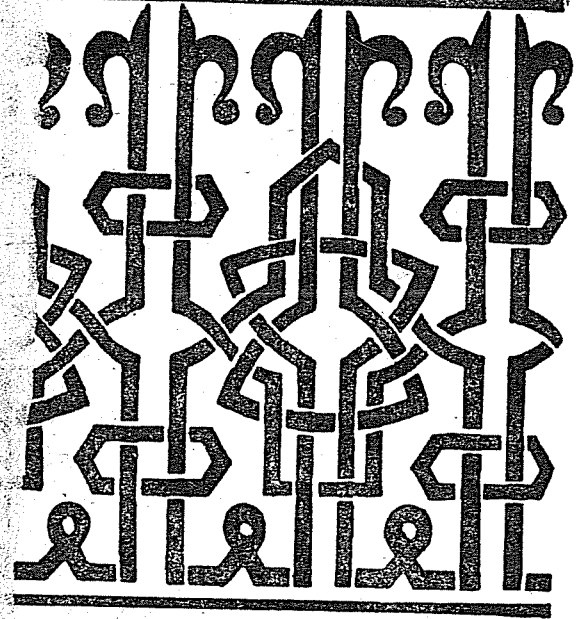
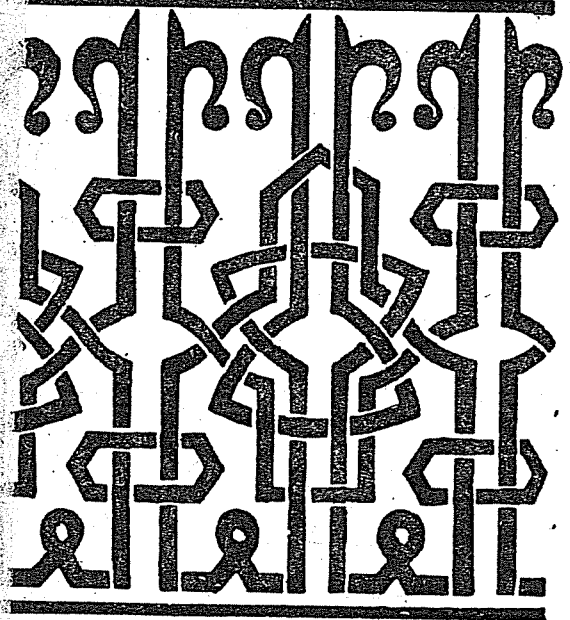


İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ



SANAT  
TARİHİ



YILLIĞI

XII

SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ  
1982

**SANAT TARİHİ**  
**YILLIĞI**  
**XII**



Edebiyat Fakültesi Matbaası  
İstanbul 1983

REDAKSYON KURULU

Prof. Dr. Oktay Aslanapa — Prof. Dr. Semavi Eyice

Prof. Dr. Nurhan Atasoy — Prof. Dr. Şerare Yetkin

Prof. Dr. Erdoğan Merçil

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

SANAT TARİHİ YILLIĞI

XII

1982



Makalelerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

İSTANBUL  
1983

## İÇİNDEKİLER

BENGİ ÇORUM

Balık Figürlü Milet İşi Keramikler . . . . . 1

ESİN DAL

Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları . . . . . 5

ZAFER ERTAŞ

Antalya Bölgesi Bir Grup Mezartası Hakkında  
Yorumlar . . . . . 21

EMEL ESİN

Türklerde Gök Tapınağına Dair . . . . . 35

HAMZA GÜNDOĞDU

Afyon'da Yeni Bulunmuş Figürlü bir Mezartası  
Hakkında . . . . . 61

HAŞİM KARPUZ

Trabzon'da Yok Olan Türk Devri Eserleri . . . . . 95

MACHIEL KIEL

The Oldest Monuments of Ottoman-Turkish  
Architecture in the Balkans . . . . . 117

## VIII

EMİN TAN

İznik Müzesinde Bulunan Keramik Biblolar . . . . . 145

ORHAN C. TUNÇER

Batıda Merkezi Kubbe ve Koca Sinan'ın  
Mekân Kavramı . . . . . 149

ERDEM YÜCEL

Beşiktaş (Bahariye) Mevlevihanesi . . . . . 161

LİSANS TEZLERİNİN ÖZETLERİ . . . . . 169

## BALIK FIGÜRLÜ MİLET İŞİ KERAMİKLER

Bengi ÇORUM

Milet işi diye adlandırılan 14.-15. yüzyıl ilk Osmanlı keramikleri başta İznik olmak üzere Anadolu'nun birçok yerlerinde bulunmuştur. Bunlar kaba ve iri taneli kırmızı hamurdan yapılmış, genellikle derin kâseler ve geniş kenarlı tabaklardır. Hepsi kısa yuvarlak kaidelidir ve içlerinde üç ayak izleri bellidir. İçi tamamen, dışı yarıya kadar beyaz astarlı olup, birinci fırına girdikten sonra motifler çizilip, boyanıp sırlanmıştır. Hâkim renk lâciverttir. Bunun yanı sıra mor, yeşil, firuze renkleri de kullanılmıştır. Dekorlar sadeleştirilmiş nebati motifler, geometrik desenler, kalın radyal çizgiler ve hayvan figürleridir.

Anadolu'da Türk çini sanatında figürü Selçuklu saray ve köşklerinde görüyoruz. Bunlar insan figürünün yanı sıra kuş, balık, at gibi çeşitli hayvanlar ile siren, grifon, sfenks gibi efsanevi yaratıklardır.

Osmanlılar'da ise figürü keramik sanatında ilk devirden itibaren görüyoruz. Bunlar Prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın İznik kazılarında bulunan kuş figürlü Milet işi keramiklerdir<sup>1</sup>.

Daha sonra 15.-16.-17. yüzyıllarda diğer grup keramiklerde hayvan figürleri daha zenginleşmiştir. Bu yüzyıllara ait kuş, tavşan, balık figürlü keramikler bugün müzelerde ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Konumuz olan Milet keramiklerinde balık figürü ise çok nadirdir. Şimdiye kadar bulunan ve makalemize konu olan sadece üç adet balık figürlü Milet işi keramik elde mevcuttur. Bunların iki tanesi Bursa Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan 2659 ve 3092 numara-

<sup>1</sup> O. Aslanapa, Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1965.

ralarda kayıtlı iki adet tabak, diğeri İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk-İslâm Sanatı Kürsüsü seminer arşivinde 9. sırada bulunan bir keramik parçasıdır.

Tabak (Bursa Müzesi, Env. No: 2659)

Ağız çapı: 28,5 cm.

Kaide çapı : 8,7 cm.

Yükseklik : 6 cm.

Kenar gen. : 2,5 cm.

Beyaz astar üzerine tabağın ortasına büyük başı, aşağı doğru incelen kıvrık gövdesi ve geniş kuyruğu ile büyük bir balık figürü yerleştirilmiştir. Gövdenin kenarında yüzgeçleri vardır. Üst kısmı yuvarlak pullar ile kaplı, kuyruğa doğru incelen alt kısmı ise dikey çizgilerle taranmıştır. Diğer boşluklar yapraklar ve kıvrık dallarla dekorlanmıştır. Dışa dönük kenardaki bordürde çengel motifleri sıralanmıştır. Yer yer firuze renk de kullanılmıştır. Dışı yarıya kadar yeşil boyalıdır (Resim. 1).

Tabak (Bursa Müzesi, Env. NO : 3092)

Beyaz astar üzerine koyu lâcivert renkle dekorlanmıştır. Ortada gövdesinin kenarları kalın konturlu bir balık figürü bulunmaktadır. Kuyruğu kıvrık, gövdesi pullarla kaplıdır ve gövdenin kenarlarında yüzgeçler, başı ile gövdesinin birleştiği yerde çizgiler vardır. Kuyruğu tamamen lâcivert renkle doldurulmuştur. Balığın etrafında ikili ve üçlü benekler vardır. Bunu çevreleyen karşılıklı rumîlerin meydana getirdiği bir örgü dekoru, ağız kenarında ise dalgalı bir dal üzerindeki yaprak motiflerinden oluşan bordür görülmektedir. Dışı yarıya kadar astarlı olup, bej üzerine kahverengi kafes dekorludur (Resim. 2).

Keramik Parçası (Türk-İslâm Sanatı Kürsüsü, seminer arşivi)

En geniş yeri : 12 cm.

En dar yeri : 5,3 cm.

Beyaz astar üzerine koyu lâcivert dekorludur. Ortada kenarları kalın konturlu bir balık motifi vardır. Gövdesi pullarla kaplıdır, ke-

narlarında yüzgeçler olup kıvrık kuyruğu dikey çizgilerle taranmıştır. Baş ile gövdenin birleştiği yerde çizgiler görülmektedir. Balığın etrafı dallar üzerindeki küçük yaprak motifleriyle doldurulmuştur (Resim. 3).

3092 No.lu tabak İznik'de bulunmuş ve Bursa Müzesine intikal etmiştir. Türk-İslâm Sanatı Kürsüsü seminer arşivinde bulunan parça ise Prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın İznik kazılarında bulunmuştur. Her iki keramikteki balık figürleri birbirine çok benzemektedir. Belki aynı atölyede yapılmışlardır.

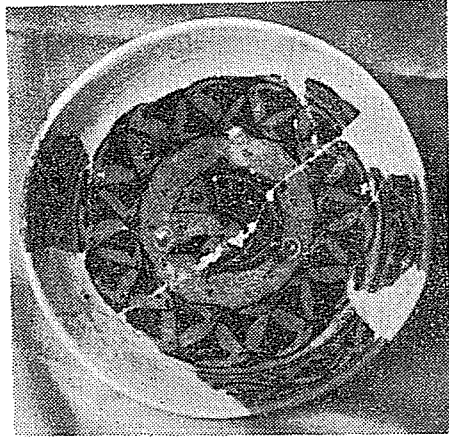
2659 No. lu tabak ise Kütahya'dan merhum Edip Çinicioğlu'ndan 1975 yılında satın alınmıştır. Ancak biz bu tabağın Kütahya'da değil de İznik'de yapıldığını sanıyoruz. Çünkü şimdiye kadar Kütahya'dan çıkan keramikler içinde bütün olan bir tane dahi Milet işi keramik yoktur. Hep küçük parçalar bulunmuştur. İkinci bir husus da Kütahya keramiklerinde balık figürünün hiç görülmemiş olmasıdır. Üstelik bu tabaktaki balık, İznik gölünde yetişen yayın balığına çok benzemektedir. Kütahya deniz ve göl kenarında olmadığı için Kütahyalı usta çok iyi tanımadığı bu motifi işleyemez. Oysa İznik bir göl şehridir. İznikli usta hergün gördüğü balık motifini rahatlıkla işleyebilir.

Nasıl ki Selçuklu çini sanatında da hayvan motifli çinilere Kılıçarslan Köşkü, Keykubadiye ve Kubadabad saraylarında rastlanmış, fakat balık figürlü olanlar sadece Beyşehir gölü kenarında bulunan Kubadabad Sarayı çinileri içinde bulunmuştur. Demek ki usta yakından tanıdığı bir motifi işlemektedir.

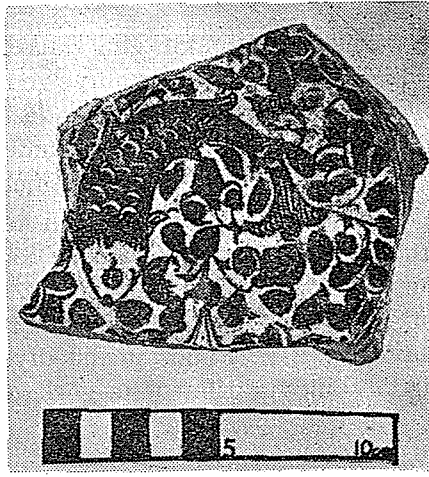
Biz de diyoruz ki Osmanlı keramik sanatında Milet işi diye adlandırılan kırmızı hamurlu bu ilk devir keramikleri belki Anadolu'nun bir çok yerinde yapılmıştır, fakat balık figürlü Milet işi keramikler sadece İznik'de yapılmıştır. Nitekim daha sonraki yıllarda Mavi-Beyaz ve Rodos grubu diye adlandırdığımız İznik keramiklerinde balık figürünü yine görüyoruz. 5-3-1982



Resim 1. Tabak, Bursa Müzesi  
env. no. 2659.



Resim 2. Tabak, Bursa Müzesi  
env. no. 3092.



Resim 3. Parça, Türk ve İslâm Sanatı  
Kürsüsü seminer arşivi.

## ATATÜRK DÖNEMİNDE RESİM VE RESİM TARTIŞMALARI

Esin DAL

Batıda resim, Rönesans'a dek duvar ve kitap resmi biçiminde gelişirken Rönesans'la birlikte 14. yy. sonları, 15. yy. başlarında yağlıboya ve tuval resmine yönelmiştir. Bu yöneliş resmin biçimlenişine ve özüne yönelik gelişme ve birikimlerin sonucu olduğu gibi aynı zamanda toplumsal değişimlerin sanatçı bilincine ve sanata yansımalarının bir sonucudur. Ticaret ve küçük sanayinin gelişmesi, kentte yeni bir soylu kesimin oluşması, dinsel doğmaların büyük ölçüde etkisini yitirmesi, düşünce ve bilimin özgürleşmesiyle Rönesans öncesinde Ortaçağ'ın tarıma dayalı, dinsel etkinin yönlendirdiği toplum, çözülmeye uğramıştı. Bu ortamın yeni koruyucularla birlikte sanatçıyı daha özgür yaratmalara götürmesi, ressamı teknik, konu ve biçim açılarından sınırlamalara yöneltmişti. Böylece dinsel konulu, iki boyutlu duvar resimlerinin yerini din dışı, üç boyutlu, taşınabilir tuval resimleri almıştı.

Batıda Rönesans'la başlayan yağlıboya resmin gelişim çizgisi, günümüze dek beşyüz yıla yaklaşan bir süreç geçirmiştir. Bu sürece, tarih öncesi ilk mağara resimlerinden başlayan ve geniş yüzeylere uygulanan duvar resimleriyle, kitap sayfalarını süsleyen minyatürlerin gelişim süreci dahil değildir.

Günümüz Türk resminin gelişim süreci ise, Batıdaki gibi iki döneme ayrılarak incelenebilir. Yani yağlıboya resmin başladığı dönem ve öncesi. Bu noktada, Türkler'de yağlıboyadan önce resim yok müydü, sorusu akla gelebilir. Kuşkusuz vardı. Öyle ki, başlangıç Hunlar'a dek götürülebilir. Göçebe Hun kavimlerinde kimi halı, kumaş ve keçeler üzerinde, hayvan kavgaları ve Hun süvarileri ile süslü

parçalara raslanırken<sup>1</sup>, Türk adıyla ortaya çıkan ve kabileleri toparlayarak devletleşmeye geçen Göktürkler'de resim yerine heykele yöneldiği izlenmektedir<sup>2</sup>. Daha sonra merkezi otoriteyi sağlayan Uygurlar'da Budizm ve Maniheizm kaynaklı prens, prenses, rahip ve vakıfçı konulu duvar resimleri ve minyatürler yapılır<sup>3</sup>. Uygur duvar resimleri ve minyatürler, Türk resminin bilinen en eski örneklerini oluştururlar. Görüldüğü gibi, İslâmiyet öncesi Türk toplumlarında, hem göçebe, hem de yerleşik dönemlerde resim sanatı vardır. İslâmiyet'in kabulünden sonra ise resim biçim değiştirmiştir. Daha doğrusu resmin yerini süsleme almıştır. Bu noktada, çeşitli etkenlerin içinde, İslâm'da 'tasvir yasağı', Türkler'de resim sanatının gelişmesini engelleyen bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır.

Kuran'da açıkça yer almamasına karşın, yasağı akla getirecek âyetlerin varlığı, olumsuz yorumlamalara ve uygulamalara yol açmıştır<sup>4</sup>. İslâmiyet'in erken dönemlerinde örneğin ilk İslâm devleti olan Emeviler'in saraylarında çeşitli figürlü duvar resimlerinin olması, yasağın daha sonra ortaya çıktığını kanıtlamaktadır<sup>5</sup>. Örneğin, İslâmiyet'i kabul eden ilk Türk devleti olan Karahanlılar'da (9.-13. yy.) duvar resmi görülmez. Dini ve sivil yapılarda tuğla malzeme, çoğunlukla geometrik ve kimi zaman bitkisel motifler oluştu-

1 Nejad Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, İstanbul, 1972, s. 109-131.; Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, 2. Bas., Ankara, 1979, s. 112-115.

2 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı (I)*, İstanbul, 1972, s. 6-9.

3 O. Aslanapa, *a.g.y.*, s. 14-18.; C. Esad Arseven, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1973, s. 17.

4 Suut Kemal Yetkin, *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul, 1974, s. 179-189. Yetkin, resim ve heykelin Kuran'ca yasak edilmediğini, Avrupa'dakinden farklı bir oluşum geçirmesinin nedenini, İslâm düşüncesinin tanrı anlayışı ve bu düşüncenin yarattığı sonuçta görmektedir.

Güner İnal, *Türk İslâm Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Yayınlanmamış Ders Notları, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, s. 10-13. Sözü edilen sure ve âyetler şunlardır: 34: 12-13'de, cinlerin Hazreti Süleyman için heykel yaptıkları söylenmektedir. Bu nedenle, heykel yapma işleminin yalnızca cinlere ait olduğu fikri uyanmıştır. 6: 75-80, İbrahim'in putlar aleyhindeki sözlerini içermektedir. Bu nedenle, İbrahim'in idolleri kırmayı ima ettiği ve tasvirin de idol ya da put özelliği taşıdığı biçiminde yorumlanmıştır. 3: 49'da, İsa'nın balçıktan bir kuş yaptığı ve Allah'ın onun içine yaşam soluğu üflediği belirtilerek, yaratıcılık yalnızca tanrıya özgü sayılmıştır.

5 G. İnal, *a.g.y.*, s. 13-14.

racak biçimde düzenlenmiştir<sup>6</sup>. Dana sonra Gazneli saraylarında kimi figürlü duvar resimleri görülse de, bu bir istisna olarak kalacaktır.

11. yy. da Anadolu'da, Selçuklular devriyle birlikte, daha sonra Osmanlılar'da Batıya açılma dönemine dek, Türk-İslâm sanatı resim alanında minyatür, yani kitap resmi geleneğini sürdürmüştür. 17. yy. da portre ve grup portrelerinden oluşan albüm resimleri yapılırsa da<sup>7</sup>, 18. yy. a gelinceye dek, Türk resim sanatı olarak, saray çevresinde gelişen ve korunan, belgesel yanı ağır basan minyatürler izlenmektedir. Gerek Selçuklular'da, gerekse Osmanlılar'da minyatürcülük, daha çok saray ressamlığıdır. Edebî, tarihî konular ve padişahlarla ilgili el yazmaları, minyatürlerle resimlendirilmiştir. Ancak resmin günah sayılması, minyatür ressamlarını bile takma isimle imza atacak hale getirebilmiştir<sup>8</sup>. Resim kapsamına girmeyen süslemecilik ise, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde, mimarinin bir parçası, ya da el sanatları olarak yaygın bir biçimde sürdürülmüştür<sup>9</sup>.

18. yy., Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni bir sanat ortamının oluştuğu ve yeni bir resim anlayışının yerleştiği dönemdir. Batıda, Osmanlı ve doğu yaşantısına duyulan ilgiyle, Türkiye'ye sayısız Avrupalı ressam gelirken, özellikle padişah III. Selim'in Batılı resim ve heykel sanatıyla ilgilendiği izlenmektedir<sup>10</sup>. Gerçi III. Selim'den önceleri, Lâle devri padişah ve ileri gelenleri Batılı ressamlar getirtip portrelerini yaptırmışlar, ancak sanata karşı bu tutum sürekli olmamış, kimi padişahlar Batılılaşma hareketlerine karşı olumsuz tepki göstermişlerdir<sup>11</sup>. Öte yandan III. Selim döneminde evlerin duvarlarını manzara resimleriyle süsleme moda haline gelmiştir. II.

6 O. Aslanapa, *a.g.y.*, s. 24-32.

7 G. İnal, *a.g.y.*, s. 144.

8 C.E. Arseven, *a.g.y.*, s. 224.

9 Bkz. Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Ankara, 1978.; Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul, 1979.

10 Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, (1700-1850)*, Ankara, 1977, s. 22.

11 G. Renda, *a.g.y.*, s. 18-21. Sırasıyla III. Ahmet, I. Mahmut dönemlerinde olumlu, III. Osman döneminde olumsuz tutum izlendiği, III. Mustafa döneminde ne olumlu ne de olumsuz bir tutum görülmediği belirtilmektedir.



Mahmut döneminde ise duvara resim asılması ve yapılması geleneği başlar. Yabancı ressamın İstanbul'a gelir ve Türkiye ile ilgili gravürler yaparlar. Ancak padişahın resim sanatına karşı bu olumlu tutumu, gerek saray çevrelerinde gerekse halk arasında bir çok tepkiye yol açarken, ölümünden sonra, resmî dairelerden resimleri kaldırılır ya da örtülür<sup>12</sup>.

Daha sonra tahta çıkan Abdülmecit ve Abdülaziz devirlerinde Batılılaşma hareketine hız verilirken, birçok yabancı mimar ve ressama hükümetçe görevler verilir, saraylar yaptırılır<sup>13</sup>. Özellikle Abdülaziz, Avrupa gezisi dönüşünde kimi Avrupa ressamlarının yapıtlarından oluşan bir kolleksiyon düzenler<sup>14</sup>. Batı biçiminde resim yapan ilk ressamlardan Süleyman Seyit Bey ve Şeker Ahmet Paşa'ya koruyarak onları Avrupa'ya gönderir<sup>15</sup>. Daha sonra Abdülhamit devrindeki katılık, Batı biçimindeki resim sanatının gelişmesini engellemez. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışı, 1883'te ressam ve arkeolog Osman Hamdi'nin çabasıyla gerçekleşir, resim ve heykel resmen eğitim konusu olur<sup>16</sup>.

Heykelden daha yaygın olan yağlı boya resim, kimi padişahların da desteğiyle 19. yy. sonlarında, saray çevresinde subay ressamlarla uygulanmış ve bir çeşit saray okulu oluşturulmuştur. Ancak yağlı boya resim, minyatürlü yazmalar gibi belirli ellerde kalmamış, sergiler yoluyla daha geniş bir çevreye sunulabilmiştir. Özellikle 1900'lerde resim öğrenimi için Avrupa'ya gönderilenler, 1914'te savaş nedeniyle döndükten sonra, her yıl düzenli olarak sergiler açmış ve bir resim grubu oluşturmuşlardır. Böylece Cumhuriyet'e gelirken, Batı anlamındaki resmin Türk sanat ortamına girdiği, hatta okuluyla kurumlaşmaya gittiği görülmektedir. Ancak bu giriş tümüyle bilinçli bir yaklaşımın sonucu sayılamaz. Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar'da büyük ölçüde yoruma dayansa da dinin etkinliği tasvir yaşağının kırılmasını engellemiştir. Batılılaşma hareketinden önce kimi padişahların Batılı ressamları saraya getirtmesi ve portreler

12 G. Renda, *a.g.y.*, s. 25.

13 Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, İstanbul, 1943, s. 18.

14 N. Berk, *a.g.y.*, s. 16.

15 N. Berk, *a.g.y.*, s. 17.

16 Bkz. Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971.

yaptırması, yasağın kırıldığını göstermeye yetmemektedir. Saray minyatür okullarında olduğu gibi, portrecilik de padişahların 'kalıcılık' isteklerinin bir sonucudur.

Böylece Batıda 500 yıla yaklaşan geçmişi olan yağlıboya resim, Türkiye'ye 19. yy. sonlarında girerken, günümüze dek ancak 100 yılı aşan bir süreci başlatabilmiştir.

İmparatorluğun zayıflaması, Batılı ülkelerle ilişkilerin yoğunlaşmasını getirirken, Batı emperyalizmi, yeni kaynaklar, yeni sömürgeler bulma düşüncesini uygulamaya koymuştur. Böylece bir araç olarak kullanılan kültürel ilişkiler yoluyla, Batı yaşamını taklitten, Batılı sanat biçimlerini uygulamaya dek uzanan bir döneme girilir. Kimi yenileşme taraftarı padişahların desteğiyle, resim sanatı da bu etkileşimde yerini alır.

Toplumlar arası kültürel etkileşimler ve ilişkiler kuşkusuz doğal bir olgudur. Bu noktada, özellikle tasvir yaşağını göz ardı ederek resim sanatının girişine katkıda bulunduğu için, Batılılaşma hareketinin olumlu bir yanı da vardır. Batının her alandaki olumlu birikiminden yararlanmak, kolayca bir yaklaşımla, bir kenara itilemez. Ancak alınan birikimin geniş halk kitlelerine yayılması gerekir. Bu noktada sanat, bilim ve teknikte olduğu gibi, insanlara ulaştığı ölçüde değer kazanmaktadır. İnsanların duyarlılığını, sezgi ve gözlem gücünü, zevkini, kültürünü ve bilincini etkilediği, geliştirdiği ölçüde toplumsal bir önem taşır. Resim açısından bakıldığında, Osmanlı İmparatorluğu döneminde bu yaygınlığın sağlanmadığı açıktır. Saray çevresinde kalmış ve en çok, İstanbul'un belli bir kesimine uzanabilmiştir. Ancak, merkezi bir yapı ve yönetim biçiminde sonucun böyle olmasını doğal karşılamak gerekir. Cumhuriyet ve Atatürk döneminin farkı işte bu noktada iyice belirginleşir.

Batının emperyalist işgaline karşı verilen Ulusal Kurtuluş Savaşıyla ulusal bilincin oluşması sürecine girilirken, Cumhuriyet ilan edilmiş ve saltanata dayalı yönetim biçimi terkedilmiştir. Kurtuluş savaşından sonraki dönemde ise, ekonomik alanda tam bağımsızlık sağlama çabasıyla birlikte; dil, din, düşünce, eğitim, hukuk ve kültür alanlarında çağdaşlaşma yönünde atılımlar yapılmıştır. Yüzyıllar boyunca devlet işlerini yönlendiren dine dayalı hilafetin kaldırılması ve laikliğin getirilmesi, bu alanlarda yapılan işlerin en başında gelir. Çağdaşlaşabilmeyi ya da Osmanlı padişahlarının istediği

Batılılaşmayı sağlamak, düşüncenin önündeki engelleri kaldırmakla sağlanabilirdi. Bunu kavrayan Mustafa Kemal Atatürk, Batının hemen hemen beşyüz yıl önce yıktığı dinsel dogmalara dayalı yönetim biçimini, Ortaçağ karanlığını yıkmak gereğini duymuştur. Böylece, yönetim biçiminden sosyal yaşama dek, gerekli çözümler uygulamaya konulmuştur.

Laiklik ilkesi, sanatı, özellikle resim ve heykel sanatını da yakından ilgilendirmektedir. Bilimsel düşünceyi ve sanatı birbirinden ayırmayan Atatürk, bilimsel düşüncenin yolunu açacak bir eğitimin sonucunda sanatın da gelişeceğini savunur<sup>17</sup>. Aynı biçimde, resim ve heykel alanlarında gelişmek gereğine inanırken, İslâmiyet'teki tasvir yasağı üzerinde de durmuş ve aslında böyle bir yasak olmadığını, İslâmiyet'in ilk yıllarında puta tapmayı önlemek için getirilen düşüncelerin yanlış yorumlandığını savunarak, bu konudaki yanlış kanıları kırmaya çalışmıştır<sup>18</sup>. Buna bağlı olarak, güzel sanatları, eğitim, bilim ve kültür devriminin bir parçası olarak görür ve bunu her zaman tekrarlar<sup>19</sup>. Atatürk'ün savunduğu düşünceler, uygulamaya da yansır. Bilim, teknik ve sanat alanlarında gerekli görülen birikimi sağlamak için yurt dışına 1924'te gönderilen yirmiiki kişilik öğrenci grubu içinde beş kişinin ressam olması, bu anlayışın bir sonucudur<sup>20</sup>. Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde ressamların köşelerinden çıkmalarını ve Anadolu'yu görmelerini amaçlayan 'Yurt Gezileri' düzenlenir ve 'millî mücadele' tarihini yaşatan resimler 'Türk İnkılâp Sergisi' adıyla sergilenir<sup>21</sup>.

1934'te Ankara'da ilk kez, sergi için yapılan bir bina, Sergievi, devrin başbakanı İsmet Paşa tarafından açılır<sup>22</sup>. Aynı yıl Kültür Bakanlığı'na bağlı 'Ar Genel Direktörlüğü' oluşturulurken, yapacağı işler şöyle belirlenir :

17 Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim-Heykel*, 2. Bas., İstanbul, 1973, s. 37-38.

18 G. Elibal, *a.g.y.*, s. 41-49.

19 Tayyip Gökbiğın, «Türk Toplumunda Bir Kültür Devrimi Olarak Devrimcilik», *Atatürk Önderliğinde Kültür Devrimi, Kalkınma İçin Bölgesel İşbirliği (JRCD) Semineri Tebliğleri*, (9-11 Kasım 1967), Ankara, 1972, s. 11.

20 G. Elibal, *a.g.y.*, s. 58.; N. Berk - H. Gezer, *a.g.y.*, II. Bölüm, s. 12.

21 G. Elibal, *a.g.y.*, s. 96-97.

22 Hüseyin Avni, «Ankara Sergi Evinde», *Yeni Adam*, 15 Teşvinsani 1934, Sa. 46, s. 9.

«Madde 2-Ar Genel Direktörlüğü'nün göreceği işler şunlardır : Okullarda ve okullar dışında dramatik sanatlarla, müzik ve plastik sanat işlerinin ulusal ülküye uygun olarak yürütmesine ve yücelmesine çalışmak ve bu çalışmanın sosyal eğitim bakımından gereği gibi verimli olması yollarını aramak ve göstermek»<sup>23</sup>.

Çalışmalar sürer ve Atatürk'ün emriyle 20 Eylül 1937'de Dolmabahçe Sarayı'nın bir bölümünde düzenlenen Türkiye'nin ilk Resim ve Heykel Müzesi halka açılır<sup>24</sup>. Güzel sanatları uygar yaşamın ve insan verimliliğinin artması için bir zorluluk sayan Atatürk'ün sanata verdiği önem, Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulduğunu 1937 yılı meclis açılışında açıklamak gereğini duymasından da anlaşılır<sup>25</sup>. Aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi geliştirilerek, lise ihtisas düzeyinden orta ve yüksek devreli bir sanat eğitim kurumu haline getirilir ve Avrupa'dan çağırılan ünlü sanat adamlarına Akademi'de görevler verilir<sup>26</sup>.

Tüm bunlar, Atatürk döneminin sanata ve resme bilinçli olarak koruyuculuk yapmasının birer kanıtı olurken, aynı anlayış ölümünden hemen sonra da sürdürülmüş ve 1939'da ilk devlet resim-heykel sergisi açılmış, aynı yıl ressamlar için yine yurt gezileri düzenlenmiş ve Millî Eğitim Bakanlığı'nın girişimiyle Güzel Sanatlar Dergisi ve Sanat Ansiklopedisi çıkartılmıştır<sup>27</sup>.

Atatürk döneminin sanata ve özellikle resme yaklaşımı genel uygulamalarıyla böyledir. Bu ortamın resim etkinlikleri de oldukça hareketlidir.

1908'de kurulan 'Osmanlı Ressamlar Cemiyeti' 1921'de tüzüğünü genişleterek 'Türk Ressamlar Cemiyeti'ne dönüşmüştür. 1916'dan beri her yıl İstanbul'da düzenli olarak oluşturdukları sergilerin beşincisini 1923'te Ankara'da sergileyerek sanat hareketlerini İstanbul'dan Ankara'ya uzatırlar. Daha sonra 1926'da isim değiştirerek Türk Sanayi-i Nefise Birliği'nde karar kılarlar. 1924'te Avrupa'ya gön-

23 T.B.M.M. Zabıt Ceridesi, 1935, C. 4., s. 10.

24 G. Elibal, *a.g.y.*, s. 125-126.

25 T.B.M.M. Zabıt Ceridesi, 1937, C. 20., s. 3-9.

26 N. Berk - H. Gezer, *a.g.y.*, s. 68-69.

27 Adnan Turani, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara, 1977, s. XI.; Nasuhi Baydar, «Ressamlarımız İş Başında», *Ar*, Ağustos-Eylül 1938, Sa. 20-21, s. 30.; Arslan Kaynarcağ, «Bir Sanat Gösterisi, Güzel Sanatlar Dergisi», *Çevre*, Sa. 7, s. 71.

derilen ressamilar ise, 1928-29'larda Türkiye'ye döner ve 1923'te kurulan Yeni Resim Cemiyeti'nin uzantısı sayılan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni oluştururlar<sup>28</sup>. Birliğin 1929 tarihli nizamnamesinde «MRHB resim ve heykel sanatlarının memleketimizde henüz inkişaf etmekte olduğunu nazarı itibara alarak, bu sanatların terakkisi için sağlam eserlerin ve en emin temelin mevcudiyetini elzem addeder ve sanatın kendine has temiz ve yüksek serbestisi ile çalışarak hizmeti de gaye bilir» denmektedir<sup>29</sup>. Bu amaçla 1929'da ilk sergilerini açan grup, Ankara, İstanbul ve çeşitli illerde sergiler düzenler. Zonguldak Hâlkevi'nde 1937'de açılan sergilerinin programında belirtildiği gibi, sergilerin yanısıra gruptan sanatçılar, halka 'Modern sanat ve bugünkü Türk sanatı' konulu konferanslar da verirler<sup>30</sup>. 1933'te ise MRHB'nin bir kesimi, yeni bir resim birliğini, D Grubu'nu kurarlar<sup>31</sup>. Geçmişte olduğu gibi Batının resmi akademilerinde değil, özel atölyelerde çalışan ve yaşayan akımlara daha yakın anlayışlarla Türkiye'ye dönen bu grubun sanatçıları, Akademi'de öğretim üyeliğine başlarlar. Grup, genel olarak, resimde akademizme ve körükörüne doğa kopyacılığına karşı olarak kurulmuştur<sup>32</sup>. Kuruluşundan sonra yeni sanatçıların katılmasıyla genişleyen D Grubu, 1947'de dağılıncaya dek, her yıl sergiler açarak resim etkinliklerine de katılırlar.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte kurulan resim grupları, esas olarak, geçmişin akademik resim anlayışına karşı çıkan gruplardır. MRHB, açtığı sergilerle, Avrupa'da 1905-1908 yıllarında doğmuş ve henüz yaşamakta olan Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm ve hatta daha erken tarihli Realizm gibi farklı eğilimleri benimserken, kendilerinden önce yalnızca akademikleşmiş bir izlenimciliğin egemen olduğu Türk resim ortamına çok olumlu bir yaşamı getirmiş oldular.

D Grubu ise, klasisizme karşı olmadığı gibi, Batı'daki kübist, fovist ve hatta ekspresyonist denilebilecek anlayışların dışındaki yeni-

28 G. Elibal, *a.g.y.*, s. 58-59.; N. Berk - H. Gezer, *a.g.y.*, s. 42-43.

29 *MRHB Nizamnamesi*, Vakit Mat., 1929.

30 Zonguldak Halkevi, *Birinci Büyük Resim Sergisi Programı*, Zonguldak Karaelmas Basımevi.

31 Fikret Adil, *D Grubu ve Türkiye'de Resim*, İstanbul, 1947.; N. Berk - H. Gezer, *a.g.y.*, s. 52.

32 N. Berk - H. Gezer, *a.g.y.*, s. 52.

liklere de kapılarını kapamamaktadır<sup>33</sup>. Grup, Türk resminin 19. yüzyıl ortalarından 1928-30 lara dek, bütün akımlara yabancı kalışını, ülkenin Batı anlamındaki sanat düzeyine çok uzak olmasının doğal bir sonucu olarak görmektedir<sup>34</sup>.

Atatürk döneminde, Ankara, İstanbul başta olmak üzere Türkiye'nin çeşitli kentlerinde açılan sergiler, devlet tarafından da desteklenir ve sergilerden resimler alınır<sup>35</sup>. Sergilenen yapıtlarda denen yeni anlayışlar ve resmin sorunları, dönemin dergi ve gazetesinde tartışma konusu olmaya başlar<sup>36</sup>. MRHB'nin kurulmasından sonra, gazetelerde bu grubun görüşlerini tanıtan yazılar çıkar, ilk sergileri resim ve heykel açısından bizde ilk önemli sanat olayı olarak nitelenir. Ancak halkın ve eleştirmenlerin, bu serginin önemini ve getirdiği sağlam unsurları takdir edememişlerinden yakınılır<sup>37</sup>. Öte yandan bunun, her yeni akımın doğal bir sonucu olduğu, çeşitli ülkelerde de genç sanatçıların aynı durumla karşılaştıkları belirtilirken, sanatta klasik yasalara uymayan yapıtların, mutlaka sanata aykırı olmadığı, bu nedenle, ülkede sanatın anlaşılıp sevebilmesi için, var olan umursamazlığın ortadan kalkması, hükümetin himayesi, entelektüel tabakanın da ilgisinin gerektiği vurgulanmaktadır<sup>38</sup>. Sergiye katılan kimi sanatçılar ise, sergiyi 'inkılâp sergisi' olarak nitelerken, eskilerin atılımlara sekte vurmalarından söz ederek, hiçbirinin sergiyi görmeye gelmediğine dikkati çekmektedirler<sup>39</sup>.

İzlendiği gibi, 1928'lerde, Batının çeşitli akımlarını Türkiye'ye getiren ressamilar, ilgisizlik biçiminde ortaya çıkan bir olumsuzlukla karşılaşmışlardır. 1932'lerde özellikle edebiyat çevresinde, sanatın ne için olduğu sorusu çevresinde tartışmalar sürerken<sup>40</sup>, 1933'te, yeni

33 A. Turani, *a.g.y.*, s. XI.

34 N. Berk - H. Gezer, *a.g.y.*, s. 51.

35 G. Elibal, *a.g.y.*, s. 60-61, 64.; Hakimiyet-i Milliye, 2, 6 Kânunusani 1925.

36 Muhit-1929, Yeni Adam 1934-39, Ar-1937-38 dergilerindeki ve Hakimiyet-i Milliye 1925, Cumhuriyet 1932, 1937, Ulus 1937-38 gazetelerindeki yazılar dikkate alınmıştır.

37 «Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi», *Muhit*, Teşrinisani 1929, Sa. 13, s. 980-81.

38 Muhit, *a.g.m.*, s. 980-81.

39 N. Berk - H. Gezer, *a.g.y.*, s. 49.

40 Peyami Safa, «Sanat Ne İçindir», *Cumhuriyet*, 25 Ağustos 1932.

kurulan D Grubu'nun amaçları söz konusu edilmeye başlamıştır. Kimi yazarlar D Grubu'nun ilk sergisiyle ilgili olarak genç sanatçıların ülkeye getirdikleri havayı coşkun bir dille överken<sup>41</sup>, kimi karikatür ve fıkralara alay konusu da olabilmektedirler<sup>42</sup>.

1934'te ise, kimi yazılarda, bizde resim sanatının aksak bir sanat olduğu belirtilirken, ressamın atelyesinden çıkıp toplum içine girmesi gerektiği savunulmaktadır<sup>43</sup>. D Grubu'nun sergileri olumlu bulunmakta, ancak bununla birlikte tekniklerinin evrenselleşmesi yanında, konularının ulusallaşması istenmektedir<sup>44</sup>.

Aynı yıl, çeşitli yazılarda modern sanat savunularak bu akımın, şimdiye dek oluşan sanat gelişmelerinin doğal bir sonucu olduğu söylenmektedir<sup>45</sup>. Aynı dergide, sanatın lüks olduğunu düşünenlere karşı çıkılarak, sanatın yaşamın kendisi olduğu savunulmaktadır ve dergide mektuplaşma yoluyla, resim konusunda bilgi ve eğitim vermeye çalışılmaktadır<sup>46</sup>. Bu girişim belirtildiğine göre çok ilgi de görmüştür<sup>47</sup>.

1935'te sergiler sürerken, kimi dergilerde, ressamların görüşlerine yer verilerek, sanatta gerçekliği bir fotoğraf objektifi gibi görme alışkanlığına karşı çıkılmaktadır<sup>48</sup>. Ancak D Grubu v çalışmalarını yazarlar tarafından desteklenirken grubun sergisini çok az sayıda, örneğin 40 kişinin gezmesi olumsuz bir durumu yansıttığı için eleştirilmekte kültür diyerek 'ağız kültürçülüğü' yapmaktan vazgeçilmesi önerilmektedir<sup>49</sup>. Bu arada 1936 da GSA ce açılan 'Ya-

41 N. Berk, *Sanat Konuşmaları*, İstanbul, 1943, s. 77, 79, 81.

42 N. Berk, *y.a.g.y.*, s. 81, 83, 85.; F. Adil, *a.g.y.*

43 İsmail Hakkı, «Türk ressamı uyan», *Yeni Adam*, 22 Kânunusani 1934, Sa. 4, s. 6.

44 İ. Hakkı, «D Grubu Resim Sergisi», *Yeni Adam*, 5 Şubat 1934, Sa. 6, s. 6.

45 Z. Faik, «Herkes sanat münekkidi olamaz», *Yeni Adam*, 26 Mart 1934, Sa. 13, s. 7.

46 İ. Hakkı, «Güzel Sanatlar Cumhuriyeti», *Yeni Adam*, 15 Kânunusani 1934, Sa. 3, s. 6.; «Bir resim mektebi açıyoruz», *Yeni Adam*, 7 Mayıs 1934, Sa. 19, s. 7.

47 *Yeni Adam*, 9 Temmuz 1934, Sa. 28, s. 7.

48 İ. Hakkı, «Ressam Ali Avni ile ne görüştüğ», *Yeni Adam*, 10 Kânunusani 1935, Sa. 54, s. 4-5.

49 «D Grubu sergisini 40 kişi ziyaret etti», *Yeni Adam*, 17 Kânunusani 1935, Sa. 55, s. 4-6.

rım Asırlık Türk Resmi' sergisiyle ilgili olarak, bu serginin bir çoklarının sorduğu, 'bizde resim var mıdır' sorusunu ortadan kaldırdığı belirtilmektedir<sup>50</sup>. Ancak Türkiye'de resmin gelişmemişliğinin nedeni olarak, Cumhuriyet devrine dek resme gereken önemin verilmediği de savunulurken, ilk fırsatta galeri açılması ve ulusal güzel sanatlar müzesi kurulması da önerilmektedir<sup>51</sup>. Aynı yıl açılan 'İnkılâp Sergisi' eleştirilirken, natüromort ve Boğaziçi manzaraları yapmanın, ya da Atatürk'ü ayyıldızlı oklu resmetmenin sanatın inkılâba hizmet etmediğini gösterdiği belirtilmekte ve Türk milletinin yeni bir hayat; ekonomik, sosyal, kültürel değişiklikler geçirdiği, buna uygun bir sanat gerektiği savunulmaktadır<sup>52</sup>. Bu arada, yeni resimleri anlayamadıklarını söyleyenlere karşı, resmin doğayı aynen kopya etmek olmadığı kararlılıkla savunulmaktadır<sup>53</sup>.

1937'de Türk plastik sanatları açısından önem taşıyan bir dergi, Ar, çıkmaya başlar<sup>54</sup>. Genellikle ressamlardan oluşan ve içlerinde felsefecilerin, yazar ve estetikçiklerin de bulunduğu kurucuların çoğu, Avrupa ülkelerindeki öğrenimlerini yeni bitirip gelmişlerdir. Ayrıca ressamların çoğu D Grubu üyesidirler.

Birinci sayısında Ar'ın programı ve izleyeceği yol açıklanırken, derginin, Birinci Dünya Savaşı sıralarında yayınlanmakta olan Osmanlı Ressamları Mecmuası'ndan sonra Türkiye'de bu alanda çıkan ikinci dergi olduğuna değinilmekte ve ülkede kültürün en çok yayılması, anlaşılması ve açıklanması gereken alanlarından birinin güzel sanatlar olduğu vurgulanmakta ve şöyle denilmektedir :

«Plastik sanatlara ait bütün meseleleri, bütün bahisleri, ilim çerçevesinde kalmakla beraber, açık bir ifade ile izah etmek; garp sanatını, garp ekol ve cereyanların, eski ve yeni sanatını tanıtmak; eski ve yeni Türk sanatkârlarının hayatlarını

50 «Yarım asırlık Türk resmi», *Yeni Adam*, 1 Birinci Teşrin 1936, Sa. 144, s. 8-9.

51 *Yeni Adam*, 1 Birinci Teşrin 1936, Sa. 144, s. 13.

52 «İnkılâp ve Sanat», *Yeni Adam*, 10 Birinci Kânun 1936, Sa. 154, s. 9.

53 İ.H. Baltacıoğlu, «Bu resimleri niçin anlıyamıyoruz», *Yeni Adam*, 17 Birinci Kânun 1936, Sa. 155, s. 3.

54 A. Kaynarcağ, «1930'ların bir sanat dergisi: Ar», *Çevre*, Kasım-Aralık 1979, Sa. 6, s. 67-68. Belirtildiğine göre, o günlerde mimarlık konusunda Arkitekt, edebiyat konusunda Yücel, Varlık, Yeni Adam gibi önemli dergiler çıkarken, güzel sanatlar konusunda hiç bir dergi bulunmamaktadır.

ve eserlerini daima aktüel bir şekilde göstererek, kıymetlerimizin bir bilânçosunu yapmak ve mümkün olduğu kadar bol ve güzel resimlerle ecnebi ve Türk plastik sanatının muhtelif nümunelerini göstermek ve nihayet, memleketimizde güzel sanatların yayılması ve sevilmesi ile alâkadar bütün meselelere en büyük ehemmiyeti vererek, sanat hayatımıza mücerret bir dergi olarak değil, fakat canlı ve faal bir unsur olarak hizmet etmek.

'Bizde millî bir sanat var mıdır ?' sualine neşriyatı ile cevap verecek olan Ar, şunu katıyetle iddia edebilir ki bizde sanat münekkidi yoktur. Bundan dolayıdır ki fırçayı kullandıkları kadar kalemi kullanmayı öğrenmek mecburiyetinde kalmış olan bir kısım sanatkarlarımız, sanat hayatımızın muharrirleri olarak kendilerini tanıttılar; bu itibarla, Ar sahifelerinin muharrir sanatkarlara da açık oluşu, derginin muayyen bir zümreye mensup oluşundan ileri gelmeyecektir. Ar, ne bir cemiyetin ne bir zümrenin, ne bir grupun organıdır. Onun sahifelerinde eski-yeni kavgasına değil, fakat güzel-çirkin, doğru-yanlış mücadelesine şahit olacağız<sup>55</sup>.

Dergide bu düşünceler uygulamaya konulurken, Türkiye'deki sanat ortamına ilişkin görüşleri oluşturmak için soruşturmalar da düzenlenmektedir. Bu soruşturmaların ilkinde, Türkiye'deki sanat bunalımı, resim ve heykele karşı ilgisizlik, sanat anarşisi, sanatın ulusal varlık ve kültüre girebilmesi için benimsemesi gereken yol ve önlemler, Türkiye'nin toplumsal gidişi açısından sanatın devletleştirilip devletleştirilmemesi konuları sorulmaktadır<sup>56</sup>. Yanıtlar, Türkiye'de bir sanat bunalımının değil, yeni bir oluşumun sancılarının çekildiği ve bundan korkulmaması gerektiği, sanatın, kültür ortamına girebilmesi için sanat eğitimine önem verilmesi, sanatçının heveslendirilmesi ve sanatın devletleştirilmesinin sakıncalı olmayıp, sanatçıya özgürlük sağlayabileceği biçimindedir<sup>57</sup>. Yalnızca ressam-

55 «Ar'a dair bir iki not», Ar, Sonkânun 1937, Sa. 1, s. 16.

56 «Ar'ın büyük anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye», Ar, Sonkânun 1937, Sa. 1, s. 4-5.

57 Ar: Şubat 1937, Sa. 2, s. 2-3; Nisan 1937, Sa. 4, s. 9-10; Temmuz 1937, Sa. 7, s. 2-3.

lara yöneltilen sorularda ise, sanat anlayışları, yaptıkları işlerin yeterli olup olmadığı, Türkiye'de plastik sanatların gelişmesi için ne düşündükleri, orijinal bir Türk sanat okulunun olup olmadığı ve derginin «yeni bir klasisizm ve yeni bir ümanizmden» yana olma, düşüncesi hakkında görüşleri öğrenilmek istenmektedir<sup>58</sup>.

Ar dergisinde, resim ve genel sanat konularında yeni ve öğretici yazılar yer alır, kimi ressamlar Türkiye'de reproduksiyon müzelerinin açılması ve ülkenin her yanına resim dağıtılması fikrini savunurlarken, «dünyanın en aşağılık, en bayağı resimleri» olarak tanımladıkları kartpostal merakının resim zevki üzerindeki olumsuz etkilerine değinmektedir<sup>59</sup>.

Derginin birinci dizisi 1938'in sonlarında kesilirken, Malik Aksel derginin yayını durdurmasını satıssızlığa değil, çıkarıcıların ilk disiplin ve hevesi yitirmelerine, ayrıca yazarlar arasında esgüdümü sağlayan Suut Kemal Yetkin'in o sırada milletvekili oluşu nedeniyle dergiyle uğraşamamasına bağlamaktadır.

Özellikle 1935'den sonra Türk sanat ve kültür ortamının canlanması, 1937'de güzel sanatlarla ilgili bir derginin çıkmasını ve sanat tartışmalarının bir araya getirilmesini sağlarken, eleştiriler yalnızca bu derginin sayfalarıyla da sınırlı kalmamıştır. Gazetelerde büyük ölçüde yer almaya başlayan eleştirilerin yanısıra, Türkiye'deki sanat yapıtları ve sanat tarihine ilişkin yazılar büyük yer kaplamaktadır<sup>60</sup>.

58 «Turgut Zaim'in düşünceleri», Ar, İkinci Kânun 1938, Sa. 1 (13), s. 10-11.; «Malik Aksel'in düşünceleri», Ar, Şubat 1938, Sa. 2, s. 10-11.

59 Bedri Rahmi, «Röproduksiyon Müzeleri», Ar, Temmuz 1937, Sa. 8-9, s. 18-20.

60 Aşağıdaki yazılar, özellikle sanat sorunlarına yaklaşımları açısından önemlidir :

*Ulus :*

N. Berk, «Güzel Sanatlar Galerisi ve bir temenni», 21.1.1938.,

S.K. Yetkin, «Sanat ve taklidi», 11.2.1938.,

Yaşar Nabi, «Sanatkarın ezeli derdi», 16.2.1938.,

Yaşar Nabi, «Sanat ve hayat», 17.2.1938.,

Turgut Zaim, «Halkevi'nin 3. resim ve heykel sergisi dün açıldı», 27.2.1938.,

Y. Nabi, «Sanatta vuzuh», 1.3.1938.,

Y. Nabi, «Sanatta mükemmeliyet», 3.3.1938.,

S.K. Yetkin, «Sanat ve realite», 6.6.1938.,

Hasan Ali Yücel, «Sanatın kudreti», 15.6.1938.

Bu yazılarda, genel olarak şunlar öne sürülmekte ve savunulmaktadır :

1 — Resim ve Heykel Müzesi ölü bir müze olarak bırakılmamalı, sergiler düzenlenerek geliştirilmelidir.

2 — Sanatın amacı, gerçeği olduğu gibi kopya etmek değildir. Modern estetik de bunu savunmaktadır. Oysa Türk sanatının her kolunda henüz kopyacılık denemesinden çıkılmamıştır. Bunu ortadan kaldırmak için sanatçıların ülkeyi iyi tanımaları gerekmektedir. Halkın yüksek sanattan anlamadığı biçimindeki görüşler, ancak açık olmayan yapıtlar için söz konusudur, çünkü böyle yapıtların anlaşılması için, sanatla çok yakından ilişki ve ilgi içinde bulunulması gerekmektedir.

3 — Sanatta yenilik ve usanılmış biçimlerden sıyrılmak, kusurlar ve sanatçılar tarafından istenmektedir ve sanatın en önemli ölçüsü 'mükemmeliyet' yani 'en az kusurluluktur'.

4 — Türkiye'de kötü olmayan tek sanat dalı plastik sanatlardır. Sanatçı ve halkın eğitimsizliğini gidermek için yabancı ülkelerden sık sık değerli resimler getirtilmelidir.

5 — Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu ve serbest çalışan sanatçıların ortaklaşa düzenledikleri sergi, 'klasik, akademik ve modern ekollerin' birlikte oluşuyla, ülkenin sanat alanında iyi bir yönde ilerlediğini göstermektedir.

6 — Sanatçı hangi akımı izlerse izlesin, gerçeğin bir yönünü alarak diğer yönlerini bozmaktadır. Sanat yapıtı, gerçeğin sanatçı tarafından yorumudur.

Genel olarak izlendiği gibi, Cumhuriyet dönemiyle başlayan ve 1938'lere dek süren sanat ve kültür alanındaki gelişmeler, Atatürk'ten hemen sonra da sürdürülmeye çalışılır. 1939'da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne getirilen Suut Kemal Yetkin'in çabalarıyla, plastik sanatlar alanında önemli bir dergi, Güzel Sanatlar Dergisi çıkarılmaya başlanır<sup>61</sup>, aynı yıl yine ressamlar için yurt gezileri düzenlenir<sup>62</sup>.

İzlendiği gibi Atatürk döneminin, dinsel bağınazlığı resmen kırarak gelişen yönetiminde, sanat bilinçli olarak desteklenmiş ve bu destekleme ortamında çeşitli sanatçı ve ressam grupları oluşmuştur. Bu canlı resim ortamında doğal olarak tartışmalar yoğunlaşırken, çağdaşlaşma anlayışı resimde de savunulmuştur. Bu anlayış, geçmişte egemen olan ve Cumhuriyet'ten sonra da sürdürülmeye çalışılan, doğayı körükörüne taklit edecek akademikleşen resim uygulamasına karşı çıkmaktadır. Böylece Batı'nın çağdaş resim akımları denenirken, her türlü yeni biçimlendirmelere özgürlük tanınması önerilmektedir. Esas olarak bu noktada, akademik resim-modern resim tartışmasında yoğunlaşılırken, resmin kimi sorunları, örneğin müze, galeri, halkın resim eğitimi sorunları da söz konusu edilebilmektedir. Etkinliklerin ve tartışmaların yoğunluğu, izlendiği gibi 1937'de oldukça ileri ve yetkin bir sanat dergisinin çıkarılmasına da neden olmuştur. Kısa ömürlü de olsa böyle bir derginin çıkarılması, Atatürk dönemi sanat yaklaşımının ürünler verdiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Atatürk'ün ölümünden sonra da bir süre devam eden sistemli ve bilinçli devlet desteği ve koruyuculuğu, daha sonra iniş çıkışlar göstererek, istikrarsız bir sanat yaklaşımını ya da sanat politikasızlığını yansıtmıştır. Bugün sorun, çağdaşlaşma alanında Atatürk döneminde atılan adımların, daha ileri noktalara ulaştırılabilmesinde düğümlenmektedir. 25.5.1981

61 A. Kaynarcağ, «Bir Sanat Gösterisi: Güzel Sanatlar Dergisi», *Çevre*, Sa. 7., s. 71. Belirtildiğine göre, yılda üç kez çıkacağı düşünülen dergi, beşinci sayısını ancak 1944'te yayınlayarak kapanmıştır. Kâğıdı, basımı ve mizanpajıyla, Türk basıncılığının da önemli bir başarısı olarak nitelenen derginin üçüncü sayısı musikiye, beşinci sayısı da mimarlığa ayrılmıştır.

62 «Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanat sahasında aldığı mühim kararlar», *Ar*, Ağustos-Eylül 1938, Sa. 20-21, s. 27.

## ANTALYA BÖLGESİ BİR GRUP MEZAR TAŞI ÜZERİNDEKİ YORUMLAR

Zafer ERTAŞ

Antalya bölgesi yani antik çağdaki adıyla Pamphylia'da<sup>1</sup> 1206 dan günümüze değin süregelen Selçuk, Beylikler, Osmanlı devri uygarlıkları, zamanımıza pekçok kalıntılar bırakmışlardır.

Sürekli bir gelişme geçiren ve XIV. yüzyılın başlarında bütün Antalya bölgesinde egemen duruma yükselen Teke-Oğulları'nın<sup>2</sup> cami, mescit, köprü, çeşme, hamam gibi yapıları en başta yer almaktadır.

Başka yerlerde olduğu gibi bu bölgede de insanların günlük yaşamını, işlerini, düşünce ve inançlarını sözün kısası kültürünü tanımamıza çok yardımcı olan kalıntılar mezarlardır.

Tarihçilerin Teke-eli<sup>3</sup> diye bahsettikleri yöre, Anadolu'nun güneyinde Antalya, Finike, Kaş, Kalkan, Milli, Elmalı, Gömbe, İstanöz (Korkud-eli) ve Karahisar (Serik'in nahiyesi) ile güneyde Antalya ve Alanya arasındaki sahil bölgesi olup, bu yazıda değineceğimiz mezar taşlarına buralarda rastlamaktayız.

Konumuz olan taşların çoğu zamanımıza ancak parçalar halinde gelmiştir. Buna karşın günümüze iyi durumda gelen örnekleri de saptamış bulunuyoruz.

1 Pamfilya, bugünkü Antalya vilâyetini içine alan, Antalya'nın kuzeyinden sahile doğru takriben 30 km. kadar uzanan sahil ovasının ilk çağdaki adı bu bölgenin batısında Lykia, doğusunda dağlık Kilikia, kuzeyinde Toros dağları ve güneyde Akdeniz'le sınırlanmaktadır. Bk. C.B. Bosch, Studien zur Geschichte Pamphylens, 1957, s. 13.

2 Şehabettin Tekindağ, «Tekke-Oğulları», Tarih Enstitüsü Dergisi, Sayı 7-8, İstanbul 1977, s. 63.

3 a.e., s. 55. Ayrıca bkz. İ. Hakkı Uzunçarşılı, Anadolu Beylikleri.

İncelediğimiz mezar taşları Teke beylerinin hüküm sürdüğü yerlerde, örneğin Sillyon (Yanköy hisarı)<sup>4</sup> da Korkud-eli civarındaki mezarlarda, Perge (Murtuna) Akropolünün arkasındaki Ağalar Camiinin küçük, pitoresk mezarlığında çeşitli örnekleri ile çağlarındaki yerlerinde durmaktadırlar.

Ağalar camii ve mezarlığını ilk 1969 dönemi Perge kazılarında katıldığım sene, bugün hatırası önünde saygı ile eğildiğim kazı başkanı, rahmetli Ord. Prof. Arif Müfid Mansel ve Arkeolog Aziz Albek'le beraber yaptığımız bir araştırma gezisinde görmüştüm. Bu cami ve mezarlığın yeri Antalya'nın 20 km. doğusunda Seydiler köyünün Ağalar mahallesindedir. Perge harabesinin hemen 2 km. kuzey batısında Akropol yani bugünkü değimle Aşar Tepe ile Kızıl Yapı Tepesi arasındaki düzlüktedir. Bu ilginç örnekler bu mezarlıkta karşımıza çıkar.

Şekil açısından olsun, bezeme açısından olsun aynı bölgedeki mezar taşları hemen hemen birbirine benzer. Bezemeler basit ve gösterişsizdir. Motifler tekrarlanarak çeşitli varyantlar ortaya çıkmıştır.

Teke beylerinin yaşadıkları bölgedeki mezar taşları, bu konu ile ilgilenen sanat tarihçileri için oldukça değişik bir örnektir.

Doğu Anadolu bölgesinde Ahlat mezar taşları, Orta Anadolu'da Akşehir'de, tasvirli mezar taşları ve bundan başka zengin bitkisel ve geometrik motiflerle bezenmiş, üstün işçilik gösteren, Türk süsleme sanatı içinde önemli bir yeri olan Osmanlı mezar taşları Türkiye'nin her yerinde görülmektedir.

Anadolu mezar taşları ile ilgili bilgilerimiz, bu konuda çıkan birçok makale ve eserlere dayanmaktadır. Prof. Dr. Semavi Eyice'nin Anadolu tasvirli mezar taşları hakkında yapmış olduğu geniş araştırmasında, tasvirli mezar taşlarının özel bir itina ile taşçılık,

4 1962 de Prof. Aşkıdül Akarca ve Arkeoloji öğrencileri ile birlikte çıktığımız bir araştırma gezisinde Sillyon'da bu taşlardan birkaç tanesine rastlamıştım. Daha sonra fotoğraflarını çekmek için dağ, bayır dolaşarak bana yardımcı bulunan Prof. Muhibbe Darga'ya teşekkür etmeyi borç bilirim. Aynı zamanda heyette bulunan tüm meslektaş ve arkadaşlara teşekkür ederim. Ayrıca makalemdeki ismi en uygun bulan arkadaşım Şerare Yetkin'e de teşekkürler.

taş işçiliği ve süsleme halinde devam ettiğini, üzerindeki tasvirler bakımından değişik tipler ortaya çıkmış olduğunu söylemektedir<sup>5</sup>.

Figürlü mezar taşlarına, başlıca Akşehir, Afyon, Kırşehir, Konya, Sivas, Tokat, Ahlat, Ardahan, Baykale, Bitlis, Malazgirt'te rastlanmaktadır. Doğu Anadolu'da özellikle Akköyunlu ve Karakoyunlular'ın hakim oldukları bölgelerde koyun, daha az sayıda da at heykeli, hatta insan şeklinde mezar taşları vardır.

Beyhan Karamağaralı'nın «Ahlat Mezar Taşları»<sup>6</sup> adlı eserinin ilk kısmında, erken devir Türk mezar taşlarının Anadolu'da bölgelere göre tipolojisi yapılmış ve sanat tarihi bakımından önemli hususlar ortaya konulmuştur.

Gene aynı eserde Moğollar'ın Anadolu'yu istila etmesi ile bir takım sosyal olaylara yol açmış olması ve Anadolu Türk toplumunda İslâmiyet'in arasında bulunmayan Şamanlık inanç ve adetleri görülmüş, tarikat sanatının doğmasında rol oynamış, böylece Selçuklu tasvir sanatının mana ve mahiyeti değişmiş, XIII. asrın sonlarında Orta Anadolu'da tasvirli mezar taşlarının yapılmasına etken olduğu belirtilmiştir. Moğollar'ın Anadolu'ya gelmesiyle Şamanizmin etkilerinin görülmüş olduğunu bu konuda çıkmış makale ve kitaplarda görüyoruz<sup>7</sup>.

Ölülerin bu dünyadan öbür dünyaya göçmesi, ebedi bir rahatlık içinde kalması, unutulmama ve kime ait olduğunu belirtmek için en ilkel kavimlerden ve daha sonra çeşitli din ve kültürlerde taş dikme inancının bütün önceki çağlarda ve günümüzdeki toplumlar arasında çok benzerlikler görülmektedir.

5 S. Eyice, Kırşehir'de H. 709 (1310) tarihli tasvirli bir Türk mezar taşı, Anadolu'da tasvirli Türk mezar taşları hakkında bir araştırma, Reşit Rahmeti Arat için, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 19, Seri, I. Sayı: A 2, Ankara, 1966, s. 208-223.

6 B. Karamağaralı, Ahlat Mezar Taşları, Ankara, 1972, s. 2.

7 Bu bilgiler için bk. W. Barthold, Türklerde ve Moğollarda defin merasimi meselesine dair, Belleten XI, 1947, s. 515-539.

Abdülkadir İnan, Tarihte ve bugün Şamanizm, T.T.K. 1954.

F. Köprülü, Bektaşiliğin men'seleri, Türk Yurdu, II, Sayı, 7, 1341-1925. Cevat Hakkı Tarım, Tarihte Kırşehir-Gölşehri ve Babailer, Ahiler, Bektaşiler, İstanbul, 1948.

Sabahattin Güllülü, Ahi Birlikleri, İstanbul, 1977.



Yapılan etnolojik çalışmalarda, gelişmiş toplumlarla ilkel toplumların bazı manevi yönleri, inançları, adetleri arasında birçok ortak nokta bulunduğu ortaya çıkmıştır<sup>8</sup>. Ölülerin öbür dünyaya yolculuğu için gereken hazırlıklar içinde kurban kesilip tören yapma adetleri birçok toplumda bugüne dek görülmektedir. Yine çeşitli dinlerde belki de «Yarı-tanrı» durumuna yüceltilen ölünün adına tanrılara kurban kanı akıtılarak dilekler sunulurdu.

Mezar taşlarındaki tasvirlerde Tanrı görülmediği halde, başka kaynaklardan tanıdığımız bütün kutsal simgeler, ağaç, kuş, çeşitli kaplar, çalgılar, hançer, kalkan, rozetler v.s. yer almaktadır.

Anadolu'da XII. - XV. asır mezar taşları genellikle ince uzun sandukalar ve şahideler olmak üzere iki tip gösterirler. Bu ana tiplerin birçok variantları bulunduğu gibi, bunların dışında bazı mahalli tipler de ortaya çıkmıştır.

Bu örneklerin yanısıra Antalya bölgesindekiler gerçekten ayrı bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöresel bir üsluplaştırma sonucunda kendine has üslup özelliği bu mezar taşları üzerindeki bezemelerde açıkça görülür.

Bu bölgedeki mezar taşları, gri tüf taşından olup, toprak üzerinde kalan kısmın uzunluğu 90 cm. ile 120 cm. arasında değişmektedir. Şekil açısından yekpare bir blok işlenerek biçimlendirilmiştir (Res. 1). Genellikle taşın sade dikdörtgen bir gövde kısmı ve onun üstüne tek veya üstüste konmuş keskin köşeli, üçgen alınlıklı başlık kısmı bulunmaktadır. Bazen bu kısım sivri kemer şeklindedir.

Bezemelere gelince kendine özgü zigzag motifi bu mezar taşlarının en belli başlı özelliğidir. Ön yüzeyde olduğu gibi yan yüzeylerde de zigzag bezeme düzenle işlenmiştir. Ortada bulunan yıldız veya güneş motifi ilginçtir.

Antalya bölgesindeki mezar taşlarında yaygın olan bu motifleri, Anadolu'nun çeşitli bölgelerine yayılmış başka mezarlıklarda görmemekteyiz.

Kendi aralarında bir sıralama yaparsak :

1 — Taç kısmı üçgen alınlık şeklinde olan mezar taşları :

Alınlık kısmının iç yüzeyi, bir, iki veya üç sıra enli zigzag şeritle çerçevelenmiştir. Bu kısmın dörtgen prizmayla bağlantısı bazen

stilize palmet motifini andıran ve ortasında daha küçük boyutta yıldız veya güneş dediğimiz bir motif (Res. 2-3) veya birkaç motif (Res. 4) yer almaktadır. Bir başkasında ise bu kısım boştur (Res. 5). Bu tarihi taşların gövde kısmı ise dört bir tarafı çerçeveye çeviren bir veya birkaç sıra zigzag şeritlerin ortası daha büyücek, etrafı çerçeveli güneş motifi yer alır. Genellikle gövde kısımlarındaki bu motif tek olmaktadır.

2 — Taç kısmı sivri kemer şeklinde olan mezar taşları :

Sivri kemerin iç kısmını zigzag şerit çerçeveler. Bazen yüzeyler aynı şeritler ile bölümlere ayrılır ve bu bölümlerin ortalarında daha küçük çapta güneş motifleri yer alır. Onun altındaki bölüm ise mezar taşının tümünü kapsamaktadır. Bunun ortasında büyücek bir güneş motifi ve dört bir tarafını çerçevelleyen zigzag şerit görülmektedir (Res. 6). Aynı şerit yan kısımlarda iki sıra halinde uzanmaktadır (Res. 7).

3 — Taç kısmında bir kavuk olan mezar taşları :

Bir kavuk gövde bağlantısı bir boyunla olur. Gövdenin üst kısmında çift kat zigzag motifiyle sade bir görünümde (Res. 8). Bu türden diğer bir örnek (Res. 9) kavuk ve kavuğun üzerinde güneş motifi, boyun kısmında zigzag şerit bir dikdörtgen oluşturmuş, gövde kısmında zigzag şerit dört bir tarafı çevrelemiş, ortada da çerçeve içine alınmış büyük bir güneş motifi vardır.

Yukarıda gördüğümüz örneklerden saptadığımız özellikler, bezek olarak zigzag ve güneş motifinden başka hiçbir motif kullanılmamış, taşların bütün yüzeyi bu bezemelerle dengeli bir şekilde doldurulmuş olduğudur.

Şekil açısından üçgen alınlık şeklinde olan mezar taşlarının dış görünüşü Antalya bölgesindeki nekropollerde sık sık rastladığımız antik devir lahitlerinin dar cephelerindeki alınlıkları anımsattığı gibi mezarın kapısı, penceresi ve çatısı olarak da görebiliriz.

Konumuz olan mezar taşlarında insan veya hayvan figürü mevcut değilse de, bütünüyle bazı mezar taşlarına bakıldığında bir anlamda stilize edilmiş insan şeklini hatırlatır. Örneğin (Res. 4) mezar taşında olduğu gibi düzen şöyle olabilir. Yuvarlak yıldız motifleri diyebileceğimiz şekiller, gözler ve ağız, gövde kısmı ise insan vücudunu şematize eder görünümündedir.

<sup>8</sup> Hikmet Tanyu, Türklerde taşla ilgili inançlar, Ankara, 1968, s. 179.

Güneş veya yıldız dediğimiz motif çoğunlukla bir takım burçlarla ilişkisi olabilecek, güneş ve yıldızlar gibi bazı anlamlar taşımakta ve bundan dolayı önemli olmaktadır. Aslında bu semboller evreni meydana getiren yıldız ve güneşi temsil edebilirler. VIII. ve X. yüzyıllardan kalmış Orta Asya mezarlarında (Res. 10) bunlara benzer rozetler, güneş ve kainat için kullanılan sembollerdir<sup>9</sup>. Sivas müzesinde tarihsiz iki mezar taşından birinde yıldız motifi (Res. 11) ile karşılaşılır.

Anadolu'da Seyit Gazi civarında Yağbasan köyünün eski mezarlığındaki taşlarda güneş şekilleri mevcuttur. Bunlar Şamanizmin ve eski Türk geleneklerinin devamıdır<sup>10</sup>.

Doğu Anadolu'da Norşin ile Tatvan arasında aşağı Mörk köyünün Kırmızı Şehitler denilen mezarlığındaki bir grup mezarlarda baş şahidesinde bazı bezemeler (Res. 12) ilginçtir. Şahidenin alınlığında, ortada bir madalyon, iki kenarında mühr-ü Süleyman şeklinde iki rozet görülür (Res. 13).

XIII. asrın sonuna ait diğer bir şahidede (Res. 14) ortada bir kandil, kandilin iki yanında zigzaglar çizerek, üst köşelerde bir rozete kadar yükselen bir şekil yer almaktadır. Burada Ay'ı da temsil eden yılanrozet terkinin şematik hale gelmiş bir devamını buluyoruz<sup>11</sup>.

Karşılaştırmasını yaptığımız Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde aynı devrelere ait örneklerde kanımca yeterli bir benzerlik olduğu söylenemez.

Aranın çok uzun olmasına rağmen Hititler'in güneş tanrısının başında, çember içine alınmış güneş kursu - ki kraliyetin sembolü olarak biliniyor - Antalya mezar taşlarında gördüğümüz güneş motifi ile ilginç bir benzerlik buluyoruz. Acaba ortak kökeni çok eskilere giden motifler düşünülemez mi?

Selçuklular tarafından kullanılan pekçok bezeme motiflerinin kaynağı Hititler olduğunu söyleyenler vardır<sup>12</sup>.

Geçerli ölçüler içinde tarihlendirme yönünden karşımıza çıkan güçlükler, sonraki devirlerde kazılmış izlenimini taşıyan bir, iki ta-

9 B. Karamağralı, a.e., s. 17.

10 a.e., s. 17.

11 a.e., s. 17 v.d.

12 C.E. Arseven, Türk Sanatı,

nesi hariç, bu taşların üzerinde ne tarihi ne de dinsel bir yazıtın mevcut olmayışıdır<sup>13</sup>.

Bezeme açısından ele alırsak zigzag şerit ve güneş kursu bu mezar taşlarında sevilerek kullanılmıştır. Bu motifler ve form, Teke beylerinin sancağında görülmektedir.

Teke beyi Müberizüd'-din-Mehmet Bey'in<sup>14</sup> 14 Mayıs 1373 te Antalya'nın burçlarına astığı bayrağın, beyaz zemin üzerinde kırmızı mühr-ü Süleyman (altı köşeli yıldız) taşıyan ve ucunda iki tane zigzaglı çizgi bulunan sancaktır<sup>15</sup> denilmektedir. M. 1428 (H. 832) tarihinde Johas de Villades adlı bir İspanyol tarafından ceylan derisi üzerine yapılan bir haritada<sup>16</sup> o tarihlerde Antalya şehrinin üzerinde dalgalanan Teke Oğulları'na ait bir bayrakta (Res. 15) bu motif ve form görülür. Güneş motifi dediğimiz ve bayrakta mühr-ü Süleyman olarak görülen motif, buradan esinlenip stilize edilerek mezar taşlarına geçmiş olabilir. Böylece XIV. yüzyılın başında yaşadığı bilinen Teke Oğulları'na ait olduğu saptanmış olur.

Bir bakıma belki sembolik anlamları olan bu mezar taşlarının varlığı, kaynakların bize tanıttığı tarikatler ile, herkesçe bilinmesi gereken Şamanizm'deki sır, gizlilik, hikmet ile ilgili olabilir.

Bundan başka gene çeşitli tarikatlarda, eski Türk göçebe yaşama biçiminin temeli olan Şaman inançlarına bağlı olarak din karşısında tarafsız bir tavır takınmaları taşların üzerinde hiçbir dini âyetin bulunmamasına neden olabileceği gibi, en geliştiği dönem Beylikler devri Anadolu'sundaki Ahi daha sonra Bektaşî tarikatlerine özgü hırs, tamalardan, kişisel üstünlüklerden uzak bir ahlâk kuralı mezar taşlarına yansımış ve bu yüzden aynı düzeyde mezarlarla karşılaştığımız akla gelebilir.

Sünnilik tesirinden oldukça uzak kalmış olup, eski Türk adet ve an'anelerine sıkı sıkıya bağlı Türkmen zümreleri arasında birçok tarikat erbabının, önce Ahiler'in<sup>17</sup>, sonra da Bektaşîler'in dini faali-

13 Günümüze kadar her devirde tarihsiz mezar taşlarının varlığına rastlanır. Bk. N. Saracoğlu, Türk mezarlarına dair araştırma, İstanbul, 1951, s. 33.

14 Şehabettin Tekindağ, a.e., s. 67 v.d.

15 M. Fuad Köprülü, Bayrak, İA, II, 421. Karş. Barbara Flemming, Landschaftsgeschichte von Pamphylien, Pisidien und Lykien im Spätmittelalter, Wiesbaden, 1964, s. 94 v.d., 127.

16 İ.H. Konyalı, Alanya (Alaiyye), İstanbul, 1946.

17 Ş. Tekindağ, a.e., s. 57.

yetlerde bulduklarını görüyoruz. Bilhassa Ahilerin, Teke elinde çok erkenden zaviyeler kurdukları anlaşılmaktadır. Ahiler, Yunus Bey-oğlu Hızır Bey zamanında, Antalya'da mükemmel bir teşkilat kurmuş olup 1332 de bu şehri ziyaret eden Tanca'lı seyyah İbni Batuta'yı da bu zaviyelere davet etmişlerdir<sup>18</sup>.

Sonuç olarak bu küçük araştırma Antalya bölgesinde değişik bir mezar taşı örneğiyle karşı karşıya olduğumuzu kanıtlamaktadır.

Anadolu XIII. yüzyılın sonlarından itibaren Selçuklu devletinin dağılması, Osmanlı devrine kadar çeşitli Türk beylerinin siyasal gelişme alanı olmuştur. Her bölge her devirde kendine özgü bir gelişim göstermektedir. Bu durumu sağlayan nedenler bölgelerin doğal yapısı ve bu bölgelerde eski kültür kalıntılarıdır.

Teke-Oğulları da Antalya bölgesine egemen olduktan sonra eski gelenekten gelen etkiler var olmakla beraber, Selçuklu devri mezar taşlarının benzeri durumu karşımıza çıkmamakta, ancak genel çizgilerde yakınlık bulunmaktadır.

Yapısal değişiklikler yaşayan toplumlarda eski yapı tümüyle eriyip kaybolmamakta, aksine birçok öğeleriyle bu yapı içinde değişik biçimlerde de olsa ortaya çıkmaktadır. Sayısız tarikatların nedeni bir bakıma buna dayanmaktadır<sup>19</sup>.

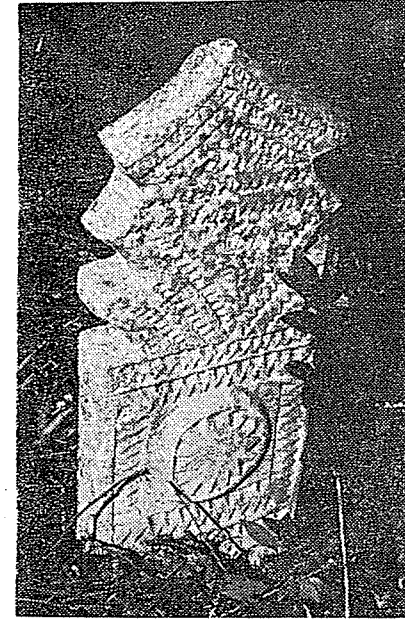
Anadolu'da gelişen Türk mezar taşlarının bütünüyle gözden geçirilip bu geniş zaman ögesi içinde toplumsal yapısının geçirmiş olduğu evreler de ele alınsa, Ahilik, Batınilik, Bektaşilik gibi, ister istemez bölgesel özellikler kendini gösterecektir.

Kitabesi ve tarihi bulunmayan bir takım simgeleri ve benzemelerdeki benzerliğe dayanarak Teke-Oğulları'na ait olabileceğini kanıtladığımız mezar taşlarına yukarıda saydığımız öğeler yansımış olabilir.

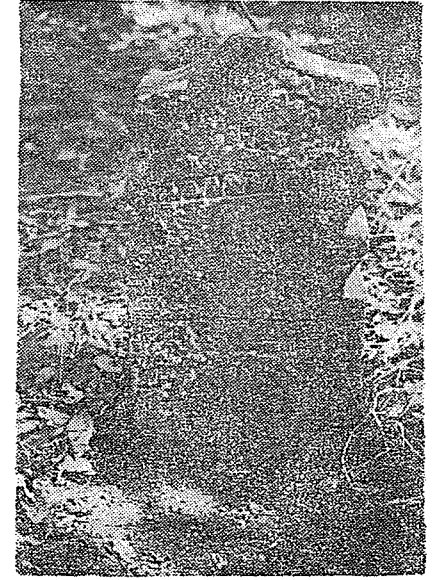
Bu bölgedeki mezar taşları ilerde elde edilecek yeni buluntularla birlikte çeşitli etkiler, çevreler ve zaman göze alınarak incelemeyi gerektirecek konu olduğu kanısındayım. 5.5.1981

18 Tuhfetü'n Nuzzar, trc. M. Şerif, İstanbul 1333, I, 312 v.d.

19 Dr. Sabahattin Güllülü, a.e., s. 28.



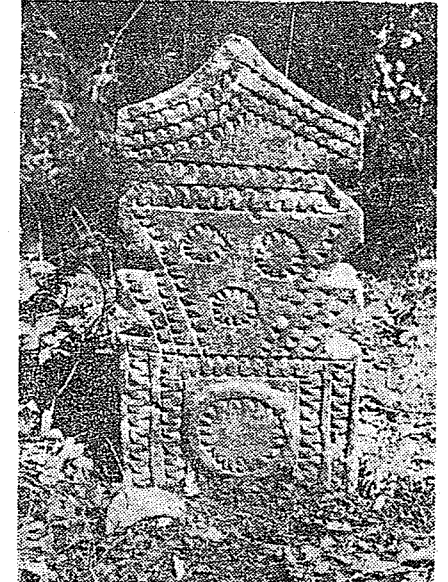
Resim 1.



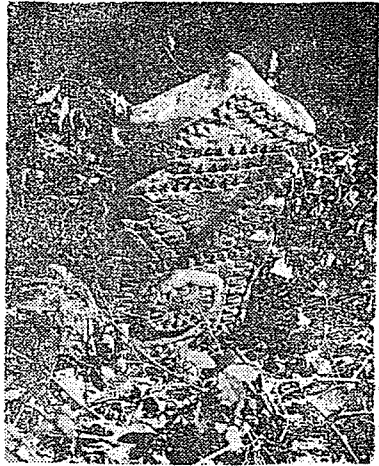
Resim 2.



Resim 3.



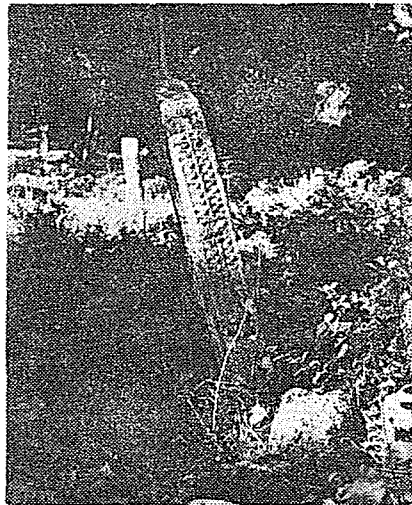
Resim 4.



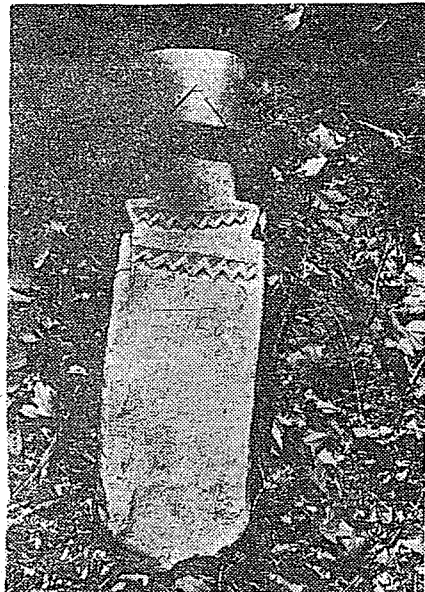
Resim 5.



Resim 6.



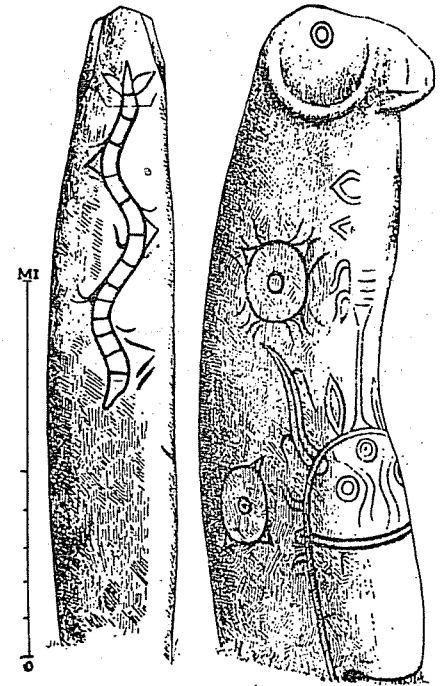
Resim 7.



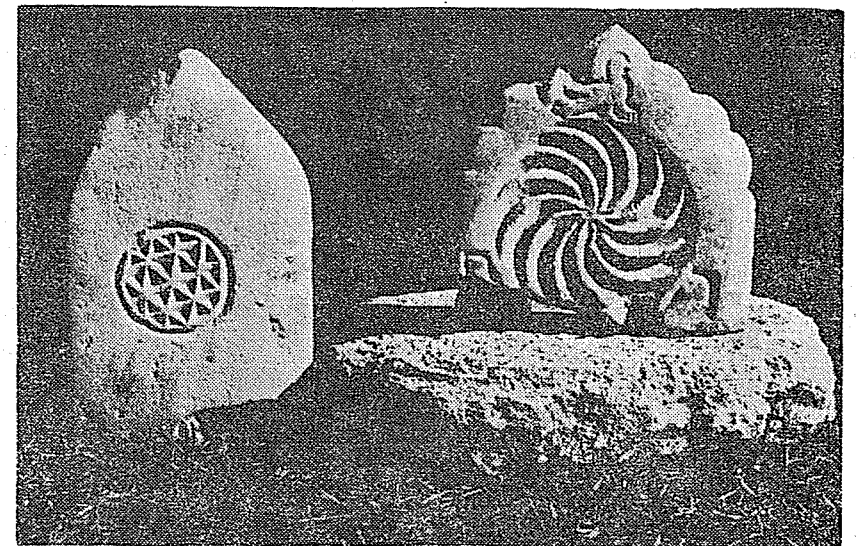
Resim 8.



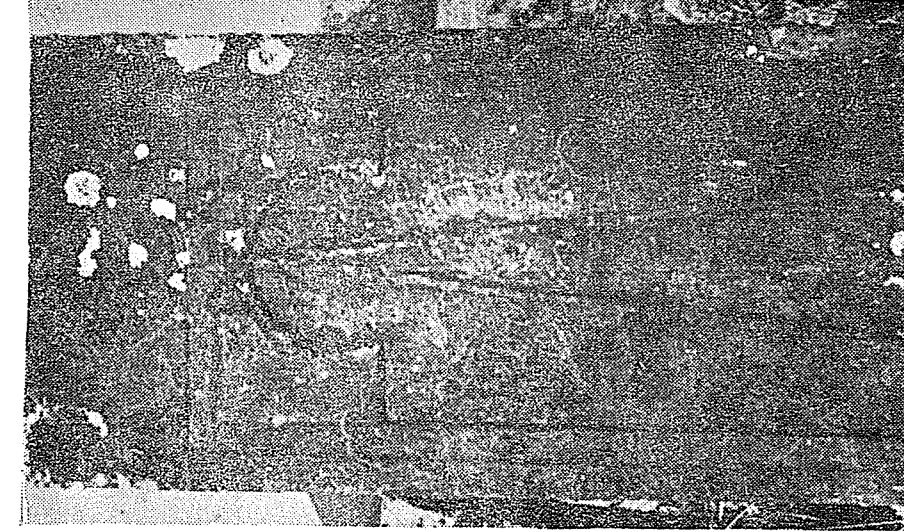
Resim 9.



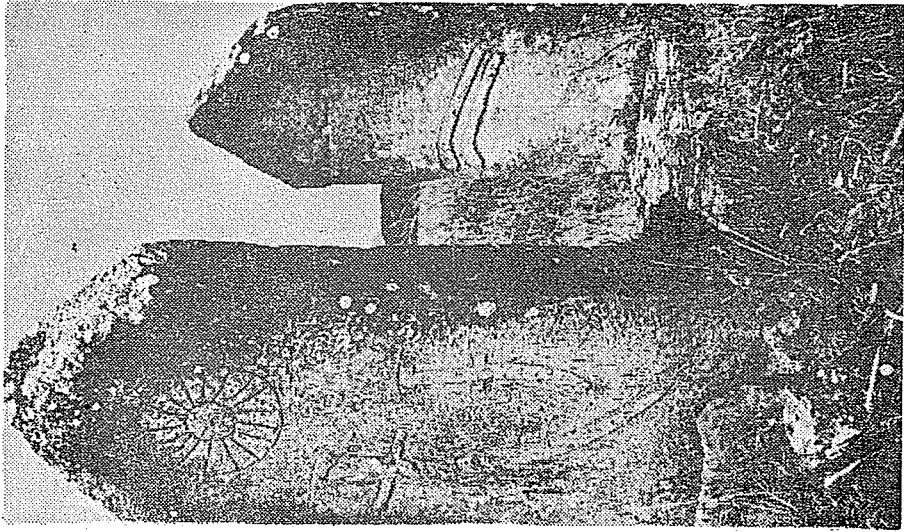
Resim 10.



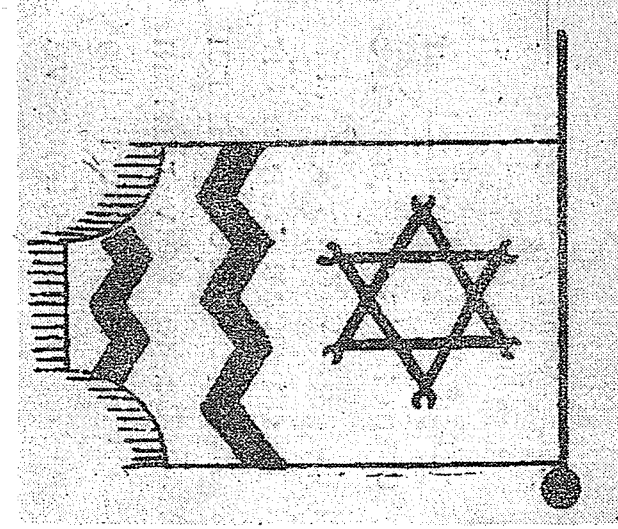
Resim 11.



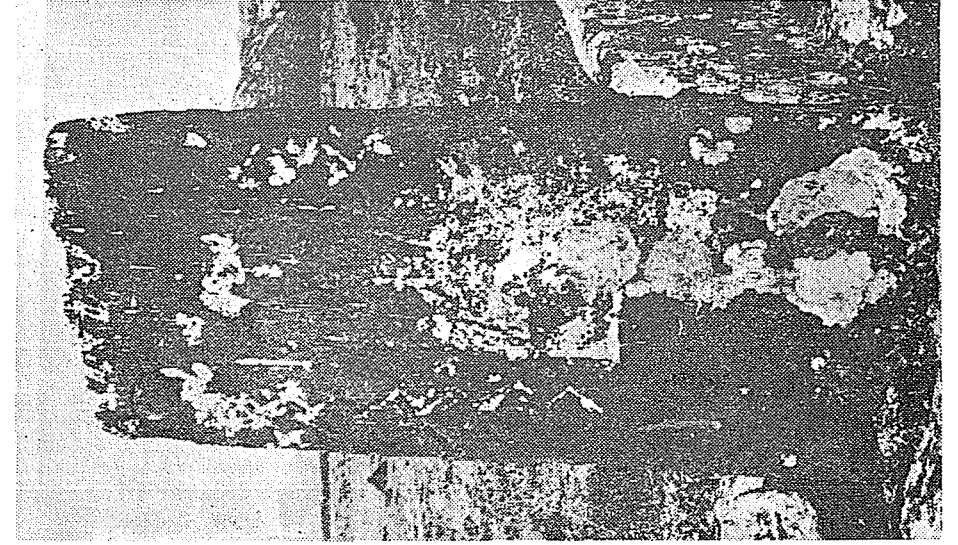
Resim 13.



Resim 12.



Resim 15.



Resim 14.

**«TENGRİLİK»**  
**(TÜRKLERDE GÖK TAPINAĞINA DAİR) \***

Emel ESİN

I — *Mîlâddan önceki binyıldan Kök - Türk devrine*

Türklerin ilk vatanı İç Asya'da, gök timsâli, otagın kubbesi idi<sup>1</sup>. Eski türkçede «kerekü» denen üstüvânî otagın, eğilen dallardan yapılan kubbesi, «eğîn» adını alıyordu (lev. III/a). «Eğîn»in altında, merkezî mevkide, ocak dururdu ve kubbenin zirvesinde, «tüğünük» denen duman deliği mevcûd idi. Ocak, semâvî bir unsur sayılan ateşin ibâdet yeri idi. Otag kubbesini gök timsâli sayan İç Asya tasavvuru, Mîlâddan önceki binyılda, aralarında belki proto-Türklerin de bulunduğu<sup>2</sup> bir İç Asyalı kavim, çince adları ile Chou'lar tarafından, Çin'e idhâl edilmişdi<sup>3</sup>. Gök ibâdeti, Chou'lardan önce de Çin'de hâkim bulunuyordu, fakat tapınak, çatılı Çin köşkü şeklinde idi<sup>4</sup>. Chou'ların gök ibâdetinin İç Asya'dan geldiği hakkında, muhtelif deliller gösterilir : gök tapınağı prototipi Çin dışında, İç Asya'da, K'un-lun denen efsânevî dağda (belki bugünkü Nan-shan) düşünülüyordu<sup>5</sup>. Chou

1 Otag'ın temsili manâları: E. Esin, «Türk kubbesi», *Selçuklu araştırmaları dergisi*, III (Ankara, 1971). Tabirler: N. Orkun, *Eski Türk yazıtları* (İstanbul, 1936-41), «İrk-bitig», ırk XVIII. Yine bkz. G. Clauson, *An Etymological dictionary of pre-Thirteenth century Turkish* (Oxford, 1972). Otag târihi: B. Vaynşteyn, «Problemi istorii jilişça stepnix koçevnikov Evrazi», *Sovetskaya etnografiya* (1976/4).

2 W. Eberhard, *Çin târihi*, (Ankara, 1947), 17, 33.

3 W. Eberhard, «Lokalkulturen im alten China», *Suppl., T'oung-pao XXXII* (Leiden, 1942), 1/8-10; 2/4; 22/4.

4 A.g.e., 21/2-3.

5 *Ibid.* O. Franke, *Geschichte des chinesischen Reiches* (Berlin, 1925), I/303.

devrinde, Çinde, gök ibâdeti yaygın değil, ancak gök tanrısının oğlu sayılan Chou hükümdârının hakkı idi<sup>6</sup>. Merâsimin bütün tafsîlâtı İç Asya göçebe âleminin kültürüne bağlı idi. Şehrin dışında bir dağda, yuvarlak bir havuz içinde, otag gibi dâirevî planda bir sed üzerinde, keçe halıya oturan hükümdâr, kurban vererek, kurbanları ocakda yakdırmakda ve pişirtmekde idi. Yuvarlak havuzun, çince kaynaklarda *pi-yung*<sup>7</sup> denen ismi, çince değildi ve belki İç Asya dillerinden birinde olabilirdi. *Pi-yung* adı aslen, askerî bir tapınağa veriliyor ve *pi-yung*'da, Merih'e mümâsil olan ve ateş timsâli sayılan bir savaş tanrısına kurban adanıyordu. Savaş tanrısı ibâdeti, Kara-deniz'in şimalinden Çin sınırlarına kadar, bütün Eurasia göçebelerinde yaygın idi. Shiratori, Eurasia göçebelerinin doğu kolunun savaş tanrısını gök mabûdu ile eş tuttuklarına işâret etmektedir<sup>8</sup>. Japon âlimi şunu da ilâve eder : Savaş mabûdunun timsâli semâvî kılıç idi ve gerek Çin'de, gerek Yunanistan'da, göçebelerin tapdığı kılıca verilen muharref şekildedeki iki ad, türkçe bir kelimeye ircâ edilebilir (kıngırak: iki tarafı keskin bıçak). *Pi-yung'un* dâirevî havuzu, Chou'lardan sonra târîh sahnesine çıkacak İç Asya göçebelerinin, tepesinde göl, veya pınar olan dağlarda gök tanrısına tapdıklarını da hatıra getirir<sup>9</sup>. Aşağıda görüleceği gibi, böyle dağlara, çince verilen *ch'i-lien* adı, Hün dilinde ve türkçe «teñri» kelimesinden muharref sanılmaktadır. Nitekim, gök tapınağına da türkçe «teñrilig» dendiği anlaşılır<sup>10</sup>. Türklerde de, kurban yeri (yağışlık, veya yağışlıg orun), otag gibi, üstüvânî şekilde inşâ edilecekti<sup>11</sup>. Böylece, gök ibâdeti mahallinin başlıca

6 E. Chavannes, *Les Mémoires historiques de Se-Ma-Ts'ien* (Paris, 1967), III/417, 421, 433. Franke, I/74, 303-304; III/161. Eberhard, «Lokalkulturen», 1/8-10; 2/4; 12/4; 21/2-3; 22/4.

7 Bkz. yuk. not 6.

8 K. Shiratori, «On the territory of the Hsiung-nu prince Hsiu-t'u Wang and his metal-statues for heaven-worship», *Memoirs of the research department of the Toyo-bunko* (Tokyo, 1930), V, 52-54.

9 L. Bazin, «Les Parlers des T'opa-Wei», *T'oung-pao*, XXXIX (1950), 287-88. Eberhard, «Lokalkulturen», 15/4. Franke, III/10. E. Esin, «Gök ve yer», *Türk kosmolojisi (erken devir)* (İstanbul, 1979), 50-51.

10 Bkz. Clauson.

11 Bkz. Clauson, «Yağışlıg» ve W. Bang - A.von Gabain, «Türkische Turfan Texte», IV/A, *Sprachliche Ergebnisse der deutschen Turfan Forschung* (Leipzig, 1972), II, satır 46. Mimârî şekil: bkz. aşağı. not 35.

unsurları, dağ, pınar veya göl ile otag kubbesi idi. Bu unsurların tapınaklarda da yer alacağı görülecektir.

Chou devrinde, bazı dağlar yanında, hükümdâr sarayı da gök ibâdeti merkezlerinden idi. Bu husûs, Türkler tarafından da kabûl edilecek tasavvurların neticesi idi<sup>12</sup>. Hükümdâr gök tanrısının mümessili olduğu gibi, sarayı da, gök tanrısının semâvî makamının yer yüzündeki, aynı mihverde bulunan eşi sayılıyordu. Saraydaki tapınaklar da, semâvî mabedler olarak düşünülen, bazı yıldız manzûmelerinin karşılığı addedilmekte idi. Gök tanrısının sarayı, göğün ateşin zirvesinde, Kutb yıldızında sanılıyordu. (türkçe adı: Altun veya Temürkazguk) ve Kutb yıldızına komşu Yetiken<sup>13</sup> (Büyük-ay) manzûmesi gök tanrısının maiyeti mensûbları olarak görülmekte idi. Ge-rek semâ, gerek yer-yüzü, merkez ile dört cihete tekabül eden beş kısma veya ara-cihetler de ilâve edilir ise, dokuz kısma ayrılıyordu. Şehirler, saraylar, mabedler, mezarlar, hep bu planlarda idi (lev. I/a, b). Eberhard'a göre, dokuz hücreli plan, Hind astrolojisindeki dokuz başlıca semâvî cirm (güneş, ay, beş seyyâre, iki hayâlî seyyâre) ile alâkalı olabilirdi<sup>14</sup>. Nitekim Çin'de de<sup>15</sup>, gök ibâdeti, dâimâ astrolojik bir vechede tezâhür etmişdi ve göğün dört ciheti ile ara cihetlere bazı seyyâre ve yıldız manzûmelerinin hâkim olduğuna inanılıyordu. Ayrıca, efsânevî hükümdârların göğe uçan rûhlarının ve bunların temsil ettikleri unsurların da dört ciheti idâre ettikleri tasavvuru Çin'de mevcûd idi. Türklerin de unsurlara ibâdet ettikleri ve Kök-Türk kagan soyunun atalarını unsurlara hâkim saydıkları dikkate değer<sup>16</sup>. Dört yön, dört renk ve dört hayvan adı ile isimlendirilen dört büyük yıldız manzûmesine, dört mevsime ve gün ile geçen merhalelerine de teşmîl ediliyordu. Böylece, zamân ve mekân mefhûmları, aynı remzler ile ifâde edilerek, kâinât ve tapınak planı, takvîm vechesi de almakda idi.

12 Çinde: Chavannes, *Se-Ma-Ts'ien*, III/339-67. Eberhard, «Lokal.», 1/9; 12/4; 21/2, 3, 10. Franke, I/62, 74, 303-304; III/161. Türklerde: Esin, «Gök ve yer», 4-8, 13-15, 48-52, not 18-19 ve verilen adlara indeks'de bkz.

13 Bkz. Clauson.

14 Eberhard, «Lokal.», 21/2-3.

15 Bkz. yuk. not 12.

16 Esin, «Gök ve yer», 4-5, 23-24'de verilen kaynaklar.

Gök tanrısına, semâvî cirmelere ve bunların müşahhas şekilleri ve ongunlarına tahsis edilen saray tapınaklarının hepsinin, *pi-yung*<sup>17</sup> denen kadîm Chou askerî tapınağı gibi, dâirevî bir havuz içinde bulunması, *pi-yung*'un kıdemine işâret sanılmaktadır. Saray mabedlerin arasında, hem gök tanrısına, hem maiyeti sanılan semâvî cirmelere ibâdet edilen büyük tapınak, aynı zamânda, hükümdârın beyleri kabûl ettiği, kubbe altındaki *ming-t'ang* idi<sup>18</sup> (parlak divânhaneye) (lev. I/b). *Tsung-miao* denen atalar tapınağının da, aslen aynı şekilde kullanıldığı rivâyet edilmişdi, ancak daha sonra, atalar tapınağı, Çin'de, başka şekiller alacaktı. Gök tapınağına prototip olan *ming-t'ang*'ın, mimârî bakımından, K'un-lun gibi «teñgri» dağları ile benzerliğine Eberhard dikkati çekmektedir. Sûrlar ile çevrili, dört yönde dört kapısı olan bir mahalde bulunan *ming-t'ang*, üç sedli veya üç katlı bir yapı idi (lev. I/a). Chou hükümdârına tâbi eyâlet beyleri, mevkilerine ve mensûb buldukları cihetlere göre; en alt kattan en üst kata kadar, sıralanmakta idiler. En tepedeki, kubbeli ve dokuz hücreli köşk, hükümdâr makamı idi (lev. I/b). Hükümdâr, her mevsimde, o mevsime uygun yöndeki hücrede yer alırdı. *Ming-t'ang*'ın sonunda, *pi-yung* adını ilk taşıyan askerî tapınak bulunuyordu. *Pi-yung* aynı zamânda bir alplar mektebi idi. *Ming-t'ang*'ın sağında ise *ling-t'ai* adı verilen kule yükseliyordu. *Ling-t'ai*'da, semâvî rûhlar ile görüşmek imkânı bulunduğu sanılıyor ve astrolojik müşâhedeler yapıyordu. *Ming-lou* denen diğer bir kulede hükümdârın davulu bulunurdu. Gözetleme ve ateş ile işâret vermek için kuleler de vardı. Böylece, bütün Doğu Asya'ya müşterek olacak saray tapınakları külliyesi modeli teşekkül etmişdi.

Chou devleti, M.Ö. 249'da, Çin'e adını verecek millî Ch'in sülâlesinin kurucusu, Shih-huang-ti tarafından ortadan kaldırıldı. Yeni hükümdâr, Chou'ları, hatta onlar hakkındaki eserleri bile yok etmek arzûsuna rağmen, Chou kültürüne mensûb bulunuyordu<sup>19</sup>. Yaptırdığı diğer âbideler gibi, gök tapınakları da Chou uslubunda kalıyor ve Çin'e yabancı bir mimârî unsuru olan kubbe, semâvî manâsını mu-

17 Bkz. yuk. not 6.

18 B. Biot, *Le Tchéou-ü* (Paris, 1891), XXXIX/1-3 (II, 418-19 ve not 2); XLIII/16 (II/560 ve not 2). Eberhard, «Lokalkulturen», 21/2-3. Bu yazıdaki lev. I/a, b: *Li-chi*, J. Legge terc. (N.Y., 1957), I/29-30, not 1 ve II/252-53.

19 Chavannes, *Se-Ma-Ts'ien*, II/113, 130, 468; III/470-71, 488, 508, 513. Eberhard, «Lokal.», 1/9. Shiratori, 9, 26, 32-33, 37-46, 49-51, 56.

hâfaza ediyordu. Shih-huang-ti'nin devrinde beliren ve belki yine İç Asya'dan mülhem bir cins sanat eseri de, gök tapınağında yer alan heykeller idi. Belki yine bir Chou geleneği devâm ediyordu, çünkü Chou devrinde, atalar tapınağında, rûhları temsil eden kitâbeler üzerinde (*chu*), İç Asya'da olduğu gibi, maskeler bulunduğu rivâyet edilmektedir<sup>20</sup>. (Çin'de, daha sonra, ancak kitâbeler kalacaktı). Gök tapınağına heykeller dikmek ise, Shih-huang-ti devrinde, Çinin şimâl-batısında yeni beliren Doğu Hunlarının (Hsiung-nu) da âdeti idi<sup>21</sup>. Shih-huang-ti, M.Ö. 220'de, bugünkü Shansi'de bulunan ve Kan-ch'üan-shan diye Çin metinlerinde anılan, Hun'lara âid semâvî dağı almış ve orada bir gök tapınağı ile birlikte, madenî heykeller yaptırmıştı. Shansi'deki mukaddes dağlarından tard olan Hunlar ise, daha batıda, bugünkü Kansu'da, çince Ku-tsang denen bir başkent kurup, oradaki gök mabedlerinde madenî heykeller yapmışlardı. Semâvî kılıç tapınağı da aynı külliyyede bulunuyordu. Tahmine göre, madenî heykeller, yıldızları, veya onlara teşmîl edilen geçmiş Hun hükümdârlarını tasvîr ediyor idi. Semâvî ejderlere atf edilen pullu vücûd ile temsil edilmişlerdi. Heykellerin yanında birer musikî âleti bulunuyordu. Çan ve bilhassa davul, gök âyîninde çalınırdı. Hunlar bu heykelleri gök âyîninde kullanıyor, fakat Çinliler bunlara riâyet göstermekle iktifâ ederek, merâsimde heykellere yer vermiyorlardı. Heykellerin Hun geleneğinde olmasına bir işâret daha: O zamândan bir Çin taş oyması, Çinlilere esîr düşen Kim-yi-ti adlı Hun beyini, heykellerden biri önünde, secde ederken göstermekte idi<sup>22</sup>.

Kan-ch'üan dağı<sup>23</sup>, gök tanrısının yer üstündeki makamı ve göğün bir yönüne hâkim sayılan efsânevî hükümdârlardan Huang-ti'nin, ejder üstünde, semâya uçtuğu mevki olarak, şöhret bulmuşdu. Çin'in Han sülâlesi devrinde de (M.Ö. 206-M. 220) bu dağda tapınaklar ve kuleler yapıldı. Kan-ch'üan dağında, M.Ö. 13 yılında mevcûd gök tapınağının, üst-üste katlar ile, dağa benzer şekilde yükselişini ve zirvesindeki kubbeyi, bir şâir şöyle tasvîr etmişdi :

«Büyük bir höyük, sanki yükselerek gökte kayboluyor... Kubbe şeklinde bir höyük» (Shiratori, 74).

20 Esin, «Gök ve yer», 19.

21 Bkz. yuk. not 19.

22 Chavannes, *Se-Ma-Ts'ien*, I, XCI. E. Chavannes, *La Sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han* (Paris, 1953), lev. VIII.

23 Bkz. yuk. not 19.



Bir diğer metinden belirdiği üzere<sup>24</sup>, kubbe ancak zirvede bulunuyordu. Kubbeli mahallin yanları ve aşağı katlardaki tâîî mabûdların tapınakları ise, Çin usûlünde, çatılı idi.

Milâdî sıralarındaki gök tapınağının şekli, yalnız dağ ve kubbe geleneğini değil, o devirde gelişen, kâinâtın birliği tasavvurunu da aks ettiriyordu. Kâinâtın aslı ve tek bir birliğin bölünmesinden geliştiğini sanan gök dîni, vahdet-i vücûd nazariyesine yakındı.

Hunların diğer «teñgri» dağlarında olduğu gibi<sup>25</sup>, Kan-ch'üan'da da bir pınar vardı. Zirvesinde pınar, veya göl olan semâvî dağların bu sularında, gök ejderlerinin belirdiği de rivâyet ediliyordu. Gerektikçe Çinliler, gerek İç Asya kavmleri, gök tanrısının ve semâvî cirmelerin ongunları arasında, ejdere baş mevki atf ediyorlardı. Hun hükümdârının gök ibâdetine ejder âyini deniyordu ve en büyük Hun hükümdârının «teñgri» dağının adı, çince, ejder şehri manâsına, Lung-ch'êng idi. Bu adın bir ses benzerliğinden doğup, Lung-ch'êng isminin, Kök-Türklerin M. VIII. asırdaki merkezlerinden olacak Ongin ırmağının isminden muharref olduğu da sanılmaktadır. Fakat Lung-ch'êng'in, asırlar boyunca kudsiyetini koruyan bir zirve olarak, Kök-Türklerin gök âyini icrâ ettikleri Ötüken dağında, Temir ırmağının kaynağında bulunması ihtimâli daha kuvvetli görünmektedir. Hunların diğer «teñgri» dağlarından biri, bugünkü Doğu Türkistan'da, Hamı cıvârındaki Karluk-tag, diğeri efsânevî K'un-lun (belki Nanshan) idi.

Boylarının çoğunun Türk olduğu beliren Tabgaç'lar<sup>26</sup>, Çin'de M. 386-556 yıllarında Şimâlî Wei, ve Toba adı altında hüküm sürdükleri devirde, iki ayrı gök âyinine katılmakta idiler. Bunlardan biri, artık Çin'in usûlu sayılan Chou geleneğinde, şehrin cenûbunda (semânın ateşin zirvesine teşbîh edilen yönde) yer alıyordu. Diğer, Çinlilerin «yabancı gök tanrısı» dedikleri mabûdun, yani aslı Tabgaç gök tanrısının merâsimi ise belki Çine batıdan geldiğine imâ ile, şehrin batısında cereyân ederdî. Batı âyiniinde, iç Asya'da gök timsâli olan otag yine dikilmekte idi. Kurban verilen seddin etrafına kırkdokuz adet tahta heykel diziliyordu. Bu heykellerin Doğu Hun'ların madenî gök ibâdeti tasvîrlere mümâsil oldukları anlaşılır. Gök ibâde-

24 Eberhard, «Lokal.», 21/2-3.

25 Bkz. yuk. not 9.

26 Esin, «Gök ve yer», 51-52'de verilen kaynaklar.

tinde, kadın kam'lar davul çalarken, Tabgaç gençleri, türkçe «İökük»<sup>27</sup> denen merâsim ile, bu heykellere içki sunuyorlardı. Tabgaç'lardan sonra gelen, onlara mensûb sülâleler de, «yabancı gök tanrısı» âyinine devâm etti. Bunlardan, şimâlî Çin'e hâkim olan Şimâlî Chou ve Ch'i adlı sülâler, 756 yılında, gök âyini sırasında, cezbe içinde, dîni rakslar icrâ eylemekte idiler<sup>28</sup>.

Milâdî 546 senesinde, Çinlilerin «T'ie-lê»<sup>29</sup> dediği Türk boylarına mensûb, Altun isimli bir bey, millî bir türkü söylemiş ve bu türkünün çince tercemesi târihlere kayd edilmişdi. Türkünün bir cümlesi şöyle idi :

«T'ie-lê'lerin boz-kırı üstünde, gök kubbe bir otag gibidir» «T'ie-lê'lerin gök âyiniinde de, Tabgaç'larda olduğu gibi, kadın kamlar, âyini idâre ediyor, türkçe «alkış»<sup>30</sup> denen dîni nağmeler söylüyorlardı<sup>31</sup>. «T'ie-lê'ler gök tanrısına at kurban etmekte idiler.

Kök-Türk Kaganı da, Doğu Hunları ile aynı mevsimde, yaz tahavvülünde (yılın en uzun günlerinde), muhtemelen aynı yerde, Temir ırmağının kaynaklandığı volkanik zirvede, gök âyini icrâ etmekte idi<sup>32</sup>. Hun'ların Doğu Türkistan'daki «teñgri» dağı (Karluk-tag) da, çince metinlerde Ki-lo-man, Şi-lo-man gibi bir ad altında, Kök-Türklerce mukaddes sayılmakta idi<sup>33</sup> (Otag da, Kök-Türklerde, kosmografik manâsını muhâfaza etmişdi. Kagan seçilip, halı üstünde havâyâ kaldırılınca, güneşe teşmîl ediliyor ve güneş seyrine muvâzî olarak, gök timsâli otag çevresinde, dokuz kerre döndürülüyordu<sup>34</sup>. Kök-Türk devri tapınağı<sup>35</sup> olarak, kalıntıları daha çok mevcûd ✓

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 M. Mori, «Çin kaynaklarında Türk veya Türük adı», *Türk kültürü el-kitabı*, seri II, cild I/b (İstanbul, 1978), IX.

30 Bkz. Clauson.

31 Esin, «Gök ve yer», 52.

32 A.g.e., 52-55.

33 Bkz. yuk. not 9.

34 Esin, «Gök ve yer», 72-73, Köl Tigin tapınağı: L. Jisl, «Vyzkum Kulteġinova pamjatniki», *Archaeologičeske rozhledy*, XII (Praha, 1960).

35 E. Esin, *A History of pre-Islamic and early Islamic Turkish culture*, (İstanbul, 1980), 113-15, 125-27'de verilen kaynaklar. Teġirmi-tam: E. Esin, *İslâmiyetten önceki Türk kültürü ve İslâma giriş* (İstanbul, 1978), 6. Bu yazıda lev. II/b'nin kaynağı: N. Orkun, *Eski Türk yazıtları*, (İstanbul, 1936-41), III/204.

planlar, göğe uçtuğu tasavvur edilen hükümdâr soyu mensûblarının rûhlarına «ev-bark» ittihâz edilen âbidelerdir. Uhrevî «ev-bark», bir dağı temsîl ettiği târihî kaydlardan bilinen şekilde, sedler üstünde, sûrlar içinde, *ming-t'ang*'a benzer planda idi. Çinlilerin yardımı ile inşâ edilen Køl Tigin âbidesinin planında *ming-t'ang* tesîri büsbütün âşikârdır (lev. I/c). Sûrlar içinde, sedler üstündeki tapınak, bazen, Køl Tigin âbidesinde olduğu gibi bir Çin köşkü, yahud Türk geleneğinde, ottag şeklinde idi. Taldı-kurgan mezar taşında, otaga benzer, künbedli bir yapı gözükmektedir (lev. III/b). Bu âbide belki, ottag gibi üstüvânî bir «teğirmi tam» (dâirevî binâ) idi. Rûhlara adanan «ev-bark» larda, ölen alp ile maiyetinin heykelleri ve rûhları tasvîr ettiği sanılabilen, maskeler bulunuyordu. Heykellerin bir kısmının «balbal» olduğu, yanî mezar sâhibi tarafından savaşta öldürülen, yenilmiş kimseleri tasvîr ettiği nazariyesi hâlen kabûl edilmemektedir. «Balbal» lar, yontulmamış taş şeklinde temsîl ediliyordu. Heykeller, değer verilen alplara ve rûhlarının ebedî makamı olarak, ihtimâm ile yapılıyordu.

Son zamanlarda, Kızlasov, Sibirya'da, Uybat ırmağı vâdisinde, Kök-Türk devrinden ve daha sonra da kullanılan bir Türk tapınağı buldu. Bir mahallî beyin kalesine bitişik olan tapınak, yine dört köşe sûrlar içinde ve sed üstünde bulunuyordu. Kapı cenûbda idi. Cenûbdoğu köşesinde üç kademe yükseliyordu. «Yağışlık» olduğu hayvan kemiklerinden anlaşılan kurban yeri, ottag gibi, üstüvânî planda idi. Batıda bulunan «yağışlık» karşısında, sütunların taşıdığı bir çatıdan ibâret, bir diğer yapı mevcûd idi.

## II — Gök ibâdeti ile Burkan dîni arasında imtizâc

İlk milâdî asırlarda, Doğu Türkistan'a ve Çin'e ilerleyen Burkan dîni, son devir Hunları ve Tabgaçlar tarafından derin kanâat ile benimsenerek, gök ibâdeti ile imtizâc hâline girmişdi<sup>36</sup>. O kadar ki, M. 685 yılında, Çin'de, bir Burkan râhibi, hem kendi dîninde tapınak, hem de *ming-t'ang* binâ edebilmişdi<sup>37</sup>. Her iki mabed astrolojik vechede idi. Havuz içinde inşâ edilen *ming-t'ang* üç katlı idi. Alt kat dört

36 Esin, *İslâmiyetten önceki...*, 59-74.

37 Franke, II/46.

mevsimi, orta kat Oniki hayvanlı Türk-Çin takvîmini ve üst kat, güneşin gökdeki yirmidört menzîlini temsîl ediyordu.

Türklerde de dînler arasında imtizâc hâline varılmışdı<sup>38</sup>. Buddhist Türk çevresinde, gök tanrısının zirvedeki mevkii «teñgriler teñgrisi» denen Burkan'a veriliyordu ve pantheist bir görüşle «bir tözlüg» (tek rûhlu) sayılan kâinâtın rûhu Burkan olmakda idi. Mani dînine mensûb Türkler ise, gök tanrısı ile Türklerdeki zamân mabûdu Öd-teñgri'yi birleştirecek, İran pantheist dînlerinin semâvî zamân mabûdu Zurvân'ın adı ile anıyorlardı. Kosmolojik tasavvurlar ve onlar ile alâkalı bulunan tapınak şekilleri de birbirine yakınlaşmışdı<sup>39</sup>. Burkan dîninde, türkçe «yırınçüğ yumkını» (kâinât tasviri) ve mabûdun «ordu» su (sarayı) olarak, tapınaklara şekil veren *mañdala* (türkçe mandal) planı (lev. II/a), *ming-t'ang*'dan pek farklı değildi (lev. I/a, b). Türk Buddhist tapınakları «mandal» planı üzerinde inşâ edildiği gibi, bir Uygur metninde her yapının (şehir, mabed, ev), merkez etrâfında dört cihete nâzır olarak binâ edilmesi gerektiği ifâde ediliyordu. Böylece, *ming-t'ang*'ın beş hücreli şekli belirilmiş oluyordu. «Tengri» dağının Buddhist kosmolojideki mümâsili ise, dünyânın ortasından göğe doğru yükseldiği ve mabûdların makamı olduğu tasavvur edilen altın dağ (Sumeru) idi. Bir Uygur resminde, bu altın dağın Türklerin türeyiş efsânesindeki «Altun-yış» (ormanlı altın dağ) ve Türk hükümdârlarının makamı altın zirve ile karıştığı anlaşılabilir.

38 Esin, *İslâmiyetten önceki...*, 114-15, 127-34, 138. Tabirler: G. Kara-P. Zieme, *Fragmente tantrischer Werke in uigurischer Übersetzung*, (Berlin, 1976), satır 279, 383 ve indeks'de bu kelimelere bkz.

39 Esin, *İslâmiyetten önceki...*, 114-15. Dört cihete bakan kanatlardan müteşekkil yapı hakkında metin: W. Bang - A. von Gabain - G.R. Rachmati, «Türkische Turfan Texte VI», *Sprachliche Ergeb. d. deutschen Turfan Forsch.* (Leipzig, 1972), II, satır 82, 85. Bu yazıda, levha II/a, b şu kaynaktan: A. Stein, *Serindia* (Oxford, 1921), lev. CIII (Tun-huang'da bulunmuş *mañdala* Ch. 00186, kâğıd üzerine resim), harita 50 (Uygur merkezi Doğu Türkistan'daki Kığig-hisar'da *stûpa* I ve III planı). Koço, tapınak Y için bkz: A. Grünwedel, «Berichte über archaologischen Arbeiten in Idikut-schahri, Turfan, in 1902», *Abhandl. d. Bayerischen Akad. d. Wiss.*, XXIV/2 (München, 1905).

Saka=Şakya, *stûpa*, Sumeru: S. Beal, *A Catena of Buddhist scriptures* (London, 1871), 68-100, 127-28. «İhtiyar Hun»: W.E. Soothill - L. Hodouse, *A Dictionary of Chinese Buddhist terms*, (Taipei, 1968), 312/a. Altun-yış, en büyük Türk hükümdârının makamı altın dağ, Uygur sanatında Sumeru şekli: Esin, *İslâmiyetten önceki...*, 86-88, lev. LIV/e.

mekdedir. Uygur başkentlerinden Koço'daki Y tapınağı, *ming-t'ang* gibi, üst-üste sedleri ile, dağ timsâli idi, fakat Sumeru'ya Uygur sanatında verilen şekle benzemeyip, belki gök ibâdeti göreneğine bağlanıyordu. *Stûpa* denen Buddhist türbenin de otag ile alâkası olduğu sanılır. «*Şakya'lar hakîmi*» Burkan'ın, Saka neslinden, yanı İç Asyalı göçebelere olması imkânı üzerinde durulmaktadır. Çinliler Burkan'a «İhtiyar Hu (Hun, Türk, İç Asyalı)» derler idi.

Türklerde otag'atf edilen tapınak mâhiyeti, böylece, *stûpa* vâsıtası ile Burkan dînine de teşmil edilmişdi. Sengim-ağız'da (Koç o yanında) bulunan 2 ve 6 numarolu *stûpa*'lar, tamâmen otagı taklîd ediyordu<sup>40</sup>. «Tüğünük» yeri (kubbenin zirvesindeki, ocağın dumanı için bırakılan delik) açık imiş gibi, semâ tasvîr edilmişdi. Fakat bu semâda gök mabûdu değil, Burkan'ın resmi yer almışdı. «Tüğünük»-ün altındaki tezyinât, otagın perdelerini taklîd etmekte idi (lev. III/c). Gerek Sengim-ağız'da, gerek başka tapınaklarda<sup>41</sup>, duvarlarda, veya kubbede, ay menzillerinin ve diğer gök cirmelerinin müşahhas resimleri yapılıyordu.

Burkan ve Mani dînlerinde, bu dînlerin kurucularının, veya mabûdlarının gök tanrısının yerini almasına rağmen, gök ibâdetinin müstakilen de devâm ettiği anlaşılmaktadır<sup>42</sup>. «Teñgrilik» de «kam» lar âyîn yaparak, Burkan ve Mani dînlerinde yasaklanan tarzda, hayvan kurban etmekte idiler. «Teñgrilik ve yağışlık (kurban) idenler (edenler)» Burkan'dan af diliyorlardı. Mağaralara oyulmuş tapınaklardan ibâret, Uygur devrinden bir Buddhist külliye olan Bezeklik'de, en eski mabedlerden 25 numarolu mahalde, (VIII.-IX. asır?), semânın binâ şeklinde tasvîri, yanî bir gök tapınağı resmi bulundu (lev. IV/a)<sup>43</sup>. Combaz bu yapıyı Sumeru dağı temsili san-

40 Grünwedel, «Idikut», 145-46, res. 142, lev. XXIII, XXVIII (bu yazıdaki lev. III/c bunlardan alınmıştır). Uygur sanatında gök cirmelerinin müşahhas resimleri: E. Esin, «The figurative astral representations of the Uygur Turks», *International symposium on the observatories in Islam* (İstanbul, 1977).

41 Bkz. yuk. not 40.

42 W. Bang - A.von Gabain, «Türkische Turfan Texte IV/A», *Sprach. Ergeb. d. deutschen Turfan Forsch.* (Leipzig, 1972), II, satır 46. Yine bkz. Clauson, «Teñgrilik» ve «Teñgrilik».

43 G. Combaz, «Le Symbolisme du stûpa», *Mélanges chinois et bouddhiques*, IV (Louvain, 1937), 43, res. 3. Bezeklik hakkında bkz. E. Esin, «Burkan ve Mani dînleri çevresinde Türk sanatı», *Türk kültürü el-kitabı*, seri II, cild I/A (İstanbul, 1972), 332. Sumeru tasvîri: bkz. yuk. not 39.

miş ise de, yapının şekli ne Sumeru dağı hakkındaki Buddhist metinlere, ne de Uygur sanatında yaygın olan Sumeru resimlerine benzemektedir. Bezeklik'de tasvîr edilen yapı Sumeru hakkındaki düşüncelerden de ilhâm almış olabilir, çünkü astrolojik Uygur metinlerinde, bazı yıldızlar, Sumeru dağı ile alâkalı Hind mabûdları ile eş tutuluyordu. Fakat, şekli bakımından, Sumeru ile hiç bir benzerlik dikkati çekmemektedir. Bu uygur resmi, bir cihetten, Çin gök tapınağından da ayrılmış. Sumeru yedi katlı, Çin gök tapınağı üç katlı iken, Uygur resminde, türkçe kosmolojik metinlere uygun olarak, gök binâsı, unsurların beş «tilgen»'ine (felek'ine) isâbet ettiği anlaşılabilir, beş katlı olarak tasavvur edilmiştir (lev. IV/a)<sup>44</sup>. Kâinât, üst-üste, şu kısımlardan müteşekkil biliniyordu ve bu tertîb Bezeklik resmine aks etmiş görünmektedir: «yiri altın tamuğ» (yer altında cehennem), üstte, yer-yüzü ile semâ arasında, unsurların «tilgen»'leri (felekleri). Unsurlar topraktan başka, su altın (maden), yel ve ateş idi. Çin gök tapınağındaki gibi, resimde de, beş unsura işaret, beş kapı vardır.

Uygur resminde, Çin gök tapınağına nisbeten, kubbeler çoğalmış. Bu kubbeler, Uygur mimârisindeki tarzda, köşe kulelerinin üstünde bulunmaktadır. Uygurlar «ediz-ev»<sup>45</sup> (yüksek mabed) dedikleri kuleleri, binâların köşelerinde, veya müstakilen inşâ ederler idi. Semâvî cirmelerin müşahhas şekilleri olan mabûdların da böyle kuleler («ükek»ler)'de «ordu» (makam) tuttukları tasavvur ediliyor-

44 Ükek: bkz. Clauson. Dokuz semâvî «ordu»: G.R. Rachmati, «Türkische Turfan Texte VII», *Sprach. Erg. d. deutschen Turfan Forsch.* (Leipzig, 1972), II, yazma 13. Bu metin, semâvî cirmelerin unsurlara mensûbiyeti ışığında okununca, «ordu» ların, beş unsurun «tilgen» lerine (feleklerine) tekabül eden, Uygur gök resmine (bkz. bu yazıda lev. IV/a) mûmâsil, beş sed üzerinde dizildiği anlaşılır (Unsur «tilgen» leri: W. Bang - A.von Gabain, «Türkische Turfan Texte V/A», *Sprach. Erg.d. deutschen Turfan Forsch.*, Leipzig, 1972, II, satır 28, 44-45). Böyle ise, yer-altı rûhları cinsinden tasavvur edilen, Hind astrolojisinin iki hayâlî seyyâresi, Râhu ve Ketu (metinde, birinci ve sonuncu) en aşağı sedde yer alır. İkinci ve üçüncü sedlerde, toprak ve su unsurlarına mensûb yıldız ve seyyâreler bulunur. (Zuhal ve ay ile Basaman-Utârid ve Erklig Kan. Metinde, ikinci ve sekizinci ile üçüncü ve yedinci). Dördüncü sedde «Altun-yultuz» denen Zühre ile «Oot-yultuz» (Ateş yıldız) adı verilen Merih'in bulunduğu anlaşılır (metinde dördüncü ve altıncı). En üst sedde, metinde beşinci gelen güneş olmaktadır.

45 E. Esin, «Muyanlık», *Türk Tarih Kurumu Malazgird armağanı* (Ankara, 1972), 97.

du<sup>46</sup>. Resimdeki gibi, bir Uygur metninde, semâvî orduların sayısı dokuzdur. En üstteki otağa benzer kule, Uygur metinlerine<sup>47</sup> göre, güneşin «teğirmi tilgen»'i (dâirevî feleği) ve bir «teğirmi tam» (üstüvânî yapı) olarak düşünülmüş olabilir. En üst kulenin iki yanındaki güneş ve ay piktogramları, bu cirmlerin «körüşmesini» (görüşmesini, ictimâ'mı) temsil ile, «Kün-ay»<sup>48</sup> adı altında, en üstün parlaklık remzi idi.

Çin gök tapınağında olduğu gibi, Uygur semâ tasvirinde de, kâinâtın vahdeti, türkçe tabiri ile «bir tözlüg» (tek rûhlu)<sup>49</sup> olduğu inancı, binânın bir «kubbeli höyük»<sup>50</sup> azameti ile, dağ timsâli sedler üzerinde, gökkuşağı kemerine yükselmesinde ifâde edilmiş. Türkçe «yillü kögen»<sup>51</sup> denen gök kuşağı da, unsurların feleklerini temsil ediyordu. Gök kuşağı kemerinin zirvesindeki kulp ve onu takibeden yedi yıldız'ın, gök tapırısının makamı «Altun-kazguk» (Kutb yıldızı) ile ««Yetiken» (Yedi hanlar:) manzûmesini temsil ettikleri anlaşılır<sup>52</sup>. Sâbit bir kazık olarak düşünülen Kutb yıldızı etrafında, semânın devrân ettiği sanılırdı.

### III — Batı'ya doğru ilerleyiş

Kök-Türk fütûhâtı ile birlikde, gök dîni ve tapınak şekilleri batıya ilerledi. M. VI-VII. asırlardaki bir göçün<sup>53</sup> belki neticesinde, Oğuzların yerleştiği Aral gölü cenûbu çevresinde, Dede Korkut destânında Karacuk denen Kara-tağ silsilesinde, Baba-ata harâbesinin Kök-Türk devrinden seviyesinde, Uygur gök mabedi resmine benzer, bir binâ yapılmıştı<sup>54</sup> (lev. IV/b). Mahallî bir beyin meskeni sanılan bu yapıda, gök tapınağı ile hükümdâr köşkü arasında, *ming-t'ang*

46 Bkz. yuk. not 44.

47 «Teğirmi tilgen»: Clauson, «Teğirmi» Teğirmi tam : bkz. yuk. not 35.

48 Esin, «Gök ve yer», 52.

49 Bkz. yuk. not 38.

50 Bkz. yuk. not 23.

51 Bkz. Clauson.

52 Bkz. not 13

53 Esin, *A History...*, 88-89.

54 Esin, *İslâmiyetten önceki...* 61, 88 114-15, lev. LIV/b. Bu yazıdaki lev. IV/b, c'nin kaynağı: E. I. Ageeva, «Raskopki na gorodişçe Baba-ata», *Arxeol. issled. na severnix sklonax Kara-tau* (Alma-ata, 1962), res. 2 ve 12.

devrinden beri mevcûd bulunan ve Türklerde hükümdâr köşküne «kalık» (semâvî zirve) denmesine müncer olan benzerlik, yine belirmişdi. Oğuz köşkü de, *ming-t'ang* gibi, kubbeli bir merkezî hücre etrafında, dört-yöne bakarak, mütevâzın şekilde dizilmiş tâlî hücrelerden ibâret idi. Ancak yapı, *ming-t'ang* gibi üç katlı değil, iki katlı idi. Oğuz köşkünün Orta Asya Selçuklu köşklerinin prototipi olduğu görülecektir.

Oğuz ilinden az daha cenûbda, Kök-Türk devrini müteâkıb Türk beylerinin idâresine geçen Buhârâ eyâletinde de, gök ibâdetine delâlet eden âbidler bilinmektedir. Bunlardan biri, «Türk melk»'i diye târihte adı geçen Buhârâhudât (Buâiâ beyi) Bidun'un VIII. asırda (gök tanrısının sarayı) Yetiken yıldız manzûmesine nazîre olarak yaptırdığı kale idi<sup>55</sup>. Târihî kaydlardan ve Buhârâ'da hâlâ mevcûd kalıntılardan anlaşıldığına göre, bu binâ Yetiken (Yedi hanlar) manzûmesinin yıldızlarına mümâsil yedi sütun üzerine inşâ edilmişdi. Böylece, Buhârâ kalesi, gök ibâdetinin ifâdesi olmakla birlikde, *ming-t'ang*'dan başka bir şekli geleneğe bağlı bulunuyordu. Kalenin kapıları Roma ve Parth tâkları uslubunda idi.

Yine Buhârâ ilinde, Yetiken şeklindeki kaleye çok yakın ve bu da bir «Türk Melik»'ine âid küçük şehrin adı, «gök mabûdları» manâsına, Kökşi-bağın idi. (türkçe, gök manâsına «kök» ve sogdca *bağın* kelimelerinden müteşekkil olarak)<sup>56</sup>. Kökşibağın'da mevcûd olduğu anlaşılan gök tapınağının *ming-t'ang* göreneğinde bulunduğu tahmîni aşağıda belirtilecektir. Milâdî VIII. asırda, İslâm'a karşı koyan «Türk Melik»'i, Buhârâ ili müslüman olunca, Kökşibağın'ı terk etmişdi. İlk islâmî mescidlerden birinin bu sırada, Kökşibağın Türkleri tarafından, binâ edildiği anlaşılmaktadır. Bugün Hazar kışlağı denen bozkırda unutulmuş bu mescid, günümüze kadar ayakta kalmıştır (lev. V/a, b, c). Ancakmihrâb sonradan ilâve edilmiştir. Kökşibağın mescidi muhtemelen daha eski gök tapınağının bulunduğu, şehrin merkezinde yapılmış ve önceki binâdan şekli bakımından, ilhâm almıştı, çünkü *ming-t'ang* planındadır ve dokuz kubbesi ile, Uygur gök tasvirini (lev. IV/a) hatırlatmaktadır (lev. V/a, b, c).

55 Esin, *İslâmiyetten önceki...*, 125-26, 236. Buhârâ kalesinin kalıntıları: G.A. Pugaçenkova, *Samarkand-Bulhara* (Moskova, 1968), 116, res. 62.

56 E. Esin, «Kökşibağın», *Türk Kültürü*, no 98 (Ankara, Aralık 1970).

Oğuz köşküne (lev. IV/b) de benzemektedir. Kadîm Çin şâirinin gök tapınağını tavsif eden tabirindeki gibi, merkezî bir büyük kubbe etrafında, mütevâzın şekilde yerleştirilmiş küçükkubbelerden müteşekkil hacim, «bir kubbeli höyük» hissi vermektedir. Bu binâ, İslâmın ilk mabed şekli olan, dört-dıvar içinde açık hava mescidinden başka idi. Soğuk iklimlerde yaşayan Türklerin ihtiyâcını karşılayan, kapalı mescid prototipi Kökşibağan'da görülmektedir.

Kökşibağan mescidi, Türk mabedleri târîhinde yalnız devâmlılığı değil, istihâleleri de belirten ve böylece merhale teşkil eden bir âbidedir. Devâmlılık bakımından, belki şu husûs hatırlatılabilir: Türklerin çoğunun mensûb buldukları gök ibâdeti ve Burkan, kâinâtın birliğini ifâde eden tapınakları, aynı devirde, başka dînlerin inançlarını aks ettiren mabedlerden ayrı idi<sup>56a</sup>. Hindu mabedi Şiva'nın uzvlarını temsil ediyordu. İran ateşgedesi, aslen, bir kule idi. «Çihâr-fâk» denen kubbeli ateşgedenin ortaya çıkması, Orta Asya'daki Buddhist çevrelerden, Kuşân ve Parth muhîtlerinden ilerleyen tesirlere, bilhassa *stûpa* mimârisinin taklîdine atf edilir. Parth ve Sâsânî kubbeleri ise, Batı ve Doğu Roma'ya ve böylece Hristiyan mabedlerine yeni ilhâmlar vermişti. Roma âbidelerinde gelişen, *basilikê* ilk kilise şekli, üç veya beş dehlîzden müteşekkil, ucunda bir çıkıntı bulunan bir yapı idi. Geleneğe aykırı düşen ve kubbeyi temâyüz ettiren, Roma'da Pantheon ve İstanbul'da Aya Sofya gibi âbideler ile *baptistêron* denen kilise tarzı, İran illeri üstünden gelen, Doğu usûbu olarak görülebilmektedir. Dîni mefkûreleri veya geleneği ifâde etmeyen böyle âbideler istisnâî vasıfda idi. Beş kubbeli kilisede, uzun kasnaklar üzerinde, her biri ayrı bir baş gibi yükselen kubbeleri ile, haç şeklini tezâhür ettiriyor, fakat birlik teşkil etmiyordu. Kökşibağan mescidi ise (lev. V), yukarıda ifâdeye çalışıldığı gibi, gök ve Burkan dînleri âbidelerinden, vâsitasız olarak gelişerek, onlar gibi, birliğe meclûb bir inancın mabedi idi. Bu birliğin, artık vahdet-i vücûd değil, Tevhîd dîni olduğu keyfiyetinden doğan mimârî şekiller, aşağıda tafsîl edilecek. Kökşibağan mescidinde *stûpa* hâtıralarının da mevcûdiyeti, merkezî kubbe ile kemerlerin sivrileşen şekillerinde görülmüyordu. Burkan dînine tahsis edilen mabedlerde, münhanî unsurlar, mukaddes sayılan yabancı incir yaprağı (*ficus*

56a E. Porada, *Ancient Iran* (Baden-Baden, 1965), 186, 188, 193, 197-98. S.P. Tolstov, *Auf den Spuren der altkhorezmischen Kultur* (Berlin, 1953), 175.

*religiosa*): (türkçe «bodi söğüt», yanî istişrâk ağacı) gibi sivrileşmekte idi<sup>57</sup>.

Kökşibağan mescidinin gök tapınağından farkları, Türk topluma İslâmın getirdiği dîni ve ictimaî değişikliklere işâret etmekte idi. Gök tapınağı, kademeli sınıflara ayrılmış bir cemiyeti ve ona kıyâs edilen ilahlar toplumu tasavvurunu temsil ediyordu: Zirvede, gök tanrısı, veya hükümdâr; daha aşağı katlarda ikinci ve üçüncü derecede mabûdlar, yahud beyler dizilmekte; toplumun geniş tabanı ise, tapınağın surları dışında kalmakta idi. İslâmiyet, sınıf farkını kaldırmakla, bütün toplum, eş ve kardeş olarak, aynı planda, beraber ibâdet edebilmeli idi. Cemâat mefhûmunu karşılamak için, gök mabedinde değişiklikler gerekiyordu. Kökşibağan'da bu istihâle görülmüyor. Prototip olarak, ancak gök tapınağının en zirvedeki, tek katlı kısmı (lev. I/b) alınmış ve hücrelerin arasındaki duvarlar kaldırılıp, kubbe ağırlığı sütünlara verilerek, tek ve geniş bir ibâdet-hâne temîn edilmiştir. (lev. V/b).

Bir diğer değişiklik: Kâinâtın «bir tözlüğü» (tek rûhlu) olduğuna inanan gök ve Burkan dînleri mensûbları, bu tek rûha ve onun maiyetine, bir hükümdâr, veya bir burkan gibi insânî hüviyyetler vermekte idiler. İslâm ise, şekilden arınmış, hiç bir tasvîr, veya tasavvurun erişemeyeceği, tek İlahî ibâdet eder. Kökşibağan mescidinde de, hiç bir tasvîr, hatta hiç bir tezyînât unsuru görünmemekte ve dîni huşû ancak nisbetlerin asâletinde belirlemekte idi.

İslâmı bir buçuk asırdan beri kabûl etmiş oldukları hâlde, Hâkânî Türkleri, M. 1070 sıralarında, «Burkan orun»'u (Burkan tapınağını) ve «teñgrilik»'i (gök mabedini), ifsâd edici mâhiyette merkezler olarak görmekte ve böylece bunların devâm ettiğine işâret etmekte idiler<sup>58</sup>. Hâkânî'lerin İslâma girmesinden sonraki üç asırlık büyük medeniyet çerçevesinde, Türk mescidi ve minâresi gelişecekti. Dîni Hâkânî âbidelerinin Burkan mimârisi ile alâkası ve Türk minâresinin «ediz-ev» denen kule-tapınaklardan ilhâm alması keyfiyetleri üzerin-

57 Bodi söğüt: R. Arat, *Eski Türk şiiri* (Ankara, 1965), 397. Yaprak şekli: A. Grünwedel, *Buddhist art in India* (London, 1965), 50

58 Clauson, «Teñgrilik» (Yûsuf Hâs Hâcib, *Kutadgu-bilig*, R. Arat bask., İstanbul, 1947, beyt 4225). Burkan-orun: Yûsuf, beyt 5486.

de, önceki çalışmalarda durulmuşdu<sup>59</sup>. Bu mevzûlar şimdiki yazıda tekrar ele alınmayacaktır.

Hâlen araştırılmak istenilen husûs, gök-tapınağından gelişen, *ming-t'ang* tarzında ibâdethânelerin ve hükümdâr köşklerinin Selçuklulara ve Osmanlılara intikali safhalarıdır. Oğuzların Aral gölü cenûbundan, Buhârâ ili üzerinden göçleri ile, Türk kültürünün bu unsuru da cenûba ve batıya ilerlemiş gözükmededir. Oğuzların cenûba göçlerinde bir merhale olan Mangışlak'da, son zamanlarda, M. IX-X. asırlardan bir dîni yapı bulundu<sup>60</sup>. Âbideye mahallî Türkmenler, etimolojisini tayin edemediğim «Şahbagat» adını vermekde ve onu mescid saymakta imişler. Ancak âbidenin dışvarlarında mezarlar da bulunmuş. Eski devirden, atlı şahsiyetleri temsil eden divar resimleri yanında, arabça harfler ile yazılar, Şahbagat'ın, henüz müşahhas sanatın bir dîni yapıda mevcûdiyeti İslâm'da câiz olmadığını bilinmediği bir devreye, bir kültür değişikliği safhasına isâbet ettiğini belirtir. Belki de âbide, daha önce, başka bir dîne âid bulunuyordu. Şahbagat, Mangışlak yarım-adasının denize bakan dik kayalarında oyulmuş, kimisi ottag şeklinde olan, *cile-hâne*, veya türbe ve mabed vechesindeki yapılardan biri imiş. Mağaralara tapınak oymak âdeti Bezeklik gibi Uygur Buddhist<sup>61</sup> külliyelerini hatıra getirir. Ne yazık ki, bu âbideyi tanıtan Medoev, planını vermemiş ve bir kara kalem resim ile iktifâ etmiştir (lev. VI/a). Ancak, Medoev'in ifâdesine göre, mağara- içinde oyulan mahal, Kökşibağan mescidini (lv. V) ve Oğuz köşkünü (lev. IV/b) hatırlatmaktadır: Haçvarî planının merkezinde, dört sütûn'a dayanan, bir kubbe bulunuyormuş. Yan kısımları ve girişi örten, meyilli tavan, trapezoid şeklinde yükselerek, kemerli kubbe-altları vâsıtası ile, merkezî kubbe ile birleşiyormuş. Medoev, bu yapıyı kubbeli Selçuklu mescidlerinin başlangıcı olarak görmekte ve onlar ile kubbeli ottag arasında bağlantı olarak tavsif etmektedir. Merv'de, Selçuklu devrinde yapılan, *ming-t'ang*'a

59 Esin, «Muyanlık», 96-98. E. Esin, Türk minâresinin Orta Asya'daki öncüleri; *Atatürk Üniversitesi, A. Gabriel hatıra kitabı* (Ankara, 1978).

60 A. Medoev, «Podzemnaya arxitektura kočevnikov poluustrova Mangışlak», *Prostor*, no 6 (Alma-ata, 1979).

61 Bkz. yuk. not 43.

benzer planda, merkezî kubbeli köşkler<sup>62</sup> de, aynı mimârî fasileye girer (lev. VI/b, c, d).

Uygur gök tapınağına (lev. IV/a) müşâbih şekilde, çok kubbeli, fakat «höyük»'e kıyâs edilen bir birlik teşkil eden âbidevî çapda, câmiler, Osmanlı devrinde, vücûd bulacaktı. Osmanlılar, âbidevî nisbete, bilhassa İstanbul'da, Aya Sofya'ya imtisâlen, ermişlerdi. Ancak, Osmanlı câmi'i ile Aya Sofya arasındaki benzerlik, kubbeden ibâettir. Osmanlıların ilâve ettiği, mahrûfî payandalar ve dört minâreden önce, Aya Sofya, kubbesine rağmen, merkezî bir hücre etrafında, mütevâzın olarak gelişen bir âbide değildi, kubbeli bir *basilikê* idi. Bir ucda *narthêx*, diğer ucda *absida* bulunup, sıralanmış sütûnlar binâyı üç *navis*'e ayırıyordu. Orta *navis*'deki kubbe, *bisilik* mimârîsinde bir Doğu tesiri olarak yer almıştı. Ekserî Osmanlı câmileri ise, merkezî kubbe etrafında, mütevâzın dokuz kısım ve üst-üste katlarda, «höyük» gibi yükselen kubbeleri ile temâyüz ediyordu. Esâsen, Osmanlı edebiyâtında da, kadîm İç Asyada gök tapınağına şekil veren mefkûreler yaşamağa devâm etmişdi. Câmiler ilahî tecellî'nin vahy olduğu birer dağa (kûh-ı tecellî), kubbeler hem otaga, hem semâya teşbih ediliyordu<sup>63</sup>. Türk Buddhist mabedlerinin kâinâtı temsil eden planına (lev. II/b) benzer bir şekil (lev. II/c) ise, bazı tarikatların sikkelerinde, «Tehlîl», veya «Bedâhat» adı ile, nakş ediliyordu<sup>64</sup>. Kâinâtın birliğinin bedâhati, eski dînlerin insân vecheli mabûdlarından arınmış ve Tehlîl'in huşu'unda belirilmişdi. Bâyezîd, Süleymâniye, Şehzâde-başı, Sultan Ahmed, Fâtih gibi, Kökşibağan mescidi planındaki câmiler, belki, millî kültürün gök tapınağına kadar giden derinliklerinden yükselmişdi.

\* Atatürk'ün Doğumunun 100. yılında VI. Sanat Tarihi Semineri (4-8 Mayıs 1981), İ.Ü. Edebiyat Fakültesi. Tebliğ metnidir.

62 G.A. Pugaçenkova, *Puti razvitiya arxitektura yujnogo Turkménistana*, (Moskova, 1958), 208-11, res. 210.

63 Kubbe, otaga teşbih edilen metin: Na'imâ, *Târîh* (İstanbul, H. 1281), IV/330. Kubbe'nin semâya teşbihi: Sâmî-Şubhî-Şâkir, *Târîh* (İstanbul, H. 1198), 203. Daha pek çok misâller verilebilir. «Kûh-ı tecellî»: Nedîm, *Divân*, H. Nihad bask., (İstanbul, H. 1341), 57.

64 Âgâh bin Şâlih İstanbulî, *Esrâr-ı tâc ü kemer ve hülle*, Konya, Konyun-oğlu kütübhânesi, numarasız, H. 1318 târihli türkçe yazma.

— English Abstract —

«TENGRİLİK, THE TURKISH VARIETY OF THE  
TEMPLE OF HEAVEN»

Emel ESİN

An enquiry on the origins of the Turkish variety of the temple of heaven leads back, in time and space, to the first millenary B.C., on the borders of Inner-Asia with Northern China, when a common culture yet prevailed in both areas. The fundamental themes of the worship of heaven were then, the celestial mountain, abode of heavenly spirits, and the cupola of the Inner-Asian nomad's domed cylindrical tent (pl. III/a), a perennial symbol of the firmament.

These themes were evoked in the architecture of the Chinese *ming-t'ang* (pl. I/a, b), initially an edifice consisting in three superposed terraces, (or floors) and culminated by a cardinaly oriented, centripetal, domed kiosk. The kiosk at the summit consisted of a central domed room, surrounded by symmetrically placed four, or eight cells, forming a quinary, or nonary arrangement (pl. I/b). The *ming-t'ang* had originally been used for royal audiences, but later also as temple of heaven. The monarch, representative of heaven, or the temple of the celestial deity, throned at the summit, with a hierarchy, composed of the stations of dignitaries, or of the altars of lesser heavenly deities, aligned on the lower terraces, according to their rank and conventional orientation. A poet of the year 13 B.C. compared the mountain-like aspect and the culminating dome. The temple of heaven represented also the monist and pantheist tendencies in which the universe was thought to derive from an initial unity.

Some Turkish funerary monuments of the VIIIth century showed tent-like shapes, raised on a graded pedestal (pl. III/b), or the oriented, crucial groundplan of the temple of heaven, with a central

sanctum, elevated on terraces (pl. I/c). The funerary royal temples were likened to mountains. A similar Turkish temple of the VIIIth-XIth centuries, presumably dedicated to heaven, was found in Siberia. The altar had a cylindrical shape, like the tent.

Turkish Buddhism showed also a pantheistic tendency and a cosmographic architecture, whereby however, the Buddha was substituted to the god of heaven, as supreme deity. The *maṇḍala*, plan of the world and of the temple (pls. II/a, b), had an oriented and symmetrical disposition, like the *ming-t'ang* (pl. I/a, b). The world's central golden mountain Sumeru, abode of Indian deities, took in Buddhism the place of the celestial mountain, as architectonic model. The *stūpa*'s base represented Sumeru and its cupola was a symbol of heaven. The Turkish (Uygur) *stūpas* sometimes further imitated the cylindrical tent and their interior was decorated with lambrequins (pl. III/c).

Even amongst the Buddhist and Manichean Uygurs, the worship of heaven was apparently kept up. A text invites to repentance the devotees who sacrificed at the *teñgrilik*.

An Uygur painting from the older temple 25 of Bezeklik, perhaps dated in the VIIIth-IXth centuries, seems to represent the heavens, in the form of a building, as described in Uygur texts (pl. IV/a). This edifice, quite distinct from the depiction of Mount Sumeru in Uygur art, is presumably an idealized *teñgrilik*. In the light of Uygur texts, the five superposed floors may correspond to the heavenly spheres of the elements, while the underground regions could be the grated hells. The eight domed corner-towers, represented in pairs, at each floor, appear to be the *ordus* (residences), in *ükek* (tower) form, ascribed to astral personifications. The ninth tent-like tower at the summit could be the «rotunda-shaped solar sphere». Above the celestial edifice, under the rainbow's arch, the seven stars of the Yektiken (the Seven-kings: Ursa Major) are seen, which the Turks worshipped, as sphere of the god of heaven, whose residence was situated at the Pole star. The Polar-star, called in Turkish «Altun, or Temür kızgık» (the Golden or Iron spike), around which the firmament was thought to revolve, is here shown as a handle.

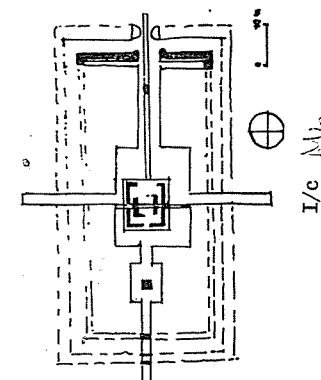
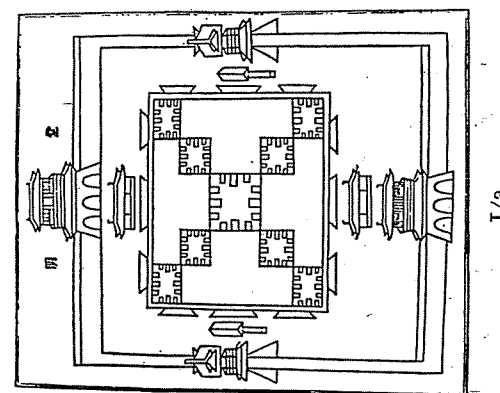
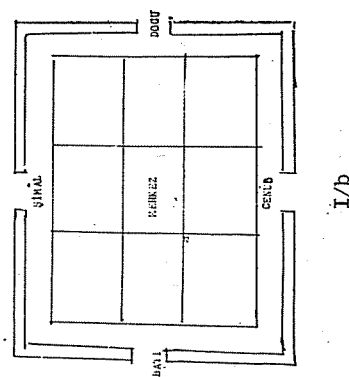
The subsequent sections of the essay treat of the westward transmission of the *teñgrilik* architecture, as seen in a dignitary's kiosk, from the Kök-Türk period, (550-745), south of Aral-sea (pl.

IV/b). As initially the *ming-t'ang*, some Turkish royal residences, said to be situated on a «golden mountain» and described as «kalık» (elevated, heavenly kiosk), resembled the temples of Buddhism and of heaven.

One of the first mosques of Turkish Islam was built in the land of Bukhârâ, in a city belonging to a «Turkish king», which before the VIIIth century, bore the name of Kōksibagan (the Heavenly gods). A mosque was built there and as presumed by its centripetal and pyramidal aspect, with nine domes (pl. V), reminiscent of the Uygur *teñgrilik* (pl. IV/a), the architecture of the mosque followed the local tradition of the temple of heaven.

The disposition and themes of the *teñgrilik* appear to have been, perhaps unknowingly remembered, down, to the Ottoman period. The Ottoman mosque reached a monumental scale in İstanbul, in emulating St Sophia. But, before the Turks added pyramidal buttresses and four minarets, St Sophia did not look like the Ottoman cathedral mosques. It was a basilica, consisting in a hall, with three naves and with narthex and apse, at the ends. The dome is, in this case, viewed as an Eastern influence. The five-domed cruciform churches also differ from the Ottoman mosque, as instead of pyramidal and centripetal unity, they emphasize the independence of the domes, raised on high drums. The Ottoman cathedral mosque, on the other hand, often presents the strictly symmetrical nonary ground-plan, the multiple-domed, but mound-like, unified aspect of the Kōksibagan prototype (pl. V).

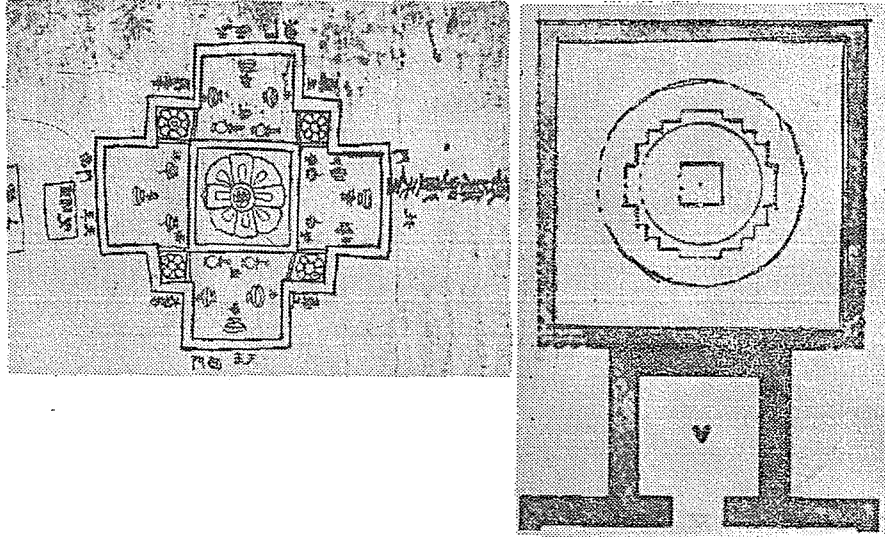
Turkish literature of the Ottoman period still repeated ancient metaphors of Inner-Asia, likening the cathedral mosques to mountains and the cupolas to the tent-dome and to heaven. A design resembling the cosmographic ground-plan of the Buddhist temples (pl. II/a, b) was yet a symbol of unity, in Islâm, that of the evidence of the Unique Creator. It was depicted on the headgears of dervish orders (pl. II/c). It may then perhaps be ventured to believe that some Turkish cathedral mosques, such as Bâyezîd, Süleymâniye, Şehzâdebaşı, Sultan Ahmed and Fâtiḥ, with centripetal, nonary ground-plan and a pyramidal multiplicity of domes, may have arisen from the depths of the national culture, on the foundations of the forgotten temple of heaven.



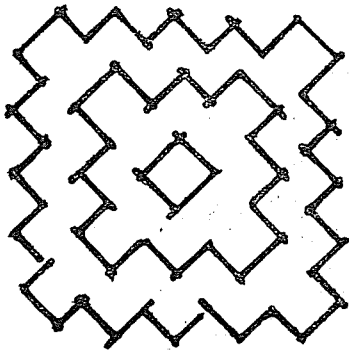
Levha I/a, b-Li-chi'den, bkz. not 18.

Levha I/c-Jisi'den. Bkz. not 35.



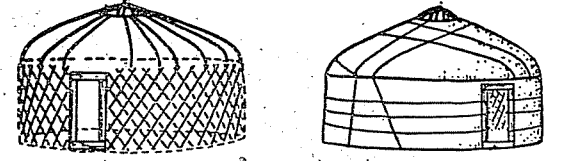


Lev. II/a, b.-A. Stein, *Serindia*'dan. Bkz. not 39.

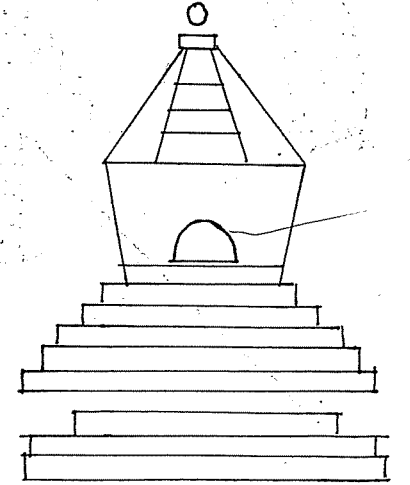


Lev. II/c - Agâh İstanbuli'den.  
Bkz. not 63.

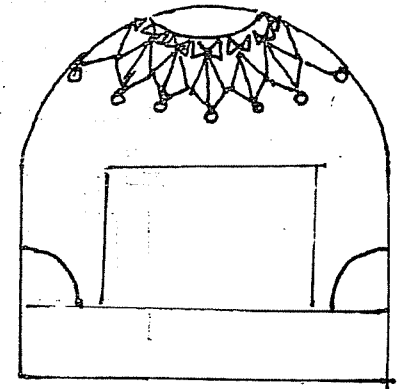
Lev. III/a - Vaynşteyn'den.  
Bkz. not 1

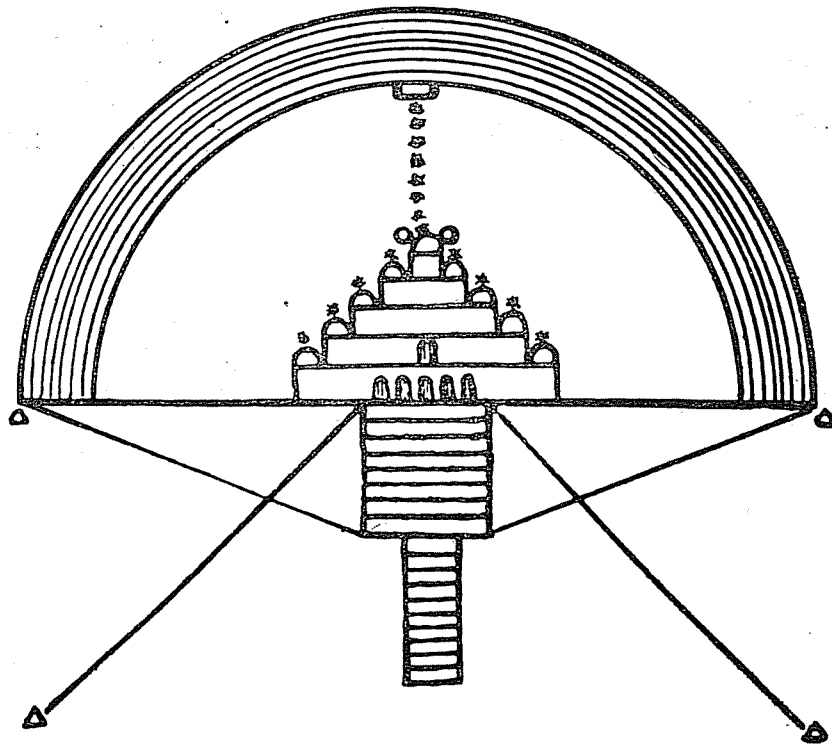


Lev. III/b - Orkun'dan. Bkz. not 35.

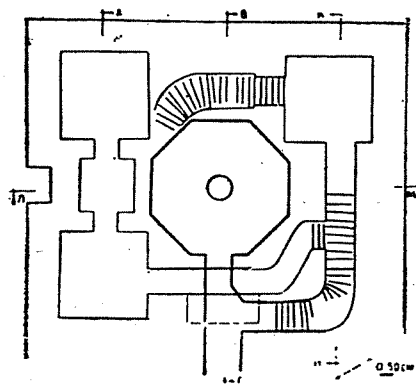


Lev. III/c - Grünwedel'den.  
Bkz. not 40.

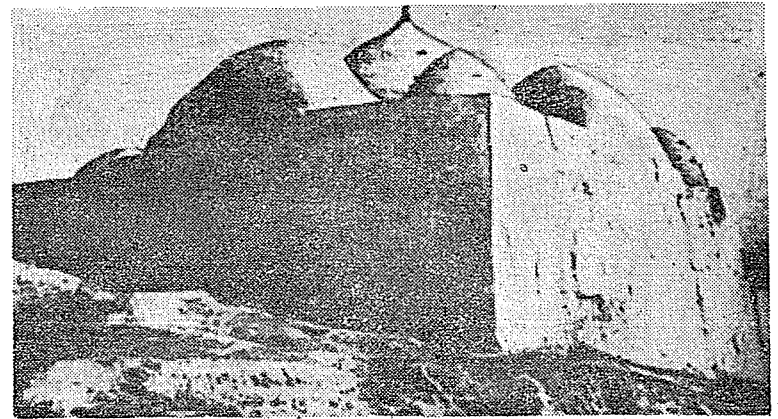




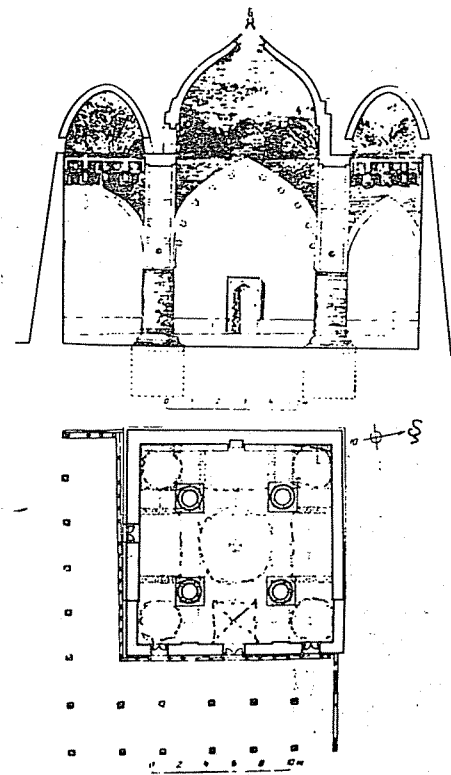
Lev. IV/a - Combaz'dan Bkz. not 43.

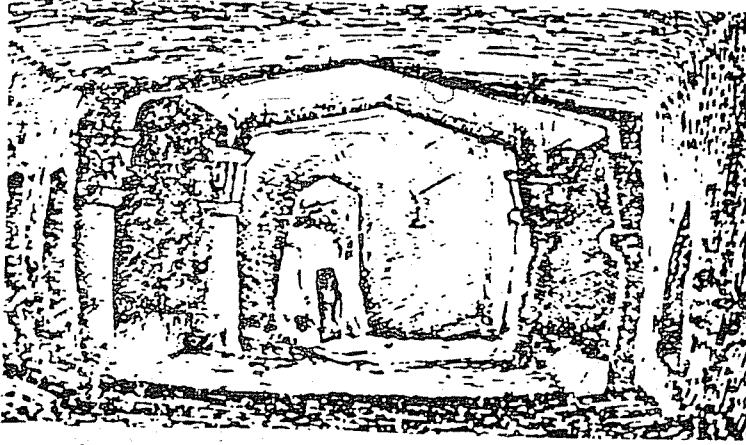


Lev. IV/b, c - Ageeva'dan. Bkz. not 54.

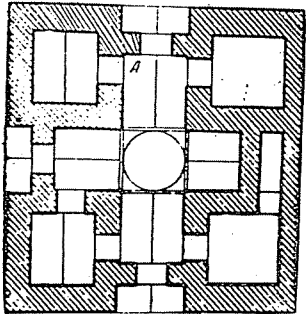
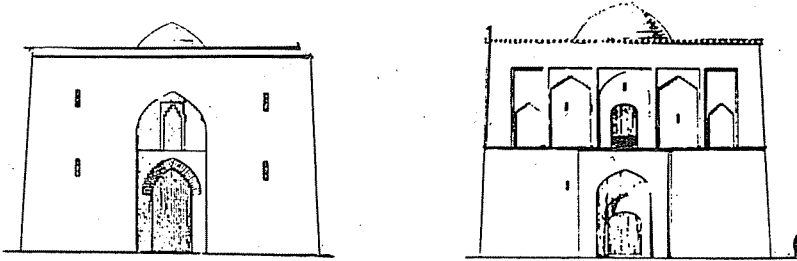


Lev. V/a, b - Esin, «Kökşibağan»'dan. Bkz. not 53.





Lev. VI/a - Medoev'den. Bkz. not 60.



Lev. VI/b, c, d - Pugaçenkova'dan. Bkz. not 62.

## AFYON'DA YENİ BULUNMUŞ FIGÜRLÜ BİR MEZARTAŞI HAKKINDA

Hamza GÜNDOĞDU

Mezar mimarisinin toplumların yaşayış inanç ve kültürleri ile yakından ilgili olduğu ve mezarların kendi başlarına bir sanat eseri özelliği taşıdığı bilinen bir husustur. Tek başına veya guruplar halinde mezarlar ve mezartaşları Türk mimarisi içerisinde de çeşitli özellikleriyle dikkati çekerler.

Figürlü mezartaşlarımız hakkında zaman zaman yapılmış araştırma ve yayınlar, bu konuda Türkiye'de bol örneklerin olduğunu, fakat bütün sanat eserleri gibi bunların da çeşitli vesilelerle tahrib olmaktan kurtulamadığını ortaya koymaktadır. Bazan bir yol geçirme ve taşıma gayesiyle kocaman bir mezarlık buldozerlerle yıkılıp yok edilmekte, bazan da tek başlarına bir anıt değerindeki mezartaşları yerinden kaldırılarak kaybolmaktadır.

Rıfki Melül Meriç'in ilk araştırmalarıyla<sup>1</sup> mezartaşları üzerine dikkatlerin çekilmesinden sonra bu konuda çalışanların sayısı hızla artmış ve ilginç örneklerin mevcudiyeti ortaya çıkmıştır<sup>2</sup>.

1 Rıfki Melül Meriç'in 1935 yılında Tünkiyat Mecmuası, V, (s. 141-212) de yayınlanan «Akşehir Türbe ve Mezartaşları» adlı makalesinin kısa tenkidi için bk. S. Eyice: «Kırşehir'de H. 709 (=1310) Tarihli Tasvirli Bir Türk Mezar taşı: Anadolu'da Tasvirli Türk Mezartaşları Hakkında Bir Araştırma» (Ein H. 709 (=1310) Datierter türkischer Grabstein mit Menschendarstellung in Kırşehir), Reşit Rahmeti Arat İçin, Ankara, 1966, s. 243.

2 Yukarıdaki makalelerden başka günümüze kadar bu konuyu aydınlatıcı pek çok araştırma yapılmıştır. Bunların en önemlileri; Erdmann, K.: «Die beiden türkische Grabsteine im Türk ve İslâm Eserleri Müzesi in İstanbul», Beiträge Zur Kunstgeschichte Asiens im Memoriam Ernst Diez, İst. 1963, s. 121-130.; «Beobachtungen auf einer Reise im Zentralanatolien», Archaeologischer Anzeiger, 1954 s. 203.; Otto-Dorn, K.: «Türkische Grabstein mit Figurenreliefs Aus Kleinasien», Ars Orientalis, 111, 1959, s. 63-77. Mezartaşlarının ve üzerindeki

Bu yazıda yeni bulunmuş figürlü mezartaşlarından birisinin şekil, biçim ve süsleme özelliklerinden başka üzerinde bulunan ve eski Türk kültürünün bir devamı olan kabartma şekillerin sembolik anlamları üzerinde de durulacaktır<sup>3</sup>.

### I — Taşın tanıtımı ve üzerindeki kabartmalar

Doktora tezimin hazırlanışı sırasında 1977 yılının yaz aylarında uğradığım Afyon Arkeoloji Müzesinin<sup>4</sup> bahçesinde bir kabartmalı taş dikkatimi çekmişti. Müze Müdürü sayın Ahmet Topbaş'ın ifadesine göre Afyon'a bağlı İsehisar bucağının Alanyurt Köyü'ndeki bir tarlada bulunarak Ağustos 1977 tarihinde müzeye taşındığını öğrendiğimiz kabartmalı taşın, bir mezartaşı olduğu anlaşılıyordu. Dar yüzeyleri daha da daralmış ve ilk bakışta «Afyon Bölgesi tipi»

sembolik şekillerin izahı için bk. «Karamağaralı, B.: Ahlat Mezartaşları, Ankara 1973.; «Sivas ve Tokat'taki Figürlü Mezartaşlarının Mahiyeti», Selçuklu Araştırmaları Dergisi, II, Ankara 1971, s. 101. Birer mezartaşı olarak değerlendirilmiş olan ancak doktora tezimizde çeşme taşları olabileceklerini ileri sürdüğümüz (Gündoğdu, H.: Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik, Basılmamış doktora Tezi (İ.Ü.E.F.) İstanbul 1979, s. 144-150). Türk ve İslam Eserleri Müzesinde bulunan Diyarbakırdan getirilmiş XIII. yy. Artuklular dönemine maledilen iki çeşme taşının üzerindeki figürlerin sembolik açıklamaları için bk. Oney, G.: «Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında» (Über Eine Ortokidische Lebensbaum Darstellung), Vakıflar Dergisi, VII, İst. 1968., «Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi» (Das Lebensbaum motiv in der seldshukischen Kunst in Anatolien), Belleten, XXXII, Nu., 125, Ankara 1968, ayrıca aynı yazarın hayvan tasvirlerinin izahı için bk. «Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve XIV.-XV. Asırlarda Devamı» A.Ü.D.T.C.F. Basılmamış Doçentlik Tezi, C, 1-11, Ank. 1966.; Anadolu Selçuk Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Ankara 1978, ve diğer makaleleri.; Yetkin, Ş.: «Yeni Bulunmuş Figürlü Mezartaşları», Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I, 1970, s. 149-156.; Haseki, M.: Plâstik Açısından Türk Mezartaşları. İ.D.G.S.A. yayınları, Nu. 61, İstanbul 1976.

<sup>3</sup> Taşın üzerinde bulunan kabartmaların çizimini yapan arkadaşım Dr. Zafer Bayburtluoğlu'na teşekkürü bir borç bilirim.

<sup>4</sup> Afyon Arkeoloji Müzesi yeni ve modern bir bina olup şehrin Konya giriş yolu üzerindedir. Bu taşın diğer benzerleri ise bu müzenin deposu olarak kullanılan Afyon Gedik Ahmed Paşa Külliyesinin Medresesinde (Eski Müzede) bulunmaktadır. Bu arada çalışmalarım esnasında değerli yardımlarını esirgemeyen müze müdürü Sayın Ahmet Topbaş'a teşekkür ederim.

olarak tanımlayabileceğimiz<sup>5</sup> bu taşın iki uzun ve iki dar yüzeyi de kabartmalı insan ve hayvan figürleri ile doldurulmuştu. Birkaç gün önce bulunarak müzeye getirilmiş olan mezartaşı henüz envantere bile kaydedilmemişti. Beyaz kalker taşından iki ucu hafif çıkıntılı biçimde sonuçlanan 132X56X20 sm. boyutlarındaki bu taş, derinliği az içi dolu bir lâhit veya sandukayı andırıyordu. Her yüzeyin kenarları profilli bir çerçeve içerisine alınmış, yüzey oyulmak suretiyle figürlü kabartmalar ortaya çıkarılmış ve Afyon Müzesindeki diğer benzerlerine göre<sup>6</sup>, yüksek kabartma biçimi verilmişti. İki ucun üçgen prizması şeklindeki çıkıntılarında birisi çift, sürerken pulluğun çizmesi ile hafif aşınmıştı.

a) Taşın «A» yüzü :

Resim 1, Çizim 1,

İki üst ucu hafif çıkıntılı dikdörtgen biçiminde olup, bu bölgede daha önce bulunmuş ve bir gurubu K. Otto-Dorn<sup>7</sup> ve K. Erdmann<sup>8</sup> tarafından tanıtılmış bulunan mezartaşlarının biçim ve boyutlarına benzer şekildedir. Bu bakımdan bu taşın da onların bir devamı olduğu ve onlarla birlikte değerlendirilmesi gerektiği kanısındayım.

<sup>5</sup> İlk örneklerine 1959 yılında dikkati çeken ve «Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien» adlı makalesiyle (Ars Orientalis, III, s. 63-77), tanıtan K. Otto-Dorn ile 1963 yılında İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki mezar taşlarını benzer özellikleriyle «Die beiden türkische Grabsteine im Türk ve İslâm Eserleri Müzesi in Istanbul» (Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens in Memoriam Ernst Diez, İstanbul 1963, s. 121-130) adlı makalesiyle tanıtan Kurt Erdmann, dikine uzun dar iki yüzü ve dikdörtgen prizması şeklinde geniş iki yan yüzeyi ile daraltılmış bir sandukayı andıran bu taşları daha çok Afyon bölgesinde buldukları için «Afyon Bölgesi Mezar Taşları» tipi olarak adlandırmaktadırlar. Bk. S. Eyice: 1 numaralı dipnotta zikredilen yazı, s. 210 da Antalya ve Manisa civarında bu örneklere benzer başka mezar taşlarının da bulunduğunu öğreniyoruz.

<sup>6</sup> Afyon'un eski mezarlığında ilki 1928 de, sonraları da çeşitli tarihlerde aralıklı olarak Kızılburun Köyünden, İhsaniye İlçesi Ayazın Köyünden, Boyalı Köy'den bulunarak müzeye taşınmış olan mezartaşlarının boyutları birbirine çok yakındır. Bu önceki örneklerin pek çoğu sert kahverengi olup, üzerine alçak kabartma halinde figürler işlenmiştir.

<sup>7</sup> Otto-Dorn, K.: y.z.e., s. 59; Erdmann, K.: «Beobachtungen auf einer Reise im Zentralanatolien» Archeologischer Anzeiger, 1954, s. 203.

<sup>8</sup> Erdmann, K.: y.z.e., s. 121-130.

Her yüzeyde olduğu gibi mezartaşının bu yan yüzeyi de 2,5-3 sm. kadar yükseklikte profilli bir çerçeve ile sınırlanmıştır.

Kompozisyon, ilk bakışta ortadan ikiye ayrılmış iki sahnedan meydana gelmektedir. Bu sahnelerden önceki, sola doğru ilerler tarzda savaş kıyafetli bir atlı ile onun önünde savaş kıyafetli bir yaya, arkadaki de yine savaş kıyafetli bir atlı ve onun arkasında iki av hayvanından ibaret sahnedir.

Öndeki ve arkadaki atlarla binicilerinin aynı üslûpta fakat değişik tarzda işlenmiş olmaları dikkati çekmektedir. Öndeki ne kadar dikkat edilerek tasvir edilmişse, arkadaki de daha önemsiz birisi olarak tasvir edilmiştir. Bu durum ilk bakışta, bu iki süvari arasında bir mevki farklılığına işaret eder. Öndeki atın vücut hatları daha dikkatlice çizilmiş, kuyruğu düğümlü ve hafif koşar vaziyettedir. Sağ ön ayağını ileri atarak üstündeki binicisine ihtiyatlı olmasını telkin edercesine güvenlidir. Süvarinin işleniş tarzı da atın işleniş tarzı gibi dikkatlice yapılmış, kılık-kıyafet ve silâhları ayrı ayrı önemle belirtilmek istenmiştir. Süvarinin ince uzun boynu, yuvarlak yüzü hafif karşıdan tasvir edilmiş, başında yukarıya yüksek, yanları hafif kıvrık üç dilimli savaşçı başlığı<sup>9</sup> ile dikkatlice işlenmiş dik vücutlu bir alp (=bahadır) olarak canlandırılmıştır. İleri uzattığı sağ eliyle atının dizginlerini kısmakta, kolunda da asılı bir yay bulunmaktadır. Ok başı şeklindeki asıl sivri uçlu kargısı ile önündeki süvariye omuz hizasından saldırmış, vücudunu göğüs hizasından delerek öte yana taşan kargının, sivri ucu görünmektedir. Süvarinin koltuğunun altından da desteklenen çok uzun kargının diğer ucu T şeklinde sonuçlanmaktadır. Vücudunu sıkıca saran elbisesiden başka ayaklarına uzun konçlu çizmeler giydiği anlaşılıyor. Yan tarafında da içi dolu geniş bir sadak (=okdanlık) bulunuyor. Önünde bulunan ve uzun kargının saplandığı yaya da ileri uzattığı sol elinde yuvarlak bir kalkan, sağ elinde havaya kaldırdığı enli kılıcıyla sendeler vaziyette hafif öne eğilmiştir. Süvariden daha iri kısa boyunlu olduğu görülen bu savaşçının başında da süvarinin başlığından daha değişik ve sarıya benzeyen bir başlık vardır. Vü-

9 Bu tür savaşçı başlıklarının, Kaşgari'nin «Divan-ı Lügat-it Türk» adlı eserinde tarif ettiği «Kıdılı Börk»'ünden geliştiğini zannediyoruz. Bk. E. Esin: «Alp Şahsiyetinin Türk Sanatında Görünüşü» Türk Kültürü, sayı 34, Ağustos 1965, s. 772.

çuduna, üst kısımlarını sıkıca saran ve dizlere kadar uzanan bir tunik (belki de zırh) giymiştir. Ayaklarının pek iyi seçilemesi de yumuşak çizmeli olduğu, tunikin altından çizmelere kadar paçaları dar bir çakşır giydiği anlaşılmaktadır.

Arkadaki sahneyi oluşturan atın ve süvarinin işleniş tarzı daha değişiktir. Burada süvari serbest bir binişle birincide olduğu gibi aynı başlıkla aynı kıyafeti taşımaktadır. Sağ eliyle kavradığı atın dizginlerini serbest vaziyette tutmaktadır. Birinci kompozisyonundan farklı olarak bu süvarinin kolunda yay ve sol yanında içi okla dolu sadak yoktur. Koltuğunun altından sıkıca tuttuğu uzun kargı da çataldır. Atının işlenişine fazla önem verilmeden baş kısmı dikkatlice çizildiği halde, gövdesi çok kalın ve hantaldir. Alta doğru uzayan gövde, sert bir şekilde kesilerek altından kısa, düz, masa ayakları gibi dört ayak çıkmaktadır. Kuyruğu da düğümsüz olarak serbestçe salıverilmiştir.

Atın arka kısmında tasvir edilen iki hayvandan birisi bir av kuşu, diğeri de tavşandır. Bunlardan av kuşu, kuvvetli pençeleriyle atın arkasına tutunmuş iri bir sungur (=şahin) veya kartaldır. Başını geriye çevirmiş, profilden tasvir edilen kartal, gerçekçi bir tarzda, kıvrık gagalı, küçük başlı, yuvarlak gözlü, yırtıcı bir şekilde tasvir edilmiştir. Kuyruk uçları yelpaze şeklinde son bulmaktadır. Tavşan ise atın arkasından kuyruğa paralel olarak yere doğru atlamakta, uzun kulaklı ve kısa ön ayaklarıyla cinsini derhal belli etmektedir. Kısa tombul kuyruklu olarak tasvir edilmiş tavşan figürünün vücut hatları da gerçekçidir.

#### b) Taşın «B» yüzü :

#### Resim 2, Çizim 2.

Taşın bu yüzünde, karşı yüzdeki kompozisyonundan daha değişik bir konu tasvir edilmiştir. Burada bir savaş sahnesi değil, av konusu işlenmiştir. Bu kompozisyonun etrafı da 2,5-3 sm. kadar kalın bir profil çerçeve ile sınırlandırılmıştır.

Ortada «A» yüzündeki gibi iki ayrı sahnedan oluşan bir kompozisyon canlandırılmıştır. Bu defa figürler sola doğru ilerler tarzdadır. Sahnelerden birisi sağda, önünde iri bir ejdere kargısını sap-

layan atı üzerindeki süvariye, diğeri bir geyiğe saldıran aslan figürünü tasvir etmektedir.

Sağdaki sahneyi oluşturan ve ilerlemekte olan atın üzerindeki süvari, birinci yüzdeki süvarinin benzeridir. Kılık-kıyafeti bakımından silâhları ve bindiği at, aynı biçim ve üslûpta tasvir edilmiştir. Süvari burada, «A» yüzdeki kargının benzeri bir kargıyı bu defa iri bir ejderin ağzına saplamaktadır. Süvarinin kargısı bu defa sağ koltuğunun altından desteklenmektedir. Atın işlenişi, ayakları, başlığı, yürüyüşü ile süvarinin biçimi, duruşu, kılık ve kıyafeti birbirinin benzeri olduğundan her iki sahnenin de aynı kişinin başarılarını tasvir ettiği anlaşılmaktadır. Süvarinin kargısını sapladığı ejder, atının ön ayaklarının arasındaki ince kuyruğunun devamı olan kalın gövdesi ile havada bir yuvarlak çizip, açık ağzı ile süvarinin kargısına hedef olmuştur. Tüm plâstik hatları verilerek iri bir «evren» şeklinde tasvir edilen figürün<sup>10</sup>, aşağı ve yukarı fazlaca kıvrılmış alt ve üst çeneleriyle testere biçiminde dişleri görülmektedir. Ejderin gövdesi, Anadolu Türk plâstik sanatında görülen benzerleri gibi ne düğümlü olarak, ne de gövdenin iki ucunda iki ayrı başla sonuçlanmaktadır<sup>11</sup>. İncelen kuyruk kısmı ve kalın gövdeden sonra açılan kocaman ağzı ile bu ejder figürünün gerçekçi yönü ağır basmaktadır. Yine yuvarlak gözlü olması bakımından Anadolu'daki «badem gözlü» ejder tiplerinden ayrılır<sup>12</sup>.

Bu sahnenin arkasındaki sahada da bir geyiğe saldıran arslanlı mücadele sahnesi tasvir edilmiştir. Bu kompozisyonda Türk Sanatı'nın kaynağı derinlere giden kültür ve tipoloji özelliklerini bulmak mümkündür. Arka ayakları üzerine oturan arslan vargücü ile önündeki geyiğe ön ayaklarının pençelerini ve kuyruk kısmına da dişlerini saplamaktadır. Geyik, can havliyle ön ayakları üzerine kapak-

10 Evren şekilleri ve Türk sanatındaki ikonografisi için bak: E. Esin: «Evren Selçuklu San'atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri», Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I, (1969), Ankara, 1970, s. 161-182. Aynı konu ve ejderlerin sembolik anlamları için, G. İnal: «Susuz Handaki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri», Sanat Tarihi Yıllığı, IV, İstanbul 1971, s. 154 v.d., G. Öney: «Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri» (Dragon Figures in Anatolian Seljuk Art), Belleten, XXXIII, Nu. 130 (Nisan 1969), Ankara 1969, s. 171-216.

11 Esin, E.: y.z.e., s. 175.

12 Esin, E.: y.z.e., s. 175 v.d.

lanmış, uzun boynunu geriye çevirerek hafif aralık ağzı ile acıyı def etmeye çalışmaktadır. Bütün olay tam bir gerçekçilik havası içerisinde canlandırılmıştır. Uzun ve çatalı boynuzlarıyla kısa kuyruklu tombul bir hayvan olarak tasvir edilen geyiğin vücut hatlarıyla ince, zarif ayak ve tırnakları ustaca verilmiştir. Arslan figürü, arka ayakları üzerine oturarak tüm gücünü ağız ve boyun kısmına toplamış ve avına, böylece kullanmıştır. Arka ayakları arasından geçerek vücudunun yan tarafından gövde üst hizasına kadar yükselen kuyruğa plastik yuvarlaklığı verilerek «S» şeklinde son bulmaktadır. Ayak pençeleri, gözlerinin yuvarlaklığı, küçük sivri kulakları, kuvvetli pençeleriyle Anadolu'daki benzer örneklerden daha gerçekçidir. Baş, bu çeşit aslan tasvirlerinde olduğu gibi 3/4 cepheden görülecek biçimdedir<sup>13</sup>.

c) Taşın «C» yüzü :

Resim 3, Çizim 3.

Uzun dikdörtgen prizması şeklindeki bir sandukayı andıran mezartaşının, karşılıklı dar yüzeylerinden birisinin ortasında, ortada bir eksenini teşkil eden basit bir dal üzerinde karşılıklı iki kuş -belki de güvercin- tasviri vardır. Pençeleriyle ortadaki dal üzerine tutunan kuş figürleri, ileri taşkın göğüsleri ve gagalarıyla birbirine çok yaklaşmış, simetrik şekilde tasvir edilmişlerdir. Kısa kanatları, uzun kuyrukları ile dikkati çekerlerse de soldaki figürün kuyruğu, sınırları tam belli olmayacak şekilde tahribolmuştur.

d) Taşın «D» yüzü :

Resim 4, Çizim 4.

«C» yüzünün karşısındaki dar yüzeyde oyulmak suretiyle plâstik bir çerçeve oluşturulmuş, bunun ortasında da heraldik duruşta bir kartal kabartması tasvir edilmiştir. İki yana açılmış kanatla-

13 Öney, G.: «Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü» (Lion Figures in Anatolian Seljuk Architecture), Anadolu (Anatolia), XIII, Ankara 1971, s. 1-67.

ıyla vücudunun ortasından geçen simetri eksenini kabartmayı ikiye bölmüştür. Kanat uçları hafif dalgalı olarak, kuyruk da yelpaze şeklinde açılarak son bulur. Simetri durumunu sadece sola doğru yatmış tek baş bozar<sup>14</sup>:

## II — Kabartmaların değerlendirilmesi ve Sembolik anlamları

Biçim ve şekil yönünden kabartmalarının tanımını yukarıda yaptığımız mezartaşının, bu bölgeye mahsus benzer özelliklerinden dolayı mezartaş olarak değerlendirileceği şüphesizdir. Bu bölümde de taşın üzerindeki kabartma şekillerin ve sembolik anlamlarının kültür tarihimiz içindeki yerinin belirtilmesine çalışılacaktır. Bu figürlü mezartaşının toprak altında uzun zaman muhafaza edilmiş olması da figürleri canlı bir şekilde tanıyabilmek için kolaylık sağlayacaktır.

Bu çeşit mezartaşlarının yüzyıllardır sürdürülen Türk plastik eserlerinde görülen üslubu devam ettirmeleri yönünden ilginç örnekler oldukları ortadadır. Biçim ve şekil itibarıyla bu taşların Afyon Bölgesi'ne mahsus oldukları yukarıda hatırlatılmıştı. Şahideleri ve yanlık taşları sıkıştırılmış bir lahit veya sandukayı andıran bu grup mezartaşları, ölünün üstüne uzunlamasına konulmuş olsalar gerektir. Asıl uzunlukları 1,5 m. ye yaklaşan bu taşların, bu bölgeye gelip yerleşmiş, belli bir boy veya belli bir kültüre sahip bir topluluğa ait olduklarını ileri sürebiliriz<sup>15</sup>.

Taşın tanıtmış olduğumuz «A» yüzündeki bir yayaya kargısını saplayan süvarinin ve savaş kıyafetli yayının durumlarından, ölünün sağlığında yapmış olduğu bir mücadelenin tasvir edildiği sonu-

14 Öney, G.: «Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal», Malazgirt Armağanı, Ankara 1972.; «Anadolu'da Selçuk Geleceğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartal, Şahinli ve Aslanlı Mezartaşları» (Tombsstones in the Seljuk Tradition With Bird, Double-Headed Eagle, Falcon, and Lion Figures in Anatolia), Vakıflar Dergisi, VIII, Ankara 1969, s. 285-301., Ögel. B.: «Türklerde Kartal ve Kartal Arması», Türk Kültürü, Ağustos 1972, Sayı 118, s. 1128 v.d.

15 Rahmetli Y.Z. Yörükân'ın Türk Dinleri ve Mezhepleri, II, A.Ü.D.T.C.F. Özel Kütüphane, (1932, s. 9) deki eserinde, bu mezartaşlarının tümünde esen Türkmen havasından dolayı, XIV. yy.'da Anadolu'ya gelen Türkmenlere ait olduğu ileri sürülmüştür. Bu bilgi için bk. Karamağaralı, B.: Ahlat Mezartaşları, Ankara 1972.

cunu çıkarabiliriz. Dünyevi birtakım görünüşlerin yanında çeşitli kültür kalıntıları ile sembolik ifadeler taşıdığı da sahneye dikkatle bakılırsa gözlemlenebilir. Süvarinin gerek kılık-kıyafeti gerekse silâhları ve atının durumu mezarın bir alp'e<sup>16</sup> ait olduğuna şüphe bırakmıyacak kadar açıktır. Türk alplerinin savaş zamanlarında başlarında tulgaya benzer şekilde ortası sivri, kenarları kalkık üç dişli başlıklar giydikleri çeşitli alp tasvirlerinden tanınmaktadır<sup>17</sup>. Bazı hallerde bu çeşit tulgalar, kulaklar ile enseyi örtecek biçimde sarkık uçlarıyla dikkati çekerler<sup>18</sup>. Bunların da tepesinde bazı hallerde Oğuzların perçem dedikleri ve alplik sembolü sayılan tüy sorguç bulunmakta imiş<sup>19</sup>. Süvarinin yuvarlak yüz hatları, vücuda göre küçük ve yuvarlak başı, ince boynu ve yüksek endamı dikkat çeker. Bu tip yüz hatlarının, Anadolu Selçuklularından çok, İran kaynaklı olabilecekleri veya Blochet'nin tarif ettiği Bizans tesirli Türk tipine uygun olduğu söylenebilir<sup>20</sup>. Türk plastik sanatlarında sık sık karşılaştığımız «ay yüz» / «dar göz» denilen yüz tipinden daha değişik bir görünümü vardır. Bu tipin Orta Asya kaynaklı bir mezartaşında tasvir edilmesi ikonografik ve teknik usuller yönünden kaynağa bağlılık arz etmekle, sadece yüz tipinde değişik bir anlayışın etkisinde kaldığını görüyoruz. Süvarinin vücudunu sınımsız saran elbise (cebbe)<sup>21</sup> bazan çevik hareketlere müsaade edecek tarzda adlarına «banmalı» veya «elvah» denilen küçük deri parçalarının balık pulu şeklinde dizilmesinden ibaret savaş kıyafeti görünümündedir<sup>22</sup>. Dize kadar uzanan çizmeleri çoğunlukla Türk alplerinin giydiği yumuşak cinsten uzun konçlu çizmelerdir. Bunların Göktürk, Uygur

16 Alp ifadesi ve Türk Sanatındaki ikonografisi için bk. E. Esin: «Alp Şahsiyetinin Türk Sanatında Görünüşü», I, II, III, IV, (Bölüm halinde) Türk Kültürü, sayı 34, sayı 70, sayı 82, sayı 94.

17 Esin, E.: y.z.e. aynı yerlerde. Atasoy, N.: «Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme» Sanat Tarihi Yıllığı, IV, İstanbul 1971.

18 Esin, E.: «Türk Sanatında Alp Şahsiyetinin Görünüşü» IV. Bölüm: Selçuklu Devrinde Türkiye'de Yapılmış Üç Alp Tasviri, Türk Kültürü, Sayı 94, Ağustos 1970, s. 713.

19 Esin, E.: y.z.e. aynı yerde.

20 Esin, E.: y.z.e. I. Bölüm, s. 771.

21 Esin, E.: y.z.e. I. Bölüm, s. 772.

22 Yazıcızade'nin Tevarih-i Ali Selçuk (M. th. Houtsma Baskısı)'nda tarif edilen «Banmalı» ve «Elvah» cinsinden olduğu tahmin edilen elbisenin, süvarinin üzerindeki kıyafete benzediğini sanıyoruz. E. Esin: y.z.e., IV. bölüm, s. 713.

ve Kırgızlar tarafından giyildiğini, İtil Bulgarında yapılan Türk çizmelerinin ortaçağda yaygın olduğunu kaynaklar<sup>23</sup> yazmaktadırlar. Süvarinin silâhları da bizi Orta Asya «alp» tasvirlerine götürmektedir. Elindeki çok uzun kargı, içerisi ok dolu geniş sadak, koluna taktığı yay, Orta Asya Türk kültür çevresinde ve Anadolu Selçuklu Sanatı için karakteristiktir<sup>24</sup>. Bu silâhların alpik sembolü yanında hükümdarlık sembollerini olarak tasvir edilmeleri de düşünülürse bu mezartaşının sahibinin bir alp olduğu kadar, saraya bağlı bir kimse olması da akla uygundur. Atının kuyruğunun düğümlü olması, Türklerle ait eski bir inanıştan kaynaklanmaktadır. Orta Asya Türkleri arasındaki yaygın inanışa göre atının kuyruğunun düğümlenmesi, alpin ölümünden sonra bir direğe düğümlenip mezara dikileceğine işaret sayılıyordu<sup>25</sup>. Bu husus Orta Asya Türklerinde, Kırgız, Uygur, Selçuklu çevrelerinde daha yaygındı. Orta Asya Türklerinin vazgeçilmez biniti olan at, alpe hem binitlik yapmakta hem de sadık bir arkadaşı olarak onun ayrılmaz bir parçası gibi telâkki olunmakta idi<sup>26</sup>. Bu hususta Uygur Türk hükümdarlarına Arap tarihçisi Mes'udî'nin «atlı hükümdar» anlamına gelen «Malik al-khail» demesi manidardır<sup>27</sup>. Kültüğün metinlerinde sık sık geçen at ifadesinden, atın Türklerde ne derece kıymet taşıdığı, hatta ona kutsal bir gözle bakılarak alpin ölümünde, ruhunun semaya atla taşınacağına dair<sup>28</sup> yaygın inanış yüzünden atların da alpe birlikte gömülmüş oldukları çeşitli kurgan ve mezarlarda gün ışığına çıkarılan iskeletlerden anlaşılmiştir<sup>29</sup>. Bu çeşit kurganlardan çıkarılan atların iki cins olduğu da dikkati çekmiştir. Bunlardan birinci gruptakiler küçük boylu yabani atlardır. İkinci grupta ise büyük boyda

23 Atasoy, N.: y.z.e., s. 144, Esin, E.: y.z.e., II. bölüm, s. 70.

24 Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 772.; IV. bölüm, s. 718.

25 İnan, A.: Tarihte ve Bugün Şamanizm. Ankara 1972, s. 178.; Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 718.

26 Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 773.

27 Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 773.

28 Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 773.

29 Diyarbakırlı, N.: «Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru», Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, II., İstanbul 1969, s. 134 v.d.; İnan, A.: «Altay'da Pazırık Hafriyatında Çıkarılan Atların Vaziyetini Türkler'in Defin Merasimi Bakımından İzah» II. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler (İstanbul 20-25 Eylül 1937), s. 142-151.

cins atlar bulunmuştur<sup>30</sup>. Örneğimizdeki süvarinin bindiği at, bunlardan ikinci gruba giren yüksek boylu, endamlı ve zırhlı savaşçıların kullanıldığı ve ağır yük taşıyabilen cins atlardır.

Süvarinin önündeki yaya ise ilk bakışta göğsünden yemiş olduğu kargının dehşeti ile sendelemekte fakat bilincini henüz kaybetmemiştir. Yukarı kaldırdığı sağ elinde enli ve kısa bir kılıç, sol elinde de yuvarlak bir kalkan tutmaktadır. Başındaki başlığın süvarinin başlığından değişik olması, süvariyle yaya arasında tip ve kıyafet itibarıyla yerli-yabancı farklılığının vurgulanmak istendiğini akla getirmektedir. Yayanın giydiği sarıya benzer şekildeki başlık, Türklerin İslam'dan sonra değişik şekilleri ile giymeye başladıkları bir başlık çeşidi olup, yerli Anadolu giyimlerine<sup>31</sup> daha çok yaklaşımda, bunun da kaynağının, Kaşgari'nin Divan-ı Lügat-it Türk'ünde «Kıdıhlı Börk» olarak tanımladığı Kültüğünün mezar anıtında gördüğümüz başlık biçimine dayandığını söylemek mümkündür<sup>32</sup> (Resim 5). Aynı şahsın diğer kıyafetleri de yerli Anadolu kıyafetlerini andırır. Vücuduna dizine kadar uzanan bir tunik (belki zırhtan) giydiği, bunun altında da çok yaygın kıyafet olan, paçaları dar bir çakşır<sup>33</sup> olması bu yayanın da bir savaşçı olabileceğini mümkün kılar. Ayağında, süvarinin çizmelerinden daha yumuşak bir çizme bulunmaktadır. Aslında taş kabartmalarda elbiselerin cinsini ve detaylarını ayırtmak oldukça zordur.

Zırhlı süvarilerin uzun kargılarının bazan üç dişli bayrak (=batrak)'la<sup>34</sup> birlikte tasvir olunmaları ilkin Kırgızlara ait Kudyrge Kaya resimlerinde (Resim 6-6a, 6b) (VIII-IX. y.y. dan kalma)<sup>35</sup> bir Türk geleneği olarak ortaya çıkıyorsa da bunların XI. y.y. da Azerbaycan Selçuklu'larının çeşitli spor gösterileri arasında aynı şekilde sahayı sınırlayıcı bir işaret olarak kullanılması<sup>36</sup> (Resim 7)

30 Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 773.

31 Daha çok yerli Anadolu Selçuklu kıyafetlerinde bu çeşit başlıklara rastlanır. Bk. «Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme», Sanat Tarihi Yılığ, IV, İstanbul 1971, s. 137, v.d.

32 Esin, E.: y.z.e., Sayı 34, s. 773.

33 Atasoy, N.: y.z.e., s. 123.; Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 772.

34 Divan-ı Lügat-it Türk'de Kaşgari, bayrağı, batrak olarak tanımlar. bk. Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 772.

35 Diyarbakırlı, N.: y.z.e., s. 132, Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 774.

36 Salmony, A.: «Daghestan Sculpture», Ars Islamica, Vol. X, s. 153, Fig. 6.



daha sonra da aynı çeşit süslemelerin K. Otto-Dorn tarafından tanımlanan Afyon mezar taşlarının bazılarında (Resim 8, 8a)<sup>37</sup> ortaya çıkması anlamlıdır. Aynı şekildeki batraklara, bir büyücü olan ve yazmış olduğu minyatürlü eserinde (1271-1272) büyü resimleri arasında atlı resimlerine de yer veren XIII. y.y. Anadolu Selçuklu minyatür ustası Nasuriddin Sivasî'nin resimlerinde de rastlanması<sup>38</sup>, geleneğin el yazma eserlerde de devam ettirildiğini gösterir (Resim 9).

«A» yüzdeki arkadaki atlı, öndeki atlının bir yardımcısı, bir hizmetçisi görünümündedir. Bu şahsın aynı şekilde at üzerinde olmasına rağmen alp olmadığını, mevki bakımından diğerinden düşük olduğunu söylemek mümkündür. Atının baş kısmının dikkatli çizilmesine karşılık, gövdesinin, kaba biçimde ve sandık şeklinde sonuçlanması, birinci atın kuyruğunun düğümlü olmasına karşılık, ikincisinin serbestçe salıverilmiş olması, böyle bir yargıya bizi götürmektedir. Binicisinin diğerinden farklı olarak, ok, yay ve sadak yerine sadece uzun ve çatal bir kargı taşıması da bunun birincinin yardımcısı olabileceğine dair kanaatimizi desteklemektedir. Fakat süvariler tip ve kılık kıyafet bakımından birbirinin aynıdır.

Burada dikkati çeken diğer husus, ikinci atlının arkasındaki kartal ve tavşan figüründen ibaret kompozisyonudur. Böyle bir sahnede ilk fırsatta bu hayvanların konu ile ilgisiz olduğu akla gelirse de konunun tümü gözönüne alınırsa bunların birer ongun<sup>39</sup> olduğu ve sahnenin hem bu yüzü hem diğer yüzü ile ilgili olduğu anlaşılacaktır. Taşın tanıtımı bölümünde her iki hayvanın özellikleri üzerinde durulmuştu. Her ikisi de oldukça gerçekçi şekilde tasvir edilmiştir.

Türkler'in Anadolu'ya geldikten sonra da eski inançlarını ve bir takım sembollerini taşıdıkları, her fırsatta ortaya çıkan çeşitli figür-

Bashkroff, A.S.: *Iskusstvo Daghestan, Moscov, 1931, s. 15, res. 2.* Ögel, S.: «Türk Heykeltçiliğinde İnsan Figürü» *Türk Kültürü, Sayı IV, Şubat 1963, s. 17, res. 2.*; Aslanapa, O.: *Turkish Art and Achitecture, London 1971, s. 264.*

37 Otto-Dorn, K.: «Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien» *Ars Orientalis, III, Michigan 1959, s. 68, Abb. 13.*

38 Esin, E.: y.z.e., IV. bölüm, s. 716 v.d. res. 4.

39 İnan, A.: «Ongun ve Tös Kelimeleri Hakkında», *Türk Tarih ve Etnografya Dergisi, XI, 1934, s. 279; Tarihte ve Bugün Şamanizm, Ankara 1942, s. 44 v.d.*

lü plastik eserlerden hatta minyatür v.b. gibi yazmalardan anlaşıl- maktadır. Ongunlar figürlü kompozisyonlarla gösterildiklerinde bayraklarda, kılıç, mızrak ve sopa uçlarında birlikte tasvir oldukları halde, burada arkada serbest olarak tasvir edilmişlerdir. Bunlar, genellikle bir cedde kut vermiş hayvan figürleri şeklinde görünürler. Oğuzlar'da ise her boyun bir hayvan ongunu vardı. Bunlar, çeşitli kuşlarla kartal, kurt, aslan, koç, koyun, boğa vb. olabiliyordu. Bilhassa Kültigin'in mezar anıtından çıkarılan koç ve aslan heykelleriyle kabumbağa heykeli de bu arada zikredilebilir<sup>40</sup>. Doğu ve Batı Hunlar'ının ongunları yırtıcı kuş ve grifonlar idi<sup>41</sup>. Kültigin'in başındaki «Kıdılı Börk'ünün» alın kısmında onun ongunu olan kartal figürü (Resim 5) heraldik biçimde canlandırılmıştı. Buradaki kartal figürünün de bir ongun olarak tasvir edildiğine şüphe yoktur. Değişik biçimde de olsa kartal figürleri Afyon mezar taşlarında rastlanan unsurlardır<sup>42</sup> (Resim 10).

Tavşan figürünün kartal figürüyle birlikte tasvir edilmesi av sahnesini akla getirirse de bazı Oğuz boylarının değişik biçimde bu tip hayvan ongunları vardı. Nitekim Tonyukuk anıt-kitabesinde «Vahşi hayvan» karşılığı olarak «tavşan» kullanılmıştır<sup>43</sup>. Bir mezar taşında böyle ongunlara rastlanması, şüphesiz ki ön sahnede Alp'liği anlatılan kimsenin öldükten sonra ruhunun bu hayvanlarla sembolleştirilmiş olmasıyla izah edilebilir. Orhun anıt-kitabelerinde de ölmez ruhun «Şunkar kuşu» ile ifade edildiğini öğreniyoruz<sup>44</sup>. Bu gelenek daha sonraları da devam etmiştir. Uğur getirmesi amacıyla ava götürülen avcı kuşların ve ongunların zamanla «askeri müdafaa gücü» şeklinde yorumlanması ile de Moğollarda Milli Müdafaa Vekâletinin yerini tutmak üzere «avcıbaşı» makamı kurul-

40 Jisl, L.: «Kültigin Anıtında 1958 de yapılan Arkeoloji Araştırmalarının Sonuçları», *Bulleten, XXVII, Nu. 104, Ankara 1963.*

41 Esin, E.: y.z.e., I. bölüm, s. 772 v.d.

42 Otto-Dorn, K.: y.z.e., s. 63, Abb. 1-4 ve 18a.

43 Caferoğlu, A.: «Türkler'de Av Kültü Müessesesi» VII. Türk Tarih Kongresi (25-29 Eylül 1970), Ankara 1972, I, s. 171.

44 Caferoğlu, A.: y.z.e., s. 172 v.d., Ruhların Kuş şeklinde sembolize edildiği konusunda bk.: Abdülkadir İnan: *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Ankara 1972, s. 46 v.d.* Esin, E.: «Ötüken İllerinde M.S. VIII. ve IX. Yüzyıllarda Türk Abidelerinde Sanatkar Adları», *Türk Kültürü El Kitabı, C. II., Kısım 1-a, İstanbul 1972, s. 44-45.*

muştur<sup>45</sup>. Taşımız üzerindeki ongunların tasviri de hem avda hem savaşta süvariye uğur getireceğine inanılan bir maksatla yapılmış olmalıdır. Tek başına kuşlar, mezartaşları üzerinde aynı zamanda ölünün ruhunu da sembolize etmektedir<sup>46</sup>.

Taşın «B» yüzüne gelince, burada da aynı alpin bir başka kahramanlığının anlatıldığı sağdaki sahne, O'nun iri bir ejderle mücadelesini konu edinmiştir. Sola doğru ilerleyen süvarinin kılık-kıyafet ve silâhlarının tasviri, birinci yüzdeki özelliklere uygundur. Burada da öteki yüzden farklı olarak süvarinin elinde avlanmaya mahsus uzun bir kargı vardır.

Türk sanatında ejderin konu edinildiği pek çok figürlü plastik eser mevcuttur. Bu çeşit sahnelerin çoğu, çeşitli kaynaklarda ve efsanelerde yaşayan alplerin hayatlarına dair menkıbelerin anlatımından doğar. Bir çocuğa «ad vermek» için onun önemli bir yiğitlik göstermesinin gerektiği, destanlarda yaşayan birçok unsurlar halinde şenmelerde minyatürlü sayfalarda da devam edegelmıştır. Oğuz Kağan destanında O'nun ormanda yaşayan ve etrafına çok zarar veren, ancak kimsenin öldüremediği yedi başlı bir ejderi öldürdükten sonra ad alması şeklinde yaşatılmış unsurlar, Türklerin eskidenberi ejderle tanışıklıklarını ifade etmesi bakımından da önemlidir. Ejderler Orta Asya Türk çevrelerinde çok çeşitli sembolik anlamlarının yanında, olumsuz yanlarıyla da dikkati çekerler. Buna karşılık Çin'de ejderler iyilik ifade eden birtakım telakkiler içinde tasvir edilmiş ve ejderin Çin'de imparatorluk sembolü olarak kullanılmasında bu düşünce etken olmuştur<sup>47</sup>. Oğuz Kağan destanındaki birçok unsurun Dede Korkut destanlarında da benzer şekilde yaşatılması, Türklerin Anadolu'ya giriş yolu üzerindeki eski kültürlerinin Anadolu'ya aktarılması bakımından dikkat çekicidir. Dağıstan bölgesindeki XVI. y.y.a tarihlenen bir kısım mezartaşlarında benzer özelliklerle bu konunun aynen tasviri özellikle üzerinde durulması gereken bir husustur (Resim 11). Zaman zaman çe-

45 Caferoğlu, A.: y.z.e., s. 172 v.d.

46 Öney, G.: «Anadolu'da Selçuk Geleneğinde Kuşlu ...» Vakıflar Dergisi, VIII., Ankara 1969, s. 289.

47 Esin, E.: «Evren: Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografi-sinde Menşe'leri» Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I., (1969), Ankara 1970, s. İnal, G.: «Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri» Sanat Tarihi Yıllığı, IV., İstanbul 1971, s. 157.

şitli toplumlar tarafından ejder kültürünün değişik biçimlerde yorumlandıkları da görülmektedir. Hıristiyanlıkta aziz St. Jorj'un ejderi öldürmesi, dinî bir karaktere bürünen alplerden birinin ejderi öldürmesi şeklinde düşünülebilir. Nitekim kabartma ve heykellerde tasvir olunduğu kadarıyla St. Jorj, asker kıyafetli olarak tasvir edilmesi bakımından da dikkat çekicidir<sup>48</sup>. Hıristiyan dünyasından başka Akdeniz adalarında dinî karaktere bürünmüş bu kimselerin İran yoluyla Orta Asya Türk dünyasını da etkilediği düşünülebilir.

İşte Afyon mezartaşındaki ejderi öldüren alp figürü, bu çeşit yorumların serbestçe yapıldığı bir çevrenin ürünleridir. Ancak, buradaki ejder, ne masallarda yaşatıldığı gibi çok başlı, ne Orta Asya Türk çevrelerinde düşünüldüğü gibi üzeri pullarla işli korkunç biçimde timsah-ejder karışımı bir yaratık, ne de Anadolu Selçuklu ejderlerinde görüldüğü gibi kuyruk ve gövdeleri düğümlü veya şimşek motifi şeklindedir. Burada kuyruğu ısırın ikinci bir baş da yoktur<sup>49</sup>. Oldukça iri, gerçeğe yakın, kısa ve küt gövdeli bir ejder olarak tasvir edilmiştir. XII. yy.a tarihlenen T.K.S.M.'nde bulunan Artuklulara ait bir bronz aynanın (Resim 12) ortasında atı üzerinde prens figürün ayakları altında da iri bir ejder figürü<sup>50</sup>, benzer özelliklerle Konya Sarayının kalıntıları içinde bulunan, bugün İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde teşhir edilen bir alçı fragman üzerinde tasvir olunan mücadele sahnesindeki ejderle aslana saldıran avcı figürleri ile aynı paralelde görülürse de<sup>51</sup>, üslûp bakımından ayrılırlar (Resim 13). Ayna üzerindeki ejderin düğüm yapan sade görünümüne karşılık Konya sarayı ejderi iskelet şeklinde, iri kemikli uzun gövdesi ve kıvrık yeşelleri ile değişik bir üslûp içinde canlandırılmıştır. Konya Sarayı'nın XIII. yy. başlarından kaldığı dü-

48 Hıristiyan Dünyasında da İlyas Peygamber'in şahsında St. Jorj'un ejderle mücadelesini konu edinen tasvirler yaptıkları bilinir. Bu tasvirlerden biri de Macaristan'da Buda'da orta çağdan kalma Mathias Kilise'sinin (Notre-Dame) doğu kapısı üzerinde bulunan kabartma idi. Kanuni tarafından şehir ele geçirildikten sonra bu kilise camiye çevrilirken kabartmayı beğenen Kanuni, şahını bu tasvirin üzerine örterek tahripten kurtarmıştı. (Konu için bk. O. Aslanapa: «Macaristan'da Türk Abideleri» İ.Ü.E.F. Tarih Dergisi, C. I, sayı 1-2, İstanbul 1950, s. 325-346.

49 Esin, E.: «Evren» y.z.e., s. 175.

50 Rice, D.S.: «Bir Selçuk Aynası» Milletler Arası Birinci Türk Sanatları Kongresi, (19-24 Ekim 1959), Ankara 1962, s. 332, res. 5.

51 Esin, E.: «Evren» y.z.e., s. 178, res. 35.

şünülürse, bunun daha erken orijinlerini, Türk sanatının Orta Asya çevresinde aramak gerekmektedir. Nitekim, VII-VIII. yy. Khalaç Türklerinden bir sülâlenin hakim olduğu Pencikent duvar resimlerinden<sup>52</sup> birinde vücutlarından alevler çıkan çift başlı (hem asıl başta, hem kuyrukta) ejder figürlerine, ayaklarında çizmeleriyle ellerinde uzun ve eğri kılıçlarıyla saldıran belleri sarkıtlı kemerli elbiseleriyle Türk alplerinin mücadelesi hem ejder figürlerinin, hem de bunlarla savaşan süvarilerin tasvirleri bakımından önemlidir<sup>53</sup>. (Resim 14). Konya şehir surlarından İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen üç ayrı taş üzerindeki ejder figürlerinin asıl baştan başka kuyruk kısımlarında da vücudu ısırarak birer başa sahip olmaları, ayaklarının vücutla birleştiği kısımlardan birer rûmî şeklinde kanatların çıkması, sivri kulaklı, badem gözlü, açık ağızlı kıvrık alt ve üst çeneli, ağızlarından fırlayan çatal dillerinin bulunması, bunlara Anadolu Selçuklularına mahsus özellikler kazandırmışsa da Pencikent tasvirlerinden tam olarak kopmuş sayılmazlar (Resim 15).

Bu sahnenin arkasındaki geyiğe saldıran aslan figüründen ibaret av sahnesi de birinci sahne ile anlam bakımından benzer. Her ikisinin de av sahnesi olması, ölünün sağlığında uğraştığı işlerden sayılabilir. Burada dikkati çeken husus, Hun Sanatında görülen özelliklerin asırlar sonra bir mezar taşında aynı üslûpta yaşatılmasıdır. Aslan-boğa, aslan-geyik şeklinde sık sık karşımıza çıkan hayvan mücadele sahnelerinin orijinine M.Ö. II. yy. da Ordos'ta bulunan madeni kemer tokalarında veya daha kuzey-batıda Altay Dağlarında Pazırık Kurganlarından çıkarılan<sup>54</sup> eşyalar üzerinde rastlanması ilginçtir. Ordos'ta bronz kemer tokası üzerinde tasvir olunan geyiğe saldıran aslan figüründen ibaret kompozisyon, mezar taşımız üzerindeki geyiğe saldıran aslan figürü ile büyük benzerlik gösterir. Hayvan tasvirlerinin Hunlarda almış olduğu çerçeve ile sınırlandırma, vücut ve ayaklarda derlenme, toparlanma, kübikleşme, stilizasyon, kuyrukların arka bacakları arasından kıvrıldıktan sonra «S» şeklinde kıvrılarak sonuçlanması, vücutları yandan tasvir

52 Esin, E.: «Evren» y.z.e., s. 172.

53 Esin, E.: «Evren» y.z.e.; s. 170.

54 Diyarbakırlı, N.: «Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru», Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, II., İstanbul 1969.

edilen bazı hayvanların başlarının 3/4 ünün cepheden tasvir edilmesi gibi özetlenebilecek stilistik özellikler<sup>55</sup> örneğimizde de aynen tekrarlanır. Gazne sanatında aşırı stilizasyonla tasvir edilen çeşitli hayvan tasvirlerinin, Türk Sanatı içinde bir düğüm noktasını teşkil etmesinden sonra<sup>56</sup> Anadolu'da erken tarihli yapılar ve taş kabartmalar üzerinde aynı örnekler devam eder. Artuklu bölgesinde bulunmuş, bugün Diyarbakır Müzesi'nde teşhir olunan taşlar üzerinde, Diyarbakır Ulu Camii avlusunun doğu girişinin kemerinin iki yanında (Resim 16) Diyarbakır İç Kale girişinin sol yanında (Resim 17), Harput Kalesinin kuzey burçlarından birisi üzerinde fil-aslan, aslan-boğa, mücadeleleri paralel görünüşler içerisinde verilmiştir<sup>57</sup>. (Resim 18). Geyik figürü yalnız başına Orta Asya Türk çevrelerinde ölümsüzlük sembolü olarak karşımıza çıkmakta ve aynı zamanda hükümdar ailesine mensup gök ibadetinin yapıldığı dağda bulunduğu kabul edilirdi<sup>58</sup>.

Taşın «C» yüzündeki bir dal üzerinde karşılıklı iki kuş (=güvercin) kabartması, av ve avcılıkla ilgili olmaları bakımından dikkat çekerse de bunların orijinlerini ve sembolik anlamlarını da eski Türk kültürünün yaygın olduğu çevrelerde buluyoruz. Daha önceleri Sasanî sanatında da yaygın olan bu çeşit tasvirler, XIII. yy. Anadolu Selçuklu yapılarında birden önem kazanarak yapıların cephesinde «hayat ağacı» olarak tasvir edilmişlerdir (Resim 19-20). Burada bir eksen şeklinde tasvir edilmiş hayat ağacının, Şaman inancı

55 Hun hayvan üslubunun özellikleri ve Anadolu'ya bu üslubun aktarılışı için bk. G. Öney: «Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar», Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I, Ankara 1970, s. 187-193., bunun Kuzey Sibirya'daki bölge sanatlarıyla ilişkisi için bk. G. Charrière: Die Kunst der Skythen, Köln 1974.

56 Ögel, S.: «Anadolu Selçuklu Sanatının Önemli Bir Kaynağı: Gazne Sanatı», Türk Kültürü Araştırmaları, II., Ankara 1964, s. 197-205.

57 Anadolu'da Boğa ile diğer hayvanların ve arslan ile diğer hayvanların mücadele sahneleri için bk. G. Öney: «Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları» (Bull Reliefs in Anatolian Seljuk Architecture), Belleten XXXIV., Nu: 133, Ankara 1970, s. 83-120., «Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü» (Lion Figures in Anatolian Seljuk Architecture), Anadolu (Anatolia) XIII, Ankara 1971, s. 1-41.

58 Esin, E.: «Ötügen Yiğit: Türk Sanatında Ağağlı Dağ Hakkında Notlar», Atsız Armağanı, İstanbul 1976, s. 149 v.d., İnan, A.: Tarihte ve Bugün Şamanizm, Ank. 1972, s. 30 v.d.

çevresinde<sup>59</sup> «Dünyanın ekseni» olarak kabul edilen hayat ağacı olduğuna şüphe yoktur. Şamanlıkta insanın ölmesi ile ruhunun semaya veya yeraltına gidişi sırasında bu hayat ağaçları merdiven teşkil etmekte idi. Karşılıklı güvercinler de ölen kişinin ruhunu sembolize etmektedir. Bu yüzden ölen kimseye «uçtu» denmesi onun ruhunun kuşa benzetilerek semaya veya yer altına tanrısına kavuştuğuna işaret eder<sup>60</sup> (Resim 21-22). İşte burada tasvir olunan kompozisyon iki yan yüzde kahramanlıkları anlatılan kimsenin ölümü ve ruhu ile ilgili bir sembolik tasvirdir. Benzer şekildeki bir kompozisyon aynı guruptan olup, K. Otto-Dorn tarafından tanıtılan (levha 3, resim 12) no'lu taşta da mevcuttur (Resim 23). Mezar taşlarında, türbelerde<sup>61</sup>, ruhun sembolik ifadesi olarak tasvir edilen kuş figürleri, hemen hemen bir güvercin veya bunun benzeri bir kuş olarak ele alınırlar.

Taşın «D» yüzündeki kanatlarını açmış şekildeki kartal figürünün arma olabileceği akla yakındır. Şekil itibariyle yukarıda tanıttığımız önemli bir kimseye ait olduğunu tahmin ettiğimiz mezartaşı üzerinde o alpin ongununun veya armasının belirtilmiş olmasıyla da taş üzerindeki semboller tamamlanmaktadır. Çeşitli milletlerin bayraklarına âlem olmuş kuş ve kartallar, Türk Sanatında da aynı ifadeler içinde görülmektedir<sup>62</sup>. Kültigin'in mezar anıtındaki heykelinde Çin üslûbunda (Resim 5)<sup>63</sup> tasvir edilen, kanatlarını açmış şekildeki kartal arması, Orta Asya çevrelerinde benzer ve değişik karakterlerde ortaya çıkmış olsa da anlamlarını hiçbir zaman değiştirmemiş, yiğitlik, cesaret, secaat, yücelik, yırtıcılık, hâkimiyet ve devlet sembolü olarak yaşayagelmıştır. Anadolu'daki birçok eserde,

59 Esin, E.: «Ötügen Yış» y.z.e., s. 147 v.d.

60 Öney, G.: «Artuklu Devrinden...», y.z.e., Vakıflar Dergisi, İstanbul 1968, s. 117.

61. Daha çok Sivas ve Tokat Bölgesi Mezartaşlarında rastlanılan kuş figürleri için bk. M. Haseki; Plastik Açıdan Türk Mezartaşları, İ.D.G.S.A., Yayınları, İstanbul 1977; G. Öney: «Anadolu'da Selçuk... Mezartaşları» y.z.e., s. 285 v.d.

62 Ögel, B.: «Türkler'de Kartal ve Kartal Arması», Türk Kültürü, Sayı, 118, s. 1128 v.d.

63 Jisl, L.: «Kültigin Anıtında 1958'de yapılan Arkeoloji Araştırmalarının Sonuçları», Belleten XXVIII, Nu: 104, 1963, s. 387., Esin, E.: «Ötügen İllerinde M.S. Sekizinci ve Dokuzuncu Yüzyıllarda Türk Abidelerinde Sanatkâr Adları», Türk Kültürü El Kitabı, C. II, Kısım 1 a, İstanbul 1972, s. 46.

özellikle Alâaddin Keykubat (1220-1236) devri eserlerinde karşımıza çıkan kartallı armalar, çift başlı olarak dikkati çekerler<sup>64</sup> (Resim 24-25-26).

Sola dönük tek başı ile tasvir olunan örneğimizdeki kartal figürünün yakın bir benzeri Erzurum Yakutiye Medresesinin taç kapısının iki yan dış yüzeylerinde, hayat ağacının üstünde onunla birlikte tasvir olunmuş kartal figürüdür. Elimizdeki örneğin bir İlhanlı eseri olan ve 1310 yılında tamamlandığı, portali üzerindeki kitabelinden anlaşılan<sup>65</sup>, Erzurum Yakutiye Medresesinde tek örnek olarak görülmesi konumuz için önemlidir (Resim 27).

### Sonuç

Başlangıçtan sonuna kadar kabartmalarıyla ve sembolik anlamlarıyla gözden geçirdiğimiz Afyon mezartaşı, «A» yüzündeki süvarinin başlık ve yüz tipinden başka, hiçbir şeyin yabancı olmadığı eski Türk kültür ortamı içinde meydana getirilmiştir.

Şekillerinden ve sembolize ettiği her ifadeye kadar, eski Türk inancının sembolize edildiği bu mezartaşında anlatılmak istenen her şey, sade ve direkt olarak seyirciye aksettirilmiştir. Kompozisyonların meydana getirilmeleri, hareketler, jestler, gerçekçi bir açıdan öze bağlı biçimde verilmiştir. Semboller o kadar saf, sade ve taze olarak sunulmuştur ki bunların Orta Asya kültürünü iyi tanıyan ve kısa zamanda göçlerle buraya gelmiş bir kabile tarafından meydana getirildiğini kabul etmek gerekiyor. Bir bakıma da Anadolu'da daha değişik biçimlere ve deformasyona uğramadan, sağlam bir kültür çevresinden getirilen özellikler tümüyle aksettirilmiştir.

Daha önce Anadolu'daki benzer özelliklerinden hareket edilerek K. Otto-Dorn ve K. Erdmann<sup>66</sup> tarafından tarihlenen bu mezartaşları her ikisince de birbirine yaklaşık olarak XIII. yy. veya XIV. yy'a maledilmişlerdir. Elimizdeki örnek ise şekil itibariyle Afyon Mezartaşlarını tamamlayıcı olarak görülebilirse de kabartmaların ele alı-

64 Önder, M.: «Konya Kal'ası ve Figürlü Eserleri», VI. Türk Tarih Kongresi (20-26 Ekim 1961) Kongreye Sunulan Tebliğler, Ankara 1967, s. 160 v.d.

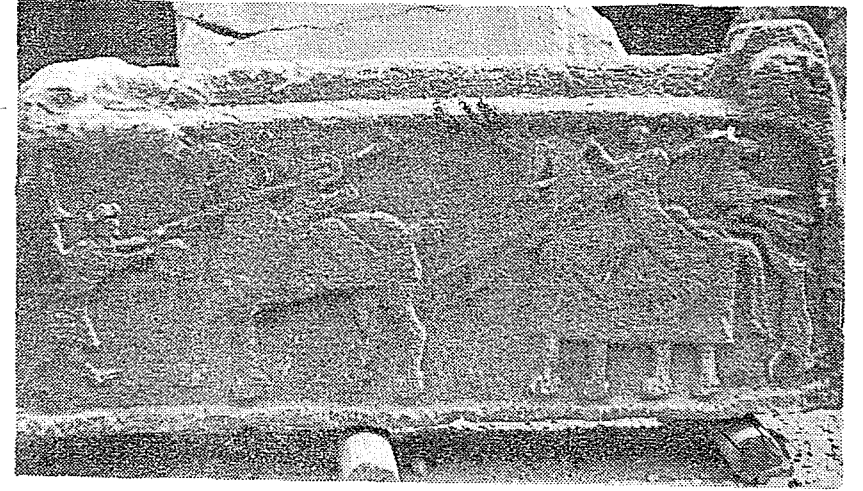
65 Konyalı, İ.H.: Abideleri ve Kitabeleriyle Erzurum Tarihi, İstanbul 1960, s. 302 v.d.

66 Otto-Dorn, K.: «Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien» Ars Orientalis III, 1959, s. 75 v.d.

nışı, diğerlerinden daha yüksek oluşu, önemli bir kişiye ait olması gibi özellikleriyle bir gurup için değil, bir kişi için yaptırılmıştır. Üzerinde anlatılanlar da bu kişinin sağlığında yapmış olduğu kahramanlıklarla ilgilidir.

Figür özelliklerinden, Orta Asya Kültür çevresinde yaşatılan fakat Anadolu'da yozlaşmış bazı özellikler (üç dişli bayraklar, ejderler, süvari başlıkları, atların şekilleri, silâhlar, kılık-kıyafet) Anadolu Selçuklularına benzer şekillerin yanında bazı farklılıkları da getirmektedir. Taşın «D» yüzündeki tek başlı kartalın Orta Asya çevresinde görüldükten sonra XIV. yy'da İlhanlılarla ortaya çıkması (Erzurum Yakutiye Medresesinde) «A» yüzündeki süvari ile yaya'nın farklı insanlar şeklinde tasvir edilmeleri, yerli-yabancı, yerli-göçebe mücadelesini de akla getirmektedir. Bilhassa yaya'nın Anadolu'ya has başlığı ve kıyafeti ile, süvarinin kılık-kıyafet ve davranışları arasında görülen farklılık, Şaman inançlarını Anadolu'ya göre daha sade olarak yaşayan Moğollarla birlikte Anadolu'ya gelmiş ve Afyon Bölgesinde yerleşmiş olan bir kabileye ait olabileceklerini mümkün kılar. Bu şekildeki mezartaşlarının çoğunlukla bu bölgede olması da bir boy'a ait oldukları fikrini destekler.

Bu mezartaşının da «Animist Türk dininin hakim olduğu» kültür kalıntılarını devam ettiren ve «ölüm ötesinde gökte ulvi bir hayat sürebilmek için» alp olmaya karar vermiş kuvvet ve hikmeti, fazileti, secaati temsil eden bir oymağın lideri bir Türk'e ait olduğunu ileri sürebiliriz.



Resim 1. Afyon Arkeoloji Müzesinde bulunan mezartaşının «A» yüzü.



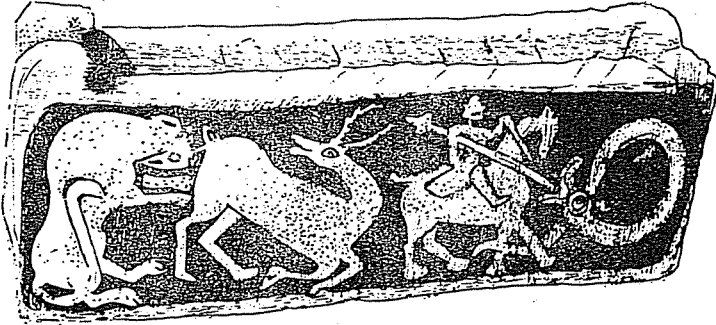
TAŞIN «A» YÜZÜ

Çizim 1. Aynı taşın «A» yüzündeki kabartmaların çizimi.

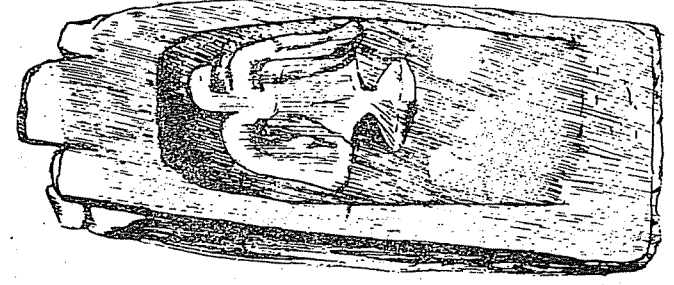


Resim 2. Aynı taşın «B» yüzü.

TAŞIN "B" YÜZÜ



Çizim 2. Aynı taşın «B» yüzündeki kabartmaların çizimi.

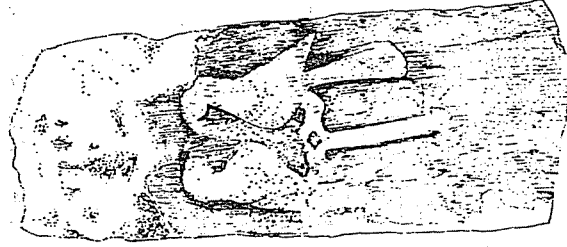


TAŞIN "C" YÜZÜ



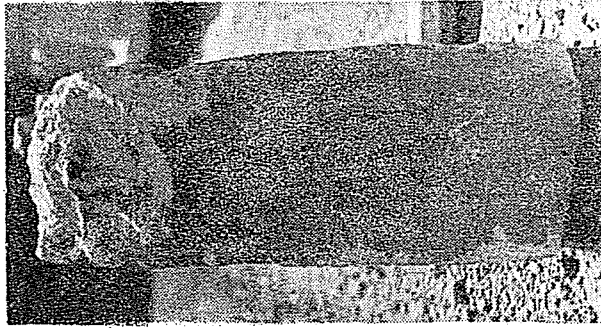
Resim 3. Aynı taşın «C» yüzü.

Çizim 3. Aynı taşın «C» yüzünün çizimi.

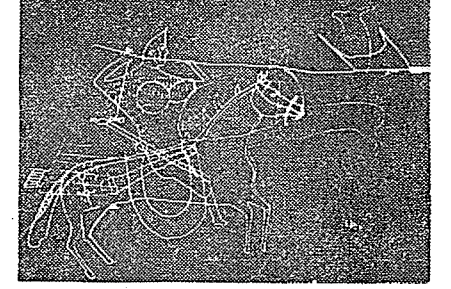


TAŞIN "D" YÜZÜ

Çizim 4. Aynı Mezartaşının «D» yüzündeki kabartmaların çizimi.



Resim 4. Aynı mezartaşının «D» yüzü.

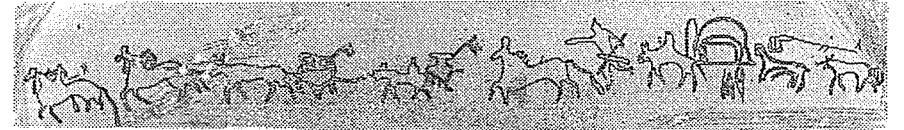


Resim 6 a. Kudyrge Kaya resimlerinden zırlı şüvari ve kargı ucuna takılmış bayrak (=batrak) (E. Esin)

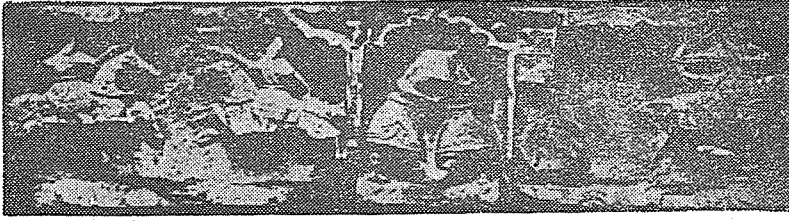
Resim 5. Lumir Jisl başkanlığında bir heyet tarafından yapılan kazılarla gün ışığına çıkarılan Kültiğin'in mezar-anıtındaki kahramana ait heykelin başı.



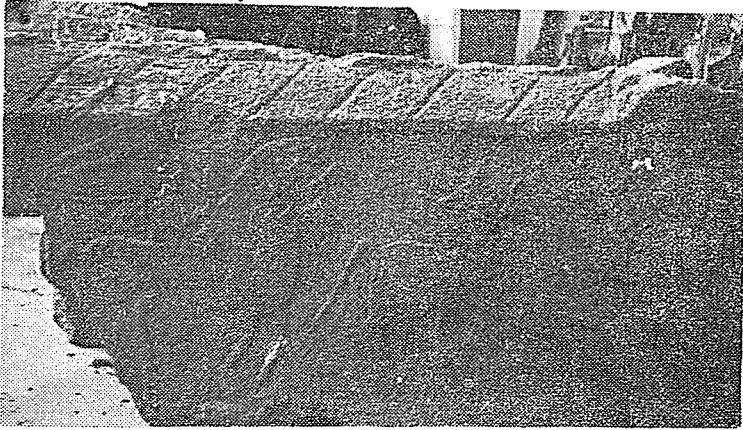
Resim 6. VIII-IX. yüzyıla maledilen Yenisey kıyılarındaki Kırğızlara ait Kudyrge kaya resimlerinden insan ve hayvan figürleri. (E. Esin'den)



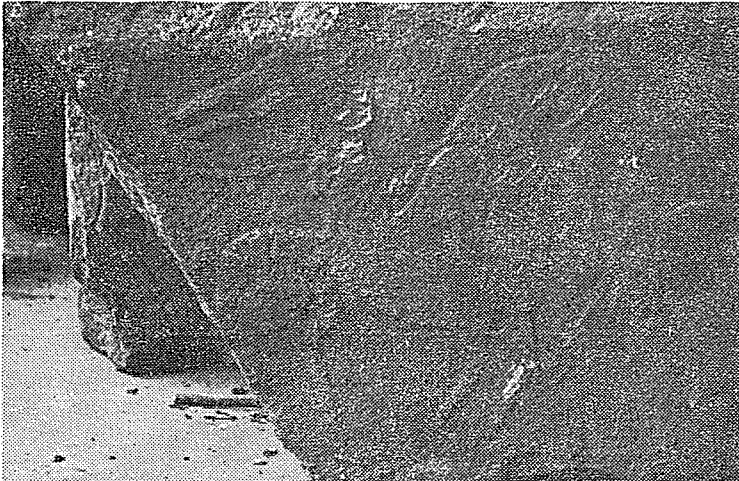
Resim 6 b. Aynı yerdeki kaya resimlerinden bir göç kervanı. Hayvan, araba ve insan figürleri ile üç dişli bayrak ve filâmalar dikkat çekicidir. (N. Diyarbekirli'den)



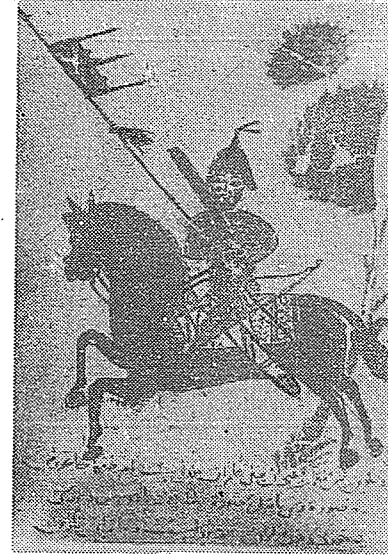
Resim 7. XI-XII. yy. Azerbaycan Türk Devrine ait spor gösterileri.  
(A.S. Bashkiroff'dan)



Resim 8. Afyon Müzesinde bulunan bir başka mezartaşında, önde bir yaya ile savaşıyor bir süvari, arkada üç dişli bayrak taşıyan diğer süvari.



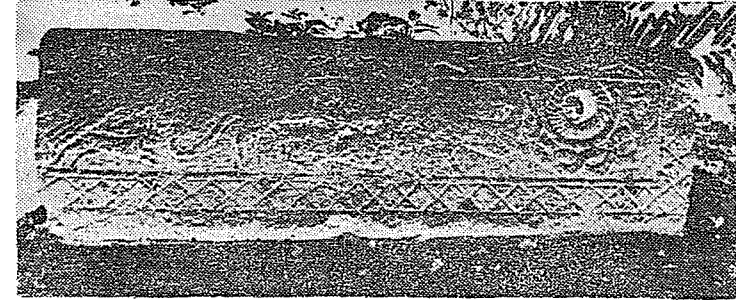
Resim 8 a. Aynı taşın arka yüzündeki süvari kabartmasından ayrıntı.



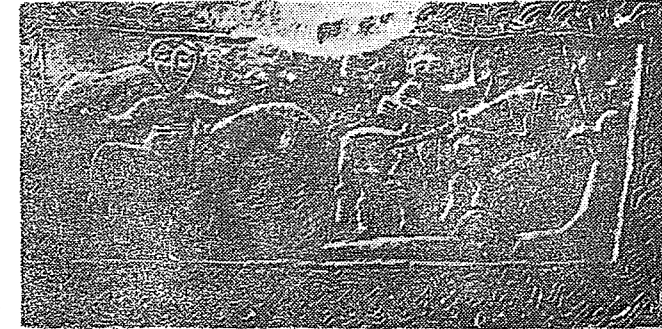
Resim 9. XIII. yy. Uygur minyatürcüsü Nasuriddin Sivasî'nin minyatürlü eserinden bir süvari tasviri.



Resim 12. İstanbul T.K.S.M.'de bulunan Artuklu aynasında figürler.

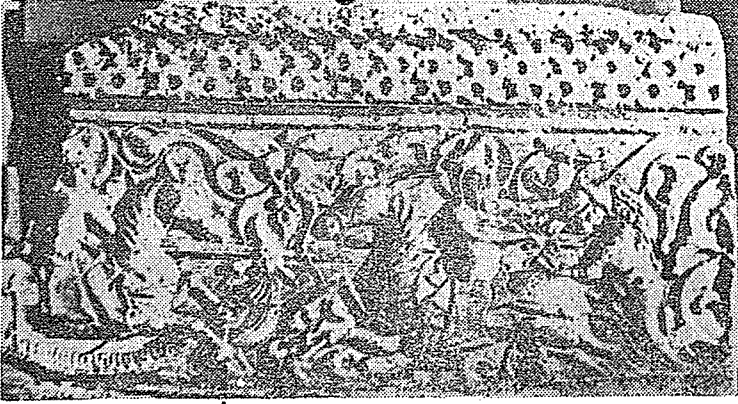


Resim 10. Afyon Müzesinde eski 213, yeni 25 Env. Numaralı mezartaş üzerinde tasvir olunan figürlü kabartmalar. Arkada koşan bir tavşana saldırmak isteyen kartal (av kuşu) kabartması. (K. Otto-Dorn'dan)

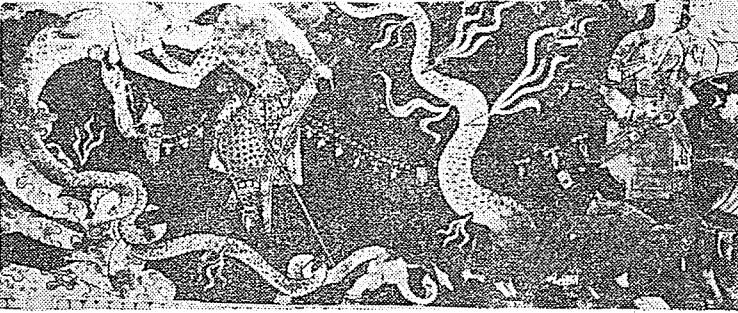


Resim 11. 1576 tarihli Kuzey Azerbaycan'da bulunmuş Mingeçevir Rayonu'nda teşhir edilen İslami yazılı Türk mezartaş. (Rasim Efendi'den)

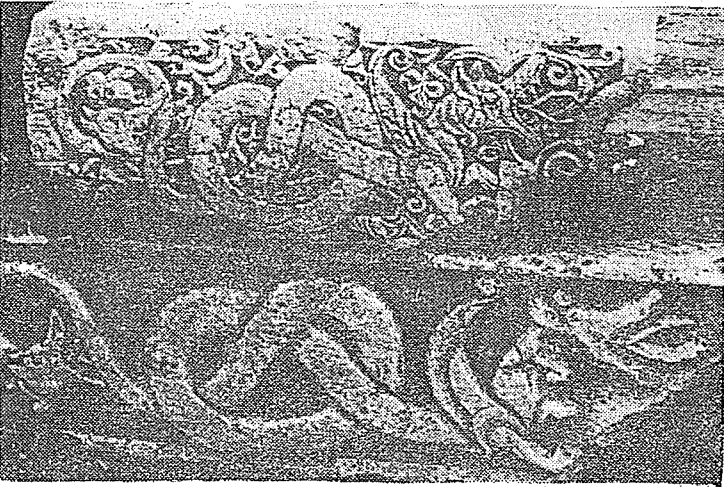




Resim 13. Konya Sarayı kalıntılarında ştuk parçası üzerinde ejder ve aslanla savaşan süvariler.



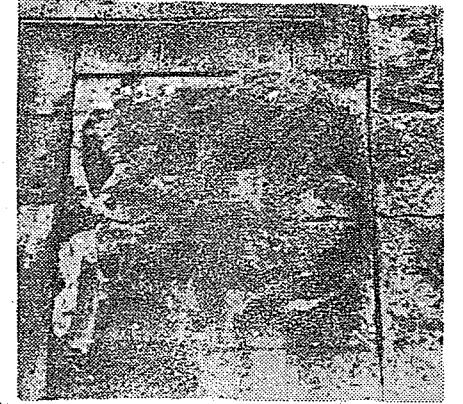
Resim 14. VIII-IX. yy.'a tarihlenen pencikent duvar resimlerinde ejderle savaşan alpler. (E. Esin'den)



Resim 15. Konya İnce Minerali Medrese Müzesinde bulunan taşlar üzerindeki ejder kabartmaları.



Resim 16. Diyarbakır Ulu Camii avlusunun doğu girişinde bulunan aslan-boğa mücadelesi.



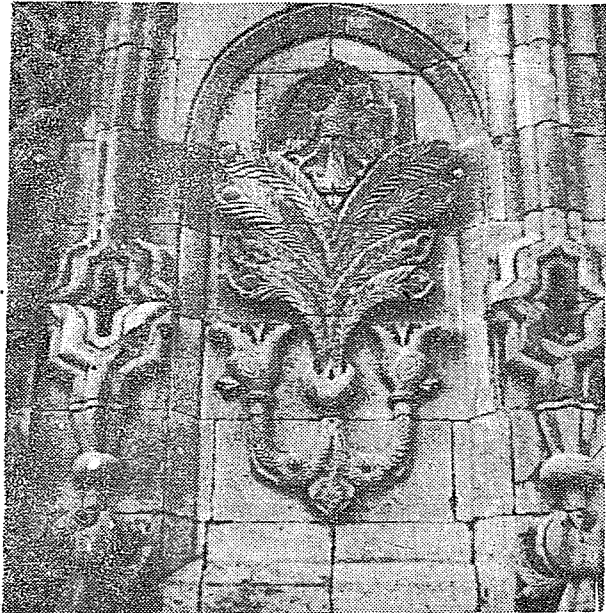
Resim 17. Diyarbakır İçkale girişinin solunda bulunan başları tahrip edilmiş hayvan mücadele sahnesi.



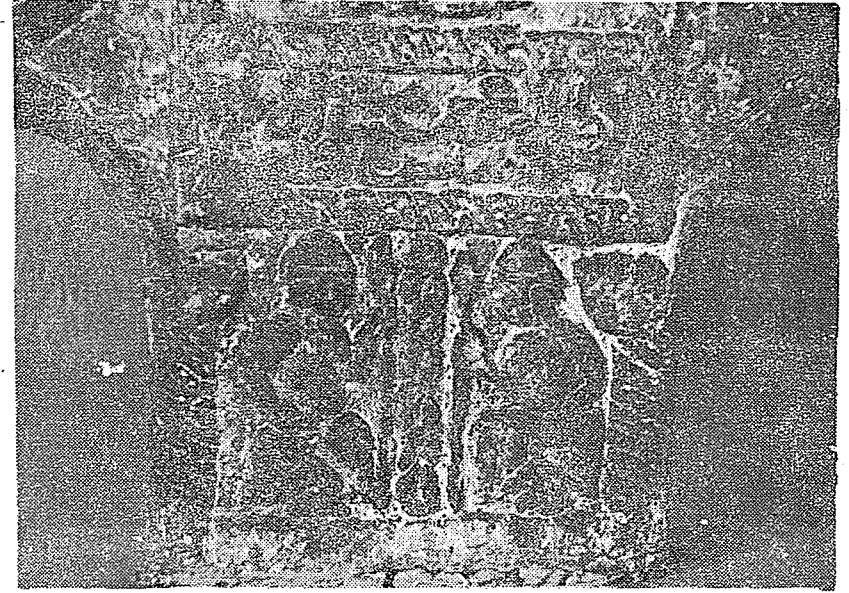
Resim 18. Harput Kalesinin kuzey burçlarından birisi üzerinde bulunan hayvan mücadele sahnesi.



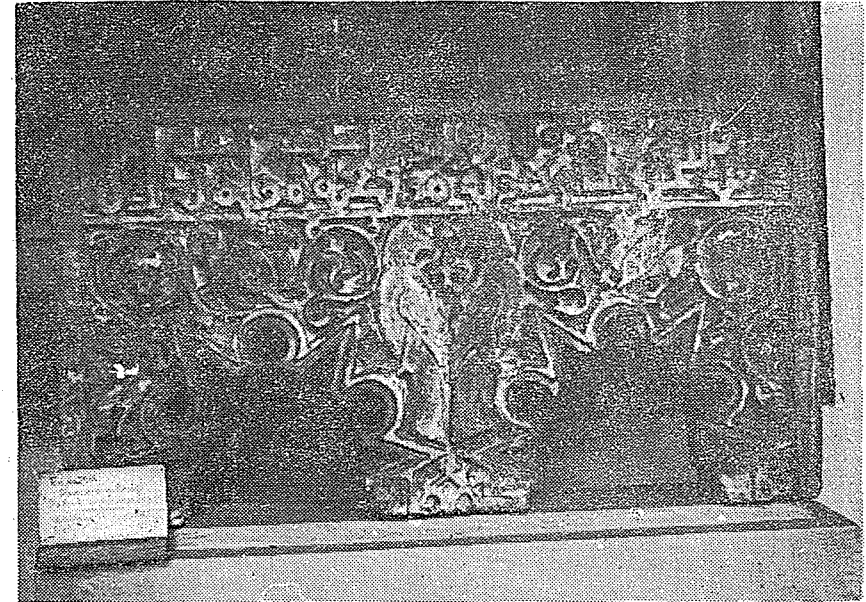
Resim 19. Sivas Gökmedrese portalinde «Hayat Ağacı» ve üzerinde bulunan figürler.



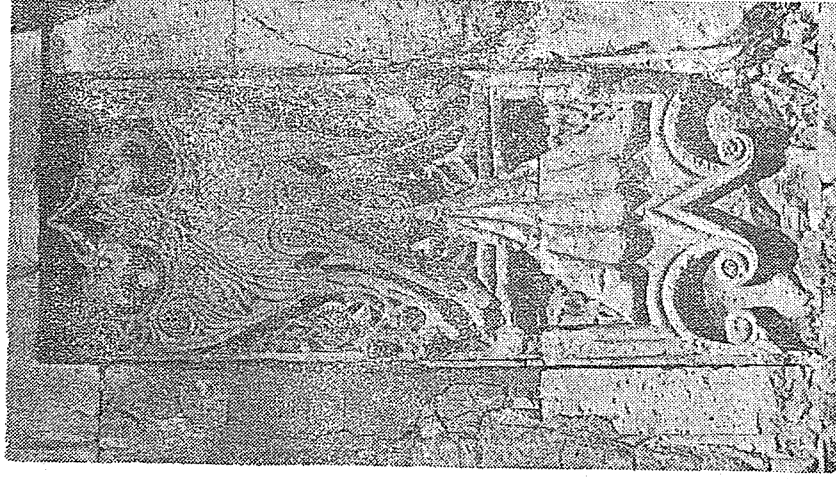
Resim 20. Erzurum Çifte Minareli Medresenin portalinde bulunan hayat ağacı - ejder - çift başlı kartal kompozisyonu.



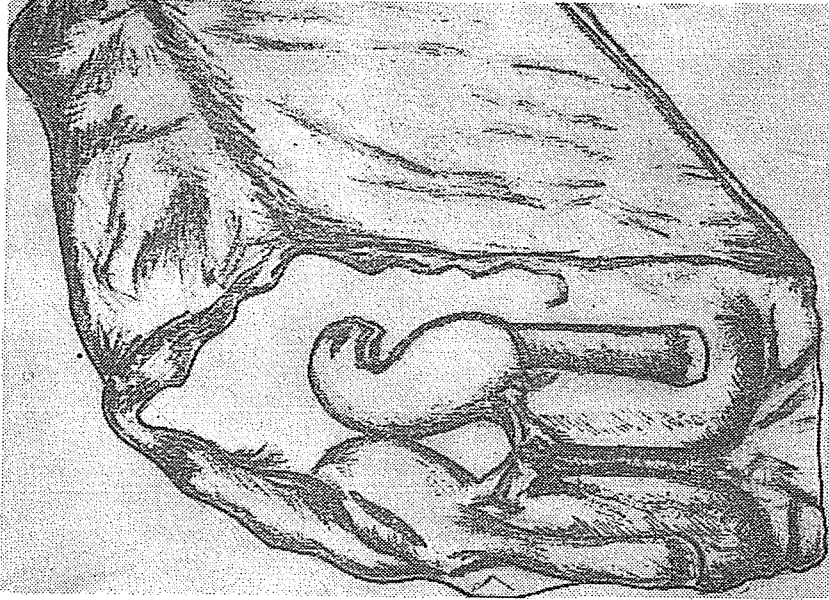
Resim 21. İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde 2465 Env. Nu. ile kayıtlı bulunan Artuklu Çeşme taşının kemerleri arasında burmalı şeklindeki hayat ağacı ve mızraklı koruyucu ruhlar.



Resim 22. İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde 2514 Env. Nu. ile kayıtlı bulunan Artuklu çeşme taşının üzerindeki hayat ağacı ve kuş figürleri.



Resim 24. Divriği Ulu Camii batı kapısının güney yan duvarındaki çift başlı Selçuklu kartalı.



Resim 23. Afyon Müzesinde bulunan bir mezar taşının kısa dar yüzeylerinde hayat ağacı üzerindeki simetrik kuş figürleri. (K. Otto-Dorn'dan)



Resim 25. Konya İnce Minareli Medrese Müzesinde bulunan 881 Env. Nu'lu çift başlı Selçuklu kartalı.



Resim 26. Konya İnce Minerali Medrese Müzesi'nde bulunan 882 Env. Nu'lu çift başlı Selçuklu kartalı.



Resim 27. Erzurum Yakutiye Medresesinin (1310) portalinin kuzey yan yüzünde simetrik aslan-hayat ağacı ve kartal kompozisyonu.

## TRABZON'DA YOK OLAN TÜRK DEVRİ ESERLERİ

Haşim KARPUZ

Son yıllarda, şehirleşmeye bağlı olarak ortaya çıkan ekonomik ve sosyal problemler, kültürel değişimler, mimari mirasımızın hızla yok olmasına neden olmaktadır.

Tarihi dokuya sahip şehirlerimizde, bir bütünlük içinde olan sokak, meydan gibi kent parçaları veya tek tek anıtlar yok olmakta, yerlerini beton yığınlarına bırakmaktadır. Trabzon'da olduğu gibi çoğu zaman, ne türden olursa olsun anıtlar yıkılıp yok olmaktadır. Bir çok kişi ve kuruluşun «tarihi ve kültürel varlıklarımızı koruyalım» çağrılarına karşılık bu yıkım sürüp gitmektedir.

Trabzon, Doğu Karadeniz'in tarihi eserleri yönünden zengin bir kentidir. Kent merkezi ve çevresindeki Bizans Devri yapıları etrafıca ele alınmıştır<sup>1</sup>. Buna karşılık Türk Devri eserleri üzerinde yeterince durulmamıştır.

Trabzon'daki Türk-İslâm eserlerine ilk defa eğilen Halil Edhem Bey olmuştur<sup>2</sup>. Mimar Sedat Çetintaş 1937 yılında şehri tarayarak bütün anıtlar için rapor düzenlemiş ve Türk eserleri üzerine dikkati

1 S. Ballenge, «The Byzantine Churches of Trebizond», *Anatolian Studies*, C. X (1960), s. 141-175.

A. Bryer-D. Winfield, «Nineteenth Century Monuments in the City and vilayet of Trebizond : Architectural and Historical Notes» (Bölüm: 3) *Arheion Pontou*. C. XXX (1970-1971) s. 228-380. Bu araştırmanın 1. Bölümü S. Ballenge, A. Bryer ve D. Winfield tarafından kaleme alınmış, aynı derginin 28. cildinde (1966-1967) s. 233-307 de yayınlanmıştır. 2. Bölümü A. Bryer tarafından hazırlanmış 29. ciltte (1968) s. 89-132'de yayınlanmıştır.

S. Eyice, «Trabzon Yakınındaki Meryem Ana (Sumela) Manastırı» *Belleten*, C. XXX, Sayı: 118 (1966), s. 243-264

2 H. Edhem, Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri TOEM, Sene : 8, No. 48 (1334/1918) s. 321-354.

çekmiştir. Daha sonra gerek yerli gerekse yabancı bir çok araştırmacı değişik yaklaşımlarla Türk Devri eserlerini ele almışlardır.

Bu yazıda yıkılmış Türk Devri eserlerinden kaynak bulunabilen birkaçının tanıtılması amaçlanmıştır. Bu yapılar hakkındaki bilgiler H. Edhem Bey'in adı geçen makalesi, Mimar S. Çetintaş'ın 8.8.1937 tarihinde düzenleyip Milli Eğitim (Kültür) Bakanlığına verdiği 13 sayfalık raporu ile Trabzon Vakıflar Müdürü Mehmet Kurnaz'ın 1948 yılında topladığı «35 Vakfa ait Notlar»ından derlenmiştir.

Yapıların planları ise 1931-1939 yılları arasında Milli Eğitim (Kültür) Bakanlığı için doldurulan «Asarı Atika» fişlerinden alınmıştır<sup>3</sup>. Bu fişleri doldurup planları çizenler ve fotoğrafları çekenler İlk Tedrisat Müfettişleri Şevket Bey ile İsmail Hakkı Orberk'tir<sup>4</sup>.

Yapıları türlerine göre ayırıp incelemek yerinde olacaktır :

#### 1 — *Tabakhane Camii* (Res. 2-5) :

Tabakhane Camii'nin ilk yapımı H. 940 - M. 1533/4 tarihine rastlamaktadır. Bunu yapının vakfiyesinden anlamaktayız<sup>5</sup>. Vakfiyeye göre camii Tavaşi Mahmut Ağa yaptırmıştır. Bu yapının daha sonra H. 1030 - M. 1618/9 tarihinde Hacı Mustafa adında bir müteveli tarafından esaslı bir şekilde tamir edildiği kapısı üzerinde bulunan kitabeden anlaşılmaktadır.

Kitabenin metni şöyledir :

Sahib'ül-hayrat ya'ni bâni-i mescid anın  
Ahirin iz'af muzaaf eyleyle Rabb-ı lâtif  
Eyledi hakkaa yerinde böyle bir camii binâ  
Görmedi çeşm-i cihan hem böyle bir arz-ı nazif  
Mü'minân etsin salatiyle selâm haşre dek

3 Şevket Beyle İ.H. Orberk 1931-1939 yılları arasında 41 eser için fiş doldürmüşlardır. Bu eserlerin 7 adedi yıkılmıştır.

4 Asarı Atika fişlerindeki imzaları okuyup bu zatlar hakkında verdiği bilgiler için Iskender Paşa İlkokulu Müdürü Rıza Kurşunoğlu'na teşekkür ederim.

5 M. Kurnaz, «35 Vakfa Ait Notlar», s. 29.

Hamdü lillaah dâr-ı Kur'an oldu bu cay-ı münif

Hadif-i kudsi anın itmânının târihini

Dedi Hacı Mustafa'nın cami-i cay-i şerif

1040°

Camiin minaresinin de bu onarım sırasında yapıldığı sanılmaktadır. Daha sonra camiin H. 1306 - M. 1888/89 tarihinde tekrar onarılarak son şeklinin verildiği anlaşıyor. Camiin şadırvanı üzerinde bulunan kitabesi de Prof. Naci Yüngül tarafından okunmuştur :

Peşgir âğası Mahmud Ağa merhûmundur

Tâbiâtî ile şu ma'bed-i ehl-i iman

Var iken vakfı, dirîğ olmaz idi yolluca sarf

Buralar mezbele-zâr olmuş idi hayli zamân

Çizmecî-zâde-i hayrat-güzin Hacı Ömer

Tevliyet emrini der'uhde edince der-ân

Yeniden eyledi bu şâd-ı revânî inşâ

Zikre nâ-lâyık olan yerlere verdi umrân

Mü'minin tâ ki taharetle ibâdet kılacak

Ede bânisini sırab-ı rahik Gufran

Hâfıza «re's-i saadet»le dedim târihin

Oldu zû şâd-ı revan rûh-fezâyâne revân

Sene 1306

Planda görüldüğü gibi cami bir son cemaat yeri ve harim kısmından meydana geliyordu. Camiin duvarları kalın moloz taş; köşe, kapı ve pencere söveleri yonu taştır. Örtü omuz tarzında olup kiremitle kaplı idi. Son cemaat yerinin üzerinde, harim kısmının girişinde ahşap bir mahfel bulunuyordu. Harimde mahfeli iki yuvarlak ayak taşımakta idi.

Camiin mihrabı alçı olarak barok süslemelere sahipti. Ahşap mimberde geleneksel geometrik geçmeler yer alıyordu. Son cemaat yerindeki mihrap ve bugün ayakta kalan minaresi taş süslemeciliği bakımından zengindir.

6 Kitabenin sonundaki 1040 tarihi sehven yazılmıştır. Kitabeyi okuyup ebced hesabını yapan Prof. Naci Yüngül 1030 tarihinin verildiğini belirtmiştir. Kitabelerin okunmasındaki yardımları için kendilerine burada teşekkür ederim.

Tabakhane Camii korunacak anıt olarak tescilli olduğu, onarımı mümkün bulunduğu halde genişletilmek ve altına dükkânlar yapılmak gayesi ile cami derneğince 1979 yılında yıktırılmıştır.

### 2 — Müftü Camii (Res. 6-8) :

Bit (Bat) Pazarında bulunan Müftü Camii 1967 yılında yıkılarak bugünkü şekliyle yapılmıştır. Camiin vakfiyesi H. 1167 / M. 1753/4 yılında düzenlendiğine göre, aynı yıllarda Trabzon müftülerinden Hacı İsmail Efendi tarafından inşa ettirildiğini söyleyebiliriz<sup>7</sup>.

Taş işçiliği ve «Asarı Atika» fişindeki fotoğrafa göre, pencere kemerleri de 18. yüzyıl özelliklerini yansıtmaktadır. Bugün ayakta kalan camiin minaresi yapının ana kitlesinden ayrıdır. Burada şu husus akla gelmektedir: Mevcut eski bir cami yıktırılarak 18. yüzyılda yeniden yapılmış, minare ise aynen korunmuştur.

18. yüzyılda yapılan cami dıştan 15.00 X 11.50 m. boyutlarında, kalın taş duvarlı, kubbesiz bir yapıydı. Kareye yakın harim kısmı yanlardan üç, kible yönünden iki pencereye sahipti. Harimin giriş bölümünde yer alan mahfel iki ahşap ayağa oturuyordu.

Camiin doğu tarafında medrese odaları bulunuyordu. Müftü Camii Medresesinin kaç odalı olduğunu bilmiyoruz.

Bu iki camiden başka Amasya Camii, Zeytinlik Camii, Mustafa Efendi Mescidi (1902) gibi yapıların yıkıldığını da biliyoruz. Sedat Çetintaş raporunda bu yapıların mimari bir değer taşımadıklarını belirterek yıktırılmalarına neden olmuştur.

### 3 — İmaret (Hatuniye) Medresesi (Res. 9-10) :

Trabzon'da Osmanlı döneminde önemli medreseler yapılmıştır. Bunlar: Ortahisar (Fatih-Saraçzade), İmaret (Hatuniye), İskender Paşa, Zeytinlik, Çarşı Camii, Müftü Camii ve Pazarkapı Camii medreseleridir<sup>8</sup>. Bu medreselerden yalnız Ortahisar'da Fatih Medresesi-

<sup>7</sup> M. Uraz, «Trabzon'da Kültür hayatı», Hamsi (Şubat 1957) s. 17, ayrıca bkz. Kurnaz Raporu, s. 39.

<sup>8</sup> M. Uraz, Agy. s. 18.

nin devamı sayabileceğimiz Saraçzade Medresesinin bir bölümü harap bir durumda günümüze gelebilmiştir.

Trabzon'un en önemli Osmanlı yapıları İmaret (Gülbahar Hatun) külliyesi içinde bulunmaktadır. Ne yazık ki, günümüze tam olarak camii ve türbe gelebilmiştir. Evliya Çelebinin sözünü ettiği mektebin<sup>9</sup> yerinde H. 1317 / M. 1899/1900 tarihinde bugün kullanılan Gülbahar Hatun İlkokulu yaptırılmıştır. İmaret-mutfak, medrese ve Yusuf ile Asım Paşalar türbesinin hiç bir izi kalmamıştır. Gülbahar Hatun Medresesinin yapımı camii ile birlikte 1514 yılında tamamlanmıştır<sup>10</sup>.

Medrese U planlı olup, açık tarafı cami cephesinde bulunuyordu. Altmışlı Medreseler arasında yer alan bir medresedir<sup>11</sup>. Talebe odaları kubbeyle örtülüydü, bu odaların önünde ahşap bir revak vardı. Eski fotoğraflarından yararlanarak medresenin cami ile aynı eksen üzerinde olabileceğini düşünebiliriz.

Trabzon Hatuniye'de olduğu gibi, medresenin cami ile aynı eksen üzerinde bulunuşu klâsik Osmanlı külliyelerinin özelliklerindedir. İnegöl İshak Paşa Külliyesi (1482) cami, şadırvan, medrese ve türbe düzeni ile<sup>12</sup> benzer erken bir uygulamadır. Bugün yok olmuş Tokat'taki Hatuniye Medresesi de U planlıydı (1485)<sup>13</sup>. Giderek bu medreseler cami ile birleşerek Edirnekapı Mihrimah Sultan ve Kardırğa Sokullu Mehmet Paşa külliyelerindeki bütünleşmeye varılmıştır.

Trabzon Hatuniye Medresesi Özel İdareye devredilmiş, 1927 yılında 28 liraya bir şahsa satılmış, daha sonra 1938 yılında park yapımı için çevresindeki mezarlıkla birlikte yıktırılmıştır.

### 4 — Kavak (Kabak) Meydanındaki Türbe (Res. 11-13) :

Trabzon'daki bazı Osmanlı türbelerinin de diğer yapılar gibi aynı kötü talihi karşılaştıklarını görüyoruz. Bunların en önemlisi, kime ait olduğu bilinmeyen Kavak Meydanındaki Türbe'dir.

<sup>9</sup> Evliya Çelebi Seyahatnamesi, C. 1-2, İstanbul, 1966, s. 417.

<sup>10</sup> M. Goloğlu, Trabzon Tarihi, Ankara, 1975, s. 43.

<sup>11</sup> C. Baltacı, XV-XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri, İstanbul, 1976, s. 500.

<sup>12</sup> G. Goodwin, A History of Ottoman Architecture, London, 1971, s. 116-117.

<sup>13</sup> A. Gabriel, Monuments Turcs d'Anatolie II, Paris, 1934, s. 92-93.

Bu türbe, bugünkü Kapalı Spor Salonu ile Orman Bakanlığı lojmanlarının bulunduğu kesimdeydi. Teophile Deyrolle'nin verdiği gravür<sup>14</sup> ve eski fotoğrafları<sup>15</sup> sekizgen planlı türbenin yakınında dört ayaklı açık bir türbenin varlığını ortaya koymaktadır.

Plan ve fotoğraftan anlaşılacağı gibi; türbe, sekizgen bir gövde üzerine yüksek kasnaklı bir kubbeye sahipti. Her köşede bir penceresi vardı. İyi bir taş işçiliği ile pencereler sağır sivri kemerlerle dekore edilmişti. Bu kemerlerde atlamalı olarak kullanılan açık ve koyu renkli taşlar güzel bir görünüm arz ediyordu.

Kavak Meydanı Türbesi bu özellikleriyle Trabzon'da mevcut Gülbahar Hatun Türbesi ve Emir Mehmet Türbesi ile yakın benzerliklere sahiptir. İnşa tarihi bilinmemesine rağmen, gerek mimari özellikleri ve gerekse S. Çetintaş'ın notları bu türbenin 16. yüzyılda yapıldığını ortaya koymaktadır<sup>16</sup>. Ne yazık ki S. Çetintaş: «stad-yum yapımı için yıkılması söz konusu 1. sınıf bu eserimiz korunmalı» şeklinde yapıya dikkat çekmiş olduğu halde yıktırılmıştır (S. Çetintaş Raporu, s. 10).

Gülbahar Hatun-İmaret Camii haziresinde de iki abidevi türbe bulunuyordu. Bunlardan birisi 1880'de ölen Trabzon Valisi Yusuf Ziya Paşa ile Asım Paşa'ya aitti (Res. 14). Bu türbe, camiin avlusunda bugünkü şadırvanın kuzeydoğusunda bulunuyordu.

Diğeri ise, yine şehirde valilik yapmış ve 1902 yılında ölen Kadri Beyin türbesi idi.

Bu türbeler yaklaşık yarım yüzyıl sonra yıktırılmışlardır.

Yusuf ve Asım Paşa Türbesi'nin fotoğrafı verilmiştir. Kadri Bey Türbesinin fotoğrafını ise Ö. Akbulut yayımlamıştır<sup>17</sup>.

##### 5 — İmaret Hamamı (Res. 15-16) :

İmaret Hamamı, Hatuniye külliyesinin kuzeydoğu tarafında mahalle içinde bulunuyordu. Planını ve fotoğrafını verdiğimiz ha-

14 Th. Deyrolle, 1869'da Trabzondan Erzuruma, Çev. R.E. Koçu, İstanbul, 1939, s. 21'deki resim.

15 Ö. Akbulut, Trabzon Kitabeleri, İstanbul, 1955, Sayfa 52 deki resim.

16 Ö. Akbulut, Age. s. s. 51.

17 Ö. Akbulut, Trabzon, Cumhuriyetten Evvel Tarih ve Valiler, Trabzon, 1955, s. 170'deki resim.

mam, bütünüyle dikdörtgen bir alanı kaplıyor, doğu-batı yönünde uzanıyordu.

Doğu kesimindeki soyunmalık -camekân bölümüne sokaktan giriliyordu. Bu bölümün üzerinde sekizgen bir külâh vardı. Camekânın kuzeydoğu kısmına yakın yıllarda bir bölüm ilâve edilmişti.

Soğukluk-ılık kısmının kuzeyinde helâ bulunuyordu. Bu bölüm dar olup beşik tonozla örtülüydü. Sıcaklık kısmı «Haçvari dört eyvanlı köşe hücreli» bir plana sahipti. İ.H. Orberk'in verdiği plan, tarafımızdan eyvanların ölçülerinde ve ana kubbenin gösterilmesinde bazı değişiklikler yapılmak suretiyle aynen alınmıştır. Ayrıca, planda yapının batısında görülen kısım, külhan olabileceği düşüncesi ile tarafımızdan eklenmiştir.

İ.H. Orberk, düzenlediği «Asarı Atika» fişinde esas kısmın dokuz kubbeli olduğunu not etmiştir.

İmaret Hamamının H. 905-907, M. 1499-1502 yıllarında Kâsım isminde bir mimar tarafından yapıldığı kayıt edilmiştir. Bu bilgileri İ.H. Orberk, «özel araştırma ve soruşturmalara» tesbit ettiğini belirtmiştir. Ayrıca bugün kısmen ayakta kalmış Tophane Hamamının da aynı mimarın eseri olabileceği tahminine yer vermektedir. 1938 yılında onarılan İmaret Hamamı 1976 yılında yeni bir bina yapılmak isteği ile yıkılmıştır.

Kesin olmamakla beraber 16. yüzyıla tarihlenen Tophane Hamamı, Alaca Hamam, Hacı Arif Hamamı, İmaret Hamamının planının aynısıdır. Öyle anlaşılıyor ki, bu yüzyılda «Haçvari-dört eyvanlı, köşe hücreli» plân tipi<sup>18</sup> Trabzon'da çok uygulanmıştır. Trabzon'da Cumhuriyet Mahalesindeki çukur Hamam ile Çömlekçi Hamamı yok olmuştur.

##### 6 — Hayreddin Paşa Çeşmesi (Res. 17) :

Trabzon'da diğer yapılar gibi bir çok Osmanlı çeşmesi de günümüze ulaşamamıştır. Şüphesiz bunlardan en önemlisi Hayreddin Paşa Çeşmesidir. Bu çeşme Çarşı Mahalesinde Alaca Hamam yakınına

18 Türk hamamları Semavi Eyice tarafından 6 ana tipte incelenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. S. Eyice, «İznikte Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme», İst. Ü. Ed. Fak. Tarih Dergisi, C. XI, Sayı: 15 (1960), s. 99-120.

da bulunuyordu. 1465-1467 yılları arasında Trabzon Valiliği yapmış ve kentin fethinde bulunmuş Hayreddin Paşa tarafından yaptırılmıştır<sup>19</sup>

Elimizdeki fotoğraftan anlaşıldığına göre, çeşmenin kare cephesi birkaç kademeli silme ile belirtilmiş, orta kesimine iki satırlık sülüs kitabe yerleştirilmiştir.

Kitabenin metni şöyledir :

«Benâbi-imârete hâzihi'l-ayni'lmâi mübâreke fi eyyâmî'r-sultan Mehmed bin Murâd Hân eyyede şevketehü'l-emîrû'l-kebiri el-hacc Hayrû'd-din Paşa nevvera'l-lahu kabrehu ve tekabbel hayrehu ve kad vekaa'l-ferâğu min imâretihi fi's-sâmini zi'l-hicce senete ihdî ve seb'ine ve semânmiyeti hicriyye»

H. 871-M. 1466/67 tarihli bu kitabe Trabzon'un en eski Osmanlı kitabesidir<sup>20</sup>. Kitabe üzerinde yer alan «nevvera'l-lahu» ibaresinden dolayı kitabenin Hayreddin Paşa'nın ölümünden sonra çeşmeye konulduğu anlaşılmaktadır<sup>21</sup>.

Çeşmenin ne zaman yıkıldığı ve kitabesinin ne olduğu bilinmemektedir.

7 — *İskender Paşa Çeşmesi* :

Trabzon'da İskender Paşaya atfedilen üç çeşme bulunmaktadır. Bizim ele aldığımız çeşme, İskender Paşa Camii'nin doğu yakınında yer almaktadır. Çeşmenin cephesi eyvan şeklindeki ve oval bir kemere sahipti. Arkasında büyük bir su hazinesi vardı. Kemerin içerisinde kitabesi bulunuyordu. Bu çeşme yıktırılarak yerine bugünkü iki cepheli, mermer kaplı yeni çeşme inşa edilmiştir. Bu çeşmenin kuzey cephesine koyulan eski orjinal kitabeyi H. Edhem Bey neşretmiştir<sup>22</sup>. H. 925, M. 1519/1520 tarihili Arapça kitabenin Türkçe tercümesi şöyledir :

19 M. Goloğlu, Trabzon Tarihi, Ankara, 1975, s. 15.

20 H. Edhem, «Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri», TOEM Nu. 48 (1334/1918) s. 326-7.

21 E.H. Ayverdi, Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri IV, İstanbul, 1974, s. 865.

22 E. Edhem, «Trabzon'da Osmanlı Kitabeleri», TOEM (48, 1334/1918) s. 344.

«Bu mübarek çeşme arab ve acem ülkelerinin fâtihi büyük Türk hükümdarı Beyazıd Han oğlu Sultan Selim'in devleti zamanında sancak beyi Mustafa oğlu İskender Paşa tarafından iyi niyetle Allah rızası için bina edilmiştir.»

8 — *Hacı Ahmed ve Fatma Hatun Çeşmesi* (Res. 18) :

Pazarkapı Mahallesi, Mütevelli Sokaktaki bu çeşmenin kitabesi 1978 yılında yok edilmiştir. Sivri kemerli bir cepheye sahip çeşmenin yok olan 24 X 30 cm. boyutlarındaki sülüs tarzındaki Türkçe kitabesi şöyledir :

Bihamdullah Hudâ âb-ı revân eyledi zir ü zeminden  
Nice canlar intifa ederler âb-ı hayattan  
Yâ Rabbenâ şefaât kıl Muhammed Mustafâ'dan  
Nûş etmek müyesser kıl yâ Rab âb-ı kevserden  
Sahib-ül'hayrât el'hâc Ahmed bin İsmâil  
Ve Fâtıma Hâtun bint-i Ömer Ağa Sene: 1161 (1748/49)

9 — *Kethüdâ Zâde Emin Ağa Çeşmesi (II)* (Res. 19) :

Kemer kaya, Kâhyaoğlu Sokaktaki çeşme Belediyece yıktırılmıştır (1981). Birkaç kademeli silmeleri olan sivri kemerli bir cepheye sahipti. Kemerinin altındaki 37 X 45 cm. mermerde Türkçe talik 5 satırlık kitabesi vardır. Bu kitabe Trabzon Müzesindedir.

«Bu hayrâta sebebdir Kethüdâ Zâde Emin Ağa  
Rızâ-yı Hak için bu çeşme sârı eyledi bünyad  
Hilmi kevser-i mâ'dan ne desin tarheder târih  
Trabzon Şehrinin sadrı olup ihya idüp âbâd  
1252 (1836/37)

10 — *Ömer Efendi Çeşmesi* :

Cumhuriyet Mahallesi, Bilâloğlu Sokaktaydı. H. 1265 (1849) yılında yaptırılmıştı. Dörtgen kesitli iki ayağa oturan sivri kemerli ve saçaklı bir cephesi vardı. Kitabesi 54 X 45 cm. boyutlarındaydı<sup>23</sup>.

23 Bu çeşme hakkında verdiği bilgiler için Sayın Kemal Tufan'a teşekkür ederim.



### Yelkenci Hacı Mustafa Efendi Çeşmesi :

İran (Boztepe) Caddesinin batı kenarında yer alan klâsik bir Osmanlı çeşmesiydi. 1852 Yılında yaptırıldığı Sülüs kitabesinden okunuyordu.

Bu çeşmelerden başka, buldukları yerleri bilmediğimiz kitabeleri Trabzon Müzesinde bulunan çeşmeler vardır: Trabzon Valisi Hazine Darzade Osman Paşa Çeşmesi (1842), Çorbacı Çeşmesi (1845), İshakzade Hacı Hüseyin Ağa Çeşmesi (1866), Ruşen Ağa Çeşmesi (1880).

### Kundupoğlu Evi (Res. 20-22) :

Pazarkapı Mahallesi'ndeki Kundupoğlu Evi çoğu yıkılmış, «Trabzonun Eski Evleri» arasında Mahmut Akok tarafından nesredilmiştir<sup>24</sup>. Burada İ.H. Orberk tarafından çizilen plân ve çekilen fotoğrafına yer vermekle yetinilmiştir.

### Hacı Kadir Evi (Res. 23) :

Cumhuriyet Mahallesi Bilâl Sokaktaydı. Akok tarafından plân ve kesitleri çizilmiştir. Kundupoğlu evi gibi 18. yüzyıla tarihlenmiştir. Evin yakından çekilmiş bir resmine yer veriyoruz.

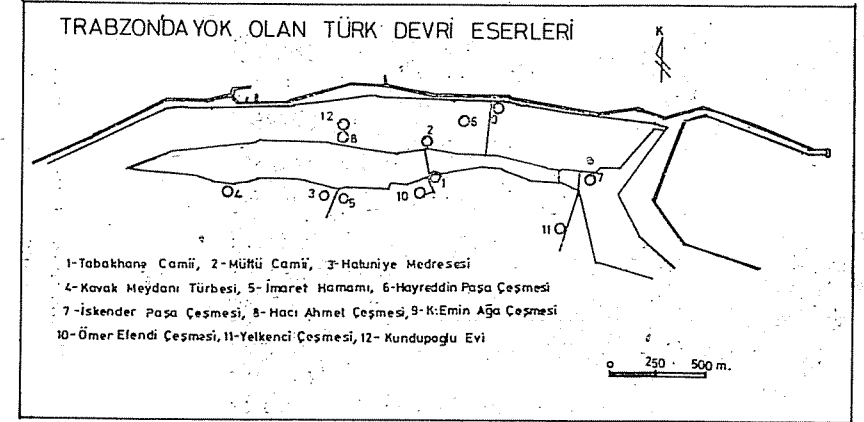
Burada, şehir merkezinde yok olan Türk Devri anıtlarından önemlileri ele alınmıştır. Trabzon'da, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nce tescil edilip ve günümüze ulaşmayan daha bir çok yapı bulunmaktadır<sup>25</sup>.

Konuyu ülkemiz genelinde ele alacak olursak; tarihi anıtlarımızın yıkılıp yok edilmesi karşısında, onları korumayı amaçlayan kanunlarımız ve kurumlarımızın yetersiz kaldığı görülmektedir. Bu alanda yapılması gereken en önemli şey, halkımıza, eğitim yoluyla anıtlarımızın ve kültürel varlıklarımızın sevdirmesi olacaktır<sup>26</sup>. Haziran 1981.

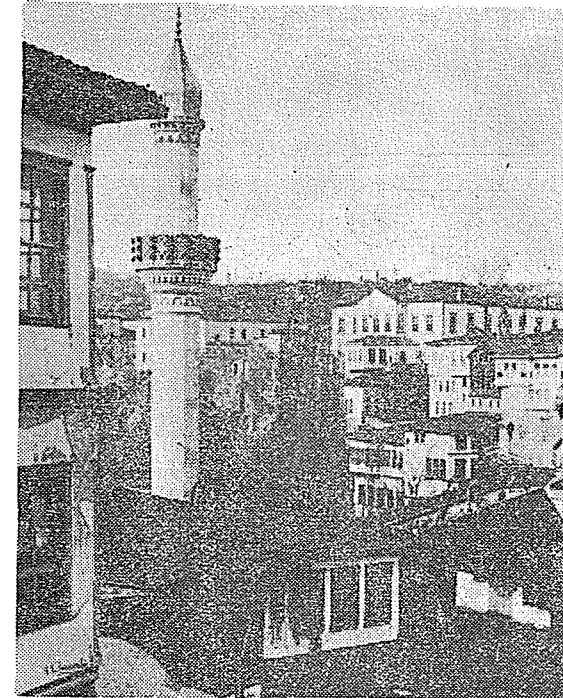
<sup>24</sup> M. Akok, «Trabzon'un Eski Evleri», Arkitekt, Sayı 233-235 (1951), s. 103-114.

<sup>25</sup> İller Bankası Trabzon Analitik Etüdüleri, Ankara, 1968, s. 34-41. Burada yer alan 150 anıttan 40 adeti yıkılmıştır.

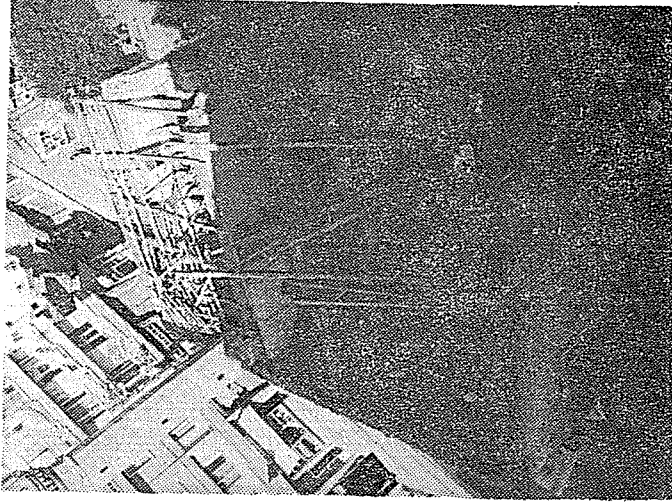
<sup>26</sup> Bu yazının hazırlanmasındaki yardımları için Prof. Dr. Semavi Eyice ile arkeolog Ayşe Sevimi'e teşekkür ederim.



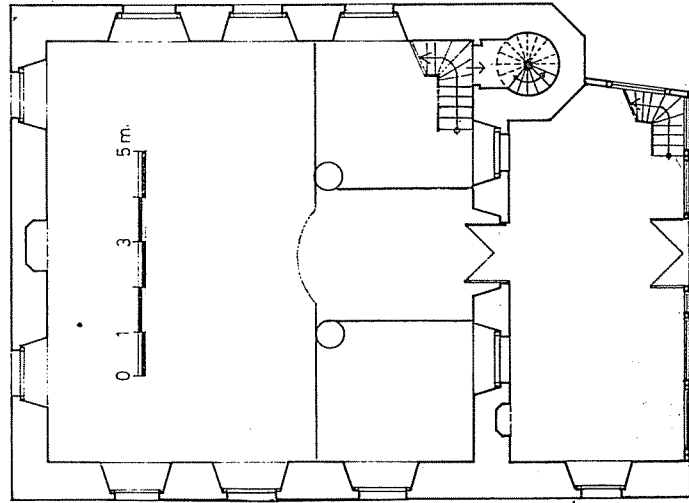
Resim 1. Trabzon'da Yok Olan Türk Devri Eserlerinin yerlerini gösteren kroki.



Resim 2. Tabakhane Camii'nin 1900'lerdeki durumu (Yıldız Albümünden).



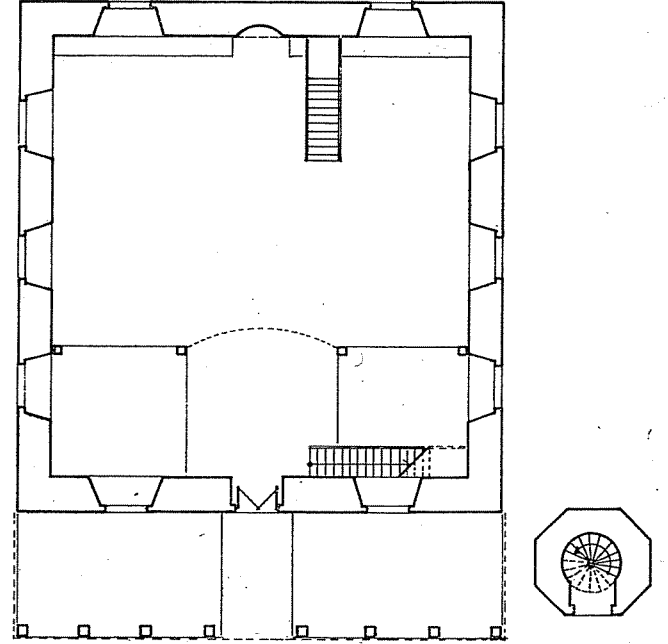
Resim 4. Tabakhane Camii Yıkım sırasında.



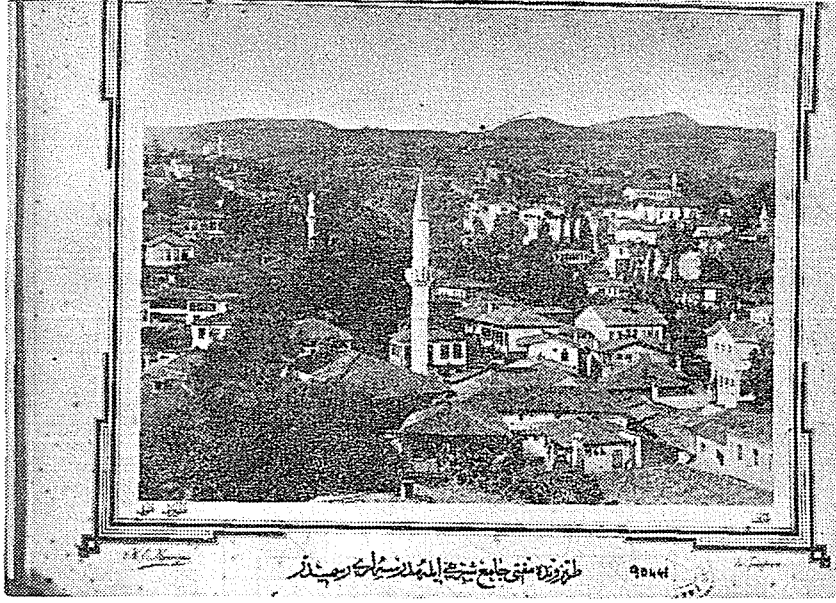
Resim 3. Tabakhane Camii'nin plânı.



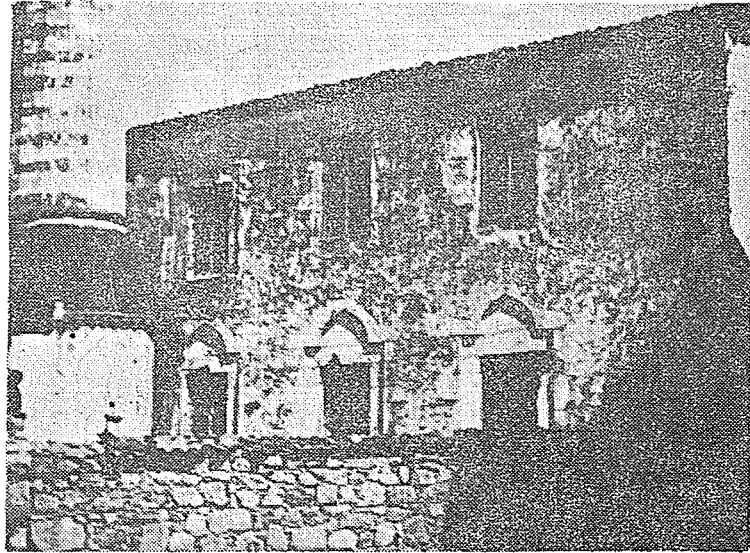
Resim 5. Tabakhane Camii'nin 1619 Yılına ait onarım kitâbesi.



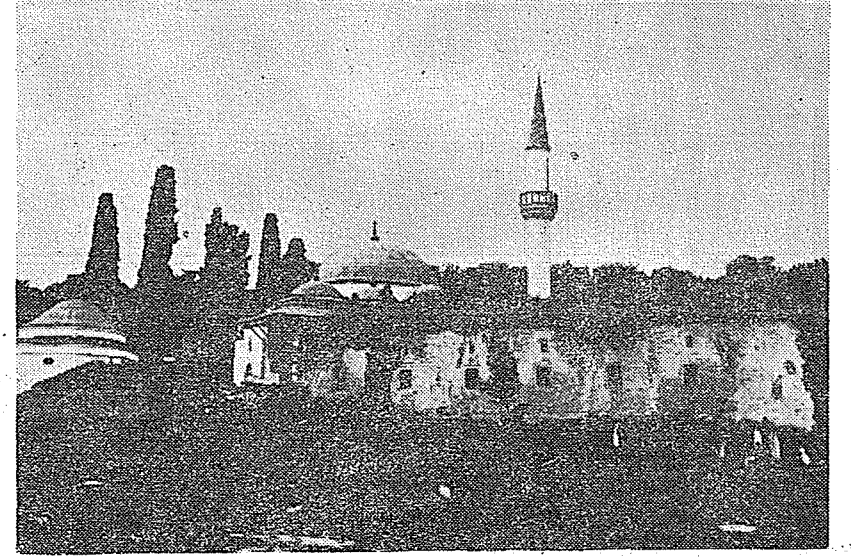
Resim 6. Müftü Camii'nin plânı.



Resim 7. Müftü Camii ve Medresesinin Yıldız Albümünde yer alan Resmi.



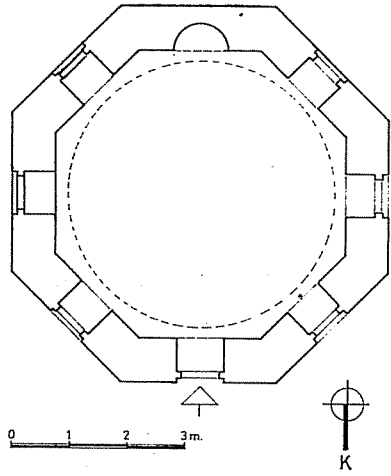
Resim 8. Müftü Camii'nin 1930'larda batı cephesinden çekilmiş resmi.



Resim 9. Hatuniye Medresesinin kuzeyden görüntüsü.

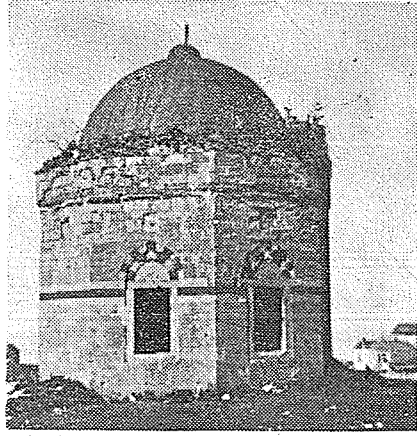


Resim 10. İmaret (Hatuniye) Külliyesinin genel görüntüsü (Yıldız Sarayı albümünden). Sağda imaret, solda medresenin bir bölümü ve avluda Yusuf ve Asım Paşalar Türbesi.

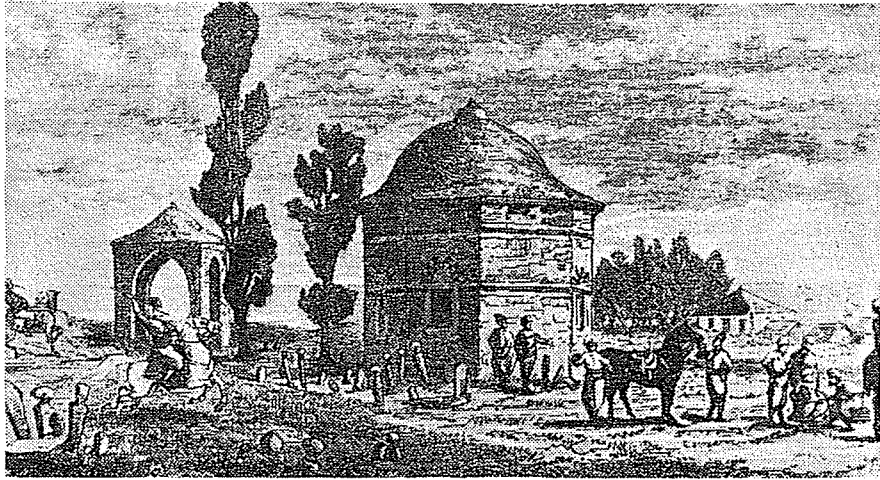


Kabak meydanındaki Tümben'in planı

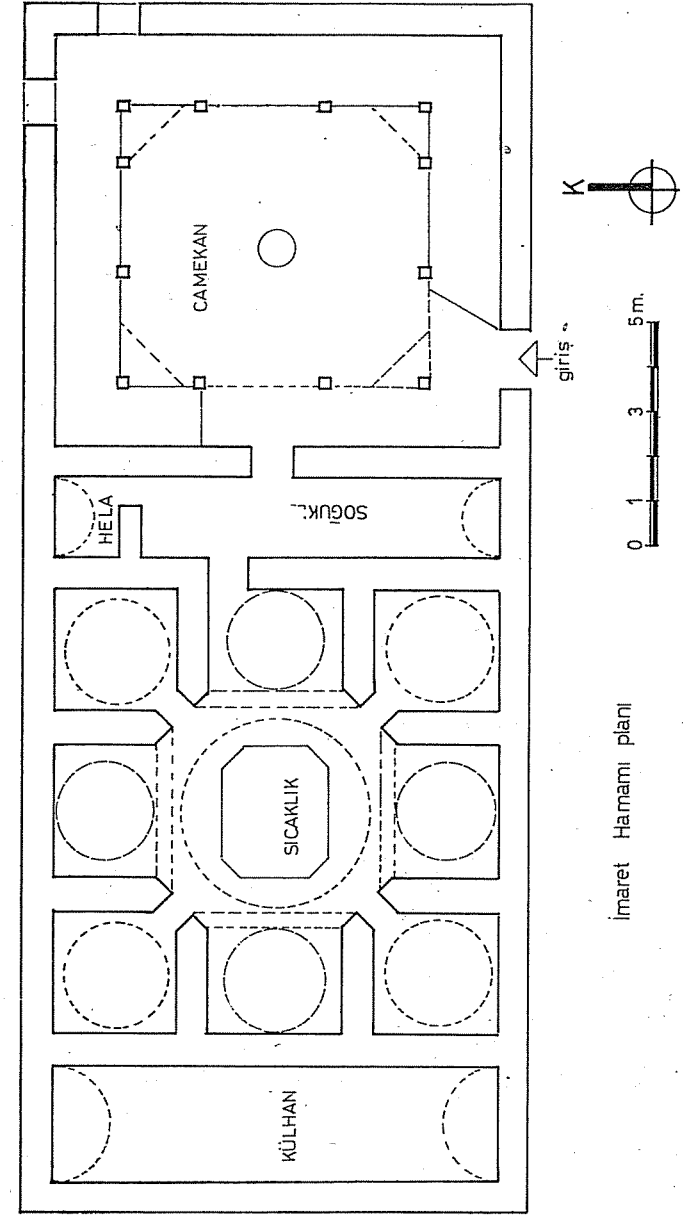
Resim 11. Kabak/Kavak Meydanındaki Tümben'in Planı.



Resim 12. Kabak Meydanındaki Tümben'in genel görüntüsü.



Resim 13. Theophile Deyrolle'nin gravürü. Kabak Meydanı Tümbesi ve açık türbe.

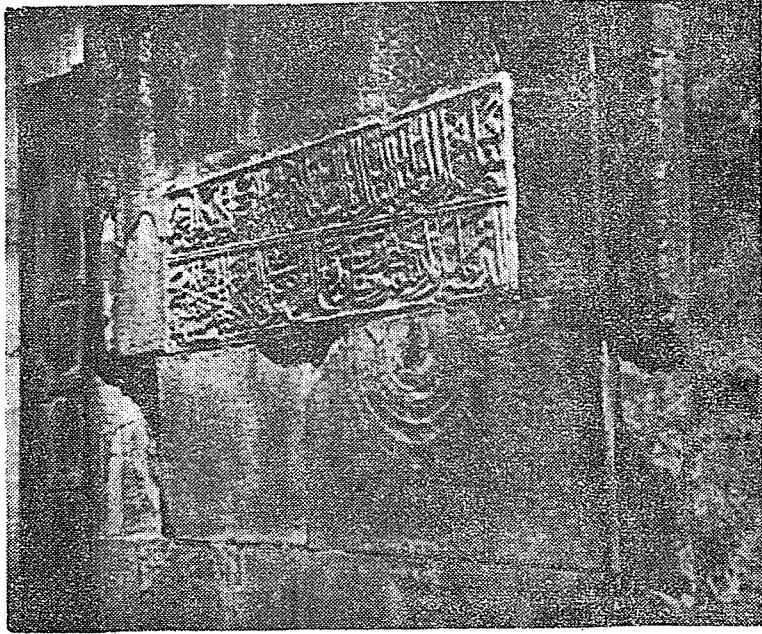


İmaret Hamamı planı

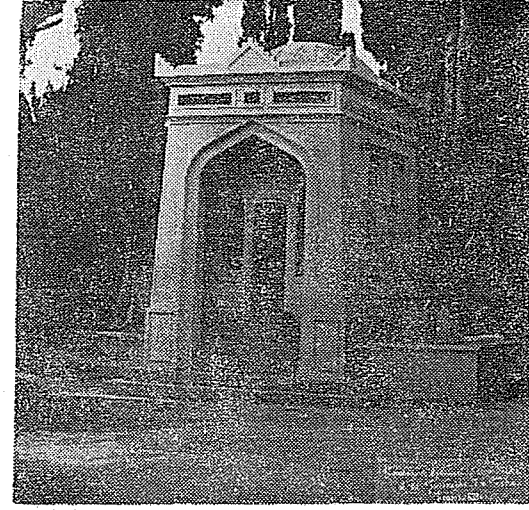
Resim 15. İmaret Hamamının planı.



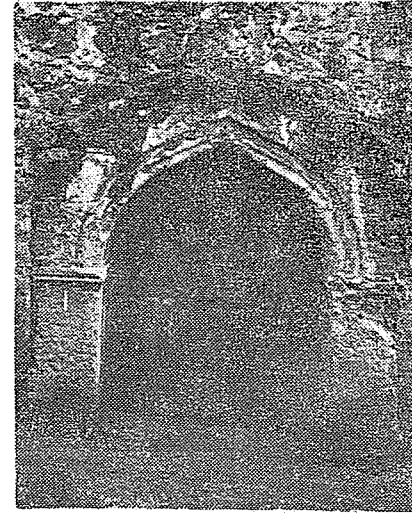
Resim 16. İmaret Hamamının güneyden görünüşü.



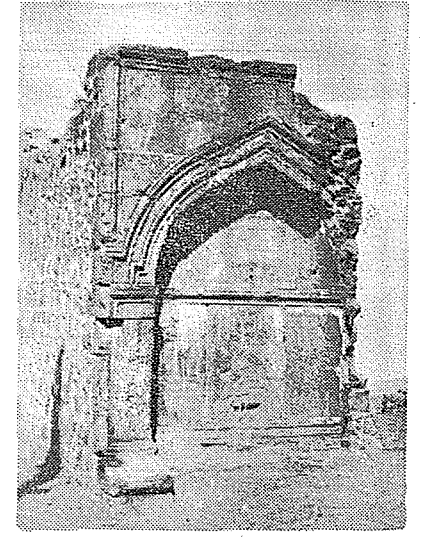
Resim 17. Hayrettin Paşa çeşmesi.



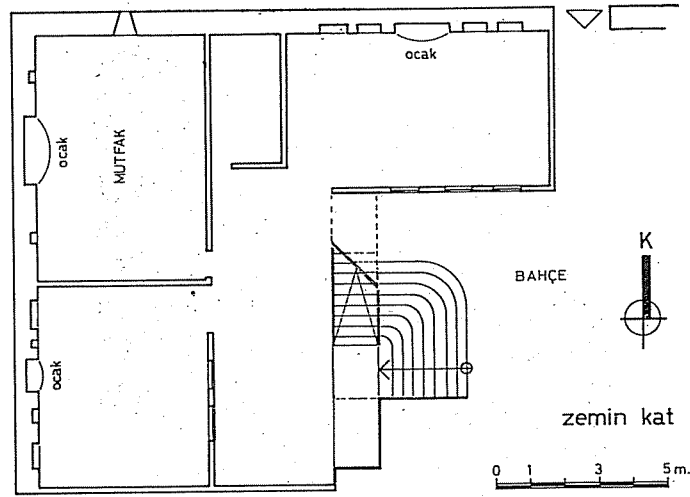
Resim 14. Hatuniye - B. İmaret Camii avlusunda Yusuf ve Asım Paşalara ait Türbe.



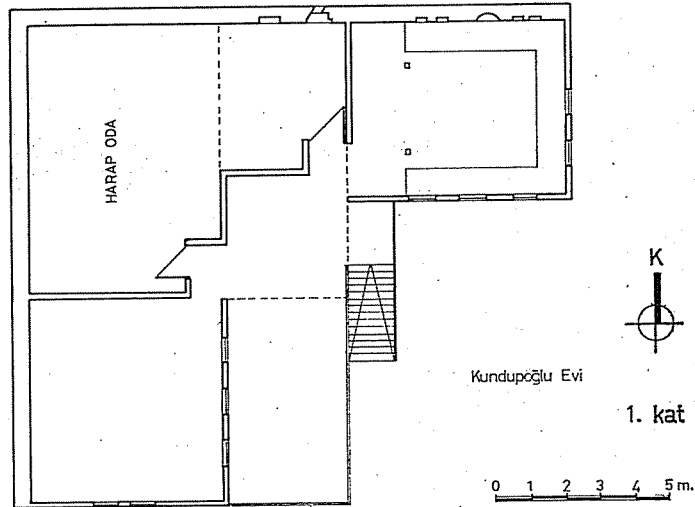
Resim 18. Hacı Ahmed ve Fatma Hatun çeşmesi.



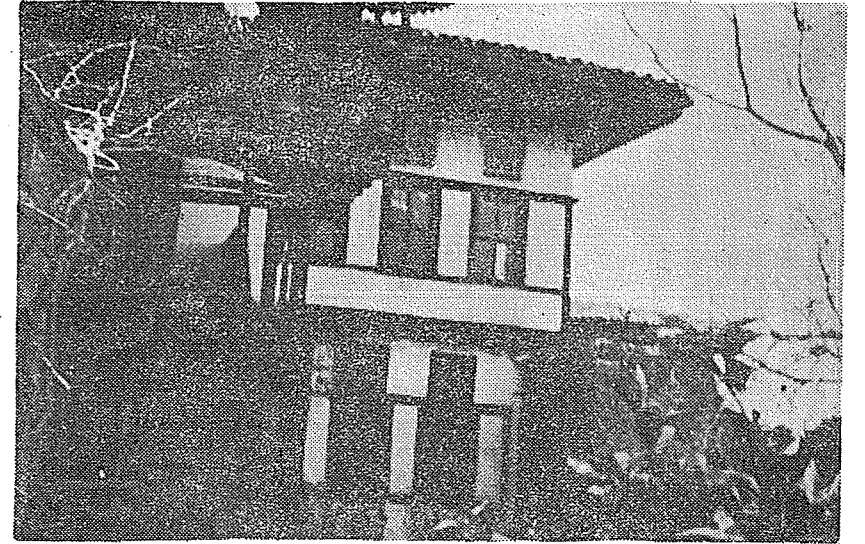
Resim 19. Kethüda zade Emin Ağa çeşmesi (II), yıkılmadan önce.



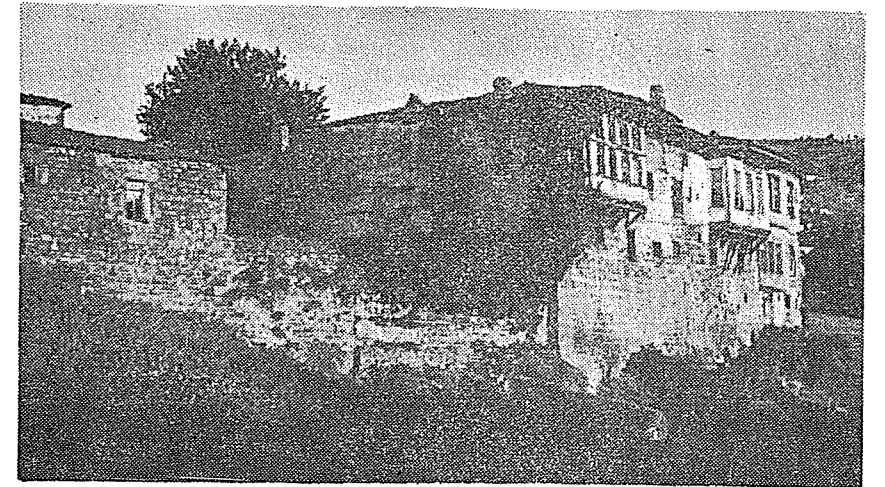
Resim 20. Kundupoğlu Evi'nin plânı (Zemin kat).



Resim 21. Kundupoğlu Evinin plânı (1. kat).



Resim 22. Kundupoğlu Evi'nin 1930'lardaki resmi.



Resim 23. Hacı Kadir Evi'nin genel görünüşü.

**THE OLDEST MONUMENTS OF OTTOMAN-TURKISH  
ARCHITECTURE IN THE BALKANS\***

**Machiel KIEL**

*The Imaret and the Mosque of Ghazi Evrenos Bey in Gü-  
mülcine (Komotini) and the Evrenos Bey Khan in the vil-  
lage of Ilca/Loutra in Greek Thrace (1370 - 1390).*

Brief historical and architectural remarks.

The historical Landscape of Thrace, since the events at the beginning of the present century (Balkan Wars, First World War, Treaty of Lausanne) divided in three roughly equal parts between Turkey, Bulgaria and Greece, constituted the oldest part of the Ottoman provinces in Europe. The conquest of this geographical unit, before the coming of the Ottomans a heavily contested and ruined border zone between Byzance and Bulgaria<sup>1</sup>, took place between the

---

\* The author wishes to thank the Netherlands Organization for Scientific Research (Z.W.O.) for the support given to him for his explorations in Thrace. He also wishes to express his gratitude to the editors of Sanat Tarihi Yillığı for allowing him space to publish these short notes.

As the intention of the article is primarily to make known some overlooked buildings and to date them on historical grounds the annotations have been restricted as much as possible.

1 For the situation in Thrace at the advent of the Ottoman conquest see Konstantin Jireček, Das Fürstenthum Bulgarien, Prag, Wien, Leipzig, 1891, p. 49-49 or a more general account, using a source unknown when Jireček wrote: M. Kiel, The Vakıfnâme of Rakkas Sinan Beg in Karnobat and the Ottoman colonisation of Bulgarian Thrace, in: The Journal of Ottoman Studies, I, Istanbul, 1980, p. 15-18. The ruined and depopulated character of Thrace prior to the Ottoman conquest is preferably left in the dark in the modern Greek and Bulgarian historiography, who put the blame of the depopulation solely on the Ottoman conquerors. The reasons for doing this have a political, not a scientific background.

mid 1350's and 1371, when the Ottoman victory over the Serbians consolidated their hold on Thrace. The process of the Ottoman conquest of Thrace is not known in detail and there is no unanimity about the key dates (conquest of Edirne: in 1361 or in 1369)<sup>2</sup> but it is at least clear that Thrace was the first province conquered by the early Ottomans and the first that was intensively colonized by Muslim Turks, coming over from Asia Minor<sup>3</sup>. It is also certain that some of the great old Ottoman warrior families, the Evrenosoğlu, the Mihaloğlu and the Turhanoğlu, played a large role in this process and acted very independently from the central power, which was still in process of formation. These warlords resided in some Thracian towns and pursued a kind of «kulturpolitik» of their own, promoting their residences to centres of Islamic culture. If we want to see the oldest examples of Ottoman architecture we should go to these places first.

In the Balkans monuments of Ottoman architecture dating from before the year 1400 are very rare. In Edirne, the first capital on European soil the first great mosques were two big old Byzantine churches, converted to other purposes after the conquest. The oldest mosque built by the Ottomans in that fair city and still extant, appears to be the Yıldırım Camii dated around the turn of the century<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Compare Halil İnalcık, *Edirne'nin Fethi (1361)*, in: *Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*, Ankara, TTK, 1965, p. 138-159, and Irène Beldiceanu-Steinherr, *La conquête d'Andrinople par les Turcs, La pénétration Turque en Thrace et la valeur des chroniques Turques*, in: *Traveau et Memoires*, I, Paris, 1965, p. 439-461.

<sup>3</sup> For the Turkish colonisation of the Balkans the general study remains: Omer Lütfi Barkan, *Les déportations comme méthode de peuplement et de colonisation dans l'Empire Ottoman*, in: *Revue de la Faculté des Sciences Economiques de l'Université d'Istanbul*, 11 e année, No 1-4, p. 1-65. Compare also the short but rich article of M. Münir Aktepe, *XIV. ve XV. Asırlarda Rumeli'nin Türkler tarafından iskânına dair*, in: *Türkiyat Mecmuası* 20, p. 298-299; and of course M. Tayyib Gökbilgin's classic collection of documents: *Rumeli'de Yürükler, Tatarlar ve Evlâd-ı Fâtihân*, Istanbul, 1957.

<sup>4</sup> For this building see: Oktay Aslanapa, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, Istanbul, 1949, p. 2-6; Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarîsinin İlk Devri*, Istanbul, 1966, p. 484-494 or: Aptullah Kuran, *The Mosque in Early Ottoman Architecture*, Chicago-London, 1968, p. 105-109. Surprisingly enough Kuran declares that this mosque was not built by Yıldırım Bayezid, as mentioned by the Ottoman geographers and by local tradition, but by sultan Murad

In the part of Thrace which today belongs to Turkey the only structures from the 14th century are to be found in Gelibolu and Bolayır but the works in both places were heavily restored or reconstructed in the past in such a way that no original stone remains visible. A place where we can still find a genuine 14th century structure is Kırklareli, with its Eski Cami, built in 785 (1383/84) by Mihaloğlu Hızır Bey as far as we can trust an inscription in the porch which mentions a repair in the early 19th century, and the above mentioned name and date<sup>5</sup>. The building, a single-domed mosque, is certainly very old. The other places of Turkish Thrace have no more 14th century buildings. Hafza, Babaeski, Lüleburgaz, Tekirdağ, İpsala and İnceik received their great buildings and civic centres in the 16th century. Silivri and Çatalca remained in Byzantine hands until the conquest of Constantinople. Çorlu was until 1453 a frontier post, upon which not much money was spent, Uzunköprü was not founded before 1435 and Vize and the Black Sea coast also remained Byzantine until 1422<sup>6</sup>.

In Bulgarian Thrace most Ottoman buildings were destroyed during the last hundred years. A building there that can possibly be assigned to the 14th century is the İmaret Camii of İhtiman between Sofia and Plovdiv (Filibe), whose founder appears to be Mihaloğlu Mahmud Bey, who fell in the Battle of Ankara against Timur

Hüdavendigâr between 1361 and 1375. His chief argument is that the Ottomans could not have done without a mosque from the year of the conquest (assumed as 1361) and the year 1399, when the Yıldırım Camii is allegedly built. Doing so he wholly overlooks the statement by the local historian of Edirne, Hibri Efendi (first half 17th century) and the very rich article of Semavi Eyice (*Edirne'de Bizans devrine ait anıtlar*, in: *Edirne'nin 600. Fethi etc.* p. 64-76) from which we can see that the time of the conquest the largest churches of old Hadrianopolis were transformed into mosques, one later known «Kilise Camii» and another also transformed into mosque which later became known as «Halebi Medresesi» because of the medrese added to the old building by Murad II. With this state of affairs the whole theory of Kuran falls.

<sup>5</sup> For this mosque and its inscription see: Mehmet Tuncel, *Babaeski, Kırklareli ve Tekirdağ Camileri*, Ankara, 1974, p. 23-25; and: Özcan Mert, *Kırklareli Kitâbeleri*, in: *İst. Ün. Edeb. Fak. Tarih Dergisi*, XXV, 1971.

<sup>6</sup> For the problems concerning Vize as Byzantine frontier town see: Machiel Kiel, *A Note on the History of the Frontiers of the Byzantine Empire in the 15th century*, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 66, München, 1973, p. 352.



(1402). His mosque, originally a *Zaviye*, must have been built in the last decades of the 14th century and really looks like that<sup>7</sup>. A building from the same founder, which has long been overlooked is a very curious *hamam*, now badly ruined, and situated a hundred metres to the west of the mosque/*zaviye*. The *Eski Cami* of Haskovo (*Hasköy*) is reportedly the oldest Ottoman building of Bulgaria but is in fact a reconstruction in the 18th century, as is its so-called 14th century inscription. The two other places in Bulgarian Thrace, where very old Ottoman buildings are still preserved, are *Stara Zagora* (*Eski Zağra*) and *Yambol*<sup>8</sup>. Both were restored recently by the Bulgarian Institute for Monuments of Culture and now in an excellent state of preservation. One is the *Ecki Cami*, or *Hamza Bey Camii* in *Stara Zagora*, built, according to its well preserved Arabic inscription, in 811 (1408/09). The *Eski Cami* of *Yambol* is an epigraph. The restoration of the 1970's made clear that it was the product of two major building campaigns of which the first one could be from the last decades of the 14th century. We hope to discuss this building on another occasion.

It is in Greek Thrace, the least known province of Ottoman architecture of the southern Balkans, that we still find a series of Ottoman buildings from the very first period. For the most part their authentic 14th century building substance is still preserved. In a recent study I published the bath of *Timurtaşpaşazâde Oruç Pasha* built in 1398. In these few pages I will describe three other works of the early period. On two of them, the *Imaret* of *Ghazi Evrenos* and the *Cami* of *Gümülcine/Komotini* I published some remarks

7 For this building see the detailed study of *Semavi Eyice*, *Sofya Yakınında Thtiman'da Gaazi Mihaloğlu Mahmud Bey İmâret-Camii*, in: *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, yıl 4, Nisan 1975, Sayı 2, p. 49-61.

8 For these two buildings see: *M. Kiel*, *Some Early Ottoman monuments in Bulgarian Thrace, Stara Zagora, Jambol and Nova Zagora*, in: *Belleten Türk Tarihi Kurumu*, XXXVIII, sayı 152, Ankara, 1974, p. 635-656. The mentioned restorations were still going on in 1981. Compare also the notes of *Ayverdi* (*Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, II*, İstanbul, 1972, p. 575-577 for the state of repair of the mosque prior to the restoration. (*Ayverdi's* four great volumes are further cited as: *«Ayverdi I»* etc.)

a decade ago<sup>8a</sup>. The third building, a large and monumental *khan*, has remained wholly unknown until now.

It is generally accepted that *Gümülcine* was captured by the Ottoman forces under *Ghazi Evrenos Bey* in 1361<sup>9</sup>, who made his residence there, being the governor of a march (*uc*) facing Serbian controlled Macedonia. *Evrenos* resided in *Gümülcine* until 1383, when Macedonia was conquered and the seat of his march was moved to *Serres*, the key fortress of that province. In the last decade of the 14th century *Ghazi Evrenos* moved his seat again. This time to *Yenice-i Vardar*, further west and closer to the chief field of action at that time.

The Ottoman chroniclers, *Anonymus-Giese* and *Aşıkpaşazâde*, place the years in which *Ghazi Evrenos* resided in *Gümülcine* between 1371 (the decisive Battle on the *Maritsa*) and 1383 (capture of *Serres*). The historian *Gelibolulu 'Alî*, who wrote during the last decades of the 16th century, but using older sources, noted that *Ghazi Evrenos*, when he transferred his seat to *Serres*, turned the houses he possessed in *Gümülcine* into *vağf* property for the «*İmaret*» he had constructed there. *İdris Bitlisli*, writing at the beginning of the 16th century, noted that *Ghazi Evrenos* erected a «*tekke* intended for the travellers» in *Gümülcine* and another in *Yenice*. *Hoca Sa'deddin* and the geographer *Mehmed 'Aşık*, both writing towards the end of the 16th century, also mention the buildings of *Ghazi Evrenos* in *Gümülcine* and in *Yenice Vardar*<sup>10</sup>. The learned *Hoca* was basically a com-

8a Cf. *M. Kiel*, *Two little known monuments of early and classical Ottoman architecture in Greek Thrace*, in: *Balkan Studies* 22,1, Thessaloniki, 1981, p. 127-146; and: *M. Kiel*, *Historical and architectural description of the Turkish monuments of Komotini and Serres*, in: *Balkan Studies*, 12 1, Thessaloniki, 1971, p. 415-462.

9 For Ottoman and Greek accounts on the date of the conquest of *Gümülcine* see: *M. Kiel*, article «*Gümüldjine*» in *Encycl. of Islam*, 2, Supplement, p. 329-331.

10 *Friedrich Giese*, *Die Altosmanischen anonymen Chroniken*, Leipzig, 1925, p. 32, and 35; *Aşıkpaşazâde* in German translation of *Richard F. Kreutel*, *Vom Hirtenzelt zur Hohen Pforte*, Graz, Wien, Köln, 1959, p. 85 and 92/93; *Muşafâ 'Alî*, *Küh'n'l-Ahbâr*, printed edition, İstanbul, 1277, V, p. 75. The work of *İdris Bitlisi I* could only use the excellent Serbo-Croat translation of *Salih Trako* in *Prilozi*, XXI, Sarajevo, 1971, p. 167. *Mehmed 'Aşık*, *Menâzır'l-'Avâlim*,

piler assembling the information from numerous older sources but Mehmed 'Aşık was a widely travelled man, who carefully distinguished between the information from older sources and that which he saw himself. In conclusion we may say that we can be very sure about the attribution of the two very old Ottoman buildings in Gümülcine to Ghazi Evrenos. Besides that the various accounts allow us to date both buildings with a great amount of certainty between 1371 and 1383. The buildings were needed in these years. After 1383 the attention of Evrenos was directed to Serres and then to Yenice Vardar. Before 1371 the Ottoman hold on Thrace was very insecure. In such circumstances few people would risk much money on buildings.

Pre-Ottoman Gümülcine was a small fortified settlement. The greater part of the walls remain preserved to the present time, in the very centre of town. This Byzantine «Koumoutsinas<sup>11</sup>» measures 125 x 140 metres, thus just over one and a half hectare. The archaeologist of the mediaeval period have worked out the formula of 300 inhabitants per hectare in a normally built up town and 500 inhabitants for a very densely inhabited place with multi-story houses along very narrow streets<sup>12</sup>. If we regard Byzantine Koumoutsinas as a town of the average kind and if we remember that the first half of the 14th century was particularly ruinous for Byzance and especially for Thrace we may perhaps be allowed to place the number of its inhabitants at 300 to 400.

manuscript Halet Efendi, No 616, II, p. 20v; Hoca Sa'deddin, Tacü't-Tevârih, edition Ismet Parmaksızoğlu, vol. I, Istanbul, 1974, p. 118.

11 In this form the name is given by the Byzantine historian Kantakusinos. The form «Gümülcine» appears to be from the pre-Ottoman period. It appears in the Destan of Ümür Pasha (edition I. Mëlikov) p. 101 and 124, relating the exploits of Ümür Aydinoglu in Thrace in 745 (1344).

12 J.B. Russell, Late Ancient and Mediaeval Population, Philadelphia (Transactions of the American Philosophical Society), 1958, maintains that the population density of an ancient city was never above 200 people to the hectare. See also: C. Clark, Urban Population Densities, in: Journal of the Royal Statistical Society, Series A, 114, 4, 1951, p. 490-496. André Raymond, The Ottoman conquest and the Development of the great Arab towns, in: International Journal of Turkish Studies, Vol I, No 1, Madison, Wisconsin, 1980, p. 84-101, calculated 600 people to the hectare for the most densely inhabited Arab towns of the 16th-18th century.

The circumstances of the Ottoman conquest of Gümülcine are not known. We have to reconstruct them. The Eski Cami and the Imaret of Ghazi Evrenos were built a hundred metres to the east of the castle walls, outside it. It appears that a sizeable number of the original Christian inhabitants of the town survived the conquest. The Tapu Defter No 70 from 925 (1519) preserved in the Başbakanlık Arşivi in Istanbul (p. 23) mentions 42 households of Christians in the town and six unmarried Christians as well as 9 widows. This would give a total of 250 Christian inhabitants. These Christians lived inside the old castle walls and possessed a church. This is mentioned by the French traveller Pierre Belon du Mans, who visited Gümülcine shortly before the year 1555<sup>13</sup>. Gümülcine was a Muslim-Turkish town. The 1519 Defter is very clear about that, mentioning the Muslim population as 393 households and 197 unmarried male Muslims, altogether perhaps 2.200 people. These people must have been the descendants of the Turkish settlers from Anatolia who resettled the empty towns and villages of Thrace immediately after the conquest and most certainly there were a number of converts to Islam among them<sup>14</sup>.

The fact that Christians remained living in the walled town, possessing at least one church<sup>15</sup> (still preserved in an altered state after various repairs) and Muslims basically lived outside the town, around some prominent buildings they had erected themselves, strongly suggests that the town had capitulated more or less voluntarily to Evrenos Bey. If the town had been taken with violence the laws of warfare then valid, allowed the vanquished inhabitants

13 Pierre Belon du Mans, Observations de plusieurs singularités et choses, etc. Paris, 1555, chapter IX.

14 This is a general remark based on work in the Ottoman defters concerning a large number of towns in Ottoman Europe. The defters give the patronyms after the names of the heads of the registered households. In cases of converts to Islam a symbol is used which stands for «ben 'Abdallah» (son of the Servant of God), which was a metaphor for non-Muslim. In most of the registers we went through these sons of 'Abdallah counted 10 to 20 percent of the whole population. Seldom more.

15 The Ottoman administrative Yearbook «Sâlname-i Vilâyet-i Edirne» from 1310 (1892/93), which is a rich source in many respects, mentions (p. 434) two Greek Churches in Gümülcine, dating from older times.

to be sold as slaves, their churches confiscated and turned into mosques and the walls of the town demolished. This all suggests that Ghazi Evrenos had made a fresh start when he transformed the old walled mini-town into a Muslim Turkish urban centre. His buildings included the mentioned mosque and imaret, both still extant, but also a hamam, of which the last traces were removed in 1970, at the time of the dictatorship of Papadopoulos, (with help of dynamite). Until 1923 an inscription in Arabic, dating from the 14th century and giving the name of Ghazi Evrenos, was still to be seen at the entrance of this bath. In the same year it was smashed by the new masters of the town. This hamam is also referred to in the 1519 Icmal register mentioned above (p. 23) as belonging to the Vakf property of Ghazi Evrenos. A caravanserai in Gümülcine also belonged to this Vakf, as well as the revenue from the village of Helvayı in the Gümülcine district and some çiftliks and other landed property. The whole of this property yielded a revenue for the Vakf of 55.902 akçe, which made it a rich and powerful foundation for the provincial affairs. There was sufficient revenue to pay a substantial staff and spend a considerable amount on the distribution of food to the traveller and the poor. Let us now describe the two preserved buildings.

#### *Eski Camii.*

The Eski Cami of Gümülcine, situated, in the very centre of town, in the old Çarşı, at the corner of what is today the Konstantinos Palaiologus Street and the Filiki Etaireia Street, is composed of two clearly distinguishable parts. The first part, certainly the original mosque of Ghazi Evrenos, is a robust square of 13.08 metres which encloses an inner space of 10.20 by 10.20 metres. This square is covered by a relatively low and squat dome resting on a series of simple and unadorned «Turkish Triangles». The four walls are extremely thick and in accordance with the relatively primitive, low and ponderous character of the structure. The inner space of this domed hall is far removed from the lofty elegance of 16th century Ottoman art. The system of transition between dome and square is almost identical with that of the Eski Cami, or Hızır Bey Camii of Kırklareli, from 1383/84 and some examples of the same type

of building as preserved in western Anatolia (Asılhan Bey Camii in Kemallı near Ezine, from 784 (1382/83), which is slightly bigger than the Gümülcine mosque, and Murad I's mosque in Behram Kale (Assos, to be dated in the 1370's or 1380's)<sup>16</sup>. No original windows have been preserved at the Gümülcine mosque. All have been widened during the reconstruction the building underwent in the mid 19th century. The original masonry is also invisible, covered as it is by a thick coat of plaster. A very ancient feature is the covering of the dome on the outside. This is effected by very large and rather flat tiles, which are unusually thick. This covering is of the same kind and quality as that of the Imaret of Ghazi Evrenos, nearby, and we will not be very far wrong in attributing it to the original construction<sup>17</sup>.

The original façade of the building, including the open portico in front of it and the inscription which must have been placed above the entrance gate, all disappeared when the building was enlarged and repaired. According to the Sâlnâme of the Edirne Vilâyeti of 1310 (1892/93) (p. 417). These repairs took place in 1270 (1853/54). The Sâlnâme also noted that there was a certain tradition (rivayet) that this mosque was once a church and that this was proved by the presence of a column on which some inscriptions were carved in an old and unknown language. It is of course very well possible that during the construction of the mosque spoils of ancient buildings were used. This was common practice in the Middle Ages. The old part of the present mosque, however, is without doubt early Ottoman and not Byzantine. The proportions of the inner space and especially the Turkish Triangles exclude this categorically. Moreover, there were hosts of local legends that this or that mosque was originally a church. This is a folkloristic «topoi» and is true only in a very few cases<sup>18</sup>. And it is highly unlikely that there would have been a

<sup>16</sup> For the Asılhan Camii see: Ayverdi I, p. 337-342. For Behram Kale, Ayverdi I, p. 224-229; and Kuran, The Mosque, p. 38/39.

<sup>17</sup> Evliya Çelebi, Seyâhatnâme, VIII, p. 88, called this mosque «without lead» (kırşunsuz).

<sup>18</sup> Legends concerning mosques that had been churches before the Ottoman, or Turkish conquest, existed everywhere in the Balkans and in Anatolia and are often groundless. Archaeological research has proved that this was indeed the case, but in a very limited number. Often it was propaganda of the

church relatively far outside the walls of Byzantine Gümülcine in the late Byzantine period in which insecurity was paramount.

The 1853 restoration is not the first one. Evliya Çelebi<sup>19</sup>, who visited Gümülcine in the month of Ramazan of 1078 (beginning of 1668) saw an inscription above the main entrance of the mosque which mentioned that it had been repaired after having damaged during a storm. Alas, he seems to have copied the text rather carelessly and the chronogram, which can be deduced from the various manuscripts of his work is not reliable (in the form suggested) by the editors of the *Seyâhatname* it would yield 1017 (1608/09). It is at least clear that the original inscription of Ghazi Evrenos was than already lost. Evliya did not note that the mosque was a work of Ghazi Evrenos but does attribute a number of other works to this famous man. The Ottoman chroniclers also leave the mosque unmentioned. Perhaps because it is but a modest building if compared with the magnificent Imaret next to it. Moreover, it is most probable that the Ghazi initially founded it as a mesjid and not as a full Friday Mosque. It must have been upgraded somewhere in the 16th century, which was common practice then. To attribute the building to someone else would make little sense. In Evliya's time it was already the chief mosque of the town, the oldest and much frequented by the true believers. Moreover, the other two recorded buildings of Evrenos Bey stood, and still stand in its close vicinity. The caravanserai mentioned in the 1519 defter must have disappeared long ago.

During the repairs of 1853 the mosque received its present form. At that time the need for more room for Islamic prayer in a town which was then quickly expanding<sup>20</sup>, caused the restorers to enlarge the mosque in such a manner that the original space was more than doubled. They flanked the old building, which they preserved as a

Christian. W.F. Hasluck, *Christianity and Islam under the Sultans*, London, 1929, wrote an interesting study on the backgrounds of this phenomenon.

19 *Seyâhatname*, VIII, p. 85-96.

20 The quick expansion of the town in the 19th century is mentioned in the *Sâlnâme* of Edirne, of 1892/93, p. 417. It is still to be seen on the houses of the town, many of them dating from the 19th century and neatly placed along straight streets which were then newly laid out.

token of piety, with a hall of 4 metres wide and ending with an additional mihrab. They removed the old porch of the mosque and broke away a large section of the old front wall. In front of the old building they erected a spacious wood covered hall of 18 metres wide and 14 metres deep. This hall is divided into three naves by two rows of three slender supports running in the direction of the kibla. The hall has a flat ceiling but the section just in front of the old entrance has been given a wooden dome, a reminder of the dome that once must have covered the central section of the porch, as still to be seen in the previously mentioned mosques in Kemallı and Behram Kale. The Eski Cami of Kırklareli has lost its original porch.

The minaret of the Eski Cami of Gümülcine is a particularly high work with two balconies. It is not the original one and not even Ottoman but dates from the time immediately after the old empire had lost the Balkans, the time of the shortlived «Islamic Republic of Gümülcine», which existed between the Second Balkan War and World War I, in 1913/14<sup>21</sup>. The old minaret was destroyed, presumably during the Bulgarian occupation of 1912, and rebuilt at the expense of a local notable, «Minareci» Ismail Efendi. It got its two balconies - usually an imperial prerogative - to emphasise the independent character of this state.

Today the Eski Cami of Gümülcine is still in a perfect state of repair. It is maintained by the Islamic community of the town and is in daily use as a house of prayer, as it has been for over 600 years.

#### *Imaret of Ghazi Evrenos Bey.*

Of the same date, but architecturally much more important, and despite modern mutilations, structurally well preserved and sound, is the so-called Imaret Camii, or Ghazi Evrenos Imareti. It is situated less than 50 metres to the west of the Old Mosque but is enveloped by shops of recent date, while only its lofty domes are visible from afar. The building is one of the very oldest Ottoman works in the Balkans, perhaps the oldest and architecturally of great importance

21 See : Kemal Şevket Batıbey, *Batı Trakya Türk Devleti (1919-1920)*, İstanbul 1979; and Abdurrahim Dede, *Balkanlar'da Türk İstiklâl Hareketleri (Türk Dünyası Yayınları)* İstanbul, 1978.

although this seems not to be realised sufficiently in Greece. Moreover, there are less problems with the attribution of the work to the famous old warlord than there were the Eski Cami. Almost every chronicler mentions it, as do the geographers Mehmed Aşık, Evliya, Katib Çelebi and Badi Efendi<sup>22</sup>.

The Imaret of Ghazi Evrenos has not survived in an unaltered state. It must have survived the ages very well because those parts still visible on the outside appear to be untouched by any basic repairs. However, in 1923; after Western Thrace had been allotted to Greece, it was confiscated by the town council and transformed into an electric power station for the town. As such it served until the 1970's when it was decided to knock it down and build a fine new power station outside the town. The demolition was luckily prevented by the Greek Archeological Service. In 1972/73 the old machinery was removed and the building was cleaned. Since then it has remained an empty shell, waiting for a better future.

When the building was transformed into a power station one of the inner walls was removed and the structure became enveloped in ugly machinery halls of concrete and plate iron. The northern eastern side of the building became invisible. The rear wall remained basically free and the rubbish heaps of the last decades were cleared out in 1973. At the southern side the building borders immediately on a row of shops. Only the three domes of the Imaret and the upper parts of the walls rise above the surrounding halls and shops. This situation makes a close investigation of the building rather difficult and is perhaps the reason that it has been overlooked, literally and figuratively by the few explorers of Ottoman art in the Balkans who visit the town nowadays.

The building as we see it today, presents itself as a typical example of the T-plan mosque, Bursa style mosque, or as Elyce suggested with good reason: a Zaviye-Mosque<sup>23</sup>. We see a central domed

<sup>22</sup> See note 10. For Katib Çelebi's work I used Hammer's German translation: Mustafa ben Abdalla Hadschi Chalifa, Rumeli und Bosna, Wien, 1812, p. 69. Bâdi Efendi's work, Riyaz-ı Belde-i Edirne, is preserved as manuscript in the Bayezid Umumi Kütüphanesi, Yazmaları No. 10891-10393, vol III, p. 128.

<sup>23</sup> The «classic» about this subject still remains his: İlk Osmanlı devrinin dini-içtimai bir müessesesi Zaviyeler ve Zaviyeli-Camiler, in: İktisat Fakültesi Mecmuası, 23, Ekim 1962 - Şubat 1963 (İstanbul), p. 3-80.

section, 10.74 metres long and 7.44 metres wide and covered by a dome and a barrel vault. The dome over the central section is the highest part of the building and is still visible from afar. It is flanked by two lateral rooms, not connected with the main hall but sealed off by walls and only to be reached by means of doors. The door in the original northern separation wall was removed when the Imaret was changed into a power station. At the same time a large hole was broken through the same wall. The original disposition, however, remains clearly visible. The wall sealing off the southern lateral space from the main central hall is entirely preserved. It has one door, placed in a frame of elegantly profiliated cornices and colonnettes. The lateral room is closed, its gate walled.

The lateral rooms have a somewhat curious elongated form. They measure 7.33 x 5.65 metres each, on the inside. They are both covered by a dome over the central part. The spaces of the rectangle that remained open have been covered by heavy pointed arches which together form the square base of the dome. The transition between the square and the circle of the dome is obtained by using an elaborate system of triangular panes which distribute the weight of the dome equally over all sections of the walls. Both rectangular rooms must have been equipped with fireplaces. In spite of the damaged condition of these rooms we can still see where the original windows have been. Enough traces remain visible. In the rear and lateral walls they were in the centre but in the façade of the building they are placed excentrically, indicating that the fireplaces must have been situated in that front wall, at a little distance from the window (see plan). The inside of the rooms was plastered over with cement when the building was transformed into power station. Hence no trace of the fireplaces can be seen. I do not doubt, that we are confronted here with the guestrooms of the old Imaret, praised by the historian Bitlisli and Sa'deddin and the geographer 'Aşık.

The central domed hall must have been the communal hall of the Imaret, where the guests conversed around a pond in the middle of the room. Today the lateral rooms and the central hall have the same floor level but this must be due to later transformations. The rear end of the central hall must have been the section reserved for prayers, with a slightly higher floor level. This section is covered by a barrel vault. It measures only 6.80x3.30. It is thus no-

ticeably narrower than the central hall. Curiously enough this oratory is not orientated to Mecca with its rear wall, as is the usual method, but with one of its lateral walls in the manner resembling the Nilufer Imaret of Iznik, of which it appears to be a smaller, reduced, version<sup>24</sup>.

In the interior little of the original decoration remains preserved. The walls are black and covered with a hard layer of cement. The only decorative element that remains is the intricate pattern of triangular folds supporting the three domes. Those in the central hall are richest and certainly stress the focal function of this room. This ornamental pattern is very rich and belongs to the best of its kind in the Balkans. It remains preserved almost untouched. The Imaret of Ghazi Evrenos is built of a coarse but forceful kind of cloisonné work mixed with alternating courses of large boulders and courses of brick. The bricks are very large, 44 or 45 cm long and 4½ to 5 cm thick, a feature which indicates the great antiquity of the building.

Originally both of the lateral rooms were finished with a façade crowned by a tympanon which was covered by cornice of saw teeth. Beneath the tympanon the end of the vaults are made visible by a slightly protruding pointed arch (see photograph). Today the façade of the northern wing is missing, wrapped in the concrete of the machinery hall. The one on the south side is still intact. The oratory has a similar sort of tympanon façade, very well preserved and well visible from the outside since the rubbish was cleared out. At the spot where the upward lines of the cornice meet, slightly above the decorative arch which enlivens the plain rear wall, is a small niche in which a stone sculpture is placed, representing a female head. This must be a spoil from some sort of Classical Greek ruin. The use of such sculpture in a building as the Imaret strongly reminds us of the Seljuk practices.

The drums of the three domed sections of the building have no frieze or cornice of any kind. The roof of unusually large tiles (of the same kind as at the Eski Cami) rest immediately on the upper

<sup>24</sup> For this building see : Katharina Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Berlin, 1941, p. 52-59; or : Ayverdi I, p. 320-328.

end of the masonry. The old covering has been preserved almost untouched.

Another remarkable feature is the fact that the central part of the original façade of the building is not built of cloisonné but of fine-grained soft green sandstone. This façade is continued upward and partly mask the central dome. It is thus a kind of screen, higher and more monumental than the façades of the lateral rooms. It is crowned by a richly profiliated cornice of the same material, all doubtless belonging to the original building because it is structurally one unit with the other masonry. The cornice has suffered badly from the actions of the weather because the green sandstone is much softer than the brick and boulders of the cloisonné. I should add that the stone is of the same kind as that used at a number of historical buildings in the town of Keşan in Turkish Thrace and is certainly quarried locally, somewhere between both places.

It is very difficult to find out what kind of porch or portico originally stood in front of the building as it is today. Such a porch is an almost obligatory element in Ottoman buildings of this kind. One could suggest a porch of the kind as preserved at the Yakub Çelebi Zaviyesi in Iznik<sup>25</sup>, built in the 1380's by the Ottoman prince of that name, who perished in the struggle for the throne after the Battle of Kossovo (May 1389). We have reconstructed it tentatively on our plan, following that scheme. However, it is very well probable that we have to imagine another kind of porch. Such as the one in front of the famous Nilufer Imaret in Iznik, built in 1388 by Murad I to honour his deceased mother Nilufer Hatun. Yet this porch is very high and if such an element had stood in front of the Gümülcine building the monumental sandstone screen we see today would make little sense. Hence we have to look for another form, lower and less monumental. Some elderly workmen from the power station remembered some sort of domed structure that once stood in front of the present building. They were not certain, alas about the exact form when we asked them about it in 1972. Yet there must have been some sort of porch because the main central hall opens directly towards the front side by a wide arch, built of finely cut and polished sandstone. Precisely on this part of the building it is impossible to

<sup>25</sup> Otto-Dorn, *Iznik*, p. 60-63 : Ayverdi, I, p. 328-332.

carry out any kind of excavation or further investigation because of the vast concrete hall affixed against the old front of the Imaret and the fact that the floor is of solid concrete. Only if these ugly additions are removed, will the traces in the masonry on places where arches or walls of the porch joined the main building become visible and allow us to make definite reconstruction.

Excavation is also needed if we want to know the place where the minaret of the building once stood. Nobody seems to remember that locally.

It has often been said that the T-plan buildings were originally not mosques at all, but were buildings with a socio-religious function in which the section designed for the prayers was but a modest one. For the same reason buildings of this kind had no minaret at all. It has been suggested by some that the members of the Akhi brotherhood of early-Ottoman were housed in this kind of building but this idea is rejected vehemently by others. It is at least certain that the institution once housed in the so-called «Imaret» decayed in the classical Ottoman period. Only at that time, in the course of the 16th century, the pond in the central hall was removed, the floors were made of one level and all the space gained was used as prayer room. In many cases the walls that had separated the guestrooms from the central hall were torn down. In the beautiful «Imaret Camii» of the Bulgarian city of Plovdiv (Filibe) built in 1444 by the Beylerbey of Rumeli, Sihabuddin Pasha<sup>26</sup>, the traces of the old separating walls and the deeper floor of the central section were discovered when the building was restored by the Bulgarian Institute for Monuments of Culture. In the fine old Turkish city of Skopje (Üsküb) in Yugoslav Macedonia the so-called «Alaca Imaret» built in 1438 by Ishak Bey we still find an inscription marking such a kind of transformation of the old imaret into a mosque<sup>27</sup>. This took place in the year 925 (1519). Both well dated monuments do have a minaret. The older, 14th century «Imarets» did not. Perhaps we may

<sup>26</sup> The most detailed and best illustrated description of this building is that in Ayverdi, II, p. 479-485.

<sup>27</sup> Idem, Ayverdi, II, p. 557-563, also: H.W. Duda, *Balkantürkischen Studien*, in *Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften Phil. Hist. Klasse*, 226, Wien, 1949.

assume that a minaret was added to the Gümülçine building when it was definitely transformed into a mosque. What happened to its hospitable kitchen, praised so eloquently by Idris Bitlisi and Hoca Sa'adeddin (thus still in function by that time) is difficult to say. Very probably the actual cooking took place in a separate building, of which no trace remains today. We may perhaps think of a solution as is still to be seen in Edirne, at the Yıldırım Imareti, or the Imaret of Havza near Amasya, built in 833 (1429/30), both having a separate building standing somewhat apart from the main one<sup>28</sup>.

As a whole the Evrenos Imareti of Gümülçine appears to us as a smaller and less elaborate version of the great Nilufer Imareti in Iznik. The oratory section in Gümülçine is considerably smaller and less elaborate than the Iznik building but there is a striking similarity between the lateral rooms of both buildings. They are in fact wings. I know of no other examples in Ottoman architecture of such wings, placed in a position as at Iznik and Gümülçine. Yet it would be false to regard the building in the Thracian town as a copy of the one in Iznik because it must be a decade or more older.

Among the Muslim community of Gümülçine (about half of the total population) the wish is cherished to transform the empty building into a Museum of Folklore of the Muslim Community of Western Thrace and restore the building in its original form. The wish to restore the venerable old building is cherished also among the Greek Archeological Service and in intellectual circles in Greece but as long as the politicians determine what is done in the field of culture this plan will remain a plan for a very long time. Meanwhile the building is protected by law and cannot be torn down at random.

*Khan of Evrenos Bey in the village of Ilca/Loutra<sup>29</sup>.*

The last early Ottoman building I would like to discuss here is a large and monumental khan which still stands largely as it did 600 years ago in the hamlet of Loutra, known in the past as Ilca. This village is situated in the plain of the Maritsa River about halfway

<sup>28</sup> See Ayverdi, I, p. 494, and II, p. 497-503.

<sup>29</sup> Also known as «İlcaköy» or «Fere(cik) İlcası» in Turkish and «Therma Loutra» or «Loutra Traianopoleos» in Greek usage.

between Alexandropolis (Dedeğaç) and Ferai (Ferecik), a few hundred metres to the north of the modern road to Turkey. This is the site of the Antique city of Traianopolis, which disappeared in the early Middle Ages. The modern Greek and the Turkish name for the tiny village of today is connected with the strong springs of mineral water. Ghazi Evrenos must have selected this site for the construction of a khan because of the presence of this source. In the course of time an excursion spot (*mesîregâh*) of fame developed around the springs and the khan. The Grand Vizier of Bayezid II, Koca Davud Pasha constructed two domed bath houses (*kaplıca*) over these springs, one reserved for women and one for men. Both are still standing in a ruined condition. Hadschi Chalfa (Katib Çelebi) mentions the baths and their founder and adds that the khan near the baths was a work of Evrenos Bey<sup>30</sup>. More information on the group of buildings is to be found in the work of Hibri Efendi, the historian of Edirne<sup>31</sup>. Hibri visited the place in 1037 (1627/28). He gives basically the same information about the baths and the khan but adds that in the summer the people of Edirne went with 200 waggons to these baths. These visits seem to have continued throughout the Ottoman period. The *Sâlnâme* of the Edirne Vilâyeti of 1310 (1892/93) mentions that the baths were situated two hours travelling time from Dedeğaç and that they were visited by thousands of people, especially in the middle of May and in August. The *Sâlnâme* also mentions Davud Pasha as the builder of the two baths and Ghazi Evrenos of the khan next to them. At that time the khan was in decay and only preserved as a monument and a sight<sup>32</sup>.

It is not clear why this important group of buildings escaped the attention of the historians of art so long. Perhaps are misled by the modern Greek mis-identification of the building. The local historian Samothrakes wrote a short article on the khan in 1943<sup>33</sup>. He

30 Hadschi Chalfa, *Rumeli und Bosna*, (transl. by J. von Hammer), Wien, 1812, p. 68.

31 Hibri 'Abdurrahman Efendi, *Enis ül-Müsâmirin*, Manuscript Vienna, fol. 34r. For the author and his work see for example: M. Tayyib Gökbilgin, *Edirne Hakkında Yazılmış Tarihler*, in: *Edirne'nin 600. Fethi* etc. p. 77-117.

32 *Sâlnâme*, p. 566.

33 A. Samothrakes, *Traianopolis*, in: *Thrakika*, 18, 1943, p. 177 vv.

identified the building as a Roman road station, «a station where horses could be changed.» If we bear in mind that the history of art of the Ottoman period was hardly known at the time Samothrakes wrote and the very existence of Ottoman architecture, a style with a code of aesthetics of its own and a complex historical background, is still not accepted in many Greek circles, this mis-interpretation is wholly understandable. Samothrakes' study became the basis for the actions of the Greek Archeological Service, which long ago became the owner of the building, protects it against further decay and has carried out some important works of restoration and conservation on the building. For years this «Roman Stage Post» has sheltered as a lapidarium the archaeological finds of old Traianopolis. As such it appears in tourist guides. Yet it is immediately obvious that this building is not Roman but early Ottoman.

The khan as we see it today is composed of two different sections. The first section is now partly in ruins. The eastern façade has collapsed, as has the heavy barrel vault that once covered the room. The second part of the building is the largest. It is a spacious hall measuring 10.20x25.80 metres and covered by an impressive barrel vault. This vault is strengthened by two heavy arches which divide the room in three equal sections. They rest on four engaged piers which form one structural unit with the lateral walls. The hall is almost entirely preserved, largely untouched. The masonry of the interior is left unplastered. It is a coarse kind of cloisonné or broken stone in the vertical walls and brick for the barrel vault. The engaged pillars and the supporting arches of the vault are made of fine yellowish sandstone which forms a pleasant contrast with the other colours of the building materials used. The arches spring from profiliated cushions of a form never seen in the architecture of Antiquity. This alone should have warned the archeologists that we are here confronted with a building of a different period.

The monumental hall is lit by three windows in the short lateral wall. Two large ones in an upper row and a slit window at ground level, doubtless made so narrow for the sake of safety.

The hall was once equipped with three fireplaces, one in each of the three sections of the long southern wall. In the course of time this particular wall crumbled and lost its original facing. When the



architects of the Greek Archeological Service restored the building (in the 1960's) they mistook the deep niches of the fireplaces for the fireplaces for blocked up windows and opened them. They constructed round arches of thin bricks over the newly made hollows, in a manner resembling Byzantine church windows. The greater part of the half crumbled wall received on that occasion a new facing of cloisonné, which was executed in the most exemplary manner. The upper part of the wall was left more or less as it was: decayed and a bit crumbling. This method of restoration conforms with the most modern principles: an old monument or ruin has to keep something of its character as an old building, weather beaten for many centuries. An old building should not be restored in such a manner that it looks brand new. Many architects in South-Eastern Europe, including Turkey, should learn from example of respecting the character of an old monument and at the same time protect it against further decay.

This principal was also upheld with the first room of the building. This was in ruins for a long time and was left as it was. In fact this was the room which was designed basically for the travellers. It measures 8.50x10.20 and was equipped with four fireplaces. The traces of the latter remain well visible in the ruined walls. A door in the separation wall once led to the main hall, which must have been reserved principally for the animals. Men might have used the hall on cold winter days and the three fireplaces would have been built for such occasions. The once finely profiliated gate in the separation wall built of yellow limestone, is ruined now. That this wall is a part of the original design can be seen in the way the masonry is joined with the lateral walls of the building, and by the manner in which the capitals carrying the relieving arches fit into the masonry. The room once ended in the same manner as the main hall, with a short wall crowned by a tympanon and a cornice of saw teeth of brick work in the same manner as the three façades of the Evrenos Bey Imaret in Gümülçine. In this wall was a portal crowned with a slab of stone on which an arabic inscription was carved. This inscription must have been seen by the old Ottoman geographers who mentioned the khan as a work of Evrenos Bey. Samothrakes saw this inscription still in situ in the 1930's and took a photograph of it. Alas, in 1937 the façade collapsed and took the inscription with

it. In spite of the repeated efforts of Samothrakes it was not possible to retrieve the valuable epigraphical monument. In his Traianopolis study of 1943 Samothrakes wrote: A Turkish inscription of the 14th century was chiseled by order of Evrenos Pasha. A photograph of it will be published in the next issue of (the review) *Thrakika*<sup>34</sup>. Unfortunately this was prevented by the circumstances created by the Second World War. Our own endeavours to locate the Samothrakes documentation remained fruitless. However, the combination of the Ottoman evidence and the observations of this deserving local historian combined makes it sure enough that we are here confronted with a monument closely linked with the earliest part of Ottoman history on the Balkans. Perhaps a date somewhere around 1375-1385 might be suggested for this building. This makes it the oldest Ottoman khan of the Balkans and one of the earliest of its kind in general.

As a building the Evrenos Bey Khan is related to some works of early Ottoman architecture in the north western part of Anatolia. The general idea is the same as at the oldest part of the Döğler Han near Ihsaniye in the province of Afyonkarahisar, which is undated<sup>35</sup>. The principal difference is the entrance, which in the Thracian building is situated in one of the short walls whereas in Döğler Han it is placed in the middle of the long side wall and is preceded by a portico. The khan of Evrenos Bey is almost identical with the Khan of Ghazi Mihâl Bey in the village of Gölpazar near Bilecik<sup>36</sup> in the ancestral lands of the early Ottomans. This well preserved work is dated by an inscription, still at its place, between the years 818-821 (1415-1418). Also as to size the two buildings are similar and the Gölpazar building could just as well be regarded as a replica of the building of Ghazi Evrenos. Our type of building finds its source of inspiration in the vast covered halls of the Anatolian Seljuk khans

34 *idem*, p. 179.

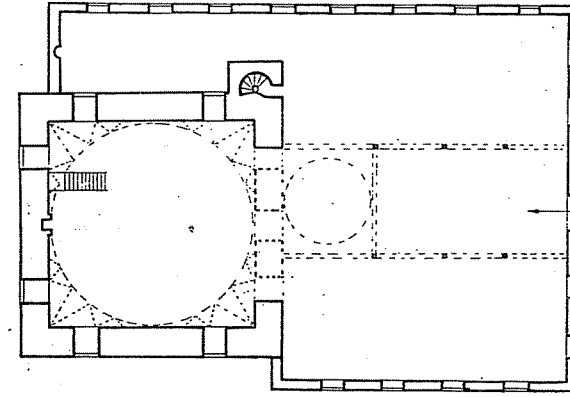
35 For Döğler Han see: Halim Baki Kunter, *Bilinmeyen bir kervansaray tipi Döğler Han* (full text also in English), in: *Vakıflar Dergisi*, VIII, Ankara, 1969, p. 227-229; and: *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Vol I, Ankara, 1972, p. 177-178.

36 See: Ayverdi, II, p. 170-171; or: *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, vol II, Ankara, 1977, p. 81-83.

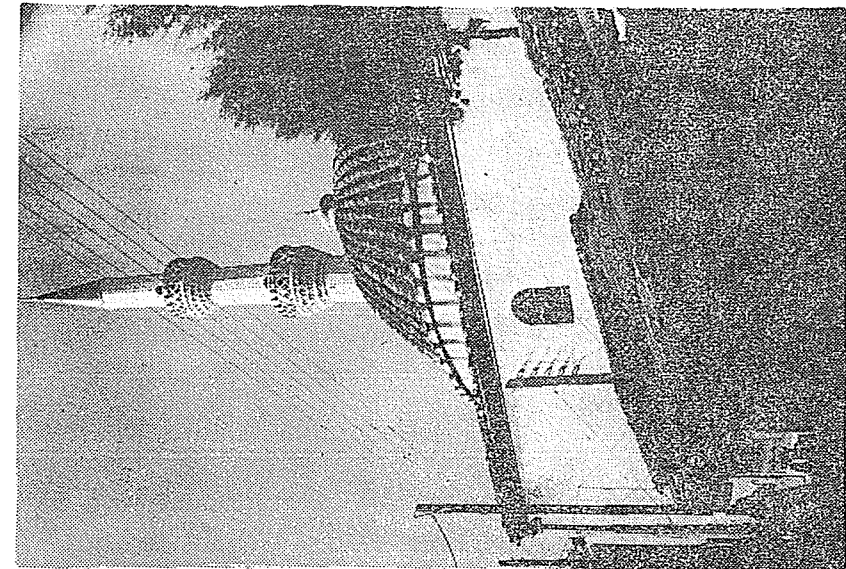
of the 13th century such as Eshab-i Khef Khan near Elbistan, the Mama Hatun Khan in Tercan near Erzurum or the Kırkgöz Khan near Antalya. In these khans we see barrel vaulted and single-aisled halls which are larger than the cloistered courtyard of the building and can be regarded as individual units. Independently, as a building of its own we see the single-aisled barrel vaulted khans at Sarafşa near Alanya and the Ortapayam Khan between Antalya and Beyşehir. As to general proportions and relation between length and width the buildings of Ghazi Evrenos and of Gölpazar come very close to to the Ortapayam Khan and to the great hall of the Kırkgöz Khan<sup>37</sup>. The relationship is evident.

The existence of a type of khan almost 40 years older than the hitherto oldest known example of this kind is of importance as a link between the Seljuk and the early Ottoman works. That the oldest kind of khans of this type are found on European soil shows how early the Ottomans were busy transplanting their emerging art to the Balkans and how much this art was connected with the great culture of the Anatolian Seljuks. In the historiography of the arts in the Balkans this point is not sufficiently realised. That buildings such as the Evrenos Bey Khan in Ilıcaköy and the remarkable İmarat of Gümülçine could remain unknown so long tells us how little we still know of the art of the Ottoman Balkans.

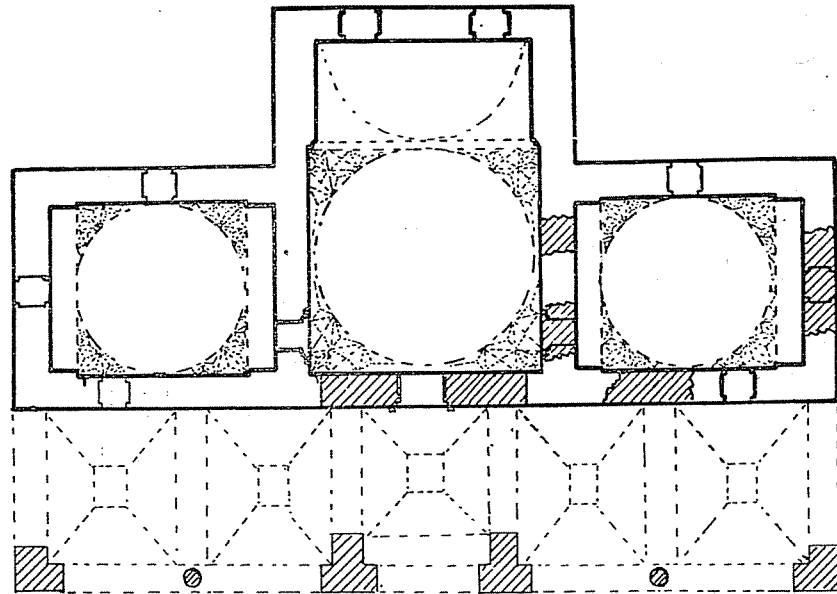
<sup>37</sup> There is substantial literature on the Seljuk kervanserais. I cite only : Kurt Erdmann, *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*, two vols, Berlin, 1961. For Eshab-i Khef see also : A. Tükel, *Alara Hanın Tanıtılması*, in: *Belleten TTK*, No. 33, 1969, p. 460, plan 21.



GÜMÜLCİNE -- Komotini, Eski Cami  
 — = original 14th century parts  
 - - - = mid 19th century additions M.K. '82



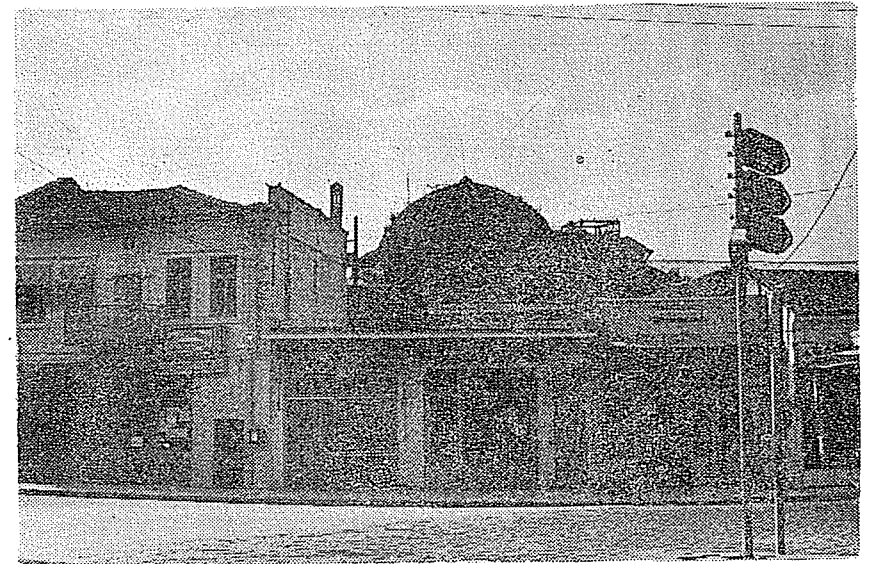
1 Gümülçine, Eski Cami, late 14th century (minaret and plaster work 19th, early 20th century).



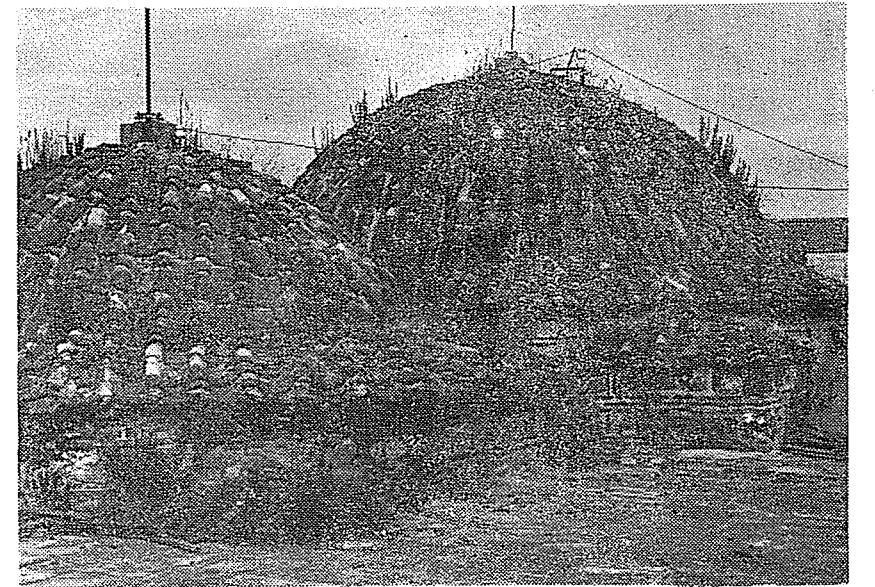
GÜMÜLCİNE-Komotini (Greek Thrace)  
Imaret of Ghazi Evrenos Bey

□ = existing parts

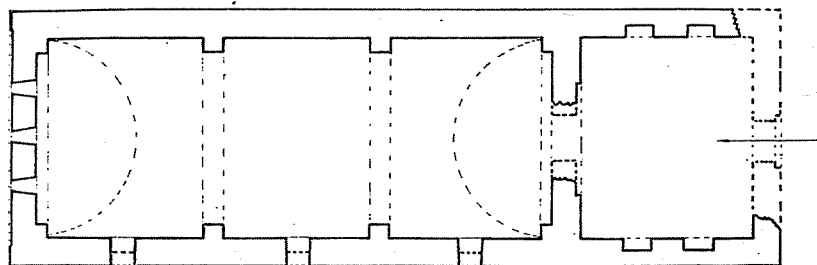
▨ = hypothetical reconstruction M.K.'82.



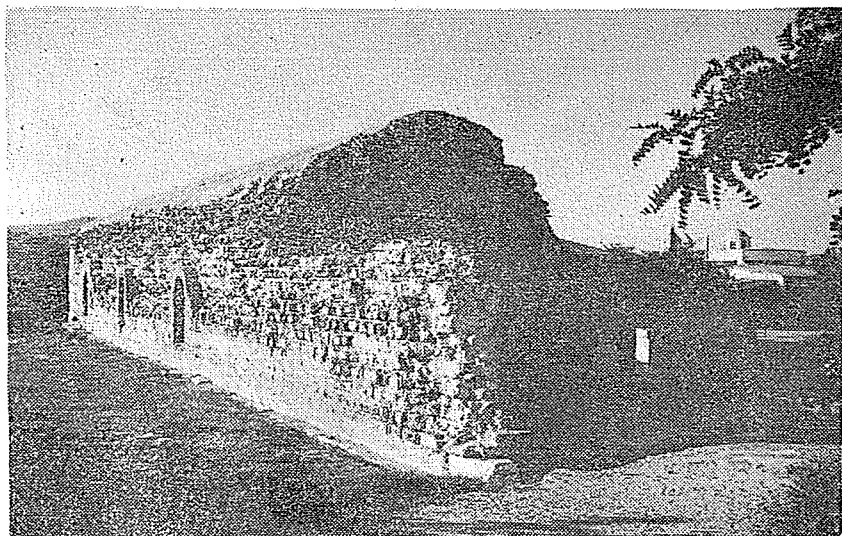
2 *Gümülcine*, Imaret of Ghazi Evrenos Bey, late 14th century, general view.



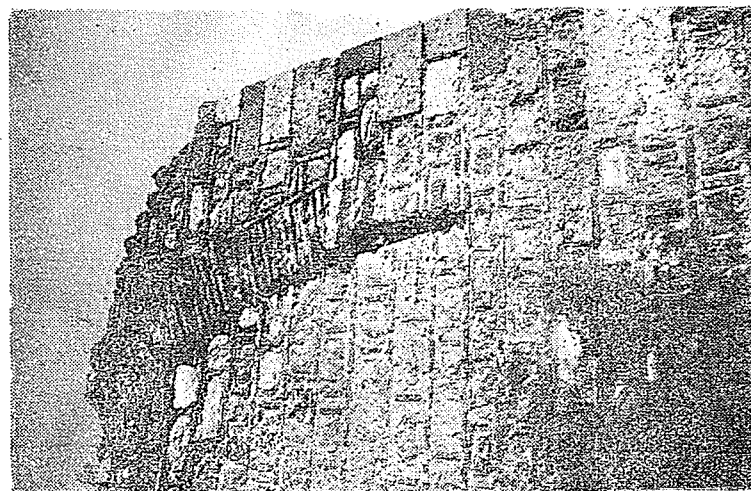
3 *Gümülcine*, Imaret of Ghazi Evrenos Bey, late 14th century, view of the domes of the central hall and one of the lateral rooms.



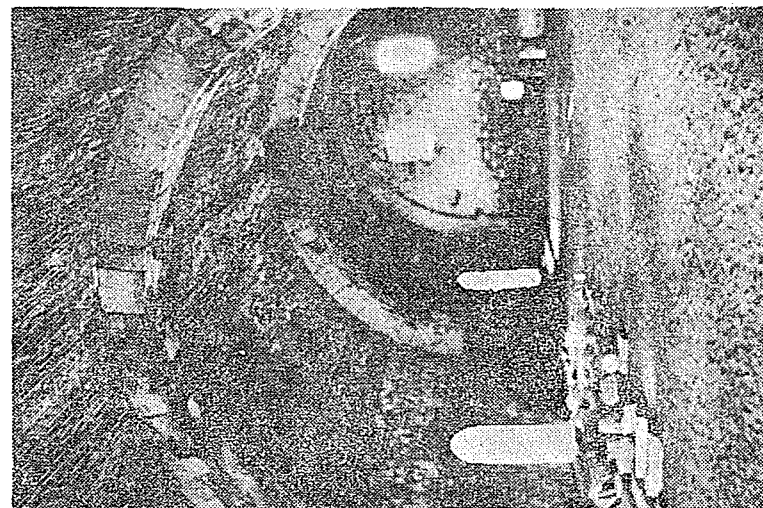
Ilica-Loutra, Khan of Ghazi Evrenos Bey  
M.K. '82.



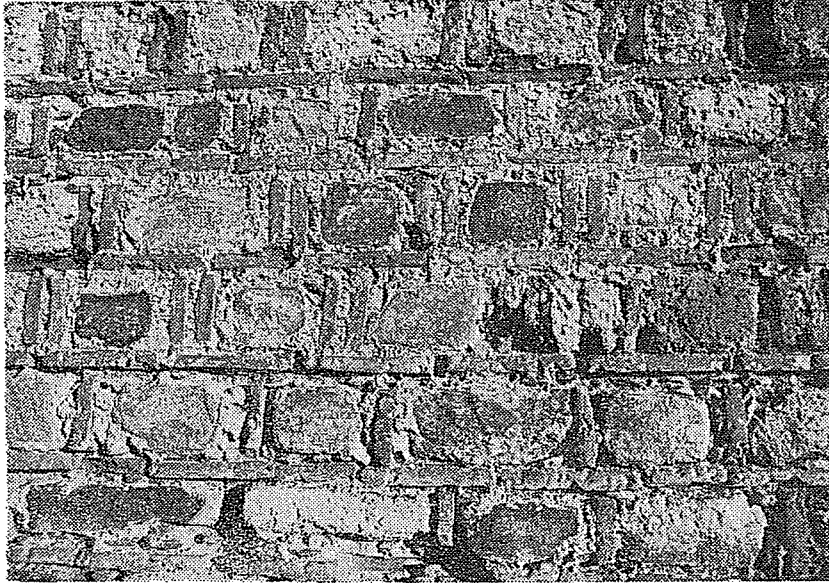
4 Ilica - Loutra, Khan of Ghazi Evrenos Bey, late 14th century, general view.



7 Ilica - Loutra, Khan of Ghazi Evrenos Bey,  
late 14th century, detail of western façade.



5 Ilica - Loutra, Khan of Ghazi Evrenos  
Bey, late 14th century. Interior view.



6 *Iznik* - Loutra, Khan of Ghazi Evrenos Bey, late 14th century, detail of the masonry.

## İZNİK MÜZESİNDE BULUNAN KERAMİK BİBLÖLER

Emin TAN

İslâm dini, müslümanlara resim ve heykel yapmayı yasaklamıştır. Resim ve bilhassa heykel yapmanın yasak edilmesine rağmen bazı sanatkârların zaman zaman bu yasağın dışına çıktıkları olmuştur. İznik Müzesinde bulunan hayvan figürleri buna örnek verilebilir. İznikli ustaların, hayvan figürlerini pazarlamadan ziyade, bu sahadaki zevklerini tatmin etmiş olmak için bunları yapmış olmaları muhtemeldir.

Müzemiz envanterinde kayıtlı bulunan keramik biblolar :

Keramik Koç Başı :

Env. No.	: 4089
Yüksekliği	: 4,3 cm
Baş Genişliği	: 3,8 cm
Boyun Çapı	: 3 cm

Biblo niteliğinde olup, özellikle boynu üzerinde duran bir koç figürünün başıdır. Kırmızı hamurlu krem rengi, sırlı ve koyu lâcivert renkte geliş güzel fırça darbeleri mevcuttur. Figürün başının sağ boynuzu dipten ve sol boynuzu uç kısmından kırık ve noksandır. Ağız ve burun delikleri işlenmemiştir. Gözleri objeye göre çok büyük ve kabartma şeklindedir. Ağız ve başın arkasındaki sır ve boyalar dökülmüştür. Figürün başı 15. yüzyıla aittir.

Koç Figürini	:
Env. No.	: 4090
Yüksekliği	: 6,5 cm
Boyu	: 7,7 cm
Derinliği	: 3,2 cm

Kırmızı hamurlu, filizi yeşil sırlı olup, boya ve sırların çoğundan fazlası dökülmüştür. Objenin başı ve gövdesinde siyah fırça darbeleri mevcuttur. Figürün bacakları ve kuyruğu noksanıdır. Boynuzları kabaca ileriye doğru kıvrıktır. Ağız, burun ve gözleri belirtilmemiştir. Kuyruk sokumunda 4 mm. çapında bir delik mevcuttur. Koç Figürini 15. yüzyıla aittir.

Koç Figürin Başı	:
Env. No.	: 4091
Yüksekliği	: 4,2 cm
Boyun Çapı	: 2,5 cm
İki Boynuz Arası	: 5,5 cm

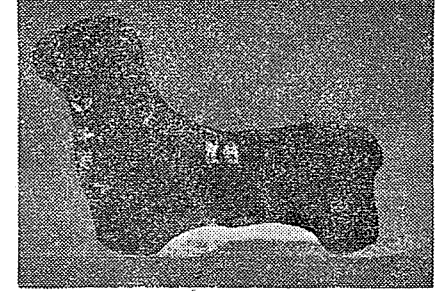
Kırmızı hamurlu, krem rengi, sırlı ve koyu lâcivert renkte fırça darbeleri ile bezenmiştir. Sırları çatlamıştır. Koç başı özellikle boynu üzerinde durabilecek şekilde imal edilmiştir. Ağız ve boynuzları zedelidir. İleriye doğru kıvrılmış olan boynuzlarının heybetli bir görünüşü vardır. Figürin başı 15. yüzyıla aittir.

At Figürini	:
Env. No.	: 4117
Yüksekliği	: 3,4 cm
Atın Boyu	: 6,7 cm
Derinliği	: 2,5 cm

Beyaz hamurlu, mavi-beyaz, şeffaf sırlı, boynun üst kısmı ile başı, bacakları göğüs ve kalçadan kopuk ve noksan, sırt ve kalçada kırık ve darbeler mevcuttur. Figürün aksesuarı mavi renk ile işlenmiştir. Sol kalça ile göğüste lâcivert renk ile işlenmiş madalyon şeklinde birer nebati motif bulunmaktadır. Figürin 16. yüzyıla aittir.



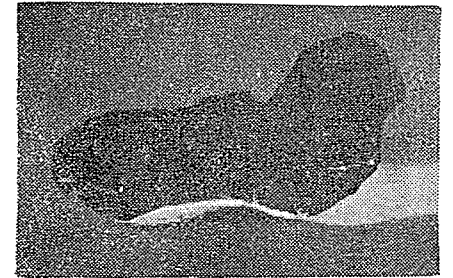
Keramik Koç Başı : Env. no: 4089.



Koç Figürini : Env. no: 4090.



Koç Figürin Başı : Env. no: 4091.



At Figürini : Env. no: 4117.

## BATIDA MERKEZİ KUBBE VE KOÇA SİNAN'IN MEKÂN KAVRAMI

Orhan Cezmi TUNÇER

Dünya siyasal tarihinde en uzun 2. imparatorluk Osmanlıların-  
kidir (1299-1922=623 sene)<sup>1</sup>. Söğüt'te kurdukları devlet kısa süre-  
de bağımsızlığına kavuşacak, 154 yıl sonra İstanbul alınacak ve Ye-  
niçağ başlatılacaktır. O günlerin Asya Afrika ve Avrupasında Os-  
manlı devleti etkinliğinin doruğuna tırmanma yolundadır. Nice as-  
ker, yönetici, eğitici ve bilim adamı yetiştiren bu okul, dünya hari-  
tasını biçimlendirirken, mimarları da topluma yönelik yapılarıyla  
Osmanlı mimarisini bir daha aşılamıyacak biçimde uyguladılar. İşte,  
Koca Sinan bu potada yoğrulan, yüzyıla yakın ömrünü içtenlikle,  
coşkuyla bu yola adayan, onun hem neferi, hem de onu biçimlendi-  
ren mimarıdır. Bu olay, sağlıklı bir yönetimin olanak ve yetenek-  
lerini en iyi boyutlarda değerlendirdiğinin belgesidir.

Sinan'ı anlayabilmek için kubbe ve mekân kavramını, dünya  
mimarisindeki aşamalarını iyi bilmek gerekir. Biz bu evreleri izle-  
yerek Sinan'ın sanatına yaklaşmak istiyoruz.

Doğa taş ve ahşabı esirgeyince<sup>2</sup> Mezopotamyalının yarattığı  
kubbe ve tonozlu örtü türünü İlkçağda en iyi kullanan Roma İm-  
paratorluğu oldu. Tivoli ve Roma'daki Vesta Tapınağı<sup>3</sup> ile (Çizim

1 Roma İmparatorluğu (İ.Ö. (509-İS : 476) = 985.

2 Her ilkbaharda taşkınlardan arta kalan alüvyonlu topraklarla yenilenen  
bu üst örtü, herhalde doğanın o bölgeye verebileceği en büyük bağıştır.

3 Batıda görülen bu merkezi plânlarda daha o günlerde Mezopotamya ve  
Suriye'den esinlenmeleri bu bölgenin etkinliği açısından oldukça önemlidir. Açık-  
lıqın kubbe ile örtülmesi bu etkinliği vurgular. Romalıların 1. y. da bu bölge-  
lere (Mısır, Suriye, Küçük Asya) yayılmaları, kültür alış verişini daha da  
hızlandırır. Ancak şu da gerçek ki Romalıların geniş bilgi ve teknolojisi, bu  
plândaki uygulamaların günümüze erişmesini sağladı. Mezopotamya ve Suriye  
bu olayın kaynağı oldukları halde, kalıcı gereçleri olmamalarından ötürü şans-  
sızdılar.

1) Baalbek'teki Venüs Tapınağı (Çizim 2) planları ileri yüzyıllarda da uygulandı. Bunlar silindirik gövdeli, üstü tek kubbeli ve çevresi kolonlu yapılardı. Roma Vesta Tapınağında kubbe çapı 9,15 m. iken, İ.S. 120-124'te üstü kapatılabilen Pantheon'da (Çizim 3) birden 43.60 m. ye erişilir. Dünya mimarlık tarihinde bir daha aşılamayacak olan bu açıklıktaki kubbe, ne yazık ki gövdesinin fazla yükseltilmesi sonucu oldukça kapanır ve etkisi azalır. Minerva Medica'da (İ.S. 266) silindirik gövdede, yarım daire kesitli on girinti orta alanı genişletmeye yönelik olsa gerekir. Çapı 24 m. olsa bile örtüsü ve dural sorunları daha iyi çözümlenmiştir.

Hiç kuşku yok ki, dünya mimarisinde Ayasofya, yüzyıllardır ününü korur. Bazilikal plân, doğu kaynaklı merkezî plânla 532-537' de bir senteze ulaşırken teknik, estetik ve fonksiyon en iyi biçimde birleştiriliyordu (Çizim 4). İnce sütün ve süslü kemerlerle birbirine bağlanan iki katlı yan kanatlar (nef) ve apsis, derinliğine aksa perspektif sağlarken, çapı ortalama 33 m. yi bulan kubbesiyle de mekân birliğinin herhalde ilk eşsiz örneği veriliyordu. Kubbe, aslan göğüsleri ve baldaken 4 ayağı ile döşemeye kadar sürekliliğini sağlarken, kasnak pencereleri de ışık-gölge dengesini sağlıyordu. Hıristiyan dünyası bu yapıya hayran kaldı<sup>4</sup>.

Vesta Tapınaklarındaki çevre kolonların, dışa kapatılarak bir galeri biçiminde içe açılması 6. y. da yaygınlaşmaya başladı. 515'te Suriye Esra'da uygulanan bu plân (Çizim 5), İtalya'nın Ravenna'sına (Çizim 6) St. Vitale (526-534), İstanbul'a Sergius ve Bachus (6. y. Küçük Ayasofya) olarak (Çizim 7) yansıdı. Kısa süre sonra Doğu Anadolu'da Ermeni yapılarına da sırayacak, ancak Türk çarlarından esinlenerek kubbeleri dışta külâhla örtüleceklerdir<sup>5</sup>.

4 Ayasofya'da mekân birliğinin ileri yüzyıllarda niçin sürdürülmediği herhalde sürdürülemediği şeklinde yorumlanmalıdır. Rönesans döneminde ise artık kubbenin ele alınış felsefesi başkalaşmış mekân birliği kavramı tek öge olma niteliğini yitirmiştir. Gerçekte bu bozulma Hıristiyan ibadet ruhuna da uymamaktadır.

5 Hıristiyan dininin çıkış yeri olan Filistin'in çevresinde oluşan erken dönem Hıristiyan yapı anlayışından, yani Suriye'den Ermenilerin yararlanması çok doğal karşılamalıyız. Çünkü, yeni din, Roma İmparatorluğu ikiye ayrıldıktan sonra Avrupa'ya yayılıp Bizans'ta kendine özgü kişiliğine erişene kadar yüzyıllar gerekecektir.

Hıristiyan dünyası başka bir plân türü üstünde de yürür. Roma St. Peter Bazilikasında 324'te kullanılan orta kubbeli Yunan haçı, 6. y. da Bizans'ta birden ilgi gördü. Köşelere yerleştirilen kubbeli ufak bölümlerle plân kareye dönüşmüştür.

Genelde orta kubbenin 4 yönde tonozlarla beslenmesi ve Bramante'nin 1560'ta St. Peter Kilisesindeki gibi (Çizim 8) birer apsisle sonuçlanması yerine, ara tonozların uygulanmayarak, apsislerin doğrudan orta kubbeğe yanastırılması anlayışı asıl üstünde durulması gereken plândır. Kars-Ani Apotres (Çizim 9) Kilisesi (11. y.), Urbino yakınlarındaki St. Bernardino (1480), yine İtalya'da Todi'deki St. Maria Della Consolazione (1508) ile İstanbul Heybeliada'daki Panaghia kiliseleri bu düzenlemelerdir. Şehzade Camisi plânının ilk örnekleri gibi görünen bu uygulamalar 6,8 ve daha çok apsisli olarak, Minerva Medica'dan türetilmiş olmalıdırlar.

Türkler, kubbeli ilk örnekleri mezar yapılarında uyguladılar. Karahanlı türbe ve mescidleri, Büyük Selçuklular aracılığıyla Anadolu'ya da yansıdı. Ancak bunların çapı 8-10 m. yi aşamayacak ve İsfahan Mescidi Cuma'sı 15 m. lik açıklığıyla 15. y.'a kadar rekorunu koruyacaktır.

Batıda gördüğümüz tek kubbeli, çevresi galerili veya apsisli plânlar türbelerde görülmez. Hz. Ömer Camisi olarak tanınan Kubbetüs Sahra (644), Suriye erken dönem Hıristiyan mimarisi etkisinde bir türündür. Selçuk İsa Bey (1374) Camisinde gördüğümüz mak-sure kubbesi arkasına bir kubbe daha ekleme anlayışı da batıda yoktur. 4 eyvanlı Türkistan evleri plânlarında kuzey kanadın uygulanmamasıyla oluştuğunu sandığımız zaviye türü camilere geçişte, Selçuk'taki bu yapı ilk basamak olabilir kanısındayız<sup>6</sup>. Manisa İshak Bey Camisinde (1376) kubbe çapı sadece 10.80 m. dir. Ancak 14 m. lik çapıyla Bolu-Mudurnu Yıldırım Bayazıt Camisinde önemli ilk adım atılır.

6 Anadolu Selçuklu dönemi kapalı avlulu medrese plânlarında bir kanadın yok olarak düşünülmesiyle zaviye türü plânlarda tam bir benzerlik görmekteyiz. Daha sonraları bu kanadın yerinde «son cemaat yeri» oluşacaktır. Türkistan evlerinde kubbeli orta alana açılan eyvanlarda ve köşe odalarda zaman-zaman kubbenin kullanıldığı da düşünülürse bu benzerlik daha da artar. Böylece, beylikler döneminde görülmeye başlayan yeni plânın bu kökene dayandığı ortaya çıkar.



İslâm ibadet ruhuna daha uygun olan enine plânın bilinen en erken örneği Türklerde, şimdiki bilgilerimize göre Karahanlı günlerinin Talhatan Baba Camisi (1096) olmalıdır (Çizim 10). Merkezî plânlı ilk örneği de yine aynı dönemin Kışlak Hazara'sı olmalıdır. Yan yana iki kare modüllü Talhatan'ın plânı, ufak değişikliklerle 4 asır sonra Manisa Hatuniye'de (1488) Bursa Kaygan, Çarşıgiri (1474), Diyarbakır Nebi (1530) gibi camilerde başarıyla uygulanacaktır. Hattâ aynı plân orta alan altıgene çevrilerek daha 1437-47'lerde Edirne Üç Şerefeli ile (Çizim 11) çığır açacak ve klâsik Osmanlı mimarisi başlangıcı sayılacaktır. Bundan 108 yıl sonra, Beşiktaş Sinan Paşa Camisinde Koca Sinan, aynı plânı tüm sorunları çözümlenmiş olarak başarıyla uygular.

Erken dönem Osmanlı mimarisinde mihrap eksenli plânlar, eksedra ve apsis gibi çıkıntılar (veya girintiler) yoktur. Harimin çıkıntı yapması, zaviye plânlı yapılarda İznik Orhan Gazi Camisi ile (1324-62) başlar (Çizim 12) ve 1339'larda Bursa Orhan Bey Camisinde biçimlenir (Çizim 13). Edirne Beylerbeyi Camisinde (Çizim 14) tonozlu bir boyun bölümünü izleyen yarım sekizgen plânlı ve üstü dilimli kubbeyle örtülü eklenti bir yeniliktir<sup>7</sup>. Kısa süre sonra 1441'de Tire Yeşil İmarek Camisinde bu tonozlu boyun da kaldırılarak plân sadeleştirilir (Çizim 15, 16). İşte biz bu yeniliği, İstanbul'da 15. y. ortalarında birden karşımıza çıkan yarım kubbeli uygulamanın habercisi hattâ ilk örneği olarak görüyoruz<sup>8</sup>. Tire'deki örnek-

7 Yukarıda sözünü ettiğimiz kapalı avlulu Türkistan evlerinde baş eyvan sayabileceğimiz yöndeki yan odaların uygulanmaması, mescide ayrılan tonozlu veya kubbeli bölümün, kuble yönünde taşkınlık yaratmasını sağlamış oluyor. Daha sonraları zaviye türü camilerde yan kanatlar değişik türlerde uygulanacaklardır.

8 Tire Yeşil İmarek Camisinde tonozlu boyun bölgesinin kaldırılması plâna bir sadelik, açıklık getiriyor. Daha yalın, daha güçlü bir değer kazandırıyor. Özellikle kesitte bu daha iyi anlaşılıyor. Ancak plân, genel çizgileriyle, eksende kuble yönüne yarım sekizgen plânlı bir çıkıntı yapmış oluyor. Kuşkusuz bu, alışılan zaviye türü düzenlemeden apsisimsi bir taşkınlığa kayış gibi yorumlanabilir. Bir çağrışıma yol açabilir. Anadolu'da o günlerde Hıristiyan yapılarında yarım daire kesitli apsis çıkıntısının ve 1/4 küre örtüsünün bir çok uygulamaları vardır ve İslâm dünyasında da biliniyordu. Buna oranla yarım sekizgen plânın da İslâm ibadetine elverişli bir geometrisi yoktur. Nitekim sonraları 1/4 küre örtüye yönelen yerlerde bile yarım kareli plânlama yeğ-

te mekân düzenlemesi derli toplu oluşu ve kesitle ilgili sorunlar daha başarılıdır. İstanbul alınıp, yarım kubbenin mimarimize Fatih Camisiyle (1453-71) gireceği günlerin arefesinde bu gelişim ve plândaki değişimin salt Ayasofya'ya bağlanması görüşüne biraz gölge düşürüyorsa yeridir. Kuşkusuz Ayasofya'dan yararlanılmadı gibi gereksiz ve katı bir görüş içinde değiliz. Ancak belli bir düzeye ve senteze gelindiğini, plânda gelişmelerin ve hele Edirne 3 Şerefeli'de gerekli önemli atılımların 3. boyutta da (düşey) uygulandığını, kısacası aynı olgunluğa oldukça yaklaşıldığını vurgulamak istiyoruz. Bizce bu iki plânın ilginç ve önemli yönü buradadır.

Haçlı seferleri sivri kemeri Türklerden Avrupa'ya taşıdı<sup>9</sup>. Bunun sonu Gotik'e varacaktır. 12. y. sonlarına doğru bu gelişim Avrupa'yı Roma, Bizans ve doğu etkisinden kurtarıp düşey eksende kendine özgü kılar<sup>10</sup>. Merkezî kubbenin yüceltilmesi de Rönesans'ın özelliğidir.

Mimarlık yönü heykelciliğinden ağır basan Brunelleski (1377-1446), İtalya Rönesansının kurucusudur. Uygulamalarındaki merkezî kubbe ortaçağın loş ve mistik duygusu yerine aydınlığı ve ferahı yeğler. Rönesansın temelinde yatan «yeniden doğuş» ögesiyle bu ışık arasında düşünsel ve fiziksel bir ortaklık kurulmuştur.

Bazilikal plân, bema, naos kubbesi ve transeptle oldukça değişikliğe uğradı. Hele apsis önünden ortaya doğru (batıya) kaydırılan kubbe, plânı (T) etkisinden haç biçimine yöneltti. Bununla da yetinilmedi ve giderek Lâtin haçı Grek haçı şekline yani kolları birbirine eşit olmaya başladı. Gotik kilise ve katedrallerinde naos kub-

lenecektir. Oyleyse Tire ve Edirne'deki bu iki örnekte akılcı yerine biçimci bir yaklaşım yolu seçilmiş olmalıdır.

9 Tunçer, Orhan Cezmi-Selçuklu Yapılarında Tonoz. Milli Kültür Aylık Dergi. Kasım 1977 Sayı : 11 Kültür Bakanlığı.

10 Roma mimarisinin giderek Avrupada Roman mimarisine dönüşmesi, plân kesit ve dış yüzlerde (cephe) yorumları da beraberinde getirir. Gotik akımını Avrupa atlattıktan sonra bu yaygın mirasa dönüş oldukça doğaldı. Ancak Suriye'den aktarılan merkezî plânda artık Gotik düşünce ve etkisiyle değişik biçimde uygulamalara yol açtı. Bu nedenle Rönesans mimarisinde belli bir yeri olmalıdır. Bu etki özellikle kesitte ağırlığını belirler. Ancak üst örtü eski biçimine dönüşecektir.

besini örten oldukça sivri külâhlar, Doğu Anadolu'daki Ermeni yapılarında külâhlyken<sup>11</sup>, Bizanslılar kubbeyi yeğlediler.

Rönesans döneminde Lâtin haçının, Grek haçına dönüşmesi<sup>12</sup> ve Roma'daki St. Peters Kilisesinin 1560'larda Bramante tarafından yapılması, merkezî plâna yeni bir nitelik kazandırır ve kubbeyle düşey eksenini iyice vurgular (Çizim 8). Tüm bu çabaların amacı şudur. Yüksek merkezî kubbe insanlık kavramının yani hümanizmanın fiziksel yorumudur, simgesidir. Ancak sözgelimi Bramante, San Pietrosunda insanı vurgularken mekânı birleştirmeyi yeğlemez. Yapılarında tam ve yarım kubbeler sadece bir örtü türüdür. Herşey orta kubbe altında plânlanmıştır. Gerek bazilikal, gerek Lâtin ve gerekse Grek haçı plânlarında hemen daima yan alanlarla işlevlik ve fiziksel bütünlük kesiktir. Kısacası mekânlar kopuk ve parçalıdır. Orta kubbenin etkisi buralara uzanmaz. Yan kanatlar yardımcı bölümlerdir. 2. plânadırlar. Oysa 15. y. 2. yarısı ve 16. y. da Osmanlı yapılarında aynı örtü bambaşka bir nitelik, incelik ve ustalıklarla eşsiz değerine erişecektir.

Fatih Camisi (1463-71) ile Bayazıt Camisi (1501-6) orta kubbe ve yan kanatları, Talhatan Baba ile genelde eş plânadırlar. Sinan, Bayazıt'ın plânını, 90° çevirip, enine eksene de uygulayarak Şehzade Camisinde (1544-48) mekâna yenilik getirir. Tek başına bir örtü olmayan yarım kubbe, bu yeni uygulamada orta kubbe ile birleşirken alan iki katına çıkar. Sinan burada yarım kubbeyi bir örtü birimi değil, yeni bir niteliği ile, mekân bütünleyicisi olarak başarıyla kullanır. 19 m. gelen kubbe çapına karşılık ortalama 38 X 38-1444 m<sup>2</sup> lik alan sağlanır.

Sinan, Süleymaniye'ye (1549-57) başladığında yarım yüzyılını doldurmuş idi. Çıraklık eserinin eleştirisini yapmış olmalı ki Aya-sofya ve Bayazıt'ın plânına döndü. Gerçekte birbirine dik iki eksenini eşdeğerde tutmak kibleye yönelmeye gölge düşürmektedir. Mihrabı bu eksenden kaldırıp dikine doğrultudakine koyduğunuzda etki açı-

11 Tunçer, Orhan Cezmi.-Anadolu Türk Sanatı ve Yerli Kaynaklarla İlişkiler Üzerine Bir Deneme. Vakıflar Dergisi XI Gaye Matbaası. Ankara. Sayfa : 239 Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını.

12 Rönesans ruhunda, odakta insanın vurgulanması, plânın herhalde dört ana yönden eş değer uzantılarını gerektirmiş olmalıdır. Sanırım bu nedenle Lâtin haçı giderek Grek haçına dönüşecektir. Bu bir yerde dairesel plânın kübik bir yorumudur. Ve yapının büyütülebilmesi olanakları daha fazladır.

sından bir değişiklik olmamaktadır. Bu durumdaki kare plân kararsız, yönü vurgulanmamış bir noktadadır. Oysa camiden amaç kible yoluyla Tanrıya ruhen ve bedenen yönelmektir. Ayrıca yan yarım kubbeleri örtüler, mahfel için elverişsizdir. Sanırım Sinan bunların dışında, düşünemediğimiz belki de çok basit, ancak gerek nedenler gördü ki, orta kubbe çapını iyice büyütürken 2 yarım kubbesiyle yeterli alanı sağlayınca yan kanatları mahfelli ve 2. plâna almayı sakıncalı görmedi<sup>13</sup>. Böylece hem mihrap aksı vurgulanıyor, yan kanatların 2 katlı oluşu bu derinliği pekiştiriyor, hem de kemer aynalarından üst yanlardan yeterli ışık sağlanıyordu<sup>14</sup>. Süleymaniye'de kubbe çapının büyümesi, yan kanatlarda 2 yerine 3 kubbe kullanılmasına da elverdi ve bunlardan ortadaki büyük tutularak bir ritim sağlandı.

Klâsik Osmanlı camilerine bağlangıç sayılan Edirne 3 Şerefeli'ye (1437-47) bir mersiye olarak Sinan, Selimiyesine başladığında (1567-75) 70'ine basmış belki de biraz geçmiş, olgunluğunun veriminin maddeci ve tinsel tüm zevklerini tatmış bulunuyordu. Ancak hâlâ idealini bulamadığı belli idi. Sanki yaşadığı bunca yılın bir özeti, deneyimlerinin sonucunu belgelemek, vurgulamak hattâ pekiştirmek istediğiydi. Sıra ile kubbeyi 4 ve 6 ayağa oturtmanın değişik boyut ve yorumlarını denemişti. 1560'larda İstanbul Tahtakale Camisinde 8 ayağı uygulayarak sonuçlarını gördü. Bu yol herhalde en uygunuydu. Bunu, Edirne Üç Şerefeli'nin enine plânı ile birleştirerek eşsiz Selimiyesini yarattı.

13 Sinan'ın daha neler düşündüğünü kuşkusuz bilmiyoruz. Düşündüklerimizi de ona maletmek yolunda anlaşılacak istemeyiz. Ancak ortada bir gerçek var. Sinan, Şehzadede uyguladığı plâna ondan sonra hiç dönmeyecektir. Bunun bir nedeni olmalıdır. Bu sorunun yanıtını aramaya çalışıyoruz. Düşündüklerimizin tümüyle tutarsız olduğu da iddia edilemez. Ancak ne kadarının Sinan'a yararlı olduğunu zaman gösterecektir. Herhalde Sinan salt biçim kaygısıyla tasarımlarını değiştirmiyordu.

14 Şehzade Camisinde baldakeni oluşturan kemer aynalarından içeri ışık alma olanağı yoktur. Buraları kaplayan yarım kubbenin eteklerindeki pencereler mahfel yapılısa içeriye gerekli, yeterli ışığı sağlayamaz. Oysa Süleymaniye plânında ana kubbe kasnak pencerelerinin altında yan iki kemer aynalarına yerleştirilen pencerelerden (19 tane normal, 4 tane dairesel) yeteri kadar ışık sağlanabildiği gibi yan sahnın ile mahfil katı da doğrudan ışıkla beslenebilmektedir. Bu, mekânın ışık dağılımı, bütünlüğü açısından oldukça önemli etkidir.

Gerçekte 8 ayak, merkezî kubbeyi tüm geometrisi ve dural sorunlarıyla en iyi biçimde karşılayabiliyor ve kesitlerin incelmelerini sağlıyor. Sözelimi Şehzade'de fil ayağı kenar uzunluğu, kubbe çapının 5,4'ü kadardır. Süleymaniye'de 3.4, Sellimiye'de ise 7.4'üdür. Ayaklar oldukça incelmıştır. Sinan'a bu matematiksel veri, 31.28 m. gelen en büyük kubbesini yapmayı da sağlar. Fiziksel boyutları yanında Sinan, yapmacıksız, yalın, gösterişe sapsmadan, özentiye gerek görmeden, hele fazlalığı hiç olmayan bir ürün sergilemektedir<sup>15</sup>. Bir matematik denklemi kadar açık ve kararlı. Geometrinin, sağlamlığın, inceliğin en uyumlusu, en dengelisi ortaya konmuştur. Ağırbaşlı, gururlu bir yorumdur bu. Sanki Osmanlı tahtı tüm değerleriyle Edirne'nin düzlüğünde bağdaş kurup cihanı seyreylemektedir.

Avrupa, Rönesansın merkezî kubbesini, kendi insanlarını yüceltmeyi amaçlayan hümanizması için uygularken, aynı yüzyıllarda Sinan Osmanlı kültür ve etkinliğini bu kubbeleriyle, bu dengesiyle tüm insanlar için, beraberlikleri, kardeşlikleri için, ayrıca dünya yapı sanatı için uygulamaktadır. Böylesine erişilmiş bir mekân birliğinde, müminlerle Tanrı ve yapı arasında derin bir birlik, duygu, yöneliş, etkileşim ve denge kurulmuştur. Çok yönlü olarak ve büyük bir başarıyla amaca, doruğa erişilmiştir. Öylesine bir doruk ki dünya mimarisinde kitle, biçim, mekân, örtü, dural ve içeriliğiyle aşıla-

15 Sinan'ın yapılarında giderek pencere sayısının artışı ilginçtir. Bunu değişik biçimlerde yorumlayabiliriz.

a — Rönesans etkisinde tapınaklar giderek mistik, skolastik etkiden aydınlığa doğru kayar. İme dayanan aydınlık ve ferah, insan ruhunun yüceltilmesiyle vurgulayan batı dünyası yanında, Osmanlı İmparatorluğu da toplumsal yapılarıyla kültürünün doruğundadır. İlim ve fenle bu aydınlığın, açıklığın arasında bir koşutluk (paralellik) vardır.

b — Çatıda Sinan ustalaştıkça, yükü belli yerlere taşıttıkça yapı yığılmaktan çıkıp yığılma-karkas gibi bir üstünlüğe erişmektedir. Bu, kalın beden duvarlarının yerine pencerelere olanak tanımaktadır. Nitekim Bayazıt'tan sonra daha Şehzade Camisinde bile etki görülür.

c — Orta kubbeyi, baldaken anlayışta dört ana ayağa oturtmak Süleymaniye'de yanlarda iki kemer aynasına pencere yerleştirmeyi sağlar demiştik. Bunun altındakiler mahfel katıyla ilgilidir. Oysa sekiz ayak iki kademeli kemer aynasına el vermektedir ve böylece içeriye daha yeterli ışık sağlanabilmektedir. Selimiye'de giriş katı, mahfel katı, 1. kemer aynaları ve ikinci kemer aynası kademelerinden sonra kasnağa erişir. Böylece piramidal görünüş daha kolay sağlanır. Süleymaniye'de bu modül 3 tanedir. Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camisinde de bu 4 modülü anımsatan bir uygulama dikkati çeker.

mıyacak bir doruk. İşte Sinan'ı Sinan yapan yönlerinden biri de budur. Avrupalıların Hümanizma dediği, insanlık sevgisinin asıl yorumu, Türklere, Osmanlılarda ve Sinan'ın elinde bir kez daha sergilenmiştir, vurgulanmıştır.

Bu kısa yazımızda sonuçları bir kez daha vurgulamak istiyoruz.

1 — Osmanlı mimarisinde çok şey, sandığımız gibi Sinan günlerinde başlamış değildir. Sinan'ı yaratan ortam ve Sinan, birbirini izleyen bir bütünün halkalarıdır. Sinan bir bayrak yarışçısıydı. Gününe erişen verileri en iyiye, en güzele erdirmesini bildi.

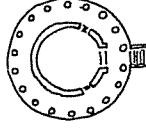
2 — Avrupa Rönesansı yaşarken, aynı yüzyılda Osmanlılar da ilim, fen, kültür, edebiyat, musiki, vicdan ve inanç özgürlüğü ile diğer tüm değer yargılarında hümanizmanın doruğundaydılar.

3 — Merkezî kubbe İsa yıllarından önce uygulanmaya başlamış ve değişik yorumlarla 16. y.'a erişmişti. Avrupa, Roman mimarisiyle başlayan ve gotikle abartılmış boyutlara erişen düşey eksenli Rönesansta hümanizmasını vurgulamak için kullanırken, Sinan, Avrupalı meslektaşlarını aşarak 4. bir kavramda mekân kavramında, bütüncü olarak başarıyla kullandı. Bu arada şehircilik ve topoğrafyanın değerlendirilmesinin en olgun örneklerini verdi. Kubbe, o yüzyılın en güçlü, anlamlı örtüsüdür. Sinan için bundan da öteye, organik bir ögedir ve yarım kubbeyi ideal değerine erdiren.

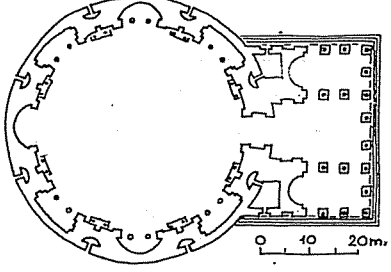
4 — Sinan, sürekli bir yenileme ve deneme yoluyla doruğa erişti. Bu, statikerlikteki eşsizliğini de sağladı. O, ilkin bir mühendis, sonra onu biçimlendiren bir mimardır. Yapıların bunca yıldır ayakta duruşu bunu belgeler.

Kuşkusuz bunların dışında Sinan'ın daha övgüye değer çok yönü vardır. Devşirme olan Sinan öylesine Osmanlıdır ki, İmparatorluğun kültür, sanat ve toplumculuğunun simgesi olmuştur. O, Avrupayı da aşmış evrenselleşmiştir. Dünya, Sinan gibi mimarı bir daha herhalde zor görür. 6.6.1980.

ÇİZİM:

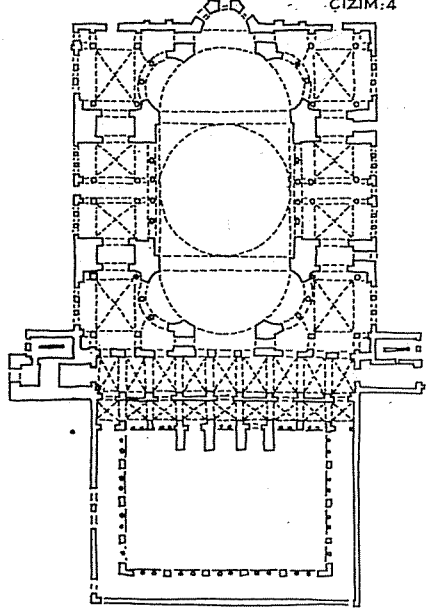
TIVOLI'DE VESTA TAĞI  
NAŞI

ÇİZİM:3



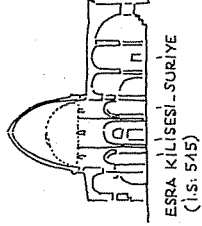
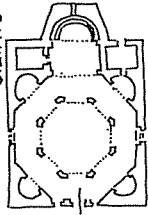
ROMA. PANTHEON (i.s. 120-124)

ÇİZİM:4

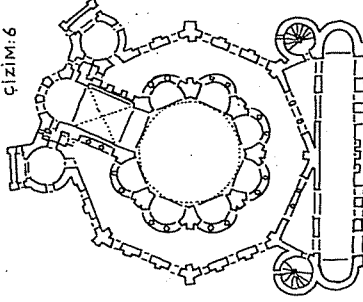


AYASOFYA - İSTANBUL (i.s. 532-37)

ÇİZİM:5

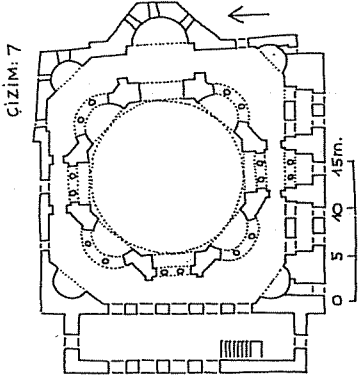
ESRA KİLİSESİ -SURIYE  
(i.s. 545)

ÇİZİM:6



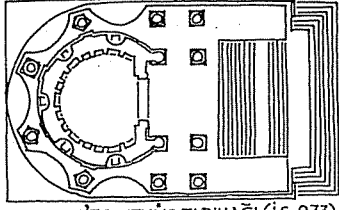
RAVENNA, Sİ. VITALE (i.s. 526-32)

ÇİZİM:7



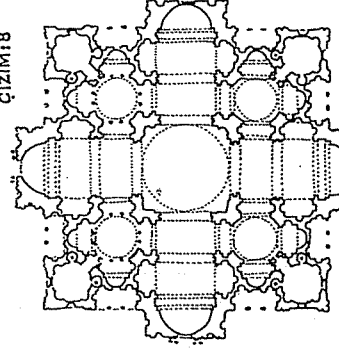
İSTANBUL. SERGIUS VE BACCHUS (i.s. 527)

ÇİZİM:2



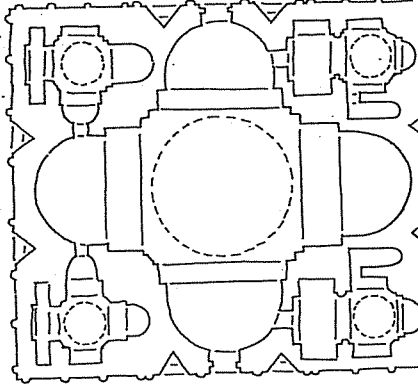
BAALBEK'TE VENÜS TAPINAĞI (i.s. 273)

ÇİZİM:8



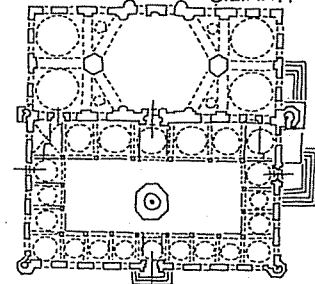
BRAMANTE, Sİ. PETER'S. VATICAN 1560

ÇİZİM:9



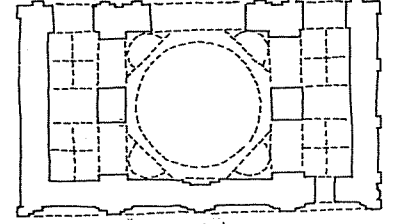
KARS-ANI Sİ. APOTRES KİLİSESİ (M. Y.)

ÇİZİM:11



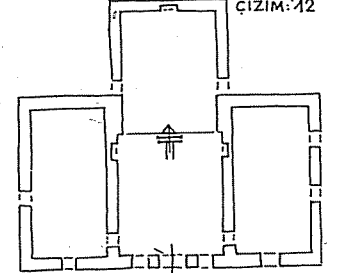
EDİRNE 3 ŞEREFELİ CAMİİ (1437-47)

ÇİZİM:10

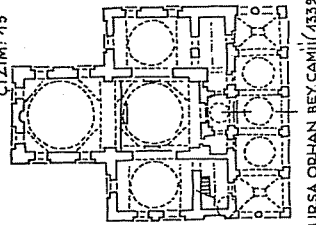


TALHATAN BABA CAMİSİ (1096)

ÇİZİM:12

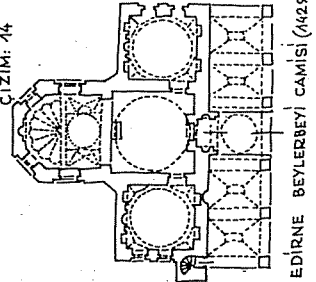
İZNİK ORHAN GAZİ CAMİİ  
(1324-62 ARASI)

ÇİZİM:13

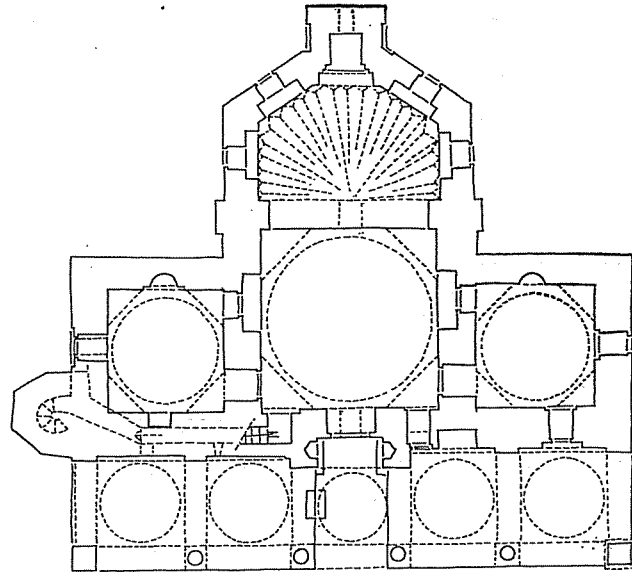


BURSA ORHAN BEY CAMİİ (1339)

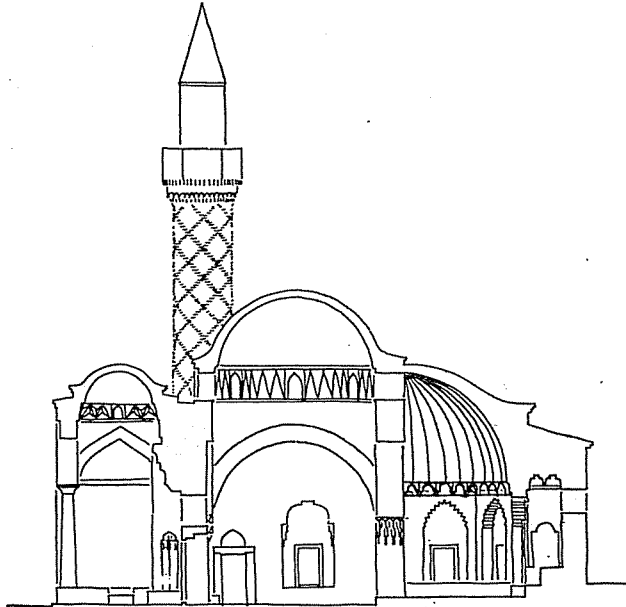
ÇİZİM:14



EDİRNE BEYLERBEYİ CAMİSİ (1429)



ÇİZİM.15 TİRE YEŞİL İMARET CAMİSİ (1444. E.H.AYVERDİ'DEN)



ÇİZİM.16 İZMİR-TİRE YEŞİL İMARET CAMİSİ (1444. E.H.AYVERDİ'DEN)

## BEŞİKTAŞ (BAHARIYE) MEVLEVİHANESİ

Erdem YÜCEL

Yüzyıllar boyunca musiki ile bilimi bir arada kaynaştıran mevlevihanelerin Türk kültürüne katkısı büyük olmuştur. Bunların çevresinde toplanan pek çok kişi güzel sanatların çeşitli dallarında öğrenim görmüş, bilimsel alanda kendilerinden uzun uzun söz ettirmişlerdir. Ne var ki, zaman tarikatların yozlaşmasına yol açmış ve bunun kaçınılmaz sonucu olarak Cumhuriyetin ilânından sonra yürürlüğe giren «Tekke ve zaviyelerle türbelerin reddine ve türbedarlıklarla bir takım ünvanların men ve ilgası» ile ilgili 677 sayılı kanun tekkelerin yanısıra mevlevihaneleri de kapatmıştır. Böylece tekkelerle birlikte mevlevihaneler de kendi haline terk edilmiş, yanmış, yıkılmış, kısacası tümüyle harap olmuşlardır. Oysa mevlevihaneler mimari yönden ilginç yapılardır. Semâhâne, harem, selâmlik, derviş hücreleri, mutfak ve türbeden meydana gelen bu yapıların ahşap oluşları orjinal biçimleriyle günümüze ulaşmasını engellemiştir. Bu nedenle Türk yapı sanatı içerisinde bir mevlevihane gelişimi izlemek çok güçtür.

İstanbul Mevlevihaneleri arasında Galata Mevlevihanesi (Kulekapısı Mevlevihanesi) dışında kalanlar günümüze perişan bir durumda ulaşmışlardır. İstanbul'un fethinin hemen ardından Kalenderhâne Mevlevihanesi ile Eyüp Mevlevihanesinin isimlerine bazı kaynaklarda rastlıyoruz<sup>1</sup>. Yenikapı Mevlevihanesinin büyük bir bölümü yanmış<sup>2</sup>, Kasımpaşa Mevlevihanesinin yıkılması için sanki el-

1 Fatih Mehmet II. Vakfiyeleri, Ank. 1938, s. 259-260; Abdülbağ Gölpinarlı, Mevlana'dan sonra Mevlevilik, İst. 1958, s. 336-337; Erdem Yücel, Yok Olan İstanbul Mevlevihaneleri; «Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni» İst. 1977, S. 60(339), s. 2-7; Prof. Bedi N. Şehsuvaroğlu «Galata Mevlevihânesi ve Turizm» Tercüman Gazetesi S. 3796.

2 Reşat Ekrem Koçu, Yenikapı Mevlevihânesi, «Yeni Musiki Mecmuası» İst. 1962, S. 4, s. 59-61; Tahir'ül Mevlevi Olgan, Yenikapı Mevlevihânesi, «Mahfel» İst. 1342(1923), s. 40; Mehmet Ziya, «Yenikapı Mevlevihânesi» İst. 1913.

den gelen arda konmamıştır<sup>3</sup>, Üsküdar Mevlevihanesinin günümüze ulaşabilen bölümleri de bir hayırsever tarafından orjinal durumu dikkate alınmadan onarılmıştır.

İstanbul Mevlevihaneleri ile ilgili monografik çalışmalara araştırmacılar son yıllarda eğilmiş, ancak hepsini bir araya toplayacak yeterli bir yayına henüz rastlanmamıştır<sup>4</sup>.

Günümüze ulaşamayan Mevlevihanelerden bir diğeri de kötü bir kaderin tarih boyunca peşini bırakmadığı, iki kez yer değiştiren Bekiştâş (Bahariye) Mevlevihanesidir.

Beşiktaş Mevlevihanesi olarak tarihi kaynaklara geçen bu dergâhı Ohrili Hüseyin Paşa H. 1031 (1613) de yaptırmıştır. Mevlevihanenin ilk Şeyhi Ağuzade Mehmet Dede aynı zamanda Gelibolu Mevlevihanesinin de Şeyhi olup her iki Mevlevihanenin semâ âyini birlikte yönetmiştir. İstanbul ile Gelibolu arasında sürüp giden seyahatlerinde kendi kayığından yararlanmıştı. Kulekapısı Mevlevihanesi Şeyhlerinden Ahmed Celâleddin Dede Efendi'den öğrenildiğine göre bu kayığın küçük bir modeli Bekiştâş Mevlevihanesinin tavanına asılmış ve ikiyüz yılı aşkın bir süre orada kalmıştır.

Eski kaynaklarda Bahariye Mevlevihanesinin kuruluşunun ilgili çekici bir öyküsü vardır :

Çağın Kaptan-ı Deryası Ohrili Hüseyin Paşa, Akdeniz seferinden dönerken bir gün Gelibolu'ya uğramış ve oradaki şeyhleri ziyaret etmiştir. Ne var ki, Gelibolu Mevlevihanesi Şeyhi Ağuzade Mehmet Dede'yi ziyaret etmeyi her nasılsa unutmuştur. İstanbul'a hareketinde şiddetli bir poyraz fırtınası kopmuş ve gemisi denize açılmamıştır. Gelibolu'ya yeniden döndüğünde deniz sakinleşmiş, yola koyulduğunda fırtına yeniden başlamıştır. Bu olay bir kaç kez tekrarlanmış ve her defasında da sonuç aynı olmuştur. İnanışa göre bunu bir gönül kırıklığına bağlayan Ohrili Hüseyin Paşa «Galiba

3. Erdem Yücel, Kasımpaşa Mevlevihânesi «Türk Edebiyatı» İst. 1974. S. 29. s. 39-43; Erdem Yücel, Kasımpaşa Mevlevihânesi «Turing» İst. 1981, S. 67(340); s. 38-42; Erdem Yücel, Kasımpaşa Mevlevihânesi «Türk Dünyası Araştırmaları» İst. 1980 S. 3.

4. Bandırmalı-zâde Esseyid Ahmet Mürîb Üsküdari, Mecmua-i Tekâyâ, İst. 1307; Erdem Yücel, İstanbul Mevlevihâneleri «Hayat Tarih Mecmuası» İst. 1969, S. 11 (58), s. 28-33; Muzaffer Erdoğan, Mevlevi kuruluşları arasında İstanbul Mevlevihâneleri, «Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi» İst. 1976, S. 4-5 s. 15-46; Zâkir Şükrü Efendi (neşre hazırlayan Şinasi Akbatu) İstanbul Tekkeleri Silsile-i Meşâyihî, «İslam Medeniyeti» İst. 1980, S. 4-5-6.

Gelibolu eserlerinden birini ziyaret etmeyi unuttuk» demiştir. Sorup soruşturmuş, Mevlevi Şeyhi Ağuzade Mehmet Dede Efendi'yi ziyaret etmediğini öğrenmiştir. Bunun üzerine Mehmet Dede'ye giderek kusurunun bağışlanmasını istemiş, onda donanmanın Marmara'ya açılması için dua etmiş ve bir daha fırtına ile karşılaşmayacağına söylemiştir. Ardından yakında sadaret mühürü ile payelendirileceğini müjdelemiştir. Gerçekten Ohrili Hüseyin Paşa İstanbul'a döndüğünde Sadrazamlığa yükselmiş ve bir süre sonra da damatlığa layık görülmüştür. Bütün bu olup biteni Ağuzade Mehmet Dede'nin kerametine bağlayan Ohrili Hüseyin Paşa bir şükran borcu olarak Beşiktaş Mevlevihanesini yaptırmıştır. Gelibolu Mevlevihanesini kuran Ağuzade Mehmed Dede, Paşanın ricasıyla gelip bir müddet burada şeyhlik yapmış, Paşanın ölümünden sonra tekrar Gelibolu'ya gitmiştir.

Sayın Midhat Bahari Boytur'un İstanbul Ansiklopedisine verdiği notlardan Mevlevihanenin kuruluşundan 1863 yılına kadar geçen süre içerisinde onaltı mevlevi büyüğünün burada şeyhlik yaptığını öğreniyoruz<sup>5</sup>.

Evliya Çelebi de ünlü Seyahatnamesinde Beşiktaş Mevlevihanesinden söz etmeden geçememiştir :

«Beşiktaş Mevlevihane Tekkesi leb-i deryâde olup, semâ'hânesi deryâya nâzır fevkaani bir mevlevihanedir. İstanbul'da ve gayri diyarda misli yoktur. Semâ'hânesi bir musannâ tavan-kubbeli lâ'lûndur ki şimdi ki üstâdlar ananazin kubbe inşâ edemezler, fukâna hücreleri garp tarafındadır. Semâ'hânenin meydanı serâşu ceviz levhalarla müzeyyen ve üç tarafı billûr ve nefes taşları ile münakkaşdır. Şeyhi mübârek Hasan Dede'dir, zamanımızda yüzon yaşında ve müstecâbüddâ ve bir zat idi. Mukabele günleri kürside Mesnevi-i şerif okur iken kendilerine bir vecid gelir: Bu gece dersimizi hazreti Mevlana'dan böylece aldık, ihyân-ı safâyâ da öyle tahrir ediyoruz dendi ve fûâtında yerine Neyzen Derviş Yusuf Celâli şeyh

5. Bu mevlevi şeyhlerinin isimleri sırasıyla şöyledir : Ağuzade Mehmet Dede, Şatr Mehmet Dede, Ramazan Dede, Hasan Dede, Nâci Ahmed Dede, Çengi Yusuf Dede, Mehmed Memiş Dede, Ahmed Dede, Seyyid Mehmed Sadık Dede, Abdülâhad Dede, Hacı Ahmet Dede, Zühdi Yusuf Dede, Seyyid Mahmud Dede, Seyyit Abdülkadir Dede, Mehmed Said Dede ve Hasan Nazif Dede. R. Ekrem Koçu, Beşiktaş Mevlevihânesi mad. «İstanbul Ansiklopedisi», İst. 1961, V. s. 2585-2587.

oldu. Mesnevi tahririnde bir kaç kere mest oluş kendilerini kürsiden aşağı fukanâsi üzerine atıp çarh-ı devvân gibi semâ ettiği görülmüştür. Çaldığı ney hakkındaki uşşâki mest ederdi»<sup>6</sup>.

Hadikatü'l-Cevâmi Beşiktaş Mevlevihanesinin başlangıçta yalnız semâhane ve mescidden meydana geldiğini, mutbağı dahi bulunmadığını, sonradan genişletildiğini, Sultan Üçüncü Selim Beşiktaş Sahil Sarayını yenilerken Mevlevihaneyi de onardığını kaydetmiştir<sup>7</sup>. Silahtar Fındıklılı Mehmed Ağa da mevlevi muhibbi Sultan IV. Mehmed'in haftanın iki günü Mevlevihaneye gelip mesnevi-i şerif dinlediğini, semâ seyrettiğini ve dedelere tennure kestirip, dergâha et, ekmek, yağ, pirinç verdiğini ileri sürmüştür<sup>8</sup>. Selim III. zamanında 1804'de adeta yeniden yapılcasına esaslı bir tamir görmüştür.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Sultan Abdülaziz Boğaziçi kıyılarında Çırağan Sarayını yaptırırken, Beşiktaş Mevlevihanesini yıktırmıştır. O sırada post makamında mevlevihanenin onaltıncı şeyhi Yenişehirli Nazif Dede'nin henüz sekiz yaşındaki oğlu Hüseyin Fahreddin Efendi bulunuyordu. Küçük şeyhin naiblik ve vasiliğini ise Reşid Dede yapıyordu.

Beşiktaş Mevlevihanesi h. 1284 (1867) yılında geçici olarak Fındıklı'daki Karacehennem İbrahim Paşa Konağına taşınmış ve orada iki yıl kalmıştır. Maçka sırtlarında, bugünkü İstanbul Teknik Üniversitesi Maden Fakültesinin bulunduğu yerdeki yeni mevlevihanenin yapımı bitince de oraya taşınmıştır. Şeyh Nazif Efendi'nin kemikleri Maçka'ya götürülmüş, diğer mevlevi mezarları ise eski yerinde bırakılmıştır. Bugün Çırağan Sarayının bodrumunda çoğu kırılmış veya devrilmiş halde Beşiktaş Mevlevihanesinin haziresi olduğu gibi durmaktadır.

Mevlevihanenin kaderi Maçka'da da peşini bırakmamış, yapımından beş yıl sonra buraya bir kışla yapılması kararlaştırılınca h. 1290 (1873) yılında bu kez o zaman devrin büyüklerinin köşkleleriyle süslü Eyüp'ün Bahariye semtine taşınmıştır. Günümüzdeki Silahtarağa Caddesi üzerinde bulunan, Hatabemini Hüseyin Efendi ve

6 Evliya Çelebi «Seyahatnâmesi» (Türkçeleştiren Zuhuri Danışman) İst. 1971 III. s. 122.

7 Hüseyin Ayvansaraylı, Hadikat-ül Cevami, İst. 1281, I. s. 104.

8 Silahtar Tarihi II.

Mustafa Efendi'nin yalılarının bahçesine büyük bir semahane, harem, selâmlık ve türbe yapılmış, zamanla bunlara bir de hazire eklenmiştir.

Bahariye Mevlevihanesi 18 Rebilüevvel 1294 (1877) günü okunan bir mevlid ve ardından yapılan mevlevi ayini ile açılmıştır. Sultan II. Abdülhamid Mevlevihaneye yirmi sekiz odalı bir harem daire si eklemiştir. Ancak Mevlevihane deniz kenarında ve ahşap yapılar dan meydana geldiğinden rutubetten oldukça zarar görmüştür. O sırada Mevlevihanenin başında bulunan bestekâr ve neyzen Hüseyin Fahreddin dede Mevlevihaneyi onaracak mali güçten çok uzaktı. Bu nedenle yapı topluluğu harap olmaya başlamıştı. Sultan Mehmed Reşat'ın Osmanlı tahtına çıkışı, mevlevihane için hayırlı olmuş, mevlevi muhibbi padişah dergâhı kendi kesesinden tamir ettirmiş, avlu kapısı üzerine de bunu belirten Remzî isimli şairin düzenlediği h. 1328 tarihli kitâbeyi koydurmuştur :

Kitabe :

Hazret-i Sultan Muhammed han-ı hâmidir bugün  
Devr-i Meşrûtiyyetin şân u şerefle hüsrevi  
Saye-i hürriyet-efzâsı kulûbu kıldı şâd  
Bir uhuvvet tekkesi oldu bakın dünya evi  
Başladı gamdan harâp olmuş gönül ta'mirine  
Kim odur elbette ey cân hane-gâh mânevi  
Mehbit-i feyz-i Hüda Allahu âlem Bi'r reşad  
Hirz-ı candır zâtına zirâ kitâb-ı Mesnevi  
Sine-çâk olmuşdu dergâhın derü divarı hep  
Âh iderdi mehrametle seyr iden merd-i kavi  
Râki'ü sâcid tahiyata oturmuş hücreler  
Her biri sükkân-ı dervişânın olmuş reh-revi  
Dest-i irşâd-ı şehinşahle idüp âhir kıyam  
Kalb-gâhında simât-ı şevke oldı münzevi  
Beş keser dervişler târihine Remzi heman  
Oldı ihyâ müjde cây-ı nâfiz Mevlevi  
(1328)

Mealên kitabenin anlamı :

Beşinci Sultan Mehmed (Reşat) Meşrutiyetin, şân ve şerefi bakımından güneşi gibidir.

Hürriyet bahşedici gölgesi bütün kalbleri sevinçle doldurdu ve bütün dünya (Osmanlı tebaası) bir kardeşlik yuvası haline geldi.

Evvelce gamdan harap olmuş bulunan gönülleri tamire başladı.

O gönüller ki manevi birer hanedir (Allahın evidir).

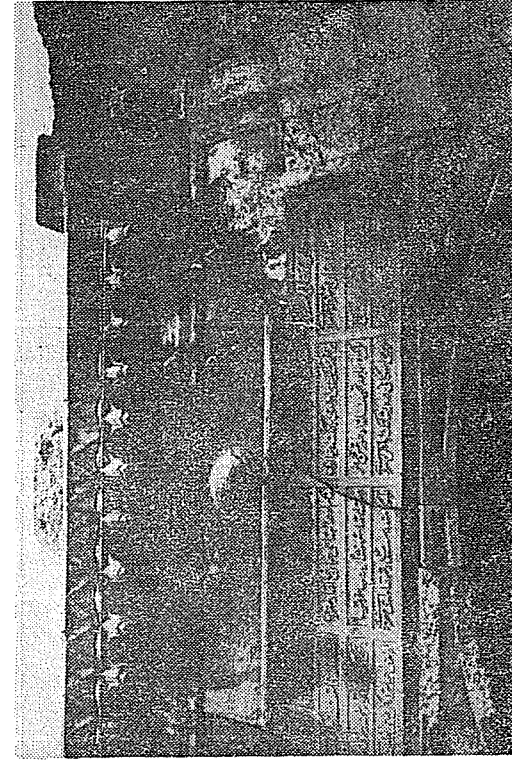
Allah bilir ki hidayete götürücülüğü ile Hüdanın feyzine mazhar olmuştu. Çünkü Mesnevi onun canının canı olmuştur. Dergahın kapısı, duvarı hep eskimiş öyle harabe haline gelmişti ki en katı insan bile onu görünce ah eder, hayflanırdı.

Dergahın hücreleri orada meskun bulunan dervişlere uyararak kimi ruku kimisi de secdede idi. (yani bazıları kısmen bazıları tamamen çökmüştü).

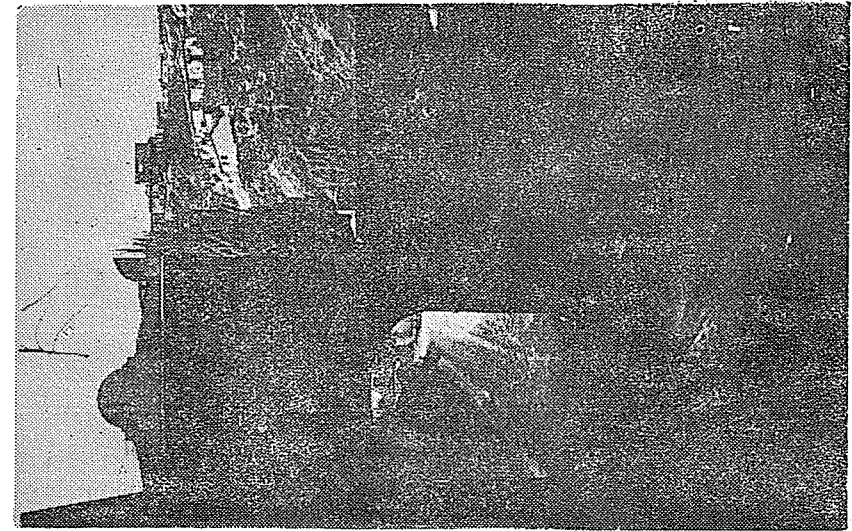
Dergâh, Padişahın irşad edici eliyle sonra kıyam etti (Tamir edildi) ve şevk sofrasında inziya çekildi.

Remzi, dervişler bu tarihin karşısında saygıyla baş keser, eğilirler. «Mevlevilerin bu mutena dergâhı ihya edildi».

Bahariye Mevlevihanesi dergâhların kapatılması üzerine bakımsız kalmış, semahanesi 1935 de yıktırılmış, 1938-1939'da harem yanmıştır. Mescid uzun yıllar depo olarak kullanılmış, mevlevihanenin son şeyhinin varisleri ile Şeyh Hasan Nazif Efendi, Şeyh Küçük Hasan Nazif Efendi, Yenişehirli Avni Bey ve Sikkezanbaşı ailesinin gömülü olduğu türbe çökmüştür. İki fabrika duvarı arasında bir aralığa sıkışıp kalan avlu kapısı 1970 yılı başlarında arkasındaki ahşap selâmlıkla birlikte yıktırılmıştır. Sultan Mehmed Reşad'ın h. 1328 (1910) tarihli tâlik yazılı kitabesi de bu arada ortadan kaybolmuştur. Günün birinde Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kuruluna gelen meçhul bir kişi kapının tüm aksamı ile beraber kendinde olduğunu ileri sürerek bahçesinde yeniden montesi için izin istemeye kalkışmıştır. Ancak Yüksek Kurulda durumu bilen biri olayı derinleştirmek isteyince istek sahibi savuşvermiştir. Öte yanda Vakıflar Genel Müdürlüğü ile son şeyhin varisleri arasında uzayan davadan sonra yerin mülkiyeti vereseye geçmiş ve bitişik fabrikaya satılmıştır. Haziresindeki yirmiye yakın mezardan bazıları eski iplikhanenin karşısında kurulan mezarlığa bazıları da Edirnekapı Şehitliğine nakledilmiştir.



Resim 2. Eyüp, Bahariye Mevlevihanesi'nin bugün yerinde olmayan avlu kapısı kitabesi.



Resim 1. Eyüp, Bahariye Mevlevihanesi'nin avlu giriş kapısı.





Resim 3. Eyüp, Bahariye Mevlevihanesi'nde Türbe.



Resim 4. Bahariye Mevlevihanesi'nden Eyüp'e nakledilen dedelerin mezarları: Hasan Nazif Dede, Hüseyin Fahrettin Dede Efendi, Şair Avni Bey.

### YILLIĞIN XI. SAYISINDAN SONRAKİ LİSANS TEZLERİ

Yeni Akademik Teşkilâta göre üç Kürsü önce üç Anabilim Dalı'na daha sonra birleştirilerek «Sanat Tarihi Anabilim Dalı»na dönüştürülmüştür. Birimlerin eski durumlarına göre numara alan tezlerin en başına yeni durumu belirten bir başlık konulmuş, ara ayırımları eski numara sırasına göre verilmiştir.

## SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI LİSANS TEZLERİ

### Eski Estetik ve Sanat Tarihi Kürsüsünde Yapılan Tezler

- A.62 — Gülderen DERE  
Çanakkale ili konut mimarisi  
1981, 44 resim, 44 tescil fişi.
- A.63 — Berna FATOĞLU  
Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Halk sanatları  
1981, 115 s., 42 resim.
- A.64 — Yasemin ÇELENK (COŞKUN)  
Marko Paşa'nın Anadolu kavağındaki ve Kuzguncuk'taki yapıları  
1981, 42 s., 88+39 resim.
- A.65 — Gönül KÖSEM  
15.-17. yüzyıl Flaman resminde kumaş desenleri  
İstanbul, 1982, 107 s., 94 resim, 37 desen.
- A.66 — Selçuk UYGUN  
Dünya ve Türk Fotoğraf sanatı tarihi  
1981, 150 s., 144 levha.
- A.67 — Nil HIZLI  
Türk Halı ve Kilim sanatında kullanılan kök boyalar.  
1982, 56 s., 18 res., 18 çiz., 16 örnek.

- A.68 — Nilgün KAYIM  
Yabancı yazılı ve resimli kaynaklara göre 18. ve 19. Yüzyıl-  
da Üsküdar  
1982, 79 s., 26 resim.
- A.69 — Gökmen ÇETİNOK  
Topkapı Sarayı Müzesi kitaplığı H. 2157 No.'lu Albüm  
1982, 52 s., 66 levha.
- A.70 — Mehmet KOÇAK  
Hristiyan Sanatında Nativite (Doğum) sahneleri  
1982, 99 s., 21 levha.
- A.71 — A. Aynur ERBEK  
16. Yüzyıl Hat Sanatı ve Şeyh Hamdullah  
1982, 29 s., 39 levha.
- A.72 — Işık KIZILKAYA  
Pitoresk Topografiden Romantik Yetkinliğe  
1982, 115 sayfa.
- A.73 — Mehmet BAŞDOĞAN  
Panofsky'nin Erken Flaman resmine yaklaşımı  
1982, 33 s., 31 levha.
- A.74 — Ludmila BEHRAMOĞLU  
Türk Heykeli  
108 s., 19 levha.
- A.75 — Berrin ÖZKAN  
İstanbul Atmeydanı  
1982, 31 s., 25 levha.

## A.76 — Füsün AYDAR

Hristiyan sanatında semboller, işaretler, monogramlar  
1982, 95 s., 20 levha.

## A.77 — Sezer TAYIM

Leonardo da Vinci'nin doğa ve manzara Etütleri  
1982, 49 s., 13 levha.

## A.78 — Nazime Odabaşı

Akbank'ın koleksiyonundaki yağlıboya resimlerin kataloğu  
1982, 135 s., 12 resim.

## A.79 — Orhan ÇEMBERTAŞ

Türk resminde Empresyonizm  
1982, 175 s., 22 levha.

## A.80 — Uzlıfat CANAV

İstanbul'u süsleyen Heykeller  
1982, 55 s., 40 levha.

## A.81 — Fulya ABDÜLHAYOĞLU

Ortaçağ sanatında belli başlı Allegoriler  
1982, 56 s., 55 levha.

## A.82 — Uşun TÜKEL

Modern Heykel sanatında Brancuzi'nin yeri  
1982, 60 s., 43 levha.

**Eski Türk ve İslâm Sanatı Kürsüsünde  
Yapılan Tezler**

## T.654 — Abdülatif ÜZÜM

Batılılaşma dönemi Türk resim sanatına genel bakış ve  
Sefaretnâme-i İran  
1981, 82 s., 63 resim.

## T.655 — Deniz ESEMENLİ

Osmanlı Başkentlerindeki merkezi planlı camilerde yan  
cephe düzeni Edirne-İstanbul  
1981, 271 s., 446 resim, 13 levha, 24 rölöve.

## T.656 — Sedat MUZOĞLU

Bursa, Edirne, İstanbul Büyük, Sandal ve Galata bedes-  
tenleri  
1981, 32 s., XXV resim.

## T.657 — Erdem ERSEVER

Konya Osmanlı devri minareleri  
1981, 42 s., 76 resim.

## T.658 — Ayşegül ÖZ

Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki işlemeli ve kumaş kap-  
lı ciltler  
1981, 91 s., 76 resim.

## T.659 — Şevket FIRAT

Adıyaman ilinde bazı Türk eserlerinin tesbiti hakkında  
çalışma  
1981, 32 s., 43 resim, 4 plân.

## T.660 — Neşe ŞENSOY

Afyon ve çevresindeki incelenmemiş Türk mimarî eserleri  
1981, 122 s., 213 resim, 13 plan.

## T.661 — Gülay ALTINÇÖP

Topkapı Sarayındaki XVIII. yüzyıl sonu XIX. yüzyıl bo-  
yunca Osmanlı Rokoko tezhipli yazmalar  
1981, 70 s., 107 resim, 5 desen.

## T.662 — Hasan KÜÇÜKPARMAKSIZ

Afyon Müzesindeki Osmanlı devri mezar taşları  
1981, 78 s., 47 resim.

## T.663 — Handan TÜZÜN

Topkapı Sarayı Müzesi Satranç takımları  
1982, 39 s., 62 resim.

## T.664 — Süleyman TOK

Tire ve yöresindeki figürlü mezar taşları  
1981, 106 s., 57 resim.

## T.665 — Kadriye ÇERÇİ

14. yüzyıl sonu 15. yüzyıl ilk yarısında Tezhip sanatı. Süleymaniye Kütüphanesindeki örneklerle dayanarak  
1982, 79 s., 34 resim, desenler.

## T.666 — Eser ENGÜR

İstanbul'da Hafız Ahmet Paşa Külliyesi  
1981, 38 s., 90 resim, 6 plan, 2 levha.

## T.667 — Zübeyde Cihan ÖZSAYINER

Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki çiçek bezemeli yazmalar  
1981, 63 s., 120 resim, 1 desen.

## T.668 — Belkis AKPINAR

İstanbul'da tarihi değeri olan İskele binaları  
1981, 72 s., 119 resim 15 plan, 6 cephe çizimi.

## T.669 — Musa ULUSOY

İstanbul Sütluçe'de bazı tarihi eserler  
1981, 118 resim.

## T.670 — Nurten KAYA

Küçük Efendi külliyesi  
1981, 29 s., 60 resim, 18 plan.

## T.671 — Cavidan GÖKSOY

Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki Dua kitaplarında Mekke ve Medine tasviri  
1981, 104 s., 60 resim.

## T.672 — Ferhude TÜFEKÇİOĞLU

Denizli ve çevresinde incelenmemiş Türk mimari eserleri  
1981, 55 s., 64 resim, 7 plan.

## T.673 — Fatmagül KÖMÜRCÜOĞLU

İstanbul Selsebilleri  
1980, 75 s., 86 resim.

## T.674 — Fatma SÜLÜMER

İstanbul Silivrikapı'da Balâ Süleyman Ağa Külliyesi  
1981, 40 s., 62 resim, 16 plan.

## T.675 — Mehmet Atilla ŞENER

19. asırdan 20. asrın ilk çeyreğine kadar İstanbul camilerinin minber ve vaaz kürsüleri  
1980, 111 s., 110 resim, 8 desen.

## T.676 — F. Çiçek DERMAN

Osmanlılar'da hâlkârî  
1982, 51 s., 40 resim, 10 slayd, 11 çizim.

## T.677 — Sevgihan BARIN

XV. ve XVI. yüzyıllarda Edirne mezar taşları  
1982, 108 s., 134 resim.

- T.678 — Dincer KARADELİ  
Kaptan İbrahim Paşa külliyesi  
1982, 27 s., 35 resim, 1 plan.
- T.679 — Süleyman ERİK  
Fatih Nişancı Mehmet Paşa Camii ve ahşap evler  
1982, 41 s. 50 resim, 13 plan.
- T.680 — Halit BİLİR  
Zeynep Sultan Camii  
1982, 23 s., 51 resim, 1 plan.
- T.681 — İbrahim TÛTÛNCÛ  
Âşık Paşa külliyesi  
1982, 44 s., 60 resim, 4 çizim.
- T.682 — Nimetullah AKAY  
İstanbul'da XVI. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bazı eserlerin kitabeleri üzerinde hat sanatı  
1982, 59 s., 39 resim.
- T.683 — Ömer EREN  
Hacı Evhad külliyesi  
1982, 29 s., 18 resim, 3 plan.
- T.684 — İlvan USTA  
Üsküdar Ahmediye külliyesi  
1982, 60 s., 59 resim, 3 plan.
- T.685 — Alpay KARTEKİN  
Çinili Köşk beşinci odadaki Kütahya keramikleri  
1982, 26 s., 64 resim.

- T.686 — Hanife ÖNDER  
Bursa, Edirne, İstanbul hatun türbeleri  
1982, 125 s., 178 resim, 21 plan.
- T.687 — Selma YİVLİALIN  
İstanbul taş âbidelerindeki rozetler  
46 s., 26 resim, 2 çizim.
- T.688 — Sevil KUDU  
Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Osmanlı devrine ait şamdanlar  
1982, 49 s., 28 resim, 2 desen.
- T.689 — Mehmet AY  
Gelendost ve çevresindeki Türk mimarî eserleri  
1982, 25 s., 69 resim, 5 plan.
- T.690 — Dilek DİŞBUDAK  
19. yüzyılda İstanbul camilerinde arka cephenin düzenlenmesi  
1982, 137 s., 129 resim, 7 rölöve.
- T.691 — Orhan TİMUR  
Üsküdar Ayazma Camii.  
1982, 26 s., 58 resim, 1 plan.
- T.692 — Güler ERTÛRK  
İstanbul meydan çeşmeleri  
1982, 97 s., 50 resim.
- T.693 — A. Fulya BODUR  
18. yüzyıl müzehhip ve lâke ustası Ali Üsküdarî - Hayatı ve eserleri  
1982, 84 s., 149 resim, 1 renkli resim.

178

T.694 — Mine ALPAY

İstanbul camilerinde son cemaat yeri  
1982, 176 resim, 49 plan, 4 kesit, 2 şekil, 2 harita.

T.695 — Alev ÇAKMAKOĞLU

İstanbul Türk mimarisinde renkli taş süslemeler  
1982, 303 s., 665 resim.

T.696 — Köksal SEYHAN

Eratna beyliğinin mimarî eserleri  
1982, 200 s., 192 resim, 19 plan.

T.697 — Şennur ŞENTÜRK

İstanbul müzelerinde Rakka keramikleri  
1982, 96 s., 114 resim.

T.698 — Alâeddin ÖZDEMİR

Aydın ilinde incelenmemiş Türk eserleri  
1982, 162 s., 158 resim, 25 plan ve kroki.

#### Eski Bizans Sanatı Tarihi Kürsüsünde Yapılan Tezler

B.113 — Tiraje SÖZER

Fethiye Camii (Pammakaristos manastırı) güney kilisesi  
(Parekklesion) resim sanatı  
1981, 296 s., 56 resim, 33 dia.

B.114 — Bisera MUTLU

Afyon Karahisarı Müzesinde Bizans plastik eserler  
1981, 136 s., 58 resim.

B.115 — Canan ÜLKÜ

Adana Bölge Müzesi Bizans eserleri  
1980, 117 s., 76 resim, 33 dia.

B.116 — Ali EZER

Niğde-Aksaray İhlara vadisinde Karagedik kilisesi  
1981, 46 s., 49 resim, 79 dia, 6 plân, 3 desen.

B.117 — Yunus TÜRKÖLMEZ

Akcaabat'taki Türk ve Bizans devri eserleri ve Hagios  
Philippos kilisesi Trabzon  
1982, 141 s., 57 resim 13 plan.

B.118 — Engin ULUDAĞ ALPAT

İstanbul Arkeoloji Müzelerinde bulunan Bizans Taş eser-  
lerinin sınıflandırılması  
1982, 110 s., 385 resim.

B.119 — Selma AKKOYUNLU

İstanbul'da İmparator portreleri  
1982, 117 s., 37 resim.

B.120 — Özkan ERTUĞRUL

Likya'da Karabel manastırı  
1982, 50 s., 62 resim 3 plan.

B.121 — Saliha BALAMAN

Kudüs'te bulunmuş olan Orpeus figürlü döşeme mozaïği  
1982, 94 s., 71 resim.

B.122 — Şadiye KASIMOĞLU

İstanbul Saraçhane'deki Aziz Polyeuktos kilisesi  
1982, 83 s., 23 resim.

B.123 — Enis KARAKAYA

Sardes şehri geç Roma ve Bizans dönemi eserleri  
1982, 167 s. 147 resim 4 plan.

B.124 — Nurettin GÜL

Malatya ve çevresi Bizans arkeolojisi araştırması  
1982, 78 s., 51 resim.

B.125 — F. Oktay ÖZÜ

Alakilise  
1982, 46 s., 58 resim.

B.126 — Gülendam PINARÖNÜ

Antakya Müzesi mozaikleri  
1982, 203 s., 90 resim.

B.127 — Neclâ APAYDIN

Demre'de Aziz Nikolaos kilisesi  
1982, 197 s., 119 resim.

B.128 — Uğur TOK

Alaşehir'deki (Philadelphia) Bizans eserleri  
1982, 40 s., 40 resim ve 2 plan.

B.129 — Nursel BATALALP

İstanbul'un Marmara kıyısı surları  
1982, 43 s., 144 resim.

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ  
الْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِیْنَ  
الَّذِیْ هَدَانَا لِهٰذَا  
الْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِیْنَ  
الَّذِیْ هَدَانَا لِهٰذَا

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ  
الْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِیْنَ  
الَّذِیْ هَدَانَا لِهٰذَا  
الْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعَالَمِیْنَ  
الَّذِیْ هَدَانَا لِهٰذَا

