



ISSN 1300-5707

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



CİLT/VOLUME: XXIV SAYI/NUMBER: 1 NİSAN/APRIL 2015

BORNOVAİZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ DERGİSİ

CİLT/VOLUME: XXIV SAYI/NUMBER: 1
NİSAN/APRİL 2015

BORNOVA/İZMİR

Sanat Tarihi Dergisi
Cilt 24; Sayı,1; Nisan 2015/Volume 24; Number,1; April 2015

SANAT TARİHİ DERGİSİ

ISSN 1300-5707

Sahibi/Owner

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü adına Dekan Prof. Dr. Ersin DOĞER

Editör/Editor

Prof.Dr. İnci KUYULU ERSOY

Yayın Kurulu/Executive Committee

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Prof.Dr. Bozkurt ERSOY, Doç.Dr. Lale DOĞER

Akademik Danışma Kurulu/Academic Advisory Board

Prof. Dr. Ayşe Aydın	<i>Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla</i>
Doç. Dr. Sedat Bayrakal,	<i>Uşak Üniversitesi, Uşak</i>
Prof. Dr. Kenan Bilici	<i>Ankara Üniversitesi, Ankara</i>
Yard. Doç. Dr. Rüstem Bozer	<i>Ankara Üniversitesi, Ankara</i>
Yard. Doç. Dr. Şakir Çakmak	<i>Ege Üniversitesi, İzmir</i>
Prof. Dr. Halit Çal	<i>Gazi Üniversitesi, Ankara</i>
Yard. Doç. Dr. Ertan Daş	<i>Ege Üniversitesi, İzmir</i>
Prof. Dr. Semra Daşcı	<i>Ege Üniversitesi, İzmir</i>
Yard. Doç. Dr. Yekta Demiralp	<i>Ege Üniversitesi, İzmir</i>
Doç. Dr. Lale Doğer	<i>Ege Üniversitesi, İzmir</i>
Prof. Dr. Bozkurt Ersoy	<i>Ege Üniversitesi, İzmir</i>
Doç. Dr. Sevinç Gök	<i>Ege Üniversitesi, İzmir</i>
Doç. Dr. Zeliha Demirel Gökçalp	<i>Anadolu Üniversitesi, Eskişehir</i>
Prof. Dr. Hamza Gündoğdu	<i>Sakarya Üniversitesi, Sakarya</i>
Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy	<i>Ege Üniversitesi, İzmir</i>
Prof. Dr. Zeynep Mercangöz	<i>Ege Üniversitesi, İzmir</i>
Prof. Dr.Selçuk Mülayim,	İstanbul
Prof. Dr. Gönül Öney	İzmir
Prof. Dr. Mustafa Özer	<i>Medeniyet Üniversitesi, İstanbul</i>

Sanat Tarihi Dergisi
Cilt 24; Sayı,1; Nisan 2015/Volume 24; Number,1; April 2015

Doç. Dr. Nurşen Özkul Fındık
Prof. Dr. Sacit Pekak
Doç. Dr. Emine Tok
Prof. Dr. Ali Osman Uysal
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal
Doç. Dr. Ceren Ünal
Doç. Dr. H. Sibel Ünalın
Doç. Dr. Harun Ürer

Gazi Üniversitesi, Ankara
Hacettepe Üniversitesi, Ankara
Ege Üniversitesi, İzmir
18 Mart Üniversitesi, Çanakkale
İzmir
Celal Bayar Üniversitesi, Manisa
Adnan Menderes Üni., Aydın
Katip Çelebi Üniversitesi, İzmir

Teknik Tasarım/Technical Design

Yrd.Doç.Dr. Hasan Uçar
Tel:0 232 3115066
E-mail: hasan.ucar@ege.edu.tr

Yazışma adresi/ Correspondence Adress

Sanat Tarihi Dergisi Editörlüğü,
Ege Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü
35100 Bornova, İzmir, Türkiye
Faks:0 232 388 11 02
Tel:0 232 3111330
E-Mail: inci.kuyulu@ege.edu.tr
sanattarihidergisi@gmail.com

Derginin İnternet Sayfası

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/std/>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli dergidir. Yılda bir Cilt Nisan ve Ekim aylarında birer sayı yayımlanır

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679
Basım Yeri: Ege Üniversitesi, Basımevi Müdürlüğü, İzmir
Baskı Tarihi: 29.03.2016

İÇİNDEKİLER/ CONTENTS

İNCELEMELER/ ARTICLES

Gökben AYHAN

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma 1-21
A Research on the Figurative Bird Ornamentation on Pipes

Cengiz GÜRBIYIK

Osmanlı İmaretlerinin (Aşevleri) Tipolojisi Üzerine Bir Deneme 23-51
An Essay on the Typology of Ottoman Imarets (Soup Kitchen)

Elif KÖK

Cumhuriyet Döneminde Ayasofya Yazarlığı: Sanat Tarihi Literatürü 53-71
Bağlamında Bir İnceleme
Interpreters of Hagia Sophia: A Survey on Turkish Art History Literature

Mustafa ÖZER - Mesut DÜNDAR - Yavuz GÜNER - Hasan UÇAR

Edirne Yeni Saray Kazısı (Saray- 1 Cedid- i Âmire) 73-106
2011 Yılı Çalışmaları
*Restorations, Excavations and Researchs Carried out in Edirne
Imperial Palace in 2011*

Ceren ÜNAL

Balıkesir, Kuva-yi Milliye Müzesinden II. Nikephoros Phokas (963-969) 107-120
Dönemine Ait Nadir Gümüş Sikke Miliaresion
*A Rare Miliaresion of Nicephorus II. Phocas from Balıkesir,
Kuva-yi Milliye Museum'*

LÜLELERDE GÖRÜLEN KUŞ FİGÜRLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA*

Gökben AYHAN**

Özet

Osmanlı İmparatorluğu'nda gerek başkent İstanbul'da gerekse taşrada çok sayıda lüle üretilmiştir. Genellikle çanağın formuna göre adlandırılan lüleler, tipleri ve süslemeleri bakımından farklılık gösterirler. Lülelerde bitkisel, geometrik, yazılı ve figürlü süsleme programının unsurları tek veya bir arada kullanılmıştır. Figürlü örnekler arasında aslan, mask ve kuş tasvirlerine rastlanır. Mevcut yayınlar ışığında kuş tasvirinin aslan ve mask tasvirine göre daha yoğun olduğu görülür. Bu makalenin konusunu da kuş figürlü lüleler oluşturmaktadır. Kuş figürlü lülelerin de sınırlı sayıda olduğu mevcut örneklerden anlaşılmaktadır. Lülelerde bu figürün sevilerek kullanılması dikkat çekicidir.

Bu makalede kuş figürünün hangi lüle formları üzerinde yer aldığı, lülenin hangi bölümünde bulunduğu, figürün tek ya da diğer süsleme unsurlarıyla birlikte kullanımı konusunda tespitler yapılmıştır. Çeşitli merkezlerde görülen lülelerdeki kuş figürleri, üslup özellikleri bakımından da değerlendirilerek İslam Sanatı'ndaki diğer sanat dallarında görülen kuş figürleri ile karşılaştırılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *lüle, kil, tip, süsleme, kuş figürü*

Abstract

A Research on the Figurative Bird Ornamentation on Pipes

Various numbers of pipes were produced both in Istanbul and in the central Anatolia in the Ottoman Empire. They are usually called in respect to the shape of their bowls. Pipes vary in their figuration, ornamentation and types. Geometric, plantal, written or figurative ornamentations might be seen either all together or each separately

*Bu makale, 17. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda (2-5 Ekim İstanbul) sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Bu yayına konu olan kuş figürlü lülelerin büyük bölümü, Hasankeyf Kazısı, Sinop Balatlar Kilisesi, Edirne Yeni Saray Kazısı ve Smyrna Antik Kenti Kazısı lüle buluntuları üzerine yaptığımız çalışmalar sırasında tespit edilmiştir. Lüle buluntuları üzerinde bana çalışma fırsatı veren yukarıda isimlerini belirttiğim kazıların başkanları olan Prof. Dr. Abdüsselam Uluçam, Prof. Dr. Gülgün Koroğlu, Prof. Dr. Mustafa Özer ve Yrd. Doç. Dr. Akın Ersoy'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca Osmanlıca yazılı olan üç mührü okuyan Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü öğretim üyelerinden Prof. Dr. Ahmet Yiğit'e teşekkür ederim.

** Yrd.Doç.Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü 48000 Muğla/TÜRKİYE, E-posta: gokbenayhan@mu.edu.tr; gokben.ayhan@gmail.com

on pipes. Lion, mask or bird depictions might be seen among the samples of figurative. In light of the scientific articles in the field, the number of the pipes with bird depictions can be said to be much further than the pipes with lion and mask depictions. On this article, the primary aim of this article is about the pipes with figurative bird ornamentations. On the other hand, it should be underlined that the number of the pipes with bird depictions is not plentiful when the found-examples are taken into consideration. It is noteworthy that this figure has been used in times with pleasure.

This article, therefore, aims at analyzing and clarifying on which pipes bird depictions are represented, on which part of the pipes those depictions are located in and to what extent the bird depictions are represented either separately or with some other figurative decorations. Found in various places, the pipes with bird ornamentations are also going to be considered in comparison to other bird decorations existing in some other branches of arts in the rubric of Islamic Art.

Key Words: *pipe, clay, type, ornament, bird figüre*

Osmanlı toplumunda 17. yüzyılın başından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar her kesim tarafından yaygın olarak kullanılan lülelerin, bu dönemde yoğun üretimi de söz konusudur¹. Lüle ustaları, farklı tipler üretme ve değişik süsleme unsurlarını kullanma yoluna giderek sınırlarını zorlamışlardır. Birçok lüleci yaptıkları eserlere de imzalarını atarak o dönemde markalaşma yoluna gitmişlerdir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gündeme gelmeye başlayan Osmanlı lüleleri ile ilgili çalışmalar, günümüzde de gitgide artarak devam etmektedir². Yeni bir çalışma konusu olması nedeniyle lülelerde görülen kuş figürleri üzerine doğrudan herhangi bir yayın bulunmamaktadır. Lülelerin genellikle tip özelliklerinin ele alındığı çalışmalar yapılmıştır³. Bu yayınlardan bazılarında lülenin üzerindeki süslemelere değinilirken genellikle birkaç cümle ile kuş figürünün olduğu da belirtilmiştir⁴. Birkaç

¹ Kâtip Çelebi, 1972, 31; Peçevi İbrahim Efendi, 1992, 259; Bakla, 1993, 60.

² Kocabaş, 1963, 12-13; Stančeva, 1972, 81-99; Robinson, 1983, 265-285; Robinson, 1985, 149-203; Evely, 1988, 135-142; Hayes, 1992, 391-395, 442-443; Hayes, 1980, 3-10; Bayraktar, 1990, 19-25; Bakla, 1993; Simpson, 1993, 17-23; Baram, 1995, 299-309; Taşçı, 1996, 148-150; Wood, 1998, 313-330; Bekić, 1999-2000, 249-279; Saidel, 2008, 55-69; Barışta, 2002, 71-81; Simpson, 2002, 159-172; Lingen, 2003, 129-142; Cantay, 2005, 108-120; Yener, 2005, 94-113; Ayhan, 2006; Bakla, 2007; Costea vd., 2007, 335-362; Taxel, 2008, 39-49; Ayhan, 2010, 49-57; Ayhan, 2011a; Ayhan, 2011b, 1-22; Ayhan, 2011c, 227-241; Ayhan, 2011d, 1-22; Ayhan, 2012, 93-102.

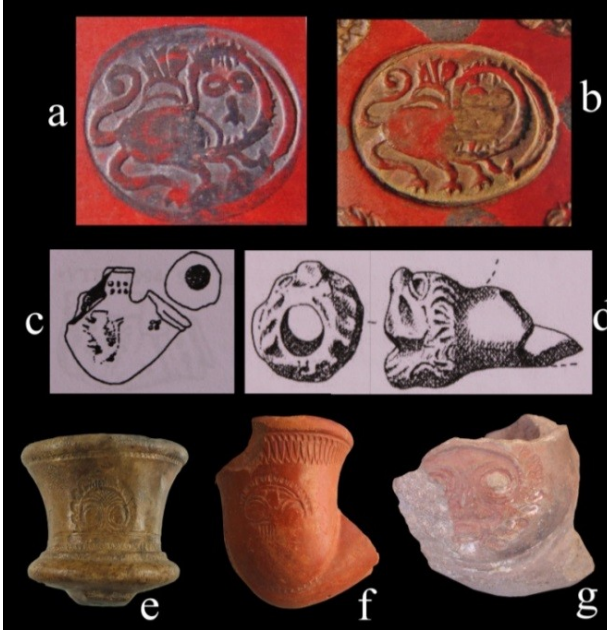
³ Ayrıntılı bilgi için bkz. dipnot 3'teki yayınlar.

⁴ Barışta, 2002, 401; Believea, 1999, 113; Ayhan, 2011c, 8.

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

yayında da kuş figürlerinin fotoğraf⁵ veya çizimlerine yer verilmiştir⁶. Bu makalede kuş figürlü lüleler üzerine, mevcut yayınlar ve bugüne kadar yapmış olduğumuz incelemelerden yola çıkarak genel bir değerlendirme yapılmıştır. Kazılarda mevcut tabakalarda halen lüleler bulunmaktadır. Bunlar arasında lülecilerin severek işlediği kuş figürlü lüleler de yer alabileceğinden bu çalışmadaki tespitlerimize değişik örnekler de eklenebilir.

Lülelerde figürlü, bitkisel, geometrik ve yazılı süsleme programının unsurları tek veya bir arada kullanılmıştır. Yazılı ve figürlü olanlara kıyasla bitkisel ve geometrik süslemeye daha sık rastlanır. Lüleler üzerindeki figürlü anlatımlara bakıldığında, sınırlı örnekte görülen kuş tasvirinin aslan⁷ ve mask⁸ betimlemelerine göre daha yoğun olduğu tespit edilmektedir (Tablo 1).



Tablo 1: Lülelerde görülen aslan figürleri (a-b: Bakla, 2007, 281, R1-14; c: Wood, 1998, 324; d: Bekić, 1999-2000, 269, Tablo 7/8) ve masklardan örnekler (e: Smyrna Antik Kenti Kazısı lüle buluntusu; f-g: Ayhan, 2011a, 296, 336)

⁵ Stančeva, 1972, 89, Şek.13; Bakla, 2007, 280-281; Biliaieva, 2012, Pic.131/1; Ayhan, 2011a, Foto. 183, 213.

⁶ Stančeva, 1972, 85, Şek.10; Costea vd., 2007, 361; Biliaieva, 2012, Pic.181; Ayhan, 2011a, Çiz. 103, 133.

⁷ Resim için bkz. Bakla, 2007, 281, R.1-14; Ayrıca Malta'da ele gelen bir lülenin üzerinde aslan figürü, çanağın yan yüzlerine kabartma halinde yapılmıştır. Bilgi ve çizim için bkz. Wood, 1998, 324; Bekić'in lüleler ile ilgili bir makalesinde de aslan figürü olabileceği ifade ettiği süsleme duman yolunun formuna uygun olarak işlenmiştir. Bilgi ve çizim için bkz. Bekić, 1999-2000, 269, Tablo7/8.

⁸ Ayhan, 2011a, 296, 336

Gökben Ayhan

Mevcut örneklerde kuş figürlerine, genellikle kilden yapılan lülelerde rastlanır. Ayrıca örnekler arasında lületaşından yapılan bir lülede de kuş figürü yer alır. Lülelerdeki kuş figürlerinde iki tür uygulama görülür. Bunlardan ilki kuş biçimli lülelerdir. Örneklerden kuş figürünün lülenin formu olarak üretilmesinin pek yaygın olmadığı anlaşılmaktadır.

Kuş biçimindeki lülelere, mevcut yayınlar içerisinde ve yapmış olduğumuz çalışmalar sırasında sadece iki örnekte rastlanmıştır. Bu örneklerden biri, Yeni Kapı Kazısı'ndaki lüle buluntuları arasında yer alır⁹. Lüle, krem rengi hamurlu ve astarlıdır. Baş, gövdesi, kuyruğu ve ayaklarıyla gerçekçi bir yaklaşımla kuş tasvir edilmiştir. Kuşun gövdesi şişkince işlenmiş, sırt kısmından itibaren yukarı doğru silindirik biçimde iki kademeli olarak yükselen lülenin boyun kısmına yer verilmiştir. Boynu, yüksek kabartma olarak yapılan diş dizisinden oluşan bordür yatay olarak kuşatır. Gagası ve ağız kırık olan kuşun gözleri yuvarlak bir çukur şeklindedir. Kuşun kanatları, kazıma tekniğiyle baştan kuyruğa doğru enine ve boyuna atılan çizgilerle oluşturulmuştur. Kuşun ayaklarından biri kırık olup mevcut olan diğeri ise bezemesizdir. Gövdesi, tütün veya çeşitli bitkilerin konularak yakıldığı çanak, kuyruğu ise ucuna çubuğun takılacağı duman yolu biçiminde yapmıştır (Resim 1).



Resim 1: Yeni Kapı Kazısı'ndaki kuş biçimli lülenin görünüşü (Aydın, 2013, 151)

⁹ Aydın, 2013, 151.

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

İkinci örneğimiz ise Edirne Yeni Saray Kazısı'nın Matbah-ı Amire lüle buluntuları arasında yer alır. Bu lülede de kaba, kuş biçimi verilmiştir. Beyaz hamurdan yapılan ve aynı renkte astarla kaplanan lülenin ne yazık ki baş kısmı kırıktır. Kuşun gövdesi öne doğru şişkincedir. Sırt kısmından itibaren yukarı doğru dışbükey olarak yükselen lülenin boyun kısmına yer verilmiştir. Kanatları yivlerle belirtilmiş ve ayakları çok kısa olarak bırakılmıştır. Kuşun kuyruk kısmı, çeşitli lüle formlarındaki gibi ağız kenarına doğru yerleştirilen bombeli bilezikli olan uzun ve silindirik duman yolu biçimindedir. Bu lülede de kuşun gövdesi çanak ve kuyruğu ise duman yolu biçiminde yapılarak kuş figürü işlevsel kap haline getirilmiştir (Resim 2/Şekil 1).



Resim 2/Şekil 1: Edirne Yeni Saray Kazısı'ndaki kuş biçimli lülenin yandan ve önden görünüşü ve lülenin çizimi

Her iki lüle de ya sipariş veren kişinin ya da lüle ustasının isteği üzerine özel üretim olarak yapılmış olabilir. Kapın işlevine uygun figürlerin yapımına, diğer el sanatı örneklerinde de rastlanır. Kap formu olarak kuş figürlerinin¹⁰ yanı sıra aslan¹¹, at¹², horoz¹³, inek¹⁴ gibi çeşitli hayvan figürleri de yapılmıştır. Bunlar arasında maden sanatından buhurdanlar¹⁵ ve akuamaniller¹⁶ ile cam sanatından gülübdanları¹⁷ örnek olarak verebiliriz. İslam El Sanatı'ndaki çeşitli kaplarda görülen bu uygulamanın lüleye yansımaları olarak yukarıda tanıtılan örnekler karşımıza çıkmaktadır (Resim 3).

¹⁰ Erginsoy, 1978, 93, Res. 32-33; Ward, 1993, 46.

¹¹ Ward, 1993,12; Erginsoy, 1978,161, 163, Res.74-76.

¹² Erginsoy, 1978, 92, Res.34.

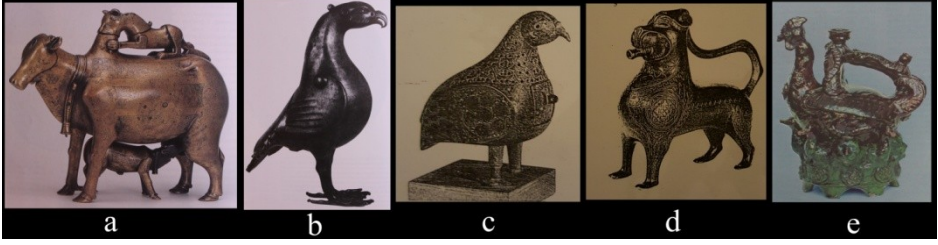
¹³ Öney, 1976, 147.

¹⁴ Ward, 1993, 32; Erginsoy, 1978, 93, Res. 34.

¹⁵ Ward, 1993, 12; Erginsoy, 1978,164, Res.77.

¹⁶ Erginsoy, 1978, 90, 93, Res. 32, 34-35.

¹⁷ Balıkcı, 2007, 100-101, Res.19-20.



Resim 3: Hayvan biçimli kaplardan örnekler (a-b: Ward, 1993, 32, 46; c-d: Fehérvári, 1976, No:109, 28; e: Öney, 1976, 147)

Kuş figürlerinin diğer bir uygulama alanı ise lülelerin üzerinde yer almalarıdır. Lüleler üzerinde kuş figürlerine küçük ve büyük boyutlu olmak üzere iki biçimde rastlanır. Kuş figürü, ilk uygulamada lülenin sadece çanak ya da duman yolu bölümü üzerine yapılırken ikinci uygulamada çanak, kaide ve duman yolu bölümü boyunca yer alır.

Birçok lülede küçük boyutlu kuş tasvirlerine yer verilir. Silindirik çanaklı, yuvarlak çanaklı, basık kaideli ve basık yuvarlak çanaklı lüleler olmak üzere çeşitli tipler üzerinde küçük boyutlu kuş figürü görülür. Figürler baskı, kazıma ya da oyma tekniğiyle genellikle stilize olarak işlenir. Bu örnekler, kaba kuş formu verilen ilk uygulamaya göre daha yaygındır. Yoğun lüle buluntuları olan kazılarda, kuş figürlü olan örnekler sınırlı sayıdadır. Bunlar Atina Agorası'nda iki¹⁸, Korinth'te dört¹⁹, Kerameikos'ta bir²⁰, Ankara Eyne Bey Hamamı'nda bir²¹ ve Hasankeyf'te iki adettir²². Ayrıca Babadağ'da yapılan kazılarda²³ ve Varna Müzesi'nde de kuş figürlü lüleler bulunmaktadır²⁴. E. Bakla'nın 2007 yılında yayımlanan kitabında da yedi adet kuş figürüne yer verilmiştir²⁵. Ayrıca tarafımızdan çeşitli kazılarda yapılan incelemelerde de kuş figürlü lülelerle karşılaşmıştır. Edirne Yeni Saray Kazısı'nda iki²⁶, Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı'nda bir²⁷ ve Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda 16 olmak üzere toplam 19

¹⁸ Robinson, 1985, 195, Pl.61/A 10, A 11.

¹⁹ Robinson, 1985, 175-177, Plate 49/ C 20, C 23, C 27, Pl. 50/C 28.

²⁰ Robinson, 1983, 175, Taf. 53/Nr. 17.

²¹ Bilgi için bkz. Barışta, 2002, 401.

²² Ayhan, 2011a, 104-105.

²³ Costea vd., 2007, 361.

²⁴ Stančeva, 1972, 85, 89.

²⁵ Bakla, 2007, 280-281.

²⁶ Edirne Yeni Saray Kazısı'nda ele geçen lüleler ile ilgili yayına yönelik çalışmalarımız devam etmektedir.

²⁷ Sinop Balatlar Kilisesi'nde ele geçen lüleler ile ilgili yayına yönelik çalışmalarımız devam etmektedir.

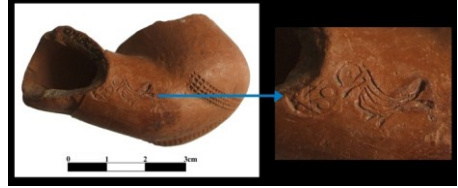
Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

lülede kuş figürü görülmüştür. Bütün bu örnekler ışığında toplam 36 lülede kuş figürü tespit edilmiştir.

Silindir çanaklı lüleler form olarak silindir çanaklı, omurgaları hafif şişkin ve bombeli bilezikle sonlanan oldukça kısa silindirik duman yoluna sahip örneklerdir. Bu gruba ait lüleler, kırmızı ya da kahverengi hamurlu ve astarlıdır (Resim 4-5). Genellikle 18. yüzyıla tarihlenen bu tipteki lüleler²⁸, aynı zamanda kuş figürleriyle dikkat çeker (Resim 5-6/Şek. 2). Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda on adet ve Sinop Balatlar Kilisesi Kazıları'nda bir adet kuş figürlü lüle bu tiptedir. Bu tipin üzerindeki figürlere, lülelerin duman yolu bölümlerinin çoğunlukla yan yüzlerinden birinde ya da kaide kısmında rastlanır. Bu örneklerde, baskı tekniğiyle yapılan kuş figürleri oldukça stilize biçimdedirler. Tümü yandan verilen kuşların duman yolu üzerindeki duruş yönleri farklıdır. Kuşların vücudu, ya çanak bölümüne ya da basamak halkasına doğru dönüktür. Çoğunlukla gözleri belirtilmiş figürlerin gövdeye bitişik olarak kanatları da birbirine paralel yivlerle vurgulanmıştır. Bazen kuşlar hareketsiz olarak bazen de uçar durumda hareketli olarak tasvir edilmiştir. Kuşların ayakları da kimi zaman işlenmiştir (Resim 5-6/Şekil 2).



Resim 4: Smyrna Antik Kenti Kazısı'ndaki silindir çanaklı lülenin yandan ve kaideden görünüşü



Resim 5: Smyrna Antik Kenti Kazısı'ndaki silindir çanaklı lüle ile rozet ve kuş figürünün görünüşü

Silindir çanaklı lülelerin bazı örneklerinde kuş figürleri, rozetten oluşan süslemeyle birlikte karşımıza çıkmaktadır. Farklı uygulamaları görülen rozetler, kuş figürünün önünde veya üst tarafında yer alabilmektedir (Resim 6/Şek. 2). Bu gruba dâhil lülelerde, kuş figürlerinin çoğu zaman tek başına ya da rozetle birlikte süsleme ögesi olarak kullanılmasının yanı sıra bu figürlere, bazı örneklerde sadece omurganın iki yanında çentik dizisinden oluşan süslemeyle birlikte de yer verilir.

²⁸ Hayes, 1992, 393; Robinson, 1985, 164; Ayhan, 2011c, 8.



Resim 6: Smyrna Antik Kenti Kazısı'ndaki silindir çanaklı lülelerde görülen kuş figürlerinden örnekler



Şekil 2: Smyrna Antik Kenti Kazısı'ndaki silindir çanaklı lülelerde görülen kuş figürlerin çizimlerinden örnekler

Silindir çanaklı bu gruba dâhil lülelerin üzerindeki kuş figürünün süsleme amaçlı kullanımının dışında mühür amaçlı kullanımı da söz konusudur. Lülelerin duman yolu bölümü üzerinde yer alan kuş figürleri, örneklerin üretildiği atölyeyi gösterir. Birçok lülenin üzerine geometrik, bitkisel veya yazılı mühürler basılır. Lüle ustaları tarafından bu mühürlerin dışında kuş figürleri de farklı bir uygulama olarak tercih edilmiştir. Lüle ustası, yazıdan oluşan bir mührü değil de; geometrik ve bitkisel mühürler de olduğu gibi kuş figürünü tercih ederek her topluma hitap etmek istemiştir.

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

Ayrıca silindir çanaklı bu gruba dâhil lülelerde sıklıkla kuş figürlerinin görülmesine karşın kimi zaman da mühürsüz (Resim 7) veya sadece usta adlarının yer aldığı mühürlü örneklerle de karşılaşılır. Bu tür uygulamaların yanı sıra silindir çanaklı lüle tiplerinde görülen kuş figürlerinin standart bir biçiminin olmaması, bu tipi üreten farklı atölye veya ustaların olabileceğine işaret eder.



Resim 7: Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda ele geçen kuş figürlü süslemenin yer almadığı silindir çanaklı lülenin yandan ve kaideden görünüşü

R. Robinson, silindir çanaklı bu gruba dâhil lülelerin büyük çoğunluğunda kuş figürünün yer aldığı ve Varna'da ele geçen 26 adet bu tipteki lülenin yoğunluğunu göz önünde bulundurarak, bunların üretim yerinin Varna olabileceğini ifade eder. Robinson ayrıca bu merkezdeki lüle ustalarının sadece bu tipi üretmiş olabileceği üzerinde de durur²⁹. Ancak ele geçen lülelerin sadece yoğunluğuna bakarak üretim yeri konusunda kaniya varılması doğru değildir. Nitekim bu tipteki lüleler, Varna'nın yanı sıra Anadolu'da Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda yoğun olmak³⁰ üzere Ayasuluk İç Kalesi, Sinop Balatlar Kilisesi gibi çeşitli kazılarda da ele geçmiştir.

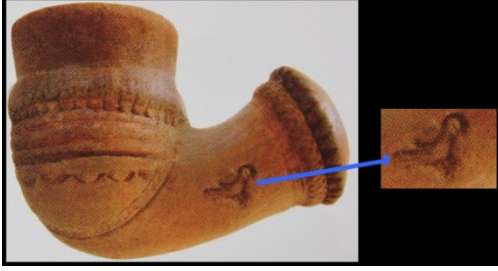
Yuvarlak çanaklı lüleler üzerinde de stilize kuş figürleri yapılmıştır (Resim 8-12/ Şek. 3). Yuvarlak çanak, üçgen omurga ve silindirik duman yolundan oluşan bu tipteki lülelerin ya duman yolu ya da çanak bölümü üzerinde kuş figürleri yandan tasvir edilmiştir. Duman yolu üzerinde yer alan kuş figürleri, silindir çanaklı lülelerde olduğu gibi süsleme ögesi olarak kullanılmasının yanı sıra mühür niteliğini de taşımaktadır.

E. Bakla'nın 2007 yılında yayımlanan kitabında yer alan yuvarlak çanaklı lülenin üzerindeki kuş figürünün dış konturlarının kazıma tekniğiyle oluşturulduğu; kanat, kuyruk ve ayaklarının da işlendiği görülmektedir. Kuş figürünün yanı sıra çanağın ve duman yolunun bilezik ile basamak halkası üzerine geometrik desenlerden oluşan süslemeler de yapılmıştır (Resim 8)³¹.

²⁹ Robinson, 1985, 164, 176, 195.

³⁰ Smyrna Antik Kenti Kazısı'ndaki lüleler üzerine yapmış olduğumuz çalışmalarda silindir çanaklı lüle tipine ait 23 adet örnek tespit edilmiştir.

³¹ Bakla, 2007, 135.



Resim 8: Kuş figürlü süslemeye sahip yuvarlak çanaklı lüle ile kuş figürünün görünüşü (Bakla, 2007, 135)

Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda ele geçen iki yuvarlak çanaklı lülede de kuş figürü görülür. Bu figür, her iki örnekte hem süsleme hem de mühür amaçlı yapılmıştır. Bunlardan ilkinde kiremit kırmızısı renkte hamurlu ve sarımtırak kahverengi renkte astarlı lülenin duman yolu bölümünün sağ yüzüne kuş figürü işlenmiştir. Baskı tekniğiyle dış konturları belirtilen, şişkin gövdeli olarak yandan verilen kuş tasvirinin iç kısmının Osmanlıca yazıyla süslenmesi dikkat çekicidir. Yazının süs unsuru

olarak kullanılmasının yanı sıra usta ismini de belirtmesi açısından önemlidir. Osmanlıca yazılı olan mühürde "... dede" yazısı okunabilmiştir. Bu lülede, ustası hem kuş figürünü hem de yazıyı birlikte kullanmayı tercih etmiştir. Lüledeki diğer süslemeler ise çanağın gövdesini yatay olarak kuşatan ortadaki daha geniş olmak üzere üç sıra bordürde ve duman yolundaki bilezikte görülmektedir. Çanaktaki bordürlerden üstteki kısa çubuk dizisinden, ortadaki yan yana yerleştirilen rozetlerden ve alttaki ise uçları dışa gelecek biçimde sırt sırta yerleştirilen iki tarak dizisinden oluşur. Bombeli bileziğin tamamı küçük çiçek motifleriyle süslenmiştir. Kuş figürü, bu süslemelerden bağımsız olarak yapılmıştır (Resim 9/ Tablo 2).



Resim 9/Tablo 2: Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda ele geçen yuvarlak çanaklı lülenin yandan ve kaideden görünüşü ve üzerinde yer alan kuş figürünün çizimi

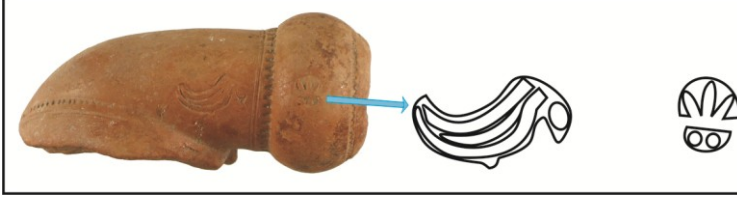
Smyrna Antik Kenti Kazısı'ndaki diğer yuvarlak çanaklı lüle ise, bazı silindirik çanaklı lülelerin duman yolu bölümünde de görülen kuş figürünün rozetle birlikte kullanıldığı bir örnektir. Ancak bu lülede rozet, silindirik çanaklı lülelerde olduğu gibi duman yolunun gövdesi üzerinde kuşun ön veya üst tarafında değil de; bombeli bileziğin üzerindedir. Buradaki kuş figürü de oldukça stilize edilmiştir. Yandan işlenen kuşun gözü, kanatları ve ayağı belirtilmiştir. Bu lülede de kuş figürü, süsleme unsuru

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

olarak kullanılmasının yanı sıra atölye veya ustayı belirten mühür niteliğini de taşımaktadır (Resim 10/Tablo 3).



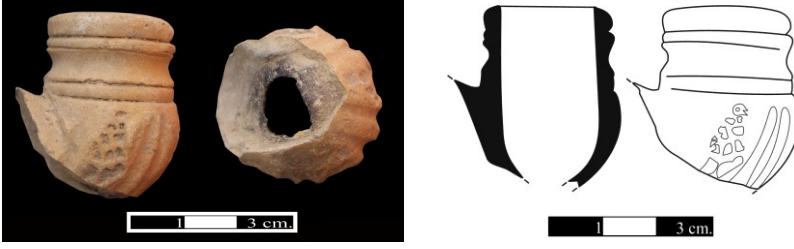
Resim 10: Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda ele geçen yuvarlak çanaklı lülenin yandan ve kaideden görünüşü



Tablo 3: Smyrna Antik Kenti Kazısı'ndaki kuş figürlü yuvarlak çanaklı lülenin görünüşü ile kuş figürü ve rozetin çizimi

Yuvarlak çanaklı lüleler üzerinde sadece süsleme unsuru olarak kullanılan kuş figürlerine de rastlanır. Hasankeyf Kazısı buluntuları arasında da kuş figürlü süslemeye sahip iki yuvarlak çanaklı lüle bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde, sadece çanak bölümü mevcut olan lülenin üzerinde üç kuş figürü görülür. Gri renkte hamurlu ve pembe renkte astarlı lüledeki oyma tekniğiyle yandan işlenen kuş figürleri, birbirinin aynısı olup çanağın iki yan yüzü ile ön yüzünde birer kez tasvir edilmiştir. Gövdesi şişkince olan kuşların tüyleri de belirtilmiştir. Lülenin boyun kısmında da belli aralıklarla birbirine paralel olarak yapılan yivler yer alır. Bu figürler arasında boyuna yerleştirilen yivler görülür. Çanaktaki süslemelerde kuş figürleri öne çıkmaktadır. Aynı zamanda bu figürler, süsleme kompozisyonunun birer unsurlarıdır. Bu lülenin, 18. yüzyılda üretilmiş olabileceği üzerinde durulmuştur (Resim 11/Şekil 3)³².

³² Ayhan, 2011a, 104-105, 259, Foto. 213, Çiz. 133.



Resim 11/Şekil 3: Kuş figürlü süslemeye sahip yuvarlak çanaklı lülenin yandan ve kaideden görünüşü ile çizimi (Ayhan, 2011a, Foto. 213, Çiz. 133)

Hasankeyf Kazısı'ndaki diğer yuvarlak çanaklı lüle ise, yuvarlak çanak ve silindirik duman yolundan oluşmakta; bu bölümler doğrudan birbirine bağlanmaktadır. Bu örnek üzerinde kuş figürleri yandan verilmiştir. Açık gri renkte hamurlu ve gri renkte astarlı olan lülenin çanağının üç yüzünde kuş tasviri vardır. Çanağın yan yüzlerine ve ön yüzüne birer kez aynı figür stilize olarak işlenmiştir. Baskı tekniği ile yapılan figürlerde göz, gaga ve kanat detayları yer alır. Duman yolu üzerinde zikzaklardan oluşan süsleme yapılmıştır. Kuş figürleri, çanaktaki süsleme repertuarının önemli unsurlarıdır. Bu lüle, yaklaşık olarak 17. ile 18. yüzyıl arasına tarihlenmiştir (Resim 12/Şek. 4)³³.



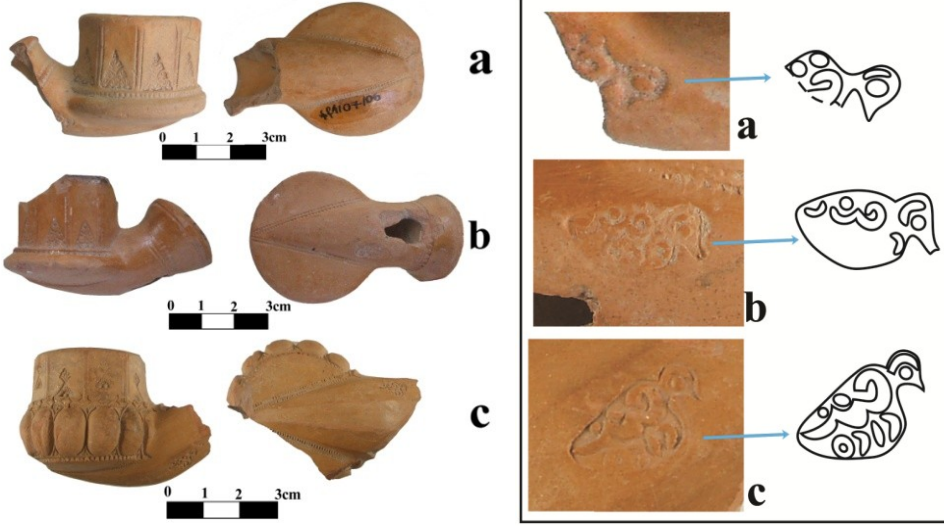
Resim 12/Şekil 4: Kuş figürlü süslemeli basık yuvarlak çanaklı lülenin yandan ve kaideden görünüşü (Ayhan, 2011a, Foto.183, Çiz. 103)

Basık kaideli lülelerde de kuş figürlerine rastlanır. Basık kaideli lülelerin çanak bölümünde genellikle yüksek tutulan kenar yer alır. Kenar, kimi zaman silindirik kimi zaman da çokgen biçime sahiptir. Üçgen uçla çanağı duman yoluna bağlayan omurga şişkince belirtilir. Duman yolu bölümü, kısa olup ağız kenarına doğru genişler. Bu grubun lüleleri açık kahverengi ile kiremit kırmızısı renkte hamurludur. Örnekler arasında açık kahverengi ve koyu kırmızı renkte astarlı olanları vardır. Silindir çanaklı lülelerde olduğu gibi bu tipin örneklerinde de kuş figürleri duman yolunun yan yüzlerinden birinde karşımıza çıkar. Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda ele geçen iki adet

³³ Ayhan, 2011a, 104-105, 229, Foto.183, Çiz.103.

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

basık kaideli lüenin üzerinde kuş figürleri görülür (Resim 13/a-b). Bu örneklerden birinin baş kısmı mevcut olup figürün iç kısmında Osmanlıca harfleri andıran süsleme yer alır (Tablo 4/a). Diğer örnekte de dış konturları belirtilen, şişkin gövdeli olan kuş

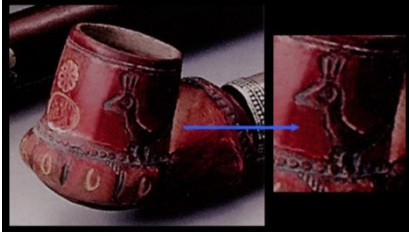


Resim 13/Tablo 4: Smyrna Antik Kenti Kazısı'ndaki kuş figürlü süslemeli basık kaideli ve basık yuvarlak çanaklı lülelerin yandan ve kaideden görünüşleri, kuş figürlerinin görünüş ve çizimleri

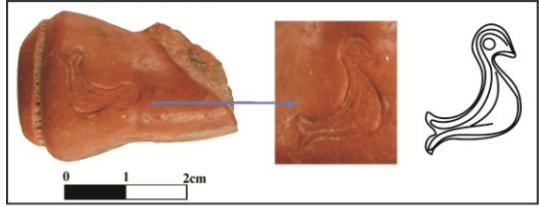
figürü baskı tekniğiyle yapılmıştır. Yandan verilen figürün iç kısmı Osmanlıca yazıyla da süslenmiştir. Aynı zamanda Osmanlıca usta isminin yer aldığı bu mühürde "... dede" yazısı okunabilmiştir (Tablo 4/b). Ayrıca Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda ele geçen bir **basık yuvarlak çanaklı lüle** üzerinde de benzer uygulamaya rastlanır (Resim13/c). Bu örnekte de kuş figürü, baskı tekniğiyle yapılmıştır. Şişkin gövdeli olarak yandan verilen figürün iç kısmında Osmanlıca yazı yer alır. Mühürde "... dede" yazısı okunabilmiştir (Tablo 4/c). Her iki tipin örneklerinde kuş figürü dışında geometrik desen ve bitkisel motiflerden oluşan süsleme unsurları da çanakta görülür. Basık kaideli ve basık yuvarlak çanaklı lüle tiplerine ait bu örnekler 19. yüzyıla tarihlenmektedir³⁴.

³⁴ Robinson, 1985, 183-184, 186-188, C 71-78, C 93-99.

E. Bakla'nın kitabında yer verdiği bir **basık kaideli lüle tipinin örneği** üzerinde de kuş tasvirine rastlanır³⁵. Figür, çanağın yüksek tutulan kenarının yan yüzünde yer alır. Kazıma tekniğiyle yandan işlenen tepelikli kuş figürünün göz, gaga ve ayakları belirtilmiştir. Bu kuş figürünün aynısının diğer yan yüzünde de olması kuvvetle muhtemeldir. Çanağın kenarının ön yüzünde, “Haydar Usta” tarafından yapıldığını gösteren mühürde “Amel-i Fakir, İstanbul'da Tophane'de Haydar” yazılıdır³⁶. Bu mührün üst tarafında ayrıca bir rozet yer alır. Basık çanak ile kenarın birleşim yerini dış dizisinden oluşan bordür kuşatır. Çanağın üzerine tek sıra halinde deve gözü motifi ile birbirine paralel iki sıra dikey yivlerden oluşan süslemeler dönüşümlü olarak işlenmiştir. Kuş figürleri lülenin çanak bölümünde yer alan süsleme kompozisyonunun unsurları olarak yapılmıştır (Resim14).



Resim 14: Kuş figürlü süslemeye sahip basık kaideli lüle ve kuş figürünün görünüşü (Bakla, 2007, 313)



Tablo 5: Smyrna Antik Kenti Kazısı'ndaki güvercin tasvirinin yer aldığı duman yolu bölümünün yandan görünüşü, kuş figürünün görünüşü ve çizimi

Smyrna Antik Kenti Kazısı'nda ele geçen çanak bölümü, kırık olduğundan tipini kesin olarak tespit edemediğimiz bir lülenin duman yolu bölümü üzerinde de kuş figürü yer alır. Bu bölüm üzerinde baskı tekniğiyle oluşturulan bir güvercin figürüne rastlanır. Figür, duman yoluna yatay olarak yerleştirilmiştir. Güvercinin göz, kanat ve kuyruk detayları gerçekçi bir yaklaşımla işlenmiştir (Tablo 5).

Lülelerin üzerinde yer alan bu küçük boyutlu kuş figürlerinin yanı sıra büyük boyutlu olan sadece bir örneğe rastlanmıştır. Büyük boyutlu kuş tasviri, Edirne Yeni Saray Kazısı lüle buluntuları arasındaki bir **torba biçimli çanaklı lüle** üzerinde yer alır. Lülenin çanak ve duman yolu bölümleri birbirine dirsek yaparak doğrudan bağlanır. Lületaşından yapılan lülenin üzerindeki kuş figürünün baş kısmı çanağın ön yüzünün ağız kenarından başlayıp, kaidesi boyunca gövdesi uzanarak duman yolundaki bombeli bileziğe kadar devam eden kuyrukla son bulur. Oyma tekniği ile cepheden işlenen kuş

³⁵ Bakla, 2007, 313.

³⁶ Bakla, 2007, 313.

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

figürünün, gözleri iri ve tüyleri de ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Figür, oldukça uzun kuyruklu olarak tasvir edilmiştir. Kuş figürüne önden bakıldığında görünen baş ve gövde kısmıyla, bir baykuşu çağrıştırmasına karşın; başının işlenişi ve oldukça uzun tutulan kuyruğuyla da bir sülüne benzemektedir (Resim 15).



Resim 15: Kuş figürlü süslemeye sahip torba biçimli çanaklı lülenin yandan, kaideden ve önden görünüşü

Görüldüğü üzere lülelerdeki kuş tasvirlerine, “kuş biçimli lüleler” ve “lüleler üzerinde yer alan kuş figürleri” olmak üzere iki biçimde rastlanır. Lülelerin üzerindeki kuş tasvirlerde küçük ve büyük boyutlu olmak üzere iki farklı uygulama görülür.

Lüleler üzerinde yer alan kuş tasvirleri belli bir tipte yoğun olarak görülmekle birlikte kimi zaman da herhangi bir lüle tipi üzerinde karşımıza çıkabilmektedir. Başta silindirik çanaklı olmak üzere bu figürün bulunduğu lüle tipleri arasında yuvarlak çanaklı, basık kaideli, basık yuvarlak çanaklı ve torba biçimli çanaklı lüleler yer alır. Lületaşından yapılan bir örnek dışında kuş figürlerine kilden yapılan lüleler üzerinde rastlanmıştır.

Silindirik çanaklı lüle tipinin örnekleri genellikle kırmızı ya da kahverengi hamurlu ve aynı renklerde astarlı olması açısından standarttır. Diğer kuş figürlü örneklerinde hamur ve astar renklerinde ise krem, kiremit kırmızısı gibi farklı renklerle karşılaşılr.

Kuş figürleri, birçok örnekte stilize olarak verilirken bazı özelliklerde detaylı olarak gerçekçi yaklaşımla işlenmiştir. Lülelerdeki kuşlar, narin yapılı veya şişkin gövdeli olmak üzere iki biçimdedir. Kuş figürlerinin genel olarak gerçekçi olmaktan uzak, göz ve gövde detaylarıyla daha çok stilize figür anlayışıyla yapıldıkları görülür. Tasvir edilen kuşların birkaçının türleri tespit edilebilmiştir, bunlar güvercin ve sülündür.

Küçük boyutlu kuş figürleri, lülenin ya duman yolu ya da çanak bölümlerine işlenir. Bu figürlere duman yolu bölümünün alt kısmında ya da sol veya sağ yüzünden birinde yer verilir. Bu tür uygulamalarda kuş figürü genellikle lülenin tek süsleme ögesi

olarak kullanılır. Kuş figürü çanağa süsleme amaçlı yapılıyor ise, bu bölümün ya iki yan yüzünde ya da ön yüzünde ve yan yüzlerinde birer kez yer verilmiştir. Bazı örneklerde çanaktaki bu kuş figürlerinin yanı sıra bitkisel, geometrik veya yazılı süsleme unsurları da görülür. Çanakta yer alan kuş figürleri, süsleme kompozisyonunun bir ögesi olarak yapılırken; duman yolu üzerinde bulunanlar süsleme kompozisyonundan bağımsızdır.

Üç lüle üzerindeki kuş figürlerinin iç yüzeyinde, Osmanlıca yazıya yer verilmiştir. Yuvarlak çanaklı, basık kaideli ve basık yuvarlak çanaklı olmak üzere üç farklı tipte bu uygulama görülür. Yazılı örneklerde usta ismi yer alır. Her üç örneğin okunabilen kısmında, “...dede” yazısına rastlanmasına karşın; her birinin farklı mühürler olduğu anlaşılmaktadır. Kuşların tasvirlerinde olduğu gibi “...dede” yazısı dışında seçilebilen Osmanlıca harflerde de farklılıklar vardır. Ayrıca kuş figürlü bir lülede de “*Amel-i Fakir, İstanbul'da Tophane'de Haydar*” yazısına da yer verilmiştir. Bu örneklerde lüle ustası/ustaları, hem kuş figürü hem de usta adı ile tüketicisine hitap etmiştir. Osmanlıca yazılı bu kuş figürlü örnekler, lülenin nitelik açısından önemini bir kat daha artırmıştır.

Kuş figürlerinin lülenin biçimi olmasının yanı sıra süsleme ve/veya mühür amaçlı lüle üzerinde yer alması bilinçli yapılan uygulamalardır. Bu uygulamalarla lüle alanının çeşitlenmesine katkı yapılmıştır.

Farklı kazı merkezlerinde kimi zaman bir kimi zamanda birden çok sayıda kuş figürüyle karşılaşılmıştır. Birden çok sayıda bulunan örnekler arasında çoğunlukla birbirinden farklı üslup özelliklerine sahip kuş tasvirleri yer alır. Figürlerin belli bir tipteki lülelerde yer almadıkları görülür. Kuş figürüne, genellikle 18. yüzyılın örnekleri olan silindirik çanaklı lülelerinin yanı sıra 19. yüzyılın basık kaideli ve basık yuvarlak çanaklı lülelerinde rastlanır.

Lüle ustalarının kuş figürünü severek kullanmaları, bu hayvanın çeşitli semgesel anlamlarını da göz önünde bulundurdıklarını düşündürmektedir. Lüleler üzerinde diğer hayvanlara göre daha çok kuşların tercih edilmesi, onların uçuşa özelliklerinden kaynaklanmış olmalıdır. Lülede içilen bitkinin dumanının da uçucu olması, bazı lüle ustalarına kuşları çağırıştırmış ve eserlerine bu figürleri işlemelerinde etkili olmuş olabilir.

Dinler tarihine baktığımızda kuşların önemli olduğunu görürüz. Şamanizm, Hıristiyanlık ve İslamiyet'te kuşlar, sembolik anlamlar taşır. Orta Asya'daki Türkler her insanın kuş biçiminde ruhunun olduğuna, insan öldüğü zaman bu ruhun kuş olarak göğe yükseldiğine inanırlardı³⁷. Güvercin, Hıristiyanlık'ta Ruhül Kudüs kavramındaki Tanrının aktif gücünün simgesidir. Hıristiyan ikonografisinde Vaftiz, Müjde, Teslis ve Pentikos Bayramı sahnesinde kutsal ruh, güvercin olarak betimlenmiştir³⁸. İslamiyet'te

³⁷ Ersoy, 2000, 465.

³⁸ Aydın, 2011, 146.

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

ise Hz. Muhammed'in saklandığı Sevr Dağı'nın önündeki ağacın üzerine yuva yapmış olan bir çift güvercinden söz edilir³⁹. Makaleye konu olan lüleler arasında diğer kuş figürlerinin yanı sıra bir güvercin figürü de yer almaktadır.

İslam Sanatı'nda da kuş figürüyle yoğun olarak karşılaşılır. Mimari⁴⁰ ve mezar taşının⁴¹ yanı sıra el sanatları örnekleri arasında ahşap⁴², çini⁴³, seramik⁴⁴, halı⁴⁵, kilim⁴⁶, maden⁴⁷, minyatür⁴⁸ gibi alanlarda kuş figürlerine rastlanır. Lüle ustaları, bu sanatların ürünlerinde görülmeyen yeni bir anlayışla kuş figürünü lüleler üzerine işlemişlerdir. Bazı lülelerde hem süsleme hem de mühür amaçlı kullanımı ile kuş figürüne iki işlev yüklemiştirler.

Sonuç olarak el sanatları alanında önemli bir yere sahip oldukları, sayıları her geçen gün artan kazı buluntularından anlaşılan lüleler, üzerindeki kuş figürleri ya da kuş biçimli formlarıyla farklı uygulamaların ortaya konduğu ürünlerdir. İster yaptırınların yönlendirmesiyle isterse ustaların kendi tercihleri doğrultusunda yapılsın, hem süsleme amaçlı hem de ustaların isimlerine yer veren mühürlerinde içinde bulunduğu kuş figürleri, birer belge niteliğindedir. Çoğunlukla gözleme dayanmayan, gerçekçi yaklaşımdan uzak stilize bir üslubun tercih edildiği kuş figürleriyle farklı tiplerdeki lülelerin 18. ile 19. yüzyıllar arasında yapıldıkları belirlenebilmektedir.

Kaynakça

- Arık, R. (2000), *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul.
- Arık, R. (2007), "Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini", *Anadolu Toprağının Hazinesi: Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, R. Arık-M. O. Arık (Ed.), 219-393, İstanbul.
- Aydın, A. (2011), *19. Yüzyıl Mersin Kiliseleri*, İstanbul.
- Atılgan, S. (2000), *15. Yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

³⁹ Hamdullah, 1991, 163.

⁴⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Dönmez, 1995, 19-29, 67-68.

⁴¹ Öney, 1969, 283-291, Res.1-14.

⁴² Bozer, 1992, 76, 79, 322, Res.72-73, 76.

⁴³ Arık, 2000, 73-103; Arık, 2007, 300-308, Res.167-168, 189, 197, 204-207, 269-285, 319-320, 383-384.

⁴⁴ Bingül, 2004; Manaz, 2004, 47-58

⁴⁵ Yetkin, 1991, 19-33; Erbek, 2002, 194-208.

⁴⁶ Gökçığdem, 1998, 317.

⁴⁷ Göktaş, 1995, 48-64.

⁴⁸ Atılgan, 2000, Res.7, 16, 210.

Gökben Ayhan

- Aydın, N. (2013), “Ottoman Period”, *Stories From The Hidden Harbor Shipwrecks of Yenikapı*, Z. Kızıltan-G. Baran Çelik (Ed.), İstanbul.
- Ayhan, G., (2006), *Çeşitli Müzelerde Bulunan Örnekleriyle Osmanlı Lüleleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ayhan, G., (2010), “Başur Höyük Kazısı Lüle Buluntuları”, *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler*, 14-16 Ekim 2009 Denizli, 49-57; İstanbul.
- Ayhan, G., (2011a), *Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2011.
- Ayhan, G., (2011b), “Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntularının Değerlendirilmesi”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S.19/1, Yıl. Nisan 2010, İzmir, 2011, s.1-22.
- Ayhan, G., (2011c), “19. Yüzyıla Tarihlenen Bir Grup Osmanlı Lülesi”, *Kültürel Bellek ve Estetik Yansımalar*, M. Çeken ve S. Sunay (Ed.), 227–241, Ankara.
- Ayhan, G., (2011d), “Smyrna Antik Kenti Kazıları 2007–2008 Yılı Lüle Buluntuları”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S.18/2, Yıl. Ekim 2009, İzmir, 2011, 1-22.
- Ayhan ,G., (2012), “Ayasuluk İç Kalesi Batı Sarnıçları 2010-2011 Yılı Lüle Buluntuları”, *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler*, 19-21 Ekim 2011 Eskişehir, 93-102, Eskişehir.
- Bakla, E. (1993), *Tophane Lüleciliği*, İstanbul, Antik A.Ş. Yayınları.
- Bakla, E. (2007), *Tophane Lüleciliği Osmanlı'nın Tasarımındaki Yaratıcılığı ve Yaşam Keyfi*, İstanbul.
- Balıkçı, B. (2007), *İstanbul Müzelerinde Bulunan Bezemeli Dekoratif Cam Eserler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Konya.
- Baram, U. (1995), “The Clay Tobacco Pipes of Cyprus”, *Report of The Department of Antiquities Cyprus*, 299-309;
- Bayraktar, N. (1990), “Tütün Lüleleri, Tophane İşçi Eserler”, *Türkiyemiz Dergisi*, S. 62, 19-25.
- Barişta, Ö. (2002), “Ankara Eyne Bey Hamamı Kazısında Bulunan Lüleler Üzerine”, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan Sempozyumu, Bildiriler*, 10-13 Ekim 2001 İzmir, 71-81, İzmir.

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

- Bekić, L. (1999-2000), "Introduction Into The Question Of Clay Pipes On The Territory Of Croatia", *VAMZ*, S. 3, XXXII-XXXIII, 249-279.
- Believa, S., (1999), "Ochakiv'deki Türk Şehrinde Arkeolojik Çalışmalar", *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, C.I, 109-114, Ankara.
- Biliaieva, S., (2012), *The Slavic and Turkic Wolds in Ukraine (from history of the relationships in 13th-18th centuries)*, Ukrayna: K. University Yayınları.
- Bingül, N., (2004), *XV.-XVII. Yüzyıl Hayvan Figürlü İznik Seramikleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Bozer, R. (1992), *15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Cantay, G. (2005), "Edirne Yeni Sarayı Kazısı Lüle Buluntuları", *VIII. Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler*, Sakarya, 26-28 Nisan 2004 Sakarya, Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi, C.7, S.1, 108-120.
- Costea, I., Stănică A. ve Ignat A. (2007), "Pipe De Lut Descoperite La Babadag", *Peuce*, S.N.V, 335-362.
- Erbek, M. (2002), *Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri*, Ankara.
- Erginsoy, Ü. (1978), *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, İstanbul.
- Ersoy, N. (2000), *Semboller ve Yorumları*, İstanbul.
- Evely, D. (1988), "Clay Tobacco Pipes From The University of Crete Medical Faculty", *The Annual of The British School at Athens*, No: 83, 135-142, Great Britain.
- Fehérvári, G. (1976), *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London-Boston.
- Gökçığdem, E. (1998), *Konya ve Yöresi Kilimlerde Semboller*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Göktaş, L. (1995), *Türk Sanatında Şamdanlar (HacıBektaş ve Mevlana Müzelerinde Yer Alan Çok Kollu Şamdanlar)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Hamdullah M. (1991), *İslam Peygamberi (Hayatı ve Faaliyeti)*, C. 1, S. Tuğ (Çev.), İstanbul, 5. Basım.
- Hayes, J. (1992), "Excavations on Saraçhane in Istanbul", *The Pottery*, S. 2, Princeton 391-395, 442-443.

- Kâtip Çelebi, (1972), O. Ş. Gökyay (Haz.), *Minazü'l-Hakk Fi İhtiyari'l-Ahakk (En Doğruyu Sevmek İçin Hak Terazisi)*, İstanbul.
- Kocabaş, H.,(1963), “Tophane Lüleçiliği”, *Türk Etnografya Dergisi*, S.5, 1962-1963, 12-13, Ankara.
- Lingen, B. V. D. (2003),“Smoking in the Ottoman Empire and an Introduction to the Clay Tobacco Pipes From the Beirut Souks Excavations”, *Berytus Archaeological Studies*, S. XLVII, 129-142.
- Manaz, S. (2004), *Kuş Figürlü Kütahya Seramikleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Naza Dönmez, E. E. (1995), *Anadolu Selçuklu Kervansaraylarındaki Figürlü Süslemenin Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öney, G. (1969), “Anadolu’da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Aslanlı Mezar Taşları”, *Vakıflar Dergisi*, S. 8, 283-291, Resim1-14, Ankara.
- Öney, G. (1976), *Türk Çini Sanatı*, İstanbul.
- Peçevi İbrahim Efendi, (1992), *Peçevi Tarihi*, C. I, B. S. Baykal (Haz.), Ankara.
- Robinson, R. (1983), “Clay Tobacco Pipes from the Kerameikos”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes Athenische Abteilung* 98, Tablo 51–56, s.265-285, Berlin.
- Robinson, R. (1985), “Tobacco Pipes Corinth and Athenian Agora (Tablo 33–64)”, *Hesperia*, Vol.54, s.149-203.
- Saidel, B. A. (2008), “Smoking Out Ottoman Sites In Northern Sinai, Egypt: The Use Of Clay Tobacco Pipes For Identifying The Nature Of Settlements In The Ottoman Period”, *Palestine Exploration Quarterly*, 140, I, 55-69.
- Simpson, J. (1993),“Turkish Clay Pipes: A Review”, *SCPR*, S. 39, 17-23.
- Simpson, J. (2002), “Ottoman Pipes from Zir’in (Tell Jezreel)”, *Levant*, S.34, 159-172, London.
- Stančeva, M. (1972), “La Collection de Pipes du Musée de Varna”, *Bulletin Du Musee National de Varna, Tome, VII (XXIII)*, 81-99.
- Taşçı, H. (1996), “Topkapı Sarayındaki “Tophane Lüleçiliği Eserleri”, *Antik ve Dekor*, S. 34, 148-150.
- Taxel, I., (2008), “An Uncommon Type Of Smoking Implement From Ottoman Paletsine”, *Paletsine Exploration Quarterly*, 140, I, 39-49.

Lülelerde Görülen Kuş Figürleri Üzerine Bir Araştırma

- Ward R. (1993), *Islamic Metalwork*, Milan.
- Wood, J. (1998), “Pipes from Malta: A Short Account of the Tobacco Pipes found in Dockyard Creek, Birgu”, *The International Journal of Nautical Archaeology*, S. 21/4, 313-330.
- Yener, A., (2005), “Tütün Lüleleri ve Antalya- Kaleiçi’nde Bulunan Örnekler”, *Arkeoloji ve Sanat*, S.119, 94-113, İstanbul.
- Yetkin, Ş. (1991), *Türk Halı Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, Genişletilmiş 2. Basım.

OSMANLI İMARETLERİNİN (AŞEVLERİ) TİPOLOJİSİ ÜZERİNE BİR DENEME*

Cengiz GÜRBIYIK**

Özet

Osmanlı mimarisinin başlangıcından XX. yüzyıl başlarına kadar geçen süre içerisinde inşa edilen imaretlerin sayısı oldukça fazladır. Ancak bir çoğu günümüze ulaşamamıştır. Hiçbiri tek başına inşa edilmeyip bir külliye programı dahilinde yer alan bu yapılar, Osmanlı'nın kolonizasyon ve yerleşim politikalarının önemli bir parçası olmuştur. Klasik dönemde ise başta İstanbul olmak üzere şehir külliyesi ile hac ve ticaret yolları üzerindeki menzil külliyelerinde imaretlere rastlamak mümkündür. Bu çalışmada, Anadolu'daki imaretlerin bir bütün olarak ele alınması ve plan şemalarından yola çıkılarak bir tipoloji oluşturulması hedeflenmiştir. Bu bağlamda öncelikle arşiv çalışmaları yapılmış ve günümüze ulaşabilen 29 imaret tespit edilmiştir. Tek tek ele alınan yapılar plan ve mimari özellikleri ile Anadolu'da ve Anadolu dışındaki benzer imaretlerle karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Osmanlı, Külliye, İmaret, Aşevi, Matbah*

Abstract

An Essay on the Typology of Ottoman Imarets (Soup Kitchen)

There are a great number of imarets built since the beginning of the Ottoman architecture well into the early 20th century. However, most of these structures have not survived till present. These structures, none of which have been constructed in isolation but included in a complex program, have been an important part of the ottoman colonization and settlement policies. During the classical period however, it is possible to come across imarets foremost in the city complex of Istanbul as well as at halting places on trade routes and the pilgrimage route.

In this study, the aim is to take up the imarets in Anatolia as a whole and to generate a typology from layout schemes. In this context, an initial archive study has been conducted, whereby 29 surviving imarets have been determined. It is presented the

* Bu çalışma “*Osmanlı İmaretleri (Aşevleri)*” adlı doktora çalışmasındaki tipoloji bölümünün kısaltılmış halidir. Bkz. Cengiz Gürbiyik, “*Osmanlı İmaretleri (Aşevleri)*”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2013. Çalışmanın her aşamasında değerli katkılarından dolayı hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK’a şükranlarımı sunarım.

** Yrd. Doç. Dr., Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Muradiye Yağcılar Kampüsü MANİSA, cengizgurbiyik@gmail.com

plans and architectural features of each İmaret alongside comparisons with similar type buildings inside and outside of Anatolia

Keywords: *Ottoman, Complex, İmaret, Soup Kitchen, Matbakh*

Giriş

İmaretler (aşevleri), ihtiyaç sahiplerine karşılıksız yemek sunmak amacıyla kurulmuş bir sosyal yardımlaşma müessesesidir¹. Yemek ikram etmek ve bunun kabul edilmesi şüphesiz fizyolojik anlamının ötesinde birçok sosyal, iktisadi, ekonomik ve politik anlamlara da sahiptir. Yemeğin siyasi bir araç olarak kullanılması her zaman tüm toplumlarda uygulanmış bir husustur². Ancak bunun mimari bir yansıması olan imaretler, Osmanlı İmparatorluğu döneminde ayrı ve özel bir yapı türü olarak ele alınmış ve en özgün örneklerini bu dönem vermiştir.

Terminolojik açıdan imaret kelimesi farklı anlamlar ifade etmekte ve bu anlam farklarının net bir biçimde ortaya konulamadığı durumlarda, bir kavram karmaşası yaşanmaktadır. İmaret geniş anlamda imar etme, yerleşme, mamuriyet, yerleşime elverişli kılma, bayındır hale getirme, abadan etme anlamına gelmektedir. İmar etme fiili ve imaret ismi hem bir inşaat eylemini hem de bir yerin güzelleştirilmesini ifade eder. Sözcüğün daha dar manadaki diğer kullanımı ise külliye gibi büyük yapı topluluklarında eğitim gören medrese öğrencilerine, bu tesiste konaklayan misafirlere, tesis çalışanlarına ve çevredeki muhtaç kişilere büyük miktarlarda yemeğin pişirildiği, dağıtıldığı ve yendiği mekan (aşevi) şeklinde karşımıza çıkmaktadır³.

Anadolu'da Selçuklu, Beylikler ve erken Osmanlı dönemindeki (XII.-XV. yüzyıl arası) bir çok yapıya ait kitabe ve belgelerde imaret teriminin kullanılmış olduğu görülmektedir. Bu terim, cami, han, hamam, medrese, tekke, zaviye, türbe, darüşşifa, sur, kale, çeşme gibi farklı işlevlere sahip çeşitli yapıları olduğu kadar birkaç yapı topluluğunu içeren külliyeler için de kullanılmıştır⁴. İmaret kelimesini etimolojik açıdan en geniş şekilde tarif eden bu kullanımın erken dönem örneklerinde belirli bir yapı türünü karşılamadığı açıktır. Erken Osmanlı döneminde inşa edilmiş olan tabhaneli camilerin büyük bir çoğunluğu da imaret adıyla anılmaktadır. XVI. yüzyıldan itibaren kelimenin geniş anlamdaki kullanımının yavaş yavaş terk edildiği ve imaret kelimesinin daralarak aşevi anlamında kullanıldığı dikkati çekmektedir.

¹ İmaretler hakkında ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Ergin, 1939; Ünver, 1941, 2390-2410; Ünver, 1953, Ünver, 1982, 1-13; Barkan, 1963, 239-296.; Şapolyo, 1967, 13-14; Reyhanlı, 1975, 121-141; Reyhanlı, 1978, 373-396; Yüksel, 1985, 163-167; Eyice, 1973, 303-336; Tanman, 1988, 333-353; Çobanoğlu, 1989, 3-10; İnalçık, 1991, 809-813; Kazancıgil, 1991; Müderrisoğlu, 1993; Tanman, 1994, 164-166; Kazıcı, 1999, 44-48; Ertuğ, 2000, 219-220; Hızlı, 2001, 33-62; Singer, 2002, 483-490; Singer, 2004; Singer, 2005, 481-500; Singer, 2007; Faroqhi, 2008, 115-123; Çakmak, 2009, 25-49.

² Ünsal, 2008, 179-195; Singer, 2006, 306-324; Singer, 2012.

³ Sâmî, 1317, s. 950; Pakalın, 1971, 61-62; Huart, 1977, 985; Tanman, 1988, 333.

⁴ Ergin, 1945, 5-16.

XVIII. yüzyılda inşa edilen *Nevşehirli Damat İbrahim Paşa İmareti*, *İstanbul Ayasofya İmareti*, *İstanbul Nuruosmaniye İmareti* ve *İstanbul Mihrişah Valide Sultan İmareti* ile Sultan II. Abdülhamid tarafından 1906 yılında yeniden inşa ettirilen *Bursa Hüdavendigar İmareti*'nin inşa kitabelerinde, yapılar imaret olarak tanımlanmaktadır⁵.

Eski Türk gelenek ve göreneklerinin Arap, Müslüman ve Bizans kültürleri ile kaynaşması sonucu oluşmuş özgün bir yapı türü olan imaretler, Anadolu'da Osmanlı öncesi dönemde de karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde ticaret yolları üzerinde bulunan han ve kervansaraylar ile şehirlerdeki medreselerde, karşılıksız yemek dağıtılan aşhaneler bulunmaktadır. Ancak bu erken dönem mutfakları, bağlı buldukları yapıların tali bölümleri olup, kendi başlarına bir yapı türü oluşturmamaktadır. Osmanlı döneminden itibaren ise, diğer birimlerden bağımsız, kendine has özellikler taşıyan ayrı bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kolonizasyon ve yerleşim politikalarının yanında İslamiyet'teki hayır yapma geleneği, Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminde imaretlerin kurumsallaşmasına vesile olmuştur.

Osmanlı mimarisinin başlangıcından XX. yüzyıl başlarına kadar geçen süre içerisinde inşa edilen imaretlerin sayısı oldukça fazladır. Ancak bir çoğu günümüze ulaşamamıştır.

İmaretler tek başına inşa edilmeyip, hepsi bir külliye programı dahilinde yer almaktadır. Vakıf sisteminin önemli bir parçası olan bu yapılar, bir şeyhin idaresinde vakıf kurallarına göre yönetilmektedir. İmaretin nasıl işleyeceği, çalışanların alacakları ücretler, ne kadar ve nasıl yemek dağıtılacağı ve dağıtılacak yemeklerin çeşidi, vakıf kayıtlarında en ince ayrıntısına kadar belirtilmektedir.

İznik, Bursa, Edirne ve İstanbul gibi şehirlerin fethinin hemen ardından, sultanlar ve dönemin paşaları tarafından çok sayıda imaret inşa edildiği gözlenmektedir. Bunun dışında Amasya ve Manisa gibi şehzadelerin yetiştirildiği önemli kentlerde de imaretlere yer verilmiştir. Klasik dönemde ise başta İstanbul olmak üzere şehir külliyesi ile hac ve ticaret yolları üzerindeki menzil külliyelerinde imaretlere rastlamak mümkündür. Yıkılanlar da göz önüne alındığında imaretlerin genel bir biçimde son olarak XVIII. yüzyıldaki imar faaliyetlerinde külliye programlarına dahil edildikleri dikkati çekmektedir.

Düzenli alınması gereken yüklü gıda malzemeleri ve çalışan sayısı ile içerisinde bulunduğu yapı topluluğunun en büyük harcama giderine sahip olan imaretler, vakıf gelirlerindeki herhangi bir düşüşte ilk etkilenen birim olmuştur. Vasfını yitiren yapıların yeniden işlevlendirilmemesi de bu yok oluşu hızlandıran bir başka etkidir.

XIX. yüzyıla kadar işlevini devam ettirebilen imaretler, devletin uyguladığı mali tedbirler sonucu, 1911 yılında çıkarılan bir kanunla iki yapı dışında tamamen kapatılmış⁶, 1913 yılında çıkarılan bir başka kanun maddesi ile bir kısmı tekrar açılrsa da

⁵ Aktuğ, 1993, 83; Ayverdi, 1989, 290 ; Akgündüz, Öztürk ve Baş, 2005, 450-452; Neftçi, 1996, 25-27.

⁶ Pakalın, 1971, 62.

ülkenin içinde bulunduğu durum ve ekonomik sıkıntılar yüzünden büyük bir kısmı işlevlerini yerine getiremez duruma gelmiş ve kaderine terk edilmiştir.

Konum

Anadolu'da tespit edebildiğimiz günümüze ulaşan ve ulaşamayan imaretlerin hemen hepsinin, tek başlarına tasarlanmayıp bir tabhaneli cami ya da geniş kapsamlı bir külliye programında ele alındıkları gözlenmektedir. Mevcut imaretlerin ortak özelliklerinin başında, külliye konaklama yapılarından, tabhane, kervansaray ve ahırlarla olan ilişkisi dikkati çekmektedir. Özellikle erken dönem yapılarında ve menzil külliyelerinde bu ilişki daha yoğun biçimde hissedilmektedir.

İncelediğimiz 29 yapıdan yalnızca *Mihrişah Valide Sultan İmaret*i bir cami ile birlikte tasarlanmamıştır. Bu yapı topluluğu, imaret dışında, mektep, sebil ve çeşmeden oluşmaktadır ve külliye en büyük birimi imarettir. Bu farklılık muhtemelen yapının bulunduğu semtin özel konumundan ve banisinden kaynaklanmaktadır.

Külliyelerin bir çoğunun cami merkezli olduğunu dikkate alarak camiye göre bir konumlama yaptığımızda mevcut imaretlerden, *Sincanlı Sinan Paşa İmaret*i, *Bozüyük Kasım Paşa İmaret*i, *Kastamonu Yakup Ağa İmaret*i, *İlgın Lala Mustafa Paşa İmaret*i, *Karapınar Sultan Selim İmaret*i, *İstanbul Sultan Ahmed İmaret*i, *İstanbul Haseki İmaret*i ve *İstanbul Laleli İmaret*i'nin caminin kuzeybatısında, *Bursa Hüdavendigâr İmaret*i, *Eskişehir Kurşunlu İmaret*i, *Gebze Çoban Mustafa Paşa İmaret*i, *İstanbul Atik Valide İmaret*i ve *Nevşehir Damat İbrahim Paşa İmaret*i'nin caminin güneybatısında, *Amasya II. Bayezid İmaret*i, *Edirne II. Bayezid İmaret*i, *İstanbul II. Bayezid İmaret*i, *Manisa Muradiye İmaret*i ve *Gölmarmara Halime Hatun İmaret*i'nin caminin doğusunda, *Bursa Yenişehir İmaret*i, *İstanbul Süleymaniye İmaret*i, *İstanbul Yeni Valide İmaret*i ve *İstanbul Ayasofya İmaret*i'nin caminin kuzeyinde, *Bursa Muradiye İmaret*i, *Payas Sokullu Mehmed Paşa İmaret*i ve *Tokat Hatuniye İmaret*i'nin caminin kuzeydoğusunda, *Bursa Yeşil İmaret* ve *İstanbul Şehzade Mehmed İmaret*i'nin caminin güneydoğusunda, *Nuruosmaniye İmaret*i'nin ise caminin güneyinde yer aldığı gözlenmektedir (Tablo 1). Günümüze ulaşamayan imaretlerin konumlarından emin olduğumuz örnekler de genellikle benzer bir dağılım içerisindedir.

İncelediğimiz mevcut örneklerden yalnızca biri caminin güneyinde yer alırken, diğerleri kuzeybatı başta olmak üzere caminin güneybatı, kuzey, kuzeydoğu, doğu ve güneydoğusuna yerleştirilmiştir. Yapıların külliye içerisinde buldukları konumun, inşa tarihleri ya da külliye işlevi ile doğrudan bir ilişkisinin bulunmadığını söylemek mümkündür. Örneğin kuzeybatıda yer alan bir imaret, tabhaneli bir camide, bazı menzil külliyelerinde, birkaç şehir içi külliyesinde ya da bir geç dönem külliyesinde karşımıza çıkabilmektedir.

Ancak menzil külliyelerindeki imaretlerin tümünün, külliye kuzeybatı ya da güneybatısında konumlanmış olmaları dikkat çekicidir.

Bunun yanında Sultan II. Bayezid tarafından inşa ettirilen, Amasya, Edirne ve İstanbul'daki imaretler, caminin doğusunda yer almaktadır.

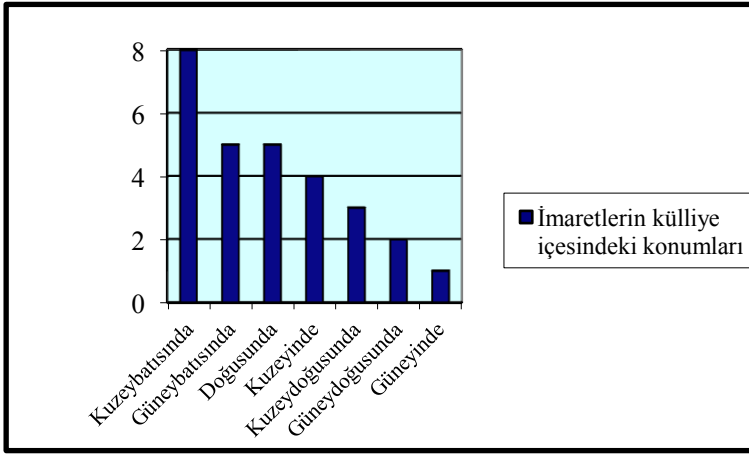
Osmanlı İmaretlerinin (Aşevleri) Tipolojisi Üzerine Bir Deneme

Mevcut yapılardan *İstanbul Haseki İmaret*i camiden bir süre sonra inşa edilmiş, *Ayasofya İmaret*i ise çok daha geç bir tarihte, XVIII. yüzyıl ortalarında külliyeeye dahil edilmiştir.

İncelediğimiz imaretlerden *Bursa Hüdavendigâr İmaret*i, *Bursa Yeşil İmaret*, *Bursa Muradiye İmaret*i, *Sincanlı Sinan Paşa İmaret*i, *Tokat Hatuniye İmaret*i, *Amasya II. Bayezid İmaret*i, *Edirne II. Bayezid İmaret*i ve *İstanbul II. Bayezid İmaret*i birer tabhaneli camiye sahiptir. *Çoban Mustafa Paşa İmaret*i ve *İstanbul Şehzade Mehmed İmaret*i'nde tabhane binası imaretin hemen kuzeyine konumlanmıştır. *Eskişehir Kurşunlu İmaret*i'nde yapının kuzeyinde kervansaray, güneydoğusuna bitişik vaziyette ise tabhane yer almaktadır. *İstanbul Süleymaniye İmaret*i'nde tabhane imaretin hemen doğusuna konumlanmış, arazi eğiminden dolayı kazanılan alt bölüm kervansaraya ayrılmıştır.

*Payas Sokullu Mehmed Paşa İmaret*i, *Ilgın Lala Mustafa Paşa İmaret*i ve *Karapınar Sultan Selim İmaret*i gibi büyük menzil külliyelerinde ise imaret yapıları, kervansaray ve tabhane ile organik bir ilişki içerisindedir. Aslında bir menzil külliyesi olduğunu düşünebileceğimiz *İstanbul Atik Valide Külliyesi*'nde ise biraz daha farklı bir düzenlemeye gidilmiş, kervansaray, tabhane ve imaret yapıları ayrı bir hacim olarak bir bütün halinde tasarlanmıştır.

XVI. yüzyıla tarihli *Kastamonu Yakup Ağa İmaret*i, *İstanbul Haseki İmaret*i, *Manisa Muradiye İmaret*i ile XVIII. yüzyıl imaretlerinin birçoğunda, tabhane-imaret bütünlüğü yerini medrese-imaret bütünlüğüne bırakmıştır.



Tablo 1- İmaretlerin külliye içerisindeki konumları

TİPOLOJİ

İmaretler plan şeması açısından belirli kurallara katı katıya bağlı değildir. Genellikle mutfak, fırın yemekhane ve kiler birimlerinden oluşan bu yapılar, farklı şekil ve boyutlarda olabilmektedir. Ancak en büyük farklılıkları olan avludan hareketle bir

tipolojiye gitmek mümkündür. İncelediğimiz imaretlerin tümü bir külliye kapsamında yer almakla birlikte, bir kısmında külliye avlusu dışında imarete ait ayrıca bir avlu yer almaktadır (Tablo 2-9).

Avlusuz imaretler, cami ve külliye diğer birimleri ile ortak bir avlu etrafında konumlanmıştır ve tüm yapılar aynı avludan faydalanmaktadır. Bu imaretler, gelip-giden yolcuların barınma ve yeme içme ihtiyaçlarının birinci derecede önem arz ettiği menzil külliyelerinde bulunmaktadır.

Avlulu imaretler ise, bir külliye parçası olmakla birlikte, külliye ana avlusu dışında kendilerine has müstakil bir avluya sahiptir. Bu yapılar, birkaç istisna dışında, fonksiyonların çeşitlendiği ve mimari programın oldukça zengin tutulduğu şehir külliyelerinde karşımıza çıkmaktadır.

Buradan hareketle, imaretleri avlulu ve avlusuz olmak üzere iki ana başlık altında değerlendirmek mümkündür.

1. Avlusuz İmaretler

Genellikle birer tabhaneli camiye sahip erken dönem külliyesi ile menzil külliyelerinde karşımıza çıkan bu imaretler, cami ile ortak bir avlu çevresinde yer almaktadır.

Gelen yolcuların barınma ve yeme içme ihtiyaçlarının birinci derecede önem arz ettiği menzil külliyelerinde imaretler tek başlarına tasarlanmamış, tabhane ve kervansaray yapıları ile birlikte düşünülmüş ve caminin de bulunduğu ortak bir avlu etrafına konumlanmıştır. Bu sayede, yolcuların akşam konaklayacakları, yemek yiyecekleri ve hayvanlarını bırakabilecekleri yapı toplulukları tek bir alan çevresinde toplanarak bir bütünlük yakalanmaya çalışılmıştır.

Birer tabhaneli camiye sahip Osmanlı dönemi külliyesi de kolonizasyon ve yerleşim politikalarının önemli bir parçası olarak düşünüldüğünden, bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu erken dönem yapıları basit kuruluşları ile dikkat çekmektedir.

Avlusuz imaretler üç ayrı plan tipinde karşımıza çıkmaktadır.

a-Dikdörtgen Planlılar

Dikdörtgen planlı imaretler, caminin doğu ya da batısında yer almakta ve cami ile paralel kuzey-güney doğrultusunda uzanmaktadır. Bu plan tipindeki imaretlerde birimler, tek bir sıra oluşturacak biçimde arka arkaya sıralanmıştır (Tablo 2).

Bursa Yeşil İmareti (Resim 1), *Bursa Muradiye İmareti*, *Tokat Hatuniye İmareti* (Resim 2), *Sincanlı Sinan Paşa İmareti* (Resim 3), *Bozüyük Kasım Paşa İmareti*, *Gebze Çoban Mustafa Paşa İmareti*, *Eskişehir Kurşunlu İmareti* ve *Karapınar Sultan Selim İmareti* dikdörtgen planlı avlusuz imaretlerdir.

Gebze Çoban Mustafa Paşa İmareti'nde müstakil bir avlu bulunmamakla birlikte, diğer tüm imaretlerden farklı bir biçimde doğusunda boylu boyunca uzanan, üzeri tek yöne eğimli ahşap çatı ile örtülü, bir koridor yer almaktadır. İmaretin ana birimlerine giriş, bu koridordan sağlanmaktadır. Bu koridor sayesinde imaret birimleri

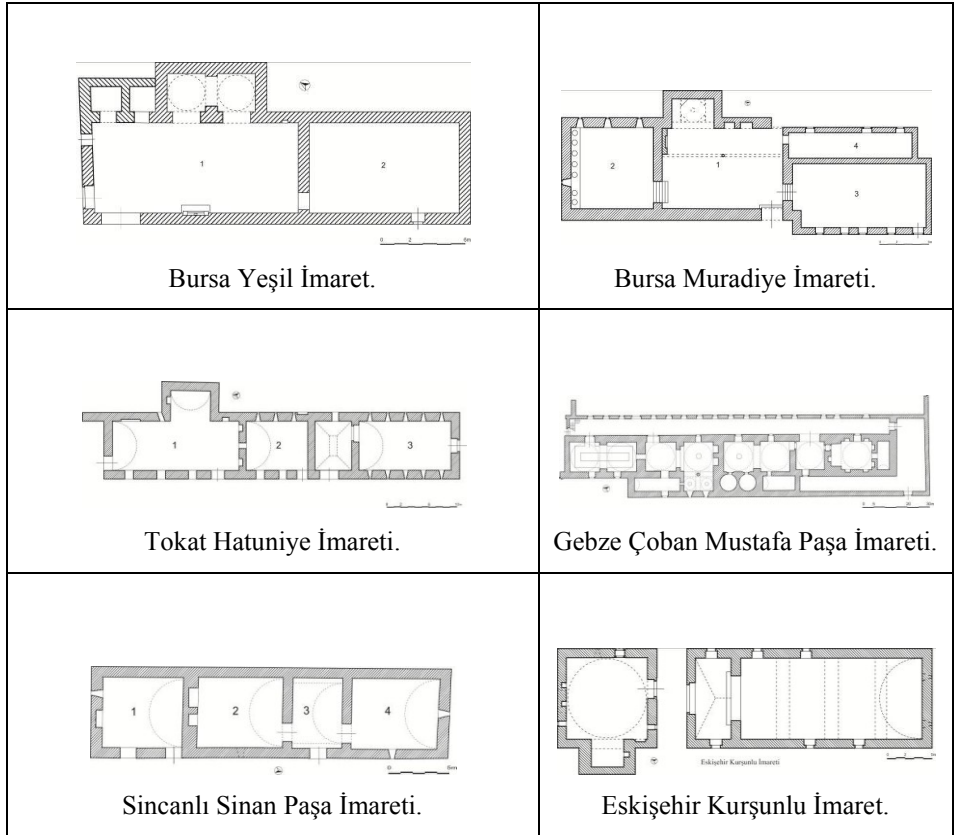
Osmanlı İmaretlerinin (Aşevleri) Tipolojisi Üzerine Bir Deneme

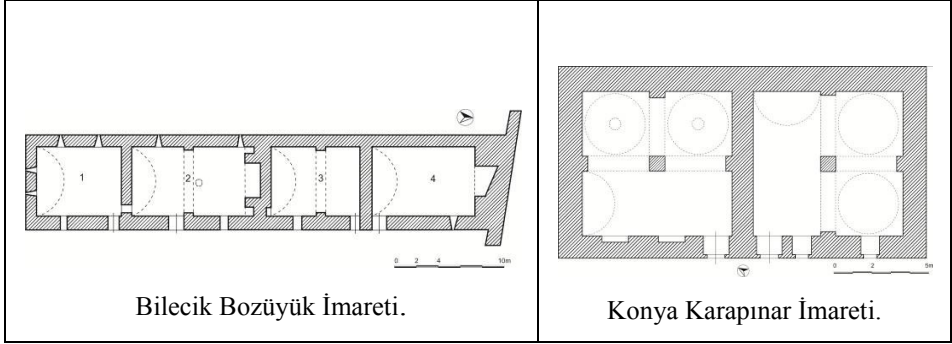
külliyenin açık mekanlarından ayrılmış ve birimler arasındaki geçişlerin de hava şartlarından korunması sağlanmıştır. İmaretin, ayrıca bir başlık altında ele alacağımız bir de tali avlusu mevcuttur.

Bu yapılar arasında *Karapınar Sultan Selim İmareti*, yakın bir geçmişte bütünüyle ayağa kaldırılmıştır. Günümüze ulaşabilen kısmı dikdörtgen bir plana sahip olduğunu göstermektedir.

Dikdörtgen planlı *Bursa Yeşil İmareti*, *Bursa Muradiye İmareti* ve *Tokat Hatuniye İmareti*'nin mutfak birimlerinin olduğu bölüm, doğuya doğru bir çıkıntı yapmaktadır.

Kuzey-güney doğrultusunda uzanan dikdörtgen bir plan şemasına sahip *Eskişehir Kurşunlu İmareti*'nin birimleri ise aradan geçen külliye giriş açıklığı ile bölünmüş durumdadır.

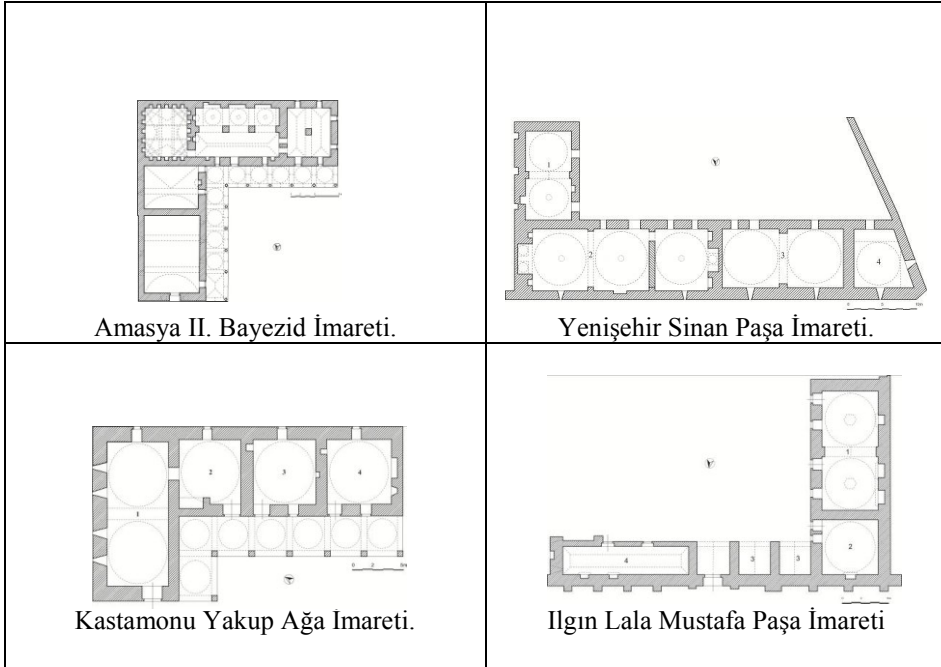




Tablo 2- Dikdörtgen planlı avlusuz imaretler.

b-“L” Planlılar

İncelediğimiz imaretler arasında biri uzun diğeri kısa iki koldan meydana gelen ve biçimsel olarak “L” şeklinde bir kurguya sahip toplam 4 yapı karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıların biri XV. yüzyıl sonlarına, diğeri üçü ise XVI. yüzyıla aittir. *Amasya II. Bayezid İmaretı* (Resim 4), *Yenişehir Sinan Paşa İmaretı*, *Kastamonu Yakup Ağa İmaretı* (Resim 5) ve *İlgın Lala Mustafa Paşa İmaretı* (Resim 6) “L” şeklinde plan şemasına sahip imaretlerdir (Tablo 3).



Tablo 3- “L” planlı avlusuz imaretler.

“L” şeklindeki plan şeması, imaretin külliye içerisindeki konumuna göre farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu plan tipindeki imaretlerin tümünde “L” şemasının iç kısmının ana cepheleri oluşturduğu ve bu cephelerin ana avluya açıldığı gözlenmektedir.

Amasya II. Bayezid İmareti ve *Kastamonu Yakup Ağa İmareti*'nin avluya bakan cepheleri revaklıdır. Kubbe ile örtülü revaklar, taş sütunlara oturan sivri kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Kemerler arasında demir gergiler bulunmaktadır.

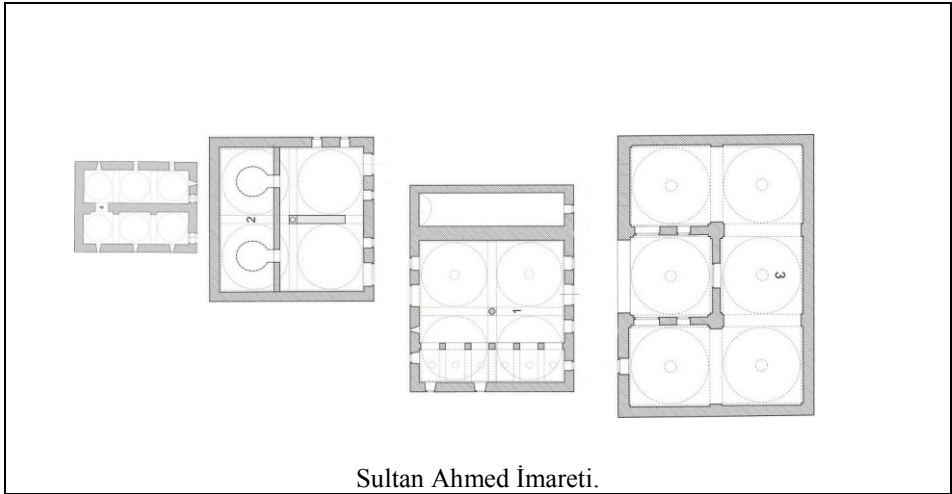
Ilgın Lala Mustafa Paşa İmareti dışındakiler, diğer külliye yapılarından bağımsız tek bir bütün olarak tasarlanmıştır. *Ilgın Lala Mustafa Paşa İmareti*'nin bir kolu ise kuzeyindeki kervansaraya bitişik olarak inşa edilmiştir ve diğerlerine oranla dağınık bir planlama göstermektedir. Kuzey-güney doğrultusunda uzanan kola oranla daha dar olan doğu-batı kolu, külliye avlu giriş açıklığı ile bölünmüş durumdadır.

Amasya II. Bayezid İmareti'nin kısa kolunun ucuna, bir ahır yerleştirildiği dikkati çekmektedir.

c-Mekanların Dağınık Yerleştirildiği Örnekler

Bu plan tipindeki tek örnek *İstanbul Sultan Ahmed İmareti*'dir (Tablo 4) (Resim 7). Mevcut imaret örneklerinde birimler birbirlerine organik bir şekilde bağlı iken, *İstanbul Sultan Ahmed İmareti* birimlerinin her biri, birbirinden bağımsız ayrı bir kütle olarak tasarlanmıştır. Doğu batı yönlü bir eksen üzerine konumlanmış olan imaret birimleri, farklı boyutlarda dikdörtgen ve kare şeklinde birer plan şemasına sahiptir.

Bunun yanında avlulu imaretler grubu içerisinde değerlendirdiğimiz *Edirne II. Bayezid İmareti*'nde ise avlu çevresine yerleştirilen birimler dışında, kuzeyde iki ayrı birimden oluşan bir kütle (fırın ve kiler) daha bulunmaktadır. Bu kütlede de kuzeyinde, kendisine ait ayrıca bir avlusu mevcuttur.



Sultan Ahmed İmareti.

Tablo 4- Mekanların dağınık yerleştirildiği imaretler.

2. Avlulu İmaretler

Müstakil bir avluya sahip imaretler, birkaç istisna dışında, fonksiyonların çeşitlendiği ve mimari programın oldukça zengin tutulduğu şehir külliyelerinde karşımıza çıkmaktadır. Burada öncelik, menzil külliyelerindeki gibi yolcular değil, külliye çalışanları, medrese öğrencileri ve çevredeki ihtiyaç sahipleridir. Bu imaretlerde günde çok daha fazla kişiye yemek çıkarılması gerektiğinden, birimler diğerlerine oranla daha büyük tutulmuş ve yalnızca imarete ait bir avlu etrafında konumlanmıştır. İncelediğimiz imaretlerden 16'sını avlulu imaretler oluşturmaktadır.

*Payas Sokullu Mehmed Paşa İmaret*i, bir menzil külliyesinde yer alan avlulu tek imarettir. *İstanbul Atik Valide İmaret*i'nin bulunduğu külliye ise hem şehir içi, hem de bir menzil külliyesi özelliğini taşımaktadır.

*İstanbul II. Bayezid İmaret*i ve *Edirne II. Bayezid İmaret*i gibi erken dönem yapıları ile XVIII. yüzyıl imaretlerinde, avluların daha küçük tutuldukları gözlenmektedir. XVI. yüzyıla ait imaretlerde ise avlu boyutları diğerlerine oranla çok daha büyüktür.

*İstanbul II. Bayezid İmaret*i, *Edirne II. Bayezid İmaret*i ile XVI. yüzyılda inşa edilen imaretlerin *İstanbul Haseki İmaret*i dışındakilerin tümünün avlusu, kare planlıdır. *İstanbul Atik Valide İmaret*i avlusu ise diğer imaretlerden farklı olarak "T" şeklinde bir plana sahiptir.

*Gölmarmara Halime Hatun İmaret*i, *İstanbul Haseki İmaret*i, *İstanbul Mihrişah Valide Sultan İmaret*i, *İstanbul Nuruosmaniye İmaret*i, *İstanbul Laleli İmaret*i, *Nevşehir Damat İbrahim Paşa İmaret*i ve *Bursa Hüdavendigâr İmaret*i'nin avluları dikkörtgen şekillidir.

İlk inşa edildiği yıllarda avlulu olarak tasarlanmadığını düşündüğümüz *Bursa Hüdavendigâr İmaret*i'ne, muhtemelen XX. yüzyıl başlarındaki yeniden inşasının ardından bir avlu eklenmiştir.

*İstanbul Nuruosmaniye İmaret*i, *İstanbul Laleli İmaret*i ve *Nevşehir Damat İbrahim Paşa İmaret*i'nin küçük boyutlu, dikkörtgen şekilli avlularının bir köşesi pahlıdır. *Nevşehir Damat İbrahim Paşa İmaret*i'nde bu durum arazinin konumundan kaynaklanırken, birbirine çok benzeyen diğer iki yapıda pahlı bölümden mutfığa giriş sağlanmaktadır.

*İstanbul Yeni Valide İmaret*i avlusu ise doğu ve batı bölümleri farklı boyutlarda tutulmuş, düzgün olmayan bir plan şemasına sahiptir.

İncelediğimiz avlulu imaretlerin 8'i revaklıdır. Bunlar, *İstanbul II. Bayezid İmaret*i, *İstanbul Süleymaniye İmaret*i, *Manisa Muradiye İmaret*i, *İstanbul Haseki İmaret*i, *İstanbul Atik Valide İmaret*i, *Payas Sokullu Mehmed Paşa İmaret*i, *İstanbul Mihrişah Valide Sultan İmaret*i ve *İstanbul Laleli İmaret*i'dir.

Revaklar avluyu, iki, üç ve dört yönden çevrelemektedir. *Payas Sokullu Mehmed Paşa İmaret*i ile *İstanbul Laleli İmaret*i'nde avlunun iki cephesinde revak dizileri bulunmaktadır.

Osmanlı İmaretlerinin (Aşevleri) Tipolojisi Üzerine Bir Deneme

Payas Sokullu Mehmed Paşa İmareti'nde revaklar, avlunun iki yanına yerleştirilmiş olan imaret birimlerinin önünde yer almaktadır. Çapraz tonozla örtülü revaklar, kare kesitli geniş payelerle desteklenen beşer sivri kemer gözü ile avluya açılmaktadır.

İstanbul Laleli İmareti'nde ise avlu üç yönden birimlerle çevrelense de, revak dizileri avlunun yalnızca kuzey ve batısına yerleştirilmiştir. Revaklar, kuzeydoğu köşedeki dairesel, diğerleri kare kesitli ayaklarla taşınan basık kemerlerle avluya açılmaktadır. Doğudaki iki birim, aynalı tonoz ile örtülü iken kuzeydeki birimler çapraz tonoz örtülüdür.

İstanbul Atik Valide İmareti ve *Mihrişah Valide Sultan İmareti* avluları üç yönden revaklarla çevrelenmektedir.

İstanbul Atik Valide İmareti'nde, "T" planlı bir avlunun güneyini bütünüyle, doğu ve batısında ise cephenin yarısına kadar devam eden revaklar, tonozla örtülüdür ve başlıklı sütunlara oturan sivri kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Kemerler arasında demir gergiler bulunmaktadır.

İstanbul Mihrişah Valide Sultan İmareti'nde ise geniş avlu, imaret birimlerinin "U" şeklindeki planı boyunca, kuzey, doğu ve batı yönlerinde üç yönden revaklarla çevrelenmiştir. Kubbe ile örtülü revaklar, İyon benzeri başlıklara sahip mermer sütunlara oturan yuvarlak kemerlerle avluya açılmaktadır.

İstanbul II. Bayezid İmareti, *İstanbul Süleymaniye İmareti*, *Manisa Muradiye İmareti* ve *İstanbul Haseki İmareti* avluları ise dört yönden revaklarla çevrelenmektedir.

İstanbul Süleymaniye İmareti dışındaki yapılarda imaret birimleri avlunun üç kanadına yerleştirilmiş olmakla birlikte, avlu kanatlarının tümünde revak dizilerine yer verilmiştir.

İstanbul Süleymaniye İmareti, *Manisa Muradiye İmareti* ve *İstanbul Haseki İmareti*'nin kubbe ile örtülü avlu revakları, baklava (mukarnas) başlıklı sütunlara oturan sivri kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Kemerler arasında demir gergiler bulunmaktadır. Revakların kubbe geçişleri pandomentiflerle sağlanmaktadır.

Manisa Muradiye İmareti'nin revakları sonradan camekanla kapatılmıştır.

İstanbul II. Bayezid İmareti'nde, diğerlerine oranla daha küçük boyutlu olan avlu da benzer revak dizisi ile çevrilidir. Ancak revaklar kubbe değil ahşap tavanla örtülüdür.

İstanbul Şehzade Mehmed İmareti'nin kare planlı avlusu revaklarla çevrili bulunmaktadır. İmaret hakkında bilgi veren kaynaklarda avlunun revaksız olduğu belirtilmektedir⁷. Ayrıca mevcut hiçbir planda da revaklar işlenmemiştir. Muhtemelen son onarımlar sırasında eklenen revaklar, köşelerde yuvarlak, diğer yerlerde kare kesitli ahşap desteklerle taşınan düz ahşap bir tavanla örtülüdür.

İncelediğimiz imaretler arasında aynı zamanda dükkan birimlerine de sahip olan tek örnek, *Manisa Muradiye İmareti*'dir.

⁷ Tanman, 1988, 338.

İmaret, kuzeyden güneye eğimli bir arazi üzerine inşa edildiğinden, ana yol üzerindeki kuzey cephesi yüksek tutulmuştur. Muhtemelen bu kot farkını değerlendirmek ve aynı zamanda vakfın gelirlerini de arttırmak amacıyla, cephe boyunca dükkanlar inşa edilmiştir. Malzeme ve teknik dikkate alındığında imaret ile birlikte inşa edildiği anlaşılan bu dükkanlardan, sekiz tanesi imaretin kuzey duvarına bitişik olup üç tanesi de medrese ile imaret arasında kalan avlunun önünde sıralanmıştır. Güney duvarı üzerinde birer ocak bulunan dükkanlar, içte beşik tonoz, dışta ise kurşun kaplı eğimli bir çatı ile örtülüdür.

Külliyenin diğer birimlerinden ayrı, kendi içerisinde bir bütün olarak tasarlanan bu imaretleri, avlu kanatlarındaki mekan dağılımına göre ayırmak mümkündür.

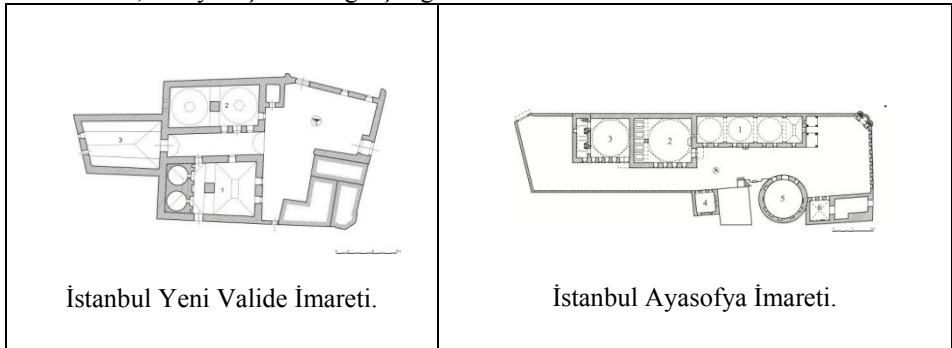
a-Mekanların Avlunun Bir Kenarına Yerleştirildiği Örnekler

İstanbul Yeni Valide İmaret ve *İstanbul Ayasofya İmaret* (Resim 8) bu plan tipindeki örneklerdir ve her ikisi de XVIII. yüzyıla tarihlenmektedir (Tablo 5).

İstanbul Yeni Valide İmaret, bilinen örneklerden farklı bir plan şemasına sahiptir. Avlunun kuzeyinde bulunan imaret birimleri, avluya açılan ve bir dağılım mekanını vazifesi gören tonozlu derin bir eyvanın üç tarafına yerleştirilmiştir. Avlunun güneybatı köşesinde bulunan yapı kalıntıları, büyük ölçüde harap durumda olduğundan işlevleri kesin olarak bilinmemektedir. Avlunun doğu, batı ve güney cephelerinde birer giriş açıklığı yer almaktadır. Ana giriş, camiye bakan güney cephesindedir.

İstanbul Ayasofya İmaret ise çok daha farklı bir planlamaya sahiptir. İmaret, Ayasofya'nın camiye çevrilip bir külliye olarak düzenlenmesinden çok sonra, XVIII. yüzyılda yapıya eklenmiştir. İmaret, zaten mevcut olan Ayasofya'nın kuzeydoğusundaki dış avlunun içerisine yerleştirilmiş ve avlu bu tarihten sonra imaretin avlusu olarak kullanılmıştır. Avlunun kuzey duvarına bitişik inşa edilen dikdörtgen şeklindeki imaret yapıları, arka arkaya sıralanmış, yemekhane, mutfak ve fırın birimleri ile avlunun diğer tarafındaki kiler ve depo birimlerinden oluşmaktadır.

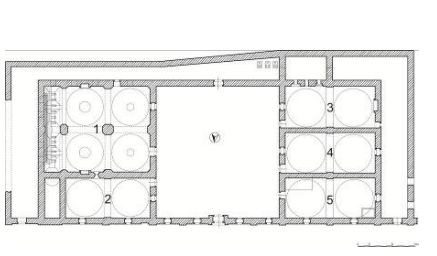
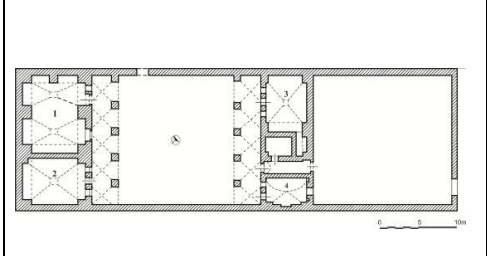
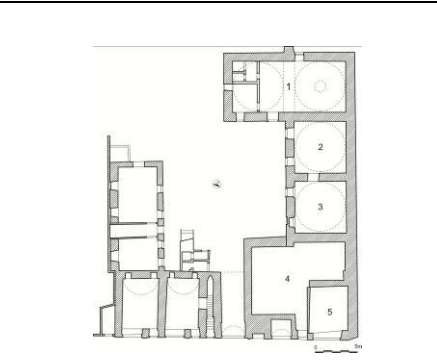
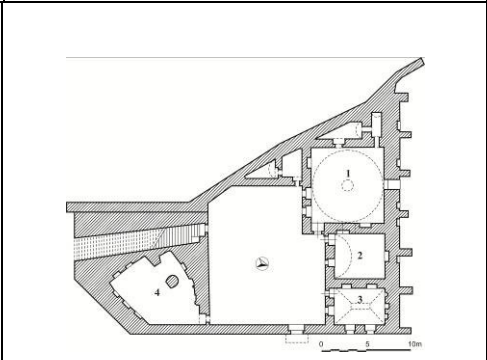
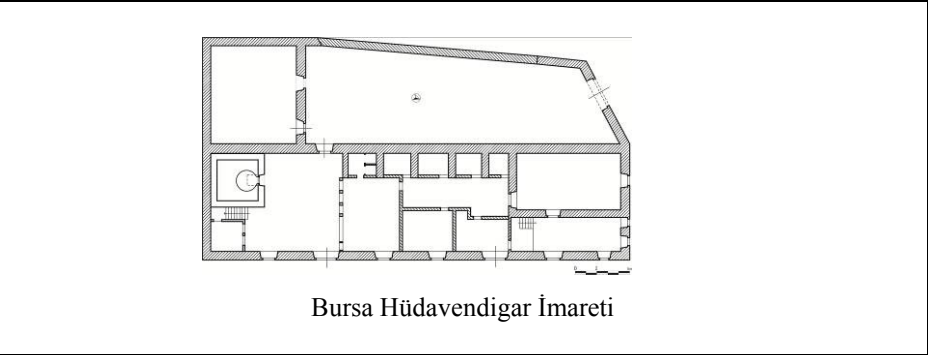
Güneydeki kiler ve depo birimlerinin daha önce var olan Bizans yapıları olduklarını göz önüne alarak, yapıyı mekanların avlunun bir kenarına yerleştirildiği örnekler arasında göstermek daha doğru görünmektedir. Avluya biri çok daha görkemli olmak üzere, iki ayrı açıklıktan giriş sağlanmaktadır.



Tablo 5- Mekanların avlunun bir kenarına yerleştirildiği imaretler.

b-Mekanların Avlunun İki Kenarına Yerleştirildiği Örnekler

İstanbul Şehzade Mehmed İmareti (Resim 9), Payas Sokullu Mehmed Paşa İmareti (Resim 10), Gölarmara Halime Hatun İmareti (Resim 11), Nevşehir Damat İbrahim Paşa İmareti ve Bursa Murad Hüdavendigâr İmareti bu plan tipindeki örneklerdir (Tablo 6).

 <p>İstanbul Şehzade Mehmed İmareti</p>	 <p>Payas Sokullu Mehmed Paşa İmareti.</p>
 <p>Gölarmara Halime Hatun İmareti.</p>	 <p>Nevşehir Damat İbrahim Paşa İmareti.</p>
 <p>Bursa Hüdavendigâr İmareti</p>	

Tablo 6- Mekanların avlunun iki kenarına yerleştirildiği imaretler

Gölmarmara Halime Hatun İmareti ve *Bursa Murad Hüdavendigâr İmareti* “L” şeklinde bir plan şemasına sahip avlulu imaretler arasındadır. Dikdörtgen şekilli bir avluya sahip her iki imaretin birimleri, birbirlerine organik bir şekilde bağlıdır ve birimler avlunun güney ve doğu kenarlarında yer almaktadır.

İstanbul Şehzade Mehmed İmareti ve *Payas Sokullu Mehmed Paşa İmareti*, kare şekilli bir avluya sahiptir ve imaret birimleri avlunun doğu ve batı kanatlarına yerleştirilmiştir.

Nevşehir Damat İbrahim Paşa İmareti ise arazinin konumundan dolayı yamuk bir plana sahiptir. Doğusundaki tek bir açıklıktan giriş sağlanan imaretin birimleri, kuzey ve güney kanatlarına yerleştirilmiştir. Mutfak, yemekhane gibi ana birimler kuzeyde yer alırken, kiler güneydeki ana kaya oyularak oluşturulmuş, kilerin üzerine de bir sıbyan mektebi inşa edilmiştir.

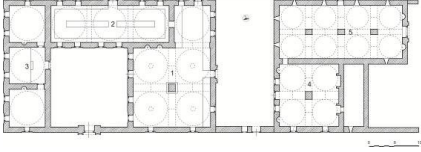
c-Mekanların Avlunun Üç Kenarına Yerleştirildiği Örnekler

Avlulu imaretler arasında en fazla karşılaşılan örnekleri bu plan tipindeki yapılar oluşturmaktadır. Bunlar, *Edirne II. Bayezid İmareti*, *İstanbul II. Bayezid İmareti*, *Manisa Muradiye İmareti* (Resim 12), *İstanbul Haseki İmareti* (Resim 13), *İstanbul Atik Valide İmareti* (Resim 14), *İstanbul Mihrişah Valide Sultan İmareti*, *İstanbul Nuruosmaniye İmareti* (Resim 15) ve *İstanbul Laleli İmareti*'dir (Tablo 7).

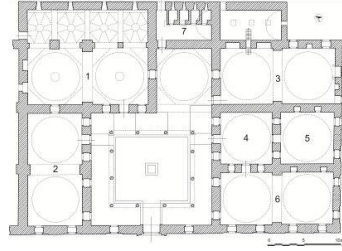
İstanbul Nuruosmaniye İmareti ile *İstanbul Atik Valide İmareti* dışındaki imaretlerin tümünde avluya giriş sağlanan ana giriş açıklığının olduğu kanada herhangi bir birim inşa edilmemiş, imaret birimleri giriş açıklığı dışındaki diğer üç kanada konumlanmıştır. *İstanbul Nuruosmaniye İmareti*'nde giriş açıklığının olduğu kanatta da birimlere yer verilmiş, bunun yanında avlunun medreseyle bitişik olan doğu cephesi sağır bırakılmıştır. “T” planlı bir avluya sahip olan *İstanbul Atik Valide İmareti*'nde ise diğer üç kanat dışında, giriş açıklığının bulunduğu kanadın iki yanında birer birim mevcuttur.

Bu yapılar arasında *İstanbul Haseki İmareti*, avlu çevresine simetrik bir biçimde yerleştirilen birimleri ile öne çıkar. *İstanbul Mihrişah Valide Sultan İmareti*'nde de nispeten simetrik bir düzenlemeye yer verilmiştir. Diğer imaretlerde ise avlu çevresine yerleştirilen birimlerin farklı boyut ve planda oldukları gözlenmektedir.

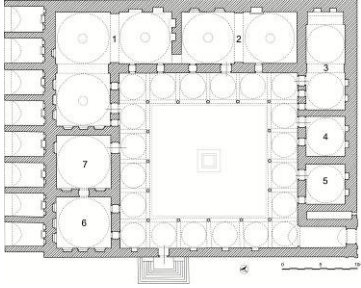
Osmanlı İmaretlerinin (Aşevleri) Tipolojisi Üzerine Bir Deneme



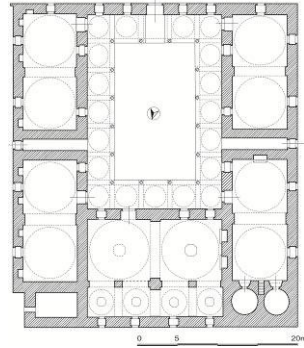
Edirne II. Bayezid İmaretı.



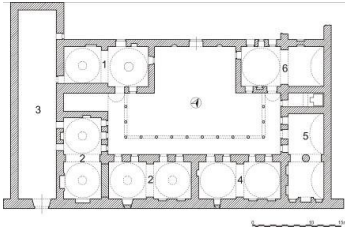
İstanbul II. Bayezid İmaretı



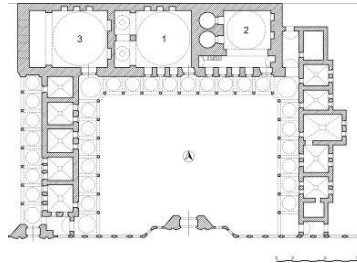
Manisa Muradiye İmaretı.



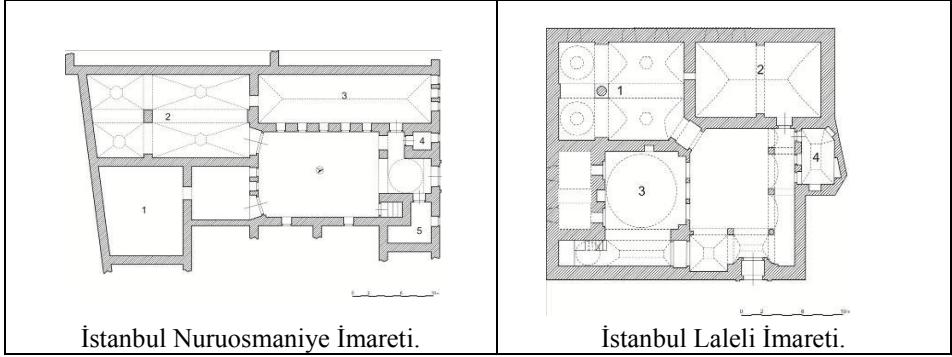
İstanbul Haseki İmaretı.



İstanbul Atik Valide İmaretı



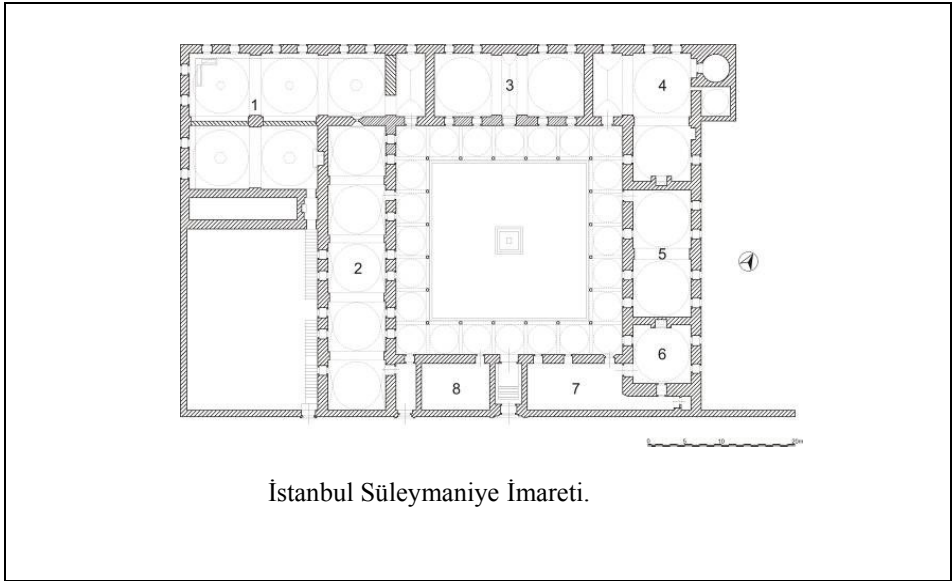
İstanbul Mihrişah Valide Sultan İmaretı.



Tablo 7- Mekanların avlunun üç kenarına yerleştirildiği imaretler.

d-Mekanların Avlunun Dört Kenarına Yerleştirildiği Örnekler

Bu plan tipindeki tek örnek, *İstanbul Süleymaniye İmaretı*'dir (Tablo 8) (Resim 16). Bu yapıda avlunun dört kanadına da birimler yerleştirilmiştir. Giriş açıklığının bulunduğu güney kanadının, diğerlerine oranla kısmen daha dar olduğu göze çarpmaktadır. Banisinin gücünü ve inşa eden kişinin mimari yeteneğini sergilediği bir külliyenin parçası olan bu imaret, incelediğimiz imaretlerin en büyük boyutlusudur.



Tablo 8- Mekanların avlunun dört kenarına yerleştirildiği imaretler.

Osmanlı İmaretlerinin (Aşevleri) Tipolojisi Üzerine Bir Deneme

KATALOG SIRA NO	TİPOLOJİ								
	YAPININ ADI	YERİ	TARİHİ	AVLULU				AVLUSUZ	
				Mekânların Avlunun Bir Kenarına Yerleştirildiği örnekler	Mekânların Avlunun İki Kenarına Yerleştirildiği örnekler	Mekânların Avlunun Üç Kenarına Yerleştirildiği örnekler	Mekânların Avlunun Dört Kenarına Yerleştirildiği örnekler	Dikdörtgen Planlılar	L Planlılar
1	Yeşil İmaret	Bursa	1419					x	
2	Muradiye İmaret	Bursa	1425/26					x	
3	Hatuniye İmaret	Tokat	1485/1493					x	
4	II. Bayezid İmaret	Amasya	1486/1496						x
5	II. Bayezid İmaret	Edirne	1487/88			x			
6	II. Bayezid İmaret	İstanbul	1505/06			x			
7	Çoban Mustafa Paşa İmaret	Gebze	1523					x	
8	Sinan Paşa İmaret	Sincanlı	1524/25					x	
9	Kurşunlu İmaret	Eskişehir	1524/25					x	
10	Kasım Paşa İmaret	Bozüyük	1525/26/1528/29					x	
11	Haseki İmaret	İstanbul	1540			x			
12	Şehzade Mehmed İmaret	İstanbul	1547/48		x				
13	Yakup Ağa İmaret	Kastamonu	1547/48						x
14	Süleymaniye İmaret	İstanbul	1558				x		
15	Sultan Selim İmaret	Karapınar	1563/64					x	
16	Sinan Paşa İmaret	Yenişehir	1572/1582						x
17	Sokullu Mehmed Paşa İmaret	Payas	1574/75		x				
18	Lala Mustafa Paşa İmaret	İlgın	1576/77						x
19	Atik Valide İmaret	İstanbul	1582			x			
20	Muradiye İmaret	Manisa	1586/1593/94			x			

KATALOG SIRA NO	TİPOLOJİ											
	YAPININ ADI	YERİ	TARİHİ	AVLULU			AVLUSUZ					
				Mekânların Avlunun Bir Kenarına Yerleştirildiği Örnekler	Mekânların Avlunun İki Kenarına Yerleştirildiği Örnekler	Mekânların Avlunun Üç Kenarına Yerleştirildiği Örnekler	Mekânların Avlunun Dört Kenarına Yerleştirildiği Örnekler	Dikdörtgen Planlılar	L Planlılar	Mekânların Dağınık Yerleştirildiği Örnekler		
21	Halime Hatun İmaretİ	Gölmarmara	1595-1602		x							
22	Sultan Ahmed İmaretİ	İstanbul	1620									x
23	Yeni Valide İmaretİ	İstanbul	1711	x								
24	Damat İbrahim Paşa İmaretİ	Nevşehir	1726-27		x							
25	Ayasofya İmaretİ	İstanbul	1743	x								
26	Nuruosmaniye İmaretİ	İstanbul	1755				x					
27	Laleli İmaretİ	İstanbul	1764				x					
28	Mihrişah Valide Sultan İmaretİ	İstanbul	1794-95				x					
29	Hüdavendigar İmaretİ	Bursa	1906		x							

Tablo9- İmaretlerde tipoloji

Sonuç

İmaretler işlevlerinden kaynaklanan farklı tasarımlarıyla, Anadolu Türk mimarisi içinde çok özel bir grup oluşturmaktadır. İhtiyaç sahiplerine yemek dağıtmak amacıyla kurulan sosyal yardımlaşma müesseseleri, Anadolu'da Osmanlı öncesi dönemde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu erken dönem mutfakları, bağlı buldukları kervansaray, ya da medrese gibi yapıların tali bölümleri olup kendi başlarına bir yapı türü oluşturmamaktadır.

Osmanlı döneminden itibaren ise, diğer birimlerden ayrı ve özgün bir tür olarak ele alınmıştır. Kolonizasyon ve yerleşim politikalarının yanında İslamiyet'teki hayır yapma geleneği, Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminde imaretlerin kurumsallaşmasına vesile olmuştur. İmaretler tek başına inşa edilmeyip, hepsi bir külliye programı dahilinde yer almaktadır. İnşa tarihleri dikkate alındığında İznik, Bursa, Edirne ve İstanbul gibi şehirlerin fethinin hemen ardından, sultanlar ve dönemin paşaları tarafından çok sayıda imaret inşa edildiği gözlenmektedir. Bunun dışında Amasya ve Manisa gibi şehzadelerin yetiştirildiği önemli kentlerde de imaretlere yer verilmiştir.

Klasik dönemde ise başta İstanbul olmak üzere şehir külliyesi ile hac ve ticaret yolları üzerindeki menzil külliyelerinde imaretlere rastlamak mümkündür. Yıkılanlar da göz önüne alındığında imaretlerin genel bir biçimde son olarak XVIII. yüzyıldaki imar faaliyetlerinde külliye programlarına dahil edildikleri dikkati çekmektedir.

Osmanlı İmaretlerinin (Aşevleri) Tipolojisi Üzerine Bir Deneme

İmaretler plan şeması olarak belli kurallara katı katıya bağlı değildir. Genellikle mutfak, fırın, yemekhane ve kiler birimlerinden oluşan bu yapılar, farklı şekil ve boyutlarda olabilmektedir. Ancak en büyük farklılıkları olan avludan hareketle, imaretleri avlulu ve avlusuz olmak üzere iki ana başlık altında değerlendirmek mümkündür.

Avlusuz imaretler, cami ve külliye ile diğer birimleri ile ortak bir avlu etrafında konumlanmıştır ve tüm yapılar aynı avludan faydalanmaktadır. Bu imaretler, gelip-giden yolcuların barınma ve yeme içme ihtiyaçlarının birinci derecede önem arz ettiği menzil külliyelerinde karşımıza çıkmaktadır.

Avlulu imaretler ise, bir külliye parçası olmakla birlikte, külliye ana avlusu dışında kendilerine has müstakil bir avluya sahiptir. Bu imaretler ise, birkaç istisna dışında, fonksiyonların çeşitlendiği ve mimari programın oldukça zengin tutulduğu şehir külliyelerinde yer almaktadır.

Anadolu’da önemli bir bölümü Marmara Bölgesi’nde olmak üzere, günümüze ulaşabilmiş 29 adet imaret bulunmaktadır. Bugün bu yapıların yalnızca birkaç tanesi özgün işlevinde hizmet vermekte, bir kısmı müze, restoran ve kütüphane gibi farklı işlevlerde kullanılmakta, büyük bir kısmı ise henüz biten ya da bitmek üzere olan restorasyon çalışmalarından dolayı boş tutulmaktadır.

Çalışmamız sonucunda biçim ve gösteriş kaygılarından uzak, tamamen işleve yönelik inşa edilen bu mütevazı yapıların kökeni, işlevi ve mimari özelliklerine ilişkin önemli bulgulara ulaştık. Bir çoğunun çok erken tarihlerden itibaren gerçek vasıflarını kaybettiklerini ve farklı amaçlarla kullanılarak kısmen özgünlüklerini yitirdiklerini gördük. Çeşitli nedenlerden dolayı asıl amaçlarında kullanılmaları da yeniden işlevlendirilmeleri konusunda daha hassas davranılması ve bu ilginç yapıların hak ettikleri ilgiyi görmeleri en büyük arzumuzdur.

Kaynakça

- Akgündüz, A., Öztürk, S. ve Baş, Y. (2005), *Üç Devirde Bir Mabet Ayasofya*, İstanbul.
- Aktuğ, İ. (1993), *Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi*, Ankara.
- Ayverdi, E. H. (1972), *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, İstanbul.
- Ayverdi, E. H. (1989), *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*, İstanbul.
- Ayverdi, E. H. (1989a), *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886/1451-1481*, III, İstanbul 1989.
- Barkan, Ö. L. (1963), “Osmanlı İmparatorluğu’nda İmaret Sitelerinin Kuruluş ve İşleyiş Tarzına Ait Araştırmalar”, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası* XXIII/1-2, 239-296, İstanbul.
- Çakmak, Ş. (2009), “Gölmarmara Halime Hatun İmareti Restitüsyon ve Restorasyon Önerileri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XVIII/I, 25-49, İzmir.

- Çobanoğlu, A.V. (1989), “Sultan Ahmet Külliyesi İmaret Yapıları”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 2, S. 6, 3-10, İstanbul.
- Ergin, O. N. (1939), *Türk Şehirlerinde İmaret Sistemi*, İstanbul.
- Ergin, O. N. (1945), *Fatih İmareti Vakfıyesi*, İstanbul.
- Eyice, S. (1973), “Sincanlı’da Sinan Paşa İmareti”, *Vakıflar Dergisi* X, 303-36, Ankara.
- Faroqhi, S. (2008), “16. ve 17. Yüzyılda Anadolu İmaretlerinde Ziyafet Yemekleri”, A. Bilgin-Ö. Samancı (Ed.), *Türk Mutfağı*, 115-123, Ankara.
- Hızlı, M. (2001), “Bursa’da Selatin İmaretleri”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 10, S. 1, Bursa.
- Huart, C. I. (1977), “İmaret”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 5, 985, İstanbul.
- Inalcık, H. (1991), “Matbakh: In Ottoman Turkey”, *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., vol 6, 809-813, Leiden.
- Kazancıgil, R. (1991), *Edirne İmaretleri*, İstanbul.
- Kazıcı, Z. (1999), “Osmanlı Devleti’nde İmaret”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, C. V, 44-48, Ankara.
- Müderrişoğlu, F. (1993), *16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda İnşa Edilen Menzil Külliyeleeri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Nefçi, A. (1996), “Nuruosmaniye Külliyesi’nin Yazıları”, *Sanat Tarihi Defterleri 1*, 7-34, İstanbul
- Pakalın, M. Z. (1971), “İmaret”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. 2, 61-62, İstanbul.
- Reyhanlı, T. (1975), “Osmanlı Mimarisinde İmaret: Külliye üzerine Notlar” *Türk Kültürü Araştırmaları* XV/1-2, 121-41, Ankara.
- Reyhanlı, T. (1978), “Bursa Yenişehir’inde Koca Sinan Paşa Camii ve İmareti”, *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, S.9, 373-396, Ankara.
- Sâmi, Ş. (1317), *Kamus-i Türki*, 950, İstanbul.
- Singer, A. (2002), “İmarethaneler”, H. C. Güzel (Ed.), *Türkler*, C. 10, 483-90, Ankara.
- Singer, A. (2004), *Osmanlı’da Hayırseverlik Kudüs’te Bir Haseki Sultan İmareti*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Singer, A. (2005), “Serving Up Charity”, *Journal of Interdisciplinary History*, 35, 481-500.
- Singer, A. (2006), “Soup and Sadaka: Charity in Islamic Societies”, *Historical Research* 79, 306-24.
- Singer, A. (2007), “Mapping Imarets”, N. Ergin-C. K. Neumann, A. Singer (Ed.), *Feeding People Feeding Power Imarets in the Ottoman Empire*, N, İstanbul.

Osmanlı İmaretlerinin (Aşevleri) Tipolojisi Üzerine Bir Deneme

- Singer, A. (2012), *İyilik Yap Denize At Müslüman Toplumlarda Hayırseverlik*, A. Özdamar (Çev.), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Şapolyo, E. B. (1967), “Türkiye’de İmarethaneler”, *Önasya* III/25, 10-20, Ankara.
- Tanman, M. B. (1988), “Sinan’ın Mimarisi İmaretler”, *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, 333-353, İstanbul.
- Tanman, M. B. (1994), “İmaretler”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. IV, 164-66, İstanbul.
- Tanman, M. B. (2007), “Kitchens of Ottoman Tekkes as Reflections of Imarets in Sufi Architecture”, N. Ergin-C. K. Neumann, A. Singer (Ed.), *Feeding People Feeding Power Imarets in the Ottoman Empire*, 211-239, İstanbul.
- Ünsal, A. (2008), “Siyasi Güç, Statü, Meşruiyet, İtaat ve Otorite Mücadelesinin Göstergesi Olarak Yemeğin Sembolizmi”, *Türk Mutfağı*, Ed. A. Bilgin-Ö. Samancı, 179-195, Ankara.
- Ünver, A. S. (1941), "Anadolu ve İstanbul'da İmaretlerin Aşhane, Tabhane ve Misafirhanelerine ve Müessislerinin Ruhi Kemallerine Dair", *Tıp Fakültesi Mecmuası*, 4, 2390-2410, İstanbul.
- Ünver, A. S. (1953), *Fatih Aşhanesi Tevzi'namesi*, İstanbul.
- Ünver, A. S. (1982), “Selçuklular, Beylikler ve Osmanlılarda Yemek Usulleri ve Vakitleri”, *Türk Mutfağı Sempozyumu Bildirileri 31 Ekim-1 Kasım 1981*, 1-13, Ankara.
- Yüksel, İ. A. (1985), “İmaretler”, *II. Vakıf Haftası*, 163-167, Ankara.
- Zarinebaf, F. (2007), “Feeding the Poor: The Rab’-i Rashidi Imaret in II-Khanid Tabriz”, N. Ergin-C. K. Neumann, A. Singer (Ed.), *Feeding People Feeding Power Imarets in the Ottoman Empire*, İstanbul 2007.



Resim 1- Bursa Yeşil İmaret



Resim 2- Tokat Hatuniye İmaret

Osmanlı İmaretlerinin (Aşevleri) Tipolojisi Üzerine Bir Deneme



Resim 3- Sincanlı Sinan Paşa İmareti



Resim 4- Amasya II. Bayezid İmareti



Resim 5- Kastamonu Yakup Ağa İmareti



Resim 6- Ilgın Lala Mustafa Paşa İmareti



Resim 7- İstanbul Sultan Ahmed İmaretı



Resim 8- İstanbul Ayasofya İmaretı



Resim 9- İstanbul Şehzade Mehmed İmaretı



Resim 10- Payas Sokullu Mehmed Paşa İmaretı



Resim 11- Gölmarmara Halime Hatun İmareti



Resim 12- Manisa Muradiye İmareti



Resim 13- İstanbul Haseki İmaretı



Resim 14- İstanbul Atik Valide İmaretı



Resim 15- İstanbul Nuruosmaniye İmaretİ



Resim 16- İstanbul Süleymaniye İmaretİ

CUMHURİYET DÖNEMİNDE AYASOFYA YAZARLIĞI: SANAT TARİHİ LİTERATÜRÜ BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

Elif KÖK*

Özet

Sadece Bizans çağının değil, tüm mimarlık tarihinin en önemli köşe taşlarından biri olarak görülen Ayasofya Kilisesi'nin, literatürde önemli bir yeri vardır; Osmanlı'nın son dönemine kadar aktif olarak kullanılan, kullanımı bir prestij vesilesi olarak görülen ve mimaride büyüklüğün, azametinin ölçütü olarak kabul edilen Ayasofya, 19. yüzyıl öncesi metinlere, özellikle yapımına dair yarı-efsanevi bilgilerle konu olmuştur. 20. yüzyıl literatüründe ise, milliyetçi eğilimlerin yükselişiyle birlikte, Bizans kültürü ile özdeşleşen yapı, kısmen olumsuz bir vurguyla da ele alınmıştır. Gelişmiş mimari çözümlerden ziyade ulusal kaygılara dayanan bu yorumlarda Ayasofya'nın, Osmanlı mimarisinin algılanması için bir anahtar rolü oynadığı gözlenmektedir. Dolayısıyla, Cumhuriyet dönemi literatüründeki Türklük ve Türk sanatı algılarının çözümlenmesinde de önemli bir mihenk taşıdır.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya, Bizans, Osmanlı, Süleymaniye, Türk Sanatı.

Abstract

Interpreters of Hagia Sophia: A Survey on Turkish Art History Literature

Hagia Sophia church, which is considered as an architectural zenith of centuries, has a major effect on literature. As a prestige building, it had been used extensively until the late Ottoman period and it determined a standard for the greatness of the architecture. In this context, Hagia Sophia had long been a subject for the Ottoman literature until 19th century, especially with the semi-legendary stories regarding its construction. But since the beginning of the 20th century, when the nationalist movements emerged, the interpretations of Hagia Sophia Church became more critical. These comments are based on national concerns rather than advanced architectural analysis; anyway, these are keys to understand and analyze the Turkishness, Turkish art and architecture concepts in the imagination of Turkish intellectuals.

Keywords: Hagia Sophia, Byzantine, Ottoman, Süleymaniye, Turkish Art.

* Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Göztepe Kampüsü, Kadıköy/İSTANBUL, elifkok@yahoo.com

Antik ağın ve dolayısıyla Eski Dünya'nın mirasçısı sayılan Bizans topraklarının Osmanlılarca fethedilmesi, bölgenin siyasî haritasını değiştiren önemli bir tarihsel kırılma noktasıdır; bunun yanında, kültürel mirasın da sahiplenilmesi ya da el değiştirmesi, yüzyıllardır süregelen tartışmalara zemin hazırlamıştır. Zira, zaman içinde Hıristiyan  bir bağlam kazanarak zenginleşen köklü antik Roma kültürel mirasının, veya en azından maddî kültürünün yayıldığı toprakların 15. yüzyıldan itibaren Hıristiyan olmayan bir toplum tarafından sahiplenilmesi, Avrupa çevrelerinde çeşitli tepkiler ve huzursuzluklar yaratmıştır.

Osmanlı yöneticilerinin Bizans kültürüne ilgisine atıf yapan anlatımlara, fetihle ağdaş metinlerden itibaren daha çok rastlanmaktadır. Bazı kaynaklarda, Fatih'in Şehri gezerken Bizans anıtlarına duyduğu hayranlık ve ilgi vurgulanır¹; bu vurgu, Bizans İstanbul'unun simgeleşmiş bir yapısı olan Ayasofya Kilisesi'nin Osmanlı mimarisi için model teşkil ettiği fikrinin de altyapısını oluşturmuştur. Ancak bu yöndeki tartışmaların, fethin ilk dönemine ait yapılardan ziyade, Osmanlı'nın en anıtsal yapılarının  retildeği 16. yüzyıla ait mimarî faaliyetler üzerinde yoğunlaştığı dikkat çekmektedir. Özellikle, kubbe boyutları ve merkezî kurgusu yönüyle Ayasofya ile  zdeleştirilen ve kıyaslanan Süleymaniye Camisi, Osmanlı metinlerinde olduğu kadar², Cumhuriyet dönemi literatüründe de, bu söylemin odak noktasında yer almıştır. Salt biçimsel kriterlere göre değerlendirilirse, Ayasofya modeline daha fazla yakınlık gösteren Tophane Kılıç Ali Paşa Camisi gibi yapılar bulunduğu halde, bu benzeşmenin çoğu kez gözardı edildiği görülmektedir; çünkü, Kanunı'nın adıyla bilinen bir yapı, sadece formu ve büyüklüğü ile değil, simgesel açıdan da Ayasofya'ya rakip sayılmıştır. Dolayısıyla, bu  zdeleştirmenin kaynağı, sadece biçimsel ortaklıklarda aranmamalıdır; bunun da

¹ 15. yüzyılda yaşamış tarihi Tursun Bey, Fatih Camisi inşaatından bahsederken, cennete benzettiği Ayasofya'nın örnek alındığını açıkça zikreder. (Bkz. Tursun Bey, *T rih-i Eb 'l-Feth*, (Haz. A. M. Tulum), İstanbul, 1977, 63 ve 70). Fatih dönemini anlatan daha geç tarihli kaynaklarda da Ayasofya Kilisesi önemli bir yer tutar; söz gelişi, 17. yüzyılda Solakzade, İstanbul'un fethini  yk lerken, ilk Cuma namazının burada kılındığını ve Fatih'in buranın camiye çevrilmesi için gerekenlerin yapılmasını buyurduğunu aktarır (Bkz. V. abuk, *Solak-Zade Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, 286-287). Fethin birçok kaynaktan benzer ifadelerle anlatıldığı görülmektedir; yani Ayasofya'da kılınan Cuma namazı ve camiye evrişi, Osmanlı kaynaklarında, fethin ilk önemli sonuçlarından biri olarak, birincil öneme sahiptir. Şu halde, en azından 15. yüzyıldan itibaren Ayasofya'nın bir hakimiyet sembolü olarak görüldüğü söylenebilir. Nitekim, Ayasofya'nın hızla camiye çevrilerek ibadete açılması, hakimiyetin el değiştirilişinin ya da değişen g  dengelerinin sembolik bir göstergesidir; camiye çevrildikten sonra Ayasofya'nın adının değiştirilmemesi ise, bu süreçte Ayasofya'nın önemini koruduğunu vurgulamaktadır.

² Süleymaniye Camisi, Osmanlı ve Batı kaynaklarında, sıklıkla Ayasofya karşılaştırmalarına konu olur. Batı kaynaklarında ve seyyahların notlarında, olumlu ya da olumsuz vurgularla, Ayasofya ile benzerliğine vurgu yapılır. Fakat Osmanlı kaynaklarında da benzer atıflar görülür. Söz gelişi Evliya elebi, iki yapı arasındaki benzerliğe değinirken, Süleymaniye'nin Ayasofya'ya kıyasla daha ince bir zevkin ürünü olduğunu belirtir. 16. yüzyıldan beri süregelen bu biçimsel tartışmaların ötesinde, her ikisinin de birer g  ve hakimiyet simgesi olarak tasarlandığı, bu bağlamda da aynı yörüngede buldukları söylenebilir.

ötesinde, bir şehri ve belki bir tarihsel mirası sahiplenmenin simgesi olarak görüldüğü söylenebilir. Bu bağlamda, gerçekten Ayasofya ile Osmanlı anıtları arasındaki biçimsel benzeşmenin mi metinlerdeki vurguları güçlendirdiği, yoksa metinlerdeki efsanevi anlatımların mı bir benzeşme olgusu ve karşılaştırma motifi yarattığı tartışılabilir. Özellikle erken Cumhuriyet dönemi literatüründe belirginleşen Ayasofya tartışmalarını, aslında Anadolu'nun tarihsel mirası ile kurulan ilişkilerin ve bu ekseninde biçimlendirilen tarih tasarımının bir kesiti olarak okumak da mümkündür.

Bu ekseninde, Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren filizlenmeye başlayan Bizans sanatı ve arkeolojisi çalışmalarının erken devirleri, söz konusu çağın "savunma" temelli tarihsel yaklaşımından nasibini almış ve bir miktar sönük kalmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi tarihçiliğini güdüleyen ve tarih tezinin oluşumuna zemin hazırlayan başlıca yönelimleri ele aldığı konferansında Enver Ziya Karal (1906-1982), bu olgunun düşünsel arka planını, *Türlere ve Türk tarihine dair önyargıları temizlemek ve Anadolu Yarımadası üzerindeki toprak taleplerini savuşturmak*³ olarak izah ediyor.

Erken Cumhuriyet döneminde, Anadolu'da yaşanmış eski bir tarihsel süreç olarak Bizans'ın ötelenmesi, veya zaman zaman Türk tarihi ile arasında kökensel bir bağ kurulmaya çalışılması, gerçekten de, Türkiye Cumhuriyeti'nin Anadolu'daki varlığını meşrulaştırma arzusunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu yolda, arkeolojik kazılar sayesinde maddî kültür verileriyle gün ışığına çıkan eski Anadolu kültürleriyle akrabalık bağları kurulmak istenmişse de, Batı literatüründe yüzyıllardır Osmanlı'yla bir karşılaştırma unsuru olarak kullanılan Bizans, mümkün olduğunca bu konseptin dışında bırakılmıştır. Bir yandan Anadolu'daki Türk hakimiyetini meşru kılmak, bir yandan da bu yeni ulusal oluşumun tarihsel köklerini sağlamlaştırmak için, bir mimarlık mirasını sahiplenmek, başlıca araç olarak görülmüştür. Zira, Osmanlı sanatını küçümseyen, İslâm sanatının düşük değerde zayıf bir kolu olarak gören ve Bizans mimarisinin taklidi olduğunu öne süren Oryantalist söylemin yarattığı bir antitez olarak, 19. yüzyılın sonlarından beri, Osmanlı mimarisinin özgünlüğünü ispata çalışan bir Türkçe literatür şekillenmeye başlamıştır. 1873 Viyana Sergisi için hazırlanan *Usul-i Mi'mari-i Osmani* ile başlayan ve daha sonra erken Cumhuriyet dönemi literatürünün temel motiflerinden biri haline gelen söylem, Türklere özgü bir sanat ve mimarlık dilinin varlığını kanıtlamak üzere, Arap ve Bizans anıtları ile Osmanlı mimarisini karşılaştırmaya yönelir; bu çabaların arka planında, Türk kültürünün köklülüğünü ispatlama gayesi yatmaktadır.

Uyarlığın başlıca göstergesi olarak ileri sürülen mimarlık kültürünü "Türkleştirmek" ya da Türklere özgü uzun bir mimarlık tarihi inşa etmek çabaları sürerken, Bizans mimarisi ve onun simgeleşmiş bir anıtı olarak Ayasofya'nın da bir ölçüt ya da rakip olarak, bu söylemlere katıldığı görülmektedir. Osmanlı mimarisinin Bizans ile ilişkisinin, bu uzun geleneğin diğer anıtlarında değil, sadece Ayasofya'da

³Karal, 1946.

aranması dikkat  kicidir. Bizans  ağında Ayasofya programını tekrarlayan ya da geliştiren başka yapıların bulunmayıřı⁴ da dikkate alınır, Bizans mimari ekolü içinde bir gelenek oluşturmamış, tekil kalmış olan bir yapının, bu geleneğinin bütününü simgelercesine yeg ne kıstas olarak Osmanlı mimarisi yorumlarına katılmasının, biçimsel analogiler kurma gayesinden ziyade, siyasî ve konjonktürel kaygıların bir sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Ayasofya'nın çevresinde Şekillenen Osmanlı mimarisi yorumları, erken Cumhuriyet dönemi literatürünün önemli bir motifidir; ve bir ölçüde, mimarlık tarihi yazımındaki etkileri günümüze kadar izlenebilir.

Milliyetçi Söylem: Klasik Osmanlı Anıtlarının Yerelliğini İspat Yaklaşımları ve Ayasofya

Ortaçağdan itibaren Anadolu'da görülen tüm mimarî atılımların Türk kültürüne m l edilmesi fikri, erken Cumhuriyet dönemi literatüründe billurlaşmış ve mimarların dış dünya ile ilişkisiz, "halktan" kişiler oldukları varsayımından hareketle, eski Türk sanatının en özgün kolunun mimari olduğu öne sürülmüştür. Bu hipotez, aynı zamanda, Batı literatürünün başlıca argümanlarından olan Osmanlı mimarisinin Arap ve özellikle Bizans etkisi altında biçimlendiği yönündeki oryantalist tezlerine karşı bir antitez olarak üretilmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında bu eğilim, Greko-Romen kültürünün köklerini Türkleştirme, ve bu yolla, Bizans'a kadar uzanan Yunan uygarlık çizgisinin yönünü çevirerek içselleştirme Şeklinde de tezahür etmiştir. Birinci Türk Tarih Kongresi'nde Hasan Cemil Bey (1879-1967), bu "akrabalığın" tarihsel koordinatlarını verirken⁵, İkinci Türk Tarih Kongresi'nde, en eski bulgulardan dinler tarihine uzanan bir yelpazede, çok daha fazla sayıda makaleyle, prehistorik çağlardan başlayan Anadolu-Ege ilişkileri ve bu ilişkilerin varsayımsal eski Türk tarihi ile keşişimleri ispatlanmaya çalışılmıştır. Ahmet Refik (Altınay)'ın (1881-1937) 1934'te yayınlanan *Ege Havzası ve Yunan* başlıklı kitabında, Yunan tarihini ve kültürünü temellendirdiği argümanlar, kongrelerde doğrudan adı konmadan hissettirilen yargılara açıklık getirmektedir: Altınay, tıpkı Sümer, Eti ve Mısır medeniyetleri gibi, Ege medeniyetlerinin de, en azından Girit'ten itibaren, Orta Asyalılarca kurulduğunu belirtir⁶. Böylelikle, Batı kültürünün temeli olan antik Yunan ve Roma mirası, Türk tarihi ile ilişkilendirilmiş olmaktadır. Daha sonraki yıllarda, etnik vurgunun yerini toprak birliği alacak, ve Anadoluculuk ya da daha sonra Mavi Anadolu adını alan bu yeni konseptte yine Greko-Romen kültürü odak noktasını oluşturacaktır. Bununla birlikte, eski Anadolu kültürlerini ve özellikle Yunan kültürünü içselleştirmelerine rağmen, Anadoluocuların dahi, Bizans kültürü ile bir köprü kurmamış olmaları da dikkat  kicidir.

⁴ Eyice, 1988, 47; Mülayim, 2013, 144.

⁵ *Birinci Türk Tarih Kongresi. Konferanslar ve Müzakere Zabıtları*, 1932, 199-214.

⁶ Ahmet Refik, 1934, 6-10.

Batıcı uygarlık kavrayışına alternatif, yeni bir gelişim haritası öneren, ya da bir yönüyle Türkleri de bu tabloya entegre eden yaklaşımların şekillenmesinde, özellikle Batılı bilim insanları önemli rol oynamıştır; dönemin ırk temelli milliyetçi eğilimlerinin etkisiyle oluşan ve esasen Batılılarca öne sürülen bu tezler, Türk aydınlarının Türk tarihine yönelik argümanlarına, ya da daha açık bir ifadeyle, Anadolu'nun en eski devirlerden itibaren "Türk" olduğu fikrine dayanak teşkil etmiştir. Türklerin de önemli bir katılımcısı olduğu bu yeni uygarlık hattını sanat geleneklerine dayanarak ispatlama eğiliminin başlıca teorisyenleri, Strzygowski ve Glück'tür. Glück (1889-1930), Ayasofya'nın Osmanlı camileri için emsal teşkil ettiği yönündeki yaklaşımları, geleneği yüzyıllar gerisine inen kubbe kullanma alışkanlıklarına dayanarak reddeder; Osmanlı ile coğrafi karşılaşma yaşadıkları çağlarda, Bizans'ın etki alanını çoktan yitirdiğini ve bu karşılaşmadan çok önce Osmanlıların mimarî kültüründe kubbenin yer edindiğini belirterek, Ayasofya'nın Osmanlı mimarisi üzerinde biçimlendirici bir etkisi olamayacağını savunur⁷. Tezleriyle erken Cumhuriyet döneminin Türk tarihi kavrayışını biçimlendiren başlıca aktörlerden olan Strzygowski de (1862-1941), Yunan uygarlığını Akdeniz kültür çevresine bağlarken, Türk sanatının başka bir gelişim çizgisi olduğunu savunarak, Yunan/Bizans kültürleri ile Türk/Osmanlı kültürleri arasında kurulmak istenen bağları geçersiz kılma eğilimindedir. Dolayısıyla, başlangıçta Türk tarihiyle akrabalık kurma yönelimiyle seyreden Anadolu'daki Bizans kültürünün payını azaltma eğilimi, belki bu noktadan itibaren, Osmanlı'yla arasındaki köprüleri atmak suretiyle, Osmanlı sanatının köklerini daha eski ve farklı kaynaklara bağlayarak açıklamaya yönelir. Bu tezin odak noktasında, klasik Osmanlı camilerinin Ayasofya'nın taklidi olduğu yönündeki oryantalist yargının reddi yer almaktadır. Nitekim Strzygowski, Ağaoğlu Mehmet ile birlikte bu önyargının tamamen yıkıldığını vurgular⁸.

Ağaoğlu Mehmet (1896-1949), Osmanlı'daki kubbe gelişiminin Bizans yapılarının taklit edilmesiyle başlamadığını; bunun yerine Selçuklu çağından itibaren izlenebilecek mantıklı bir gelişimden bahsedilebileceğini ve bu gelişim çizgisinin Selçuklu ve Osmanlı'yı kapsayan bir süreklilik gösterdiğini savunan ilk yazarlardandır. Ağaoğlu'na göre, Anadolu'da Selçuklu medreseleri ile başlayarak klasik Osmanlı cami tipolojisi ise sonuçlanan bu gelişme sürecinde, yer yer Bizans etkilerinden bahsedilebilirse de, Türk mimarisi fetihten önce ve sonra, özü itibarıyla büyük bir sapma geçirmemiştir; dolayısıyla Osmanlı cami mimarisi, Selçuklu çağında billurlaşan bir formun, aynı eksende geliştirilmiş bir ardılıdır⁹.

Ayasofya'nın ve Bizans kültürünün algılanışında meydana gelen bu dönüşüm, dönemin resmî tarih anlayışının önemli göstergelerinden olan ders kitaplarında da

⁷ *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (t.y.), 119-181.

⁸ Strzygowski, 1930, 59.

⁹ Ağaoğlu, 1926a, 83-94. Türkçesi için bkz: "Fatih Camii'nin Eski Şekli ve Türk Mimarlık Sanatındaki Yeri", *Arkitekt*, Sayı 3 (359), 1975, s. 116-118 ve *Arkitekt*, Sayı 4 (360), 1975, s. 181-182.

izlenmektedir. 1930'lu yılların ilk ders kitaplarında, İstanbul'un fethiyle birlikte uygarlık tarihinde yeni bir sayfa açıldığından ve o zamanki Osmanlı'nın tüm Avrupa karşısında baskın bir konum elde ettiğinden bahsedilir; bununla birlikte, henüz Ayasofya'nın camiye çevrilmesi çevresinde gelişen bir hakimiyet söyleminin yaygınlaşmadığı de dikkati çeker¹⁰. Diğer yandan, Yunan-Roma ve Bizans kültürlerinin kökleri, bu silsilenin ilk kültürlerinden olan Mikenleri (Akalar) Türk asıllı saymak suretiyle, Türklük ile ilişkilendirilir¹¹. Fakat sonraki yıllarda, fetihten sonra camiye çevrilen Ayasofya Kilisesi'ne yapılan vurgu giderek güçlenmiş ve Ayasofya, neredeyse Bizans geçmişinden bağımsızlaşarak, Müslüman Osmanlı ile özdeşleştirilir hale gelmiştir. Bizans başkentinin Osmanlılarca fethi olgusu, ders kitaplarında ve tarih metinlerinde adeta "kader" olarak değerlendirilmiştir. Fetih, Ayasofya'nın camiye dönüşmesi ve zaman içinde eklemenecek diğer motiflerle birlikte bu anlatının satır aralarında, Türklerin Batı uygarlık tarihine entegre oluşlarını duyuran görüşleri de okumak mümkündür¹².

Resmî tarih görüşünün Türk sanatı yorumu, Celal Esat'ın yazdıklarında net bir biçimde kendini göstermektedir. Türk sanatını 1928 tarihli kitabıyla ilk kez bütünsel olarak ele alan Celal Esat (1876-1971), Orta Asya'dan beri süreklilik arz eden Türk tarihinin maddî kültüre yansıyan göstergelerinin ve bu sürekliliği ispatlayacak üslupsal tutarlılıkların izini sürerken, Osmanlı sanatının oluşumunu da esasen Asyalı kökenlerle ilişkilendirerek açıklar; Türk sanatına Bizans ve Batı etkisinin ancak bir tür "düşüş" çağı olarak gördüğü anlaşılan Batılılaşma döneminde girdiğini savunan Celal Esat, o çağa kadar Osmanlı sanatının "Asyalı" kimliğini tümüyle koruduğunu belirtir. Böylelikle, Osmanlı sanatının Bizans etkisiyle, ya da daha özel olarak Ayasofya'yı aşma kaygısıyla biçimlendiği yönündeki Batı kaynaklı argümanları reddeder. Diğer yandan, tümüyle Asyalı formlar ve geleneklerin hakim olduğunu varsaydığı bu çağda, sanatın giderek daha incelendiği ve rasyonelleştiğini vurgulaması da dikkat çekicidir¹³. Süleymaniye Camisi ile Ayasofya'yı kıyaslayan Celal Esat, Bizans binalarının kaba ve estetikten yoksun olduğunu; buna karşılık Süleymaniye'nin, sağlam ve dengeli strüktürel unsurlarıyla¹⁴, ya da başka bir ifadeyle "rasyonelleşen" yapısıyla, Bizans yapı geleneğinden farklı bir damardan beslendiğini ifade eder. Zira Celal Esat, Türk sanat geleneğinin, sade ve mantıklı çizgileriyle yüzyıllardır diğer sanatlardan farklılaştığını savunmaktadır. Diğer yandan, Süleymaniye için esin kaynağı olduğu varsayılan Ayasofya kubbesinin kaynağının Ön Asya ve Sasanî gelenekleri olduğunu belirtmek suretiyle, etkileşimin yönünü de değiştirmiştir¹⁵. *Türk Sanatı* kitabının daha geç tarihli

¹⁰ *Türk Tarihinin Ana Hatları*, 1999, 444-445.

¹¹ *Türk Tarihinin Ana Hatları*, 1999, 232.

¹² Copeaux, 2000, 182-191.

¹³ Celâl Esat, 1928, 93; Arseven, 1984, 83.

¹⁴ Arseven, 1984, 165.

¹⁵ Arseven, (t.y.), 10. İlk kez 1909 yılında Fransızca olarak yayınlanan *Eski İstanbul Âbidât ve Mebânisi* kitabında da Ayasofya kubbesindeki tuğla inşaat tekniğinin Bizans'a İnan

bir baskısında ise, Mimar Sinan'ın Ayasofya'dan etkilendiğini; fakat kendi eserinde onun eksikliklerini gidererek daha olgun, sade ve zarif bir biçim yarattığını belirtir¹⁶. Celal Esat, Osmanlı sanatının köklerini Ayasofya ve Bizans sanatında değil, Selçuklu üslubunda aramıştır; Osmanlı sanatını Selçuklu sanatının daha sadeleşmiş ve incelmış bir ardılı olarak gören Celal Esat'ın¹⁷ ardından, Türk sanatı araştırmalarında bu yorumun klasikleştiği söylenebilir.

Osmanlı mimarisinin özgünlüğünü ispat gayesiyle Arap, İran ve Bizans mimarileriyle kıyaslanması, bu dönem literatürünün sıkça tekrarlanan bir leitmotiv'dir. Türk sanatının taklitten ibaret olduğu yönündeki Batılı tezler¹⁸ karşı Türk sanatının özgünlüğünü ispata çalışan yönelimlerden biri, İslam sanatları içinde Türk sanatının yerini sorgulamakta ve diğer İslam çevrelerinden farklı, özgün bir karakteri olduğunu vurgulamaktadır. Oryantalistlerin Osmanlı mimarisini kendi dinamikleriyle değerlendirmek yerine, bir ideal olarak kabul ettikleri Ayasofya'yla kıyaslayarak tanımlamaya çalışmalarının, Türk araştırmacıları daha tepkisel yaklaşımlara ittiği söylenebilir. Ayasofya'nın Osmanlı mimarisi üzerinde etkisi olabileceğini reddetme sürecinde, Osmanlı mimarlık geleneklerinin Selçuklu'ya dayandığı tezi giderek öne çıkmıştır; fakat özellikle erken dönemlerde bu tez, ırksal ve kültürel saflık arayışlarıyla paralel olarak ele alınmıştır.

Aynı yıllarda Mimar Kemalettin de (1870-1927) benzer örneklerle bu tartışmalara katılmıştır: Türk sanatının Arap, İran ve Bizans sanatlarından hiçbir özellik almasının mümkün olmadığını, zira Türk sanatının tarih boyunca varlık gösterdiği tüm çevrelerde, kendine özgü yapısını koruduğunu belirtir. Bizans etkisinin söz konusu olamayacağını özellikle vurgulaması, Ayasofya ve etkileşim tartışmalarının üzerini

geleneklerinin bir katkısı olduğunu belirler; fakat bu tespitini Ayasofya-Osmanlı mimarisi tartışmaları ile ilişkilendirmemiştir. Yine de, klasik Osmanlı mimarisini Ayasofya odaklı ele alan Batılı araştırmacılarından Charles Diehl, bu kitap için hazırladığı sunuş yazısında, Celal Esat'ın kitabını övgüye değer bulmakla birlikte, Batılı gözüyle fazla milliyetçi bir bakış açısıyla yazıldığı kanaatindedir. (Bkz. Celâl Esad Arseven, *Eski İstanbul*, (haz. D. Yelkenci), İstanbul 1989, 22-23 ve 117.)

¹⁶ Arseven, t.y., 335-336.

¹⁷ Özellikle klasik dönem Osmanlı mimarisi hakkındaki görüşleri için bkz. Celâl Esat, 1928, 147-154.

¹⁸ Bu yayınlarda, Ayasofya'nın üstün nitelikleri ve böyle bir yaratıya öykünerek biçimlenen, fakat Ayasofya'nın tasarımsal dehasına erişemeyen klasik Osmanlı camilerinden oluşan bir tablo çizilmiştir. Söz gelişi, Celal Esat'ın *Türk Sanatı* kitabıyla aynı yıllarda Martin A. Charles, İstanbul'daki merkezî planlı Osmanlı camilerinin yapısal bileşenlerini inceleyerek, Ayasofya ile kıyaslamış ve hiçbirinin Ayasofya'yı aşmadığı sonucuna varmıştır. Ayasofya ile karşılaştırma motifini, detaylı mekansal analizlerle sunan ilk araştırmacılar olan Charles'a göre, Osmanlı camileri açıkça Ayasofya şemasını tekrarlar; fakat hiçbirisi onun kadar incelmış bir tasarıma sahip değildir (Bkz: M. A. Charles, "Hagia Sophia and the Great Imperial Mosques", *The Art Bulletin*, Vol. 12, No. 4, 1930, 320-345).

 rtmekte¹⁹ ve Kemalettin'in konuya karşı net tavrını ortaya koymaktadır. Diğer yandan, Kemalettin, daha eski yazılarında, Türk sanatında Selçukluların Anadolu'ya girişinden itibaren Bizans etkisinin var olduğunu; olağanüstü bir yaratı olarak Ayasofya'nın Osmanlı mimarisine model olmasının olumluluğunu, ve Osmanlı mimarisinin Ayasofya örneğinin geliştirilmesiyle biçimlendiğini savunan görüşler de ortaya koymuştur²⁰. Oryantalist yazarlar ile benzeşen bir eksenden sonra 1928 yılında geldiği nokta, belki dönemin sosyo-politik iklimiyle, ya da Kemalettin'in T rk u  vrevrelerle yakınlaşan ilişkileriyle açıklanabilir.

Kemalettin'in çeşitli yazılarında, Türk sanatının saflığına, ve dolayısıyla Bizans'ın Osmanlı için bir etkileşim unsuru olamayacağına yönelik çeşitli göndermeler bulunabilir. Sinan yapılarının incelikli tasarımını Ayasofya'nın basık kubbesiyle kıyaslayarak anlatır; Ayasofya'nın Osmanlı yapılarına model teşkil etmediğinin kanıtı ise, yine Türk sanatının en eski devirlerinden Osmanlı  ağına kadar bozulmadan, öz nitelikleriyle varlığını koruduğu tezidir. Kemalettin, dönemin sıkça tekrarlanan bu motifine Rönesans sanatını bir karşılaştırma unsuru olarak ekleyerek, Türk sanatının Bizans ile karşılaştığı dönemde kendi öz nitelikleriyle olgun bir safhaya geçmiş olduğunu daha da fazla vurgulamak istemiştir; zira, Kemalettin'e göre Türk sanatı, Orta Asya'daki en erken safhalarda şekillenen öz unsurları bozulmadan ortaçağa ulaşmışken, Rönesans sanatı, kendinden  nceki Gotik  slup vasıtasıyla, Selçuklu etkileri almıştır²¹.

Benzer kaygılarla kaleme aldığı yazılarında, Osmanlı mimarisinin " z Türk" niteliklerine vurgu yapan Sedat  etintaş (1889-1965), Osmanlı anıtları üzerindeki olası yabancı etkiler fikrini bertaraf etmek için, en erken devirlerden itibaren Osmanlı mimarlarının Bizanslı ve hatta Selçuklu sanatçılardan dahi faydalanmadıkları savını ortaya atar²². Bir yandan da, Bizans mimarisinin Asyalı unsurlar içerdiğini ve Türk mimarisi etkisiyle şekillendiğini belirterek, yeni bir etkileşim teorisi  ne sürer. Ayasofya'nın güncel görünümünün Romalı unsurlardan tamamen uzaklaştığını  ne süren  etintaş, Ayasofya'nın yakınlarında inşa edilen pek çok Osmanlı camisinin, *Ayasofya'yu sanki hiç görmemişler gibi Bursa'dan getirdikleri plan ve kompozisyonlar temelinde şekillendiğini* belirtir²³. Bu aşırı-yorum, Türk mimarisinin sadece kendi öz niteliklerinden beslendiğini ispata çalışan çabanın en u  tezah rlерinden biridir.

¹⁹ *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, 1997, 201-202. (1928 tarihli makale: Türk Meslek-i Mimârisinde Yanlış Telakkiler, *Türk Yılı*, İstanbul 1928, s. 279-281.)

²⁰ *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, 1997, 36-40. (1906 tarihli makale: "Mimar-i İslam", *H daventig r Vilayeti Salname-i Resmisi*, 34. Defa, Bursa, 1324(1906), 142-187. Ayrıca: *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Mecmuası*, Cilt 1, No: 7-11, Nisan-Ağustos 1326 (1910).

²¹ Mimar Kemal, 1934, 83-84.

²²  etintaş, 2011, 1-4 (S. Çetintaş, "Koca Sinan'dan da Büyük Mimarlarımız Vardır", *Cumhuriyet*, 27 Mart 1935).

²³  etintaş, 2011, 200-202 (S. Çetintaş, "Koca Sinan'ın 355. Ölüm Yild n m ", *Yapı*, Nr. 35, 15 Nisan 1943).

Ayasofya Tartışmaları ve Mimar Sinan

İstanbul'un Bizanslı kimliğine karşılık, büyük Bizans anıtları kadar görkemli binalar yaratan Mimar Sinan, bu söylemin odak noktasında yer almaktadır. Osmanlı mimarlığı algısında Sinan figürünü öne çıkaran yaklaşımın prototipi, Cumhuriyet döneminden önce, 1873 Viyana Sergisi için hazırlanan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*'de bulunabilir; burada, Osmanlı mimarisinin Oryentalistlerin savunduğu gibi Arap, İran ya da Bizanslı geleneklerin taklitçisi değil, kendi içinden beslenen bir geleneğin mantıksal bir sonucu olduğunu anlatan metinler yer alır. Mimar Sinan, bu mantıksal gelişimin tepe noktasında yer alan klasik çağın yaratıcısıdır. Fakat bu argümanları güçlendirmek için, bu aşamada henüz Sinan'ın etnik kökeni ya da Ayasofya karşılaştırması gibi tartışmalı konular detaylandırılmamıştır²⁴. 1920'lerden itibaren mimarlık tarihi yazımında, Sinan'ı mitleştiren bu bakış açısının daha gelişkin çeşitlemeleri izlenebilir. Söz gelişi, erken Cumhuriyet döneminin ünlü mimarlarından Arif Hikmet Koyunoğlu (1888-1982), bu anlatıyı besleyen çeşitli yazılar kaleme almıştır. 1928 yılında Sinan'ın ölüm yıldönümü vesilesiyle yayınladığı bir yazıda, Türklerin İstanbul'u fethettiklerinde karşılaştıkları muazzam Bizans silüetini geride bırakacak azamette eserleri Sinan sayesinde inşa ettiklerini belirtirken, Ayasofya'yı bir ölçüt olarak kullanır; Süleymaniye ve Selimiye'nin *muazzam ve heybetli kubbeleriyle Ayasofya'ya karşı mukabele ettiklerini* ifade ederken kullandığı süslü ve abartılı üslup, Sinan'ı adeta bir efsane kahramanı olarak yeniden yaratmaktadır²⁵. Bir başka yazısında, yine Sinan'ın meziyetlerini överken, onun eserlerinin Bizans kiliselerinden esinlendiğini iddia eden Batılı yazarları eleştirir ve Sinan'ın üslubunun Ayasofya ile ilişkisini kopararak, Selçuklu mimarisinin Sinan'ın öncülü olduğunu ifade eder²⁶. Sinan'ın eserlerinin Ayasofya'yı ve diğer Bizans anıtlarını gölgede bıraktığını belirlerken kullanılan bu abartılı ve romantik üslup, çağdaşı başka yazarlarda da görülebilir.

Sinan üzerine yazılan ilk monografi, Ahmet Refik (Altınay) tarafından 1931 yılında yayınlanmıştır. Sinan'ın yaşam öyküsü, devşirildiği tarihten itibaren anlatılır. Sinan'ın etnik kökenine, ya da Ayasofya'nın onun eserleri için ilham kaynağı olup olmadığına dair hiçbir gönderme yoktur; fakat, başmimar olmadan önce katıldığı seferlerde gördüğü çeşitli kültürlerin anıtlarından, özellikle İran, eski Mısır ve Yunan

²⁴ Paolo Girardelli'ye atfen Gülru Necipoğlu, Ayasofya benzeştirmesinin odak noktasında yer alan Süleymaniye ve Selimiye planlarının burada yer almamasının, benzerlikleri gözden uzak tutmak amaçlı olabileceğine dikkati çeker (Bkz. G. Necipoğlu, "Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of Classical Ottoman", *Muqarnas*, Vol. 24, 2007, 146 ve dipnot 36)

²⁵ *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu*, 2008, 383-384 (A. H. Koyunoğlu, "Bir Sanat Dâhisinin Sene-i Devriyesi-Mimar Sinan", *Türk Yurdu*, Sayı 3/197, Mart 1928, 54-55).

²⁶ *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu*, 2008, 385-387 (A. H. Koyunoğlu, "Mimar Sinan'ın Ölümünün Üç Yüz Kırk Birinci Yıldönümü", *Türk Yurdu*, Sayı 15-16/209-210, Mart/Nisan 1929, 49-53).

sanatlarından etkilendiği vurgulanır²⁷. İbrahim Hakkı Konyalı'nın (1896-1984) *Mimar Koca Sinan* adlı monografisinde²⁸ ise, Sinan'ın geçmişine ve aile köklerine inilirken, onun Türklükle ilişkisini vurgulama çabası hissedilmektedir. Bu iki tezkire, daha sonra yazılacak olan Sinan monografilerine büyük ölçüde kaynaklık etmiştir.

Mimar Sinan'ın Ayasofya'dan etkilenip etkilenmediğine dair tartişmaların sıklıca tekrarlanan motiflerinden biri, Sinan'ın etnik kökenidir. Klasik Osmanlı mimarisindeki muhtemel Bizans etkilerini bertaraf edebilmek için ispata çalışılan önemli argümanlardan biri, Sinan'ın aslında Türk kökenli olduğudur. Zira, bu noktada başlıca tedirginliği yaratan husus, Sinan'ın gayrimüslim kökenli bir devşirme olması nedeniyle, kökenini hatırlayan bir Osmanlı mimarının kolayca Ayasofya'yı örnek aldığı varsayımdır. Bu sebeple, tartişmalar, bu aşamada mimariyi bırakıp, antropolojiye d n şm ştir.

Etnik köken bulguları, erken Cumhuriyet döneminden itibaren, klasik Osmanlı mimarisinin " z Türk" niteliklerini vurgulamının önemli bir yolu olarak g r lm ştir. Türk mimarisinin saflığını vurgulamak amacıyla antropolojik bulgulardan yararlanan ilk araştırmacılarından olan Ağaoğlu Mehmet, Türk sanatının, ya da daha özel olarak Osmanlı mimarisinin eklektik olmadığını vurgulamak için, Sinan'ın Türk kökenli olduğunu ispat çabasına girişmiştir; 1926 tarihli *Herkunft und Tod Sinans* başlıklı makalesi²⁹, Sinan'ın Hıristiyan kökenli olmadığını ispata çalışan literatürün ilk önemli örneklerindedir. Nitekim Glück de Ağaoğlu'nun bu teorisini, Türk sanatının orijinalitesini gösteren bir kanıt olarak deđerlendirmiřtir³⁰.

Aynı yıllarda Enver Behnan şapolyo (1900-1972), Sinan adının Hıristiyan Türkler arasında yaygın bir isim oluşundan hareketle, Mimar Sinan'ın da Anadolu'daki Hıristiyan Türk ailelerden birine mensup olduğunu öne s rer³¹.

Fakat Sinan'ın etnik kökenine yönelik en marjinal arayış, 1935'te mezarının açılarak kafatasının ölçülmesi ve müteakiben, Sinan'ın brakisefal olduğunun duyurulmasıdır. Hiçbir zaman açılmayacak olan Antropoloji Müzesi'ne konmak üzere alınan kafatası bu tarihten sonra kaybolmuş ise de³², Sinan'ın Türk kökenli olduğunun ispat ve ilanı, dolaylı olarak Osmanlı mimarisini de Türk kılmayı amaçlamaktadır.

Klasik ağ anıtlarını yaratan mimarın Türk kökenli oluşu, onu besleyen kültürel altyapının da kodlarını oluşturmuştur; bu bağlamda, Sinan'ın varsayımsal çocukluğunu da kapsayacak şekilde genişletilen bu anlatı, onun Türk atalarının

²⁷ Ahmet Refik, 1931, 10-12.

²⁸ Konyalı, 1948.

²⁹ Ağa-Oğlu, 1926b.

³⁰ *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, t.y., 170.

³¹ şapolyo, 1935, 27-29.

³² Mülayim, 2013, 29-30.

geleneklerine bağlı oluşunu vurgulayan bir görünüme bürünür. Erken Cumhuriyet dönemi literatüründe önemli yeri olan bu temanın en net tezahürlerinden biri, Afet İnan'ın, Sinan heykelinin açılışı vesilesiyle hazırladığı konuşmanın metninde bulunabilir. Romantik bir üslupla ve öyküleştirilerek hazırlanan metinde, Sinan'ın Selçuklu anıtlarıyla iç içe geçirdiği çocukluk ve gençlik yılları boyunca yaptıkları anlatılır; metnin aralarında, bu anıtlardan nasıl coşkuyla etkilendiğini duyuran öykü parçaları ve özellikle aile-içi diyaloglarda Selçuklu atalara yapılan göndermeler dikkati çekmektedir³³. Sinan'ın İstanbul'dan önceki yaşamını öyküleyen bu tür anlatılar, onun dünya görüşünü ve sanatını biçimlendirdiği varsayılan altyapıyı belirlerken, ileride onun sanatını belirleyecek olan kültürel miras da satır aralarında okunmaktadır.

Türkiye'deki Batılı Araştırmacılar

Erken Cumhuriyet döneminde Türk mimarlık tarihi yazımına katkıda bulunan ana damarlardan biri, hükümet tarafından davet edilen Batılı araştırmacılarıdır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve daha sonra Sanat Tarihi bölümlerinde ders vermek üzere görevlendirilen bu araştırmacıların, özellikle 1950'lere kadarki süreçte, Osmanlı mimarisiyle yoğun biçimde ilgilendikleri söylenebilir. Bu isimler arasında, Osmanlı mimarisi üzerine çalışmaları olan ilk araştırmacılarından biri Ernst Egli'dir (1893-1974). 1927'den itibaren Türkiye'de bulunan Egli'nin Osmanlı mimarisini temellendirme girişimi, Anadolu formularından ziyade Selçuklu geleneğine bağlanır. Egli, Anadolu-Türk sanatının başlangıç safhasını teşkil eden Selçuklulardan itibaren var olan kubbeli yapıların, yurt fikrinden geliştirilen kendine özgü bir form olduğunu savunur; Selçuklu-Osmanlı yapı gelişimini açıklayan bu formül, klasik Osmanlı mimarisindeki kubbe fikrinin de kökenini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, klasik döneme gelindiğinde, Osmanlı kültür ortamında zaten var olan ve kendine özgü bir gelişim yolu izleyerek biçimlenen kubbeli yapılar için Ayasofya'nın bir esin kaynağı olması mümkün değildir. Ancak Egli, Ayasofya'nın Türklerin mekânsal arayışlarıyla tamamen örtüşen bir yapı olması yönüyle Osmanlı sanatını etkilediğini savunur; ve bu yakınlığı, dolaylı ifadelerle hissettirmeye çalıştığı köken bağlarıyla temellendirir: Ayasofya mimarlarının Anadolu/Doğulu oluşları, hatta İran sınırında görevlendirilmiş olmaları gibi müphem ve dolaylı bazı değiniler, Egli'ye göre, Ayasofya ile Türk mimarisi arasındaki bu "benzeşmenin" *bugün izlenemeyecek kadar derin köklerine* işaret edebilir³⁴. Klasik Osmanlı mimarisinin yaratıcısı Sinan'ın yaşam öyküsünde, kökeni ne olursa olsun, İstanbul'dan önce yetiştiği ortamın onu biçimlendirdiği, yani özellikle Selçuklu formlarının zihninde yer ettiği vurgulanır³⁵; bu altyapı, doğal olarak, daha sonra İstanbul'daki eserlerinin oluşumu ile de bağlanmaktadır.

³³ İnan, 1956, 15-37.

³⁴ Egli, 2009, 24-28.

³⁵ Egli, 2009, 40.

1936-38 yılları arasında Türkiye’de bulunan Bruno Taut’un (1880-1938) görüşleri de, Ayasofya’nın Osmanlı mimarisine model teşkil ettiği, fakat klasik ağ üslubunun bu modeli geliştirerek m kemmelleştirdiği yönündedir. Taut, Ayasofya’yı, özellikle kubbe y ksekligi yönünden takdir eder; fakat ona, mimari bünyesine uygun minareler ekleyen ve Ayasofya modelinin soğuk, ağır, donuk yapısını geliştirerek, klasik dönem camilerinde mükemmel denge ve uyumu yakalayan Mimar Sinan’ın daha büyük bir ustalık sergilediğini vurgular. Zira Taut, Osmanlı mimarisi ile Ayasofya’yı özdeşleştiren söylemin sıkça başvurduğu y kseklilik kaygısı savının doğru olmadığı kanaatindedir; Taut’a göre Osmanlı mimarlarının amacı, Ayasofya kubbesinin y ksekligi aşan azamette yapılar inşa etmek değil, mükemmel uyum ve dengeyi yakalamaktır³⁶. Bu bağlamda Taut, Ayasofya’yı Osmanlı mimarisi için ilkel bir öncü, bir arketip olarak görmektedir.

Ayasofya-Süleymaniye özdeşleştirmesi ve bunun çevresinde gelişen Türk sanatının özgünlüğü tartışmaları, Ernst Diez’in (1878-1961) Türkiye’ye gelişi ve 1946’da *Türk Sanatı* kitabını yayınlamasıyla birlikte yeni boyutlar kazanmıştır. Diez, Anadolu-Türk sanatının ve özellikle Osmanlı mimarisinin köklerini, eski Türk sanatında değil, İran ve Bizans sanatında aramıştır. Anıtsal cami mimarisinin çağdaşı Batılı örneklerden aşağı kalmadığını belirterek dönemin ortak hassasiyetlerine olumlu katkıda bulunmuş ise de, klasik Osmanlı camilerinin Ayasofya’nın eşitlemeleri olduğu yönündeki yargıları nedeniyle, adeta bir li hareketinin hedefi haline gelmiştir. Dolayısıyla, Osmanlı mimarisinde Ayasofya’nın bir ilham kaynağı olarak varlığına karşı yürütülen en sert kampanya, 1946’dan sonra Ernst Diez’in bu yöndeki tezlerini dile getirdiği *Türk Sanatı* kitabının yayınlanışının ardından gerçekleşmiştir. Diez’in, Osmanlı mimarisi ile Ayasofya’nın etkileşimi yönündeki yargılarıyla temellenen, fakat daha genel olarak Türk sanatının saflığı ve özgünlüğü fikrine aykırı görülen yorumları, basında birkaç yıl boyunca canlı kalacak bir polemik dizisinin ve ardından Diez’in Türkiye’den gönderilmesinin yolunu açmıştır. Bu polemigi besleyen en önemli isimlerden biri, 1946’dan başlayarak 1960’lara kadar çeşitli yazılarla konuyu gündemde tutan Sedat etintaş’³⁷. Tüm bu tartışmalar, temelde Diez’i eleştirmeye yönelik gibi görünmekle birlikte, aslında erken Cumhuriyet dönemi aydınlarının Türk sanatını köklendirme ve anlamlandırma girişimlerinin, ya da Türk sanatı algılarının tüm dinamiklerini sergilemektedir.

Diez’in Türkiye’den ayrılmasından sonra *Türk Sanatı* kitabını elden geçirerek yeniden yayınlayan Oktay Aslanapa, gerek bu kitapta, gerekse izleyen yıllarda yapacağı diğer yayınlarda, bu tür karşılaştırmalardan uzak durmayı yeğlemiştir. Osmanlı

³⁶ Taut, 1938, 71-72 ve 145-157.

³⁷ “Medeniyet Tarihimize Yeni Bir Tecavüz”, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1946; *Mimarlık*, Nr. 5-6, 14-15 (etintaş, 2011, 313-316); “Süleymaniye Ayasofya’nın Taklidi Değildir”, *Vatan*, 10 Ocak 1947; *Mimarlık*, Nr. 1-2, 1947 (etintaş, 2011, 316-320); “Gaflet mi, Kasıt mı?”, *Akşam*, 24 Ocak 1947 (etintaş, 2011, 320-322); “Koca Sinan’ın Hayatı, Sanatı, Hüviyeti ve Eserleri”, *Yeni İstanbul*, 25 Nisan 1963 (etintaş, 2011, 521-525).

mimarisini temellendirme yaklaşımları, Egli ya da Celal Esat çizgisine yakındır; Türklerin göçebelik devirleri ile Anadolu-Türk sanatı arasında neredeyse hiç bağlantı bulunamayacağını düşünen Diez'e karşılık, Anadolu'da filizlenen mimarî formların, Asya'da başlayan mantıklı bir gelişimin halkası olduğunu savunur. Osmanlı çağında doruk noktasına ulaşan kubbe gelişimini ise, etkileşimden ziyade, kubbe-çadır özdeşleştirmesine dayanan köken açıklamalarına bağlar.

Diez'in ardından, klasik Osmanlı mimarisinin kaynaklarına dair tartışmalı yaklaşımların bir süre ötelendiği görülmektedir. Osmanlı mimarisine eklenen ulusal kaygıların biçimlendirdiği bu polemik dizisi, araştırmacıların tartışmaların uzağında kalan konulara yönelmelerine zemin hazırlayan faktörler arasında düşünülebilir.

1950 Sonrası

Genel olarak 1930'lar ile 1950'ler arasındaki mimarlık tarihi değinileri, zaman zaman şiddetli tartışmalar yaratmış olmakla birlikte, bilgiye dayalı derin analizlerden yoksun, fakat buna karşılık tepkisel ve milliyetçi argümanlarla karakterize olmaktadır. 1950'lerden itibaren, yeni ve daha İslâmî bir görünüme bürünen Türk milliyetçiliğinin ışığında yeni bir ivme kazanan Türk sanatı anlayışı, Bizans sanatına ve Ayasofya'ya yönelik yorumlama girişimlerine de yeni bir yön vermiştir. Erken Cumhuriyet döneminde neredeyse dışsallaştırılan, ya da aslında Osmanlı'nın gerisinde olduğu halde haksız yere nitelikleri abartılan bir yapı olarak sunulan Ayasofya, artık İstanbul'un zengin kültürel mirasının başlıca anıtlarından biri olarak sunulmaya başlanır. 15-21 Eylül 1955 tarihleri arasında İstanbul'da toplanan X. Milletlerarası Bizans Tetkikleri Kongresi, bu dönüşümün önemli göstergelerinden biridir. Kongrenin açılış konuşmasını yapan Maarif Vekili Celâl Yardımcı, Türklerin diğer uygarlıkların izleri gibi Bizans anıtlarına da sahip çıktıklarını; ve yüzyıllardır ibadethane olarak kullanılan böyle bir yapının, Cumhuriyet devrimlerinin bir başarısı olarak, müze halinde korunduğuna vurgu yapar³⁸. Osmanlı döneminden itibaren Türklerin Ayasofya'yı koruma gayreti içinde oluşları, 1950 öncesi literatürünün de tekrarlanan bir motifidir; Osmanlı döneminde geçirdiği onarımlar sayesinde 20. yüzyıla kadar ulaşabilen Ayasofya'nın Cumhuriyet döneminde müzeye çevrilerek³⁹ koruma altına alınması, yapının fetihten sonraki süreçlerde de değerini ve itibarını koruduğunun göstergesi olarak, sıkça işlenmiştir⁴⁰.

Fakat sonraki yıllarda, bu konuda farklı yaklaşımlar da kendini göstermeye başlar. 1950'lerden itibaren Ayasofya'nın, Türk-İslam kültürüne daha fazla mâl edilmekte olduğu görülmektedir; bu bağlamda, Osmanlı dönemindeki onarımlarla

³⁸ X. Milletlerarası Bizans Tetkikleri Kongresi Tebliğleri, 1957, 44.

³⁹ 24 Ekim 1934 tarihli karar ile müzeye çevrilmiştir. Konuya dair kararname için bkz. H. Z. Koşay-M.E. Z. Orgun- S. Bayram- E. Tan, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Çağlarında Türk Kazı Tarihi*, Cilt I, 2. Kitap, Ankara 2013, 612-613.

⁴⁰ Tipik bir örnek için bkz: Mimar Kemal Altan, "Bizans Eserleri Üzerinde Türk Mimarlarının İşleri", *Arkitekt*, Sayı 8 (68), 1936, 224-226.

ayakta kalabilen, veya bir anlamda Türklerce yeniden yaratılan Ayasofya adeta bir Osmanlı anıtı haline gelmiş; aynı zamanda Osmanlı'nın siyasi üstünlüğünün bir göstergesi olarak da g r lm ştir. Cumhuriyet döneminde yapının müzeye dönüştürülmesi ise, aynı ekseninde, bir g c kaybı olarak algılanmış ve eleştiri konusu olmuştur. Yapının müzeye çevrilmesini en sert eleştirenlerden olan Ekrem Hakkı Ayverdi (1899-1984), Ayasofya'nın siyasi mesajları olan bir anıt olduğunu ısrarla vurgular. Ona göre, fetihten sonra camiye  evrilmesi, Ayasofya'nın Bizans dönemindeki anlam yükünü koruduğunun, fakat g c dengelerinin Osmanlı lehine değiştiğinin bir göstergesidir; Cumhuriyet döneminde müzeye çevrilmesi ise, gücün kaybedildiğine işaret eder⁴¹.

Türk sanatını derecelendirirken bir kıstas olarak görülen Ayasofya'nın Osmanlı mimarlığı üzerindeki belirleyici rolü, bu yıllarda, hala bir sorunsal olarak varlığını sürdürmektedir. Ayasofya'nın Osmanlı mimarisini biçimlendiren bir faktör olmadığını ispat çabaları, yapısal unsurlardan hareketle sürdürülmeye çalışılır; söz gelişi Suut Kemal Yetkin (1903-1980), Ayasofya hayranlığına vurgu yapan teorilerin, Türk-İslam mimarisinin mekan kuruluşunu ve gelişim sürecini tanımamanın bir sonucu olduğunu belirtir⁴². Sultan Ahmet Camisi'nin *inceliği ve hafifliğini* anlatırken bir karşılaştırma unsuru olarak kullandığı Ayasofya'nın *ağırlığına* yaptığı vurgu⁴³, dolaylı olarak, onun Osmanlı mimarisine kaynaklık edemeyecek oluşunu da duyurmaktadır.

Diğer yandan, Bizans araştırmalarının kazandığı yeni ivmeyle birlikte Ayasofya, salt yapısal  z mlemelere de konu olmaya başlamıştır. İstanbul'da düzenlenen X. Milletlerarası Bizans Tetkikleri Kongresi'nin bu yönde önemli bir kırılma noktası olduğu söylenebilir. Resmî ve yönetimsel düzlemde konuya verilen değerin bir göstergesi olarak, içinde Ayasofya'nın da bulunduğu dörtlü bir pul serisi hazırlanmıştır.



⁴¹ Ayverdi, 1973, 316-317.

⁴² Yetkin, 1954, 270.

⁴³ Yetkin, 1954, 281.

Sadece Mimarisiyle Ayasofya

1950'lerden sonra biçimlenmeye başlayan mimarlık tarihi literatüründe, biçimsel evrim anlayışına dayalı yaklaşımlar ulusal kaygıların önüne geçmeye başlamıştır. Yürütülen Osmanlı sanatı araştırmalarında, klasik çağ ve Sinan temaları öne çıkmaktadır.

Behçet Ünsal (1912-2006), İstanbul Bayezid Camisi'nin, iki, yarım kubbeyle desteklenen bir merkezî kubbeden oluşan planıyla Ayasofya'ya benzediğini belirtir; fakat Anadolu-Türk mimarisinde bu plan tipinin varyasyonlarının daha önce de uygulandığını belirtirken, bu benzerliğin Bizans-Osmanlı karşılaşmasından çok daha eski bir ortak kaynağa dayandığını savunur. Ünsal'a göre, her iki kültür çevresine de görülen bu formun prototipi Suriye'dedir; tarihsel süreç içinde kültürel karşılaşmalar yoluyla hem Bizans hem de Türk mimarisine nüfuz eden bu gelenek, Ayasofya etkisiyle değil, fakat kendi ivmesiyle, gelişiminin son noktasına klasik Osmanlı camilerinde ulaşmıştır⁴⁴.

Bizans ya da Ayasofya ile yapılan karşılaştırmalar, hala Osmanlı mimarisini tanımlarken başvurulan referanslardır; fakat artık yapı analizleriyle temellendirilen bu çözümlmelerin, yeni boyutlar kazanarak zenginleştiği de görülmektedir. Osmanlı mimarisini Ayasofya ile kıyaslama motifine alternatif olarak, Rönesans ile karşılaştıran yayıncılar da belirlemiştir. Doğan Kuban'ın (1926) 1958 tarihli *Osmanlı Dinî Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü ve Rönesans'la Bir Mukayese* adlı çalışması, Osmanlı'nın ve Rönesans çağının merkezî planlı yapılarını karşılaştırırken, Osmanlı mekan kurgusunun kendi gelişim sürecinin bir üretimi olduğu fikrini vurgular; klasik Osmanlı mimarisinin, Ayasofya'dan geliştirilen şemalarla ilişkilendiren söyleme alternatif olarak, nedensel bir gelişim çizgisi içinde kendi özgün sürecinin bir sonucu olduğunu savunur. Bu bağlamda Ayasofya, yeni bir ekole ilham kaynağı olan bir "prototip" olarak değil, zaten var olan bir gelişim sürecine katkıda bulunan bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Kuban, Ayasofya'ya benzeyen ilk Osmanlı camisinin İstanbul Beyazıt Camisi olduğunu, fakat bu yapının hareket noktasının, en az Ayasofya kadar, Osmanlı mimarlarının kendi tarihsel birikimlerinde de aranması gerektiğini belirtir. Ayasofya karşılaştırmalarında en sık yer alan Süleymaniye'yi de, sadece Ayasofya'nın değil, Ayasofya ile Asyalı gelenekleri sentezleyen bir yapı olarak Beyazıt Camisi'nin ardılı olarak değerlendirir⁴⁵. Zira Kuban, bir bütün olarak klasik Osmanlı mimarisinin hem Doğulu hem de Batılı geleneklerle ilişkili olduğu ve bu anlamda, her iki kürenin ortasında yer aldığı kanaatinde⁴⁶. Diğer yandan, kubbeli merkezî yapı tipini en azından 11. yüzyıldan itibaren tanıyan Türklerin 15.yüzyıla kadar bu formu uygulamalarının, ancak bilinçli

⁴⁴ Ünsal, 1959, 24.

⁴⁵ Kuban, 1958, 21-26.

⁴⁶ Kuban, 1988, 589-592.

bir seçimin sonucu olabileceğini savunur. Kuban'a göre, Ayasofya ile Osmanlı mimarisi arasında bir etkileşimin gerçekleşebilmesi, ancak kültürel koşulların uygun olduğu 15. yüzyıl sonrasında söz konusu olabirmiştir⁴⁷. Çünkü İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı fikriyatı, Roma'nın mirasçısı olma yönünde evrilmiştir; Ayasofya'nın Osmanlı mimarisi üzerindeki etkisi, ancak bu koşullar altında gündeme gelebilmiştir. Kuban, bu noktada gündeme gelen Ayasofya etkisini, biçimsel gerekliliklerin ışığında meydana gelen nedensel bir dönüşüm olarak algılamaktadır⁴⁸. Dolayısıyla, Diez'in tezlerini eleştirirken, klasik ağ Osmanlı mimarlarının defalarca yıkılmış bir örtü sistemini taklit etmek için sebepleri olmadığını, yani plan şeması olarak Ayasofya'ya dönmesinin mantıklı olmayacağını ve Diez gibi bir dizi Batılı araştırmacının, Osmanlı mimarisini Ayasofya ile kıyaslariken, Osmanlı'nın kendi gelişim dinamiklerini yok saydıklarını belirtir⁴⁹. Diğer yandan, Sinan'ın Ayasofya'nın azametiyle eşdeğerde bir cami yaratmak istemiş olabileceğini, zira Ayasofya'nın Osmanlı döneminde de bir hükümdarlık ifadesi olarak sembolik değerini koruduğunu belirtir; bu bağlamda, Süleymaniye'nin, Ayasofya şemasını yeni biçimsel ve teknolojik birikimler ışığında yeniden yorumlayan, başka bir deyişle, Ayasofya'nın strüktürel hatalarını düzelten bir yapı olarak yorumlanabileceği kanaatindedir⁵⁰.

Ayasofya'nın fetihten sonra Hristiyanî bağlamından koparak, yeni biçimlendirilmekte olan bir "İslam kenti" olarak İstanbul'un diğer camileriyle eşdeğerde bir rol üstlendiğine vurgu yapan Aptullah Kuran, tüm diğer yapılar içinde, Osmanlı İstanbul'unun ilk ulucamisi olarak Ayasofya'nın  nc  rolüne işaret eder; fakat Osmanlı mimarisinin sadece Ayasofya modeli çizgisinde gelişmediğini, bunun yerine, Ayasofya'nın da etkili olduğu, mantıksal bir gelişim çizgisi izlediğini vurgular⁵¹. Tartışmaların odak noktasında yer alan Süleymaniye'de ise, Sinan'ın Ayasofya şemasını yeni ve *İslamî* bir yorumla yeniden ele aldığını savunur⁵².

Selçuk Mülayim (1946), Sinan ağı yapılarını irdelerken, Ayasofya etkileşimini detaylı mekan analizleriyle sorgular; özellikle Süleymaniye üzerinde yoğunlaşan benzeşme teorilerinin, Türk mimarisinin birkaç yüzyıllık gelişimini gözardı ettiğini; merkezi mekan arayışının Anadolu-Türk mimarisinin başlangıcından itibaren izlenebilecek bir gelişim çizgisi olduğunu belirlerken, Osmanlı mimarisindeki Ayasofya etkisinin daha ziyade bir ölçüt olarak alınmasında⁵³, yani belki bir tür hakimiyet sembolü olmasında aranması gerektiğini savunur. Ayrıca, hantal ve sayısız takviye ile

⁴⁷ Kuban, 1995, 114.

⁴⁸ Kuban, 1997, 168-172.

⁴⁹ Kuban, 2007, 17.

⁵⁰ Kuban, 2007, 281-283.

⁵¹ Kuran, 1986, 13 ve 163.

⁵² Kuran, 1993, 317-32; Kuran, 2012, 471.

⁵³ Mülayim, 1989, 72 ve 87-88.

ayakta durabilen devasa bir tuğla yapının, taş mimarisinin incelmış örnekleri olan Osmanlı camileri için esin kaynağı olmasının akıldışı olduğunu da belirtir⁵⁴.

Gülru Necipoğlu da, Sinan yapıları içinde özellikle Selimiye ve Süleymaniye'nin, Ayasofya ile kimi yönlerden örtüşen mekan kurguları yarattığını; Selimiye daha ziyade kubbe boyutları ile Ayasofya'yla yarışırken, Süleymaniye'nin, Ayasofya planını yeniden yorumladığını belirtir ve bu savını, strüktürel okumaların yanı sıra, Sinan otobiyografileri ve diğer tarihî metinlerdeki anlatılarla da temellendirir⁵⁵.

Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar uzanan tüm bu süreçler boyunca üretilen yorumların, dönemin kültürel iklimiyle paralel bir seyir izlediği görülmektedir. Son yıllarda yaygınlaşan mekânsal analizlere dayalı çıkarımlardan farklı olarak erken dönemlerde, Oryantalist tezlere karşı üretilen milliyetçi yorumlar, Ayasofya'nın özellikle Süleymaniye ile ilişkisinin yorumunu siyasî bir düzleme taşımıştır. Diğer yandan, her iki anıtın da yapıldıkları dönemden itibaren birer hakimiyet sembolü olarak tasarlandıkları dikkate alınırca, bu tartışmanın köklerinin Cumhuriyetten çok daha önce atıldığı söylenebilir. Fatih'in Bizans'a karşı elde ettiği zaferin bir simgesi olarak camiye çevrilen, daha sonra Yavuz Selim döneminde halifelik ile de özdeşleşen bir yapı olarak Ayasofya, 15. yüzyıldan itibaren sadece Ortodoks dünyasının değil, İslam dünyasının da önemli bir merkezi haline gelmiştir. Bu bağlamda, İstanbul'u kutsallaştıran en önemli unsurlardan biri olarak Ayasofya⁵⁶, Osmanlı'nın son yüzyılına kadar sembolik değerini korumuş ise de, 20. yüzyıl başlarında güçlenen milliyetçi eğilimler, Türk kültürünün ve sanatının tarihini yeniden yazarken, Ayasofya'nın yüzyıllardır yüklediği anlamları da bu eksenle yeniden şekillendirmiştir. Cumhuriyet dönemi literatürüne kültürel miras tartışmalarının odak noktasındaki unsurlardan biri olarak katılan Ayasofya'nın Türk mimarlık tarihindeki yeri sorunsalı, daha geniş ölçekte, Türk tarihi ile Anadolu'daki Bizans mirası arasında kurulan ve/veya gözardı edilen ilişkilerin de bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Ağa-oğlu, M. (1926a), "Die Gestalt der alten Mohammedije in Konstantinopel und ihr Baumeister", *Belvedere*, XLVI, 83-94.
- Ağa-oğlu, M. (1926b), "Herkunft und Tod Sinans", *Orientalistische Literaturzeitung*, Cilt 29, Sayı 10, 858-865.
- Ahmet Refik (1931), *Mimar Sinan*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Ahmet Refik (1934), *Ege Havzası ve Yunan*, İstanbul.
- Ayverdi, E. H. (1973), *Osmanlı Mi'mârisinde Fâtih Devri : 855-886(1451-1481)*, İstanbul.

⁵⁴ Mülâyim, 1989, 4.

⁵⁵ Necipoğlu, 2013, 132-133 ve 276.

⁵⁶ Deringil, 2014, 42.

- Arseven, C. E. (1984), *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Arseven, C. E. (t.y.), *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Birinci Türk Tarih Kongresi. Konferanslar ve Müzakere Zabıtları* (1932), Ankara.
- Cel l Esat (1928), *Türk San'atı*, İstanbul.
- Copeaux, E. (2000), *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çetintaş, S. (2011), *İstanbul ve Mimari Yazıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Deringil, S. (2014), *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji. II. Abdülhamit Dönemi (1876-1909)*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Egli, E. (2009), *Osmanlı Altın Çağının Mimari Sinan*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (t.y.), (Çev. A. C. Köprülü), Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eyice, S. (1988), "Bizans Mim risi", *Mimarbaşı Koca Sinan. Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul, 45-51.
- İnan, A. (1956), *Mimar Koca Sinan*, Ankara: Türkiye Emlak Kredi Bankası.
- Karal, E. Z. (1946), "Atatürk' n Türk Tarih Tezi", *Atatürk Hakkında Konferanslar*, Ankara, 55-65.
- Konyalı, İ. H. (1948), *Mimar Koca Sinan*.
- Kuban, D. (1958), *Osmanlı Dinî Mimarisinde İ Mekân Teşekkülü (Rönesansla Bir Mukayese)*, İstanbul.
- Kuban, D. (1988), "Sinan'ın Dünya Mimarisindeki Yeri", *Mimarbaşı Koca Sinan. Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1*, İstanbul, 581-624.
- Kuban, D. (1995), *Türk ve İslâm Sanatı  zerine Denemeler*, İstanbul (2).
- Kuban, D. (1997), *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, İstanbul (7).
- Kuban, D. (2007), *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul.
- Kuran, A. (1986), *Mimar Sinan*, İstanbul.
- Kuran, A. (1993), "Architecture: The Classical Ottoman Achievement", *Süleyman the Second and His Time*, (ed. H. İnalçık, C. Kafadar), İstanbul: Isis Press, 317-32.
- Kuran, A. (2012), *Selçuklular'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Mimarlık*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mimar Kemal (1934), "Türk San'atı ve Sinan", *Mimar*, Sayı 3 (39), 83-84.

- Mimar Kemalettin'in Yazdıkları* (1997), (derl. İ. Tekeli, S. İlkin), Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Mülayim, S. (1989), *Sinan ve Çağı*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Mülayim, S. (2013), *Sinan bin Abdülmennan*, İstanbul: İSAM Yayınları (2).
- Necipoğlu, G. (2013), *Sinan Çağı. Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, (Çev. G. Çağalı Güven), İstanbul.
- Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu*, (2008), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Strzygowski, J. (1930), "Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt III, İstanbul.
- Şapolyo, E. B. (1935), "Mimar Sinan Nerelidir?", *Uludağ*, Sayı: 3, 27-29.
- Taut, B. (1938), *Mimarî Bilgisi*, (Çev. A. Kolatan), İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından.
- Türk Tarihinin Ana Hatları* (1999), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ünsal, B. (1959), *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times 1071-1923*, London.
- Yetkin, S. K. (1954), *İslâm Sanatı Tarihi*, Ankara.
- X. Milletlerarası Bizans Tetkikleri Kongresi Tebliğleri* (1957), (İstanbul, 15-21 Eylül 1955), İstanbul.

EDİRNE YENİ SARAY KAZISI (SARAY- I CEDİD- İ ÂMİRE)
2011 YILI ÇALIŞMALARI

Mustafa Özer*

Mesut Dünder**

Yavuz Güner***

Hasan Uçar****

Özet

Edirne’de Osmanlı Dönemi’nde inşa edilmiş iki önemli saray; Eski Saray (Saray- 1 Atık) ve Yeni Saray (Saray-ı Cedîd-i Âmire) bulunmaktadır. Edirne Yeni Saray; Edirne’nin Sarayı olarak adlandırılan bölgesinde, Tunca Nehri’nin batısındaki alanda, II. Murad’ın saltanatının son yıllarında, 1450 yılında inşa edilmeye başlanmış ve hemen her dönemdeki ilave ve onarımlarla büyük bir kompleks haline gelmiştir. Pek çok yapısı II. Mehmed (1451-1481) zamanında inşa edilen ve bünyesinde çok farklı işlevli yaklaşık 100 civarında yapıyı barındıran bu saray, oldukça geniş bir alana yayılmaktaydı.

İmparatorluğun Yeni Sarayı (Saray-ı Cedîd-i Âmire), yüzyıllar boyunca kullanımda kalmış ve pek çok önemli olaya (örn. IV. Mehmet’in sünnet şöleni, Osmanlı- Rus Savaşları ve Balkan Savaşları, vb.) şahit olmuştur. 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında, 1877-1878 Osmanlı- Rus Savaşı ve 1910- 1912 Balkan Savaşları sırasında, Saray tahribata uğramış ve birçok yapısı yıkılmıştır.

Kaynak ve yayınlardan öğrendiğimize göre *Edirne Yeni Saray*’ın; 117 Oda, 21 Divanhane, 18 Hamam, 8 Mescit, 17 Kapı, 13 Koğuş, 4 Kiler, 5 Mutfak, 17 Kasır ve 6 Köprü’den meydana geldiği anlaşılmaktadır. Kuşkusuz bu bilgiler, arşiv belgeleri

* Prof. Dr., Medeniyet Üniversitesi,, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü-İstanbul-TÜRKİYE; e-mail: mustafaozer@gmail.com.

** Yrd. Doç. Dr, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Çanakkale/Türkiye, e-mail: mstdundar@hotmail.com.

*** Öğr. Gör., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Edirne/ Türkiye, e-mail: yavuzguner@trakya.edu.tr.

**** Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir/ Türkiye, e-mail: hasan.ucar@ege.edu.tr.

üzerindeki incelemeler ile sahada yapılacak kazı ve araştırmalarla daha sağlıklı hale gelecektir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı İmparatorluğu, Edirne, Saray, Osmanlı Mimarisi, Sarayda yaşam.

Abstract

Restorations, Excavations and Researches Carried out in Edirne Imperial Palace in 2011

Other than two significant palaces built in Edirne during the Ottoman era, the *Saray-ı Atik* (Old Palace) and the *Saray-ı Cedîd-i Âmire* (New Imperial Palace). The building program of the New Imperial Palace (*Saray-ı Cedîd-i Âmire*) started in the last years of Murad II's reign, in what is today the Sarayıçi Quarter of Edirne to the west of the Tunca River and eventually became a large complex with extensions and renovations dateable to almost every era. This palace, significant portions of which were built during the reign of Mehmed II (1451-1481), was comprised of nearly a hundred structures with various functions and was spread over a vast expanse.

The New Imperial Palace (*Saray-ı Cedid-i Amire*), remained in use for centuries and was witness to many important historical events (e.g. Mehmed IV's circumcision feast, the Ottoman-Russo Wars and the Balkan Wars, etc.). In the closing decades of the 19th and early 20th centuries, during the 1877-78 Ottoman-Russo War and the 1910-1912 Balkan Wars, the palace suffered much destruction and many of its buildings were destroyed.

From the documents and publications at hand we know that Edirne's New Imperial Palace (*Saray-ı Cedid-i Âmire*) was comprised of: 117 Chambers, 21 Divanhanes, 18 Hamams, 8 Mescits, 17 Doors, 13 Dormitories, 4 Cellars, 5 Kitchen, 17 Pavilions ve 6 Bridges. Doubtlessly, these figures are going to be more credible after the examination of archival documents and the excavations currently being carried out in the field are completed.

Key words: Ottoman Empire, Edirne, Palace, Ottoman Architecture, Life in the Palace

1. KAZI EKİBİ VE ÖN BİLGİ:

Bakanlar Kurulu'nun 11. 05. 2009 tarih ve 2009/14995; 23. 05. 2011 gün ve 2011/1904 sayılı kararları ile; Edirne İli, Merkez İlçesi, Saray İçi Mevkii, Yeni Saray alanında başkanlığımızdaki bir ekip tarafından, arkeolojik kazı yapılması uygun görülmüştür. Söz konusu izin doğrultusunda bu yılki çalışmalar, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün 12.07.2011 tarih ve 147547 sayılı ruhsatları ile gerçekleştirilmiştir. Bakanlık Temsilcisi olarak görevlendirilen İstanbul Türbeler Müzesi Müdürlüğü uzmanlarından Ali Ziyrek'in gözetiminde ve başkanlığımızdaki bir

Edirne Yeni Saray Kazısı (Sarayı Cedid-i Âmire) 2011 Yılı Çalışmaları

ekip tarafından, 18 Temmuz 2011- 27 Ağustos 2011 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

Doç. Dr. Mustafa Özer başkanlığında yürütülen bu yılki çalışmalara; Prof. Dr. Ali Osman Uysal (18 Mart Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Doç. Dr. İbrahim Sezgin (Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü), Doç. Dr. Bekir Eskici (Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Koruma ve Onarım Bölümü), Yrd. Dr. Tülay Canitez (Trakya Üniversitesi Mühendislik- Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü), Yrd. Doç. Dr. Mesut Dündar (18 Mart Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Araş. Gör. Murat Alkan (Sakarya Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Öğr. Gör. Yavuz Güner (M. A.) (Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Öğr. Gör. Dr. İlkur Erbaş (Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi), Uzman Hasan Uçar (M. A.) (Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Araş. Gör. Fulya Seviç (Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Mimar Yasemin Türkmen Bekar, Çini- Seramik uzmanı Zeleha Kuvvet, Aygül Uçar (M.A) (İzmir Konak Belediyesi KUDEB), Öğr. Gör. Doğan Savran (Harita Mühendisi)(Trakya Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu), Konservasyon Teknikeri Handan Yıldırım, Fotoğraf Uzmanı Osman Talha Dikyar, ile Trakya, Gazi, Selçuk, 18 Mart ve Ankara Üniversitelerinin Sanat Tarihi, Mimarlık, Seramik, Geleneksel Türk El Sanatları ve Restorasyon- Konservasyon bölümlerinden toplam 18 öğrenci ve yöre halkından 22 işçi katılmıştır¹.

Kazı çalışmaları sırasında, Edirne ve diğer kentlerin kamu kurum ve kuruluşlarının yönetici ve çalışanlarının ziyaret ettiği kazı alanını; 05. 08. 2011 tarihinde Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay, Edirne Milletvekilleri Mehmet Müezzinoğlu, Recep Gürkan ve Kemal Değirmendereli, Edirne Valisi Gökhan Sözer, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürü Osman Murat Süslü, İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürü Salman Ünlügedik ile beraberindeki heyet ziyaret etmiştir.

Haftanın altı günü gerçekleştirilen kazı çalışmaları dışındaki izin (Pazar) günlerinde, Bakanlık Temsilcisi ve kazı ekibi ile birlikte yakın çevreye (Havsa, Babaeski, Lüleburgaz, Tekirdağ, Keşan, Uzunköprü, Enez, Demirköy, İğneada, Kıyıköy, Vize, Kırklareli, Pınarhisar'a) bilgi- görgü artırıcı geziler düzenlenmiştir.

Bu yılki çalışmalarımız, Kültür ve Turizm Bakanlığı Döner Sermaye İşletmeleri Merkez Müdürlüğü, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü ve Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'nın maddi katkılarıyla yürütülmüştür. Önceki yıllarda

¹ Kazıya katılan öğrenciler; Furkan Şeker, Gözde Liznak, Merve Filiz, Özgen Dağaşan, Veysel Aydın, Dilek Savaşman, Hüsnüye Gülseven Yadsan, Ahmet Açar, Serkan Özbalkan, Nedime Yünsal, Hacer Eldemir, Özlem Akdeniz, Gülşah Durdabak, Emre Çakır, Hatice Şule Yiğit, İlayda Tanrıverdi, Aziz Yıldırım, Muhammet Zengin, Bütün ekip üyelerine, uyumlu, sabırlı ve özverili çalışmalarından dolayı teşekkür ederim.

Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı'nın verdiği maddi destek, ne yazık ki bu yıl sağlanamamıştır².

2. KAZI EVİ ÇALIŞMALARI:

2.1. Temizlik ve Tasnif Çalışmaları:

Edirne Yeni Saray Kazısı'nın ilk yılki çalışmalarında düzenlediğimiz ve Kazı Evi ve Deposu olarak kullandığımız Peykler Medresesi'nde konaklayan kazı ekibinin bir bölümü, burada bulunan ve geçen yıllardan kalan etütlük nitelikteki buluntuların (seramik, çini, madeni objeler, cam, kemik, vd.) temizliğini, tasnifini, çizimini, konservasyon ve restorasyonlarını gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda, geçen yıl başlatılan ancak, sonuçlandırılmayan söz konusu çalışmalar devam ettirilmiştir.

Yine bu kapsamda; 2011 yılı kazı çalışmaları sırasında ele geçirilen buluntular temizlenmiş, tasnif edilmiş ve konservasyon- restorasyonları sağlanarak çizim ve fotoğraflarla belgelendikten sonra bilgi fişlerine kayıtları yapılmıştır. Bu çalışmanın ardından da, envanterlik olanlar için envanter defteri hazırlanmış, etütlük olanlar ise listelenerek kazı evi deposunda koruma altına alınmıştır.

2011 yılında Matbah-ı Amire'nin güneyinde, Tunca Nehri'ne bakan sahada çalışılmış olup, Matbah-ı Amire'den 147 adet eser, kazı envanterliğine alınmıştır. Bunlardan 12 adedi envanterlik eser olarak belirlenmiş ve Edirne Müzesi'ne teslim edilmiştir.

Envantere alınmış olan eserler üzerinde konservasyon ekibi çalışmalarını büyük oranda tamamlamıştır. Hem önceki yıllardan kalan ve hem de 2011 yılında ele geçirilen buluntulardan; 61 adet sikkeler, 36 adet metal, 12 adet bronz, 9 adet bakır, 35 adet kemik, 5 adet cam ve pişmiş toprak objelerin konservasyon ve restorasyon çalışmaları tamamlanmış olup, diğer buluntular üzerindeki çalışmalar, önümüzdeki yıllarda sürdürülecektir.

Edirne Yeni Saray Kazısı 2011 sezonunda ele geçirilen 12 adet envanterlik eser, bir tutanakla 27. 08. 2011 tarihinde Edirne Müzesi'ne teslim edilmiştir.

Etütlükler arasında yoğun buluntu grubunu oluşturan seramikler ile beraber diğer pişmiş toprak buluntular arasında yer alan tüm objeler, öncelikli olarak temizlik aşamasından geçirilmiştir. Sonrasında tümlenebilen parçalar konservasyon ekibi tarafından birleştirilmiş ve koruma altına alınmıştır. Birleşebilen parçalardan sınırlı sayıda tüme yakın form veren kap ortaya çıkartılmıştır. Tümlenme çalışmaları sonrasında pişmiş toprak buluntular tasnif edilmiştir. Tasniflemede tüm buluntu gruplarında,

² Edirne Yeni Saray Kazısı'nın 2011 yılı çalışmalarının gerçekleşmesinde; Edirne Valiliği, Edirne İl Özel İdaresi, Edirne Belediyesi, Edirne İtfaiyesi, Edirne İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Edirne Müzesi Müdürlüğü yönetici ve çalışanlarının ciddi katkı ve destekleri olmuştur. Kendilerine çok teşekkür ederim.

geçmiş çalışma döneminde oluşu gibi, ilk aşama olarak çalışılan alanlar temel alınmıştır. Seramikler ikinci aşamada hamur renkleri ve yüzey işlemlerine göre bölümlendirilmiş ve bu özellikler bir kodlama sistemi ile ifade edilmiştir.

Depolama safhasında da kodlama dikkate alınarak buluntular, kasalar içerisinde koruma altına alınmıştır. Her buluntu kasası üzerinde çalışılan alan, yıl, etütlük olduğunu belirten sayısal ifade, buluntu grubunun adı, cinsi ve kasa numarası yer almaktadır.

Tüm bu veriler detaylı bir biçimde bilgisayar ortamında kayıt altına alınarak bir bilgi bankası oluşturulmuş ve bu şekilde istenilen buluntuya ve bilgiye kolaylıkla ulaşılabilmesi sağlanmıştır.

Yapılan çalışmalarda, Tahsin Öz tarafından 1956, Doğan Kuban tarafından 1978 ve Edirne Müzesi tarafından 2007 yılı öncesinde Edirne Yeni Saray'ın bazı bölümlerinde gerçekleştirilen kazı- sondaj-temizlik çalışmalarında ortaya çıkartılmış ve Edirne Müzesi deposunda iken, Bakanlık onayı ile Edirne Yeni Saray Kazı Deposu'na nakledilen eser grupları (çini, seramik, metal, vd.) de incelenmiştir. Büyük bir bölümü etütlük nitelikte olan bu buluntulardan metal grubunu oluşturanlar arasında en yoğun olanı demir objeler oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra bronz ve kurşun eserler de bulunmaktadır. Ayrıca çiniler, pişmiş toprak kap parçaları, lüleler, tuğla parçaları, künk parçaları ve çatı kiremidi parçaları; cam ve kemik eserler; mimari parçalar diğer buluntu gruplarını oluşturmaktadırlar.

2007 yılı öncesi kazı- sondaj- temizlik çalışmalarına ait olan bu eserlerin 2011 yılında yapılan tasnifinde, kazı buluntu sistematüğini bütünleştirmek amacıyla, uyguladığımız yöntem tercih edilmiştir. Ancak bu grup içerisinde yer alan eserler üzerindeki çalışmalar tamamlanamamıştır ve çalışmaların ileriki yıllarda da devam etmesi gerekmektedir.

2011 ve önceki yıllarda Edirne Yeni Saray'da yapılan çalışmalarında ele geçirilen etütlük nitelikteki buluntular, yapılan temizlik-düzenleme ve tasnifin ardından kasalara konularak kazı deposuna kaldırılmış ve kazı deposu; Bakanlık Temsilcisi, Edirne Müzesi Müdürlüğü elemanları ve tarafımdan mühürlenerek hazırlanan tutanak imza altına alınmıştır.

2.2. Konservasyon ve Restorasyon Çalışmaları:

2.2.1. Kazı Evi'ndeki Konservasyon ve Restorasyon Çalışmaları:

Edirne Yeni Saray Kazısı'nın 2011 yılı çalışmaları kapsamında, kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan mimari ve taşınabilir buluntular üzerinde ilgili uzmanlar tarafından konservasyon ve restorasyon çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda, yukarıda da değindiğimiz gibi, 2011 yılı çalışma sezonunda; Sikke (61 adet), Metal (36 adet), Bronz (12 adet), Bakır (9 adet), Kemik (35 adet), Cam (5 adet), Pişmiş toprak objeler üzerinde konservasyon ve restorasyon çalışmaları tamamlanmıştır.

Sikke Konservasyon Çalışmaları:

Sikkelerin üzerinde bulunan ince ve sert toprak tabakaları bambu çubuk kullanılarak inceltiştir; toprak tabakasının altından çıkan yeşil, beyaz, kırmızı, turuncu, sarı ve siyah korozyon tabakaları mikroskop altında incelendikten sonra korozyon tabakalarının ve sikkenin durumuna göre bisturi veya bambu çubuk kullanılarak kalın korozyon tabakaları kaldırılmıştır. Mekanik temizliğin yetersiz kaldığı yerlerde ise, bambu çubuk ve pamuk, hazırlanan % 50 alkol + su çözeltisiyle nemlendirilerek mikroskop altında ince korozyon tabakaları kaldırılmıştır. Son olarak alkol içerisinde hazırlanan % 3 lük E.D.T.A (etilendiamin tetra asetik asit) çözeltisi ile mikroskop altında son temizlik işlemi yapılmıştır.

Temizlik işlemi sırasında kullanılan kimyasalların sikkelerin bünyesinden arındırılması için sikkeler; 24 saat saf su içerisinde bekletilmiş ve 24 saat kurutulmuştur.

Temizlik sonrası sikke bünyesinde oluşabilecek korozyonu önlemek ve durağan hale getirmek için ise; sikkeler, 24 saat B.T.A (benzotriazol) içerisinde bekletilmiş ve 24 saat kurutulmuştur.

Bütün işlemler bittikten sonra sikkenin hava ile temasını kesmek ve dışarıdan oluşabilecek oksitlenmeyi önlemek için; sentetik bir reçine olan ve aseton içerisinde hazırlanan % 3 oranında paraloid B72 yüzeye fırça ile uygulanmıştır.

Sikkeler, buluntu kartları ile birlikte renksiz zarf içerisinde kilitli poşetlere yerleştirilerek paketlenmiş ve ortamdaki nem dengesinin korunması için zarflara konulan silika jel ile depoya kaldırılmıştır.

Metal Objelerin Konservasyon Çalışmaları:

Metal objelerin üzerinde bulunan kalın ve sert toprak tabakaları objenin bozulma durumuna göre dişçi motoru, bisturi veya bambu çubuk kullanılarak kaldırılmıştır. Toprak tabakasının altındaki kalın yeşil, kırmızı, turuncu, sarı korozyon tabakaları bambu çubuk ile inceltiştir. Mekanik temizliğin yetersiz kaldığı durumlarda, mikroskop altında kontrollü olarak, objelere kimyasal temizlik uygulanmıştır Bu işlemlerden sonra uygulanan kimyasal temizlikte de, yukarıda belirttiğimiz gibi, sikkelere uygulanan aşama ve orana göre aynı işlemler uygulanmıştır.

Temizlik işlemi sırasında kullanılan kimyasalların, metallerin bünyesinden arındırılması için metaller; 24 saat saf su içerisinde bekletilmiş ve 24 saat kurutulmuştur.

Temizlik sonrası metal bünyesinde oluşabilecek korozyonu önlemek ve durağan hale getirmek için ise; 24 saat B.T.A (benzotriazol) içerisinde bekletilmiş ve 24 saat kurutulmuştur. Bütün işlemler bittikten sonra metalin hava ile temasını kesmek ve dışarıdan oluşabilecek oksitlenmeyi önlemek için; sentetik bir reçine olan ve aseton içerisinde hazırlanan % 3- 5 oranında (metal durumuna göre) paraloid B72, yüzeye fırça ile uygulanmıştır. Metal buluntu kartları ile birlikte renksiz zarf içerisinde kilitli

poşetlere yerleştirilerek paketlenen metal objeler, ortamdaki nem dengesinin korunması için zarflara konulan silika jel ile depoya kaldırılmıştır.

Kemik Objelerin Konservasyon Çalışmaları:

Kemik objelerin yüzeylerinde bulunan lokal alandaki sert ve ince toprak tabakaları, bambu çubuk ile temizlendikten sonra %50 oranında hazırlanan alkol+su ile nemlendirilen pamuk ve bambu çubuk ile temizlik işlemi yapılmıştır.

Temizlik işleminde kullanılan alkol+su, kemiklerde nem oluşturmaması için objeler gölgede kurutulmuştur. Bütün işlemler bittikten sonra kemiğin hava ile temasını kesmek ve dışarıdan oluşabilecek bozulmayı önlemek için; sentetik bir reçine olan ve aseton içerisinde hazırlanan % 2 oranında paraloid B72, yüzeye fırça ile uygulanmıştır.

Kemik objeler, buluntu kartlarıyla birlikte kilitli poşetlere yerleştirilerek paketlenmiş ve depoya renksiz zarflara konulan silikajeller yerleştirildi.

Cam Objelerin Konservasyon Çalışmaları:

Cam objelerin yüzeylerinde bulunan sert ince toprak tabakaları, % 50 oranında hazırlanan alkol+su çözeltisi ile nemlendirilen bambu çubuk ve pamuk kullanılarak son temizlik işlemi yapılmıştır.

Camın hava ile temasını kesmek ve dışarıdan oluşabilecek bozulmayı önlemek için; sentetik bir reçine olan ve aseton içerisinde hazırlanan % 2 oranında paraloid B72, cam obje yüzeyine fırça ile uygulanmıştır.

Buluntu kartlarıyla birlikte kilitli poşetlere yerleştirilerek paketlenen cam objeler, kemiklerin bulunduğu depoya, renksiz zarflara konulan silikajellerle yerleştirildi.

Pişmiş Toprak Objelerin Konservasyonu ve Restorasyonu:

Lüle konservasyonu:

Temizlik işlemi: Lülelerin yüzeylerinde bulunan lokal alandaki sert ve ince toprak tabakaları, bambu çubuk ile temizlendikten sonra %50 oranında hazırlanan alkol+su ile nemlendirilen pamuk ve bambu çubuk ile temizlik işlemi uygulanmıştır. Temizlik işleminde kullanılan alkol ve suyun nem oluşturmaması için objeler gölgede kurutulmuştur.

Çini parçalarının Konservasyonu ve Restorasyonu:

Temizlik işlemi: Çinilerin üzerindeki pullanma olarak adlandırılan bozulma yumuşak fırçaların kullanımı ile mekanik olarak temizlendikten sonra, yüzeydeki toprak %50 oranında hazırlanan alkol+su ile temizlenmiştir.

Yapıştırma işlemi: Çini parçalarının tümlenmesinde, Paraloid 72 ile uygulanmıştır.

Seramik objelerin restorasyonu ve konservasyonu:

Temizlik işlemi: Seramik objeler yüzeydeki kalker tabakaları mekanik olarak bistüri ile alınmış ve yüzeyinde kalan tozlar yumuşak fırça ile temizlenmiştir.

Pişmiş toprak objelerin yapıştırma ve sağlamlaştırma işlemleri:

Sağlamlaştırma işlemi: Sentetik reçine olan paraloid B72 aseton içerisinde % 3 oranında hazırlandıktan sonra, pişmiş toprak objelerin yüzeylerine fırça ile uygulanarak üzeri film tabakası şeklinde kaplanarak hava ile teması kesilmiş ve dışarıdan oluşabilecek bozulmalar önlenmiştir.

Yapıştırma işlemi: Pişmiş toprak objelerin tümlenmesinde, geri dönüşümlü yapıştırıcı olan paraloid B72 kullanılmıştır.

2.2. 2. Kazı Alanındaki Konservasyon ve Restorasyon Çalışmaları:

Edirne yeni saray Kazı çalışma programı çerçevesinde kazısı yapılan; 44T-3, 44T-4, 44T-9 ve 44T-17 açmalarında ortaya çıkarılan mimari veriler üzerinde restorasyon ve konservasyon çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan ve ateşlik- cehennemlik (?) olduğu düşünülen mimari kalıntıların, tuğla ve harç tabakalarındaki bozulmaları ve dağılmaları önlemek ve ileriki zamanlarda düşünülen esaslı onarımlarda yararlanılmak üzere korunması amacıyla, konservasyon ve restorasyon uygulamaları yapılması ve atık su kanalı olduğu düşünülen alanda harç ile bağlantısı kopan tuğlaların sağlamlaştırılması ön görülmüştür.

Bu uygulamalar, mevcut yapı malzemesinin dokusuna zarar vermeyecek ve fiziksel değişikliğe yol açmayacak yöntemler ile gerçekleştirilmiştir.

Yukarıda belirtilen ve tuğla+taş malzemelerle oluşturulmuş mimari kalıntılarda lokal alanda tespit edilen kırıklar 5/ 1 oranında hazırlanan RENLAM M-1 ve REN HY 956, kırık yüzeylere uygulanarak yapıştırma işlemi gerçekleştirilmiştir. Birbirinden ayrılmış olan parçaların birleştirme işlemi tamamlandıktan sonra, bütün alan kontrol edilerek parçalanmış, yüzeyden kopmuş harç parçaları yumuşak kıllı fırçalar ile yüzeyden alınmıştır.

Temizlik işlemi esnasında harç tabakalarında tespit edilen çatlaklar ve atık su kanalındaki harç tabakasından ayrılmış tuğlalar 1/1 oranında hazırlanan primal AC 33 ile sağlamlaştırılmıştır.

Mimari verilerin daha fazla tahrip olmasını önlemek, hava şartlarından ve dış etkenlerden görebileceği zararları minimuma indirmek amacı ile, % 40 primal AC 33, % 35 etil alkol, % 25 distile su ile hazırlanan karışım, püskürtme yöntemiyle kalıntıların tüm yüzeyine uygulanmıştır. Bazı alanlarda bu işlem tekrarlanarak sağlamlaştırma işlemi tamamlanmıştır.

Yapılan bu uygulamalarla, ileriki yıllarda, bu mimari kalıntılarda, doğa ve insan tahribatından kaynaklanabilecek harç tabakaların dökülmesi, kırık ve çatlak oluşumlarının asgariye indirilmesi amaçlanmış ve bu doğrultuda sağlamlaştırma ve yapıştırma işlemlerinin yapılması ön görülmüştür. Hava koşulları ve mimari verilerin açıkta kalacağı düşünüldükçe yapılan uygulamalar, kontrollü olarak işlem aşamaları tekrarlanmıştır. Gerçekleştirilen bütün bu konservasyon ve restorasyon uygulamaları ile, kazı sonucu ortaya çıkarılan kalıntıların bozulmadan ayakta kalması sağlanmıştır.

2.3. Çini ve Seramik Çalışmaları:

2.3.1. Çini Çalışmaları:

Edirne Yeni Saray Kazı Evi'nde geçtiğimiz yıllardan bu yana sürdürülen ve ağırlıklı olarak çini buluntular üzerinde yoğunlaşan çalışmalara; Tahsin Öz tarafından 1956, Doğan Kuban tarafından 1978 ve Edirne Müzesi tarafından 2007 yılı öncesinde Edirne Yeni Saray'ın bazı bölümlerinde gerçekleştirilen kazı- sondaj-temizlik çalışmalarında ortaya çıkartılmış ve Edirne Müzesi deposunda iken, Kültür ve Turizm Bakanlığı onayı ile 2010 yılı kazı sezonu sonunda, Edirne Yeni Saray Kazı Deposu'na nakledilen, ancak kazı sezonunun bitmesi nedeniyle üzerinde herhangi bir çalışma yapılamayan etütlük nitelikteki çini buluntularının temizlenmesiyle başlanmıştır.

Çini buluntuların, bir kısmı E.AAL şeklinde kodlu bir kısmı ise kodsuz olduğu için çalışmalara öncelikli olarak kodlama işlemiyle devam edildi. Hangi kazı döneminde çıkarıldığı belli olmayan parçalar **M**(müze), kazı tarihi belli olanlar için ise; **M73**, **M1978**, **M1980** şeklinde kodlamalar yapılmıştır. Kodlama işleminden sonra, müzeden getirilen çiniler, kazı evinde bulunan ve 2009 yılıyla başlayan yeni dönem kazılarında ele geçirilen çinilerle birleştirilerek desenine göre tasnif edilmiştir. Tasnif işlemi bittikten sonra ise desen birleştirme çalışmalarına başlanmıştır. Yapılan tasnif ve birleştirme sonucunda, Edirne Yeni Saray'a ait çiniler bazı alt gruplara ayrılmıştır.

Bu gruplar:

1. Deseni Tümlenenler:

A. Hatayi grubu motiflerle oluşturulan desenler:

A1. Hatayi grubu motiflerle oluşturulan ulama desen: Hatayi, yaprak, yarım penç (gülbezek) ve goncagül motifinden oluşan desende kobalt mavisi ve yeşil renk kullanılmıştır.

A2. Hatayi grubu ve yarı stilize motiflerle oluşturulan ½ simetrik desen: Hatayi, yaprak, penç, göncagül, sap çıkması ve lale motifinden oluşan desende kobalt mavisi ve yeşil renk kullanılmıştır.

A3. Hatayi ve rumi motifi ile oluşan ¼ simetrik desen: Hatayi yaprak ve rumi motifinden oluşan desende mavi ve yeşil renk kullanılmıştır.

B. Çinilerdeki bordür desenleri:

B1. Zemini boyalı bordür deseni: Yapılan incelemede birden fazla desen olduğu tespit edildi. Fakat bir tanesi birleştirildi bu birleştirilen desen rumi, hatayi, penç, lale motiflerinden oluşmaktadır. Çiçekler beyaz renk zemin kobalt mavisi ile bezenmiştir.çiçeklerin orta kısmı ise yeşil renktir.

B2. Palmet ve lotus fistosu: Palmet ve lotus motiflerinin yan yana oluşan desende mavi, yeşil renk kullanılmıştır.

B3. Lotus fistosu: Lotus motifinin yan yana tekrarlanmasıyla oluşan desende mavi, yeşil renk kullanılmıştır. Bu bordür deseni karo(25*25) boyutlarındadır.

B4. Yarı stilize oluşturulan desen): mavi ve yeşil renk kullanılmıştır. Demet şeklinde yerleştirilen motifler üst üste tekrarlanmıştır.

C. Paftalı desenli çiniler:

C1. Şemse şeklinde paftalanmış desen: Pafta içinde hatayi grubu motiflerle oluşturulan desende mavi renk kullanılmıştır.

D. Yarı stilize motiflerle oluşturulan desenler:

D1. Yarı stilize motiflerle oluşturulan ½ simetrik desen: Lale, karanfil, kasımpatı, penç motifleri ile oluşturulan desende yeşil ve mavi renk kullanılmıştır.

D2. Yarı stilize ve selvi motifi ile oluşturulan Türk buketi şeklinde ½ simetrik desen: Yeşil, mavi ve beyaz renk kullanılmıştır. Karanfil, lale ve bahar dalı ve selvi motiflerinden oluşmaktadır.

D3. Yarı stilize motiflerle demet şeklinde oluşturulan desen: Mavi, yeşil renk kullanılmıştır.

2. Kısmen Tümlenenler:

A. Hatayi grubu motiflerle oluşturulan desenler:

A1. Hatayi grubu motiflerle oluşturulan desen: Hatayi, penç, sap çıkması, yarım penç, yaprak ve gongagül motifleriyle oluşan desende yeşil ve mavi renkler kullanılmıştır.

A2 Hatayi grubu motifler ve pafta içerisinde bulut motifi ile oluşturulan desen: Hatayi, peni, gongagül, yaprak, sap çıkması ve pafta içerisinde bulut motifinden oluşan desende yeşil, kobalt mavisi, mavi renkler kullanılmıştır.

A3. Hatayi grubu ve yarı stilize motiflerle oluşturulan desen: Hatayi, penç, yaprak ve lale motifinden oluşan desende mavi, kobalt mavisi ve yeşil renk kullanılmıştır.

B. Bordür deseni:

B1. Zemini boyalı bordür desen: Birden fazla farklı desenin olduğu grupta yarı stilize, hatayi grubu, roma motifi kullanılmıştır. Zemin kobalt mavisi çiçekler ve rumi beyaz motiflerin iç kısımları ise eşil renk kullanılmıştır.

C. Çokgen karo deseni: Ortasında penç motifi bulunan desende mavi, kobalt mavisi, yeşil ve beyaz renk kullanılmıştır. Karo kenarlarında inci dizisi bulunmaktadır.

3. Tümlenemeyenler:

A. Tek renk sırlı çiniler: Yeşil, turkuaz ve kobalt mavisi renklerden oluşmaktadır.

Paftalı desenler, hatayi grubu, yarı stilize motiflerle oluşan desenler tespit edilmiştir. Fakat tümleme çalışmaları tamamlanamamıştır.

2009 öncesi ve sonrası çini buluntuları bir araya getirilerek yapılan çalışmalarda buluntuların devamlılığını sağladığı gözlemlendi ve buna göre konservasyon çalışmaları yapıldı. Desenlerine göre fotoğraflanan çiniler verilen kodlarına göre kasalara yerleştirildi.

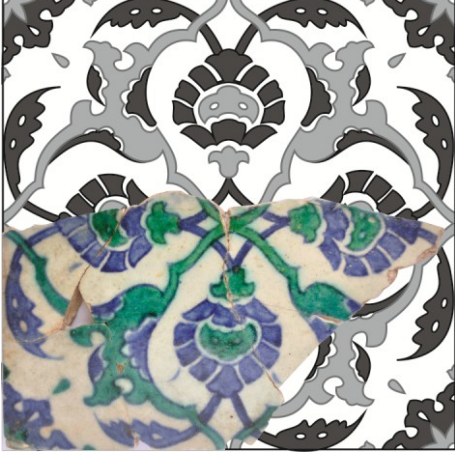
Hatayi Grubu Motiflerle Oluşturulan Desenler:



EYSK, Hatayi grubu ve yarı stilize motiflerle oluşturulan ½ simetrik desen



EYSK, Hatayi grubu motiflerle oluşturulan ulama desen



EYSK, Hatayi grubu ve rumi motifleriyle oluşturulan ¼ simetrik desen



EYSK, Hatayi grubu motiflerle oluşturulan desen (penç ve yapraktan oluşanlar)



EYSK, Hatayi grubu motiflerle oluşturulan desen (penç ve yapraktan oluşanlar)



EYSK, Hatayi grubu ve yarı stilize motiflerle oluşturulan desen



EYSK, Hatayi grubu motiflerle oluşturulan desen

Bordür Desenler:



EYSK, Zemini boyalı bordür deseni



EYSK, Palmet ve lotus fistosu



EYSK, Lotus fistosu



EYSK, Yarı stilize motiflerle oluşturulan desen

Paftalı Desener



EYSK, Şemse şeklinde paftalanmış desen

Yarı Stilize Motiflerle Oluşturulan Desen



EYSK, Yarı stilize motiflerle oluşturulan ½ simetrik desen



EYSK, Yarı stilize ve selvi motifi ile oluşturulan buket şeklinde desen



EYSK, Yarı stilize motiflerle demet şeklinde oluşturulan desen



EYSK, Çokgen karo deseni



EYSK, Tek renk sırlı çiniler



EYSK, Tümlenemeyen çini parçaları

2.3.2. Seramik Çalışmaları:

Edirne Yeni Saray Kazısı'nın 2011 yılı çalışmaları kapsamında; Matbah-ı Amire, Cihannüma Kasrı, Arz Odası, Kum Kasrı ve Kum Kasrı Hamamı ile çevresinde 2009 yılından bu yana gerçekleştirilen kazılarda ele geçirilen seramikler ile Edirne Müzesi'nden Kazı Deposu'na nakledilen 2007 öncesinde yapılan kazılarda ortaya çıkarılan seramik buluntuların tasnifi, temizliği, konservasyonu, tümlemesi, belgelenmesi ve değerlendirilmesine yönelik çalışmalarda, 2011 yılı itibarıyla önemli mesafeler alınmıştır.

Bu bağlamda: öncelikli olarak 2007 yılı öncesinde, farklı yıllarda Matbah-ı Amire, Kum Kasrı, Kum Kasrı Hamamı ve Cihannüma Kasrı'nda gerçekleştirilen kazılarda bulunmuş ve 2010 yılı kazı sezonunda kazı ekibimiz tarafından tasniflendirilmiş seramiklerin profil çizimleri yapılmış, bu seramikler ayrıntılı olarak dijital yöntemlerle belgelenmiştir. 2010 yılı kazı sezonunda Matbah-ı Amire ve Kum Kasrı Hamamı'nda yapılan kazı çalışmaları esnasında bulunan seramikler de aynı yöntemle belgelenmiştir.

2011 yılı kazı çalışmaları, Matbah-ı Amire'nin güney ve batı cephelerinde sürdürülmüş, farklı açmalardan bulunan seramikler, kendi içlerinde öncelikle hamur rengine göre beyaz ve kırmızı hamurlu daha sonra ise bezeme türlerine göre sıraltı, tek renk sırlı ve sırsız olarak ayrı ayrı gruplandırılarak, aynı sezon içinde farklı zamanlarda bulunan seramiklerle tümlenmeye çalışılmıştır.

Edirne Yeni Saray Kazısı (Saray- ı Cedid- i Âmire) 2011 Yılı Çalışmaları

Ayrıca yeni sezon seramikleri aynı alandan daha önceki yıllarda bulunmuş seramiklerle de eşleştirilerek mevcut parçaları saptanmaya çalışılmıştır. Bu eşleştirmeler sonrasında 2011 yılında bulunan seramiklerle birlikte tüme yakın birçok seramik çalışmaya hazır hale getirilmiştir.

Pişmiş toprak eserlerin kırılğanlığı ve kırılma esnasındaki dağılganlığı nedeniyle daha geniş alanlara yayılma ihtimali de düşünülerek, tüme yakın parçaların alçılarla tamamlanması, önümüzdeki yıllarda yakın açmalarda yapılacak çalışmalar sonrasına bırakılmıştır. Mevcut buluntuların seviyeleri, açma numaraları, tarihleri, buluntu fişleri üzerine yazılarak kazı sonunda günlük tasniflemeleri yapılmıştır.

Bulunan seramiklerin tamamı etütlük malzeme olup, tasnifledikten sonra beyaz ve kırmızı hamurlu, sırlı-sırsız seramikler ayrı ayrı kasalara konularak kazı deposuna konulmuştur.

2011 yılı kazı çalışmalarında ele geçirilen küçük buluntular arasında seramikler, en yoğun buluntu grubunu oluşturmaktadır. Teknik ve form olarak çeşitlilik sergileyen bu seramikler hamurlarına göre değerlendirildiğinde, kırmızı hamurlu sırsız seramikler, buluntular arasında en büyük gurubu oluşturmaktadır. Bu seramiklerin tamamı günlük kullanım kaplarına aittir. Bunlar içerisinde pişirme kapları, ibrikler, testiler, kaseler ve bu formlara ait olabilecek bol miktarda dip, ağız, kulp, emzik ve gövde parçaları yer almaktadır. Daha önceki yıllarla miktar olarak paralellik gösteren kırmızı hamurlu tek renk sırlı seramik parçaları buluntular arasında önemli bir yere sahiptir.

Günümüze tüme yakın olarak ulaşabilmiş bir kaç seramiğin dışında bulunan diğer dip gövde ve ağız parçalarının formları dikkate alındığında bunların; kase, tabak, maşrapa, testi, kandil ve şamdanlara ait oldukları anlaşılmaktadır.

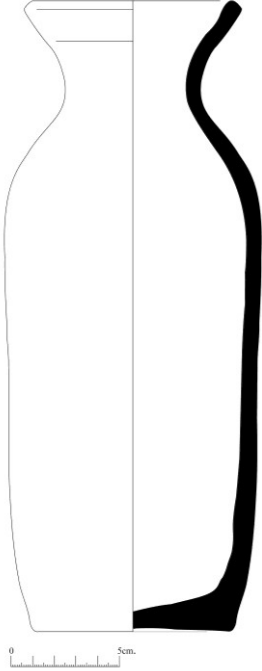
Tüme yakın olarak tek renk sırlı bir adet vazo/şişe bu grup içinde en dikkat çekici örnektir. Bu seramiğin iç yüzeyindeki sır rengi astar kullanılmamasından dolayı farklıdır. 15 ve 16. yüzyıllarda bir beğenin ve geleneğin simgesi olan beyaz hamurlu, sır altı teknikli mavi beyaz seramik kap parçaları, tek renk sırlı seramiklerle birlikte çinilerden sonra saray yaşantısından günümüze ulaşabilmiş önemli buluntulardan bazılarıdır. Kazılarda ortaya çıkartılan mavi beyaz tabak parçalarının büyük çoğunluğu dilimli, dışa dönük ağız kenarlıdır.

Sert ve sık dokulu hamura sahip İznik üretimi mavi beyaz seramik parçalarının çoğunluğunu çiçekli kıvrım dallı tabak parçaları oluşturmaktadır. Az da olsa "**Baba Nakkaş**" üslubunun karakteristik özelliklerini yansıtan seramikler de buluntular arasındaki yerini almıştır.

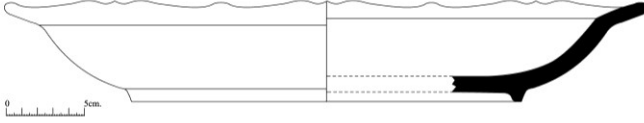
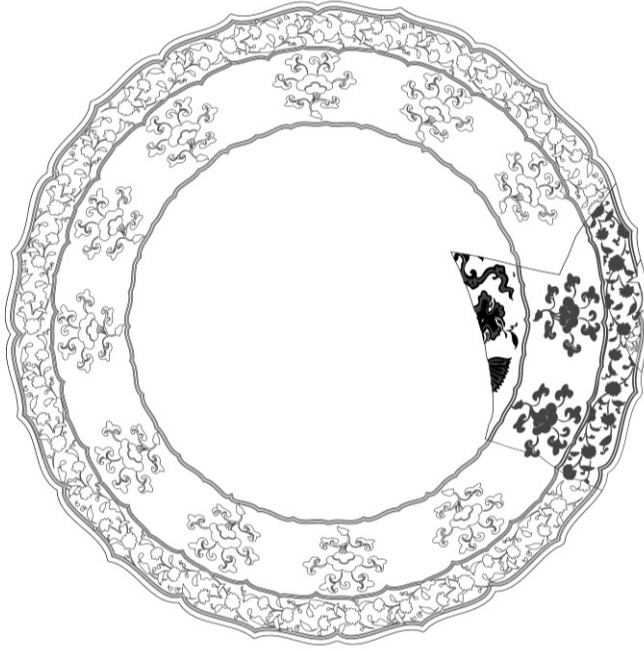
Günlük kullanım kaplarına ait sıraltı teknikli mavi beyaz seramik parçalarının yanında teknik olarak benzer, form ve renk farklılığıyla öne çıkan tüme yakın bir adet vazo da bulunmaktadır. Kazılarda ortaya çıkarılan beyaz hamurlu seramikler arasında bezemeleri siyah konturlu bir adet kase de dikkat çekicidir .

Tüme yakın kabın dış yüzeyini bitkisel kıvrım dallar çevrelerken; içte merkezde çarkıfelek motifi yer almaktadır. İznik üretimi kaplar dışında Türk kahve kültürünün önemli öğelerinden olan Kütahya yapımı fincanlara ait sıraltı teknikli dip, gövde ve ağız parçaları ile Çanakkale üretimi birkaç tabak parçası dönemin modasına göre kullanılacak eserlerin saraydan sipariş verildiğini belgeler niteliktedir.

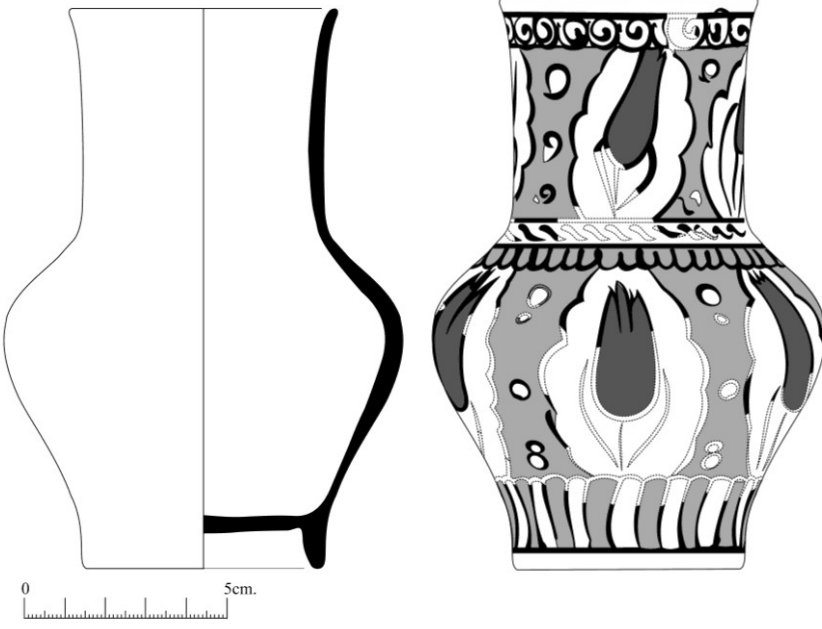
Çin porselenleri ve seladonlarına ait çok sayıda ağız, dip ve gövde parçaları ithal seramik kullanımına da önem verildiğini göstermektedir. 2011 yılı kazılarında ele geçirilen seramikler üzerindeki çalışmalarımız, ileriki yıllarda yoğunlaşarak devam edecektir.



EYSK, Tek renk sırlı vazo/şişe örneklerinden biri.

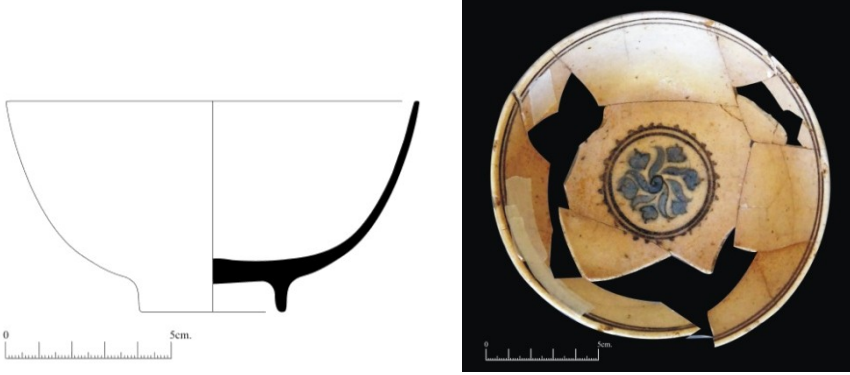


EYSK, Beyaz hamurlu, dilimli kenarlı, mavi beyaz İznik tabağı



EYSK, Ele geçirilen çok renkli vazolara ait bir örnek





EYSK, Ele geçirilen İznik üretimi kase.

3. KAZI VE ARAŞTIRMALAR:

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne bildirdiğimiz çalışma programı doğrultusunda; Edirne Yeni Saray Kazısı'nın bu yılki çalışma sezonunda (2011 yılında), öncelikli olarak, geçen yıl başlatılan ve belli bir aşamaya getirilen Edirne Yeni Saray'ın yayılma alanını belirlemeye yönelik çalışmalarla başlanmıştır. Geçen yıl olduğu gibi, bu yıl da kazısını yapacağımız alanın karolajı, sahada çakılan kazıklar marifetiyle tamamlanmış ve kazı çalışmalarına geçilmiştir.

3.1. Haritacılık, Arşiv ve Rölöve Çalışmaları:

3.1.1. Haritacılık Çalışmaları:

Edirne Yeni Saray'ın; yayılma alanını, sınırlarını ve burada bulunan kalıntıların konumunu belirlemeye yönelik olarak bölgede geçmiş yıllarda Harita Mühendisi Öğr. Gör. Doğan Savran ve ekibi tarafından başlatılan, ülke koordinatları esas alınarak bir halihazır ve topografik harita çıkarma çalışması başlatılmıştır. Edirne İl Özel İdaresi bünyesinde görev yapan harita mühendisleri ve teknikerlerin de katkı sağladığı bu çalışmalar büyük oranda tamamlanmış olup, çalışmalara önümüzdeki yıllarda kademeli bir şekilde devam edilecektir.

Adı geçen ekibin, 2011 yılı Temmuz ve Ağustos aylarının değişik günlerinde totalstation, nivo, vd. teçhizatla Edirne Yeni Saray'ın tahmini yayılma alanında gerçekleştirmiş oldukları ölçümlerle; belirli noktalarda poligon noktaları oluşturulmuş ve bu noktalara bağlı olarak, bütün alanın halihazır haritası, alanda mevcut kalıntıların yerlerini ve gabarilerini yansıtan kotlu topografik harita ile bütün alanın 25 x 25 m. ölçülerinde karolajları yapılmıştır.

3.1.2. Arşiv Araştırması:

Edirne Yeni Saray (Saray-ı Cedid-i Amire)'nin inşa edildiği zamandan, harabeye dönüştüğü ve terk edildiği 20. yüzyıl başlarına kadarki süreçte maruz kaldığı uygulamalar (tahribatlar, onarımlar, ilaveler, etkilikler, vd.) hakkında ayrıntılı bilgiler veren belge ve bilgilerin gerek ülkemizdeki ve gerekse yurt dışındaki arşiv-kütüphanelerde var olduğu bilinmektedir. Bu belgelere ulaşılarak, Edirne Yeni Saray'ın yapım süreci, geçmiş olduğu onarımlar ve sarayı oluşturan yapıların plan, mimari ve süsleme özelliklerinin saptanarak, hem Edirne Yeni Saray'ın niteliğinin anlaşılması ve hem de restorasyon ve konservasyon aşamalarında (özellikle restitüsyona yönelik çalışmalarda) değerlendirmeye alınması büyük önem arz etmektedir. Bu nedenlerle, saray ile ilgili arşiv belgeleri üzerindeki çalışmaların bir an önce sonuçlandırılması gerekmektedir. Bu yöndeki çalışmalar, gerek tarafımızdan ve gerekse ekibimiz içerisinde yer alan tarihçilerce sürdürülmektedir.

3.1.3. Rölöve, Konservasyon ve Restorasyon Çalışmaları:

3.1.3.1. Rölöve çalışmaları:

Edirne Yeni Saray'ına ait olan yapılardan günümüze kısmen veya harap vaziyette ulaşabilen az sayıdaki yapılardan; Su Maksemi ile Saray alanı üzerine 19. Yüzyılda inşa edilmiş olan Süvari Kışlası'nın güney girişi ve avlu duvarının mevcut durumlarının tespit edilmesine yönelik olarak rölöveleri alınmıştır. İlk etapta kazısını yapma imkanı olmayan bu yapıların, her geçen gün tahrip olduğu göz önüne alındığında, mevcut durumlarının belgelenmesi ivedilik arz etmektedir. Bu düşüncelerle, 2011 yılı kazı çalışmaları kapsamında, söz konusu yapıların rölöveleri, kazı ekibimizde bulunan mimar ve öğrenciler tarafından alınmış olup, raporları hazırlandıktan onaylanmak üzere, ilgili Koruma Kurulu'na sunulacaktır.

Su Maksemi:

Osmanlı döneminde, Sultan I.Murad'dan itibaren nüfus artışı ve buna bağlı olarak yeni mahallelerin kurulmasıyla birlikte, Edirne'ye yakın köylerden sular getirilmesi çalışmaları yapılmıştır. Sonraki sultanlar zamanında da şehre su, Tunca Nehri kenarındaki kuyulardan dolaplara su çekilerek verilmiştir. II.Bayezid döneminde Tunca Nehri kenarlarında yapılan su dolaplarına örnek olarak, II. Bayezid Külliyesi yakınındaki su değirmeni verilebilir. Değirmeni döndüren dolabın, nehrin akıntı gücü ile döndüğü anlaşılmaktadır. Külliye de ayrıca atla çevrilmek suretiyle nehirden ihtiyaçlar için su çeken başka dolapların da bulunduğu, atlara ve dolaplara vakfiyeden ödenek konduğu da bilinmektedir.

Edirne'ye ve dolayısıyla Edirne Yeni Saray'a, suyun sistemli bir şekilde gelmesi ancak 16.yy.'da, Kanuni Sultan Süleyman zamanında, Haseki Hürrem Sultan tarafından Mimar Sinan'a yaptırılmıştır. Şehre suyu taşımak için kanallar, kemerler, maksemeler, su terazileri yapılmış, nehirler üzerine köprüler kurulmuştur. Suyu dağıtan sebiller ve çeşmeler de yapılmıştır. Zamanla şehre gelen bu su yollarının yetmediği

görülerek, Kanuni Sultan Süleyman devrinde Haseki Sultan adına şehrin kuzey doğusundaki su kaynakları derlenmiş ve şehre getirilmiştir. Edirne'ye su getiren bu kaynaklar üç tanedir. Bunlar:

1. Taşlımüsellim köyü civarından,
2. Hıdrağa köyü yakınından,
3. Kurtalçağı deresinden

Suyollarının en eskisi ve en büyüğü Kurtalçağı deresinden getirilen ve sonra da Pravadi ve Ortakçı vadilerinden geçilerek çoğaltılan yoldur.

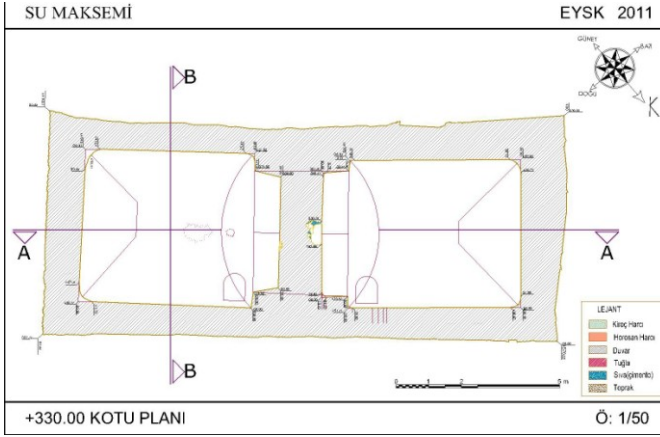
Edirne Yeni Saray'ın günümüze ulaşabilmiş az sayıdaki yapısından birisi olan Su Maksemi, yukarıda kısaca özetlediğimiz ve Edirne'ye ve dolayısıyla Saray'a su getiren su sistemiyle ilgili yapılardan birisidir. Namazgahlı Çeşme, Yanık Kışla yakınlarındaki Su Terazisi ve kazılar sonucu ortaya çıkarılan su alt yapı sistemleri, Edirne Yeni Saray'ın temiz ve atık suyunun temini, dağıtım konularında bizlere aydınlatıcı bilgiler sunmaktadır. Günümüze ulaşmamakla birlikte, Edirne Yeni Saray'da, su ile ilgili başka yapıların da varlığı bilinmektedir.

Rölöve çalışmasına konu olan Su Maksemi, Cihannüma Kasrı'nın kuzeyinde yer almaktadır. Edirne Yeni Saray ile ilgili az sayıdaki yayında yer verilmeyen bu yapı, kuzey- güney yönünde uzanan dikdörtgen bir plana sahiptir. Bodrum katı ile birlikte üç katlı olan yapı, iç mekan kuruluşu bakımından kademeli bir düzenlemeye sahiptir. İki bölümlü bodrum kat üzerinde yükselen birinci kat da iki bölümlü olarak düzenlenmiştir. Maksemin üçüncü katı ise, doğu- batı yönünde yerleştirilmiş, tek bölümlü bir mekandan oluşmaktadır.

İnşasında kaba yonu taş ve tuğlanın almaşık teknikte kullanıldığı maksemde, örtü elemanı olarak beşik tonoz kullanılmıştır. Beden duvarlarında kaba yonu taş ve tuğla, örtüde ise tuğlaya yer verilmiştir.

Ne zaman inşa edildiği konusunda bilgi veren herhangi bir kitabe veya yazılı belgenin şimdilik tespit edilemediği yapının, malzeme ve duvar örgü sisteminden hareketle, 15. Yüzyıla ait olabileceğini düşünüyoruz. Ancak, yapı ile ilgili yazılı belgelere ulaşıldığında, bu konuda daha sağlıklı bir tarihlendirme yapılabilecektir.

Maksemin güney cephesindeki iki açıklıkla, bodrum kattaki iki mekana geçilmektedir. Maksemin birinci katındaki beşik tonozla örtülü iki mekanın iç duvar yüzeyleri, belli bir yüksekliğe kadar çimento harçla sıvanmıştır. Bu işlemin, Saray'ın 20. Yüzyıldaki askeri amaçlı kullanımı sırasında yapıldığını düşünüyoruz. Yapının iç mekan düzenlemesinde gördüğümüz kademelenmeyi, örtü sisteminde de görmekteyiz.



EYSK, Su Maksemi'nin doğudan görünümü ve planı.

EYSK, Su Maksemi'nin Planı

Maksem'in beden duvarlarında ve örtüsünde yer yer bozulmalar ve çatlaklar tespit edilmiştir. Edirne Yeni Saray'a gelen suyun, dengeli bir şekilde dağıtımını sağlayan su maksemlerinden birisi olan yapının kuzey cephesinde, işlevine uygun şekilde, düşey yöndeki su dağıtım kanalları ile bunların üst noktalarında, bu kanallara maksemdeki suyu dağıtan delikli yatay taş levhalar bulunmaktadır. Maksem'in birinci ve ikinci katlarında bulunan tonoz örtülü mekanlarda toplanan suyun, bu kanallar marifetiyle dağıtımını sağlayan künk delikleri, yapı üzerinde tespit edilebilmektedir.

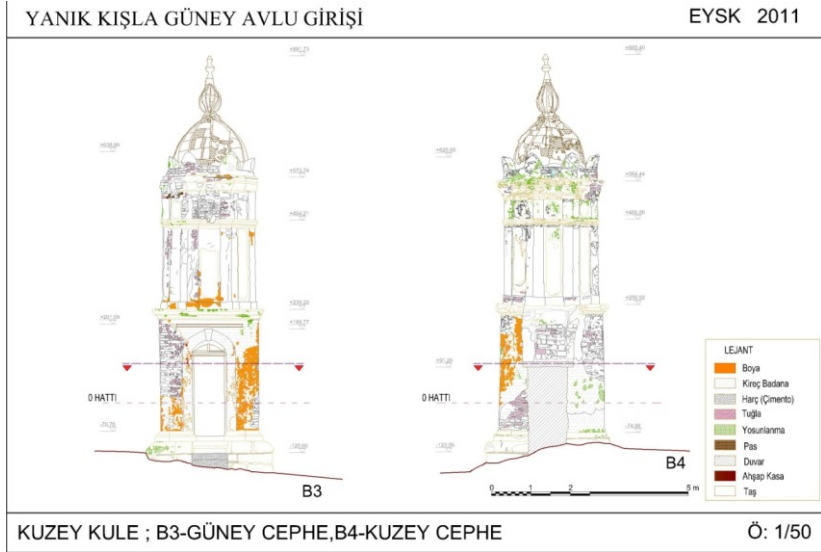
Mahmudiye Kışlası (Yanık Kışla -Kapalı Ceza Evi) Güney Girişi:

Edirne Yeni Saray alanında, Yeni imaret Mahallesi sınırları içerisinde kalan ve Sarayakpınar Köyü'ne giden yolun hemen doğusunda yer alan ve II. Mahmud tarafından 1827- 1893 yılları arasında yaptırılan Mahmudiye Kışlası; 1876,1884, 1892 ve 1936 yıllarında onarım görmüştür.

Kareye yakın planlı büyükçe bir avlu içerisinde yaklaşık iki metre yüksekliğinde kaba yonu taş örgülü bir avlu duvarı ile çevrili olan Kışla'ya orijinalde, Nurettin Paşa tarafından yaptırılan, güneydeki iki kuleli açıklıktan girilmekteydi. Ancak bu kapı, günümüzde kullanılmamaktadır. Cumhuriyet Dönemi'nde cezaevine dönüştürülen kışlanın doğu cephesine, günümüzde de kullanılan giriş kapısı açılmıştır.

Ahmet Badi, "Edirne Şehir Tarihi" adlı eserinde, kışlanın büyüklüğünden bahsederken, dört köşesinde Edirne Saat Kulesi gibi dört yüksek kule olduğunu ve bu kulelerin bayraklarla süslendiğini, kışlanın dört kapısının olduğunu belirtmektedir.

Kışlayı çevreleyen avlu duvarı içerisinde iki ayrı bloğun birleşimiyle oluşan "L" planlı ana bina ile bunun hemen güneydoğusunda, kışla ile çağdaş olduğu değerlendirilen bir hamam kalıntısı bulunmaktadır. Ana binanın (L planlı), doğu-batı doğrultusunda uzanan kuzey kanadı halen cezaevi olarak kullanılmaktadır. L planlı yapının kuzey-güney yönünde uzanan batı kanadının bir bölümü ile hamam günümüzde kullanılmamaktadır.



EYSK, Süvari Kışlası, güney avlu giriş kulelerinin cephe rölövesi

Tosyavizade Rifat Osman “ Edirne Rehnüması” adlı eserinde, kışlanın Süleyman Paşa Mezrası denilen yerde yaptırıldığını belirtilmektedir. Günümüzde Kapalı Cezaevi olarak kullanılan kışla, Edirne- Sarayakpınar Köyü yolunun 3. kilometresinde yer almaktadır.

Edirne Kapalı Cezaevi, Jandarma tarihçe klasöründe; “ 1913 yılında Balkan Harbinden sonra, kuzeydeki orta kapı üst kattaki büyük kütüphane Kabul Kalesi ve Kumandanlık Dairesi yaptırılmıştır” ifadeleri bu bölümde yapılan onarımları açıklar niteliktedir.



EYSK, Süvari Kışlası, güney avlu giriş kulelerinin görünüşü

Kışlanın ne zaman, kim tarafından yaptırıldığı ve yapılan onarımlara ilişkin üç adet kitabenin varlığı bilinmektedir. Ancak, bu kitabelerden hiç birisi kışla binaları üzerinde bulunmamaktadır. Yaptığımız araştırmalara rağmen kitabelere ulaşamamıştır. Oral Onur’un kışla kapısı üzerinde var olduğunu bildirdiği fakat yerinde olmayan inşa kitabesine göre şimdiki Piyade Kışlası, Sultan II.Mahmud tarafından, Süleyman Paşa Mezrası denilen yerde, H.1243/M. 1827 tarihinde yaptırılmıştır. Kışla binası; 1856,1876,1888 yıllarında yandığından, Yanık Kışla olarak da tanınmaktadır. Fakat kışlanın adı, 1915 yılında Muşir İbrahim Paşazade Nurettin Paşa tarafından Mahmudiye Kışlası olarak değiştirilmiştir.

Kışlanın güney tarafındaki batı kanadı, H.1293/M.1878’de yapılan koğuşlardan geriye kalan kısmıdır. Kışlanın kuzey kanadı, M.1884 tarihinde yıktırılmış ve H.1307/M.1889’da yeniden inşasına başlanmış, H.1310/M.1892 tarihinde tamamlanarak Eğitimler Yurdu olarak açılmıştır. I.Dünya Savaşı sırasında, bir süre Astsubay Okulu olarak da kullanılan kışla, 1933 yılında esaslı bir onarım görmüştür. 1936 yılında

Toprak Mahsülleri Ofisi'ne devredilen kışla, 1945 yılından itibaren Kapalı Cezaevi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Günümüzde Mahmudiye Kışlası'nın (Piyade Kışlası,Yanık Kışla) “L”planlı ana binasının batı kanadının bir bölümü terk edilmiş olup, kullanılmamaktadır. Yapının kuzey kanadı ise halen kapalı cezaevi olarak kullanılmaktadır.

Mahmudiye Kışlası Hamamı:

Edirne Kapalı Cezaevi'nin güney batısında yer alır. Mahmudiye Kışlası ile aynı tarihte yapıldığı ifade edilen hamam, günümüzde harap durumdadır.

Hamam; soyunmalık, ılıklik ve sıcaklık bölümlerinden oluşmaktadır. Tek hamam olarak inşa edilen yapı, Semavi Eyice'nin hamam yapılarıyla ilgili olarak yapmış olduğu tipolojiye göre, sıcaklığı dört eyvanlı ve köşelerde halvet hücreleri olan hamam grubuna girmektedir. Kuzey güney yönünde bir eksen üzerinde yer alan yapının, batı cephesi Sarayakpınar yoluna, kuzey cephesi “L” planlı kışla binasına bakmaktadır. Oldukça bakımsız ve harap durumdaki hamamın ılıklik ve soyunmalığına ait üst örtüleri yıkılmıştır. Hamamın, sıcaklık bölümüne ait kubbesi ise yer yer bozulmuştur.



EYSK, Yanık Kışla (Kapalı Cezaevi) bitişiğindeki Hamamın genel görünümü

Hamamda inşa malzemesi olarak, kaba yonu, moloz, kesme taş ve tuğla kullanılmıştır. Tuğla, kubbe ve kemerlerde kullanılırken, duvar örgüsünde moloz ve yonu taş görülür.

İnşa kitabesi bulunmayan yapının varlığını, Mahmudiye Kışlası'ndan bahseden kaynaklardan öğreniyoruz. B.O.A Meclisi Vala İradeleri kayıtlarında hamama ait onarımdan şu ifadelerle bahsedilmektedir.

“Maliye Nezareti Celilesinin 3 recep 1277 (1861) tarihiyle Meclisi Valaye havale buyrulan bir kıta takirine nazaran **Edirne Kışlayı Hümayununda olan hamamın** bütünü harab olmaması için bu taraftan vuku bulan eşar üzerine Mahallince ve münakaşası bil icra mesarufı tamiriyesi yirmi iki bin dört yüz kuruş da kalmasına üzerinde takarrur etmiş olmaktadır.”

3.1.3.2. Konservasyon ve Restorasyon Çalışmaları:

Matbah-ı Amire (Saray Mutfağı)'ndaki Konservasyon ve Restorasyon Çalışmaları:

Onaylı projesi doğrultusunda restorasyon 2009 yılında, TBMM'nin maddi desteği ve İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü'nün kontrolörlüğünde restorasyon çalışmalarına başlanılan Matbah-ı Amire'de, 2011 yılı itibarıyla, bazı uygulamalar sonuçlandırılmış, bazıları ise devam etmektedir. Matbah-ı Amire (Saray Mutfağı)'nda, bugüne kadar yapılan restorasyon çalışmaları kapsamında; yıkılmak üzere olan yapının kubbeleri ile beden duvarlarının ve taşıyıcılarının restorasyonları ile iç mekanların blokajı tamamlanmıştır. Örtüyü taşıyan kare planlı taş ayaklar ile tuğla kemerlerde bulunan bozulmalar giderilmiş, niteliğini kaybetmiş olanlar ise, projesine bağlı kalınarak yenilenmiştir. Ayrıca, mekanların üzerini örten kubbelerin tamamı elden geçirilerek, bazılarının rekonstrüksiyonu, bazılarının da restorasyonu gerçekleştirilmiştir. Ardından da kubbeler, kurşunlarla kaplanarak tahribata açık olmaktan kurtarılmıştır. Matbah- Amire'nin kuzey cephesinde bulunduğunu bildiğimiz ahşap sundurma da tamamlanarak üzeri kurşun levhalarla kaplanmıştır. Eylül 2010 itibarıyla, müteahhit firmanın süresinin bitmesiyle ara verilen restorasyon çalışmalarına, yapılan ikinci bir ihaleyle, Haziran 2011'de yeniden başlanmıştır. İkinci dönemdeki



EYSK, Edirne Yeni Saray, Matbah-ı Amire

(Saray Mutfağı)'nın son durumu

restorasyon çalışmaları kapsamında; Matbah-ı Amire (Saray Mutfağı)'nın kuzeybatı köşesindeki çeşmenin de onarımına başlanmıştır. Onaylı ilk projesinde ön görülmeyen, ancak sonraki aşamalarda karar verilen bir değişiklik, yapının beden duvarlarındaki ve ayaklarda yapılması planlanan ahşap hatıllardan vazgeçilmiş ve bunun yerine, taşıyıcıları güçlendirme amaçlı kimyasal özellikli bir sıvının enjeksiyonu yapılmaya başlanmıştır.

Matbah-ı Amire (Saray Mutfağı)'nın restorasyonu tamamlandığında verilecek işlemlerle ilgili olarak henüz bir karar alınmamış olmakla birlikte, bu yapının; öncelikli olarak Edirne Yeni Saray hakkında bilgilerin sunulduğu, Osmanlı Saray Mutfağı'nın değişik materyallerle sergilendiği ve bir bölümünün de, Edirne Yeni Saray Kazısı'nın ihtiyaçları doğrultusunda kullanımının uygun olacağı düşüncesindeyiz. Bu nedenle, yapının elektrik, su, ısıtma vd. tesisatının bu kapsamda uygulanması yararlı olacaktır.

Kum Kasrı Hamamı'ndaki Konservasyon ve Restorasyon Çalışmaları:

Kazı ve temizlik çalışmasını tamamlayarak Konservasyon ve restorasyon projelerinin hazırlanmasına altlık oluşturduğumuz Kum Kasrı Hamamı ile ilgili olarak hazırlanan ve ilgili koruma kurulunda onaylanan konservasyon ağırlıklı restorasyon projeleri, 2011 yılında yapılan ihale sonucu uygulamaya konulmuştur. Buna bağlı olarak da, 2011 yılının yaz aylarında restorasyon uygulamasına başlanılan Kum Kasrı Hamamı'nda; ilk olarak, önceki kullanımlardan kaynaklanan bozulmalar, yanlış müdahaleler, yapının özgün dokusuyla uyuşmayan malzemelerden arındırılması, vd. işlemler gerçekleştirilmiştir. Ardından da, onaylı restorasyon projesi ve koruma ilkeleri doğrultusunda yapının; beden duvarları, taşıyıcılar ve örtü elemanlarında ortaya çıkan yapısal sorunlar (çatlaklar, derz bozulmaları, ömrünü tamamlamış malzemelerin özgün özelliklere sahip olanlarla yenilenmesi, vb.) giderilmiştir. Daha sonra ise yapı; su, güneş vb. etkenlerden olumsuz etkilenmemesi için, örtü sisteminde (kubbe ve tonozlarda) proje doğrultusunda uygulamalar yapılmış ve kiremit kaplanmıştır. Yapının zemin ve duvarlarındaki çimento katkılı sıvalar kaldırılmış, özgün olanlar ise temizlendikten sonra sağlamlaştırılarak koruma altına alınmıştır.



EYSK, Edirne Yeni Saray, Kum Kasrı Hamamı'nın restorasyon sırasındaki görünümü

Saray alanının yoğun ziyaretçi trafiği olması nedeniyle, Kum Kasrı Hamamı'nın özgün dokusunu bozmadan, inşa edildiği dönemin özelliklerini yansıtan bir sergi-ziyaret unsuru olması amaçlanmış ve bu doğrultuda, yapının dışarısında ve iç mekanında ahşap gezi platformu oluşturulmuştur. Önceki kullanımdan kaynaklanan bozulmaların giderilmesi, yeniden yapılması yoluna gidilmemiş, mevcudun korunması ve sergilenmesi yönünde bir Konservasyon- restorasyon gerçekleştirilmiştir. Böylece, hem yapıya fazla müdahale edilmemiş ve hem de günümüzde mevcut olmayan kısımlarının rekonstrüksiyonu yapılmayarak, bir **Osmanlı Hamamı'nın Anatomisi**, sunulması benimsenmiştir.

Kum Kasrı Hamamı'na kuzey yönden bitişik olan ve bir bölümünü ortaya çıkardığımız Kum Kasrı'na ait temel kalıntıları ile alt yapı sistemleri de, olabildiğince yeni uygulamalara imkan vermeden, mevcudun sağlamaştırılması, korunması ve sergilenmesi prensibiyle restorasyon ve konservasyona tabi tutulmuştur.

Kum Kasrı Hamamı'ndaki Konservasyon ağırlıklı restorasyon çalışmaları devam etmekte olup, ileriki yıllarda yapı ve bu restorasyonla ilgili daha ayrıntılı bilgi verilecektir.

3.2. Kazılar:

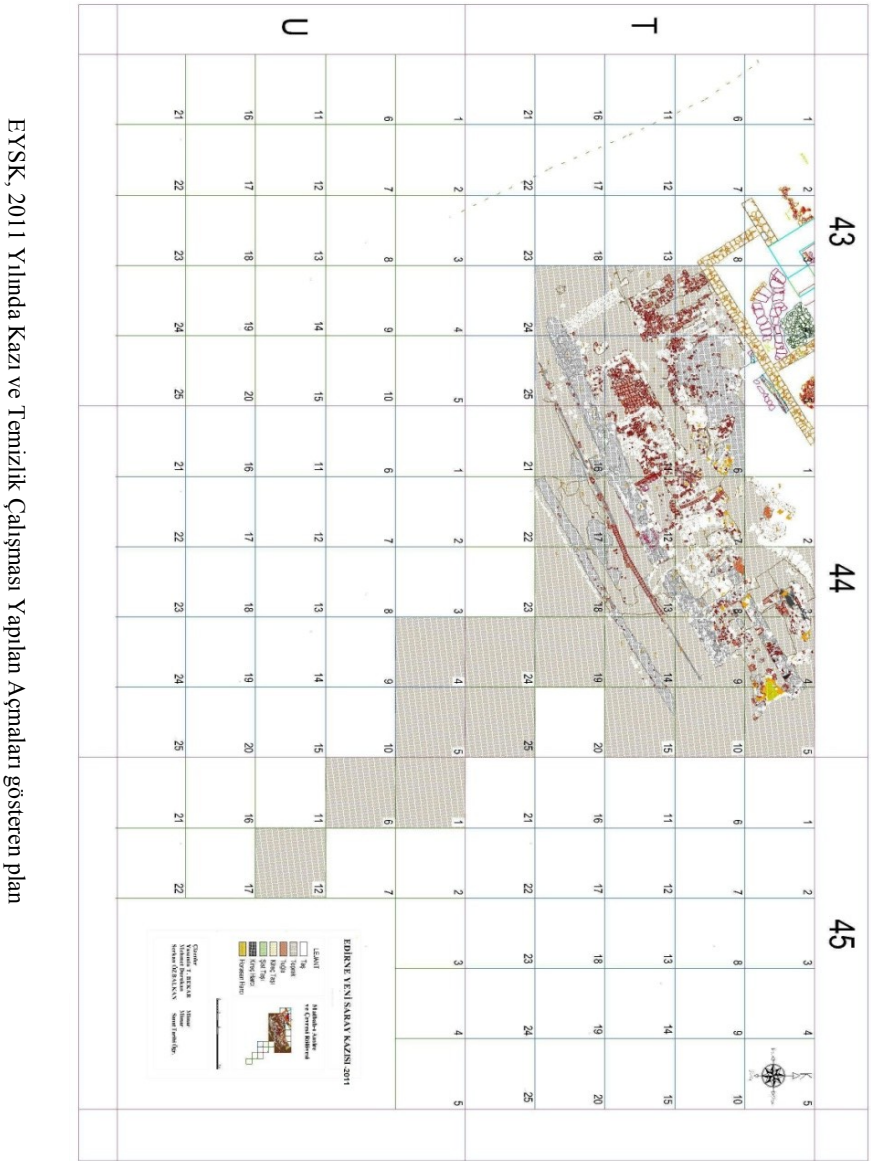
Edirne Yeni Saray kazısının 2011 yılı çalışmaları, önerilen çalışma programında yer alan Saray Mutfağı (Matbah-ı Amire)'nin güneyinde, Tunca Nehri'ne doğru gerçekleştirilmiştir.

3.2.1. Matbah-ı Amire (Saray Mutfağı) Kazısı:

Edirne Yeni Saray'ın mutfak yapısı olarak bilinen ve Tunca Nehri'nin güneybatı kesiminde, Fatih Köprüsü'nün batı yanında yer alan Matbah-ı Amire'de, 2009 yılında başladığımız kazı çalışmalarına bu yıl da devam edilmiştir. Mutfak Binası'nın güneyinde, Tunca Nehri'ne paralel açmalarda sürdürülen bu yılki kazılarda öncelikli olarak, geçen yıllarda kazısını yaptığımız açmalarda temizlik çalışması yapılmış, ardından da yeni açmalarla, bu yılki çalışma programımız gerçekleştirilmiştir. 2011 yılında temizlik ve kazısı yapılan açmalar; 43T- 9, 43T- 10, 43T- 14, 43T- 15, 43T- 19, 43T- 20, 44T- 3, 44T- 4, 44T- 5, 44T- 6, 44T- 7, 44T- 8, 44T- 9, 44T- 10, 44T- 11, 44T- 12, 44T- 13, 44T- 14, 44T- 15, 44T- 16, 44T- 17, 44T- 18, 44T- 19, 44T- 20, 44T- 24, 44T- 25, 44U- 4, 44U- 5, 45U- 1, 45U- 6, 45U- 12.

3.2.1.1. Mimari Veriler:

Matbah-ı Amire'nin güneyinde, Tunca Nehrine paralel sürdürülen 5x5 m. ölçülerindeki açmalarda yürütülen kazı çalışmalarında bu yıl da; geçmiş yıllarda olduğu gibi, saray alt yapısına ilişkin önemli mimari veriler ortaya çıkarılmıştır. Kazı sonucunda, 2009- 2010 yılı çalışmalarında kısmen ortaya çıkarılan ve Matbah- ı Amire'nin iç mekanlarında da tespit edilen, güneye, Tunca Nehri'ne yönelen su künklerinin (alt yapı sistemlerinin) devamı ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca, yine geçen



EYSK, 2011 Yılında Kazı ve Temizlik Çalışması Yapılan Açımaları gösteren plan

yıllarda olduğu gibi, ortaya çıkarılan ve farklı dönem özellikleri gösteren duvarlara ait temel kalıntıları, belli bir dönem bütünlüğü sunmadığı gibi, bir düzen de yansıtmamaktadırlar. Birbirlerini kesen ve niteliğini şimdilik belirlemeye yarayacak ip uçları vermeyen bu temel kalıntılarının hangi yapıya ait oldukları, ileriki yıllarda yapacağımız çalışmalarla daha da netleşecektir. Yine bu yıl ki kazı çalışmaları sırasında,

kaynak ve yayınlardan varlığını bildiğimiz, ancak günümüze ulaşmamış ve Matbah-ı Amire ile ilişkili bazı yapılara ait temel izleri de ortaya çıkarılmıştır. Kazısını yaptığımız sahada var olduğunu düşündüğümüz; aşçı koğuşları, aşçı hamamı, aşçı mescidi ve farklı yemeklerin pişirildiği ateşliklere ait mimari veriler de tespit edilmiştir. İleriki yıllarda bu sahada yapacağımız kazı ve araştırmalarla, yukarıda belirttiğimiz yapılara ilişkin daha fazla veri elde edeceğimizi umuyoruz.

3.2.1.2. Küçük Buluntular:

Matbah-ı Amire'nin güneyinde gerçekleştirilen kazılar sonucunda; pişmiş toprak lüleler, sırlı ve sırsız seramikler, çiniler, madeni objeler (mıh, nal, mermi, gülle, kanca, kapı menteşe aksamı, tüfek aksamı, anahtar, kenet, boş kovan, kurşun, kolye ucu, musluk, mermi, vd.), sikke, pişmiş toprak künk parçası, kiremit parçası, vd. materyaller ele geçirilmiştir. Söz konusu bu buluntular, kazı evinde temizlenmiş, tasnif edilmiş, buluntu fişleri hazırlanarak etiketli kasalara konulmuş ve kazı deposunda koruma altına alınmış ve depoların kapıları mühürlenmiştir. Buluntuların sınıflandırılmasında; çalışılan alan, buluntu cinsi, işlevi ve önemi gibi özellikler göz önünde tutulmuştur. Buluntular, envanterlik ve etütlük olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır.

Önceki yıllarda olduğu gibi, madeni buluntular sayıca en fazla olan grubu oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra bronz, kurşun, kemik, ahşap, mermer, pişmiş toprak eserler de mevcuttur. Genel olarak askeri malzemeler (gülle, silah aksamı, mermi, kovan ve askeri düğme vb.) ağırlıktadır. Ayrıca sikke, lüle ve çini parçaları da kazı envanterine alınan buluntu gruplarıdır. Etütlük olarak ayrılan buluntu gruplarında metal (demir, bronz, kurşun), pişmiş toprak (seramik, lüle, çini, tuğla, çatı kiremidi ve künk) ve cam buluntular yer almaktadır.

Etütlükler arasında yoğun buluntu topluluğunu oluşturan seramikler ile beraber diğer pişmiş toprak grubunda yer alan tüm buluntular öncelikli olarak temizlik aşamasından geçirilmiştir. Sonrasında tümlenebilen parçaların varlığı araştırılmış ve tümlenebilen parçalar geri dönüşümü olan bir yapıştırıcı yardımı ile birleştirilmiştir. Tümleme çalışmaları sonrasında pişmiş toprak buluntular tasnif edilmiştir. Tasniflemede tüm buluntu gruplarında ilk aşama olarak çalışılan alanlar temel alınmıştır. Seramikler ikinci aşamada hamur renkleri ve yüzey işlemlerine göre bölümlendirilmiş ve bu özellikler bir kodlama sistemi ile ifade edilmiştir. Tüm bu veriler detaylı bir biçimde bilgisayar ortamında kayıt altına alınarak bir bilgi bankası oluşturulmuş ve bu şekilde istenilen buluntuya ve bilgiye kolaylıkla ulaşabilmesi sağlanmıştır.

2011 yılında Matbah-ı Amire (Saray Mutfağı)'nın güneyinde, Tunca Nehri'ne bakan sahada gerçekleştirilen kazı ve temizlik çalışmaları ile Edirne Müzesi'nden alınıp, Kazı Deposuna nakledilen ancak, üzerinde çalışmalar bu yıl tamamlanabilmiş etütlük nitelikteki objelerin incelenmesi sonucunda, 147 adet eser, kazı envanterliğine alınmıştır. Bunlardan 12 adedi envanterlik eser olarak belirlenmiş ve bir tutanakla, Bakanlık Temsilcisi ile birlikte, Edirne Müzesi'ne teslim edilmiştir.

Edirne Yeni Saray Kazısı (Saray- ı Cedid- i Âmire) 2011 Yılı Çalışmaları

Envantere alınmış olan eserler üzerinde restorasyon ve konservasyon uzmanlarımız çalışmalarını büyük oranda tamamlamıştır. Hem önceki yıllardan kalan ve hem de 2011 yılında ele geçirilen buluntulardan; 61 adet sikke, 36 adet metal, 12 adet bronz, 9 adet bakır, 35 adet kemik, 5 adet cam ve pişmiş toprak objelerin konservasyon ve restorasyon çalışmaları tamamlanmıştır.

3.3. Diğer Çalışmalar:



Kazı alanının kazı öncesi ve sonrası durumu, geçen yıl (2009) olduğu gibi, video kamera ve fotoğraf makinası ile belgelenmiştir. Bu belgeleme işlemi sırasında, Edirne Belediyesi İtfaiye Müdürlüğü'nden BOOM adlı bir araç sağlanmış ve alanın havadan belgelenmesi sağlanmıştır.



Cihannüma Kasrı'nın üst katlarına çıkışı sağlayan ve herhangi bir güvenliği olmayan kapısından kontrolsüz girişler söz konusuydu. Bu durumu ortadan kaldırmak amacıyla, 2009 yılında defalarca yaptırılan demir bir kapı çalındığı veya tahrip edildiği için, bu kez sahada bulunan taşlarla kuru duvar örülerek kapatılmış ve Cihannüma Kasrı'na kontrolsüz girişler bir ölçüde engellenmiştir.



EYSK, Edirne Yeni Saray alanındaki Süvari Kışlası yakınında inşaatı devam eden Kaçak Göçmen Barınma Evi'nden görünüm ve son durumu (Temmuz 2011-Kasım 2011)

Edirne Yeni Saray'ın tahmini yayılma alanının arşiv belgeleri ve saha çalışması ile tespiti amacıyla yapmış olduğumuz çalışmaları, 2011 yılı itibarıyla büyük ölçüde tamamlayarak, Edirne Yeni Saray'ın asli sınırlarına ve koruma durumuna ilişkin öneri sit (arkeolojik, tarihi ve doğal sit şeklinde) paftalarımızı, 2011 yılının ilk aylarında Edirne Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'na sunmuş olmamıza rağmen, bu konuda hala bir karar alınmamıştır. Halihazırda, Edirne Yeni Saray alanının onaylı sit sınırlarının, eksik olduğu ve hazırladığımız öneri çalışmalarla bu

eksikliğin giderileceği kanaatindeyiz. Aksi halde, Edirne Yeni Saray alanındaki tahribat her geçen gün artarak devam edecektir³. Ayrıca, Edirne Yeni Saray alanı olduğunu düşündüğümüz Süvari Kışlası (Trakya Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu) yakınındaki sahada, Edirne Emniyet Müdürlüğü tarafından Kaçak Göçmen Barınma Evi (bloklar halinde) inşa edilmektedir.

Ayrıca, yine Edirne Yeni Saray alanında kaldığını düşündüğümüz Yanık Kışla (Kapalı Cezaevi) yakınında, Balkan Ticaret Merkezi yapılması yönünde çalışmalar devam etmektedir.

4. SONUÇ:

Edirne Yeni Saray alanında bulunan ve her geçen gün tahrip olan yapılardan Su Maksemi ile Süvari Kışlası'nın güney girişinin rölöveleri alınarak mevcut durumları belgelenmiştir. Sahadaki rölöve çalışmaları, Av Köşkü başta olmak üzere, diğer yapılarda, ileriki yıllarda da sürdürülecektir.

2011 yılı çalışma programında da belirtilen şekilde; Edirne Yeni Saray ile ilgili arşiv-kaynak araştırmaları dışında alanda; Matbah-ı Amire'nin çevresinde gerçekleştirilen kazı çalışmalarında, mimari ve küçük buluntular ortaya çıkarılmıştır. Ortaya çıkarılan mimari bulgularla bu sahada var olduğunu düşündüğümüz yapıların niteliklerine ilişkin görüşlerimiz, kısmen de olsa, netleşmiş; küçük buluntular da bu yapıların kullanım sürecine ilişkin kısmi ip uçları vermiştir. Bu yılki kazı çalışmaları özellikle, ortaya çıkan alt yapı (künk, kanal, vd.) sistemleri sayesinde, Edirne Yeni Saray'ın alt yapısı (temiz su, atık su sistemi) hakkında önemli bilgiler sunmuştur. Ortaya çıkarılan mimari bulgular, çizim ve fotoğraflarla belgelendikten sonra, ileriki yıllarda esaslı konservasyon- restorasyonları gerçekleştirilinceye kadar geçici koruma önlemleri alınmıştır.

Edirne Yeni Saray Kazısı'nın 2011 yılı çalışmaları, belirlenen program çerçevesinde 18 Temmuz 2011- 27. 08. 2010 tarihleri arasında tamamlanmış ve kazı ekibi, 27. 08. 2011 tarihinde, mesai saati bitimi itibarıyla kazı evinden ayrılmış ve çalışmalara 2012 yılında devam etmek üzere ara verilmiştir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı ile TBMM'nin üst düzeydeki ilgi ve katkıları, geçtiğimiz yıl olduğu gibi, bu yıl da devam etmiştir. Bu kapsamda, Saray yapılarından Matbah-ı Amire (Saray Mutfağı) ile Kum Kasrı'ndaki Konservasyon ve restorasyon çalışmaları devam etmektedir. Bu ilgi ve desteğin süreklilik göstermesi, onlarca yıl kaderine terk edilen Edirne Yeni Saray'ının makus talihinin değişmesini sağlayacaktır.

³ Edirne Yeni saray'ın sorunları ve yapılması gerekenlerle ilgili hazırlamış olduğumuz bir çalışmayı yayınlamış bulunuyoruz. Özer, M., "Edirne Yeni Sarayı'nın (Saray-ı Cedid-i Amire) Mevcut Durumu, Sorunları ve Yapılması Gerekenler", T. Ü. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.1, S.2, Edirne, 2011, s. 37- 56.

BALIKESİR, KUVA-Yİ MİLLİYE MÜZESİ'NDEN
II. NIKEPHOROS PHOKAS (963-969) DÖNEMİNE AİT NADİR
GÜMÜŞ SİKKE MILIARESİON

Ceren ÜNAL*

Özet

İmparator II. Nikephoros Phokas Makedonya Hanedanı üyesi olmamakla birlikte parlak askeri kariyeri sayesinde tahta geçmiştir. II. Nikephoros Phokas dönemine ait nadir basım gümüş sikke miliaresion ise Makedonya Hanedanlığı döneminde gelişen sanat üslubunun sikke tasvir tipolojisine getirdiği yenilik olarak dikkat çekmektedir. Nadir basım örneklerden olan gümüş sikke birimi miliaresion'un ön yüzünde yer alan imparatorun tasvirindeki tipolojik farklılık dönemin sanat üslubunda yaşanan gelişmelerle paralellik göstermektedir. II. Nikephoros Phokas'ın tahtta geçmesinin öncesinde ve sonrasında yaşanan siyasi ve kültürel gelişmeler gümüş sikke miliaresion eşliğinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Bizans, Makedonya Hanedanı, Nikephoros Phokas, Miliaresion

Abstract

A Rare Miliaresion of Nicephorus II Phocas from Balıkesir, Kuva-yi Milliye Museum

While Nicephorus Phocas was not a member of Macedonian Dynasty, he became emperor with the help of his brilliant military career. A silver coin, miliaresion which is a scarce mint of emperor Nicephorus II Phocas reign presents a new reflections of Macedonian art style on Byzantine coin iconography. This rare silver coin which is called miliaresion has different style of emperor representation on its obverse. This typological difference also displays parallelism with the art style of its era. Cultural and political developments which occurred before and later of Nicephorus II Phocas sovereignty will be researched in company with this rare silver coin.

Key Words: Byzantine, Macedonian Dynasty, Nicephorus Phocas, Miliaresion.

* Doç. Dr. Ceren Ünal, Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bizans Sanatı Anabilim Dalı, Manisa, cerenunalcbu@gmail.com

Makedonya Hanedanı üyesi imparator II. Romanos (959-963) öldüğünde oğulları II. Basileios ve VIII. Konstantinos küçük oldukları için taht mücadeleleri yaşanmaktaydı¹. İmparatoriçe çocuklarının geleceğini ve tahttaki haklarını koruma adına tercih yapıp, güçlü bir kişiliği eş olarak seçmesi gerektiğini düşünmüş ve halk tarafından da hürmet gören, askeri başarılarla imza atmış komutan Nikephoros Phokas ile evlenmiştir². 963 yılında II. Romanos'un ani ölümüyle imparatorun varisleri olan iki oğlunun adına taht naipliği yapan Theophano, Nikephoros Phokas ile anlaşma yapmıştır. Nikephoros Phokas, Kaesareia'da ordusu tarafından imparator ilan edildikten sonra Konstantinopolis'e giderek, şiddetli çatışmalardan sonra hâkimiyeti ele geçirmiş ve Hagia Sophia'da taçlandırılmıştır (Ostrogorsky 1995, 265; Norwich 2013, 153-158). Anadolu'nun güçlü ailelerinden Phokas'ların bir üyesinin imparatorluk tahtına çıkması ile Bizans İmparatorluğunda Anadolu aristokrasisi yükselişe geçmiştir.

II. Romanos'un ölümünden sonraki dönemde Makedonya Hanedanına mensup olmayan II. Nikephoros Phokas (963-969) ve II. Ioannes Çimiskes (969-976) tahta naiip imparator olarak çıksalar da tahtın gerçek varislerinin yerini almaya cesaret edememişler, dolayısıyla halk tarafından sevilen II. Romanos'un çocuklarının tahttaki hakları gasp edilmemiştir. Halkın, II. Romanos ve Makedonya Hanedanına duyduğu sevgi ve gösterdikleri itibar aslında genç varisleri ölümden kurtarmış ve ileriki yıllarda da tahta çıkmalarının yolunu açmıştır.

Makedonya Hanedanının tahta geçtiği ilk yıllardan itibaren Bizans ordusu başarılı seferler sonucu sınırlarını Fırat nehrine kadar ilerletmiştir. Makedonya Hanedanı döneminde sanat, kültür ve idare bakımından gerçekleştirilen önemli gelişimler askeri bakımlardan alınan başarılarla desteklenmiştir. Makedonya Hanedanı üyesi olmayan ama hassas siyasi gelişmeler sonucunda tahta çıkan II. Nikephoros Phokas

¹ II. Romanos'un 15 Mart 963 yılında beklenmedik ölümü sonucu oğulları Basileios ve Konstantinos ile kızı Anna'nın tahttaki hakları tehlikeye girmiş görünse de anneleri imparatoriçe Theophano kocasının ölümünden kısa bir süre önce Girit'i almış ve halk tarafından hürmet gören komutan Nikephoros Phokas'ı kendisine eş seçerek yasal haklarını korumaya almıştır (Herrin 2010, 294).

² İmparatoriçe ile Nikephoros Phokas arasındaki evliliğe dair çeşitli yorumlar bulunmaktadır. Kimi araştırmacılar son derece dindar biri olan Nikephoros Phokas'ın bu evliliği sadece karşılıklı çıkarları koruyan bir anlaşma gibi gördüğünden bahsederken, aslında bu sofu yeni imparatorun genç ve güzel eşine aşık olduğu ve evlilikleri süresince de bu zaafının imparatoriçe tarafından kullanıldığı da düşünülmektedir. Anadolu aristokrasi üyesi Nikephoros Phokas, kaba saba, yaşlı ve çekici olmayan fiziğe sahip biri olarak tanımlanmaktadır (Norwich 2013, 153, 159). Temeli tahtı ve gücü elde etme ve koruma amacına dayalı olan bu evlilikte yaşanan her ne ise tam olarak bilinmemekle birlikte, anlaşılın imparatoriçe oğullarına ve kendisine güvenli bir yaşam ve tahta söz hakkı sağlamıştır. Özellikle Girit seferi ve sonrasında aldığı askeri başarılarla halk tarafından oldukça sevilen ve takdir edilen Nikephoros Phokas tahta çıktıktan bir süre sonra sert mizacı ve dindar yaşam tarzı nedeniyle halktan koparak toplum tarafından istenmeyen imparator haline gelmiştir. Tahta çıkması imparatoriçe tarafından sağlanan Nikephoros Phokas'ın ölümü ise yine imparatoriçenin kurduğu düzenle gerçekleşmiştir.

döneminde de imparatorluğun özellikle doğu sınırları tekrar genişletilerek, Kilikya ve Suriye'nin kuzeyindeki önemli merkezler ele geçirilmiştir (Diehl 2006, 85³; Ostrogorsky 1995, 265, 269; Norwich 2013, 162). Bu dönemde imparatorluğun doğu sınırlarında Müslüman akınları bir süreliğine de olsa durdurulmuştur. Nikephoros Phokas'ın askeri başarıları doğu bölgeleri ile sınırlı kalmamıştır. Aslında, II. Romanos'un iktidarında alınan askeri başarıların çoğunluğu büyük komutan Nikephoros Phokas'ın yeteneklerine bağlıdır. Tahta çıkmadan önce, 960 yılı civarında, yaptığı Girit seferinde başarıya ulaşan Nikephoros Phokas Doğu Akdeniz havzasının önemli ticari ve stratejik merkezlerinden olan Girit'in tekrar Bizans İmparatorluğuna dâhil edilmesini sağlamıştır (Diehl, 2006 84; Ostrogorsky 1995, 265; Norwich 2013, 44, 150).

İmparatoriçe Theophano, aşırı dindar olan⁴ ve ağır vergiler altındaki halk tarafından da artık sevilmeyen⁵ kocası II. Nikephoros Phokas'tan kurtulmak için kocasının arkadaşı, yeni aşığı Ioannes Çimiskes ile anlaşmış ve imparatoru 10 Aralık 969 tarihinde gece yarısı suikast düzenleyerek öldürtmüştür (Grierson 1973, 580; Norwich 2013, 170-173)⁶.

Bizans İmparatorluğunun ikinci parlak dönemi olarak tanımlanan Makedonya Hanedanı iktidarı sanat eserlerinin zenginliği ve işçiliklerindeki yüksek kaliteyle öne

³ C. Diehl çalışmasında Ioannes Çimiskes ve Romanos Lekapenos'un Ermeni olduklarından bahsederken, Nikephoros Phokas'ı bu tanımlamaya dâhil etmemektedir (Diehl, 2006 85). Levchenko ise farklı ırklardan oluşan Bizans İmparatorluğundan ve Makedonya Hanedanı da dâhil olmakla birlikte, Nikephoros Phokas'ın da Ermeni asıllı olduğundan bahseder (Levchenko, 2007, 170). Bizans tarihi uzmanlarının bu konuda ortak görüş vermediği fark edilmektedir.

⁴ G. Ostrogorsky çalışmasında; imparator II. Nikephoros Phokas'ın Athos Dağında yer alan Lavra Manastırının kurucusu Aziz Athanasios'un kuvvetli bir hayranı olduğunu belirtir ve Athos Dağının önemli dini merkezlerinden olan bu manastırın yükselme devrinin II. Nikephoros Phokas döneminde yaşandığından bahseder (Ostrogorsky 1995, 266, Dipnot 3; Norwich 2013, 154, dipnot 120, 161).

⁵ Kazandığı askeri başarılar, özellikle deniz ticareti ve Doğu Akdeniz havzasındaki stratejik durumundan dolayı büyük öneme sahip Girit'in ve doğu merkezlerinden en önemlisi, Patriklik merkezi Antakya'nın geri alınması, her ne kadar imparatorluğun tekrar güçlenmesi ve sınırlardaki varlığını düşmanlarına karşı hissettirmesi adına önemli olsa da halk bu başarıların bedelini ağır vergiler vererek ödemekteydi (Ostrogorsky 1995, 271; Norwich 2013, 168-169). Önceki iktidarlara göre varlığı önemsenmemiş, Anadolu aristokrasisi ve askere verilen değerlerle bir kenara itilmiş halk ödemek zorunda kaldığı ağır vergi altında ezilmekteydi. Bu bakımdan, II. Nikephoros Phokas yönetimine karşı gün geçtikçe büyüyen halk tepkisi belirgin bir tehlike olarak ortaya çıksa da imparatorun bu durum üzerinde durmayı düşündüğü konusunda bir bilgi bulunmamaktadır. Siyasi anlamdaki bu sıkıntıların yanı sıra enflasyon karşısında sikkelerin değer oranlarında düşüşler yaşanmış ve bu dönemde düşük ağırlıkta altın sikke tetarteron tedavüle sokulmuştur.

⁶ İmparatoriçe Theophano kocasının öldürülmesinden sonra tahta çıkan aşığı Ioannes Çimiskes ile evlenmeyi beklerken patrik Polyuktos'un baskısı sonucu saraydan uzaklaştırılmıştır (Ostrogorsky 1995, 272).

çıkılmaktadır⁷. Makedonya Rönesansı olarak tanımlanan bu dönemde çok sayıda elyazma eser, ikona, röliker, fildişi ve kemik obje, maden eser, cam eser üretildiği gibi İkonoklazma döneminde tahrip olan anıtsal resim programı eserlerinin restorasyonlarının yapılması ve yeni eserlerin düzenlenmesi uygulanmıştır (Maguire 1994, 105)⁸. Sanat alanında hem üretim kalitesi hem çeşitliliği bakımından 10. yüzyılda hızla ilerleyen bu akım döneme damgasını vurarak, Makedonya Rönesansı özel tanımlamasıyla anılmaktadır⁹. Klasik Antikitenin natüralist üslubunun akıcılığı ve canlılığının Bizans sanatında tekrar ortaya çıkması, antik dönem edebi metinlerine duyulan ilginin artması ve antik dönem sanatının Hristiyan dini öğretilerini de yanına katarak yeniden canlanması dönemin öne çıkan unsurlarıdır (Cormack 2000, 130). Sanatın her kolunda görülen bu canlanma ve akıcı gelişim sikke tasvir üslubuna da yansımıştır.

II. Nikephoros Phokas iktidarı sırasında iki tip altın sikke birimi histamenon, gümüş sikke birimi miliaresion¹⁰ ve bakır sikke birimi follis basımı gerçekleştirilmiştir (Whitting, 1973 190).

İmparatorun tasvirinin üzerinde yer aldığı basamaklar İsa'nın çarmıha gerildiği Golgotha tepesini ve üzerinde yükselen haç tasviri de Calvaria Haçını temsil etmektedir. Dört yapraklı yonca formundaki haç içerisinde yer alan imparatorun tasvirinde imparatorluk kostüm ve aksesuarlarının tüm detayları verilmiştir. İmparatorun iki sıradan oluşan üçer nokta bezemeli imparatorluk kostümü oldukça küçük olan betim alanına rağmen ince işçilik sergilenecek sunulmuştur. İmparatorun başındaki haç motifli tacı ve üzerindeki kostümü imparatorluk ideolojisinin görsel vurgusu anlamında ortaya çıkmaktadır.

Erken Bizans dönemi gümüş sikkesi hexagram tedavülden kaldırılarak yerine miliaresion gümüş sikke birimi bastırılmıştır. III. Leon'un oğlu V. Konstantinos'la ortak

⁷ Entelektüel yaşamda yeni ve akıcı bir gelişme gösteren, üretim ve sanat eserlerinde yeni canlanan bu döneme ait elyazmalar, ikonalar, fildişi objeler, anıtsal resimler son derece özgündür ve nitelikli işçilik sergilemektedirler.

⁸ H. Maguire söz konusu çalışmasında; Makedonya Hanedanı dönemi eserlerinin sunduğu üslubun, antik dönem sanatının bilinçli olarak yeniden canlandırılması ya da sadece önemini yitirmiş klasik geleneğin son izleri olup olmadıkları konusunu araştırmaktadır (Maguire 1994, 105).

⁹ Hanedanın kurucusu imparator Makedonya'lı I. Basileios (867-886) olup daha sonra II. Nikephoros Phokas, I. Ioannes Çimiskes ve II. Basileios da tahta çıkmıştır (Bayet 2009, 79).

¹⁰ Herakleios'un 615 yılında tedavüle soktuğu gümüş sikke birimi hexagram 7. yüzyılın sonuna kadar kullanılmıştır. İlk olarak 720 yılında III. Leon döneminde seremoni için basılan yeni gümüş sikke birimi miliaresion ise 830 yılından 11. yüzyılın sonuna kadar sirkülasyonda kalarak, hexagram biriminin yerini almıştır. Yeni gümüş sikke tipi miliaresion, hexagram'dan geniş ebatla ve daha ince yapıdadır. 1092 yılında I. Aleksios Komnenos'un sikke reformu sonrasında miliaresion biriminin yerini farklı gram ağırlığında, çukur billon trachy alır. Yunanca bir terim olan miliaresion isminin kaynağını Latince miliaresis kelimesinden alır.

iktidarı döneminde, 720 yılında yeni bir sikke birimi, miliaresion, tedavüle sokulmuştur. Miliaresion'un arka yüzde yer alan beş sıralı yazıtta imparatorun ismi ve ünvanları yer almaktadır. P. Grierson; hexagramdan daha ince ve geniş olan miliaresion'un Sasani dirhem'inden etkilenecek basılan İslami sikke dirhem gibi hükümdar tasvirine sahip olmadığını, sadece haç motifi ve imparatorların isim ve ünvanlarını yer aldığından bahseder (Grierson 1999, 13-14). P. Grierson, Makedonya Rönesansı ile birlikte, 10. yüzyılda, miliaresion biriminin çok daha ayrıntıyla bezenmiş ve süslü haç motifiyle sunulduğunu, İsa ve imparator büstünün eklenmesiyle ise çok daha etkileyici hale getirildiğini belirtir (Grierson 1999, 14).

II. Romanos döneminde bilinen miliaresion örneği olmamakla birlikte II. Nikephoros ve I. Ioannes Çimiskes iktidarlarında basılan gümüş sikkeler bulunmaktadır. II. Nikephoros Phokas ve I. Ioannes Çimiskes iktidarlarında basılan miliaresion biriminde, madalyon formunda imparator portresi farklı tiplerde tekrar ortaya çıkmıştır. P. Grierson; ortak imparatorlar olarak ilan II. Basileios ve VIII. Konstantinos'un isimlerine gümüş sikkelerde bilinçli olarak yer verilmemesi ve özellikle autokratör ünvanının vurgulanmasını ise siyasi propaganda amaçlı kullanım yönelimine vermektedir (Grierson 1982, 181). II. Nikephoros Phokas iktidarı naip imparator olarak elinde tutmaktadır ve genç varislerin başlarına gelecek kötü bir sondan etkileneceğini bilmektedir. Bu duruma rağmen adına basılan gümüş sikkelerde varis imparatorların isim ve ünvanlarını özellikle koydurmayarak tek hâkim kişi olarak kendi varlığını vurgulamak istemiş olmalıdır

VII. Konstantinos-I. Romanos dönemine ait bir grup miliaresion sikkesi – Sınıf V'in arka yüzünde yer alan oval bir madalyon içerisinde I. Romanos'un uzun sakallı büstü potent haçın keşişen kolları arasına yerleştirilmiştir (Grierson 1973, 556, Pl. XXXVII, 20.5, 20.6, 20.10; Grierson 1982, Pl. 44, 804; Ratto 1959, PL XLIV, 1895-1896). 931-944 yılları arasına tarihlenen Sınıf V grubu gümüş sikkeler, haç kollarının keşişen merkez bölümüne farklı tipte bir madalyon içerisine yerleştirilmiş imparator büstlerinin başlangıcıdır¹¹. Bu tipin farklı versiyonları II. Nikephoros Phokas ve ardılı I. Ioannes Çimiskes iktidarlarında basılan gümüş sikkelerde kullanılmıştır (Demirel Gökalp 2015; Grierson 1973, Pl XLI, 6.1, 6.12; Pl. XLII, 7a.1, 7b.1, 7c; Grierson 1982,

¹¹ Aslında potent haçın keşişen kollarında oval bir madalyon içerisinde yer alan İsa büstü bu tiplerin prototipi olmalıdır. İmparator Aleksandros (912-913) dönemine ait nadir basım miliaresion sikkesinin ön yüzünde yer alan bu tasvir tipinin sonraki dönemlerde tekrar kullanımı görülmemekle birlikte, 10. ve 11. yüzyıllarda basılan gümüş sikkeler için öncü rol oynadığı düşünülebilir (Grierson 1973, 525, Pl. XXXV, 3; Grierson 1982, Pl. 44, 800). Yaklaşık bir yıl iktidarda kalmış bir imparator döneminde ilk defa kullanılan bu tipin kutsal kişilerin büstleri bakımından tekrar kullanımı olmamakla birlikte imparator büstlerinin farklı formdaki, oval, daire ya da dört yarım daireden oluşan haç madalyonlar içerisine yerleştirilmesi sikke ikonografisinde özgün bir tasarım yaratmaktadır. I. Romanos döneminde basılan gümüş sikkelerde yer alan haç formun ortasına yerleştirilmiş imparator büst tasvirinin daha sonra II. Nikephoros Phokas ve I. Ioannes Çimiskes iktidarlarında da devam ettiği görülmektedir (Nelson 2011-2012,177).

806-807; Ratto 1959, PL. XLIV, no. 1913, XLV, no. 1919; Bateson-Campbell 1998, 97, Plate 15, 2; Longuet 1961, Plate IX, no. 142). 10. ve 11. yüzyıllara tarihlenen gümüş sikkeler incelendiğinde ise arka yüzde yer alan potent haç¹² tasvirinin yerini oldukça ince detaylarla süslenmiş ve haç kollarının sade bir biçimde kapatılmasının yerine minik haç motiflerinin kullanımının tercih edildiği görülmektedir (Ünal 2012, 69, 71, Levha 32-33, 160-161, 164; Ratto 1959, PL. XLV, no. 1946-1950). Son derece süslü bir üslupla sunulmuş haç motifi sadece gümüş sikkelerde görülmemiş, Anonim Follis H ve I Sınıfı bakır sikkelerde de yer verilmiştir (Grierson 1973, Pl LXVIII, H.5-7, I.2, I.58; Grierson 1982, Pl. 57, 991(H), 992(I); Ünal 2012, 84-86, Levha 59-65, 272-302; Gökalp 2009, 120-121, Levha 49, 799, 803, 815).

Miliaresion (AR)¹³

Konstantinopolis, (963-969)

Ön Yüz: İki basamak üzerindeki küreden yükselen ve kolları minik haç motifleriyle son bulan haçın merkezinde II. Nikephoros Phokas'ın büstü yer almaktadır. Dört yarım daire biçiminde dilime ayrılmış haçın merkezinde betimlenen imparatorun üzerinde değerli taşlarla bezenmiş izlenimini nokta bezemelerle veren loros¹⁴, başında haç ve iki yanında pendilia¹⁵ ile süslü taç vardır. İmparatorun başının her iki yanında iki sıralı harf ile isminin kısaltması bulunmaktadır. Üç sıralı nokta bezemenin iki sırası seçilebilmektedir. Üç sıralı nokta bordürün orta sırasında yer alan sekiz adet daire süslemenin üç adedi seçilmektedir (Whitting 1973, 182, no. 295-296)¹⁶.

+H̄S̄ȲSX̄RĪ ST̄ȲS̄ NICA

Arka Yüz: Beş sıralı yazıt üç sıra noktalı bordür içerisinde yer almaktadır. En iç sıradaki nokta bordür ise sekiz adet minik küre motifleriyle süslenmiştir (Goodacre, 1971 210, 3).

+NICHF' / ENX.ΩAVTO / CRAT'EVSEb' / bASILEVS / RΩMAIOΩ'

¹² Bkz; Ünal 2006, 226, dipnot 16.

¹³ Balıkesir, Kuva-yi Milliye Müzesi'nde yer alan gümüş sikke miliaresion'u incelemem konusunda gösterdiği sabır ve verdiği destek için sikke seksiyonu sorumlusu Arkeolog Aytekin Yılmaz'a teşekkürlerimi sunarım.

¹⁴ Bkz; Ünal 2006, 224-225, dipnot 11.

¹⁵ Bkz; Ünal 2006, 229, dipnot 25.

¹⁶ Bkz; Grierson 1982, 368, Pl 44, 806; Alteri 1990, 78-79, n. 20; Tekin 1999, 171, Levha XVII, no. 192-193-194; Bateson-Campbell 1998, 96, Plate 15, 3; Wroth 1966, 472-473, Plate LIV, 6; Bordea-Ocheşeanu-Popeea 2004, 133, no. 1072; Sear 2006, 343, no. 1781; Tolstoy 1991, 50, 136, Table 78, no. 6; Sabatier 1955, 137-138).

Balıkesir, Kuva-yi Milliye Müzesinden II. Nikephoros Phokas (963-969).....



Miliaresion (AR), Balıkesir, Kuva-yi Milliye Müzesi, 21 mm çap, 2.30 gram ağırlık, Envanter No. 2722¹⁷.



Miliaresion (AR), Kütahya Müzesi, 23 mm çap, 2,95 gram ağırlık, Envanter No. 5581, Ref.: DOC 3/1, 585, no. 6.1 (Demirel Gökalp arşivi)¹⁸.

¹⁷ Sikkenin orijinal çapı 21 mm olup, üzerinde yer alan tasvirin ayrıntıyla sunulması bakımından büyütülerek verilmiştir.

¹⁸ Çalışmasında yer alan Kütahya Müzesi'ndeki miliaresion sikkесinin bilgilerini ve fotoğrafını paylaşarak desteğini esirgemeyen sevgili meslektaşım Doç. Dr. Zeliha Demirel Gökalp'a teşekkürlerimi sunarım (Demirel Gökalp 2015, poster sunum).

H. Goodacre çalışmasında, dört dairesel dilimden oluşan madalyon formunun, sanat tarihçi N. B. Schlumberger tarafından Gerçek Haç parçasını içeren rölikeri ifade ettiğini iddia eden yorumundan bahsetmektedir. Çok hürmet gören bu objeyi tören haçının merkezine yerleştirmenin ve kapağını iktidarda olan imparatorun tasviri ile süslemenin Bizans geleneği olduğunu açıklamaktadır (Goodacre 1971, 210). H. Goodacre'nin aktardığı N. B. Schlumberger'in bahsettiği tipte rölikerler Bizans İmparatorluğu döneminde sıklıkla rastlanan kutsal objelerdir. P. D. Whitting de çalışmasında natürel üslupta yapılan imparatorun büstünün saygı gösterilen bir rölik formunda sunulduğunu söylemektedir (Whitting 1973, 182, no. 295-296; Wroth 1966, 472, dipnot 2). Orta Bizans Dönemi sikkelerinde yer alan haç tasvirlerinin bazı ilginç örneklerine imparator büstünün eşlik ettiği görülmektedir. N. B. Schlumberger'in çalışmasında bahsettiği ve A. Ginnasi'nin makalesinde de ayrıntıyla işlenen röliker ve sikke örnekleri arasındaki üslup birlikteliği, Orta Bizans Döneminde imparatorluk siyasi propagandası için önemli bir araç olan sikke tasvirleriyle röliker gibi kutsal objeler arasında bağı sergilemektedir (Ginnasi 2009, 97-130, Fig. 1-16).

Enkolpion örneklerinde de sıklıkla rastlanan dört parça dairesel form göğüs üzerinde taşınan, üzerinde yer alan kutsal kişi betimi ya da bir kutu işlevinde olup içerisinde yer alan kutsal obje ile taşıyanı ruhani anlamda destekler ve kötülüklerden korur. İsa, Meryem ve Azizler ise enkolpia¹⁹ üzerinde en çok tercih edilen kutsal kişi tasvirleridir. Dört yapraklı yonca formu enkolpion örneklerine farklı dönemler ve bölgelerde rastlanmaktadır²⁰. Dört yaprak formu haç motifinin 10. ve 11. yüzyıllara ait çeşitli eserlerde de kullanılmış olması dönemin özel bir tasvir unsuru olabileceği algısını yaratmaktadır²¹.

¹⁹ Encolpion:tekil, Encolpia: çoğul

²⁰ 12. yüzyıla ait enkolpion örneği için bakınız: Wixom 1997, 497, no. 333.

²¹ Kuzey İtalya, muhtemelen Venedik, bölgesine ait 10.-11. yüzyıllara tarihlenen mermer levha üzerinde yer alan süslemelerin, özellikle dört yaprak formu haç motifinin tipik Orta Bizans Dönemi tasvir unsuru olduğu vurgulanmaktadır (Alchermes 1997, 452, no.292). Bu tip formda üretilen enkolpia ise Bizans İmparatorluğunun sınırlarını aşarak kullanılmıştır. Gürcistan'da bulunan örneklerin Bizans İmparatorluğundan hediye olarak gönderildiği ya da Bizans üslubu örnek alınarak yerel üreticiler tarafından yapıldığı konusunda düşünceler bulunmaktadır (Anderson. 1997, 342, no. 230). Özellikle, 10. yüzyıl sonu-11. yüzyıl başlarına tarihlenen Gürcistan, Bulgaristan, Ukrayna ve Latin Batı'da bulunan örnekleri, Bizans İmparatorluğu etkisindeki alanlara yayıldığını, hatta hediye olarak gönderildiklerini düşündürmektedir (Boyd 1997, 162).



Ön



Arka

Dört Yapraklı Yonca Formlu Enkolpion²². Bizans-Konstantinopolis, 10. yüzyıl sonu-11. yüzyıl başı²³ (Boyd 1997, 162, no. 109).

²² Göğüs üzerinde taşınan ve üzerinde Hristiyan inancı doğrultusunda kutsal kişi tasvirleri yer alan enkolpion'un, taşıyan kişiyi kötülüklerden koruduğuna inanılırdı. Bazı enkolpion'ların (enkolpia) ise röliker olarak işlevleri vardır. Kimi zaman mücevher gibi göğüs üzerinde taşınan kutsal bir obje kimi zaman da içerisinde yer alan rölikle birlikte ruhani korumaya ihtiyacı duyan son derece dindar kişiler için önemli olan enkolpion, Bizans sanat objeleri içerisinde dikkat çekmektedir. İsa ve Meryem en çok kullanılan ve tercih edilen tasvirler olmakla birlikte enkolpionlar üzerinde Azizler Demetrios ve Georgios gibi önemli azizlerin betimleri de yer almaktadır (Boyd 1997, 162).

²³ Kolye ucu olarak kullanılan enkolpion'un içerisinde haç formlu bölümü röliğin saklanması sağlamaktadır. Ön yüzde İsa soupedion üzerinde sol elinde Kutsal Kitap taşımakta ve sağ eli ise takdis pozisyonundadır. Her iki yanında yer alan tasvirler ise Aziz Pavlos ve Aziz Petros'a aittir. Arka yüzde Meryem Blakhernitissa ve iki yanında İncil yazarları Ioannes ve Luka yer almaktadır. Altın ve gümüş yaldızlı enkolpion, cloisonne tekniğinde yapılmıştır. Enkolpion, arka fonu olan altın üzerinde yer alan tasvirleriyle zemine gömülmüş izlenimi vermektedir. Enkolpion üzerindeki oldukça küçük işlenmiş figürler sade bir üslup sergilemektedirler. S. A. Boyd, figürlerin ve kostümlerin son derece sade üslupla yapılmasından dolayı Venedik'te bulunan VI. Leon'un tacındaki 9. yüzyıl sonu-10. yüzyıl başına tarihlenen mine işi süslemelerle yakın ilişki içerisinde olduğunu belirtir. Bununla birlikte, S. A. Boyd enkolpion'da yer alan boş altın zemin üzerine gömülmüş mine tekniğiyle yapılan ve Senkschmelz olarak adlandırılan British Museum'da yer alan haçlardaki tasvirlerle benzerliğini vurgulayan D. Buckton'dan bahsederek, benzer üsluba sahip bu enkolpion'un da 1000 yıllarına tarihlendirilebileceğini söyler (Boyd 1997, 162, Buckton 1994, 150-151, no. 165).



Detay

**Röliker Haç-Gerçek Haç Parçasını koruyan Röliker. Güney İtalya (?),
1200 civarı²⁴ (Cormack-Vassilaki 2009, 221, no.188).**

Yarım daire formulu kollardan oluşan haç motifinin içerisinde imparator portresi bulunmaktadır. İmparatorun tacının üzerinde haç, haç formun yan kollarının dış cephelerinde nokta bezemelerden oluşan birer haç ve tasvirin en üst bölümünde yer alan haçla birlikte bu sikke İkonoklazma Dönemi sonrasında sanat eserlerine büyük bir yoğunlukla giren Hristiyan unsurların ve sembollerin vurgulanmasını açıkça sergilemektedir. İkonoklazma döneminde kutsal kişilerin tasvirlerine hürmet edilmesi ve üzerlerinde bu tip tasvirlerin olduğu objelerin üretilmesi yasaklanmış olduğu için, bu dönemde Hristiyanlık sembolü olarak özellikle haç motifi önem ve yoğunluk kazanmıştır. İkonoklazma döneminin getirdiği tasvir yasağının etkisiyle birlikte haç

²⁴ İçerisinde Gerçek Haç parçası saklanmak üzere gümüş yaldızlı ve mineli rölikerin ön yüzünde yer alan dört yaprak formundaki haç süslemesi ise motifin sonraki dönemlerde de röliker süslemelerinde kullanımının devam ettiğini göstermektedir. Her bir yarım daire haç kolunun içerisinde yer alan mine tekniğiyle yapılmış minik haç motifleri ise vurgulanan kutsal sembolü ifade etmektedir. Ortasında Aziz Nikholaos tasvirli cameo'nun yerleştirildiği yarım daire formulu haç kollarına sahip obje büyük olasılıkla 12. yüzyıla tarihlenmektedir (Bank 1978, 300-301, no. 157-, 158). Söz konusu objenin yarım daire kollarına sahip haç formu, üslubun 12. Yüzyılda kullanımına dair farklı bir örnektir.

motifi anıtsal resim sanatından küçük el sanatı ürünlerine kadar birçok yerde kullanılmıştır. İkona karşıtı ve kutsal kişi tasvirlerinin yasaklandığı bu hassas dönemde ruhani kimlik, özellikle haç sembolüne ağırlık vererek, sanatın hemen her kolunda üretilen eserlerde bu motif vurgulanarak, figürlü tasvirlerin yerini almıştır. İkonoklazma Döneminin 843 yılında sona ermesi ve kutsal kişi tasvirlerine hürmet edilmesi yasağının ortadan kalkmasıyla Bizans İmparatorluğu sanatı yeni bir sürece girmiştir. Tahta çıkan Makedonya Hanedanı üyelerinin sanat eserleri ve üretimlerine olan ilgileri ise bu yeni süreci desteklemiştir. Sikke tasvirlerinde de bu yoğun ilginin yansımaları hissedilmektedir. Makedonya Hanedanı ve arkasından Komnenoslar iktidarıyla devam eden sanatsal süreçte İkonoklazma Dönemine tepki olarak klasik dönemin natürel üslubu canlanarak geri gelmiştir.

Tasvirin merkezinde imparator büstü yer almakla birlikte figür bir haç formu içerisine yerleştirilerek formun çevresi de çeşitli haç motiflerle süslenerek desteklenmiştir. Sikkenin sahip olduğu oldukça dar olan alan göz önüne alındığında bir haç formu içerisine yerleştirilen imparatorun büstünün oldukça ince işçilik ve özenle tasvir edilmesi ilgi çekmektedir. Bu kadar küçük bir alanda tasvir edilen imparatorun kostümü ve aksesuarları ise hassasiyetle vurgulanmıştır. Nokta bezemelerle süslü kostümü ve yine nokta bezemelerden oluşan pendilia'lı ve en üst kısmında haç motifiyle birlikte tacı dikkatli bir çalışmayı sergilemektedir. İmparatorun büstü iki basamak üzerindeki bir küreden yükselen yarım dairelerden oluşan bir haç formundaki çerçeve içerisine alınmış ve bu nokta bezeme ile oluşturulmuş haç çerçevesinin iki yanı ve üst kısmına minik haç motifleri yerleştirilmiştir. Sikkede yer alan tasvir bir bütün olarak ele alındığında, en önemli dini sembollerden olan haç motifinin farklı biçimlerde olmak üzere bilinçli olarak yoğun bir üslupla sunulması dikkat çekmektedir. Ait olduğu dönemin özgün ve sık tekrarlanmayan betim üslubu olarak Bizans sikke ikonografisinde yerini alan miliareşion sikkesindeki bu tasvir oldukça ilgi çekicidir.

Makedonya Rönesansı olarak tanımlanan klasik dönem sanat ruhunun ve eserlerinin tekrar yorumlanması dönemin tüm objelerinde yer almaktadır. Bu döneme ait enkolpion ve miliareşion sikkesindeki dört yapraklı yonca formulu haç motifinin kullanımı dini ve siyasi propaganda amaçlıdır. Ortodoks dininin kutsal sembollerinden ve özellikle tasvir karşıtı İkonoklazma Döneminde en çok kullanılan motif olan haçın, göğüste taşınan ve kutsal muhafaza işlevli enkolpion ve miliareşion sikkesinde kullanımı dini propaganda amacına hizmet etmektedir. Miliareşion sikkesinde merkezde yer alan ve odak noktası olan imparatorun portresinin ise yine dört yapraklı yonca formulu bir haç içerisinde sunulması ise ruhani desteği aldığını vurgulamak isteyen, yeryüzünde göksel gücün tek yansıması imparatorun siyasi nüfuzunu da desteklemektedir. Muhtemelen, bilinçli bir düşünce ve siyasi program çerçevesinde imparator büstü dört yapraklı yonca formundaki haç içerisine yerleştirilerek, naip imparator meşruiyetini halka ruhani desteği aldığını belirterek kabul ettirmeye çalışmaktadır. Döneme ait yazılı kaynaklardan edinilen bilgilere göre oldukça dindar bir kişi olan II. Nikephoros Phokas'ın bu tasviri gümüş sikkesinde kullanması ise hiç de

şaşırtıcı değildir. Bizans sikkeleri ait oldukları dönemin ekonomik, siyasi ve kültürel ortamını sergileyen önemli objeler oldukları gibi, siyasi otoritenin gücünü vurgulamak, halka benimseterek iktidarlarını kabul ettirmek anlamında da önemli görev üstlendikleri çok açıktır.

SÖZLÜK²⁵

Billon: 13. yüzyıldan sonra batı darphanelerinde basılan gümüş-bakır alaşımında % 50'den az gümüş kapsayan sikke birimi için kullanılan terimdir. Aynı ya da daha fazla oranda ve genellikle bakır olmak üzere metal içerikle yapılan gümüş alaşımli sikke birimi. Billon trakhea yaklaşık olarak 1/48 *nomisma* değerindedir.

Follis: Latince; para kesesi anlamındadır, fakat Bizans döneminde bakır sikkenin geniş ölçü birimlerinde 40 *nummi* değerinde kullanılmıştır.

Hexagram: Eken Bizans Dönemi gümüş sikke birimi.

Histamenon: Orta Bizans döneminde basılan, tam ağırlıktaki altın *nomisma* için kullanılmıştır.

Miliaresion (Latince *miliarese*): Altın sikke/*Solidus*'un 1/12'si değerindeki gümüş sikke birimi.

Souppedion: Tasvirlerde İsa, Meryem ve Azizlerin üzerinde durduğu dikdörtgen, kare ya da yuvarlak şekilli kaide.

Tetarteron: II. Nikephoros tarafından tedavüle sokulan düşük ağırlıktaki altın sikke/*nomisma*.

Trachy: 11. ve 14. yüzyıllar arasında basılan içbükey sikkeler için kullanılan Yunanca terim. Elektron, *billon* ya da bakır sikkelerdir.

KAYNAKÇA

- ALCHERMES 1997 Joseph. D. Alchermes, "292.Trasenna Panel", H. Evans (ed.), *The Glory of Byzantium*. (New York 1997), 452.
- ANDERSON 1997 Jeffrey. C. Anderson, "230. Enkolpion with Anastasis", H. Evans (ed.), *The Glory of Byzantium*. (New York 1997), 342.
- ALTERI 1990 Giancarlo Alteri, "Immagini della storia sulle monete bizantine", *Splendori di Bisanzio*, (Milano 1990), 71-93.

²⁵ Hazırlanan Sözlük; P. Grierson 1999, 53-60 ve ODB 1991 kaynaklardaki terimlerin açıklandığı bölümlerin çevirilerinin yapıp kısaca derlenmesinden oluşturulmuştur.

Balkesir, Kuva-yi Milliye Müzesinden II. Nikephoros Phokas (963-969).....

- BANK 1978 Alice Bank, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, New York 1978.
- BATESON-CAMPBELL 1998 J.D. Bateson-I.G. Campbell, Byzantine and Early Medieval Western European Coins in the Hunter Coin Cabinet University of Glasgow, London 1998.
- BAYET 2009 Charles Bayet, Byzantine Art, New York 2009.
- BORDEA-O.-POPEEA 2004 G. Bordea-R. Ocheşeanu-A. Popeea, Monnaies Byzantines du Musée de Constanta (Roumanie), Wetteren 2004.
- BOYD 1997 S. A. Boyd, "109.Quatrefoil Enkolpion", H. Evans (ed.), *The Glory of Byzantium*. (New York 1997), 162.
- BUCKTON 1994 David Buckton, Byzantium-Treasures of Byzantine Art and Culture, London 1994.
- CORMACK 2009 Robin Cormack- Maria Vassilaki (ed.), Byzantium 330-1453, London 2009.
- DIEHL 2006 Charles Diehl, Bizans İmparatorluğunun Tarihi, İstanbul 2006.
- GINNASI 2009 Andrea Ginnasi, "La Stavroteca di Limburg An-Der-Lahn: Devozione E Lusso Nel Mondo Bizantino", *ACME-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano LXII-1-Gennasio-Aprile*, (Milano 2009), 97-130.
- GOODACRE 1971 Hugh Goodacre, A Handbook of the Coinage of the Byzantine Empire, London 1971.
- GÖKALP 2009 Zeliha Demirel Gökalp, Yalvaç Müzesi Bizans Sikkeleri, Ankara 2009.
- GÖKALP 2015 Zeliha Demirel Gökalp, Byzantine Coins in the Kütahya Museum-Turkey, XV International Numismatic Congress 21-25 September, Taormina 2015 (poster).
- GRIERSON 1973 Philip Grierson, Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection (DOC), Volume Three, Part Two, Leo III to Nicephorus III 717-1081, Washington D.C. 1973.
- GRIERSON 1982 Philip Grierson, Byzantine Coins, California 1982.
- GRIERSON 1999 Philip Grierson, Byzantine Coinage, Washington D.C. 1999.

Ceren Ünal

- HERRIN 2010 Judith Herrin, Bizans, İstanbul 2010.
- LEVTCHENKO 2007 M. V. Levchenko, Bizans Tarihi, İstanbul 2007.
- LONGUET 1961 Henry Longuet, Introduction à la Numismatique Byzantine, London 1961.
- MAGUIRE 1994 Henry Maguire, "Epigrams, Art, and the Macedonian Renaissance", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 48 (Washington D.C. 1994), 105-115.
- NELSON 2012 Robert S. Nelson, "And So, With the Help of God": The Byzantine Art of War in the Tenth Century, *DOP 65-66* (Washington D.C. 2011-2012), 169-192.
- NORWICH 2013 J. J. Norwich, Bizans-Yükseliş Dönemi (MS 803-1081), İstanbul 2013.
- ODB 1991 A. M. Talbot-A. Kazhdan eds., The Oxford Dictionary of Byzantium 3 Vols, New York 1991.
- OSTROGORSKY 1995 Georg Ostrogorskys, Bizans Devleti Tarihi, F. Işıltan (çev.), Ankara 1995.
- RATTO 1959 Rodolfo Ratto, Monnaies Byzantines, Amsterdam 1959.
- SABATIER 1955 J. Sabatier, Monnaies Byzantines, Graz 1955.
- SEAR 2006 David R. Sear, Description Generale des Byzantine Coins, London 2006.
- ÜNAL 2006 Ceren ÜNAL, "Geç Roma İmparatorluğundan Erken Dönem Bizans İmparatorluğuna Geçiş Sürecinde Basılan Sikke Tasvirlerinde İmparator Kostüm ve Aksesuarları", Olba XIII-Mersin Üniversitesi Kilikya Arkeolojisi Araştırma Merkezi, Mersin, 2006, 221-234.
- ÜNAL 2012 Ceren Ünal, Manisa Müzesi Bizans Sikkeleri, Manisa 2012.
- TEKİN 1999 Oğuz Tekin, Bizans Sikkeleri, İstanbul 1999.
- TOLSTOY 1991 I.I. Tolstoy, Byzantine Coins, Barnaul 1991.
- WIXOM 1997 William D. Wixom, "333.Enkolpion", H. Evans (ed.), *The Glory of Byzantium*. (New York 1997), 497.
- WHITTING 1973 P. D. Whitting, Byzantine Coins, New York 1973.
- WROTH 1966 Warwick Wroth, Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum, Chicago 1966.

SANAT TARİHİ DERGİSİ YAZIM KURALLARI

1. Sanat Tarihi Dergisi, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi tarafından yılda iki kere yayımlanan hakemli bir dergidir.
2. Makalelerin daha önce başka bir yerde yayınlanmamış olması gerekmektedir.
3. Makaleler dil ve imla kuralları açısından da değerlendirilecektir.
4. A4 boyutundaki sayfada, üstten 3cm, alttan 3 cm, sağ ve soldan 2 cm boşluk bırakılmalıdır. Kağıt boyutu "özel boyut" genişlik "16,5 cm", yükseklik "24 cm" olarak düzenlenmelidir.
5. Metin Times New Roman fontunda 10 punto, iki yana dayalı olmalıdır. Paragraf başlarında 1.25 cm boşluk bırakılmalıdır. Paragraf girintisi ilk satır değeri 1,25 cm Paragraf aralığı: önce 4nk, sonra 4nk, satır aralığı tam değer 12 nk olmalıdır Dipnotlarda girinti: asılı ve değer 0,25 cm Dipnot paragraf aralığı: önce 2 nk, sonra 2 nk; satır aralığı tam ve değer 10 nk olmalıdır.
6. Dipnotlar kendi içinde tutarlı olmalı ve **sayfa altında** verilmeli ve Times New Roman fontunda 9 punto olmalıdır. Metnin sonuna kaynakça eklenmelidir.

Dipnot ve kaynakça yazımı

a-Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

Gönderme: Çakmak, 2001

Kaynakça: Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

b-Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı ise:

Gönderme: Daşçı, 2013a, 26 ve Daşçı, 2013b, 12

Kaynakça: 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:

Gönderme: Bayrakal ve Daş, 2010, 27

Kaynakça: 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: İlk göndermede tüm isimler: Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86 sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir Altun vd., 1991,87

Kaynakça: Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

Gönderme: H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125

Kaynakça: Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekeleri*, 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.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılan, birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakça da ise ikinci kaynağın künyesi verilir.

Gönderme: Ünal'dan aktaran Uçar, 2012, 1

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

İlk gönderme: Türk Dil Kurumu (TDK), 1999

sonraki göndermeler: TDK, 1999

Kaynakça:Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu

ı-Çeviri Kitap:

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi

i-Editörlü Kitap:

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

j-Ansiklopedi Maddesi:

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115.
Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı

k-Bilimsel dergi makalesi:

Kaynakça: Yazar, A. (Yayın Yılı), Makale adı. Dergi Adı, *cilt* (sayı), sayfa numaraları

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri, *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

l-Magazin Makalesi:

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *SkyLife*, 14-25

m-Gazete Makalesi:

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5

n-Elektronik kaynak- Basılı Makale:

YAZICI, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

o-Elektronik Kaynak- Veri tabanında Makale

Yazar, A. (Yayın Yılı). Makale Adı, *Dergi Adı*, *cilt* (sayı), sayfa numaraları.
Erişim: gg Ay yyyy, Veritabanı Adı, Kayıt/Makale No.

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim: 25 Ocak 2012, Jstor

ö-Tez -Yayımlanmamış

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:

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkeri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

r-Bildiri- Yayımlanmamış:

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

s-Poster Bildiri:

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

ş-Rapor:

Yazar, A. (Yayın Yılı), Rapor Adı (Rapor No.), Yayın Yeri: Yayınlayan/Hazırlayan Kuruluş
Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), *Türkiye Turizm Sektörü Raporu*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı

t- Yasa ve Yönetmelikler:

Yasanın Adı, (Kabul edildiği yıl), *Yayınlanan Derginin Adı, Sayı, gg Ay yyyy*
Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete, 18113, 23 Temmuz 1983*

u-Görüşmeler:

Mektup, telefon görüşmesi gibi kişisel görüşmeler kaynakçaya eklenmezler. Görüşmelere yalnızca metin içinde gönderme yapılır

7. Latin harfleri dışında bir alfabe ile yazılmış metinler bilgisayarda yazılmış olmalıdır.
8. Fotoğraflar JPEG formatında, en az 300 dpi olmalıdır. Fotoğraflar ve şekiller metin içerisine değil metnin sonuna eklenmelidir. makalenin sayfa sayısı ve fotoğraf sayısına göre fotoğraflar metin arasına ya da sonuna tarafımızdan eklenecektir. Şekiller AutoCad, Archicad, Netcad vb. programların uzantılarıyla değil, JPEG olarak gönderilmelidir.
9. Tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışına taşmamalıdır.
10. Makale metni fotoğraflar ve şekiller dahil olmak üzere 20 sayfayı geçmemelidir.
11. Makalenin birer paragraflık Türkçe ve İngilizce özeti (100-150 kelime) ile beşer adet anahtar kelime eklenmelidir. Makalenin Türkçe başlığı İngilizceye çevrilmiş olarak da verilmelidir.

12. Yazar ismi ya da isimleri makalede değil, makaleye iliştirilecek kapak sayfasında yer almalıdır. Bu kapak sayfasında, yazar isimleri yanında metin başlığı ve iletişim bilgileri (yazışma adresi, e-posta, telefon) yer almalıdır
13. Bir sempozyum ya da kongrede sunulan yazılarda kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Bir araştırma kurumunca desteklenen çalışmalarda, desteği sağlayan kuruluşun adı varsa proje numarası verilmelidir
14. Makale metni 2 adet CD'ye kaydedilmeli ve 2 adet metin çıktısı ile birlikte gönderilmelidir.
15. Basım için gönderilen makaleler yayın kurulu tarafından incelendikten sonra ilgili hakeme gönderilir. İki hakemin onayından sonra geliş sırasına göre yayımlanır.
16. Dergide yayınlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir.

