

YAYIN REDAKSYON KURULU

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

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

Doç. Dr. Yıldız Demiriz

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ



SANAT TARİHİ YILLIĞI

XI

1981

Bu sayıyı hazırlayanlar :

OKTAY ASLANAPA — ARA ALTUN



İÇİNDEKİLER

ARA ALTUN	
Kütahya'da Rüstem Paşa Medresesi Hakkında Kısa Notlar	1
OKTAY ASLANAPA	
Topkapı Sarayında Kalmış Bazı Kale Anahtarları	13
MÜKERREM (USMAN) ANABOLU	
Tire Müzesi'nde Bulunan 147 Env.No.lu Bizans Sütun Başlığı	27
SÜMER ATASOY	
Bizans ve Osmanlı Devrinde Madenler	31
YILDIZ DEMİRİZ	
Eyüp'te Az Tanınmış İki Türbe Hakkında.	37
ÜLKER ERGİNSOY	
Konya'da 13. Yüzyıla Ait Bir Buhurdan	59
GÜNER İNAL	
Orta Çağlarda Anadolu'da Çalışan Suriye ve Mezopotamyalı Sanatçılar	83
FAİK KIRIMLI	
İstanbul Çiniciliği	95
SELÇUK MÜLAYİM	
Konya Karatay Medresesi'nin Ana Kubbe Geometrik Bezemesi	111
FARUK ŞAHİN	
Kütahya Seramik Teknolojisi ve Çini Fırınları Hakkında Görüşler	133

VIII

ORHAN CEZMİ TUNÇER

Sivas İzzeddin Keykâvus Şifahanesi Üzerine Üç Not 165

ŞERARE YETKİN

Hacı Bektaş Tekkesi Müzesinde Bulunan Figürlü Teber . . . 177

Bibliyografya ve Tezler

EMEL ESİN

The Catalogue of Prince Sadruddin Agha Khan's
Collection of Islamic Art 191

AYDIN OY

Tekirdağ Tarihçisi Hikmet Çevik (1912-1974) 197

BÖLÜMÜMÜZDEN YETİŞMİŞ OLUP, HALEN ÇEŞİTLİ
YÜKSEK ÖĞRETİM KURUMLARINDA GÖREV YAPANLA-
RIN ve DOKTORALARINI VERMİŞ OLANLARIN YAYIN-
LARI 203

YILLIĞIN IX-X. SAYISINDAN SONRAKİ LİSANS TEZ-
LERİ 219

KÜTAHYA'DA RÜSTEM PAŞA MEDRESESİ HAKKINDA KISA NOTLAR

Ara ALTUN

Kütahya'da bugün üzeri kapanarak cadde haline getirilmiş bu-
lunan Kapan Deresi'nin Balıklı Mahallesi kesiminde Rüstem Paşa
Vakfı olarak bilinen Balıklı Hamamı, köşede büyük bir yer tutar. Ya-
kınında, Kütahya'da Selçuklu devri kitabesine sahip Balıklı Camii
ile XIV. yy. sonları - XV. yy. başlarına tarihlenen Balıklı
(Muslihiddin) Tekkesi olarak bilinen yapı vardır¹.

Bu önemli adadan başlayıp Karagöz Camii önünden Cumhuri-
yet Caddesi'ne çıkan yol «Balıklı Caddesi»dir. İşte bu kısa cadde-
den giderken, yolun sol tarafında serçe sokak başında, bir çevre du-
varı ile sınırlı geniş bir boşluk vardır. Bir-iki cılız ağacın tutunma-
ya çalıştığı ve «Çocuk Parkı» adı verilen bu boş «Arsa»nın kuzey-
doğu yönünde de yarısı toprağa gömülü, taşları sökülük ve dökük, ki-
tabe yeri boş bir «kapı» durmaktadır.

Burası «Rüstem Paşa Medresesi»nin yeridir.

İlk gördüğümüzde, 1975 yazında kuzey-doğu kenarının ortasın-
da bulunan portal, kalın ağaç direklerle desteklenmişti. Ne yazık ki,

1 Balıklı hamamı ve Balıklı camii kitabeleri ilk olarak İ. Hakkı Uzun-
çarşılı tarafından yayınlanmış, bundan sonra çıkan yayınlarda aşağı yukarı
aynı kitabeler ve bilgiler tekrarlanmıştır. Kütahya'nın Türk Devri Mimarisini
konu alan bir çalışmayı 1975 den bu yana sürdürmekte olup, «Atatürk'ün 100.
doğum yıldönümüne armağan» olarak Kütahya Belediyesi ile Sanat Tarihi
Enstitüsü'nün işbirliğiyle yayınlanacak kitaba yetiştireceğiz. Yine Balıklı Tek-
kesinin «ihya» kitabesi Uzunçarşılı'nın kitabında yayınlanmış diğer yayınlara
aynen geçmiştir. Uzunçarşılıoğlu İsmail Hakkı (Uzunçarşılı), *Bizans ve Sel-
çuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında, Kütahya Şehri*, İst. 1932,
s. 22, 78, 119, 120, 123; Ara Altun, «Kütahya'da Balıklı Tekkesi Üzerine Not-
lar», *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi Özel Sayı 9*
(In Memoriam Prof. Albert Louis Gabriel), Ankara 1978, 1. 20.

1980 yazında bu direkler yerlerinden alınmış, önüne kömür yığılmış ve portal taşları düştü düşecek hale gelmişti.

Rüstem Paşa Medresesi'nden bugün ayakta kalan tek parça bu olduğuna göre bunu biraz anlatmak uygun olacaktır. 1975'de tesbit ettiğimiz ölçülerine göre, bu portal kalıntısı 30 x 30 m. lik alanın kuzey-doğu kanadının ortaya yakın yerinde, dıştan dışa 4.00 m. genişliğinde ve 1.60 m. kadar dışa taşkındır. İki yanından devam eden duvarların gerçek kalınlıklarını, kaplamalar sökülmüş olduğundan, tam olarak bulmak mümkün olmuyor. ~

Tamamen kesme taşdan bu portal, iki yanında yuvarlatılmış profillerle sınırlanmaktadır. Taşkın ve içbükey diğer bordürlerin süslemesiz bırakıldığı görülmektedir. Kesme taşın yalın ve kuvvetli ifadesi, bazı diğer Kütahya yapılarında da olduğu gibi, yeterli görülmüştür. Taşkın bölümün iki iç yanında birer yarım daire planlı niş vardır. Bütün içi ise sekiz mukarnas sırasıyla dolgulanmıştır. Mukarnas dolgu konsollarla başlar ve tepe dizisi düşmüştür. Yukarıda sözü edilen ağaç direkler desteğini çektiğinden bu yana, taşlar birbirinden ayrılıp dökülmek için birkaç Kütahya kısmı daha bekleyebilecek durumdadır....

Rüstem Paşa Medresesinden kalan bu portal ile çevresindeki arazinin mezbelelik durumunun yakında ele alınacağını 1980 de Kütahya'daki çalışmalarımız sırasında Vakıflar Bölge Müdürü Sayın Ebubekir Yiğit'den öğrendik². Dileğimiz yakında bu medrese hakkında kesin değerlendirmelerin yapılabileceği ipuçlarının ortaya çıkmasıdır.

**

Merhum İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın yayınlamış olduğu³ ve evvelce bu portalde duran, yapının kitabesini Kütahya Müzesindeki (Vacidiye Medresesi) İslâmi Kitabeler arasında 101 envanter numarasıyla bulmak mümkün oldu⁴.

2 Sayın Ebubekir Yiğit'den öğrendiğimize göre bu alanda bir sondaj ve kazı için gerekli işlemler tamamlanmış olup 1981 yazında kazıya başlanacaktır. Kendisine Kütahya'daki araştırmalarımızda gösterdiği ilgi için burada ayrıca teşekkürü görev bilirim.

3 İ.H. Uzunçarşılı, *Kütahya Şehri*, İstanbul, 1932, s. 120.

4 Müzedeki çalışmamızda gerekli ilgiyi gösteren Müdür, Arkeolog Mehmet Yılmaz'a teşekkür ederim.

Der Devlet-i Osmânî der 'ahd-i Süleymân Hân
An'ahde-i bünyâdî in medrese-i a'lâ
Benâ cûn berûn âmed hatm şud binâ bi'l-hayr
Ey Âsef-i Rüstem nâm-ı Hudâ makbûl bâdâ
Beneytü li'l-lâhi beytun fi Allâhi ve rızâ Allahi
Kad Kûltu lehâ el-târîh fi'l-Medreseti'l-'ulyâ

957

Arapça ve farsça karışık yazılmış olan bu kitabeden yapının Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) zamanında Rüstem Paşa tarafından 1550 de yaptırıldığı açıkça anlaşılmaktadır.

Rüstem Paşa, Diyarbakır Valisi iken Padişahın uygun görmesi ve araştırmaları sonunda Kütahya merkeziyle Anadolu Valisi ve (946) 1539 da kızı Mihrimah Sultan ile evlenip «Damat» olmuştu.

Rüstem Paşa'nın Anadolu Beylerbeyliğinin kısa sürdüğü anlaşılmaktadır. (939) 1532 de burada Hadım İbrahim Paşa vardır. Rüstem Paşa'nın Kütahya'ya gelişi (945) 1538 dir. (946) 1539 dan (948) 1541 e kadar ise Süleyman Paşa bu makamdadır. Medresenin yapım tarihi olan 1550 de ise Anadolu Valiliği, Ankara merkeziyle Cenabî Ahmet Paşa'da görülmekte, Kütahya'da Şehzade Bayezit ve Şehzade Selim'in Valilikleri bulunmaktadır⁵.

(951) 1544 yılında Rüstem Paşa İstanbul'da olmalıdır. İkinci Vezir veya Üçüncü Vezir olduğu hakkında çelişkili bilgiler bulunmakla birlikte, bu tarihte Veziriazam olduğu kesindir. (960) 1552 yılında ise Kütahya'da Valilik yapmış olan Şehzade Bayezit leyhine işler çevirmesi yüzünden bir süre makamından uzaklaştırılıp Üsküdar'daki konağında oturmuş olduğu görülmektedir.

Bu durumda medresenin yapımının Veziriazam iken gerçekleşmiş olduğu anlaşılıyor.

Rüstem Paşa'nın lâkapları arasında «Çağalzâde» veya «Çakal-zâde» lâkabına başvuru kaynaklarında pek rastlanmaz⁶. Oysa, Kütahya Vakıf arşivleri kayıtlarında bu lâkabi ile görülmektedir. 26.7.341 (1925) tarihinde Kütahya Medreseleri için düzenlenmiş bir

5 İ.H. Uzunçarşılı, *Kütahya Şehri*, İst. 1932, s. 159, 160.

6 Ş. Altundağ - Ş. Turan, «Rüstem Paşa», *İslâm Ansiklopedisi*, C. IX, s. 800 de Çigaliç veya Opukoviç ailelerinden olduğu. Kaynaklarda en çok rastlanan lâkapları «Hırvat», «Kehle-i ikbal», «Damat» dir.

Kubbenin de kaplamaları sökülmüş olmakla birlikte sağlam ve ayakta-
tadır. Kuzeyde tek bir kapı, batıda ise yan yana iki pencere geniş
ve yuvarlak hatlı kemerlerle yüzeyde nişler içine alınmıştır. Kapı
ve pencereler bu nişler içinde düz atkılıdır. Şebekeler ve kanatlar
sökülmüştür. Kasnakda dört yönde dar ve uzun tepe pencereleri se-
çilir.

Bu yağlıboya resimde, Yakupoğlu'nun diğer resimlerinin kanıt-
ladığı gibi şüphesiz, taşlar ve boyutlar tam bir sadakatle işlenmiş-
tir. Dikkati çeken, giriş (kuzey) cephesinin aşağı yukarı portal hi-
zasında bulunmasıdır. Üstelik yapının ne batı cephesinde, ne de gü-
ney-batı köşesinde herhangi bir duvar dışına, köşeye ya da en azın-
dan ahşap kiriş izine rastlanmaması önemlidir.

Osmanlı medreselerinde alışlagelen, dersane-mescidin revaklı
avlunun kible kanadında bulunması halinde, bu mescidin iki yandan
kanatlara, hem revaklar hem hücre duvarlarıyla bitişmesidir. Oysa,
burada buna pek imkân görülmemektedir. Zaten yan cephede alt hi-
zada iki pencerenin bulunması da buna imkân tanımamaktadır. Pen-
cerelerden birinin dışa taşkın kısımda, diğerinin revak içinde bulun-
duğunu düşünsek bile, duvarda en azından bazı izler görmemiz ge-
rekecektir.

Köşenin durumu da oldukça önemlidir. Batı cephesinin ne kuzey
ne de güney köşesinde duvarın dönüşünü işaretleyen bir dış izi yok-
tur. Güneyde resmedilen ev ve önündeki dar sokak ile yapı arasın-
da epeyi mesafe bulunmaktadır. Fakat, dersane-mescidin avlunun
ortasında bağımsız bir yapı olarak durduğunu düşünmek biraz zor-
dur¹². Yakupoğlu bu dersane-mescidin avlunun ortasında bağımsız

12 Mescidin avlunun merkezinde bulunmasını, Anadolu Selçuklu Kervan-
saraylarında ve Bursa'da Koza Hanı gibi bazı Osmanlı yapılarında da denemiş
olduğunu biliyoruz. Bu ticari amaçlı yapılarla medrese mimarisi arasında bu
benzerliğin ilişkisini kurmak güçtür. Daha çok Tekke örneği olarak meselâ İs-
tanbul'da Bayram Paşa ve Sokollu Külliyyelerinde yine tekke bölümünde de buna
yakın uygulama ile karşılaşyoruz. Ancak bağlantı yine de zayıftır. Bknz :
Zeynep Nayır, *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası (1609-
1690)*, İstanbul 1975, şek. 119, s. 255; Wolfgang Müller Wiener, *Bildlexikon zur
Topographie Istanbul*, Tübingen 1977, s. 461; 1963 de tasdik edilmiş, imar pla-
nına esas 1/1000 ölçekli halihazır 30 no'lu paftadaki krokiye göre portal çıkın-
tısının ortası, 24 m. lik kenarın kuzeyden 15 ci metresine gelmektedir. Diğer
kenarlar ise 17-19 m. genişliktedir. Portal ile karşı kenarda birer çıkıntı gö-
rülmeyle birlikte genel planda başkaca işaret yoktur. 30 x 30 m. lik bugünkü

olarak durduğunu, resmi yaparken hiçbir tarafından bağlantı izine
rastlanmadığını, bu durumun kendisini de şaşırtmış olduğunu açıkca
ifade etmektedir.

Rüstem Paşa'nın yaptırmış olduğunu bildiğimiz yapılar Osman-
lı mimarisinde ilginç deneme yapılarıdır. İstanbul, Eminönündeki
fevkanî camii, İstanbul'daki sekizgen planlı medresesi bunların en
açık örnekleridir¹³. Üstelik Mimar Sinan eliyle yapılmış olan İstan-
bul'daki sekizgen medresesi de aynı tarihte 1550 de yapılmıştır. Kı-
sacası, devir Mimar Sinan'ın mimarbaşı olarak kendisi yapmazsa
bile İmparatorluğun her yanındaki yapılardan sorumlu olduğu bir
devirdir. Kütahya'da Sinan'ın tezkirelerine geçen sadece iki yapı
vardır. Rüstem Paşa'nın hiçbir Kütahya yapısı bu tezkirelerde ve
adsız risalede yoktur¹⁴. Bu da ayrıca üzerinde durulacak bir konu
olabilir. Çünkü, Rüstem Paşa'nın yapılarından çoğu, Sinan'ın ese-
ridir.

*
**

Yazıyı uzatmadan bitirmek gerekirse; Bu küçük kalıntı, bir-iki
kayıt, bir yağlıboya resim, yaptırının yaşamıyla ilgili düşünceler,
Sinan gibi bir mimarbaşının dönemi ele alınarak oldukça önemli so-
nuçlara götürebilecek araştırmaları beklemektedir¹⁵.

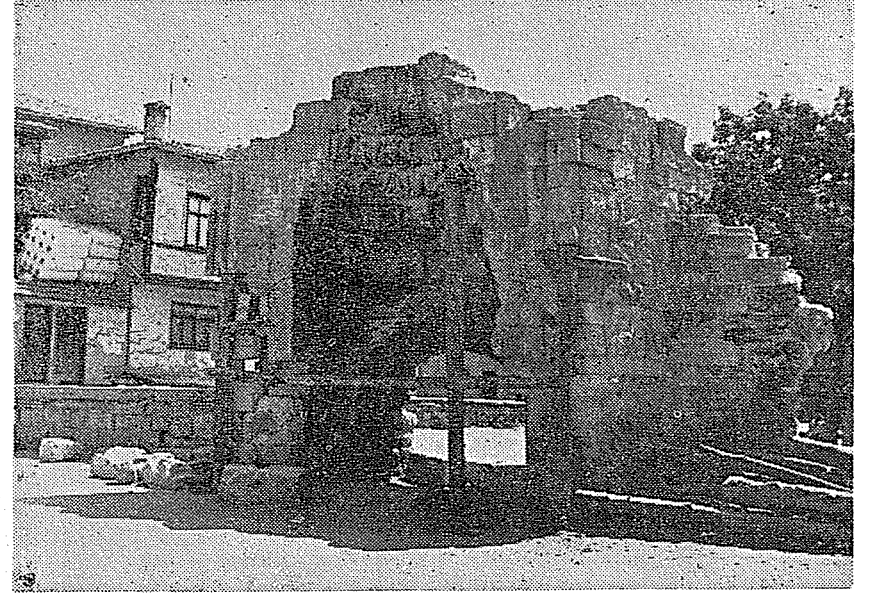
alan, cadde ile sokak arasında kalan yeni çevre duvarlarının ölçüleri olarak
belirmektedir. Çözüm getirmemekle birlikte bu fotogrametrik esaslı krokinin
doğruluğu halinde, dersane-mescidin avlunun ortasında yer alması biraz şüp-
heli olacaktır. Sonucu sondaj ve kazı belirleyecektir.

13 Son bir araştırma için, O. Aslanapa, «Rüstem Paşa Camii» *Sanat Dün-
yamız*, Yıl 6, Sayı 18, Ocak 1980, s. 2-6; Medresenin düzeltilmiş planı için,
O. Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, Faber and Faber, London 1971,
s. 227.

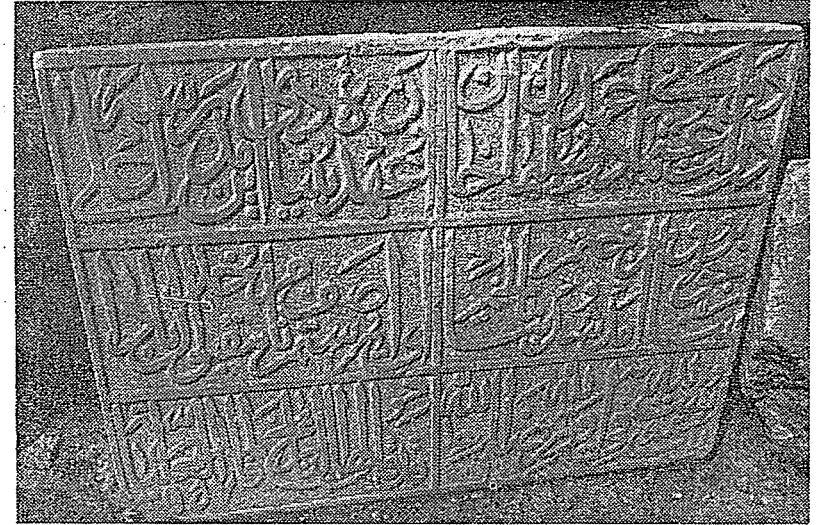
14 M. Sözen ve diğerleri, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İs-
tanbul 1975; Doğan Kuban, «Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı»,
Mimarlık, Kasım 1967, Yıl V, Sayı 49, s. 13 vd.; «Sinan'a ait yapıların listesi»,
aynı yer (Afife Batur - Selçuk Batur) s. 38, 39.

15 Not 1 ve 11 dekilerden başka aynı kaynağın özeti olan Celâl Kağnıcı-
oğlu, *Tarihi ve Turistik Yönü ile Kütahya*, İstanbul 1964 ve Serpil Cener, *Kü-
tahya'da Osmanlı Devri Mimari Eserleri*, (İ.Ü. Ed. Fak. yayınlanmamış Lisans
Tezi) İstanbul 1970 de de sadece kapısı ve kitabesi ele alınmaktadır. Mimari
tarihi açısından yapı henüz yeterince ele alınmamıştır. Sondajların gerçekle-
ştirilmesinden sonra tam bir değerlendirmenin yapılabileceğini umuyoruz.

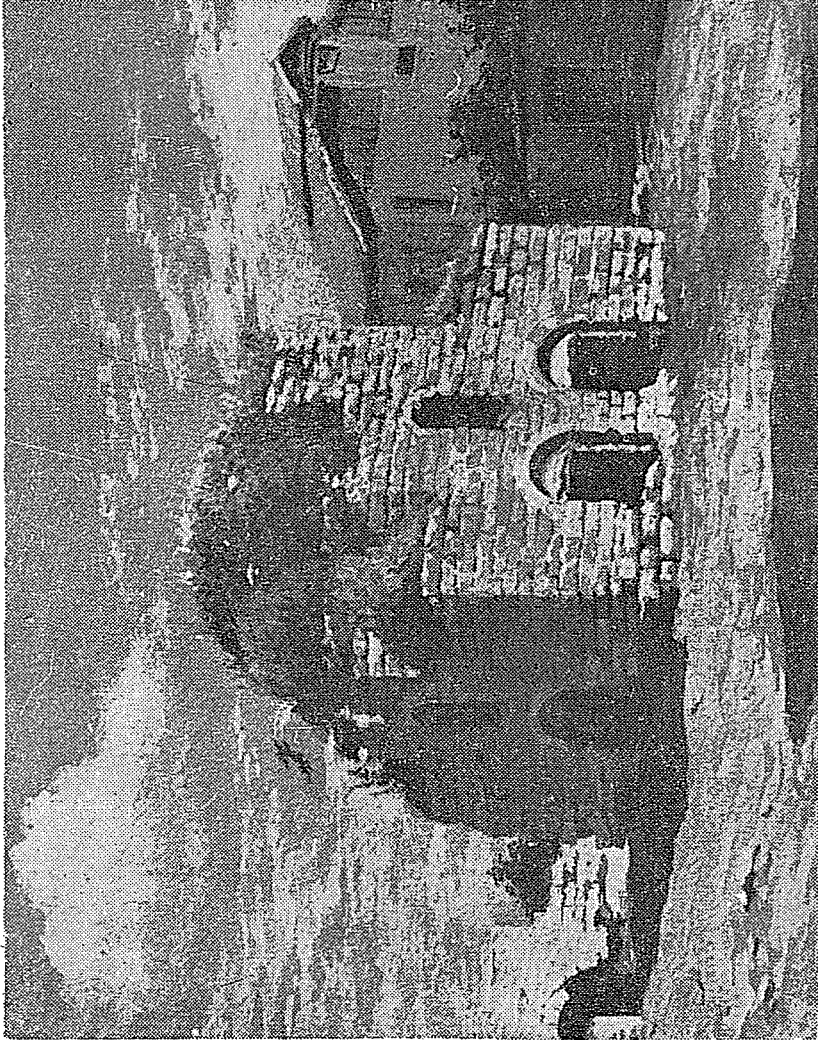
Yakında başlayacağını umduğumuz sondaj ve kazıların titizlikle yürütülmesi halinde, belki de, Sinan dönemi Osmanlı mimarisinin deneme yapılarından birisiyle karşılaşmak ve yeni değerlendirmeler yapmak mümkün olacaktır. Bu konuda vakfiye ve diğer kaynak araştırmalarında tarihçilere, kazı ve sondajlar ile restitüsyon ve rekonstrüksiyon konusunda mimarlar ile meslekdaşımız sanat tarihçilerine görev düşmektedir. Bu yazı ile, sadece birkaç kısa not halinde yapı hakkında dikkati çekmeyi amaçladık. Kasım 1980.



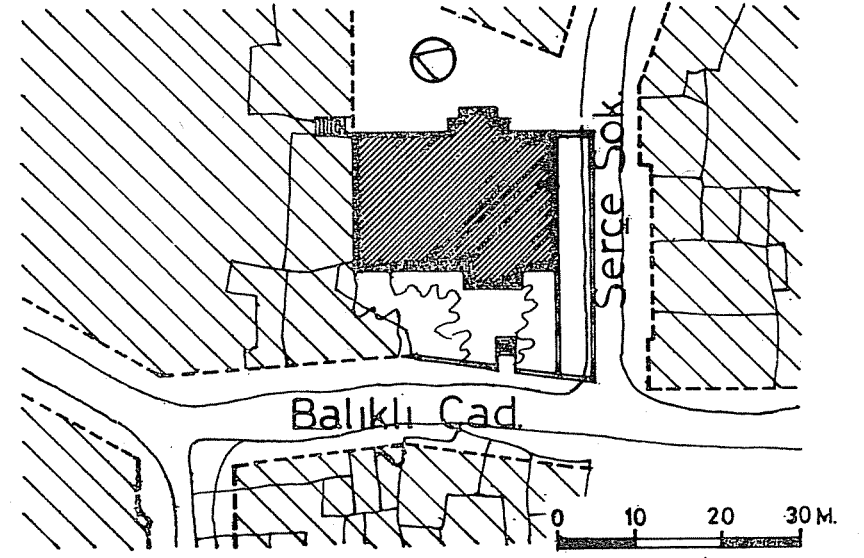
Resim 1. Rüstem Paşa Medresesi'nin Portali.



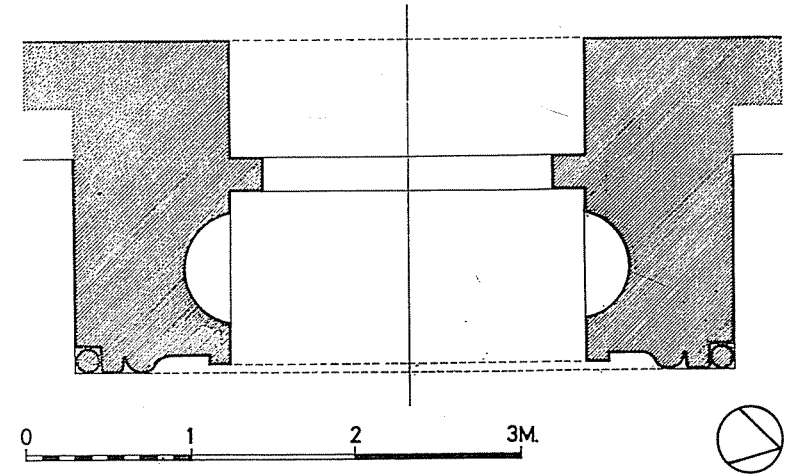
Resim 2. Rüstem Paşa Medresesi'nin Kitabesi.



Resim 3. Rüstem Paşa Medresesi'nin Dershane-Mescidi yıkılmadan önce, Ahmet Yakupoğlu'nun resmi.



Resim 4. 1963, İmara esas Halihazır 1/1000 ölçekli paftadan Rüstem Paşa Medresesi'nin konumu.



Resim 5. Rüstem Paşa Medresesi, Portal kalıntısı planı.

TOPKAPI SARAYINDA KALMIŞ BAZI KALE ANAHTARLARI

Oktay ASLANAPA

Osmanlı devrinden bazı kalelerin anahtarları Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonları arasında saklanmaktadır. Bunlar 27 gümüş, 97 demir, 20 tahta anahtardır. II. Sultan Mahmud özel olarak gümüş kale anahtarları yaptırmış ve sınırlardaki kaleleri tamir ettirmiştir. Tuna boylarındaki kalelerin tamirleri için Cevdet Tarihi'nde 1231 H. (1816 M.) olayları arasında bilgi verilmektedir. Kaleleri bilinen kitabeli, tarihli ve tuğralı yedi anahtar vardır :

— Tuna'nın sağ kıyısında eski Adakale'nin doğusunda *Harsova Kalesi*'nin 55 santim uzunlukta klâsik gümüş anahtarı tamamen altın yaldızlı, arma, yıldız ve çiçek süslemelidir. Armudî biçimdeki sapında kabartma iki arslan figürlü süsleme görülür. Sapın arka tarafına bir Mahmudiye altını gömülmüştür. Kitabesi sekiz satır olarak yazılmıştır :

«Ya Fettah
Kuvve-i kahire-i şahaneden
Ve himemi bahire i mülükâne ile
Bu defa müceddeden bina olunan
Harsova Kal'asının miftah-ı
Nusret penahıdır. Cenab-ı Hak
Mübarek ve Mes'ud eyleye. Amin»

Sen 1231 H. (1815/16 M.). (Resim: 1, 2)

— Tuna'nın sağ kıyısında İsmail kalesi karşısında, Dobruca'nın üst tarafında, deltanın başlangıcında *Tolcu kalesi*'nin 30 santimlik gümüş anahtarının, (Resim: 3, 4) başında kale burçları, cami, bina ağaç ve bayrak, yelpaze şeklinde çiçek ve yaprak demetiyle, sapında yaban gülü, meşe yaprağı ve kordon süslemeleri var.

Kitabesi : Rakım'ın Sultan Mahmud tuğrası ile,

«Kal'a-i Hakaniye
Tolcu» 1231 H. (1815/16 M.)

— Tuna'nın sağ kıyısında İbrail'in karşısında *Maçin Kalesi*'nin 42 santimlik armudî saplı gümüş anahtarı 490 gr. ağırlığındadır. (Resim: 5) Kitabesi :

«El Fettah

Nusret ile daima feth ide bi inyetü
Maçin Kal'ası bâbın hayr ile min miftah»

Sene 31-1231 (1816)

— *Silistre Kalesi*'nin 55 santimlik, 710 gram ağırlığında gümüş anahtarı, armudî saplı ucu sütun başlığı şeklinde stilize dallarla süslemeli Sultan Mahmud tuğralı. Alt tarafda çift surla çevrili, ortada cami, bina ve ağaçlar görülüyor. (Resim: 6, 7) Kitabesi :

«Kıl'a-ı hakaniyeden

Silistre Kal'ası'nın miftahıdır.»

Sene 1234 H (1818/19 M.) Sultan Mahmud tuğrası ile

— *Ruscuk Kalesi*'nin miftahıdır, Sene 1235 H. kitabeli (1819/20 M.) Ruscuk Kalesi gümüş anahtarı 48 santim boyunda, 744 gr. ağırlıktadır. Dal, yaprak ve gül süslemeli, palmet şeklindeki sapın ucu sütun başlığı ve lotus süslemeli olup sapın arkasına Mahmudiye altını gömülmüştür. (Resim: 8, 9)

— Vidin ilerisinde nehrin kıvrım yaptığı yerde sağ kıyıda *Feth-il İslâm Kalesi*'nin 35 santim boyunda 1270 gram ağırlıkta gümüş anahtarında, dokuz köşeli sap klâsik sütun başlığı biçiminde kabartma çift surla ortada askerî tabyalar görülüyor. Oval madalyon içinde kırmızı zeminde Sultan Mahmud'un tuğrası var. (Resim: 10) Kitabesi :

«Miftah-ı Kal'a

Feth-il İslâm» 1237 H. (1822 M.)

— Tuna sağ kıyısında Vidin yakınlarında *Kule Kalesi*'nin 40 santim boyunda 670 gramlık gümüş anahtarının kitabesi :

«Yaptı Kule Kal'asını mamur ve ihya eyledi
Gazi Han-ı Mahmud-u Adlî şan inşa eyledi
Hâk-i pâye arz edüp miftah-ı simin bendesi
Resm-i deyrin mubarek bâd-i icra eyledi»

Tarih yok, tuğra oval ve kitabe dikdörtgen bir çerçeve içinde beyaz zemine hâkkedilmiştir. Arkada bir kale, surlar içinde bina, cami ve ağaç tasvirleri ile kabartma süslemelidir. (Resim: 11, 12)

Bu arada hangi kaleye ait olduğu bilinmeyen anahtarlar vardır. Kaleleri bilinmeyen bu anahtarlardan yassı, üzerlerinde kitabe ve tuğra olanlardan biri 30 santim boyunda, sapında Mahmud Adlî tuğrası, armudî kısmın ortasında dikdörtgen tâlik kitabe :

«Gazi Han-ı Mahmud Adlî'nin kıla Rabbi Kerim
Zatı alî şanını mansur ağdasın adim
Ruzu şimşiri ile feth edüp kilağı düşmanı
Ola teslim yed-i iclab sadrı miftah-ı sim»

Tarih yok. Kabartma surlar kitabe ile birleşmiştir. İçinde bina, cami ve ağaçlar vardır. Sapın arka yüzünde (Hafezek Allah) ibaresi bunun altında beyaz zeminli dikdörtgen tâlik kitabe :

«Gazi Han-ı Mahmud Âli himmetin Rabbi vahit
Eyleye bahtın kavi şanın füzun ömrün mezid
Böyle bir kal'ayla ol hakan-ı İskender tuvan
Rah-ı Yacuc adüye çekti bir sedd-i sedid»

Tarih ve isim yok. Sütun başlığı üzeri çubuk süslemeli alt kısmında surlar içinde kabartma cami, bina ve ağaç tasvirleri var (Resim: 13, 14)

İkinci anahtar armudî saplı celi Barek Allah yazılı, altında tâlik kitabe :

«Küşad oldukça her dem bâb-ı serhad-ı mansur
Haktealâ padişahın düşmanın eylesin makhur»

Arkada iki kal'a surla çevrili cami, bina, ağaç kabartmaları etrafı dal, yaprak ve çiçeklerle çevrili, armudî sapda oval madalyonla Mahmud Adlî tuğrası altında kabartma olarak sur içinde cami, bina ve ağaçlar görülüyor. (Resim: 15, 16)

Üçüncü anahtarın sapı değişik, gövdenin iki yeri sütun başlığı biçiminde, üzeri dal, yaprak, çiçek süslemeli, ortada Mahmud Adlî tuğrası var.

Dördüncü anahtarın iki yüzü yaprak ve çiçeklerle süslemeli, tepelik kısmında celi hatla maşaallah bunun karşılığında tuğra var.

Gövdeleri yuvarlak, tuğralı veya armalı anahtarlar diğer bir gruptur.

— *Belgrat Kalesi*'nin Tamuşvar, İstanbul, Sava kapıları için üç demir anahtarı da bunlar arasındadır. (Resim: 17, 18, 19)*

Karadeniz'in doğu kıyısında, Evliya Çelebi'nin de bahsettiği Sohüm Kalesi'nin kitabesi de Topkapı Sarayı'nda ikinci avluda, Kubbealtına yakın bir yerde durmaktadır. Yüksek bir kaide üstünde bulunan kitabenin tepesinde de iri palmetlerle çevrili üçgen alınlıkta tuğra yer almaktadır. Kitabesinin metni şöyledir :

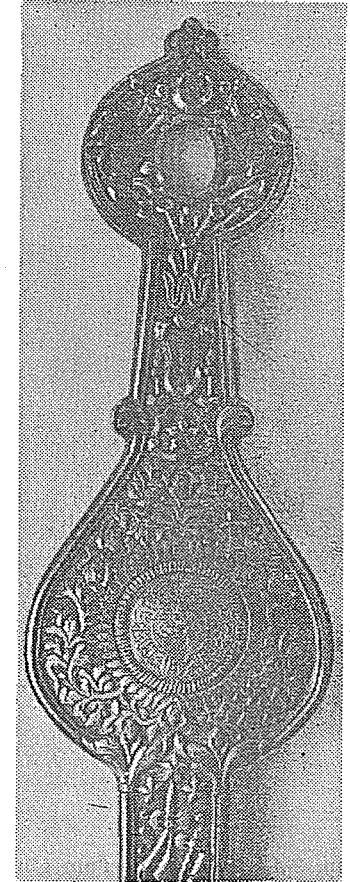
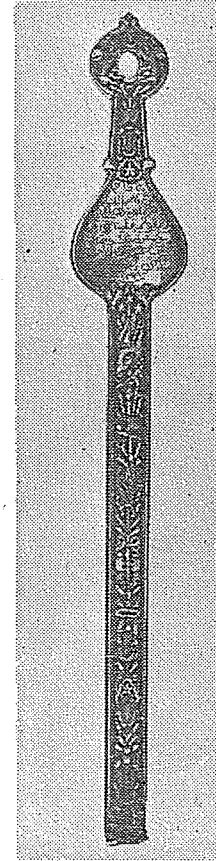
Asr-ı Hân-ı Ahmed-i Sâlis'de Sohüm Kal'ası da
Yapılıp bâbının üstüne bu taş kondu hemân
Sonra Moskof eline geçmiş iken nice zamân
Vatan-ı bûm olup oldu nizâmı tâlân
Kal'ayı Rûsiyye'den Hân-ı Hâmîd-i Sâni
Zor ile aldı giruya Şeh-i Gâzî-i zamân
Geldi fermân-ı hümâyûnu ile işte bu seng
Buraya vaz'ını emreyledi Şâh-ı devrân

Şehinşâh-ı cihân şevketlû Sultan Ahmed-i Gâzî
Ki bâb-ı devleti İskender u Dârâ'ya me'vâdır
Ve hâkân-ı bülend-ikbâl kim zât-ı hümâyûnu
Kemâl-i izzü câh-ı ma'deletle âlem-ârâdır
Ve hâkân-ı güzînin sıhr-ı hâsı sadr-ı âlisi
Vezîr-i pür-himem Dâmâd İbrâhim Paşadır
Cihânın eyleyüp her kûşesin te'min a'bâdan

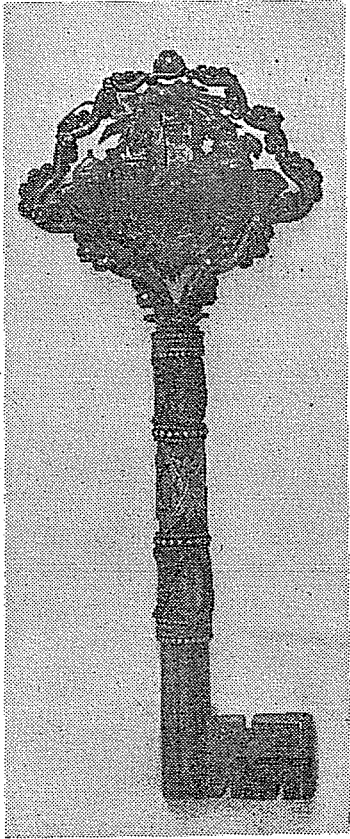
* İsmail Ünal, Bu Kale anahtarlarile ilgili bir çalışma yapmıştır (Topkapı Sarayı Müzesi asistanı, basılmamış terfi tezi) İstanbul 1960.

Bu semtin dahi oldu çünki emri hıfzına sâdır
Yapıldı himmetile bu mu'azzam kal'a muhkem
Ki heybetle sanursun kim ser-i Kâf üzre ankâdır
Kıla Hak Şehriyâr-ı âlemin ikbâlini efzûn
Ki zât-ı akdesi sermâye-i ârâm-ı dünyâdır
...vezîri-a'zâmın dahi kıla dâim
Ki bâis böyle emn ü râhına ol sadr-ı dânadır.

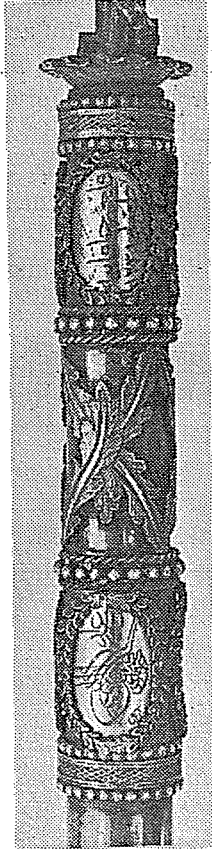
Bu kitabe bozuk bir istif ve fena bir tâlik'le yazılmıştır.



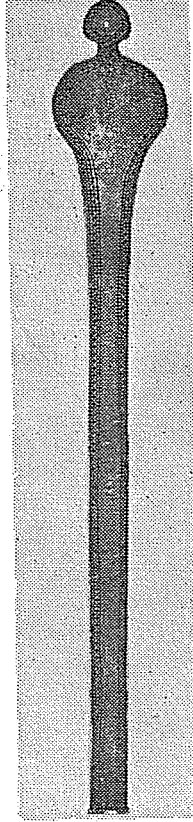
Resim 1-2. Harsova Kalesi'nin gümüş anahtarı.



3



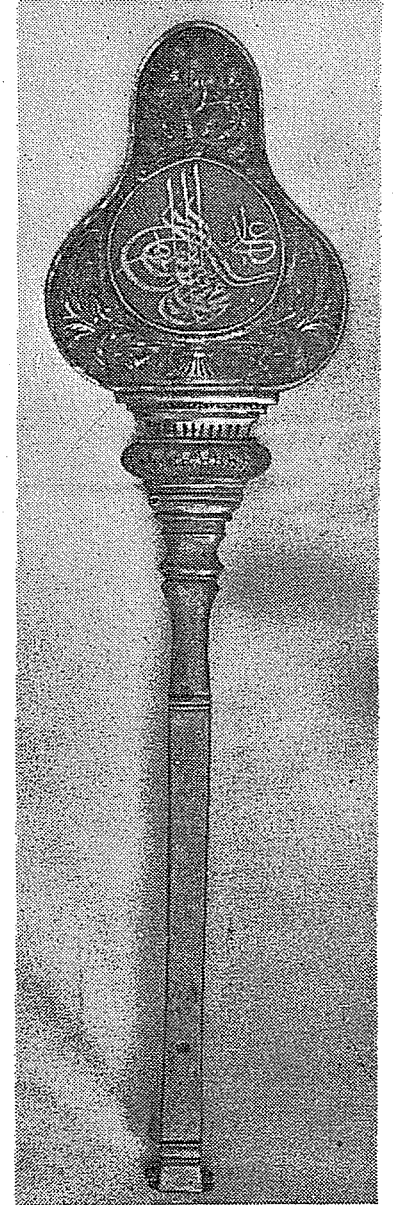
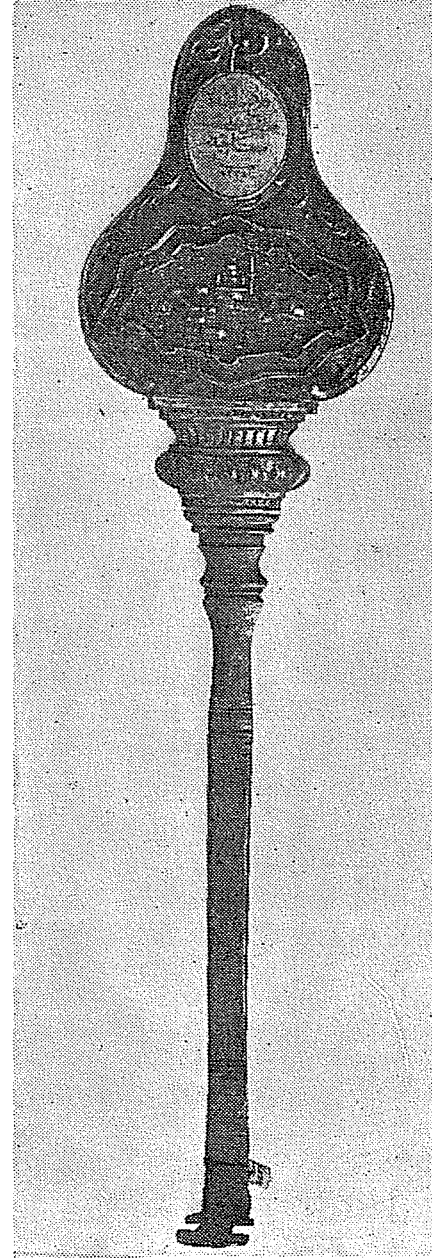
4



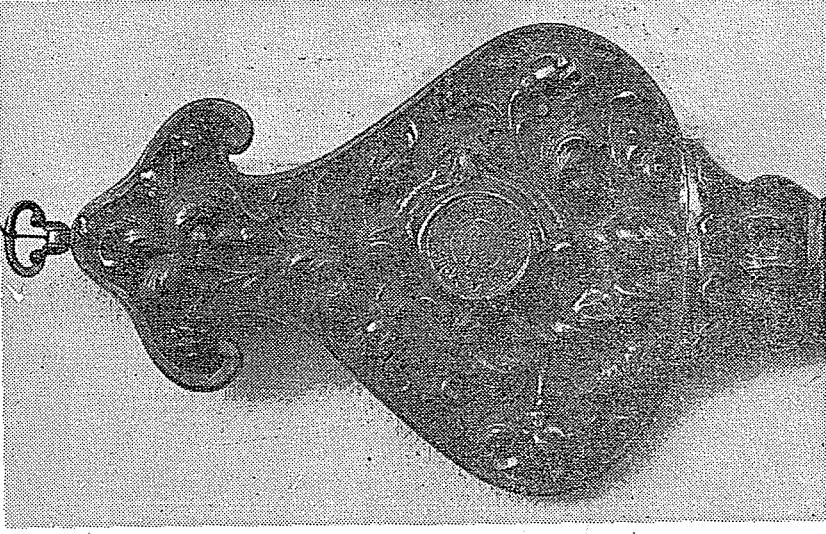
5

Resim 3-4. Tolcu Kalesi'nin gümüş anahtarı.

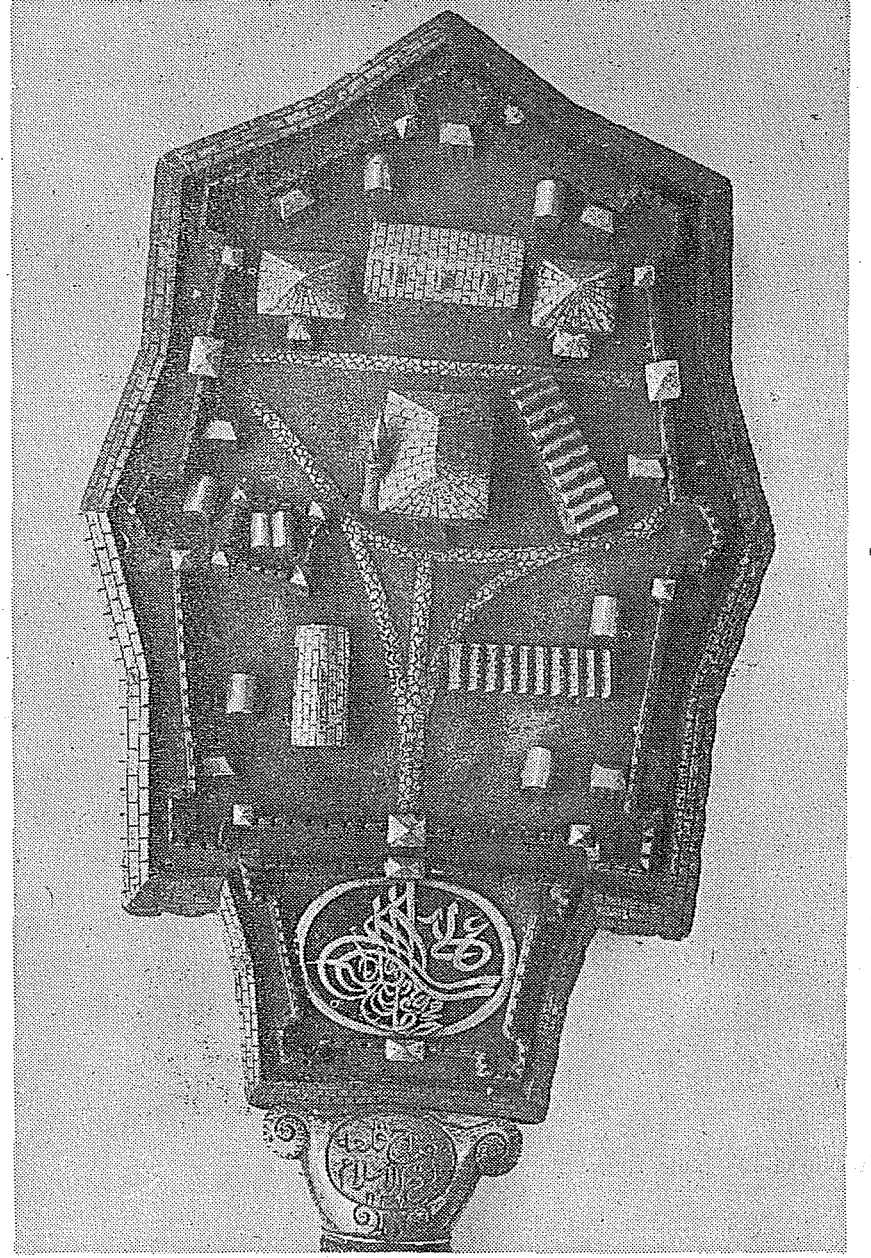
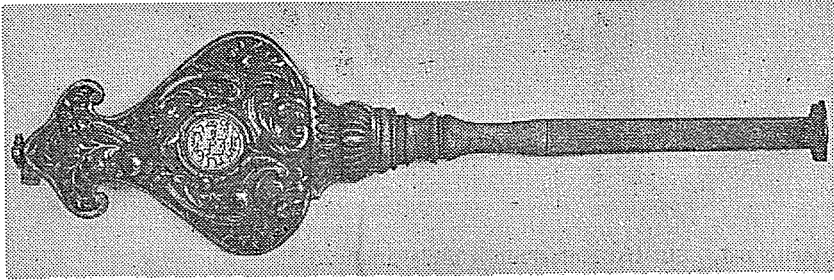
Resim 5. Maçın Kalesi'nin gümüş anahtarı.



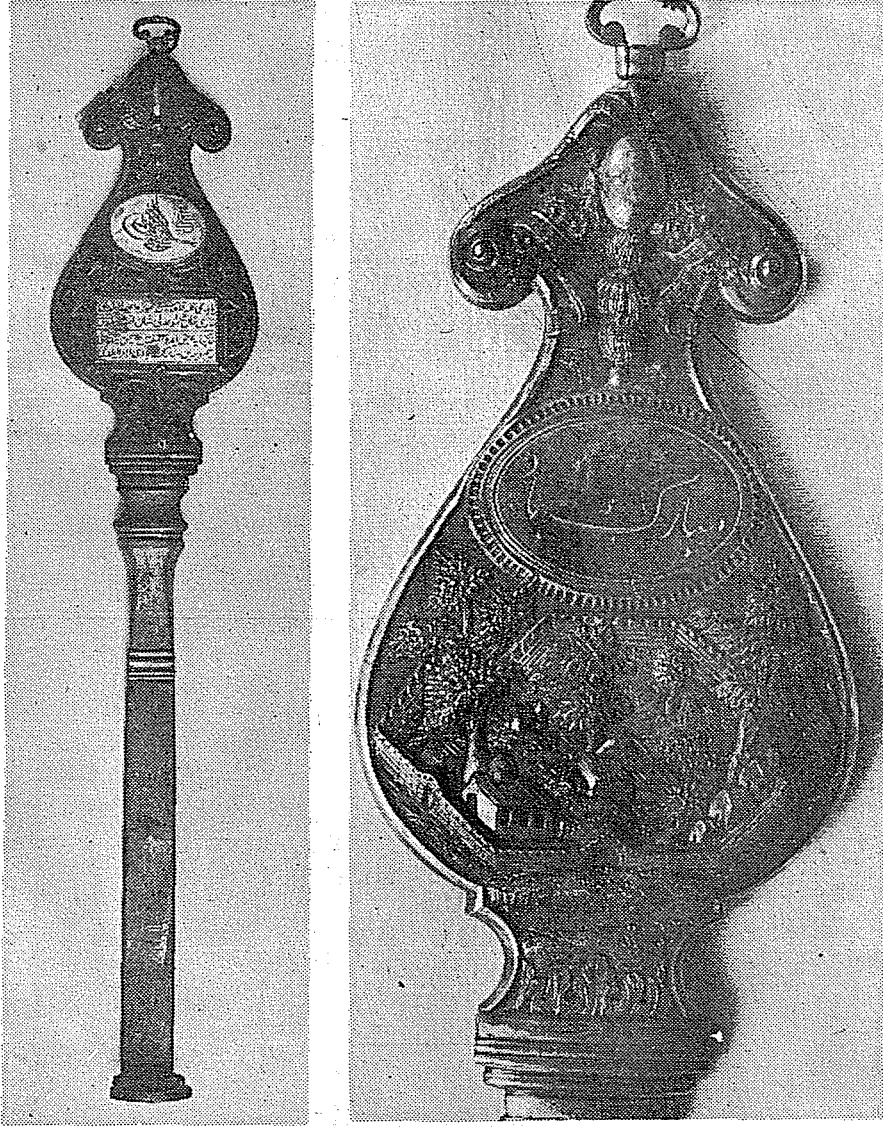
Resim 6-7. Silistre Kalesi'nin gümüş anahtarı.



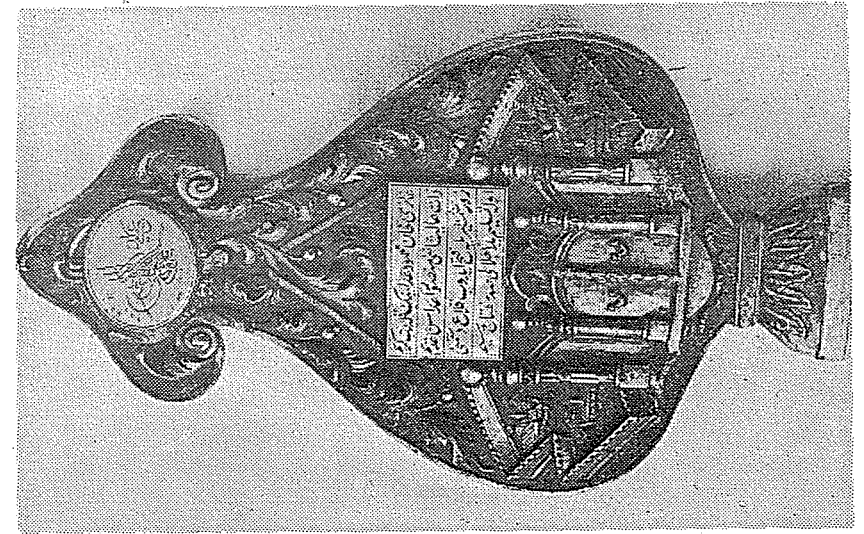
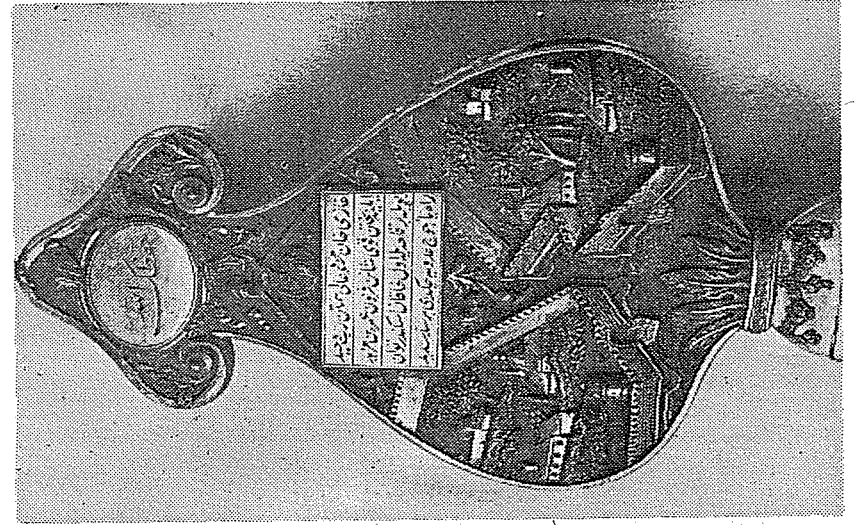
Resim 8-9. Ruscul Kalesi'nin anahtarı.



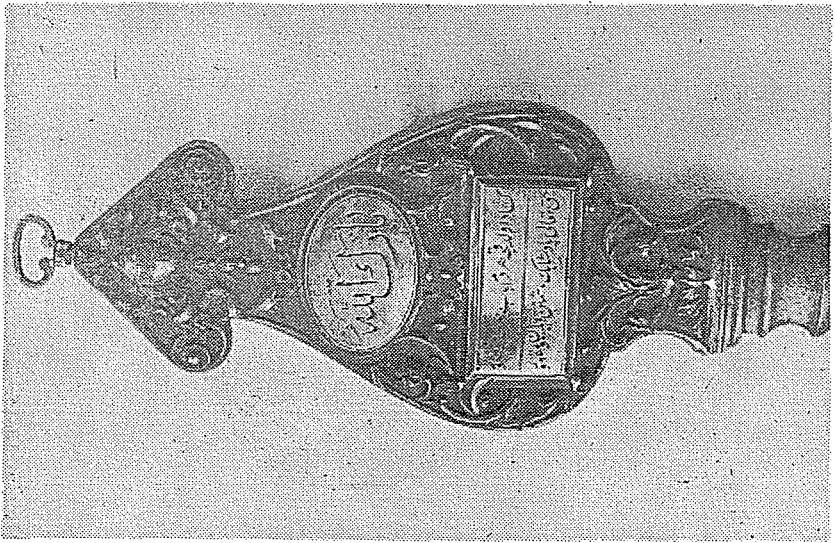
Resim 10. Feth-il İslâm Kalesi'nin anahtarı.



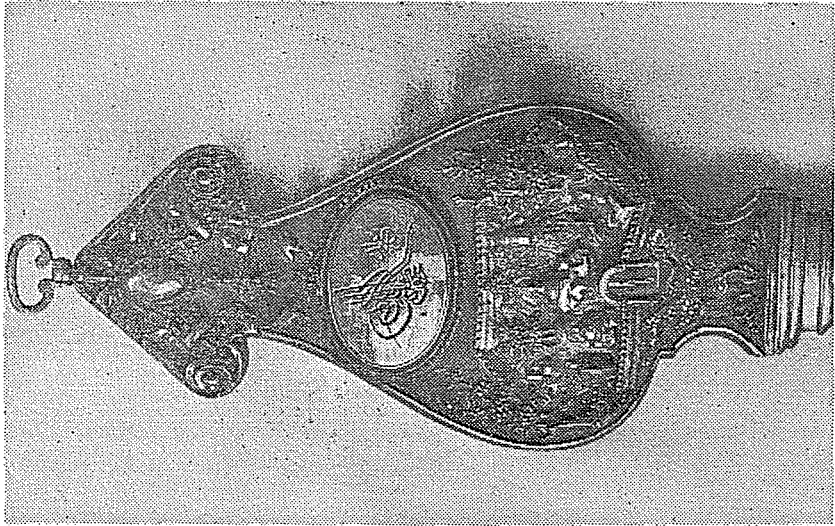
Resim 11-12. Kule Kalesi'nin anahtarı.



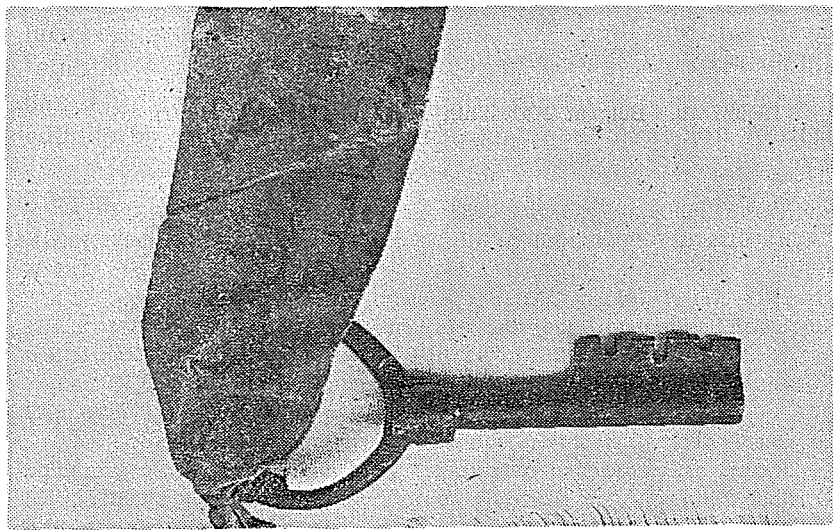
Resim 13-14. Hangi kaleye ait olduğu bilinmeyen anahtar.



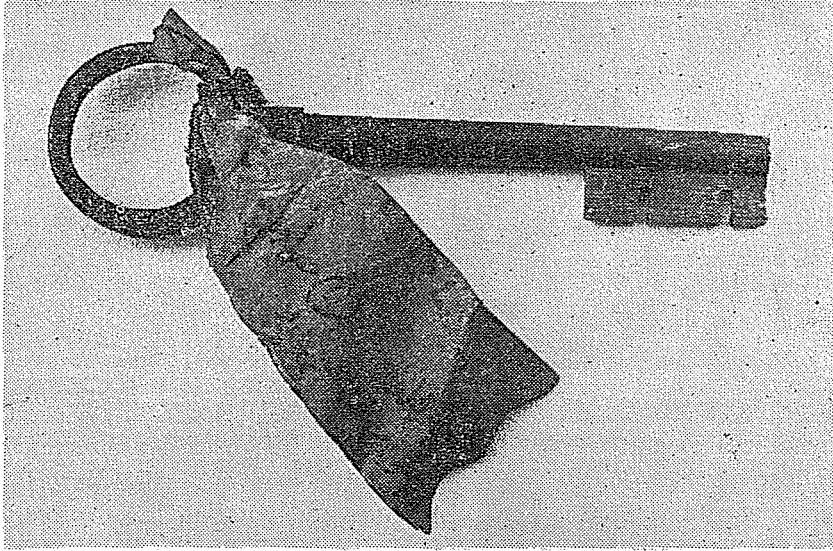
Resim 15-16. Hangi kaleye ait olduğu bilinmeyen anahtar.



Resim 17. Belgrat Kalesi'nin Tamuşvar kapısı anahtarı.



Resim 18. Belgrat Kalesi'nin Sava kapısı anahtarı.





Resim 19. Belgrat Kalesi'nin İstanbul kapısı anahtarı.

TİRE MÜZESİNDE BULUNAN 147 ENV. NO.LU BİZANS SÜTUN BAŞLIĞI

Mükerrem (USMAN) ANABOLU

İznik Müzesi'nde bulunan 670 env. no.lu sütun başlığı¹. Afyonkarahisar Müzesi'nde bulunan ayak (paye) başlığı². İznik'ten alınıp Bursa Müzesi'ne götürülmüş olan 280 env. no.lu sütun başlığı³. Eğridir'deki Dündar Bey Camii'nde ikinci defa kullanılmış olan sütun başlıkları⁴ ile Tire Müzesi'ndeki 147 env. no.lu sütun başlığı⁵, köşelerinde, plastik bir şekilde yapılmış olup ileriye doğru çıkan birer kuş (büyük bir olasılıkla kartal) ve yan yüzeylerinde kuşlara ait olan kanatlarla bezenmişlerdir.

İznik ve Afyonkarahisar müzelerindeki başlıklardaki kuş kanatları, arkalarından birbirlerine değerler, aralarında başka bir motif yoktur. Sadece Afyonkarahisar'daki ayak (paye) başlığında, kuşların başlarının hizasında, bir saç örgüsü (guilloche) motifi yer alır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunan 2810 env. no.lu başlıkla Dündar Bey Camiinin başlıkları, kanatlar arasındaki boşluklarda, stilize edilmiş bitkisel motifleri içerirler. İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki

1 M. Keşoğlu, İznik Müzesinde Bazı Bizans Başlıkları, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı, c. V (1972-1973), s. 282 ve s. 287, res. 3.

2 American Journal of Archeology, c. LXXV (1971), lev. 44, res. 34.

3 M. Keşoğlu, sözü edilen makale, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı, c. v (1972-1973), s. 282 ve s. 287, res. 4.

4 G. Öney, Anadolu Selçuk Mimarisinde Antik Devir Malzemesi, Anadolu (Anatolia), c. XII (1968), s. 20, lev. XI, res. 7 b-7 c.

5 Tire'deki Aydınogulları Caddesinde, Santral Garaj'ın inşası sırasında bulunmuş olup yayınlanmamıştır. Tarafımdan hazırlanmakta olan Tire Müzesi Kataloğu'nda yer alacaktır. Mermerden olup 0,34 m. yüksekliğindedir. Genişliği 0,46, derinliği ise 0,39 m. dir.

başlıktaki bitkisel motifler, kalp biçimindeki madalyonları oluştururlar. Bunun içerisinde, beş dilimli bir palmet motifi göze çarpar⁶.

Bunlar, oldukça büyük bir özenle yapılmış başlıklar olup M.S. VI. yüzyıl ve daha sonrasına tarihlendirilebilirler. Bursa Müzesi'ndeki sütun başlığının yapımında, matkaptan yararlanılmıştır. Kendi başına birer madalyonu oluşturan bitkisel motiflere, İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki 924 env. no.lu başlığın yan yüzeylerinde de rastlanır. Bu sonuncusu, G. Mendel tarafından M.S. VI. yüzyıla tarihlendirilmiştir⁷.

Tire Müzesi'nde bulunan 147 env. no.lu sütun başlığı, bu tipin daha da ilginç olanıdır. Bunda, kuş kanatlarının aralarındaki boşluklar, çok şematik bir şekilde işlenmiş olan erkek başlarıyla doldurulmuşlardır. Köşelerdeki kuş figürleri de, çok şematik bir şekilde işlenmişlerdir (Res. 1-2). İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde, bu başlığa çok benzeyen bir sütun başlığı (4722 env. no.lu başlık) vardır. Fatih'in Kumrulumescid semtinde bulunmuş olan bu mimarlık parçasında başları kırık ve noksan olan kuşların gövdelerini kaplayan tüyleri gösterilmemiş, sadece kanatlarının tüyleri gösterilmiştir⁸ (Res. 3).

M.S. IV. ve V. yüzyıllardan itibaren, Bizans mimarlığında, hayvan figürlerine de yer veren kompozit sütun başlıkları, meydana çıkmaya başlamışlardır. Avrupa'daki Roman mimarlık yapıtlarında da, hayvan ve insan figürlü başlıklar vardır. Lâkin Anadolu'daki Bizans başlıkları, daha ziyade Geç Roma sanatından devralınmış olan başlıklardır. M. Keşoğlu'nun söylediği gibi E. Kitzinger, bu başlıkların kökeninin Mısır olduğunu var sayar⁹. 21.II.1980.

6 J. Ebersolt, Mission Archéologique de Constantinople, no. 1, lev. XXIII res. 1.

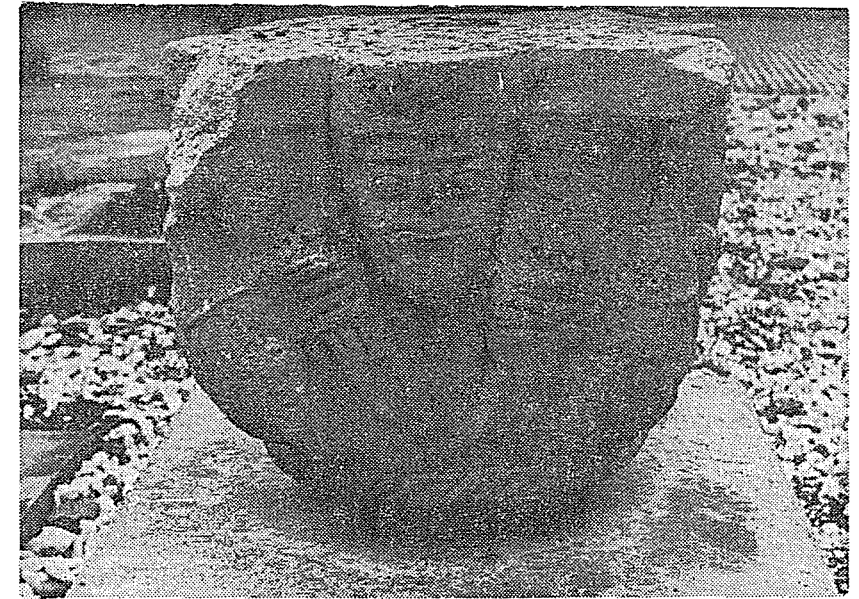
7 G. Mendel, Catalogue des Sculptures Grécques, Romaines et Byzantines, c. II, s. 551, no. 751 (924).

8 N. Fırath, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Seçme Bizans Eserleri Rehberi, s. 40, lev. X, res. 21.

9 E. Kitzinger, List of Early Byzantine Animal and Birds Capitals, Dumbarton Oaks Papers, c. III (1946), s. 61-62.



Resim 1. Tire Müzesi'ndeki 147 env. no.lu sütun başlığı.



Resim 2. Tire Müzesi'ndeki 147 env. no.lu sütun başlığı.



Resim 3. İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki 4722 env. no.lu sütun başlığı.

BİZANS VE OSMANLI DEVRİNDE MADENLER*

Sümer ATASOY

Tarihte pekçok devlet ekonomik zenginlik ve kuvvetini, madenlere verdiği önem sayesinde sağlamıştır. Anadolu'da kurulan devletlerin en güçlüsünden biri olan Hitit Devleti buna en iyi örnek teşkil eder. Batı Roma İmparatorluğunun çöküşü, batıda madenlerin kaybedilmesinden, Doğu Roma İmparatorluğunun devam etmesi ise madenlerin elde tutulmasından ileri gelmiştir. XIV. yüzyılda Bizanslıların Balkanlarda büyük bir kuvvet ve zenginliğe kavuşması, onların Balkan madenlerini iyi değerlendirmesindedir. Osmanlı Devleti de Anadolu ve Balkanlarda elde ettiği madenleri uzun zaman değişiklik yapılmıyarak çalıştırmıştır.

Bizans ve Osmanlı devrinde Anadolu ile Balkanlardaki madencilik hakkında bilgilerimiz azdır. Elimizdeki bilgileri Bizans, İran, Türk ve Latin kaynaklarından öğrenmekteyiz.

ANADOLU

Anadolu madenleri konusunda en çok bilgi veren klasik yazarlardan Strabon'dur. M.S. I. yüzyılda yazmış olan Strabon, Anadolu'daki madencilik bölgelerinin varlığını kayıt etmekte büyük bir dikkat göstermiştir. Strabon'un yazdığına göre Trabzon'un güneydoğusundan oldukça uzakta Kaballa yakınında Syspirtis'te altın madenleri mevcuttu¹. Aynı zamanda Trabzon'un batısındaki Pharnaki (Giresun) de demir madeni², Trabzon'un güneybatısındaki Cabira (Niksar)'da³ ve Sinop'un güneyindeki Sandarakurgium dağında madenler vardı⁴. Strabon, Kıbrıs'taki bakır madenlerinden de söz et-

* Daha fazla bilgi için bak; S. Vryonis, The Question of the Byzantine mines, Speculum XXXVII/1 (1962), 1-17.

1 Strabo, Geography, ed. H.L. Jones, V (1928), 328.

2 Strabo, a.e., 400.

3 Strabo, a.e., 428.

4 Strabo, a.e., 450.

mektedir⁵. Böylece M.S. I. yüzyılda Anadolu, Kıbrıs ve doğu Pontus bölgesinde altın, bakır ve demir madenlerinin varlığı anlaşılmaktadır.

Anadolu'daki altın madenlerinden ilk defa 370 yılında ve daha sonra 392 yılında Theodosius Kodeksinde bahsedilir. Bu iki emirden ilki İmparator Valentianus, Valens ve Gratian tarafından Probus'a gönderilmiştir. «Ekselans Valens'in buyruğuna göre bütün Doğuda altın arayanlar, sahipli arazilerden uzak durmalıdırlar» denilmektedir⁶. İkinci emir İmparator Valentianus, Theodosius ve Arkadius tarafından Romulus'a gönderilmiştir. Bu emirden öğrendiğimize göre o zamanlar Batı Anadolu'da yoğun bir madencilik yapıyordu. «Her altın madencisi, her yıl devlete 7 scruple altın verecekti»⁷.

Bizanslılar ile Sasaniler arasında Armenia'daki altın madenlerinden doğan ve asırlar süren anlaşmazlık vardı. O yöredeki altın madenlerinin işletme hakkından doğan bu anlaşmazlıklar, ekonomik bir savaş görünümündeydi. Bu anlaşmazlıklar ilk olarak 421-422'de, daha sonra Anastasius zamanında (491-518), 530 yılında ve son olarak da 534'de çıktı. Vahram V zamanında İran'daki hıristiyanlara baskı yapılmaya başlandı. İmparator Theodosius II hem bu baskıyı, hem de İranlılar tarafından kiralanan altın madenlerinin geri verilmesini sebep göstererek 421'de savaş açtı. Malalas'ın söylediğine göre Anastasius zamanında Armenia'daki altın madenleri Bizanslılar tarafından geri alınmıştı⁸. Bu bölgedeki dağlarda madenler çok zengindi. Yüzeeye yakın olan altınlar, kuvvetli bir yağmurdan sonra topraktan kolayca çıkmaktaydı. Bundan dolayı maden çıkarma bir problem değildi. Malalas'ın anlattığına göre önceleri bu madenler hem İranlılar'dan, hem de Bizanslılardan belli kimselere kiraya verilirdi. Bu madenlerin tartışma konusu olan mülkiyeti, Justinian I ile Kavades arasında 530 yılında çıkan savaşın nedeni olmuştur. Bu savaşta Bizanslılar, Bolum ve Pharangium madenlerini İranlılardan geri almışlardır. 532-533 savaşı sonunda yapılan barışa göre Pharangium altın madenleri İranlılara geri verilecekti⁹. Fakat anlaşmanın hiçbir şartı yerine getirilmedi. Yahutta daha önceki anlaş-

5 Strabo VI, 383.

6 C. Pharr, The Theodosian Code, Princeton, 1952, 284.

7 C. Pharr, a.e., 285.

8 I. Malalas, Chronographia, ed. B. Niebuhr, Bonn, 1831, 455-456.

9 I. Malalas, a.e., 477.

manın bozulduğu ileri sürülerek 534 yılında tekrar savaş açıldı. Bu olaylardan anlaşıldığına göre sınır boyundaki altın madenleri İranlılar ile Bizanslılar arasında yıllarca süren bir çekişmenin başlıca sebebi idi.

Doğu Anadolu ve Bizans madenleri hakkında bilgiler, Müslüman coğrafyacı ile seyyahlardan öğrenilmektedir. İstahri, Taron çevresindeki altın, gümüş, bakır ve demir¹⁰, Mukaddesi ise Doğu Anadolu'daki bakır madenlerinden sözeder¹¹. 982-983 yıllarında yazılmış olan isimsiz İran kitabı Hudud al-Alam'da o yöredeki birçok madenden bahsedilir. Gerçi bu kitaptaki bilgiler kesin değilse de, genel olarak kuzeydoğu Anadolu ve Kıbrıs bölgelerinde madenlerin işletildiğini ispatlar¹². X-XIII. yüzyıllar arasında Doğu'da gümüş para basımı bir düşüş gösterir. Bunun en büyük nedeni, o devirlerde Müslümanların gümüş bakımından zengin topraklarının idaresini Bizanslılara kaptırmalarıdır¹³.

Daha sonraları Anadolu'ya Selçuklular gelip yerleşirler ve buradaki madenlerden bahseden kaynakları veren Müslüman seyyahlara rastlarız. Sonradan Müslüman olan Yakut isimli Anadolu'ya bir köle, Doğu Anadolu'da bakır¹⁴, Abul Feda ise Amasya'da gümüş madenleri olduğundan sözeder¹⁵. Marko Polo, XIII. yüzyılda Çin'e giderken geçtiği Anadolu'da Bayburt ve Gümüşhane'de zengin gümüş madenleri görmüştür¹⁶. İbni Batuta, Anadolu'daki seyahatlerinde Gümüşhane madenlerini ziyaret etmiş ve burada Suriye ile Irak'tan gümüş almak için gelmiş birçok tüccara rastlamıştır¹⁷.

10 Al-Istahri, Viae Regnorum, ed. M. de Goeje, Bibliotheca Geographico-rum Arabicorum I, Leiden, 1927, 190.

11 Al-Mukaddesi, Descriptio Imperio Moslemici, ed. M. de Goeje, Bibliotheca Geographico-rum Arabicorum III, Leiden, 1877, 148.

12 Hudud al-Alam, çev. V. Minorsky, London, 1937, 59, 67-68.

13 R.P. Blake, The Circulation of Silver in the Moslem East down to the Mongol Epoch, Harvard Journal of Asiatic Studies II, 1937, 291, 30-310.

14 Yacut, Jacut's geographisches Wörterbuch, ed. F. Wustefeld, IV, Leipzig, 1899, 92-93.

15 Abul Feda, Géographie d'Aboulfeda, ed. M. Reinaud - M. de Slane, Paris, 1840, 383.

16 Marco Polo, The Description of the World I, ed. A.C. Moule - P. Pelliot, London, 1938, 96-97.

17 Ibn Battuta, Voyage d'Ibn Batoutah, ed. C. Defremery - B. Sanguinetti, II, Paris, 1877, 293.

Osmanlı hâkimiyetinden önce Anadolu madenleri hakkındaki en detaylı bilgiyi Arap coğrafyacı Al-Umari vermektedir. Bu yazarın anlattığına göre Anadolu'da bir demir, dört gümüş madeni vardı¹⁸. Gümüş madenleri Ulukışla yakınında, Gümüşhanede, Bayburttta ve Kütahya civarındaydı. Demir madeni ise Ermenak yakınında bulunuyordu.

XIV-XV. yüzyıllarda Pontus madenleri çok verimliydi. Bu madenler daha ziyade bakır olup Kastamonu, Samsun, Canik, Osmançık ve Sinop yakınlarındaydı. Beyazıt I kendi idaresi zamanında bakır madenlerini Osmanlı kontrolü altına almıştır¹⁹. XV. yüzyıldan sonra Osmanlı arşivleri ile kaynaklar, Anadolu ve Balkan madenleri hakkında oldukça fazla bilgi verirler. Osmanlılar çalışır durumda buldukları madenleri olduğu gibi muhafaza etmişler, ölçü, tartı ve geleneklerine dokunmamışlardır²⁰. Bunun yanında yeni madenler bulmak için bir devlet teşkilatı kurmuşlar ve araştırmalar yapmışlardır. Maden çıkarılan bölgede yaşayan insanlara bazı imtiyazlar verilerek madende çalışmaları sağlanıyordu.

Bizans devrinde Pontus bölgesinde yaşayan halkın soyundan gelenler, yirminci yüzyıl başlarına kadar buralardaki madencilik çalışmalarına devam etmişlerdir. Rum madenciler Gümüşhane yöresinde yaşamışlar ve Osmanlı devrinde zaman zaman güneydeki madenlere çalışmaya gönderilmişlerdir. Buralarda, Keban kurşun ve gümüş madenleri ile Ergani bakır madenleri vardı. XV. yüzyılda Anadolu'da yukarıda bahsedilen madenlerden başka Artvin'de altın, Çoruh vadisinde bakır, kurşun ve demir, Kars'ın doğusunda altın ve bakır madenleri işletiliyordu.

B A L K A N L A R

Bizans devrinde Balkanlar'daki madencilik hakkında bildiklerimiz Anadolu hakkında bildiklerimizden daha azdır.

370 ve 386 yıllarında yayınlanmış ve Theodosius Kodeksinde

18 Al-Umari, Al-Umari's Bericht über Anatolien in seinem Werke. Masalik al-absar fi mamalik al-amsar, ed. F. Taeschner, Leipzig, 1929, 20.

19 J. von Hammer - Purgstall, Geschichte des Osmanischen Reiches I, Pest, 1827, 227, 607.

20 N. Çağatay, Osmanlı imparatorluğunda maden işletme hukuku, DTCEFD II/I, (1943), 121.

görülen iki emir, devletin madencilikte karşılaştığı güçlükleri yansıtır. Probus'a gönderilen birinci emirde şöyle denilmektedir: «Ekselans Valens'in buyruğuna göre bütün Doğuda altın arayanlar, sahipli arazilerden uzak durmalıdırlar. İllirya ve Makedonya'da bütün eyaletlere bildirin ki, hiç kimse kendi topraklarında Trakyalı vatandaş oturtmayacaktır. Buralarda oturanlar doğdukları yerlere döneceklerdir. Aksi takdirde, bu yasağın yayınlanmasından sonra orada kalanlar ceza görecektir»²¹. 386 yılında İmparator Gratian, Valentinianus ve Theodosius tarafından Eusignius'a gönderilen ikinci emirde Got istilâsının Balkanlara getirdiği karışıklıktan söz edilmektedir²². Bu istilâ sonucu maden endüstrisi zarara uğramış fakat tamamen durmamıştır. Bu bölgeden Gotların çekilmesiyle, 424'de bir emir çıkarılmış ve madencilerin yurtlarını bırakıp başka yerlere göç etmeleri yasaklanmıştır. Bundan anlaşılmaktadır ki, insan gücünün azlığı, o sıralarda Balkan madenciliğini Got istilâsından daha çok etkilemektedir.

Roma devrinde Bosna'da Vrbas şehri madencilik merkeziydi. Plinius'a göre burada bol miktarda altın çıkarılıyordu²³. Srebrenika'da gümüş, demir ve kurşun vardı. Dakya, Trajan'ın fethinden sonra imparatorluk için zengin bir maden üretim merkezi oldu. Madencilik orta ve güney Transilvanya'da toplanmıştı. Altın, gümüş, bakır, demir ve kalay bu bölgede bol miktarda vardı. II-IV. yüzyıllar arasında Balkan madencilik çalışmaları zayıflamış ancak XIV-XV. yüzyıllarda Saksonyalı maden işçilerinin buraya gelmesiyle yeniden canlanmıştır.

Madenler antik çağ boyunca Makedonya, Trakya ve Yunanistan'da üretilmiştir. Kratovo ve Osogov bölgeleri altın, gümüş kurşun ve bakır, Bozika yöresi ise demir bakımından zengindi²⁴. Az miktarda da değerli madenler adalarda ve Trakya'da üretilmiştir. Bazı arkeolojik delil ve yer isimlerinden anladığımıza göre Roma devrindeki madenler, Bizans devrinde de kullanılmıştır. Bizanslılar Sidre Kapısı, Pangaeum ve daha kuzeydeki madenleri işletmişlerdir. Bulgaristan'da Stara Planina ve Etropole'deki madenlerde bulunan ve

21 C. Pharr, a.e., 284.

22 A. Marcellinus, ed. J.C. Rolfe, Cambridge, 1942, XXXI-6, 6-7.

23 Pliny, Natural History, ed. H. Rackham, Cambridge, 1942, XXXIII. 21.67.

24 O. Davies, Roman Mines in Europe, Oxford, 1935, 227-229.

Anastasius I devrinden İsak Angelos II devrine kadar tarihlenen paralar, madenlerin işletilmesinin tamamen durmadığını göstermektedir. Balkanlar'daki maden üretimi, Batı Roma imparatorluğu çöktükten sonra azalmış olmasına rağmen hiçbir zaman kesilmemiş ve Orta Çağın sonuna kadar devam etmiştir.

XIII. yüzyıl sonu ile XIV. yüzyıl başında Balkanlar'daki maden endüstrisi gelişir. Bunun üzerine Saksonlar kuzey ve orta Balkanlarda Bosna, Sırbistan ve Transilvanya'ya yerleştiler. Sakson madenciler bu bölgelerde altın, gümüş ve demir ürettirler. 1389 yılındaki Kosova Meydan savaşından sonra Beyazıt I, Sırb madenlerinden büyük gelir sağlamıştır. 1433'de bu madenlerin geliri yıllık 200.000 dukaya çıkmıştır. Bosna ve Sırbistan'da çıkarılan Balkan madenleri Dalmaçya kıyısındaki Ragusa limanına gönderiliyordu. Osmanlı devrinde ise bu madenler İstanbul'a yollanmıştır. 1475 yılında Osmanlı İmparatorluğunu ziyaret eden Cenevizli Jacopo de Promontorio, Balkanlar'daki birçok madenden bahseder²⁵. Bundan anlaşıldığına göre Osmanlı fethinden sonra Balkan madenciliği kesilmemiştir. Cenevizli tüccarın verdiği listede Selânik'in bulunması, Sidre Kapısı madenlerinin XV. yüzyılda çalıştığını göstermektedir. XVI. yüzyılda madenleri gezen Fransız P. Belon'un anlattığına göre bu madenlerde 6 bin işçi vardı ve aylık gelir 18.000 - 30.000 duka altın arasında değişiyordu²⁶.

Görülmektedir ki Anadolu ve Balkanlarda altın, gümüş, bakır, demir ve kurşun madenleri antik devirden itibaren kullanılmıştır. Bizans ve Osmanlı devrindeki madencilik merkezleri aşağı yukarı antik devirdeki aynı yerlerde dir. Üretilen madenler para basımı ve silâhların yapılması için önem taşıdığından hiçbir zaman canlılığını kaybetmemiştir. Bu madenlerden bazıları hâlâ günümüzde maden üretimine devam etmektedir. 29.IV.1980.

25 F. Babinger, Die Aufzeichnungen des Genuesen Iocopo de Promontorio de Campis über den Osmanenstaat um 1475, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, 1956, 64.

26 P. Belon, Les observations de plusieurs singularités mémorables, Paris, 1538, 102.

EYÜP'TE AZ TANINMIŞ İKİ TÜRBE HAKKINDA

Yıldız DEMİRİZ

Osmanlı türbe mimarisinin bütün plan tipleri, devir üslupları ve bezeme çeşitleriyle temsil edildiği Eyüp'te, benzerine az rastlanan iki türbe, Eyüp Sultan Camii dış avlusunun kuzeyindeki hazirede yer almaktadır. Bunlardan biri «Çifte Gelenler» (veya Çifte Gelinler) adıyla tanınmakta ise de hemen yanında bulunan açık türbenin adı belli değildir ve bildiğimiz kadarı ile yayınlara da geçmemiştir. Alışılmadık mimarileri ile dikkati çeken bu iki türbenin, ileride göreceğimiz üzere, mimarilerinin birbiri üzerinde tesiri olması dolayısı ile birlikte incelenmesi faydalı olacaktır¹.

Çifte Gelenler Türbesi :

İki türbeden daha eski olanı budur. Düzgün sekizgen planlı olan yapı iki katlı düzendedir. Alt kat bir çeşit kripta durumundadır. Bu kısmın içeriden incelenmesi, bir yılı aşkın zamandan beri asistan ve öğrencilerimizin de sık sık denemelerine rağmen mümkün olmadı. Ancak, üst katta zeminin ortaya doğru yükselmesi dolayısı ile kübbeli olduğu kanısına vardık. Burada bulunan üç mezar için ise yayınlanmış bilgi ile yetinmek zorunda kaldık².

Türbenin alt katı küfeki taşından düzgün sekizgen şeklinde ve basit fakat temiz bir işçilikle meydana getirilmiştir. Bu kısımda hiçbir bezeme unsuru bulunmaz. Giriş kısmı sekizgene göre çıkıntı

1 Yerinde yaptığımız incelemelerde yardım eden ve orijinal planları çizen Asis. Mimar Baha Tanman'a şükranlarım sonsuzdur. Ayrıca, Eyüp'le ilgili seminerimize katılan öğrencilere de yardımları için teşekkür ederim.

2 Kitabe metinleri ve kriptanın durumu için R. Akakuş, *Eyyüb Sultan ve Mukaddes Emanetler*, İstanbul 1973, s. 172-175 deki bilgilerden faydalandık.

teşkil eder ve üst kata çıkışı sağlayan yandaki merdivene bağlanmıştır. Giriş, Bursa kemerli bir açıklıktan olmaktadır.

Mermer şebekelerle çevrili bir teras şeklindeki üst kata dıştan bir merdivenle çıkılmaktadır. Sekizgenin bir kenarı yapıya hakim durumdaki taç kapıya ayrılmıştır. Zengin silmeli dış sövenin yukarısında rumi kabartmalarla bezenmiş akroter bulunur. Basık kemerli iç söveler serpantin breşinden ve sade formudur. Kemerin yukarısında ise 1957 deki tamir sırasında konmuş bir yazı vardır³. Yapı tarihi veya bani belirten hiçbir kitabe yoktur. Sekizgenin öteki kenarlarında ikişer pencere açılmıştır. Bu pencerelerdeki geometrik mermer şebekeler her cephede farklı olmak üzere yedi ayrı desendir. İçlerinde altıgen ve altı kollu yıldızlardan ibaret oldukça basitleri yanısıra hayli giriftleri de vardır. İççe geçmiş çokgenler bu desenleri oluşturmaktadır. Pencere ve kapı açıklıkları arasında kalan alanlar sathî nişlerle hareketlendirilmiştir. Küfeki taşından sade görünüşlü alt katla kontrast teşkil eden üst katın dış cephelerinde hemen hemen hiç düz yüzey bırakılmaması dikkati çeker. Üst sınırı genişçe harpuştalı olan bu duvarın üstünde her kenarın ortasında ve köşelerde bulunduğu anlaşılan dilimli üçgen akroterlerden ancak bir kısmı yerlerinde kalabilmiştir. Zengin silme profillerinin ve nişlerin içeride tekrarlanmadığı dikkati çeker. Sekizgen terasın zemini ortaya doğru hafif bir meyille yükselmekte ve ortada yine düzgün sekizgen bir platforma varmaktadır. Burada mermer bir lahit bulunur. Mermer kaide üzerindeki oldukça sade lahitte her cephesindeki basit kabartma rozetler dışında bezeme yoktur. Ayak şahidesinin yeri belli olmakla birlikte kırılmıştır ve parçaları çevrede bulunmamaktadır. Dilimli sivri kemerle sonuçlanan baş şahidesinde ise yazı yoktur. Böylece tarihlendirme için üslûbu yanısıra elimizde sadece alt kattaki mezar kitabeleri dayanaktır.

Türbenin alt katında bulunan mezarların kitabeleri şöyledir :

Birinci mezar : «El merhûmetü el mağfûretü el muhtâcetü ilâ rahmetillahi teâlâ *Şatuh binti Han*». Baş şahidesindeki bu ibare tarih vermektedir.

İkinci mezar : «Çünkü *Say Han* bu fâni dünyadan eyledi meskenin Cenab-ı bigüman. Fevtine cümle melayik sıdk ile didiler tarih: Fi

3 1957 tarihli bu yazı Hattat Hamit'in eseridir, kşr. Akakuş, ay.esr, s. 175.

hatemilcân.» Baş şahidesindeki bu ibare H. 1266, M. 1849/50 tarihini vermektedir.

Üçüncü mezar : «Elureddâim. İntakale ilâ dârilfena. El merhum ve mağfur ve şehid ve said. Ve ilâ rahmetallahi Teâlâ eddünya dârülfenâ. Velâhîretü dârülbakâ. Cennet mekân *Mihr-i Han-ı Şehrade* kim ekâbir yeri bir ravza-i huldi. Fevtine cümle melâik sıdk ile didiler tarih: Bir eyyamı huld.» Baş şahidesindeki bu ibare H. 926, M. 1519/20 tarihini vermektedir⁴.

Türbenin tarihi için bu mezar kitabelerinden en eskisi olan üçüncü kitabenin verdiği 1519/20 tarihi dayanak olabilir. Ancak, türbenin içine giremediğimiz ve taşların konumunu bilmediğimiz için asıl mezar sahibinin bu taşta adı geçen Mihr-i Han-ı Şehrade olup olmadığını kesinlikle söyleyemiyoruz. Kitabelerdeki adların ülkemizde kullanılanlardan farklı olduğu dikkati çekmektedir. Ancak kişilikler hakkında bilgimiz yeterli değildir^{4a}. Türbenin mimari ve bezeme özellikleri 16. yy. başlarına ait olabileceğini destekler niteliktedir. Bu türbenin tesbit edebildiğimiz en yakın benzeri, Yalova ile Karamürsel arasında Hersek'de Hersekoğlu Ahmet Paşa kabridir. Ancak, bu yapıda kripta bulunduğu hakkında bilgimiz yoktur. Sekizgen planı ve korkuluklu açık platformu ise Çifte Gelenler Türbesine benzemektedir. 15. yy. ikinci yarısına ait olan yapıyı bir öncü olarak kabul etmek mümkündür. Bunun dışında ise benzerini tanımlıyoruz⁵.

Açık Türbe : Mehmet Çelebi Türbesi

Aslında kimin için yapıldığını tesbit edemediğimiz türbeyi, içindeki en eski tarihli mezar taşına göre «Mehmet Çelebi Türbesi» olarak adlandırmak istiyoruz. Ancak, daha sonra da görüleceği gibi bu taş türbenin ana mekânında bulunmamakta, ana mekândaki me-

4 R. Akakuş, ay yerde.

4a Türbede yatanlarla ilgili menkûbe için bk: Aysel Okan, *İstanbul Evli-yaları*, İstanbul 1968, s. 207-211. Bu menkûbede «Çifte Gelenler» lakabı ile anılan kişilerin Kırmılı bir beyin kızları oldukları nakledilmiştir. Adlarının bizde kullanılanlardan farklı olması ve ayrıca hepsinde «Han» kelimesinin ekli bulunması bu verileri doğrular mahiyettedir.

5 E.H. Ayverdi, *Osmanlı mimârisinde Fatih devri 855-886 (1453-1481)*, C. III, İstanbul, s. 288, Res. 480-481.

zarın üzerinde ise buraya sonradan getirildiği izlenimini bırakan geç tarihli bir mezar kitabesi bulunmaktadır. Bu durumda türbenin asıl adını tesbit etmemiz şimdilik mümkün olmamıştır.

Türbe, merkezî bir altıgen ile üç yanındaki çeşitli planda uzantılardan meydana gelmektedir. Bunlardan biri giriş revakı olup, dikdörtgen planlıdır. Diğerleri ise girişe göre sağda kalan üçgen ve soldaki yamuk planlı bölümlerdir. Birbirine benzemeyen bu bölümlerle türbe mütecanis bir plana sahip değildir. Bu durumda ilk akla gelen, yapının sonradan genişletilmiş olabileceğidir. Dikkatli bir inceleme ise, yapının garip planına rağmen eklentilerin bahis konusu olmadığını ortaya koymaktadır. Zeminde yapının planını izleyen kaide de köşelerdeki taşlar eklentisizdir. Aynı durum üst yapıda da izlenebilmektedir. Ayrıca, sütun başlıklarının da yapının planına uyularak hazırlanmış garip formları vardır. Başlıklar, iki veya üç kemerli birden taşıyabilmek amacı ile acayip denilebilecek şekillere girmişlerdir. Bu da bütün düzensizlikleriyle birlikte yapının tek devirde inşa edildiğini kanıtlar.

Türbenin dikdörtgen girişi altı mermer sütuna dayalı bir aynalı tonozla örtülüdür. Oldukça yüksek sivri kemerler, baklavalı klasik başlıklara oturtulmuştur. Buradan esas türbe kısmına geçilir. Düzgün altıgen şeklindeki bu bölümde köşelerin dördünde sütunlar, arkada ise duvar bulunmaktadır. Bu duvar, yanlardaki uzantılar boyunca da devam eder. Eksen üzerinde ortada bir küçük niş vardır. Duvar içeride düzgün olmakla birlikte dıştan girintili ve düzensizdir. Altıgen bölümün üstü dilimli bir kubbe ile örtülüdür. Sağdaki üçgen bölümde de örtü sistemi içten altı dilimli bir kubbeciktir. Ancak, dışarıdan bunun yerine sekiz dilimli bir sistem geçmiştir. Soldaki dörtgen bölümün ise içten düz tavan olan örtüsünün dışarıya yine sekiz dilimli bir kubbecik olarak aksettirilmiş olması da yapıdaki garipliklerdendir.

Mermer sütun ve başlıklar dışında kullanılan malzeme kesme küfeki taşıdır. Planın düzensizliklerine karşılık, duvar işçiliği oldukça kalitelidir.

Türbede halen beş mezar kaidesi bulunmaktadır. Bunlardan bazılarında iki, birinde üç mezartaşı vardır. Girişten itibaren sıra ile ve plandaki numaralara göre mezartaşları ve kitabeleri şöyledir⁶ :

6 Mezartaşı kitabelerinin okunuşunu kontrol eden Dr. Hüsamettin Aksu'ya teşekkür ederim.

Mezar No. 1 : Silindirik iki mezartaşı kaidenin iki ucunda yer almaktadır. Bunlardan, ayak şahidesi olabilecek olanındaki yazı kazınarak silinmiştir. Diğer taşın ise iki yüzünde birbirinin devamı olan yazılar vardır. İlk yüzde :

Antaka ile'l-rahmeti'l-lahi Subhânehu
Abduhu er-râcî avfuhu ve gufrânehu
Mevlânâ el-merhum *Muhammed Çelebi* ibnü'l-Mevlâ
Mustafa Çelebi ibnü'l-Mevlâ Şâh Çelebi

Diğer yüzde :

İbnü'l-Mevlâ el-fazilü'l-allâme Sinan
Paşa ibnü'l-Mevlâ efdalü'l-fudelâ fi'l-ulûm
Hızır Bey Çelebi eş-şehir bi üstad-ı Rûm
Yevmü'l-ahadi sâni min şehri Receb Sene 974
(12 Receb 974 / 24 Ocak 1567)

Bu taş, türbedeki en eski tarihi taşımaktadır. Ayrıca, Adı geçen Mehmed Çelebi'nin İstanbul'un ilk Şehremini Hızır Bey'in ve Nasreddin Hoca'nın soyundan geldiği de anlaşılmaktadır⁷.

Türbeyi buna göre adlandırmayı düşündük.

Mezar No. 2 : Baş şahidesinin heriki yüzünde aynı metin tekrarlanmaktadır. Ayak taşı ise sivri kemerli ve basit bir selvi motifi ile süslüdür :

Hazine-i Hassadan
çıkma berber başı
Tırnakçı Merhu(m) ve Mağfur
Hüseyin Ağa ruhuna
El Fetiha
Sene 1184 (1770/71)

7 Hızır Bey'in hayatı, çalışmaları ve ailesi hakkında bk. R. Ziyaoğlu, *Hızır Bey Çelebi, İlk İstanbul Kadısı ve Belediye Başkanı (İstanbul Efendisi) 1453-1458*, İstanbul 1976 (2. baskı) s. 29 da adı geçen oğlu Sinan (veya Hoca Paşa) bu mezartaşında Mehmed Çelebi'nin büyük dedesi olarak zikredilmiştir. Ancak kitabın şecere bölümünde Mehmed Çelebi'nin adı geçmez.

Mezar No. 3 : Bir kaide üzerinde ayrı kimselere ait üç mezartaşı vardır. Her üçü de kadın mezartaşlarıdır, anne ve iki kızına ait oldukları anlaşılmaktadır.

- a) Soldaki :
Allah baki
Doktor Binbaşı
Şükrü Bey
Refikası Naciye
Hanımın ruhuna
El Fatiha
Sene 1334 fi 17 rebiülevvel
Sene 1331 ve fi 9 Kânun-ı Sani (24 Ocak 1916)
- b) Ortadaki :
Hüvelbaki
Dava vekili Hamid
Beyin valdesi doktor
Binbaşı Şükrü
Beyin kain valdesi
Fatma Zehra Hanımın
ruhuna el-Fatiha
Sene 1339 Sene 1336 (1920)
- c) Sağdaki :
Allah baki
Redif binbaşısı
Kâmil Beyin
Kerimesi Pakize
Hanımın ruhuna
el-Fatiha
Sene 1316 (1898/99)

Mezar No. 4 : Mezar kaidesi üzerine sonradan yatırılmış büyük taşa başka bir mezara ait olması muhtemel mezar kitabesi :

İnnal-lahu ve melaikehu yusallune aln'-nebi
Ya eyyühellezine amenu sallahu aleyhi ve sellimu teslima
Mabeyn-i Hümayun-i mülükâne ve Muzika-i Şahane tabibi Ferik
Saadetlu Arif Paşa hazretlerinin valideleri Şerifa Ayşe
Siddıka Hanım ruhuna el-Fatiha, sene 1314 fi 25 Ramazan (28
Şubat 1897)

Mezar No. 5 : (İki silindirik taşa aynı metin tekrarlanmıştır.)

Hüvel baki
es-Seyyir el-Hac
Feyzullah Efendi zade
es-Seyyid Abdüllâtif
Beyefendi
Sene 1261 evahir-i Ş. (Ağustos 1845)

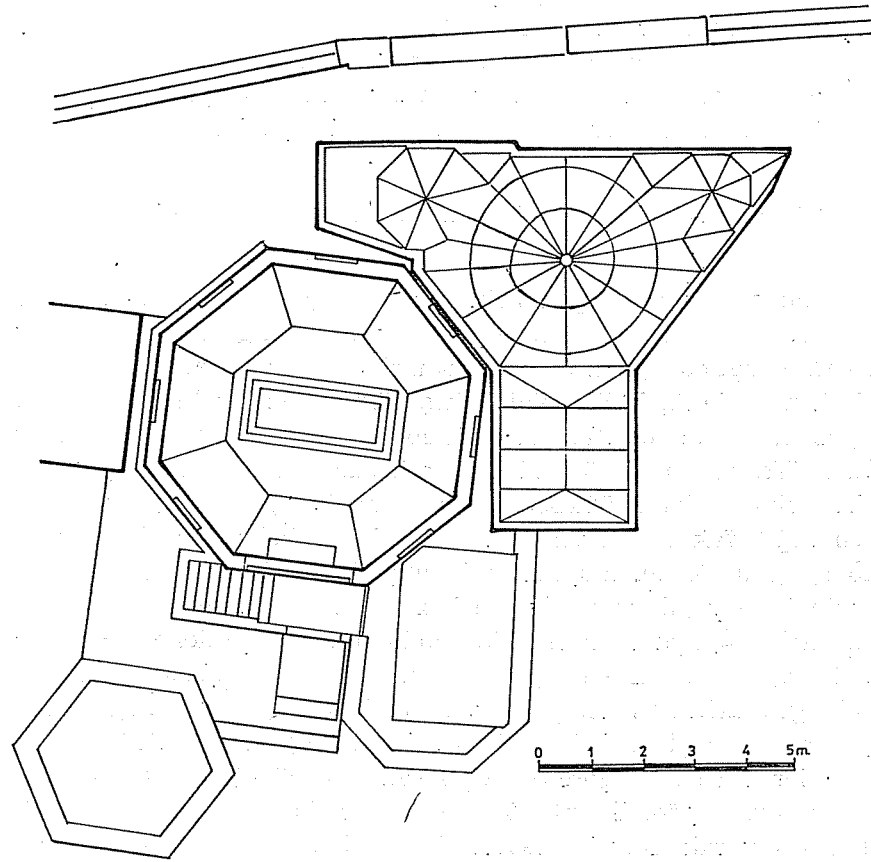
Görüleceği gibi, ikisi hariç, mezarların hepsi oldukça yakın tarihlere aittir. Ancak, 16. yüzyıla ait bir mezartaşının burada bulunuşu, yapı için bir en geç tarih (terminis ante quem) vermektedir. Esasen, biraz sonra açıklayacağımız sebeplerden, Çifte Gelenler türbesinden sonraya ait olması gereken yapının 16. yüzyılın ortasından önceye ait olamayacağını kesinlikle söyleyebiliriz.

Türbelerin birbirine göre konumu ve araziye yerleşmeleri :

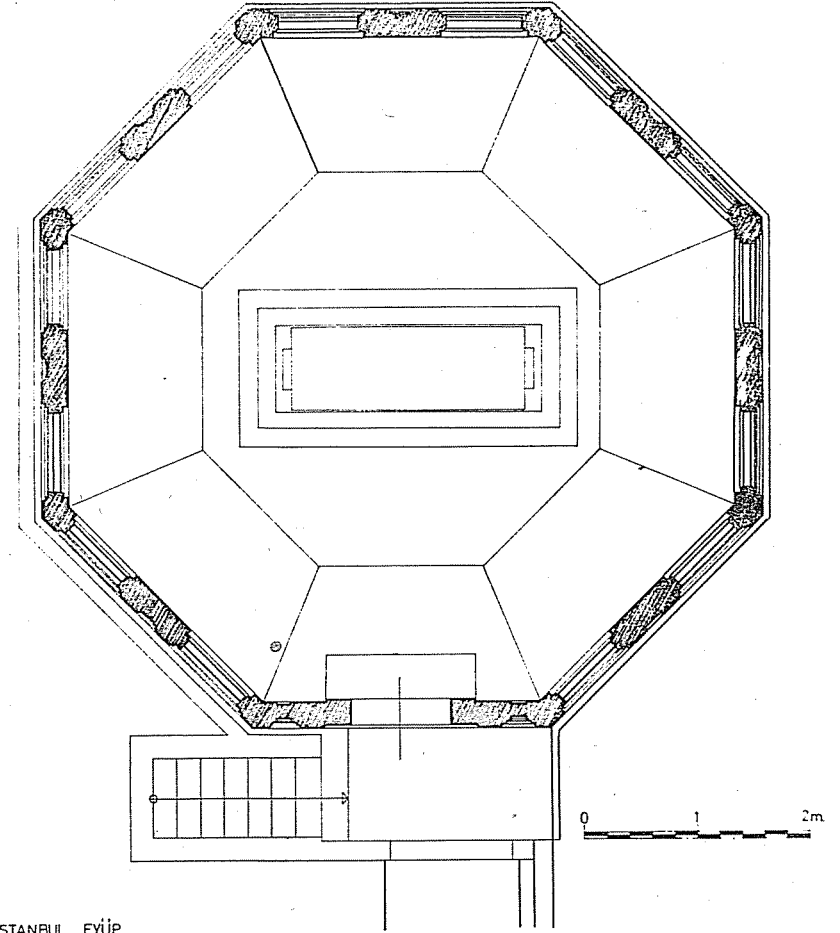
Tanıtmaya çalıştığımız iki türbe, saçak çıkıntılı ile adeta birbirine dokunacak derecede yakındır. Biri altıgen, diğeri sekizgen planlı olduğundan, sadece birer kenarları tam paraleldir. Sekizgenin bir kenarı ile Açık Türbe'nin giriş bölümünün bir kenarı ise biraz açılarak devam eder. Mehmed Çelebi Türbesinin yamuk uzantısı da yine Çifte Gelenler Türbesi'nin bir kenarına hemen hemen paraleldir. Mehmed Çelebi Türbesi'nin bir kanadının, diğer kanat gibi üçgen değil fakat dörtgen olmasında, kendisinden önce inşa edilen komşusunun formuna uyma endişesini görebiliriz. Düzgün planlı Türbenin önce yapılmış olması ve hazire duvarı ile sekizgen türbenin bıraktığı boşluğu adeta mümkün olduğu kadar iyi doldurma endişesiyle yapılmışa benzeyen çarpık planı ile Mehmed Çelebi Türbesi'nin daha geç tarihli olması gerekir. İki türbe ayrıca, bir sekizgenin parçası olan bir platformla birbirine bağlanmıştır. Açık Türbe, Çifte Gelenler Türbesi'ne göre daha yüksektedir. Platformu sınırlandıran alçak duvar, Çifte Gelenler Türbesi'nin alt kat girişinin sağ tarafından başlayarak Açık Türbe'nin giriş bölümünün sol köşesine kadar dayanır. Böylece iki türbenin kot farkı daha az dikkati çekmekte ve iki yapı adeta bütünleşmektedir. Yapıların alan üzerindeki yer-

leşmesinin verdiği kronoloji, mezartaşlarının verdiği ipuçlarını doğrular mahiyettedir.

İlki 16. yüzyıl başlarına, ikincisi aynı yüzyılın ortalarına, yani Osmanlı mimarisinin klasik dönemine ait olan bu iki yapı, çokgen planlı açık veya kapalı Osmanlı türbelerinin alışılmış ve kalıplaşmış örneklerinden tamamen farklı birer deneme yapısı oluşları ile dikkatimizi çekmektedirler. 12.1.1981.

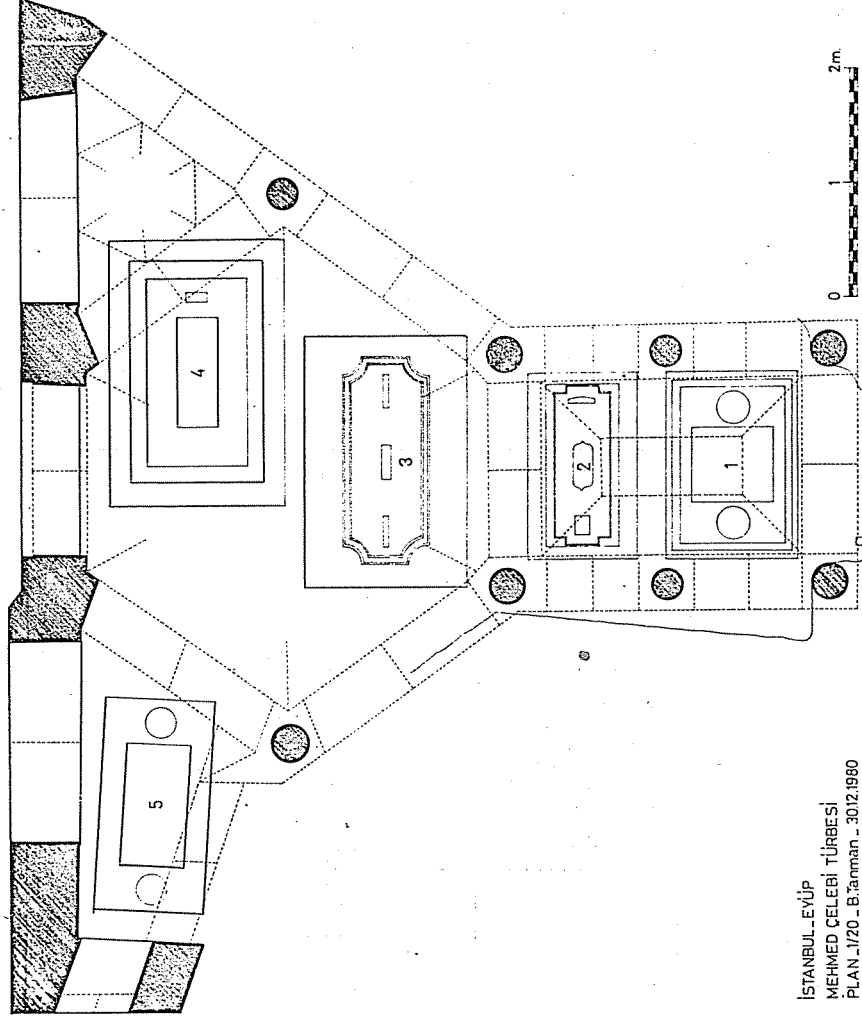


Plan I. İstanbul - Eyüp. Çifte Gelenler ve Mehmed Çelebi Türbesi Vaziyet Planı (B. Tanman).

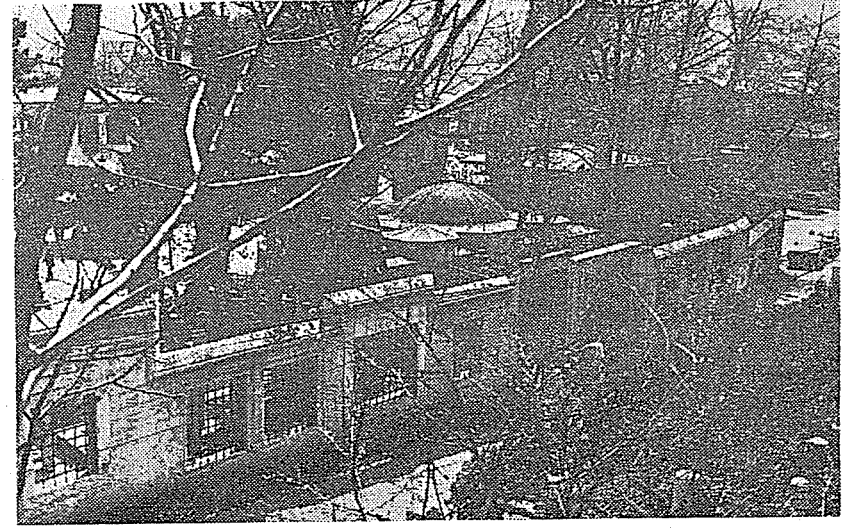


İSTANBUL - EYÜP
ÇİFTE GELENLER TÜRBESİ
PLAN 1/20 - B. Tanman - 30.12.1980

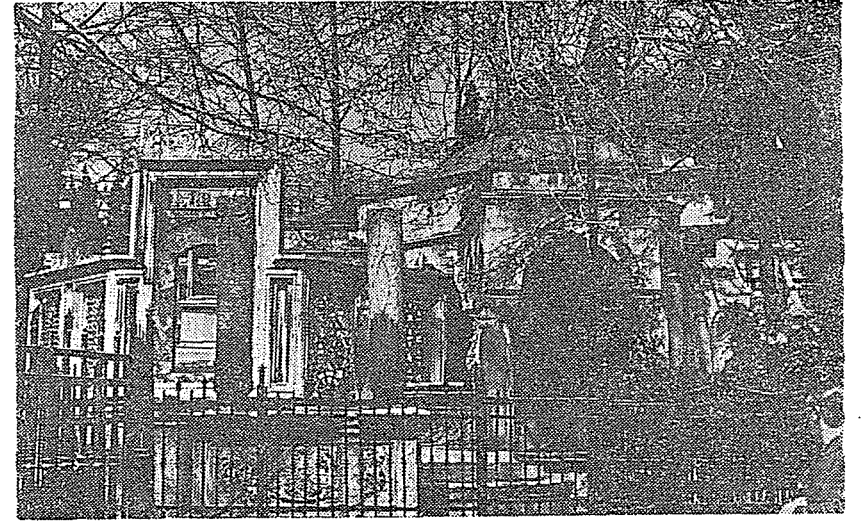
Plan II. Çifte Gelenler Türbesi Planı (B. Tanman).



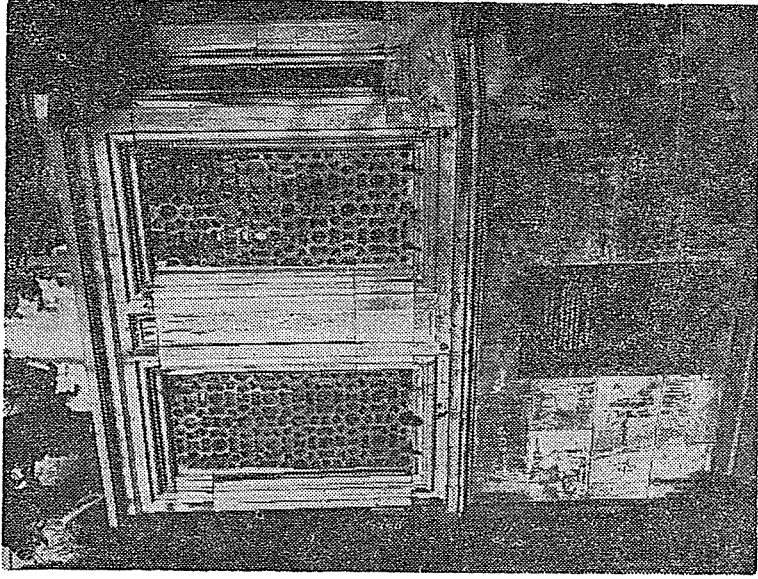
Plan III. Mehmed Çelebi Türbesi Planı (B. Tamman).



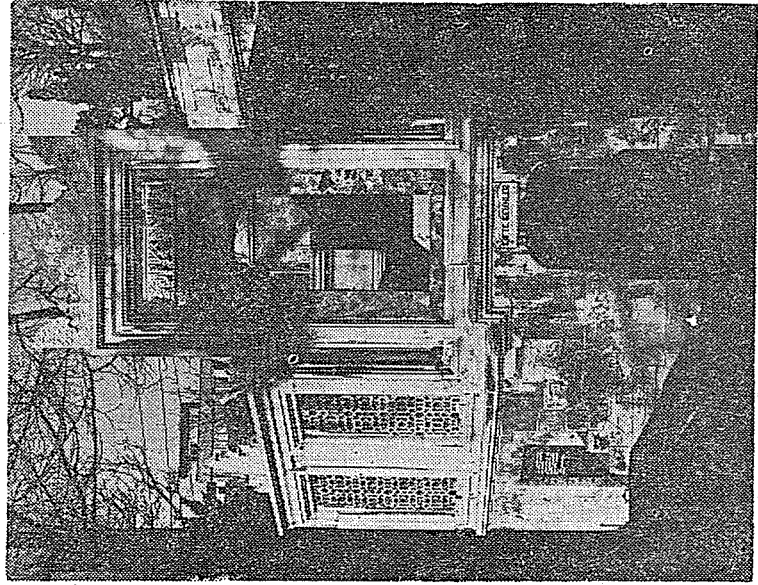
Resim 1. Hazire ve Türbelerin tepeden görünüşü.



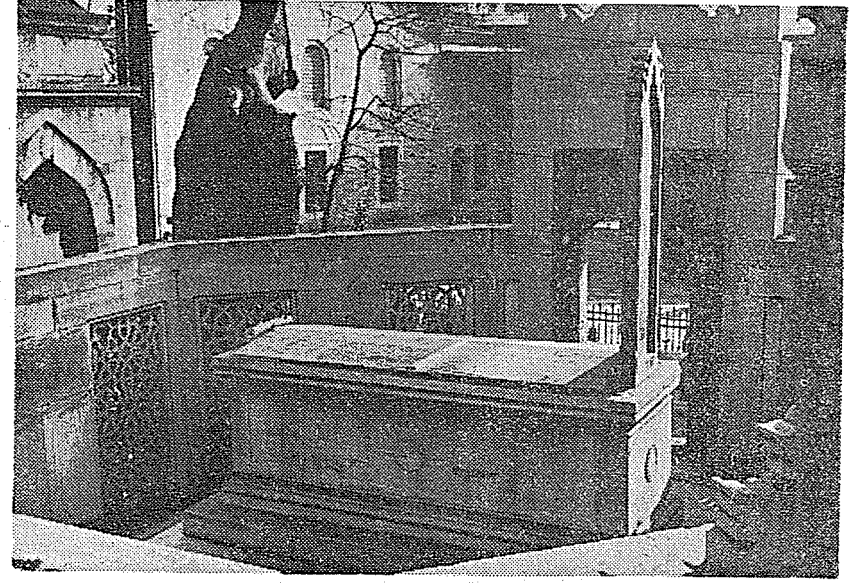
Resim 2. Türbelerin Eyüp Sultan Camii avlusundan görünüşü. (D. Esemeli)



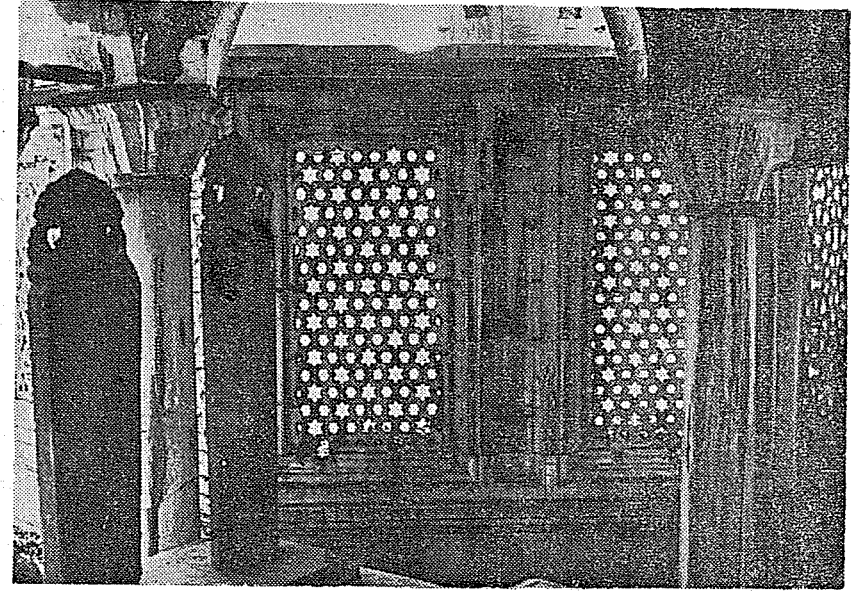
Resim 4. Çifte gelenler Türbesinin iki katlı nizamı ve merdiveni.



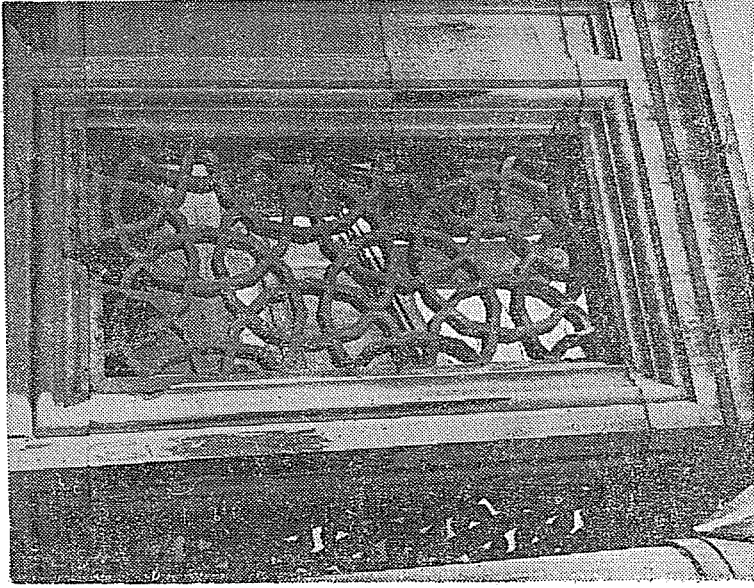
Resim 3. Çifte Gelenler Türbesinin genel görünüşü.



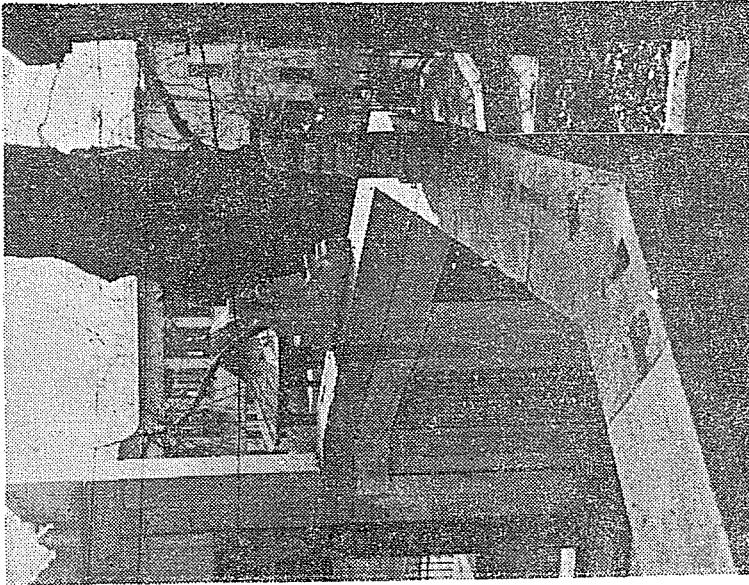
Resim 5. Çifte Gelenler Türbesinin üst katı ve mermer lahit.



Resim 8. Çifte Gelenler Türbesinin Mehmed Çelebi Türbesinden görünüşü.



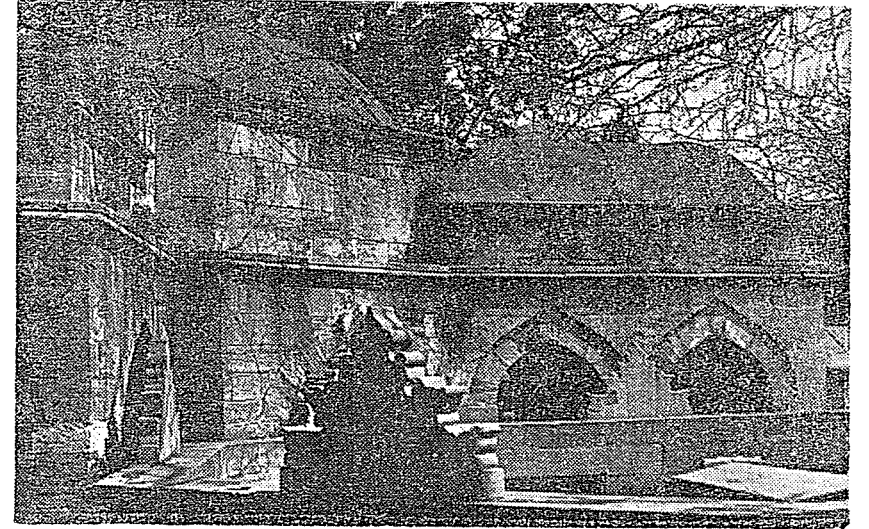
Resim 7. Çifte Gelenler Türbesi mermer gebedelerinden bir detay.



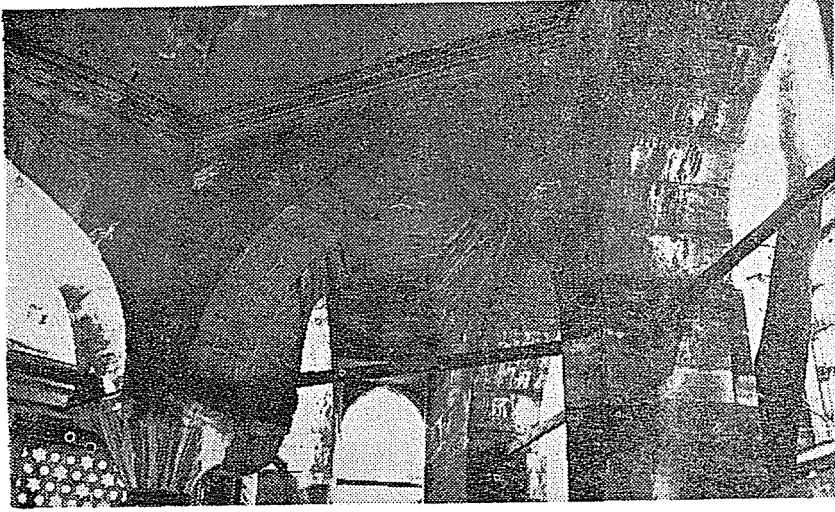
Resim 6. Çifte Gelenler türbesinde akroterler.



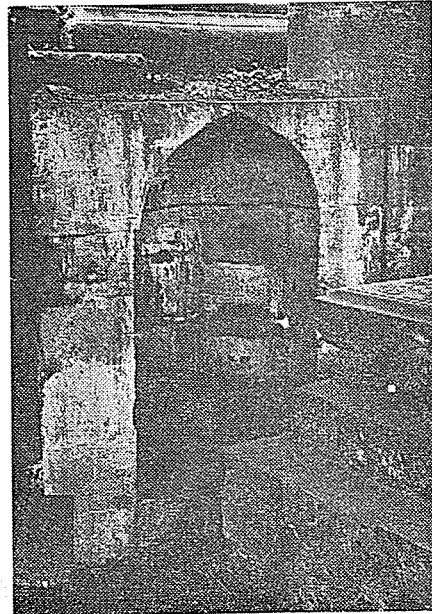
Resim 9. Mehmed Çelebi Türbesinin Doğudan görünüşü. (D. Esemeli)



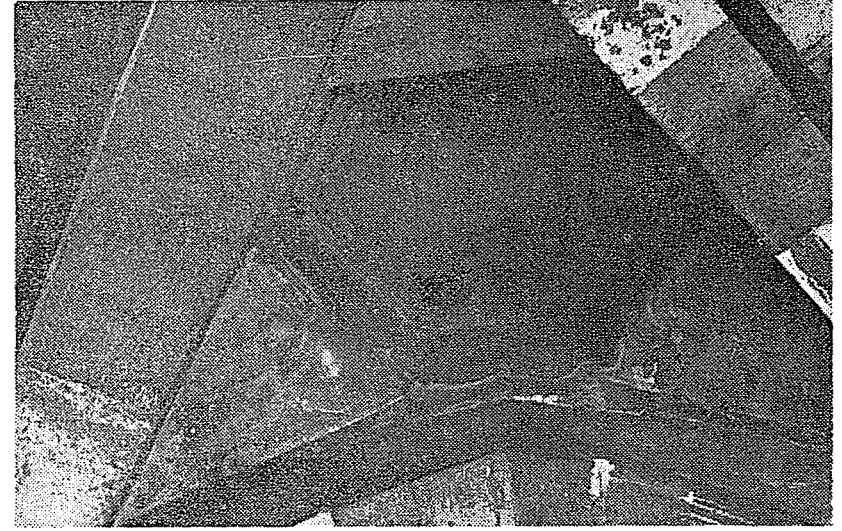
Resim 10. Mehmed Çelebi Türbesinin Batıdan görünüşü.



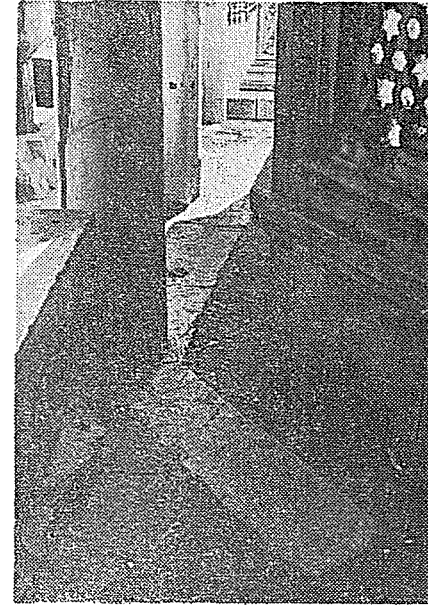
Resim 11. Mehmed Çelebi Türbesi içinden bir detay: Dörtgen kanada bakış.



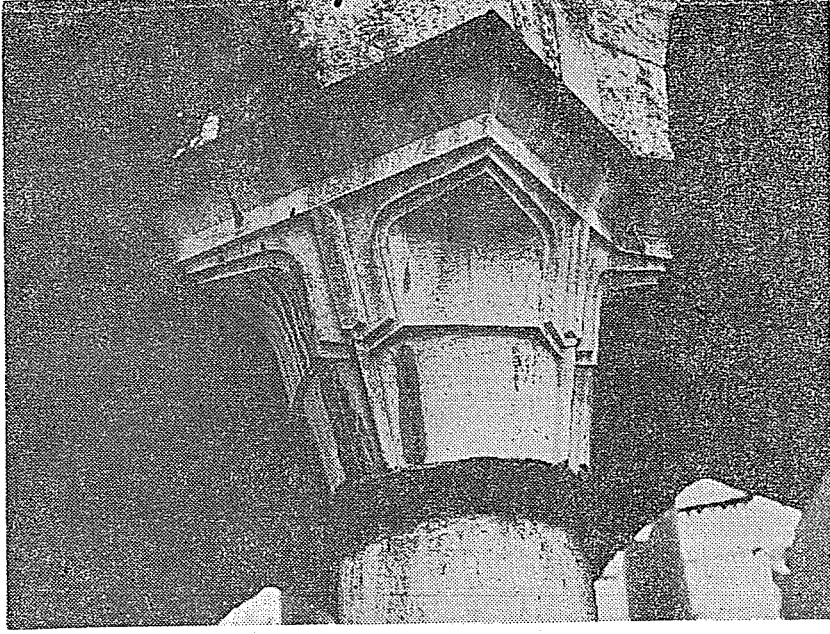
Resim 12. Mehmed Çelebi Türbesi.
Kuzey duvardaki niş. (D. Esemeli)



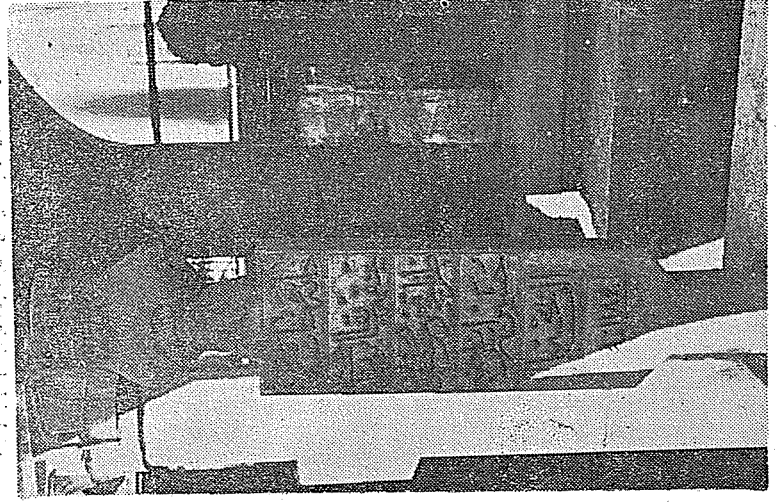
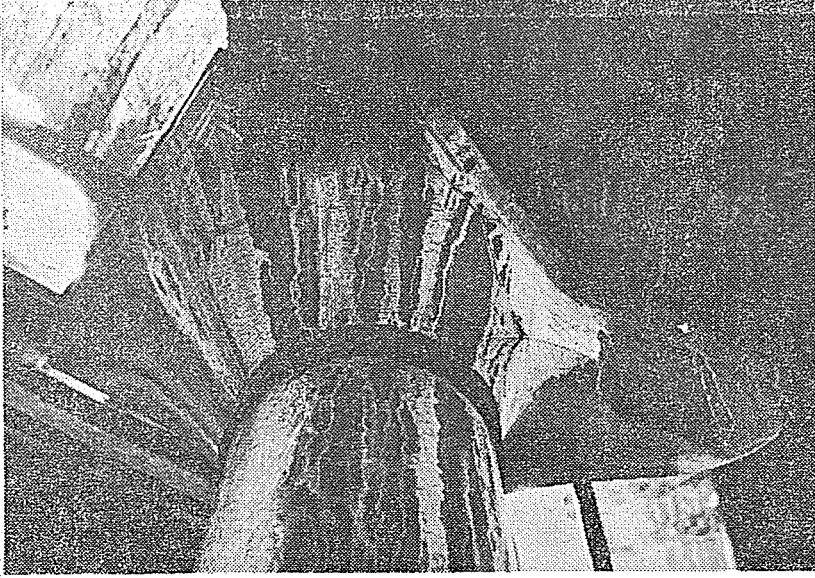
Resim 13. Mehmed Çelebi Türbesi. Üçgen kanadın örtü sistemi.



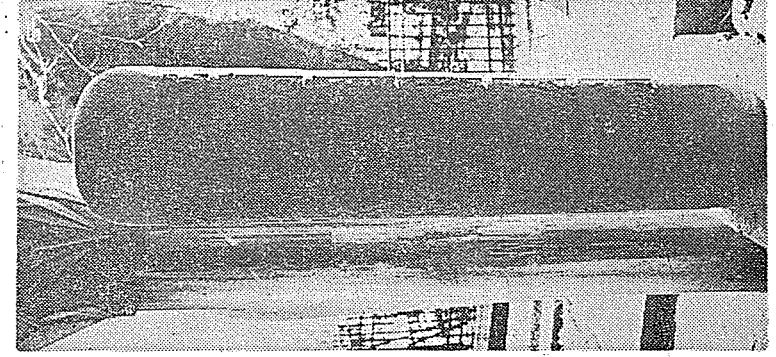
Resim 14. Mehmed Çelebi Türbesi
ile Çifte Gelenler Türbesinin birbirine
yaklaştığı köşede kaide kısmı.
(D. Esemeli)



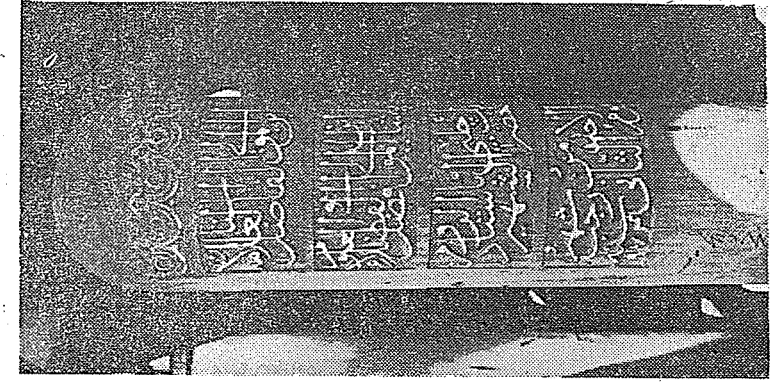
Resim 15-16. Mehmed Çelebi Türbesinden Sütun başlıkları.



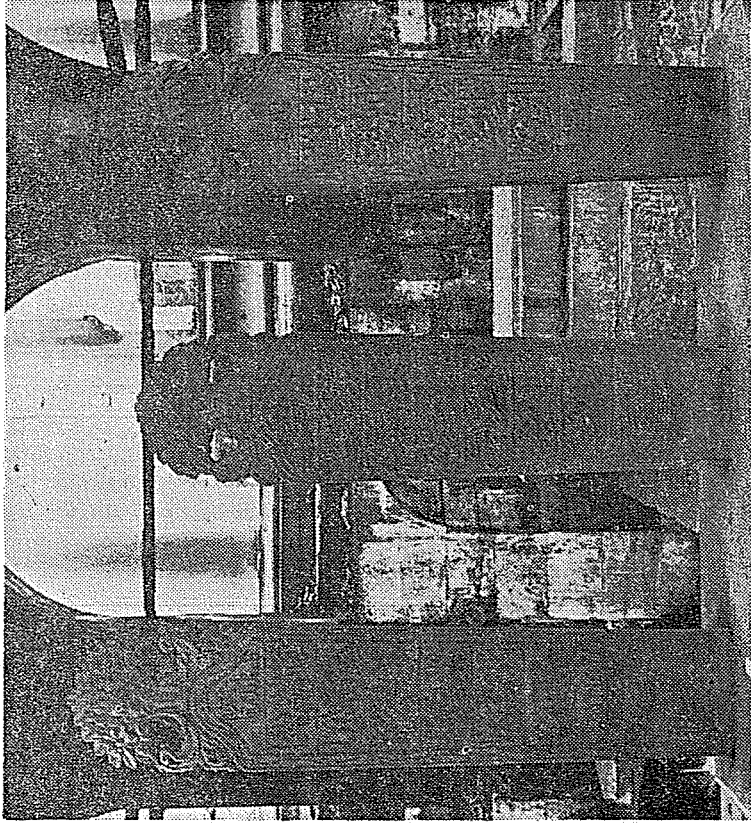
Resim 19. Mehmed Çelebi Türbesinde
2 No.lu mezar.



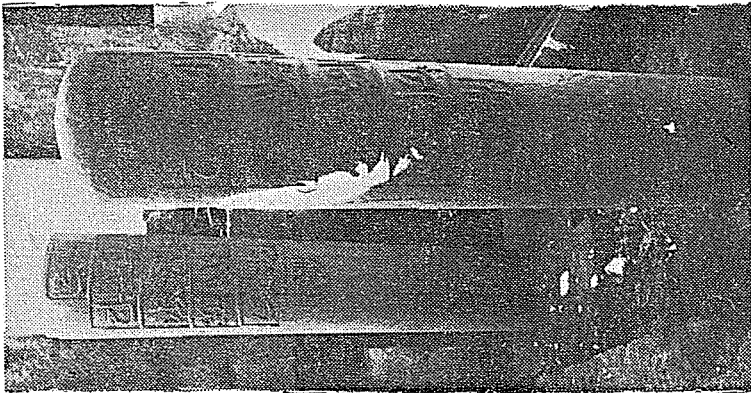
Resim 18. Mehmed Çelebi me-
zarında yazısı silinmiş taş.



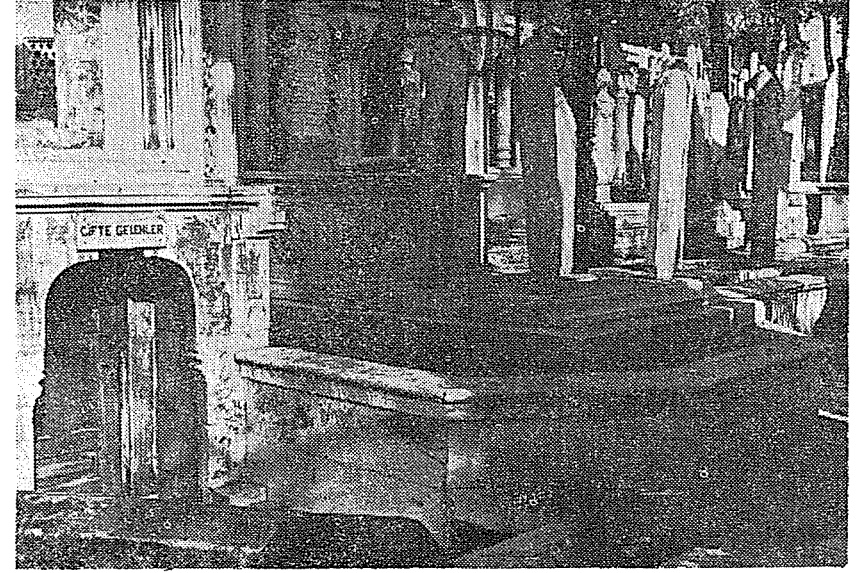
Resim 17. Mehmed Çelebi'nin
mezar taşı.



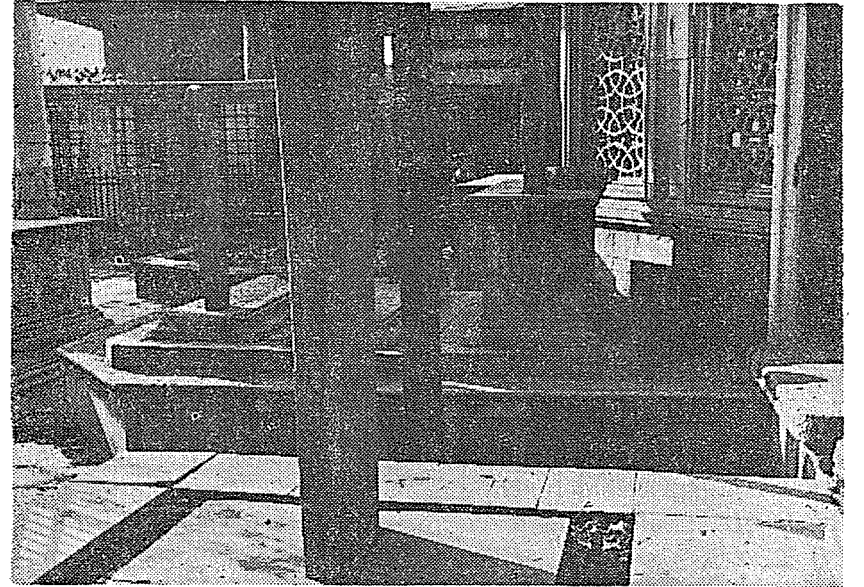
Resim 21. Mehmed Çelebi Türbesinde 3 No.lu mezar.



Resim 20. Mehmed Çelebi Türbesinde 5 No.lu mezar.



Resim 22. İki Türbeyi birleştiren platformun Çifte Gelenler Türbesinden görünüşü.



Resim 23. İki Türbeyi birleştiren platformun Mehmed Çelebi Türbesinden görünüşü.

KONYA'DA 13. YÜZYILA AİT BİR BUHURDAN

Ülker ERGİNSOY

Konya Mevlâna Müzesinde sergilenen sanat eserlerinin arasında, delik-işi tekniği ile süslü bir madenî küre bulunmaktadır (Resim 1) ¹. Yüzyıllar boyu Mevlevî Dergâhı'nın malı olan bu eser, 1926 yılında, Dergâh'daki diğer sanat eserleriyle birlikte Konya Müzesine devredilmiştir.

İnce bir piring levhadan dövme tekniği uygulanarak yapılmış olan 18 cm. çapındaki küre, iki parçadan oluşmaktadır. 1-2 mm. kadar daha büyük olan üst yarımküre, altdakinin üzerine geçmekte; parçalar birbirine arkadan bir menteşe, önden kilit köprüsüyle bağlanmaktadır. Kürenin her iki kutbunda, taşınmasına veya asılmasına yarayan halkalar yer almaktadır. Üst yarımküredeki halkanın etrafında yuvarlak ve konveks bir plâk bulunmaktadır. Kendi eksenini etrafında dönebilen plâğın üzerine repoussé tekniği ile kabartma bir sfenks figürü işlenmiştir. Plâğın altında kalan kısımda, altı kollu bir yıldız motifi ve yıldızın kolları arasında kuş figürleri tasvir edilmiştir. Plâk bu kısmın üzerini örttüğü için yıldızın yalnızca sivri uçları ve kuşların da yalnızca üst kısımları görülebilmektedir.

Yarımkürelerin ağız kenarını, çiçekli bir zemin üzerine kûfi ile yazılmış Arapça kitabe frizleri; kutup kısımlarının etrafını da, kitabe izlenimini veren, ancak gerçek kitabeler olmayan frizler dolanmaktadır. Pseudo-kitabe frizleri ile gerçek kitabe frizlerinin arasında kalan ana frizlerin içinde, delik-işi tekniğinin uygulandığı dörder büyük madalyon yer almaktadır. Madalyonlarda, iri yapraklı palmet dalları üzerine yerleştirilmiş tek veya çift hayvan figürleri tasvir edilmiştir. Madalyonların arasındaki masif kısımlar, kazıma tekniği ile elde edilmiş palmet filizleriyle süslenmiştir. Alt yarımküredeki filizlerden bazılarının ortasına kuş, tavus ve tavşan figürleri

1 Env. no. 399.

işlenmiştir. Kazıma çizgiler, kakma tekniği ile süslenecek eserlerin üzerine açılan yivler gibi tıktıklı olmakla birlikte, kürenin üzerinde en ufak bir kakma kalıntısına rastlanmamıştır.

Konya Mevlâna Müzesindeki piring kürenin kitabelerinde, eserin yapım yerine ve tarihine ışık tutabilecek herhangi bir bilgi yoktur; yazı frizlerinde yalnızca, kürenin sahibine geleneksel iyi dilekler sıralanmıştır. Ancak kitabelerden eserle ilgili bir bilgi edinilememekle birlikte, küreyi süsleyen hayvan kompozisyonları, bu eserin belirli bir döneme ve bölgeye mal edilmesine yardımcı olabilmektedir.

İslâm maden sanatında, delik-işi tekniğinin uygulandığı küre biçimi eserler, 13 üncü yüzyıldan itibaren görülür. Küre biçimi madeni eserlerin Çin'de oldukça erken bir tarihte, T'ang devrinde (618-906) yapıldığı bilinmektedir. Genellikle gümüşten ve İslâmlık devri kürelerinden biraz daha küçük boyda olan Çin küreleri buhurdan olarak kullanılmışlardır².

İslâmlık devri kürelerinden formu, büyüklüğü ve süsleme düzeni bakımından Konya'daki örneğe oldukça benzeyen bir piring küre, Londra British Museum'da bulunmaktadır (Resim 2)³. Kitabelerinde verilen bilgilere dayanılarak 1264 - 1279 yılları arasına tarihlenen ve Suriye atölyelerine mal edilen British Museum'daki kürenin, Konya'daki benzerinden başlıca farkı, yarımkürelerin üzerinde, dörder yerine beşer madalyon bulunması ve bu delik-işiyle süslü madalyonların dışında kalan masif kısımların, kazıma yerine kakma tekniği ile süslenmiş olmasıdır. Londra'daki kürenin kitabelerinde, son Eyyubî hükümdarının memlüklerinden olan Emîr Bedreddin Baysarı'nın adı zikredilmektedir. Bedreddin Baysarı, memlükler yönetimi ele geçirdikten sonra, el-Melik el-Zahir (Sultan Baybars I. 1260 - 1277) devrinde önemli görevlere atanmış ve «bin kişinin kumandanı» rütbesine yükselmiştir. British Museum'daki kürenin kitabesinde, Bedreddin Baysarı'nın adı, «el-Melik el-Zahir'in ve el-Melik El Said'in Emîri» olarak geçtiğinden, kürenin kesinlikle Memlük

2 Gyllensvärd, Bo. *Chinese Gold, Silver and Porcelain: the Kempe Collection*, New York, 1971, s. 49 ve 77, no. 44 a ve 44 b.

3 Lane - Poole, S. *The Art of the Saracens in Egypt*, London, 1886, s. 174-177; Migeon, G. *Manuel d'Art Musulman*, vol. II., Paris, 1927, s. 70, fig. 249; Mayer, L.A. *Saracenic Heraldry*, Oxford, 1933, s. 112; Barrett, D. *Islamic Metalwork in the British Museum*, London, 1949, s. 14-15, Pl. 22.

devrine ve Baysarı'nın adı geçen hükümdarların hizmetinde çalıştığı 1264 - 1279 yılları arasına ait bir örnek olduğu anlaşılmaktadır. Lane-Poole ve Migeon tarafından bir «buhurdan» olarak sınıflandırılan Bedreddin Baysarı'nın küresi, Barrett tarafından bir «el ısıtacağı» olarak tanımlanmıştır. Avrupa ve Amerika'daki müzelerden bir çoğunda, formları bakımından Konya'daki küreyle ve British Museum'daki Bedreddin Baysarı'nın küresiyle akraba olan, ancak daha geç İslâmlık devirlerine ait başka piring küreler de mevcuttur. Bir kısmı geç-Memlük veya Memlük-sonrası dönemde Suriye ve Mısırda; bir kısmı da Yakın Doğu'dan Avrupaya göç eden Müslüman ustalar tarafından Venedikteki atölyelerde yapıldığı tahmin edilen bu grup küreler, 15 inci yüzyılın sonlarına veya 16 ncı yüzyıla tarihlenmektedir (Resim 3)⁴. 15 ve 16 ncı yüzyıl kürelerinden bazıları «buhurdan», bazıları «el ısıtacağı» olarak sınıflandırılmıştır. «El ısıtacağı» olarak tanımlanan örneklerin iç kısmında, konsentrik çemberlerden oluşan ve ortasında ateş koymaya mahsus ufak bir tas olan özel bir ızgara bulunmaktadır. Konya Mevlâna Müzesindeki piring kürenin içinde böyle bir ızgara yoktur; bu durumda kürenin büyük olasılıkla bir buhurdan olduğunu tahmin ediyoruz.

Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, Konya'daki küre biçimi eser, malzemesi, formu, büyüklüğü ve süsleme düzeni bakımından, British Museum'daki 1264 - 1279 yılları arasına ve Suriye'ye mal edilen, Emîr Bedreddin Baysarı'nın küresiyle yakın benzerlikler göstermektedir. Bu nedenle, Konya'daki kürenin, yapım tarihi açısından, British Museum'daki küre'den çok uzak bir örnek olduğunu sanmıyoruz. Ancak Konya küresinin üzerini süsleyen hayvan kompozisyonlarının karakteri ve üslubu, kanımızca bu eserin hem biraz daha erken bir tarihe, hem de Suriye'den başka bir bölgeye -büyük bir olasılıkla Anadolu'ya- ait olabileceğini düşündürmektedir.

Kürenin üst kutbundaki yuvarlak plâğın üzerinde, repoussé tekniği ile yapılmış kuyruğu ejder başıyla sonuçlanan bir sfenks figürü yer almaktadır (Resim 4 ve Çizim 1). Sağ ön ayağı kalkık olan

4 Louvre'daki bir örnek için bak: *Arts de l'Islam*, Paris, 1971, Cat. no. 173.

Washington Freer Gallery of Art'daki bir örnek için bak: Atıl, E. *Art of the Arab World*, Washington D.C., 1975, s. 148, no. 80. Batı Berlin Devlet Müzesinde bir küre mevcuttur (env. no. I. 3611). Victoria and Albert Müzesinde üç küre mevcuttur (env. no. 576-1899, 15141-1856 ve M. 58-1952).

sfenksin başındaki tacın tepesinden iri yapraklı, asimetric bir palmet dalı çıkmaktadır.

İslâm sanatında sfenks figürü, özellikle 12 nci yüzyılın ortalarından itibaren İran'da; 13 üncü yüzyılın başlarından itibaren de Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'da, her çeşit malzeme üzerinde sık sık görülür⁵. Ancak «kuyruk ucu ejder başıyla sonuçlanan sfenks» figürlerine daha nadir olarak rastlanır. Bu nadir örneklerden biri, Diyarbakır Müzesinde bulunan, 13 üncü yüzyılın ilk yarısına ve güneydoğu Anadolu'ya ait bir tunç sfenkstir. Tilbisim dolaylarındaki bir Artuklu mezarında ele geçmiş olan tunç sfenksin hem kuyruk, hem de kanat uçları ejder başlarıyla sonuçlanmaktadır (Resim 5) ⁶.

Diğer bir ejder kuyruklu sfenks figürü, Konya İnce Minareli Medrese Müzesinde sergilenen, 13 üncü yüzyıla ve Anadolu'ya ait bir Bizans mermer kabartmada karşımıza çıkmaktadır (Resim 6) ⁷. Her ikisi de 13 üncü yüzyıl Anadolu yapımı olan bu örnekler, ejder kuyruklu sfenks figürlerinin, bu dönemde ve bölgede revaçta olduğunu ve gerek Müslüman, gerek Hristiyan ustalarca kullanıldığını kanıtlamaktadır.

Konya küresinin üzerindeki sfenks figürünün ön sağ ayağını kaldırmış pozu, 1236 yılı dolaylarına tarihlenen Beyşehir Kubadabad sarayına ait bir çininin üzerindeki sfenksin pozuna çok benzemektedir (Resim 7) ⁸.

Küredeki sfenksin tacından çıkan asimetric palmet dalının (Bak Çizim 1) yakın bir benzeri ise, Diyarbakır Müzesi'nde bulunan, 13 üncü yüzyıla ait, Silvan'dan gelme bir taş kabartmadaki aslanın kanat ucunda karşımıza çıkmaktadır (Resim 8) ⁹.

5 Bak: Baer, E. *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art*. Oriental Notes and Studies 9, Jerusalem, 1965.

6 Bak: Yetkin, Ş. «Bir Tunç Sfenks», *Türk Kültürü XVI*, (1964), s. 48-50; Baer, E. *op.cit.*, s. 15; Erginsoy, Ü. «Anadolu Selçuklu Maden Sanatı», (G. Öney'in) *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve el Sanatları*, Ankara, 1978, s. 169, resim 142.

7 Bak: Demiriz, Y. «Konya Müzesinde Özel Durumdaki bir Kabartma Hakkında», *Sanat Tarihi Yıllığı*, III, İstanbul, (1970), s. 221-230, resim 1.

8 Bak: Otto - Dorn, K. «Bericht über die grabung in Kobadabad 1966», *Archäologischer Anzeiger*, Heft 4, (1966), s. 455, Taf. Ia.

9 Bak: Öney, G. «Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü», *Anatolia*, 13, (1969), resim 66.

Konya Müzesi'ndeki küreyi süsleyen madalyonlardan ikisinin içinde, tam profilden tasvir edilmiş, ön sağ ayağı kalkık, yürür pozda aslan figürleri yer almaktadır (Resim 9-10). Tam profilden tasvir edilmiş aslan figürleri, Anadolu Selçuklu mimarî eserlerinin ve el sanatlarının süslemesinde sık sık görülür. Örneğin, Konya Köşkünün Alâaddin Keykubad devri (1220 - 1237) onarımına tarihlenen alçı kabartmalarında (Resim 11) ¹⁰; İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki, Konya'dan gelme, 13 üncü yüzyıla ait bir taş kabartmada (Resim 12) ¹¹ ve Konya Mevlâna Müzesinde bulunan 13 üncü yüzyılın ikinci yarısına ait, Hasan İbn Ali el-Mevlevî'nin imzasını taşıyan, büyük olasılıkla Konya yapımı bir piring kandil zarfının (Resim 13) ¹² üzerinde görülen, ön sağ ayakları kalkık, profilden tasvir edilmiş aslan figürleri, Konya'daki küresel buhurdan süsleyen aslanların yakın akrabalarıdır.

Konya küresinin üzerindeki madalyonlardan bir diğerinde, gövdesi profilden, başı dörtde üç cepheden verilmiş, geriye doğru bakan bir aslan figürü tasvir edilmiştir. Aslanın kuyruğu önce birilmek oluşturmakta, sonra ejder başıyla sonuçlanmaktadır (Resim 14).

Ejder kuyruklu aslan figürlerine, özellikle 13 üncü yüzyıl Anadolu Selçuklu mimari eserlerinin¹³ ve el sanatlarının süslemesinde sık sık rastlanır (örneğin bak Resim 11 ve 13). Bu eserlerin üzerindeki ejder kuyruklu aslan figürleri, genellikle ya tam profilden, ya da gövdeleri profilden, başları tam cepheden tasvir edilmişlerdir. Küredeki gibi geriye doğru bakan, başları dörtde üç cepheden verilmiş aslan figürlerine daha nadir olarak rastlanır. Bu pozda aslanlar 13 üncü yüzyıl Orta Anadolu mimarisinde, Çay'daki 1278 tarihli Taş Medrese'nin ve Taş Han'ın süslemesinde karşımıza çıkar (Resim 15-16) ¹⁴.

10 Sarre, F. *Konya Köşkü*, (Çeviri: Ş. Uzluk), T.T.K. Yayınları, Seri IV-7, Ankara, 1967, resim 13.

11 Kühnel, E. - Ogan, A. *Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tschinili Köschke*, Band III, Berlin - Leipzig, 1938, Pl. 6, sol üst.

12 Yetkin, Ş. «Anadolu Selçukluları Devrinden bir Madeni Eser», *Sanat Tarihi Yıllığı*, IV, İstanbul, (1976), s. 207-211; Erginsoy, Ü. *op.cit.*, s. 159-160, resim 134.

13 Anadolu Selçuklu Mimarisinde görülen ejder kuyruklu aslan figürleri için bak: Öney, G. *op.cit.*, s. 26, resim 40, 46, 48, 54-56, 64.

14 Öney, G. *op.cit.*, resim 59-60.

Konya küresinin üzerindeki madalyonlardan bir diğerinde, boynlarından düğümlenmiş iki tavus kompozisyonu tasvir edilmiştir (Resim 17). Bu kompozisyonun çok yakın bir benzeri Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinde görülür (Resim 18) ¹⁵.

Küreyi süsleyen madalyonlardan beşincisinde, profilden tasvir edilmiş bir deve figürü yer almaktadır (Resim 19). Bu figürün de paralelini, gene Kubadabad çinilerinde bulabiliriz (Resim 20) ¹⁶.

Konya küresinin üzerindeki madalyonlardan bir diğerini, karşılıklı duran ve sanki mücadeleye hazırlanıyorlarmış gibi birbirlerini süzen bir tavus ve bir yırtıcı kuş (belki bir kartal) kompozisyonu süslemektedir (Resim 21). Selçuklu figür dünyasında bu kompozisyonun tam bir benzerini bulamadık; ancak Kubadabad çinilerinden birinde, mücadele halinde verilmiş, biri yırtıcı, iki kuş figürü görülür (Resim 22) ¹⁷. Çinideki kompozisyonda yırtıcı kuş, diğerinin üzerine çıkmış, hasmının boynunu gagalamaktadır.

Konya küresini süsleyen madalyonlardan ikisinin içinde, tavşanın üzerine çıkmış, avının gözünü gagalamaya çalışan kartal kompozisyonları yer almaktadır (Resim 23-24). Kartal -tavşan mücadelesi sahnelerine, Anadolu Selçuklu eserlerinde 11 inci yüzyıldan itibaren rastlanır¹⁸. Küredeki kompozisyonlara özellikle benzeyen bir kartal- tavşan mücadelesi sahnesi, gene Kubadabad Sarayına ait bir çinide karşımıza çıkar (Resim 25) ¹⁹.

Kartal -tavşan mücadelesi kompozisyonu, Orta Çağ Anadolu-sunda, Ermeni ve Bizans eserlerinin süslemesinde de görülür²⁰. Hris-

15 Otto - Dorn, K. *op.cit.*, s. 455, Taf. Ia.

16 Deve figürlü çini, Konya Karatay Medresesi Müzesinde sergilenmektedir.

17 Mücadele halinde iki kuş figürünün tasvir edildiği çini, Konya Karatay Medresesi Müzesinde sergilenmektedir.

18 Bak: Gabriel, A. *Voyages Archeologiques dans la Turquie Orientale*, Paris, 1940, s. 166, Fig. 135, Pl. LXVIII; Öney, G. «Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal», *Malazgirt Armağanı*, Ankara, T.T.K., 1972, s. 154-156, resim 34.

19 Otto - Dorn, K. *Op.cit.*, s. 450, abb. 6, üst sıra, en sağdaki çini.

20 Anadolu Ermeni mimarisindeki örnekler için bak: Baltrusaitis, J. *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1949, fig. 83, 85-86 ve Pl. XXXVIII, fig. 59. 12 nci yüzyılda Constantinople (İstanbul) da yapılmış bir Bizans minyatüründe görülen kartal-tavşan mücadelesi sahnesi için bak: Beckwith, J. *The Art of Constantinople*, London, 1961, s. 126, resim 167.

tiyan örneklerden, Trabzon Ayasofya'sına (13. yüzyıl ortaları) ait bir mermer kabartmada (Resim 26) ²¹, küredeki kompozisyona çok benzeyen bir sahne tasvir edilmiştir. Bizans kabartmasında figürler daha natüralist bir üslupla işlenmiş olmakla birlikte, yırtıcı kuşun kanatlarını açmış pozu, Konya küresindeki kompozisyonlardan biriyle şaşılacak kadar paralellik göstermektedir. Kartal -tavşan mücadelesi kompozisyonları da, ejder kuyruklu sfenks kompozisyonları gibi, 13 üncü yüzyıl Anadolu-sunda, Müslüman ve Hristiyan ustaların birbirlerinden büyük ölçüde etkilendiklerini bir kere daha kanıtlamakta; hatta maden, çini, mermer gibi değişik tip malzeme üzerinde çalışan ustaların, belki de aynı örnek defterlerinden yararlanmış olabileceklerini düşündürmektedir.

Konya'daki küresel buhurdanı süsleyen hayvan figürlerinin üzerinde, Selçuklu devri hayvan figürlerinde sık sık görülen, virgül, spiral, damla motifi gibi, kuvvetli Orta Asya etkileri taşıyan süslemeler yer almaktadır. Ancak Selçuklu hayvan figürlerinin yalnızca dekoratif amaçla kullanılmadıkları, kullanılış yerlerine ve birlikte tasvir edildikleri figürlere göre, çeşitli sembolik anlamlar taşıdıkları anlaşılmaktadır²². Konya'daki küreyi süsleyen hayvan figürlerinden hemen hepsinin «ışık» sembolizmiyle ilgili yaratıklar oldukları dikkati çeker. Sfenks, aslan, kartal, tavus ve deve gibi hayvanlar genellikle «Güneş»le (aydınlıkla veya ebedî ışıqla); tavşan, boğa ejder gibi hayvanlar da Güneş'in karşıtı «Ay»la (veya karanlıkla) ilgili görülürler. «Ejder kuyruklu aslan» ve «ejder kuyruklu sfenks» gibi yaratıklar ise, Güneş-Ay (aydınlık-karanlık) sembollerinin tek figürde kaynaştırıldığı kompozisyonlardır. Kartal-tavşan mücadelesi sahnelerinin de gene aynı Güneş-Ay sembolizmini veya antagonizmini (karşıtlığını) tekrarladığını düşünebiliriz.

Selçuklu devrinde, gerek mimarî eserlerin, gerek el sanatlarının süslemesinde sık sık yer alan astrolojik işaretlerin ve bunlardan özellikle Güneş ve Ay sembollerinin veya Güneş-Ay sembollerinin bileşiminden oluşan kompozisyonların, koruyucu anlamlar taşıdıkları

21 Trabzon Aya Sofya'sına ait şimdi Selânik St. George rotundasında bulunan mermer kabartma için bak: Rice, D.T. *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburg, 1968, Pl. 23 F.

22 Selçuklu hayvan figürlerinin sembolik anlamlarıyla ilgili yayınların listesi için bak: Erginsoy, Ü. *İslâm Maden Sanatının Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1978, s. 129-130, dipnot 373.

ları, tılsımla, uğurla, nazarla ilgili olarak kullanıldıkları tahmin edilmektedir. Güneş-Ay sembollerinin 13 üncü yüzyıl Anadolu'sunda diğer bölgelerden daha da revaçta olduğu ve özellikle madenî eserlerin süslemesinde sık sık kullanıldığı izlenir. 13 üncü yüzyılın başlarına tarihlenen Cizre Ulu Camii'nin tunç kapı tokmakları²³, aydınlığı temsil eden bir aslan başı ile, karanlığı temsil eden iki ejder kompozisyonundan oluşmaktadır. Diyarbakır Müzesindeki, kuyruk ve kanat uçları ejder başlarıyla sonuçlanan, 13 üncü yüzyılın ilk yarısına ait tunç sfenks figürü de (Bak Resim 5, dipnot 6), aydınlık-karanlık sembollerinin kaynaştırıldığı diğer bir örnektir. Konya Mevlâna Müzesindeki, Konya yapımı olduğunu tahmin ettiğimiz, 13 üncü yüzyılın ikinci yarısına ait kandil zarfının da (Resim 27) üzerinde gene kartal, ejder ve ejder kuyruklu aslan gibi Güneş-Ay sembolleri yer almaktadır (Bak dipnot 12).

Özet olarak, Konya Müzesindeki küreyi süsleyen figürlerin, kompozisyon açısından olduğu kadar, sembolik anlamları bakımından da, 13 üncü yüzyıl Anadolu eserlerindeki figürlerle paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz. Kürenin üzerindeki kompozisyonların büyük çoğunluğu Kubadabad Sarayı çinilerindeki kompozisyonlarla yakın benzerlikler göstermektedir. Bazı kompozisyonlar ve detaylar da Artuklu bölgesinin etkilerini yansıtmaktadır. Bu benzerlikleri göz önünde tutarak, Konya Müzesindeki piring kürenin, büyük bir olasılıkla 13 üncü yüzyılın ikinci çeyreğinde Konya'da, bir olasılıkla da Konya'ya Artuklu bölgesinden göç etmiş bir usta tarafından yapıldığını düşünebiliriz.

13 üncü yüzyılda Konya'da delik-işi tekniği üzerine çalışan atölyeler olduğu bilinmektedir. Ankara Etnoğrafya Müzesinde bulunan, olağanüstü işçilik gösteren bir tunç kandil zarfının²⁴ kitabesinde, kandilin Nusaybinli usta Ali İbn Muhammed tarafından 1280 yılında Konya kentinde yapıldığı belirtilmektedir. Nusaybinli usta Ali İbn Muhammed'in, Nusaybin'in 1259 yılında Moğollar tarafından istilâ edilmesinden önce Konya'ya göç edip, çalışmalarını bu kentteki bir atölyede sürdürdüğü tahmin edilmektedir. Aynı şekilde,

23 Cizre Ulu Camiine ait tokmaklar için bak: Erginsoy, Ü. «Anadolu Selçuklu Maden Sanatı», *op.cit.*, s. 167-168.

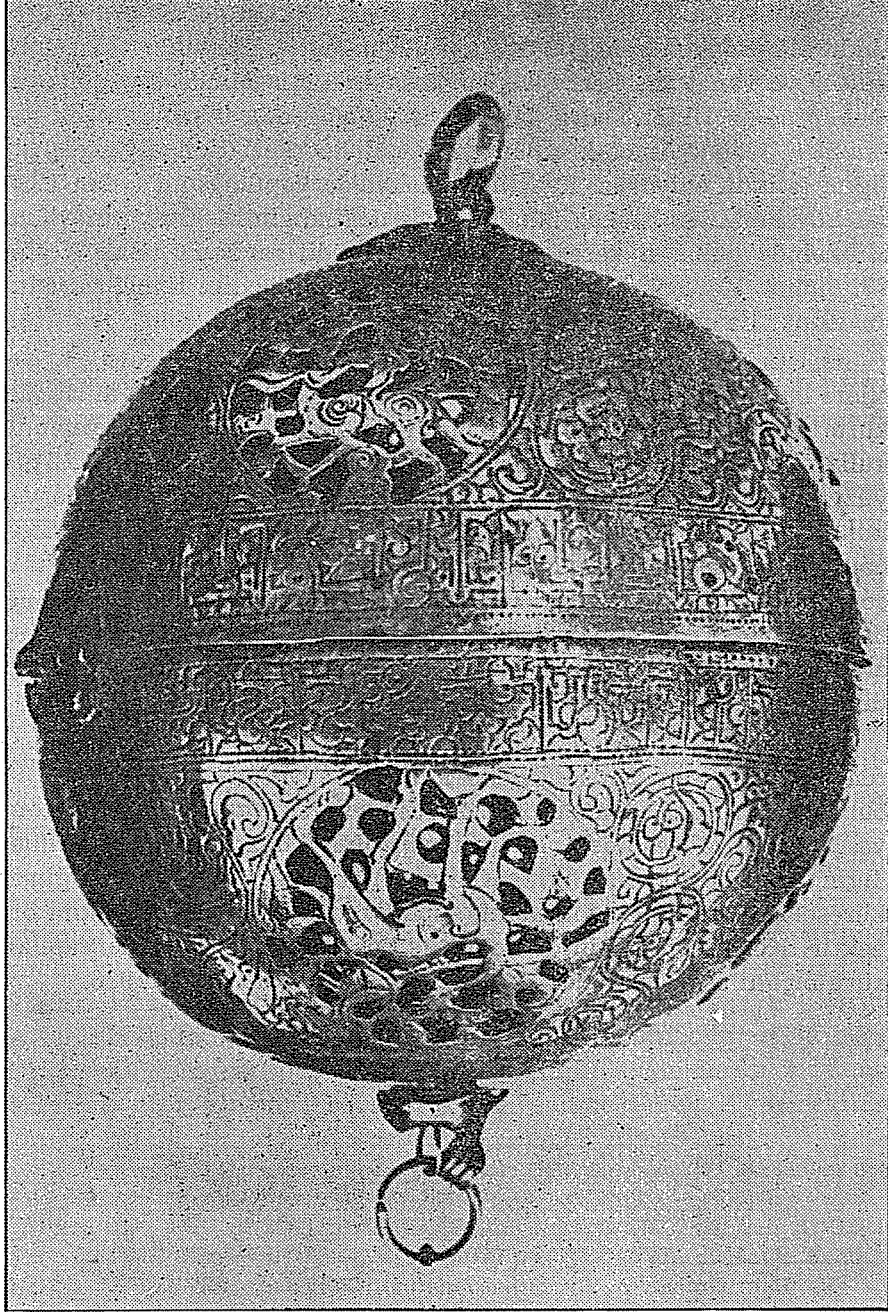
24 Rice, D.S. «Studies in Islamic Metalwork - V», *BSOAS*, vol. XVIII - 2, (1955), s. 207-212, Pl. I-VII; Oral, M.Z. «Eşrefoğlu Camiine ait bir Kandil», *Bellekten*, 23, (1959), s. 113-118.

Konya Mevlâna Müzesindeki küreyi yapan ustanın da, Konya'ya Artuklu bölgesinden gelmiş olduğunu düşünebiliriz. Artuklu bölgesinin kültür ve sanat merkezi olan Diyarbakır 1231 yılında Eyyubî egemenliğine geçtikten sonra, bu kentde ve bölgede çalışan pek çok ustanın, o dönem Anadolu'sunun en önemli merkezi Konya'ya göç ettiğini tahmin ediyoruz. Kesinlikle Konya'da yapıldığı anlaşılan 1280 tarihli kandilden başka, daha önce de değindiğimiz, Konya Mevlâna Müzesinde bulunan kafes biçimindeki kandil zarfı da (Bak Resim 27, dipnot 12), çok büyük olasılıkla 13 üncü yüzyılın ikinci yarısında Konya'da yapılmış bir örnektir.

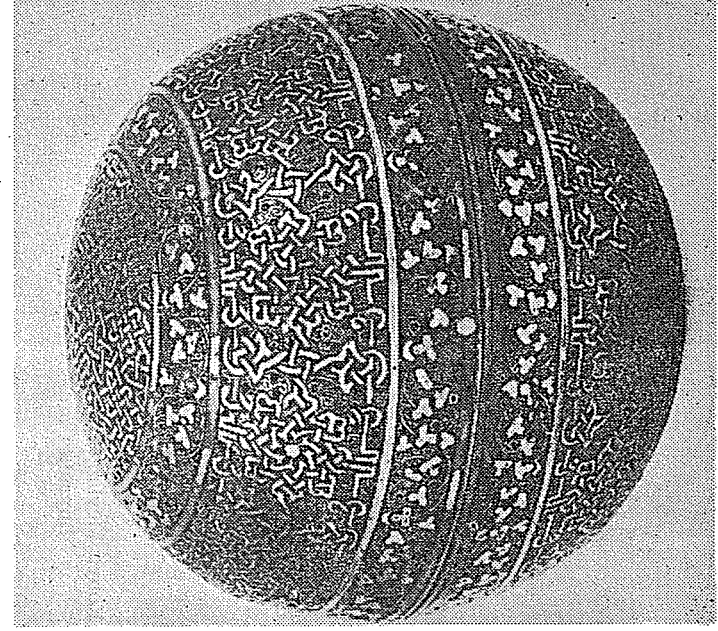
İslâm maden sanatında 13 üncü yüzyıldan itibaren görülen, bazıları buhurdan, bazıları el ısıtacağı olarak kullanıldıkları anlaşılan küre biçimi eserlerin, 13 üncü yüzyıl öncesinde Bizans dünyasında kullanıldığına işaret eden bir fresk mevcuttur. Nerezi'deki, 12 nci yüzyılın ikinci yarısına ait bir kilisenin duvarını süsleyen «Meryemin Doğumu» sahnesinde, üst kutbundaki halkadan tutularak taşınan, formu bakımından Konya küresinin eşi olan bir obje dikkati çekmektedir (Resim 28)²⁵. Grabar bu objenin bir yiyecek kabı olduğunu öne sürmüştü de, doğum odasında, dinsel bir sahnede yer alan küresel obje'nin, daha büyük olasılıkla bir buhurdan olduğunu tahmin ediyoruz.

Yakın Doğu'da 12 nci yüzyılda Bizans, 13 üncü yüzyıldan itibaren de İslâm sanatında görülen küre biçimi eserler, kuşkusuz Çin buhurdanlarından (Bak dipnot 2) esinlenerek yapılmışlardır. Konya Mevlâna Müzesindeki 13 üncü yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenen ve büyük olasılıkla Konya yapımı olduğunu belirttiğimiz küresel buhurdan, bu formdaki, şimdilik bilinen en erken İslâmî örnektir. Konya küresinin, Memlûk ve post-Memlûk dönemde yapılan küre biçimi eserlerin öncüsü olduğuna inanıyoruz. 16.IV.1980.

25 Bak: Grabar, A. *Byzantine Painting*, Cleveland, 1953, s. 145.



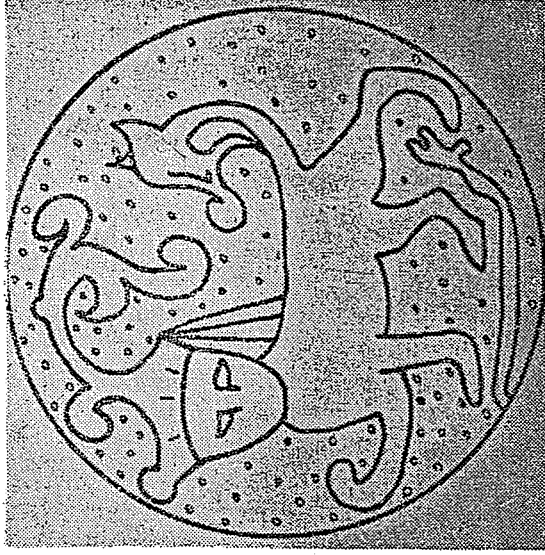
Resim 1. Konya Mevlâna Müzesindeki piring küre.



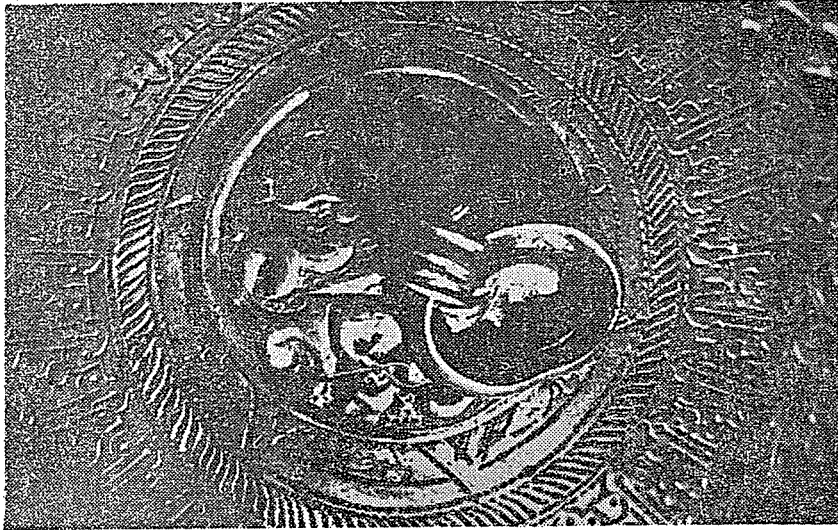
Resim 3. Washington Freer Gallery of Art'daki piring küre. 16. yüzyıl, Suriye.



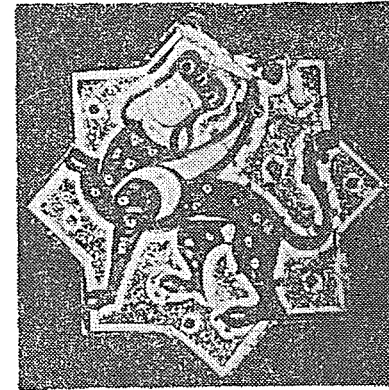
Resim 2. British Museum'daki piring küre. 1264-1279 yılları arasında, Suriye'de yapılmış.



Resim 4. Konya Mevlana Müzesindeki küreden detay. Ejder kuyruklu sfenks figürü.



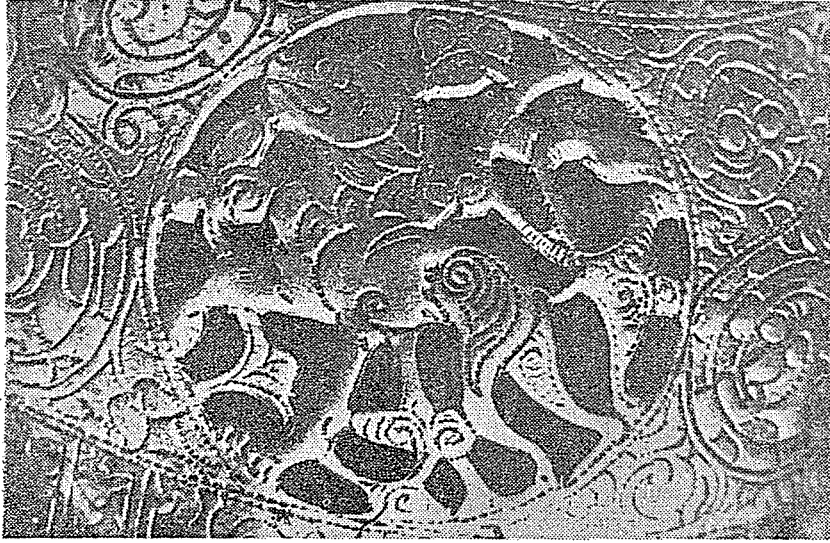
Resim 5. Diyarbakır Müzesindeki tunç sfenks başı, Artuklu bölgesi.



Resim 7. Beyşehir Kubadabad Sarayından (1236 dolayları) çini.



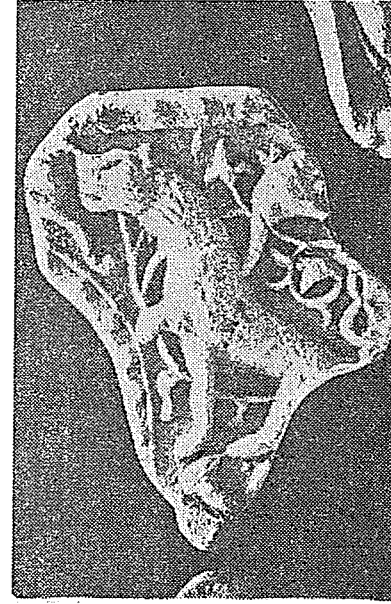
Resim 8. Diyarbakır Müzesindeki, Silvan'dan gelme taş kabartma. 13. yüzyıl.



Resim 9. Konya Mevlâna Müzesindeki küreden detay. Tam profilden aslan figürü.



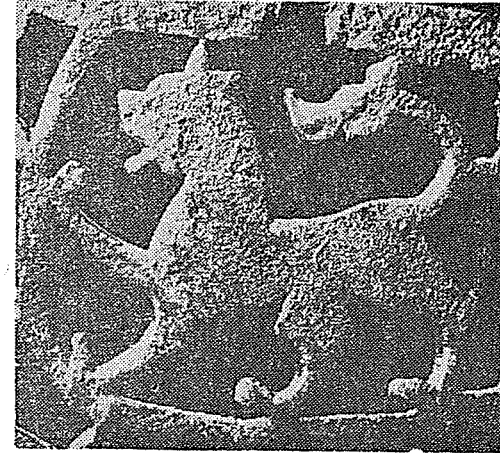
Resim 10. Konya Mevlâna Müzesindeki küreden detay. Tam profilden aslan figürü.



Resim 11. Konya Köşkü'nden alçı kabartma 1220-1237 yılları arasındaki onarım dönemine ait.



Resim 12. İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki Konya'dan gelme taş kabartma. 13. yüzyıl.



Resim 13. Konya Mevlâna Müzesindeki bir piring kandil zarfından detay. 13. yüzyıl ikinci yarısı, Konya.



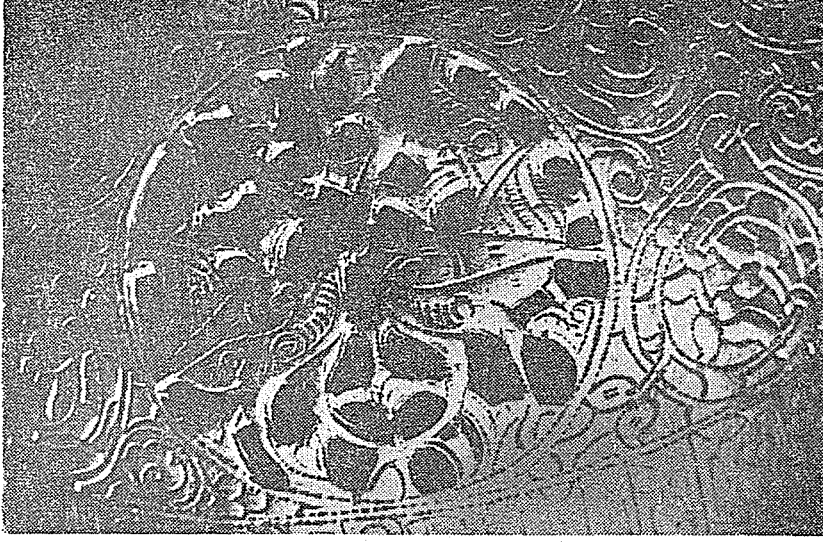
Resim 14. Konya Mevlana Müzesindeki küreden detay. Gövdesi profilden, başı dörtde üç cepheden verilmiş ejder kuyruklu aslan figürü.



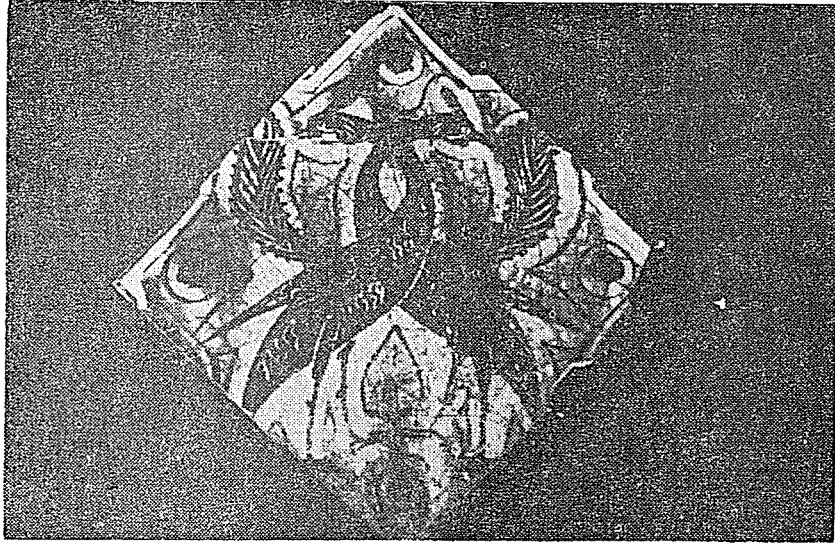
Resim 15. Çay'daki Taş Han'dan kabartma, 13. yüzyıl ikinci yarısı.



Resim 16. Çay'daki Taş Medrese'den kabartma, 13. yüzyıl ikinci yarısı.



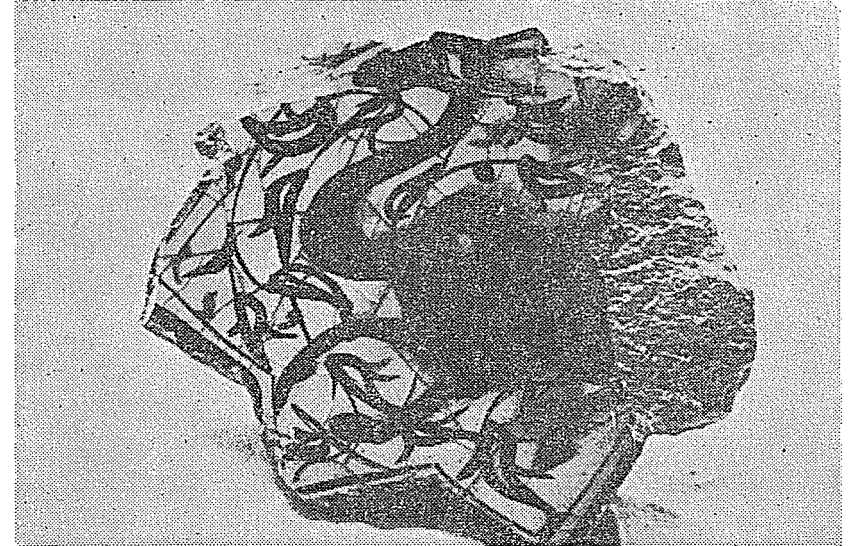
Resim 17. Konya Mevlânâ Müzesindeki küreden detay. Boyunlarından düğümlenmiş iki tavus.



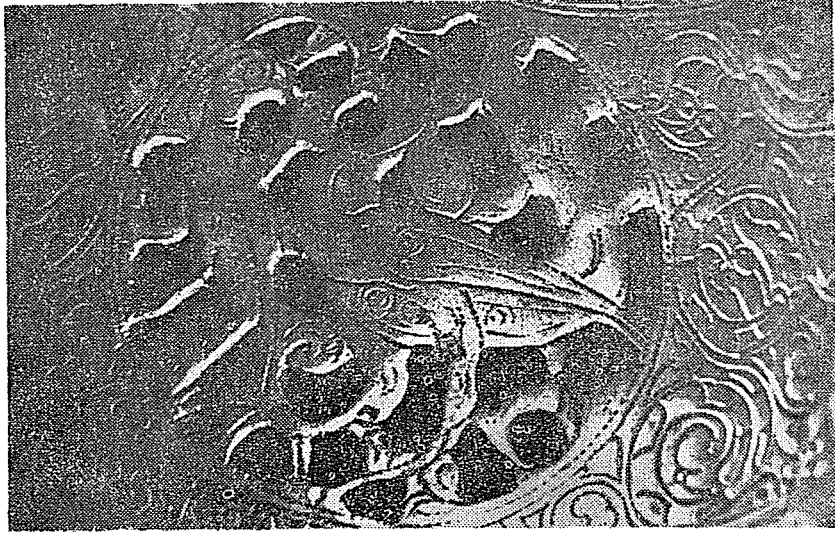
Resim 18. Beyşehir Kubadabad Sarayından çini.



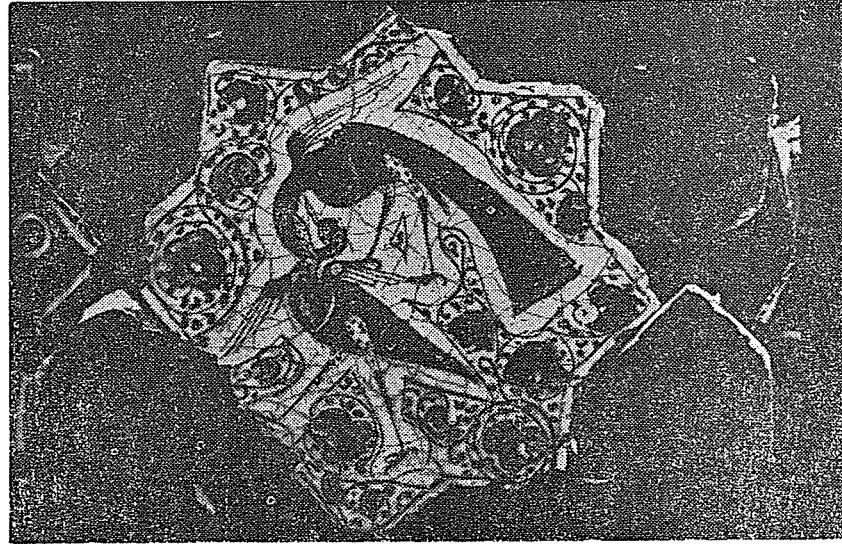
Resim 19. Konya Mevlânâ Müzesindeki küreden detay. Deve figürü.



Resim 20. Beyşehir Kubadabad Sarayından çini.



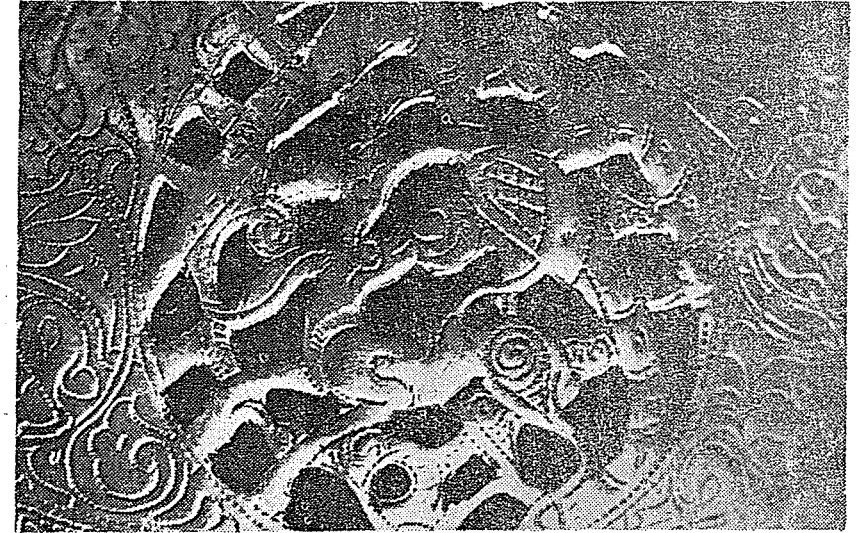
Resim 21. Konya Mevlana Müzesindeki küreden detay. Mücadeleye hazırlanan tavus ve yırtıcı kuş.



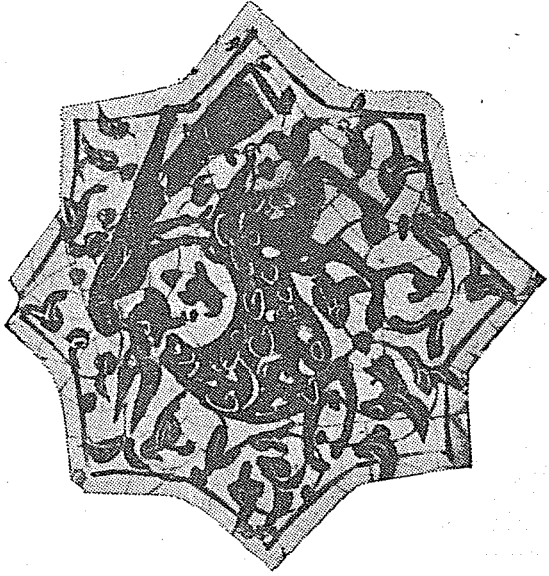
Resim 22. Beyşehir Kubadabad Sarayından çini.



Resim 23. Konya Mevlana Müzesindeki küreden detay. Kartal-tavşan mücadelesi.



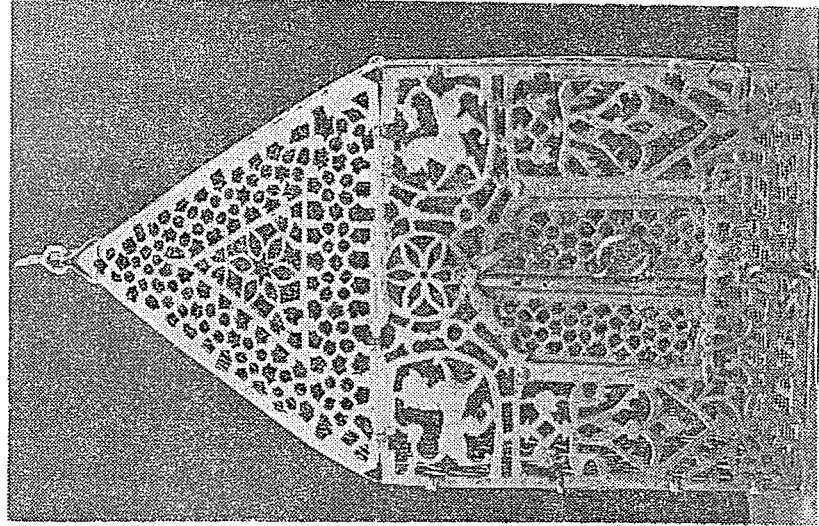
Resim 24. Konya Mevlana Müzesindeki küreden detay. Kartal-tavşan mücadelesi.



Resim 25. Beyşehir Kubadabad Sarayından çini.



Resim 26. Trabzon Aya Sofya'sına ait mermer kabartma. 13. yüzyıl ortaları.



Resim 27. Konya Mevlâna Müzesindeki kandil zarfı. 13. yüzyıl ikinci yarısı, Konya.



Resim 28. Nerezi'deki bir Bizans kilisesine ait freskten detay. 12. yüzyıl ikinci yarısı.

ORTA ÇAĞLARDA ANADOLU'DA ÇALIŞAN SURIYE VE MEZOPOTAMYALI SANATÇILAR

Güner İNAL

Kitabelerden anlaşıldığına göre Suriye ve Mezopotamyalı sanatçıların Anadolu'ya ilk dalgası 13. yüzyılın ilk yarısında gelmişti. Bu dönemden sonra bir yüzyıl kadar bu ustaların Anadolu'da çalıştığı hakkında hiçbir kayda rastlamıyoruz. Ancak, 14. yüzyıl sonunda ve 15. yüzyıl başında Suriye ve Mezopotamyalı sanatçıların isimleri anıtlar üzerinde tekrar görünmeye başladı. Giderek bu isimlerin sayıları azaldı ve sonraları ancak tek tük rastlanmaya başladı.

Sanat eserleri üzerindeki kitabeler 13. yüzyılın ilk yarısında Anadolu ile Suriye-Mezopotamya arasında sıkı bir sanatçı trafiğı olduğunu gösterir. Ancak bu trafik tek yönlüdür. Suriye ve Mezopotamyalı sanatçıların Anadolu'da çalıştıkları hakkında birçok belgeler olmasına karşın, o ülkelerde alıŐan Anadolu'lu sanatçıların isimlerine rastlanmamaktadır. Anadolu'nun İslâm fatihleri için yeni bir ülke olması nedeniyle 13. yüzyıl başı Anadolu'da yeni bir kültür ve sanatın doğmasında bir geçiş ve oluşum dönemi olarak görülür. 12. yüzyılın Hağlı seferleri ve Bizans'a karşı mücadelelerle dolu bir dönem olması yaratıcı faaliyete pek yer bırakmıyordu. Bu dönemlerde sanatçı trafiğini anlayabilmek için yakın doğudaki politik duruma bir göz atmak gerekir.

11. ve 12. yüzyıllarda yakın doğuda yeni gruplar güç kazandı. Dönemin başlıca gücü Selçuklulardı. 11. yüzyılın ortasından bu yana İran'da hükümlanlık kuran Selçuklular Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya inmişlerdi. Bütün bu ülkeler doğrudan doğruya Selçuklular tarafından idare edilecekleri yerde onları ve halifeyi hükümlan olarak tanıyan bazı bağımsız sülâleler tarafından idare ediliyorlardı. Bunların arasında bizi en ilgilendirenler Mezopotamya ve Suriye'de egemen olan Zengiler (Musul, Halep ve Sincar'da; 1127-1233 arasında), Mardin (1108-1408), Amida (1101-1231) ve Harput

(1185-1233) Artukluları, Şam (1193-1260), Halep (1193-1260), Meyafarkin (1200-1260) ve Hisn Keyfa (1252-1524) Eyyubileridir.

12. ve 13. yüzyıllarda bu sülâleleri birbirleriyle sık sık ilişkide, bazan da savaş içinde görüyoruz. Örneğin, Şam Eyyubileri Amida Artuklularına son vermiştir. Diğer yandan Anadolu'nun büyük bir kısmı Rum Selçuklularının elindeydi. Anadolu'ya Suriye ve Mezopotamya'dan gelen sanatçılardan söz ettiğimizde Zengi ve Eyyubi ülkelerinden Artuklu ve Anadolu Selçuklularının ülkelerine gelenleri kast ediyoruz.

Anadolu'da çalışan yabancı sanatçıların çoğunluğu mimar ve taşçı ustasıdır. Bununla beraber, iki Musullu ustanın durumunda olduğu gibi küçük sanatlarla ilgili bazı usta isimlerine de rastlanmaktadır. Bu Musullu iki usta Artuklu sarayında çalışan ünlü sanatçı *Ahmed b. Ömer el-Zaki el-Mevsili* ve onun kölesi *Ebu Bekr b. Hacı Celdek'tir*. *Ahmed el-Zaki'nin* Anadolu'da çalışmış olması daha çok teoriye dayanır. Her ne kadar ünlü Cleveland ibriğini 1223 de Diyarbakır'da Artuklu sarayında yaptığı ileri sürülürse de¹, bu konuda hiçbir kayda rastlanmamıştır. Öğrencisi *Ebu Bekr b. Hacı Celdek'in* Diyarbakır'da çalışması ve 1225 de Artuklu emiri *el-Melik el-Mes'ud Mevdud* için bugün Boston Müzesinde bulunan bir gümüş şamdanı yapması eserin üzerindeki kitabe ile kesinlik kazanmıştır. Diyarbakır'ın Şam Eyyubileri tarafından ele geçirilmesinden sonra, Hama Eyyubilerine sığınan Mesud ile birlikte şamdan da Hama Eyyubilerinin eline geçti². Bugün Bozüyük *Kasım Paşa* camiinde bulunan Hama'dan getirilmiş sütun başlıklarının üzerindeki bazı motifler şamdan tasvirleri ile büyük bir benzerlik göstermektedir³.

Artuklular'ın Musullu sanatçıları saraylarında çalıştırdıklarını ve maden sanatını teşvik ettiklerini gösteren bu örneklerin yanı sıra, bir grup Suriyeli mimarın Anadolu'ya geldiklerini ve burada bazı önemli anıtlar yaptıklarını gösteren anıtlar da vardır. Bu sanatçıların en eskisi *Ebu Ali b. Raca el-Kettani*⁴ adıyla tanınan Halep'li bir mimardır. Kitabelere göre sanatçı *Keykavus b. Keyhusrev* döneminde 1215-16 da, Sinop kalesinin giriş kapısında ve bazı bölümlerindeki restorasyon faaliyetlerinde çalışmıştı. Birkaç yıl sonra 1231 de aynı sanatçının ismine Anadolu'nun başka bir bölgesinde, Alanya'da rastlıyoruz. Alanya surlarındaki *Kızıl Kule*'yi yapmıştı. Görünüşe göre sanatçı ya Anadolu'da yerleşmişti ya da yirmi yıl kadar bu ülkede kalmıştı.

Anadolu sultanları tarafından iş verilen en ünlü mimar veya ustalardan biri de hiç kuşkusuz *Muhammed b. Havlan el-Dimişki*'dir. İsmi taşıyan kitabeler 1220 yıllarından gelen Konya'daki *Alaaddin Camii'nin* önyüzünü süslemektedir (Res. 1)⁵. Suriye ve Zengi mîmarisine özgü renkli taş işçiliği ve geçme motifleri⁶ *Muhammed b. Havlan*'ın camiin taş işçiliğinde çalıştığını belirlemektedir (Res. 2). Ustanın ismine daha sonraları, Konya-Aksaray yolundaki 1229 tarihli *Sultan Han*'ın giriş portalinde rastlanması (Res. 3) onun bir süre Konya'da oturduğunu göstermektedir. Aynı ustanın izine 1250 dolaylarında Konya'da yapılan *Karatay Medrese*'sinin portalinde de rastlıyoruz (Res. 4).

Antalya surlarındaki bir kitabe ve bazı geçme motifleri bazı Suriye'li sanatçıların bu bölgede çalıştığını kanıtlamaktadır⁷. Renkli taş işçiliği Suriye Zengi mîmarisinin bir özelliği idi ve daha sonraları Eyyubi ve Memluklar aracılığıyla Mısır'a da geçmişti. Yüzyıllar sonra Sinan ile tekrar Türkiye'ye getirilmesi ve Gebze'deki *Çoban Mustafa Paşa* camiinde kullanılması çok ilginçtir.

Diğer bir Suriye'li mimar *Cafer b. Mahmud el-Halebi* Artuklu *Mevdud* ve Eyyubi *Necmettin Eyyub* zamanında Artuklu sarayı için çalışmıştır⁸. Diyarbakır'daki *Mesudiye Medresesi'nin* güney duvarında ve güney revakı pencere alınlığında bulunan kitabelerden Mes'ud tarafından 1223-24 yıllarında yaptırılan medresenin *Cafer b. Mahmud* tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır (Res. 5). Bu yıllar maden işçileriyle mimarların birlikte çalıştığı bir dönemi göstermektedir. Diğer kitabeler *Cafer b. Mahmud*'un Diyarbakır'ın başka anıtlarında da çalıştığını ortaya koymaktadır. Bunlara göre usta *Ulu Camii'nin* restorasyonunda, surlarda ve şehrin kuzeyindeki *Deve Geçidi Suyu Köprüsü'nün*⁹ yapımında katkıda bulunmuştur.

13. yüzyılın ikinci yarısından 14. yüzyılın sonuna kadar Suriye'li mimarların faaliyetleri hakkında kayda rastlamıyoruz. Suriye'li usta isimleri 14. yüzyıl sonunda başka bir bölgede, batı Anadolu'da tekrar görünür. 1375 de Ayasuluk'ta *İsa b. Muhammed Aydınoğlu* tarafından yaptırılan *İsa Bey* camiinin mimarı olarak başka bir sanatçıyı, *Ali b. Muşaymiş el-Dimişki*'yi görüyoruz¹⁰. Kible duvarına paralel neflerle caminin planı Suriye camilerini, özellikle *Şam Emeviye Camii'nin* planını andırmaktadır. Mimarın yanı sıra, caminin minberinde görülen *Ali b. Davud el-Dimişki*¹¹ adı bu yapıda bir grup Suriye'li ustanın çalıştığını kanıtlamaktadır.

Muşaymiş adı Anadolu'daki diğer yapılarda da görülür ve bu ailenin 15. yüzyıl başında Anadolu'da faaliyette bulunduğunu gösterir. 1414-15 yıllarında *Ebu Bekr b. Muhammed b. Muşaymiş el-Dimışki* isimli bir usta Amasya'daki *Beyazıt Paşa Camii*'nin yapımında çalışmıştı (Res. 6) ¹². Aynı ustanın Merzifon'daki *Mehmet II* medresesini de yaptığı bilinir ¹³.

Şam'lı diğer bir usta *Şemsettin Ahmed eş-şami* bir kaç yıl sonra 1443-44 de Amasya'daki Şam mahallesinde bir cami, bir çeşme ve bir okul yapmıştı ¹⁴.

13. yüzyılın ilk yarısı ve 15. yüzyıllar Anadolu'da Suriye ve Mezopotamya'lı sanatçıların aktif oldukları bir dönemi göstermektedir. Görünüşe göre bu ustalar Anadolu'da çalışmaya davet edilmişlerdi. 16. yüzyılda daha başka yollarla Anadolu ve Türkiye'ye gelen sanatçılar da olmuştur. Bunlara bir örnek *Yavuz Sultan Selim*'in *Tacettin ve Hüseyin Bali* isimli ¹⁵ iki nakkaşı Osmanlı başkenti İstanbul'da çalışmak üzere beraberinde getirmesidir.

Orta Çağ'da Anadolu, Suriye ve Mezopotamya birbirinden çok farklı ülkeler değildi. Başka başka sülâleler tarafından idare edilmelerine rağmen, bu sülâleler kardeşti, ve birbirleriyle alış veriş halindeydi. 15. yüzyılda ise, iki karşı kuvvet Osmanlılar ve Memlükler bu sülâlelerin miraslarını devir almışlardı. Bu farklı politik güçlerin idaresi altındaki halk aynı insanlardan oluşuyordu. Sanatçılar arasında milliyet farkı yoktu. Türk, Arab, İranlı bütün insanlar yan yana yaşıyor ve ortak bir kültürü paylaşıyordu. Aralarındaki fark bölge farklılıydı. Bu açıdan 13. ve 14. yüzyıllarda yakın doğuda ürünlerine Anadolu'da da rastladığımız bir çeşit klasik üslûbun egemen olduğu görülmektedir ve sanatçılar da bu üslûbun taşıyıcılarıdır. 17.VII.1980

MESOPOTAMIAN AND SYRIAN ARTISTS WORKING IN ANATOLIA IN THE MIDDLE AGES

Güner İNAL

The first wave of the Mesopotamian and Syrian artists came to Anatolia in the first half of the thirteenth century evident in the inscriptions on the art works and monuments. Then, about a century we do not have any record stating the activity of these artists in Anatolia. Only, towards the end of the fifteenth century the names of such artists started to reappear. However, they slightly diminish in number and appear incidentally.

It seems that it is the first quarter of the thirteenth century during which there is a dense traffic of the artists between Anatolia and aforementioned lands. We should, however, point to the fact that in this period we do not encounter with the name of any Anatolian artist working in Mesopotamia and Syria, whereas we do have records of some Syrian and Mesopotamian artists working in Anatolia. Due to the fact that Anatolia was a new land for the Muslim conquerors, the beginning of the thirteenth century appears to be a period of transition and consolidation of a new culture and arts for Anatolia. Twelfth century, being full of events with the Crusades and the Byzantium, must have not left much room for the creative activity.

In order to understand the traffic of the artists during this period, we better have a look at the political situation of the Near East. In the eleventh and twelfth centuries new groups rose to power in the Near East. The major power of the period was the Seljuqs. From the mid-eleventh century on, they established their suzerainty in Iran and later on, in Mesopotamia, Syria and Anatolia. All these lands, however, were not directly administered by the Seljuqs, but by some independent dynasties that recognized the Seljuqs and the Caliph in the East as their highest sovereign. Among them, those who concern us most are the Zengids (1127-1233), who ruled in Mesopotamia and Syria (in the cities of Mosul, Aleppo and Sinjar), the Artuqids of Amida (1101-1231), Mardin (1108-1408), and Harput (1185-1233), and the Ayyubids of Damascus (1193-1260), Aleppo (1193-1269), Meyafarkin (1200-1260) and Hisn Keyfa (1252-1524).

In the twelfth and thirteenth centuries we see these principalities having close relations with each other and sometimes fighting with one another such as the Ayyubids of Damascus putting an end to the Artuqids of Amida. The major part of Anatolia, on the other hand, was in the hands of the Rum Seljuqs. When we talk about the artists who came to Anatolia from Mesopotamia and Syria, we mean those who came from the lands of the Zengids and the Ayyubids to the land of the Artuqids and the Anatolian Seljuqs.

These foreign artists who worked in Anatolia mostly seem to be architects and stoneworksmen. However, we also encounter with the masters of minor art as in the case of two Mawsilī metalworkers at the Court of the Artuqids. These are the famous Ahmed al-Dhākī al-Mawsilī and his ghulam (slave) Abu Bakr b. Hajji Jaldaq. Ahmed al-Dhākī's presence in Anatolia is theoretical. Although he is said to have executed his famous Cleveland ewer (1223) at the Court of the Artuqids in Diyarbakr, there is no record of it¹. Whereas it is evident that his pupil Abu Bakr b. Hajji Jaldaq has been to Diyarbakr and executed a brass candlestick inlaid with silver in 1225 for the Artuqid Amir al-Malik al-Mas'ud Mawdūd as realized from the incised inscription on the work itself. This candlestick later passed into the hands of the Hama Ayyubids when Mas'ud took refuge in the Court of Hama on the conquest of Diyarbakr by the Ayyubids of Damascus². The relief decoration on the capitals of the columns in the Bozüyük Kasım Pasha Mosque contain similar images to the scenes on this brass candlestick³. The Artuqids seem to have welcomed some Mawsilī metalworkers as well as some Khorasanians and flourished an art of metalwork in their Court. This was a period when some Iranian workmen fled from the Mongol disaster and settled in the towns of Mesopotamia and Anatolia carrying their crafts with them.

Apart from the Mawsilī metalworkers, there is also a group of Syrian architects who were attracted to Anatolia and erected some important monuments there. Earliest of them is an architect from Aleppo known as Abu 'Ali b. Raja al-Kattani⁴. According to the inscriptions, he worked at the restoration of the entrance gate and some other parts of the Citadel of Sinop in 1215-16 during the reign of Keykavus b. Kaykhusrav. Some years later in 1231 his name reappears in another district in Anatolia, in Alanya. It seems that

he either dwelt in Anatolia or stayed for some twenty years there.

One of the most famous Syrian architects or workmen who was employed by the Anatolian rulers is Muḥammad b. Havlan al-Dimishkī. The inscriptions bearing his name adorn the facade of the 'Ala' al-Dīn Mosque in Konia from about 1220 (Fig. 1)⁵. The presence of the decoration with colored stones and the interlact motifs typical for the Zengid architecture in Syria⁶ indicate that Muḥammad b. Havlan was responsible for the stone workmanship (Fig. 2). The master seems to have resided in Konia for some years since his signature also appears at the entrance portal of the Sultan Khan on the way from Konia to Aksaray erected in 1229 (Fig. 3). Further, the traces of the same workmanship are seen at the portal of the Karatay Medreseh in Konia built around 1250 (Fig. 4).

A similar inscription on the walls of Antalya within an interlact frame dated 1244-45 also indicates that some Syrian workmen were active in that area⁷. Muḥammad b. Havlan al-Dimishkī seems to have enjoyed the Seljuq patronage evident in the execution of several buildings bearing inscriptions with his name. The decorative use of the colored stone in the architecture which is a typical feature of the Syrian Zengid art, on the other hand, has found its way to Egypt through the Ayyubids and the Mamluks. It is peculiar that centuries later in the sixteenth century it will be brought back by Sinan from Egypt after the conquest of Cairo and used in the Mosque of Mustafa Pasha in Gebze.

Another Syrian architect, Cafer b. Mahmud al-Halabi, this time from Aleppo, was working for the Artuqid patrons⁸. According to the inscriptions on the southern wall of the Masudiye Medreseh and on the window spandrel of the southern revaq of the same edifice, the building was designed by Ustad Cafer b. Maḥmūd and built by Mas'ud in the year H. 620/1223-24 A.D. (Fig. 5). This seems to be the year when the architects and the metalworkers both were employed by the Artuqids. According to other inscriptions Cafer b. Maḥmūd also worked in Diyarbakr during the following Ayyubid period. He seems to have worked in the restoration of the Great Mosque of Diyarbakr and the city walls and also helped building the Deve Geçidi Suyu Bridge⁹ to the north of Diyarbakr.

From the second half of the thirteenth century till the end of the fourteenth there is a break in the employment of the Syrian

architects. The Syrian names, however, appear at the end of the fourteenth century, this time in another district in western Anatolia. The Mosque of Isa Bey in Ayasoluk built in 1375 seems to be a work of 'Ali b. Mushaimish al-Dimishkī by the order of Isa b. Muḥammad Aydınöglü¹⁰. The plan of the mosque with parallel aisles to the qiblah wall resembles the Syrian mosques. Apart from the architect, the name 'Ali b. Davud al-Dimishki which appears on the minbar of the same mosque reveals that there was a group of Syrians working on the same edifice¹¹.

The name b. Mushaimish appears on other monuments in Anatolia indicating that this family was active at the beginning of the fifteenth century in Anatolia. In 1414-15 Abu Bakr b. Muḥammad b. Mashaimish al-Dimishkī was collaborating in the construction of the Bayazıt Pasha Mosque in Amasya (Fig. 6)¹². He also erected the Medreseh of Mehmet II in Merzifon¹³. Another Damascene artist Shams al-Din Ahmed ash-Shāmī, on the other hand, a few years later erected a mosque, a fountain and a school in a quarter in Amasya in 1443-44¹⁴.

First half of the thirteenth and the fifteenth centuries seem to be the periods when the Syrian and Mesopotamian masters were active in Anatolia. They were invited and came to work there. On the other hand, in the sixteenth century by the occupation of Aleppo by Sultan Selim I, two painters Taj al-Din and Huseyn Bali came to Istanbul to work in the Ottoman capital¹⁵.

During the medieval period Anatolia, Syria and Mesopotamia were not much different from one another. Although there were different dynasties, they were kindred peoples. In the fifteenth century, on the other hand, two rival powers, the Ottomans and the Mamluks were inherited the lands of the abovementioned principalities as well as their culture. The people under these different political powers were the same. Although we do not know the nationality of the artists, there was no differentiation of nationality. Turk, Arab, Persian, all the nations were living side by side sharing the same culture and the taste. There was a sort of international style among the various parts of this area of the Near East the products of which we also see in Anatolia. 17.VII.1980.

NOTLAR

— Notes —

1 D.S. Rice, «Inlaid Brasses from the Workshop of Aḥmad al-Dhākī al-Mawsilī», *Ars Orientalis*, II (1957), pp. 283-327, bil. pp. 319-20.

2 *Ibid.*

3 G. İnal, «Bozüyük Kasım Paşa Camii Kürsüsünün Sütun Kabartmalarıyla ilgili Bazı Yorumlar», *Belleten*, XLIII, Sayı 169 (Ocak 1979), s. 50-71.

4 L.A. Mayer, *Islamic Architects and Their Works*, Geneve, 1956, pp. 35-6; Hüseyin Hilmi, *Sinop Kitabeleri*, Sinop, 1339-40, s. 5; Ş. Ülkütaşır, «Sinopta Selçukiler zamanına ait Tarihi Eserler», *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnoğrafya Dergisi*, Sayı V (1949), s. 112-152, bil. 119-120; İ.H. Konyalı, *Alanya*, Alanya, 1946.

5 O. Aslanapa, *Türk Sanatı. Anadolu Selçuklularından Beylikler Devri Sonuna Kadar*, İstanbul, 1973, s. 39-40; M. Meinecke, *Fayencedekorationen Seldschukischen Sakralbauten in Kleinasien*, Tübingen, 1976, II, s. 216; L.A. Mayer, *Op.Cit.*, p. 97.

6 E. Herzfeld, «Damascus: Studies in Architecture II», *Ars Islamica*, X (1943), pp. 13-70, Figs. 72, 83.

7 R.M. Riefstahl, *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, Cambridge, 1931, Fig. 202.

8 L.A. Mayer, *Op.Cit.*, pp. 75-76; M. Akok, «Diyarbakır'da Ulucami Mimari Manzumesi», *Vakıflar Dergisi*, VIII (1969), s. 113-140; S. Yazıcıoğlu, «Mesudiye Medresesi», *Neşter*, Sayı 10/1-4, (1966), s. 3-9; S. Savcı ve K. Baykal, «Diyarbakır Anıtlarını yapan Mimari ve Mühendislerin Bazıları», *Karacadağ*, IV (1941), s. 43. A. Altun, «Notes on the Architects and Designers of the Artukid Period» *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest, pp. 51-52; A. Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, İstanbul, 1978, s. 298.

9 C. Çulpan, «Diyarbakır kuzeyi: Devegeçidi Suyu Köprüsü, Artuklular Devri. H. 615, M. 1218», *Sanat Tarihi Yıllığı*, 3 (1970), s. 285-290; A. Altun, *Op.Cit.*, s. 208.

10 K. Otto-Dorn, «İsa Bey Mosche», *Istanbul Forschungen*, 17 (1950), s. 115-131; L.A. Mayer, *Op.Cit.*, s. 54; İ.H. Uzun Çarşılı, *Kitabeler*, İstanbul, 1929, s. 135.

11 Ch. Texier, *Asie Mineure*, Paris, 1862-63, p. 311.

12 L.A. Mayer, *Op.Cit.*, p. 37; İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Tokat Kitabeleri*, İstanbul, 1927, s. 113; A. Gabriel, *Monuments turc d'Anatolie*, II, Paris, 1934, p. 25-30.

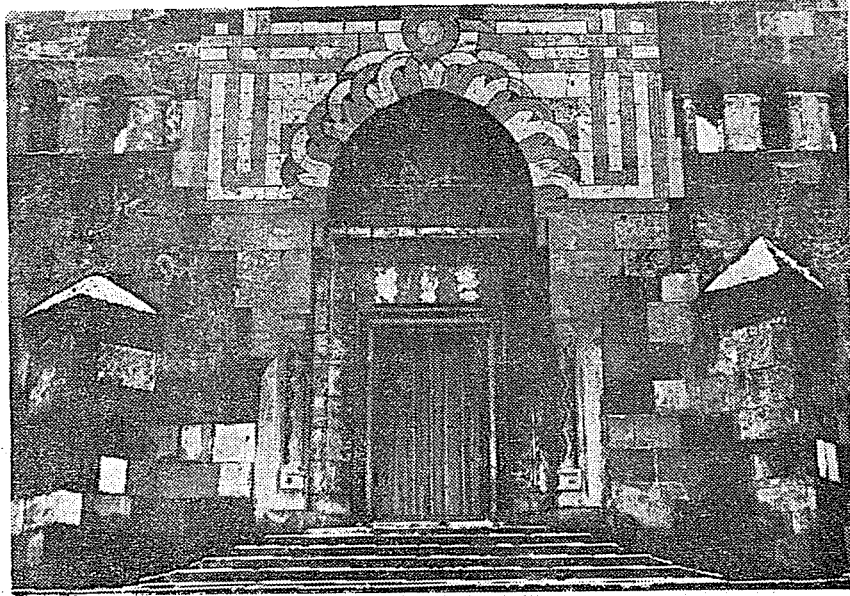
13 L.A. Mayer, *Loc.Cit.*; Gabriel, *Op.Cit.*, s. 73.

14 L.A. Mayer, *Op.Cit.*, p. 46; K. Otto-Dorn, *Op.Cit.*, Gabriel, *Op.Cit.*, s. 30, not 1.

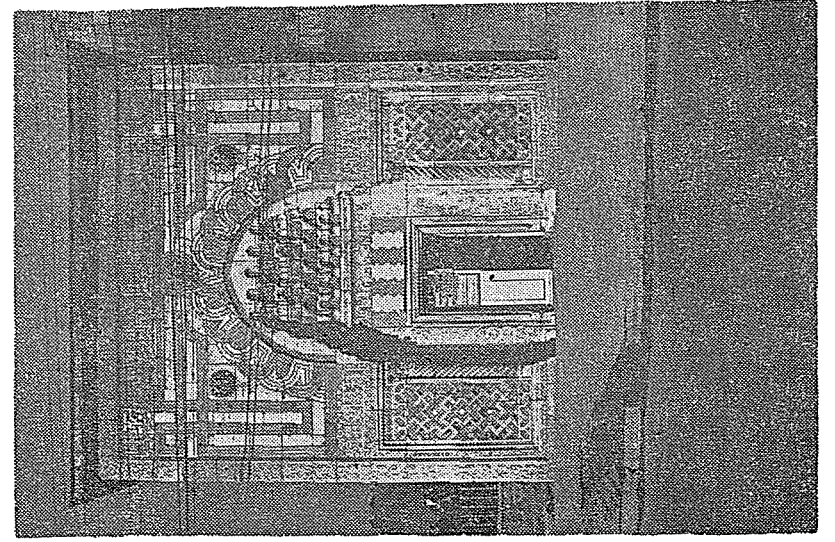
15 N. Atasoy ve F. Çağman, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul, 1974, p. 19.



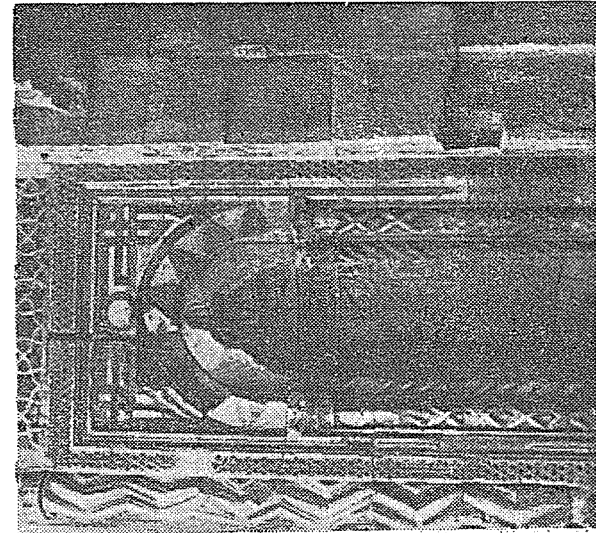
Resim 1. Konya, Alaeddin Camii kitabesi (M.K. Erargin).



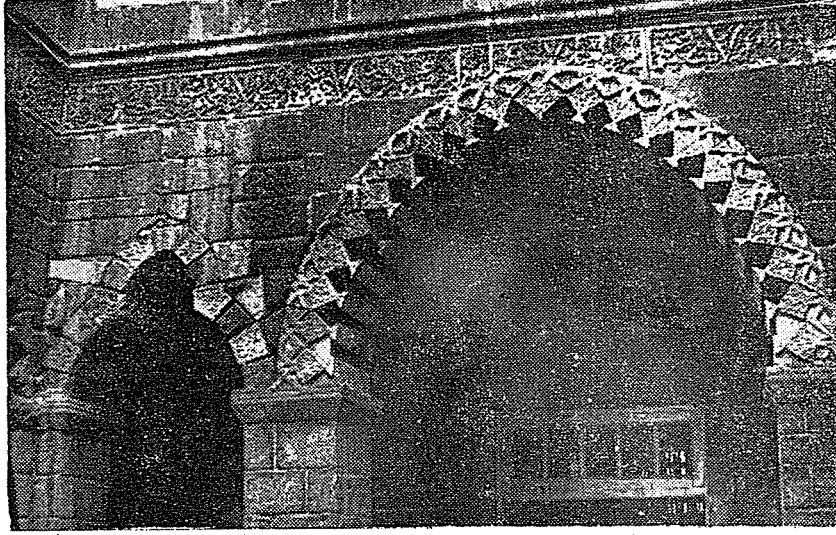
Resim 2. Konya, Alaeddin Camii cephesi (M.K. Erargin).



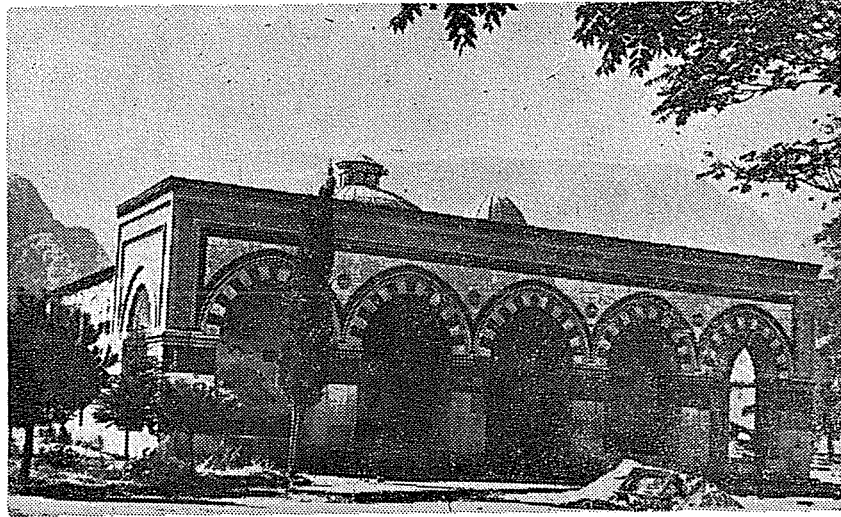
Resim 3. Konya-Aksaray, Sultan Hamiyan nişi (K. Erdmann).



Resim 4. Konya, Karatay Medresesi, cephe (T. Cantay).



Resim 5. Diyarbakur, Mesudiye Medresesi batı revakı (Y. Araz).



Resim 6. Amasya Bayazıt Paşa Camii (S. Ergin).

İSTANBUL ÇİNİCİLİĞİ

Faik KIRIMLI

İznikte Çini sanatının sıhhatle işlediği devrelerde İstanbul'da da mimari yapılar için çiniler ve kullanılmak üzere keramik evaniler üretilmekte idi.

İstanbul Osmanlılar tarafından feth olunduktan sonra İslâm aleminde mühim bir kültür merkezi oldu. Bizanslılar zamanından beri doğu ile batı arasında önemli bir ticari merkez olan İstanbul artık Osmanlı devletinin merkezidir. Fatih'in bilim ve sanata düşkünlüğü ve burada diğer şehirlere nispetle daha iyi şartlar olması sebebi ile birçok sanatçı İstanbul'a gelmiştir. İkinci büyük sanatçı akını 1514 Çaldıran savaşından sonra olmuştur.

Osmanlılarda Çini sanatı İznik, Bursa, Edirne üzerinden İstanbul'a gelmiştir.

Burada Kare ve Evani çini üreten üç ayrı merkez vardı.

Bunlardan biri serbest piyasada kare ve evani çini imâl eden atölyelerdi.

İkincisi Hanedana ait mimari yapıların çinilerini imâl eden saray teşkilatına bağlı Ehli Hiref Çini Ustaları idi.

Üçüncüsü Ehli Hiref teşkilatına bağlı saray nakkaşlarıdır ki bunlar serbest piyasa çini atölyelerine ısmarladıkları kâse ve tabakları kendileri hünerlerini ispat edercesine tezyin ederler ve bu mükemmel eserleri bayram günlerinde Padişaha hediye olarak götürürlerdi. İstanbul çiniciliği bu üç merkez tarafından meydana getirildi. Mimari yapıların kare çinilerini üreten Ehli Hiref çiniciliği onaltıncı yüzyılın ortalarına kadar devam etti. Bu yy.ın ortalarında İznik'te çini sanatı tam tekamül etmiş, üçbin kişinin çalıştığı bir endüstri meydana gelmişti. Mimari yapıların çinileri tamamen İznik'te imâl olunmaya başlayınca Ehli Hiref ustalarının çini üretmelerine ihtiyaç kalmamıştı. Zaten sarayın küçük çini teşkilatı 16. yy.ın ikinci yarısından sonra yapılarda yoğun vaziyette kullanılan

çinileri üretecek güçte değildi, böylece İznik'te gelişen mimari çinilik Saray Ehli Hiref Çini Teşkilatının inkirazına sebep oldu. 17. yy. ın başlarında Saray Ehli Hiref Çini Teşkilatında yalnız iki çini ustası vardır. Bunlar da sarayın çini işlerini takip etmekle görevli idiler. (Zeyl-i İbni Batuta Muallim Cevdet İstanbul 1932 Sahife 422)

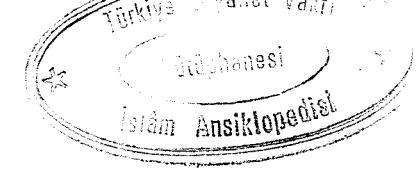
Saray nakkaşları ise genellikle 16. yy. ın ortalarına kadar avani ürettiler. Bu sanatçıları avani üretmeye sevk eden, Kanuni Süleyman'ın Mavi Beyaz porselenlere olan aşırı düşkünlüğü olmuştur. Mavi Beyaz Çiniciliğimizin en makbul örnekleri olan kare çiniler, kâseler, tabaklar, kandiller saray ehli hiref teşkilatına bağlı nakkaşlar tarafından meydana getirilmiştir.

Serbest piyasa çiniliği ise Fetih ile birlikte mavi-beyaz olarak İstanbul'da başlamış 17. yy. ın ikinci yarısında çini sanatımız inkiraz bulana kadar devam etmiştir. Çağların değişmesi ile değişen şartlar İznik ve İstanbul sanatını beraber inkiraza sürüklemiştir.

İstanbul Ehli Hiref Mimari Çiniliği

İstanbul'da mimari yapılarda görülen en eski çini Fatih Camii son cemeat yerinde karşılıklı iki pencere alınlığındadır. Sır altında dört renk kullanılan çiniler Edirne'deki Üç Şerefeli cami dış avlu çinileri ile müşabihdir ve yerli çini ustaları tarafından yapılmıştır. İkinci yapı ise 1472 yani Fatih Camiinden iki yıl sonra inşa edilmiş Çinili Köşktür. Burda Selçuklularda kullanılan mozaik çini tekniği dikkatimizi çeker. Osmanlılarda Mozaik çini Bursa ve Edirne'de geniş plan halinde kullanılmadı. Çinili köşkün mozaik çinileri Fatih zamanında Horasan'dan İstanbul'a iş bulabilmek için gelen bir grup Kâşi Traşan ustası tarafından meydana getirildi. Uzun meşakkatli bir yolculuktan sonra İstanbul'a gelen Kâşi Traşan ustaları işsiz kaldılar, çünkü vakıf oldukları teknikle ancak mimari çini imâl ederler avani sanatında Kâşi Traşanlık tekniği geçerli değildir. Müşkül durumda olan bir grup Horasanlı Kâşi Traşan ustası Pağışaha dilekçe vererek iş isterler ve dilekçeleri kabul olunur mimari mozaik çini üretimine başlarlar. (Zeyl-i İbni Batuta, Muallim Cevdet İstanbul 1932 Sahife 388)

(Horasanlı Ustaların Dilekçesi, Topkapı Sarayı Arşivi No. E. 3152, Dilekçe Metni)



Dilekçe

Allah

Devletiniz daim dünyanız mutlu cümlemizden selâm olsun. Horasanda Kâşi Traşan dergahı mensubuyuz. Uzun zamandır enva-i çeşit zahmet ve perişanlık içinde açlıktan ölecek haldeyiz. Yüz konak çiniledim şimdi topluca burdayız. Bunun içinkî hazreti Pağışahımın eşiğinde hizmet dilerim. Hasbün Allah ve Bi atır-ı Resulallah ve eimmetül müminin aleyhim-s-selatü ve-s selâm. Yavaş yavaş çalışmak kulunuzca çok mühimdir. Günlerin meydana getirdiği yadigarda menfaat olmaz âli ile...

Horasanlı Ustaların bugün bilinen iki eseri mevcuttur. Biri Çinili Köşk diğeri Fatih'in veziri Mahmud Paşa'nın türbe çinileridir. Belki başka eserler de meydana getirmiş olsalar da, bu eserler günümüze kadar gelememiş tahrib olmuşlardır. Mozaik çini tekniği bir dahaki devrelerde Osmanlı sanatında görülmez.

Fatihten sonra Pağışah olan İkinci Bayazıd zamanında İstanbul'da mimari yapılarda çini kullanılmadı 31 Yıl süren ikinci Bayazıd devrinden sonra sekiz yıl pağışah olan Yavuz Selim zamanında da çini görülmez. 1520 Tarihinde Osmanlı Pağışahı olan Kanuni Süleyman zamanında çini mimaride yoğun halde kullanılır.

İstanbul'da 1472 Çinili köşk 1474 Mahmud Paşa türbesinden sonra çini 1522 tarihinde Kanuni'nin babası adına inşa ettirdiği Yavuz Selim Camiinde görülür. Burda görülen çiniler renkli sır tekniğindedir. Renkli sır çini tekniği Osmanlılarda ilk defa 1420 tarihinde Bursa'da, Semerkand'dan gelen Nakkaş İlyas Ali ve çini ustası Muhammed el mecnun (Deli Mehmed) tarafından Yeşil Cami ve Türbede kullanıldı. Son olarak 1436 tarihinde Edirne'de Muradiye camiinde görülür. 86 Yıllık bir aradan sonra İstanbul'da tekrar görülen renkli sır tekniği Tebrizden İstanbul'a gelen Habib adında bir usta tarafından da uygulanmıştır. Çini sanatına olan vukufu sayesinde Saray Ehli Hiref teşkilatına alınan Habib ustanın ilk eseri 1522 Yavuz Selim Camiidir.

(Üstad Habib ustayı belgeleyen vesika Topkapı Sarayı Arşivi D. 9706-1 Sahife 22. B, 23A Tarih 1525)

Cemâat-i Kâşi Giran

Üstâdan

Habib (Tebrizi) : San'at birle cihet olunub makdema ulufesini İstanbul Hassa harcından alub hâliyâ mezkûr deftere el-hakk olunmuş fi gurru receb 929 ber Mucib ruzname.
8.5

Şakirdân

Ali. 4 : An gılman acemyan amedfi 6 Hâsene 930 ber mucib mucib ruzname.
Bali (Bosna) 2 : Devşirmeden gelub makdem'a ulufesini İstanbul hassa harcından alurmuş hâliyâ mezkûr deftere el-hakk olunmuş Fi 6 Hâsene 930 ber Mucib ruzname.

Timurhan 2 Maşle
İskender Trabzon 1.5 Maşle
Hasan Trabzon 1.5 Maşle
Hüseyin Üsküb 1.5 Maşle
Mustafa Perşebe 1.5 Maşle
Mustafa Nevrekub 1. Devşirme gelmiş fi 4 Şaban sene 931 ber mucib ruzname.
Ahmed Derrâme 1. Akçe
Hızır Trabzon 1. Maşle.

1522 Tarihinde Yavuz Selim Camii ile başlayan Habib Usta okulu 1558 Topkapı Kara Ahmed paşa camiine kadar görülür, bir daha görülmez. 36 yıl süren İstanbul Renkli Sır çiniciliği zamanında Arz Odası cephesi, Haseki imareti, Şehzade Mehmed Türbe çinileri hep bu teşkilat tarafından meydana getirildi. Bilhassa Şehzade Mehmed türbesi çinileri renkli sır tekniğinin şaheseridir. İstanbul renkli sır Habib Usta okulunu, Bursa Muhammed el Mecnun Ustanın renkli sır okulundan ayıran mühim özellik Habib Ustanın çini hamuru yaz, Mecnun ustanınsa kırmızıdır.

Kanuni, 1548 de Oğlu adına inşa ettirdiği Şehzade Camiinden daha mükemmelini kendi adına inşa ettirecekti. Cami ve Türbelerde çini kullanılacağını zamanın sanatçıları biliyorlardı. Fatih'ten beri serbest piyasada tekâmül eden sıraltı çiniciliği çok renkli hale gel-

miş, bugün Şam grubu dediğimiz zeytuni yeşilli patlicani morlu çini avaniler hem İstanbul hem İznik atölyelerinde imâl olunuyordu. Henüz kırmızı renk yaygın bir halde kullanılmıyor, uzun araştırmalardan sonra bu rengin sırrına eren usta kendi imâl ettiği eserlerde kırmızı rengi kullanıyordu. Bugün Londra British Müzesinde 1548 tarihli İznik yapısı bir kandilde Şam grubuna ait renkler görülür kırmızı renk yoktur. Yine İstanbul Ehli Hiref Çinicileri tarafından (1540) yapılan Şehzade Mehmed türbesi çinileri ise akıtma sır tekniğindedir. Bu teknikte kırmızı renk sonradan boya halinde çini üzerine sürülür bir müddet sonra hariçi tesirler nedeniyle renk silinir kaybolurdu.

Kırmızı Renk'in İstanbul'da Bulunması

Kırmızı renk keramik sanatında Neolitik çağdan beri sanatçıların ilgisini çekmişti. Sır altında kabartma kırmızı renk ilk defa 14. yy. da Rakkalı bir sanatçı tarafından bulundu ve uygulandı. Rakkalı usta bu rengin sırrını öylesine sakladı ki oğluna dahi öğretmeden öldü ve sır altı kırmızı rengin sırrını da beraberinde götürdü.

Osmanlılarda kırmızı rengi yapan malzemeyi ilk defa 1530 yıllarında İstanbullu bir çini ustası tespit etti. Bu Esrarlı malzeme o devirde kumaş boyacılığında kullanılan, halk arasında (Zaçı Kıbrız) denilen yeşil renkli bir tuzdu. Bundan kırmızı rengi yapabileceğini keşf eden usta ağır araştırma, geliştirme ile onbeş yılda kırmızı rengi mükemmel tonda sır altında tespiti muaffak olur. Bu renk diğer renkler gibi sır altına satılabilir sürüldüğünde, pişme anında kurşun sır tarafından yutulmakta ve renk kaybolmaktaydı. Usta, sır altına rengi bolca kabarık olarak sürdü. Pişme anında kurşun sır renge nüfuz etsede pişimden sonra kalan renk sır altında kabarık bir şekilde meydana geliyordu. Çiniciliğimizin şöhretli kırmızı rengi mecburiyet altında kabartma olmuştur. Bugün ismini bilmediğimiz İstanbullu ustanın tespit edebildiğimiz en eski uygulaması Londra, Victoria ve Albert Müzesi koleksiyonunda 11 cm. Yüksekliğinde Mavi Beyaz Haliç İşi dekorlu küçük bir vazodur. Bu eserde Kırmızı renk küçük benekler halinde kullanılmış fakat henüz mükemmel değildir, koyu turuncudur. Bilinen diğer kırmızılı mavi-beyaz parçalar, bir kâse Paris Josef Sostiyel Koleksiyonunda, bir yarım tabak Paris Sevr Müzesinde, bir küçük parça İstanbul Vefa Atif Efendi Ki-

taplığı vitrinindedir. Mavi Beyaz Çini süslemelerinden sonra başlayan Şam grubu çok renkli çinilerde kırmızılı tek örnek Londra Victoria ve Albert Koleksiyonunda iki küçük kırık parça üzerinde görülmektedir. Süleymaniye camiiyle birlikte bu değerli renk şahsın malı olmaktan çıkmış milletin malı olmuştur birdahaki devrelerde kabartma kırmızı kaliteli ve kalitesiz olarak çini sanatımız son bulana kadar kullanılmıştır. Kırmızı Rengi Meydana getiren Zaç Kibrızın Boya sanayinde kullanıldığını gösteren belgeler: (Türk Tarihinin anahatları eserinin Müsveddeleri. Seri II No 8/a. Yazarı Hasan Sabri Mensucat Kimyageri. Boyacılık Tarihinde Türkler Sahife 10, 11)

Bursa Şer-i Mahkeme Sicilleri No 294 Sahife 75.

Deli Yorgi Dükkânında mevcut iki Top Köy bezi ve köylü sarığı ve altı adet küp ve altı adet fıçı ve otuzbir kıyye üç adet köhne kazan, ve bir miktar sarı ağaç boyası, ve iki gözlü tekne, ve onbir adet bakkam ağacı ve bir miktar ayt boyası ve sarı ot ve kök boyası ve elli adet sırik ve mengene ve yüz dirhem zaçkibrız ve yüz dirhem zerdeçal ve ikiyüz dirhem şap, Vesika 1794 Tarihlidir.

İkinci Belge Kitaplığında mahfuz olup Kumaş Boyacılığı hakkında bilinen tek nushadır. El yazması kitabın 20 Sahifesinde (Tertibi Siyah Boya)

Şarab Buruk
Siyah Mazı Yetmiş Dirhem
Mor Bakkam Yetmiş Dirhem
Zaçı Kıbrız Yirmibeş Dirhem
Kaya Tuzu Onbeş Dirhem
Su Kiyye Sekiz.

Kayı vardır bu kitapta Zaçı Kıbrızın daha birçok renklerin yapımında kullanıldığı görülmektedir.

Ehli Hiref Nakkaşları

Saray Ehli Hiref teşkilatına bağlı nakkaşlar kendilerine saray tarafından görev verilince çalışmaya başlar, görev verilmediği zamanlar çalışmaz maştan düşerlerdi. Üç ayda bir kendilerine veri-

len Ulufe denen aylıklarını alırken yalnız çalıştıkları günler nazarı itibara alınır. Nakkaşlar saray tarafından kendilerine görev verilmediği anlarda boş kalmaz, her sanatçı ayrı bir eser üzerinde hassasiyetle çalışır, meydana getirdiği eseri bayram günlerinde Padişaha hediye olarak takdim ederdi. Çeşitli sanatçılar tarafından getirilen eşya sarayda Çeşnici başı tarafından muhafaza altına alınır, muhtelif vesilelerle Padişah tarafından hediye olarak dağıtılırdı. Hediye getiren sanatçılara Padişah ihanda bulunur ekseriyetle akça verilirdi. Eğer getirilen eşya çok makbule geçti ise takdim eden sanatçıya akça, ayrıyeten pahalı kumaştan kaftan hediye edilirdi. İkinci Bayazıt zamanında sarayda altın ve gümüş avaniler kullanılmakta iken Kanuni zamanında porselen eşya kullanılmaktadır. Kanuni Süleyman'ın porselene olan düşkünlüğünü bilen saray nakkaşlarından bazıları serbest piyasa çini atölyelerine ısmarladıkları avanileri kendileri tezyin ettiler. Mavi-beyaz çiniciliğimizin en mükemmel numuneleri bu ustalar tarafından meydana getirildi. Ehli Hiref nakkaşlarının eserleri Desen, Ebad, Teknik kalite yönünden muâsır mavi-beyazlardan tefrik olunmaktadır. Desenlerde fırça tuşları ve gölge çizimleri ehli hiref nakkaşlarının özelliği idi. Saray teşkilatının ayrı bir özelliği de her meslekte en iyi kalite eşyanın burada üretilmesinde üretilen eşyaların İmparatorluğun sanayine örnek numuneler olmasındaydı. Saray nakkaşları tarafından meydana getirilmiş mavi beyaz eserleri örnek alan İstanbul serbest piyasası ve İznik atölyeleri aynı türde keramik ürettirler. Üstâdlar topluluğu olan saray teşkilatının eserleri her zaman birinci değerdedir. Topkapı Sarayı arşivi D. 6503 numaralı defterde 1514 Çaldıran savaşından sonra önce Amasya'ya, sonra Topkapı saray teşkilatına alınan Nakkaş Şahkulu Padişaha bayramlık bir büyük tabak ve altı adet küçükçe kâse takdim etmektedir. Yine saray arşivinde D. 9605 numaralı vesikada bayramda hediye getiren sanatçılara Padişah tarafından verilen in'âmlar belirtilmiştir. Bu defterde nakkaş Şahkuluna ikibin akçe ve bir benekli kaftan verildiği kaydı vardır. Bugün Topkapı Sarayı Arşivinde yarım asır önce tanzim edilmiş kılavuz defterlerle çalışma mecburiyeti vardır, geçen bu kadar zaman müddetinde bilim sahasına yeni vesikalar kazandırılmamıştır, saray arşivi verimli çalışılabilir duruma geldiği gün çini sanatı tarihinin niceliğini belirleyecek birçok vesika gün ışığına çıkacaktır.

İstanbul Serbest Pisaya Çiniciliği

Fethin ikinci günü şehre giren Fatih, 1204 senesi Latin istilasında yakılmış tahrib edilmiş bir İstanbulla karşılaştı. İstanbul'un bakımsız yerlerini yanındaki erkâna vererek buraların bir an önce mamur bir hale gelmesini istemişti. Çevre illerden halk kitleleri getirilmiş, yeni çarşılar pazarlar kurulmuştu. Fatih bir an önce İstanbul'u Türkleştirmek istiyordu. Bu devrede Bursa'dan çini ustaları İstanbul'a gelip atölye açmış sanatlarını icraya başlamışlardı. İstanbul'un henüz feth edilmediği devrelerde Bursa'da çok çeşitli beyaz hamurlu keramikler üretilmekte idi. Keramik sanatı araştırma, gelişme devresinde idi.

(Bursa Şer-i Mahkeme Sicilleri Hicri. 868 Miladi 1464. A-1-1 Kod Numaralı Defter)

Sahife 83	İki Has Çini Tabak	60 Akça
» »	Şerbet Çanak Kubartlı (Kobalt Mavi)	30 Akça
» 68	Çini Yemek Ak	3 Akça
» 38	İki Çini Tabak	150 Akça
» »	Çini Şerbet Çanağı	50 Akça
» 55	Çini Çukur Saan	80 Akça
» 46	Çanak Çini	5 Akça

Bursa'da beyaz hamurlu çok çeşit değerde avanilerin imâl olduğu bu devrede İznik'te henüz kırmızı hamurlu miletos çömlekleri üretilmektedir, henüz beyaz hamur tekniği İznik'te yoktur.

Bursa'dan İstanbul'a gelerek sanatlarını icra eden ilk çiniciler hakkında belge Fatih vakfiyesindedir.

(Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı Türk Vakfiyeleri No. 1. Ankara 1938)

Fatih Mehmed II Vakfiyeleri.

Faksimile 239. : Biri dahi Camii cedid Mubarekleri kürbinde Kıztaşı mescidi mahallesinde bir bab değirmendir, Çinici şüca milki ile mahdudur.

Fatih devrine ait bir başka vesikada Topkapı Sarayı Matbah'ı Amire için İstanbul piyasasından avani alındığı kayıtları vardır.

(Tarihi Osmani Encümeni Mecmuası. Sekizinci Sene ile Onbeşinci sene Numara 49-62 1, Nisan 1335 ile 1, Haziran 1337)

Fatih Devrine Aid Vesikalar.

Sahife 45 : Avani mes ber ay Matbah amire 10 Kıtaat derun 29,5 vakıyye Fi 18, 531 Akça

Sahife 55 : Avani Mes 13 Kıtaa 851 Akça.

Diğer bir belge Süleymaniye Camii İnşaat defterindedir. Topkapı Sarayı Arşivi D. 44. Bu defterde Süleymaniye Camii Türbelelerinde kullanılan çinilerin 42.800 akçaya İstanbul Atölyelerinden alındığı kaydı vardır. (Tahsin Öz, Turkish Ceramics. S 29).

Başka bir belge, Atatürk Kitaplığı Muallim Cevdet Kitapları arasında 1600 tarihli İstanbul esnafını belirten bir defterdedir. Burada çeşitli meslek grupları arasında Çini İmâl edenler kaydı vardır. (Tahsin Öz, Turkish Ceramics. S 26).

1632 Tarihinde Evliya Çelebi, İstanbul kalesinin canib garbinda Haliç İstanbul sahilinde 250 çini atölyesinin varlığından bahis eder. (Cilt. 1 S. 395)

Mevcut vesikalardan anlıyoruz ki onbeşinci yy. dan, çini sanatımızın son bulduğu onyedinci yy. a kadar İstanbul serbest piyasada çinicilik vardı.

Evliya Çelebi İstanbul'daki 250 Çini Atölyesini 1632 tarihinde gördü. 16 sene sonra İznik ziyaretinde burda 9 Çini atölyesinin kaldığını I. Sultan Ahmed zamanında (1617-1603) İznik'te Üçyüz Çini atölyesinin olduğunu yazar. 17 yy. ın ikinci yarısında İznik'te çinicilik son bulur. İstanbul atölyeleri ticari piyasaya yakın olmakla belki birkaç yıl daha fazla yaşayabildi.

İstanbul fetholunduğu devrelerde bakır sahanlar vs. piyasada kıttı. Halkın evani talebini keramik sanai karşılıyordu. Bursa'dan İstanbul'a beyaz hamurlu çiniciliği getiren ustalar ilk önceleri mavi-beyaz çinileri ürettiler. Bu devrelerde imâl olunan çinilerdeki desenler, Ankara harbinden sonra Timurla birlikte Semerkand'a giden, Yeşil camii inşaatının olduğu devrelerde tekrar geri dönen Bursalı İlyas Oğlu Nakkaş Ali'nin getirdiği Tebriz Okulu süslemeleridir. Bazen çini sanatı bu devrelerde çok makbul olan ipekli şimli İstanbul ve Bursa kemhalarındaki desenlerden ilham alarak süsleme ya-

parlar, bazen o günün dikkate değer olaylarını çini evani üzerine resmederlerdi. Saray ehli hiref nakkaşları arasında Kara Memi adında bir yerli usta, senelerce çini sanatımıza hakim olmuş doğudan gelme Hatayi, Rumi, Palmet gibi motifleri silip, yeni bir naturalist süsleme tarzı meydana getirdi. İstanbul'un cennet misali âb-ı havasından, bağından, bahçesinden ilham alarak meydana getirdiği selviler, bahar ağaçları, asmalar, güller, karanfiller, lâleler artık çini sanatımıza hakim motiflerdir.

1548 Şehzade Mehmed camiinden sonra 1551 inşaatına başlanan Süleymaniye camii için yerli ustalar Kanuni'nin ihtişamına yaraşır bir çini terkibi meydana getirmek istediler. İnsan gözünün gördüğü en makbul mücevherat renklerinden Zümrüd yeşilini, Lapis Laciverdini, Mercan Kırmızısını, Firuze Mavisini madeni oksidlerden elde etmeye muaffak oldular. Bakışı derine çeken makbul bir beyaz zemin üzerine beş rengi tespit edip çelikten daha sert parlak makbul bir kurşun sırla kapladılar. Bulunan yeni çini terkibi öylesine beğenildi ki, İmparatorluğun çini sanatına tek örnek oldu. Bu tarihe kadar İstanbul ve İznik atölyeleri arasında küçük farklar olsa da beş renkli yeni terkip bulunduktan sonra her iki merkez tarafından uygulandı ve fark kalktı. Bir daha bu yeni terkip ister İstanbul'da ister İznik'te yapılsın İznik çinisi diye adlandırıldı. Daha önceleri çini sanatında her yirmibeş senede bir araştırma ve gelişme görülürdü, yeni terkip bulunduktan sonra yeni değerler aranmaktan vaz geçilip bulunan bu mükemmel sistem ayakta tutulmak istendi. 1550 ile 1585 yılları arası çini sanatımızın tam sıhhatle işlediği devrelerdir. 1585 tarihinden sonra çini sanatında inkirazın ilk belirtileri görülmeye başlar.

Çiniciler zamanında kazanmak için değil geçinmek için çalışırlardı. Örneğin İznik mühim bir çini endüstri merkezi olmasına rağmen, hiçbir zaman zengin bir kent olamamış her zaman Bursa iline bağlı bir kasaba olarak kalmıştır. Çini hamurunu hazırlayanlar, hamura şekil verenler, boyaları sırları hazırlayanlar, desenciler, fırın yakanlar müşterek çalışıp bir eser meydana getirip satar ve nasiplerini alırlardı. Zamanında çinicileri pek ciddiye almazlardı. Topkapı Sarayı Arşivi 9706-1 numaralı Ehli Hiref defterinde 38 ayrı sanat şubesi kaydedilmiştir. Mevcut şubelere dahil 580 sanatçının isimleri ve aldıkları maaşlar belirtilmiştir. Bütün meslekler arasında en düşük ücret çini Üstadına verilmektedir. Bakırcılar, semerciler dahi

Çini üstadından daha fazla ücretle teşkilata alınmışlardır. Örneğin sanat birle yazılmış bir nakkaş 22 akça almakta sanat birle yazılmış çinici sekizbuçuk akça almaktadır. Süleymaniye camii için bir plaka çini onsekiz buçuk akçaya alınmıştır. Aynı tarihte hattat Kara Hisari'nin yazacağı Kur'an için piyasadan düz beyaz kâğıd alınır, bir yaprak kâğıd yirmi akçadır.

16. yy.ın son çeyreğinde piyasada bakır kaplar bol görülmeye başlar, 16. yy.ın ikinci yarısında Osmanlı imparatorluğunda kahve iptilası başlayınca, ihtiyaç duyulan fincanlar İstanbul ve İznik atölyelerinde yapılır, bir de Çin'den gelirdi. Porselen imâlinde mühim olan kaolinin Kütahya'da bol olmasından burda 16. yy.ın son çeyreğinde mavi-beyaz Çin Porselen fincanlarını imâl etmek istediler.

İlk fincanlar halk sanatı türünde mavi-beyaz süslemeli, dipleri çin taklidi imzalıdır.

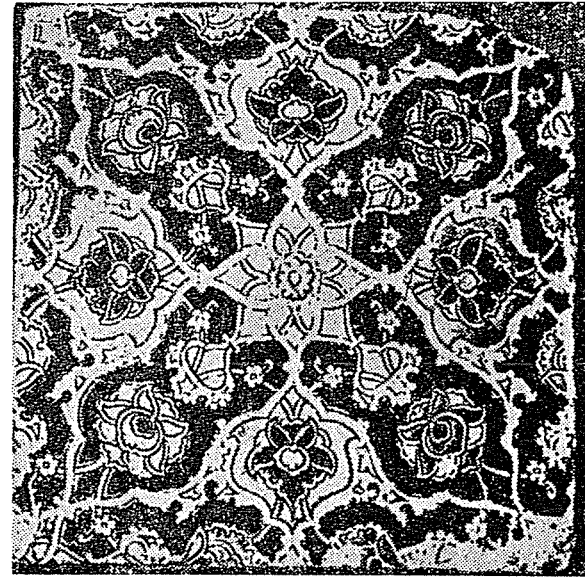
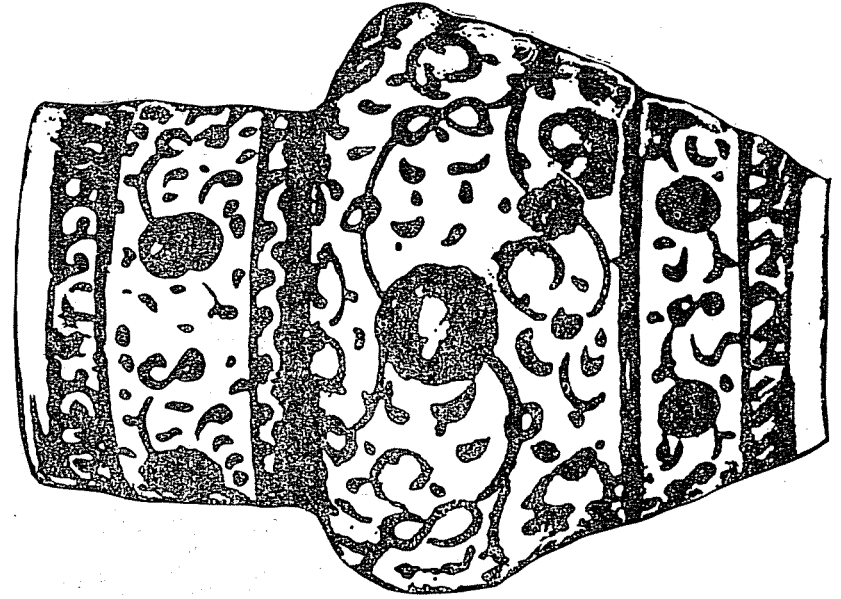
Bu devrelerde halk çini eşyayı kullanmak için alır, kırılınca atar bir yenisini alırdı. Kütahya avanileri ucuz olunca halk bunlara meylett, birde bakır sahanların bollaşması çini atölyelerini müşkül durumda bıraktı. Mimari çini yapımı durmuştu. Çini atölyeleri fiatı düşürmek için pahalı malzemeleri çiniden çıkarmaya başladılar ve böylece asırlar neticesinde meydana gelmiş çini dengesi sarsıldı yavaş yavaş bir daha tekrar doğrulmamak üzere kayboldu. Meseleleri müşterek olan İznik ve İstanbul atölyeleri beraber inkiraza sürüklendiler. Böylece İstanbul serbest piyasa çiniciliği 17 yy.ın ikinci yarısında son buldu.

İstanbul'da 18. yy. da padişah 3. Ahmed zamanında 1703-1730 kaybolan çini sanatını tekrar ihya için Edirnekapı Tekfur sarayında Çini fabrikası kurularak İznik çinisi tekrar ihya edilmek istendi. Kısa bir müddet sonra patlak veren patrona isyanı 3. Ahmed'i tahttan indirir ve Çini fabrikasının kurulmasında emeği geçen Nevşehirli Damat İbrahim paşanın ölümü ile Çini tekrar himayesiz kalır ve yine kaybolur. Tekfur çini çalışmaları kaliteli çini yapımına erişmemiştir. Fakat uyguladıkları sistem İznik sistemidir. Tekfur çini terkibi nesillerden geçerek ondokuzuncu yy.ın sonlarına kadar gelmiştir.

İstanbul çiniciliği Çini tarihimizde henüz yeni bir konudur. Topkapı Sarayı Arşivi ve bilhassa Nusretiye arşivi vesikaları tetkik edilme imkânına eriştiği gün Çini tarihimizin niceliğini belirleyecek sayısız vesikalar bulunacaktır. 23.12.1981.

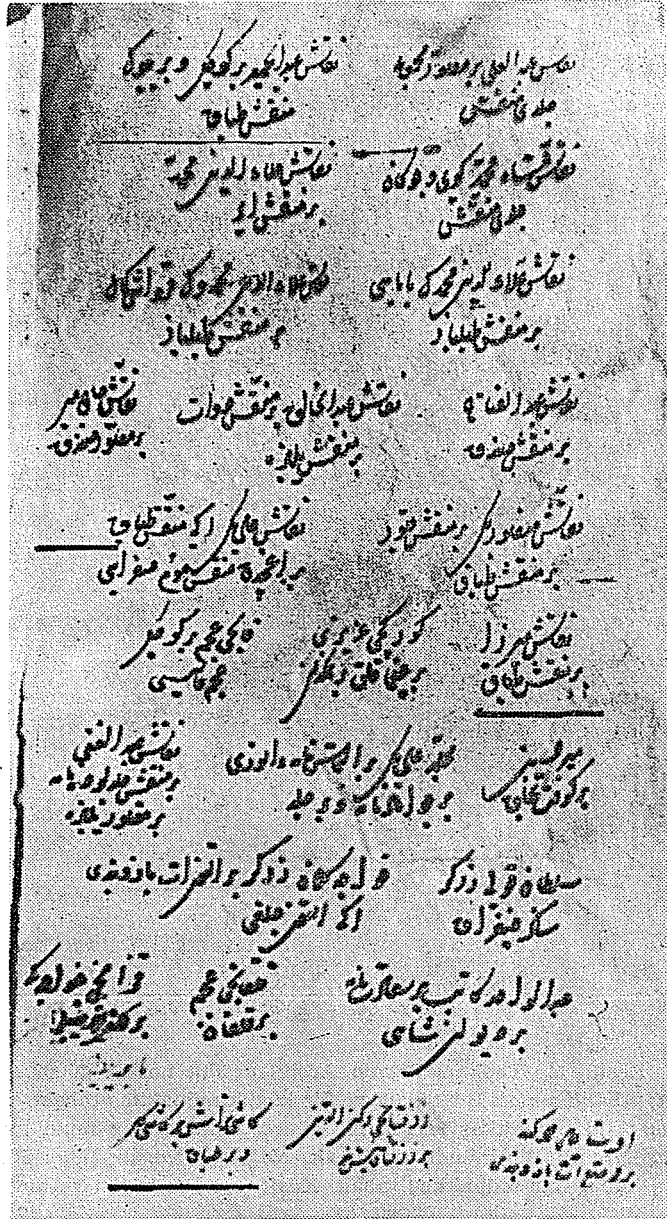
عرصه در امر
 مرگه ن درگاه کاشی کاران حراسه
 حمد از داد او در حرم دولت هر چه نرسد کما السلام
 صلاحی محاد مریانه در این برت انواع کساء و نغمت
 کشیدم و روی قصر را بپراغ موهوم رسانیدم
 در درجالت که خدمت این نه جد و ابا انحضرت
 بجا آوردیم و کولانه سرور آید همه من بران
 حساسه و کاظم رسول الله و ائمه المومنین علیهم السلام
 همه این عیار کازیب حضرت روانه گشته اند که در نرسد
 در هر امر است خواه هر که در او اید

Resim 1. 15. yüzyıla ait, Horasan'dan gelen kâşitраşanların devlette hizmet için verdikleri arzuhal. Mahmutpaşa Türbesi ve Çinili Köşk'ün çinilerini yapan teşkilât.



Resim 2. Ehlil Hiref, İstanbul Akıtma sır tekniğinde plaka 27-27 cm. Çinili Köşk.

Resim 3. Kırmızılı Halıç işi vazö. Yükseklik 11 cm. Victoria ve Albert Müzesi Londra.



Resim 6. Resim 5 den detay.

KONYA KARATAY MEDRESESİNİN ANA KUBBE GEOMETRİK BEZEMESİ

Selçuk MÜLAYİM

«En kudretli kalem, en geniş muhayyile, en mahir fırça
bile buradaki renkleri, şekilleri ve bunların imtizacın-
dan doğan ahengi tasvir ve tersimde zorluk çeker»
(İ.H. Konyalı, Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi)

Karatay Medresesi yalnız Konya'da değil, bütün Anadolu medreseleri içinde en çok tanınanlardan biridir. Yapının böylesine tanınmış bir anıt olması, sanat tarihi yayınlarında övgü dolu anlatımlar ve değişik yorumlarla yer almasının en önemli nedeni, çeşitli mimarî elemanlar üzerinde, özellikle ana kubbeyi içten bezeyen çini süslemelerden gelmektedir. Hiç kuşkusuz taçkapının zengin taş işçiliği, dengeli plan şeması ve kitle kompozisyonu da yabana atılacak şeyler değildir. Ne varki, Selçuklu sanatıyla ilgilenen her bilim adamının asıl yöneldiği nokta çini süslemelerde toplanmaktadır. Değişik makale ve kitaplarda, coşkun anlatımlar ve çeşitli benzetmelerle yer alan asıl süsleme¹, ana mekânı örten büyük kubbenin iç yüzünü kaplayan mozaik çini tekniğindeki görkemli sanat şaheseridir.

Aşağıdaki kısa incelememizde, sözkonusu kompozisyonun yeterince anlatılmamış olan ve fazlaca yaklaşılmayan bir yönünü ele al-

1 Sarre, F., *Denkmäler persischer Baukunst*, I, Die Seldschukischen Denkmäler von Konya, Berlin, 1901, Lev. 5-6; Deri, M., *Das Seldschukische Ornament*, Denkmäler persischer Baukunst von Konia, 1901, s. 142; Diez, E., *Die Kunst der Islamischen Völker*, Berlin, 1917, s. 116; Otto-Dorn, K., *Türkische Keramik*, s. 19; Uğur, M.F., - Koman, M.M., *Selçuklu Büyüklerinden Celaleddin Karatay ile Kardeşlerinin Hayatları ve Eserleri*, Konya, 1940; Aslanapa, O., *Anadolu Çini ve Keramik Sanatı*, Ankara, 1965, s. 15, Res. 14; Grabar, O., - Hill, D., *Islamic Architecture and Its Decoration A.D. 800-1500*, London, 1967, s. 73; Yetkin, Ş., *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1972, s. 62-70; Öney, G., *Türk Çini Sanatı*, İstanbul, 1976, s. 25, 34, 35.

mak istiyoruz. Bu konuya yaklaşım tarzımızı iki ana sorun üzerinde toplayabiliriz: Bunlardan birincisi, kubbenin iç yüzünü dolduran geometrik kompozisyonun çözümü, geometrik elemanların analizi, ikincisi ise, bu kompozisyonun mozaik çini tekniği olarak kubbe yüzeyine montajıdır.

Bir kubbeli medrese şemasına uygun planlanan yapı, taçkapıdaki kitabesine göre H. 649 (1251) yılında, Sultan İzzeddin Keykavus zamanında Emir Celâleddin Karatay tarafından yaptırılmıştır². Bu medresenin, Ortaçağ Selçukluları'nın kültür hayatında önemli bir yer tuttuğu, Mevlâna çağı derviş ve fakihlerinin önemli bir buluşma ve toplantı yeri olduğu bilinmektedir³. 19. yüzyıl sonlarında terk edilmiş olan yapı 1954 yılında onarılmış, Konya Müzesi Çini Eserler Seksiyonu olarak yeniden kullanılmaya başlamıştır⁴.

Plan olarak, yapı, avlunun örtülmesiyle ortaya çıkan ve kendine özgü bir gelişme izleyen medreseler arasında yer alır (Plan 1)⁵. Bugüne kadar, mimarı bilinmeyen yapı tek katlı olup, inşa malzemesi olarak kesmetaş, mermer ve tuğla kullanılmıştır. Ancak Karatay Medresesi'nin fazlaca tanınmasına yol açan en önemli yanı iç mimariyi cömertçe bezeyen çinilerdir. Duvarlar, kemer ve pandantifler, kubbenin içini kaplayan çiniler, Konya'nın bir Selçuklu çini merkezi olma özelliğini sergileyebilecek niteliktedir. Mozaik çini tekniğindeki süslemeler mimarî ile tam bir uyum içinde mekân etkisini artırmaktadır⁶. Merkezi alanı örten kubbenin yükü, köşelerde üçgen panolardan oluşan yelpaze pandantiflerle alt yapıya aktarılmaktadır⁷. Kubbenin eteklerinden köşelere doğru daralan üçgen yüzeyler,

2 Kitabenin ilk kez yayınlanması ve doğru transkripsiyonu v.b. tartışmalar için bk. Huart, Cl., *Epigraphie arab d'Asie Mineure*, p. 63; Abdülkadir., «Karatay Medresesi» *TOEM*, XXXIII, s. 532; Turan, O., «Celâleddin Karatay, Vakıfları ve Vakfiyeleri» *Belleten*, XII (1948), sa. 45, s. 72; Mehmed Muslih (Köner), *Konya Rehberi*, Konya, s. 77; Önder, M., *Mevlâna Şehri Konya*, Konya, 1962, s. 72; Konyalı, İ.H., a.e., s. 851.

3 Ahmed Eflâki., *Âriflerin Menkıbeleri*, c. I, 3/94, 3/206, c. II, 4/102, 5/16.

4 Önder, M., *Karatay Medresesi Rehberi*, Konya, 1956, s. 39.

5 Kuran, A., *Anadolu Medreseleri*, I, Ankara 1969, s. 52, Sözen, M., *Anadolu Medreseleri*, 2, İstanbul, 1972, s. 65; Yetkin, S.K., *Türk Mimarişi*, Ankara, 1970, s. 60-61.

6 Yetkin, Ş., a.e., s. 208; Aslanapa, O., *Türk Sanatı*, II, İstanbul, 1973, s. 85.

7 Kuran, A., a.e., s. 52.

kubbeden gelen biçim ve renk etkilerini dört köşede toplar. Pandantifler, arşitektonik bir görevi en olgun biçimde yerine getirmekle kalmayıp, iç mimarînin renk bütünlüğü etkisine güçlü bir eleman olarak katkıda bulunurlar. Üçgen panolar halindeki bu geçiş elemanlarının yüzeylerinde, küfi yazı ile Muhammed, Ali, Ebubekir, Ömer, Osman, hatta Davud, İsa ve Musa adları yazılıdır. Kubbe, pantantiflerin üst kenarının oluşturduğu yirmi dört kenarlı çokgen kasnak üzerine sağlamca oturur. Kubbe eteği, rumi ve palmetlerle ince süs frizleri ve enli bir yazı bordürüyle çevrelenmiştir. Enli ayet frizi (Bakara suresinden alınmıştır) ince bitkisel kıvrım ve düğümlerle işlenmiştir⁸. Kubbenin tepe açıklığının etrafı da bir kitabe friziyle çevrelenmiştir. Kubbe eteği ve tepe açıklığını çeviren yazı bordürleri arasında kalan geniş kubbe yüzeyi ise bütünüyle girift geometrik düzenlemelerden oluşan çok zengin bir ağ sistemiyle kaplanmıştır. Bu dekoratif düzenleme içinde, örtü sisteminin iç estetiğine bakıldığında, geometrik bezemelerin bitki süslemelerine göre sayıca çok, boyut olarak da daha büyük tutulduğu açıkça görülür. Böyle bir tematik eğilim, genelde 13. yüzyıl Selçuklu dekorasyon karakterine bütünüyle uymaktadır (Res. 1).

Kubbedeki geometrik kompozisyonun karakteri

Yapının en önemli kısmı olan, kenarları 12 m. ölçülü, kare mekânı örten kubbe, yirmi dört kenarlı bir taban üzerinde, yine 12 m. çapında görkemli bir yarımküre halinde oturmaktadır⁹. Tepede ise 4 m. çapındaki daire açıklık, bugün orijinal şekli hakkında fazla birşey söyleyemediğimiz bir aydınlık fenerinin kalıntısıdır¹⁰.

Ana mekâna girince, firuze, lâcivert çiniler, zeminde beliren alçının beyaz rengi, kubbedeki ilk etki «gece gökyüzü»nü anımsat-

8 Önder, M., *Mev. Şeh. Kon.*, s. 134; Meinecke, M., *Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien*, İstanbuler Mitteilungen, Beiheft. 13, Teil. II, Tübingen, 1976, s. 290; Konyalı, İ.H., a.e., s. 855.

9 Medrese hakkındaki çizimler değişik yayınlarda farklılık göstermektedir. Bu yüzden, özellikle kubbe boyutları için Vak. Gen. Müd. deki rölöveleri esas aldık. (Bk. Vak. Gn. Md. Abideler dairesi, D.n. 42.01/3'deki M. Akok (1960) Rölöve ve planı).

10 Kubbenin üstündeki mekân kaplamalı strüktürün Osmanlı devrinde yapılmış olup, muhdes bir kasnak biçiminde yükseldiği bilinir. Bkz. Soyman, F. - Tongur, J., *Konya Eski Eserler Kılavuzu*, Konya, 1944, s. 39.

masıdır. Kubbe pitoresk etkisini bütünüyle renk düzeni ve kompozisyon biçiminden alarak günümüze kadar gelebilmiş sayılı örneklerdendir. Mozaik çinili kubbelerin en görkemlisi olan bu eser pek çok yazarın coşkulu duygularla kaleme aldığı önemli bir konu olmuştur. Ancak, en ayrıntılı tanımlamalarda bile, bu kompozisyon özetlenerek geçilmekte, hacmi sınırlı olan yayınlarda pek az yer tutmaktadır.

Kubbenin iç yüzeyini kaplayan geniş kompozisyona genel olarak bakıldığında, akla gelen ilk sorun, kompozisyonla kubbenin içbükey yüzeyi arasındaki ilgide yoğunlaşmaktadır. Böyle bir sorunun çözümlenmesi için, öncelikle hacimli biçimler geometrisinden yüzey biçimleri geometrisine geçiş yapmak zorundayız. Eğri yüzeylerin üzerindeki eğri çizgilerin ölçümü, gerçek düzlem geometriye çevrildiğinde, uzaklık kavramı ve metrik sistem değişecektir. Bu yüzden, kubbenin içbükey yüzeyinde yeralan kompozisyonu, bazı oran değişmelerine karşın, bir düzlem üzerinde göstermek durumundayız. Böylece, Karatay kubbesindeki geometrik kompozisyonu daire planlı bir desen üzerinde verme yolunu seçtik. Verebileceğimiz desen ölçülerinin sağlık derecesi kuşkusuz düşündürücüdür. Ancak, aydınlık feneri yakınında ve kubbe eteği çevresinde doğruya en yakın ölçülere ulaşabildiğimizi söyleyebiliriz. Sonuç olarak, kubbenin tam ve düzgün bir yarımküre olduğunu kabul ederek bütün çizimleri tamamlayabildik (Şekil 1).

Kubbe içini kaplayan geometrik ağa ilk bakan kimse bu kompozisyonun «sonsuz karakterli» ya da «sınırsız» olduğunu sanmaktadır. Biz o kanıdayız ki, bu deyimler kompozisyonun formel niteliğini tanımlamaktan uzakta ve böyle bir düzenlemede «sonsuzluk» ilkesini aramak boşuna bir çabadır.

Bir küre, (ve onun yarısı olan yarım küre) sonsuz bir yüzey olarak düşünülmemeli fakat, kapalı bir cisim olarak algılanmalıdır. Böyle olunca, kapalı bir cismin yüzeyi üzerine çizilen geometrik kompozisyon da «sonsuz» değil, «kapalı» bir sistemdir¹¹. Yarımküre üzerine kurulmuş bulunan bu kompozisyon, kürenin geometrik özelliklerine bağlı olarak, «kapalı» olmak zorundadır; yüzey her an kendi

11 Küre yüzeyi üzerine, yüzey dışına çıkmadan, bir ekleme, koparma sözkonusu olmadan çizdiğimiz her biçim, yer yer kendini kesse bile, kapalı bir sistem olma özelliğini koruyacaktır. Bkz. Godeaux, L., *Çeşitli Geometriler*, İstanbul, 1965, s. 189.

konumuna döndüğünden, «sonsuzluk» değil, gözden uzaklaşmayan, kesilmeyen bir tekrarlanma (fâsit daire) sözkonusudur. Kompozisyonun, tepe açıklığında ve kubbe eteğinde yazı bordürleriyle kesilmesi, bir açılmaya değil, kapanmaya doğru giden bir gelişmenin iki ucunu kesmektedir.

Tepe açıklığında kesilen gelişme gerçekte, farazi bir merkezde toplanan, bir merkeze doğru daralan ve odaklaşan bir özellik gösterir. Kubbe eteğinde ise, yarım küre formunun daha fazla genişlemesi ya da silindirik olarak aşağı doğru devam etmesi düşünülmeceğinden, ilk akla gelen durum, kubbe formunun, simetriği olan ikinci bir yarım küreyle bütünleşmesidir. Böylece, yüzey ve ona bağlı olarak kompozisyon, altta tekrar kapanacak ve üstteki geometrik düzenlemenin bir simetriği de alt kesime yansiyacaktır.

Yıldızlardan oluşan kompozisyon, bir düzlem üzerine çizilerek düşünülürse (Şekil 2), genel şema merkezi ve sonsuza doğru açılıyor gibi görünür. Bu denemeden çıkan desen bütünüyle aldatıcıdır; kompozisyon düz değil, konkav bir yüzey üzerinde yer alır ve kıvrılmakta olan yüzeye bağlı olarak kapanır (Şekil 3). Sonuç olarak, kubbenin geometrik şema düzeni, merkezi bir gelişmeyle tepeden açılarak aşağıya doğru iner, etekteki kesilme, bu kapalı kompozisyonu nitelikçe değiştirmez; yalnızca keser.

Kompozisyonun çözümlenmesi ve ayrılan elemanlar

Uzaktan seyredenler üzerinde kuşkusuz derin etkiler bırakan bu kompozisyonun ilk göze çarpan özelliği, birtakım yıldızlardan kurulu olmasıdır. Gerçekten de, en altta yarım, üst sıralara çıkıldıkça boyutça küçülen fakat tam yıldızlar halinde yer alan çok kollu yıldızlar kompozisyonun temel geometrik elemanıdır (Şekil 4).

İlk bakışta sonsuz çizgilerle bütün sisteme bağlı, sistemden ayrılmaz gibi görünen bu yıldızlar gerçekte «ayrılabilir» elemanlardır. Hiçbir şeridi kopartmadan, düzeni bozmadan, çok kollu yıldızlardan herhangi biri kompozisyon dışına çıkarılabilir. Bu özellik de gösteriyor ki, kompozisyonun temel elemanı olan yıldızlar, sistem içindeki çizgilerin kesişmesiyle değil, (öyle olsaydı şeritleri kesmeden ayıramazdık) başlı başına, kompozisyondan ayrı olarak tasarlanmış ve sisteme uyarlanmışlardır (Şekil 5).

En alt sırada, yaklaşık 1,93 m. çaplı bir daire içine oturan yıldızlar yirmi dört kolludur. Gerçekte yıldızların hepsi de, aynı biçimlerin aynı ilkelere göre düzenlenmesiyle elde edilmiştir. Sekiz kollu, uçları baklava şeklinde düğüm yapan yıldızlar, yirmi dört kollu yıldızın çözüm elemanıdır. Bu form aynı merkez etrafında üç kez 15° lik açılarla çevrilip yirmi dört kollu yıldız elde edilmektedir (Şekil 6). Böylece ortaya çıkan büyük yıldızlar kapalı formlar olduğundan kompozisyondan ayrılıp tek başına kullanılabilirler.

Yirmi dört kollu yıldızların en alt sırayı oluşturanları yarım olarak bırakılmış, bunlardan on altı tanesi yan yana sıralanıp kubbeyi çevrelemiştir. Bu sıranın üstünde, ara eksen üzerine kaydırılmış ikinci yıldız sırası yer alır ki, biraz daha küçülen yıldız boyutları daralan kubbeye uydurulmuştur. Üçüncü sırada yıldızlar yine bütünlüklerini koruyarak, fakat daha da küçülerek yer alır. En üst sırada kitabe bordürüyle, yarı yarıya kesilen dördüncü yıldız sırası en alttaki on altılı bir sıra halinde kitabeyi çevirir. Böylece bütün sistemin temel elemanı olan yirmi dört kollu yıldızlar yukarı çıkıldıkça küçülerek ve her sırada alternatif eksen değiştirilerek istiflenirler¹².

İri yıldızlar, uç kısımlarındaki eşkenar dörtgenlerle, geçmeler yaparak sisteme bağlanırlar. Yıldızları bir an için sistemden çıkarırsak geriye birtakım kapalı şekiller kalır ki, bunlar da, yıldızları birbirine bağlayarak sistemi kapatan «bağlantı» elemanlarıdır.

Bağlantı elemanları

Dört yatay kat halinde istiflenen yıldızlar, sıkı bir bağlantı sistemiyle bütünleşirler. Yirmi dört kollu yıldızlar, yalnızca, iki, üç ve dördüncü sırada doğrudan birbirine bağlanırlar. Fakat, birbirine yakın herhangi, üç yıldız arasında bir boşluk doğar ki, bu boşluklar da değişik bağlantı elemanlarıyla hem dolgulanır, hem de bağlanma

12 Karatay kubbesinde görülen yirmi dört kollu yıldızlara, Selçuklu çağında, bu bölgede raslanmaktadır. Aynı şehirdeki Nalncı Baba Türbesi kalıntılarında bir taş süslemede, Beyşehir'deki Eşrefoğlu Camii'nin mihrap nişinde, Ermenek Ulu Camii'nin mihrap nişinde, görülen bu geometrik elemanın «Konya çevresine özgü» olduğunu söylemek için zaman henüz erkendir kanısındayız. Örneklerin çoğalabileceği düşüncesiyle, bu geometrik motifin, bölgede yaygın kullanılma alanı olabileceği bir ihtimal olarak ileri sürülebilir.

sorunu çözümlenir. Ara bağlantı elemanlarının hepsi de kapalı düğümlerdir. Her katta değişik birkaç düğümden oluşan ara bağlantı elemanlarının sayısı on kadardır (Şekil 7).

En alt sırayı oluşturan iri yıldızlar ikili bir örgüyle çevrilmiş olup, bu yıldızlar birbirine eşkenar dörtgenlerle bağlanırlar. I. sıradaki iki yıldızla, ortalarındaki eksenle bulunan II. sıra yıldızı arasındaki düğüm ise altı çıkıntılı kapalı bir şekildir. I. sıra yıldızlarından biri, üstteki II. sıra yıldızlarından iki tanesine dört çıkıntılı bir düğümlerle bağlanır. II. sıra yıldızları, altta, yarım yıldız çıkıntılı bir kapalı şekil, üstte ise üç çıkıntılı bir başka düğümlerle bağlanmaktadır.

II. sıra yıldızlarından ikisi, III. sıradaki yıldızla dörtgenler ve doğrudan geçmeler yaparak bağlanırlar. II. sıra tek yıldızıyla, III. sıra yıldızlarının bağlantısı üç kollu bir düğümlerle sağlanmaktadır.

III. sıra yıldızlarıyla, IV. sıra tek yıldızlarının bağlantısı iki çıkıntılı basit bir düğüm ve üçgenlerle tamamlanmaktadır.

Ara bağlantı elemanları, yirmi dört kollu iri yıldızları birbirine bağlarken, yatay doğrultuda birbirinin aynı, düşey doğrultuda ise çeşitlilikler gösterir. Her katta ana kompozisyon elemanları aynı kalırken, bağlantı elemanlarının tümü ve niteliği değişir. Bütün kompozisyonu basit ritmik tekrardan kurtaran en önemli özellik ara bağlantı elemanlarından gelmektedir.

Kompozisyon elemanlarının kullanılışı, bağlantı düzenleri, bütünüyle sistemin entegrasyonunu sağlamaktadır. Geçme, ya da ilmiklenme adını verdiğimiz bağlantı sistemi esastır. Karatay örneğinde, kompozisyon bütün elemanlarıyla düğümlü kapalı şekiller geçmesi ilkesine dayanır. Çözümlemede varılan son nokta, ulaşılan en son geometrik parça düğümlü kapalı şekillerdir. İstisnasız bütün elemanlar, düğümlü kapalı şekillerdir. Sistem, bu düğümlü kapalı formların geçmeler yapmasıyla bütünlenir ve kapanır. Böylece bütün kompozisyonun analitik tanımı: «Kapalı şekiller geçmesiyle yapılmış kapalı bir sistem» şeklinde formüle edilebilir.

Yatay eksenlerde, kesintisiz tekrarlanma, başlangıca dönüş ilkesi, düşey eksenlerde ise, merkezden yayılma sözkonusudur. Geometride, ucu bulunamayan, düzlem parçasının dışına doğru uzayıp giden düzenlemeler sonsuz karakterli olarak kabul edilirler. Bir kompozisyonun sonsuz olabilmesi için, aynı düzlem üzerinde, aynı koşullarla, nitelik değiştirmeden ritmik tekrar aranır. İncelediğimiz

örnekte her yatay sıradaki tekrarlamaların cebirsel ifadesi, sonsuzluk, fakat küresel olan bu yüzeyin bütün boyutlarında sonsuzluk değil kapalıdır. Kompozisyonun karakterini belirleyen özellik, her boyutta temel geometrik elemanların ritmik tekrarına dayanmıyor. Yatay eksenlerde, başlangıç veya son olabilecek belirli bir motif olmadığından «fasit daire» düzeni karakteristiktir. Düşey eksen ise, motifler kendini asla tekrarlamaz. Bu boyutta daha özel bir durum vardır: İki yarım kürenin üst yarısında uygulanan kompozisyonun alt yarısında simetrik bir yansımanın yer aldığı varsayılabilir, böylece altta ve üstte iki merkez düşünülmelidir. O halde, yalnızca «sonsuzluk» deyişi, bütün kompozisyonu açıklamıyor. Daha açık söyleyecek olursak; bütün kompozisyon, kapalı bir cisim olan kürenin iç yüzeyine uygulandığından «kapalı» bir karakter gösterir. «Sonsuz» a gitmez, kapalı bir yüzey içinde bütünlenip, dengeleir, kapanır.

Kubbe için bezeyen geometrik kompozisyonun anlamı

Karatay kubbesi, grafik düzeni, renk seçimi bakımından son derecede anlamlıdır. Parıldayan yıldızlarla gökyüzü esprisi, konuyu bir yandan kozmogonik bir önemle anlatırken, öte yandan mozaik çini tekniği bakımından önemli bir uygulamayı sergiliyor.

Kompozisyonun ana motifi olan yirmi dört kollu yıldızlardan on altı tanesi, yirmi dört kenarlı kubbe eteğine tam bir sayı ve biçim dengesiyle oturur. Bu sayılarda görülen sembolik anlamlar henüz tartışmalara açıktır¹³. Kompozisyonun ana motifi olan büyük, yirmi dört kollu formları gökyüzündeki yıldızların sembolü olarak kabul etmek durumundayız. İslâm sanatında ya da edebiyatında güneş (şems) tek başına, merkez motif, yahut göbek süslemesi (şemse) olarak kullanılmaktadır. Burada, firuze, lâcivert ve beyazın ışıl-

13 Esin, E., *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*, İst. 1978, s. 36, 125; Chavannes, E., «Le Cycle turc des douze animaux» TP, VII (1906), p. 83-85; Willams, C.A.S., *Encyclopædia of Chinese symbolism* (twelve terrestrial sings); Granett, M., *Danses et légendes de la Chine ancienne* (p. 1959), p. 306-317; Ögel, B., *Türk Mitolojisi*, I, Ankara, 1971, s. 140.

tılı renk dünyası¹⁴, apaçık geceyi anlatmaktadır. Bu düzenleme, bir merkezden yönetilen kâinat düşüncesini temsil eder gibidir¹⁵.

Karatay kubbesindeki bezemelerin renk düzeni, yıldızlardan oluşan değişik görünümü, aydınlık fenerinin de etkisiyle yapının kimliği hakkında bazı ilginç yaklaşımlara yol açmıştır. Bu arada yapının bir rasathane olarak kullanıldığını sananlar bile olmuştur. Özellikle kubbedeki dairesel açıklık ve bu açıklığın altına düşen havuz dolayısıyla rasathane kimliği yakıştırılan yapılar arasında Kırşehir'deki Caca Bey (1272) ve Kütahya'daki Vacidiye Medreseleri (1308)'ni sayabiliriz. Ne var ki, bu yapıların gözlem evi olduğu konusundaki görüşler bütünüyle yöresel rivayetlere dayanmaktadır¹⁶. Anadolu Selçuklu medreselerinde pozitif bilimler okutulup okutulmadığı konusunda etraflı bilgilere sahip değiliz. Fakat, şeriat, hadis, tefsir, usûl gibi ilimlerin okutulduğu malumdur¹⁷. Yapının astronomi ya da gözlem evi olarak durumu hiçbir bilimsel kanıtla açıklanamıyacağına göre, düpedüz bir medrese olarak kabul etmek durumundayız.

Süslemenin, bir medreseye ne derecede katkıda bulunabileceği en iyi örnek Karatay kubbesidir. Genelde, bir eğitim kurumu için sağlanan atmosfer ve tematik denge çok başarılıdır. Kubbe yüzeyinde kullanılan renkler etkiyi artıracak biçimdedir. Renklerin sembolik değeri desenle tam bir uyum içindedir¹⁸. Yıldızları oluşturan şeritler firuze, kolların ve zemin bölmenin içi lâcivert levhalarla kaplanmış, yıldız göbeklerinde ışınlar halinde görünen alçı zemin, şerit kenarlarında çok ince çizgiler halindedir. Kubbe, yüzeyinin gece kompozisyonu, yaratıcı zihin ve kişiyi düşüncelere sevkeden geometrik tasarım bakımından çok etkindir. Bu nedenle, Karatay uygulamasındaki renk seçiminde büyük bir tutarlılık vardır.

14 Yetkin, Ş., a.e., 66-67.

15 Kur'an'da, 37. Sûre, 182 Ayet şöyle söylemektedir: «Gökyüzünü yıldızlarla biz bezedik.»

16 Sayılı, A., *Observatory in Islam*, Ankara, p. 253-4; Sayılı, A., «Vacidiye Medresesi», *Belleter*, Sa. 12/47, 1948, p. 655-666; *Ankara Salnamesi* (1325-1909).

17 Turan, O., a.e., s. 74-75.

18 İ.H. Konyalı'nın renk tanımlamaları hatalıdır. Yazarın sözünü ettiği siyah, lâcivertin tonları, mavi ve yeşil burada görülemiyor (*Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, s. 855).

Çini kaplamada uygulanan yöntem

Anadolu Selçuklu mimarisinde, duvarlarda görülen çini kaplamaların, önce yerde, bir pano halinde hazırlanıp duvara yapıştırıldığı kabul edilir. Düz mimarî düzeyler için çok doğal olarak görülen bu yöntemin, yüksek bir kesimde ve özellikle içbükey bir kubbe üzerinde uygulanması biraz problematik görülmektedir. Ancak şurası açıktır ki, mozaik çini kaplamalardaki küçük levha ve çubukların bir iskele üzerine çıkıp kubbe yüzeyine tek tek yapıştırıldığı düşünülemez. Kabaca bir tahminle, bütün yıldızlarda yirmi binden fazla, ara bölmelerde doksan binden fazla, toplam olarak bütün kompozisyonda yüz binden çok fazla levhanın kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu sayısal sonuç, hem desenin incelik ve duyarlılığı, hem de üretim zamanı bakımından imalâta birtakım panoların yerde hazırlanıp taşınarak monte edildiğini düşündürmektedir. Yerinde yaptığımız gözlemler de, çini levhaların tek tek değil, fakat altıgen panolar halinde uygulandığı izlenimini vermiştir. Kubbe yüzeyine işlenen bütün kompozisyon, daha önce yerde, altıgen (en alt ve en üst sırada beşgen) panolar halinde hazırlanmış, sonra bu prefabrikte levhalar yukardaki iskeleye çıkarılıp, yanyana yapıştırılmış olmalıdır (Şekil 8-9).

Geometrik ölçülerin titizliği, bu kompozisyonun bütün halinde kubbe boyutlarına uygunluğu, desen projesinin yalnızca bu yapı için hazırlandığını kanıtlıyor. Adını bile bilmediğimiz sanatçıda¹⁹, ölçülere tam bir hakimiyet vardır.

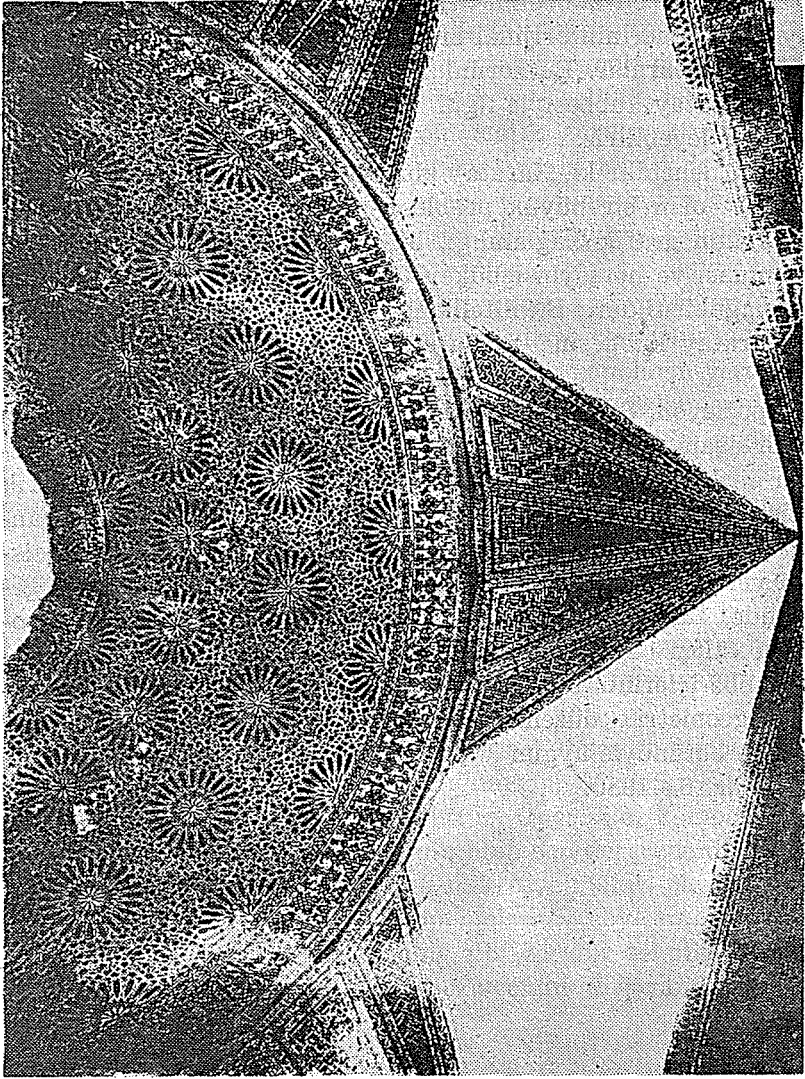
Konya Karatay Medresesi'nin ana kubbesine işlenen kompozisyonu, yeni yaklaşımlarla ele aldığımızda, Selçuklu sanatındaki yerini birkez daha tesbit etmiş oluruz. Öncelikle, kompozisyon bütünüyle geometrik öğelerden kurulu olup son derecede dikkatli metrik sistemin ürünüdür. Bu tasarımın mikro ve makro planında en küçük hata bile görülmemektedir. İkinci olarak, böylesine karmaşık, ayrıntılı bir tasarımın mozaik çini gibi zor bir teknikle renklendirilmesi ve işçilikteki titizlik kompozisyonun değerini büsbütün artırmaktadır.

¹⁹ Diez, Karatay'ın eyvan duvarındaki kompozisyonun, Sırcalı Medrese eyvanının arka duvarındaki örneklerle aynı olduğunu söyleyerek, Karatay'daki bu dekorasyonu da Muhammed Tusi'nin yapmış olabileceğini ileri sürer (*Türk Sanatı*, s. 76).

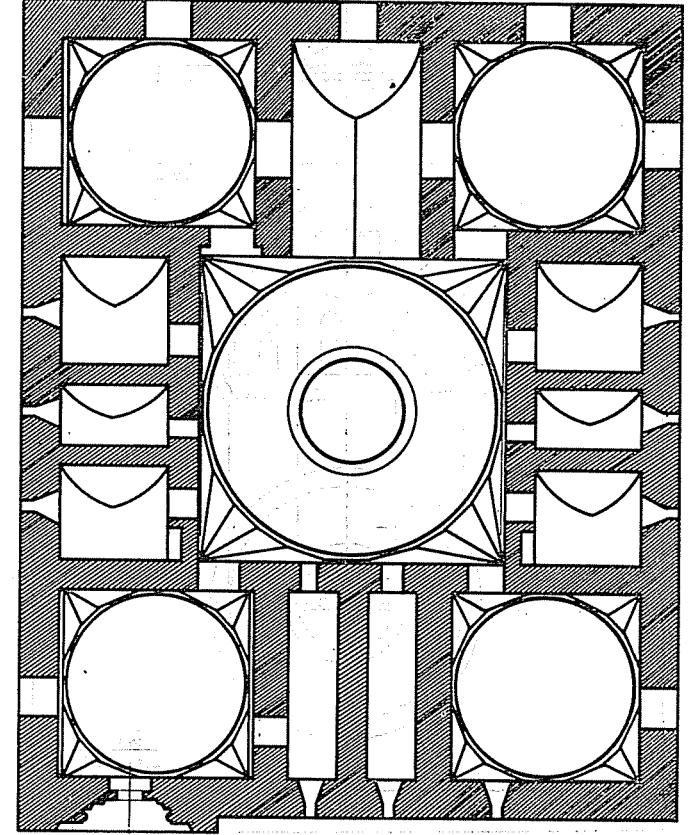
Bunların yanında, düz yüzeylerde uygulanmış bazı benzerlerini bulabilmemize karşılık, bu kompozisyonun içbükey bir kubbe strüktürüne yerleştirilmesi tek ve benzersiz bir denemdir. Bütün bu ayrıntılara rağmen, bu kubbenin henüz çözümlenmemiş bazı sorunları var: Aydınlık fenerinin orijinal örtü sistemi ve kubbeye yer yer görülen metal kabaralar. Bu sorunlar arasına çini ustasının adını da eklersek, Karatay kubbesiyle ilgili bazı sorunların henüz karanlıkta olduğunu söyleyebiliriz.

Böylece denebilir ki, Karatay kompozisyonu yapılırken çok yönlü zorlukları olan bir büyük problem çözümlenmiştir. Geometrik - linear şemanın grafik sağlamlığı, bu şemanın renkli levhacıklarla tamamlanması ve herşeyin içbükey bir yüzeye oturtulması tam anlamıyla olağanüstüdür. Bu nitelikleriyle, bu tarihe kadar ve daha sonra, Karatay kubbesine yaklaşan bir tasarım gerçekleştirilememiştir.

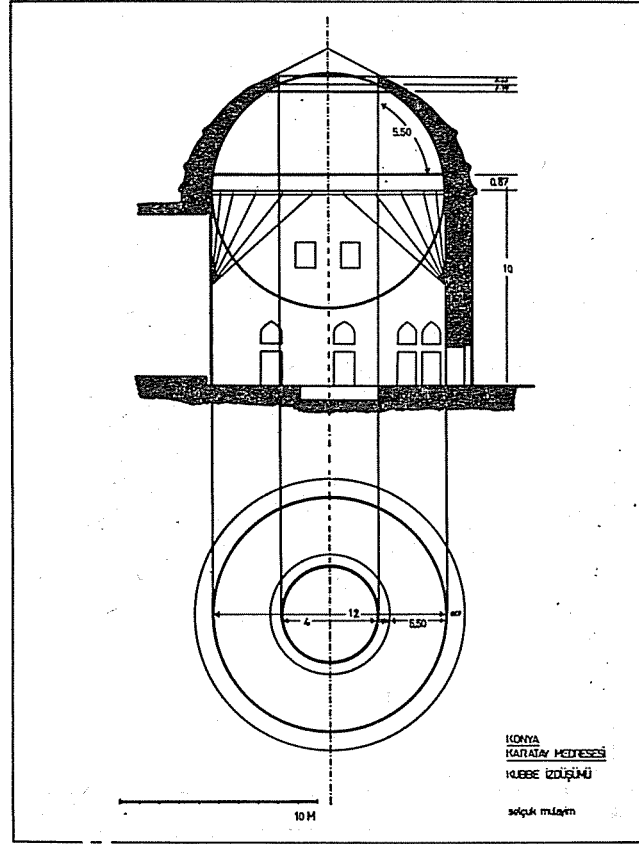
Kompozisyon, Selçuklu süslemeciliğindeki stilistik süreç içinde önemli bir aşamadır. 13. yy. ortalarından sonra taş ve çini süslemede köklü bir değişiklik olmuştur. Bu değişim sonucunda, geometrik kompozisyonlar, önce bitki motifleriyle kaynaştırılmıştır, öte yandan, ana tasvir yüzeylerinden çekilen katıksız geometrik kompozisyonların yerini ağır ağır bitki süslemeleri almıştır. Bu stilistik gelişme içinde, 1251 tarihli Karatay kompozisyonunu, Selçuklu geometrisinin «altın çağı»nın sonunda görmemiz ilginçtir. Bu kompozisyon, kubbe içlerinin süslenmesi, stil gelişmelerindeki tematik değişim ve geometrik düzenlemedeki buluşlar bakımından çağının eğilimlerine bütünüyle uygun düşen önemli bir dönüm noktasını vurgulamaktadır. 6.4.1980.



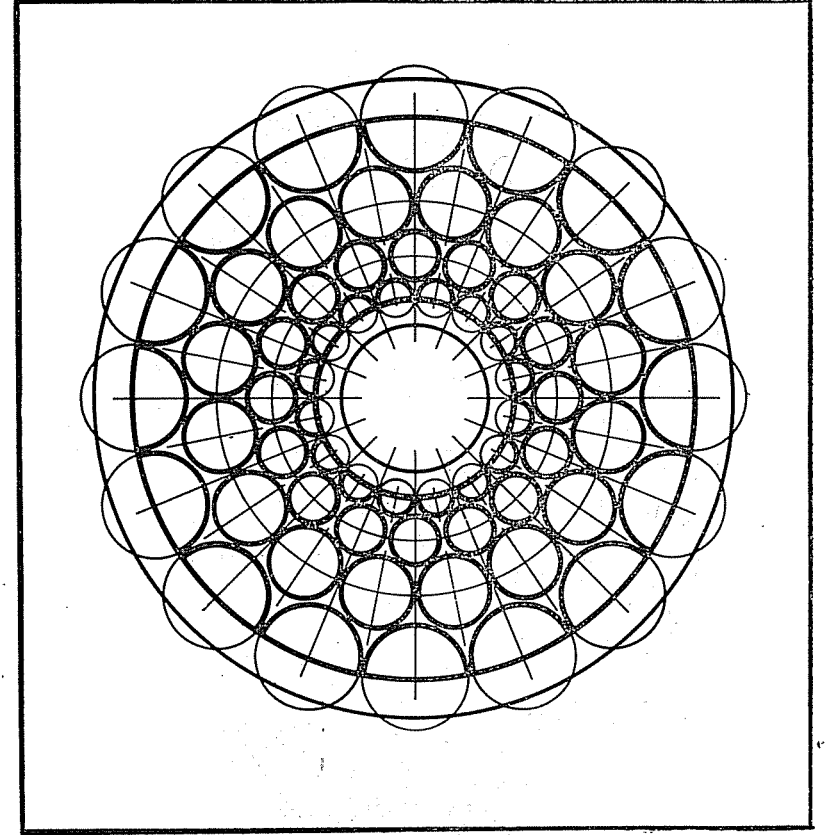
Resim 1. Konya, Karatay Medresesi kubbe içi (Sanat Tarihi Arşivi-İstanbul)



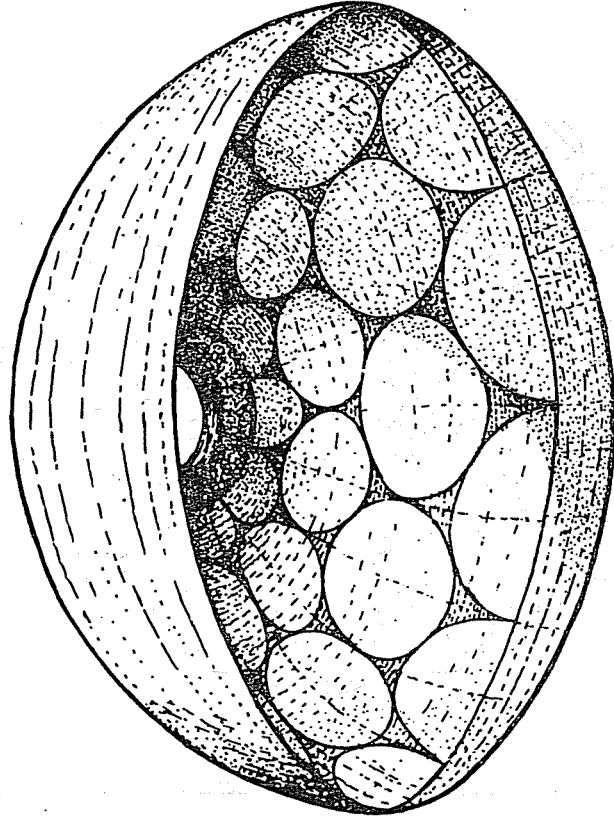
Plan 1



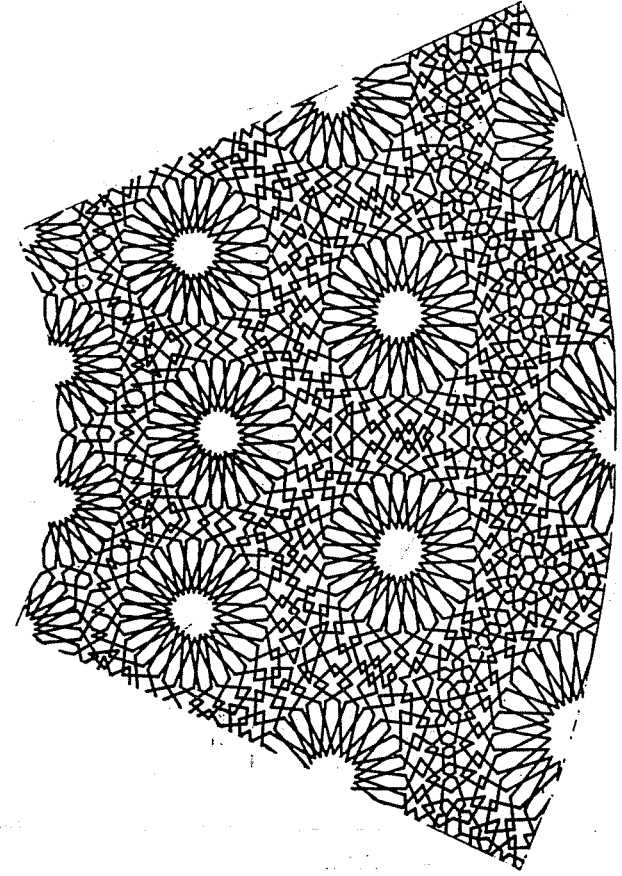
Şekil 1



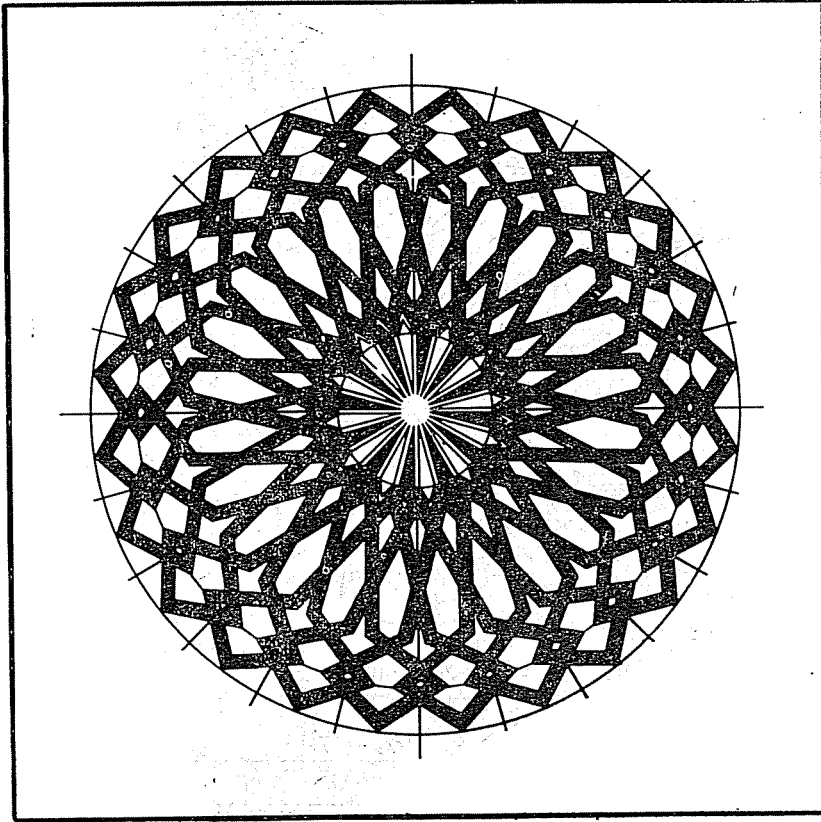
Şekil 2



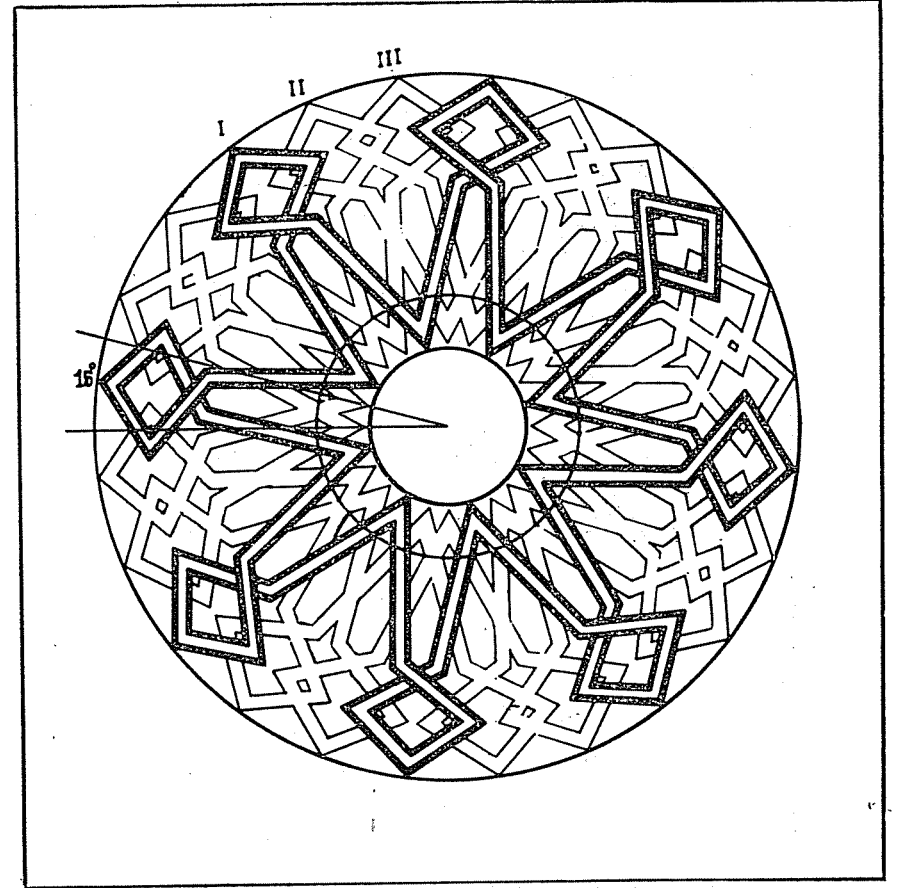
Şekil 3



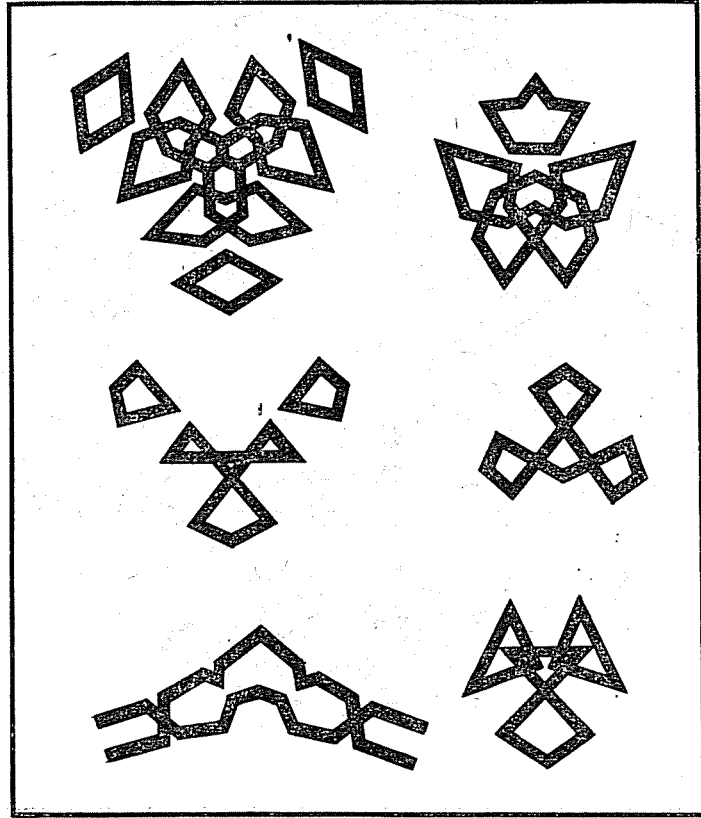
Şekil 4



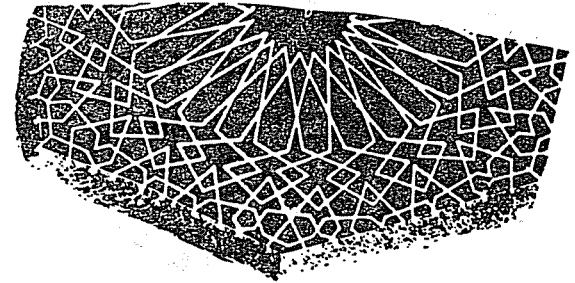
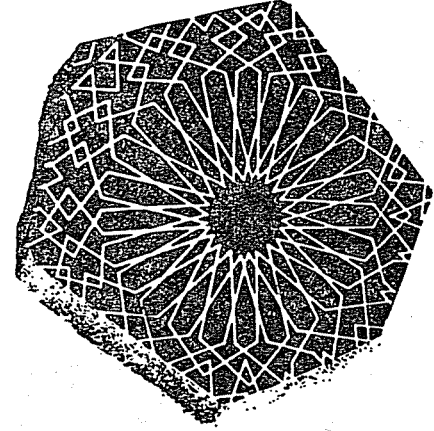
Şekil 5



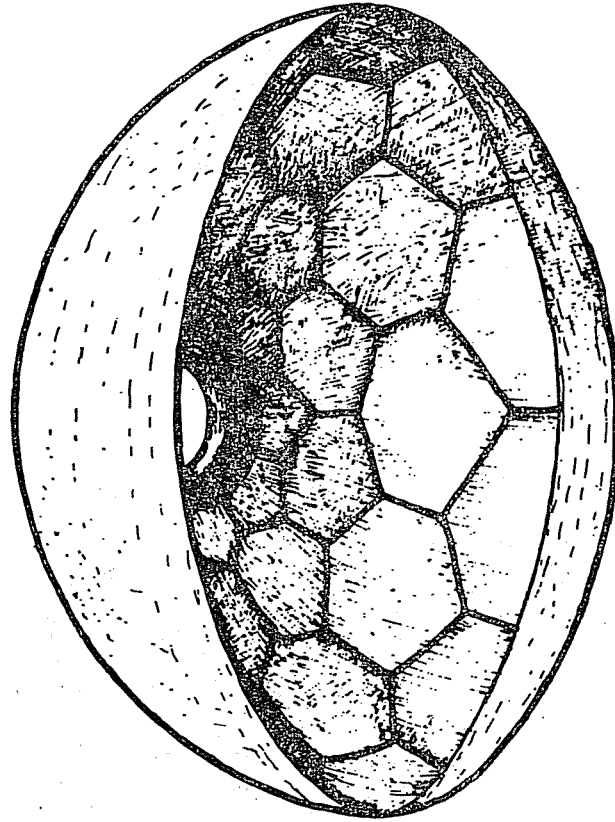
Şekil 6



Şekil 7



Şekil 8



Şekil 9

KÜTAHYA SERAMİK TEKNOLOJİSİ VE ÇİNİ FIRINLARI HAKKINDA GÖRÜŞLER

Faruk ŞAHİN

Osmanlı Türk çini sanatının Anadolu'da açıklıkla bilinen en eski iki merkezi İznik¹ ve Kütahya'dır².

Her iki merkezin en eski çini ve seramik üretimlerinin, 13. yy. sonundan itibaren başladığı bilinmektedir. İznik, bu sanat kolundaki faaliyetlerini 17. yy. da sona erdirmiş, 1725 yıllarında Damat İbrahim Paşa'nın gayreti ile İstanbul Tekfur Sarayında³ bir çini atelyesi kurularak faaliyet göstermiş ise de sonuç alınmamıştır.

Kütahya, bu alanda kısa duraklamalar gözönüne alınmayacak olursa, kesintisiz, sürekli bir tempo ile çini ve seramik yapımı faaliyetini sürdürerek, bu sanat kolunu günümüze kadar ulaştırma başarısını gösterebilmiştir.

Bu en eski iki çini merkezinin üretimlerinden bazı çiniler Osmanlı mimari eserlerini süslemekte, bazı parçalar da yerli ve yabancı müzelerde teşhir edilmektedir.

Günümüze kadar ulaşan bu eski çini ve seramikler, Sanat Tarihçileri ve araştırmacılara tarihlendirme konusunda yardımcı olmaktadır.

Bu çini ve seramiklerin teknolojileri araştırma, inceleme, laboratuvar çalışmaları yanında, başlı başına uzmanlık gerektirmektedir. Bunlara rağmen teknolojik tahlillerin ve tarihlenmenin tam ve net olarak değerlendirilmesi mümkün olamamaktadır.

1 İznik, Osmanlı Türk çini ve seramik sanatının, çok önceden bilinen bir merkezidir. Oktay Aslanapa'nın İznik kazıları ile bu merkezin üretimi olan çini ve seramikler detaylı şekilde tanıtılmıştır. Oktay Aslanapa; *Anadolu'da Türk çini ve keramik sanatı*, Ankara 1965.

2 Kütahya Osmanlı Türk çini sanatının, İznik'ten sonraki ikinci büyük merkezidir. Faruk Şahin; «Kütahya çini sanatının ve tarihinin yeni buluntular açısından değerlendirilmesi» *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X, İstanbul 1981, s. 259 vd.

3 Tahsin Öz : «Çinilerimiz» *Güzel Sanatlar*, İstanbul 1940 Sayfa: 21.

Dünya seramik tarihinde belirli bir yeri olan, Osmanlı Türk çini ve seramik sanatının bu iki merkezinin faaliyetleri ve teknolojileri hakkında, eski veya yeni yazılı kaynaklarda bilgilerimiz yok denilebilecek kadar azdır⁴.

Osmanlı Türk çini ve seramik sanatında, 16. yy. in en kaliteli çini ve seramik örneklerini veren merkez İznik'tir. Bu yüzyılın kaliteli üretiminin (Domates veya Mercan Kırmızılı) daha sonraki yüzyıllarda ve günümüzde de yapılamadığı dikkati çekmektedir.

Son yıllarda 16. yy. İznik çini üretimi ayarında çini ve seramik yapımı gerçekleştirilmek istenmekte ise de günümüzün çeşitli teknolojik imkânlarına rağmen başarılammamaktadır. Bunun sebebi ise: İznik'li çini ustaları tarafından çini ve seramik malzemelerinin ve bunların karışım oranlarının, formüllerinin sır olarak saklanmış olmasıdır. Usta, kalfa, çirak üçgeni içinde bu bilgiler, usta tarafın-

⁴ Çini ve seramik teknolojisi için en eski yazılı kaynak: H. 700 M. 1301 tarihinde Ebul Kasım Abdullah Bin Ali Bin Muhammed Bin Ebu Tahir Keşani tarafından yazılan *Cevahîrül Arâis Ve Atacihün Nefais* (Mücevherlerin süslenişi ve parfümler) adlı kitaptır.

Ebul Kasım Abdullah, Keşan çini geleneğini sürdüren bir gurubun üyesidir. Kitabın son bölümünde ele alınan konu: Çini ve seramik ham maddeleri ile çalışma metodlarıdır. Fakat kitabın bazı bölümlerinin yeterince açık olmaması, çini ve seramik ham maddelerinde mahalli isimlerin kullanılışı nedeni ile metni tam olarak değerlendirmek zordur. Buna rağmen bu kitap, Selçuklu-Türk çini ve seramik sanatı açısından ilginç ve sayısız teknolojik bilgiler vermektedir. Bu kitapta, anlatılan fırın ve fırınlama teknolojisinin tamamını belirtmemiz yararlı olacaktır sanırım:

«Fırın oyuk kubbe gibi inşa edilmiştir. Hazırlanmış çini mamûlat topraktan yapılmış kaplar (Kaset) içine yerleştirilir. Fırın duvarı üzerindeki deliklere çakılan toprak kazıklar (Raf) üzerine dizilir. Bu kazık sıraları arasındaki uzaklık 1,5 arşın (?) dir. Fırın oniki saat süre ile aynı kuvvetteki ateşle ısıtılır. Keşan şehrinde beyaz odunla (Reçinesiz) Bağdat, Tebriz diğer merkezlerde, kabukları alınmış söğüt odunu, bu işlem için kullanılır. Kabuklarının alınmış nedeni: Yanma sırasında is ve duman oluşmaması içindir. Bir hafta sonra fırın boşaltılır.» denilmektedir. Bu yazılı kaynak için bakınız:

H. Ritter, S. Ruska, R. Winderlich, *Orientalische Steinbücher und Persische Fayencetechnik*. İstanbul 1935; Bu yayının fotokopisini sağlayan Prof. Dr. Oktay Aslanapa'ya teşekkür ederim.

Islamische Keramik: Hetjens Museum. Düsseldorf 1973 Sayfa: 323.

Keşf el Zünun Zeyli: Cild: I Sayfa: 377.

Osmanlı Türk çini sanatı açısından yazılı belgeler:

dan kalfalara ve çiraklara aktarılmadığı gibi, ustanın küçük not defterinden başka da kâğıda geçirilmemiştir. Bu küçük not defteri

1444/45 tarihli kayıt defterinde, Kütahya'da çini yapımı hakkında kayıtlar bulunmakta, bu arada iki çömlekçi ustanın adı verilmektedir. Bak: John Carswell, *Kütahya Tiles and pottery from the Armenian Cathedral of St. James*, Jerusalem. Oxford 1972 Cild: II Sayfa: 2.

1495 Tarihli hazine defterinde, hazine eşyası arasında çini leğen, ibrik, vs. kayıtlı olduğunu görmekteyiz. Bak: Tahsin Öz: «Çinilerimiz» *Güzel Sanatlar*, İstanbul 1940 Sayfa: 8.

1505 Tarihli hazine defterinde İznik yapımı, leğen, ibrik ayaklı kâselerden söz edilmektedir. Bak: Oktay Aslanapa: *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*. İstanbul 1949 Sayfa: 97.

1573 Tarihli bir hükümlerle, İznik kadısına saray için hazırlanan kâşilerin, İznikten, deniz yolu ile nakli istenmektedir. Bak: Oktay Aslanapa; *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*, İstanbul 1949 Sayfa: 93.

1592 Tarihli narh defterinde evâni çeşitleri yazıldıktan sonra «Çininin envâi bi-hududdur tahfîre imkân yoktur» denilmektedir. Bak: Tahsin Öz, «Çinilerimiz» *Güzel Sanatlar*, İstanbul 1940 Sayfa: 12.

1593 Tarihli hükümlerle, Kâşilerbaşı olan Osman efendinin ismi verilmektedir. Bak: Tahsin Öz, «Çinilerimiz» *Güzel Sanatlar*, İstanbul 1940 Sayfa: 8.

1607/1608 Tarihli Kütahya kadısına fermanla, İznik kâşicibaşına Yora (Soda) gerektiğini ve para karşılığı teminini istemektedir. Bak: Oktay Aslanapa, *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*, İstanbul 1949 Sayfa: 91.

1702 Tarihli bir vesikada, iki Hristiyanla iki Türk çinici ustanın davası söz konusu edilmektedir. Bak: Oktay Aslanapa, *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*, İstanbul 1949 Sayfa: 92.

1710 Tarihli fermanla, İstanbul Topkapı Sarayı için Kütahya'ya çini siparişi verilmesi konu edilmektedir. Bak: Gönül Öney, *Türk çini sanatı*, İstanbul 1976 Sayfa: 70.

1718 Tarihli fermanla İznik atelyelerinin çalışmalarının zayıflamaya başladığı anlatılmaktadır. Bak: Oktay Aslanapa, *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*, İstanbul 1949 Sayfa: 108.

1719 Tarihli fermanla da İznik'ten İstanbul'a çinici ustaları istenmektedir. Bak: Oktay Aslanapa, Sayfa: 108.

1738 Tarihli fermanla, Edirne sarayı çinilerinin söktürülerek İstanbul'a nakli istenmektedir. Bak: Tahsin Öz, «Çinilerimiz», *Güzel Sanatlar*, İstanbul 1940 Sayfa: 24.

1760 Tarihli Kütahya fincancılar anlaşması. Bak: *İktisadi yönü ile Kütahya*, Ankara 1968.

1907 Kütahya valisi Giritli Fuad Paşa merkeze bir rapor gönderiyor. Bu raporda «Kütahya'da üç asır evvel üçyüzü mütecaviz çini imalâthanesi varmış. H. 1210 M. 1795 de imalâthanelerin adedi yüz imiş, 1920 senelerine doğru Hafız Emin ve Hacı Minas efendilerin imalâthaneleri kapanmıştır» denilmektedir.

bütün engelleri aşır günümüze kadar ulaşabilmiş olsa idi, sanırım okuyup anlamak da mümkün olamayacak idi⁵.

Kütahya'lı çini ustaları da, İznik'li çini ustalarının aynı tutum ve davranışlarını sürdürmüşlerdir. Bu nedenledir ki eski, yeni yazılı kaynaklarda Kütahya çinileri teknolojisi konusunda da bilgiler bulunmamaktadır⁶.

Günümüz Kütahya çini ustaları, çini teknolojisi, sır, hamur, boya formülleri ve fırın tiplerini saklamakta, yanında çalıştırdığı kalfa ve çiraklara aktarmamakta, çoğu zaman da yanlış ve eksik bilgiler vererek, bilgilerini sır olarak tutmaktadırlar.

Bazı araştırmacılar tarafından yayınlanan makale ve kitaplar da bu yanlış bilgilerle doldurulmaktadır⁷.

Bu nedenle günümüz Kütahya çini sanatında kullanılan hamur, sır, boya formüllerinin ve Kütahya çini fırını tipinin kesin ve tam anlaşılır şekilde yazıya geçirilmesinin önemi belirlemiştir.

Bak: Oktay Aslanapa; *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*, İstanbul 1949 Sayfa: 114.

Evliya Çelebi sayahatnamesinde de İznik ve Kütahya çiniciliği konusunda notlar bulunmaktadır.

Oktay Aslanapa tarafından İznik'te yapılan kazılar sonucu, çini fırınları bulunmuş ve fırınla, bulunan keramikler makaleler halinde yayınlanmıştır.

«İznikte bulunan eski çini fırınları» *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, Cild: II İstanbul 1968 Sayfa: 62-73.

5 Kütahya çini sanatının, teknik bilgilerinin bulunduğu iki küçük not defteri tarafımdan elde edilmiştir. Defterlerde, tutulan notlar Osmanlıca olarak kaleme alınmış olup, sır ve boya formüllerindeki birimler harflerle, şifreli olarak belirtilmiştir. Çini ve seramik ham maddeleri de mahalli isimlerle belirtilmiştir. Elde edilen defterler çok hurpalanmış durumdadır. Defterlerin üzerinde hangi senelerde kaleme alındığına ve kullanıldığına ait hiç bir kayıt yoktur.

6 Kütahya çinileri konusunda yukarıda belirtilen dipnotundaki defterlerden başka, teknoloji konusunda bilgiler elde edilememiştir.

7 Hakkı İzet: «Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri» Belleten Sayı: 43 Ankara 1950 Sayfa: 107-115; Hakkı İzet: «Osmanlı Kapkaçak seramiği ve teknik özellikleri.» 7. Türk Tarih Kongresi, ve kongreye sunulan tebliğler, Ankara 1973, Cild: 2 Sayfa: 760-768; Gönül Öney: *Türk Çini Sanatı*, İstanbul 1976 Sayfa: 9; Hülya Tuncay: *Çinili Köşk*, İstanbul 1980 Sayfa: 6; K. Otto-Dorn: *Islamische Keramik*, Ankara 1957; *Islamische Keramik*. Düsseldorf, 1973 Sayfa: 332 (Hetjens Museum, Katalog).

HAMUR FORMÜLLERİ

	Mahalli İsmi	Kimyasal Formülü	Elde edildiği yer	Birim.
Kaolin	Kaolin	$Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$	Kütahya Sultan Bağı	100
Tebeşir	Tebeşir	$CaCO_3$	Kütahya İncik köyü	20
Kil	Maya	—	Kütahya Çingirdık deresi	25
Kil	Mihalıççık kili	$NaO \cdot SiO_2 + Al_2O_3 \cdot 3SiO_2 + 2H_2O$	Eskişehir Mihalıççık	5

Yukarıda belirtilen karışım hazırlanır, çalkalama dublelerine konulur. Su ilâvesi ile suspansiyon haline gelinceye kadar, kol veya motor kuvveti ile çalkalanır. Önce ince bakır tel elekten süzülerek alınır. Daha sonra bez elekten geçirilir. Bu hali ile çini hamuru, koyu boza kıvamı görümündedir. Bu hamur istenir ise, su ilâvesi ile döküm çamuru olarak kullanılabilir. Çinici tornasında (Çark)⁸ (Resim 1) kullanılabilmesi için, karışımdaki fazla suyun alınması gerekir. Kütahya çini atelyelerinde bu işlem, alçı tencereler içine konularak (Resim 2) veya suspansiyon halindeki çamurun içine kuru alçı, tuğla parçaları atılarak gerçekleştirilir. Alçı veya tuğla parçalar hamur içindeki suyu çekerek hamurun katılaşmasını, tornada kullanılabilir hale gelmesini sağlayabilirse de, alçıdan yahut tuğladan hamur içinde kalan küçük parçacıklar, hamurun yapısını

	Mahalli İsmi	Kimyasal Formülü	Elde edildiği yer	Birim.
Kvarts	Taş	SiO_2	Kütahya Örenköy	300
Kil	Dümbüldek Toprağı	—	Kütahya Kundukviran	60
Kil	Maya	—	Kütahya Çingirdık deresi	140

8 Kütahyalı çini ustalarının çinici tornasına vermiş oldukları isimdir. Eski Mısır sanatında keramik yapımı için kullanıldığı bilinmektedir. Kütahya çini atelyelerinde ayak kuvveti veya motor kuvveti ile hareket ettirilen seramik tornaları kullanılmaktadır.

bozmakta ve ömrünü kısaltmaktadır. Bu işlem için en sağlıklı metod, boza kıvamındaki çini hamurunu filtre presten geçirerek, hamur bünyesindeki fazla suyun alınmasıdır.

Karışımında belirtilen maya, Dümbüldek toprağı su ilâve edilerek bir gün bekletilir. Daha sonra bez elekten süzülür. Öğütülmüş kuarts katılarak hamur hazırlanır. Bu hamur: A) Ahşap kalıplar içine kol kuvveti ile sıkıştırılarak plaka çini hazırlanır. Bu çiniye TAP-TAP ÇİNİ veya TAŞ ÇİNİ ismi verilmiştir. Kalıptan çıkarılan plakalar kurutulur. Süsleme yapılacak yüzeyi zımpara taşında sürtülerek düzeltilir, astar çekilir. Plaka tamamen kuruyunca düzgün köşeli olarak özel testerele⁹ ile kesilir. B) Aynı hamur kurutulur ufalanır, tel elekten geçirilir. Su serpilerek nemlendirilir. Bu nemli karışım çelik kalıplar içine konur, hidrolik preslerde sıkıştırılarak plaka çini haline getirilir.

1950 yıllarından önce karışımındaki Dümbüldek Toprağı yerine Kunduk Viran kaolini kullanılırdı¹⁰.

Kvarts	Taş	SiO ₂	Kütahya Örenköy	75
Kil	Mihalıççık Kili	—	Eskişehir Mihalıççık	25

Astar, çini yüzeyinin daha düzgün ve beyaz olmasını sağlamak amacı ile kullanılır.

Mihalıççık Kili üzerine su ilâve edilerek birgün bekletilir. Daha sonra ateşe konarak karıştırılarak kaynatılır. Kaynatılan kil, su katılarak bez elekten süzülülür. Öğütülmüş kuarts, süzülümüş kilin üzerine ilâve edilerek karıştırılır. Karışım bir iki gün dinlendirilir. Daha sonra sık bez elekten süzülerek kullanılacak hale gelmiş olur.

Astar, fırça veya püskürtme tabancası ile deri sertliğindeki çini ve seramiklere tatbik edilir.

— Elle (Resim 3) veya kalıpla (Resim 4) şekillendirilen çini ve seramikler, astar çekildikten sonra kurutulur, birinci defa bis-

9 Kütahya çini atelyelerinde elle hazırlanan çini plakayı kesmek için, basit ve iri dişli testerele kullanılır. Çoğunlukla, çini ustaları bu testereyi kalınca bir teneke parçasından keserek yaparlar.

10 Ahmet Şahin ustadan aldığım bilgilerden.

küvi haline gelmesi için fırınlanır. Bu fırınlamada 930-950 C ısı yeterli olmaktadır.

Bisküvi halindeki çini ve seramikler fırından alınarak çatlak ve bozuk olanları ayrılarak atılır. Kalan parçaların tozdan arındırılması için, sert temiz bir kıl fırça ile fırçalanıp, yıkanıp kurutulması gereklidir (Resim 5).

Temizlenen parçalar üzerine süsleme yapılacak ise: İstenen motif veya kompozisyonlar, ince yağlı kâğıt üzerine kurşun kalemi ile çizilir. Üzerinde kompozisyon hazırlanmış kâğıdın altına beş veya altı tane daha yağlı kâğıt konularak tutturulur, çizilen konturlar üzerinden ince bir iğne ile düzgün ve sık olarak deliklenir.

Döğülmüş odun kömürü tozu bulunan bezden tamponla, kâğıt üzerindeki kompozisyon çini üzerine aktarılır. Siyah boya ve fırça¹¹ ile bu konturlar çizilir (Resim 6). Konturların siyah boya ile çizilmesinin nedeni: Motiflerde kullanılacak olan renklerin sınırlarının belirtilmesi ve boyaların birbiri içine akıp karışmalarını önlemektir.

Konturlama (Tahrir)¹² işleminden sonra istenilen renklerle çini ve seramikler üzerindeki desenler boyanır (Resim 7).

Çini ve seramiklerin tek renkli olması isteniyor ise, bu işlem

11 Kütahyalı çini sanatçıları kullanacakları fırçalarını kendileri yaparlar. Fırça yapımı için, kaz kanadının kalın teleklerinden biri alınır. İki ucu kesilerek açılır. Eşek yelesinden kesilerek alınan uzun kollar dipten bağlanarak, teleğin geniş ucundan geçirilir, çekilerek sıkıştırılır. Telek içine suda çözülme-yen yapıştırıcı akıtılarak, kollar yapıştırılarak sağlamlaştırılır. Kullanılabilir bir fırça olması için: kollar suya batırılarak, uç kısmı makasla düz olarak kesilir. Daha sonra fırça siyah çini boyasına batırılarak, ucu inceltilecek şekilde keskin bir makasla, kesilir. (Bu işleme Kütahyalı çini ustaları Kalem Açma ismini vermişlerdir.) Konturlama işleminde kullanılacak fırçanın ucunda üç-dört kıl tanesi kalması gereklidir. Boya fırçaları için bu sayı daha fazla olabilir.

Yapımı anlatılan tipte fırça ile çizgiler aynı kalınlıkta çizilir. Samur fırça gibi kalın ve ince nüanslar görülmez.

Son yıllarda, Kütahya çini ustaları samur fırçayı kullanmakta ise de pek başarılı uygulamalar yoktur. İznik çini ustaları, hem kıl hemde samur fırçayı kullanmışlardır.

12 Tahrir, sözlük anlamı olarak yazı yazmak manasına gelir. Kütahya çini sanatında, çizgilerin siyah boya ile belirtilmesine tahrirleme denir. Bu işlemi yapan işçilere tahrirci adı verilir.

hazırlanmış sırça içine, renk veren metaloksitlerinin katılması ile sağlanır.

Kırmızı renk dışında, diğer renklerin sırça içine % 1 ile % 5 arasında katılarak renkli sırça elde edilmesi mümkündür.

ÇİNİ BOYALARI

SİYAH

	Mahalli ismi	Kimyasal Formülü	Elde edildiği yer.	Birim
Kromoksit	Krom	Cr_2O_3	Simav Dağardı	100
Demiroksit	Aşı boyası	Fe_2O_3	Kütahya Saridere	10
Manganoksit	Mangan	MnO	Kütahya çamlıca Ali uçler deresi	10
Sır	Sırça	$SiO_2.PbO.Na_2O$ K_2O	Atelyeler	12

Karışım, porselen havana veya boya öğütme değirmenlerine alınır. Su ilâvesi ile öğütülür, ezilir. İnce bez elekten süzülerek kullanılacak hale gelir.

KIRMIZI

	Mahalli ismi	Kimyasal Formül	Elde edildiği yer.	Birim
Demiroksit	Aşı boyası	Fe_2O_3	Kütahya Saridere	80
Kvarts	Taş	SiO_2	Kütahya Örenköy	15
Sır	Sırça	$SiO_2.PbO.Na_2O$ K_2O	Atelyeler	5

Karışım porselen havana veya boya öğütme değirmenine alınır, su yardımı ile öğütülür, ezilir. İnce bezden süzülerek kullanılacak hale gelir. Kırmızı boyayı rölyef olarak tatbik etmek gerekir, aksi halde fırınlama sırasında kırmızı renk yanarak bozulur veya kaybolur.

LÂCİVERT

	Mahalli ismi	Kimyasal Formül	Elde edildiği yer.	Birim
Kobaltoksit	Kobalt	CoO	İthal	5
Demiroksit	Aşı boyası	Fe_2O_3	Kütahya Saridere	10
Kvarts	Taş	SiO_2	Kütahya Örenköy	20
Sır	Sırça	$SiO_2.PbO.Na_2O$ K_2O	Atelyeler	3

Karışım boya değirmenlerinde su ilâvesi ile öğütülüp ezilir. İnce bez elekten geçirilerek kullanılabilir hale gelir. Lâcivert boya çini ve seramiklerde ince olarak tatbik edilmelidir.

Karışımındaki demiroksit oranı arttıkça, lâcivert renk koyulaşarak siyaha dönüşür.

FİRÜZE (Türkuaz)

	Mahalli ismi	Kimyasal Formül	Elde edildiği yer.	Birim
Bakiroksit	Tual	CuO	Kalaycılardan Bakır kırıntıları	15
Demirkosit	Aşı boyası	Fe_2O_3	Kütahya Saridere	5
Kvarts	Taş	SiO_2	Kütahya Örenköy	25
Sır	Sırça	$SiO_2.PbO.Na_2O$ K_2O	Atelyeler	5

Karışım boya değirmenlerinde su ilâvesi ile öğütülüp ezilir. Fırnuze de çini ve seramikte lâcivert boya gibi, ince olarak tatbik edilir. Fırnuze, kurşunlu sırlarda camgöbeği mavi, çalık yeşil, borlu sıralarda açık mavi, havaî mavi renkleri vermekte ise de Kütahya çiniciliğinde kurşunlu sıraltında kullanılmıştır.

Kaliteli ve aynı zamanda kolaylıkla, firuze yapımı istenir ise :

	Mahalli ismi	Kimyasal Formül	Elde edildiği yer.	Birim
Bakır sülfat	Göztaşı	$\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$	Fabrika- Yan ürünü	20
Astar	Astar	—	Atelyeler	80

Karışımındaki göztaşı, suda çözdürülerek eritilir, kaynatılır. İçerisine astar atılarak kaynatma işlemi sürdürülür. Daha sonra karışım soğutulur, bez elekten elenerek kullanılabilir hale getirilmiştir olur.

YEŞİL

	Mahalli ismi	Kimyasal Formül	Elde edildiği yer.	Birim
Potasyum bikromat	Potas	$\text{K}_2\text{Cr}_2\text{O}_7$	İthal	100
kükürt	Kükürt	S	İthal	25
sır	Sırça	$\text{SiO}_2 \cdot \text{PbO} \cdot \text{Na}_2\text{O}$ K_2O	Atelyeler	5

Potasyumbikromat ile kükürt karışım halinde potaya konularak çini fırınında pişirilir. Pişen karışım kırılarak ufalanır, yıkanır. Yıkama işlemi, yıkama suyunun temiz ve berrak görünümünü kazanıncaya dek sürdürülür.

Elde edilen temizlenmiş karışıma sırça katılarak boya öğütme değirmenlerinde su yardımı ile öğütülüp ezilir. Bez elekten süzülerek kullanılabilir hale getirilir. Yeşil çini ve seramiklerde normal kalınlıklarda (Boyanın altından zemin rengi görülmeyecek şekilde) tatbik olunur.

SARI

	Mahalli ismi	Kimyasal formülü	Elde edildiği yer	Birim
Antimonoksit	Antimon	Sb_2O_3	Simas	40
Demiroksit	Aşı boyası	Fe_2O_3	Dağardı	15
Kurşun oksit	Sülyen	Pb_3O_4	İthal	50
Tuz	Tuz	NaCl	—	50
Sır	Sırça	$\text{SiO}_2 \cdot \text{PbO} \cdot \text{Na}_2\text{O}$ K_2O	Atelyeler	5

Belirtilen oranlarda antimonoksit, demiroksit, kurşunoksit, tuz karışım halinde hazırlanır. Kwarts astarlı pota içine konularak fırında pişirilir. Pişen karışım potadan alınarak kırılır, öğütülür, yıkanarak temizlenir. Belirtilen miktarda sırça ilâve edilerek, su yardımı ile boya değirmenlerinde öğütülüp ezilir. Sarı da çini ve seramik üzerinde yeşil boya gibi tatbik edilmelidir.

MOR

	Mahalli ismi	Kimyasal formülü	Elde edildiği yer	Birim
Manganoksit	Manganez	MnO	Kütahya	10
Demiroksit	Aşı boyası	Fe_2O_3	Ali üçler deresi	5
Kwarts	Taş	SiO_2	Sarıdere	15
Kil	Maya	—	Kütahya	5
Sır	Sırça	$\text{SiO}_2 \cdot \text{PbO} \cdot \text{Na}_2\text{O}$ K_2O	Örenköy	2,5
			Çıngırdık Deresi	
			Atelyelerde	

Belirtilen karışım su ilâvesi ile boya değirmenlerinde öğütülüp, ezilir. Karışımındaki demiroksit oranı arttıkça, mor renk koyulaşarak siyaha dönüşür. Mor boya da yeşil ve sarı boyalar gibi tatbik edilir.

Yukarıda belirtilen boyaların karışımlarından bazı renkler elde etmek mümkün ise de, bu renkler pek net ve sıcak renkler değildir.

— Belirtilen boyalarla renklendirilen, dekore edilen çini ve seramikler, sırçalama işlemi için hazırlanmıştır.

SIRÇA

	Mahalli ismi	Kimyasal formülü	Elde edildiği yer	Birim
Kurşun oksit	Sülyen	Pb_3O_4	İthal	20
	Mürdesentk	PbO	Atelyelerde	
Kwarts	Taş	SiO_2	Kütahya	20
			Örenköy	
Yemek sodası	Soda	NaHCO_3	İthal	7
			(Afyonkarahisar)	
Cam	Cam	$\text{Na}_2\text{O} \cdot \text{CaO} \cdot 6\text{SiO}_2$ Al_2O_3	Toplama	5
Un	Un	—	—	1

Yukarıda adı geçen kurşunoksit¹³, Kwarts, soda¹⁴ cam belirtilen birimlerde karışım halinde hazırlanır. Çini fırınlarının ateşhanesinde özel olarak yapılmış bölümlere (Yalak) (Resim 8) hazırlanan karışım konulmadan önce, öğütülmüş Kwarts'la iki üç santi-

13 Kurşunokst (Sülyen), günümüz çini atelyelerine hazır olarak getirilip kullanılmaktadır.

Günümüzden kırk-kırkbeş sene önce sülyen yerine mürdesenk kullanılmıştır. Mürdesenk de, sülyen de, kurşunoksitleridir.

Kütahya çini atelyelerinde mürdesenk yapımı şöyle gerçekleştirilmiştir. Kurşun cevheri alınıp, bu işlem için hazırlanan basit fırınlarda veya geniş demir tavalar içinde eritilir. Eritilen kurşun demir küreklerle karıştırılırken devamlı ısıtılır. Eriyen kurşun üzerinde, havanın oksijeni ile oluşan pas tabakası alınarak toplanır. Bu işlem kurşun bitinceye kadar devam eder. Toplanan kurşun pasına (Kurşunoksit) mürdesenk adı verilir. Mürdesenk öğütme havuzlarına alınarak su ilâvesi ile ezilir, inceltilir. Kurutulmuş sırça yapımında kullanılır. Sırça yapmak için hazırlanan karışıma sülyen yerine mürdesenk konulursa, sırça eritilen yerde (Yalakta) bir miktar kurşun birikir.

14 Günümüz Kütahya çiniciliğinde kullanılan soda, hazır olarak getirilip kullanılmaktadır. Fakat 1920 yıllarından önce Kütahya çini ustaları tarafından şöyle elde edilirdi: «Afyonun Gazlıgöl kaplıcalarının artık sularının akıtıldığı yerden balçık alınır. Kütahya çini atelyelerine getirilir. Balçık bakır kazan içine alınarak su ilâvesi ile kuvvetli ateşte kaynatılır. Kaynama esnasında karışım sık sık kabarak taşar. Bunu önlemek için, bir fincan haşhaş yağı, karışıma katılır. Böylece karışımın kabarıp, taşmadan kaynaması sağlanır. Ateşten alınan kazan bir iki gün dinlendirilir. Bu zaman süresinde, soda kristalleri balçık üzerinde ince bir katman oluşturur. Bu katman alınarak, sırça yapımında kullanılır.»

«1593 Tarihli hüküm ile, çiniler için Karahisardan İznige YÜRE celbi emrolunuyor.» Bak: Tahsin Öz; «Çinilerimiz» *Güzel Sanatlar*, İstanbul 1940, Sayfa: 20.

İznik ve Kütahya çini sanatında sırça yapımında sodanın kullanılmış olduğunu yazılı kaynaklardan görmekteyiz. Soda bu yazılı kaynaklarda bora olarak belirtilmiştir. Daha sonra bazı araştırmacılar tarafından yayınlanan makalelerde Yüre-Yora-Yöre-Ura şeklinde belirtilen Bora (Soda) için en isabetli kararı Oktay Aslanapa vererek «bora» doğru okunuşunu belirtmiştir. Bak: *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*, İstanbul 1949, Sayfa: 92.

Boranın boraks ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. Boraks sırça yapımında kullanılabilir ise de çok renkli sıraltı tekniğindeki çini ve seramiklerde, bazı renkler üzerinde olumsuz etkiler yapar. Bu nedenle boraks, Osmanlı Türk çini sanatında kullanılmamıştır. Modern seramik uygulamalarında borakslı sırçalar kullanılmaktadır.

metre kalınlığında cidar hazırlanır¹⁵. Karışım bunun içine konulur. Karışım ısı karşısında eriyerek kaynar, kalsene olur ve kalın cam kütlesi görünümünü alır. Bu sırça kütlesidir ve kuarts cidar içinden kolaylıkla kırılarak alınır. Sırça parçalarına yapışık olan kuarts tanecekleri çekiçlenerek temizlenir. Temizlenmiş sırça parçaları kırılarak küçültülür, sırça öğütme değirmenlerine (Resim 9) alınarak su ilâvesi ile öğütülür¹⁶. Değirmenden, ince tel elekten süzülerek alınan sırça bekletilerek çöktürme işlemi sağlanır. Üstten suyu akıtılarak dibe çökmüş olan sırça alınıp kurutulur. Bu öğütülmüş, ezilmiş sırça beyaz renkte tuz görünümündedir.

Elde edilen sırçanın, çini ve seramikler üzerine aynı değerde uygulanması ve elle temasta bozulup dökülmemesi için, yapıştırıcıya gerek vardır. Yapıştırıcı için: Her on kilo öğütülmüş sırçaya karşılık, bir kilo un bakır tencere içinde su ile bulamaç haline getirilir. Ateşe konularak yavaş yavaş yanık un kokusu gelinceye kadar karıştırılır. Yanık un kokusu duyulunca ateşten alınarak, öğütülmüş sırça üzerine, tel elekten süzülerek ilâve edilir. Bu karışım bir gün

15 Yalaklar içinin öğütülmüş kuarsla kaplanmasının nedeni: Eriyen sırça kütlesinin yapışmasını önlemek ve kolaylıkla sırçanın alınabilmesini sağlamaktır. Çini ustası öğütülmüş ve nemlendirilmiş kuvarstı, yalak içine aynı kalınlıkta yayar ve avuç içi ile vurarak sıkıştırır. Bu işlem çok itinalı yapılmalıdır. Kuarts cidarın sıkıştırılmamış olan noktasından, ısı karşısında eriyen sırça, akarak zayi olur.

16 Günümüz çini atelyelerinde sırça öğütme değirmenleri, motor kuvveti ile hareket ettirilmektedir. Günümüzden 25-30 sene önce, çini atelyelerinde sırça şu şekilde öğütülüp ezilmekte idi: Sırça öğütmek için granitten oyulmuş 1,20 x 0,60 m. boyutlarında dikdörtgen veya oval havuza ihtiyaç vardır. Bu havuza Havut ismi verilir. İçine konulacak sırçayı ezebilmek için, gene granitten on-onbeş kilogram ağırlığında havut eli bulunur.

Fırının ateşhane yalaklarından çıkarılan kütle halindeki sırça, kırılarak ufalanır. Taş dibekler içine alınarak döğülür, inceltilir, ezilir. Dibekten alınan inceltilmiş sırça üzerinde mknatıs dolaştırılarak, dibek elinden sırçaya karışan demir partiküllerinden temizlenir.

Dibekten temizlenmiş olarak alınan sırça, havuta konularak üzerine yeterince su ilâve edilir. Havut eli aynı doğrultuda ileri geri hareket ettirilerek sırçanın öğütülüp ezilmesi gerçekleştirilir. Havut eli bir kişi tarafından hareket ettirilip kullanılabilmesi gibi karşılıklı iki kişi tarafından da kullanılabilir. Bu işleme havut çekme adı verilmiştir. Havutta sırça öğütme işlemi uzun zaman ve uzun çalışma gerektirmektedir.

dinlendirilir. Su ilâvesi ile sık bakır tel elekten süzülerek kullanılacak hale getirilir.

Kütahya çini atelyelerinde, çini ve seramikler sırça içine daldırılarak sırçalanır (Resim 10). Sırça tutmayan yerler, sırçaya batırılmış fırça ile tamir edilir. Vazo, sürahi ve tabakların ayaklarındaki sırçalar bir bıçakla kazınır veya suya batırılmış süngerle silinerek temizlenir. Bunun nedeni fırında çini ve seramiklerin raflara yapışmasını önlemek içindir.

Fırına sırça çekilmiş çini ve seramikler belirli bir düzenlemeye göre yerleştirilir (Resim 11). Vazo, sürahi gibi uzun boylu ve boyunlu formdaki seramikler, alttaki raflara (Şişelik) tabak ve çiniler daha üst raflara kasetler¹⁷ içine konularak yerleştirilir. Fırın ağzı kapatılarak çamurla sıvanır.

Ateşhane¹⁸ bölümüne geçilerek, ateş yakılır. Önce az odun konularak sağlanan bu ısı ile, çini ve seramiklerin bünyesindeki su buharının atılması sağlanır. Bu işleme Kütahyalı çini ustaları tütsüleme, tütsü verme ismini vermişlerdir ki, bu işlem üç dört saat kadar sürdürülür. Daha sonra odun artırılarak, ısı yükseltilir. Fakat bu işlem, belirli zaman aralıklarında gerçekleştirilir. Bu arada fırıncı ustasının sık sık fırını ve ateşi gözle çeşni deliği denilen¹⁹ küçük açıklıktan kontrol etmesi gereklidir (Resim 12).

Fırına konulan çini ve seramikler üzerindeki sırça, ısı karşısında erimeye başlar. Fırın ısı 950 C yükseldiğinde çini ve seramikler üzerindeki desenler ve renkler çeşni deliğinden rahatlıkla görülebilir.

17 Kaset (Gazet), sırçalı fırınlamadan önce sır çekilmiş çini ve seramiklerin sırlı fırınlanmasında kullanılan, çoğunlukla kırmızı gömlekçi toprağından yapılmış koruyucu kutulardır. Kaset, içine konulacak çini ve seramik parçadan biraz geniş ve yüksek yapılmış olmalıdır. Sırlı fırınlamada kaset veya kasetler kullanılarak: A) Daha fazla çini ve seramiğin fırınlanması B) Çini ve seramiklerin garantili fırınlanması sağlanır.

18 Ateşhane: Ateş evi, ateş yakılan yer, bölüm. Kütahya çini fırınlarının ateşhaneleri çoğunlukla, atelye zemininden aşağıdadır. Bu bölüme basit bir ahşap merdivenle geçiş sağlanır. Fırın doldurulup ağzı kapatılıp sıvandıktan sonra, ateşhaneye geçilerek, pişirme işlemi gerçekleştirilir.

19 Çeşni deliği: Sırlı ve sırsız fırınlama sırasında fırın içine yerleştirilen çini ve seramiklerin gözleendiği, fırın ana duvarı açıklığı üzerinde bulunan küçük deliktir. Bu delik dış taraftan kalınca bir camla kapatılır. Özellikle, sırlı fırınlama sırasında, ateşin ve çiniler üzerindeki renklerin, özelliklerini görüp anlayabilmek için bu delikten sık sık gözleendiği ve faydalanıldığı bilinmektedir.

lır. Çeşni deliğinin karşısına gelen rafa kontrol için konulan seramik, çeşni deliği altındaki bir tuğla sökülerek, bu açıklıktan dışarı alınır. Bu seramik parça üzerinde, sır ve renk özelliklerinin oluşup oluşmadığına bakılarak karar verilir. Sonuç olumlu ise, odun kullanılmadan yavaş yavaş ısı kesilir. Ateşhane ağzı tuğla ile örülerek kapatılır.

Orta büyüklükteki bir Kütahya çini fırınında, fırın iç ısısının 950 C ulaşabilmesi için, onbir veya oniki saat, reçinesiz çam odunu ile ısıtılması gerekmektedir. Bu fırının ateşhane kısmında da ısı 1200-1250 C civarındadır ki, bu ısı da sırça karışımının eriyip camlaşmasını sağlayabilir.

Fırın yavaş yavaş soğumaya terkedilir. Üç gün sonra üst kapak sıvaları alınarak açılır (Resim 13). Bir gün daha beklenerek fırın ısısının normal hale gelmesi sağlanır. Fırın boşaltılarak, kullanılacak haldeki sırlı çini ve seramikler elde edilmiş olur.

KÜTAHYA TİPİ ÇİNİ FIRINI YAPIMI

Osmanlı Türk çini sanatının en önemli merkezi olan İznik'te eski çini fırınlarının bulunduğu bilinmektedir²⁰. Buna karşılık Kütahya'da²¹ günümüzden elli, altmış yıl kadar öncesinden daha eski çini fırınlarını görmek mümkün olamamıştır.

Kütahya'da 16. yy. sonlarında üçyüz kadar çini atelyesinin varlığından söz edilmektedir²². Bu sayı abartılmış gibi görülmekte ise de, belirli mahallelerde her evde irili ufaklı birer çini fırını bulunduğu düşünülecek olursa, mantıklı bir çözüm şekline ulaşabilir.

Henüz bu eski çini fırınları hakkında bilgilerimiz yoktur. Ancak büyük ihtimale, günümüz Kütahya çini atelyelerindeki fırınların benzerleridir diyebiliriz.

1919/1920 yıllarından günümüze kadar faaliyetini sürdüren Metin Çini fabrikasındaki üç fırın günümüz Kütahya çini sanatının en eski fırınlarıdır ve halen kullanılmaktadır.

20 İznik'te bulunan çini fırınları hakkında Bak: *Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri*, Cild: II, İstanbul 1968 Sayfa: 62-73.

21 Kütahya'da eski çini fırınlarının bulunması ihtimal dahilinde olan yerler, bugün için yerleşim alanı içindedir. Bazı evlerin yıkılması ve hafriyatı sonucunda eski çini fırınlarının buluntuları, görülebiliyorsa da incelemek ve araştırıp fotoğraflamak şimdiye kadar mümkün olmamıştır.

22 Bak. Dip not: 4.

Kütahya çini atelyelerindeki fırınlar tek tiptir. Atelyelerin çalışma kapasitelerine göre, bu tek tip fırınların büyükleri veya küçükleri yapıp kullanılmaktadır. Çok renkli dekorlu çini ve seramiklerin sırlı fırınlanabilmesi için fırın iç çapının en az 1.20 metre olması gerekmektedir.

Fırın inşasında kullanılan malzeme ateş tuğlası, tuğla, taş, ateş tuğlası çamuru ve geren adı verilen bağlayıcı harç yerini tutan çamurdur.

Fırın yapımından önce fırın sahasının hafriyatı gerçekleştirilir. Hafriyat zemini düzeltilir. Kıрма taş döşenerek sağlam zemin elde edilir. Bunun üzerine geren harcı ile ateş tuğlası döşenerek fırın zemini pekiştirilir. Zemin üzerinde ateşhanenin merkezi belirtilerek, çift sıra tuğla (Ateş tuğlası) ile silindirik ateşhane gövdesi örülür. Ateşhane gövdesinde iç yüzey ateş tuğlası ile örülür. Gövde örülür iken kemerli ateşhane açıklığı belirtilir. Ateş tuğlası ve tuğla ile ateşhane kubbesi çevrilerek, kubbe ortası 25-30 cm çapında açık bırakılır. Silindirik, kubbeli ateşhane yapısı, dıştan geniş kare duvarlar içine alınarak bağlanır. Aradaki boşluk geren harcı ile tuğla ve moloz taşla doldurulur. Ateşhane kubbesinin en üst seviyesine kadar bu işlem devam ettirilerek geren veya ateş tuğlası çamuru ile üst kısım düzeltilir. Ateşhane içine, ateşhane giriş kapısının sağ ve sol tarafındaki yarım dairelere sırça yalıkları yapılır (Plan I).

İkinci bölüme, ateşhane üzerindeki kubbe açıklığı merkez alınarak başlanır. Fırın ana gövdesi ise iç içe örülmüş iki silindirik duvardan ibarettir. Bu iki silindirik duvardan, içte olanına gömlek adı verilir. Dışta olan silindirik duvara, fırın ana duvarı (Asıl duvar) denir (Plan II).

Gömlek tek sıra tuğla ile, fırın ana duvarı çift sıra tuğla ile örülür. Gömlekle fırın ana duvarı arasındaki boşluk iki fişek deliği (Resim 14) arasından başlayarak yükselen piramit duvarla dolgulanmıştır. Piramit duvarlar gömleği fırın ana duvarına bağlar hem de bacadan düşebilecek parçacıkların, kolayca fişek deliklerine ulaşmasını sağlayarak fırının temizlenmesine imkân tanır. (Görünüş I)

Fırın gövdesi üzerinde, ateşhane açıklığı düzeyinde bir piramit duvarı ortalayacak şekilde kemerli açıklık bırakılır. Bu açıklık daha sonra tek sıra tuğla ile örülerek, üzerinde çeşni deliği bırakılır.

Silindirik fırın ana duvarı ile silindirik gömlek duvarı belirlenen yükseklikten sonra birleştirilerek, fişek deliklerinin baca ile bağlantısı sağlanır. Daha sonra ise fırın kubbesinin örülmesine geçilir. Kubbe ortası 80-90 cm kadar açık bırakılır (Resim 15).

Ateşhane çevre duvarı ile fırın ana duvarı arası dolgulanarak, kubbe açıklığına kadar çevre duvarı yükseltilir. Fırın üzeri kubbe açıklığı görünecek şekilde, taş tuğla ve gerenle doldurulur. (Kesit: 1)

Fırın ateşhane duvarları, ateş tuğlası çamuru ile gömlek duvarı (Fırın içi) samanlı geren ile ince tabaka halinde sıvanır.

Fırın bir iki ay süre ile kurumaya bırakılır. Fırın içine kırmızı gömlekçi hamurundan yapılmış raflar, aynı hamurdan tornada yapılmış raf ayakları (Kinet) üzerine yerleştirilerek sıkıştırılır, bağlanır. İkinci raf sırası gibi yerleştirilir. Raf sıraları bu düzenleme ile fırın kubbesinin başladığı noktaya kadar yükseltilir. Raf araları, alt sıradaki raflar arasında oldukça yüksektir (40 cm.). Bu araya şişelik adı verilmiştir. Yukarı doğru raflar arasındaki yükseklik azalarak (20 cm.) devam eder.

Fırın içine raflar (Kesit I ve II) yerleştirildikten sonra çini ve seramikler konulmaksızın beş-altı defa fırın ateşlenir. Böylelikle fırın inşası sırasında kullanılan malzemelerin ve harcın bünyesindeki su buharı atılmış olur.

Fırın tamamen kurutulduktan sonra, sırlı çini ve seramiklerin fırınlanması gerçekleştirilebilir.

Fırınlama sırasında kullanılan odun, reçinesiz çam odunudur.

SONUÇ :

Böylece günümüz Kütahya çini sanatı hakkındaki teknolojik bilgileri, detayları ile aktardık. Kütahya çini sanatının 13. yy. sonlarından itibaren başladığını da belirtmiştik. 16. yy. ilk yarısına kadar İznik Osmanlı Türk çini sanatının en önemli merkezi olmakla beraber, İznik'i destekleyen ikinci önemli merkezin, Kütahya olduğunu bir dizi ferman dan öğrenmekteyiz²³. Kütahya, 16. yy. sonundan itibaren, Osmanlı Türk çini sanatının tek ve en önemli merkezi olarak, hayatıyetini günümüze kadar sürdürebilen bir merkezdir.

18. ve 19. yy. ların ilk çeyreğine ait Kütahya çini ve seramiklerinin, çeşitli formda zengin dekorlu parçaları yerli ve yabancı müzelerde teşhir edilmektedir²⁴.

17. yy. Kütahya çini ve seramikleri hakkında bir kaç mimari eserde kullanılan çiniler ve seramiklerden başka bilgilerimiz yoktur.

16. yy. Kütahya çini ve seramikleri, aynı devir İznik çini ve seramiklerinin haklı şöhreti yanında unutulmuş, adeta kaybolmuştur. Bu devir İznik yapımı çini ve seramiklerin saray ve çevresince tüketilmesi yanında, Kütahya yapımı çini ve seramikler de Anadolu'nun çeşitli merkezlerinde tüketilmiştir denilebilir.

15. yy. Kütahya çini ve seramik sanatında mavi-beyaz grubu seramiklerin, İznik mavi-beyazları kadar itinalı ve kaliteli olduğu görülmektedir²⁵. Bazı koleksiyonlarda yer alan Kütahya yapımı mavi-beyaz çini ve seramiklerin, İznik ve İstanbul (Haliç-İşi) yapımı olarak belirtilmeleri, Kütahya mavi-beyazlarının tam ve kesin olarak değerlendirilmemiş olmasının bir sonucudur.

14. yy. İlk Osmanlı seramiklerinin İznik yanında ikinci yapım merkezi Kütahya'dır²⁶. 14. yy. Kütahya İlk Osmanlı seramikleri üzerinde de yeterli araştırmalar, kazılar yapılmamış bu konu bazı makalelerle geçiştirilmiştir.

Günümüz Kütahya çini ve seramiklerinin artistik ve teknolojik yönlerinin değerlendirilmesinde de oldukça geç kalınmıştır.

Günümüzden elli-altmış yıl öncesi çini atelyeleri, iş makinaları, ve çalışma yöntemleri ile günümüz çini atelyeleri iş makinaları ve çalışma yöntemleri arasında olumlu bazı gelişmeler görülmektedir. Fakat günümüzün çeşitli teknolojik imkânlarına rağmen, yeni üre-

24 Konya Karatay Müzesi, Antalya Müzesi, Kütahya Müzesi, İstanbul Çinili Köşk, İstanbul Topkapı Sarayı, Atina Benaki Museum, New York Metropolitan Museum, Londra Victoria and Albert Museum, Londra British Museum, Paris Louvre Müzesi, Paris Musée des arts decoratifs, Washington Freer Galerisi; Boston Fine arts Museum, Kahire İslâm Sanatı Müzesi, Düsseldorf Hetjens Museum, Berlin Museum für Islamische Kunst.

Yukarıda adı geçen müzelerden başka, yerli ve yabancı koleksiyonlarda da İznik ve Kütahya çinileri bulunmaktadır.

25 Faruk Şahin: «Kütahya çini sanatı ve tarihinin yeni buluntular açısından değerlendirilmesi» *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: IX-X, İstanbul 1981, 259.

26 Dip not 25 te belirtilen makale.

tilen çini ve seramiklerin, hamur, boya ve sır kalitelerinin, eski örneklere oranla bozuk olduğu görülmektedir.

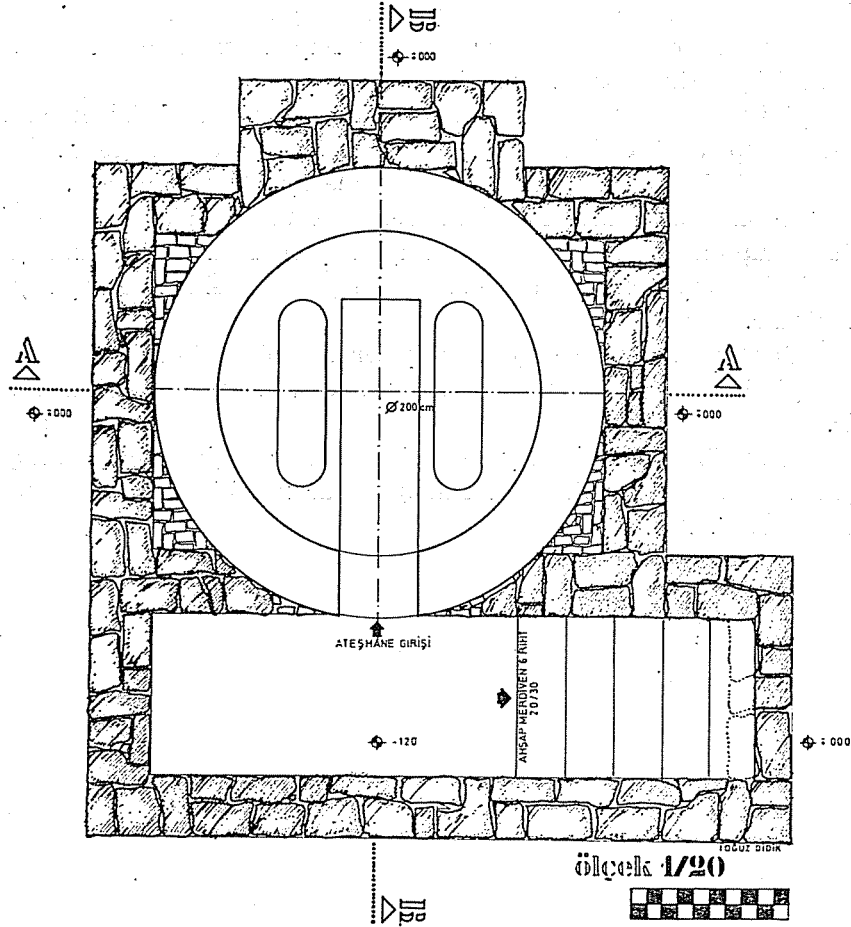
Günümüz çini atelyelerinde, yazımızda belirtilen şekilde boyaların ve çini hamurunun hazırlanmasını görmek pek mümkün değildir. Bugünkü çini ustaları Kütahya'dan ve çevre illerden bulabildikleri hamur ham maddelerinden faydalanmayı tercih etmekte, hamur kalitesi için itina göstermemektedir.

Çini ve seramik boyalarının yapımı, bilgi ve emek işi olduğundan Avrupa'da üretilen seramik boyalarını tercih etmekte ve bunları rahatlıkla çini ve seramikler üzerinde uygulamaktadırlar.

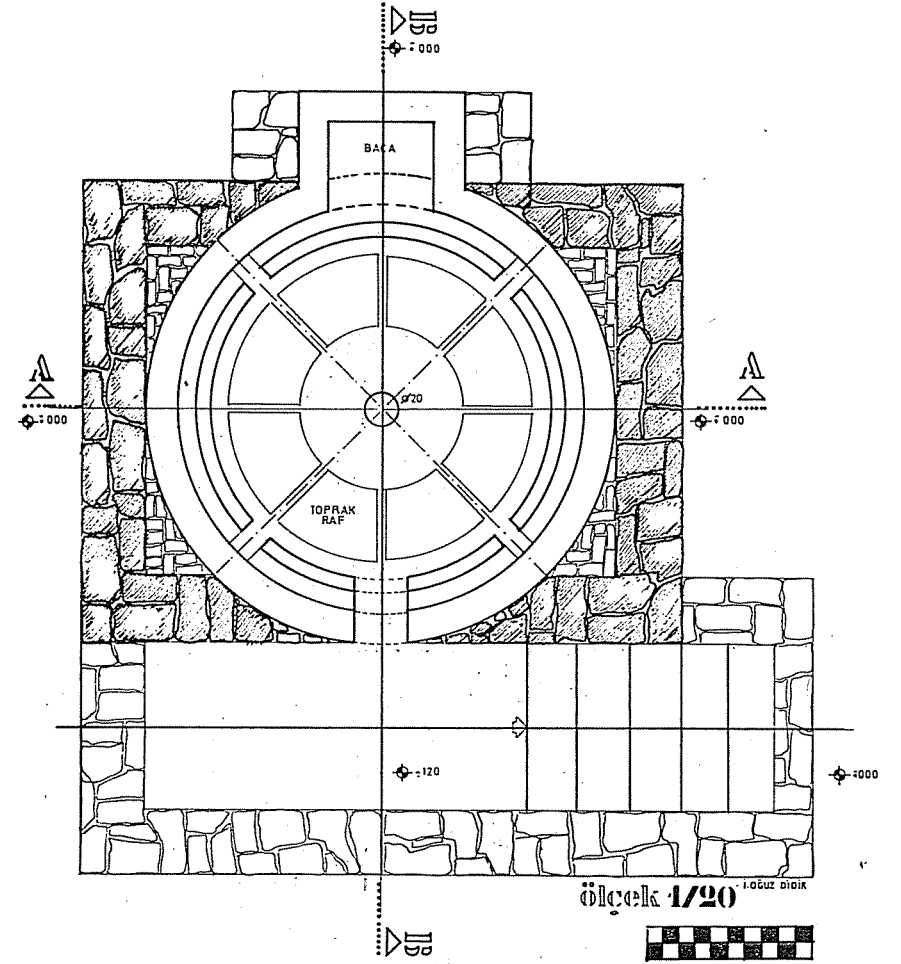
Bu olumsuz nedenlere, köklü desen ve motif anlayışına ve gözüne sahip olmayan desinatörlerle, uygulayıcılar da eklendiğinde günümüz Kütahya çini ve seramiklerinin gerçek çehresi ortaya çıkmaktadır.

Kütahya çini ve seramik atelyelerinde bütünlüğü bozulmayan ve değiştirilemeyen tek unsur, fırın yapısı ve fırınlama teknolojisidir.

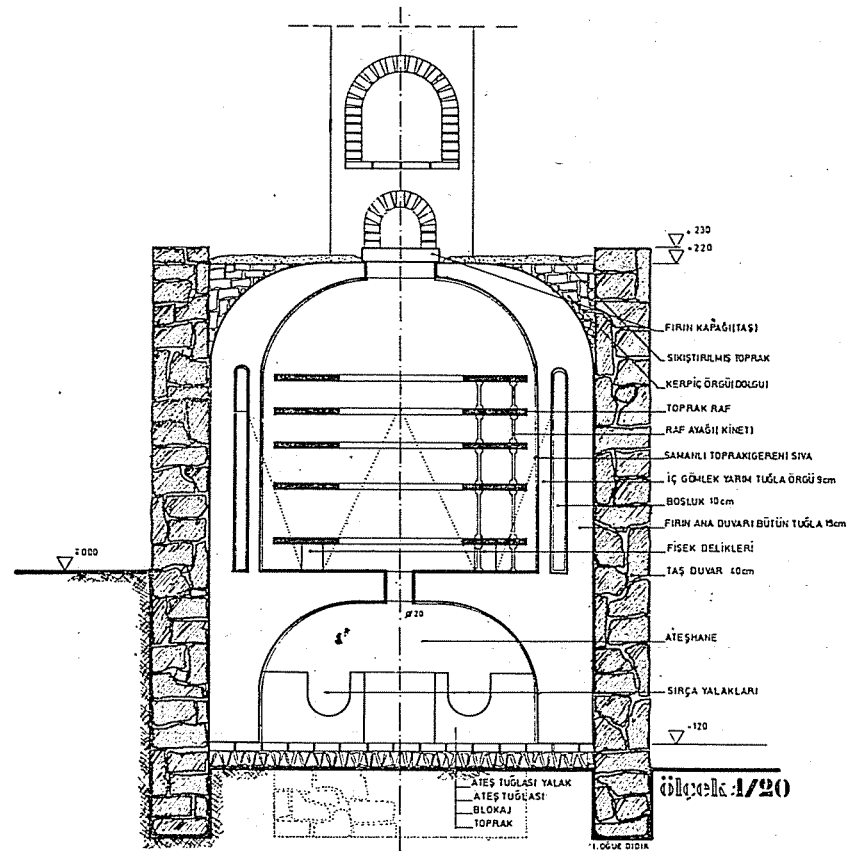
Günümüzde bir iki atelyede, elektrikli fırınla çini ve seramik çalışmalarını gerçekleştirmek istenmiş ise de net bir sonuç alınamamıştır. 1.IX.1980



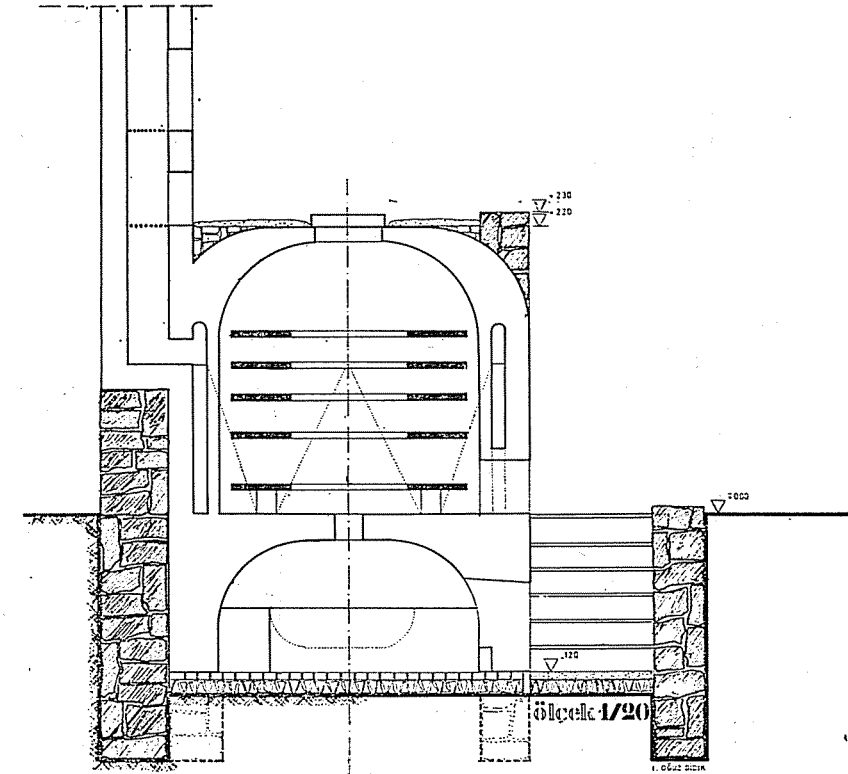
Kütahya çini firmi
ATEŞİLÂNE PLÂNI
plân 1



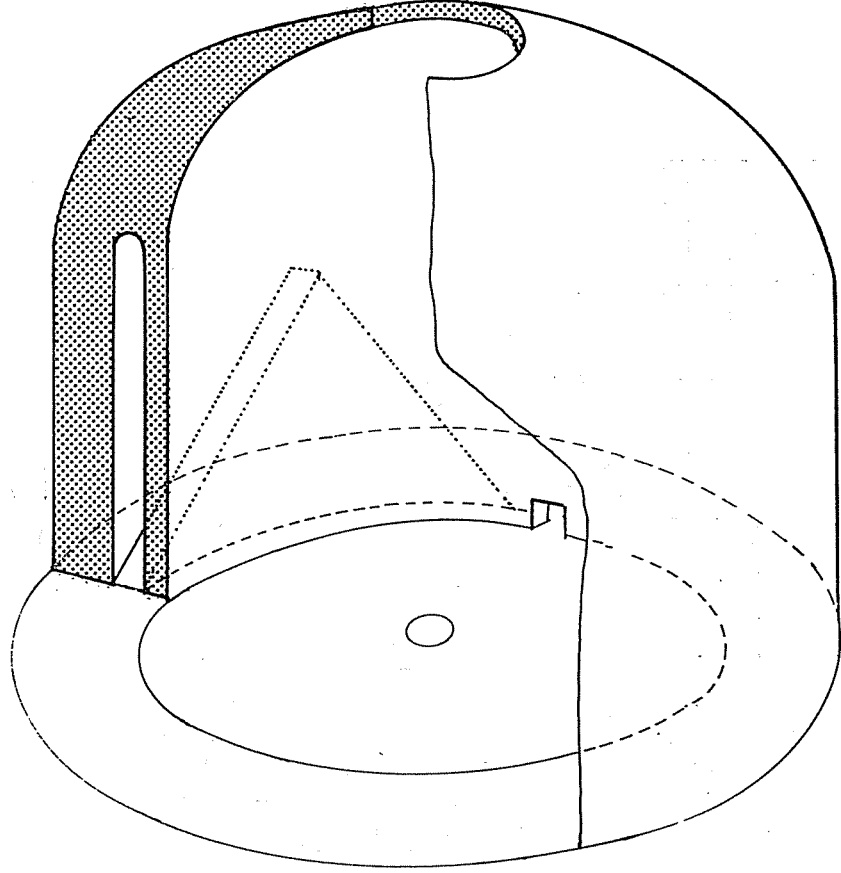
Kütahya çini firmi
PİŞİRME YERİ PLÂNI
plân 2



Kütahya çini fırını
A-A KESİTİ
 Kesit 1

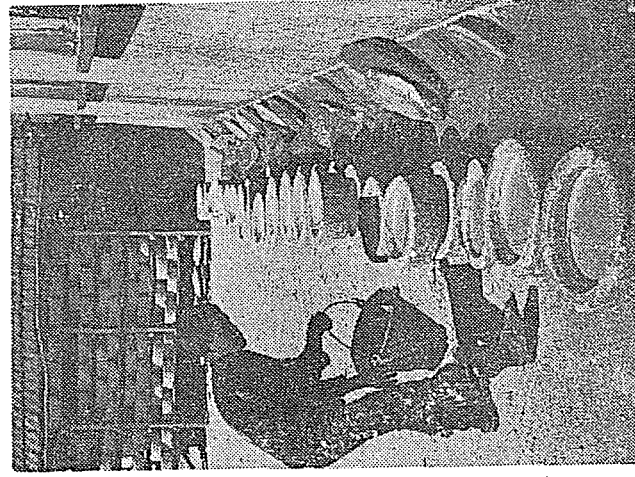


Kütahya çini fırını
B-B KESİTİ
 Kesit 2



i. OĞUZ DİDİK

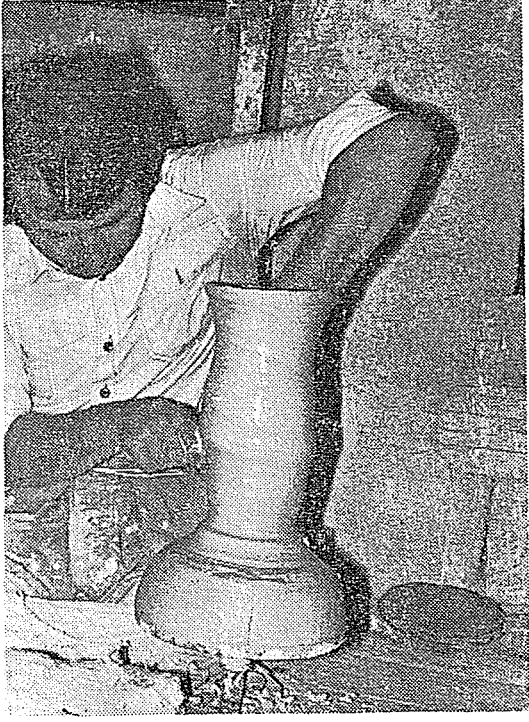
Kütahya çini firması
PİRAMİDAL DUVAR
GÖRÜNÜŞÜ



Resim 2. Süspansiyon halindeki çini hamurunun, alçı tencereler içine konulması.



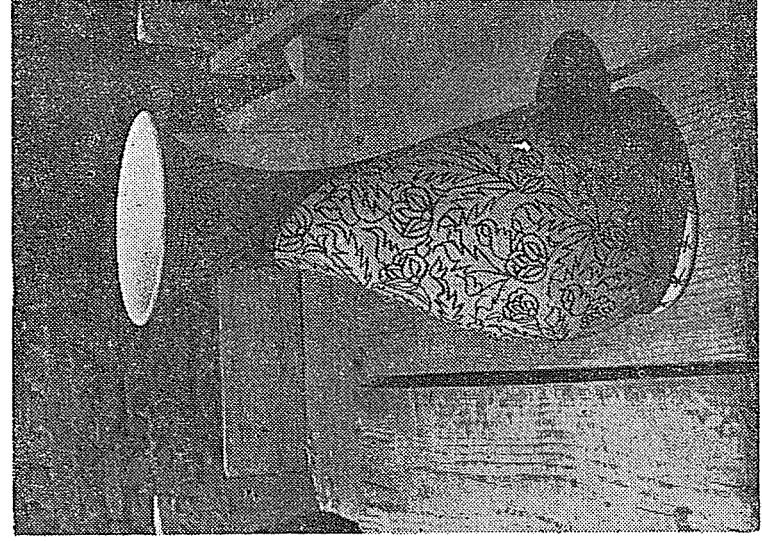
Resim 1. Çinici tornası (Çark).



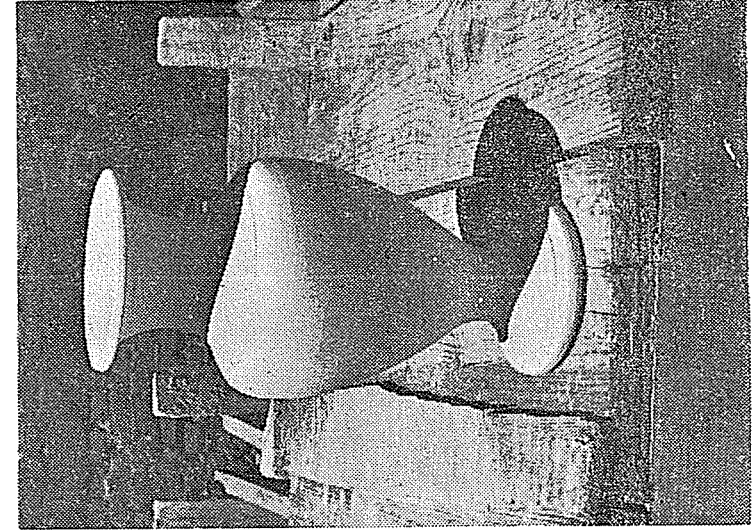
Resim 3. Tornada elle şekillendirme.



Resim 4. Kalıpla şekillendirme. Tabak yapımı.



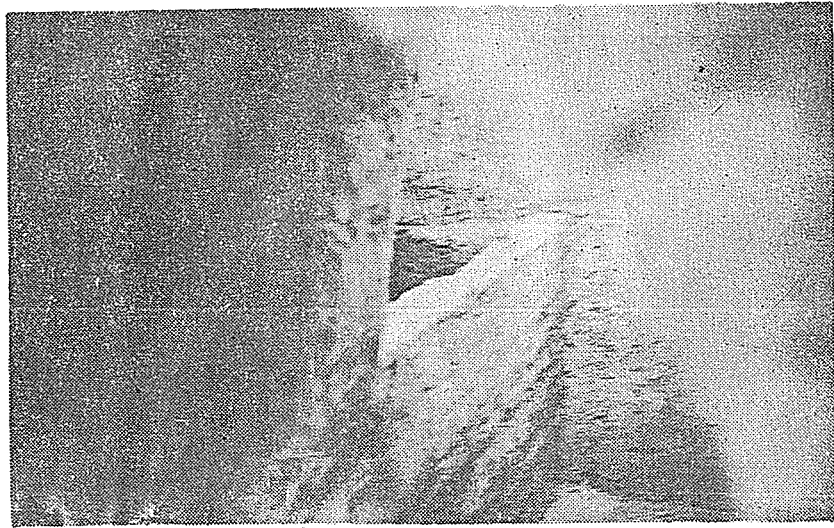
Resim 6. Siyah çini boyası ile tahrirli bir çini vazo.



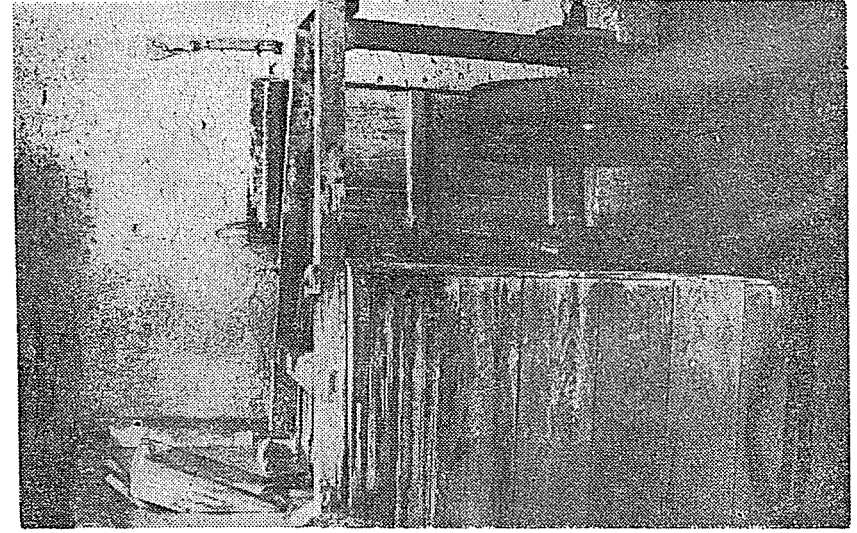
Resim 5. Birinci fırınağa sonrası bir çini vazo.



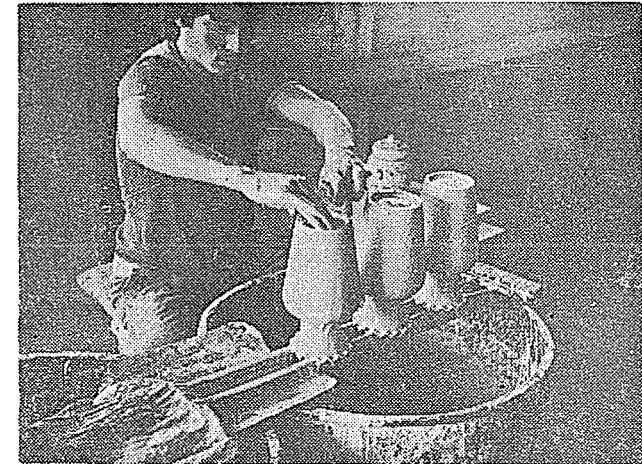
Resim 7. Çok renkle boyanmış, sırlı olarak fırınlanmamış çini vazo.



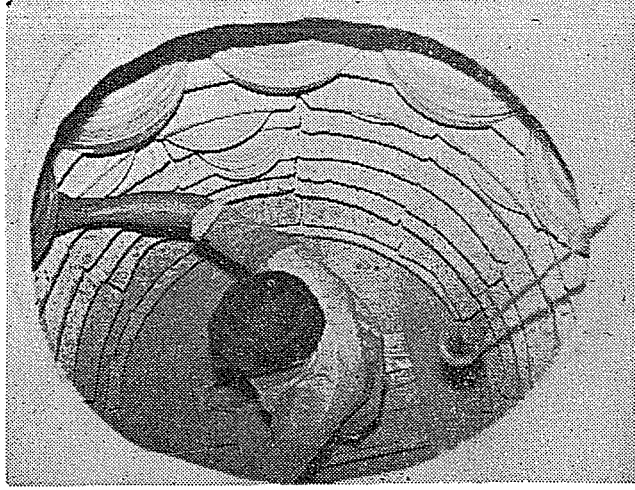
Resim 8. Fırın içinde sırça yalağı.



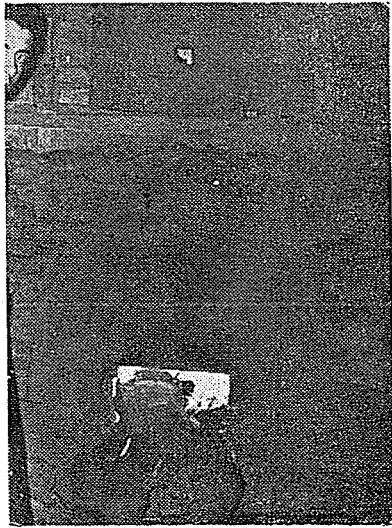
Resim 9. Sırça öğütme değirmeni.



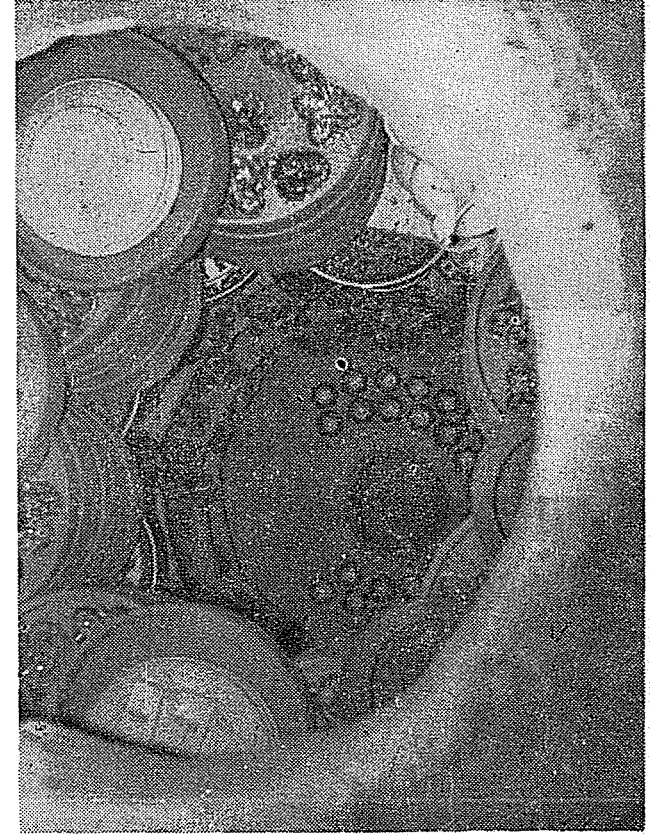
Resim 10. Daldırma usulü ile sırça çekilmesi.



Resim 11. Sırtı fırının doldurulması.



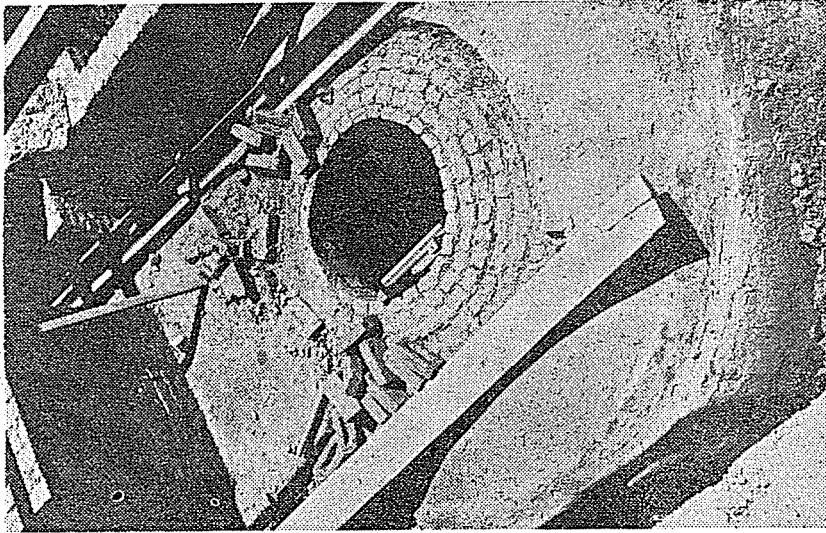
Resim 12. Ateşhane ve çeşni deliği.



Resim 13. Sırçalı pişirim sonrası açılan fırın.



Resim 14. Fişek deliği ve gömlek duvarı. (Yapım halinde)



Resim 15. Fırın üst açıklığı ve çevre duvar dolgusu. (Yapım halinde)

SIVAS I. İZZEDDİN KEYKÂVUS ŞİFAHANESİ ÜZERİNE ÜÇ NOT

Orhan Cezmi TUNÇER

Konya Alaeddin Camisi avlusunda, 2. Kılıç Arslan Kümbetinin batısında, kare oturtmalıklı sekizgen gövdeli yarım kalmış bir kümbet vardır. Kuzeyi ve doğusu 10.80, güneyi 10.82 ve batısı 10.99 m. gelen kare sayabileceğimiz oturtmalığın bugünkü avlu düzeyinden yukarıda kalan yüzleri, değişik ölçüdeki taşlarla, toplama mermerlerle ortalama 0.80 m. kadar yükselir ve silmesiz olarak biter. Her iki katın girişi kuzey yönedir. Üst (mescid) kata sağlı-sollu merdivenlerle çıkılırken, bunların ekseninden dokuz basamakla da alt (cenazelik) kata inilir.

Üst katta, içerideki düşey profillerin ve dış yüzdeki zengereklerin birden kesilmesi, kümbetin daha yapılırken yarım kaldığını gösterir. Beden duvarlarında son sıranın üstünde yaptığımız araştırmada, eskiden duvarların daha yüksek olduğunu, sonradan bu düzeye kadar yıkıldığını gösteren herhangi bir dolgu veya harç izi görememiştik. Her iki katta da mezar veya sanduka izi bulunmaması kümbetin, henüz bunları yerleştirecek duruma gelmeden yarım bırakıldığını destekler durumdadır. Nedenini o günlerin kardeşler arasındaki iktidar kavgasında aramalıdır sanırım.

Alaeddin Camisi kuzey bahçe duvarındaki yazıtlardan iki tanesinin bu yarım kümbetle ilgili olduğunu görüyoruz. «Bu mescid ve temiz türbenin yapılmasını, sultanların galibi, din ve dünyanın azizi, sevgilisi, fetih babası Kılıçarslan oğlu şehit Keyhüsrev oğlu mü'minler beyinin yardımcısı olan Keykâvus, mütevellisi ve atabeyi Ayaz'a 616 yılında emretti¹.» şeklinde dilimize çevrilebilen yazıttan,

1 Oral, M. Zeki. «Konya'da Alaüddin Camisi ve Türbeleri». Yıllık Araştırmalar Dergisi I. 1956. A.Ü. İlahiyat Fak. T.T.K. Basımevi. 1957, Ankara, Sayfa 58-59.

Konya Alaeddin Camisinin hangi bölümünün ilk kesim olduğu konusunda

camii ve türbeye 1219 da başlandığı ve «Tanrı adıyla, selam onun elçisi üzerine olsun, bu tanrı evi-yani cami-sultanların en büyüğü Mes'ud oğlu Kılıçarslan oğlu kutlu şehit Keyhüsrev oğlu, din ve dünyanın yücesi, müminler beyinin yardımcısı, Keykubat'ın atabeyi ve caminin mütevellisi tanrının rahmetine muhtaç fakir kul olan Ayaz'ın eliyle 616 senesinde tamamlandı» olarak bugünkü dilimize çevrilebilen 2. yazıttan da 1220 yılında bitirildiğini öğreniyoruz. Avludaki iki kümbetten 2. Kılıçarslan'a ait olan 1190'larda yapıldığına göre, yazıtlarda bu yarım yapıdan söz edilmiş olmalıdır ve 1219'da başlanılmıştır. 2. yazıtta 1220 de Alaeddin günlerinde biten yapı sadece camidir. Böylece bu tarihte kümbetimiz bitirilmemiş demek oluyor.

1219-1236 yılları, Alaeddin Keykubat'ın saltanat günleridir. Kendisi gibi, kendisini izleyen 2. Keyhüsrev, 4. Rükneddin Kılıçarslan ve 3. Keyhüsrev de 2. Kılıçarslan kümbetinde gömüldüler. Biz I. İzzeddin Keyâvus'un Atabey Ayaz'a kendisi için 1219 da bu kümbeti yaptırtmaya başladığı kanısındayız. Ancak yapı bitmeden ölünce yarım kaldı ve yerine geçen kardeşi Alaeddin Keykubat -2. yazıttan öğrendiğimiz gibi- sadece mescidi tamamlattı. I. İzzeddin Keykâvus, bilindiği gibi ince hastalığa tutulmuştu. Öldüğünde Sivas'ta yaptırdığı şifahaneye gömüldü. Yeni sultanın kardeşinin vasiyetini, Sivas Şifahanesi kümbet bölümünü inceledikten sonra ele alalım.

Keykâvus Şifahanesi, Sivas'ın olduğu kadar Anadolumuzun da önemli yapıtlarından biridir. 1972-74 yıllarında yaptığımız araştırma kazısıyla, Sedat Çetintaş tarafından yapılan ufak bir kazı sonucu, Kayseri'deki Gevher Nesibe Şifahanesi gibi bunun da ikiz yapı olduğuna ait görüşü suya düşmüş ve yalnız şifahaneden oluşan, medresesi bulunmayan bir kitle olduğu açıklık kazanmıştı².

Şifahaneye, batı yöndeki tac kapıdan girilir. Plân, orta avluya açılan revak ve arkasındaki odalardan oluşmaktadır. Baş eyvan, gi-

Sayın Doçent Dr. Halûk Karamağaralı'nın eskiden beri bir çalışması vardır. Bu ara mevcut yazıtlarını da özenle incelemişti. Keykâvus Şifahanesi ile Alaeddin Camisi avlusundaki yarım Kümbet için belli bir çalışma yaparken, aradaki bağlantının kurulmasına dikkatimi çekip uyarmışlardı. Bu yardımlarından ötürü teşekkürlerimi sunarım.

2 Son kazıların ışığı altında Sivas Şifahanesi plânı - Orhan Cezmi Tunçer I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi. Tebliğler. 3. Cilt. İstanbul 1979. Sayfa: 911.

rişin karşısında doğu yöndedir. Kuzey eyvanı, kazıda bulduğumuz kanada geçidi sağlar. Avluda eksende güney yönde, eyvan gibi bir bölümün revak yüzü tuğla ve çini ile örülerek türbe oluşturulmuştur. Bu bölüm üstünde durmayı yararlı görüyoruz.

Türbe önünde revak ayakları diğerlerinden geniş tutularak (6.15 m.) avlu yüzünde eyvan görünümü sağlanmıştır. Sağ ve solundaki gibi burayı da beşik bir tonoz örter. Türbenin içi 5.86x6.68 m. dir. Güney duvarında, mihrabın sağ ve solunda bulunan iki pencerenin, yaptığımız araştırma sonucu sonradan açıldığı anlaşılmaktadır. Gerçekte şifahanenin bütün giriş katı pencereleri (alt pencereler) bu durumdadır.

Türbe bölümünün en kıymetli kesimlerinden biri kasnağıdır. Birçok yayınlarda sekizgen olarak gösterilirse de, aslında ongendir. Her yüzüne açılan dikdörtgen girintilere, teğet kemerli girintiler yerleştirilmiş olup ongen prizma külâh yenilenmiştir. İlk gereç tuğla idi.

Türbe bölümündeki sandukalar oldukça kıymetlidir. Hepsi delinmiş, bazı yerleri çökertilmiş ve define arayıcıları tarafından hırpalanmıştır. Görülen çini sandukalar göstermelik olup, aslında tuğladan yapılan ve üstleri beşik tonoz ile örtülen mezarlarda gömüldürler. Burada oldukça önemli bir noktayı bir kez daha vurgulamak gerekiyor. Şimdiye kadar, Selçuklu kümbetleri kesinlikle iki katlı olarak bilinirdi. Bunun da altında bir cenazelik katı olmalıydı. Oysa yerinde yaptığımız kazıda tek katlı olduğunu gördük. Kırılan çini sandukaların içine bakıldığında, derinliğinin ortalama 0.80 m. kadar olduğu görülür. Alt katı olsaydı bu derinliğe elvermezdi.

Şimdiyedek, türbe bölümünün iki katlı oluşuna ait önemli etken, revakta kapının sağında (batısında) döşemede bulunan deliktir. Burası bir rögar gibi 2.00 m. kadar derine inildikten sonra yataya dönüşerek güneye ilerler ve içeride sağda kapıya yakın ilk sandukanın altına erişir. İçini dikkatle boşalttığımızda, başka hiçbir yerle bağlantısı bulunmadığını gördük. Mezar boşluğundan batıya bakıldığında, türbeyi çevreleyen batı duvarının temeli altına inildiği görülür. Şifahanenin kuzey kanadında yaptığımız kazıda da temel duvarının çok derinlere inmediğini (3 taş sırası, 1.00 m.) görmüştük. Bu nedenle bir alt kat yerleştirilmesi olanağı yoktur. Burada bir ayrıntıyı daha belirtmeliyiz. Şifahanede tüm ara duvarlar

tuğla iken, yalnız türbe kesiminde baş eyvan gibi sağ ve sol duvarlar taşandır. Bu da görüşümüz için ileride bize yardımcı olacaktır.

Şimdi iki kardeşin, I. İzzeddin Keykâvus ile Alaeddin Keykubat'ın aralarındaki ilişkiye kısaca değinelim. Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev 1210'da Rumlarla yaptığı bir savaşta şehit edilmişti. Ülkenin ileri gelenleri toplanıp Sultanın 3 oğlundan (I. Alaeddin Keykubat, I. İzzeddin Keykavus ve Celâleddin Keyferîdun) hangisini tahta oturtacaklarını görüşürken, Maraş Meliki Nusratüttin'in önerisi uygun görüldü. I. İzzeddin Keykâvus, Malatya'dan getirtilerek tahta oturtuldu. 3 gün sonra hil'atler verilmesine başlandı. Ünvanlar yenilendi, fermanlar yazıldı. Konya'ya, başkente hareket edilecekti ki, Melik I. Alaeddin Keykubat'ın Tokat'tan birliği ile yola çıktığı haberi geldi ve hemen önlemlere başlandı. Bu ara Alaeddin Ermenistan Tekfuru Lifon'a Kayseri'yi vereceğini bildirerek kuvvetleriyle onu da yanına almıştı. Kayseri kuşatıldı. Her iki kuvvet te yıpranıyor, ancak şehir düşmüyordu. Sonunda I. İzzeddin Keykâvus kanadı çözülmeye başladı. Çevresiyle, kentin kapısını gizlice açtırıp Konya'ya kaçmayı düşünüyordu. Sultana bağlılığı ile ünlü Kayseri Kadısı Celaleddin Kayser bir oyun düzenledi. Bir hediye ile Lifon'a giderek, Sultan adına kendisiyle dost kalınacağı, ülkesine dokunulmayacağı gibi yardım da yapılacağı bildirilerek kandırıldı. Sabah olduğunda Alaeddin Keykubat savaş alanında kendini yalnız buldu. Gizlice birliğini çeken Lifon, Develi yolunu tutmuştu bile. Melik, çaresiz birliği ile Ankara'ya çekildi. Rahatlayan I. İzzeddin Keykâvus Aksaray yoluyla Konya'ya yöneldi. Başkentte işleri yoluna koyduktan sonra, kardeşi ile arasındaki sorunu çözümlenmek istiyordu. Ankara üzerine yürünerek bahara kadar kuşatma uzatıldı. Sonunda kardeşi ve çevresinin canına dokunulmayacağı sözü ile kaleye girildi. Alaeddin'i Minşar kalesine gönderip, teslim edildiğine dair oranın beyinden bilgi alınca Konya'ya dönüldü.

I. İzzeddin Keykâvus'un bundan sonra Antalya'nın 2. kez ve Sinop Kalesinin alınması gibi başarılarını görüyoruz. Ertesi yıl Tar-sus'a yüründü. Bu ara 1217'de Selçuklu hanedanından Erzincan Meliki Fahrettin Behramşah'ın kızı Selçuk Hatun ile evlendi. Sonra Şam seferi başladı. Elbistan'a varılmıştı ki öncülerin bozgun haberi geldi. Sultan çok öfkelenmişti. Emirlerini boş bir eve tıkararak, evi ateşe verdi. Bu vahşet Sultanın rüyalarına girdi. Verem etkisini

arttırdı. Hastalığında söylediği şu dörtlüğün türbesinin kapısına yazılmasını emretti.

Biz ki dünyayı terk edip göçtük,
Gönül derdi ektik, matemler biçtik,
Şimdiden sonra da nöbet sizdedir,
Biz sıramızı savdık ve geçtik.

Sultan I. İzzeddin Keykâvus (1210-1219) ince ruhlu, duygulu bir kimse idi. Son olayın etkisi onu büsbütün bitirmiş, hastalığı oldukça ilerlemişti. Konya'da mescid ve türbenin yapılmasını emretti. Son günlerinde Sivas havasının kendisine yaramıyacağı doktorlarınca belirtilmiş, Viranşehir'e (Doğanşehir) gidilmişti. 13 Kasım 1219 cuma günü (4 Şevval 616) orada hayata gözlerini yumdu. İleri gelenler toplanıp, tahta kimin oturtulacağını görüştüler. Kardeşleri Celâleddin Keyferidun Koyulhisar'da tutsak bulunuyordu. Vaktiyle, Malatya'nın Münşar Kalesine götürüp teslim ettiği Çaşniğir Seyfüddin, Alaeddin'i alıp geri getirmek görevini üslendi. Amacı eski anıları silip dostluk kurmaktı. Taşındığı Kizerprit Kalesine gidildi. Ölen kardeşi I. İzzeddin Keykâvus'un yüzüğü ve mendili ölüm belgesi olarak birlikte götürüldü. Sivas'a dönüldü. Kardeşinin ölüsü kendisine gösterilip tahta oturtuldu. 3 gün yas tutulduktan sonra bahşişler dağıtılarak Konya'ya doğru yola çıkıldı³.

İki kardeş arasındaki bu olayları, I. Alaeddin Keykubat unutmamış olacak ki, kardeşinin vasiyetinden ilkinin (caminin tamamlanmasını) yerine getirmiş olup, I. İzzeddin Keykâvus'un başlattığını sandığımız avludaki yarım kümbeti tamamlatmayıp, Sivas'taki şifahanesine gömdürtmüştür. Öyleyse 1217 tarihli yapıda burasının eyvan olarak düzenlendiği, 1219 da önü kapatılarak türbe şekline sokulduğu kanısı öne geçiyor⁴. Burasının, simetriği olan kuzeydeki geçit eyvandan plân olarak bir ayrıcalığı yoktur. Türbe alanı 5.86x6.68 m. ölçüsünde olup ongen bir örtünün oturtulmasına kare kadar yakın değildir. Bu nedenle biz, burasının ilkin eyvan olarak yapıldığı-

3 İbni Bibi, Anadolu Selçukî Devleti Tarihi. Türkçeye çeviren. M. Nuri Gengosman. Notları ekleyen F.N. Uzluk. Ankara. Uzluk Basımevi 1941. Sayfa 46-88.

4 Gabriel, Albert, Monuments Turcs D'Anatolie II. Paris 1934 Sayfa 126-7.

na, sonradan önü tuğla duvarla kapatılarak türbe şekline sokulduğuna ait Gabriel'ce ileri sürülen görüşe katılıyoruz. Ne varki, ilk şekli ile bu alan, karşısındaki geçitli eyvan gibi beşik tonozla örtülü olmalıydı. Türbe görevini yüklenince üst örtü yiktırılarak bugünkü tuğla külâh (ongen pramit) yapıldı. Buradaki sırlı tuğla ve örgüler, türbe ön duvarındakilerle gereç ve uygulanış yönünden eş görünümündedirler. Eğer I. İzzeddin Keykâvus başından beri burayı kendisi için türbe olarak tasarlasaydı örtüsünden ötürü hem kare veya kareye çok yakın olarak plânlattır, hem de cenazelik katını hazırlatıp Konya'dakini emretmezdi. Ancak burada bir noktanın açıklık kazanması gerekmektedir. Sayın Sedat Çetintaş⁵ yayınında «Fakat Selçuk Sultanı İzzeddin Keykâvus, sağlık ve hayat aramak için hekim sözü dinliyerek gitmiş olduğu Viranşehir'de h. 617 - m. 1220 tarihinde ölmüştür. Cenazesini Sivas'a getiriyorlar, kardeşi ve halefi Sultan Alaeddin Keykubad merhumun vasiyeti gereğince muhterem nâşî darüşifadaki türbesine gömdürüyor» demektedir. Sultan hastalığının birden artması sonucu 1219 da başlattığı Konya'daki türbenin bitirilemeyeceğini anladığı için burada hemen bir türbe yeri hazırlanmasını emretmiş olabilir. Çünkü şifahane 1217'de bitirilmişken, Sultan henüz Elbistan seferine çıkmamıştı. Yani yapı böyle bir değişikliğe hazırды. Diğer taraftan hastalığının artması etkisiyle söylediği dörtlüğün Konya'daki kümbet kapısına yazılmadığına bakılırsa son günlerine iyice yakın dönemin ıstırahını yansıtıyor demektir. Herhalde, kendisinin Sivas'a gömülmesini İzzeddin Keykâvus sözlü olarak vasiyet etmiş olmalıdır. Bu konuda yazılı bir belge göremiyoruz. (Sultanın ölümü 13 Kasım 1220 Cuma. Vakfiyesi 1220)

Türbenin kasnak kesiminin, Konya'daki Sultanlar Kümbeti gibi ongen oluşu⁶ ayrı bir özelliğidir. Bu türde 3. bir yapıt (eser) yoktur. Anadolumuzda sırlı tuğla anlayış ve uygulanışındaki benzerlikler Büyük Selçuklularla ilişkinin 1219 larda ne denli güçlü olduğunu sergiliyor. Ayrıca kasnağın Azerbaycan ve İrandakilerle yakın ilişkisi gözden kaçmamalıdır.

5 Çetintaş, Sedat - Sivas Darüşifası. İ.Ü. Tıp Tarihi Enstitüsü. İstanbul 1953 Sayfa: 12 ve Ünver, Süheyl - Sivas Tıp Sitesi. Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fak. yayını 4. Sivas 1980. Sayfa: 11.

6 Arık, Oluş - Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri. Anatolia XI. 1967. Sayfa: 73 (Kasnak yanlışlıkla 12'gen olarak gösterilir.)

Eğitim ve sağlık yapılarında bir odanın (genellikle baş eyvanın yanındakilerin) türbe olarak plânlanması geleneği mimarimizde vardır. Galiba en erken örneği Kayseri'dekidir (1206). Bilindiği gibi Gevher Nesibe I. İzzeddin Keykâvus'un halasıdır (I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in kızkardeşi). O da veremden yakınıyordu. 2. örnek Sivas'taki Şifahane olmalıdır. Bunu Divriği Melike Turhan Şifahanesi (1229) izliyecektir. Dikkat edilirse bundan sonraki örneklerde türbelerin genellikle şifahaneye değil, medreselere yerleştirildiğini görürüz. Konya Sırçalı (1242), Karatay (1251) Kayseri Sahabiye (1267) ve Avgunlu 13. yy. 2. yarısı), Sivas Sahip Ata Medresesi (1271) ve Buruciye (1271), Kırşehir Caca Bey (1272) ile Tokat Gök Medrese (1275?) gibi. Acaba bu, şifahaneye duyulan gereksinimin azalmasından mı ileri gelmektedir. Yoksa, Konya, Çankırı, Akşehir, Kastamonu, Sivas, Aksaray (Konya), Harput, Amasya, Erzincan, Adana'dakilerin çoğunun sadece isminin günümüze erişmiş olması mı bizi yanıltıyor⁷. Zaman zaman türbe kesiminin yapıya yapıştirıldığı örnekler de görülecektir. İsparta-Atabey Ertokuş (13. yy. 2. yarısı), Amasya Gök Medrese (1266-67) v.b.

Kayseri Gevher Nesibe'de türbe kesimi medrese bölümündedir. Poliklinikli kesim şifahane olmalıdır. Sivas'takinde türbe şifahanedir. Vakfiyesine göre bir Selçuklu medresesi var imiş. Ancak yapımızın çevresi tanımlanırken «Dört taraftan 1-Nizam Yağlıbasan Tekkesi ile, 2-Selçuk Medresesi ile, 3-Sultan Bahçesi ile Mimar Bedrettin sınırı ile, Papaz Arakil sınırı ile ikinci Dölik ve Fırat sınırı ile, Bakkal Hüseyin sınırı ile, 4-Tokat Caddesi ile çevrilidir. Kapısı bu caddeye açılır.» denmektedir. Yapıların hangisinin hangi yönde olduğu belirtilmemektedir. Ancak şöyle bir yöntem izliyelim. Tokat caddesi giriş yüzünde olduğuna göre batı sınırımız kesindir. 1. nolu yönü güney olarak sayarsak burada sadece Nizam Yağlıbasan Tekkesi vardır. Doğuda Selçuklu Medresesi ve kuzeyde diğer yapılar bulunmaktadır. Numaraları saat ibresi yönünde sıralarsak. 1 ile 3'ün yeri değişir ve Selçuklu Medresesi yine doğu yönde kalır. Acaba bu yapıyla bağlantı kurulabilmek için mi revak, koridor şeklinde doğu duvarına kadar (batıda da böyledir) uzatılmıştır? Bu durum kazıda bulduğumuz poliklinik veya servis koridorunda da böyledir. I. İzzeddin Keykâvus, şifahaneyi medresesi ile birlikte yap-

7 Ünver, Süheyl. Aynı yayın Sayfa: 35.

tırsaydı adı vakfiyesinde Selçuklu Medresesi olarak anılmazdı. Öyleyse doğu yöndeki bu yapıya şifahanesini sonradan ekletti ve birlikte kullanıldı veya bundan böyle orası tıp medresesi şeklinde kullanılmaya başlandı.

Vakfiyedeki numaralamayı güney-kuzey, doğu-batı olarak düşünelim. Güneye yine Nizam Yağlıbasan Tekkesi, kuzeye Selçuklu Medresesi, doğuya yoğun yapılar dizisi ve batıya yol geliyor. Bunların içinde şifahaneye kitle olarak en yakın boyutta olanı medrese olmalıdır. Oysa üst yapıya dikkat edilirse, revakların örtüsü, odalarından yüksektir. Yani kar ve yağmur için akıntı yönü güney ve kuzey dış duvarlardandır. Buralara yapılacak eş değerde bir yapı, bu kış gereksinimini engeller. Öyleyse daha alçak, ufak yapıların veya bahçelerin buraya gelmesi olasıdır. Nitekim güney yönde araştırmalarımızda yapışık herhangi bir⁸ temel izi göremedik. Böylece, Selçuklu Medresesinin doğu yöne yerleşmesi en uygundur. Ancak hemen şunu da belirtelim ki, dış kaplamaların inceyonu olarak ve bu yönde de sürdürülmesi, medresemizin yapımıza bitişik olmasını engeller. Zaten bir devir farkını da, zımnen de olsa kabul ediyor durumundayız. Öyleyse, doğu yöne uygun gördüğümüz ve şifahanemizde önce var olduğunu sandığımız medrese yapımıza bitişik değil, diyebileceğiz. Böylece Kayseri Gevher Nesibe Şifahanesi ve Medresesindeki plân düzenlemesi burada yinelenmemiştir. Zaten orada da iki yapıdan birisinin, diğerine sonradan eklendiği bağlantılarından anlaşılmaktadır. Aynı kanıyı Divriği için de geçerli görürüz.

Yapının bir merkezden ısıtılması konusuna da değinmek istiyoruz. Bilindiği gibi hamamlarda külhan kesiminde ocağın üstü bakır kazanlıdır ve su deposunun altına, genellikle eksene getirilir. Alev suyu ısıtırken, ocağın ağızından esen soğuk hava ile döşemenin altındaki kanallara dağılarak uc noktalarındaki düşey bacalardan (tüteklik) dışarı çıkar. Bu tür yapıları restore etmiş ilgililer iyi bilirlerki, hamam döşemesi ayaklar üstüne alınır. Yani kapladığı plânın tümü aşağıda boştur. Böylece hava her yere dağılır ve kuşkusuz ilk uğradığı alan sıcaklık ve göbek taşı kesimidir. Kanalların kesiti soyunma kesimine kadar genellikle azalmaz, ancak hava giderek soğuduğu için ılıkliği, sıcaklıktan daha az ısıtır. Çifte hamamların, çok büyük yapılmadıkça tek ocaktan ısıtılması da güçleştigiinden

8 Dip not 2'deki yayın.

çift külhan uygulanır. Kuşkusuz yapılarımızın ısıtılması hamam derecesinde olmayacaktır. Ancak külhandan toprak içindeki kanallarla bitişğinde veya biraz uzağındaki diğer bir yapıyı ısıtmak için ne büyük ve sürekli bir enerji gerekliliği düşünülmelidir. Hele kanal yerine pöhrenk borular düşünülmesi çok daha olanaksızdır. Bu durumda şifahanenin, yakınındaki hamamdan ısıtıldığı kanısına kesinlikle katılmıyoruz. Şöyleki :

1— Restorasyon ve kazı süresinde yerde yatay kanal ve düşey baca görmedik. Girişin solunda yıkık kesimde toprak altından çıkardığımız kuzey-güney doğrultusundaki tek kanal yeni bulduğumuz koridorda kesilmekte ve ara duvardaki tek düşey pöhrenkle birleşmektedir.

2— Yapının, kuzeydeki hamamdan ısıtılabilmesi için bu yöndeki dış duvarında giriş kanallarının olması gerekir. Böyle bir kanalın (hiç yoksa 0.30x0.50 m. lik) içeride de dolaşması gerekir.

3— Burasının bir hastane olduğu ve temizlik ile tesisat bölümünün kendi içinde olması gerekeceği düşünülürse, yapıya dışarıda bir ısı merkezi aranmamalıdır. Bizce en uygun yer kuzeybatı köşedir. Oysa, burada da odalara dağılan kanal veya pöhrenk bulunmamıştır. Şifahanenin hastalar için kendi çapında ufacık bir hamamı veya banyo odası olmalıydı. Ancak buradan, çevresindeki bir-iki oda ısıtılabilir. Bu ise yapının ısıtılması anlamına gelmemelidir.

4— Şifahanenin kuzeybatı doğrultusunda kazıda bulunan hamam Osmanlı dönemine ait olup Tokat Caddesini kesmektedir. Bugün çalışmakta olan Buruciye Medresesine bitişik olan hamamdan da, yapımıza bağlantı yoktur. Özellikle kuzey duvarının temeli iyice açılıp yenilediğinde bu noktaya dikkat edilmiştir.

5— Eğer Şifahane, yakınındaki veya bitişigindeki bir hamamdan ısıtılıyor olsaydı çevre yapıları sayılırken, bunun da adı geçerdi. Bakkal Hüseyin'in, Papaz Arakil'in mülkünden daha mı önemsizdi? 1220'de düzenlenen vakfiye, 1222'de de tesbit edilirken gözden kaçmış olmaması gerekir. Bu nedenlerle -yukarıda belirttiğimiz gibi- çok odalı ve bu denli bir yapının dışındaki bir ısı merkezinden ısıtılabilirliğini düşünmek dahi istemiyoruz.

Tarihi yapılarımız tok görünüşlü ve sağdırlar. Hele üstünün toprak örtülü oluşu ısı kaybını çok aza indirir. Şifahanede kuzey odaları ortalama 3.50x6.00 m. kadar olup penceresizdirler. Dışa tek bağlantıları kapıları ile onun üstündeki küçük dehliz pencereleri-

dir. Baca olmadığı için içeride ateş yakılmaz. Zaten duvar ve tavanlarında da is yoktur. Öyleyse mangal kullanılmaktadır. Döşeme sıcak bir gereçten, tuğladandır. Isıyı çekici ve yansıtıcı (refrakter) dir. Yerlere halı, kilim ve özellikle post serilmektedir. Hırka ve cepkenler zaten yündendir. Kısacası yaygı ve giyim yünlü ürünlerdir. Kapı kanatlarının arkalarına (içeriye) herhalde kilim asılmaktadır. Böylece kış koşulları göğüslenebilmişti. Ancak şu da bir gerçek ki, havasız, ışısız ve güneşsiz hücreler sağlıklı yaşamın nedenleridir. Veremin o dönemde ne denli yaygın olduğu konusunda acaba istatistikî bir bilgi varmıdır? Ünlü Selçuklu hanedanında bu hastalığın varlığı ve birçok kurbanı bulunuşu önemli bir çelişkidir, ancak gerçektir de. 13. yy. ortalarından sonra pencerenin mimarimize girişi, yaygınlaşması bu önemli sakıncayı gidermeye başlar. Hele Osmanlı döneminin simgesi haline gelen baca, her odada bir ocak ve en azından bir pencere bulunuşu hayat seviyesinin, Selçuklulara oranla ne denli yüksek olduğunu belgeler. Osmanlı hanedanında hastalıklı sultanlarla, Selçuklularinkini karşılaştıracak belgeler bulunursa sanırım ilginç sonuçlar çıkacaktır. Tıp tarihçilerinin dikkatine sunarız.

Yapıların, dışındaki bir merkezden ısıtıldığını vurgulamak için örnek gösterilen diğer eserlere gelince: İlgililerin bu konuda bildiklerini söylemeleri mimarlık tarihimiz için önemli bir görev olacaktır.

Yapıların kendi dışındaki bir merkezden ısıtıldığını vurgulamak için Sayın Süheyl Ünver bazı yapıları örnek olarak vermektedir. İlgili bölümü birlikte okuyalım⁹. «.....Amasya Darüşifası seneler önce ağır bir yer sarsıntısı geçirerek bir hayli zedelenince Vakıflar Genel Müdürlüğü, bunun Y. Mimar Ali Saim Ülgen'in projesine göre onarımını yaparak ayakta durmasını sağladı. Buna ne kadar sevinsek azdır. Şimdi rahmete kavuşan bu değerli mimarımız ve o zamanki yardımcısı Y. Mimar Yılmaz Önge ile Kayseri, Sivas, Tokat ve Amasya Darüşifalarını birlikte dolastık. Amasya'dakini gezerken, burasının yanındaki hamamdan uzatılan sıcak hava künkleriyle ısıtıldığını, onarım sırasında gördüklerini söylemişlerdi. Tıpkı Afyonkarahisar Gedik Ahmet Pş. Hamamından Medresenin ısıtılma tertibatının Amasya'da da olduğunu söyleyerek açık bırakılmasını tembih ettikleri halde unutulurak üzerleri örtülen bu künkleri göstere-

9 Ünver, Süheyl. Aynı yayın Sayfa: 35.

mediklerine üzülmüşlerdi. » Sayın yazar Kayseri Gevher Nesibe Şifahanesi için de «Çevresi onarım için kamulaştırıldığında, esas kapının sol yanında, yer altından 3 kubbeli bir hamam çıktı. 1966 yılında Ulusal Verem Savaş Kongresi'ne çağrıldığımız zaman bizzat görmüştük. Kayseri Tıp Sitesi'nin bu hamamdan ısıtılabilmesine şüphemiz kalmadı.» demektedir.

Gerek Amasya ve gerekse Kayseri Darüşifaları Vakıflar Genel Müdürlüğünce onarılmıştı. Rahmetli olan kıymetli üstadımız Ali Saim Ülgen'den sonra görevi kıymetli arkadaşımız Yılmaz Önge aldı. Yılmaz Bey ile halef selef olduğumuz günlerde, Kayseri'deki onarımlarda zaman zaman ben de bulundum. Restorasyonu, Genel Müdürlüğümüz elemanlarından Sayın Erol Yurdakul fiilen yürütüyordu. Şifahanenin sol kanadında, sonradan Sivas Keykâvus Şifahanesinde kazıda bulduğum gibi bir koridor ve buna açılan ufak hücreler bulundu. Hiç birimiz ileri sürülen 3 kubbeli hamamdan haberdar değiliz. Sol köşede, kare plânlı olduğu için üstünün kubbeyle örtülebileceğini düşündüğümüz ancak izlerini bulmadığımız için uygulayamadığımız bir oda vardır. Poliklinik olabileceğini sandığımız koridorlu oda kubbeleri kazıdan çıkarken hamam olarak yorumlanmış olmalıdır.

Afyon Gedik Ahmet Pş. Hamam, Medrese ve Camisinin yerleşme durumunu bilenler yapının bir merkezden ısıtılamıyacağını çok iyi bilirler. Çünkü birimler birbirine bitişik olmadığı gibi oldukça da aralıklı olarak durmaktadırlar.

Sayın Yılmaz Önge de, o günkü yapıların, dışındaki bir kaynaktan -kuşkusuz akla hamam gelmektedir- ısıtılamıyacağı kanısındalar ve bu konuda bir yazı veya bildiri bile düşündüklerini bildirdiler. Şüphe yok ki, ilgililerin bildiklerini belgelemelerinde yarar vardır.

Sonuç olarak Sivas Keykâvus Şifahanesi'nin ve örnek gösterilen diğer yapıların kendi dışında değil, içerideki bir kaynaktan bile ısıtıldıklarına ait elimizde herhangi bir belge yoktur. Yeni çalışmaların, konumuza açıklık getireceği umudunu taşımaktayız. 6.6.1980

HACI BEKTAŞ TEKKESİ MÜZESİNDE BULUNAN FIGÜRLÜ TEBER

Şerare YETKİN

*Destime aldım teberi
Kimseden etmem hazeri**

Yarım ay biçiminde demirden yapılmış bir nevi vurucu-kırıcı âlet olan Teber'in Türk silâhları içinde önemli bir yeri vardır. Bu önem, bir tür balta olan bu âletin gerek Osmanlı Saray teşkilâtı içinde Teberdaran denilen saray hizmetkârlarının kullandığı bir âlet olması ve gerekse dervişlerin taşıdıkları ve dolayısıyla sembolik karakteri belirgin bir tekke eşyası olmasıyla Türk kültür tarihindeki yeri ile daha da artar. Konumuz olan Teber'i 1981 yılında yaptığımız bir inceleme gezisi sırasında Hacı Bektaş müzesindeki bir vitrin içinde teşhir edilmiş olarak bulduk¹ (Resim 1 - Şekil 1).

Teber 167 envanter numarası ile kayıtlıdır. Demirden yapılmıştır. Sapın takılacağı kısım 7.5 cm., yüksekliği 21 cm., genişliği 29 cm. dir. Teber çok paslı ve haraptır. Yarım ay biçimini tamamlayan iki ucu noksandır. Baltanın kesici kısmında da oldukça büyük bir kırık vardır. Teber maden sanatında zor bir teknik olan delikleme (Ajur) tekniği ile süslenmiştir. Bu yüzden de uçlara doğru gittikçe incelen süslü kısımlar daha çabuk kopup kaybolmuştur.

* Teberler hakkında genel bilgi için : M.Z. Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III, Fas. 22, İstanbul 1972, s. 429 v.d.

1 Teber hakkında envanter kaydını ve kitabeyi bana bildirmek lutfunda bulunan Hacı Bektaş müzesi müdürü Sayın Abdullah Taşdelen'e teşekkürlerimi tekrarlarım. Kitabeyi okuyup transkripsiyonunu yapan bölümümüz uzmanı sayın Dr. Hüsamettin Aksu'ya ve inceleme gezisi sırasında bana yardımcı olan ve resimleri çeken asistanımız T. Cantay'a teşekkürlerimi bildiririm. Ayrıca figürlü teberin desenini başarı ile çizen sayın Dr. S. Mülâyim'e de teşekkür ederim. Konumuz olan Teber, 1981 yılı Ekim ayında toplanan Milli Türkoloji Kongresi'nde tebliğ olarak tarafımızdan sunulmuştur.

Teber delikleme tekniği ile yapılmış hayvan figürleri ve bitki süslemeleriyle dikkati çeker. Kabzanın altındaki kare kısımda yerine göre simetrik bir düzen gösteren rumî ve palmetlerle bir dolgu vardır. Bu orta kısmın iki tarafında birbirine bakar şekilde karşılıklı yerleştirilmiş iki hayvan figürü bulunmaktadır. Figürlerden sağdaki bir aslandır. Aslanın sivri kulakları ve aşağı-yukarı kıvrılmış dudakları vardır. Ağzı hafifçe açıktır. Gözü ve gür yeşilleri çentiklenerek belirtilmiştir. Ön ayaklarından birini yukarı kaldırarak ortadaki kısma doğru dayamıştır. Gövdesinin arka kısmı dilimli bir şekilde son bulmaktadır. Kuyruğu yukarı doğru kıvrılmış olup, aşağı doğru dönen üç dilimli bir çiçeği taşıyan dalla birleşmiştir. Ayrıca küçük bir yaprak dolgu yapmaktadır. Diğer tarafta ise, ince kıvrımlı zarif rumileri taşıyan bitkisel bir dolgu üzerinde bir at figürü yer almaktadır. At, başında taşıdığı tek boynuzu çok belli olan, tek boynuzlu at (Unicorn)dur. Sirtına doğru uzanan kıvrık yeşilleri ve gözü yivlenerek belirtilmiştir. Açık ağzından dili bir alev gibi çıkmaktadır. At aynı şekilde ön ayaklarından birini yukarı doğru kaldırarak dayamıştır. Atın gövdesinin alt kısmı ve arka ayakları teberin keskin kenarına dayatılarak gizlenmiştir. Atın kuyruğu arkadaki kıvrık dalla birleşmiştir. Teberin, yarım aya tamamlanan fakat bugün kopmuş olan ince uçlarında bitkisel dolgunun incelerek devam etmesi gerekirdi. Teberin alttaki kesici kısmı oldukça geniş bir satır halinde bırakılmıştır. Bu kısımda hayvan figürlerinin hemen altında kazıma tekniği ile yazılmış bir kitabe uzanmaktadır (Resim 2). Bazı kısımları paslanma sebebi ile silinmiş olmakla beraber, okunabildiği kadarı ile şöyledir :

... محمد دده تكيه نشين امام على رضى الله عنه وكرم الله وجهه

هر كم الورسه الهكك لنتى اوزرنه اوله رمضا [ن] سنه ١٨١ [١]

... Mehmed Dede Tekiye nişin-i İmâm 'Alî Raziya Allâhu 'anhu va karrame Allahu Vachahu Her kim alursa Allah'ın la'neti üzerine ola Ramaza(n) Sene 181

Kitabede tarih 181 olarak yazılmıştır. Bu ancak 1181 olur.

Kitabeden anlaşıldığı gibi bu Teber bir tekke eşyasıdır. Okunabildiği kadarı ile de Mehmed(?) Dede bu teberi vakfeden kişi olabilir.

Önemli olan Bektaşî teberlerinin karakterini taşımasıdır. Kesici-kırıcı bir silâh olmasından çok bir Bektaşî teberinin özelliği olan sembolik karakteri vardır. Bu karakter hayvan figürlerinin bulunuşu ile belirir ve değerlendirilir. Aslan figürünün Bektaşîlik'te özel bir yeri vardır. Kutsal bir hayvan olduğu kabul edilmektedir. Hazreti Ali ile ilgili olduğu, Esedu-l-Lah (Allahın aslanı) ile anlam kazanır. Aslana binmek Sûfiler arasında da görülmektedir. Karaca Ahmed Sultan veya Ahmed Rufa'nin ve Seyyid Mahmud Hayranî'nin aslana binerek Hacı Bektaş Velî'ye karşı çıkmaları hikâyesi aslanın Bektaşîlik'te kutsal ve kudretli bir hayvan sayıldığını gösteren diğer bir sebeptir (Resim 3). Kuvvetli bir hayvan olan aslanın koruyucu kuvvetinden faydalanılmaktadır. Hazreti Ali'ye aid olması, onun koruyucu, bağışlayıcı olduğuna inanarak yardım dilemelerini ifade etmektedir.

Tek boynuzlu at (Unicorn) ise ruh asaletini ve ululuğu belirten efsanevi bir hayvandır. Türk ve İslâm Sanatında Unicorn'un çok çeşitli hayvanlara benzeyen kullanılışı vardır². Özellikle bir geyik olarak tasvir edildiği görülür. Teberdeki tek boynuzlu at ise böyle bir geyik şeklinde tasvir edilise uygun bazı özellikler taşımaktadır (Resim 4). Başın durumu, yuvarlak hatlı burun ve ağız durumu ve özellikle ön ayaklardaki tırnak şekli bir geyiğinkine daha çok benzemektedir. Geyiğin ise Bektaşîlik'te kutsal bir hayvan olduğu bilinmektedir.

Önemli olan bu figürlerin teberde kullanılışının köklü anlamıdır. Bu anlam Türkler'in İslâmlığı kabul etmeden evvelki inançlarından köklenmektedir. Türkler'in eski Orta Asya şamanlığındaki inanç ve ananeleri Anadolu'daki Türk sanatında da yaşatılmağa devam etmiştir. Şamanın uhrevî âleme çıkması için bir merdiven vazifesini gören hayat ağacının iki tarafında böyle kutsal ve kudretli hayvanlar koruyucu olarak beklermiş³. Teberin ortasındaki bitkisel dolgunun iki tarafında yer alan Aslan ve Unicorn da bu kompozisyonun, Teberdeki tarihe göre 18. yüzyılda aynen yaşatıldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Türkler'in Müslümanlığı kabul-

2 R. Ettinghausen, «Studies in Muslim Iconography» I. The Unicorn, Washington 1950.

3 G. Öney, «Anadolu Selçuk Sanatında Hayat Ağacı Motifi», Belleten, XXXII, Ankara 1968, s. 125 v.d.

leri ile birlikte eski şaman inanç ve âdetleri tamamen terkedilmemiş, Türkmenler arasında yaşatılmağa devam edilmiştir. Özellikle Anadolu'da Moğol istilâsının yarattığı sarsıntıdan sonra Şamanizmin, Müslümanlıkla kaynaştırılması hareketleri kuvvetlenmiştir. Tokatlı Barak Baba, Seyyid Mahmud Hayranî'nin müridi olan Sarı Saltuk gibi Türkmen tarikatçıları Şamanlığı Müslümanlık ile kaynaştırmağa çalışan şeyhlerdendir⁴.

Böylece 13. yüzyıl ortalarından itibaren Anadolu'da birçok tarikatler ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle Bektaşilik'te bu inanç, geniş bir uygulama sahası bulmuştur. Eski Türk dinî sanatı bir tarikat sanatı olarak kendine uygun bir ortamda gelişmiştir. Tarikat sanatı, Türk Halk sanatının bir kolu olarak bu doğrultuda değerlendirilebilecek eserler vermiştir.

Teber'deki figürler Selçuklu sanatında da çeşitli sanat eserleri üzerinde yer almış figürlerdir. En yakın benzeri gene bir tekke eşyası olan ve Konya Mevlâna dergâhı müzesinde teşhir edilen figürlü bir kandil muhafazasıdır⁵. Bir kuş kafesi şeklinde yapılmış bu bronz eser delikleme tekniği ile süslenmiş olmasıyla da teknik bir benzerliği ortaya koyar. 400 envanter numarasını taşıyan bu eserde, çiçek-rozet, gövdesi düğümlü ejder, ejder kuyruklu aslan ve çift başlı kartal figürleri, eserin kullanılış şekline uygun olarak ışık-aydınlık sembolleri olarak yer almıştır. Kafes şeklindeki kandil muhafazasının ön yüzündeki küçük kapının altında birer rozet çiçeği arasında nesih yazı ile yazılmış bir usta kitabesi vardır. Ameli Hasan ibn Ali el-Mevlevî yazılıdır. Mevlevî tarikatına mensup bir sanatkâr tarafından yapılmıştır. Hacı Bektaş tekkesindeki teberi yapan ustayı bilemiyoruz. Belki de bugün teberin kırık uçlarına doğru yazılmış bir usta ismi de bulunuyordu. H. 1181 Milâdî 1767/68 tarihinde yapılmış olan bu teberin süslemelerindeki arkaik görünüş, bir halk sanatının muhafazakâr üslûbunun sürekliliği ile değerlendirilmelidir.

4 B. Karamağaralı, «Sivas ve Tokat'taki Figürlü Mezar Taşlarının Mahiyeti Hakkında», Selçuklu Araştırmaları Dergisi, II, Ankara, 1970, s. 75-109; B. Karamağaralı, «Anadolu'da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında» A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, C: XXI, Ank. 1976, s. 247 vd.

5 Ş. Yetkin, «Anadolu Selçukluları Devrinden Bir Madeni Eser» Sanat Tarihi Yılı, VI, İstanbul, 1976, s. 207-211; Ü. Erginsoy, İslâm Maden Sanatının Gelişmesi, İstanbul, 1978.

Aslanın kuyruğunun birleştiği dalın iri bir lâle çiçeği ile sonuçlanması ise devrin üslûbunu aksettirmektedir. Buradaki figürler ve delikleme tekniğinin çok benzeri bir eseri uzak bir bölgedeki bir madeni eserde de buluyoruz. Rusya'da Smolensk müzesinde bulunan bir kilit süslemesinde aynı üslûpta bir çalışma görülmektedir (Resim 5). Kilit süslemesi teberle yakın bir tarihe tarihlenmektedir⁶.

Teber'de önemli olan böyle hayvan figürlü bir teber'le ilk defa karşılaşmış olmasıdır. Türk teberleri içinde bilebildiğimiz ilk örnektir. Figürlerin bulunması, tarikat eşyalarında görülen hayvan figürleri ile değerlendirilir. Çünkü Bektaşiler'in kullandığı asâ ve keşküllerin uçlarında ejder figürleri yapıldığını gösteren örnekler vardır. Teber, asâ ve keşkül Bektaşiler'in üçlü sembolü olarak kabul edilmektedir. Bu hayvan figürlü teber, bir silâhtan ziyade, merasimlerde, âyinlerde kullanılan, sembol karakterinde özel bir teber olmalıdır.

Türk sanatında çeşitli figürler kullanılmıştır. Eserleri süsleyen figürlerin tezyinî karakteri yanında, çok defa sembolik karakteri de vardır. Oldukça girift bir konu olan figürlü süslemelerin değeri, kullanıldıkları eserlere, yer aldıkları mimariye göre anlam kazanır. Sadece bir tezyinat olmaması, bu figürlü süslemelerin anlamlarını zenginleştirmeye sağlar. Hacı Bektaş tekkesinin mimarî süslemeleri içinde bulduğumuz figürlü taş süslemeler de bu konuda ilgi çekici olmaktadır. Tekke kapısında, tam kilit taşı üzerinde yer almış, iri bir çift başlı kartal kabartması bulunmaktadır (Resim 6). Kartalın kanatlarının ucu iri birer ejder başı ile sonuçlanmaktadır. Tam bir arma karakterinde kapı üzerinde yer almıştır. Bektaşî tarikatının kurucusu Hacı Bektaş Velî'yi temsil eden bir arma olarak yorumlanması düşündürücü olmaktadır. Selçuklu eserlerinde görülen, bazan «es-Sultanî» ibaresi de yazılarak aidiyeti belirtilmiş olan çift başlı kartal figürünün, bir Karaman devri yapısı olan bu eserde, biraz daha kabalaşmış bir üslûpta yapılmış olması, aynı ananın sürdürüldüğünü belirtmekle beraber, yeni anlamları da içermektedir.

Ayrıca Hacı Bektaş Velî'nin türbesinin kapısında, çerçeve yapan bordürlerden sadece bir kenarındakinde, sivri dişli örgülü bordür arasına yerleştirilmiş olan üç küçük balık figürü bulunmaktadır.

6 G.K. Loukomski, L'art décoratif russe, Paris, 1928, levha LXIX.

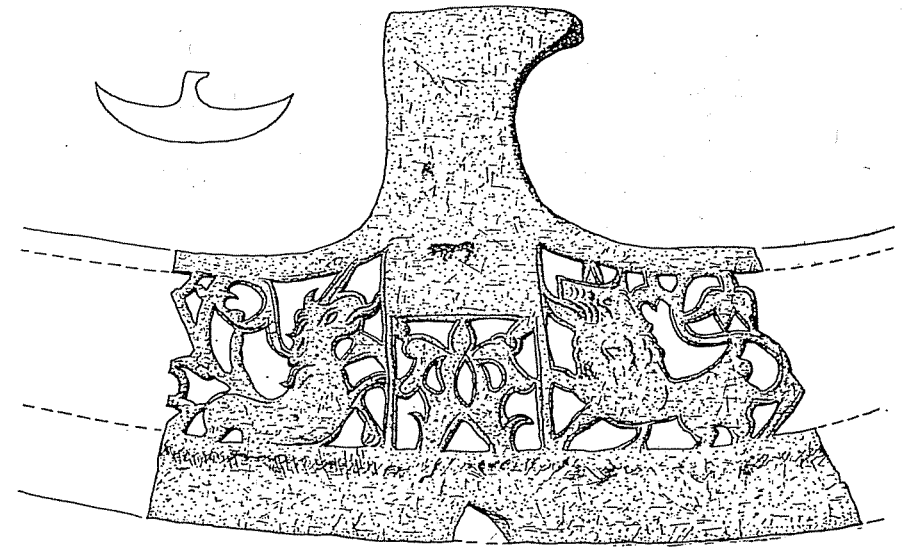
dır (Resim 7-8-9). Bu güne kadar hiç değinilmemiş bu süslemenin aynısı Sivrihisar'daki Alemşah türbesinin kapısında da aynen, fakat tek balık olarak, bulunmaktadır. Hacı Bektaş Veli'nin türbe kapısındaki balıklardan biri bordürün en üstünde diğer ikisi ise en altta yer almaktadır. Bolluk, bereket sembolü olan balık figürünün, bu türbe kapısında üç tane olarak yer almasının, acaba Bektaşilik'te kutsal sayılan üç rakkamı ile sembolik bir bağlantısı varmıdır? Bunun cevabını Anadolu tarikatlerini iyice incelemeden vermek güç olmaktadır. Bektaşî şiirlerinde bu rakkamlarla kutsal şahıslar kastedilmiştir. Konuyu, İlhamî mahlasını kullanan bir şairin, şiirinden bir beyitle bitirmek istiyoruz :

«3'ler dü âlemde birliğe yetti»⁷

7 O. Bayatlı, Bergama'da Alevî gelini ve inançları, İzmir, 1957, s. 29.



Resim 1, Şekil 1. Hacı Bektaş Tekkesi Müzesi'nde bulunan figürlü teber.





Resim 2. Teberden detay ve kitabeli kısım.



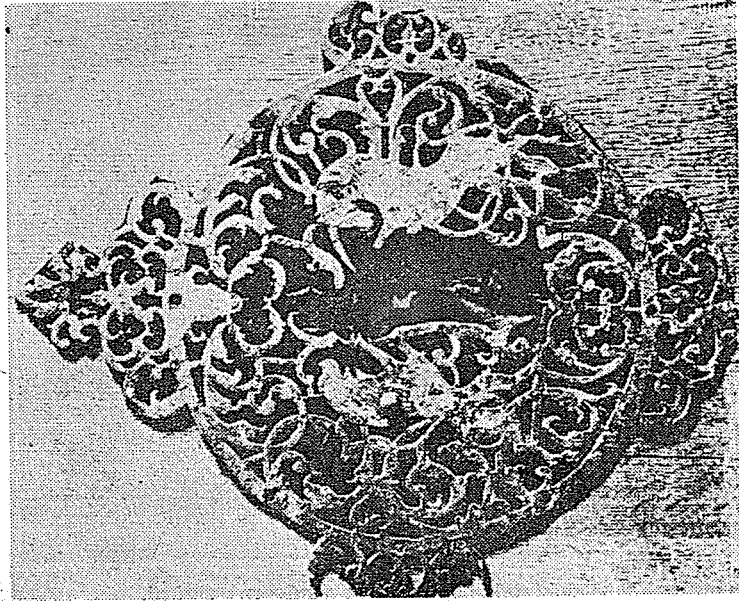
Resim 3. Teberdeki aslan figürü.



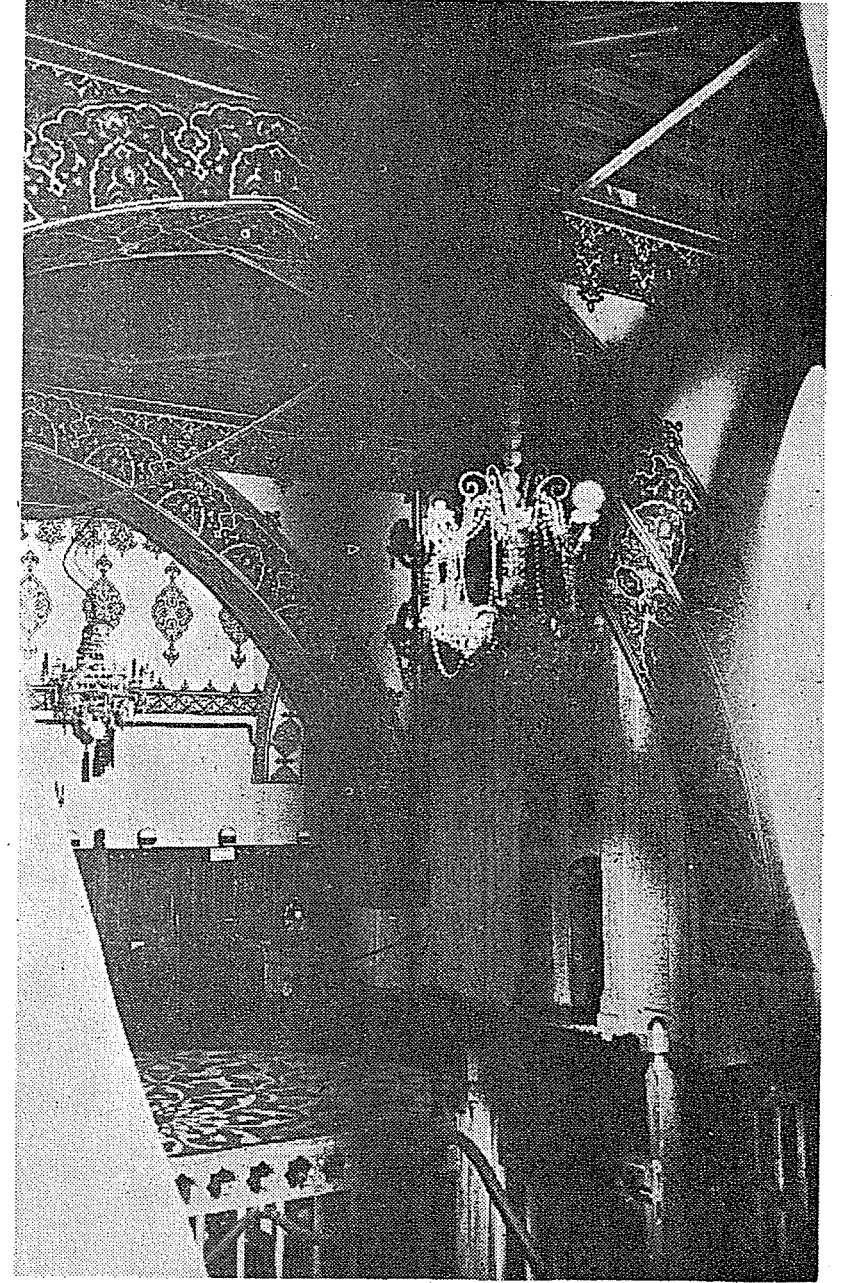
Resim 4. Teberdeki tek boynuzlu at (unicorn) figürü.



Resim 6. Tekke kapısı üzerindeki gıft başlı kartal figürü.



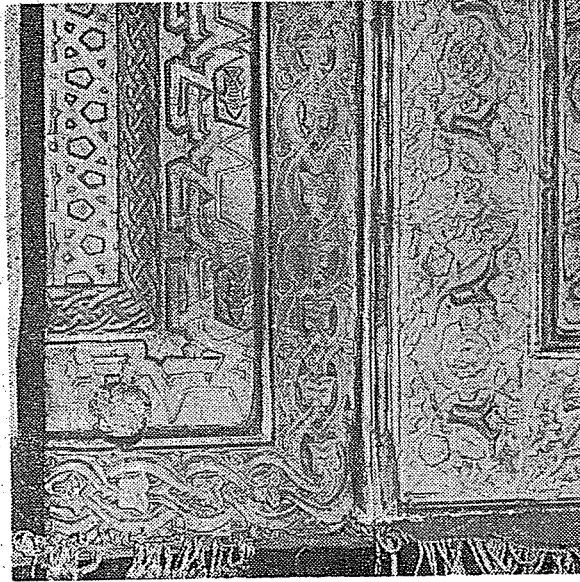
Resim 5. Smolensk Müzesi'ndeki kilit süslemesi.



Resim 7. Kırklar Meydanı ve türbe kapısı.



Resim 8, 9. Türbe kapısı bordürleri.



Resim 10. Türbe kapısı bordürleri.

BİBLİYOGRAFYA

YILLIĞIN IX-X SAYISINDAN SONRAKİ
LİSANS TEZLERİ

**THE CATALOGUE OF PRINCE SADRUDDIN AGHA KHAN'S
COLLECTION OF ISLAMIC ART**

A review by
Emel ESİN

A. Welch, *The Collection of Islamic art of Prince Sadruddin Agha Khan* (Geneva, 1972-1978). Four in 4° volumes, 226, 225, 220, 220 pp., 220 black and white and 143 coloured plates.

Sadruddin Khan, as he may be called (*khan* means prince, or king in Turkish), is well-known throughout the world, in connection with his humanitarian activities, as former United Nations high-commissioner for refugees. Art historians also know that, in the true tradition of Islamic princes, Sadruddin Khan is a collector of art-works. His interest for Islamic art is said, in the introduction of the Catalogue, to have begun in the 1950 decade, when he was a student at Harvard University. This predilection culminated in the collection which now adorns his residence, at the Château de Bellevue, near Geneva. The four present volumes constitute only part of the planned Catalogue which will be supplemented by further volumes in the future.

The very scope of Sadruddin Khan's art treasures prevents the reviewer from dwelling on all its aspects. We will refer the readers to Mr Welch's formal analysis and research in source material. Only a few remarks, concerned with Turkish history of culture and art, will be noted in this review.

Like other Islamic *khazīnas* (treasures, collections), Sadruddin Khan's starts with Qor'āns, the earliest of which is a *djuzz* (Qor'ānic section) on parchment, in Kūfīc script. An Ottoman *Qor'ān*, written in Naskhī by the well-known Turkish calligrapher Hamdullah Efendi (died H. 920/1514) figures in the collection (ms 5). Two copies of the guides for pilgrims, called «Dalā'il ul-khayrāt», dated in H.

1207/1795 and H. 1213/1818, represent also the Turkish arts of calligraphy, illumination on aquamarine ground and the non-figurative painting which was reserved to such treatises of edification. (T.M. 28 and 29).

The manuscripts and folios, with figurative painting, start in the Seldjuqid age, continuing in the Ilkhanid, Timurid Egyptian Mamluk, Ottoman, Safavid and Qatchar periods. Amongst the older pieces one may admire folios from such rare works as the *Kitab ul-khashā'ish* (Arabic translation of the *Materia Medica* of Dioscorides), the *Kitāb ul-hiyāl il-handasiyyah* (Automata) of Al-Djazarī, the zoological treatise *Manāfi' ul-hayawan*, the *Kalīla and Dimnah* fables, and the *Shāh-nāmahs*. Amongst the latter, some attributed to the school of Shīrāz (Ilkhanid period), recall the *Shāh-nāmah* no H. 1479 of the Topkapu Library. The dedicatory médaillon of this manuscript shows an inscription, deciphered by the late Prof. Z.V. Togan¹, indicating that it had been produced on orders of Giyāthud-dīn Muḥammad, a vizier of the Ilkhan Abū Sa'īd (1313-1333). Abū Sa'īd resided in Tabīz and Sulṭāniyyah and his court was one of the major centres where illustrated manuscripts were made. However, because of the existence of one manuscript made in Shīrāz, in the Ilkhanid period, some art-historians tend to ascribe all manuscripts in that particular style, to the city of the short-lived dynasty of governors, sent there by the Ilkhan Öldjeytü, as administrator of the royal domains called *indjū*: (a Turkish word which also means pearl).

Figurative religious art, blamed by the Prophet of Islam, on his death-bed², was nevertheless cultivated, in the Mongol age, when the Ilkhanid vizier and historian Rashīd ad-Dīn included a chapter on the life of the Prophet to his world-history. The folio IR.M. 4 of Sadruddin Khan's collection seems to be one of the early examples of this variety. The various branches of the Mongol dynasty had invited to their courts, in the newly-conquered Islamic lands, the teachers and scholars of the religions to which they belonged: the

1 Z.V. Togan, *On the miniatures in Istanbul libraries* (Istanbul, 1963), 22-3.

2 E. Esin, «Le développement hétérodoxe de la peinture figurative religieuse turco-islamique», *Actes du Ve congrès d'arabisants et d'islamislants, Correspondance d'Orient*, no XI (Bruxelles, 1970), 197-99.

Uighur Turkish, Tibetan, Indian *bakhshīs*³, the *qams* (*shamans*)⁴, the Nestorian priests⁵, two prominent members of whom were Turks from the borders of China⁶. After the conversion to Islam of the Mongol rulers, the Buddhist *bakhshī* followed the example of their patrons. Like the Ilkhan Öldjeytü, the *bakhshīs* seem to have had 'Alawī tendencies'. A symbiosis was achieved between the figures of the Buddha and that of the Caliph 'Alī. The *bakhshī* also transposed some elements of Buddhist and Nestorian Christian iconography to the illustrations of the Islamic Turkish pious treatises⁷. The most renowned of these manuscripts, the Uighur Turkish *Rasūl 'alayhi s-selām qabarghamī* (the Ascension of the Prophet: *mī'rādj*) was produced by Mālik Bakhshi of Herat in 1436 and is now at the Bibliothèque Nationale of Paris⁸. Another equally perfect copy of the same manuscript had been seen by Prof. F. Iz, in the library of the Nawwāb of Bahawalpur, but has since disappeared. Islamic Turkish religious works, with figurative illustrations appealed even to austere Sunnite circles and such manuscripts were made for the turcophone Mamluks of Egypt and the Ottoman sultan-caliphs¹⁰. Popular forms of these were propagated in Turkey¹¹. The existence of such popular works, also in Turkistan, now becomes apparent, with the publication of the Catalogue of Sadruddin

3 See E. Esin, «Bakhshī», in B. Gray, *The Art of the Central Asian book*, UNESCO, 1979.

4 G. Doerfer, *Türkische und mongolische Elemente in neupersischen*, (Wiesbaden, 1967), entry 1409.

5 See P. Pelliot, «Chrétiens d'Asie Centrale», *T'oung-pao*, XV (Leiden, 1914), 631-34.

6 *Ibid.*

7 See E. Blochet, «La Conquête des états nestoriens d'Asie Centrale par les Shi'ites», *Revue de l'Orient chrétien*, XXV (Paris, 1925-26). On 'Alawī passages, in the works of the *bakhshī*, see Séguy, op.cit. in note 9 infra, folio 48 where the pool of bliss, Kawthar is represented. On the arcades, to the Islamic confession of faith, the 'Alawī formula «'Alī waliullah» has been added.

8 See Esin, op.cit. in note 3 supra.

9 For the Turkish text and French translation, see A. Pavet de Courteille, *Mī'rādj-nāmeḥ, traduit du turc oriental*, (Paris, 1882). Illustrations: M.R. Séguy, *The Miraculous journey of Mahomet* (London, 1977).

10 See E. Esin, *Mecca the blessed and Madinah the radiant* (London, 1963 and 1974), 217, note 69.

11 M. Aksel, *Türklerde dinî resimler* (Istanbul, 1967).

Khan's collection. Mr Welch remarks that the folios in question (C.A.M. 1-6) were part of a fragment of manuscript, formerly kept in the Demotte collection and now divided between Sadruddin Khan and the Los Angeles county museum. The published folios are in an eastern dialect of Turkish (Ozbek, according to the Turcologist Dr O. Sertkaya) and the ductus of the script points to the XVIIth century. The illustrations could have been copied from earlier manuscripts, as the clothes of the figures on C.A.M. 4 (fig. 1), such as the short tunic (*bertü*) and tight hose, ceased to be worn by adults, after the XVIth century. The connection with the Uighur *Qabarghan* of Mälik Bakhshî is evident, in iconographic elements the animal-headed anthropomorphous figures and the insistence on snakes, as instruments of infernal torture¹². The significance of the illustrations are given in the accompanying texts. The canine-headed, chained men, tortured by serpents, are said to be *mollas* (theologians) who accepted bribe or served as intermediary, in bribery (C.A.M. 1 : fig. 1). The birdheaded human figure, beside the *mollas* is indicated as an avenging angel. The man, equally tormented by snakes, on C.A.M. 2 had ill-treated his wife. The scene on C.A.M. 4 shows a personage who, in life, had charitably quenched the thirst of the *ushaq* (children or members of a *dervish* sect), resurrected on the Day of judgment, as a cup-bearer bestowing the «pure beverage» which in the *Qor'an* is a metaphor of beatitude¹³. The last published painting (C.A.M. 5) depicts the torment, with flaming nails, reserved to those who drew profit from the commerce of alcoholic liquors.

The brilliancy of Timurid civilization is evoked, in Sadruddin Khan's collection, in many paintings and manuscripts. The last phase, in Herat, of Turco-Iranian Timurid culture is reflected in a *muqatta'* (cut-work) calligraphic composition (Cal. 5), transcribing an eastern Turkish poem, said to have been in the former Evqaf Museum of Istanbul. The *nom de plume* Husaynî of the poet suggests the Timurid Sultan Husayn Bayqara of Herat, whose poetical talent, in Turkish, almost equalled that of his illustrious protégé, 'Alî Shîr Navâ'î.

A painting (IR.M. 80) in the collection of Sadruddin Khan had

12 See Séguy, fols. 65 and 67.

13 *Qor'an*, LXXVI/21.

been indicated to me by Dr E. Grube, through its resemblance to the figures of a XVIth century genealogy from Eastern Turkistan, which I had published¹⁴. The genealogy, although in Timurid style, but in an inferior facture, was made at the court of Sulţān Adham Şüfî of Kāshghar, in that monarch's lifetime (late XVIth century). Kāshghar was then, as stated by one of its Mongol rulers, Mirza Haydar Dughlat¹⁵, a capital where the art of painting was considered an indispensable achievement. The Mongol dynasty of Kāshghar, new converts to Islam, turned to Timurid civilization, rather than to the local Buddhist past. The painting in Sadruddin Khan's collection, which recalls the figures of the Kāshghar genealogy, may have originated from a *muraqqa'* (miscellany album), as a fragment of a series of portraits, identified by accompanying inscribed médaillons. The figure is that of a princely warrior and one of the médaillons which bears the inscription «.....r Sayfuddîn» may identify him as the well-known Amîr Sayfuddîn who assured Timur's conquest of Eastern Turkistan and thereby the unification of Central Asia, under Timurid rule¹⁶. The inscription «Türkmen 'Adanî» on the next médaillon may perhaps refer to one of the southern Türkmen chieftains who had submitted to Timur¹⁷. These sometimes bore the names of Arab lands, such as Mişr. Thus, Sadruddin Khan's painting could be dated in the late XVIth century and, in view of its resemblance to the Kāshghar genealogy, its origin might be sought in that neighbourhood. The lines, pasted in the periphery of the painting, if in Urdu, can suggest that the original *muraqqa'* had belonged to some Indian Timurid (Baburid).

Sadruddin Khan's collection includes also some Ottoman miniatures, one of which recalls the illustrations of the biography of Selîm II, a sumptuous work in two volumes, by 'Othmān and his school, divided between the Topkapu and the University libraries of Istanbul (T.M. 1).

14 E. Esin, «Son Çagatay devrinde, Doğu Türkistandan, resimli bir han silsilenâmesi», *İslam tedkikleri Enstitüsü dergisi*, V/1-4, Z.V. Togan sayısı (İstanbul, 1973), 106.

15 Mirza Muhammad Haidar Dughlat, *Tārīkh i-Rashidi*, E.D. Ross translation, (London, 1895), 26, 31-2, 48.

16 Ibid. 186.

17 Nizāmuddîn Shāmî, *Zafar-nāmah*, (Turkish translation by N. Lugal, Istanbul, 1949), 187-92.

An important category of Sadruddin Khan's treasures is constituted by pottery, starting with the earliest specimens of Islamic art, from Samarqand and Nishapur and continuing with Seldjuqid and Ikhanid pieces. These is also a plate from Gurgan, a ceramic centre the significance of which has been acknowledged since Kiani's research¹⁸ (P. 23). Ming porcelain, of the variety with Arabic inscription made for Eastern Turkistan, is also reproduced (P. 89). Flawless pieces of XVIth century Ottoman İznik pottery add a flowery touch to the brilliant hues of the coloured plates on pottery.

Metal-work from Seldjuqid, Egyptian Mamluk and Safavid Persian centres complete Sadruddin Khan's valuable collection. 9.V.1980

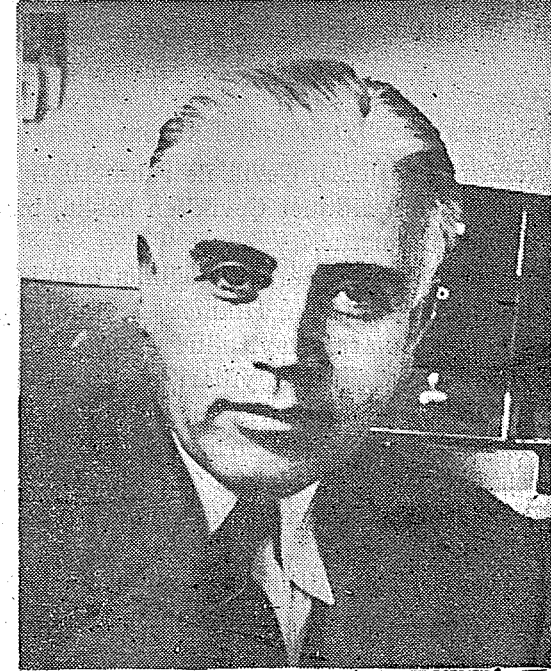


Central Asian miniature no 4 from Prince Sadruddin Khan's collection.

18 M.Y. Kiani, «Recent excavations in Gurgan», *Colloquy on art and archaeology in Asia of the School of Oriental and African studies*, no 4 (London, 1973).

TEKİRDAĞ TARİHÇİSİ HİKMET ÇEVİK
(1912 - 1974)

Aydın OY



Çevre tarihi araştırmalarının genel tarih araştırmalarına önemli katkıları olmuştur. Çevre tarihçileri, yaşadıkları yörenin tarihini en iyi bilen, bununla da kalmayıp bu alanda eserler veren kimselerdir.

Edirne ve çevresi için Osman Nuri Peremeci ile Salih Zeki Zorlutuna'nın, Manisa ve çevresi için İbrahim Gökçen ile rahmetli hocamız M. Çağatay Uluçay'ın ve daha nice bölge tarihçisinin yapmış oldukları değerli araştırmalar ve gördükleri hizmetler, aradan bunca yıl geçtiği halde takdir ve şükranla anılmaktadır.

Rahmetli hocamız Hikmet Çevik de Tekirdağ ve çevresi hakkındaki inceleme, araştırma ve eserleri ile yukarıda andığımız çevre tarihçileri arasında yer alır.

Yeri kolay kolay doldurulamayacak bir çevre tarihçisi için, gecikmiş bir şükran borcunu yerine getirme anlamı da taşıyan bu yazımızla anısını daha geniş kitle önünde tazelemek amacı gütmekteyiz. Ashında, ölümünden hemen sonra kaleme alınmış iki yazı, Tekirdağ'da bir gazetede yayımlanmış idi. (Aydın Oy: Hikmet Hoca'nın Ardından, Yeni İnan gazetesi, Tekirdağ, 20 Eylül 1974; Hasan Adnan Önelçin: Hikmet Çevik Hoca, Yeni İnan gazetesi, Tekirdağ, 23 Eylül 1974).

Biyografisi :

Hikmet Çevik, rahmetli Ali Çevik ile rahmetli Lütfiye Çevik'in en büyük oğludur. Ailenin Hikmet Çevik'ten başka, biri kız ikisi de erkek üç evladı daha olmuştur.

1328 (1912) yılında Üsküdar'da doğmuş olduğu halde, kökü Tekirdağlı bir aileden geldiği için, Hikmet Çevik'in doğum yeri nüfus kütüğünde Tekirdağ olarak kayıtlıdır.

Çocukluğu, ilk ve orta öğrenim yılları Tekirdağ'da geçmiş, 1928 yılında Tekirdağ Ortaokulu'nu bitirmiştir.

O tarihlerde yeni açılan ve hazırlık sınıfları da bulunan Gazi Eğitim Enstitüsü'ne girmiş, bu okulun Tarih-Coğrafya bölümündeki öğrenimini 1932'de tamamlayarak kırk yıla yaklaşan öğretmenlik görevine başlamıştır.

İlk görev yeri, o zamanlar il merkezi şimdi ise Niğde'nin bir ilçesi olan Aksaray'dır. Aksaray Ortaokulu'ndaki görevi kısa sürmüştür.

1932-1933 ders yılında Akşehir, 1933-1936 ders yıllarında da Amasya Ortaokulu'nda Tarih-Coğrafya öğretmenliği yapmıştır.

1936'dan emekliliğine kadar Tekirdağ Ortaokulu'nda -bu okulun Namık Kemal Lisesi olmasından sonra da aynı görevde bulunmuştur. Bir süre Tekirdağ Ortaokulu müdür yardımcılığı ve müdürlüğünü de yapmıştır.

Öğretmen Nihal Çevik ile evlilikleri sonucu sırasıyla Gün, Sevgi ve Duygu adında üç kızları dünyaya gelmiştir.

Hikmet Çevik'in meslek yaşamının en verimli dönemi, Tekirdağ'daki yıllarıdır. Önce ana ve babalarını sonra onların çocuklarını

okutmuş bulunan Hikmet Çevik, üstüste birkaç kuşağa hocalık etmiştir. Yetiştirdiği öğrencileri arasında öğretmenler de bulunan Hikmet Çevik, son yıllarına doğru meslektaşları ve çevre halkı arasında «hocaların hocası» diye anılarak saygı görmüştür.

Bunun yanında ve daha önemlisi, araştırmacı yönü ile, birbiri ardından incelemelerini kitap ve yazı olarak yayımlamaya başlamıştır.

1970'te kendi isteği ile emekliye ayrılan Hikmet Çevik, 15.9.1974 günü İstanbul'da hayata gözlerini kapamıştır.

Özel kütüphündeki kitapları, vasiyeti üzerine, Tekirdağ Müzesi Kitaplığı'na verilmiştir.

Ölümünden sonra, Tekirdağ'daki son yıllarına doğru yaptırmış olduğu evinin bulunduğu sokağın adı, Tekirdağ Belediyesi Meclisi'nce «Hikmet Çevik Sokağı»na çevrilmiştir. Bu sokağın bir önceki adı Letafet Sokağı, daha önceki zamanlarda ise Macar Kralı II. Rakoçi Ferenc ve adamları uzun yıllar boyunca bu sokaktaki konaklarda ve evlerde oturmuş bulduklarından dolayı «Macar Sokağı» idi. Nitekim, rahmetli hocamız, bu sokaktaki evinin temellerinin atıldığı sırada arsasındaki bir kuyudan çıkan bir kılıcın da (1956) Rakoçi'ye ya da adamlarından birine ait olabileceğini ileri sürmüştür. (bkz.: Tekirdağ Müzesine Doğru, s. 75)

Eserleri ve yazıları :

1— *Tekirdağ Tarihi Araştırmaları*, İst. 1949, Ahmet Sait Basımevi, VIII-274-16 (İçinde 1:5.340.000 ölçekli Tekirdağ ili haritası ve kuşe kâğıda basılmış son formada 28 resim)

2— *Kâtip Çelebi'nin Cihannüma'sında Tekirdağ İli*, Şafak gazetesi, Tekirdağ, 1964, Sayı: 291-292

3— *Evlîya Çelebi ve Saray -Ayas Paşa-* : Şafak gazetesi, Tekirdağ, 1964, Sayı: 293-294

4— *Yunan Mitolojisinde Trakya ve Traklar*, Yeni İnan gazetesi, Tekirdağ, 1965, Sayı: 3299-3322

5— *Kıral Rakoçi Ferenc'in Sadrazama Vasiyet Mektubu*, Yeni İnan gazetesi, Tekirdağ, 1965, Sayı: 3336

6— *Marmara Ereğlisi (Mygdonia-Perinthos-Perint-Heraclea), Dün ve Bugünü*, Tekirdağ, 1965, Olcay Matbaası, 73 sayfa, 1 kroki.

Cep kitabı büyüklüğündeki bu araştırma, daha önce Şafak gazetesi, Tekirdağ, 1965, Sayı: 371-443'te yayımlanmıştır.

7— *Homeros'da Trakya ve Traklar*, Tekirdağ, 1965, Taner Matbaası, 30 sayfa.

Bu inceleme de kitap haline getirilmezden önce, Yeni İnan gazetesi, Tekirdağ, 1965, Sayı: 3338-3366'da yayımlanmıştır.

8— *Namak Kemal Derneği ve Ödülü*, Tekirdağ, 1966, Olcay Matbaası, 16 sayfa.

Cep kitabı büyüklüğündeki bu çalışma, daha önce Şafak gazetesi, Tekirdağ, 1966, Sayı: 511-536'da yayımlanmıştır.

9— «*Tekirdağ Yer Adları*» ve *Rodosçuk Sicilleri*, Şafak gazetesi, Tekirdağ, 1966, Sayı: 285-291

10— *Tekirdağ Müzesine Doğru*, İstanbul, 1966, Ekin Basimevi, Tekirdağ Halkevi Yayınları: 3, 88 sayfa.

11— *Tekirdağ İlinde Tatarlar ve Giraylar*, Şafak gazetesi, Tekirdağ, 1966, Sayı: 567 v.d.

12— *Tekirdağ Yürükleri*, İstanbul, 1971, Eko Matbaası, Tekirdağ Halkevi Yayınları: 7, 228 sayfa.

Bunlardan başka, kitaplarına konulmuş bulunan kaynakça notlarından, yayımlanmak üzere Yeni İnan gazetesine verildiği anlaşılan *Tekirdağ Coğrafyası Araştırmaları*, gene aynı notlarda basılmak üzere Tekirdağ Turizm Derneği'ne teslim edildiği yazılı bulunan *Tekirdağ Turizm*, üzerinde çalışmalarını sürdürmüş olduğunu öğrendiğimiz fakat bitirilip bitirilmediği ve nerede olduğu bilinmeyen *Tekirdağ Tarihinde Bağ, Üzüm ve İçki* sağlığında basıldığını göremediği çalışmalarıdır. Bunların yayımlanmasını da ilgili kurum ve kişilerden beklemekteyiz.

Birkaç anı :

İnceleme ve araştırmacılığı yanında Hikmet Çevik'in sohbetleri, güzel buluşları ile de dikkate değer bir kişiliği vardı:

1966 yılı yazında, Tekirdağ'ı İstanbul'a sahil boyunca bağlayan asfalt yolun kent içindeki uzantısı (Atatürk Bulvarı) boyunca sıralanan elektrik direklerine cereyan verilmiş ve sıkır sıkır bir görünüm ortaya çıkmıştı. İşte tam o anda Hikmet Çevik, duygularını güzel bir benzetmeyle şöyle dile getirdi: «Tekirdağ, gerdanlığını takındı!»

*
**

Çok güzel geçen bir yurtiçi gezisi bitmiş, geziye katılan öğretmenler, Türkiye'nin birçok güzel yöresini gördükten sonra Tekirdağ'a dönmüşlerdi. Herkes, izlenimlerini uzun uzun anlatırken Hocamız Hikmet Çevik, görüşlerini şöyle özetledi :

— Hani, uzaktan alımlı, güzel mi güzel kadınlar görürsünüz, bir an içiniz gider. Hayran olursunuz. İşte gördüğümüz yerler ben de bu kadınlar gibidir. Gelgelelim insanın bir de karısı vardır. Hani belki pek öyle alımlı ve güzel de değildir amma kendisindedir. Tekirdağ'ımız için de ben böyle, derim.

*
**

Bu iki anı, rahmetlideki Tekirdağ sevgisinin ve tutkusunun derecesini göstermektedir. Aşağıdaki anı da hocalıktaki değerini ortaya koyuyor :

«Eski öğrencilerinden Prof. Yusuf Vardar, Ege Üniversitesi rektörü iken Hikmet Çevik, ziyaretine gitmiş. Ayrılırken rektör hocasının paltosunu askıdan alarak -ilgililerin aynı iş için koşuşmalarına rağmen- ısrarla, giymesi için kendisine yardım etmiş. Koridor da bulunanlar arasında fısıltı halinde «Rektör Bey'in hocası!» sözleri duyulmuş.

Hikmet Hoca, bu olayı gözleri yaşararak anlatır, «Öğretmene en büyük armağan, eski öğrencilerinin bu tür değerbilir davranışlarıdır.» derdi.

Bu sonuncu anıyı, Hasan Adnan Önelçin'in yazısından aldık. (Bkz. Hikmet Çevik Hoca, Yeni İnan gazetesi, Tekirdağ, 23 Eylül 1974)

Eserleri ve çalışmaları için şükran duygularımızla anısı önünde bir kez daha saygıyla eğiliyoruz. Allah rahmet eyleye.

Faint, illegible text at the top of the left page.

Faint, illegible text in the middle of the left page.

Faint, illegible text in the lower middle of the left page.

Faint, illegible text at the bottom of the left page.

Faint, illegible text at the very bottom of the left page.

BÖLÜMÜMÜZDEN YETİŞMİŞ OLUP, HALEN ÇEŞİTLİ YÜKSEK ÖĞRETİM KURUMLARINDA GÖREV YAPANLARIN ve DOKTORALARINI VERMİŞ OLANLARIN YAYINLARI *

Faint, illegible text in the middle of the right page, likely a list of names and titles.

* O. Aslanapa, «Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI, İst. 1976, s. 7-22 den sonraki yayınlar : As. Mim. M. Baha Tanman tarafından derlenmiştir.

Ord. Prof. Dr. Mazhar Şevket İPŞİROĞLU'nun yayınları :

- *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul 1973.
- *Siyah Qalem*, Graz 1976.
- (N. İpşiroğlu ile) *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul 1977.
- (N. İpşiroğlu ile) *Sanatta Devrim - Yansımacılıktan Oluşturmaya Doğru*, İstanbul 1979.

Prof. Dr. Oktay ASLANAPA'nın yayınları :

- «Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (İstanbul 1976), s. 1-23.
- «Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın Kısa Hal Tercümesi», *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, T.T.K., Ankara 1976, s. 12-19.
- «Önsöz», *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, T.T.K., Ankara 1976, s. 9-11.
- «Türk Sanatı», *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara 1976, s. 550-666.
- *Türk Sanat Tarihi*, Yaykur, Ankara 1976.
- (N. Diyarbakırlı ile) *Türk Sanatı Tarihi*, Yaykur, Ankara 1977.
- *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı - 14. Yüzyıl*, (hazırlayan ve mimari, çini, keramik, minyatür bölümleri), İstanbul 1977, s. 17-56.
- «San'at ve Kültür Mirasımıza Saygı», *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, y. 7/1 (İstanbul 1978).
- «Tarihi Türk Eserlerinin Bugünün Sanatındaki Yeri», *Türk Kültürü*, y. 16/190 (Ankara 1978), s. 15-19.
- «The Timurid and Herat Bookbindings with Original Inscriptions in the Libraries of Istanbul (Summary)», *Fifth International Congress of Turkish Art (Budapest 22-27 September 1975)*, Budapest 1978, s. 91-92.
- *Kırım ve Kuzey Azerbaycan'da Türk Eserleri*, İstanbul 1979.
- «The Art of Bookbinding», *The Arts of the Book in Central Asia*, Unesco, Paris 1979, s. 59-93.
- «İstanbul Dârülfünûn ve Üniversite Binaları Tarihçesi», *İstanbul Üniversitesi Bülteni*, 13 (İstanbul 1980), s. 32-38.
- «Rüstem Paşa Camii», *Sanat Dünyamız*, 18 (İstanbul 1980), s. 2-6.
- «Tunus'ta Cerbe Adası Büyük Burcunun Fetih Kitabesi ve Mimarisi», *Türk Kültürü*, XIX/217 (Ankara 1980), s. 106-110.
- «Atatürk'ten Bu Yana Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatçıların Türkiye'deki Çalışmaları ve Eserleri», *Türk Kültürü*, XIX/222 (Ankara 1981), s. 421-429.
- «Kütahya Keramikleri», *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan, Kütahya*, İstanbul s. 69-82 (baskıda).

- «Les Etudes sur l'Art Turc dans les Années de la Naissance d'Atatürk et les Développements Ulérieurs», *Revue des Etudes Islamiques*, Paris, (baskıda).
- «Topkapı Sarayı'nda Kalmış Bazı Kale Anahtarları», *Sanat Tarihi Yıllığı*, XI (İstanbul 1982), (baskıda).
- *Türk Ansiklopedisi*'ndeki maddeler : Selimiye Camii (Edirne), Selimiye Kışlası ve Camii, Seramik, Sultan Selim Camii.
- *İslâm Ansiklopedisi*'ndeki madde : Türk Sanatı.

Prof. Dr. Semavi EYİCE'nin yayınları :

- «Anadolu'da Karamanlıca Kitabeler - Grek Harfleriyle Türkçe Kitabeler», *Belleten*, XXXIX/153 (Ankara 1975), s. 25-48.
- «Aramızdan Ayrılan bir İstanbul Tarihçisi Reşat Ekrem Koçu», *Pirelli*, 134 (İstanbul 1975), s. 8-9.
- «Bertrandon de la Broquière ve Seyahatnamesi (1432-1433)», *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, IV (İstanbul 1975), s. 85-126.
- «Divriği'de Ulucami», *İlgi*, 20 (İstanbul 1975), s. 7-12.
- «İstanbul Arkeoloji Müzesinde Bizans - Türk Çeşmesi», *Belleten*, XXXIX/155 (Ankara 1975), s. 429-444. (İngilizcesi : 445-446).
- «Sofya Yakınında İhtiman'da Gaazi Mihaloğlu Mahmud Bey İmaret Camii», *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 2 (İstanbul 1975), s. 49-61.
- «Tarihde Bolu», *T.T.O.K. Belleteni*, 47/326 (İstanbul 1975), s. 2-13.
- «Tarihde Haliç», *Haliç Sempozyumu (10-11.XI.1975)*, İstanbul 1975, s. 263-307.
- «Uluslararası Balkanlarda Ortaçağ Camcılığı Sanatı Konferansı», *Belleten*, XXXIX/153 (Ankara 1975), s. 197-199.
- *Türk Ansiklopedisi*'ndeki Maddeler : Melling, Mahmud Paşa Camii, Mahmud Paşa Hamamı, Mahmud Paşa Bedesteni ve Hanı (Ankara), Mahmud Paşa Camii (Sofya), Mahmud Paşa Türbesi, Mahmud Paşa Kervansarayı (Kürkçü Hanı), Mahmud Paşa Hanı (Fidan Hanı).
- «Aramızdan Ayrılan Bir Değer : Tarihçi ve Folklorist Reşat Ekrem Koçu», *Türk Folklor Araştırmaları*, XVI/322 (İstanbul 1976), s. 7641, 7643.
- «İstanbul'da «Eski Resimler Koleksiyonu ve Arşivi» Kurulması, Büyük Bir Kültür Hizmeti Olacaktır», *Milliyet Sanat Dergisi*, 180 (İstanbul 1976), s. 10-12, 31.
- «Mimar Sinan», *İlgi*, 23 (İstanbul 1976), s. 15-23; («The Architect Sinan», s. 15-23).
- «Rakoçzi Ferenc'den Hatıralar», *Türk - Macar Kültür Münasebetleri İşığı Altında II. Rakoçzi Ferenc ve Macar Mültecileri Sempozyumu (31.V-3.VI.1976)*, İstanbul 1976, s. 68-124.
- «Türk Sanatında Şebekeler (Parmaklıklar)», *Sanat Dünyamız*, 6 (İstanbul 1976), s. 32-39; İngilizce : 40-41.
- «Bir Türk Elçisinin Portresi», *Belleten*, XLI/163 (Ankara 1977), s. 555-563.

- Tahlil-tenkit : «Karl Teply, Die kaiserliche Grossbotschaft an Sultan Murad IV. im Jahre 1628 - des Freiherrn Hans Ludwig von Kuefsteins Fahrt zur Hohen Pforte, Wien 1976», *Belleten*, XLI/162 (Ankara 1977), s. 405-415.
- «Rum Harfleri ile Türkçe (Karamanlıca) bir Nevşehir Salnamesi (Yılığ)» *Fındıkoğlu Armağanı*, İstanbul 1977, s. 77-97.
- «Sanat Tarihi Bilimi, Sanat Tarihçisi ve Yurdumuz», *Sanat Tarihi, Sanat Tarihçileri ve Sanat Tarihini Sevenler Derneği Yayın Organı*, 1 (İstanbul 1977), s. 2.
- *Türk Ansiklopedisi*'ndeki maddeler : Nuruosmaniye Camii, Nusretiye Camii.
- «Arkeoloji ve Sanat Tarihi Hakkında», *Arkeoloji ve Sanat*, 1 (İstanbul 1978), s. 5-7.
- «İstanbul'u Sevenler Birleşiyor... (İstanbul Şehri Muhipleri Cemiyeti)», *Yıllar Boyu Tarih*, I/6 (İstanbul 1978), s. 47-49.
- «Kapuağası Hüseyin Ağa'nın Vakıfları», *In Memoriam Prof. Albert Louis Gabriel - Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi - Özel Sayı*, IX (Ankara 1978), s. 149-246.
- «Tarihte Küçükçekmece», *Güney - Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 6-7 (İstanbul 1978), s. 57-120.
- «Tarihte Küçükçekmece», *T.T.O.K. Belleteni*, 62/341 (İstanbul 1978), s. 2-10.
- «L'Architettura Turca del Secolo XVIII e lo Stile Neoclassico nell 'Arte Turca», *Luigi Vanvitelli il '700 Europeo - Atti d. Congresso Internazionale di Studi (Napoli 5-10 Nov. 1979)*, II Napoli 1979, s. 421-432.
- «Edirne'de Selimiye - The Selimiye Mosque of Edirne», *Sanat Dünyamız*, 17 (İstanbul 1979), s. 10-17; İngilizce : 10-17.
- «Goleşti (Romanya) de Küçük bir Türk Hatırası - Alemdar Mustafa Adına H. 1221 (:1806) Tarihli bir Kitabe», *Tarih Dergisi - Prof. İ. Hakkı Uzunçarşılı Hatıra Sayısı*, XXXII (İstanbul 1979), s. 373-380.
- «Mimar Kasım Hakkında», *Belleten*, XLIII/172 (Ankara 1979), s. 767-808.
- «Anadolu'da «Karamanlıca» Kitabeler», II (Grek Harfleriyle Türkçe Kitabeler)», *Belleten*, XLIV/176 (Ankara 1980), s. 683-696.
- «Çanakkale Boğazı Kalelerinin XVI. Yüzyılda İtalya'da Basılmış Gravürleri», *Bedrettin Cömert'e Armağan - Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi - Özel Sayı*, Ankara 1980, s. 257-275.
- «Edirne Saat Kulesi ve Üzerindeki Bizans Kitabesi», *Güney - Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 8-9 (İstanbul 1980), s. 1-14.
- «İstanbul'un Ortadan Kalkan Bazı Tarihi Eserleri, III», *Tarih Enstitüsü Dergisi*, X-XI (İstanbul 1979-1980), s. 195-222.
- «Osmanlı Devri Hassa Başmimarlarından Kasım Ağa», *Birinci Millî Türkoloji Kongresi (İstanbul 6-9.II.1978)*, İstanbul 1980, s. 453-466.
- «Rize Yakınında Zil Kalesi», *İlgi*, 30 (İstanbul 1980), s. 20-23.
- «Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi», *Atatürk Konferansları*, VII (Ankara 1980), s. 89-182.
- «XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu», *Sanat Tarihi Yılığ*, IX-X (İstanbul 1981), s. 163-189.

- «Osmanlı Devri Türk Yapılarında Damgalı Tuğlalar», *Sanat Tarihi Yılığ*, IX-X (İstanbul 1981), s. 155-162.

Prof. Dr. Nurhan ATASOY'un yayımları :

- «Illustrations Prepared for Display During Shahname Recitations», *V.th International Congress of Iranian Art and Archaeology*, vol. II Tahran 1972, s. 262-272.
- «Kıbrıs'taki Türk Sanat Eserleri», *Milliyet Sanat Dergisi*, 16/98 (İstanbul 1974), s. 14-17.
- «Minyatürlerde Türk Donanması», *Türkiyemiz*, 17 (İstanbul 1975), s. 2-8.
- «I. Sultan Mahmud Devrinden Bir Abide Ev», *Sanat Tarihi Yılığ*, VI (İstanbul 1976), s. 23-43.
- «Bir MinyatürSanatı Tarihçisi Ivan Stchoukine», *Sanat Tarihi Yılığ*, VI (İstanbul 1976), s. IV-V.
- *17. 18. Yüzyıl Avrupa Sanatı*, İstanbul 1976.
- «The Documentary Value of Turkish Miniatures», *IVème Congrès International d'Art Turc (Aix-en-Provence 10-15 Septembre 1971)*, Aix-en-Provence-Paris 1976, s. 11-17.
- «İslâm Dünyası Festivali ve Türkiye», *Milliyet* (3.V.1976), s. 2.
- «İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi ve Yıldız Sarayı'ndan Gelen Eserler», *İstanbul Üniversitesi Bülteni*, 5 (İstanbul 1977), s. 30-32.
- «Matrakçı's Seven Tovered Representation of the Topkapı Palace», *Fifth International Congress of Turkish Art (Budapest 22-27 September 1975)*, Budapest 1978, s. 93-101.
- «İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Albümlerinden Belgesel Fotoğraflar, İ.Ü. Merkez Binası ve Çevresi», *İstanbul Üniversitesi Bülteni* 9 (İstanbul 1978), s. 24-25.
- «İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Albümlerinden Belgesel Fotoğraflar, Eminönü ve Çevresi», *İstanbul Üniversitesi Bülteni*, 10 (İstanbul 1979), s. 16-17.
- «İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Albümlerinden Belgesel Fotoğraflar, Galata ve Çevresi», *İstanbul Üniversitesi Bülteni*, 11 (İstanbul 1979), s. 30-32.
- «İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Albümlerinden Belgesel Fotoğraflar, Kasımpaşa ve Çevresi», *İstanbul Üniversitesi Bülteni*, 12 (İstanbul 1979), s. 30-32.
- «Khurka-yı Sherif», *The Encyclopedia of Islam*, Leiden, s. 18-19.
- «Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Koğuşu», *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul 15-20.X.1973) Tebliğler*, İstanbul 1979, s. 627-650.
- «Persian Miniatures of the Süleymaniye Library İstanbul», *Akden des VII. Internationaler Kongress für Iranische Kunst und Archaeologie (München 7-10 September 1976)*, Berlin 1979, s. 425-430.
- «Çırağan Sarayı», *İstanbul Üniversitesi Bülteni - Atatürk'e Armağan*, II/2 (İstanbul 1981).

- «Ord. Prof. Dr. Karl Oettinger'in Ardından», *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X (İstanbul 1981), s. 373-374.
- «Lihye-i Sherif», *The Encyclopedia of Islam*, Leiden (baskıda).
- «Osmanlı Şenliklerinde Savaş Oyunları», *Silâhlı Kuvvetler Dergisi*, (Baskıda).
- *Türk Giyim Tarihi Dizisi - Tarikatlarda Giyim*, İstanbul (baskıda).
- (H. Aksu, N. Taviloğlu ile) *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Albümler Kataloğu*, İstanbul (baskıda).

Prof. Dr. Şerare YETKİN'in yayınları :

- «Anadolu Selçukluları Devrinden bir madeni eser», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (İstanbul 1976), s. 207-214.
- «Silyon (Yanköy Hisarı)'daki Türk Eserleri», *Vakıflar Dergisi*, XI (Ankara 1976), s. 196-203.
- «The Bath-Kiosk of Sultan Alaeddin Kaykubat and its wall paintings at the Alara Fortress», *IVème Congrès International d'Art Turc (Aix-en-Provence 10-15 septembre 1971)*, Aix-en-Provence, Paris, 1976, s. 243-247.
- «Osmanlı Saray Halılarında Yeni Örnekler», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VII, İstanbul 1976-77, s. 143-164.
- «The significance of recently found carpets in Turkish carpet art», *Anatolica*, VI (Leiden 1977-78), s. 159-169.
- «Divriği Ulu Camiinde Bulunan Osmanlı Saray Sanatı Üslubunda Kilimler», *Belleten*, XLII/165, (Ankara 1978), s. 53-66.
- *Early Caucasian Carpets in Turkey*, 2 cilt, Londra, 1978.
- «The kilims in Ottoman court style discovered in Divriği Ulu Mosque», *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest, 1978, s. 907-920.
- *Historical Turkish Carpets*, İstanbul, 1981.
- «Konya'da Yeni Bulunmuş Figürlü Stuko Süslemeler ve Anadolu Türk Mimarisinde Devamı», *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X (İstanbul 1981), s. 353-362.
- «Konya'da Yeni Bulunan Kanatlı At Figürünün Türk Sanatındaki Yeri», *Edebiyat Fakültesi Atatürk'ün 100. Doğum Yıldönümü Armağan Kitabı*, İstanbul, 1981, s. 367-380.
- «Osmanlı Saray Sanatı Üslubundaki Kilimlerden İki Yeni Örnek», *Vakıflar Dergisi*, XIII (Ankara 1981), s. 375-386.
- «Recently Found figural stuccos and stone reliefs in Konya», *VI. Internationaler Kongress für Türkische Kunst, (München 3-7 september 1979)*, Münih. (baskıda).
- «Kütahya Dışındaki Kütahya Çinileri ile Süslü Eserler», *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan - Kütahya*, İstanbul, s. 83-110. (baskıda).
- «Tokat'da Horozlu İmaret», *IX. Türk Tarih Kongresi, Ankara 21-25 Eylül 1981'e sunulan Bildiri* (baskıda).
- «Türk Halı Sanatında bir Teknik Özellik», *Vakıflar Dergisi*, XIV (baskıda).

Prof. Dr. Semra ÖGEL'in yayınları :

- «Die Innenfläche der Osmanischen Kuppel», *Anatolica*, V (Leiden 1973-1976), s. 217-233.
- *Çevresel Sanat*, İstanbul 1977.
- «Halk Mimarisi, Bazı Özellikler ve Sorunları (Some Characteristics and Problems of Anonymous Architecture)», *Türkiye'de Toplumsal Bilim Araştırmalarında Yaklaşımlar ve Yöntemler*, Ankara 1977, s. 265-271.
- «Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtseki», *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X (İstanbul 1981), s. 227-239.
- «Anadolu Selçuklu Sanatı Ortamı», *IX. Türk Tarih Kongresi (Ankara 21-25.X.1981)*, Ankara (baskıda).
- «Die Begiebung zwischen Innerraum und Aussenraum in der Osmanische Architectur», *VI. Internationaler Kongress für Türkische Kunst (München 3-7 September 1979)*, Münih (baskıda).
- «20. Yüzyıl Sanatında İnsan», *Suut Kemal Yetkin Hatıra Kitabı*, Ankara (baskıda).

Prof. Dr. Güner İNAL'ın yayınları :

- «Artistic Relationship Between the Far and the Near East as Reflected in the Miniatures of the Gâmi' at-Tawârîh», *Kunst des Orients*, X 1/2 (Wiesbaden), s. 108-143.
- «Kahire'de Yapılmış bir Hümayunname'nin Minyatürleri», *Belleten*, XL/159 (Ankara 1976), s. 439-465.
- «Topkapı Sarayı Koleksiyonundaki Sultani bir Özbek Şehnamesi ve Özbek Resim Sanatı İçindeki Yeri», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (İstanbul 1976), s. 303-332.
- «Realistic Motifs and the Expression of the Drama in Safavid Miniatures», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VII (İstanbul 1977), s. 59-88.
- «The Influence of the Kazvin Style on Ottoman Miniature Painting», *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest 1978, s. 457-476.
- «Bozüyük Kasım Paşa Camii Kürsüsünün Sütun Kabartmalarıyla İlgili Bazı Yorumlar», *Belleten*, XLIII/169 (Ankara 1979), s. 49-71.
- «Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1084 nolu Yusuf ile Züleyha Yazmasının Minyatürleri», *Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi*, X/2 (Ankara 1979), s. 1-41.
- «Uzak Doğu'da Resim ve İslâm'da Minyatür», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VIII (İstanbul 1979), s. 109-128.
- «İstanbul Topkapı Sarayı Müzesindeki Bazı Albüm Desenlerinden Seçmeler», *Bedrettin Cömert'e Armağan - Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi - Özel Sayı* (Ankara 1980), s. 457-470.

Prof. Dr. Metin SÖZEN'in yayınları :

- *Türkiye 1923-1973 Ansiklopedisi*'ndeki maddeler : Anıt, Cami, Mimarlık.
- (Z. Sönmez ile), *Anadolu Türk Mimarisinde Yapı Alanının Örgütlenmesi*, İstanbul 1976.
- (Z. Sönmez ile), *Osmanlılar'da Hassa Mimarlar Teşkilatı*, İstanbul 1976.
- *Turas el-İmâre el-Turkiyye ve-l-Mîmar Sinan / Turkish Architecture and Architect Sinan / l'Architecture Turque et l'Architecte Sinan*, İstanbul 1976.
- «Doğu Anadolu'da İlginc Bir Yerleşme Balaban ve Anıtları», *İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi M.T.R.E. Bülteni*, 7 (İstanbul 1976), s. 19-22.
- «Elazığ'ın Mollakendi Bucagında Şeyh Ahmet Peykeri Külliyesi», *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ankara 1976, s. 421-435.
- «II. Meşrutiyet Sonrası Gelişmeler ve Birinci Ulusal Mimari Akımı», *VIII. Türk Tarih Kongresi Bildiri Özetleri (11-15 Ekim 1976 Ankara)*, Ankara 1976, s. 124-125.
- «İslâm Ülkelerinde Sanat», *Dinler Tarihi Ansiklopedisi*, I/6-7, (İstanbul 1976), s. 127-168.
- «Safranbolu ve Anıtları Konusunda Kısa Bilgiler», *İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi M.T.R.E. Bülteni*, 5-6 (İstanbul 1976), s. 42-50.
- «Some Important Monuments of the Turkish Period in Diyarbakır», *IVème Congrès International d'Art Turc (Aix-en-Provence 10-15 Septembre 1971)*, Aix-en-Provence - Paris 1976, s. 221-236.
- «Anadolu-Türk Kenti», *Eski Türk Kentleri*, İstanbul 1977, s. 17-23.
- «Anadolu-Türk Mimarisinde Yapı Alanının Örgütlenmesi Konusunda Kısa Bir Açıklama, Ahmet Refik'in *Türk Mimarları* adlı kitabının 2. baskısı için Önsöz, İstanbul 1977, s. 9-18.
- «Kültürel Verilerin Değerlendirilmesinde Geleceğe Dönük Bir Örnek: Safranbolu», *2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu*, İstanbul 1977, s. 1-8.
- «Aq Qoyunlu Art», *Turkish Treasures*, 2 (İstanbul 1978), s. 41-45.
- (O.N. Dülgerler ile) «Mimar Muzaffer'in Konya Öğretmen Lisesi», *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, IV/1 (Ankara 1978), s. 117-134.
- *Camilerimiz ve Öyküleri*, İstanbul 1979.
- «Anadolu-Türk Mimarisinde Özelliklerle Yüklü Bir Yapı: Diyarbakır Ulu Camii», *İlgi*, 27 (İstanbul 1979), s. 24-28.
- (O.N. Dülgerler ile) «Konya Evlerinden Örnekler», *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, V/1 (Ankara 1979), s. 79-100.
- *Türk Mimarlığının Tarihsel Gelişimi*, İstanbul 1980.
- *Anadolu'da Akkoyunlu Mimarisi*, İstanbul 1981.
- (O.N. Dülgerler ile), «Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin Önemli Bir Yapısı: Konya'da Sanayi Mektebi», *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Doğumunun 100. Yılında Atatürk'e Armağan*, İstanbul 1981, s. 437-460.
- (Z. Sönmez ile), «Anadolu Türk Mimarisi», *Anadolu Uygarıkları*, C.V, İstanbul (baskıda).

Doç. Dr. Ayda AREL'in yayınları :

- «Az Soruda Sanat Tarihçiliği», *Yeni Dergi*, 7/74 (İstanbul 1970).
- «Üç Şerefeli Cami ve Osmanlı Mimarisinde Tipolojik Sınıflandırma Sorunu», *Mimarlık*, 6 (İstanbul 1973), s. 17-20.
- «İzmir Kenti Bibliyografyası», *Mimarlık*, 2 (İstanbul 1975), s. 37-40.
- *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul 1975.
- «Yorumun Sınırları», *E.Ü.G.S.F. Mim. Böl. Dergisi*, I (İzmir 1979), s. 40-47.
- «Taht-ı Kadim bir Şehristan ile Gûya İnciye Benzer bir Cami-i Münevver ve Musanna ve Müferrih...», *E.Ü.G.S.F. Mim. Böl. Dergisi* III (İzmir 1980), s. 3-32.
- *Mimarlık Tarihine Giriş*, teksir.

Doç. Dr. Yıldız DEMİRİZ'in yayınları :

- «Antakya Prensi I. Bohemond'un Canosa'daki Mezar Şapelinde ve Kapısında İslâm Sanatı Etkileri», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (İstanbul 1976), s. 165-180.
- «Über die Gründe der Spolienverwandung bei den anatolischen Seldschuken», *Le IVème Congrès International d'Art Turc (Aix-en-Provence 10-15 Septembre 1971)*, Aix-en-Provence - Paris 1976, s. 53-56.
- «16. Yüzyıla Ait Tezhipli bir Kur'an», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VII (İstanbul 1976-77), s. 41-58.
- (A. Altun ile) *Sanat Tarihi*, Sınıf II, (Yaykur, Eğitim Enstitüleri Resim-İş, Sosyal Bilgiler, Türkçe Bölümü), Ankara 1976, 1977, 1977-1978.
- «Bemerkung en über geometrische Dekoration in der türkischen Kunst (Zusammenfassung)», *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest 1978, s. 267-268.
- «Koças Köyü Camii», *In Memoriam Prof. Albert Louis Gabriel - Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi - Özel Sayı*, IX (Ankara 1978), s. 75-102.
- «Le Printemps dans l'Art Turc», *T.T.O.K. Belleteni*, 63/342 (İstanbul 1978), s. 48-55.
- «Bir Mezarın Anlattıkları», *Arkeoloji ve Sanat*, 1-2 (İstanbul 1979), s. 28.
- «İşte Tarihi bir Soygun», *Yıllar Boyu Tarih*, 7 (İstanbul 1979).
- *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul 1979.
- «Harran, Alberobello ve Gordes'in Bindirme Kubbeli Evleri», *T.T.O.K. Belleteni*, 66/345 (İstanbul 1980), s. 13-16.
- «Türk Sanatında Bahar Açmış Meyva Ağacı Motifi», *I. Milli Türkoloji Kongresi, Tebliğler*, İstanbul 1980, s. 382-400.
- «Üsküdar'da Mihrimah Sultan Camii», *Sanat Dünyamız*, 20 (İstanbul 1980), s. 17-23.
- «Bir Çiçek Risalesi'nin Topkapı Sarayı Kütüphanesi ve Münchener Stadtmuseum'daki Dağılım Bölümleri Hakkında», *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Doğumunun 100. Yılında Atatürk'e Armağan*, İstanbul 1981, s. 381-406.

- «İstanbul'da Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri Üzerine bir Araştırma», *Vakıflar Dergisi*, XIII (Ankara 1981), s. 387-423.
- «Kitap Süslemesinde Gül», *İlgi*, 32 (İstanbul 1981), s. 30-33.
- «Das Mausoleum von Piyale Paşa in Istanbul und Seine Dekoration» VI. *Internationaler Kongress für Türkische Kunst (München 3-7 September 1979)*, *Münih* (baskıda).
- «Eyüp'te Az Tanınmış İki Türbe Hakkında», *Sanat Tarihi Yıllığı*, XI (İstanbul 1982), (baskıda).
- «Türk Sanatında Çini, Keramik, Kitap Sanatları, Maden İşleri, Ağaç İşçiliği, Halı, Kumaş ve İşlemeler», *Anadolu Uygarlıkları*, V, İstanbul (baskıda).

Doç. Dr. Ünsal YÜCEL'in yayınları :

- «Türkische Waffen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert», *Das Wiener Bürgerliche Zeughaus*, Wien 1977, s. 54-59.
- «Türkische Kriegführung und Waffen», *Wien. 1529 Die erste Türkenbelagerung* (textband), Graz 1979, s. 107-122.

Doç. Dr. Ayla ÖDEKAN'ın yayınları :

- (B. Aran ile), *İstanbul'da Bizans Yapıları*, ders notları, İstanbul 1969.
- «Sanat Tarihi Yayınları Üzerine», *Tütengül Kitabevi Kataloğu*, İstanbul 1972, s. 3-4.
- «Bir Mukarnash Portal Yarım Kubbesi, Geometrik Şemadan Üçüncü Boyuta Geçiş Örneği», *İsmail Hakkı Uzunçarşılı Armağanı*, Ankara 1975, s. 437-446.
- *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975, (10 kişilik bir grup çalışmasında kitabın bibliyografya bölümlerinin hazırlanmasına katkıda bulunmuştur).
- «Yayınlar», *İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi M.T.R.E. Bülteni*, 3 (İstanbul 1975), s. 27-31.
- «Pre-Ottoman Anatolian Turkish Portals with Mukarnas», *Le IVème Congrès International d'Art Turc (Aix-en-Provence 10-15 Septembre 1971)*, Aix-en-provence - Paris 1976, s. 161-166.
- *Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnash Portal Örtüleri*, İstanbul 1977.
- «1975-1977 Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Arkeoloji ile İlgili Yayınlar», *İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi M.T.R.E. Bülteni*, 8 (İstanbul 1977).
- «1977-1978 Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Arkeoloji ile İlgili Yayınlar», *İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi M.T.R.E. Bülteni*, 9 (İstanbul 1978).
- «Grafik ve Matematik Ustası M. C. Eachers», *Çevre*, 1 (İstanbul 1979).
- «G. B. Piranesi : Antik Roma'nın Yücelişi», *Çevre*, 3 (İstanbul 1979), s. 94-100.

- «Osmanlı Öncesi Mukarnas Ögelerinde Bezemesel Çeşitlilik, (Bir Mukarnas Ögesi Üzerine Deneme)», *Kemalî Söylemezoğlu Anı Kitabı*, İstanbul (baskıda).
- «İstanbul'da Balyan Ailesinin Yaptığı Kiliseler», *Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul (baskıda).

Dr. Özden SÜSLÜ'nün yayınları :

- «İşte Ormana» *Köyümüz*, 21 (İstanbul 1975), s. 4-6.
- «Le Motif du Paon dans la Céramique Ottomane», *IVème Congrès International d'Art Turc (Aix-en-Provence 10-15 Septembre 1971)*, Aix-en-Provence - Paris 1976, s. 273.
- «Topkapı Sarayı ve Türk İslâm Eserleri Müzesinde Bulunan XVI. Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenlerinin İncelenmesi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (İstanbul 1976), s. 215-277.
- «Hacı Mehmet Ağa Konağının Süslemeleri», *İ.D.M.M.A. Dergisi*, 2 (İstanbul 1978), s. 99-114.
- «Recherche sur une Stèle», *VI. Internationaler Kongress für Türkische Kunst (München 3-7 September 1979)*, Münih (baskıda).

Dr. Filiz ÇAĞMAN'ın yayınları :

- «XV. Yüzyıl Kâğıt Oymacılığı (Kaat'ı) Eserleri», *Sanat Dünyamız*, 8 (İstanbul 1976), s. 22-27.
- «Sultan Mehmed II Dönemine Ait Bir Minyatürlü Yazma: Külliyyat-ı Kâtibi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (İstanbul 1976), s. 333-346.
- «Türk Minyatür Sanatının İslâm Sanatındaki Yeri», *İslâm Sanatında Türkler / Turkish Contribution to Islamic Arts*, İstanbul 1976, s. 85-117.
- «Illustrated Stories From a Turkish Version of Jami's Baharistan», *Turkish Treasures*, 2 (İstanbul 1978), s. 21-27.
- (Z. Akalay - E.J. Grube ile) *Islamic Painting - Topkapı Sarayı Collection* (Japonca), Tokyo 1978.
- (Z. Tanındı ile) *Islamic Miniature Painting - Topkapı Sarayı Museum*, İstanbul 1979.
- (Z. Tanındı ile) *Topkapı Sarayı Müzesi - İslâm Minyatürleri*, İstanbul 1979.
- «XVI. Yüzyıl Sonlarında Mevlevî Dergâhlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu», *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul 15-20 Ekim 1979)*, İstanbul 1979, s. 651-677.
- «The Miniatures of the Divan-ı Hüseyinî and the Influence of their Style», *Fifth International Congress of Turkish Art (Budapest 22-27 September 1975)*, Budapest 1979, s. 231-259.
- (Z. Tanındı ile), *Topkapı Sarayı Müzesindeki İslâm Minyatürleri* (Japonca), Tokyo 1980.
- «Turkish Miniature Painting», *The Art and Architecture of Turkey*, Oxford 1980, s. 222-248.

Dr. Zeren TANINDI (AKALAY)'ın yayımları :

- «Emir Hüsrev Dehlevi'nin 1496 Yılında Minyatürlenmiş Heşt Bihışt'i», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (İstanbul 1976), s. 347-373.
- «The Hashth Behishth of Amir Khusrau», *Life, Times and Works of Amir Khusrau Dehlavi*, Bombay 1976, s. 181-186.
- «Klasik Türk Minyatür Resimlerinin Öncüleri», *Sanat Dünyamız*, 7 (İstanbul 1976), s. 14-23.
- «Minyatürlü Bir Coğrafya Kitabı», *Kültür ve Sanat*, 4 (Ankara 1976), s. 60-71.
- «Emir Hüsrev Dehlevi ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Bulunan Minyatürlü Eserleri», *Kültür ve Sanat*, 5 (Ankara 1977), s. 8-19.
- «Nakkaş Hasan Paşa», *Sanat*, 6 (1977), s. 114-125.
- «The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting», *Fifth International Congress of Turkish Art (Budapest 22-27 September 1975)*, Budapest 1978, s. 31-47.
- (E. J. Grube - F. Çağman ile) *Islamic Painting - Topkapı Sarayı Collection*, Tokyo 1978. (Japonya).
- «A Fifteenth Century Manuscript of Humây-u Humâyûn», *Persica*, VIII (1979), s. 129-132.
- «An Illustrated Astrological Work of the Period of Iskandar Sultan», *Akten des VII. Internationaler Kongresses für Iranische Kunst und Archæologie (München 7-10 September 1976)*, Berlin 1979, s. 418-425.
- «XVI. Yüzyıl Nakkaşlarından Hasan Paşa ve Eserleri», *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul 15-20 Eylül 1973) Tebliğler*, 3. Türk Sanatı Tarihi, İstanbul 1979, s. 607-626.
- (F. Çağman ile) *Islamic Miniature Painting - Topkapı Sarayı Museum*, İstanbul 1979.
- (F. Çağman ile) *Topkapı Sarayı Müzesi - İslâm Minyatürleri*, İstanbul 1979.
- (F. Çağman ile), *Topkapı Sarayı Müzesindeki İslâm Minyatürleri*, (Japonca), Tokyo 1980.

Dr. Ara ALTUN'un yayımları :

- (T. Reyhanlı ile) «Edirne/Havsa'da Sokollu (veya Kasım Paşa) Külliyesi», *Sanat Tarihi Yıllığı* VI, İstanbul 1976, s. 68-89.
- (Y. Demiriz ile) *Sanat Tarihi*, Sınıf II, (Yaykur, Eğitim Enstitüleri Resim-İş, Sosyal Bilgiler, Türkçe Bölümü), Ankara 1976, 1977, 1977-1978.
- *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, İstanbul 1978.
- «Kütahya'da Balıklı Tekkesi Üzerine Notlar», *In Memoriam Prof. Albert Louis Gabriel - Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi Özel Sayı*, IX, (Ankara 1978), s. 1-20.
- «Notes on the Architects and Designers of the Artukid Period», *Fifth In-*

ternational Congress of Turkish Art, (Budapest 22-27. Sept. 1975) Budapest 1978, s. 51 vd.

- *Sanat Tarihinde Mimari Çizim İçin Küçük Rehber*, İstanbul 1978.
- «Anadolu'da Artuklu Devri Mimarları ve Artuklu Yapıları Üzerine Kısa Notlar», *Arkeoloji ve Sanat* 1-2, (İstanbul 1979), s. 31 vd.
- «Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı Hakkında», *Arkeoloji ve Sanat*, 6-7, (İstanbul 1979), s. 39 vd.
- «Bedesten'in Deniz Kızı», *T.T.O.K. Belleteni* 66/345, (İstanbul 1980), s. 7 vd.
- «Kütahya Büyük Bedestenindeki Renkli Nakışlar Üzerine Notlar», *I. Milli Türkoloji Kongresi, Tebliğler*, İstanbul 1980, s. 339-347.
- «İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü 'Seminer Çalışmaları 1980'», *Arkeoloji ve Sanat*, 10, (İstanbul 1981), s. 24 vd.
- «Yarhisar İlyas Bey Köyü Camisi ve Hamamı İçin Kısa Notlar», *Sanat Tarihi Yıllığı* IX-X, (İstanbul 1981), s. 29-53.
- «Günümüzde Ebrû ve Bir Ebrû Sanatçısı», *Arkeoloji ve Sanat*, 12-13 (İstanbul 1981), s. 26-28.
- «Kütahya'da Rüstem Paşa Medresesi Hakkında Kısa Notlar», *Sanat Tarihi Yıllığı*, XI (İstanbul 1982), (baskıda).
- «Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi - Bir Deneme», *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılma Armağan - Kütahya*, İstanbul (baskıda), s. 171-570.
- «Short Notes on the Mosque of İlyas Bey Village in Yarhisar», *VI. Internationaler Kongress für Türkische Kunst (München 3-7 September 1979)*, Münih (baskıda).

Dr. Tarcan YILMAZ'ın yayımları :

- Yılmaz Esnaf, T., «XIV. Yüzyılda Maden Sanatı», *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı 14. Yüzyıl*, İstanbul 1977, s. 72-78.
- *Topkapı Sarayı Madeni Eserler Koleksiyonu* (Japonca), Tokyo (baskıda).

Dr. Tülây REYHANLI - GANDJEİ'nin yayımları :

- (A. Altun ile), «Edirne/Havsa'da Sokollu veya Kasım Paşa Külliyesi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (İstanbul 1976), s. 67-88.
- «Osmanlı Mimarisinde İmâret: küllîye Üzerine Notlar», *Türk Kültürü Araştırmaları*, XV/1-2 (Ankara 1976), s. 121-141.
- «Bursa Yenişehirinde Koca Sinan Paşa Camii ve İmâretisi», *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi Özel Sayı*, 9 (Ankara 1978), s. 373-396.
- «Havsa'daki Sokollu veya Kasım Paşa Külliyesi Hakkında Tamamlayıcı Notlar», *Türkiyat Mecmuası*, XIX (İstanbul 1980), s. 241-254.

Dr. Gönül CANTAY (GÜREŞSEVER) in yayınları :

- «Ağustos 1968, İznik Çini Fırınları Kazısı sırasında çıkarılan stuko buluntular», *Sanat Tarihi Yıllığı 1966-68*, s. 200-209.
- (Ara Altun ile) «Bayburt Köylerinde Türk Mimari Eserleri», *Sanat Tarihi Yıllığı III*, (İstanbul 1969-70), s. 33-47.
- «Haseki Darüşşifası», *Sanat Tarihi Yıllığı V* (İstanbul 1973), s. 101-117.
- «Two Newly Discovered Caravansarai of Urfa», *Summaries of papers to be delivered at the Vth International Congress of Turkish Art*. Budapest, 22-27th Sept. 1975, p. 76-78.
- (Bedi N. Şehsuvaroğlu ile), «Bilim ve Sanat Tarihi Bakımından Sabuncuoğlu Cerrahisi», *Kültür ve Sanat*, 4 (Ankara 1976), s. 44-51.
- «Üniversiteler», *Cumhuriyet'in 50. Yılında İstanbul 1973 İl Yıllığı*, İstanbul 1976.
- *Türklerde ve Türkiye'de Tıp Eğitimi Tarihi*, İstanbul 1977.
- «Urfa'da İki Kervansaray», *MTRF Bülteni*, C. 3, sayı: 9-10, s. 11-26.
- «Türklerde 'şak' ve 'dağlama' ile Tedavi», *Tercüman*, 6.8.1978, S. 3.
- «Kitab al-Cerrahiyet al-Haniye Minyatürleri (İst. Tıp Tarihi Enst. Nüshası)», *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, İstanbul 15-20 Ekim 1973, Tebliğler*, İstanbul 1979, s. 771-794.
- «Tokat'ta Tıp Medresesi ve Şifahanesi», *Bilim ve Teknik*, S. 152, (Ankara 1980), s. 7-11.
- «Zileli Emin Usta'nın Bilinmeyen İki Eseri», *Bedrettin Cömert'e Armağan - Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi - Özel sayı*, Ankara 1980, s. 497-507.
- «Tarihi Süre İçinde Sağlık Kuruluşlarının Gelişmesi - Plan Developments of Medical Establishments throughout History», *I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi 14-18 Eylül 1981 - Bildiriler*, II. cilt, İstanbul 1981, s. 151-160.
- «Çift Üniteli Anadolu Tıp Kuruluşları», *TÜBİTAK VII. Bilim Kongresi, Eylül 1980'e sunulan Bildiri*. (baskıda).
- «Süleymaniye Tıp Medresesi ve Şifahanesi», *III. Sanat Tarihi Semineri, İstanbul, Mayıs 1980'e sunulan bildiri*. (baskıda).
- «Enez'de Bir Sahil Kervansarayı», *Vakıflar Dergisi*, Sayı: 14 (baskıda).
- (B.N. Şehsuvaroğlu - A. Demirhan ile), *Türkiye'de Tıp (14. Yüzyıldan Günümüze Kadar)*, İstanbul, (baskıda).
- «Türkiye'de Osmanlı Devri Kervansaray Yapılarının Tipolojisi», *IX. Türk Tarih Kongresi, Ankara 21-25 Eylül 1981'e sunulan Bildiri*. (baskıda).
- *Anadolu'da Osmanlı Devri Kervansaraylarının Gelişmesi*, İstanbul (baskıda).

Dr. Ebrû PARMAN'ın yayınları :

- «Ayasuluk'ta Bulunan Sırh Bizans Keramikleri», *Bedrettin Cömert'e Armağan - Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi - Özel Sayı*, (Ankara 1980), s. 321-340.

Dr. Selçuk MÜLAYİM'in yayınları :

- «Trabzon Ayasofyasının Tarihlendirilmesinde Geometrik bir Kompozisyonun Kronolojik Değeri», *Sanat Tarihi Yıllığı IX-X*, İst. 1981, s. 215-225.
- «Konya Karatay Medresesi'nin Ana Kubbe Geometrik Bezemesi», *Sanat Tarihi Yıllığı XI*, (İstanbul 1982), (baskıda).

Dr. Mim. Sinan GENİM'in yayınları :

- «Mihraplı ve Minberli Namazgâhlara bir Örnek», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (İstanbul 1976), s. 147-155.

Dr. Hüsamettin AKSU'nun yayınları :

- *İslâmî Bilgiler Ansiklopedisi*'ndeki maddeler: Ali Şir Nevai, Amüdiye, Aşık Paşa, Aşkiye, Aydarüsiye, Aziziye.
- *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*'ndeki madde: Hurûfilik.
- «Sultan III. Murad Şehinşahnamesi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X (İstanbul 1981), s. 1-22.
- (N. Atasoy - N. Taviloğlu ile), *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Albümler Kataloğu*, İstanbul (baskıda).
- *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul (baskıda).
- (F. Ç. Derin - Dz. Yb. H. Tezel ile), Mahmud Şevket Paşa, *Osmanlı Teşkilât ve Kıyâfet-i Askeriyesi*, İstanbul (baskıda).
- *İslâmî Bilgiler Ansiklopedisi*'ndeki maddeler: Fazlullâh-ı Hurûfî, Câvidan-nâme, Işk-nâme, Gıyaseddin Muhammed el-Esterâbâdî, (baskıda).

Dr. Zeki SÖNMEZ'in yayınları :

- «Ağrı Dağı, Doğubayezid, İshak Paşa Sarayı», *İlgi*, 17 (İstanbul 1973) s. 20-26.
- (M. Sözen ile), *Anadolu-Türk Mimarisinde Yapı Alanının Örgütlenmesi*, İstanbul 1976.
- (M. Sözen ile), *Osmanlılar'da Hassa Mimarları Teşkilatı*, İstanbul 1976.
- «Geleneksel Maden Sanatımızın Safranbolu'da Yaşatılan Örnekleri», *T.T.O.K. Belleteni*, 54/333 (İstanbul 1976), s. 18-19.
- (Z. Nayır - N. Fersan ile), «Koruma ve Restorasyon Konusunda Seçilmiş Türkçe Yayınlar Bibliyografyası», *İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi M.T.R.E. Bülteni*, 9-10 (İstanbul 1977), s. 54-58.
- (D. Kuban - Z. Nayır - N. Fersan - K. Kuzucular - E. Özden ile), *Gaziantep Kenti Koruma Planı Raporu*, İstanbul 1977.

- A. Refik, *Türk Mimarları*, İstanbul 1977, (Adı geçen kitabın 1936 yılında çıkan ilk baskısını düzeltme ve eklerle ikinci baskıya hazırlamıştır).
- «Bayezid Sancakbeyi Mahmud Paşa'nın Tarihi Kişiliği ve Erzurum'da Bulunan Türbesi Üzerine Bazı Notlar», *İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi M.T.R.E. Bülteni*, 13-14 (İstanbul 1981), s. 3-12.
- (M. Sözen ile), «Anadolu Türk Mimarisi», *Anadolu Uygarlıkları*, C. V, İstanbul (baskıda).

Uz. Müevver KEŞOĞLU'nun yayınları :

- «Silifke Müzesinde Kilise Biçiminde Rölik Mahfazası», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VIII (İstanbul 1978), s. 95-107.

As. Tanju CANTAY'ın yayınları :

- «Bir kuzey-batı Anadolu gezisinden notlar - Amasya Halifet Gazi Medresesi, Amasya Halifet Gazi Kümbeti'ndeki Roma lâhdi, Tokat Garipler Camii, Nıksar Hacı Çıkrık Medresesi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VII (İstanbul 1977), s. 21-40.
- «Aydın'da Fatma Hanım Sübyan Mektebi», *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 6-7 (İstanbul 1979), s. 25-27.
- «Nıksar Ulu Camii», *Bedrettin Cömert'e Armağan - Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi - Özel Sayı* (Ankara 1980), s. 363-374.
- «Nıksar Kırk Kızlar Kümbeti», *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X (İstanbul 1981), s. 83-105.

As. Mim. M. Baha TANMAN'ın yayınları :

- «Hasırzade Tekkesi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VII (İstanbul 1977), s. 107-142.
- «İstanbul, Süleymaniye'de Helvai Tekkesi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VIII (İstanbul 1979), s. 173-202.
- «Turhal'ın Gümüştop (Dazya) Köyündeki Namazgâh», *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X (İstanbul 1981), s. 309-316.
- «Les Relations entre les *sémahane* et les *türbe* dans les *tekke* d'Istanbul», *VI. Internationaler Kongress für Türkische Kunst (München 3-7 September 1979)*, Münih (baskıda).

As. Mim. İ. Birol ALPAY'ın yayınları (ayrılmıştır) :

- «I. Sultan Abdülhamid Külliyesi ve Hamidiye Medresesi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, VIII (İstanbul 1978), s. 1-22.

**YILLIĞIN IX-X. SAYISINDAN SONRAKİ
LİSANS TEZLERİ**

ESTETİK VE SANAT TARİHİ KÜRSÜSÜ

A.42 — Mehmet ALİ

Kıbrıs Türk giysileri
1980, 72 s., 43 resim.

A.43 — Mehmet Emre DEMİRCİ

Türkiye'de sanat eserleri üzerine çevrilen Belgesel filmler
1980, 64+20 s.

A.44 — Cihangir YÜKSEL

Çanakkale Meçhul asker anıtı
1979, 59 s., 29 resim, 2 plân

A.45 — Esin VURAL

İstanbul'daki Kuş Köşkleri, 1979

4.46 — Ayten GÜNDEM

İstinye ve Yeniköy'deki sivil mimarlık örnekleri
1979, 11 s+36 tescil fişi, 36 resim.

A.47 — F. Bânu ALKİM

Osmanlı minyatür sanatında Abdullah Buhari'nin yeri,
1980, 61 s., 44 resim.

A.48 — Ülker YURDAKUL

Yeni Türk resminde köy gerçeği, 1980, 56 s., 41 resim.

- A.49 — Betül BİRGİ
Kuleli-Anadoluhisarı arasındaki sahil yapıları,
1980, 110 s., 64 resim, 7 pafta
- A.50 — Handan BURSALI
Anadoluhisarı-Anadolukavağı sahil yapıları,
1980, 101 s., 41 resim.
- A.51 — Kemal ÖZTÜRK
Beykoz'daki ahşap sivil mimari örnekleri,
1980, 21 s., 33 resim.
- A.52 — Aygün SAN
İzmir'deki sivil mimarlık örnekleri, 1979, 70 resim.
- A.53 — Latif AYÇİÇEK
İstanbul'da III. Ahmet devrinde (1703-1730) batı etkisinde yapılan yapılar, 1980, 45 s., 77 resim.
- A.54 — Deniz ARDEL
XVIII. yüzyılda İstanbul'daki Barok türbeler.
1980, 61 s., 115 resim.
- A.55 — Ersin ÖZACAR
Heybeliada ahşap evleri (Bahriye mahallesi)
1976, (1980), 4 s., 36 tescil fişi, 36 levha
- A.56 — Cansever ŞEN
Türkiye İş Bankası Koleksiyonundaki ilk Türk yağlı boya
resimlerinin katalogu 1981, 26 resim.
- A.57 — Talât DALAMAN
Enderunlu Ressamlar Katalogu. Topkapı Sarayı Müzesi
Kolleksiyonu 1981, 34 resim.

- A.58 — Kemal KOZANOĞLU
Caspar David Friedrich ve Almanya'da erken romantizmin
manzara resmi, 1981, 71 s., 12 resim.
- A.59 — Dudu Sermin KILIÇ
Nurullah Berk. Hayatı, eseri
1981, 57 s., 35 resim
- A.60 — Selim Sabit SALMAN
Haliç kıyısı Galata-Kâğıthane arasında günümüze gelen
ahşap evler, 1978 (1981), 8 s., 21 tescil fişi, 18 fotoğraf
- A.61 — Zerrin AKDEMİRBEY
Boğaziçinin Rumeli yakasında bugün mevcut olan yapılar
1981, 255 s., 151 tescil fişi, 140 resim, 7 plân

BİZANS SANATI TARİHİ KÜRSÜSÜ

- B.100 — Tülin ŞENER
Bizans sanatında Vaftiz tekneleri
1980, 149 s., 74 resim, 47 dia, 19 plân
- B.101 — Güler SALMAN
Soğanlı Kubbeli Kilise hakkında araştırmalar
1979, 89 s., 72 resim, 46 dia
- B.102 — Recep Naci BULUT
Dereağzı Kilisesi
1979-80, 96 s., 1-52 resim, 53-64 plân, 47 dia.
- B.103 — Sevgi BOZDAĞ
Enez'in eski eserleri, 1979, 126 s., 268 resim, 113 dia,
7 plân, 2 harita

B.104 — Zuhâl GEZGÖR

Forum Tauri'deki (Beyazıt Meydanı) Theodosius zafer takı ve Theodosius sütunu
1980, 137 s., 127 resim, 5 harita.

B.105 — Buket BAYOĞLU

Yoros kalesi (Anadolu Kavağında Ceneviz kalesi),
1980, 115 s., 36 resim.

B.106 — Serep KESKİN

Bodrum Müzesindeki 12. yüzyıl Bizans tabakları ve Bizans keramiği 1980, 165 s., 18 resim, 43 desen, 34 dia.

B.107 — Nevin SALAVAT

Galata'da Eski San Paolo e San Domenico Kilisesi olan Arab Camii 1980, 135 s., 68 resim, 4 levha, 45 dia.

B.108 — Merih KUTLU

Ephesos'da bulunan Bizans mimari plastik eserleri
1980, 123 s., 50 resim.

B.109 — Yılmaz BÜKTEL

Bolaman-Şerefnur Kademoğlu Konağı ve antik Polemonium (Fatsa) kenti. 1981, 63 s., 54 resim, 37 dia.

B.110 — Nilüfer AKINCI

İstanbul'da Balat semti ve çevresi havraları
1981, 118 s., 92 resim, 31 dia, 6 levha.

B.111 — Bünyami KAYA

Latmos Bölgesinde Yediler Manastırı ve yakınındaki mağara 1981, 80 s., 89 resim, 7 plân.

B.112 — Zuhâl KALIPÇI

Amasya'daki Bizans eserleri
1981, 155 s., 81 resim, 7 plân, 32 dia.

TÜRK ve İSLÂM SANATI KÜRSÜSÜ

T.616 — Ayla ONUR

Topkapı Sarayı Müzesindeki Memlûk, İran, Türk Balta ve Teberleri
1979, 77 s., 60 resim, 14 desen.

T.617 — Mehmet TEKTAŞ

İstanbul'da XVI. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen eserlerin kitabeleri üzerinde hat sanatı.
1979, 60 s., 59 resim.

T.618 — H. Hüseyin BAYSAL

XVI. yüzyılın ikinci yarısı İstanbul abidelerinde çinili pencere alınlıkları
1979, 39 s., 20 e resim, 17 şekil.

T.619 — Semra GÜNEY

İstanbul camilerinde müezzin mahfilleri
1979, 58 s., 89 resim.

T.620 — M. Şükrü USLUDURAN

Kadıköy-Bostancı arası Türk mimari eserleri
1979, 101 s., 242 resim, 11 kroki.

T.621 — Erhan ERKUT

Bursa mihrap ve minberleri
1979, 134 s., 160 resim.

T.622 — Gülcan KURBANİZEDE

Topkapı Sarayı'ndaki dekoratif karakterli çini kitabeler
1979, 60 s., 32 resim, 8 desen.

T.623 — Sema İNCE GÜRSOY

Baden Eyâlet Müzesi (Karlsruhe-Batı Almanya) Türk
ganimetleri
1980, 77 s., 72 levha.

T.624 — Rahime Gün KARACABEY

Konya Mevlana Külliyesi ve Selimiye Camii
1980, 119 s., 222 resim, 3 plân.

T.625 — Türkan PELİT

Yavuz Sultan Selim ve Şehzade Mehmet türbelerinin mi-
mari ve süslemeleri
1980, 102 s., 61 resim, 45 dia, 2 plân, 1 kesit, 4 desen.

T.626 — Ali İhsan ALKAN

Isparta halılarının başlangıcı ve gelişmesi
1980, 34 s., 33 resim.

T.627 — Şevki TURGUT

Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Koğuşu
1980, 104 s., 41 resim, 5 plân.

T.628 — Süleyman ERKAN

(Dini konulu eserlerde) XVII. yüzyıl tezhip sanatı
1980, 47 s., 48 resim, 3 tablo.

T.629 — Zahit SUN

Tarsus Türk mimari eserleri
1980, 67 s., 140 resim.

T.630 — Münire ÖZTÜRK

İstanbul Silivrikapı - Aksaray - Yenikapı - Yedikule ara-
sında yıkılmış Türk eserleri
1980, 115 s., 62 resim.

T.631 — Ümmühan FARSAK

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan «Silsile-
nâme»ler
1980, 70 s., 28 resim.

T.632 — Salih EKİZLER

Çine, Nazilli, Kuyucak ve Karacasu'daki Türk eserleri
1980, 62 s., 132 resim, 11 plân.

T.633 — Sümer İNAN

Fuzulî'nin «Hadikat-üs Süeda» kopyalarının minyatürleri
1980, 97 s., 28+8 resim.

T.634 — Engin TOPEL

İstanbul camilerinde arka cephenin düzenlenmesi
1980, 65 s., 68 resim.

T.635 — Abidin GÜNAL

Trabzon mezar taşları,
1980, 79 s., 53 resim.

T.636 — Ahmet KÖŞKLÜ

Manisa bölgesi mezar taşları
1980, 191 s., 104 resim, 10 çizim.

T.637 — Orhan Kadir AKSU

İzmir bölgesi mezar taşları
1980, 159 s., 114 resim, 8 çizim.

T.638 — Tanju GÜNAY

İstanbul'da hanedan ve rical türbeleri dışında kalan bazı
türbeler
1980, 57 resim.

T.639 — Işık SEZGİN

Topkapı Sarayı Harem dairesi Valide Sultan dairesi
1981, 116 s., 144 resim, 2 plân.

T.640 — Y. Turan GÖKTAN

İstanbul haricindeki Osmanlı devri kütüphaneleri
1980, 125 s., 90 resim.

T.641 — Zuhâl AKKILIÇ

İstanbul camilerinde vaaz kürsüleri
1980, 126 s., 36 resim.

T.642 — Osman ALTINUÇ

Bodrum, Marmaris, Fethiye'de Türk mimarisi eserleri
1980, 92 s., 178 resim, 15 plân.

T.643 — Necati TOK

Yatağan, Köyceğiz, Ula ve Datça'daki Türk eserleri
1980, 41 s., 98 resim, 9 plân.

T.644 — Türkan UZUN

Türk ve İslam eserleri Müzesi: 1946 No.lu Âcu-yi Kırmani
Hamsesi - 1990 No.lu Nizami Hamsesi ve 1948 No.lu Ni-
zami Hamsesi minyatürleri.
1980, 70 s., 59 resim.

T.645 — Nilüfer ALPAY

Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki 1953 No.lu Şah-namâ-i
Cengizi ve 1953 No.lu Sa'dî Külliyyatı minyatürleri.
1980, 85 s., 67 resim.

T.646 — Ayla TUNCER

Acaib-ül-Mahlukat. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
A. 3632 No.lu Türkçe el yazması
1980, 233 s., 146 resim.

T.647 — Muhterem BALTA

İstanbul'da açık türbeler
1981, 64 s., 119 resim, 31 plân.

T.648 — Mustafa KOCAMAN

Manisa Hafsa Sultan camii ve külliyesi
1981, 122 s., 220 resim, 6 plân.

T.649 — Yıldız Sevil BAYKAL

Osmanlı döneminde İstanbul'da inşa edilen taş-tuğla eser-
lerde duvar tekniğinin incelenmesi
1981, 211 resim, 14 desen.

T.650 — Yıldız ERSİN

Davetname ve 17. yy sonu 18. yy başı minyatürleri kar-
şılaştırması
1980, 51 s., 110 resim.

T.651 — Güzin TUNCAER

Topkapı Sarayı Harem dairesindeki Karaağalar mescidi,
koğuşu ve hamamı
1981, 77 s., 126 resim, 7 plân.

T.652 — Ayşe BAYAL

18. yy Türk tezhip sanatı
1981, 64 s., 38 resim.

T.653 — Atilla ZEYBEK

Bursa camilerinde son cemaat yeri
1981, 60 s., 101 resim, 35 plân.

