Çeşme Mezarlığı'ndaki Mimari Tasvirli Mezar Taşları. *Sanat Tarihi Dergisi* 8, 21-32.

- de Amicis, E. (1981). *İstanbul 1874*. B. Akyavaş (Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Delibaş, N. (2016). *Kitabelerin Kitabı*, Fatih İlçesi Türk-İslam Devri Kitabeler Envanteri. İstanbul: Fatih Belediyesi.
- Doğan, İ. (1999). Günümüz Türkiye'sinde Mezar Taşlarının Dili. *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, 160-190, 18-20 Aralık 1998, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları.
- Doğanay, A. (1999). Sultan II. Murad'ın Vasiyetnamesinin Mezar Mimarimize Te'siri. *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, 99-113, 18-20 Aralık 1998, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları.
- Dubin, M., Ayliffe, R. ve Gawthrop, J. (1997). *The Rough Guide to Turkey*. New York: Rough Guides.
- Düzenli, H. İ. (2015). İstanbul Türbeleri. C. Yılmaz (Ed.). *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* 8, 428-449, İstanbul: TDV İSAM & İBB Kültür A.Ş.
- Ersoylu, H. (2015). *Türk Kültüründe Kuşlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı (2016). *Marifetnâme*. C. Zengin ve O. Zengin (Haz.). İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.
- Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Evlîyâ Çelebi b. Derviş Mehmed Zıllî (2002). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi VI. Kitap, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan 1457 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini*. S. A. Kahraman, vd. (Haz.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyice, S. (1996). Anadolu'da tasvirli Türk mezar taşları hakkında bir araştırma. *Reşit Rahmeti Arat İçin*, 208-223, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Farid ud-din Attar (1984). *The Conference of Birds*. A. Darbani and D. Davis (Tra.). London: Penguin Books, London.
- Fayda, M. (1993a). Cennetü'l Bakî. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 7, 387) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Fayda, M. (1993b). Cennetü'l Muallâ. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 7, 388) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gölpınarlı, A. (2016). *Manâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Veli, Vilâyet-Nâme*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

- Gruber, C. (2021). Like Hearts of Birds: Ottoman Avian Microarchitecture in the Eighteenth Century, *Journal18*, 11, The Architectural Reference, <https://www.journal18.org/5689>, Erişim tarihi: 06.06.2023.
- Haskan, M. N. (2001). *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*, 2. İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Hasluck, F. W. (1929). *Christianity and Islam under the Sultans*, vol. I. M. M. Hasluck (Ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Hillenbrand, R. (2005). *İslam Sanatı ve Mimarlığı*. Ç. Kafesçioğlu (Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Jones, F. (2013). The Caged Bird in Roman Life and Poetry; Metaphor, Cognition, and Value, *Syllecta Classica* 24, 105-123.
- İbn Mâce, *Zühd*.
- İbrâhîm Hâs Halvetî (2017). *Erenler Kitabı-Tezkiretü'l-Hâs*. M. Tatçı, M. Yıldız ve Yasin Şen (Haz.). İstanbul: H Yayınları.
- İmâm Birgivî (2015). *Bid'at ve Müstehâb*, Kabir Ziyaretleri. M. el-Humeyyis ve Muhammed Beşir (Çev.). İstanbul: Guraba Yayıncılık.
- İmâm Birgivî, Ahmed Kadızâde (2017). *Birgivî Vasiyetnâmesi Kadızâde Şerhi (Cevhere-i Behiyye-i Ahmediyye fî Şerhi'l-Vasiyyeti'l-Muhammediyye)*. F. Meyan (Sad.). İstanbul: Bedir Yayınları.
- İmâm Gazâlî (2023). *İhyâ-u Ulûmi'd din*, 4. Cilt. İstanbul: Lamure Kitap.
- İşşirli Argıt, B. (2014). *Rabia Gülnuş Emetullah Sultan 1640-1715*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- İsmail Hakkı Bursevî (2013). *Rûhu'l Beyân fî Tefsiri'l-Kurân*, 16. Cilt. İstanbul: Erkam Yayınları.
- İstanbul Türbe, Hazire ve Kabirleri*, Fatih (2019). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi/İstanbul Şehir Üniversitesi.
- İstanbul Türbe, Hazire ve Kabirleri*, Üsküdar (2019). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi/İstanbul Şehir Üniversitesi.
- İşcan, M. Z. (2014). *Selefilik, İslami Köktencilik'in Tarihi Temelleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kalafat, M. (2011). *Gülnuş Emetullah Sultan'ın Baniliği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Kammen, M. (2009). *Digging up the Dead: a history of Notable American Reburials*. Chicago&London: University of Chicago Press.
- Kaplan, M. (2012). Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'da Vefatlara Düşülen Notlar. *Turkish Studies* 7/1, 57-80.

- Karamağaralı, B. (1999). Kültür Tarihimiz Bakımından Mezar Taşlarının Önemi ve İkonografisi. *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, 18-20 Aralık 1998, 33-46, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları.
- Keskin, M. Ç. (2020a). ‘Üzerime bir kubbe ve âsâr binâlar etmen’: Osmanlı Mimarlığında Açık Türbe Modası (1661-1763). *Osmanlı Araştırmaları* 55, 51-98.
- Keskin, M. Ç. (2020b). Köprülü Mehmed Paşa Türbesi’ne İlişkin Bir On Yedinci Yüzyıl Söylencesi. *Toplumsal Tarih* 316, 13-15.
- Keskin, M. Ç. ve Sağ, M. K. (2022). Edirne Hıdırlık Tepesi [Hızır Makamı]: Senkretik Bir Kült Merkezinin Oluşumu ve Ortadan Kaldırılması. *Milli Folklor* 133, 222-233.
- Kılıcı, A. (2010). Balkanlardaki Osmanlı Baldeken Türbeleri Hakkında Bir Değerlendirme. *Vakıflar Dergisi* 32, 91-142.
- Kırımlı, H. ve Kañçal-Ferrari, N. (2016). *Kırım’daki Kırım Tatar (Türk-İslâm) Mimarî Yedigârları*. İstanbul: T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı Yayınları.
- Kırzioğlu, M. F. (1993). Azerbaycan ve Anadolu’da Türkistan’dan Gelen Eski Millî-Gelenek: Kabirtaş Olarak Kullanılan Koyun ve At Heykelleri. *Vakıf Haftası Dergisi* 10, 133-160.
- Kısakürek, N. F. (1996). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Konyalı, İ. H. (1976). *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, I. İstanbul.
- Köse, Ö. F. (2015). *The Fatwa Collection of an Ottoman Provincial Mufti, Vani Mehmed Efendi (d. 1685)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Kur’an-ı Kerim*.
- Küçük, A. (2017). Türklerin Yaratılış Mitlerinde Kuşlar. (Gürsoy Naskali, E. ve Şeker, A. (Ed.). *Kuşlar Kitabı* 15-26, İstanbul: Kitabevi.
- Lâmi’i Çelebi (2011). *Bursa Şehrengizi*. M. İsen ve H. B. Burmaoğlu (Haz.). Bursa: Bursa Kültür A.Ş.
- Laqueur, H. P. (2010). *Hüve’l-Baki İstanbul’da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*. S. Dilidüzgün (Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Macaluso, L. A. (2019). *Historic Virginia*, Lanham, MD: The Rowman and Littlefield Publishing.
- Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (2018). *Mesnevî-i Şerif*, III. Cilt. Süleyman Nahifi (Çev.), A. Çelebioğlu (Sad.). İstanbul: Sufi Kitap.

- Milstein, R. (1979). Sufi Elements in the Late Fifteenth-Century Painting of Herat. M. R. Ayalon (Ed.), *Studies in Memory of Gaston Wiet*, 357-369, Jerusalem: Institute of Asian and African Studies.
- Mitchell, M. H. (1985). *Hollywood Cemetery, The History of a Southern Shrine*. Virginia: Virginia State Library.
- Muvatta, *Cenâiz*.
- Müderrişoğlu, F. (2010). Kuşevleri. M. Aycı (Ed.), ‘Şefkat Estetiği’ *Kuşevleri*, 147-170, Ankara: Zeytinburnu Belediyesi.
- Mythum, H. ve Webb, K. (2018). Body Snatchers and Mortsafes: An Archeology of Fear, H. Mythum and L. Burgess (Ed.), *Death Across Oceans: Archeology of Coffins and Vaults in Britain, America, and Australia*, 227-248, Washington D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press.
- Neftçi, A. (2010). *İstanbul’un 100 Kuşevi*. İstanbul: İBB Kültür A.Ş.
- Nesai, *Cenâiz*.
- Ocak, A. Y. (2016). *Kültür Tarihi Kaynakları Olarak Evliya Menâkıbnâmeleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ospanova, G. (2014). *Türkiye Türkçesinde Örtmeceler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (1998). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Öney, G. (1969). Anadolu’da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı, Kartallı, Şahinli ve Arslanlı Mezar Taşları, *Vakıflar Dergisi* 8, 283-301.
- Önkal, H. (1992). *Osmanlı Hanedan Türbeleri*. İstanbul: Kültür Bakanlığı.
- Örnek, S. V. (1979). *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Özgüleş, M. (2013). *Gülnuş Emetullah Sultan’ın İmar Faaliyetleri*, (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Pehlivan, A. (2013). *Ölüm ve Ötesi Halk İnançları, Günümüz Halk İnançlarına Yönelik Bir Tespit ve Değerlendirme*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Peskes E. ve Ende, W. (t.y). Wahhabiyya, *EF* (C. XI, 39-47), Leiden.
- Pochin, C. (2023) “Woman has huge 5ft iPhone headstone over grave with Picture of her as ‘screensaver’”, *Mirror*; <https://www.mirror.co.uk/news/>

world-news/woman-huge-5ft-iphone-headstone-30834729.
Erişim tarihi: 27.10.2023.

- Raşid Mehmed Efendi ve Çelebizâde İsmâil Efendi (2013). *Târîh-i Râşid ve Zeyli*. A. Özcan vd. (Çev.). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Richardson, T. (2012). *The Rough Guide to İstanbul*. London: Rough Guides.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. A. Kazancıgil ve L. A. (Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Sa'dî (1363/1984). *Kulliyât-i Sa'dî*. M. 'Ali Furûghî, (Ed.). Tahran.
- Sarı, İ. (2016). *Osman Yüksel Serdengeçti*. Antalya: Nokta E-Book.
- Sarı, N. - Mesara, G. & Kurt, Ü. E. (Haz.) (2009). *Ege Yöresinin Mimari Tasvirli Osmanlı Taşları*, İzmir: Feza Eğitim ve Kültür Vakfı.
- Schneider, D. (1975) *Turkey*. London: Cape.
- Setton, K. M. (1991). *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century*. Philadelphia: The American Philosophical Society.
- Sever, M. (2017). Türk Mitolojisinde Kuşlar, E. Gürsoy Naskali ve A. Şeker (Ed.), *Kuşlar Kitabı*, 5-14, İstanbul: Kitabevi.
- Sevim, N. (2015). *Osmanlı Mezar Taşlarında Manzum Metinler*. İstanbul: Kitap Dostu Yayınları.
- Spon, J., Wheler, G. (1724). *Voyage D'Italie, de Dalmatie, de Grece, et du Levant. Fait aux années 1675. & 1676. Tome Premier*, La Haye.
- Stoddard C. ve Thomas M. (2014). *Images of America, Richmond Cemeteries*. Charleston, SC: Arcadia Publishing.
- Şehabeddin Sühreverdî (2016). *Cebraîl'in Kanat Sesi: Sembolik Hikâyeler*. S. Baran (Çev.). İstanbul: Sufi Kitap Yayınları.
- Tanman, B. (2010). Midilli'de Yeni Camii'nin Cephesindeki Kuşevi, M. Aycı (Ed.), *Şefkat Estetiği' Kuşevleri*, 171-180, Ankara: Zeytinburnu Belediyesi.
- Tanpınar, A. H. (1995). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Taşgâlı, A. (1995). *Gök-Türkler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Tatçı, M. (1998). *Yûnus Emre Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tekin, T. (1988). *Orhon Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- The Aphorisms of Franz Kafka* (2022) Princeton: Princeton: University Press.
- Top, M. H. (2019). *Mesnevî-i Mâ'nevî Şerhi*, 9. Cilt. İstanbul: Rumi Yayınları.

- Tozer, H. F. (1869). *Researches in the Highlands of Turkey*, vol.II. London: John Murray.
- Tripadvisor (2023). https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g293974-d3671016-Reviews-Yeni_Valide_Mosque_Complex-Istanbul.html#REVIEWS
- Tryjarski, E. (2011). *Türkler ve Ölüm*. H. Er, (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Tschumi, R. (2008). *The Buried Treasures of the Ga: Coffin Art in Ghana*. Berne: Bentelli.
- Uluçay, Ç. (1980). *Padişahların Kadınları ve Kızları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Uslu, M. (2022). *Anadolu'nun Kandilleri: Akşemseddin*. İstanbul: Erkam Yayınları.
- Uygur, M. E. N. (2020). Uygur Türkleri'nin Mezar Medeniyetinden Örnekler, R. Çorak (Ed.), *Tarihi, Edebi ve Kültürel Açısından Osmanlı Mezar Taşları*, 211-240, İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Venturi, R., Brown, D. S. ve Izenour, S. (1977). *Learning From Las Vegas*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wheler, G. (in company of Dr. Spon of Lyons) (1682). *A Journey into Greece*. Book II, London.
- Yakıt, İ. (1999). Vefat Tarihlerinde Ebced ve Anlam Sanatı, *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, 18-20 Aralık 1998, 405-417, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları.
- Yanoff, S. G. (2016). *A Run For The Money*. Bloomington: AuthorHouse,
- Yazar, M. (2014). Osmanlı Defin Merasimlerinde Otağ Kurma Geleneği *Belleten* LXXVIII/281, 93-122.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

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

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

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

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



OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E PERTEK KÖPRÜSÜ*



PERTEK BRIDGE FROM THE OTTOMAN EMPIRE TO THE REPUBLIC

Enver ÇAKAR** - Korkmaz ŞEN***

Yavuz KISA**** - Ahmet TOPRAK*****

Tuba Nur OLGÜN***** - Murat ŞAHİN*****

ÖZ

Tunceli'nin ilçesi olan Pertek, Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat Bölümü'nde ve Aşağı Murat Dağlık Yöresinde yer alır. Kuzeybatıdan Doğu Toroslar'ın uzantısı olan Sakaltutan Dağları, güneyden ise doğudan batıya doğru uzanan Murat Nehri (şimdiki Keban Baraj Gölü) ile çevrilidir. Bingöl ve Palu taraflarından akan Murat Nehri, Peri ve Munzur çaylarını da alarak Pertek (Eski Pertek) önünden Keban'a ulaşır ve burada Kemaliye tarafından akan Karasu ile birleşerek Fırat adını alır. Pertek, konum olarak Elazığ (Harput)'dan Erzurum ve Trabzon'a yani Karadeniz'e ulaşan tarihi yolun üzerinde bulunmaktadır. Bu yol, Harput-Pertek arasında doğal bir engel olan Murat Nehri (günümüzde Keban Baraj Gölü) ile kesilmektedir. Nehrin üzerinde bir köprü bulunmadığı için de günümüzde feribotla yapılan geçişler, önceleri sal ve keleklerle, sonraları ise gemi denilen teknelerle yapılmaktaydı. Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan ve oldukça stratejik bir noktada bulunan Pertek'te Cumhuriyet Dönemi'ne kadar Murat Nehri üzerinde bir köprünün kurulduğuna dair kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Osmanlı'nın son yüzyılında burada bir köprü yapmak için bir teşebbüste bulunmuş ise de yeterince gayret gösterilmemesi ve yaşanan istismarlar sebebiyle gerçekleştirilmemiştir. Pertek'te Murat Nehri üzerinde bir köprünün inşası ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarında mümkün olabilmıştır. Ahşaptan inşa edilen bu ilk köprü, nehrin taşması sebebiyle yıkılınca, 1929 yılında tekrar yapılmıştır. 1939 yılında ise zamanın ileri tek-

* Bu çalışma, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından 122K421 numaralı proje ile desteklenmiştir. Projeye desteğinden ötürü TÜBİTAK'a teşekkürlerimizi sunarız.

** Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Tarih Bölümü, Elazığ.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2601-2013> ◆ E-mail: ecakar@firat.edu.tr

*** Doç. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Elazığ.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4332-7567> ◆ E-mail: ksen@firat.edu.tr

**** Doç. Dr., Fırat Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Tarih Bölümü, Elazığ.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7101-3085> ◆ E-mail: ykisa@firat.edu.tr

***** Dr. Öğr. Üyesi, Fırat Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Coğrafya Bölümü, Elazığ.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6790-1856> ◆ E-mail: atoprak@firat.edu.tr

***** Doç. Dr., Fırat Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Elazığ.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5654-0020> ◆ E-mail: tnbaz@firat.edu.tr

***** Dr. Öğretim Üyesi, Fırat Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Elazığ.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6733-1136> ◆ E-mail: msahin@firat.edu.tr

niği kullanılarak betonarme bir köprü yapılmış ve bu köprü uzun süre bölge halkına ve gelip geçmekte olan yolculara hizmet verdikten sonra, Keban Barajı'nın yapımı ve su tutulmaya başlanmasıyla birlikte 1974'te baraj gölü altında kalarak tarihi fonksiyonunu tamamlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Dersim, Pertek, Fırat Nehri, Murat Nehri, Tarihi Köprüler

ABSTRACT

Pertek, the district of Tunceli, is located in the Upper Euphrates Region of the Eastern Anatolia Region and in the Lower Murat Mountainous Region. It is surrounded by the Sakaltutan Mountains, an extension of the Eastern Taurus Mountains, from the northwest and the Murat River (now Keban Dam Lake) from the east to the west from the south. The Murat River, which flows from the Bingöl and Palu sides, reaches Keban in front of Pertek (Eski Pertek) by taking the Peri and Munzur streams, where it merges with the Karasu flowing from the Kemaliye side and takes the name Euphrates. Pertek is located on the historical road from Elazığ (Harput) to Erzurum and Trabzon, that is to the Black Sea. This road was cut by the Murat River (today Keban Dam Lake), which was a natural obstacle between Harput and Pertek. Since there was no bridge over the river, the crossings, which are made by ferries today, were made by rafts and keleks at first, and later by boats called ships. There is no information in the sources that a bridge was built over the Murat River in Pertek, which was home to many civilisations and located at a very strategic point, until the Republican Period. According to the Ottoman archive documents, a serious attempt was made to build a bridge here in 1886 and the project of the bridge was drawn after the exploration. This bridge was to be built between Harabe Han, located on Araba Street in Harput on the banks of the Murat River, and the town of Pertek on the opposite side of the water. This road and bridge would be used by everyone, and since the road from Pertek to Trabzon would pass through Dersim, it would also be a caravan route. For this purpose, it was also possible to repair the ruined inn on the Kharpert side. The Pertek Bridge was to be built on pontoon, for which mulberry wood, which was abundant in Palu and Pertek and was resistant to water, was to be used. These pontoons were to be connected to each other and then to the two ends of the bridge with thick and strong chains. The raw iron needed was to be supplied from Trabzon and Karahisar, as it could not be found in Kharpert. There were to be two arches in the centre of the bridge, wide enough for two carriages coming from opposite sides. In this case, the cost of the bridge was estimated to be 150 thousand kurus. After the bridge was built, the boats called ships would no longer be needed. For this reason, the state would lose 7 thousand piastres annually, and this loss would be compensated by the fees to be collected from those passing over the bridge. However, despite all these efforts, the construction of the bridge was not realised due to insufficient efforts and exploitation. The construction of a bridge over the Murat River in Pertek was only possible in the first years of the republic. This first bridge built of wood was rebuilt in 1929 when it collapsed due to the overflow of the river in 1939, a reinforced concrete bridge was built using the advanced technique of the time, and after serving the local people and passing passengers for a long time, it completed its historical function by remaining under the dam lake in 1974, with the construction of the Keban Dam and the start of water retention.

Keywords: Dersim, Pertek, Euphrates, Murat River, Historical Bridges

Giriş

Köprü; akarsu, vadi, kanyon, çukur gibi engeli bulunan bir araziye aşmak, karşidan karşıya geçmeyi kolaylaştırmak üzere arazinin iki yakasını üstten birbirine bağlayan ahşap, kârgir, asma veya ayaklı yapılara denir¹. Yapılış amacı yol güzergâhlarındaki engelleri aşıp ulaşımı sürekli ve güvenli hale getirmek olan köprüler, ticari ve askeri faaliyetleri kolaylaştırmak, posta teşkilatını düzene koymak, hacıların ve tacirlerin güvenliğini sağlamanın yanı sıra savunma amacıyla da inşa edilmiştir. Yapımında kullanılan malzemeye ve yapım tekniğine göre köprülerle ilgili farklı tanımlamalar da yapılmıştır².

Tarihteki ilk köprü denemelerinin geçilecek yerin bir yakasından öbür yakasına bir taş veya ağaç gövdesi uzatılarak yapıldığı tahmin edilmektedir. İlk köprü örneklerinin de ahşap veya kârgir olduğu, betonarme ve metal köprülerin ise 19. yüzyılın sonlarında yapılmaya başlandığı bilinmektedir. Arazinin yapısı, kullanılan malzeme ve mevcut imkânlar köprü mimarisini doğrudan etkilediği için tarihi köprüler genellikle taş ve ahşap olmak üzere iki farklı malzemeden inşa edilmiştir³.

Derin vadiler, göller, dere ve ırmaklar insanların seyahat özgürlüğünü kısıtlayan doğal engellerdir. Bu engellerin kolaylıkla aşılmasını sağlayan en önemli vasıtalar ise üzerlerine yapılan köprülerdir. Bu bağlamda, bugünkü Tunceli'nin Pertek ilçesi ile Elazığ arasında doğal bir sınır oluşturan Murat Nehri (günümüzde Keban Baraj Gölü) bu bölgedeki karasal bütünlüğü bozan, dolayısıyla da ulaşımı kesintiye uğratan en önemli engel durumundadır.

Keban Barajı yapılmadan (1974) önce, Bingöl ve Palu taraflarından akan Murat Nehri, Peri ve Munzur çaylarını da bünyesine alarak Pertek (Eski Pertek) önünden Keban'a ulaşmakta ve burada Kemaliye (Eğin) tarafından gelen Karasu ile birleşerek Fırat adını almaktaydı. Fakat Osmanlı arşiv belgelerinde Pertek önünde akan Murat Nehri'ne yaygın olarak Fırat Nehri de denildiği görülmektedir⁴. Esasen bu durum Karasu için de söz konusudur⁵. Dolayısıyla Fırat Nehri'ni oluşturan bu iki büyük kola Osmanlı Dönemi'nde Fırat denildiği ve resmi belgelere de bu şekilde yansıtıldığı anlaşılmaktadır.

Bu çalışmanın başlıca konusu, öteden beri Murat Nehri üzerinde kurulmak istenen, fakat Osmanlı Dönemi'nde planları ve hazırlıkları yapılmasına rağmen bir türlü yapımı gerçekleştirilemeyen Pertek Köprüsü'dür. Bu köprünün inşası Cumhuriyet'in ilk

1 Hasol, 2008, 280.

2 Orhonlu, 1990, 5; Şen, 2019, 528.

3 Tarihi taş köprüler konusunda ayrıntılı bilgi için bk. Çulpan, 2002; Tanyeli, 2000; İlder, 1978; Tunç, 1978; Bozkurt, 1952.

4 “*Pertek kasabası pişgâhında cereyân iden Fırat Nehri'nin ...*” (Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD.) 1875-50, 27 Cemâziyelevvel 1302/14 Mart 1885; “*Pertek nahiyesinin müdüriyet merkezi olan atık kasabanın pişgâhında cereyân iden nehr-i Fırat üzerinde...*” BOA, İrade, Şura-yı Devlet (İ.ŞD.) 88-5261, 15 Safer 1305/2 Kasım 1887.

5 “*...Eğin kazâsı pişgâhında cereyân iden nehr-i Fırat üzerinde ayakları kârgir ve üstü ahşap olarak mebni bulunan köprünün...*”. BOA, ŞD. 1455-9, 19 Rebiülahir 1292/25 Mayıs 1875.

yıllarında mümkün olmuş ise de ahşaptan yapılan bu köprü nehrin taşması neticesinde yıkılmış, ancak 1929 yılında tekrar yapılmıştır. 1937 yılına gelindiğinde, ülkenin her tarafında olduğu gibi, Pertek'te de betonarme bir köprü inşaatına başlanmış ve 1939 yılında tamamlanarak hizmete açılmıştır. Fakat bu köprü de 1974 yılında Keban Barajı'nın yapılmasından sonra baraj gölü altında kalmıştır.

Osmanlı öncesi dönemde Pertek'te Murat Nehri üzerinde bir köprü olduğunu ispatlayacak hiçbir delil yoktur. Burada köprü yapma çalışmaları 19. yüzyılın son çeyreğinde yoğunluk kazanmış ise de köprünün yapımı ancak Cumhuriyet Dönemi'nde mümkün olabilmıştır. Bu sebeple, çalışmanın zaman aralığı "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e" olarak belirlenmiştir. Arşiv belgeleri ve bazı seyyahların gözlemleri ile vilayet salnameleri ışığında yapılan bu çalışmanın başlıca amacı ise Pertek Köprüsü'nün Anadolu ulaşım ağları ve mimarlık tarihi açısından önemini açıklamaktır.

1. Pertek'in Coğrafi Konumu ve Önemi

Bugün Tunceli iline bağlı bir ilçe olan Pertek, Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat Bölümü'nde ve Aşağı Murat Dağlık Yöresi'nde yer alır (bk. Çizim-1). Kuzeybatıdan Doğu Toroslar'ın uzantısı olan Sakaltutan Dağları, güneyden ise doğudan batıya doğru uzanan Murat Nehri (şimdiki Keban Baraj Gölü) ile çevrilidir. Pertek'in doğusunda Mazgirt ilçesi, güneyinde Elazığ ili, batısında Çemişgezek ve Hozat ilçeleri, kuzeyinde ise Tunceli ili yer alır. İlçe, Tunceli'ye 52 km, Elazığ'a ise 33 km uzaklıktadır⁶.

Pertek ilçe merkezi Sakaltutan Dağları'nın güney kesiminde bulunan Süpürgeç Dağı'nın (1844 metre) güney eteklerinde yer alır. Ortalama yükseltisi 1025 metre olan ilçe merkezi, akarsuların getirdiği verimli alüvyonların oluşturduğu birikinti yelpazesi üzerinde kurulmuştur. Munzur Dağları üzerinde 2500 metre ve daha yükseklere kadar çıkan düzlükler, güneyde yer alan Murat Nehri'ne doğru tedricen alçalarak 1100-1200 metreye kadar iner. Bu düzlükler oldukça sık ve bol su akıtan vadi şebekesi tarafından derin şekilde yarılarak genellikle dağlık bir görünüm almıştır. Munzur Dağları'nın güney eteklerinde ortalama 2000 metre yükseklikte bulunan bu dağlık alan akarsular tarafından parçalanmıştır. Ortalama 1000 metre yüksekte başlayan arazi, ilçenin kuzeyine doğru 2000 metre yüksekliğe ulaşmaktadır. Kuzeye doğru gidildikçe yükseltinin artmasından dolayı, akarsular ilçenin güney sınırını oluşturan Keban Baraj Gölü'ne dökülmektedir⁷.

Yapılan yüzey araştırmalarına göre, Pertek'in eski yerleşim yeri Til Köyü ve çevresiydi. Harput'tan Erzurum'a giden yol da Til ve Sağman'dan geçiyordu⁸. Burası 1855/56 yılına kadar gayet büyük ve bayındır bir kasaba iken Dersim'e sevk edilen Ahmed Paşa kumandasındaki askerlerin soğuktan korunabilmek için Pertek'teki evlere yerleşmek zorunda kalmaları, halkın 1-2 saat mesafede yer alan bahçelerindeki yaz evlerine nakledilmelerine sebep olmuştur. Bu olaydan sonra da kasaba halkı eski evlerine dönmeyerek yeni Pertek'te kalmaya devam etmişlerdir⁹. Terkedilen eski Pertek kasabası

6 Şikoğlu, 2010, 1.

7 Şikoğlu, 2001, 2.

8 Tekinoğlu ve Törne, (tarihsiz), 11.

9 Uzun, 2020, 21; 1325 Sene-i Hicriyesine Mahsûs Salnâme-i Vilâyet-i Mamûretülaziz, Def'a: 9,

ise zamanla harap olmaya yüz tutmuş¹⁰ ve nihayet Keban Barajı'nın yapımıyla birlikte su altında kalmıştır. Esasen benzer bir durum Eski Malatya için de söz konusudur. Nitekim tarihi kaynaklarda geçen Malatya, Fırat Nehri'nin 7-8 km batısında yer alan bugünkü Battalgazi (Eski Malatya) ilçesi olup şehrin şimdiki yerine taşınması 1838 yılında gerçekleşmiştir. Bu tarihe kadar Elazığ'dan Malatya'ya nakledilen ordunun Malatya'da kalması sebebiyle Aspuzu'daki yazlık evlerinde oturmak zorunda kalan Malatyalılar, ordunun şehirden ayrılmasından sonra da artık harap hale gelmiş olan kışlık evlerine dönmeyerek Aspuzu'da oturmaya devam etmişler ve böylece Yeni Malatya'nın da çekirdeğini oluşturmuşlardır¹¹.

Güneydeki alçak seviyeli tepelerin oluşturduğu Harput Platosu'na ve dönemin Murat Vadisi'nden batıdaki Çemişgezek'e doğru giden az engebeli alana karşın doğu ve kuzeyde yer alan yüksek rakımlı dağ sıraları, Pertek'i daha çok güneydeki Harput ve batıdaki Çemişgezek ile ilişki kurmaya zorlamıştır. Murat Nehri kıyısında yer alan Pertek Kalesi de batı yönünde Kurmizak ve Çemişgezek, kuzey yönünde Sağman, doğu yönünde Mazgirt ve güney yönünde ise Bekçiler ve Harput Kalesi ile bağlantılı durumdaydı¹².

Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Pertek¹³, Osmanlı Dönemi'nde idarî olarak Pir Hüseyin Bey'in yönetimdeki Çemişgezek Sancağı'na bağlı bir nahiye idi¹⁴. Fakat onun 1534'te ölümünden sonra yaşanan iç karışıklıklar sebebiyle Kanuni Sultan Süleyman Çemişgezek'i dört sancağa (Çemişgezek, Pertek, Sağman ve Mazgirt) ayırarak Pertek, Sağman ve Mazgirt'i oğulları arasında paylaşmış, Çemişgezek'i ise klasik Osmanlı sancağı haline getirmiştir¹⁵. 1653'te Pertek Sancağı, komşusu olan Harput Sancağı ile birlikte, Diyarbekir Eyaleti'ne bağlıydı¹⁶. Fakat 1846 yılına gelindiğinde Harput müstakil eyalet yapılmış¹⁷ ve muhtemelen 1848 yılında kurulan Dersim Sancağı da bu yeni eyalete bağlanmıştır. Dersim Sancağı'nın merkezi Hozat Kasabası¹⁸ olup, Pertek de bu sancağın sınırları içinde yer alıyordu¹⁹.

Pertek Kasabası, Harput'tan Hozat'a uzanan tarihi yol üzerinde bulunuyordu. Bu yol Hozat'tan Mercan Boğazı yoluyla Erzincan'a, oradan da Trabzon Limanı'na ulaşı-

Vilayet Matbaası, 253.

10 1888'de Pertek'e giden Antranik, nehrin sağ kıyısında yer alan eski kasabanın tümüyle viraneye döndüğünü ve burada kimsenin yaşamadığını tespit etmiştir. Antranik, 2017, 104.

11 Göğebakan, 2003, 471.

12 Danık, 2006, 399.

13 Pertek'in siyasi tarihi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Danık, 2006, 400-404.

14 Ünal, 1999, 32; Uzun, 2020, 34.

15 Ünal, 1991, 249.

16 Ünal, 1989, 33; Yılmazçelik, 1995, 125.

17 Aksın, 1999, 30.

18 Yılmazçelik, 2011, 88.

19 1892'den itibaren nahiye yapılan Pertek, Çarsancak Kazası sınırları içinde yer alıyordu. Yılmazçelik, 2011, 96-98.

yordu²⁰. Yine bu güzergâhtan Erzincan ve Tercan yoluyla Erzurum, Eleşkirt ve Bayezid'e gidilirken²¹ Pertek'ten Nazımiye ve Mazgirt'e ulaşan tali yollar da vardı²². Dolayısıyla Pertek ticari ve stratejik açılardan önemli bir noktada bulunuyordu²³. Ayrıca Dersim'deki ormanlık alana da oldukça yakındı. Bu ormanlık alan doğuda Tercan, kuzeyde Kemah ve Erzincan, batıda Eğin (Kemaliye) ve Arapgir, güneyde de Pertek'e dört saat mesafede olan Zeyve Köyü'ne kadar uzanıyordu ve genellikle meşe, karaağaç, ardıç ve palamut ağaçlarından meydana geliyordu²⁴. Bu ormanda bulunan ağaçlarla yakacak odun ve kömürün yanı sıra, kereste de elde ediliyordu. Dersim ormanlarından kesilerek elde edilen odunu hem yöre halkı kullanıyor hem de geçit ücretini ödeyerek kayık ve keleklerle²⁵ bu odunları Harput tarafına nakledip orada satıyorlardı²⁶.

Dersim ormanlarından kesilen odunun ticareti öteden beri yöre halkı için önemli bir geçim kaynağıydı. Nitekim 1866'da Pertek ve Dersim bölgesine giden seyyah Taylor, Karadeniz-Harput-Diyarbakır arasında yer alan Pertek'in artık tamamen kaybolmuş büyük bir ticaret veya transit trafiğini içeren önemli bir ticari alanda yer aldığını, fakat bu tür faaliyete dair görebildikleri tek işaretin ise Murat Nehri'nden aşağıda nihai varış noktası olan Kebanmadeni'ne doğru tembel tembel yüzen yakacak odun yüklü birkaç sal olduğunu belirtmektedir²⁷. Yine Taylor Kemah'tan Çemişgezek, Arapgir ve Malatya'ya giden en kestirme yolun Munzur Dağı'ndaki bir geçitten (Ziyaret Geçidi) Ziyaret köyüne giden yol olduğunu, fakat şu anda tüccar ve kervanların Harput'tan Erzincan'a giderken Malatya, Eğin ve Kemah üzerinden geçerek gittiklerini söylemektedir²⁸. Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru 31 Aralık 1917 (R. 31 Kânunuevvel 1333) tarihinde Birinci Kafkas Kolordu Kumandanlığı'na tayin edilen Kâzım Karabekir Paşa da, önceki karargâh merkezi Silvan'dan çıkıp yeni atandığı kolordu karargâhı olan Refahiye'ye giderken, Diyarbakır-Ergani-Harput-Arapgir-Eğin-Kemah-Refahiye güzergâhını takip etmiş, karlar içinde ve kısmen yaya olarak yaptığı bu yolculuğunu 23 günün sonunda 28 Ocak 1918'de tamamlayabilmiştir²⁹. Erzincan'ın bu tarihte Rus işgali altında olması Kâzım Paşa'nın bu yolu tercih etmesinde etkili olduğu kuvvetle muhtemel olmakla birlikte, Harput-

20 BOA, ŞD. 1875-50, 27 Cemâziyelevvel 1302/14 Mart 1885; *Salnâme, Tarih-i Hicret-i Nebeviye 1301, Tarih-i Rumî 1300*, Def'a: Ulâ, Mamûretülaziz Matbaası, 99.

21 *1325 Sene-i Hicriyesine Mahsûs Salnâme-i Vilâyet-i Mamûretülaziz*, 135-136.

22 Dersim'deki (Tunceli) yol ağları ve 19. yüzyılda yapılan yol yapım çalışmaları için ayrıca bk. Yılmazçelik ve Erdem, 2017, 235-238.

23 Bugün Elazığ-Erzincan arasında tercih edilen yol güzergâhı ise Elazığ-Pertek-Tunceli-Pülümür-Erzincan şeklindedir (bk. Çiz. 1).

24 BOA, Meclis-i Vala (MVL.) 4-22, 12 Safer 1262/9 Şubat 1846.

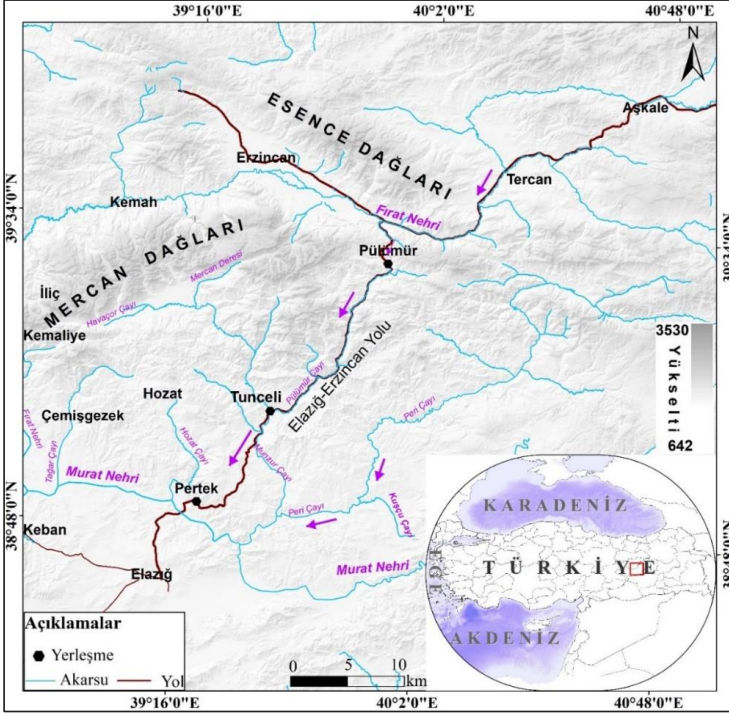
25 Irmaklarda işleyen, şişirilmiş tulumlar üzerine kurulmuş ilkel sala kelek denirdi (bk. Fot. 1). Kelek yapımı ve Osmanlı Devleti'nde kelekçiler esnafı konusunda ayrıntılı bilgi için bk. Göyünç, 2001, 655-660; Dinç, 2021, 95-131.

26 BOA, MVL. 7-24, 24 Recep 1262/18 Temmuz 1846.

27 Taylor, 1868, 345.

28 Taylor, 1868, 330.

29 Karabekir, 2023, 535-563.



Çiz. 1: Elazığ-Pertek-Erzincan ve Erzurum Karayolu Haritası

[Bölgenin Keban Barajı'ndan önceki görünümünü yansıtan bu harita, Sayısal Yükselti Modeli verilerinin sunmuş olduğu uydur görüntülerinden üretilen ve yeryüzünün topografik yapısını gösteren Mekik Radar Topografya Misyonu (SRM) haritalarından, yol, yerleşme ve sınır bilgileri ise Open Street Map verileri (Geofabrik, 2021) kullanılarak elde edilmiştir (Geofabrik: openstreetmap data, web tabanlı uygulama adresi: <https://download.geofabrik.de/europe/turkey.html>, erişim: 24 Aralık 2023.)]



Fot. 1: Irak'ta Nehir Taşımacılığında Kullanılan Bir Kelek (1911) (Gerdrude Bell Archive)

Pertek-Pülümür üzerinden Erzincan'a ulaşan yolun şiddetli kar yağışları sebebiyle kış mevsiminde kapandığı da bilinmektedir³⁰. Yine 15. yüzyılda bu bölgede seyahat eden Barbaro da Erzincan'dan yola koyulduktan sonra Malatya'ya giderken Çemişgezek ve Arapgir güzergâhını kullanmıştır³¹. Ellsworth Huntington ise Pertek'ten Erzincan'a ve buradan da Trabzon'a ulaşan en kestirme yolun Kutu Deresi'nden geçtiğini, fakat bölgedeki dağları mesken tutan eşkıyanın bu yolu güvensiz hale getirdiğini, bu sebeple de kullanılmadığını belirtmektedir. Yine Huntington Kutu Deresi'nde eski bir Roma köprüsü kalıntısı keşfettiğinden de bahsetmektedir³². Bu köprü kalıntısı da bu yolun Roma ve Bizans hâkimiyeti dönemlerinde aktif olarak kullanıldığına işaret etmektedir. Nitekim Murat Nehri'nin Pertek yakasında Pertek-Harpur arasındaki geçidi kontrol eden tarihi bir kale vardı. Osmanlı Dönemi'nde de uzun bir süre işlevini sürdüren bu kalede, 18. yüzyılda yönetici olarak bir dizdar ve kethüda ile yeterli sayıda müstahfız (kale eri) bulunmaktaydı³³. 1888'de Dersim seyahati sırasında Pertek'e de uğrayan Antranik ise Pertek'i Harputlu ve Dersimliler için önemli bir alışveriş merkezi olarak tanımlar ve her cuma günü burada pazar kurulduğundan bahseder. Ayrıca Harputlu zanaatkârlar ile çerçi denilen seyyar satıcıların ayakkabı, bez, başörtüsü, çit-çember, şapka, düğme, iğne, iplik, dokuma, elbise ve silahlar getirdiklerini, Dersimlilerin ise beraberlerinde getirdikleri ceviz, kudret helvası, peynir, yağ, çortan, yün, inek ve koyun derisi ile vahşi hayvan derisinin yanı sıra yolluk, kilim, halı, çorap, koyun, kuzu, katır, kısrak getirerek sattıklarını da belirtir³⁴. Dolayısıyla Pertek, 19. yüzyılın ikinci yarısında Dersim ve Harput arasında şehir ve kırsal ürünler ticaretinin yapıldığı bir merkez özelliğini de taşıyordu.

2. Osmanlı Dönemi'nde Pertek'te Köprü Yapım Çalışmaları

Pertek önünde akan Murat Nehri üzerinde, kayık ve keleklerden başka, ulaşımı sağlayan tarihi bir köprü'nün mevcudiyeti konusunda kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmamakla birlikte, 1886 tarihli bir belgede burada bir köprü'nün bulunduğu ve 300 yıl öncesinde harap olması ve tamir edilmemesi sebebiyle neredeyse tamamen yok olduğundan ve sadece temel taşlarına dair izlerin kaldığından bahsedilmektedir³⁵. Fakat bu bilginin doğruluğu şüphelidir. Çünkü bu durumda anılan köprü'nün 1580'li yıllarda mevcut olması gerekirdi. Halbuki 16. yüzyıl belgelerinde Pertek'te köprü'nün varlığını doğrulayacak başka bir bilgi olmadığı gibi, 1530'da ulaşımın "sefine" adı verilen gemilerle yapıldığını görmekteyiz. Nitekim bu tarihte Pertek, Eşkünü, Kara Hisar ve Çermik sefineleri olmak üzere, Çemişgezek Sancağı dâhilinde dört yerde sefine ile taşımacılık yapıyordu ve bunların içinde yıllık geliri en yüksek olanı 7 bin *akçe* ile Pertek, en az olanı ise 1.500 *akçe* ile Çermik sefinesiydi³⁶.

30 1325 *Sene-i Hicriyesine Mahsûs Salnâme-i Vilâyet-i Mamûretülaziz*, 136.

31 Barbaro, 2022.

32 Huntington, 1902, 185.

33 Osmanlı Dönemi'nde Pertek Kalesi konusunda daha fazla bilgi için bk. Uzun, 2020, 67-73.

34 Antranik, 2017, 105-106.

35 BOA, ŞD. 1876-46, R. 5 Mart 1302/17 Mart 1886.

36 998 Numaralı *Muhâsebe-i Vilâyet-i Diyâr-i Bekr ve 'Arab ve Zü'l-kâdriyye Defteri (937/1530)*, 163

Köprü olmadığı dönemlerde ise Harput ve Pertek'i birbirinden ayıran Murat Nehri'nin her iki yakasındaki ulaşım gemi olarak da isimlendirilen kayıklarla³⁷ yapılıyordu. Kaynaklarda bazen tekne olarak da belirtilen bu kayıklar 15-20 kişi ile 3-5 hayvanı alabilecek büyüklükteydi (bk. Fot. 2). 17. yüzyılın ortalarında Harput'a gelen seyyah Evliya Çelebi de Murat Nehri'ni gemi ile geçip Pertek'e ulaştığından bahsetmektedir³⁸. Fakat çoğu zaman nehrin akıntısı fazla ve şiddetli olduğundan her sene suda boğularak ölenler oluyordu. Nitekim bir defasında 20 kişi birden hayatını kaybetmişti. Hatta kış aylarında nehrin taşkın halini alması sebebiyle aylarca nehir ulaşımı dahi sağlanamıyordu³⁹.



Fot. 2: Fırat Nehri Üzerinde İşleyen İki Gemi (1911) (Gerdrude Bell Archive)

19. yüzyılın ortalarında bu kayıkların geliri devlete ait olup işletilmesi için iltizamla bir mültezime veriliyordu. Mültezim de yolcuların her birinden ve hayvanlarından muayyen bir ücret alıyordu⁴⁰. Mesela 1846'da yayadan 20, atlıdan ise 40 *para*⁴¹ geçiş ücreti talep ediliyordu. Yolcuların barınabilmeleri için de Murat Nehri'nin Harput tarafındaki kıyısında bir han yapılmıştı. Fakat bu han zamanla harap olduğu için 19. yüzyılın ortalarında artık *Harabe Han* adıyla biliniyordu⁴². Ayrıca Pertek Sancakbeyi Baysungur Bey de Pertek'te Murat Nehri kenarında bir han yaptırmış ve ihtiyaçlarının karşılanması için de 1574'te Urik Köyü ile Tufan Mezrası'nı bu hana vakfetmişti⁴³. Mülknamesi 7

37 Pertek'te Murat Nehri üzerinde işleyen gemiler 15-20 kişi ile 3-5 hayvan alabilecek büyüklükte, basit ve altı düz teknelerdi (BOA, ŞD. 1876-46, R. 5 Mart 1302/17 Mart 1886; BOA, İ.ŞD. 88-5261, H. 15 Safer 1305/2 Kasım 1887). Eğin'de (Kemaliye) Fırat Nehri üzerinde taşımacılıkta kullanılan geminin de 20 yolcu kapasitesi vardı. BOA, ŞD. 502-34, R. 10 Nisan 1295/22 Nisan 1879.

38 Evliyâ Çelebi, 2006, 305.

39 BOA, ŞD. 1876-46, 1 Ramazan 1304/24 Mayıs 1887.

40 BOA, MVL. 4-22, 12 Safer 1262/9 Şubat 1846.

41 Osmanlı madeni parası olup değeri 17. yüzyılın sonlarından itibaren 3-4 akçe civarındaydı. Tabakoğlu, 2018, 447.

42 BOA, MVL. 4-22, H. 12 Safer 1262/9 Şubat 1846.

43 BOA, İbnü'l-emin, Evkaf (İE.EV.) 64-6997, 12 Ş. 1125/3 Eylül 1713. 1574 tarihli vakfiyesi için bk. Uzun, 2020, 311-322.

Şubat 1574'te yazıldığına⁴⁴ göre bu hanın yapımı 1573'te tamamlanmış olmalıdır⁴⁵. Bu durumda, Fırat adıyla da bilinen Murat Nehri'nin her iki yakasında da birer hanın olduğu söylenebilir. Bu hanlar, özellikle hava şartlarının müsait olmadığı zamanlarda, gemi seferlerinin yapılamaması sebebiyle konaklamak zorunda kalan yolcular için hayati önem taşıyordu.

Pertek'teki handan başka, Murat Nehri üzerindeki geçişleri kontrol etmek ve sınırlar güvenliğini sağlamak için bir kale de inşa edilmişti. Muhtemelen Urartu Dönemi'nde inşa edilen Pertek Kalesi'nde 18. yüzyılda müstahfiz denilen kale erleri ile kethüda ve dizdarının bulunması⁴⁶ kalenin bu dönemde de işlevini sürdürdüğünü kanıtlamaktadır.

Öte yandan, 19. yüzyılda Pertek'in de bağlı olduğu Harput Eyaleti'nin merkez kazasında odun sıkıntısı baş göstermişti. Bu bölgenin ormanı, uzun zamandan beridir kesilip⁴⁷ kökleri dahi söküldüğünden artık yok denecek kadar azalmıştı ve insanlar yürüyüş mesafesiyle 12-14 saat kadar uzaklıkta getirdikleri çalı çırpılarıyla yakacak ihtiyaçlarını karşılamaya çalışıyorlardı. Bu yüzden odun ve kömür fiyatları da oldukça yükselmişti ve odunun kıyyesi⁴⁸ 3,5 paraya, kömürün kıyyesi ise nakliye ücretiyle birlikte 9,5 paraya veriliyordu. Kaza ahali genellikle bağ ve bahçelerinden kestikleri ağaçları yakacak olarak kullanıyor, ahali ve şehir ileri gelenleri de odun yokluğundan evlerinde ekmek pişirmeyip çarşıdaki ekmekçilere muayyen bir bedel karşılığında ekmeklerini pişirtiyorlardı⁴⁹. Dolayısıyla Harput'taki bu yakacak sıkıntısı, Dersim bölgesindeki ormanların önemini daha da arttırmıştı.

Pertek önlerinde bir köprü'nün yapılması Dersim ormanlarından Harput'a odun ve kömür naklini kolaylaştıracaktı; bu husustaki öncelik de genellikle beş bin kadar piyade ve süvari ile topçuyu barındıran Ordu-yı Hümayun'un merkezine ait olacaktı⁵⁰.

Yolcuların yanı sıra, odun ve kömürün Harput'a daha kolay ve kısa zamanda

44 "Pertek sancağı beyi Baysungur Bey'in Fırat kenarında binâ eylediği hana vakf itmek için temlik olunan Urik nam karyenin sülüs hissesi ile Tufan nam mezranın mülkname-i hümayunu yazılıp ... ". BOA, Bab-ı Asafî Mühimme Defterleri (A.DVNSMHM.d.) 25, 52-533, 15 Şevval 981/7 Şubat 1574. Ayrıca bk. BOA, İE.EV. 64-69997, 12 Ş 1125/3 Eylül 1713.

45 Baysungur Bey Pertek'te kendi adıyla anılan bir cami ve medrese de yaptırmıştır. Uzun, 2020, 93-102, 112.

46 BOA, Ali Emiri, Osman III (AE.SOSM.III.) 8-581, 29 Zilhicce 1170/14 Eylül 1757; BOA, Ali Emiri, Sultan Mustafa II (AE.SMST.II.) 30-2978, 29 Zilhicce 1112/6 Haziran 1701; BOA, Cevdet, Adliye (C.ADL.) 66-3946, 8 Şevval 1205/10 Haziran 1791.

47 Maden emanetinin ihtiyacı olan odun kömürü ve kütükler Keban madenine yakın bölgelerdeki ormanlık alanlardan temin edildiği için 19. yüzyılda Harput'un yakın çevresi artık ormansız hâle gelmişti. Tızlak, 2013, 355-358.

48 Okka da denilen ve dönemine göre farklılık gösteren kıyyenin ağırlığı III. Selim Dönemi'nde 1240,6, II. Mahmud Dönemi'nde ise 1250 gramdı. Kallek, 2007, 338.

49 BOA, MVL. 4-22, 12 Safer 1262/9 Şubat 1846.

50 BOA, MVL. 4-22, 12 Safer 1262/9 Şubat 1846. Tanzimat Dönemi'nde kurulan Anadolu Ordusu'nun merkezi önce Sivas iken 1844 yılında, önce geçici olarak Harput'a nakledilmiş, daha sonra da burası daimi merkez haline getirilmiştir. Çakaloğlu, 2001, 53-54.

nakledilebilmesi için de Murat Nehri üzerine bir köprü yapılması gerekiyordu. Suyun eni ve derinliği ile yapılacak köprünün eni ve boyunu ölçecek bir mühendise ihtiyaç olduğundan, bu iş için Ordu-yı Hümayun müşiri paşa tarafından ordu mühendislerinden Miralay Halil Bey ile bir muhasebe kâtibi görevlendirildi. Ayrıca eyalet meclis azalarından İshak Ağa'nın da içinde olduğu bu keşif heyeti, 28 Recep 1262 (22 Temmuz 1846) tarihinde Harput'un Araba Caddesi'yle nehrin kenarına varıp, orada gemi dedikleri kayıkla Pertek tarafına geçtiler ve yaptıkları ölçüm sonucunda mimari arşınla⁵¹ suyun derinliğini 3,5 arşın (265,20 cm), enini de 170 arşın (12,88 m) olarak tespit ettiler. Ancak mevcut durum böyle olmakla birlikte, her yıl mart ayının başından mayıs ayının ortasına kadar, yani 2,5 ay boyunca nehrin suyu taşkın halini alıyordu. Bundan dolayı derinliğinin 6 arşın (454,64 cm) artabileceği varsayılarak köprünün iki baştan 50'şer (3,78 m) arşın uzatılması planlanmıştı. Ayrıca Pertek tarafının bayır olmasından dolayı 30 arşın (2,27 m) kadar da iskele gerekeceği tespit edilmişti⁵².

Diğer taraftan, Murat Nehri genellikle 3-4 yılda bir tamamen donduğu için üzerinden at ve arabalar dahi geçebilmekteydi. Bu vakitler köprünün zarar görmemesi için sökülüp kaldırılması ve buzlar çözüldükten ve üç ay kadar suyun taşkın halini almasından sonra 270 arşın uzunluğunda tekrar kurulması ve taşkından sonra da iki başlarından 50'şer arşın eksilterek kısaltılması gerekecekti. Ayrıca her bahar mevsiminde 15-20 gün kadar nehirde buz parçaları aktığından, bunların köprüye çarpmaması veya önünde toplanmak suretiyle suyu şişirip köprüyü zorlamaması için de gece ve gündüz köprü üzerinde bir kişi bekleyecek ve gelen buz parçalarını uzun sırkılarla itip köprünün altından geçmesini sağlayacaktı⁵³.

Köprü, Harput'un Araba Caddesi üzerinde ve Murat Nehri'nin kenarında yer alan Harabe Han ile nehrin karşı yakasındaki Pertek Kasabası arasına kurulacaktı. Harput tarafında Harabe Han'dan başka mesken de yoktu. Pertek'ten geçerek Dersim içinden Trabzon'a varıldığından bu yol ve köprü herkes tarafından kullanılacak ve kervan caddesi olacaktı. Ayrıca Harput tarafındaki hanın tamiri de mümkündü. Bu köprünün üzerinden yüklü hayvan ve araba geçeceğinden Harput tarafındaki yolun düzenlenmesi için 1.500 kuruş, Pertek tarafındaki yolun düzenlenmesi için de 300 kuruş masraf gerekeceği tahmin edilmiş; köprünün ağaçtan yapılması durumunda ise, taştan yapılmasına nazaran, daha hesaplı olacağı da tespit edilmişti⁵⁴.

Pertek Köprüsü tombaz⁵⁵ üzerine yapılacak, bunun için de Palu ve Pertek'te bol miktarda bulunan ve suya dayanıklı olan dut ağacı kullanılacak, bu tombazlar birbirine ve

51 Bina arşını veya zirâ-ı mi'mârî de denilen bu ölçü birimi, adından da anlaşıldığı üzere mimarlık işlerinde kullanılırdı. 1841 yılında bir mimar arşınının değeri platin bir ayar arşını ile 75,7738 cm'lik bir standarda bağlanmıştı. Erkal, 1991, 412.

52 BOA, MVL. 4-22, 12 Safer 1262/9 Şubat 1846.

53 BOA, MVL. 4-22, 12 Safer 1262/9 Şubat 1846.

54 BOA, MVL. 4-22, 12 Safer 1262/9 Şubat 1846.

55 Tombaz, çaylarda işleyen altı düz ve güvertesiz kayık anlamında kullanıldığı gibi, köprü altına konan veya şamandıra gibi kullanılan fiçi şeklindeki küçük duba için de kullanılmaktadır. Şemseddin Sâmî, 1989, 910.

sonra köprü iki başından kalın ve sağlam zincirlerle bağlanacaktı⁵⁶. İhtiyaç duyulan 100 kıyye ham demir de Harput tarafında bulunamayacağından Trabzon ve Karahisar'dan temin edilecekti. Köprü'nün ortasında iki tane kemer bulunacak, karşılıklı gelen iki arabanın geçebileceği genişlikte olacaktı. Bu durumda köprü maliyetinin 150 bin kuruş olacağı tahmin edilmekteydi. Aralarında dörder arşın ara bırakılan tombaz üzerine yapılacağından, ustası Tersane-i Amire'den veya Sinop Tersanesi'nden, mühendisleri de Ordu-yı Hümayun'dan temin edilecekti. Köprü inşa edildikten sonra gemi denilen kayıklara artık ihtiyaç kalmayacaktı. Bu sebeple devletin yıllık 7 bin kuruş kaybı olacağından bu kayıp köprüden geçenlerden alınacak ücretlerle telafi edilecekti. Bu maksatla yayadan 5'er, atlıdan 10'ar, yüklüden 20'şer, yüklü arabadan da 40'ar para geçiş ücreti alınacaktı⁵⁷.

Yapılan bu keşiften sonra, 18 Temmuz 1846'da, maliyeti yüksek olan böyle bir köprü'nün yapımına ihtiyaç olup olmadığı hususunun Harput Eyaleti valisine sorulması kararlaştırıldı⁵⁸. Fakat 1882 yılına kadar bu konuda bir şey de yapılamadı. Çünkü anılan tarihte Pertek önlerinde bir köprü yapılması için yeniden harekete geçilmiş, hatta bu maksatla yeni bir keşif yapılarak⁵⁹ 66.650 kuruş maliyetle yapılabileceği tespit edilmiş⁶⁰ ise de 1886 yılına kadar bu konuda yine de kayda değer bir gelişme olmamıştır.

Bu arada bölgenin idari yapısında yeni düzenlemeler yapılmış, 1878 yılında Mamuretülaziz adıyla yeni bir vilayet kurulurken⁶¹, Dersim de 1880 yılında merkezi Hozat olan müstakil bir vilayet haline getirilmişti⁶². Dolayısıyla Mamuretülaziz (Elaziz), Diyarbakır, Dersim, Erzincan, Trabzon ve İstanbul güzergâhında yer alan Pertek, aynı zamanda merkezi Erzincan'da bulunan Dördüncü Ordu-yı Hümayun ile Yedinci Fırka'nın asker ve mühimmat naklinde de oldukça önemli bir mevkide yer alıyordu⁶³.

Yapılması tasarlanan Pertek Köprüsü'nün nihayet 1886 yılı başlarında projesi çizildiği gibi (bk. Çiz. 2), gereken malzeme, usta ve amele için yapılacak masrafların listesi de hazırlandı. Projesinden anlaşıldığına göre, ustabaşısının Eğinli Agop, ikinci ustasının da yine Eğinli Hristo'nun olduğu bu yeni köprü'nün uzunluğu 270 metre, genişliği 3,5 metre, yüksekliği de 15 metre olacaktı. Ayrıca dört bir tarafıyla 9.320 mimar arşınını

56 Yüzer köprü de denilen tombazlı köprüler özellikle askeri amaçlarla kullanıyorlardı. Bu tür köprülerde tombazlar yanyana yerleştirilerek zincirlerle baş ve kıçtan birbirine ve oradan da kıyıya bağlanıyordu. Bu zincirli bağlantılarla birlikte tombazların üzerine ahşap tabliye oturtuluyordu. Ayrıca her tombaz baş ve kıçtan ırmak tabanına yaban asması çubuklarından yapılmış sepetlere doldurulmuş taşlardan meydana gelen özel çapalarla sabitleniyordu. Tanyeli ve Tanyeli, 1990, 13.

57 BOA, MVL. 4-22, 12 Safer 1262/9 Şubat 1846.

58 BOA, MVL. 7-24, 24 Recep 1262/18 Temmuz 1846.

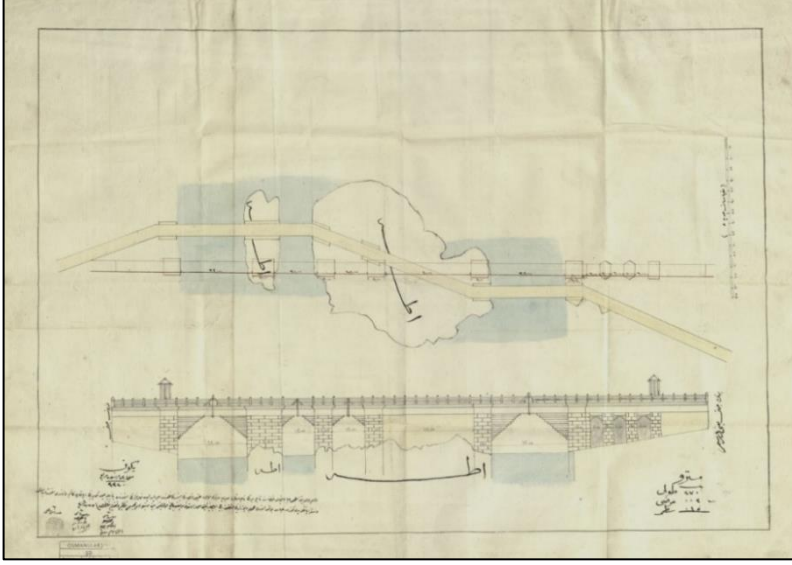
59 BOA, ŞD. 1457-55, 14 Recep 1299/1 Haziran 1882. Ayrıca bk. BOA, Dahiliye, Mektubi Kalemi (DH.MKT.) 1340-69, 6 Cemaziyelahir 1300/14 Nisan 1883.

60 BOA, ŞD. 1459-32, 29 Zilhicce 1299/11 Kasım 1882.

61 Aksın, 1999, 35.

62 Yılmazçelik, 2011, 94.

63 BOA, ŞD. 1875-50. Ayrıca bk. Uzun, 2020, 88.



Çiz. 2: 1886'da Yapılmak İstenen Pertek Köprüsü'nün Görünüşü ve Planı
(BOA, ŞD. 1876-46, 1 Ramazan 1304/24 Mayıs 1887.)

bulan köprü'nün ayakları kârgir, üstü ahşap olacak ve 8 ayakla 7 gözden oluşacaktı. İnşaatında kullanılacak yontma taşlar Mamuretülaziz'deki taş ocağından temin edilecek ve toplamda 319.100 kuruşa mal edilecekti. Taş, kerpiç, kurşun, demir, ağaç ve sair malzemeler hemen tedarik edilmeye çalışılacak ve yapımına 15 Temmuz'da başlanarak altı ayda tamamlanacaktı. Bu iş için de günlük 32 taşçı ve duvarcı ile 10 dülgere ustasının yanı sıra 100 amele istihdam edilecekti. 24 Mayıs 1887 tarihli mazbatadan anlaşıldığına göre, Pertek Belediyesi'nin 100 bin kuruş mevcudunun yanı sıra Çemişgezek ve Çarsancak belediyelerinin her birinden de 25 bin kuruş (toplamda 50 bin kuruş) alınması kararlaştırılmış, böylece sağlanacak 150 bin kuruş nakitle hariçten alınacak malzemelerin parası ödenecekti. Amele ve taşçı ve dülgere ustaları, şose yollarındaki mükellefiyetleri sebebiyle, köprü işinde de çalışacak, kerpiç ve kereste gibi levazımat ise bağış yoluyla temin edilecekti. Padişahın onayıyla yapılacak bu yeni köprüye de *Sultan Hamid Köprüsü* adı verilecekti⁶⁴. Fakat 2 Kasım 1887 tarihli Şura-yı Devlet⁶⁵ kararından anlaşıldığına göre,

64 BOA, ŞD. 1876-46, 1 Ramazan 1304/24 Mayıs 1887. Ayrıca bk. BOA, İ.ŞD. 88-5261, 15 Safer 1305/2 Kasım 1887.

65 1868 yılında kurulan ve beş daireden oluşan Şura-yı Devlet'in başlıca görevleri; kanun ve nizamname tasarılarını hazırlamak, mülki işleri incelemek, mahkeme veya meclislerin verdiği kararların temyizinde adliye ve idare memurları arasında çıkan ihtilâfları çözmek, hükümetle kişiler arasındaki davalara bakmak, kanun metinlerini yorumlamak, devlet memurlarının durumlarını inceleyip gerektiğinde onları yargılamak, 1864 Vilâyet Nizamnamesi'ne göre

Mamuretülaziz Vilayeti'nden görevlendirilen bir fen memuru köprü maliyetinin, bu vilayetten sağlanacak yontma taşlarla birlikte, 329.700 kuruş olacağını tespit etmişti⁶⁶.

Pertek Köprüsü'nün altı ayda bitirilmesi planlanmakla birlikte, bunun bu süre zarfında gerçekleştirilmesi mümkün olmamıştır. Nitekim Mamuretülaziz Valiliği'nden Dâhiliye Nezareti'ne hitaben yazılan 30 Temmuz 1889 tarihli yazıda, Pertek'te nehir ulaşımında kullanılan vasıtanın (sefine) yıllık gelirinin yaklaşık 25 bin kuruş olduğu, fakat bu gelirin Mehmed ve arkadaşları tarafından telef edilmesi sebebiyle, sair işlerin yanı sıra köprü inşaatında da kullanılmadığı ifade edilmiştir⁶⁷.

1888 yılında hükümet Mamuretülaziz Vilayeti dâhilindeki askeri yollarla geçitlerin inşası ve tamirini istemiş, bu maksatla da Mamuretülaziz valisi tarafından çalışmalara hız verilmiş ve bu çerçevede Murat ve Fırat nehirleri üzerinde yer alan Eğin, İliç, Pertek, Keban (Maden) ve Kömürhan mevkilerinde beş adet asma demir köprü yapılmasına ihtiyaç olduğu tespit edilmiştir. Fakat bu köprülerin yapımının büyük masraflar gerektirdiği Ticaret ve Nafia Nezaretince tespit edildiğinden sadece Eğin Köprüsü'nün yapılmasına karar verilmiş, diğerlerinin yapımı ise ertelenmiştir⁶⁸. Nitekim 1888'de Derسيم seyahati sırasında Pertek'e de uğrayan Antranik, Seyahatname'sinde burada yer alan herhangi bir köprüden bahsetmemiştir⁶⁹.

5 Kasım 1904 tarihinde Pertek'ten Dâhiliye Nezareti'ne çekilen telgraftan anlaşıldığına göre, köprü ayaklarının yapımına başlanmış olmakla birlikte, yağın yağmurlar sebebiyle tamamlanması mümkün olmamıştır⁷⁰. Hatta Müderris Mehmed ve arkadaşları tarafından hükümete iletilen bir telgrafta, amele-i mükellefe bedelati⁷¹ ve nakdi yardımların yanı sıra belediyeden de 500 bin kuruş sarf edildiği halde ortada tahta bir barakadan başka bir eser görülmediği ve köprü için amele sevki bahanesiyle ahaliden birçoğunun cebren iş ve güçleri ile ticaretgâhlarını terk etmek zorunda bırakıldıklarına dair vali hakkında şikâyetle bulunulmuştur. Bu konuyu incelemek üzere Nizamiye Mirliyası Mustafa

her vilâyette senede bir defa toplanıp vilâyetin sorunlarını görürecektir olan umumi meclislerin düzenlediği mazbataları meclis üyeleriyle müzakere ederek karara bağlamaktı. Bu işler sadâret tarafından meclise havale edilir ve meclis görüştüğü konuların mazbatasını sadârete sunardı. Meclisin hazırladığı tasarılar hükümetin ve padişahın onayından sonra da kanunlaşır. Akyıldız, 2010, 236.

66 BOA, İ.Ş.D. 88-5261, 15 Safer 1305/2 Kasım 1887. Ayrıca bk. Uzun, 202, 90.

67 BOA, DH.MKT. 1648-29, 2 Zilhicce 1306/30 Temmuz 1889.

68 BOA., İrade, Meclis-i Mahsus (İ.MMS.) 107-4586, 11 Safer 1307/7 Ekim 1889.

69 Antranik, 2017, 104-106.

70 BOA, Dahiliye, Şifre (DH.ŞFR.) 335-58, R. 23 Teşrinievvel 1320/5 Kasım 1904.

71 1872'de yayınlanan nizamname ile 16 yaşından 60 yaşına kadar olan erkeklerin ikametgâhlarından 12 saat mesafe dahilindeki yollarda senede dörder gün çalışmaları mecburiyeti ihdas edilmiştir. 1889'da ise yol mükellefiyeti 20 yaşından 60 yaşına kadar sınırlandırılmış ve bedenen veya nakden ödenmesi hususunda mükelleflere tercih hakkı verilmiş ve devlet hazinesinden ödenecek paranın da düzenli olarak verilmesinin sağlanması kabul edilmiştir. *On Senede Türkiye Naftası 1923-1933*, 86, 89.

Naim Paşa'nın riyaseti altında eşraftan mürekkep bir komisyon kurulmuş ve yapılan inceleme neticesinde bunun iftira olduğu sonucuna varılarak müftü ve arkadaşları hakkında kanuni işlem yapılmıştır. Ayrıca yeni yapılan keşif neticesinde de köprü maliyetinin 406 bin kuruşu aşacağı tespit edilmiştir⁷².

Bütün bu gelişmelere rağmen Pertek'te bir köprü yapma düşüncesi hayata geçirilememiştir. 1908 yılında gerçekleşen Dersim İsyanları sırasında, 1 Haziran 1908 (R. 19 Mayıs 1324) tarihinde Diyar Ağa önderliğindeki âsiler Pertek ve çevresindeki köyleri kuşatıp Dersim'in en önemli geçitlerinden biri olan Pertek Sefinesi'ni ele geçirmişlerdir⁷³. Bu olay, anılan tarihte Pertek'te bir köprü olmadığını ve geçişlerin halen sefine denilen gemilerle yapıldığını göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca 7 Temmuz 1912'de Nafia Nezareti'ne yazılan bir tezkereden de anlaşıldığına göre, Mamuretülaziz'den Dersim'in merkezi olan Hozat Kasabası'na ve oradan da Erzincan'a ulaşan yolun inşasına başlanması ve bu maksatla münasip miktarda tahsisat ayrılması, her yıl meydana gelen insan ve hayvan telefatının önlenmesi amacıyla da Pertek'te bir köprü yapılması hususunda Dersim Mebusu Salim Bey tarafından bir takrir verilmiş⁷⁴ olması da bu hususu teyit etmektedir.

Öyle anlaşılıyor ki, Pertek'te Murat Nehri üzerinde bir köprü yapma düşüncesi Osmanlı Dönemi'nde hiçbir zaman fiiliyata geçirilememiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında, 14-15 Nisan 1916 (R. 1-2 Nisan 1332) tarihinde, Hozat'tan kaçarak isyan eden bir kısım aşiret mensuplarını cezalandırmak için 13. Tümen'in Pertek-Paşavank üzerinden Peri'ye gitmesi önerilmiş, 16 Nisan'da da bir taburun iki sahra topuyla Pertek'e gönderilerek geçişin güvence altına alınması istenmiştir. Ayrıca 17 Nisan'da (R. 4 Nisan) tümene verilen emirler arasında, Murat Nehri üzerinde ve Pertek civarında bir köprü inşa edilmesinin istenmesi⁷⁵ de 1916 yılına kadar burada bir köprü yapılamadığını teyit etmektedir.

3. Cumhuriyet Dönemi'nde İnşa Edilen Pertek Köprüsü

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Elazığ-Pertek arasında doğrudan ulaşımı sağlayan bir köprü mevcut değildi. Bunun için hazırlıklar yapılmasına ve tahsisat ayrılmasına rağmen inşaatına da bir türlü başlanmamıştı. Bu sebeple, 25 Ocak 1923 tarihinde Dersim Mebusu Feridun Fikri, Riyaset-i Celile'ye yazılı soru önergesi vermiş ve Dersim Vilayeti'nin iki tarafının aşılması güç dağlarla, batı ve güney taraflarının ise köprü olmayan nehirlerle çevrili olmasından dolayı halkın ulaşımında büyük güçlükler çektiğini, son zamanlarda inşası için tahsisat verilmiş olmasına rağmen, Pertek Köprüsü inşaatına

72 BOA, Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO.) 2566-192420, 8 Safer 1323/14 Nisan 1905; BOA, BEO. 2766-207408, 18 Zilhicce 1323/13 Şubat 1906; BOA, ŞD. 1487-14, 8 Safer 1323/14 Nisan 1905; BOA, ŞD. 1489-4, 18 Zilhicce 1323/13 Şubat 1906; BOA, DH.MKT. 911-16, 14 Ramazan 1322/22 Kasım 1904.

73 Özkök, 2023, 26.

74 BOA, BEO. 4059-304407, 22 Recep 1330/7 Temmuz 1912.

75 Özkök, 2023, 61

neden başlanmadığını, Nafia Vekili Muhtar Bey'den sormuş ve şifahen izahat vermesini talep etmiştir⁷⁶. Fakat bu konuda yeni bir gelişme olmadığından 16 Şubat 1923 tarihinde Dersim mebusları Ahmed Şükrü ve Feridun Fikri Elaziz-Erzincan şosesi ile Pertek Köprüsü'nün inşası için hiçbir faaliyet gösterilmediğine dair TBMM'ye ikinci defa önerge vermişlerdir⁷⁷.

Öyle anlaşılıyor ki, bu tarihten sonra Pertek'te, Murat Nehri üzerinde doğrudan ulaşımı sağlayacak ahşap bir köprü yapılmıştır. Fakat köprü yapıldıktan birkaç yıl sonra, nehrin taşkın olması sebebiyle yıkıldığından 1929 yılında tekrar yapılmıştır⁷⁸. Sonmez Schaap, kaynak göstermeden bu köprüyü nehrin 5 km yukarısında ve 216 metre uzunluğunda ahşap bir köprü olarak tasvir etmiştir⁷⁹.

Mustafa Kemal Atatürk 17 Kasım 1937 tarihinde Elazığ'ı ziyaret ettikten sonra, aynı gün Pertek'e hareket etmiş ve yanında Başvekil Celal Bayar, Dahiliye ve Nafia vekilleri, Orgeneral Kâzım Orbay, Umumi Müfettiş Abdullah Alpdoğan ve diğer zevat olduğu halde Murat suyu üzerindeki bu köprüden geçerek Pertek'e gitmiş ve Hozat Deresi üzerinde kurulmuş olan Singeç Köprüsü'nün açılışını yapmıştır⁸⁰. Esasen 1924 yılından itibaren Türkiye'deki köprücülük faaliyetleri de yeni bir ivme kazanmış, özellikle dayanaksız olan ahşap köprülerin yerine artık daha dayanıklı ve daha az bakım gerektiren betonarme köprüler tercih edilmeye başlanmıştır⁸¹. Bu çerçevede, 1930 yılında Pertek'te de bir köprü yapılması için ihaleye çıkıldığına dair Cumhuriyet Gazetesi'nde bir ilan yer almıştır (bk. Belge-1). Fakat anılan tarihte yapılması mümkün olmamıştır. Çünkü çok geçmeden, Murat Nehri üzerindeki Pertek ve Gülüşkür köprülerinin yanı sıra, Tunceli'nin Pertek, Hozat, Ovacık ve Çemişgezek ilçelerini birbirine bağlayan Singeç Köprüsü'nün yapımı, 30 Mart 1937 tarihli sözleşme ile Aral İnşaat şirketine 29.419 lira bedelle ihale edilmiştir. Yapımını üstlenen Aral İnşaat, köprüyü iki yılda ve planlanan zamandan önce tamamlamış, köprü inşaatında zamanın gelişmiş teknik araçları kullanılmıştır ki, bunlar, beton dökümü için yatay olarak kablo üzerinde hareket eden vinçler ve iskele üzerine monte edilen raylar üzerinde hareket eden yük arabalarıydı (bk. Fot. 3). En temel beton mikserlerinin bulunmasının zor olduğu koşullarda bu araçlar ileri teknolojiye sahipti⁸².

76 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), 6-32-30, R. 25.11.1339/25 Ocak 1923.

77 BCA, 6-34-10, R. 16-12-1339/16 Şubat 1923.

78 Güneş, 1997, 670.

79 Sonmez Schaap, 2023, 198.

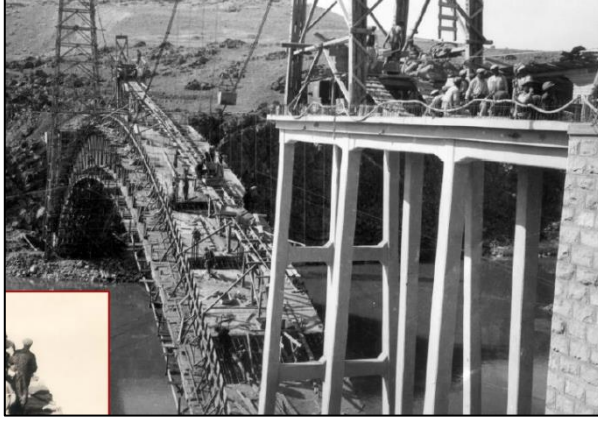
80 "Atatürk Tuncelinde", Kurun, 18 İkinciteşrin 1937, 4; "Elazık Hakikî Bir Bayram Yapıyor", Ulus, 18 Sonteshrin 1937, 1; "Atatürk Elâzizde", Cumhuriyet, 18 İkinciteşrin 1937, 1; "Atatürk Dün Elâzizden Tunceline de Gittiler", Akşam, 18 Teşrinisani 1937, 1.

81 *On Senede Türkiye Nafıası 1923-1933*, 53-54; Mühendis Kemâl, 1933, 286.

82 Sonmez Schaap, 2023, 198-200.



Belge 1: Pertek Köprüsü'nün Yapımına Dair 1930 Tarihli İhale İlanı⁸³



Fot. 3: Pertek Köprüsü İnşaatı⁸⁴

17 Haziran 1939 yılında Gülüşkür Köprüsü ile birlikte yapımı tamamlanarak hizmete açılan⁸⁵ Pertek Köprüsü'nün toplam uzunluğu 133 metre, kemer yüksekliği 18 metre, genişliği ise her iki yanda 55 cm, kaldırımlar ile birlikte 5.85 metre idi. Köprü, 106,9 metre açıklığıyla da oldukça kayda değer bir eserdir⁸⁶ (bk. Fot. 4) ve eski Kömürhan

83 Pertek Köprüsü, <https://kopriyet.blogspot.com/2016/09/pertek-koprusu.html>, erişim: 1 Aralık 2023.

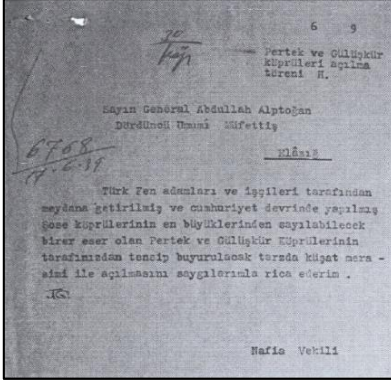
84 Pertek Köprüsü, <https://kopriyet.blogspot.com/2016/09/pertek-koprusu.html>, erişim: 1 Aralık 2023.

85 Nafia Vekili tarafında Dördüncü Umumî Müfettiş General Abdullah Alptoğan'a gönderilen açılış davetiye yazısının üzerinde 17.6.1939 tarihi yer almaktadır. Bk. Belge-2.

86 Dâhiliye Vekili Ş. Kaya imzasıyla 6 Haziran 1938 tarihinde Başvekâlet Makamına yazılan yazıda, Murat Suyu üzerinde yapılmakta olan 145 metre uzunluğunda ve bir gözünün açıklığı 106 metre genişliğinde olan betonarme köprü kalıbının bir sahili diğerine bağladığı, bu gün ilk defa olarak bu kalıbın üstünden yürüterek Elazığ sahilinden Tunceli sahiline geçildiği belirtilmiştir. BCA, 155-92-2, 06.06.1938.

Köprüsü ile benzer özellikler taşımaktaydı⁸⁷ (bk. Fot. 5). İkisi arasındaki en önemli fark ise Pertek Köprüsü'nün yerli bir mühendislik firması tarafından inşa edilmiş olmasıdır. Bu yönüyle de zamanında bir onur kaynağı olarak oldukça ilgi görmüştür. Emil Mörsch adlı mühendis tarafından tasarlanan Pertek Köprüsü, o tarihte Türkiye'nin en uzun ikinci köprüsü olarak kayıtlara geçmiştir⁸⁸.

Pertek Köprüsü inşa edildiği 1939'dan 1970'li yıllara kadar Tunceli-Elazığ arasında doğrudan ulaşımı sağlamış, buradan da Tunceli, Erzincan, Erzurum ve Trabzon'a ulaşmak mümkün hale gelmiştir (bk Çizim-2). Fakat bu köprü 1974'te Keban Barajı'nın yapımıyla birlikte, su altında kalmaktan kurtulamamıştır. Bundan dolayı, günümüzde Elazığ ile Pertek arasındaki ulaşım baraj gölünde işletilen feribotlarla sağlanmaktadır.



Belge-2: Nafia Vekili tarafından General Abdullah Alpdoğan'a gönderilen davetiye yazısı⁸⁹

Sonuç

Pertek, konum olarak Elazığ (Harput)'dan Erzincan, Erzurum ve Trabzon'a, dolayısıyla da Karadeniz'e ulaşan tarihi yolun üzerinde bulunmaktadır. Bu yol, askeri açıdan olduğu kadar, ticari açıdan da oldukça önemlidir. Ayrıca Elazığ-Tunceli arasındaki bağlantıyı da sağlayan bu yol, Pertek önlerinde doğal bir engelle yani Murat Nehri (günümüzde Keban Baraj Gölü) ile kesilmektedir. Nehrin üzerinde bir köprü bulunmadığı için de öteden beri geçişler gemi veya sallarla yapılmaktadır. Bundan dolayı nehrin her iki yakası arasındaki geçişler, özellikle de kış mevsiminde, oldukça riskli ve sıkıntılı oluyor, çok sayıda insan, hayvan ve mal kayıplarının yaşanmasına sebep oluyordu.

87 Nydqvist-Holm (NOHAB) adlı İsveç grubuna 26 Temmuz 1930 tarihli mukavele ile ihale edilen Kömürhan Köprüsü, ortada 108 metre serbest açıklığında bir kemerle yan taraflarda 12'şer metre açıklığında ve kiriş şeklinde ikişer gözden oluşmaktaydı. Kenar ayaklar arasındaki uzunluk ise 164 metreydi (*On Senede Türkiye Nafiası 1923-1933*, 104-105; Haykır, 2016, 569; Sonmez Schaap, 2023, 170). Köprü inşa edildiği dönemde kemer açıklığı bakımından dünyadaki betonarme köprüler içinde yedinci, Asya kıtasındaki köprüler içinde ise birinci sırada yer alıyordu. Haykır 2016, 579.

88 Sonmez Schaap, 2023, 198-199.

89 Pertek Köprüsü, <https://kopriyet.blogspot.com/2016/09/pertek-koprusu.html>, erişim: 1 Aralık 2023.



Fot. 4: Pertek Köprüsü



Fot. 5: 1932 Yılında Yapımı Tamamlanan İsmet Paşa (Kömürhan) Köprüsü⁹⁰

Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan ve oldukça stratejik bir noktada bulunan Pertek'te ve Murat Nehri üzerinde Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar bir köprünün kurulduğuna dair kaynaklarda herhangi bir bilgi yoktur. Osmanlı'nın son yüzyılında, Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde, burada köprü yapmak için bir teşebbüste bulunulmuş ise de yeterince gayret gösterilmemesi ve yaşanan istismarlar sebebiyle yapılması mümkün olmamıştır. Dolayısıyla Pertek önünden akan Murat Nehri üzerinde bir köprünün inşası ancak Cumhuriyet Türkiye'sine nasip olmuştur. Yapılan ilk ahşap köprüden sonra 1937 yılında betonarme olarak ikinci köprünün yapımına başlanmış ve

90 BCA, 155-90-8, 06.10.1932.

iki yıl gibi kısa bir zaman içinde tamamlanarak 1939 yılında açılışı yapılmıştır. 106,9 metre ile Türkiye'nin en uzun ikinci açıklığına sahip olan Pertek Köprüsü'nün toplam uzunluğu 133 metre, kemer yüksekliği 18 metre, genişliği ise her iki tarafta 55 cm'lik kaldırımlarla birlikte 5,85 metre idi. Emil Mörsch tarafından tasarlanan ve Aral İnşaat tarafından yapımı gerçekleştirilen bu ikinci Pertek Köprüsü de uzun süre bölge halkına ve gelip geçmekte olan yolculara hizmet verdikten sonra 1974 yılında Keban Baraj Gölü altında kalmaktan kurtulamamıştır.

Pertek Köprüsü'nün su altında kalmasından sonra, Elazığ-Pertek arasındaki geçişler, bugün de olduğu gibi, baraj gölü üzerinde işleyen feribotlarla sağlanmaktadır. Fakat feribotla ulaşım, suyun her iki yakası arasındaki geçişleri sağlamakla birlikte, ulaşımında zaman kaybına ve güçlükler yaşanmasına sebep olmaktadır. Yeni bir köprünün yapımı ise, iki yaka arasındaki açıklığın fazla olmasından dolayı, oldukça maliyetli görünmektedir. Fakat artık kara ulaşımının genellikle motorlu taşıtlarla yapıldığı günümüz şartlarında, bunun daha hızlı ve zahmetsiz olabilmesi için de, Pertek'te yeni bir köprü yapılması, bölge insanı ve bu yolu kullananlar açısından önemli bir ihtiyaç olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksın, A. (1999). *19. Yüzyılda Harput*, Elazığ.
- Akyıldız, A. (2010). Şûrâ-yı Devlet. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 39, 236-239) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Antranik (2017). *Dersim Seyahatname*. (Tomasyan, P., Çev.), İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Barbaro, J. (2022). *Anadolu'ya ve İran'a Seyahat*. (Gündüz, T, Çev.), İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Bozkurt, O. (1952). *Koca Sinan'ın Köprüleri: XVI. Asır Osmanlı Medeniyeti İçinde Sinan, Köprülerin Mimari Bakımdan Tetkiki, Siluet ve Abide Kıymetleri*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Çakaloğlu, C. (2001), 1843 Askerî Düzenlemesi Çerçevesinde Anadolu Ordusu'nun Kuruluşu, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 2(5), 49-63.
- Çulpan, C. (2002). *Türk Taş Köprüleri Ortaçağdan Osmanlı Sonuna Kadar*. Ankara: TTK. Yayını.
- Danık, E. (2006), Pertek Kalesi, *Vakıflar Dergisi*, XXIX, 397-428.
- Dinç, F. (2021), Osmanlı Diyarbakır'ında Kelekçilerin Örgütlenme Yapısı ve İlişki Ağları, *Bellekten*, 85(302), 95-131.
- Erdem, S. (2010). *Sultan II. Abdülhamid Devri (1876-1908) Osmanlı Devletinde Bayındırlık Faaliyetleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Erkal, M. (1991). Arşın. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 3, 411-413) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Evliyâ Çelebi (2006). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Konya-Kayseri-Antakya-Şam-Urfa-Maraş-Sivas-Gazze-Sofya-Edirne*. 3. Cilt, 1. Kitap, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GeoFabrik (2021, 1 Haziran), Geofabrik: openstreetmap data, Web Tabanlı Uygulama adresi <https://download.geofabrik.de/europe/turkey.html>, erişim: 24 Aralık 2023.
- Gerdrude Bell Archive, <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/gb-3-1-17-1-190>, erişim: 5 Haziran 2024.
- Gerdrude Bell Archive, <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/gb-3-1-21-1-1>, erişim: 5 Haziran 2024.
- Göğebakan, G. (2003). Malatya. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 27, 468-473) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Göyünç, N. (2001). Dicle ve Fırat Nehrinde Nakliyat, *Bellekten*, 65(243), 655-660.

- Güneş, İ. (1997). *Türk Parlamento Tarihi, TBMM-V. Dönem (1935-1939)*. C. I, Ankara: TBMM Vakfı Yayınları.
- Hasol, D. (2008). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul.
- Haykır, Y. (2016). Atatürk Dönemi Bayındırlık Eserlerinden Biri: İsmet Paşa (Kömürhan) Köprüsü, *The Journal of Academic Social Science Studies JASSS*, 50, 563-592.
- Huntigton, E. (1902), Through the Great Cañon of the Euphrates River, *The Geographical Journal*, Vol. 20(2), 175-200, erişim: 15.Eylül 2020, Jstor.
- İlter, F. (1978). *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*. Ankara: KGM Yayınları.
- Kallek, C. (2007). Okka. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 33, 338-339) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Karabekir, K. (2023). *I. Dünya Savaşı Anıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mühendis Kemâl (1933), Cumhuriyet Devrinde Türk Mühendislerinin Köprücülük Faaliyeti, *Arkitekt*, 1933(1933-9-10/33-34), 283-290.
- Orhonlu, C. (1990). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Derbent Teşkilatı*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Özkök, B. (2023). *Osmanlılar Devrinde Dersim İsyanları 1937*. Ankara: Dorlion Yayınları.
- Pertek Köprüsü, <https://kopriyet.blogspot.com/2016/09/pertek-koprusu.html>, erişim: 1 Aralık 2023.
- Sonmez Schaap, H. (2023). *Köprüyet Republican Heritage Bridges of Turkey*, Leiden: CRC Press Taylor&Francis Group.
- Şemseddin Sâmî (1989). *Kâmûs-ı Türki*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şen, K. (2019), Osmanlı Arşiv Belgelerinde Muş Köprüleri, *Türkiyat Mecmuası*, 29(2), 525-552.
- Şikoğlu, E. (2010). *Pertek (Tunceli) İlçe Merkezi'nin Coğrafi Etüdü*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- T.C. Nafia Vekâleti, *On Senede Türkiye Nafiası 1923-1933*, C. 2 (<https://acikerisim.tbmm.gov.tr/items/f2aba7d2-2674-4272-85e3-422f39271f0b>, erişim: 21 Aralık 2023).
- Tabakoğlu, A. (2018). *Türkiye İktisat Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanyeli, G. (2000). *Türkiye Köprüleri*. İstanbul: Koç Allianz Hayat Sigorta A.Ş. Yayınları.

- Tanyeli, G., Tanyeli, U. (1990), Osmanlı Yüzer Köprüleri, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 10(1-2), 5-17.
- Taylor, J. G. (1868), Journal of a Tour in Armenia, Kurdistan, and Upper Mesopotamia, with Notes of Researches in the Deysim Dag, in 1866, *The Journal of the Royal Geographical Society of London*, 1868, Vol. 38, 281-361, Erişim: 15 Eylül 2023, Jstor.
- Tekinoğlu, D. ve Annika T. (Tarihsiz). *Dersim'in Giriş Kapısı Pertek*. İstanbul: Fam Yayınları.
- Tızlak, F. (2013), XVIII. Yüzyıl Sonu ve XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Harput Çevresinde Madencilik Faaliyetleri. E. Çakar (Ed.), *Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu, Elazığ 23-25 Mayıs 2013, Bildiriler*, 1, 349-365, Elazığ: Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları.
- Tunç, G. (1978). *Taş Köprülerimiz*. Ankara: T.C. Bayındırlık Bakanlığı KGM Yayınları.
- Uzun, C. (2019). Pertek Beyi Baysungur ve 1577 Tarihli Vakfiyesi. *Tarih Yolunda Bir Ömür Ergün Öz Akçora Armağanı*, 1, (Ed. A. Aksın, Y. Haykır, F. Yıldırım), İstanbul: Hiperayın, 311-322.
- Uzun, C. (2020). *Osmanlı Döneminde Pertek Kasabası*. İstanbul: Kitabevi.
- Ünal, M. A. (1989). *XVI. Yüzyılda Harput Sancağı (1518-1566)*. Ankara: TTK Yayınları.
- Ünal, M. A. (1991), XVI. Yüzyılda Mazgird, Pertek ve Sağman Sancakbeyleri-Pir Hüseyin Bey Oğulları, *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)*, 2(2), 239-265.
- Ünal, M. A. (1999). *XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı*. Ankara: TTK Yayınları.
- Yarman, A. (2010). *Palu-Harput 1878 Çarsancak, Çemişgezek, Çapakçur, Erzincan, Hizan ve Civar Bölgeler*. 2. Cilt, İstanbul: Derlem Yayınları.
- Yılmazçelik, İ. (1995). *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır (1790-1840)*. Ankara: TTK Yayınları.
- Yılmazçelik, İ. (2011). *Osmanlı Devleti Döneminde Dersim Sancağı-İdari, İktisadi ve Sosyal Hayat*. Ankara: Kripto Kitaplar.
- Yılmazçelik, İ. ve Erdem, S. (2017). II. Abdülhamid Döneminde Dersim Sancağındaki İdari Yapı ve Ulaşım Ağı, *Akademik Bakış (11/21)*, 223-243.

Arşiv ve Gazeteler

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)

- Ali Emiri, Osman III (AE.SOSM.III.), 8-581, 29 Zilhicce 1170/14 Eylül 1757.
- Ali Emiri, Mustafa II (AE.SMST.II.), 30-2978, 29 Zilhicce 1112/6 Haziran 1701.
- Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO.), 2566-192420, 8 Safer 1323/14 Nisan 1905; 2766-207408, 18 Zilhicce 1323/13 Şubat 1906; 4059-304407, 22 Recep 1330/7 Temmuz 1912.
- Bab-ı Asafi (Mühimme) Defterleri (A.DVNSMHH.d.), 25 numaralı defter.
- Cevdet, Adliye (C.ADL.), 66-3946, 8 Şevval 1205/10 Haziran 1791.
- Dahiliye, Mektubi Kalemi (DH.MKT.), 911-16, 14 Ramazan 1322/22 Kasım 1904; 1340-69, 6 Cemaziyelahir 1300/14 Nisan 1883; 1648-29, 2 Zilhicce 1306/30 Temmuz 1889.
- Dahiliye, Şifre Kalemi (DH.ŞFR.), 335-58, R. 23 Teşrinievvel 1320/5 Kasım 1904.
- İbnülemin, Evkaf (İE.EV.), 64-6997, 12 Ş 1125/3 Eylül 1713.
- İrade Meclis-i Mahsus (İ.MMS.), 107-4586, 11 Safer 1307/7 Ekim 1889.
- İrade Şura-yı Devlet (İ.ŞD.), 88-5261, 15 Safer 1305/2 Kasım 1887.
- Meclis-i Vala (MVL.), 4-22, 12 Safer 1262/9 Şubat 1846; 7-24, 24 Recep 1262/18 Temmuz 1846.
- Şura-yı Devlet (ŞD.), 502-34, R. 10 Nisan 1295/22 Nisan 1879; 1455-9, 19 Rebiülahir 1292/18 Mayıs 1875; 1457-55, 14 Recep 1299/1 Haziran 1882; 1459-32, 29 Zilhicce 1299/11 Kasım 1882; 1487-14, 8 Safer 1323/14 Nisan 1905; 1489-4, 18 Zilhicce 1323/13 Şubat 1906; 1875-50, 27 Cemaziyelevvel 1302/14 Mart 1885; 1876-46, 1 Ramazan 1304/24 Mayıs 1887; 1876-46, R. 5 Mart 1302/17 Mart 1886.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA)

- BCA, 6-32-30, R. 25.11.1339/25 Ocak 1923; 6-34-10, R. 16-12-1339/16 Şubat 1923; 155-90-8, 06.10.1932; 155-92-2, 06.06.1938.
- T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü. (1998). *998 Numaralı Muhâsebe-i Vilâyet-i Diyâr-i Bekr ve 'Arab ve Zü'l-kâdriyye Defteri (937/1530), Dizin ve Tıkıbasım*. Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayınları.

Salnâme, Tarih-i Hicret-i Nebeviye 1301, Tarih-i Rumî 1300, Def'a: Ulâ, Mamûretülaziz Matbaası.

1325 Sene-i Hicriyesine Mahsûs Salnâme-i Vilâyet-i Mamûretülaziz, Def'a: 9, Vilayet Matbaası.

Gazeteler

Ahmed İhsan, (18 Teşrinisani/Kasım 1937), Atatürk Elâzizde, *Cumhuriyet*, 1.

(18 Teşrinisani/Kasım 1937). Atatürk Dün Elâzizden Tunceline de Gittiler, *Akşam*, 1.

(18 Sontışrin/Kasım 1937). Elazık Hakikî Bir Bayram Yapıyor, *Ulus*, 1

(18 İkinciteşrin/Kasım 1937). Atatürk Tuncelinde, *Kurun*, 4.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından 122K421 numaralı proje ile desteklenmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

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

Grant Support: This study was supported by the Scientific and Technological Research Council of Türkiye (TÜBİTAK) with project number 122K421.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: 33, Issue: 1, April 2024

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

İnternet Sayfası (Açık Erişim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Crossref

SÖBIAD

**INDEX
ISLAMICUS**

RESSAM MİRLİVA OSMAN NURİ PAŞA'NIN HAYATINA BİR BAKIŞ; “FENN-İ MENÂZİR VE SULU BOYA TA'RÎFÂTI” ADLI ESERİNİN TRANSKRİPSYONU



THE LIFE OF PAINTER MIRLIVA OSMAN NURI PASHA: TRANSCRIPTION OF THE WORK TITLED “FENN-İ MENÂZİR VE SULU BOYA TA'RÎFÂTI”

Mert GÜLER*

ÖZ

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılı tarzda resim sanatının gelişimi, başkentteki gayrimüslim ressamaların çalışmaları bir yana, geniş manada askeri okullar bünyesinde cereyan etmiştir. Bu askeri okullarda yetişen ve “Asker Ressamlar Kuşağı” adı dahilinde anılan sanatçılar, kendilerinden sonra gelen ressamların yetişmesinde eğitimcilikleriyle önem arz etmişler, Osmanlı resminde Batılılaşmanın öncüleri olmuşlardır. İlgili çalışmanın amacı, Asker Ressamlar Kuşağı'ndan Mirliva Osman Nuri Paşa'nın hayatını ve resim eğitimine olan katkısını mercek altına alıp, genç ressam adaylarının eğitimi için hazırladığı *Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Ta'rîfâtı* adlı kitapçığını çevriyazı yöntemiyle günümüz harflerine çevirerek araştırmacıların istifadesine sunmaktır. Bu kapsamda Osman Nuri Paşa'nın resimlerinin kritiğinden ziyade, çalışmamızın odak noktası Nuri Paşa'nın bir resim eğitmeni olarak hayatı ve elimizde bulunan kitabıdır. Bu çerçevede arşiv ve literatür taraması yapıldığında Osmanlı Resminde Batılılaşma süreci ve Asker Ressamlar Kuşağına mensup birçok ressamın hayatı ve eserleriyle alakalı detaylı çalışmalar yapıldığı halde Osman Nuri Paşa'nın gerek hayatına gerek resim sanatında Batılılaşma sürecine olan etkisine yeterince değinilmediği görülmüş, elde edilen bilgiler incelenip mevcut çalışma ile literatürdeki boşluğun giderilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Osman Nuri Paşa, Sulu Boya, Osmanlı Resminde Batılılaşma, Perspektif, Asker Ressamlar Kuşağı*

ABSTRACT

The aim of the study is to examine the life of Mirliva Osman Nuri Pasha, one of the Generation of Military Painters, in the context of the phenomenon of Westernization in Ottoman painting. Additionally, the study aims to translate his book, *Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Tarîfâtı*, considered the first Ottoman Turkish book written for young painters, in which watercolor techniques are explained in the Western sense, and make it accessible for researchers. While the study is being put forward, it was asked, “How did the Westernization

* Sanat Tarihçi, Bournemouth, Dorset, UK.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5261-9855> ♦ E-mail: mertylmzguler@gmail.com

process work in Ottoman visual culture? What was the impact of military schools on this process? Who is Osman Nuri Pasha from the Generation of Military Painters? What is the content and impact of the book *Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Tarifati* written by Osman Nuri Pasha? How can we evaluate the importance of the book when considered in the context of the period? In this context, when the current literature is reviewed, it is seen that although detailed studies have been conducted on the Westernization process in Ottoman Painting and the lives and works of many painters belonging to the Generation of Military Painters, Osman Nuri Pasha's life and his influence on the Westernization process in the art of painting have not been sufficiently addressed. In order to understand the life of Osman Nuri Pasha, who was overshadowed by such great painters as Şeker Ahmed Pasha, Süleyman Seyyid, Hoca Ali Rıza and their students, in addition to the current literature, based on Mehmed Esad Efendi's book *Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye*, artist biographies in the periodicals of the period, works written by Osman Nuri Pasha's students and relevant documents in the Ottoman Archive were scanned, and new information, especially in archival documents, was added to the current article. In addition, in the context of the book titled *Fenn-i Menazır ve Sulu Boya Tarifati*, according to the findings obtained as a result of keyword searches in bibliographies, it has been determined that the book in question - among the known works - may be the first book written in Ottoman Turkish about the use of watercolor in the Western sense. Divided into three sections, the article is written in a general-to-specific method. Accordingly, in the first part, under the title *On Westernization in Ottoman Painting and Painting Education*, the Westernization process is examined in the context of the military, political and educational activities of the period. The content of Western education in the military schools, especially the effect of perspective on visual culture, and its connection with Orientalism and colonialism are questioned. In the second part, titled *Painter Mirliva Osman Nuri Pasha*, the life of Osman Nuri Pasha, who emerged from Western education, is examined in the light of the findings obtained through archival and literature searches, and new information from the archives is added to the article. In the third part, a short explanation is given about *Fenn-i Menazır ve Sulu Boya Tarifati*, a printed work written by Osman Nuri Pasha, who had undergone Western education, in which perspective and the use of watercolor in the Western sense are explained for the first time, and the booklet in question is translated into today's Turkish using the translation method.

Keywords: *Osman Nuri Pasha, Watercolor, Westernization in Ottoman Painting, Perspective, Generation of Military Painters*

Giriş

Üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde Osmanlı Devleti'ndeki Batılılaşma sürecine ve askeri eğitim sahasında yapılan ıslahatlara kısaca değinilmekte olup, açılan askeri okulların eğitim anlayışı ortaya konarak resim derslerinin müfredatta yer bulması ele alınmaktadır. İkinci bölümde bu okullardan Mekteb-i Harbiye'de yetişmiş olan Ressam Osman Nuri Paşa'nın hayatı ve eğitimciliği arşiv ve literatür taraması ışığında irdelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Osman Nuri Paşa'nın kaleme aldığı *Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Ta'rifâtı*, adlı kitapçık hakkında kısa bir açıklama yapılarak, akabinde kitapçığın transkripsiyonu ortaya konmuştur.

1. Osmanlı Resminde Batılılaşma ve Resim Eğitimi Üzerine

"Frenk" usulü resim ilkin Fatih döneminde saraya girmiş olsa da bu durum Batı resminin minyatür resmi karşısındaki zaferi olarak okunmaz. Osmanlı'da geleneksel tasvir sanatı olan minyatürün, yerini yavaş yavaş Avrupa tarzı perspektif temelli resim sanatına bırakması, Osmanlı'nın artık dünyayı Batılının gözünden görmek zorunda kaldığı 18. yüzyıl sonları 19. yüzyıl başlarına denk düşer. Bu tarihlerden önce Osmanlı kendini -kendine özgü anlayışla- temsil edebilme yetisine sahiptir hâlâ.

Avrupa'nın uzunca bir dönem diğer kültürlerin görme biçimlerini aşağı saydığı ve perspektifi doğal, modern, "ilerici" bir görme biçimi olarak sömürgeci altındaki toplumlara dayattığı, sözgelimi Hindistan'da sömürgeci eğitimin temel taşlarından birinin perspektif resmi olduğu bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu bağlamında konuyu ele alırsak, Osmanlı İmparatorluğu Batı sömürgeci olmasa da modernleşme sürecinde sömürge sorunlarıyla karşı karşıya kalmıştır¹. Bu sömürge sorunlarını çözmeye girişimleri neticesinde perspektif anlayışının da Osmanlı görsel kültüründe yer etmesi yine Osmanlıların tercihleri ve çalışmalarıyla gerçekleşmiştir.

17. yüzyıldaki savaşlarda ağır yenilgiler alan ve yüzyıl sonunda travmatik bir antlaşmaya imza atmak zorunda kalan Osmanlı Devleti, 18. yüzyıl başından itibaren Avrupa ile kurulan ilişkileri farklı bir düzleme oturtma çabası içine girmiş, öyle ki Damat İbrahim Paşa sadaretinden -III. Ahmed devri- itibaren Avrupa'daki gelişmelerden istifade etmeye gayret göstermiştir². Nitekim artık Batı'ya gönderilen elçilerin bir diğer görevi Avrupa'daki bilimsel ve sosyal gelişmeleri dikkatle incelemek olmuştur³. Bununla birlikte bu inceleme süreci tek taraflı olmamış, Osmanlı'dan Avrupa'ya elçiler gönderildiği gibi Avrupa'dan çok daha fazlası Osmanlı topraklarına gelmiştir. Diplomatlar, askerler, seyyahlar, ressamalar, yazarlar bu karşılıklı ilginin arttığı dönemden itibaren salt Osmanlı Devleti'nin değil tekmil Doğu'nun "gizemli" dünyasına şevkle dalmışlar; nihayetinde onu inceleyerek, tasnif edip anlam katmanlarına ayırarak, saptamalar yapıp Doğu'yu yeniden yapılandırarak ona egemen olma sürecine girişmişlerdir⁴. Bilhassa 1798 Napolyon'un

1 Belting, 2020, 52-53.

2 Uzunçarşılı, 1988, 5: 172.

3 Unat, 1968, 19.

4 Said, 2013, 13.

Mısır Seferi, Doğu çalışmalarını hızlandırmış, 19. yüzyılın sömürgeci muzaffer Avrupa'sının Doğu temsilcileri ise Doğulular tarafından dahi bizzat kabul edilmiştir. "Şark" topraklarının azımsanmayacak bir bölümünü ihtiva eden Osmanlı İmparatorluğu bu yeniden üretim sürecinde çeşitli savunma mekanizmaları geliştirmiş ve reaksiyonlar göstermiştir. Bu reaksiyonlar içerisinde değerlendirilebilecek Batılılaşma kavramı da unutulmamalı ki böyle bir *güç dengesizliği* sürecinin ürünüdür.

Avrupa'nın harp teknolojisine yetişmeye çalışan Osmanlı Devleti, 18. yüzyılda da toprak kaybetmeye devam etmiş, Çeşme Deniz Muharebesi'nde (1770) imparatorluğun donanması neredeyse yok olmuştur. Savaşı bitiren Küçük Kaynarca Antlaşması'ndan bir sene sonra, 1775 senesinde ise donanmanın Batı usulü ile yeniden inşası için mühendis subaylar yetiştirmek amacıyla, Mühendishane-i Bahri-i Hümayun kurulmuştur. Kapudan-ı Derya Cezayirli Hasan Paşa'nın teşvikiyle kurulan Mühendishane-i Bahri-i Hümayun'da talebelerin eğitimiyle ise Fransız subay Baron de Tott'un ilgilenmesi yine Hasan Paşa'nın hususi şartıdır⁵. Burada Avrupalı öğretmenlerden Batı usulü eğitim gören öğrenciler cebir, geometri, hendese gibi dersler almışlar, aynı zamanda perspektif tekniklerini de öğrenmişlerdir. 1784'teki müfredata desen dersi de eklenmiş, 1795'te topçu ve istihkam subayı yetiştirmek için kurulan Mühendishane-i Berrî-i Hümayun müfredatında ise teknik resim derslerine de yer verilmiştir⁶.

Elbette bu dönemde müfredata eklenen resim dersleri salt sanat eğitimi maksadı taşımıyor; haritacılık, makine, topografya gibi askeri fayda için öğretiliyordu. Ancak bu derslerin öğretilmesi şüphesiz, Osmanlı'da Batı usulü resim sanatının yerleşmesi için önemli bir adım olmuştur.

Askeri alanda ciddi ıslahatlar yapan (ve Batılı tarzda portresini de yaptıran)⁷ III. Selim'in, yeniçeriler tarafından öldürülmesinden sonra tahta çıkan II. Mahmud, amcası III. Selim gibi yenilikçi bir padişah olmuş, askeri eğitimde dönüşümü sağlama çalışmalarına devam ederek 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nı *kaldırıp* yerine görece modern bir ordu olan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'yi kurmuştur.

Kurulan bu yeni ordunun sağlık hizmetlerini karşılaması amacıyla ise Tıphane-i Âmire 1827 yılında açılmıştır. Öğrenim süresi dört yıl olan okulda Arapça, Fransızca, Türkçe, ilaçlar, bitkiler, tıp bilimine giriş ve hastalıklar üzerine verilen derslerin yanında anatomi dersleri de verilmiştir. Çeşitli yer ve isim değişiklikleri geçiren ve müfredatı geliştirilen okulun adı 1838 senesinde Mekteb-i Tıbbiye-i Adliye-i Şahane olarak değişmiş ve okulun idarecisi olarak Viyana'dan gelen, Charles Ambroisse Bernard'ın çabalarıyla bir süre sonra anatomi derslerinde kadavralar kullanılmaya başlanmıştır; böylece genç öğrenciler burada insan vücudunu detaylıca öğrenme ve resmetme fırsatı bulmuşlardır.

5 Kaçar, 2007-2008 , 53.

6 Sinanlar, 2008, 33-34.

7 Batılı tarzda padişah portreciliği askeri okulların dışında öncelikle gayrimüslim ressamlar üzerinden gelişim gösterdiği için bu makaleye alınmamıştır. Konuyla ilgili çalışma için Bk: "Osmanlı Padişah Portreciliğinde Sultan III. Selim Ve Sultan II. Mahmud İle Değişen Gelenek" (Açoğlu ve Yavaş, 2019)

Yeni orduya subay yetiştirilmesi için ise 1834 yılında Mekteb-i Harbiye açılmıştır. Bu okulun 1847'deki müfredatında yer alan bazı dersler şunlardır: Hendese, Cebir ve Mukabele, İlm-i Menâzır (Perspektif), Resim, Harita İnşası, Topografya... Sonraki yıllarda bu okulun mezunları sivil okullarda eğitimci olarak bulunacak ve bu dersleri öğrencilere aktararak Türk eğitim tarihinde önemli etkinlik göstereceklerdir⁸. Harbiye'de resim eğitimi kapsamında ilkin Joseph Schranz ve Pierre Gues gibi Batılı ressamlar tarafından eğitim verilmiş; akabinde kısa sürede Türk eğitimciler yetiştirilmiş, yetiştirilen bu eğitimciler devletin yeni kurumlarında istihdam edilmişlerdir.

Batılılaşma süreci ve resim derslerinin Osmanlı eğitim sistemine girişine kısaca değindikten sonra şimdi Mekteb-i Harbiye'nin bir mezunu ve bahsi geçen eğitimcilerden olan Ressam Mirliva Osman Nuri Paşa'nın hayatını inceleyebiliriz.

2. Ressam Mirliva Osman Nuri Paşa

Osman Nuri Paşa'nın doğum tarihi konusunda belirsizlikler mevcuttur, fakat kendisinin Sultanahmet'te doğduğunu ve hicri 1273 tarihinde (miladi 1856-1857 döneminde) Mekteb-i Harbiye'nin dördüncü senesindeyken Mâbeyn-i Hümâyün'a alınıp, Abdülmecid ve Abdülaziz'in yaver ressamı olarak görev yaptığını biliyoruz⁹. Genç yaşında başladığı yaver ressamlığı süresince saraydaki Resim Odası'ndan sorumlu olan Nuri Paşa ekseriyetle deniz savaşlarını konu ettiği çalışmalarını burada sürdürmüştür. Bunun yanında saraya alınan resim malzemelerinden de kendisi sorumludur, öyle ki alışveriş pusulalarının neredeyse hepsinde "Es-Seyyid Osman Nuri" mührü bulunmaktadır¹⁰. Saraydayken, henüz şehzade olan Abdülmecid'e resim dersi vermiş¹¹ ve burada miralaylığa kadar yükselmiş olan Osman Nuri Paşa, yaver ressamlık görevinden sonra 20 Temmuz 1887'de askeri idadiye resim muallimi olarak tayin edilmiştir¹².

Öğrencisi Sami Yetik'in aktardığına göre Nuri Paşa bir askerin resim yapabilmesini, hiç olmazsa resimden anlayabilmesini savunuyordu. Aksini büyük bir eksiklik olarak kabul eden Nuri Paşa, bu görüş bağlamında idadi sınıflarında başarılı bulunduğu talebeleri defterine not eder, bu öğrenciler idadiyi bitirip Harbiye'ye geçtikleri sene onları Harbiye'nin resimhanesine devam ettirirdi. Resimhanede, yine kendi öğrencisi olan [Hoca] Ali Rıza genç öğrencilerle ilgileniyor, Nuri Paşa da her hafta perşembe günleri bu resim atölyesine geliyordu. 1892 senesinde idadide Paşa'nın öğrencisi olan Sami Yetik, haftanın iki günü okulda ders veren Osman Nuri Paşa'dan, *mesleğine ve vazifesine bağlı, öğrencilerini ödüllendirme ve himaye hususunda ise oldukça cömert bir eğitimciydi* diye bahsetmektedir¹³.

8 Akyüz, 2007, 146-147.

9 Esad, 1893, 279.

10 Göncü, 2012, 264.

11 Şahabeddin, 1924, 301.

12 Milli Savunma Bakanlığı, (MSB), 2000, 265-267.

13 Yetik, 1940, 40, 103.

Arşiv belgelerinden öğrendiğimize göre 1893 senesinde Osman Nuri Paşa tuhaf bir olaya karışmıştır. Kahveci Foti adında birisini vurmuş, tahkikat evrakı Divan-ı Harb'e havale edilmiştir. Ancak Nuri Paşa'nın yaraladığı Foti'ye yardım etmesi ve şahsın ifadeleri de göz önünde bulundurularak yaralamanın bir kaza olduğu sonucuna varılmıştır¹⁴.

Böylece kapanan bu olayın ardından Harbiye ve İdadide resim eğitimliğine devam eden Nuri Paşa iki yıl sonra, 1895 senesinde *Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Ta'rifâtı* adlı kitabını yayımlamıştır. İdadideki öğrencilerin resim eğitimi için yazdığı bu teknik kitabı sunmadan önce Meşrutiyetten önce vefat eden (1903-1906?) Ressam Nuri Paşa'nın son dönemlerini Milli Mecmua'nın 1924 tarihli, 19. sayısında Şahabettin Bey'in nasıl anlattığına bir göz atalım: "Hayatını büyük ve kibarlar arasında geçiren paşa, Abdülhamid zamanında asabi bir hastalıktan muzdarip idi. Daima bir buhran onu tualinden, fırsatından istemeyerek ayırmıştı. Acıklı ve derbeder bir hayat içerisinde dolaşıyordu. Abdülhamid, Paşa'yı tedavi için Viyana'ya gönderdi. Fakat orada hiçbir doktor onun derdine çare bulamadı. Şaban ayının mübarek bir gününde İstanbul'da, Tanrısına ruhu teslim etti."¹⁵

Öğrencilerinden bazılarının, Sami Yetik, Hüseyin Zekai, Diyarbakırlı Tahsin, Ahmet Ziya Akbulut ve Hoca Ali Rıza gibi tanınmış ressamlar olduğu Nuri Paşa, görüldüğü üzere Osmanlı resminde Batılılaşma sürecinde, eğitimciliği ve yetiştirdiği öğrencileriyle ön plana çıkan mühim bir şahsiyettir. Acıklı bir son ile tamamlanan hayatına birçok şey sığdırmış, Türk resim sanatına nice ressamın katılmasına faydası olmuştur.

Nuri Paşa'nın hayatını kısaca inceledikten sonra şimdi "*Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Ta'rifâtı*" adlı kitabın çevriyazısını sunabiliriz.

3. Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Ta'rifâtı

3.1. Açıklama

1895 senesinde, İstanbul, Matbaa-i Osmaniye'de basılmış 30 sayfalık bir kitapçık olan *Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Ta'rifâtı*, günümüze göre oldukça ağıdalı bir dil ile kaleme alınmıştır. Ancak dönemin resim tekniği terminolojisini içinde barındırması sebebiyle, metnin bu özelliğini korumak için sadeleştirme yoluna gidilmemiş, onun yerine günümüz harflerine çevrilen kitapçıkta yer alan eski kelimelerin bazılarının günümüzdeki karşılığı italik olarak parantez "(" içinde verilmiştir. Özgün metindeki parantezler ise köşeli parantez "[" ile gösterilmiştir. Yine kitapçıkta boya renkleri kitapçığın sayfalarından direkt kopyalanmış, perspektif ile alakalı çizim ise kitaptakine uygun olarak resmedilmiştir. Çizimdeki harflerin bazıları günümüzde olmadığından, karışıklığın önüne geçmek amacıyla harfler günümüz alfabesine uygun olacak şekilde dönüştürülmüştür. Osmanlı Türkçesi'nden tercüme yapılırken Şemsettin Sami'nin¹⁶ ve Ferit Develioğlu'nun¹⁷ lugatlarından faydalanılmıştır.

14 BOA, Yıldız Mütenevvi Maruzat Evrakı. [Y.MTV.] No. 81, Gömlek No. 124; BOA, Yıldız Mütenevvi Maruzat Evrakı. [Y.MTV.] No. 85, Gömlek No. 45.

15 Şahabeddin, 1924, 301.

16 Şemsettin Sami, 1899.

17 Develioğlu, 2012.

3.2. Metin

FENN-İ MENÂZİR VE SULU BOYA TA'RİFÂTI

Mukaddime

Sâye-i kemâlât-vaye-i hazreti pâdişahide mekâtib-i şâhânenin kâffesinde (*Padişah hazretleri sayesinde mekteplerin cümlesinde*) yekdiğeriyle (*bir diğeriyle*) müsâbakat (*yarış*) edercesine âsâr-ı terakkiyât (*gelişen eserleri*) görüldükçe 'âcizleri misillü (*benzer*) hizmet-i tâlimiye ve tedrisiye ile müftehir olan (*iftihar eden*) bendegân-ı şâhânenin (*padişah kullarının*), şevk ve şetâretleri (*şevk ve sevinçleri*) yevmen feyevmen (*günden güne*) tezâyüd etmekte (*çoğaltmakta*) ve bir taraftan dahi mütealliminin (*talebenin*) müktesebât-ı fenniyelerini (*elde etmiş olduğu*) bir kat daha takviye ve tahkime medâr (*dayanak*) olacak esbâb (*sebeplerin*) taharrisine (*aranmasına*) çalışarak gerek kitâb-ı fenniyece ve gerek sûret-i tedrisiyece birçok tâdilât ve ıslahat icra edilmektedir.

Sinin-i vefireden beri Mekteb-i İ'dâdî Harbiye-i Şâhâne şakirdânına (*öğrencilerine*) resim tâlim etmekte bulunduğum cihetle, Mekatib-i Rüşdiye-i 'Askeriye derslerince husûlpezîr (*meydana gelmiş*) olan ıslahat semeresiyle (*sonucunda*) i'dâdî-i mezkûre (*bahsi geçen idadiye*) gelen şakirdânın (*öğrencilerin*) müktesibat-ı (*elde etmiş olduğu*) fenniyeleri seneden seneye tezâyüd (*çoğaltmakta*) ve terakki etmekte (*ilerlemekte*) olduğu maa'l-memnuniyye (*memnuniyetle*) müşâhede olunmakta olub ancak resimde kullanılan boyaların sûret, mizâc ve terkibini (*karışımını*) ve katılan boya ve eczâların mikdarını irâe eder (*göz önüne koyar*) sûrette elde bir mikyas (*ölçü*) olmamak hasebiyle talebe-i mûmâ-ileyhüm (*bahsedilen talebelerin*) tersimini (*resmetmeyi*) arzu ettikleri şeylerin rengini bulmak hususunda düçâr-ı müşkülât olmakta (*zorluklar çekmekte*) olduklarından ve fenn-i menâzır (*perspektif*) ise ressamlığın ma-bihi'l tekмили idüğünden (*tekmilinin sebebi olduğundan*) resimde kullanılacak sulu boyaların elvan ve enva'ı ile sûret hilt-ı mezcini ve fenn-i menâzırın (*perspektifin*) en elzem olan mebahasını (*kismini*) mu'arrif (*tarif eden*) ve müşîr (*bildiren*) olmak üzere işbu risalenin iki kısmı havî (*kapsayan*) tertibine ibtidar kılındı .

Mekteb-i Harbi ve İ'dâdî-i Şâhâne Muallimlerinden Ressam Mirliva Osman Nuri

KISM-I EVVEL (Birinci Kısım)

Fenn-i Menâzır Ta'rifâtı (Perspektif Tanımları)

Fenn-i menâzır (*Perspektif*). Görünür olan eşya-yı mütenevviayı (*çeşitli eşyayı*) kağıt üzerine 'ayniyle tersim etmek (*resmetmek*) kaidesinden bahseden 'ilme, fenn-i menâzır (*perspektif*) denir.

2. [Hatt-ı (Ufuk) yahud Hatt (Basr) Beyânı]

[Ufuk], tesmiyye olunan hatt (*diye adlandırılan çizgi*) karşımızda gözümüzün yüksekliğinde su sathına (*yüzeyine*) ve kendimizin göğsümüze muntabık (*denk gelen*) müsteviye-i şakuliye muvâzî (*düşey düzleme paralel*) tasavvur olunan hatt-ı müstakime (*resmedilen düz çizgiye*) hatt-ı [basr] (*görüş hattı*) tesmiye olunduğu (*isimlendirildiği*) gibi [ufuk] hattı (*ufuk çizgisi*) dahi denilir.

3. [Ufkî Hatt Beyânı]

[Ufkî] Hatt tâbirinin esbâbı (*sebebi*) ise her kangı (*herhangi*) bir irtifaada veyahut bir tesviyede olsun bir hatt-ı müstakim tersim etmek (bir düz çizgi çizmek) îcâb ettiği halde yalnız su sathına muvâzî (*su yüzeyine paralel*) çizilmesi esasına müstened bulunduğu (*dayandığı*) için hatt-ı [ufkî] tabirinin esbâbı andan neşet ettiği izah kılındı.

4. [Hatt (Basr) Ta'yîni]

Gözümüzün yüksekliğinde su sathına muvâzî (*su yüzeyine paralel*) bir hatt-ı müstakim nâmütenâhinin (*bir düz çizgi sonsuzunun*) müruru (*geçışı*) tasavvur olunduğu halde karşımızda mevcut bulunan bir cismin üzerinde tesadüf eylediği fasl-ı müşterekten (*ara kesitten*) itibar ederek bir hatt-ı müstakim (*düz çizgi*) resmolunduğu halde matlûb olan (*istenen*) hatt-ı [basr] (*görüş hattı*) ta'yîn olunmuş olur.

5. [Nokta-i (Basr) veyahut (Merkez) Noktası Ta'yîni]

Bulduğumuz mevkiden kıyam ile vaziyetimizi asla bozmaksızın ve yüzümüzü sağ ve sol taraflara asla çevirmeyerek karşımız istikametine doğru yürüyüp mevcûd bulunan cisme takarrub eylediğimiz (*yaklaştığımız*) anda tamamen gözümüzün yüksekliği tesadüf eden nokta istikametinden itibar olunarak hatt-ı basr (*görüş hattı*) ta'yîn olunduğu gibi mezkûr (*adı geçen*) noktaya, nokta-i basr veyahut merkez noktası dahi tesmiye olunur (*isimlendirilir*).

6. [Nokta-i (Fırar) veyahut Nokta-i (İntiha) Beyânı]

Hatt-ı basr (*görüş hattı*) tesviyesine yakın bulunan umumi hatların nokta-i fırası (*kaçış noktası*) her halde gerek sağ cephesi fevkinde (*üstünde*) olsun veyahut sol taraf cephesi tahtındaki tesviyede bulunsun menâzırlarının hatt-ı basrı (*görüş hattını*) kat etmek üzere resmolunan hutut-u maillerin (*eğim çizgilerinin*) sağ ve solda telakki ettiği noktalar matlûb olan (*istenen*) fırar noktaları (*kaçış noktaları*) olduğu malum olmuş olur.

7. [Hatt-ı (Ufuk) Resmetmek Beyânı]

Ufuk hattını çizmek için yedimizde (*elimizde*) bulunan kağıdımızın alt veya üst taraf kaidelerinden birine muvâzî (*paralel*) olarak bir hatt müstakim tersim olunduğu (*bir düz çizgi resmedildiği*) halde matlûb olan (*istenen*) ufuk hattı çizilmiş olur.

8. [Şakül-ü Amûdinin Tersimi Beyânı]

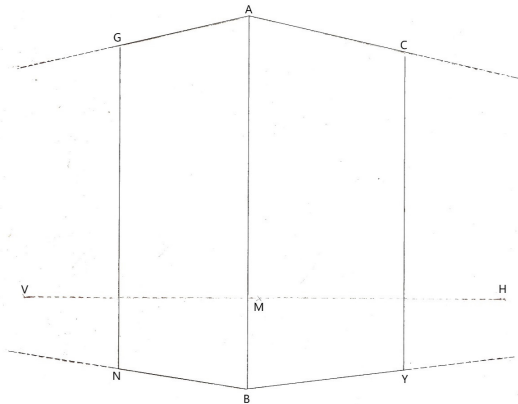
Hatt-ı şakülün menâzırını (*çekül doğrultusunun perspektifini*) çizmek için ufuk hatt-ı amûdisi (*dikeyi*) yedimizde bulunan kağıdımızın sağ veya sol taraf kenarlarından birine muvâzî (*paralel*) ve ufuk hattına (*ufuk çizgisine*) amûddan (*dikeyden*) tersim olunan (*resmedilen*) bir hatt-ı müstakim (*bir düz çizgi*) matlûb olan (*istenen*) hatt-ı şakülünün menâzırını (*çekül doğrultusunun perspektifi*) resmolmuş olur.

9. İkmal olunmuş bir resm-i mücessem (resmedilmiş cismin) levhası üzerinde nokta-i basr veyahut merkez noktası kangı (*hangi*) tarafta olduğunu ta'yîn etmek iktizâ ettiği (*gerektiği*) halde ufuk hattı üzerinde bulunan firar noktasıyla bir tesviyede olacağından ekseriya kitabenin ve sathına (*yüzeyine*) yakın bulunan şakül-i amûdinin (*dikey şakülün*) bir noktasına isâbet ettiği müşahede olunur.

10. Her kangı bir şekl-i mücessem (*herhangi bir resmedilen şeklin*) karşımızda görülen sathlarından (*yüzeylerinden*) biri kendimize yakın bulunan fasl-ı müşterek (*ara kesit*) amûdinin (*dikeyinin*) irtifasına (*yüksekliğine*) müsavi (*paralel*) keyfe mettefak bir bu'd (*rastgele bir uzaklık*) alınarak yeddimizde (*elimizde*) bulunan kağıdın isti'abına kâfî bir hattı amûd tersim etmeli (*dikey çizgi resmetmeli*) yani [AB] amûdi (*AB dikeyi*):

11. Resim olunan amûdun irtifa'andan (*dikeyin yüksekliğinden*) kendi yüksekliğimiz kangı (*hangi*) nokta tesviyesinde bulunduğumuzu fennen ta'yîn etmek için gözümüz istikametine ve ufuk hattına kurşun kalemini tatbik ederek [AB] hattı amûdinin (*AB dikey çizgisinin*) kangı noktası yüksekliğinde olduğumuz müşâhede olundukta [HV] hattı basri (*görüş hattı*) mevhum olarak (*varsayarak*) çizip resim olunan hattın vasıt (*orta*) noktasına dahi [merkez] yahut nokta-i basri [M] harfi işaretiyle ta'yîn etmeli.

G.1.



12. Fasl-ı müşterek (*ara kesit*) amûdinin (*dikeyinin*) sağ ve sol taraf cepheledeki sathıların (*yüzeylerin*) arz ve irtifalarını ta'yîn etmek için yeddimizde olan kalemi [ufuk] hattına muvâzî (*ufuk çizgisine paralel*) tesviye ederek sağ taraf sathının (*yüzeyinin*) 'arz-ı nihâyetine dahi kurşun kalemin bir ucunu tatbik ile diğer nihâyet ucuna parmağımızı tutarak bir bu'd (*uzaklık, mesafe*) almak için kolumuzu nihâyet derecede uzatarak bulunduğumuz nokta tesviyesinde göz tahmini ile sathın sağ taraf 'arzinin bu'dunu (*uzaklığını*) almalı bu'da (*uzaklığa*) elimizi bulunduğu nokta tesviyesinde sabit tutarak çevirip mersûm (*çizilmiş*) bulunan [AB] amûdinin irtifaında (*AB dikeyinin yüksekliğinde*) sathın (*yüzeyin*) 'arzı kaç misli nispetinde küçük veya büyük olduğunu ölçerek ta'yîn ettikten sonra [AB] amûdinin (*dikeyinin*) sağ tarafına [CY] amûdini (*dikeyini*) resmetmeli ve sol taraf cephesindeki sathın 'arzinin dahi bu usule tatbiken icra ve ta'yîn edip sol taraf sathının [AB] fasl-ı müşterek (*ara kesit*) amûdine (*dikeyine*) muvâzî (*paralel*) olarak [GN] hattı amûdini (*dikey çizgisini*) resmetmeli, ba'de (*ondan sonra*), [AB] hattı amûdinin (*dikey çizgisinin*) en mürtefi (*en yüksek*) noktasına cetvel tahtasını tatbik ederek sağ tarafta ufuk hattı üzerinde, nokta-i firara cetvelin diğer ucunu tesviye ederek mevhum bir hatt-ı mail (*varsayılan bir eğik çizgi*) resmolunduğu halde sathın üst taraf istikameti malum olduğu gibi [AB] fasl-ı müşterek amûdinin (*ara kesit dikeyinin*) alt taraf kaidesinin nihâyet noktasına cetvelin bir tarafını tatbik ederek mezkûr (*adı geçen*) nokta-i firara cetvelin diğer tarafını tesviye ile bir hattı mevhum (*varsayılan çizgi*) tersim olundukda sağ taraf cephesindeki sathın üst tesviyesi malum olduğu gibi sol taraf cephesinin sathı dahi işbu kaideye tatbiken aksî kaide vechile (*yönüyle*) icra edip hatt-ı maileri (*eğik çizgileri*) mevhum olarak (*varsayarak*) nokta-i firarda telakki etmek (*kabul etmek*) üzere resmolunduğu halde, sol taraftaki sathın alt ve üst taraf tesviyesinin istikametleri dahi ta'yîn olunduktan sonra mersûm bulunan şekilde pervaz vesâir müştemilatını, balade tarif kılındığı vechile (*yönüyle*) biri diğerine nispet olunarak ona göre bilakusur tersim etmek (*resmetmek*) iktizâ eder (*gerekir*) işbu şekl-i mürtesemin (*resmedilmiş şeklin*) civarında bulunan diğer mahâllerin resmi tersim olundukça (*resmedildikçe*) biri diğerinden uzaklığı veyahut büyük veya küçük olması veyahut mürtefi (*yüksekte*) bulunması her ne mikdâr ise kağıdımızın üzerinde gördüğümüz vechile (*yönüyle*) kamilen tersim eylemeğe gayret etmelidir. Ve keza evvelce tersim olunmuş (*resmolunmuş*) bulunan bir hanenin civarına yakın bulunan diğer hanelerin üst taraf saçağ ve pervazları, resmolunmuş olan hanenin saçağı hizasında olup olmadığını lâıyık vechile (*yönüyle*) görüp dikkat ederek ol vecih (*yön*) ile tersim etmek iktizâ eder (*resmetmek gerekir*).

Mûlahazat

Bir cismin ölçmesi lazım geldiği halde kolumuzu uzatarak bir bûd (*uzaklık*) alıp elimizin uzaklığını her ölçü aldıkça asla bozmamalı

ve şayet tebdil edilir (*bozular*) ise ölçü dahi tahallüf edeceğinden (*değişeceğinden*) ahz olunan resim fennen, tekmil (*bütünüyle*) yanlış tersim olunmuş (*resmedilmiş*) olur. Tarif kılınan bu esasa ziyâdesiyle dikkat ve itina olunması elzemdir.

[Hâricen Resim Almak İçin Kaide Beyânı]

13. Bir mevki'in esna-yı tersiminde (*anlık resmedilmesinde*) gözümüzün karşısına tamamen isâbet eden nokta [merkez] noktası olacağından bulunduğumuz istikameti değiştirmeyip ahzedeceğimiz arazi ve ebniyelerin (*binaların*) hin (*an*) tersiminde (*resminde*) yüzümüzü sağ ve sol tarafa asla çevirmeyerek muvacehemizde (*karşımızda*) görebildiğimiz ecdam-ı mütenevviyanın (*çeşitli cisimlerin*) şeklini her nasıl görünüyor ise kağıdımızda dahi aynıyla göstermeğe dikkat etmeli.

[Tenbih]

Eşkâl-i mütenevviyanın (*çeşitli şekillerin*) tabiattan sûret-i tersimi hakkında atide (*sonra*) tarif olunacağı veçhile (*yönüyle*) icra olunması iktizâ eder (*gerekir*).

[Evvela] kağıdımızın sol taraf kitabesine yakın bulunan tarafından tersim etmeğe (*resmetmeye*) başlayıp sağ tarafa doğru işlemek umumiyetle (*genellikle*) kağıda iktizâsından olmakla gerek çizgi çizmek ve gerek gölge veya sulu boya ve yağlı boya ve harita veyahut tarama ve daha sâir resm-i fenni müştemilatından her ne ki resmetmek lazım geldiği takdirce sol taraf kitabesine en yakın bulunan cisimden tersim eylemeğe başlamak icâb edeceğinden her halde muhasenatı müşâhede olunacağı ihtar olunur.

KISM-I SANÎ

Sulu Boya Resmi İşlemek İçin Evvelce Bulunması Muktezî Olan Edavât-ı Mütenevvia Beyânı

[Evvela] Bir muntazam ustunc takımıyla bir cetvel tahtası ve bir de düzgün gönye bulunmalıdır.

[Sânien] Vasat kıt'ada muntazamca bir resim tahtası bulunmalı ve mezkûr (*bahsedilen*) tahta güneş ve rutûbetin te'sirâtıyla çarpılmamak için etrafı kendinden geçmeli olmalıdır.

(Sâlisen) On beş adet esas boyaların mevcudiyeti herhalde elzemdir.

Esas Boyaların Envâ'ı On Beş Olub İsimleri Ber-Vech-i Âtîdir

Esas elvan boya renklerinin her kangısı (*herhangisi*) münferiden veyahut sâir esas renklerin biri diğeriyle veyahut birkaç adet boya renklerini münkasım (*kısım kısım*) bulunan tabak gözlerinin bir kısmında birleştirip

G.2.



mikdâr-ı kâfi su ilavesiyle karıştırdıktan sonra vücuda gelecek diğer elvan boya renklerinin isimleriyle sûret isti'mali (*kullanma yolu*) hakkında ta'rîfâtı ber vech-i âti (*aşağıda*) beyân olunur.

Bir tabaka İngiliz resim kağıdının Whatmann markalı cinsinden olmak şartıyla tedarik edip hazır bulunan resim tahtasına yapıştırmak üzere bir süngerini ıslatıp kağıdın yüz tarafına sürerek tavlayıp dikkatlice kenarlarından birer parmak mikdârı kırıp bir cetvel tahtası vasıtasıyla kağıdın kenarlarını tahtaya kola veya tutkal sürerek dikkatlice yapıştırıp ortasını ziyâdece ıslatarak hali üzere terk edip kuruduktan sonra kağıdın üzerine matlûb olan (*istenen*) eşkâl-i mütenevviayı (*çeşitli şekilleri*) üç numero kurşun kalem ile tersim ederek şekl-i mürtesimin (*resmedilen şeklin*) gölgeli olacak taraflarına [Çini] veyahut [Mor] boya renginde icâb eden mahâllerine (*gereken yerlerine*) işleyip ikmal ettikten sonra üzerlerine iktizâsına göre sâir elvan boya renklerinin tekrar işlenmesinin sûret-i istimâli hakkında ta'rîfâtı ber-vech-i âti (*aşağıda*) beyân olunur.

1. [Esas Mor Boya Tertibi]

Fırça ile bir mikdâr esas [Koyu Mavi] [Bleu De Prusse] renginden alıp tabağın münkasım (*kısım kısım*) olduğu gözlerden birine vaz' ederek (*koyarak*) fırçayı temizledikten sonra esas [Koyu Lâl] [Carmin] renginden ayn mikdârda alarak, mikdâr-ı kâfi su ile bu iki rengi dikkatlice karıştırıp hali üzere birkaç dakika terk etmelidir. Ba'de (*sonra*) gayet seri olarak kağıttaki eşkâl-i mersûme (*resmedilen şekil*) üzerine sürmelidir esas mor renk hâsıl olur.

2. [Siyah Renk İsti'mâli]

Esas boya renklerinden siyah renk yani [Çini] [Encre De Chine] boyasının sûret isti'mâli (*kullanma yolu*) ber vech-i âti (*aşağıda*) beyân olunur.



Halis esas (Çini) [Encre de Chine] boyasını bir çukurca tabağın bir tarafına bir mikdâr su ile çiniyi tabağa sürerek bir halde ezmelidir ki mezkûr (*bahsedilen*) su adı mürekkep renginde koyuca siyah olsun ba'de (*sonra*) mürekkep gibi siyah olan hulâsa derinine fırça ile mikdâr-ı kâfi su ilave ederek matlûb derecede açık renk hâsıl olduğu görülünce dört beş dakika hali üzere terk edilmelidir.

Ba'de fırçayı ufka muvâzî (*paralel*) olarak tutup hulâsa edilmiş bulunan çini boyasının tabaktaki kısmının üst sathından (*üst yüzeyinden*) mikdâr-ı kâfi ahz (*almak*) ile gayet seri olarak şekl-i mersûmun (*resmedilen şeklin*) îcâb eden mahâllerine bir defa sürülmek şartıyla fırça ile sürmelidir, eğer resmin bazı taraflarının gölgeleri daha kuvvetli olmak îcâb eder ise ikinci defa olmak üzere üzerine tekrar boya geçmeli yani mezkûr çiniden sürmelidir eğer ikinci defa sürülen çiniden ziyâde koyu gölgeler hâsıl edilmek îcâb eder ise üçüncü defa yine çini sürülmek îcâb eder.

[Tenbih]

Her defa sürülen boyaaların arası lâ-akall (*en az*) birer saat fâsıla (*ara*) ile olmalıdır ki evvelce sürülen boya lâyıkıyla kurumuş bulunsun.

3. [Yeşil Renk Tertibi]

Mesela esas [Koyu Ma'iden] [Bleu de Prusse] bir kısım ahzederek (*alarak*) tabağın münkasım (*kısım kısım*) olduğu gözlerden birine vaz' etmeli (koymalı) ve üç kısımda esas [Patalumba] [Laque Jaune] sarısından alarak evvelce tabağın bir gözüne konmuş olan mâ'î (*mavi*) boya içine koyup bir mikdâr su ilavesiyle karıştırıp hali üzere birkaç dakika terk etmelidir ba'de (*sonra*) gayet seri olarak işlemelidir yeşil renk hâsıl olur.

4. [Açık Yeşil Renk Tertibi]

Fırçayla bir mikdâr esas [Tirşe] [Vert Veronese] renginde alıp tabağın münkasım olduğu gözlerinden birine koymalı ve su ile fırçayı güzelce yıkadıktan sonra esas [Açık Sarı] [Jaune de Chrome Clair] renginden tirşe renginin iki misli mikdârı alıp bir mikdâr su ilavesiyle bu iki rengi birbiriyle karıştırmalıdır, bir iki dakika terk olunduktan sonra boyanın üzerinden alarak kağıt üzerine tersim olunmuş (*resmedilmiş*) olan eşkâl mütelevviaya (*çeşitli şekillere*) seri olarak işlemeli, açık yeşil renk hâsıl olur.

5. [Tarz-ı Diğerle Açık Yeşil Renk Tertibi]

Bir mikdâr esas [Açık Mâ'iden] [Blue De Cobalt] fırça ile alıp tabağın münkasım (*kısım kısım*) olduğu gözlerinden birine koymalıdır ba'de (*sonra*) fırçayı güzelce yıkamalıdır, bundan sonra esas [Açık Sarıdan] [Jaune de Chrome Clair] fırça ile üç misli kadar ahzedip (*alıp*) bir mikdâr su ile bu iki renk karıştırmalıdır.

Eğer koyu olması matlûb (*isteniyor*) ise mezkûr (*bahsedilen*) maviyi ziyâdece katmalıdır, açık olması arzu olunduğu takdirde suyu ziyâdece koymalıdır.

6. [Tarz-ı Diğerle Yeşil Renk Tertibi]

Fırça ile bir kısım esas [Koyu Mâ'î] [Bleu de Prusse] boya renginde ahz olunup tabağın münkasım olduğu gözlerinden birine vaz' ederek (*koyarak*) fırça su ile yıkanıp bir mikdâr esas [Patalumba] Sarısı [Laque Jaune] boya renginden Prusya Mâ'îsinin birkaç misli kadar alınıp mezkûr mâ'î renk karıştırılır matlûba (*istenene*) muvaffik (*uygun duruma getirmek*) sûrette sulandırıldıktan sonra bir iki dakika hal üzere terk edilir, ba'de (*sonra*) üzerinden fırça ile boyayı alarak gayet seri olmak üzere hazır bulunan eşkâl-i mersûme (*resmedilmiş şekil*) üzerine kullanılır.

Ve eğer ağır olarak isti'mâl olunur (*kullanılır*) ise kağıt üzerinde boya çabuk kuruyacağından sürülen yerler üzerinde birçok lekeler zuhûr eder bu mahzûrdan (*olaydan*) vikaye (*kaçınmak*) için herhalde seri olarak kullanmak lazımdır.

7. [Koyu Yeşil Renk Tertibi]

Fırça ile bir mikdâr esas [Koyu Lâl] [Carmin] boyasından ahz olunup (*alınp*) tabağın münkasım (*kısım kısım*) olduğu gözlerinden birine vaz' etmeli (*koymalı*) ve fırçayı güzelce yıkadıktan sonra yarım kısım mikdâr esas [Koyu Mâ'iden] [Bleu de Prusse] alıp mezkûr lâl rengine katmalıdır. Tekrar fırça yıkanarak esas [Patalumba] [Laque Jaune] sarısından evvelki boyaaların dört misli kadar alınarak mikdâr-ı kâfi su ile cümlesini karıştırmalıdır, bu vechle (*bu şekilde*) karıştırılan boyalar bir iki dakika terk olunduktan sonra seri olarak isti'mâl olunmalı (*kullanılmalı*) seri isti'mâl edilmediği sûrette sürülen mahâllerde birçok lekeler zâhir olur, işte bu vechle istihsâl olunan (*elde edilen*) boya koyu yeşil rengi hâsıl eder.

8. [Kuruca Yeşil Renk Tertibi]¹⁸

Fırça ile esas [Kiremidî] [T. DE SIENNE BRULEE] renginden bir mikdâr alıp tabağın münkasım (*kısım kısım*) olduğu gözlerinden birine koymalı, ba'de (*sonra*) fırçayı güzelce yıkayıp esas [Koyu Maiden] [Bleu de Prusse] ayn mikdârda alarak karıştırmalıdır yine fırçayı suda yıkadıktan sonra bir kısım esas [Sepya] [Sepia Brulee] renginden alıp evvelki boyalara katmalıdır keza fırçayı temizledikten sonra esas [Hint Sarısından] [Jaune Indien] evvelki boyaların dört misli kadar alıp mikdâr-ı kâfi su ile cümlesini karıştırıp haliyle bırakmalıdır mayi' mezkûr (*bahsedilen su*) durulduktan sonra kağıt üzerindeki eşkâle seri olarak işlemelidir, kuruca yeşil renk hâsıl olur.

9. [Tarz-ı Diğerle Kuru Yeşil Renk Tertibi]

Fırça ile esas [Mâ'iden] [Outremer] bir kısım-ı cüzi' alıp tabakta mevcut olan gözlerinden birine koymalı, ba'de (*sonra*) su ile fırçayı güzelce temizlemeli sonra esas [Hint Sarısından] [Jaune Indien] aynı mikdârda alıp mâ'î ile karıştırmalı bu vechle (*şekilde*) karıştırılan mayise (*sıvıya*) bir mikdâr su kattıktan sonra bir iki dakika terk etmelidir, mayi-i mezkûr (*bahsedilen sıvı*) durulduktan sonra gayet seri olarak kağıt üzerinde tersim edilmiş olan eşkâle işlemelidir, koyu yeşil renk hâsıl olur.

10. [Şeffaf Yeşil Çimen Boya Tertibi]

Fırça ile bir kısım evvelce hazır ezilmiş bulunan esas [Koyu Mâ'î] [Bleu de Prusse] boya renginden ahz ile münkasım (*kısım kısım*) tabak gözlerinin birine vaz' (*koymak*) ile fırçayı yıkadıktan sonra fırça ile bir kısım dahi esas [Tırşe] [Vert Veroneze] boya renginden alıp mezkûr (*bahsedilen*) tabak kısmında evvelce bulunan mâ'î renk ile birleştirip mikdâr-ı kâfi su ilavesiyle karıştırmalı bir kısım dahi esas [Açık Sarı] [Jaune de Chrome Clair] renginden ahzedip (*alıp*) cümlesi birlikte karıştırdıktan sonra birkaç dakika terk ile ba'de (*sonra*) kullanılmalıdır şeffaf yeşil boya rengi olur.

11. [Nefti Boya Tertibi]

Fırça ile bir kısım esas [Mâ'iden] [Outremer] ahzederek (*alarak*) münkasım (*kısım kısım*) bulunan tabak gözlerinin birine vaz' (*koymak*) ile fırçayı suda yıkadıktan sonra bir kısım dahi esas [Sepya] [Sepia Bulee] renginden alıp mezkûr tabak kısmında bulunan mâ'î boya içine vaz' ederek (*koyarak*) mikdâr-ı kâfi su ilavesiyle her iki rengi birleştirmek üzere karıştırıp hallolunduktan sonra, birkaç dakika haliyle terk etmeli, ba'de (*sonra*) iktizâ eden (*gereken*) eşkâl-i mürtesimin (*resmedilmiş şeklin*) münasip mahâllerine gayet seri olarak dikkatlice tersim etmeli, nefti boya rengi hâsıl olur. Ve gölge olacak mahâllerine mezkûr (*bahsedilen*) rengin dahiline bir kısım mikdârı esas [Sepya]

18 Kitapta 8. maddede "8" yerine sehven "9" rakamı basılmıştır.

[Brulee Sepia] renginden ilave ederek birlikte karıştırıp tekrar gölgeli olan taraflarını işlemeli matlûb (*istenen*) hâsıl olur.

12. [Koyu Eflatunî Mor Boya Tertibi]

Resim fırçasıyla bir kısım mikdârı esas [Mâ'î] [Outremer] boya renginden ahzedip (*alıp*) münkasım (*kısım kısım*) tabak gözlerinden birine vaz' (*koymak*) ile fırçayı yıkadıktan sonra mukaddem (*önceden*) ezilmiş bulunan esas [Açık Lâl] (Carmin Fin) boya renginden fırça ile evvelce alınan boyanın iki misli nispetinde alıp her ikisini birleştirerek mikdâr-ı kâfi su ilave edip karıştırmalı ve birbiriyle kalb olduğu halde, birkaç dakika hali üzere terk etmeli, ba'de (*sonra*) eşkâl-i mütenevviyanın (çeşitli şekillerin) îcâb eden mahâllerine dikkatlice tersim etmeli koyu eflatuni mor boya rengi hâsıl olur. Lakin mezkûr rengin gölgeli bulunacak mahâllerine (Sepya) [Brulee Sepia] boyası rengi yerine yalnız [Çini] [Encre de Chine] boyası ilave olunacaktır. Ona göre icra olunmak iktizâ eder (*gerekir*). Zira bu renk sepya rengiyle ve daha sâir renkler ile asla imtizaç etmez (*uyum sağlamaz*). Ve tecrübe olduğu halde vücuda gelecek mahzûr müşâhede olunur.

Mülâhazât

Ber vech-i bâlâ (*Yukardaki gibi*) zikr olunan esas mor boya hakkında cari olan hassa bu eflatuni mor renginde asla icra olunmaz. Çünkü bu renk resm-i müccesemin (*resmedilmiş cismin*) üzerinde işlendiği mahâlde daim ve sabit kalamaz zira bu rengin üzerine bir diğer renk işlendiği anda hemen birbiriyle ıslanıp imtizaç ederek (*karışarak*) bozulup birçok lekeler zuhûr edeceğinden, bu renk esas mor boya makamında isti'mâl olunamadığı (*kullanılmadığı*) tecrübe olduğu halde aynen müşâhede olunur.

13. [Açık Eflatuni Mor Boya Tertibi]

Evvelce bir çukur tabak derununda su ile koyuca ezilmiş bulunan boya renklerinden esas [Açık Lâl] [Carmin Fin] boya renginden, fırça ile bir kısım ahz (*almak*) ile münkasım (*kısım kısım*) tabak gözlerinden birine vaz' ederek (*koyarak*) su dahilinde fırçayı yıkadıktan sonra esas [Açık Mâ'î] [Bleu de Cobalt] boyasından iki misli mikdârında alınıp tabak kısmında bulunan lâl rengi ile birleştirip matlûb (*istenen*) derecede su ilavesiyle her iki rengi birbiriyle imtizaç ettirmek (kaynaştırmak, uyuşturmak) üzere karıştırıp birkaç dakika haliyle terk etmeli, ba'de (*sonra*) fırça ile boyanın üst sathından (*yiüzeyinden*) hafifçe ahzederek (*alarak*) eşkâl-i mütenevviyanın (çeşitli şekillerin) îcâb eden mahâllerine gayet seri olarak tersim etmeli açık eflatuni mor boya rengi hâsıl olur.

Mülâhazât

Evvelce tarif kılınan koyu eflatun boya renginin gölge kısmında zikr olunan mahzûrların (*sakıncaların*) aynı bu renge de şumuli olduğu (*kapsadığı*) ihtar olunur.

14. [Kursûnî Boya Tertibi]

Fırça ile bir kısım esas [Mâ'î] [Outremer] boya renginden evvelce ahzedib (*alıp*) münkasım (*kısım kısım*) tabak gözlerinden birine vaz' ederek (*koyarak*) fırçayı yıkayıp ezilmiş hazır bulunan boya renklerinden esas [Çini] [Encre de Chine] boyası renginden evvelce alınan boya mikdârında ahzolunarak tabak kısmında mevcut bulunan mâ'î boya dahiline bu rengi dahi vaz' ederek (*koyarak*), mikdâr-ı kâfi su ilavesiyle karıştırıp birkaç dakika hali üzere terk etmeli, ba'de (*sonra*) eşkâl-i mürtesimin (*resmedilen şeklin*) iktizâ eden (*gereken*) taraflarını gayet seri olarak tersim eylemeli, kursûnî boya rengi hâsıl olur.

15. [Kırmızı Maun Boya Rengi Tertibi]

Evvelce ezilmiş hazır bulunan boyalardan esas [Koyu Lâl] [Carmin] boya renginden fırça ile bir kısım ahzederek (*alarak*) münkasım (*kısım kısım*) tabak gözlerinden birine vaz' edip (*koyup*) fırçayı yıkadıktan sonra bir kısım mikdârı dahi esas [Kiremidî] [T. De Sienne Brulee] boya renginden alıp evvelce vaz' olunmuş (*koyulmuş*) bulunan renkler dahiline koyup fırçayı tathir ettikten (*temizledikten*) sonra esas [Çini] [Encre de Chine] boya renginden keza bir kısım alınarak, diğerleriyle birleştirip su ilavesiyle karıştırmalı ve birkaç dakika hali üzere terk edip ba'de (*sonra*) eşkâl-i mütenevviyanın (*çeşitli şekillerin*) iktizâ eden (*gereken*) taraflarına dikkatlice tersim etmeli, kırmızı maun boya rengi hâsıl olur.

16. [Zeytunî Renk Boya Tertibi]

Hazır bulunan ezilmiş boya renklerinden fırça ile bir kısım esas [Hint Sarısı] [Jaune Indien] boya renginden ahzederek (*alarak*) münkasım (*kısım kısım*) tabak gözlerinden birine vaz' edip (*koyup*) fırçayı suda yıkadıktan sonra esas [Çini] [Encre de Chine] boya renginden keza evvel mikdâr kısmında alıp, her iki rengi birleştirip su ilavesiyle birlikte karıştırmalı ve birkaç dakika hali üzere terk etmeli, ba'de (*sonra*) hazır bulunan resm-i mürtesemin (*çizilmiş resmin*) lazım gelen mahâllerine gayet seri olarak tersim etmeli, zeytunî boya rengi hâsıl olur.

17. [Toprak Rengi Boya Tertibi]

Zemin toprak boya rengini resmetmek için fırça ile bir kısım mikdârı esas [Kiremidî] [T. De Sienne Brulee] boya renginden alıp münkasım (*kısım kısım*) bulunan tabak gözlerinden birine vaz' ederek (*koyarak*) fırçayı yıkadıktan sonra esas [Patalumba] [Laque Jaune] boya sarı renginden dahi iki misli nispetinde alıp tabak gözlerindeki mevcûd bulunan boya ile birleştirip her ikisini birlikte su ilave ederek karıştırmalı ve birkaç dakika bu hulâsa-ı hali üzere terk etmeli, ba'de (*sonra*) eşkâl-i mütenevviyanın (*çeşitli şekillerin*) üzerinde toprak zemin bulunan mahâllerine, îcâbına göre açık veya koyu olarak bu rengi tersim etmeli ve lakin gölgeli olacak taraflarını fırça ile tekrar koyuca gölge işlemek için bir kısım esas [Sepya] [Sepia Brullee] boyası renginden alıp mezkûr (*bahsedilen*)

hulâsaya ilave ederek ikinci defa olmak üzere mezkûr (*bahsedilen*) şekl-i mürtesemin (*resmedilen şeklin*) lüzumu olan cihetlerine (*taraflarına*) dikkatlice tersim etmeli, toprak rengi boyası hâsıl olur.

18. [Turuncu Boya Rengi Tertibi]

Evvelce bir çukur tabak derununda koyuca ezilmiş hazır bulunan elvan boya renginden esas [Açık Lâl] [Carmin Fin] boya renginden fırça ile bir kısım ahz ederek (*alarak*) münkasım (*kısım kısım*) tabak gözlerinin birine vaz' (*koymak*) ile fırçayı yıkadıktan sonra ezilmiş bulunan boya renklerinden esas [Açık Sarı] [Jaune de Chrome Clair] boya renginden fırça ile iki misli mikdârı alıp her ikisini birleştirerek lüzumu derece su ilavesiyle dikkatlice karıştırıp birkaç dakika hali üzere terk etmeli, ba'de (*sonra*) eşkâl-i mütenevvianın (*çeşitli şekillerin*) îcâb eden taraflarına resmetmeli turuncu rengi boya hâsıl olur.

19. [Al Boya Rengi Tertibi]

Hazır ezilmiş bulunan elvan boya renklerinden esas [Açık Lâl] [Carmin Fin] boya renginden fırça ile bir kısım ahz(*almak*) ile mezkûr (*bahsedilen*) münkasım (*kısım kısım*) tabak gözlerinin birine vaz' ederek (*koyarak*) fırçayı suda yıkadıktan sonra esas [Turuncu] [Rouge de Saturne] boya renginden fırça ile aynı mikdârda alıp evvelce alınmış boya ile birleştirip mikdâr-ı kâfi su ilavesiyle her ikisini birlikte karıştırıp haliyle terk etmeli, ba'de (*sonra*) lazım gelen eşkâl-i mürtesemin (*resmedilmiş şekillerin*) üzerine resmetmeli, gayet şeffaf al boya rengi hâsıl olur.

[Tenbih]

Ağaç ve kök ve dallarına veyahut kesilerek tahtadan imal olunmuş bulunan her eşkâlin hin tersiminde (*anlık resminde*) umumiyetle (*genellikle*) isti'mâl olunmakta (*kullanılmakta*) olan tahta renginin ber veche ati (*aşağıda*) tarif olacak vechle (*şekilde*) bir iki elvan esas boya renklerinin birleşmesiyle vücuda geleceğinden, îcâb eden taraflarına mezkûr (*bahsedilen*) renkleri dikkatlice işlemek iktizâ eder (*gerekir*).

20. [Tahta Rengi Boya Tertibi]

Mesela evvelce ezilmiş hazır olan elvan boya renklerinden esas [Kiremidî] [T. De Sienne Brulee] boya renginden fırça ile bir kısım ahzedip (*alıp*) münkasım (*kısım kısım*) bulunan tabak gözlerinden birine vaz' (*koymak*) ile fırçayı suda yıkadıktan sonra mevcûd bulunan boya renklerinden [Sepya] [Sepia Brulee] boya renginden fırça ile aynı mikdâr alınıp tabak gözlerindeki kiremidî boyasıyla su ilave ederek her ikisini birlikte karıştırıp birkaç dakika hali üzere terk etmeli, ba'de (*sonra*) eşkâl-i mürtesemin (*resmedilen şeklin*) ahşap bulunan kısımlarına iş bu renk boyadan dikkatlice tersim etmeli. Ve eğer bir derece daha kuvvetli gölge bulunacak olan mahâllerine betekrar sepya boyası renginde işlemek iktizâ eder (*gerekir*), o halde tahta rengi boya hâsıl olur.

21. (Tirşe Rengi Boya Tertibi)

Fırça ile bir kısım evvelce ezilmiş bulunan esas [Açık Mâ'i] [Bleu de Cobalt] boya renginden ahzedip (*alıp*) münkasım (*kısım kısım*) tabak gözlerinden birine vaz' ederek (*koyarak*) fırçayı yıkadıktan sonra hazır bulunan esas [Açık Sarı] [Jaune de Chrome Clair] boya renginden fırça ile aynı mikdâr alıp her ikisini birleştirip su ilavesiyle birlikte karıştırmalı, birkaç dakika hali üzere terk etmeli, ba'de (*sonra*) fırçayı boyanın üst sathına (*yüzeyine*) muvâzî (*paralel*) tutarak lüzumu kadar ahz (*almak*) ile gayet seri olarak şekl-i mersûmun (*resmedilen şeklin*) icâb eden mahâllerine dikkatlice tersim etmeli, tirşe boya rengi hâsıl olur.

Değerlendirme Ve Sonuç

Osmanlı'da tasvir biçiminin değişimi devletin duyduğu ihtiyaçlar doğrultusunda gerçekleşmiştir. 18. yüzyıldan itibaren Batı ile Doğu (ve dolayısıyla Osmanlı) ilişkileri bir güç dengesizliği temelinde gelişim göstermiştir. Batı'nın Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali gibi büyük olayları teknik ve kültürel anlamda Batı ile Doğu arasındaki uçurumu derinleştirmiş, neticede Batı'nın sömürgecilik politikaları, birçok Doğulu devlet gibi Osmanlı Devleti'nin de çeşitli savunma mekanizmaları ve reaksiyonlar geliştirmesine sebep olmuştur.

Osmanlı Devleti ihtiyaç duyduğu görsel ideolojiyi minyatür sanatı üzerinden sürdürmeyeceği için ilkin gayrimüslim ressamın üzerinden padişah portreciliği ile sonrasında Batılı müfredatı sahip askeri okullar içerisinde gelişen resim eğitimi ile görsel kültürde Batılılaşma yoluna girmiştir.

Görsel kültürde Batılılaşmanın en önemli ayağı ise şüphesiz ki perspektif kavramıdır. Batı'da Antik Yunan ve Roma devirlerinde bir dereceye kadar bilinen perspektif kavramı sonraları terk edilmiş, ancak Avrupa'da 12. yüzyıl sonunda Latince'ye *Perspectiva* olarak çevrilen ve Batı'da Alhazen ismiyle meşhur Arap bilim insanı İbn-i Heysem'in (905-1040) eseri *Kitab-ı Menâzır* ile bilimsel bir nitelik kazanmıştır; buna karşın perspektif Doğu'da bir görme / gösterme biçimi olarak yer edinmemiştir. Batı'da ise Rönesans ile bambaşka bir hale bürünen teknik, bir aşamadan sonra Batılı'nın görsel ideolojisinin temelini oluşturmuş, 19. yüzyılda emperyal güçlerin bir aygıtı haline gelmiştir. Sömürge ülkelerinde Batılılar tarafından eski algının yıkımında bir silah olarak kullanılan perspektifin Osmanlı'daki gelişimi ise sömürge ülkelerinden daha farklı seyretmiştir.

Perspektif bir algı biçimi olmasının yanında teknik bir kavram olarak önemli ve faydalıydı. Bu sebeple Osmanlıların daha çok askeri alanlardaki ıslahatları sonucunda eğitim kurumlarında öğretilen perspektif önceleri teknik konularla sınırlı kalsa da çok kısa sürede bir görme biçimi olarak kullanılmıştır. Batılılaşmanın devamında ise biricik güzel ve doğru kabul edilen Batı'nın tasvir biçimine erişmek için seferberlik başlamış, Avrupa'dan eğitimci getirilmiş, Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiş kısa zamanda Osmanlı kendi Batı anlayışını haiz sanat eğitimcilerini yetiştirmiştir.

O dönem kurulmuş eğitim kurumlarından olan Mekteb-i Harbiye’de yetişmiş Osman Nuri Paşa da Osmanlı’nın bu eğitimcilerden biri olarak öne çıkmaktadır. Eğitimciliğinin ve hayatının incelendiği bu çalışmada, nihayetinde Osman Nuri Paşa’nın kaleme aldığı ve dönemin resim terminolojisini içeren metin, Osmanlı Türkçesi’nden günümüz harflerine çevrilerek araştırmacıların istifadesine sunulmuştur.

İki kısımdan oluşan metnin birinci kısmında Batılı resmin temel kavramlarından perspektif kavramı üzerinde duran Osman Nuri Paşa konuyu basitçe ele almış, kitapçığın ikinci kısmını ise sulu boya tekniğine ayırmıştır. Kitapçık yazıldığı dönem sulu boya tekniği hali hazırda Türk ressamlar tarafından çokça kullanılan bir tekniktir, doğrusu minyatür sanatı dolayısıyla sulu boya malzemelerine yabancı olmayan İstanbul sanat ortamı bu tekniği severek kullanıyordu¹⁹. Öyle ki Batılı anlamda Türk resim sanatından ciddi manada bahsedemeyeceğimiz bir dönemde (1816-17) dahi yazılmış olan Bozoklu Osman Şakir Efendi’nin *Musavver Sefaret-nâme-i İran* eserindeki minyatürlerde gelenekten kopuk, yüzü Batı’ya dönük bir anlayışla sulu boya tekniğinin kullanıldığını görebilmekteyiz. Belki de bu yatkınlık sebebiyledir ki Osman Nuri Paşa, Batı usulü resim eğitimi için kaleme aldığı kitapçıkta perspektifle birlikte sulu boya tekniğinin anlatımını tercih etmiştir.

Son olarak, genç öğrenciler için yazılan ve bir teknik olarak sulu boyadan böylesi bahseden belki de Osmanlı’daki ilk matbu eser olma özelliğini taşıyan bu küçük kitapçık, Paşa’nın eğittiği ressamlar da göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır. Nitekim, Osman Nuri Paşa’nın öğrencilerinin, bu eğitimler doğrultusunda çalışmalarda bulunduğu görülebilmektedir. *Fenn-i Menâzır ve Sulu Boya Ta’rifâtı* ile yakın dönemlerde basılan ve perspektif eğitimi için okutulan *Amel-i Menâzır* ve daha geç dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi için kaleme alınan *Usul-i Ameliyye-i Fenn-i Menâzır* kitaplarının yazarı Ahmet Ziya Akbulut’un veya sulu boya resmi konusunda bir üstat sayılan Hoca Ali Rıza ile birlikte atölyesinde yetişen nice ressamın Nuri Paşa’nın tedrisatından geçtiği düşünüldüğünde, Paşa’nın eğitimciliğinin ve bu bağlamda yazdığı kitapçığın kıymeti şüphesiz daha iyi anlaşılacaktır.

19 İslimyeli, 1982, 73.

KAYNAKÇA

- Akyüz, Y. (2007). *Türk Eğitim Tarihi M.Ö 1000-M.S. 2007*. Ankara: Pegem Akademi.
- Belting, H. (2020). *Floransa ve Bağdat Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- BOA, Osmanlı Arşivi. [Y..MTV.] No. 81, Gömlek No. 124.
- BOA, Osmanlı Arşivi. [Y..MTV.] No. 85, Gömlek No. 45.
- Develioğlu, F. (2012) *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Eski ve Yeni Harflerle*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Göncü, T. C. (2012). *Osmanlı Sarayında Resim Sanatının Himayesinin Simgesi Olarak Resim Odası ve Görev Alan Sanatçılar*. Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi, Sayı: 9, 262-278.
- İslimyeli, N. (1982). *Suluboya Resim Sanatı Tarihi*. Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- Kaçar, M. (2007-2008). *Tersâne Hendesehânesi'nden Bahriye Mektebi'ne Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayûn*. Osmanlı Bilimi Araştırmaları IX/1-2, 51-77.
- Mehmed Esad. (1893). *Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye*. İstanbul: Artin Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- Milli Savunma Bakanlığı. (2000). *Osmanlı Döneminde Askerî Okullarda Eğitim*. Ankara: M.S.B
- Osman Nuri. (1895). *Fenn-i Manazır ve Sulu Boya Tarifâtı*. İstanbul: Matbaa-i Osmaniye.
- Said, E. (2013). *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*. (B. Ülner, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sinanlar, S. (2008) *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahabeddin, (7 Ağustos 1924), Türk Ressamları, Nuri Paşa, Milli Mecmua, 301.
- Şemsettin Sami (1899) *Kamûs-ı Türkî*, İstanbul: İkdam Matbaası.
- Unat, F. R. (1968) *Osmanlı Sefirleri ve Sefaaretnameleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988) *Osmanlı Tarihi* (C.5, 172) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yetik, S. (1940). *Ressamlarımız, Cilt 1*. İstanbul: Marifet Basımevi.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

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

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

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

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



MESİH'İN MÜRİTLERİ OLARAK HRİSTİYAN MARTYRLERİN PARRHĒSİA BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ



AN EVALUATION OF CHRISTIAN MARTYRS AS DISCIPLES OF CHRIST IN THE CONTEXT OF PARRHĒSİA

Settar TARMAN*

ÖZ

Parrhēsia, modern literatürde sıklıkla siyasi ve felsefi metinler üzerinden karşımıza çıkan bir kavramdır. Özellikle Euripides veya Platon gibi Klasik Dönem yazarlarının metinlerindeki kullanım şekilleri ve anlamıyla ön plana çıkmıştır. Klasik Yunan Edebiyatı'nda birçok metinden söz edilen *parrhēsia*, sosyo-politik dinamikler ve bulunduğu bağlam neticesinde anlamında değişimler yaşamıştır. Bu anlamda en dikkat çekici ifadeler Septuaginta ile Philon gibi Hellenistik Yahudi literatürünün öncü yazarlarının metinlerinden izlenebilmektedir. Bunlarla birlikte *parrhēsiayı* ortaya koyan *parrhēsiastēs* kimliğinde de önemli farklılıklar göze çarpmaktadır. Çalışma kapsamında özellikle Hristiyanlık bağlamında ele alınan *parrhēsia* ve *parrhēsiastēs*, İsa Mesih üzerinde yeni bir kimlik inşa etmiştir. Bu kimliğin oluşumundaki en önemli kaynaklar, Klasik Dönem metinlerinden bilinen ve politik çerçevede kullanılan özgürce konuşma yani *parrhēsiastik* tutum ile sıklıkla Yuhanna İncili'nde söz edilen Baba'nın (Tanrı) sevgisine ulaşma arzusuyla sunulan koşulsuz itimattır. Müritler tarafından bir rehber olarak görülen *parrhēsiastēs* Mesih, aynı zamanda Baba'nın ilahi yönlendirmesiyle edindiği hakikati duyurmaktadır. Bir zamanlar İsa Mesih'in müridi olarak Hristiyan doktrinini savunan insanlar, zamanla yeni *parrhēsiastēs*lere dönüşmüştür. Cesurca *parrhēsia* sergileyen dini liderler, inandıkları hakikat doğrultusunda martyr edilen azizler haline gelmiştir. Bu çalışma kapsamında İsa Mesih'in izinden giden havariler ve Hristiyan öğretilerini yaymaya devam eden Hristiyan azizlerin hem martyr hem de *parrhēsiastēs* olarak rolleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Parrhēsia*, *Hristiyan martyrleri*, *İsa'nın havarileri*, *Parrhēsiastēs*, *Hristiyan azizler*

ABSTRACT

Parrhēsia is a concept that frequently appears in modern literature through political and philosophical texts. Especially in the texts of Classical Period writers such as Euripides or Plato, it has come to the forefront with its usage and meaning. *Parrhēsia*, which is mentioned in many texts in Classical Greek Literature, has experienced changes in its meaning as a result of socio-political dynamics and the context in which it is situated. In this sense, the most remarkable expressions can be observed in the Septuaginta texts

* Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8623-6062> ♦ E-mail: settar.tarman@ege.edu.tr

and in the sources of the leading authors of Hellenistic Jewish literature such as Philo. In addition, there are also notable differences in the identity of the *parrhēsiastēs* who revealed the *parrhēsia*.

After the texts of the Classical Period, notable changes in the meaning and performance of *parrhēsia* appear in the Septuaginta texts and in the framework of Hellenistic Judaism, a synthesis of Hellenistic culture and Jewish belief. In the Septuaginta, *parrhēsia* is associated not only with speaking freely, but also with God's encouragement of the people, receiving strength from God, and the speaker's blabbering. It is noteworthy that Philon of Alexandria, one of the most important thinkers of Hellenistic Jewish culture, deals with *parrhēsia* in a context such as revealing the truth that will benefit society. *Parrhēsia* and *parrhēsiastēs*, which are discussed in the context of Christianity, created a new identity on Jesus Christ. The most prominent sources in the formation of this new identity are the *parrhēsiastēs* attitude characterized by free speech, which is known from Classical Period texts and used in the political framework, and the unconditional trust in the desire to reach the love of the Father (God), which is frequently mentioned in the Gospel of John. The *parrhēsiastēs* Christ, seen by the Apostles as a guide, is at the same time proclaiming the truth he has acquired through the divine guidance of the Father. People who once defended Christian doctrine as disciples of Jesus Christ have, over time, been transformed into new *parrhēsiastēs*. Religious leaders who courageously exhibited *parrhēsia* became saints martyred for their faith.

These martyr saints were not motivated by a desire to impose or convince any group of people of the truth shaped by the Christian teachings they believed in. They simply addressed the community and did so freely. They were not aggressive; they were courageous and honest. These elements ensured that Christian leaders, appearing as *parrhēsiastēs* in the face of the Jewish community, and especially the Jewish community, occupied the right position in the context. *Parrhēsiastēs*, whose lives had to be put at risk in some way due to the nature of *parrhēsia*, were sometimes put on trial as a result of the aggressive behavior of the Jews, and sometimes as a result of the local Roman administration's impulse to protect Pagan traditions. Just like Socrates, an important *parrhēsiastēs* of the Classical Period, they were sentenced to death as a result of their trials. St. Stephen, the first martyr of Christianity, whose details of life are mentioned in Acts of the Apostles; St. Ignatius, the bishop of Antioch, also known as Theophoros; St. Germanicus, the young saint of Smyrna; St. Polycarp, the Bishop of Smyrna, and Justin the Martyr, who was judged and martyred together with his disciples, are important religious figures who appear as *parrhēsiastēs* of the early Christian period.

Within the scope of this study, the roles of the apostles who followed Jesus Christ and the Christian saints who continued to spread Christian doctrines as both martyrs and *parrhēsiastēs* are analysed.

Keywords: *Parrhēsia, Christian martyrs, Apostles of Christ, Parrhēsiastēs, Christian saints*

Giriş

*Parrhēsia*¹ kavramı, ilk kez ortaya çıkışından beri siyaset, felsefe ve hatta inanç gibi çeşitli alanlarda yer edinmiştir. Klasik Dönem Atina'sından Hristiyan Roma Devleti'ne kadar varlığı yazılı kaynaklardan izlenebilen *parrhēsia*, en sade anlamıyla özgürce konuşma ya da doğruyu söylemek demektir. Kavramın içinde bu tanımdan öteye giden, çok daha karmaşık ifadeler de bulunmaktadır. *Parrhēsia* ile ilgili en önemli nokta ise kavramın kullanıldığı her dönemde, o zamanın sosyolojik-dini yapısına ve ihtiyaçlarına göre anlam kazanmış olmasıdır.

Parrhēsia, sergilenen bir tutum ya da duruş olarak algılanmalıdır. Bir başka deyişle gerçekleşme tarzıdır. Bu nedenle farklı bağlamlarda ve dönemlerde ayrı ayrı ele almak gerekmektedir. *Parrhēsiyanın* erdemle akrabalık geliştirmiş bir var oluş biçimi olduğu da söylenebilir. Söylem ile ilişkili olduğu için karşılaştırmalı olarak değinilmesi gereken diğer iki kavram da *rhetorik*² ve *itiraftır*. *Parrhēsia* yapısı gereği, *rhetorik* ve *itirafa* göre hakikati taşıma biçimiyle ayrışır³. *Rhetorik* ve *itiraftın* çizdiği tablo, tam da *parrhēsia* için elzem olan sorumluluk ve risk faktörlerinden uzaktır. Bu durum *parrhēsiadan* ayrılan kavramların insiyatif ya da sorumluluk alma kapasiteleriyle ilişkilidir.

Modern anlamda *parrhēsiaya* yönelik çeşitli çalışmalar ortaya koyulsa da kavramı en detaylı şekilde yorumlayan ve günümüze taşınmasını sağlayan Fransız düşünür Michel Foucault⁴'dur. Foucault *parrhēsiyanın* demokratik, siyasi ve dini kurumlardaki rolü, yargıda önemi ve gerçek ile *itirafta* ilişkisindeki önemi hakkında pek çok ders vermiş; bu dersler Foucault'dan sonra bir araya getirilerek modern literatüre kazandırılmıştır. Bahsi geçen dersler özellikle Euripides, Platon, Philon, Plutarkos, Epiktetos gibi birincil kaynak yazarlarının eserlerinden aktarımlarla pekiştirilmiştir⁵.

Parrhēsia ve *parrhēsiastēs*in kronolojik olarak varlığı incelendiğinde belirli dönemler ve bu dönemlere ait metinler dikkat çekmektedir. Bunlar kısaca (I) Yunan dünyası ve Hellen kültürü (II) Septuaginta⁶ ve Hellenistik Yahudi literatürü⁷ (III) Yeni Ahit (IV) Erken Hristiyanlık dönemine ve Apostolik Babalara⁸ ait olduğu düşünülen metinlerdir⁹.

1 Jeffreys, 1991, 1591.

2 Kazhdan, Jeffreys & Cutler, 1991, 1788-1790.

3 Foucault, 2018, 16.

4 Foucault, 2018; Foucault, 2021; Foucault, 2022.

5 *Parrhēsia* üzerine öne çıkan diğer literatür çalışmaları için ayrıca bkz: Holstein, 1963, 45-54; Bartelink, 1970, 5-57; Marrow, 1982, 431-446; Frederickson, 1996, 163-183; Hatlie, 1996, 272-284; Arabatzis, 2014, 99-118; Van Renswoude, 2019, 21-40.

6 Votaw, 1900, 186-193; Leaney, 2008, 153.

7 Marrow, 1982, 437; Lieu, 2006, 39.

8 Literatürde "Ante-Nicene Fathers" olarak da bilinen, 325 yılında toplanan Nikaia Konsili öncesine yaşadığı kabul edilmiş ve Havariler ile iletişim kurduğuna ya da tanıştığına inanılan din büyükleri.

9 Kittel & Friedrich, 1985, 712-714.

Bu çalışma kapsamında öncelikle *parrhēsia* kavramının anlamı ve kullanıldığı bağlamlara değinilecektir. Daha sonra Klasik Dönem Atina'sında ve Hellenistik Yahudi literatüründe *parrhēsia* ile *parrhēsiastēs*in rolü değerlendirilecektir. Son olarak bir *parrhēsiastēs* olarak İsa Mesih'in rolü örneklerle açıklanacak ve Erken Hristiyanlık Dönemindeki Hristiyan martırlarının ortaya koyduğu *parrhēsiyanın* yeri şehitlik anlatıları eşliğinde ele alınacaktır.

1. *Parrhēsia*'nın (*Παρησία*) Anlamı ve Kaynakları

Parrhēsia (*Παρησία*) kelimesi, etimolojik olarak "tüm/tamamı" anlamına gelen *πᾶς*¹⁰ (*pas*) ve "söylenmiş olan, konuşma, söyleme" anlamlarındaki *ῥῆσις/ῥῆμα* (*rhēsis/rhēma*) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur¹¹. Asıl kullanılan anlamı ise Antik Yunan edebiyatında ve felsefede sıklıkla karşılaşılan, bir kişinin sözlerini sakınmadan söylemesi, cesurca fikrini ortaya koyabilmesidir¹².

Parrhēsia doğuştan Atina vatandaşı olan bireylerin sahip olduğu bir haklıdır. Halkın özgürce konuşabilmesini tanımlayan bu kavramdan ilk kez Euripides (İÖ. V. yüzyıl) bahsetmiştir¹³. Sıklıkla şehir düzeni ya da kamusal alanlarla ilgili konuların anlatıldığı metinlerinde karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra Platon (İÖ. V-IV. yüzyıllar), Aristoteles (İÖ. IV. yüzyıl), Philodemos (İÖ. II-I. yüzyıllar) gibi pek çok Antik Yunan kültürünün önde gelen filozof ve şairi de metinlerinde *parrhēsiadan* söz etmiştir¹⁴.

Michel Foucault, California Üniversitesi'nde verdiği dersler kapsamında *parrhēsiayı* özelliklerine göre alt başlıklarda incelemiştir. Bu özellikler "açık sözlülük", "hakikat", "tehlike", "eleştiri" ve "ödev"dir¹⁵. Foucault, sözcüğün anlamsal açıdan evrimini ortaya koyan ve her birinde farklı nitelikleriyle var olduğunu gösteren üç alana dikkat çekmiştir. Bunlar "*rhetorik*", "siyaset" ve "felsefe"dir¹⁶. Foucault, *rhetorik* için konuşmanın temelinde yer alan ve sürekliliği olan uzun bir konuşmadan bahseder. *Rhetoriğe* göre *parrhēsia* ise soru-cevap esasına dayanan bir diyalogdur. Bu diyalogdaki temel, hakikate işaret eden ve hakikati aktarma yetisine sahip olan sözün (*parrhēsia*) varlığıdır¹⁷. *Rhetorik* hakikate sahip unsurlardan yoksundur. Siyasette *parrhēsia* ise, Atina demokrasisinin temel özelliklerinden birine işaret etmektedir. Demokrasinin sürekliliği için bir rehber niteliğindeki *parrhēsia* aynı zamanda iyi vatandaşa özgü olan etik ve kişisel bir tutumdur¹⁸. *Agorada* ortaya çıktığı için halka dair çok özellik

10 Also *pan* (πᾶν).

11 Sophocles, 1914, 862; Lampe, 1961, 1044-1045; Liddell & Scott, 1996, 1344.

12 Scherz, 2019, 161-169.

13 Euripides'in *parrhēsia* kelimesinden söz ettiği ve kavramdan bahsettiği metinleri: "*Phoenissae*", "*Hippolytus*", "*Bacchae*", "*Electra*", "*Ion*" ve "*Orestes*". Foucault, 2018, 29-30.

14 Kapsamlı bilgi için ayrıca bkz. Foucault, 2021, 86-124.

15 Foucault, 2021, 75-82.

16 Foucault, 2021, 82-85.

17 Foucault, 2021, 82-83.

18 Foucault, 2021, 83.

barındıran *parrhēsia*, doğal olarak hükümdarın iyi yönetim anlayışı için öğrenmesi kaçınılmaz bir şeydir¹⁹. Hükümdar bir *parrhēsiastēs* olamadığı gibi *parrhēsia*ya karşı yapabileceği tek şey de hakikat ile en iyi şekilde yüzleşmektir. Verdiği kararlara karşı yalnızca yapılan her türlü eleştiriyi dinleyen hükümdar, iyi bir yönetici olduğunu ortaya koyabilir²⁰. Felsefe açısından bakıldığında ise *parrhēsia* ilişkisi “*ἡ τέχνη τοῦ βίου*”²¹ şeklinde algılanmaktadır. Bu ilişki de *parrhēsia*nın evrim sürecinin devamlılığına işaret eder²². Felsefi açıdan belki de en önemli referans Platon’un Sokrates (İÖ. V-IV. yüzyıllar) portresidir. Sokrates Atinalıları bilgelige, ruhun mükemmelliğine ve hakikate karşı uyarıştır. Platon, Sokrates’in girişimlerini aktarırken *parrhēsiastēs* kelimesini kullanmadan bir *parrhēsiastēs* imajı çizmiştir²³. Sokrates aracılığıyla *parrhēsia*, felsefik bağlamda “*kendine dikkat etme*” anlamını kazanmıştır²⁴. Bir hükümdar için bu, kendi ruhunu terbiye edebilmektir²⁵. *Parrhēsia*nın tarihsel açıdan farklı dönemlerde yeni özellikleriyle geçirdiği evrim, bu şekilde izlenebilmektedir. Bu nedenle *parrhēsia*nın Atina’daki kullanımına göre Hristiyanlık dönemindeki anlamı oldukça farklı bir noktaya gelmiştir²⁶.

2.Klasik Dönem Atina’sında Parrhēsia ve Parrhēsiastēs

Parrhēsia, eylemselliği bakımından söylenen ya da savunulan hakikatin evrensel kabulünün peşinde değildir. Önemli olan, kişinin bu hakikatin akla yatkınlığını doğru değerlendirmesi de değildir. Bu konudaki esas, yalnızca hakikatin dışavurumudur. *Parrhēsia*nın buradaki en önemli amacı, belki de birçok kişinin bildiği ancak dile getiremediği hakikatin *parrhēsiastēs* yani söylemci tarafından haykırılmasıdır.

Antik Yunan’ın *parrhēsia* çevresindeki kişileri algılamak, Hristiyanlıktaki bağlamını anlamak için gereklidir. Çünkü kavram bu süreç içinde dönem şartlarıyla eş güdümlü olarak bir dönüşüm geçirmiştir. Antik Yunan’daki müritler, hocanın ya da yöneticinin takipçileri olarak sessiz kalan kişilerdir. Hoca *parrhēsia*sını ortaya koyarken, cesurca davranır ve hayatını riske eder. Bu nedenle hakikati söyleyen *parrhēsiastēs*, kelimelerinin

19 Foucault, *monarşik parrhēsia*dan bahsederken kavramın agora yerine kralın ya da hükümdarın sarayında belirdiğini söyler. Detaylı bilgi için bkz. Foucault, 2021, 84.

20 Foucault, 2021, 84.

21 Yaşama sanatı (becerisi).

22 Foucault, 2021, 85.

23 Sokrates’in kışkırtıcı şekilde önemli idarecilerin, tragedya yazarlarının ya da şairlerin hayat, ölüm, erdem vb. konulardaki bilgisizliklerini toplum önünde kendi soruşturma yöntemleriyle ortaya koyması, bu duruma maruz kalan kesimin Sokrates’ten nefret etmesine neden olmuştur. İnsanların önünde küçük düşen kimseler -ki gerçekte bilge olma iddiası olmayan kimseler bu duyguyla pekişmiş bir öfkeye bu denli kapılmayacaktır- Sokrates’e duydukları düşmanlıkla onun ölmesinden memnun bile olacaktır. Arslan, 2019, 143-144.

24 Scherz, 2019, 164.

25 Foucault, 2021, 85.

26 Konuyla ilgili olarak Doğu Roma’da (Bizans) *parrhēsia* hakkına sahip olan figürler için bkz. Haldon, 2005, 51

sorumluluğunu üstlenir²⁷. Hristiyanlıktaki müritler ise, cesurca hakikat savunucusu olacak ve otoriteye karşı hayatını riske eden bireyler şeklinde karşımıza çıkacaklardır.

Erken dönem *parrhēsiāsi*, kendini gösterebilmek için özgür bir ortama ihtiyaç duymuştur. Ancak bu özgürlük biçimi, *parrhēsiastēs*in kendi elde edebileceği bir yapıda değildir. Sadece yöneticinin ya da bir diğer deyişle egemen kişinin, *parrhēsiastēse* verebileceği bir özgürlüktür²⁸. Çünkü *parrhēsia*, hükümdar-*parrhēsiastēs* ikiliğinde kendini gerçekleştirebilir. Bu bağlam özellikle politik *parrhēsiān*ın varlığıyla hissedilmektedir. Yöneticinin inisiyatifıyla şekil alır ve aynı zamanda onun hakikati benimseme becerisiyle de ilişkilidir. Çünkü egemen kişi *parrhēsiastēs*in söyleyeceklerini kabullenebilmek için olgunlaşmış olmalıdır²⁹. Bu koşullar sağlandığında *parrhēsia* hem talep eden hem de sağlayan açısından işlevsellik kazanır³⁰.

Bir *parrhēsiastēs*, kendisi ve ifadesi arasındaki düşünsel temellerle bir bağ kurar. Ardından dinleyen kişiyi, kendini tehdit edici bir unsurla karşı karşıya bırakır. Böylece *parrhēsiastēs* ve dinleyen tehlikeli bir durum içine çekilmiş olur. Daha sonra *parrhēsiastēs*, dinleyen ve ifade arasındaki bağa dair bir teklifte bulunur. Bir *rhetor* ise hayati tehlikeyle karşı karşıya kalma ihtimalini ortadan kaldırmak için konuşan ve ifade arasındaki ilişkiyi ayırıştırır. *Rhetor* ile *parrhēsiastēs*in farklılaşması bu noktada başlar³¹. Bu doğal olarak *rhetorun* ilişkisini güvence altına alma girişimidir. *Rhetor* düşüncüyü karşıya aktarırken dolaylı yolları ve ifadeleri tercih eder. *Parrhēsia* bağlamındaki teklife karşılık *rhetor*, hem kendi söyleminde en az sorumluluğu alır hem de teklifin yerine dayatmayı (ikna etme) seçer. Temelde *rhetorik*, *rhetora* dinleyici karşısında zaten ikna edici bir hakimiyet kurmasını sağlamayı temel almaktadır. Çalışma prensibi bunun üzerinedir. Bir *parrhēsiastēs* ise bilinçli etki altında bırakmadan yalnızca ifadesini sunar³².

Rhetorik ile olan karşılaştırmaya ek olarak *parrhēsiān*ın *itiraftan* ayrıldığının da altını çizmek gerekir. Temelde bir *itiraftçı* ile *parrhēsiastēs* eylemsellikleri karşılığında

27 İsa Mesih kavramla ilgili olarak söylemlerinin sorumluluğunu alan kişidir. Ancak buna rağmen Mesih'in ortaya koyacağı *parrhēsiān*ın kaynağı "Baba'nın ta kendidir. Bu nedenle Mesih aynı zamanda bir mürit olarak görülmektedir. John 12:49 şu şekilde aktarır: "ὅλλ' ὁ πέμψας με πατήρ αὐτός μοι ἐντολήν δέδωκεν τί εἶπω καὶ τί λαλήσω."; "Ve beni gönderen Baba'nın ta kendi, ne söylemem ve ne konuşmam gerektiğini bana buyurdu". Yahudi Kitab-ı Mukaddesi ve devamında Yeni Ahit metinlerinin tamamı için G. Campbell'in "The Holy Bible: Quatercentenary Edition King James Version Published in the Year 1611" versiyonu referans alınmıştır. Türkçe referanslar için incil.info'daki YC2009, Grekçe referanslara ise M. A. Robinson ve W. G. Pierpont'un "The New Testament in the Original Greek: Byzantine Textform" çalışması ve incil.info internet adresindeki *Grekçe: Septuaginta (LXX)* ile *Grekçe: Yeni Antlaşma'dan (GNT)* ulaşılmıştır (Erişim tarihi: 17.12.2023). Yahudi Kitab-ı Mukaddesi ve Yeni Ahit metinlerindeki kısaltmalar için *logos.com* internet adresindeki *Bible Book Abbreviations* esas alınmıştır. (17.12.2023).

28 Foucault, 2021, 34.

29 Scherz, 2019, 162-163.

30 Foucault, 2021, 45-46.

31 Foucault, 2018, 14-15.

32 Foucault, 2021, 75; Foucault, 2022, 374.

bedel ödemelidirler. Her ikisi de doğruyu söyleyerek birer özne halinde hakikat ile ilişkiye girerler. İtirafçı, ifade ettiği şeye bağlı kalırken kimseyi herhangi bir mecburiyete itmez. Konuşma özgürlüğüne sahiptir ve gerçeği aktarır. Yapılan bu beyan, *itirafçının* hakikatidir. *Parrhēsiada* da konuşan inandığı şeyi özgürlüğü sayesinde ifade eder. Ancak burada *parrhēsiastēs* ve ifade arasındaki bağ, hakikatin neden olabileceği bedeli ağırlaştırma gücüne sahiptir. Bu bedel bir ihtimalken ansızın kaçınılmaz bir sona dönüşebilir. Bu durum *parrhēsia* ve *parrhēsiastēs*in hakikat kanalıyla birbirine bağlanmasıdır³³.

Özetle *parrhēsiada* asıl olan dinleyiciye hakikati ispat edip onu hakikati kabul etmesi için zorlamak değildir. Tam aksine dinleyiciye bir eleştiri sunulmaktadır. Bu eleştiri bir başkasına da yöneltiler, kişi kendine de yöneltiler. Bunun dışında bir *parrhēsiastēs* her zaman hitap ettiği kişiden hiyerarşik olarak alt konumdadır. Aşağıdan gelen eleştiri, yukarıya yöneltilmelidir. Yapılan eleştirinin niteliği de *parrhēsia* için belirleyicidir. *Parrhēsiastēs* hakikat uğruna sarfettiği sözleri yüzünden hayatını riske etmiş olacaktır. Foucault'nun da aktardığı üzere, *parrhēsiada* tehlike söylenen hakikatin dinleyiciyi incitebilecek ya da kızdırabilecek nitelikte olmasıyla ilişkilidir. Bu durum *parrhēsiada* hakikatin çarpıtılmadan, doğrudan söylenmesinin öncelik olmasından kaynaklanır³⁴. *Parrhēsiastēs*in bunları gerçekleştirirken emin olması gereken diğer bir nokta durduğu konumdur. Konuşmacı bir *parrhēsiastēs* olarak kişisel, ahlaki ve toplumsal değerlere sahip olmalı, toplum arasındaki iyi bir temsilciyi örnek bir vatandaş yansıtmalıdır. Atina'da insanların *parrhēsiayı* bir hak ve ayrıcalık olarak kabul etmeleri önemli bir statü göstergesidir. Gerekli niteliklere sahip olmayan kişi, bu haktan mahrum bırakılmıştır³⁵.

Antik Yunan'da *parrhēsiastēs* olarak belki de ilk akla gelen figür Sokrates'tir. Platon'un metinlerinde pek çok yerde *parrhēsiadan* söz etmesine rağmen, Sokrates'ten doğrudan *parrhēsiastēs* şeklinde bahsetmemiştir. Hatta Sokrates'ten bağımsız olarak herhangi bir şekilde *parrhēsiastēs* kelimesini kullanmamıştır. Bu kelime daha sonra bağlamda somut olarak yerini almıştır. Ancak Sokrates'in Atina toplumu içindeki rolü göz önünde bulundurulduğunda, *parrhēsiastēs* oluşuyla ilgili herhangi bir şüphe yoktur. Çünkü Sokrates daima Atinalıları hakikat, bilgelik ve ruhun mükemmel olması gerektiği konularında yönlendirmiş; bu uğurda tehlike karşısında ruhu eğilip bükülmemiştir³⁶.

3.Hristiyanlık Öncesi Metinlerde Parrhēsia'nın Varlığı

Parrhēsia kelimesi, Klasik Yunan metinlerinde sıklıkla politik bir bağlamda kullanılmıştır. Ancak Septuaginta (LXX³⁷) gibi dini metinlerde, doğal olarak hem dünyevi

33 Foucault, 2022, 370-371.

34 Foucault, 2021, 79-81.

35 Atina'da bir *parrhēsiastēs*in erkek olması zorunludur. Ayrıca politik bağlamda demokratik ve monarşik *parrhēsianın* detayları için bkz. Foucault, 2021, 80-81, 83-84.

36 Foucault, 2021, 85, 134.

37 Tanak'ın Grekçe tercümesi olan ve Latince yetmiş anlamına gelen Septuaginta kelimesi, LXX şeklinde kısaltılır. Anlatıya göre çeviriyi, İsrailoğulları'nın 12 kabilesinin her birinden 6'şar kişi yapmıştır. LXX sayısının kökeni buna dayanmaktadır.

hem de ilahi bir anlam taşımaktadır. *Parrhēsia* kelimesi Septuaginta içinde çok sık karşımıza çıkmamasına karşın bazı kullanım şekilleri dikkat çekicidir. Kutsal metin içinde bahsedildiği bölümler “Levililer Kitabı³⁸”, “Eyüp Kitabı³⁹”, “Mezmurlar⁴⁰” ve “Özdeyişler Kitabı⁴¹”dır⁴².

Parrhēsia, Levililer 26:13’te Tanrı’nın insanları özgür kılma ve cesaretlendirme şekliyle ilgili bir anlamda kullanılmıştır⁴³. Eyüp 22:6 ve 27:10’da cesur olmanın yanı sıra daha çok Tanrı’dan güç almak ve güven içinde kalmak gibi bir ifade taşımaktadır. Bu açıdan Eyüp’te *parrhēsia* yapan kişinin yüzünü Tanrı’ya döndüğü de anlaşılmaktadır⁴⁴.

Parrhēsia ile ilgili diğer göndermeler Mezmurlar 11(12):6(5) ve 93(94):1’de geçmektedir. İlk ayette Tanrı’nın bizzat ortaya koyduğu *parrhēsiadan* söz edilir. Burada Tanrı’nın sorumluluğunu kendi aldığı ve açıkça yapacağı eylemi bildirdiği görülmektedir. Ek olarak Mezmurlar 12:2-3’te aktarılan “*χείλη δόλια ἐν καρδίᾳ καὶ ἐν καρδίᾳ ἐλάλησαν*”⁴⁵ “*dalkavukluk ve ikiyüzlülüğe*” karşı Tanrı’dan istenen yardım, tam olarak *parrhēsianın* karşısında durduğu konumu ve arkasından Tanrı’nın eylemiyle olan ilişkisini güçlendirmektedir. İkinci ayette ise *parrhēsia*, Tanrı’nın yasalarının işleme şekli çerçevesinde Tanrı’nın “*tutumunu açıkça ortaya koyması*” ile ilgili bir bağlamda kullanılmıştır. Bu iki ayette görüldüğü üzere Mezmurlar’da *parrhēsianın* kullanımı kelimenin fiil (eylem) hali üzerinde gösterilmiş. Normalde bir duruş/tutum olan *parrhēsianın* eylemselliği bu iki ayette doğrudan kelimenin fiil hali “*παρρησιάζομαι*” ile belirtilmiştir⁴⁶.

Son olarak Septuaginta’daki *parrhēsia* göndermeleri Özdeyişler’de 4 farklı yerde geçmektedir. İlk olarak 1:20’de doğrudan halkın da söylemi duyabileceği şekilde, açıkça ilan etmek şeklinde kullanılmıştır. Özdeyişler 10:10’a baktığımızda genel olarak kastedilen olumlu *parrhēsia* dışında doğrudan kelimenin negatif yanının vurgulandığı görülür. Bu da konuşmacının, *parrhēsiası* ile cesurca görüş belirtmek yerine boş boğazlık

38 *Leviticus (Lev)*. Tanak’ın ilk kısmını oluşturan ve Pentateukhos (Musa’nın Beş Kitabı) ya da Torah/Tevrat olarak bilinen beş kutsal kitabın üçüncüsü.

39 *Job*.

40 *Psalms (Ps)*.

41 *Proverbs (Prov)*.

42 Tanak’ın üçüncü ve son kısmını oluşturan Ketuvim de kendi içinde üç alt bölüme ayrılmıştır. Bu üç bölümde toplam on bir kitap yer almaktadır. İlk bölümün içindeki kitaplar sırasıyla *Psalms*, *Proverbs* ve *Job*’dır. Tanak’ın ikinci kısmı ise Nevi’im’dir. Nevi’im içindeki kitaplarda “*parrhēsia*” kelimesinden söz edilmediği için bu metinde referans verilmemiştir.

43 “... καὶ συνέτριψα τὸν δεσμὸν τοῦ ζυγοῦ ἡμῶν καὶ ἤγαγον ἡμᾶς μετὰ παρρησίας”; “*Ve sizi altında olduğunuz esaretin bağlarından kurtardım, ve sizi başı dik kıldım/yaşattım*” Lev. 26:13.

44 “*εἶτα παρρησιασθήσῃ ἔναντι κυρίου ἀναβλέψας εἰς τὸν οὐρανὸν ἰλαρῶς*”; “*O zaman Her Şeye Gücü Yeten’den keyif alır, ve yüzünü Tanrı’ya döndürürsün.*” Job 22:26. “*μη̄ ἔχει τινα παρρησιάν ἔναντι αὐτοῦ ἢ ὡς ἐπικαλεσαμένου αὐτοῦ εἰσακουσεται αὐτοῦ*”; “*Her Şeye Gücü Yeten’den keyif alır mı (Tanrısız insan)? Her zaman Tanrı’ya yakarır mı?*” Job 27:10.

45 “*Dalkavukça konuşuyor ve ikiyüzlü davranıyorlar*” Ps. 12:2-3.

46 Lust, Eynikel & Hauspie, 1996, 361.

yaptığının altını çizmektedir. Ancak 13:5'te, “ὄχ ἕξει παρρησίαν” ile *parrhēsi*anın yani açık görüşe veya başkalarına örnek olacak tavra sahip olmama halinden bahsedildiği dikkat çeker. Özdeyişler'deki son *parrhēsia* kullanımı ise 20:9'da geçmektedir. Burada da “dürüstçe” ya da “açıkça” söylemek anlamında kullanıldığı görülmektedir⁴⁷.

Septuaginta alıntılarının yanı sıra *parrhēsia* ile ilgili önemli bir diğer kaynak da Aleksandreialı Philon'dur⁴⁸ (İÖ. I-İS. I. yüzyıl). Philon, Hellenistik Yahudi kültürünün önde gelen temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Hristiyanlık öncesi düşünce ve inanç ortamı ile Hristiyanlığı önemli ölçüde etkilemiştir⁴⁹.

Philon, *De Specialibus Legibus* adlı eserinde *parrhēsi*anın toplum yararına olacak bir ifade özgürlüğü ile ilişkisine değinmektedir⁵⁰. Eğer eylemleri insanlara faydalı kişiler söz konusuysa, onların kalabalık içinde özgürce konuşabilmesi gerektiğini savunur. Philon'a göre, *parrhēsi*anın temelinde dürüstlük ve topluma fayda sağlamak yer alır⁵¹. Doğal olarak Philon, gizlice yapılan şeyleri reddeder. Ortada herhangi bir hakikat varsa bunun biri tarafından dile getirilmesi gerektiğinin altını çizer⁵².

4. Parrhēsianın Kimlik Değişiminde Bir Parrhēsiastēs Olarak İsa Mesih'in Önemi

*Parrhēsi*anın Septuaginta sonrasında Yeni Ahit'teki kullanımı ve burada karşıladığı anlamlara dair en çok örnek Yuhanna İncili, Elçilerin İşleri⁵³ ve Elçi Pavlos'un mektuplarının⁵⁴ olduğu bölümlerde karşımıza çıkmaktadır⁵⁵.

Kavramın kimliği ve rolü yüzyıllar içerisinde değişmiştir. İsa Mesih'in öncü-

47 Lust, Eynikel & Hauspie, 1996, 361.

48 Hart, 1904, 78-79; Kittel & Friedrich, 1985, 713.

49 Marrow, 1982, 437-438.

50 “τοῖς δὲ τὰ κοινωφελῆ ἔργωσιν ἔστο παρρησία”; “eylemleri toplum yararına hizmet edenler özgürce konuşsunlar” Philo, Spec. 1.321. (*De Specialibus Legibus*).

51 Marrow, 1982, 438.

52 Foucault, 2018, 282.

53 Acts 2:29, 4:13, 4:29, 4:31, 9:27-28, 13:46, 14:3, 18:26, 19:8, 26:26, 28:31.

54 2 Cor. 3:12, 7:4; Eph. 3:12, 6:19-20; Phil. 1:20; Col. 2:15; 1 Thess. 2:2; 1 Tim. 3:13; Philem. 1:8; Heb. 3:6, 4:16, 10:19. Ayrıca bkz. Frederickson, 1996.

55 Çalışma kapsamında İsa Mesih'in bir *parrhēsiastēs* olarak yeri ve onun izinden gidip martyr olan müritlerinin *parrhēsi*alarına yoğunlaştığı için Yuhanna İncili'ndeki bölümlere ağırlık verilmiştir. Genel hatlarıyla *parrhēsi*anın Elçilerin İşleri'ndeki varlığına değinmek gerekirse genellikle “özgürce konuşma”, “tüm cesaretle konuşma”, “cesurca vaaz verme” ya da “açıkça konuşma” şeklinde görülür: Acts 2:26, 4:29, 9:27, 9:28, 14:3, 26:26. Elçilerin İşleri 4:13'te doğrudan eylemi nitelemek için “cesurca”, ve Acts 28:31'de “gizlemeden tüm açık sözlülükle” anlamında “μετὰ πάσης παρρησίας ἀκολούτως” ifadesiyle kullanılmıştır. Anlaşılacağı üzere burada bağlam içinde *parrhēsia* sık sık fiil formunda görülmektedir. Acts 13:46, 14:3, 19:8, 26:26.

lüğünde Nasranilik⁵⁶ adıyla ortaya çıkan dini akımla beraber *parrhēsia* daha eylemsel bir kimlik kazanmıştır. *Parrhēsia* geldiği bu noktada, müritlerinin Tanrı ile ilişkilerini pekiştiren bir yapı kazanmıştır. İsa Mesih'in ve havarilerin çizdiği çerçevede, insanları ideal olduğu varsayılan doğru yola yönlendirme amacı söz konusu olmuştur. Doğal olarak *parrhēsia* kendi içinde Tanrı ve ona inananları yakınlığına üzere iki yönlü bir güven ortamı sağlamış; Tanrı'ya duyulan güven karşılığında Tanrı da insanları sevgi ve merhametle kucaklamıştır⁵⁷.

Müritlerine yol göstermek üzere Tanrı-mürit ilişkisine yönelik ilk örnek de İsa Mesih'e aittir. Yuhanna 10:17'de aktarıldığı üzere, “*Baba beni sever; çünkü ben canımı, tekrar geri alabilmek için feda ederim.*” ifadesi, Tanrı'nın sevgisini göstermektedir. Yuhanna 10:18'de ise “*Kimse canımı benden alamaz; ancak ben kendim veririm. Onu (hayatımı) feda etmeye de geri almaya da gücüm var. Ben bu buyruğu Babam'dan aldım.*” ayetiyle, İsa'nın sevgi karşılığında Tanrı'ya olan itimadını ortaya koymaktadır⁵⁸.

İsa ile yeni bir başlangıç noktası belirlenen *parrhēsiyanın* bu dönemdeki unsurlarından biri sevgi ve güven (*meta parrhēsiyas*⁵⁹) ilişkisidir. İsa'nın müritlerinin ileri dönemlerde birer *parrhēsiastēs* olarak eylemlerini anlamlandırmak için bu kavramı anlamak önemlidir. Çünkü Hristiyan inancına da uygun olarak, Tanrı'nın mahşer gününde inananlarını sonsuz mutluluğa götürmesi için gerekenlerden biri koşulsuz teslimiyettir⁶⁰. Bu doğrultuda da her Hristiyan, Mesih'in izinden giderek Tanrı'nın tıpkı İsa'ya gösterdiği sevgiye ulaşma arzusundadır⁶¹.

Bu doğrultuda hakikat yoluna yönlendirilmek üzere yaşayan inançlılar, Hristiyanlık *parrhēsiyasının* bir diğer unsuruyla özdeşleşirler. Bu da tıpkı Antik Yunan dönemi *parrhēsiyasındaki* gibi düşüncelerini cesurca duyurabilmektir. Foucault bu durumu “*tam bir havari ya da elçi erdemi*” şeklinde yorumlamıştır⁶².

Parrhēsia kelimesi Yeni Ahit'te ilk kez Markos 8:32'de geçmektedir. Burada İsa Mesih, gelecekte öldürüleceği ve dirileceği de dahil olmak üzere çeşitli olayları kalabalık içinde açıkça dile getirmiştir. İsa Mesih'in bu kadar açık sözlü oluşu Petrus'u rahatsız etmiştir⁶³. Petrus, Mesih'i kalabalıktan kenara çekerek ifadeleri yüzünden onu azarla-

56 Nasranilik kelimesinin kökeni İsa Mesih'in doğduğu yere dayanmakta olup bu dini akım daha sonra Hristiyanlık adını almıştır. “Hristiyan” kelimesinden ilk kez Elçilerin İşleri 11:6'da bahsedilmiştir. Tarman, 2021, 11.

57 Schiller, 1971, 157; Foucault, 2018, 285.

58 Tops, 2022, 279.

59 Foucault, 2018, 286.

60 John 10:28.

61 Bahsi geçen koşulsuz teslimiyet, Tanrı'nın sevgi ve merhametine nasıl ulaşılabileceğine de rehberlik etmektedir. Bu da aslında Hristiyanların kendilerine vadedilen, mahşer günü uyandıktan sonra sonsuz yaşama geçişin ilkelerinden de biridir. Ölümünden sonraki yaşam hakkında detaylı bilgi için ayrıca bkz. Tarman, 2023, 482-484.

62 Foucault, 2018, 286.

63 Mark 8:32.

miştir⁶⁴. Ancak *parrhēsiastēs* olarak rolü belli Mesih, Petrus'un yanından uzaklaşarak müritlerine doğru bakar; hemen ardından bu kez Mesih, Petrus'u azarlayarak onu şeytanlıkla suçlar. Bunun üzerine Petrus'un belki de gizlilikle söylemeye çalıştığı sözlerin, kalabalığın duyabileceği şekilde "Tanrı'ya ait değil insana özgü" olduğunu belirtir⁶⁵. Bu ifade, henüz Petrus ve diğer pek çok müridin *parrhēsiastēs* Mesih'in eylemlerini kavrayabilecek manevi seviyeye erişmemiş olmalarıyla ilişkilendirilebilir.

İsa peygamberin *parrhēsiastēs* olarak öne çıkan yaşantıları ve diğer tüm detaylar Yuhanna İncili'nde aktarılmaktadır. Yuhanna'da *parrhēsiastēs*ın karşımıza en sık çıkma şekli "açıkça söylemek/konuşmak" olmuştur. Yuhanna 7:12'de İsa'nın iyi ya da kötü bir insan oluşuyla ilgili kalabalık arasında söylentiler dolandığı aktarılır. Ancak devamında 7:13'te, insanların İsa Mesih hakkındaki asıl düşüncelerini başlarına herhangi bir bela gelmesinden korktukları için açıkça söyleyemedikleri belirtilir⁶⁶.

Yuhanna 7:26'da Yahudiler tarafından İsa'nın açıkça konuştuğu ancak kimsenin İsa'ya bir şey yapmadığı hakkındaki konuşmaları aktarılmıştır⁶⁷. Olayla ilgili önemli bir detay, hemen Yuhanna 7:25'te İsa'nın *parrhēsiastēs*ı bağlama oturtmaktadır. Aktarım şu şekildedir: "Yerusalimliler'in bazıları şöyle diyordu: Öldürmek istedikleri adam bu değil mi?". Bu ifade, İsa'nın bir *parrhēsiastēs* kimliğiyle olan ilişkisine işaret etmektedir. Son olarak bu durumun arka planı Yuhanna 7:7'de aktarılmaktadır. İsa *parrhēsiastēs* olarak şunları söyler: "Dünya sizden nefret edemez; ancak benden nefret eder. Çünkü ben, yapılanların kötü olduğuna tanıklık ediyorum". İsa'nın korkusuzca söylediği gerçekler, yani onun hakikati, yönetim tarafından hoş görülmeceğini bildiği halde tanıklık ettiği ve duyurduğu sözlerdir.

Yuhanna 10:24'te İsa'ya yöneltilen "Eğer sen Mesih'sen, bize açıkça söyle⁶⁸" ifadesi, Mesih'in 11:14'te Lazarus'un öldüğünü duyurup⁶⁹ 16:25'te ise insanlara Tanrı'nın varlığını sözlerle anlatmaya çalışması da *parrhēsia* kelimesi ile aktarılmaktadır. Yuhanna 16:25'in devamında artık örneklerle konuşmayı bırakacağını ve Baba'yı halka açıkça tanıttığını bildirir⁷⁰. Mesih'in anlattığı hakikatleri işiten inşalar İsa'ya dönerek "işte şimdi açıkça konuşuyorsun⁷¹" der. Son olarak İsa Mesih'in bir *parrhēsiastēs* olarak hakikati tüm insanlığa duyurduğu Yuhanna 18:20'de, "Ben dünyaya karşı açıkça konuştum⁷²" sözleriyle aktarılmıştır (Res.1).

64 Mark 8:32.

65 Mark 8:33.

66 "οὐδεις μέντοι "παρρησία" ἐλάλει περὶ αὐτοῦ διὰ τὸν φόβον τῶν Ἰουδαίων." John 7:13.

67 "καὶ ἴδε "παρρησία" λαλεῖ καὶ οὐδὲν αὐτῷ λέγουσιν." John 7:26.

68 εἶπε ἡμῖν παρρησία. John 10:24.

69 εἶπεν αὐτοῖς ὁ ἰησοῦς παρρησία. John 11:14.

70 παρρησία περὶ τοῦ πατρὸς ἀπαγγελῶ ὑμῖν. John 16:25.

71 John 16:29.

72 ἐγὼ παρρησία λελάληκα τῷ κόσμῳ. John 18:20.



Res.1: İsa Mesih Sinagog'da Vaaz Veriyor (Bk. URL 1)

Bunlara ek olarak *parrhēsiān*ın “açık konuşma”nın yanı sıra “açık tavırda olmak” şeklinde görüldüğü kısımlar da söz konusudur. *Parrhēsiastēs* İsa Mesih'ten Yuhanna 7:4, kendini dünyaya göstermesi ya da tanıtması istenir. Çünkü insanlar, kendini “açıkça” anlatmak isteyen kişinin gizli işler yapmayacağını düşünür. Bu yüzden İsa Mesih'in eylemlerini “*ἐν παρρησίᾳ*”⁷³ yani “açık bir şekilde” ya da “açık sözlülükle/yüreklilikle” yapması gerektiği belirtilir. Benzer bağlamda John 11:54'te bu kez İsa Mesih'in dikkat çekmemek amacıyla “*οὐκέτι παρρησίᾳ*”⁷⁴ dolaştığı yani daha fazla kendini açık etmediği aktarılır⁷⁵. Bu ifade *parrhēsiastēs* olarak İsa Mesih'in artık tamamen görünmeden gizli şekilde yaşadığı anlamına gelmez. Hayatını ortaya koyduğu şeylerden vazgeçmemiştir; yalnızca Yahudilerin arasında açık şekilde bulunmamaya karar vermiştir⁷⁶.

İsa'nın yolundan giden çoğu havarisi ve diğer müritleri de İsa'ninkine benzer bir hayat ve son yaşamıştır (Res.2). Burada önemli olan konu, *parrhēsiān*ın Antik Yunan'dan Hristiyanlığa geldiğinde kazandığı yeni kimliktir. *Parrhēsiay*ı barındıran kişi, önceden bir öğretmen ya da rehberken Hristiyanlıkla birlikte mürit haline de gelmiştir⁷⁷.

73 John 7:4.

74 John 11:54.

75 ὁ οὖν ἰησοῦς οὐκέτι παρρησίᾳ περιπάτει ἐν τοῖς ἰουδαίοις. John 11:54.

76 John 11:54.

77 Foucault, 2021, 25.

Bu nedenle Hristiyanlık çerçevesindeki mürit, öğrendiği veya bildiği hakikati ne pahasına olursa olsun duyurması gereken kişidir⁷⁸. Buradaki önemli bir detay da müride yani *parrhēsiastēse* yol gösteren ilahi figürün varlığıdır⁷⁹. Antik Yunan'da yol gösteren ile *parrhēsiastēs* aynı kişi iken Hristiyanlıkta değildir. Hristiyan *parrhēsiastēsi* ona gösterilene geniş kitlelere aktarandır.



Res.2: İsa Mesih Havarilerini Eğitiyor (Bk. URL 2)

Kendinden bahsedilirken *parrhēsiadan* söz edilmemesine karşın gerek İsa Mesih'in hayatındaki yeri gerekse Erken Hristiyanlık tarihi açısından önemiyle Vaftizci Yahya'ya değinmek de elzemdir. Yahya ile aynı dönem yaşayan Yahudi Kral Herodes, kardeşinin karısıyla evlenmiştir. Vaftizci Yahya, inanç itibariyle Yahudi geleneklerine sadık kalmayan hükümdar Herodes'i kınamıştır⁸⁰. Bu olay Kral Herodes'in Vaftizci Yahya'yı tutuklatmasına neden olmuştur. Ayrıca Herodes, Vaftizci Yahya'nın adil ve kutsal biri olduğunu bildiği için ondan korkuyor ve öldürülmesine de izin vermiyordu⁸¹. Kral Hero-

78 Arabatzis, 2014, 100.

79 Wood, 2018, 782.

80 Mark 6:17-18.

81 Mark 6:19-20.



Res.3: Vaftizci Yahya'nın Kesik Başının Bulunması (Bk. URL 3)

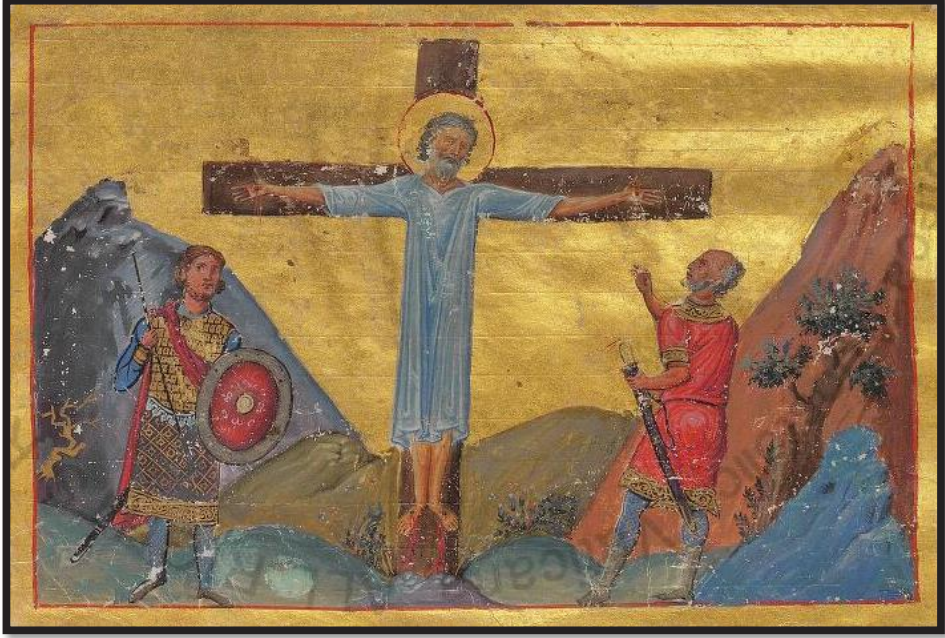
des'in doğum gününü kutladığı gün, evlendiği kadının kızı verilen şölen sırasında dans eder. Herodes ve konukları bu danstan çok memnun olur. Bunun üzerine Herodes dans eden kıza yemin ederek, *"dile benden ne dilerse, krallığının yarısı da olsa sana vereceğim"* der. Genç kız ne dileyeceğini annesine sorar ve annesi de kızından Vaftizci Yahya'nın başını istemesini söyler⁸². Kral Herodes üzülse de verdiği sözü tutmak zorunda kalır ve Vaftizci Yahya'nın başını bir cellada kestirir⁸³. Vaftizci Yahya'nın Yahudi geleneklerine bağlı kalmayan kralı kınaması ve doğal olarak bir kusurunu açıkça ortaya koyması, Yahya'nın ölümüne neden olur (Res.3).

Vaftizci Yahya'nın kutsal yasayı çiğneyen krala karşı söylemleri, Sophokles'in *Antigone* adlı tragedyasındaki yönetime karşı başkaldırışı hatırlatır. Öz annesi Iokaeste ile evlenen Oidipous, bu olayı idrak ettiği zaman kendi gözlerini kör eder. *Antigone* ve kız kardeşi babaları Oidipous'a sürgün yerine kadar yol gösterirler. Tüm bu anlatı çevresinde gelişen olaylar, parrhēsiastik bağlamın gelenekler, yönetim ve yönetime karşı gelişen irade arasındaki hayati önemi vurgulanmaktadır⁸⁴. Vaftizci Yahya ve *Antigone* örneğinde, *parrhēsiaya* maruz kalan insanların iletişim becerilerinin bozulması ön

82 Mark 6:21-25.

83 Mark 6:26-27.

84 Goodnight, 2007, 4-5.



Res.4: Petrus'un kardeşi Andreas'ın Çarmıha Gerilmesi (Bk. URL 4)

plandadır. *Parrhēsiyanın* iki taraflı bağlamına işlev bozucu olarak dahil olan figürlerin de *parrhēsiastēse* karşı saldırıları önem arz eder. Bir *parrhēsiastēs* olarak İsa Mesih'in eylemlerini değerlendirirken bu örneği göz önünde bulundurmak, *parrhēsiyanın* işlevsiz hale geldiği düzendeki sonuçları kavramaya yardımcı olacaktır⁸⁵.

5. Hristiyanlıkta *Parrhēsiastēs* Rolü ve Hristiyan Şehitliği

İsa'nın ölümünden sonraki yıllar, dünyanın yavaş yavaş Hristiyanlıkla tanışmaya başladığı bir dönem olmuştur. Birçok kent havariler aracılığıyla önemli Hristiyanlık merkezleri haline gelmiştir. Her bölgede öne çıkan dini liderler Hristiyan öğretilerini yaymak uğruna pek çok tehlikeyi de göze almıştır⁸⁶. Bu nedenle İsa'nın yolundan giden müritler sıklıkla birer *parrhēsiastēs* şeklinde karşımıza çıkmaktadır⁸⁷.

Havarilerin Yeni Ahit metinlerinde aktarıldığı üzere Yahudi toplum içinde ve Roma yönetimine karşı pek çok eyleminden detaylıca söz edilmektedir. Havarilerin Hristiyanlığı yeni bölgelere götürürken bunu inançlarını cesurca dile getirerek yaptıkları açık-

85 Goodnight, 2007, 11.

86 Barnes, 2016, 2-6.

87 Hatlie, 1996, 266; Van Renswoude, 2019, 22.

ça aktarılmaktadır⁸⁸. Bu cesur tavırları sonucu havarilerin karşılaştığı çeşitli zorluklar ve tehlikeli durumlardan *kanonik ve apokrif*⁸⁹ metinlerde bahsedilmektedir⁹⁰ (Res.4). Elçilerin İşleri 12:1-5'te kral Herodes'in, Ioannes'in kardeşi havari Yakup'u kılıçla öldürttüğü aktarılmaktadır (Res.5-6). Bunun ardından Yahudilerin yine tehdit olarak gördüğü havari Petrus'un da kral tarafından tutuklanarak hapse atırıldığı belirtilir⁹¹.

Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında, özellikle kendileri hakkında şehitlikler yazılan bazı martyr Hristiyan liderleri öne çıkmaktadır⁹². Martyr azizlerin başında da şehitliği Elçilerin İşleri'nde aktarılan Aziz Stephanos gelmektedir⁹³ (Res.7). Literatürde kendisinden *proto-martyr* yani ilk şehit olarak söz edilen Aziz Stephanos, kalabalıkta Yahudileri kınayan bir konuşma yapması üzerine taşlanarak martyr edilmiştir⁹⁴.

İsa Mesih'in ölümünden kısa bir süre sonra martyr edilen Aziz Stephanos, Kudüs'te İsa Mesih'in öğretilerini aktarmaya devam etmektedir. Ancak eylemleri bazı Yahudi cemaatleri kızdırmıştır⁹⁵. Bu yüzden Stephanos, eylemlerinin hesabını vermek üzere tutuklatılmıştır. Aziz Stephanos, kalabalık bir ortamda hitap ettiği kitleyi kızdıracağını bildiği halde kendi doğrularını dile getirmekten çekinmemiştir⁹⁶. Bunun sonucu olarak da Yahudiler tarafından ölümlü cezalandırılmıştır⁹⁷. Stephanos'un şehitlik anlatısı genel hatlarıyla azizin kimliğini bir *parrhēsiastēs* olarak nitelendirmemizi sağlamaktadır.

Aynı yüzyılın bir diğer önemli dini figürü Antiokheia piskoposu Ignatios'tur⁹⁸. Aziz Ignatios, İsa'nın ölümünden sonra onun ve havarilerinin yolunu takip ederek öğretileri yaymaya devam etmiştir. Yaşamı boyunca Roma coğrafyasında birçok kenti ziyaret etmiş ve o kentlere dini öğretileri taşımıştır. Bu esnada diğer önemli cemaat liderleriyle

88 Elçilerin İşleri 2:29'da havari Petrus konuşmasını açıkça gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Benzer şekilde 4:3-13'te Petrus ve Ioannes'in halka seslenişin üzerine ikisi yakalanmıştır. Bunun üzerine Petrus ve Ioannes, Yahudi yöneticiler önüne çıkarılır ve ikisinin de yürekliliği (τὴν τοῦ πέτρου παρρησίαν καὶ ἰωάννου) Yüksek Kurul tarafından fark edilir.

89 ἀπόκρυφα için bkz. Irmscher, 1991, 132-133.

90 İsa Mesih ile başlayarak özellikle onun havarileri ve Havariler Çağı'na tanıklık eden birçok Hristiyan müridin sıklıkla Yahudilerin baskıları sonucu Roma yönetimi tarafından çeşitli şekillerde infaz edildiği bilinmektedir. İnfaz yöntemleri arasında çarmıha gerilme, diri yakılma, vahşi hayvanların önüne atılma, hançerlenme ya da başlarının kesilmesi gibi örnekler bulunmaktadır. Barnes, 2016, 340-342.

91 Acts 12:1-5.

92 Van Renswoude, 2019, 25.

93 BHG II, 1648x-1665h (*Bibliotheca Hagiographica Graeca, II*). Yortusu 27 Aralık'tır. SynaxCP 349-350 (*Delehaye, Synaxarium*).

94 Aziz Stephanos'un Yahudi cemaatine karşı yaptığı konuşmanın tamamı için bkz. Acts 7:1-51.

95 Acts 6:8-15.

96 Acts 7:54.

97 Acts 7:57-60.

98 BHG I, 813-816g (*Bibliotheca Hagiographica Graeca, I*). Yortusu 20 Aralık'tır. SynaxCP 329-330.



Res.5: Havarı Yakup'un Martyr Edilmesi (Bk. URL 5)



Res.6: Havarilerin Cezalandırılması ve Sürülmesi (Bk. URL 6)



Res.7: Aziz Stephanos'un Taşlanması (Bk. URL 7)

temas geliştirmiştir. Ancak yaşamını adadığı Hristiyan inancı, Aziz Ignatios'un da hayatına mal olmuştur. Ignatios, imparator Trajan'ın yönetim döneminde yaşamıştır⁹⁹. Hristiyan öğretilerini yayma faaliyetleri sonucu eylemlerinin hesabını vermek üzere imparatorun huzuruna çıkartılmıştır. Ancak imparator Trajan'ın ve Romalıların inandığı Tanrılara iblis demesi ve sadece tek Tanrı'nın var olduğunu savunması sonucu, hayatını tamamen riske atmıştır¹⁰⁰. İsa Mesih'de de görüldüğü üzere aslında yönetimin önceliği yargıladığı kişiyi caydırmaktır. Benzer şekilde Antiokheialı azize karşı da aynı yönetim tavrı beklenmektedir. Buna ek olarak halihazırda, yönetim ve Hristiyan cemaat arasındaki sorunların azizin hünerleri ve sağduyusu sayesinde kolaylık çözüldüğü ve kimsenin zarar görmediği de Ignatios'un şehitliğinde belirtilmektedir¹⁰¹. Ancak azizin imparatora karşı kendi inancını ve hakikatini açık sözlülükle ve cesurca dile getirmesi, Ignatios'un Trajan tarafından ölüm fermanının imzalanmasına neden olmuştur. Sonuç olarak Ignatios elleri bağlanarak tutsak edilmiş ve vahşi hayvanlarca öldürülmek üzere Roma'ya gönderilmiştir¹⁰² (Res.8).

Şehitliğine dair detaylara, Smyrna piskoposu Aziz Polykarpos'un şehitliğinden ulaşılan Smyrnalı Germanikos (Germanicus) da benzer bir *parrhēsia* örneği ortaya koymaktadır¹⁰³. Genç Germanikos inancı uğruna öldürülmüş Hristiyan martırlardan biridir. Polykarpos'un şehitliğinde aktarıldığı üzere bölgenin *anthypatosu*¹⁰⁴, Germanikos'u

99 Lightfoot, 1889, 21.

100 Mart. Ign. 2. (*Martyrdom of Ignatius*)

101 Mar. Ign. 1.

102 Mart. Ign. 2.

103 Euseb. HE. 4.15.5 (*Eusebius, Ecclesiastical History*).

104 *Anthypatos*, Latince *proconsul* şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kazhdan, 1991, 111.

Res.8: Aziz Ignatios'un Şehitliği (Bk. URL 8)



inancını reddetmesi için ikna etmeye çalışmıştır. Hristiyanlıktan dönmelerini ve hatta kendi gençliğine acımasını istemiştir¹⁰⁵. Ancak Germanikos katı duruşunu bozmamış ve vahşi hayvanlara parçalatılma pahasına Hristiyanlığı savunmaya devam etmiştir¹⁰⁶. Yönetimin bu çabasına karşın, Germanikos kendini şehitliğe bir adım daha yaklaştırmıştır. Bağışlanmak yerine martır edilmeyi seçen Germanikos, İsa'nın ve müritlerinin izindeki bir Hristiyan olarak öldürülmeyi seçmiştir¹⁰⁷.

Parrhēsia bağlamında öne çıkan dini figürlerden biri Aziz Polykarpos'tur¹⁰⁸. Erken Hristiyanlık tarihinin önemli liderlerinden ve Kilise Babalarından Polykarpos, Aziz Boukolos'tan sonra Smyrna'nın piskoposluk makamına geçmiştir¹⁰⁹. Yalnızca Smyrna'nın değil çevre bölgelerin ve hatta batı dünyasının da Hristiyanlaşmasında önemli role sahip olan aziz, İsa ve diğer martır edilmiş Hristiyan azizleri gibi öncelikle inancından dolayı yargılanmıştır¹¹⁰.

105 Mart. Pol. 3 (*Martyrdom of Polycarp*). *Anthypatos* tarafından inisiyatif alınmak üzere dile getirilen bu ifade, yönetimin, otoriteye karşı duran dini figürlere karşı öncelikli amacının infaz değil, affetmek uğruna vazgeçirme çabası olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. Lake, 1917, 316-317.

106 Mart. Pol. 3.

107 Lightfoot, 1889, 452-453.

108 BHG II, 1556-1564. Yortusu 23 Şubat'tır. SynaxCP 485.

109 Aziz Ioannes'in öğrencilerinden olan Aziz Boukolos, Smyrna'nın 4. piskoposudur. Smyrnalı Polykarpos, Aziz Boukolos'un ölümünden sonra onun halefi olarak Smyrna Piskoposluğunun 5. piskoposu seçilmiştir. Tarman, 2021, 21-22.

110 Lightfoot, 1889, 455-456.

Azizin şehitliğinde anlatıldığı üzere, Polykarpos Smyrna’da arenada *anthypatos* önüne çıkartılır¹¹¹. *Anthypatos* Polykarpos’un yaşına hürmet eder ve ondan İsa Mesih’i reddetmesini ister. Eğer aziz İsa’yı reddeder ve inancından dönerse bağışlanacaktır¹¹². Ancak Polykarpos diğer martyr olmuş müritler gibi fikrini savunmaya devam eder. Yahudilerin de içlerinde bulunduğu büyük kalabalık önünde İsa’nın öğretilerini reddetmesi canının bağışlanması için yeterlidir¹¹³. Ancak Polykarpos gerçekleşecek sonu bilmesine rağmen *parrhēsiyasını* sürdürür. *Anthypatos* verdiği şu cevap oldukça önemlidir:

“Seksen altı yıldır onun hizmetindeyim ve bana karşı hiçbir kötülük etmedi; şimdi nasıl olur da beni kurtaran Kralıma küfredirim?”¹¹⁴”

Bu cevap, fikrini kimseye kabul ettirmek zorunda olmayan, kalabalık önünde ölümle cezalandırılacağını bildiği halde özgürce düşüncesini ortaya koyan bir *parrhēsiastēs*in sözleridir¹¹⁵. *Anthypatos* ne kadar ısrar etse de aziz geri adım atmaz. Polykarpos ortaya koyduğu *parrhēsia* sonucu arenada önce yakılarak ardından hançerlenerek martyr edilir¹¹⁶ (Res.9-10).

Hem bir Hristiyan *apologist*¹¹⁷ hem de din şehidi olan Ioustinos¹¹⁸ da *parrhēsiastēs* olarak karşımıza çıkmaktadır¹¹⁹ (Res.11). Ioustinos, Yahudiye’de¹²⁰ yaşamakta ve Hristiyan öğretilerini yaymaktadır. Bir gün Rusticus, bölgenin yerel yöneticisinin huzuruna sorgulanmak üzere



Res.9: Aziz Polykarpos’un Hançerlenmesi (Bk. URL 9)

111 Mart. Pol. 8-9.

112 Mart. Pol. 9.

113 İnancı uğruna martyr edilen tüm dini liderlerde olduğu gibi, Hristiyan öğretilerinin açıkça toplum önünde ifade edilmesi tüm Yahudileri kızdırmış ve kıskırtmıştır. Hristiyan liderlerin öldürülmelerinde Yahudilerin özellikle Roma yönetimine yaptıkları baskı dikkat çekmektedir. Mart. Pol. 12.

114 Mart. Pol. 9; Lake, 1917, 322-325.

115 Van Renswoude, 2019, 32.

116 Mart. Pol. 14-16; Lake, 1917, 330-335.

117 Kazhdan & McGeer, 1991, 138-139.

118 BHG II, 972z-974e; Yabancı literatürde “Justin the Martyr” ya da “Philosophos” adıyla da tanınmaktadır. Yortusu 1 Haziran’dır. Schaff, 1885c, 418-422; SynaxCP 721-722.

119 Van Renswoude, 2019, 30.

120 Judea.

çıkartılır¹²¹. Rusticus Ioustinos'un inancını ve onun neye inandığını sorar. Ioustinos ise tüm dini öğretileri öğrenmeye çalıştığını ancak başkalarını memnun etmese bile *gerçek öğretileri* yani Hristiyan doktrinini kabul ettiğini söyler. Rusticus, Ioustinos'un bulunduğu durumla alay ederek "Bunlar mı seni memnun eden öğretiler; zavallı adam?"¹²² diye sorar. Daha sonra Ioustinos'un öğrencileri olan bir grup Hristiyan da Rusticus tarafından sorgulanmaya başlar;



Res.10: Aziz Polykarpos'un Martyr Edilmesi (Bk. URL 10)

"bunları size Ioustinos mu öğretti?" şeklinde sorar¹²³. Öğrencilerin bir kısmı bu öğretileri aslında ailelerinden öğrendiklerini söylerler. Bazıları ise Ioustinos'u bilerek takip ettiklerini ama başta ailelerinden öğrendiklerini itiraf ederler. Ioustinos'un hiçbir öğrencisi onu yarı yolda bırakmaz; Hristiyan öğretilerinden vazgeçmez. Sorgu sırasında İsa Mesih'in tüm takipçileri Hristiyan olduklarını Rusticus'a karşı cesurca söyler¹²⁴. Bunun üzerine Rusticus, Ioustinos ve öğrencilerinin cezasını onlara karşı ilan eder. Tanrılara kurban kesmeyi reddettikleri ve imparator fermanına karşı geldikleri için hepsi önce kırbaçlanırlar daha sonra da başları kesilerek martyr edilirler¹²⁵.

Değerlendirme ve Sonuç

Klasik Yunan metinlerinde ilk kez Euripides tarafından kullanılan *parrhēsia* kavramı, siyaset başta olmak üzere *rhetorik* ve felsefede önemli bir yere sahiptir. *Parrhēsia* erken dönemlerde özellikle Atinalı bir vatandaşın doğuştan edindiği hak olarak öne çıkmaktadır. Atina demokrasinin temel unsurlarından olan *parrhēsia*, iyi bir hükümdar için de gerekli yetiler asındadır. Cesurca ve açık şekilde hakikati ortaya koyması beklenen *parrhēsiastēs*, *parrhēsia* ile şehir düzenine katkı sağlamayı amaçlarken demokrasinin devamlılığı için de kilit bir rol üstlenmiştir.

Parrhēsia kavramı, Yahudi ve Hristiyan metinlerinde de çeşitli yerlerde kullanılmaya devam etmiş; ancak bu kez topluma veya şehir düzenine fayda sağlamak gibi dünyevi anlamının yanında Tanrı ve onun müritleri ile ilişkili ilahi bir kimlik de kazan-

121 Mart. Justin 1 (*The Martyrdom of Justin Martyr*).

122 "Are those the doctrines that please you, you utterly wretched man?" Mart. Justin 1.

123 Bu Hristiyanların isimleri şöyledir: *Chariton, Charita, Euelpistus, Hierax, Paeon and Liberianus*. Mart. Justin 3.

124 Mart. Justin 3.

125 Mart. Justin 5; Lightfoot, 1889, 461.



Res.11: Aziz Ioustinos (Philosophos) (Bk. URL 11)

miştir. Tanak'ın birinci ve üçüncü kısmını oluşturan Torah ile Ketuvim'de, *parrhēsianın* Tanrı'nın insanları özgür kılma, cesaretlendirme ya da onlara güç vererek güven içinde kalmalarını sağlama gibi çeşitli anlamlarıyla karşılaşılmaktadır. Bunların yanı sıra yine aynı bölümlerde Tanrı'nın kendi eylemselliği ve sorumluluk alma şeklinin de yine *parrhēsia* ile ifade edildiği görülmektedir.

Yeni Ahit metinlerinde özellikle de İsa Mesih'in bir *parrhēsiastēs* olarak ortaya koyduğu *parrhēsia* örneklerinde, kavramın tekrar Euripides zamanındaki anlamına yaklaştığı görülmektedir. *Parrhēsiastēs* olarak Mesih, kimseyi hakikate inanmaya zorlamadan açıkça ortaya koyar ve bunun sonucunda hayatını riske ederek inandığını savunup duyurmaya devam eder. *Parrhēsianın* kimliği Antik Yunan'dan Hristiyanlığa,

cesur hakikat savunucusu rolünü korurken bunu yeni bir öğretmen-mürit ilişkisi çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Hristiyanlıkla beraber "Tanrı-İsa Mesih" ile başlayan ilişki, her yeni *parrhēsiastēs*in aslında geçmişte bir mürit olduğunu ve hakikat bayrağını eline aldığı andan itibaren de döneminin yeni rehberine dönüştüğünü göstermektedir. Bu uğurda İsa Mesih'in yolunu takip eden başta havariler ve ardından diğer tüm müritler, hayatlarını inançları uğruna riske ederek birer *parrhēsiastēs* haline gelmişlerdir.

İsa Mesih'in ölümünden sonra Havariler Çağı'na tanıklık eden azizler, havarilerin ardından geniş Hristiyan kitlelere rehberlik eden en önemli liderler olmuştur. Hristiyan azizler aracılığıyla cemaatler arası bağlılık güçlenirken inanç birliği de sağlanmıştır. İsa Mesih'in ve havarilerin yolunu takip eden Stephanos, Ignatios, Germanikos, Polykarpos ve Ioustinos başta olmak üzere pek çok aziz, Hristiyan öğretilerini savunmaya ve kitlelere yaymaya devam etmişlerdir. İnanıkları hakikat çerçevesinde *parrhēsialarını* ortaya koyarken Yahudiler ve Roma yönetimi tarafından sıklıkla tehdit olarak algılanmışlardır. *Parrhēsiastēs* azizler, savundukları inanç sebebiyle bazen doğrudan yöneticinin huzurunda bazen de topluma açık yerlerde yine yönetici tarafından sorgulanarak yargılanmıştır. Hakikatlerini inkâr etmeksizin sürdüren azizler, yönetim tarafından çeşitli ölüm tehditlerine maruz kalmışlardır. *Parrhēsiastēs* için yıldırıcı olmayan bu tehditler sonucunda her bir aziz ölümüne mahkûm edilmiştir.

Parrhēsianın gereği olarak azizlerin savundukları görüş azınlığı temsil etmelidir. Buna karşı görüş ise azınlığı sindirmeye ya da fikirlerinden caydırmaya çalışan yö-

netimin baskın inancıdır. Hristiyanlığın henüz güçlü bir azınlık konumuna gelmediği ilk zamanlarda, fazla benzeri bulunmayan bazı martyr örnekleri söz konusudur. Yeni dinin ortaya çıkışından sonraki ilk yüzyıllar ise Hristiyan martyrlığının önemli örneklerinin yaşandığı ve artmaya başladığı dönemdir. Literatürde özellikle son yıllardaki birkaç çalışmanın dışında Hristiyan martyr kimliğinin yapısına yönelik farklı yaklaşımlar nadirdir. Bir martyrın dini yönünün yanında aynı zamanda *parrhēsiastēs* niteliği taşıdığına yönelik argümanlar üzerinde pek durulmamıştır. Yeni Ahit metinleri ve Havariler Çağı'na tanıklık eden dini liderlerin şehitlikleri incelendiğinde, İsa Mesih başta olmak üzere martyrlerin tıpkı Klasik Yunan'daki *parrhēsiastēs*lere benzer bir rol üstlendikleri görülmektedir. Bu rol Hristiyanlığın çoğunluk haline geldiği zamana kadarki sürecin anlaşılması açısından da önemlidir. Çünkü *parrhēsiastēs*lerin Hristiyan halk içindeki sosyal yönünün gücünü de göstermektedir. Böylelikle dinin ilahi yanının dışında toplumsal anlamda varlığını nasıl sürdürdüğünü ve bu sırada köprü görevi gören liderlerin yerini daha anlaşılır kılmaktadır. Bu bağlamda literatürümüzde pek kullanılmayan *parrhēsiastēs* kavramının, martyrlık ile olan yakın ilişkisinin göz ardı edilemeyecek önemde olduğu çalışma kapsamında incelenen örneklerle belirtilmiştir. Bir Hristiyan martyrın sıklıkla bir *parrhēsiastēs* kimliği de taşıdığı ve özellikle ikonografik çalışmalarda bu terminolojinin göz önünde bulundurularak yeni yaklaşımlar geliştirilebileceği belirtilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Arabatzis, G. (2014). "Nicephoros Blemmydes's "Imperial Statue": Aristotelian Politics as Kingship Morality in Byzantium", *Mediavistik*, 27, Peter Lang AG, 99-118.
- Arslan, A. (2019). *İlkçağ Felsefe Tarihi: Sofistlerden Platon'a*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Barnes, T. D. (2016). *Early Christian Hagiography and Roman History*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Bartelink, G. J. M. (1970). "Quelques observations sur Parrhesia dans la littérature palio-chrétienne", *Graecitas et Latinitas Christianorum primaeva*, III, 5-57.
- Campbell, G. (Ed.), (2010). *The Holy Bible: Quatercentenary Edition King James Version Published in the Year 1611*, Oxford-New York.
- Delehaye, H. (1902). *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e Codice Sirmondiano*, Bruxelles.
- Eusebius (1926). *The Ecclesiastical History*, I, (K. Lake, Trans.) London.
- Foucault, M. (2018). *Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi 2*, (A. Beyaz, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2021). *Söylem ve Hakikat*, (K. Eksen & M. Şen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2022). *Kabahat İşlemek-Doğruyu Söylemek: İtirafın Adalet Kurumundaki İşlevi*, (A. D. Temiz, Çev.) İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Frederickson, D. E. (1996). "Parrhesia in the Pauline Epistles", *In Friendship, Flattery, and Frankness of Speech: Studies on Friendship in the New Testament World*, Leiden: E J Brill, 163-183.
- Goodnight, G. T. (2007). "Parrhesia: The Aesthetics of Arguing Truth to Power", *OSSA Conference Archive*, 51, Canada, 1-12.
- Haldon, J. (2005). *The Palgrave Atlas of Byzantine History*, Malta: Gutenberg Press.
- Halkin, F. (1957). *Bibliotheca Hagiographica Graeca (BHG)*, I, Subsidia Hagiographica no 8a, Bruxelles.
- Halkin, F. (1957). *Bibliotheca Hagiographica Graeca (BHG)*, II, Subsidia Hagiographica no 8a, Bruxelles.
- Hart, J. H. A. (1904). "Philo of Alexandria", *The Jewish Quarterly Review*, University of Pennsylvania Press, 78-122.
- Hatlie, P. (1996). "The Politics of Salvation: Theodore of Stoudios on Martyrdom (Martyrion) and Speaking out (Parrhesid)", *Dumbarton Oaks Papers*, 50, Dumbarton Oaks: Trustees for Harvard University, 263-287.

- Holstein, H. (1963). "La *parrhēsia* dans le Nouveau Testament", *Bible et vie chrétienne*, 11/53, 45-54.
- Irscher, J. (1991). "Apocrypha", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York-Oxford: Oxford University Press, 132-133.
- Jeffreys, E. M. (1991). "Parrhesia", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, III, New York-Oxford: Oxford University Press, 1591.
- Kazhdan, A. & McHeer, E. (1991). "Apology", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York-Oxford: Oxford University Press, 138-139.
- Kazhdan, A. (1991). "Anthypatos", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York-Oxford: Oxford University Press, 111.
- Kazhdan, A., Jeffreys, E. M. & Cutler, A. (1991). "Rhetoric", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, III, New York-Oxford: Oxford University Press, 1788-1790.
- Kittel, G. & Friedrich, G. (Ed.), (1985). *Theological Dictionary of the New Testament*, (G. W. Bromiley, Trans.), Stuttgart: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Lake, K. (1917). *The Apostolic Fathers*, II, London: William Heinemann.
- Lampe, G. W. H. (1961). *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- Leaney, A. R. C. (2008). *The Jewish and Christian World: 200 BC to AD 200*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Liddell, G. & Scott R. (1996). *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- Lieu, J. M. (2006). *Christian Identity in the Jewish and Graeco-Roman World*, Oxford: Oxford University Press.
- Lightfoot, J. B. (1889). *The Apostolic Fathers*, II/I, London: Cambridge University Press.
- Lust, J., Eynikel, E. & Hauspie, K. (1996). *A Greek-English Lexicon of the Septuagint*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Marrow, S. B. (1982). "Parrhēsia" and the New Testament", *The Catholic Biblical Quarterly*, 44/3, Catholic Biblical Association, 431-446.
- Philo (1958). *Philo VII*, (F. H. Colson, Trans.), Cambridge: Loeb Classical Library.
- Robinson, M. A. & Pierpont, W. G. (Comp.), (2005). *The New Testament in the Original Greek: Byzantine Textform*, Southborough.
- Schaff, P. (Ed.), (1885a). "Martyrdom of Ignatius", *Ante-Nicene Fathers*, I, Edinburgh: Christian Classics Ethereal Library, 355-363.
- Schaff, P. (Ed.), (1885b). "Martyrdom of Polycarp", *Ante-Nicene Fathers*, I, Edinburgh: Christian Classics Ethereal Library, 108-130.
- Schaff, P. (Ed.), (1885c). "Justin Martyr", *Ante-Nicene Fathers*, I, Edinburgh: Christian Classics Ethereal Library, 418-422.

- Schaff, P. (Ed.), (1885d). "The Martyrdom of Justin Martyr", I, Edinburgh: Christian Classics Ethereal Library, 827-832.
- Scherz, P. (2019). *Science and Christian Ethics*, London: Cambridge University Press.
- Schiller, G. (1971). *Iconography of Christian Art*, I, Connecticut: New York Graphic Society.
- Sophocles, E. A. (1914). *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, Cambridge: Harvard University Press.
- Tarman, S. (2021). *Smyrna Piskoposu Aziz Polykarpos'un Hayatı ve Sanattaki Yeri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tarman, S. (2023). "Doğu Roma'da Hristiyan Cenaze Ritüellerinde Mür Yağının Yeri", *Prof. Dr. Bozkurt Ersoy Armağanı*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 479-486.
- Tops, T. (2022). *Paroimia and Parrēsia in the Gospel of John*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Van Renswoude, I. (2019). *The Rhetoric of Free Speech in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Votaw, C. W. (1900). "The Septuagint Greek Version of the Old Testament", *Biblical World*, 16/3, The University of Chicago Press, 186-198.
- Wood, P. (2018). "The idea of freedom in the writings of non-Chalcedonian Christians in the fifth and sixth centuries", *History of European Ideas*, 44/6, Routledge, 774-794.

Çevrimiçi Kaynaklar

URL 1: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/0207

URL 2: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/0237

URL 3: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/0280

URL 4: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/0442

URL 5: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/0443

URL 6: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ad0af7cf-a9bc-41d3-bcf5-9360d65a3311/surfaces/c64ed3eb-f3cc-4202-b2e3-d5551d6cb554/>

URL 7: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Saint_Justin_Martyr_by_Theophanes_the_Cretan.jpg

URL 8: <https://www.blagofund.org/Archives/Decani/images/archive/item/CX4K2027.jpg>

URL 9: <https://www.blagofund.org/Archives/Decani/images/archive/item/CX4K2026.jpg>

URL 10: <https://www.blagofund.org/Archives/Decani/images/archive/item/CX4K2317.jpg>

URL 11: <https://www.blagofund.org/Archives/Decani/images/archive/item/CX4K3056.jpg>

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

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

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

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

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



OSMANLI DUVAR RESİMLERİNDE PERDE MOTİFİ*



CURTAIN MOTIFS IN OTTOMAN WALL PAINTINGS

Övünç Didem ÖZSOY**

İnci KUYULU ERSOY***

ÖZ

Osmanlı'nın Batılılaşma olarak adlandırılan döneminde, başkent İstanbul ve imparatorluğun o günkü sınırları içinde kalan diğer bölgelerinde karşımıza çıkan duvar ve tavan resimlerinin, geniş bir kullanım alanı bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemde duvar ve tavan resimlerinde ele alınan konular, gerçek dünyanın manzaralarından hayali yerlerin manzaralarına; tek yapılardan, yapı gruplarına; çeşitli gemi tasvirlerinden, çanak veya vazolara girerek boyut kazanmış meyve ve çiçekli natürcülere; hatta insan figürlerinden hayvan figürlerine kadar uzanan geniş bir yelpaze sunar. Bazı resimlerde görülen, üzerine bıçak saplanmış karpuz veya çeşitli meyve resimleri ile kulak, makas, yürek gibi birtakım motiflerin ise bunlarda bazı sembolik anlamlar bulunması gerektiğini düşündürür. Duvar resimlerinde sıklıkla kullanılan motiflerden biri olan perde de resimlerde kapladığı alan, ihtişam ve özellikle bazı mekanlarda tek başına kullanılması ile, sadece dekoratif özellikleriyle değil, aynı zamanda sembolik anlamlar çerçevesinde ele alınabilecek motiflerden biridir. İşlevleri aslında ışığı, ısıyı kesme, mekânı bölmelere ayırma, saklanan nesnelere ortaya çıkarma gibi kullanım amaçlarıyla fiziksel ve pratik olan perdeler; demetlenebilme ve sallandırılabilme konusundaki etkileyici özellikleri ile dramatik sanatların yoğunlaştırılmış olayları için de uygun bir çerçeve olarak daima değerlendirilmiştir; sosyal, estetik veya dini öneme sahip mesajları ileterek, törensel, kamusal veya devlete ait özel alanların temsilcileri haline gelmişlerdir. Osmanlı duvar resimlerinde gerek sivil gerek dini mimaride yer alan perde motifleri de drape, saçak, renk tonlamaları ve ışık-gölge oyunları ile zenginleştirilerek, çerçevelediği konuya ya da yapıldığı mekâna hareket ve derinlik kazandırma, soyluluk ve kutsallık kavramlarını temsil etme gibi amaçlarla kullanılmışlardır. Bu çalışmada, Batılılaşma Dönemi'nde Anadolu duvar ve tavan resimlerinde sıkça karşımıza çıkan perde motifi çeşitli örneklerle detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Resim Sanatı, Batılılaşma Dönemi, Duvar Resmi, Tavan Resimi, Anadolu, Perde Motifi

* Bu makale, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda, Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy danışmanlığında yürütülen "Anadolu Duvar Resimlerinde Perde Motifi" başlıklı yüksek lisans tezi kapsamında elde edilen ilk bulgular temel alınarak hazırlanmış ve 25-28 Ekim 2023 tarihleri arasında Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi'nde düzenlenen, 27. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda "Osmanlı Duvar Resimlerinde Perde Motifi" başlığı altında sunulmuştur. Tam metni daha önce yayınlanmamıştır.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0009-0005-2547-5525> ♦ E-mail: 92220000292@ogrenci.ege.edu.tr

*** Prof. Dr., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5344-2353> ♦ E-mail: inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr

ABSTRACT

During the Westernization of the Ottoman Empire, which started in the second half of the 18th century and lasted until the beginning of the 20th century, both in the capital Istanbul and in the regions within the borders of the empire at the time such as the Balkans, Aegean Islands, Middle East and North Africa, wall and ceiling paintings appear to have been widely used. It appears that the wall and ceiling paintings encountered in residences and places of worship in all places from central cities to remote villages of Anatolia were painted simultaneously with the capital city.

Although decorating walls and ceilings is a long-standing tradition among the Turks, there is a differentiation in subject and form in the works produced during the late period. Topics covered in Ottoman wall and ceiling paintings of this period encompass a broad range, including landscapes of real and imaginary places, depictions of individual buildings or ships, still life featuring fruits and flowers that have been given dimension by being placed in bowls or vases, and decorations incorporating human or animal figures. The presence of fruit images with knives stuck in them, as well as motifs such as ears, scissors and hearts in some of the paintings, suggests that there must be some symbolic meanings embedded within them. Curtain, a motif frequently used in wall paintings, can be considered part of this symbolic group, given their prominent placement within the paintings, the splendor and especially with being used alone as a large size in some places.

While curtains primarily serve physical and practical functions such as blocking light or heat, dividing space into different compartments for privacy and revealing hidden or covered objects, they have also been consistently used as a suitable frame for the intensified events of both the physical life and the dramatic arts at all times with their various hanging styles and designs created by taking into account their fascinating capacity to be draped, stretched and swayed. Furthermore, curtains have served as spokesmen for ceremonial, public or private spheres by conveying messages of social, aesthetic or religious significance. Curtains, which were occasionally used as a means of expression in Ottoman society were also used as a motif in wall paintings in both civil and religious architecture, enriched with drape, over drapery, fringe, tiebacks, color tones and light-shadow plays for purposes such as conveying motion and depth, as well as representing concepts of nobility and sanctity to the subjects framed within or the locations in which they are made.

In our paper, the features of the curtain motif, which is an important image enriching Ottoman architectural decoration of the Westernization Period and is frequently encountered in Anatolian wall and ceiling paintings, will be tried to be revealed through examples from regions outside the capital city, by covering different aspects such as form, style and period.

Keywords: *Ottoman Painting, Ottoman-Turkish Westernization, Wall Painting, Ceiling Painting, Anatolia, Curtain Motif*

İnsanın barınma ihtiyacının başladığı tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar olan süreçte hiç kesintisiz beraberinde bulundurduğu eşyaların başında perdeler gelmektedir. Birçok farklı amaçla kullanılan dekoratif kumaş parçaları olan perdelerin, genellikle bir açıklık önüne asılarak ışığı kontrol etmek, görüşü engellemek, gürültüyü azaltmak, rüzgarı kesmek gibi işlevlere sahip olduğu kabul edilir¹. En basit biçimiyle, *kapı, pencere gibi yerlere asılan örtü* şeklinde tarif edilen perdeler, genellikle esnek bir malzeme olan kumaştan üretilir ve değişen gereksinimlere göre kalın veya ince kumaşlardan tasarlanabilir. Kumaşların kolaylıkla şekillendirilebilen yumuşak dokusu, perdelerin farklı koşullara sahip hareketli alanlarda kullanım rahatlığı sağlayarak tercih edilmesine sebep olmuştur. Perdeler sadece pencere, kapı gibi açıklıklarda değil; bölücü nitelikleriyle mekan içlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Mekanlarda, bu tip perdeler ile oluşturulan ayrılmış bölümler içinde, arzu edilen mahremiyet şartları oluşturularak, insanın iyi, rahat ve güvende hissetmesi sağlanır. Perdelerin bölücülük özelliği, tiyatro sahnelerini izleyicinin bulunduğu bölümden ayırmada da kullanılır.

Çeşitli ihtiyaçlar doğrultusunda farklı biçimlerde kullanılan perdeler genellikle üç ana grup altında incelenebilir: kapalı perdeler, yarı açık perdeler ve açık perdeler (Şek. 1, Şek. 2). Kapalı perdelerde kanatlar, bağlanmadan, toplanmadan aşağı doğru serbestçe asılı bırakılır. Yarı açık perdelerde kanatlar yanlara doğru açılırken, aynı zamanda aralandıkları noktadan asılı olduğu düzeneğe de sabitlenir. Açık perdelerde ise kanatlar tamamen topludur. Kapalı perdeler, dışarıdan içeriye bakılmasını engelleyerek gizlilik sağlarken, perdelerin açılması, dışarıdan gelen ışık veya hava gibi unsurların içeri girmesini sağlayarak mekana ferahlık katar. Perdelerin ortadan ikiye yana hafifçe aralanarak açılması, açıklığın bir bölümünün kapalı kalmasını ve bu unsurların içeri sınırlı miktarının girmesini sağlar. Perdenin açılması işlemi genellikle kanadın kuşak veya iple bağlanarak duvardaki bir kancaya tutturulması, kanada düğüm atılması ya da etek ucuna takılan halkalara geçirilen iplerle perdenin asılı olduğu düzeneğe doğru çekilmesi gibi yöntemlerle yapılır. Açık alanlara veya yatak kenarlarına asılan perdelerin zaman zaman sütun, direk gibi dikey formdaki bir nesneye bağlandıkları veya dolandırıldıkları da görülür.

Başlangıçta yukarıda saydığımız pratik amaçlarla kullanılan perdelerin, zamanla sadece işlevsel olmanın ötesinde, çeşitli asma biçimleri ve aksesuarlar ile zenginleştirilerek bir dekorasyon öğesi olarak da önem kazandığı görülmektedir. Perdeler; kumaşın demetlenebilme ve sallandırılabilme gibi dikkat çekici özellikleriyle dini, sosyal ve ya estetik mesajları ileterek, törensel, kamusal veya devletin özel alanlarının simgesi haline gelmişlerdir². Perdelerin; “bir şeyi isteyerek belirsizlik içinde bırakma, gerçeği görmeyi engelleme” veya “sırrı açığa çıkarma” gibi bazı mecazi anlamları da bulunmaktadır³. Nitekim “liturjik bir etki yaratmak amacıyla bir sunağı gizleme veya sergilemede kullanılan

1 Perde ve çeşitli tanımları için Bk. Arseven, 1975, 1605.; Devellioğlu, 1978, 1028.; Çağbayır, 2017, 3823.; Türk Dil Kurumu (T.D.K.). Perde, perde tarihi ve bölümleri için ayrıca Bk.: Zincirkıran Can ve Demirarslan, 2020.

2 Hollander, 1975, 414.; Maguire, 2019.

3 Çağbayır, 2017, 3823.

önemli bir araç da perdelerdir⁴. Perdenin bu amaçlarla kullanımı, Eski Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarının, Antik Çağ inançlarının ve semavi dinlerin ritüellerinde her zaman görülmüştür⁵. Bu tür perdelerin, bazen bir tanrı, kutsal kişi, eşya ya da bölümün önünü üstten aşağı bırakılarak kapadığı, kimi zaman da toplandığı iki veya tek tarafın aralığından bir kutsal görünür kıldığı anlaşılmaktadır. Kutsallığı ifade etmek için sembolik bir rol oynayan perdeler, lüks ve zenginlik anlamında da bir ifade aracına dönüşmüşlerdir. Çeşitli uygarlıkların kültürel ve sosyal yapılarına da işaret eden perdeler, tarih boyunca saray protokollerinde önemli bir rol oynamıştır. Örneğin Bizans İmparatorluğu⁶ ve Selçuklu İmparatorluğu⁷ gibi önemli uygarlıklarda, perdelerin törensel ve sembolik anlamları da vardı. Bazen iki yana açılarak bir tahtın bulunduğu dış alanı, bazen de üzerlerine asılarak iç mekandaki önemli kişileri vurgulamak için kullanılan perdeler, kumaşın rengine, kalın veya ince oluşuna, desenine ve perdenin tasarlanma biçimine göre asalet, statü ve hiyerarşiyi de sembolize ediyorlardı.

Perdelerin, devletlerin gücü ve zenginliğini temsil eden dekoratif unsurlar olarak da kullanıldığı görülmektedir. Perdelerin tasarımında kullanılan çeşitli asma biçimleri ve aksesuarlar, mekanlarda istenilen algıyı oluşturmak için özenle seçilmiştir. Altın ve gümüş işlemler ile dantel, püskül gibi ayrıntılar, perdelerin lüks ve gösterişli bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Göz alıcı renkleriyle de dikkati çeken bu süslü ve gösterişli perdeler, bir ev dekorasyon öğesi olmanın ötesinde, aynı zamanda bir prestij sembolü olarak da görülmüştür. Dönemin saraylarında, kat kat birbirine dikilen kumaşlarla oluşturulmuş ve dekorasyona uyumlu aksesuarlarla zenginleştirilmiş çeşitli perdeler artık asıl işlevlerinin ötesinde, gösterişli birer süsleme unsuru haline gelmişlerdir⁸.

Perdelerin tasarım ve aksesuarları incelendiğinde drape, fiyonk, farbela, kordon, püskül, yaşmak, volan gibi birçok unsura rastlanmaktadır⁹ (Şek. 1). Tasarımlara odaklanıldığında göze en çok çarpan unsur drapelere dir. *Drape*, kumaşın katlama, asma ve kıvrıma ile süslenmesi anlamına gelmektedir. Drape tekniğinde tasarlanan perdelerde kumaşlar, kendi doğal düşüş şekillerine göre bırakılabilecekleri gibi, farklı noktalardan tutturularak belirli bir model çerçevesinde de oluşturulabilirler. Perde kumaşının tutturulduğu noktaların zaman zaman, daire şeklindeki stilize çiçek biçiminde *rozetlerle* veya *fiyonklarla* süslandikleri görülür. Perde terminolojisinde *farbela*, perdelerin asıldığı tel, boru veya raylı korniş düzeneğini gizlemek için, bunların önüne bir pervaz gibi boydan boya asılan ve kumaştan yapılmış unsura denir. Perde kanatları farbelanın altında kalacak şekilde, paralel ikinci bir düzeneğe asılır. Farbelalar düz bir biçimde olabileceği gibi,

4 Roberts, (2021).

5 Perdelerin, çeşitli dönemlerdeki farklı dini ritüellerde kullanımı hakkında bilgiler için Bk.: Roth, M.T. (Ed.), 2005, 185; Turgut, 2019, 33, 38; Yates, J., 1875, 1185-1186; Mumcuoğlu, M. ve Garfinkel, Y., 2020; Roberts, (2021), Plate 708, 6, F.9R.; Alashari, D.M., 2022.

6 Konuyla ilgili bilgi ve görsel için Bk.: Maguire, 2019, Fig.13.

7 Konuyla ilgili bilgi ve görsel için Bk.: Taş, 2021, 276-277/ Gör.8, 9.

8 Özer Demirli, 2011, 53.

9 Perde terminolojisi hakkında Bk.: Aşıcı, 2010; Sadebal, H. (tarihsiz).

büzgülü ve pileli formlarla da tasarlanabilir. Bazı tasarımlarda farbelanın, alt kısımda perde kanadı olmaksızın tek başına uygulandığı ve açma-kapama işlevi olmadan, bir süs unsuru olarak perdelerin yerini aldığı görülür. *Braçol*, perde kanatlarını bağlayarak toplamaya yarayan, uçları püsküllü kalın örgü kordonlardır. *Kordon* zaman zaman perde tasarımının çeşitli yerlerinden sarkıtılarak tasarımın bir parçası olarak da değerlendirilir. Perdenin yüzeyinde kullanılan ince kordonlar ve ayrıca perde kumaşının uçlarına dikilen saçaklar ile tasarımın geneline hareketli ve canlı görünüm kazandırılır. Perde süslemelerinin çoğunlukla iki yanında, bazen de tek tarafında yer alan kumaş sarkıtlar *yaşmak* olarak adlandırılırken, drapeli yaşmaklara ise *volan* denmektedir. Perdelerden bazılarında tüm bu unsurlar yer alırken, bazı perdelerde ise sadece birkaç tanesi bulunur. Tasarım faktörü kadar, perdeler kumaşların seçimi de mekanların genel atmosferini belirleyen önemli unsurlardandır. Kullanılan kumaşların dokusu, rengi, deseni veya işlemlerdeki motifler mekanda istenilen tarzın yaratılmasında belirleyici rol oynar. Perde yapılmak üzere seçilen kumaşların rengi, mekânların değerini de vurgulayabilmektedir. Örneğin Osmanlı saraylarının dekorasyonunda ve protokolünde kırmızı renk önemli bir yer tutmuştur¹⁰.

Görsel sanatlarda sıkça kullanılan çeşitli bezeme öğeleri arasında, perde motiflerinin minyatürlerden tuval resimlerine, taş süslemelerden seramiklere kadar geniş bir yelpazede, sevilerek tercih edildikleri görülmektedir. Özellikle duvar ve tavan süslemelerinde kullanılan perde motifleri, farklı tasarım, aksesuar, renk ve desenlerle zenginleştirilmişlerdir. Bu motifler, gerçek perdeleri andıran bir görünüm sunarak iç mekânlarda sıkça kullanılmışlardır. Ayrıca cephe bezemelerinde de yaygın bir şekilde tercih edilmişlerdir. Kimi zaman mahremiyet sağlamak istercesine boylu boyunca kapatılmış bir motif olarak, bazen de gerçek boyutlardaki bir pencere tasvirinin iki yanından, bir manzaraya karşı aralanmış gibi betimlenmişlerdir.

Farklı kültürlerde ve inanç sistemlerinde çeşitli anlamlar yüklenmiş bir motif olarak öne çıkan perde motifi, Avrupa'dan Asya'ya kadar geniş bir coğrafyada kendine yer bulmuştur¹¹. Özellikle İslam tasavvufunda perde, *Allah'ı tanımaya engel olan her şey* olarak yorumlanmıştır¹². *Hicab, nikab veya gayn* olarak isimlendirilen bu perdeler, insan ile Allah arasında bulunan ve insanın O'nu tam olarak tanınmasına, ulaşmasına engel olan her türlü maddi ve manevi engel olarak görülmüştür¹³. Bu yönüyle de, perde motifi sadece fiziksel engelleri değil, aynı zamanda manevi engelleri de simgeler. İslam tasavvufunda, insanın içsel ve ruhsal gelişimiyle doğrudan ilişkilendirilen perde motiflerini aşarak, onun Allah'ı tanınması ve gerçek bilgiye ulaşması hedeflenir. Perde motifinin kullanımı, Türk sanatında da geniş bir zaman diliminde ve farklı sanat eserlerinde karşımıza çıkmaktadır.

10 Zincirkıran Can ve Demirarslan, 2020, 108.

11 Konuyla ilgili çeşitli görseller için Bk: Center For Online Judaic Studies/ Wall Painting of a Torah Shrine Flanked by Menorahs in the Jewish Catacomb of the Villa Torlonia, Rome, 4th Century.; The Cleveland Museum of Art/ Altar Front.; Ayırtır, G., 2018, 77/Res.7.; Academy of Traditional Art/ The Cave Temple at Thirunandikara in Kanyakumari District in Tamilnadu.

12 Uludağ, 1998, 430.

13 Çelebi, 1998, 429.; Uludağ, 1996, 417.

Uygur Dönemine ait duvar fresklerinde¹⁴, Büyük Selçuklu dönemine ait seramiklerde veya Osmanlı dönemine ait minyatürlerde¹⁵ ve duvar resimlerinde¹⁶ farklı formlarda perdeler sıklıkla kullanılmıştır

Duvar ve tavan resimleri, geç dönem Osmanlı mimari süslemesinde, başkent İstanbul ve imparatorluğun o günkü sınırları içinde kalan diğer tüm bölgelerinde geniş bir kullanım alanı bulmuştur ve bu resimlerde ele alınan konular çok çeşitlidir¹⁷. İşlenen konular arasında gerçek ya da hayali manzaralar, bilinen ya da hayali yapılar, çanak veya vazolara girerek boyut kazanmış meyve ve çiçekli düzenlemeler, insan veya hayvan figürlü kompozisyonlar bulunmaktadır. Bazı resimlerde yer alan üzerine bıçak saplanmış karpuz ve kulak, makas, yürek gibi çeşitli motiflerin ise sadece dekoratif özellikler değil, aynı zamanda sembolik anlamlar taşıdıkları da dikkati çeker.

Duvar ve tavan resimlerinde sıkça görülen motiflerden biri de perdedir. Işık-gölge oyunları ile drapeli izlenimi kazandırılan ve volan, püskül, kordon gibi eklemelerle zenginleştirilen perde motifleri, çerçevelediği konuya veya yapıldığı mekana derinlik, hareket kazandırırken soyluluk, kutsallık gibi sembolik anlamlar da yüklenmiş olabilir. Perde motifleri Anadolu'nun hemen hemen tüm bölgelerinde, duvar resimlerinin ilk kez görülmeye başlandığı yıllardan itibaren tüm yapılarda, sürekli uygulanan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır ve dönemin diğer sanat dallarında da sevilerek uygulanmıştır.

Duvar resimlerinde kullanılan perde motifinin biçimsel özelliklerine dikkat edildiğinde, farklı motiflerin de perde olarak adlandırıldığı görülmektedir. Özellikle, girland motifine benzer bir şekilde oluşturulan tekli, ikili veya daha fazla sayıda yan yana getirilmiş kumaş kıvrımlarından oluşan şal motifinin de perde olarak isimlendirildiği gözlenir¹⁸. Farbelalar gibi çubuk veya raylara sabitlenmek yerine, kancalara gelişigüzel bırakılmış kumaş parçası ya da ip veya tellere dolanmış kurdele görünümünde olan bu motifin, ayrı bir grup altında değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Şal motifini kimi zaman tek başına bir süsleme ögesi olarak kullanılmış, kimi kompozisyonlarda ise içine meyveler yerleştirilerek işlevsel bir hal almıştır. İzmit Saatçi Ali Efendi Konağı (1776-77)¹⁹ (Fot. 1), *Koçarlı Cincin Köyü Cihanoğlu Camii* (1785)²⁰ (Fot. 2) ve *Kayseri İmamoğlu Evi* (1890)²¹ gibi yapılarda, içine yerleştirilmiş meyvelerle adeta bir meyve

14 Uygur resimleri için Bkz. Aslanapa, 1989, 15- 24.; Çoruhlu, 2007, 259-278.

15 Taş, 2021, 275-277.

16 Osmanlı resim sanatında perde motifini için bkz. Okçuoğlu, 2000, 49-53.

17 Duvar resimlerinin ortaya çıkışı, temaları ve örnekleri konusunda Bk. Arık, 1976 ve Arık, 1999.; Renda, 1977.

18 Girland motifini hakkında bilgi için Bk.: Altıer, S., 2021, 388.

19 Çelik ve Kuyulu Ersoy, 2015, 1651-1652.

20 Ülkü, 2016, 280.

21 İmamoğlu, 1992, 2000, 157'den aktaran Şener, 2011, 218, 620/Fot.472.

kabı gibi değerlendirilmiştir. *Kula Emre Köyü Camii*'nde (1808/21)²² kubbe göbeğini çevreleyen 13 şal motifinde ise çeşitli kompozisyonlar görülmektedir (Fot. 3, Fot. 4). Bazı şallar yine meyvelerle doldurulmuşken, diğerlerinde ise meyveli çiçekler ve farklı türdeki çiçeklerin tasvirleri yer almaktadır. Ancak, en dikkat çekici olanı, üç şal motifinin içlerine, yapıdaki diğer resimlerde de işlenmiş olan, adeta yan yana dizilmiş apartman benzeri bina tasvirlerinin yerleştirilmiş olmasıdır.

Duvar resimlerinde karşımıza çıkan perdelerin farklı biçimlerde ve konumlarda tasvir edildiği görülmektedir (Şek. 2). *Kapalı perdeler*, *yarı açık perdeler* ile *açık perdeler* olarak üç ana grupta ele aldığımız perdelerin birinci grubunu *kapalı biçimde resimlenmiş perdeler* oluşturmaktadır.

Kapalı perdeler, genellikle kubbe eteği, kubbe göbeği, kubbe geçişleri ile tavan geçişleri ve duvarların üst kesiminde resimlenerek, mekamlara zengin görünüm kazandırılmıştır. Bu biçimdeki perdeler, genellikle bazı örneklerde olduğu gibi, resmi çerçeveleyen ya da ona eşlik eden birer motif olarak değil, tam tersine, kendi başlarına bağımsız bir konu olarak ele alınmışlardır. Eski *Mordoğan Köyü Ayşe Kadın Camii* (1804/5)²³ (Fot. 5), *Manisa Sultan Camii* (1810-1820 civ.)²⁴ (Fot. 7), *Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı* (1828 sonrası)²⁵ (Fot. 8), *Birgi Çakırağa Konağı*'nda (1830 civ.)²⁶ (Fot. 10) yer alan örnekler, kumaş kıvrımları belirginleştirilerek yan yana getirilmiş ve üstten fiyonk veya rozetlerle tutturulmuş iri boyuttaki kapalı perde motifleridir. *Birgi Çakırağa Konağı*'nda (1830 civ.) duvarların üst kısmında bulunan yan yana kapalı perdeler, bazı duvarlarda, aralardaki gerçek pencerelerle kesintiye uğratılmıştır (Fot. 11). Bu konağın bir başka odasındaki duvarlarda aynı konumdaki kapalı perdeler ise yan yana devam etmekle birlikte, her biri birer kare çerçeve içine alınmıştır (Fot. 12). *Muğla Kurşunlu Camii*'nde²⁷ (19-20.yy.?) (Fot. 16, Fot. 17), yan yana getirilmiş perdelerin düz bir yüzey yerine kubbe göbeğinin etrafını çevrelemesi farklı bir etki yaratmaktadır. Kapalı formda perde örneklerinden bir grubu da *Koçarlı Cihanoğlu Camii*'nde (1834/5)²⁸ (Fot. 18) bulunmaktadır. Ancak, burada yan yana iki motiften oluşan bu perdeler, hem az sayıda olmaları hem de kubbeye geçişi sağlayan iç bükey kavisli tromplar içine yerleştirilmeleriyle dikkati çekerler.

Perdelerin görünümelerini zenginleştiren unsurlardan olan farbelalar, çeşitli yapılarda kullanılmıştır. *Birgi Çakırağa Konağı*'nın farklı odalarında farklı örneklere

22 Bozer, 1987, 15-22.

23 Gürbıyık, 2010, 13-31.

24 Kuyulu, 1998, 60.

25 Süslü, 1978, 99-114. Tarihlendirme için ayrıca Bk.: Kuyulu Ersoy, 2019, 185.

26 Kuyulu Ersoy, 2001, 141-152.

27 Çakmak, tarihsiz, 30-46.

28 Yapıda varlığı bilinmeyen bir grup resim, 2008 yılında yapılan restorasyon çalışmaları sırasında ortaya çıkarılmıştır. Eryılmaz 2021, 177.; Duvarların rasplanmasından önceki durumu için Bk. Arık, 1976, 46-47.; Ortaya çıkarılan perde motifli resimler için bkz. Eryılmaz 2021, Resim 6, 7, 10, 14, 16, 18, 19.

rastlanmaktadır. Bazı odalarda, perdelerden daha koyu renkteki farbelalar, perdelerin üst kısmında resimlenmiştir (Fot. 10, Fot. 11). Bazı odalarda ise, perdenin üst kısmında kullanılan farbelalar, perdeyle aynı renk ve desende olmasına karşın, onunla doğrudan bağlantısı olmayan bağımsız bir bezeme ögesi olarak betimlenmiştir (Fot. 12). Farbelalardan bazıları ise *Muğla Kurşunlu Camii*'nin kubbe göbeğinde olduğu gibi, perdelerin asıldıkları yerleri gizlemektedir ve perdelerden daha koyu renk olarak hafif drapeli biçimde resmedilmiştir (Fot. 17).

Birgi Çakırağa Konağı'nda (1830 civ.) ocaklardan birinin üst kısmında (Fot. 13), *Zeytinliova Karaosmanoğlu Camii*'nde (1810-1820 civ.)²⁹ ahşap tavanın iç bükey kavisli geçiş kuşağında (Fot. 19), *Eski Mordoğan Köyü* Ayşe Kadın Camii'nde (1804/5) kubbeye geçişte tromp yüzeylerinde (Fot. 6), kapalı formdaki perdelerin tek başlarına verildikleri görülmektedir. Tek başına bir motif olarak verilen bu perde motiflerinin bir kısmı da *Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı* (1828'lerden sonra) (Fot. 9), *Midilli Adası*'ndaki *Petra Varelzidenas Evi* (19.yy. başları) ve *Molivos Giannakos Evi*'nde (1820-30'lu yıllar) olduğu gibi tavan köşelerinde, resimler arasında bağlayıcı birer öge olarak betimlenmişlerdir³⁰.

Havran Terzizade Konağı'nda (19.yy.)³¹ bir eyvanın iki yanındaki nişlere yerleştirilmiş kapalı perde tasarımları, diğer örneklerden farklı konumlandırılmalarıyla dikkati çeker (Fot. 20). Her iki nişte de birer beyaz perde, nişin tamamını kaplayarak mavi renkli saksı içindeki çiçek motifleriyle süslenmiştir. Nişin üst kısmında ise yeşil renkli bir farbela asılmıştır. Aynı konaktaki bir başka niş içinde, farbelası mavi renkte olan benzer bir kompozisyonun dikkat çeken özelliği ise, nişin üst kesiminin, dıştan iki yana düğümlenerek toplanmış bir başka perde motifiyile taçlandırılmış olmasıdır (Fot. 21). Niş yüzeylerinde genellikle iki yanda toplanmış perde motiflerine sıklıkla rastlanırken, *Havran Terzizade Konağı*'nda kapalı bir perde motifinin kullanılması oldukça ender görülen bir özellik olarak dikkati çeker.

Günümüze ulaşan mevcut örneklerden, duvar resimlerinin genellikle iç mekânlarda daha sık kullanıldığı, cephelerde ise daha az bulunduğu gözlemlenmektedir. Bu durumun birkaç nedeni vardır. Dış cephelere yapılan resimler hava koşullarından daha fazla etkilenir ve çabuk tahrip olabilir. Yağmur, rüzgar gibi doğal etkenler, resimlerin ömrünü kısaltabilir. Ayrıca, dış cephelerdeki resimler insan eliyle daha fazla zarar görebilir veya yok olabilir. İç mekânlarda ise bu tür zarar riskleri daha düşüktür. Sayılan nedenlerden dolayı, iç mekânlarda bulunan resimler, genellikle daha uzun süre dayanabilir. Duvar resimlerinin önemli ve tamamlayıcı konularından biri olan perde resimleri de, diğer süslemelerle birlikte iç mekânlarda daha sık görülmektedir. Sivil mimaride *Birgi Çakırağa Konağı* (1830 civ.) (Fot. 15) ve *Kula Beyazoğlu Evi*'nin (1860)³² (Fot. 22)

29 Kuyulu, 1998, 59-60.

30 Kuyulu Ersoy, 2019, 165-191.

31 Kültür Envanteri, Terzizâde Konağı.

32 Bozer, 1988, 38-39.

cephesindekiler ile, dini mimaride *Manisa Sultan Camii*'nin (1810-1820 civ.) (Fot. 7) son cemaat yeri kubbesinde bulunan yan yana devam eden ya da tek başlarına verilen kapalı biçimlerdeki perde motifleri günümüze kalabilen önemli örneklerdendir.

Kapalı perde örneklerinden sonra ikinci grubu *yarı açık biçimde gösterilmiş perdeler* oluşturmaktadır (Şek. 2). Bu ikinci gruptaki örnekler, kanatları iki yanda ya da tek yanda toplanmış perdeler olarak, kendi içinde iki alt grupta ele alınabilir. Bunlardan ilk gruptaki perdeler, asılı olduğu düzeneğin ortasından iki yana doğru ayrılmışlardır. Her tür yapıda karşımıza çıkan bu tip perde motifleri genellikle nişleri süsler. İki yana toplanmış perdelerin *Dilovası Demirciler Konağı* (1825)³³ (Fot. 23), *Germir İbrahim Akdağ Evi* (1862)³⁴ (Fot. 25) ve İzmir Şeker Paşa ya da Mehmet Nuri Bey Konağı olarak anılan yapıdaki (19. yy sonu 20. yy başı)³⁵ (Fot. 27) örneklerde olduğu gibi, niş içine yapılmış manzaraları çerçeveledikleri görülmektedir. Bu perdeler, duvar yüzeyinde buldukları noktada sanki gerçek bir pencereden dışarıya bakılıyormuş hissi yaratır. *Dilovası Demirciler Konağı*'nda, üzerinde benek desenleri bulunan pembe renkteki kumaştan yapılmış ve ince kordonlarla hareketlendirilmiş perde, asılı olduğu yerden iri bir düğümlerle ikiye ayrılarak, nişin kavisli formunu almıştır. Bu yönüyle, çoğunlukla kanatları niş tepesinin ortasından iki yana bölünerek ayrılan perdelerden farklılık gösterir. Bu tasarımda ayrıca, genelde perdelerin ön tarafına asılan farbelalara ait bir örneğin, perdenin arka kısmına asılması da ilginçtir. *Germir İbrahim Akdağ Evi*'ndeki kompozisyonda, perde kanatlarının ikiye bölündüğü noktadan, uçlarından püsküllü kordonların sarktığı volanlı bir yaşmak sallandırılmıştır. Bu kompozisyonda ayrıca kanatların iki yana düğümlenerek toplanması perde boyunun kısalmasına sebep olmuş ve alt kısımdan, pencereye yakın mesafedeki binalar tamamen görünür hale gelmiştir. İzmir Şeker Paşa Konağı'ndaki örnekte, braçollar ile ufuk çizgisi hizasının oldukça üstünde bir noktadan yanlara toplanan kanatlar aşağı doğru düz dökümlü bir biçimde düşmüş ve böylelikle silüet halindeki figürlerin dikkat çektiği belirgin kent manzarasının büyük kısmı açığa çıkmıştır. *Mustafapaşa Zekir Yaman Konağı*'ndaki (1903)³⁶ (Fot. 28) perde kanatları ise ufuk çizgisine yakın bir noktadan tutturulmuş ve niş içine resmedilen büyük boyutlu kadın figürü hafifçe aralanmış bir açıklıktan görünür hale gelmiştir.

Nişlerde yer alan ve iki yana toplanmış perde motiflerinin, özellikle camilerde mihrap nişlerinin bezemesinde önemli bir yer tuttuğu görülür. Bu tip perdeler, mihraplarda çoğunlukla ortada, aşağı doğru sarkan bir kandil motifi ile tasvir edilmiştir. Biçimlendirme açısından değerlendirildiğinde bazı örneklerde, Ödemiş'teki Bademli *Kılıczade Mehmet Ağa Camii*'nin (1874/5)³⁷ (Fot. 29) mihrabında olduğu gibi, üst kısımda sanki şişirilmiş kanatlarıyla daha hacimli bir formda başarılı bir şekilde verilmişken, kimi örneklerde

33 Çelik ve Kuyulu Ersoy, 2015, 1652-1654.

34 Aytaç ve Temel E.Ç., 2009, 5.

35 Kuyulu, 2000, 12.

36 Mustafapaşa, Zekir Yaman Konağı.

37 Kuyulu, 1994, 147-158.

ise *Lübbey Köyü Camii*'nin (19.yy)³⁸ (Fot. 30) mihrabında görüldüğü gibi, birer çiçek motifleriyle tutturuldukları noktalardan aşağı kendi düşüş şekillerine göre bırakılan kanatlarla daha basit bir biçimde tasvir edilmiştir. Her iki resimde perde kanatları yukarıda birbirine benzer hizalardan tutturulmuş olsa da, *Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii*'nde kanatlar bu noktadan iki yana tam olarak, *Lübbey Köyü Camii*'nde ise hafifçe aralanarak açılmıştır. Bu durumun sebebi perdelerin farklı kalınlıktaki kumaşlardan yapılmış olmasından kaynaklanıyor olabilir. Muhtemelen Bademli'deki perdenin ince kumaştan yapıldığı ve bu nedenle hafif bir dokuya sahip olduğu, *Lübbey*'deki perdenin ise daha kalın veya sert dokulu bir kumaştan yapılmış olabileceği akla gelmektedir. *Kırklareli Hızır Bey Camii*'nin (1832)³⁹ (Fot. 31) mihrabındaki kompozisyonda ise çeşitli yerlerden sallandırılan püsküllü kordonlar ile zengin bir görünüm kazanan sarı perde, kanatların üst kısmında, fiyonklarla tutturulan aynı renkteki bir farbelaya sahiptir. Bu tasarımda ayrıca zeminde, üstü iri çiçek dolgulu kapalı bir perde daha bulunmaktadır. Bu örnekler dışında, değişik renklerde ve biçimlerde perde motifleriyle süslenmiş çok sayıda mihrabın varlığı bilinmektedir⁴⁰.

İki yanda toplanmış perde motiflerinin niş dışındaki yüzeylerde de resmedildiği görülür. *Kırkağaç Çiftehaneler Camii*'nde (1864/5)⁴¹ (Fot. 32) mahfil altındaki geçiş kuşağının kavisli yüzeyine, *Burhaniye Şahinler Köyü Camii*'nin (1895)⁴² (Fot. 36) hariminde, ortadaki yalancı kubbenin eteğine, *Beş Divanlı Rıza Bey Konağı*'nda (1892/3)⁴³ ise iki pencere arasındaki düz duvar yüzeyine resimlenmişlerdir (Fot. 37). *Gülşehir Karavezir Mehmet Paşa Camii* (Fot. 38) (1779)⁴⁴ ve *Kırkağaç Çiftehaneler Camii*'nde (1864/5) (Fot. 33) resimlenmiş perdeler ise yapı içindeki farklı konumlandırılmalarıyla dikkati çekerler. Her iki yapıda da, perde motiflerinin nadir olarak görüldüğü alanlardan biri olan minberin dayandığı güney duvarında, köşk kısmının arkasında kalan duvar yüzeyine iki yana toplanmış gösterişli birer perde motifi resmedilmiştir.

Kırklareli Hızır Bey Camii'nde (1832) (Fot. 31) kubbeye geçiş kuşağında, Çivril *Savran Köyü Savranşah Camii*'nde (1798'den önce)⁴⁵ (Fot. 39) mihrabın üzerinde ve *Bayramiç Hadımoğlu Konağı*'nda (1797)⁴⁶ (Fot. 40) başodadaki bir duvarda yer alan

38 Başaranbilek, 2015.

39 Karakaya, 2020, 556-557.

40 Perdeyle süslenmiş mihrap örnekleri için bkz.: Gürsoy, 2015, 14-157.; Eryılmaz ve Özgür Yıldız, 2020, Resim-40.; Özgür Yıldız ve Eryılmaz, 2020, 35 Resim-26.; Uysal, 2020, Res. 180, 236, 244.; Dalkılıç, 2022, 397-457.; Bubur ve İltter Alper, 2023, Foto 144, 185.; Katrancı, 2024, 68, 70.

41 Kuyulu, 1990, 103-115.

42 Yıldırım, 2013, 281.

43 Çelik ve Kuyulu Ersoy, 2015, 1654-1656.

44 Ekiz, 2006, 74-75.

45 Çakmak, 1991, 54.

46 Yavaş, 2016, 207-227.

bazı perde motifleri, pencere, ocak gibi gerçek mimari unsurların üzerlerinde gerçek bir perdeymiş gibi resimlenmişlerdir. Bu durum, perdelerin sadece dekoratif bir motif olarak değil, aynı zamanda gerçek mimari unsurlarla da ilişkilendirildiğine işaret etmektedir. Bu örneklerdeki perdeler tasarım olarak bakıldığında, kanatların *Kırklareli Hızır Bey Camii*'nde antik sütunlara dolanmış olarak, *Savran Köyü Savranşah Camii*'nde ise püsküllü iplerle bağlanmış biçimde ve üstte aralandıkları noktaya yakın bir mesafeden yanlara doğru hafifçe gerilmiş olarak verilmişlerdir. *Bayramiç Hadımoğlu Konağı*'nda ise kanatlar, asıldıkları düzeneğe doğru tamamen çekilmiştir. *Bayramiç Hadımoğlu Konağı*'ndaki tasarım bu görünümüyle, etek ucuna takılan iplerle yukarı doğru çekilerek açılan sahne perdelerini anımsatır. Benzer tasarıma ait örneklerden biri de *Koçarlı Cincin Köyü Cihanoğlu Camii*'nde (1785) (Fot. 2) dış mihrabın üzerindeki dikdörtgen bir çerçevede içinde karşımıza çıkar. *Gaziantep Ali Şaşmaz Evi*'nde (19.yy.)⁴⁷ (Fot. 41) duvarın üst kesimindeki yapı tasvirlerinin iki yanında yer alan perdeler de bu gruba dahil edilebilecek örneklerdendir. Duvar resimleri arasında bilinen örnekleri az olmasına karşın, bu tür perde motifleri 19. yüzyılın başlarında, İzmir ve çevresinde bazı çeşme ve sebillerin süsleme panolarını çevreleyen perde motifleriyle benzerlik göstermektedir⁴⁸.

Yarı açık biçimde gösterilmiş perdelerin ikinci grubunu ise perdelerin iki taraf yerine tek tarafta toplanmış örnekleri oluşturur. Çalışmamız kapsamında, bir tarafı kapatılıp diğer tarafı açık konumda düzenlenmiş olan bu gruba ait örnekler şimdilik az sayıda rastlanmıştır. *Acıpayam Yazır Köyü Camii*'nin (1802/3)⁴⁹ (Fot. 42) mihrabında bulunan perde tasarımı, her iki yana açılan geleneksel mihrap perdelerinin alışıl gelmiş yapısından ayrılarak tek tarafa toplanmasıyla farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Perdenin tek bir tarafa toplandığı diğer bir örnek *Kırkağaç Çiftehanlar Camii*'nde bulunmaktadır (1864/5) (Fot. 34 ve Fot. 35). Ancak, bu yapıda perdeler, kubbe yüzeyine resimlenmiştir. Kubbe eteğinden başlayarak yükselen yan yana sekiz pencere motifindeki tek tarafa toplanmış perdeler, pencere çıtalarının arkasına yerleştirilmiştir. Bu konumlandırılmayla, dışarıdan içeriye doğru bir bakış izlenimi yaratılmıştır. Biçim olarak bakıldığında, bu gruptaki perdelerin çoğunda kanatlar zemin yüzeyinde sona ererken, incelediğimiz örneklerden sadece *Birgi Çakırağa Konağı*'nda (1830 civ.) (Fot. 14) yan kanat uzun tutularak zemin yüzeyinde katmanlar halinde toplanmıştır⁵⁰. Bu tasarım, kompozisyonun geneline zengin bir görünüm kazandırmıştır. Tek tarafa toplanan perde motiflerinde bu türden zengin görünüm, *Dilovası Demirciler Konağı* (1825) (Fot. 24) ve *Germir İbrahim Akdağ Evi* (1862) (Fot. 26) resimlerinde de görülmektedir. Hatta her iki örnekte de, perdeleri çeşitli yerlerinden toplayan dekoratif püsküllü kordonlarla, perdeler daha katmanlı ve dolgun bir görünüm kazandırılmıştır.

47 Çayan, 2012, 71-72, 183.

48 Acar, 2013; Gültekin, 2013; Ürer, 2013.

49 Çakmak, 1991, 69.

50 Bu kompozisyona çok benzeyen Midilli'deki Petra Varelzidenas Evi'nin görseli için Bk.: Kuyulu Ersoy, 2019: 172/Fot.9.

Perdelerin son grubunu *açık biçimde resimlenmiş perdeler* oluşturmaktadır (Şek. 2). Bu gruptaki perdeler, yanlara tamamen çekilmiş kanat veya üstte tek başına asılı farbela biçiminde verilmişlerdir. Bir aksesuar gibi süs amacıyla değerlendirilen bu biçimdeki perdelerle çalışmamız kapsamında az sayıda rastlanmıştır. Bu gruptaki perdelerden bazıları, *Göreme Tillioğlu Küçük Mehmet Konağı*'nda (1828)⁵¹ (Fot. 43) ve *Antakya Kuseyri Evi*'nde⁵² (Fot. 45) görüldüğü gibi, perde kanatlarının iki yana tamamen çekilmiş biçimde betimlendikleri örneklerdir. *Antakya Kuseyri Evi*'nde (Fot. 45), perdelerle aynı renkte püsküllü ve drapeli bir farbela da yer almaktadır.

Buraya kadar incelenen örneklerde, perdeler ile tamamen veya kısmen bağlantılı olarak gördüğümüz farbelalar, az sayıdaki duvar resminde tek başına kullanılmış bir motif olarak karşımıza çıkar. Bu gruptaki örneklerden, *Kırklareli Hızır Bey Camii*'nde (1832) (Fot. 31), mihrap duvarının üzerinde yer alan üç ayrı resimden ortadaki ve *Göreme Tillioğlu Küçük Mehmet Konağı*'nda, duvardaki (1828) (Fot. 44) kompozisyonlarda görülen farbela tasarımları, manzaralı pencere tasvirleriyle verilmiştir. Hatta farbelalar, açıklıkları tam olarak kapatmaması nedeniyle, iç mekânı dış dünyayla daha organik bir şekilde bağlayarak resmi izleyenlerde farklı bir algı yaratabilir. *Havran Terzizade Konağı*'nın (19.yy. sonu) (Fot. 20) eyvanında yer alan yan yana iki pencerenin üzerindeki farbela perde ise, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde karşımıza çıkan gerçek pencere üzerine resmedilmiş örneklerden birisidir.

Kullanımı Türk Sanatında Uygur Döneminden itibaren süregelen perde motifinin, Antik Çağlar ve Batı dünyasının kattığı yeni anlayışlarla yoğrularak, Osmanlı'nın geç döneminde Anadolu'da da yansımaları bulduğu anlaşılmaktadır. Kolay resmedilebilen, basit, ama kullanıldıkları yere derinlik ve dolayısıyla da perspektif katan perde motifi, görüldüğü kadarıyla hem baniler hem de sanatçılar tarafından oldukça fazla tercih edilen bir unsur olarak duvar ve tavan resimleri arasında yaygın ve önemli bir yer kaplamaktadır.

51 Renda, 1986, 109.

52 Renda, 1977, 198.

KAYNAKÇA

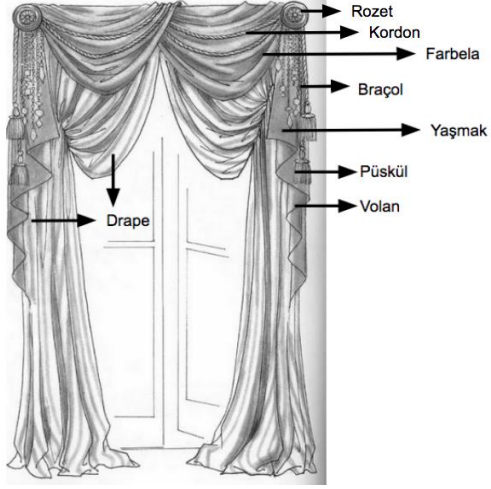
- Acar, T. (2013). Kemeraltı Çarşısı'ndaki Duvar Çeşmelerinin Bezeme Öğeleri Açısından İrdelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (30/1), 1-18.
- Academy of Traditional Art, The Cave Temple at Thirunandikara in Kanyakumari District in Tamilnadu. Erişim: 17 Eylül 2023
<https://www.academyoftraditionalart.com/blog/Indian-wall-paintings/>.
- Alashari, D.M. (2022). The Endowment Devoted To The Kiswah Of The Kaaba: A Historical Study. *AZKA International Journal of Zakat & Social Finance*, (3/1), 125-133.
- Altier, S. (2021). Osmanlı Süsleme Sanatlarında Girland. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (5/2), 377-406).
- Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (1999). Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri, *Osmanlı Ansiklopedisi*, C. 11, 423-436. Ankara. Yeni Türkiye Yayınları.
- Arseven, C. E. (1975). Perde. *Sanat Ansiklopedisi*, (IV), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*. Ankara: Remzi Kitabevi. 2. Basım.
- Aşıcı, Ö. (2010). *Geçmişten Günümüze Perdenin Tarihi*. İstanbul: Medya Yayıncılık.
- Ayırıtır, G. (2018). *Bezeli Duvar Resimlerindeki 9. Tapınak Pranidhi Sahnelerinin Desen ve Tasvir Analizi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Aytaç, İ. ve Temel, E.Ç. (2009). Kayseri (Germir) İbrahim Akdağ Evinde Duvar Resimleri. *Sanat ve İnsan Dergisi* (1-2), 4-12.
- Başaranbilek, E. (2015). *Lübbey Kışlağı ve Lübbey Camisi*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Bozer, R. (1987). Kula-Emre Köyü'nde Resimli Bir Cami. *Türkiyemiz* (53), 15-22.
- Bozer, R. (1988). *Kula Evleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bubur, R. ve İlder Alper, B.(2023). *Kosova'nın İpek ve Yakova Bölgesinde Az Bilinen Osmanlı Camileri*. Lyon.
- Center For Online Judaic Studies, Wall Painting of a Torah Shrine Flanked by Menorahs in the Jewish Catacomb of the Villa Torlonia, Rome, 4th Century, Erişim: 19 Eylül 2023 <https://cojs.org/wall-painting-torah-shrine-flanked-menorahs-jewish-catacomb-villa-torlonia-rome-4th-century/>
- Çağbayır, Y. (2017). Perde. *Ötüken Türkçe Sözlük*, (1), İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çakmak, Ş. (1991). *Denizli İli'ndeki Türk Anıtları (Camiler)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çakmak, Ş. (tarihsiz). *Muğla Cami ve Mescitleri*. Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları.
- Çayan, S. (2012). *Geleneksel Antep Evlerinde Kalem İşi Bezeme ve Duvar Resimleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- Çelebi, İ. (1998). Hicab. *T.D.V (Türkiye Diyanet Vakfı) İslâm Ansiklopedisi*, (17, 429-430) Ankara: TDV Yayınları.
- Çelik, E. ve Kuyulu Ersoy, İ. (2015). Kocaeli Yapılarında Bulunan Resimli Bezemelerden Örnekler. *Uluslararası Gazi Akçakoca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, (Ed.: H. Selvi, M.B. Çelik), Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Yayını (101), 1651-1665.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Dalkılıç, Y. (2022). Denizli Camilerinde Perde Betimlemeleri. *Anasay* (22), 397-457.
- Devellioğlu, F. (1978). Perde. *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Eski ve Yeni Harflerle, Ankara: Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 3. Ofset Baskı.
- Ekiz, M. (2006). *Nevşehir'de Türk Dönemi Mimari Eserleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), A.Ü./Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Eryılmaz, H. İ. (2021). Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii Duvar Resimleri. *Mizânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi*, (13), 173-193.
- Eryılmaz, H. İ. ve Özgür Yıldız, Ş. (2020). Manisa, Demirci'de Duvar Resimli İki Cami: Kışlak Eski Camii ve Ahatlar Camii. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (51), 69-107.
- Gültekin, R. E. (2013). İzmir Kemeraltı Bölgesi'ndeki Osmanlı Dönemi Çeşmeleri. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı.
- Gürbıyık, C. (2010). *Karaburun Yarımadası'nda Türk Mimarisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Gürsoy, E. (2015). Uşak'ta Perde Motifli Mihraplar. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (10), 146-157.
- Hollander, A. (1975), The Fabric Of Vision: The Role Of Drapery In Art, *The Georgia Review*, 29/2, 414-465, Erişim: 14 Nisan 2023 https://www.jstor.org/stable/41397188?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_content.
- İmamoğlu, V. (1992, 2000). *Geleneksel Kayseri Evleri*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Karakaya, E. (2020) Hızır Bey Külliyesi. Kırklareli'nde XIV. Yüzyıla Ait Yapılar Topluluğu. *T.D.V (Türkiye Diyanet Vakfı) İslâm Ansiklopedisi*, (EK-1, 556-557), Ankara: TDV Yayınları.
- Katrançlı, B. (2024). Manisa Kırkoluk Mosque Mural Paintings. *Research And Evaluation In Social Sciences And Humanities*, (Ed.: D. İliç ve İ.A. Karaaslan), Ankara: Gece Kitaplığı. 63-74
- Kuyulu, İ. (1990). Kırkağaç Çiftethanlar Camii. *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi [Sanat Tarihi Dergisi]* (V), 103-115.
- Kuyulu, İ. (1994). Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir). *Vakıflar Dergisi* (24), 147-158.
- Kuyulu, İ. (1998). İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi. *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Tebliğler* (Haz. N. Ülker), 58-78.
- Kuyulu, İ. (2000). Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions. *EJOS (Electronical*

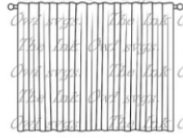
- Journal of Oriental Studies*) (III), 1-27 Erişim: 27 Mart 2023 <https://www.academia.edu/6076772/>
- Kuyulu Ersoy, İ. (2001). Çakırağa Konağı. *Birgi, Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* (Haz. Rahmi Hüseyin Ünal), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara 141-152.
- Kuyulu Ersoy, İ. (2019). Batı Anadolu'dan Adalara Duvar Resmi Bağlamında Midilli'de Resimli İki Konut. *Sanat Tarihi Dergisi, (XXVIII/1)*, 165-191.
- Kültür Envanteri, Terzizâde Konağı, Havran, Cangül, C ve Şentürk, A.E. (Ed.), Erişim: 05 Mayıs 2023 <https://kulturenvanteri.com/en/yer/havran-terzizade-konagi/>.
- Maguire, E.D. (2019), Curtains at the Threshold: How They Hung and How They Performed. *Catalogue of the Textiles in the Dumbarton Oaks Byzantine Collection, (Ed. Gudrun Bühl and Elizabeth Dospěl Williams)*, Washington, D.C. Erişim: 24 Mart 2023 <https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/maguire>.
- Mumcuoğlu, M. ve Garfinkel, Y. (2020). *Was a Sacred Curtain (Parokhet) Depicted on Portable Shrines in the Ancient Near East?*. *Religions* (11/469), 1-19.
- Mustafapaşa, Zekir Yaman Konağı, Erişim: 29 Mayıs 2023 <https://mustafapasakapadokya.org/en/yapilar/2196-2>.
- Okçuoğlu, T. (2000). *XVIII. Ve XIX. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özer Demirli, A. (2011). *Milli Saraylar Tekstil Koleksiyonundaki 19. Yüzyıl İşlemeli Eserlerin Değerlendirilmesi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özgür Yıldız, Ş. ve Eryılmaz, H.İ. (2020). Manisa, Demirci Merkez Hacı Mehmed Ağa Camii Duvar Resimleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (51)*, 7-36.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700 - 1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (1986). Göreme'de Korunması Gereken Bir Ev. *III. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, Ankara, 20-24 Mayıs 1985, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 103-132.
- Roberts, L. (2021), An Introduction To Frames With Covers, Shutters and Curtains, Part 2: Curtains on sacred works, Erişim: 22 Mart 2023 <https://theframeblog.com/2021/12/>.
- Roth, M.T. (Ed.). (2005). *Pariktu A*. The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago (12,P). Chicago: The University of Chicago, Institute For The Study Of Ancient Cultures, West Asia & North Africa, Erişim: 14 Şubat 2023 <https://isac.uchicago.edu/research/publications/chicago-assyrian-dictionary>.

- Sadebal, H. (tarihsiz). *Perdenin Kitabı, Perdenin Dünyü Bugünü Ve Yarını*. Gernaz Tekstil Yayınları.
- Süslü, Ö. (1978). Adatepe’de Hacı Mehmet Ağa Konağı’nın Süslemeleri. *İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi Dergisi*, (2), 99-114.
- Şener, D. (2011). *18. ve 19. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Taş, E. (2021). *Türk Tezyinatında Perde*. *SEFAD* (45), 271-294.
- The Cleveland Museum of Art, Altar Front, Erişim: 15 Mart 2023 <https://www.clevelandart.org/art/1948.25>.
- Turgut, M. (2019). *Some Animal Offerings In The Hittite Rituals*. *International Journal of Agriculture, Forestry and Life Science* (3/1), 31-43.
- Türk Dil Kurumu. (2022). Perde. *Genel Açıklamalı Sözlük*. Erişim: 30 Kasım 2023 <https://sozluk.gov.tr>.
- Türkiye Kültür Portalı, Serbañah/Savransah Camii-Denizli, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Erişim: 19 Şubat 2023 <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/denizli/gezilecekyer/serbansah-savransah-camii>.
- Uludağ, S. (1996). Gayn. *T.D.V (Türkiye Diyanet Vakfı) İslâm Ansiklopedisi*, (Cilt 13, 417) Ankara: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (1998). Hicab. Tasavvuf. *T.D.V (Türkiye Diyanet Vakfı) İslâm Ansiklopedisi*, (Cilt 17, 430-431) Ankara: TDV Yayınları.
- Uysal, Z. (2020). Çanakkale İlinde Ahşap Direkli Camiler. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Ülkü, O. (2016). Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi. *Sanat Tarihi Dergisi* (25/2), 277-293.
- Ürer, H. (2013). Su Yapıları Mimarisi, İzmir Kent Ansiklopedisi, Mimarlık 1, (Birinci Cilt), İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı.
- Yates, J. (1875). *Velum*. A Dictionary of Greek and Roman Antiquities, London: J. Murray, Erişim: 04 Mart 2023 https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/secondary/smigra*/velum.html.
- Yavaş, A. (2016). Çanakkale, Bayramiç Hadımoğlu Konağı. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, (14/20), 207-227.
- Yıldırım, S. (2013). Burhaniye Şahinler Köyü Camii Duvar Resimleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (29), 295-281.
- Zincirkıran Can. G. ve Demirarslan, D. (2020). İç Mimaride Perde ve Perde Görevi Gören Elemanlar, Ankara: İksad Yayınevi.

GÖRSELLER



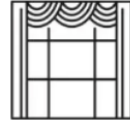
Şek. 1- Perde tasarım ve aksesuarları



Kapalı Perdeler



Yarı Açık Perdeler



Açık Perdeler

Şek. 2-Perde Biçimleri



Fot. 1- İzmit Saatçi Ali Efendi Konağı
(Çelik ve Kuyulu Ersoy, 2013, Fot.4)



Fot. 2- Koçarlı Cincin Köyü Cihanoğlu Camii
(İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 3- Kula Emre Köyü Camii,
Kubbenin Genel Görünümü
(İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 4- Kula Emre Köyü Camii,
Kube Göbeğinden Detay
(İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 5- Eski Mordoğan Köyü Ayşe Kadın Camii (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 6- Eski Mordoğan Köyü Ayşe Kadın Camii (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 7- Manisa Sultan Camii (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 8- Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı
(<https://www.herumutortakarar.com/mehmet-aga-konagi/> 03.03.2024)



Fot. 9- Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı
(<https://www.herumutortakarar.com/mehmet-aga-konagi/> 03.03.2024)



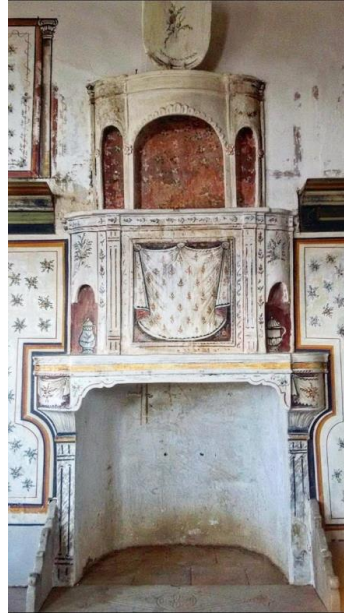
Fot. 10- Birgi Çakırağa Konağı (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 11- Birgi Çakırağa Konağı (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 12- Birgi Çakırağa Konağı
(İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 13- Birgi Çakırağa Konağı
(Ö.D. Özsoy, 2019)



Fot. 14- Birgi Çakırağa Konağı
(https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument:ISL:tr:Mon01:32:tr
31.03.2023)



Fot. 15- Birgi Çakırağa Konağı (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 16- Muğla Kurşunlu Camii, Kubbe Genel Görünümü (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 17- Muğla Kurşunlu Camii, Kubbe Göbeğinden Detay (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 18- Koçarlı Cihanoğlu Camii
(İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 19- Zeytinliova,
Karaosmanoğlu Camii (D.Avşar, 2024)



Fot. 20- Havran Terzizade Konağı
(<https://kulturenvanteri.com/en/yer/havran-terzizade-konagi/> 20.02.2024)



Fot. 21- Havran Terzizade Konağı

(<https://kulturenvanteri.com/en/yer/havran-terzizade-konagi/> 20.02.2024)



Fot. 22- Kula Beyazoğlu Evi (Bozer, 1988, Fot.21)



Fot. 23- Dilovası Demirciler Konağı,
(İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 24- Dilovası
Demirciler Konağı (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 25- Germir İbrahim Akdağ Evi
(Aytaç ve Temel, 2009, Fot.2)

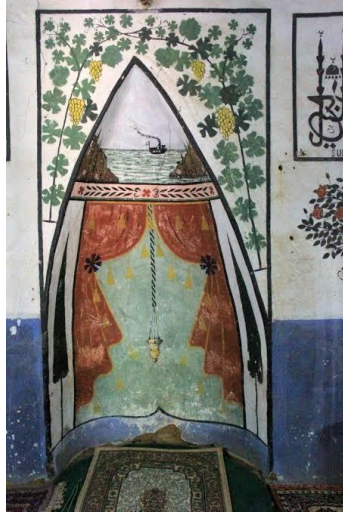


Fot. 26- Germir İbrahim Akdağ Evi
(Aytaç ve Temel, 2009, Fot.5)



Fot. 27- İzmir Şeker Paşa Konağı **Fot. 28-** Mustafapaşa Zekir Yaman Konağı
(İ.Kuyulu Ersoy) (<https://mustafapasakapadokya.org/en/yapilar/2196-2>)

22.05.2023)



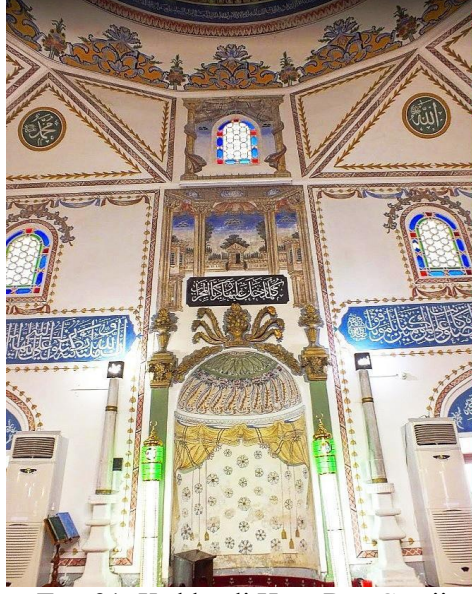
Fot. 29- Bademli

Fot. 30- Ödemiş Lübbey Köyü Camii

Çılcızade Mehmet Ağa Camii (<https://www.erolsasmaz.com/?oku=1371>)

(İ.Kuyulu Ersoy)

28.02.2023)



Fot. 31- Kırklareli Hızır Bey Camii
(<http://dunyacamileri.blogspot.com/2010/08/hzr-bey-camisi-buyuk-cami.html>
03.06.2023)



Fot. 32- Kırkağaç Çiftehaneler Camii (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 33- Kırkağaç Çiftehaneler Camii (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 34- Kırkağaç Çiftehaneler Camii
Kubbenin Genel Görünümü
(İ.K. Ersoy)



Fot. 35- Kırkağaç Çiftehaneler Camii
Kubbeden Detay
(İ.K. Ersoy)



Fot. 36- Burhaniye Şahinler Köyü Camii (<https://kulturenvanteri.com/en/yer/sahinler-koyu-camii-burhaniye/> 27.05.2023)



Fot. 37- Beş Divanlı Rıza Bey Konağı (İ.Kuyulu Ersoy)



Fot. 38- Gülşehir Karavezir Mehmet Paşa Camii (Ekiz, 2006, Fot.144)



Fot. 39- Savran Köyü Savranşah Camii (Dalkılıç, 2022, Fot.35)



Fot. 40- Bayramiç Hadımoğlu Konağı
(<http://www.bayramic.gov.tr/hadimoglu-konagi> 26.04.2023)



Fot. 41- Gaziantep Ali Şaşmaz Evi (Çayan, 2012, Res.26)



Fot. 42- Acıpayam Yazır Köyü Camii (İ. Kuyulu Ersoy)



Fot. 43- Göreme
Tillioğlu Küçük Mehmet Konağı
(Uzun, T. (2017), 19. Yüzyıl Osmanlı
Duvar Resimlerinde
Yeniliğin ve Değişimin Sembolü
Tasvirler. XX. Uluslararası Ortaçağ Türk
Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları
Sempozyumu (02-05 Kasım 2016) Bildiriler,
852-862, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Fot.6)



Fot. 44- Göreme
Tillioğlu Küçük Mehmet Konağı
(<http://www.cappadociaexplorer.com/detay.php?id=90&cid=46>
18.05.2023)



Fot. 45- Antakya Kuseyri Evi (Çayan, 2012, Res.279)

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind 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.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 33, Sayı: 1, Nisan 2024 | *Volume: 33, Issue: 1, April 2024*

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

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

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

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

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



TARİHÇE; KAPSAM; YAYIN İLKELERİ; YAZIM KURALLARI

HISTORY; SCOPE; PUBLISHING PRINCIPLES; SPELLING RULES

TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982’de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü’nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal’dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, VI’ncı (1992) sayıya kadar bu isimle devam etmiş, VII’nci (1994) sayıdan itibaren yayın hayatına ISSN alarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003’e kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004’ten (XIII’üncü sayıdan) itibaren “*hakemli*” olarak yılda iki kez çıkmaya başlamıştır.

Sanat Tarihi Dergisi’ne kuruluşundan bugüne çeşitli pozisyonlarda omuz vermiş akademisyenler: Gönül Öney, Mükerrerem Usman Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar, Ender Özbay’dır.

Uzun yıllar boyunca büyük özveriyle derginin devamını sağlayan Hasan Uçar 2015’ten itibaren Dergi’yi dijital çağın gereklerine hazırlamaya başlamış ve TÜBİTAK bünyesinde geliştirilen DergiPark projesine dahil etmiştir. Dergiye 2016 yılından itibaren üstlenen Ender Özbay’ın özverili çabaları, büyük emekleriyle derginin işleyiş sürekliliği sağlanmış; ulusal/uluslararası indeks ve platformlara yönelik çalışma başlamış; dergi Kasım 2017’de (yayın kalitesi ve düzeni nedeniyle ULAKBİM-DergiPark sponsorluğuyla) yayınladığı makalelere CrossRef’ten sağlanan DOI atama imkanı kazanmış; Mart 2018’de (2016 sayıları dahil olarak) TR-DİZİN’e kabul edilmiş; Nisan 2018’de DOAJ’a kabul edilmiş; Mayıs 2018’deki girişimlerle dergiye çağa uygun bir e-ISSN alınarak *Journal of Art History* ismi de resmileştirmiş; Haziran 2018’de EBSCO’nun dergiden veri alma teklifi kabul edilmiş ve aynı ay karşılıklı protokol imzalanarak dergiye tahsis edilen bir FTP köprüsünden düzenli veri aktarımı başlamış; Haziran 2019’da (2017 ve sonrası sayıları dahil olarak) Web of Science (Clarivate Analytics) kapsamındaki ESCI indeksinden kabul mektubu almıştır.

HISTORY

Journal Of Art History, started to be published in Ege University Faculty of Letters under the name of *Archaeology and Art History Journal* in 1982 by the board consisting of Prof. Dr. G. Öney, Prof. Dr. M. U. Anabolu, Prof. Dr. R. H. Ünal. The journal continued to be published with the same name until the VIth issue (1992); and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi (Journal Of Art History)* after getting ISSN as of the issue VII (1994). The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as *peer-reviewed journal* as of 2004 (issue XIII).

The academicians, who carried the Journal till current are Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

Hasan Uçar, who has provided the continuation of the magazine with great devotion for many years, started to prepare the Journal for the requirements of the digital era since 2015 and included it in the DergiPark project developed by TÜBİTAK. With the devoted efforts and intense efforts of Ender Özbay, who has undertaken the Journal since 2016, the work on national and international indexes and platforms has started; In November 2017 (with the sponsorship of ULAKBİM-DergiPark due to publication quality and regularity), the Journal started to assign DOI numbers that provided by CrossRef to the articles it published; accepted to TR-INDEX in March 2018 (including 2016 issues); accepted to the DOAJ in April 2018; with the initiatives in May 2018, an up-to-date e-ISSN was purchased for the magazine and the name of Journal of Art History was officialized; in June 2018 EBSCO’s proposal was accepted, and the same month regular data transfer started via the FTP bridge by signing a mutual protocol; it received the acceptance letter from the Clarivate Analytics’ ESCI index in June 2019 (including 2017 and later’s).

Amaç ve Kapsam

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimi ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sinema, sahne-gösteri sanatları vb. hariç), mimarlık, sanatsal yönleri bulunan somut kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriği, belirtilen alanlarla ilgili konuları işleyen, inceleme, belgeleme, tanıtım ve değerlendirme gerçekleştiren araştırma ve derleme türü özgün makalelerden oluşur. Bununla birlikte, yayın kurulunun uygun gördüğü «editöre mektup», çeviri ve bilimsel yayınları ele alan tanıtım/eleştiri yazılarına da yer verilebilir. (Arkeolojik kazı raporları, yüzey araştırması raporları, çeşitli kurumlar için hazırlanmış restorasyon raporları; inceleme ve kapsamlı bilimsel değerlendirme içermeyen envanter çalışmaları vb. çalışmalar kabul edilmemektedir.)

ETİK İLKELER VE YAYIN POLİTİKASI

Temel Hususlar

Sanat Tarihi Dergisi, bilimsel/akademik, hakemli bir dergidir. Nisan ve Ekim olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

Aim and Scope

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, cinema, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, tangible cultural heritage that has artistic aspects. The content of the journal includes the research and review papers written on the related subjects about the fields in question. Besides, letters to the editor, translations, and book reviews that the editorial board deems appropriate can be included. (Excavation, survey, restoration etc. reports, and inventories without review and comprehensive assessment are not accepted.)

ETHICAL PRINCIPLES & PUBLICATION POLICY

Main Points

Journal Of Art History is a scientific/scholarly, peer-reviewed journal, and is published biannually; in April and October.

Derginin “amaç” ve “kapsam”ı çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

Ayrıca, yazarlar;

- Sanat Tarihi Dergisi'nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi'nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayımlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi'ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayımlamak isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

The articles, which must certainly be original and which are prepared within the framework of the mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English languages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through Dergipark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use / publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsibilities belong to him. Journal of Art History doesn't set any legal obstacle.)

İntihal Politikası, Etik Hususlar, Değerlendirme Süreci ve İlkeleri*

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulunduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla “intihal” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak gösterilmemesi başta olmak üzere benzerlik oranının %15 oranını geçmemelidir. %10 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Benzerlik oranı, kaynak gösteriliyor olsa dahi, %35’ten fazla ise, çalışmanın özgünlük ve alana katkı açısından zayıf olduğu değerlendirilerek makale ret edilebilir.

(Güncel olarak, benzerlik raporunun yazar tarafından alınması ve makale gönderimi sırasında yüklenmesi istenmektedir. Benzerlik taramasında, tarama tercihlerinde herhangi bir sözcük sınırlaması yapılmamalıdır. Tırnak içindeki alıntılar (quotes) tarama kapsamında kalmalıdır. Sadece “Kaynakça” taramadan hariç tutulabilir. Tarama tercihen iThenticate yazılımı ile yapılmalıdır ancak Turnitin ile kesinlikle yapılmamalıdır.)

! Makale metninde alıntı usulünde şu hususlara da dikkat edilmelidir:

Herhangi bir kaynaktan doğrudan aktarım yapılacağına, aktarılan ifadeler tırnak içine alınmalı ve hemen bitimlerine dipnot eklenerek, dipnotta referans bilgisi (kaynak ve sayfa no.)

Plagiarism Policy, Ethical Considerations and Evaluation Process & Principles*

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuation and general rules of the language they’re written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “plagiarism” by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the similarity rate is more than 35%, even though references are shown, the article can be rejected by evaluating that the study is weak in terms of “originality” and “contribution to the field”. (Currently, the report must be uploaded as a pdf document by the author during the submission process. In similarity scanning, no word limitation should be made in scanning preferences and quotes in quotation marks should be included as well. Only “Bibliography” can be excluded from scanning. Scanning should preferably be done with iThenticate software, but should never be done with Turnitin.)

! For the *citation procedure*, the following should be taken into consideration:

When the exact same text is to be taken directly from any source, the quoted sentences should be enclosed in quotation marks and reference information (source and page number) should

* Kural ve İlkelerimizin en güncel durumu internet sayfasından görülebilir.

* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are available on the website.

verilmelidir. Herhangi bir kaynaktan dolaylı aktarma yapılacağına ya da gönderme yapılacağına, mesela:

Doğan Kuban, bir yayınında bölgelerin coğrafi özelliklerinin konut tasarımında etkili olduğunu belirtir¹, başka bir yayınında ise etno-kültürel hususların önemini vurgular²; Ayda Arel'in öne sürdükleri ise biraz daha farklıdır³.

gibi bir örnekte, görüldüğü üzere, her aktarma ya da gönderme ifadesinin sonuna dipnot verilerek ilgili referans bilgisi dipnotta verilmelidir.

Makale sahiplerinin, bir veya daha çok yazarın farklı yayınlarda yer alan çeşitli cümlelerinden, aynı yayında ama farklı farklı sayfalarda yer alan cümlelerinden ve düşüncelerinden ar-dışık olarak alıntılar, harmanlamalar yaparak, yer yer kendi yorumlarını da katarak ve paragrafın ancak sonuna bir referans vererek meydana getirdikleri “kolaj” tarzındaki alıntı/göndermeler dergimizce tasvip edilmemektedir.

Alıntı ve göndermeler muğlak olmalı, araştırmacıya, söz konusu kaynağı-kökene-bağlantıyı herhangi bir yanılığa sebebiyet vermeyecek şekilde net olarak göstermelidir.

! Konusu resmi müze, kütüphane, arşiv veya kazı malzemesi olan yahut konu kapsamında müze, kütüphane, arşiv veya kazılara ait orijinal eser/durum/mekan görseline yer veren çalışmalarda, yazarların ilgili kurumdan aldıkları bir yayınlama izin belgesi/yazışması ibraz etmeleri gerekir. Böyle bir belge ibraz edilememesi, çalışmanın ret gerekçesi olabilir.

! Ayrıca, dergiye gönderilen makalelerin [YÖK'ün “BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ YÖNERGESİ”](#)ne ve [COPE ilkelerine](#) uygunluğu da gözetilir.

be given in a footnote at the end. If an information or matter from any source is to be given indirectly or to be mentioned, for example:

D. Kuban states that the geographical features of the regions are decisive in housing design in a publication¹, however, in another publication² he emphasises the effect of etno-cultural factors; but what A. Arel claims are slightly different³.

as can be seen above, the reference information should be given via an apart footnotes at the end of each mention, intimation or implication.

Some authors create “collage”-style quotations by sequentially taking text from various sentences in different publications or sentences on different pages of a book, collating them, adding their own comments to some places; and they gives to the end of the paragraph only one footnote that includes the whole references. This method is not approved by the Journal.

Quotations and references and quotations style should not be ambiguous and complicated, and should clearly show the reader the source-origin-link in question without any confusion.

! In addition, the articles written on any materials from an official museum, library, archive or excavation, or that include an image of original work / situation / excavation area from those mentioned officials, must have a publication permission certificate or correspondence received from the relevant institution. During the submission process to the Journal, the certificate or correspondence copy must be uploaded as an addition to the article document. Failure to submit such a document could be the reason for the refusal of the study.

! The articles sent to the Journal are expected to comply with the [COPE's ethical suggestions](#) and the YÖK's “[Scientific Research and Publication Ethics Instruction](#)” .

Süreç İşleyişi

“Ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu’nda olan isimler arasında, uzmanlık alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda ya da kurul üyelerinin uygun olması durumunda, konuyla ilgili başka bilim insanlarına başvurulmaktadır. Ancak her durumda hakem, konuyla ilgili çalışmaları-uzmanlığı bulunan isimlerden seçilmektedir. Çok elzem olmadıkça yazarların hakem önerileri dikkate alınmamaktadır. Ne var ki olası çıkar/alan çatışmaları yahut önceden var olan ve değerlendirmeyi subjektifleştirecek durumlar var ise, yazarın bu konudaki bilgilendirme ve uyarıları dikkate alınır, ancak her durumda çift taraflı kör hakemlik ilkesine uygun şekilde, dergi yönetiminin karar verdiği hakemler seçilir. Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Olumlu ve olumsuz hakem görüşlerinin denk sayıda kalması ya da tereddütler yaşanması halinde, Editör ve Yayın Kurulu kararları, sonucu belirleyebilir. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

Steps and Principles of the Evaluation Process

In case of the positive result of the “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted.) The journal editor takes into consideration whether there is a conflict of field and/or interest between the reviewer and the author while choosing a referee. In cases that may disrupt the objective evaluation, another reviewer is appointed.

Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. In case of the equality of positive or negative reports of the reviewers, or in case of any hesitation, the decisions of the Editor and the Editorial Board could determine the result. During the mentioned assesment process, the writer could be asked to make the necessary revisions and corrections.

Çıkar Çatışması Bildirimi

Dergimizde yayınlanacak makaleler, sonradan utanç / tahkikat vb kaynağı olabilecek olası etik sıkıntılar içermemelidir. Bu bağlamda, yazarlar, tam metin dosyasının başında yer alan ve yazar-kurum bilgilerini içeren kapak sayfasında ayrıca, çalışmalarında olası çıkar çatışmalarıyla ilgili bilgi vermelidir. Çıkar çatışmasına potansiyel muhataplar ve nedenleri açıklanmalıdır. Potansiyel bir çıkar çatışması, kişisel, finansal, akademik rekabet kaynaklı; hatta ideolojilerdeki veya inançlardaki farklılıklardan kaynaklı dahi olabilir. Makale gönderen yazarlar, bu çerçevede;

> Söz konusu çalışmalarını ilgilendiren maddi destekler (fon, bağış, sponsorluk);

> Çıkar çatışması potansiyeli olan ticari / finansal ilişkileri

> Sponsor veya anlaşmalı kurum ve kişiler ile, araştırma sonuçlarını herhangi bir şekilde şüpheli duruma düşürebilecek bir anlaşma/sözleşme olup olmadığı

> Makalenin yazarları arasında çıkar çatışması / olası anlaşmazlıklar

hakkında, yukarıda belirtildiği gibi kapak sayfasında bilgi vermelidir.

Çıkar çatışması söz konusu değilse, çıkar çatışması potansiyeli olmadığı, yine, bir cümleyle belirtilmelidir.

(Yazar tarafından tüm bu hususlar okunup kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış olan yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Conflict Of Interest

Articles to be published in our journal should not contain possible ethical problems that may later cause embarrassment / investigation. In this context, authors should also provide information about possible conflicts of interest in their work on the cover page that includes author-institution information at the beginning of the full text file. Potential addressees and reasons for the conflict of interest should be disclosed. A potential conflict of interest is caused by personal, financial, academic competition; it may even be due to differences in ideologies or beliefs. Therefore, authors who submit articles should provide information on the cover page about:

> Financial support (fund, donation, sponsorship) regarding their work;

> Commercial / financial relationships with potential for conflict of interest

> Whether there is an agreement with the sponsor or contracted institutions and persons that could make the research results suspicious in any way.

> Conflict of interest / potential disputes between the authors of the article

If there is no conflict of interest, it should also be stated in a sentence that there is no potential for conflict of interest.

(The legal and ethical responsibility of the articles, submitted for publishing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the writer.)

YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR*

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni "iki yana dayalı" olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. Makale metnine eşlik eden görseller "Metinle Aynı Hizaya" düzeniyle yerleştirilmeli, görsel açıklama yazıları ise "metin kutusu" şeklinde değil, yine metnin devamı gibi, resmin hemen altına yazılmalıdır. Yazarlar, gerekli olmadığı sürece, çeşitli sofistike yöntemlerle farklı mizanpajlar yapılmış dosya göndermemelidir. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.) Metinde paragraf geçişi, satır başı vb uygulamalar asla çok kez basılan tab ile ve/veya space/boşluk butonuna çok basılarak yapılmamalıdır! Paragraf girişi ve satır boşluğu oluşturmak için enter, satır girintileri oluşturmak için word programının "girinti ayarları" kullanılmalıdır.
2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID ID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne ilâştirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. ["Kör Hakemlik" ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması duru-

SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS*

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as "justified" and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)
2. The name of the writer/writers, title and corporation information, Orcid ID, postal address, e-mail adress and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the "blind reviewing" principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]
3. The title of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top.

munda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenmiş makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]

3. Makalenin başlığı, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir.

Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak Öz / Abstract bulunmalıdır. Öz/Abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini anlamasına, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermeli. Makalenin kendi dilindeki öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Öz'de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır.

Makalenin yabancı dilindeki "Öz/Abstract", makalenin kendi dilindeki "Öz/Abstract"a göre daha uzun olmalıdır. Makalenin yabancı dilindeki "Öz/Abstract"ın uzunluğu yaklaşık 500 kelime olmalıdır.

"Öz" ve "Abstract" bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler, örneğin "Türkiye", "sanat" gibi çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır ve uzun kelime öbeklerinden oluşmamalıdır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, "Öz / Abstract", makalenin gerekçesine, bulgularına ve sonuçlarına ilişkin özlü ifadelerle inşa edilmelidir. "Öz/Abstract"a makalenin giriş, bulgular (katalog), tartışma/değerlendirme ve sonuç bölümlerinin ana hatları yansımalıdır. Ağırlık, bulgular ve daha çok sonuçlardan yana olmalıdır. Mümkün mertebe, makalenin içinden kopyala-yapıştır yapılmamalı, özgün olarak yazılmalıdır.

The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any reference to any page of the article. The "abstract" written in the language of the article should be at least 150 and at most 250 words. The "Abstract" in the foreign language of the article should be longer. It should be about 500 words.

Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.

4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the "add footnote" feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of "endnote." (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)
5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product

4. Dipnotlar MS Word'ün "dipnot ekle" özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, "son not" şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)
5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda "kaynakça" bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, sonuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve atıf yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.
- of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a "bibliography" section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. Writing principles of the Bibliography and footnote (reference/attribution) are exemplified at the end of this section. (In addition, authors should consider the explanations under the heading PLAGIARISM POLICY &...]
8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, pref-

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı, yazarın tercihleri göz ardı edilmeden tarafımızca yapılacaktır. Görsel materyal kullanılacak olan bir makalenin dergiye gönderilen word dosyasında da bu görseller mutlaka eklenmiş olmalıdır. Görsel içereceği halde, görseller dosyanın içine eklenmemişse yazara iade edilir. Tüm görsel materyallerin, tabloların ve grafiklerin altında adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. İsimlendirmelerde sıralı bir numaralandırma kullanılmalıdır (Ör.: Fot. 1: ...; Fot. 2: ...; Fot. 3: ...; Şek. 5: ...; Şek. 6: ...; Şek. 7: ...). Makale metni içinde, ilgili yerlerde bu görsellere/grafik yahut tablolara göndermeler yapılmış olmalıdır.///Makaleler değerlendirme sürecini olumlu tamamlayıp yayına hazırlık adımına geldiğinde, yazarlar görsel materyallerin tümünü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip göndermelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir. Bu gönderim tercihen derginin mail adresine (sanattarihi.dergisi@gmail.com) yapılmalıdır.
9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Dergimizde benimsenen bazı kısaltmalar şöyledir: Bk.= Bakınız; BOA= Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi; Çiz.= Çizim; Fot.= Fotoğraf; Res.= Resim; erably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.
9. While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.
10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to system of DergiPark, join the Journal of Art History (<http://dergi-park.gov.tr/std>) on the system as the “user” and follow the uploading steps pressing the “submit a manuscript” button at the journal page. 
- [The “full text file” which contains the titles (Turkish and English), abstracts (Turkish and English), the main text part, vusual materials (if used) and the Bibliography must be uploaded. Besides a “plagiarism report” must be uploaded. (Preferably iTHENTICATE Reports. Turnitin Reports are not acceptable for the article.)]

Şek.= Çizim, plan, kompozit grafik nesne vb.; KVKK: Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu; VGM: Vakıflar Genel Müdürlüğü) Kılavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makalede uygun bir yerde belirtilmelidir.

10. Yukarıda nicelik ve nitelikleri hakkında açıklamalar yapılmış olan word formatındaki makale dosyası, DergiPark sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<http://dergipark.gov.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale gönder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

(Türkçe - İngilizce başlıkları, Öz ve Abstract'ı, ana metin kısmını, yazıda kullanılmışsa görselleri ve Kaynakça'yı içeren "Tam metin dosyası" ile "Benzerlik/İntihal Raporu" dosyası yüklenmesi zorunludur. Makaleler için "Benzerlik/İntihal" taraması Turnitin yazılımı ile yapılmamalıdır. Turnitin gönderileri geçersiz sayılacaktır. Tercihen iTHENTICATE ile tarama yapılmalıdır.)

Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

* Haz. ve İngilizceye Çeviren: E. Özbay.

* Prepared and translated to English by E. Özbay.

KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ
EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY &
REFERENCE/CITATION

[APA-6 Esastır]
[APA-6 is basis]

a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Çakmak, 2001

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer's works of the same date:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):

Daşçı, 2013a, 26. ve Daşçı, 2013b, 12.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):

Reference at the footnote (All names at the first reference):

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir: Altun vd., 1991,87.

It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

The work with 6 and more writers: At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

The quotation over the second source; If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

Anonymous books published by an institution:

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

İlk gönderme / First reference : Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

Sonraki göndermeler / Subsequent references : TDK, 1999.

Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography: Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

ı- Çeviri Kitap / Translated Book :

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

i- Editörlü Kitap / Book with an editor :

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.

k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakın, İ. (2004), Mütferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

l- Magazin Makalesi / Magazine Article :

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkleri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

s- Poster Bildiri / Poster Declaration :

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations : Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

u- Görüşmeler / Interviews :

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

e-ISSN 2636-8064