



ISSN 1300-5707

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



SANAT TARİHİ DERGİSİ

(JOURNAL OF ART HISTORY)

Cilt / Volume: **XXVII**

Sayı / Issue: **1**

Nisan / April

2018

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ
DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume

XXVII

Sayı / Issue

1

Nisan / April

2018

İZMİR

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

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

ISSN 1300-5707

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

Grafik Tasarım - Redaksiyon - Teknik İşler | **Graphic Desing - Redaction - Technical works**

Ender ÖZBAY (Tel: 0 232 311 5084 ■ E-mail: ozbayender@gmail.com)

DergiPark'ta Yayınlanma Tarihi | **Date of Publication on DergiPark**

29.04.2018

Basım Tarihi | **Date of Publication**

08.05.2018

Baskı Adedi | **Print Run**

50

Basım Yeri | **Place of Publication**

Ege Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü, İzmir.

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707

Sahibi | Owner

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

Editörler | Editors

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY - Arş. Gör. Ender ÖZBAY

Yayın Kurulu | Editorial Board

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

Yazışma Adresi | Correspondence Adress

Sanat Tarihi Dergisi Editörlüğü,
Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
35100 Bornova, İzmir, Türkiye.

Tel: 0090 232 311 1330 & 5084 ■ Faks: 0090 232 388 1102

Web: <http://sanattarihi.ege.edu.tr/iletisim.html>

E-Mail: sanattarihi.dergisi@gmail.com

inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr

ender.ozbay@ege.edu.tr

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

DergiPark
AKADEMİK

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

Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms



Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board

Doç. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)
Prof. Dr. Ara ALTUN (İstanbul)
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN (Gazi Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)
Sadi BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara) (Emekli)
Dr. Klaus BELKE (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)
Prof. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Tolga BOZKURT (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Şakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Halit ÇAL (Gazi Üniversitesi, Ankara)
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN (Erciyes Üniversitesi, Kayseri)
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Semra DAŞCI (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Yekta DEMİRALP (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)
Dr. Öğr. Üy. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Birsen ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)
Prof. Dr. Osman ERAVŞAR (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Doç. Dr. Nina (ERİN) MACARAIG (Univ. of California, Riverside)
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Joachim GIERLICH (Qatar National Library)
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Prof. Dr. Gül İREPOĞLU (İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)
Prof. Dr. Gülğün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İstanbul)
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (İstanbul)
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İstanbul)
Prof. Dr. Gönül ÖNEY (İzmir)
Prof. Dr. Yıldray ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FİNDİK (Gazi Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeren TANINDI (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Gül TUNÇEL (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Ankara)
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Çilem UYGUN (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Ceren ÜNAL (Celal Bayar Üniversitesi, Manisa)
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL (İzmir)
Doç. Dr. H. Sibel (ÜNALAN) ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniversitesi)
Doç. Dr. Harun ÜRER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Gülğün YILMAZ (Trakya Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)



Cilt 27 - Sayı 1'in Hakemleri | Reviewers of the Volume 27 - Issue 1

Prof. Dr. Ara ALTUN
Prof. Dr. Ali BAŞ
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL
Dr. Klaus BELKE
Doç. Dr. Tolga BOZKURT
Dr. Öğr. Üy. Şakir ÇAKMAK
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ
Prof. Dr. Semra DAŞCI
Prof. Dr. Remzi DURAN
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

Prof. Dr. Kasım İNCE
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN
Prof. Dr. Gönül ÖNEY
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FİNDİK
Doç. Dr. Emine TOK
Prof. Dr. Uşun TÜKEL
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL
Doç. Dr. Zekiye UYSAL
Doç. Dr. H. Sibel (ÜNALAN) ÖZDEMİR
Doç. Dr. Harun ÜRER

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

- Tire Kutu Han Kazısı, Beylikler Ve Osmanlı Dönemi Seramikleri
Tire Kutu Khan Excavation, Principalities And Ottoman Periods Ceramics
Hasan UÇAR - Aygül UÇAR 1-33
- İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan
Pişmiş Toprak Kalıp Parçalarının Değerlendirilmesi
Evaluation On Earthenware Moulds Unearthed During The İznik Kilns Excavations
V. Belgin DEMİRSAR ARLI - Şennur KAYA 35-51
- Tarihî Ahşap Bir Köprü:
Çaykara - Eğridere Köyü Kiremitli Köprü
*A Historical Wooden Bridge:
Kiremitli Bridge At Eğridere Village Near Çaykara*
Mehmet Sami BAYRAKTAR 53-81
- The Late Antique and Byzantine Road-Network In Western Anatolia:
Some Additions To A Widely Ramified System
*Batı Anadolu'da Geç Antik Çağ ve Bizans Dönemi Yol Ağı:
Geniş Çapta Kollara Ayrılmış Yol Sistemine Bazı Eklmeler*
Andreas KÜLZER 83-95
- Mardin Çarşılarının Tarihî Ve Mimarî Özelliklerine Dair Tespitler
Observations On Historical and Architectural Features Of Mardin Bazaars
Evindar YEŞİLBAS 97-117



Edirne Yemiş Kapanı ve Restitüsyon Önerisi

Yemiş Kapanı In Edirne and Restitution Proposal

Bozkurt ERSOY 119-133

Üretken Bir Mimar Ve Ankara’da Modern Bir Bina:
Bruno Taut ve Atatürk Lisesi

*A Productive Architect And A Modern Building In Ankara:
Bruno Taut and Atatürk High-School*

Leyla ALPAGUT 135-161

Uşak Merkez Köylerinde Yer Alan Çeşmelerin Tipolojisi
Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation On Typology Of Fountains To The Villages Located In Uşak Center

Türkan ACAR 163-179

Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı

Alaşehir (Sülün Muslu Pasha) Bath

Aygül UÇAR - Şakir ÇAKMAK - Hasan UÇAR 181-195

Üsküdar Ayazma Camii Haziresindeki Mezar Taşları

The Tombstones In The Graveyard Of Uskudar Ayazma Mosque

Sahure YARIŞ 197-249



DERLEME MAKALELERİ | REVIEW ARTICLES

Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş

Once Upon A Time There Was Ana Mendieta

Nur BALKIR 251-263

15 ve 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Seramikleri:
Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı Örneklerinin
Üslup Bağlamında Karşılaştırılması

15th and 16th Centuries Blue-White Ceramics:

Comparison Of Ottoman, Safavid and Chinese Samples In The Style Context

Sevcan ÖLÇER 265-301



Sanat Tarihi Dergisi Tarihçe; Kapsam; Yayın İlkeleri; Yazım Kuralları

History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History

TİRE KUTU HAN KAZISI BEYLİKLER VE OSMANLI DÖNEMİ SERAMİKLERİ*



TIRE KUTU KHAN EXCAVATION PRINCIPALITIES AND OTTOMAN PERIODS CERAMICS*

Hasan UÇAR** - Aygül UÇAR***

Öz

Tire, Aydınoğulları Beyliği'ne başkentlik yapmış bir kenttir. O dönemde Türk-İslam yerleşimine dönüşmeye başlayan kentin gelişimi Osmanlı Dönemi'nde hızlanmıştır. Tire'de o tarihlerde inşa edilen ve özgünlüklerini büyük ölçüde koruyarak günümüze ulaşan çok sayıda mimari yapıdan biri de, Osmanlı şehir içi hanlarının özgün niteliklerini taşıyan ve Osmanlı ticaret hayatının önemli bir parçası olarak yüzyıllarca işlevini sürdürmüş olan 1429 tarihli *Kutu Han*'dir. Yakın geçmişte hanın avlu ve ahır bölümünde restorasyona yönelik kazılarda hem Beylikler hem de Osmanlı dönemlerinin özelliklerini yansıtan çok sayıda seramik gün yüzüne çıkartılmıştır. Her iki döneme ait kırmızı hamurlu seramiklerin tanıtım ve değerlendirmeleri makalemizin içeriğini oluşturmaktadır. Buluntular kronolojik olarak sınıflandırıldığında; 14. yy.-15. yy.'ın ilk yarısına tarihlendirilenler ile 18-19. yy.'lara tarihlendirilenler sayıca fazladır. Bu iki dönem arasında tarihlendirilen seramikler ise oldukça sınırlıdır. Yaklaşık 600 yıllık döneme yayılan seramikler sırlı ve sırsız olmak üzere iki ana grupta değerlendirilmiştir. Sırlı seramikler içerisinde astar bezemeli seramiklerin tamamı Osmanlı Dönemi'ne; sıraltı boya bezemeli seramikler ise her iki döneme aittirler. Tek renk sırlı seramikler içerisinde Beylikler Dönemi ve Osmanlı Dönemi açık formlu kaplar sır rengi bakımından benzerlik gösterebilir de, özellikle kaide formları ve yükseklikleri bakımından farklıdır. Beylikler Dönemi'ndeki yüksek halka kaideler diğer dönemde görülmezken, Osmanlı Dönemi tek renk sırlı tabak/çanak/kâselerinin iç yüzlerindeki konsantrik halkalar, dönemleri için karakteristiktir. Aydınlatma araçlarından şamdan ve kandil parçaları da, 18-19. yy. örneklerinden farklılık göstermez. Sırsız seramikler de iki dönemden örnekler içerir. En dikkat çekici buluntular testilerdir. Osmanlı Dönemi örnekleri oldukça sadedir; Beylikler Dönemi testileri ise buluntular arasında özel yere sahiptir. Buluntular, Aydınoğulları ve Osmanlı Dönemi seramiklerinin bu bölgedeki dağılımı hakkında ipuçları vermektedir.

Anahtar Kelimeler: *Tire, han, seramik, süzgeç, bezeme,*

* Bu makalede yer alan seramiklerin bir kısmı Napoli'de düzenlenen 15. Türk Sanatları Kongresi'nde (18.09.2015) tanıtılmıştır.

* Part of the ceramics that evaluated in this study was presented partly in 15th ICTA in Naples on date 18.09.2015.

** Dr. Öğr. Üyesi. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: 0000-0002-7443-5715 ♦ E-mail: hasan.ucar@ege.edu.tr

*** Dr. Öğr. Üyesi. Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı ABD, İzmir.
ORCID ID: 0000-0002-6399-970X ♦ E-mail: aygul-ucar@hotmail.com

Abstract

Tire is a city, which was the capital city of Aydınoğulları Principality. The development of the city, which started to become a Turk-Islam settlement in this period, accelerated in the Ottoman period. The numerous religious, social and civil architectural structures built in those days in the city have reached the present day with great preservation of their originality. *Kutu Khan*, which carries the unique characteristics of the Ottoman city-inns, dating back to 1429. It was a remarkable structure in Ottoman trade life and it continued its function for centuries. Recently, excavations were carried out in the courtyard and barn area of the inn for restoration. A large number of ceramics reflecting the characteristics of both the Principalities and the Ottoman period were brought to the surface from underground. The presentations and evaluations of the red dough ceramics of both periods during the excavations are the contents of this article. When the ceramic finds are classified in chronological order, it is understood that the ones dated to the first half of the 14th-15th C. and those dated to the 18th-19th C. are high in number. The number of ceramics dated between these two periods is rather limited. This leads to different results. The first is that the area where the inn was built was also a settlement area in the Principalities Period; secondly, from the date of its construction until 18th-19th C., the inn was regularly operated; the third is that the centuries the cleaning work in the inn has not been given much importance and the broken ceramics have been sprinkled on the floor.

Ceramics spreading for about 600 years were evaluated in two main groups; glazed and unglazed. All lined ceramics belonging to glazed ceramics belong to Ottoman period and these ceramics are similar to those ceramics produced in Eyüp and Çanakkale. Underglazed painted ceramics belong to both periods. In these ceramics, in which style differences are observed completely, the samples belonging to the Period of Principalities are painted in one color and are parallel with the samples found in Ayasuluk. The findings of the Ottoman period are made up of Çanakkale ceramics. These ceramics are seen in many colors as opposed to the Period of Principalities. Among the monochrome glazed pottery, the open-formed vessels of the Period of Principalities and Ottoman Period have similarity in terms of glaze but they are different in terms of their form and height. While the high ring bases in the Period of Principalities are not seen in the other period, they are characteristic for the period of concentric rings in the inner faces of the Ottoman-era single-color glazed plates/pots/bowls. Candlesticks and lamps from lighting devices do not differ from the examples of 18th-19th C. which can be dated to the same period. Unglazed ceramics, one of the finds of Kutu Khan, contain samples from two periods, such as glazed ceramics. The most noteworthy finds are the pitchers. While the examples of the Ottoman period are fairly simple, the pitchers of the Period of Principalities have a special place among the finds in terms of their construction and decorations. Pitchers decorated with printing and scraping methods are in parallel with the pitchers found in other surrounding Principalities with the pitchers from Ayasuluk, the other capital of the Aydınoğulları Principality, in terms of form and appearance. The most important factor that attracts attention in the starting point of neck of these pitchers is the filters. It is emphasized that these filters, which are generally thought to be made for the purpose of not allowing foreign substances into the pitcher, may also have functions for infusion. The finds to be generally evaluated give clues about the distribution of the Aydınoğulları and the subsequent Ottoman ceramics in this region.

Key Words: *Tire, khan, ceramic, filter, decoration,*

Tire kent dokusunun biçimlenmesi Aydınoğulları Dönemi'nde başlamış, devamında Osmanlı egemenliğinde kurulan külliye ve etrafındaki mahallelerle düzlük alanlara doğru genişlemiş, Tahtakale'de hanlar ve bedestenin de inşasıyla birlikte kentin ticaret merkezi şekillenmiştir.¹ Bu biçimlendirme içerisinde inşa edilmiş Kutu Han, günümüzde İzmir ili, Tire ilçesinde çarşı merkezinde yer alır. Yapının güneyinde Tahtakale Camii ve Tahtakale Meydanı, kuzeyinde Gündüz Caddesi, batısında Tahtakale Caddesi ve Tahtakale Hamamı bulunur.² Kareye yakın bir alan üzerinde inşa edilmiş yapı, Osmanlı Dönemi şehir içi hanları içerisinde, tek *avlulu*, *iki katlı*, *tamamı revaklı* hanlar grubuna dâhil edilir.³ Yapının herhangi bir inşa kitabesi bulunmasa da vakfiyesine göre 1429 yılında Halil Yahşi Bey tarafından inşa ettirilmiştir.⁴

Büyük kısmı ayakta olan yapının restitüsyon ve restorasyon projesinin sağlıklı yapılabilmesi amacıyla 06 Haziran 2012 tarihinde başlayan sondaj ve temizlik çalışmaları 08 Ağustos 2012 tarihinde tamamlanmıştır. Günümüzde yapının restorasyonu yapılmaktadır.⁵ Bu kazı çalışmalarında farklı dönemlere ait çeşitli türlerde seramik buluntular elde edilmiştir. Avluda ve ahırda bulunmuş *kırmızı hamurlu* Türk-İslam Dönemi seramik buluntuları bu makalenin içeriğini oluşturmaktadır.⁶

Tire Kutu Han Kazısı'nda bulunmuş seramiklerin ayrıntılı olarak değerlendirilmesi yapılmadan önce, dönemsel sınıflandırma yapılacak ve bu sınıflandırma paralelinde dönemlere göre sayısal yoğunluklar belirlenecek olursa, Beylikler Dönemi (14-15. yy.) seramikleri ile Geç Osmanlı Dönemi (18-19. yy.) seramikleri sayıca fazla iken, Klâsik Osmanlı Devri (16-17. yy.) buluntuları ise azdır. Yaklaşık 600 yıllık dönemi kapsayan buluntu gruplarının ayrıntılı biçimde değerlendirilebilmeleri için, çalışma kapsamına 14. yy. sgraffito bezemeli kaplar dâhil edilmemiştir. Bu ayrımında, kaplar üzerinde yer alan bezemelerin daha ayrıntılı tartışılabilmesi için başka bir çalışmada ele alınmaları zorunluluğu etkili olmuştur. Makale kapsamına alınmayan diğer seramikler ise İznik ve Kütahya üretimleri ile ithal seramiklerdir. Gerek malzeme gerekse bezeme açısından farklılık gösteren bu seramikler başka çalışmalarda değerlendirilecektir. Bu makale kapsamında değerlendirilen seramikler arasında yeme-içme ve servise yönelik testiler, bardaklar, kâseler/çanaklar/tabaklar, aydınlatma eşyalarından şamdanlar ve kandiller ile para saklama ve taşıma kapları olan kumbaralar bulunmaktadır. Çalışmamızın içeriğini oluşturan kırmızı hamurlu kapalı ya da açık formlu kaplar yukarıda da ifade edildiği gibi Beylikler ve Osmanlı olmak üzere iki farklı dönemin ürünleridir. Bu seramikler *sırlı* ve *sırsız* olarak iki ana başlık altında değerlendirilmiştir.

1 Caner Yüksel, 2014, 23.

2 Çulcu, 2005, 49.

3 Ersoy, 1994, 91.

4 Ertekin, 2008, 14.

5 Bk. Daş, 2012, 1.

6 Kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan seramikleri çalışmamıza olanak sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Ertan Daş'a; çalışmalarımız sırasında yardımlarını gördüğümüz Yüksek Lisans öğrencileri Oktay Orhanlı, Levent Efe Arlı ve Sanat Tarihçisi Semih Seçkin'e teşekkürü borç biliriz.

1. SIRLI SERAMİKLER

Kazı çalışmaları sırasında kâse, çanak, tabak gibi günlük kullanım kaplarına ait olabilecek sırlı seramik parçaları bulunmuştur. Büyük çoğunluğu dip ve ağız parçalarından oluşan kaplar yüzey işlemine göre *astar boya bezemeli*, *sıraltı boya bezemeli* ve *tek renk sırlı* seramikler olmak üzere üç grup içerisinde değerlendirilmiştir.

1.1. Astar Boya Bezemeli Seramikler (Tablo 1 / a-c)

Bu gruptaki seramikler Osmanlı Dönemi'ne aittir. Ebru-mermer desenli olarak da adlandırılan kâse ve çanaklara ait olabilecek buluntuların tamamı alçak halka kaidelidir. Bu gruptaki seramikler günümüze tüm ulaşamadığı için gövde formları saptanamamıştır. Kırmızı hamurlu kapların iç yüzleri tamamen, dış yüzleri ise kaideye kadar beyaz/krem renk astarlıdır. İç ve dış yüzleri astar paralelinde yeşil tonlarında sırlıdır. Bezemeler kapların iç yüzlerinde yoğunlaşır. Renkli sır altında renklendirilmiş koyu renk astar ile soyut bezemeler yapılmıştır. Örneklerden birinde, yeşil renk sır altında bitkisel bir bezeme de dikkati çeker. (Tab. 1 / c)

Buluntular dâhilinde Yenikapı kazılarında ve İznik Roma Tiyatrosu kazılarında ortaya çıkarılan beyaz hamurlu İznik tabak parçalarında görülen soyut üslupta şeffaf renksiz sır altına mavi renk mermer taklidi boyamalar/sıçratmalar, İznik seramikçiliğinde de bu üslupta seramiklerin üretildiğini gösterir niteliktedir.⁷ Aynı uygulama, Edirne Selimiye Camisi hünkâr mahfilindeki örneklerde olduğu gibi, çininin mermerle özdeşleşmesini de tam anlamıyla pekiştirir. Ebru sanatının 17. yy.'da gelişmesiyle bu sanatın etkileri seramikler üzerinde kendini daha yoğun göstermeye başlamıştır.⁸ Örcün Barışta, 18. yy.'da ebru desenli çini üretiminin devam ettirildiği, Tekfur Sarayı'nda çalışan ustaların yetiştirdiği ustaların bu geleneği sürdürdüğü görüşünü ileri sürmektedir.⁹

Kutu Han'da bulunmuş ebru-mermer dekorlu seramiklerin üretim merkezleri kesin değildir. Benzer teknikle bezenmiş Osmanlı Dönemi seramiklerinin üretimlerinin yapıldığı merkezler Eyüp,¹⁰ Tekfur Sarayı,¹¹ Dimetoka¹² ve Çanakkale'dir.¹³ Bu üretim merkezlerinde elde edilen buluntular dışında, Enez Kazısı'nda,¹⁴ Bitlis Kalesi Kazısı'nda,¹⁵

7 Özkul Fındık, 2001, 174, Fot.184; Kenar, 2015, 130, Fot.24.

8 Çalışlar Yenişehirlioğlu, 2012, 84.

9 Barışta, 2000, 163.

10 Barışta, 1998, 128-139; Barışta, 2000, 156-163; Çalışlar Yenişehirlioğlu, 2000, 42-51; Yenişehirlioğlu, 2007, 359-361; Çalışlar Yenişehirlioğlu, 2012, 84.

11 Çalışlar Yenişehirlioğlu, 2000, 49.

12 Bakirtzis, 1980, 147-153.

13 Dışa çekik kenarlı, ağız kenarı ve gövdede dikey çizgiler, merkezde mermer deseni oluşturulmuş tabak Çanakkale üretimi olarak verilir. Bk. Öney, 1971, Res.25.

14 Başaran, 2001, 382, Res.5.

15 Fragmanlar Eyüp örneklerinin yerli taklidi olarak gösterilir. Bk. Baş, 2012, 117, Kat.5.4.

İzmir Agorası Kazısı'nda¹⁶ ve Şam Kalesi Kazısı'nda¹⁷ bulunan ve yukarıda belirttiğimiz merkezlerde üretildiği düşünülen ebru-mermer dekorlu seramikler de tanıtılmıştır. Bu seramikler Kutu Han buluntusu örneklerle bezeme tekniği bakımından oldukça benzerlik gösterir. İzmir Agorası Kazısı'nda bulunan ebru-mermer dekorlu seramiklerin sayısal yoğunluğu dikkate alındığında; Tire Kutu Han buluntularının da Agora buluntuları paralelinde 18-19. yy.'da üretilmiş ve Tire bölgesine dağıtımlarının İzmir'den yapılmış olabileceği söylenebilir.

1.2. Sıraltı Boya Bezemeli Seramikler (Tablo 1 / d, e)

Buluntular arasında çok yoğun olmamakla birlikte Beylikler ve Osmanlı Dönemi üretimi sıraltı boya bezemeli çanak/kâse türünde seramikler yer alır.

1.2.1. Beylikler Dönemi Seramikleri (Tablo 1 / d-f)

Bu döneme ait buluntuların gövde formları tam anlaşılmasa da bunlar yüksek halka kaidelidir. Kırmızı hamurlu seramiklerin iç yüzlerinin tamamı, dış yüzleri ise kaideye kadar beyaz/krem renk astarlıdır. İç yüzleri şeffaf açık yeşil ve sarı renk sırlı olan kapların dış yüzleri gövde ortasına kadar sırlıdır. Örneklerden birinin kaide yan yüzünde üretim sırasında açılmış iki adet delik dikkati çeker. Kaideyi delikler hizasında çevreleyen tarak bezeme de dikkate alındığında, bunların bezemeden hemen sonra açıldığı kolayca anlaşılabilir. Bu delikler sayısal olarak değerlendirildiğinde Ayasuluk'ta bulunan, 14. yy.'a tarihlendirilen örnekten¹⁸ farklılık gösterir. Bu örnekte deliklerin bezeme amaçlı değil, kabin ip ile bir yere asılabilmesi için işlevsel amaçla açılmış olabileceğini belirtmek mümkündür. Sıraltı boyamalar kapların iç yüzlerinde görülmektedir. (Tab. 1/d,e) Kaplardan birinin iç yüzünde kahverengi dairesel bir boyama, etrafında ise sıratma benekler dikkati çekerken, diğer örnekte koyu renk boyama ile tıpkı kazıma teknikli seramiklerde olduğu gibi dalga bezemeye dairesel bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu seramikte bezeme tekniği farklılık gösterse de iç yüzdeki bezemenin formu boyama teknikli seramiklerle aynıdır. (Tab. 1 / f) Benzer bezemeyi Ayasuluk'ta bulunan ve 14. yy.'a tarihlendirilen kasenin iç yüzünde de görmek mümkündür.¹⁹ Kaide formları ve yükseklikleri de dikkate alındığında, bu türdeki seramiklerin 14. yy. ile 15. yy.'ın ilk çeyreği arasında üretilmiş olabileceğini söyleyebiliriz.

1.2.2. Osmanlı Dönemi Seramikleri (Tablo 2 / a, b)

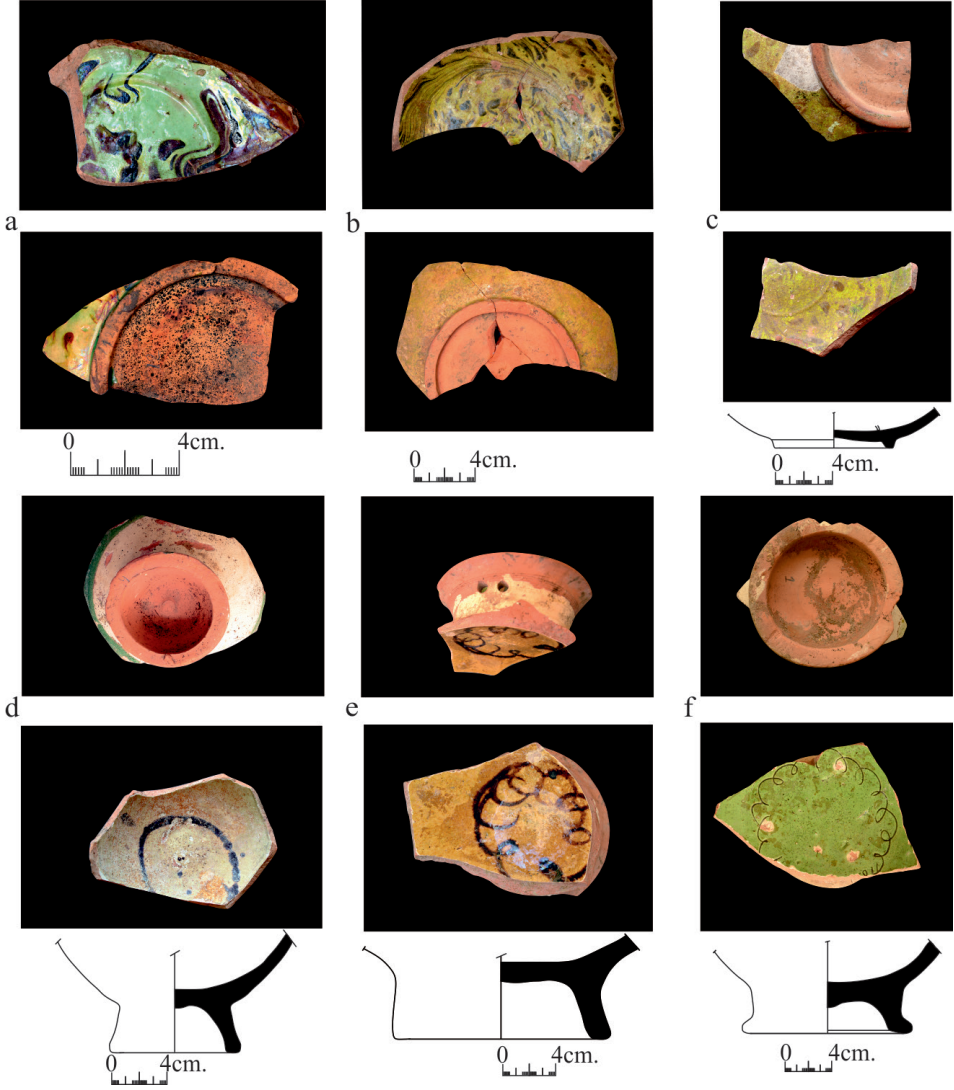
Sayısal olarak fazla olmasa da Osmanlı Dönemi'ne ait sıraltı boyama teknikli seramikler arasında göze çarpan bir grup da Çanakkale üretimi seramiklerdir. Bu örnekler

16 Bu kazı alanında bulunmuş iki farklı renkte astar bezemeli ve tek renk sırlı ebru-mermer desenli olarak adlandırılan buluntular Çanakkale seramikleri olarak tanıtılmıştır. *Bk. Doğer, 2009a, 45, Tab.2; Gök, 2015, 67, Tab.2.*

17 Bu örnek Dimetoka üretimi olarak gösterilir. *Bk. François, 2012, 504, pl. 5/3.*

18 Türe, 2014, 182, Kat.16.

19 Türe, 2014, 214, Kat.32.



Tablo 1:

Osmanlı Dönemi, astar boya bezemeli seramikler (a, b, c)

Beylikler Dönemi, sıratlı boya bezemeli seramikler (d, e)

Beylikler Dönemi, kazıma teknikli seramik (f)

alçak halka kaidelidir. İyi pişirimli hamurlar kırmızımsı tonlardadır. İç ve dış yüzlerin tamamı ince beyaz astarlıdır. Örneklerden birinin iki yüzünün tamamı sırlı iken diğer örneğin dış yüzü gövde yarısına kadar sırlıdır. Sır şeffaf ve renksizdir.

Kısmen sağlam ulaşabilmiş iki seramiğin iç yüz merkezindeki bezemeler farklılık gösterir. Örneklerin birinde merkez 12 taç yapraklı papatya görünümüne sahip bir çiçekle bezenmiştir. (Tab. 2 / a) Kobalt mavi ile betimlenen bu çiçeğin merkezi kahverengimsi kırmızı bir benekle vurgulanmış, dışı, formuna uygun yeşil renkli bir konturla kuşatılmıştır. Sağlam ulaşamayan diğer örnekte ise kobalt mavi boyayla yapılan bezemede, merkezde bir eşkenar üçgenin olduğu anlaşılabilmektedir.²⁰ Bir tür ağacı anımsatan eşkenar üçgenin içerisi yaprak motifleriyle bezenmiştir. Dış konturlarını küçük boyutlu stilize yapraklardan oluşan bir fisto çevrelerken, köşeler daha belirgin üçlü yapraklarla vurgulanmıştır. (Tab. 2 / b) Böylece merkezdeki kompozisyonun geometrik ağırlığı kırılmaya çalışılmıştır. Her iki kabın da gövde ve ağzının sağlam ulaşamaması bu seramiklerin ağız kenarı formları ve bezemeleri hakkında kesin bilgi edinilmesini engellemiştir. Merkezde farklı kompozisyon düzenlemelerine sahip Çanakkale seramiklerinin dışa çekik kenarları çoğunlukla kafes taramalar ya da parçalı stilize yapraklarla dolgulandırılmıştır.²¹ Kutu Han buluntularının da benzer kenar bordür düzenlemesine sahip olabileceği düşünülebilir.

Az sayıdaki bitkisel bezemeli Çanakkale seramiklerinin motif ve kompozisyon düzenlemesi bakımından benzerleri G. Öney tarafından 17. yy. sonu - 18. yy.'a;²² Yunanistan'da bulunan örnekler Korre-Zographou tarafından dönemsel başlıklar içerisinde erken dönem olarak 1670-1800 yıllarına verilir.²³ İzmir kent merkezindeki Agora Kazısı buluntularının da, Kutu Han örneklerinin kompozisyon düzeniyle çok benzer oldukları dikkati çeker. Bu buluntular L. Doğer tarafından *Çanakkale Tip I* adı altında 17. yy. sonu - 18. yy.; S. Gök tarafından 17. yy.'ın ikinci yarısı - 18. yy. olarak tarihlendirilir.²⁴ Bu veriler ışığında Çanakkale üretimi sıraltı boya bezemeli Kutu Han buluntularının 17-18. yy. üretimi olduklarını belirtmek yerinde olacaktır.

1.3. Tek Renk Sırlı Seramikler

1.3.1. Beylikler Dönemi Seramikleri (Tablo 3 / a-h)

Bu grupta değerlendirilen seramikler çanak ve kâselere ait olabilecek buluntulardan oluşmaktadır. Bu buluntuların büyük çoğunluğunun gövde ve ağızları günümüze sağlam ulaşamamıştır. Sağlam ulaşan bir örnek, kademeli konik gövdeli, geniş dışa çekik ağız kenarlıdır. Yüksek halka kaideli kaplarda kaideler genel olarak dışa açılan bir duruşa sahiptir. Ayrıca kaide merkezi, sıraltı boyama teknikli kâse/çanaklarda olduğu gibi dış büyük bir profille sonlanır. Kırmızı tonlarındaki iyi pişirimli sert ve homojen

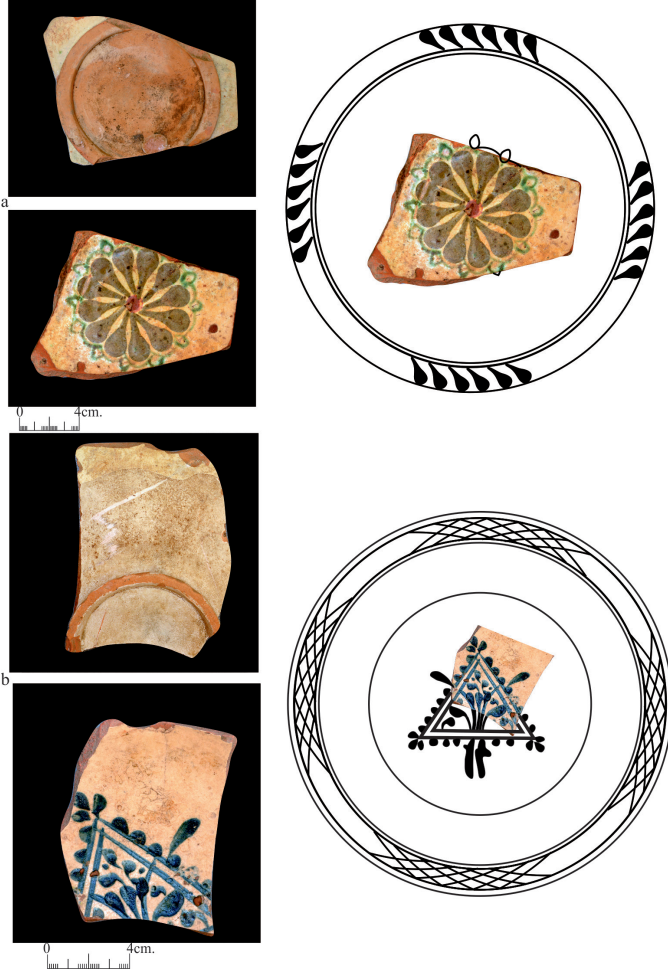
20 Ankara Etnografya Müzesi'nde yer alan çok benzer tabak için bk. Öney, 1998, 270.

21 Örnekler için bk. Öney, 2007, 371, Fot.5-7; Doğer, 2000, 5, Tab.I; Doğer, 2009a, 43, Tab.1d.

22 Öney, 2007, 365-370.

23 Korre-Zographou, 2008, 16, fig.15.

24 Bk. Doğer, 2009a, 43; Bk. Gök, 2015, 64.



Tablo 2:

Osmanlı Dönemi,
sıraltı boyamalı
Çanakkale seramikleri.

hamurlu kapların iç yüzleri tamamen, dış yüzleri ise gövde ortasına kadar beyaz/krem renk astarlıdır. Astar paralelinde iç yüzlerin tamamı, dış yüzlerin ise ağız çevresi sarı, yeşil renk tonlarında sırlıdır. Bazı kapların iç yüzlerinde üçayak izleri dikkati çeker.

Buluntuların tamamı bugüne sağlam ulaşmasa da kısmen ulaşabilmiş gövde formları dikkate alındığında, Anadolu'nun doğu ve batısındaki seramik üretim merkezlerinde bulunmuş farklı tekniklerdeki Ortaçağ buluntularının formlarından farklılık göstermezler.²⁵ Sır renkleri ve kaide formları özelinde daha dar alanda değerlendirilecek

²⁵ Ahlat buluntuları için bk. Karamağaralı, 2007, 139, Tab.1; Hasankeyf buluntuları için bk. Çeken, 2005, 406-408, Tab.9; Milet işi tabaklardaki benzer formlar için bk. Polat, 2016, 220, Tab.1.

olurlarsa, benzer seramikler Batı Anadolu'da Ortaçağ Türk-İslam tabakalarında da bulunmuştur. Aydınoğulları Beyliği'nin diğer başkenti Ayasuluk'ta bulunmuş örnekler yerel üretimler arasında 14. yy'a,²⁶ Saruhanoğulları Dönemi buluntuları 14. yy. ortalarına,²⁷ Balat İlyas Bey Külliyesi buluntuları 14. yy. - 15. yy. başlarına²⁸ tarihlendirilmiştir. Kutu Han buluntularının da bu örnekler paralelinde 14. yy. - 15. yy. ilk çeyreğinde üretilmiş olabileceklerini ifade etmek yerinde olacaktır.

1.3.2. Osmanlı Dönemi Seramikleri

1.3.2.1. Tabaklar ve Çanaklar (Tablo 4 / a-f)

Mevcut buluntular dâhilinde tabak ve çanaklara ait olabilecek dip parçalarının sırları sarı, yeşil ve yeşilin tonları şeklindedir. Gerek kaide formu ve yükseklikleri gerekse içyüz merkezindeki bezeme özellikleri dikkate alındığında Beylikler Dönemi tek renk sırlı kâse/çanaklarından tamamen ayrılırlar. Alçak halka kaideli bu grup seramiklerin iç yüz merkezlerinde dikkati çeken en belirgin özellik, tekli, çiftli ya da üçlü kabartma konsantrik halkalardır. (Tab. 4 / a-c) İki konsantrik halkalar arasında geometrik formlu zikzaklar ile tam merkezdeki konsantrik halka arasında yine kabartmalı çok kollu stilize çiçek motifleri dikkat çekicidir. Bu gruptaki seramiklerin sır renkleri Beylikler Dönemi sırlı seramikleri ile benzer olsa da, hamur rengi ve yapısı bakımından farklılık gösterir. Daha açık tonlardaki hamur ve yapısındaki kum tanelerinin sırlı yüzeyde daha belirgin olması, farklı dönemlerde farklı bölgelerdeki atölye üretimlerine işaret eder. Bu özellikler dikkate alındığında konsantrik kabartma halkaların tek renk sırlı seramikler içerisinde, kazı buluntuları arasında yer alması da çift kademeli halka kaideli,²⁹ Çanakkale,³⁰ Eyüp³¹ ve Tekfur Sarayı³² buluntusu kaplarda karşımıza çıkar. Benzer özellik ebru-mermer dekorlu açık formu kapların merkezlerinde de görülür. Teknikler farklı olsa da Bizans Dönemi Zeuksippus tipi seramiklerin iç yüz merkezlerinde yer alan kazıma teknikli konsantrik halkalar ile özellikle 18. yy. Kütahya fincanlarının merkezlerinde dikkati çeken sıraltı boyama teknikli halkaları anımsatırlar. Tek renk sırlı seramikler içerisinde konsantrik halkaların içerisi çoğunlukla boş bırakıldığı gibi, içerisinde baskı teknikli geometrik (Tab. 4 / d, e) ve bitkisel (Tab. 4 / f) bezemelere de yer verilmiştir. Örneklerden birinde halka içerisinde kabartma şekilli çok yapraklı bir çiçek motifi görülür. (Tab. 4 / f) Bu görünümüyle Çanakkale tabaklarının merkezinde görülen sıraltı boyama teknikli çiçek bezemeleriyle benzerlik gösterir. Halkalar içerisinde geometrik ya da bitkisel bezemenin dikkat çektiği seramikler Dimetoka ve Edirne Yeni Saray Kazısı seramikleri arasında da bulunur.³³

26 Yılmaz, 2014, 865.

27 Gök Gürhan, 2011a, 114.

28 Gök Gürhan, 2011b, 314.

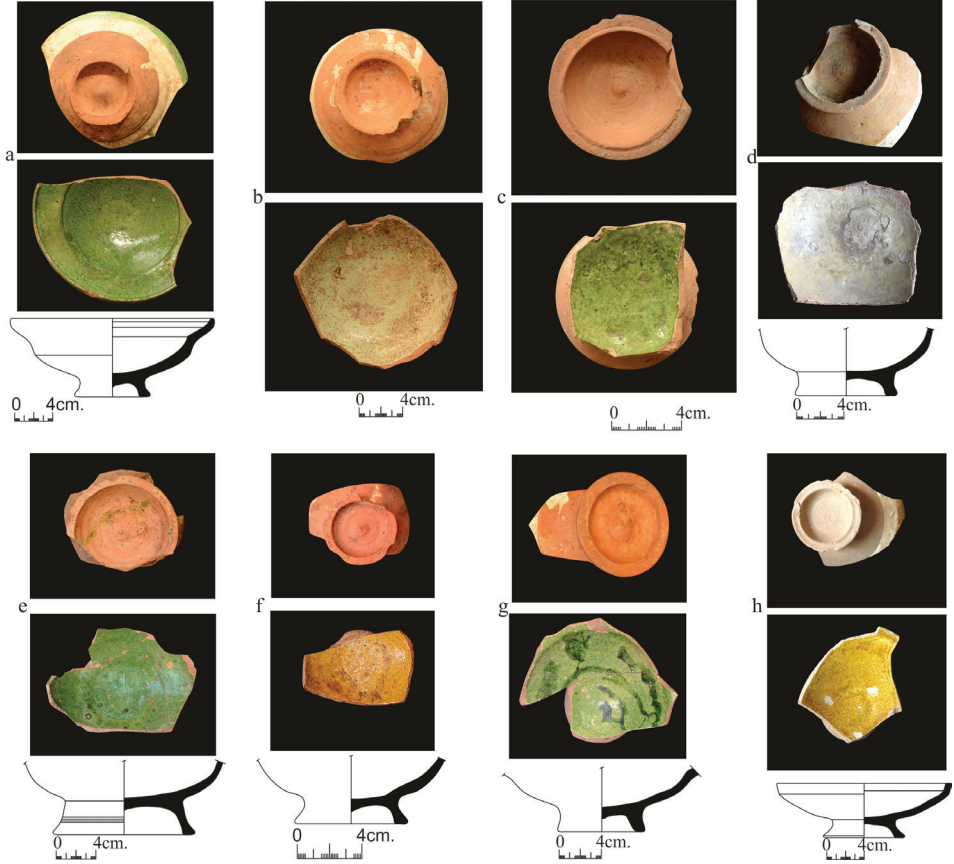
29 Doğer, 2009a, 50, Tab.VIII; Yılmaz, 2012, 22; Uçar, 2014, 77, Şek.29.

30 Doğer, 2009a, Tab.III; Doğer, 2009b, 228, Şek.4.

31 Barışta, 2000, 157, Fot.1.

32 Çalışlar Yenişehirlioğlu, 2012, 93,13.

33 Dimetoka için bk. Bakirtzis, 1980, Fig.14; Edirne Yeni Saray Kazısı için bk. Uçar, 2014, 249.



Tablo 3: Beylikler Dönemi, tek renk sırlı seramikler.

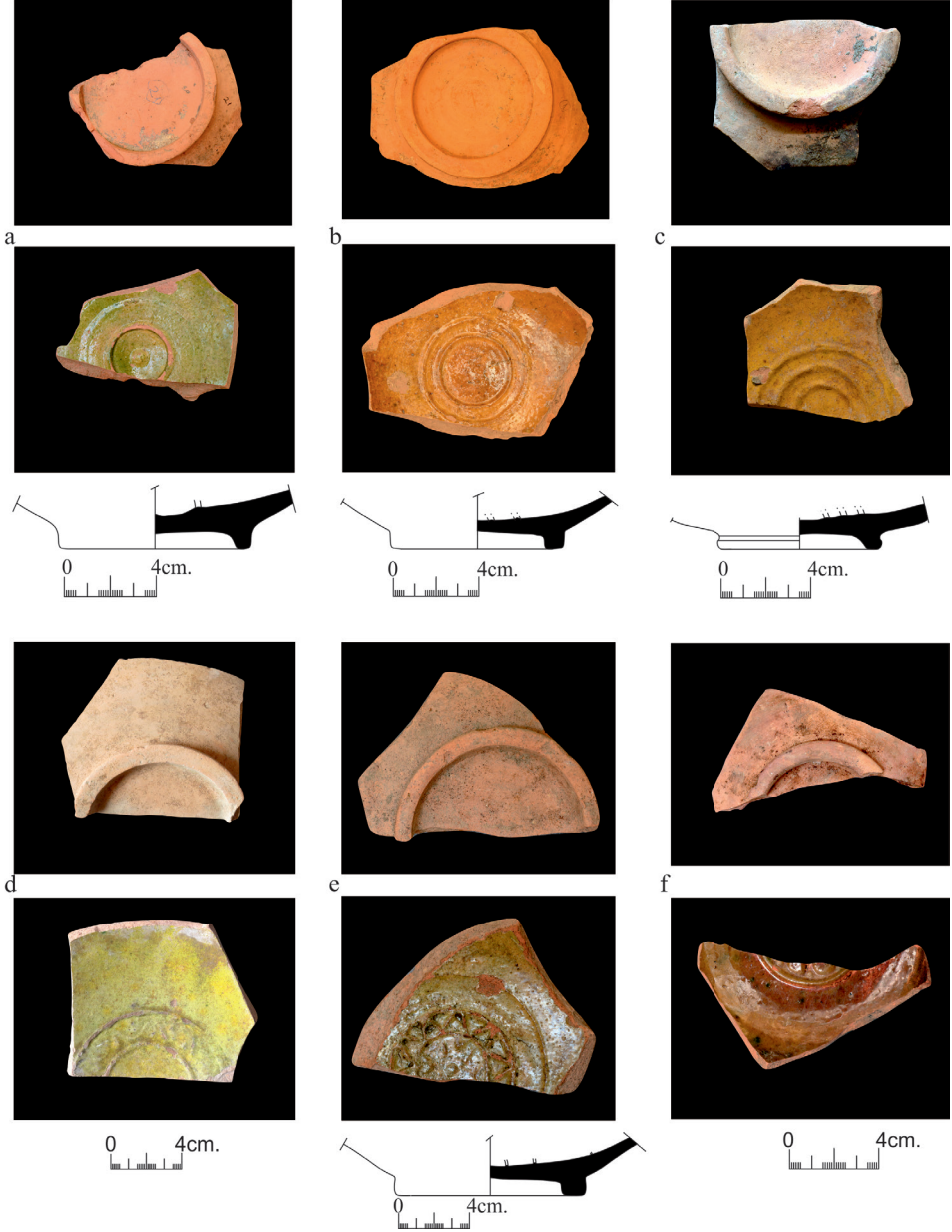
Bu grupta değerlendirilen halka kaideli ve merkezde farklı sayılarda konsantrik halkalı seramiklerden Dimetoka³⁴ ve Ganos'ta³⁵ bulunanları 19. yy.'a; İzmir Agorası kazılarında³⁶ ve Edirne Yeni Saray Kazısı'nda³⁷ bulunan çok sayıda örnek 18-19. yy.'a tarihlendirilmiştir. Tire Kutu Han Kazısı'nda bulunan seramiklerin üretim yerleri kesin olmamakla birlikte bunların 18-19. yy.'larda üretilmiş olabileceğini ve dağıtımlarının İzmir'den yapıldığını söyleyebiliriz.

34 Bakirtzis, 1980, 153.

35 Armstrong and Günsenin, 1995, 198.

36 Doğer, 2009a, 50.

37 Uçar, 2014, 80.



Tablo 4: Osmanlı Dönemi, tek renk sırlı seramikler.

1.3.2.2. Kapaklar (Tablo 5 / a)

Tek renk sırlı seramikler arasında az sayıda kapak ve kapaklara ait olabilecek parçalar da ele geçirilmiştir. Tam form veren iki adet kapak oturtulmuş, yarı küresel gövdeli ve tutamaklıdır. Yayımlanmış örnekler dâhilinde bu kapakların yine kendileri gibi tek renk sırlı testilere ya da ibriklere ait olabileceği anlaşılmaktadır. Açık kırmızı tonlarındaki hamur homojen bir yapıya sahip olup sadece dış yüzleri yeşil renk sırlıdır. Bu iki örneğin form ve malzeme özellikleri dikkate alındığında, aynı atölyede üretilmiş olma olasılığı oldukça yüksektir. Kazı buluntuları içerisinde bu kapakların ait olabileceği testi/ibriklere ya da parçalarına rastlanmamıştır. Benzer forma sahip kapaklar İstanbul Saraçhane Kazısı buluntuları içerisinde 17-18. yy.'a tarihlendirilmiştir.³⁸ Kesin olmamakla birlikte Tire Kutu Han Kazısı kapak buluntularını da bu yüzyıllara tarihlendirebiliriz.

1.3.2.3. Kandiller (Tablo 5 / b-e)

İçine zeytinyağı konularak aydınlatma amaçlı kullanılan kap olarak tanımlanan³⁹ kandiller ait parçalar da, buluntular içerisinde yerini almıştır. Kabaca şamdanlara benzeseler de, yağın konulduğu hazne formu ile şamdanlardan belirgin biçimde ayrılan kandiller kısmen sağlamdır. Mevcut izlerden bu kandillerin tamamının silindirik gövdeli olduğu anlaşılabilmektedir. Sadece bir kandilin tablası sağlam ulaşabilmiştir ve bu tabla da yarı küresel formdadır. Örneklerden üçü çift hazneli, sadece bir örnek tek haznelidir. Mevcut haznelerin tümü yarı küresel formlu, akıtacaklı ve yuvarlak ağız kenarlıdır. Örneklerde kulpların konumları da farklılık gösterir. Bir örnekte kulp iki hazneye bağlanmışken diğer örnekte gövde üzerinde konumlandırılmıştır. Genel anlamda kırmızı tonlarındaki hamur kireç katkılı, az gözenekli ve orta sertliktedir. Kandillerin tümü yeşil renk sırlıdır.

Çift hazneli ve tek hazneli olarak iki ana grup altında toplanabilecek kandillerin form ve malzeme bakımından benzerleri İzmir Agorası kazı buluntuları içerisinde yer almaktadır. Bu buluntular Eyüp işi örnekler paralelinde 17-19. yy.'lara tarihlendirilmiştir.⁴⁰ Kutu Han buluntuları, Agora buluntularıyla aynı yüzyıllara tarihlendirilebilir.

1.3.2.4. Şamdanlar (Tablo 5/f-h)

Osmanlı'da şamdanlara konulmak üzere balmumu ve hayvan iç yağı gibi malzemelerden yapılan mumun üretimi bir loncaya bağlı olarak kayıt altında gerçekleştirilirdi.⁴¹ Elektriğin Osmanlı toplumunda kullanılmasına kadar vazgeçilmez malzemelerden olan mum, farklı renk, kalite, boyut ve kokularda üretilirdi.⁴² İçine mum

38 Hayes, 1992, 295,371.

39 Sözen ve Tanyeli, 1994, 122.

40 Doğer, 2009b, 228, Şek.3-c. Aynı kazı alanında bulunmuş sonraki dönem benzer buluntuları için bk. Gök Gürhan, 2012, 437, Tablo 1,5-7; Gök, 2015, Tablo 3.

41 Dingeeç, 2010, 15-16.

42 Yarcı, 2015, 77.

konularak karanlık ortamların aydınlatılmasını sağlayan araçlardan olan şamdanlara ait hazne ve gövde parçaları, form bakımından Osmanlı Anadolu'sunda bulunmuş diğer pişmiş toprak şamdanlardan farklılık göstermez. Kaidesi ve kulbu sağlam ulaşmamış bir örnek, silindirik gövdeli ve çift tablalıdır. Bir parçada keskin bir profil ile belirginleştirilmiş mumluk kısmının silindirik bir gövde üzerinde yükseltildiği anlaşılmaktadır. Diğer bir parçanın da, hazne ve tablası sağlam ulaşmasa da, silindirik gövdeli olduğu görülmektedir. Tabla, silindirik gövde ve mumluk profilleri Osmanlı madeni şamdanlarıyla benzerlik gösterir.⁴³ Bu örnekler kırmızı hamurlu ve yeşil renk sırlıdır.

Kutu Han Kazısı'nda bulunmuş şamdanlara ait hazne çapları 2 - 2,5 cm arasındadır. Bu özellikleriyle diğer bölgelerde bulunmuş pişmiş toprak şamdan hazneleriyle kıyaslandığında, çap olarak çok yakın ölçülerde oldukları ortaya çıkar. Üretildikleri yüzyıllar ve formları farklılık gösterse de İstanbul Saraçhane Kazısı⁴⁴ ve İstanbul Tekfur Sarayı Kazısı buluntularının hazne ağız çapları dikkate alındığında (cidar kalınlıkları hariç) bir parmak genişliğinde, 2 - 2,5 cm arasında değişiklik göstermektedir. Haznenin parmakla şekillendirildiği de düşünülürse, bu biçimlendirme yönteminin yaklaşık standart çaplarda şamdan haznelerinin ve bu haznelere konulmak üzere yine standart çaplarda mumların üretildiğine işaret eder. Bu görüşü destekleyen bir veri ise 1663 tarihli *Şer'iyye Sicili*'nde olduğu gibi bir mum imalathanesinde kullanılan malzemeler arasında hem seri üretim hem de standart boyutlarda mum üretmeye yarayan kalıpların gösterilmesidir.⁴⁵ Sanayileşme döneminde de seri üretim için, mum fabrikalarında farklı boyutlarda mum üretimine yönelik, farklı malzemelerden yapılmış kalıplar kullanılmıştır.⁴⁶ Dolayısıyla, şamdan hazne çapları, kaçak ya da usule uygun üretilen mumların çaplarındaki standardizasyonu doğrudan etkilemiş olmalıdır.

Şamdanların tam formları hakkında veriye sahip olamamız, bu buluntuları diğer merkezlerde bulunan şamdanlarla bir bütün içinde değerlendirmemize imkan tanımamaktadır. Benzer hazne ve gövde parçalarına sahip şamdanlardan Saraçhane Kazısı buluntuları 16 ve 19. yy.'lara,⁴⁷ Tekfur Sarayı Kazısı buluntuları da 18. yy.'a⁴⁸ tarihlendirilmiştir. Kesin olmamakla birlikte, Kutu Han aydınlatma araçlarından şamdanların 18-19. yy. üretimi olabileceği kanaatindeyiz.

Mevcut buluntulardan hareketle bu tiptekilerin en küçük boyutlu pişmiş toprak şamdanlardan olduğu, hemen hemen her yerde bulunduğu, dolayısıyla toplumun her kesimine hitap ettiği düşünülebilir.

43 Örnek için bk. Bayraktaroğlu, 2013, 161, Res.4.

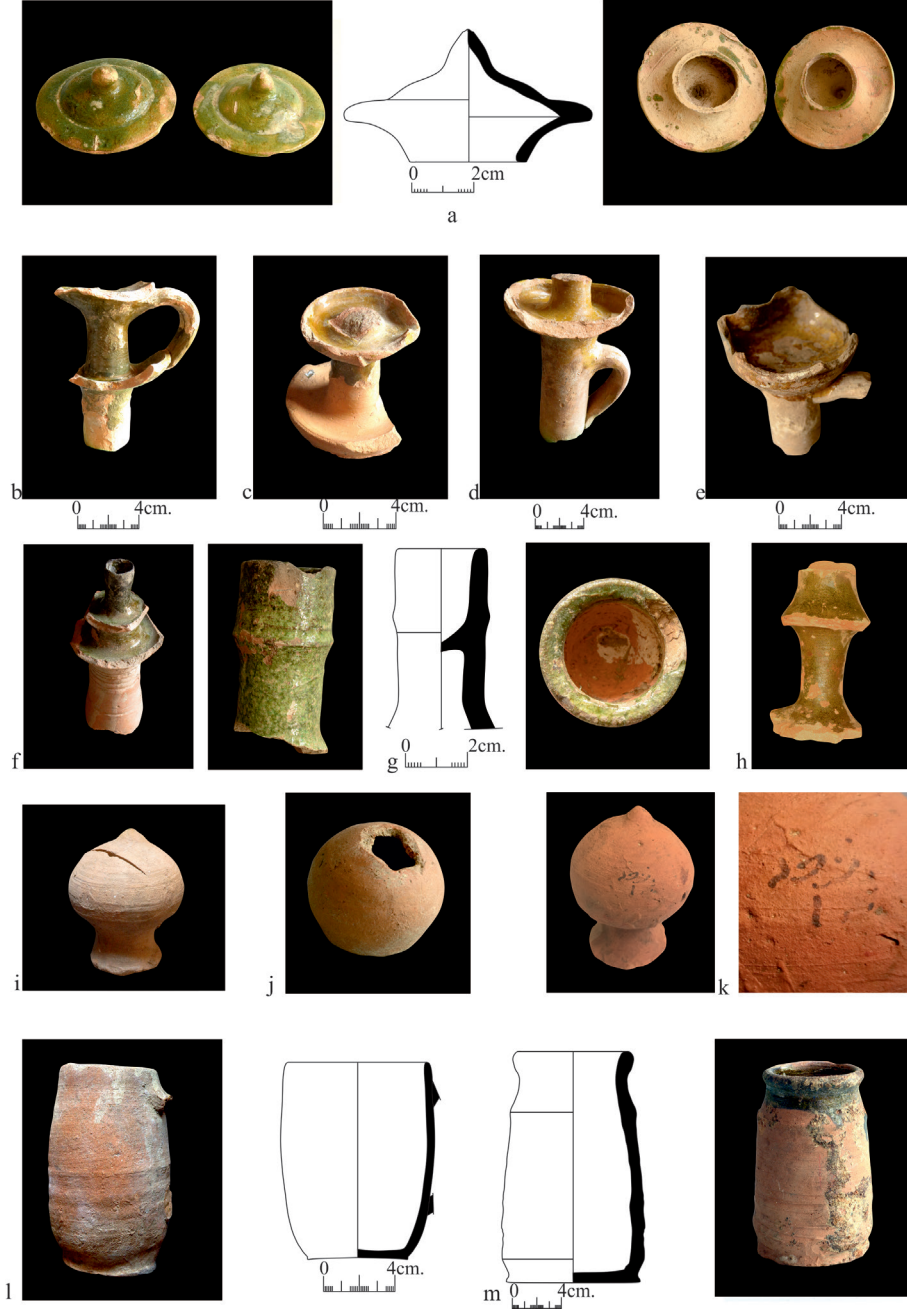
44 Hayes, 1992, 385, Fig.143/95/6.

45 İstanbul Kadı Sicilleri - 12, 2010, 643.

46 Paşabahçe İspirmeçet Mum Fabrikası'ndaki malzemelerin listesi için bk. Yarıcı, 2015,85-93.

47 Hayes, 1992,296, 336.

48 Özkul Fındık, 2006, 385.



Tablo 5: Osmanlı Dönemi tek renk sırlı kapaklar (a), tek renk sırlı şamdanlar (f-h); sırsız kumbaralar (i,k), sırsız bardaklar (l,m).

2. SIRSIZ SERAMİKLER

2.1. Beylikler Dönemi Seramikleri

Bu döneme ait sırsız seramikler sıvı taşıma ve servis kaplarından olan testiler ve bu türe ait olabilecek dip, gövde ve ağız parçalarından oluşur. Kazıda bulunan testilerin üretim biçimleri değerlendirildiğinde bunların kalıpla iki parça ya da çark ile tek parça gövdeli olarak biçimlendirildikleri dikkat çeker.

2.1.1. İki Parça Gövdeli Testiler (Tablo 6)

Bu tür testilerde kalıp tekniğiyle oluşturulmuş kase/çanak formulu iki gövde parçası ağız kısımlarından birbirlerine kapatılmış, birleşme noktası ise ayrı bir seramik hamuru ile kuşatılmıştır. Bu uygulamayla gövde ortasında geniş bir bordür oluşmuştur.⁴⁹ Ayrıca, boyunlar ve kaideler çarkta, kulp, emzik gibi bölümler elde biçimlendirilerek gövdeye eklenmiştir.⁵⁰

Buluntular arasında bu teknikle oluşturulmuş tüme yakın testilerin formlarına bakıldığında tek tip gövde biçimi görülür. Her iki testinin gövdesini oluşturan parçaların yarı küresel formulu olduğu dikkati çeker. Testilerin birinde aynı formulu yarı küresel kalıbın kullanıldığı ve halka kaidenin eklendiği, (Tab. 6 / a) diğeri ise gövdenin meydana getirilmesinde aynı formulu fakat farklı bezemelere sahip iki kalıbın tercih edildiği anlaşılır. (Tab. 6 / b) Bu yöntemle, diğer testi örneğinin aksine gövdedeki simetrik düzenleme, bezeme farklılığıyla kırılmıştır. Gövdenin oluşumunda her ne kadar farklı iki kalıp kullanılsa da, kalıpların ağız çapları aynı ölçülerde tutulmuştur. Kalıpla biçimlendirilen testilerin, çarkta biçimlendirilen testilerden önemli bir farkı, boyun yükseklikleri ve çapları farklı olsa da gövde boyutunda standardizasyonun sağlanmış olmasıdır. Böylece, belirli miktarlarda sıvı depolanabilecek kaplar elde edilmiştir.

Gövde formu tam anlaşılabilen bu örneklerden biri tek, (Tab. 6 / b) diğeri çift kulpludur. (Tab. 6 / a) Kulplar bugüne sağlam ulaşmasa da izlerden gövde ortasından başladıkları ve boyunda sonlandıkları anlaşılabilir. Testilerin boyunları da sağlam değildir. Sağlam örnekler dâhilinde, iki parça gövdeli testilerin boyunları çoğunlukla ağza doğru genişleyerek konik bir profil sergiler.⁵¹ Kutu Han buluntusu testilerdeki boyun kalıntılarının konik profil sergilemesi bu örneklerin de benzer boyun profiline sahip olabileceğini düşündürmektedir. Yüzey işlemi dikkate alındığında boyunlar testilere sıvazlanarak eklenmiş ve bu işlem esnasında, tıpkı gövde ortasında olduğu gibi bezemelerin bir kısmı tahrip olmuştur.

Kalıba baskı tekniği ile yapılan testiler süzgeçli olarak üretilmişlerdir. Parça halindeki boyun kısımlarının alt bölümünde yer alan süzgeçler de bu tipteki testilere aittir. Boyun ve gövdenin birleştiği noktada yer alan süzgeçlerdeki dairesel delikler sayısal olarak

49 Tunçel, 1992, 356.

50 Karamağaralı ve Yazar, 2007, 143.

51 Gök Gürhan, 2013, 366.

farklılık göstermektedir. (*Tab. 6 / c*) Bazı örneklerde deliklerin konumlandırılmasında bir düzen seçilebilirken, bazılarında bu düzenden bahsetmek oldukça güçtür. Süzgeçlerde düzenli açılmış deliklerin birbirleri arasındaki mesafeler ve yörüngeleri oldukça uyumludur. Düzensiz konumlanmış deliklerde ise çaplarındaki benzerlikten başka bir uyumdan söz edilemez. Bu küçük ayrıntı, süzgeçlerdeki deliklerin açılması konusunda da soru işaretleri doğurmaktadır. Her ne kadar boyun başlangıcında kaldığı için özenilmediği düşünülse de, dairesel ekseninde düzenli açıklıkların boyun eklenmeden önce ya da ustanın dikey görüş açısı ile; düzensiz deliklerin ise boynun monte edilmesinden sonra ya da yatay görüş açısı ile açılmış olabileceğini akla getirmektedir.

İslamî dönemin süzgeçli testilerinde süzgecin bulunduğu konum farklılık gösterebilmektedir. Süzgeçler erken örneklerde boynun gövde ile birleştiği noktada yer alırken, bölgesel özelliklere bağlı olarak, Hasankeyf örneklerinde olduğu gibi boyun kısmında ağza yakın noktada da konumlandırılmıştır.⁵² Bu durum genellikle testi gövdesinin yapım yöntemiyle ilgilidir. Birinci yöntemde, gövde kalıp ile şekillendirildikten hemen sonra eklenen boynun yerleştirilmesi sırasında, ayrı biçimlendirilmiş süzgece gerek duyulmamıştır. Gövdenin tepe noktasında, boyunun yerleşeceği alan içerisinde küçük çaplı delikler açılarak süzgeçler oluşturulmuştur. İkinci yöntemde, gövde ve konik boyun çarkta biçimlendirilmiş, bağımsız olarak şekillendirilen dairesel süzgeç, konik boyun içerisinde sığabileceği en alt noktaya yerleştirilmiştir. Bu yöntemle oluşturulmuş süzgeçlerin ilk yöntemle göre, ağza daha yakın oldukları ve daha özenli bezendikleri göze çarpar. Kutu Han'da bulunmuş testilerdeki ve boyun parçalarındaki süzgeçler birinci yöntemle oluşturulmuşlardır. Bu özellikleriyle Aydınoğulları Beyliği ve çevresindeki beyliklere ait kalıba baskı teknikli testilerdeki süzgeçlerden konum olarak farklılık göstermez.

Sıvı servis kaplarında görülen süzgeçler kuşkusuz sadece İslamî dönem Anadolu'su ve yakın coğrafyasında kullanılmış testilerde görülen bir özellik değildir. Kap formlarında farklılık görülse de benzer süzgeç uygulamaları, Hitit, Helenistik, Roma ve Bizans dönemlerine ait kaplarda da karşımıza çıkmaktadır. İslamî dönem testilerinde ajur bezemeli ya da dairesel delikli süzgeçlerin genel olarak yabancı maddelerin (böcek, sinek, toz vb.) testi içerisine girmesinin önlenmesi amacıyla yapıldığı görüşü yaygındır.⁵³ Ajur teknikli bezemelere sahip Hasankeyf süzgeçlerinin, sıcak iklimlerde yoğun görülen böcek, akrep, yılan gibi hayvanlara karşı koruyucu bir işlev üstlenmiş olabileceği, aynı zamanda servis sırasında eğilen testiye estetik görünüm kazandırma ve sıvının akışkanlığını kontrol etme işlevine de sahip olabileceği görüşüne de yer verilir.⁵⁴

Delikli süzgeçlerin konumları ve formları değerlendirildiğinde İslamî dönem öncesinde Anadolu'da ve yakın coğrafyasında kullanılan testilerdeki süzgeçlerin işlevlerine yönelik farklı görüşlere yer verilmiştir. Helenistik Dönem Atina Agorası buluntuları arasında yer alan süzgeçli ve emzikli kapların işlevlerine yönelik değerlendirmede, farklı

52 Özkul Fındık, 2013a, 214.

53 Lane, 1947, 27; Watson, 2004, 132.

54 Özkul Fındık, 2013a, 212.

bölgelerde bulunan süzgeçli kapların işlevleri hakkındaki görüşler de derlenmiştir. Bu görüşler içerisinde, emzikli ve süzgeçli kaplara yağ gibi pahalı sıvıların konulduğu; oldukça geniş olan deliklerin bez yardımıyla kapatılarak istenmeyen madde girişini engelleyeceğinden hareketle bunların özellikle yetişkin hastalar için bir demleme ve ilaç hazırlama için kullanılmış olabileceği; kalıp tekniğiyle yapılmış bir örneğin de yağ testisi ya da şarabın posasının filtrelenmesine yönelik işlevinin olabileceği; konik boyunda süzgeç üzerine kar konularak şarabın soğutulması amaçlı kullanıldığı ve akşam yemeklerinde çeşitli kir ve böceklerin engellenmesi için ihtiyaç duyulan kaplar olduğu gibi görüşler belirtilir.⁵⁵ Bir başka görüşte ise İS 4-5. yy. üretimi örnekte süzgeçlerin, boyuna yerleştirilen bitkinin suya esans katması ya da dökülen sıvının tortularını ayırmak amacıyla yapılmış olabileceği ileri sürülmüştür.⁵⁶ Bizans Dönemi'ne ait 11. yy. sıvı taşıma ve depolama kabının boyun kısmında görülen süzgecin, yabancı maddelerin içeri girişinin önlenmesi yanında, sıvının dışarı akmasını engellemek amacıyla da yapıldığı belirtilir.⁵⁷

Yukarıda da ifade edildiği gibi çeşitli dönemlerdeki testilerde yer alan süzgeçlerin işlevlerine yönelik görüşler benzerliklerin yanı sıra farklılıklar da içermektedir. Bu görüşler paralelinde süzgeçlerin bezemeleri, açıklıkları ve konumları işlev sorununu daha da gizemli kılmaktadır. Batı Anadolu'da Beylikler Dönemi buluntularında süzgeçler yaygın olarak basit dairesel açıklıklardan oluşur.⁵⁸ Gerek Hasankeyf,⁵⁹ gerekse çeşitli müzelerde bulunan Ortaçağ Türk Dönemi⁶⁰ buluntuları arasında ise benzer açıklıklara sahip süzgeçlerin yanında ajur teknikli, genellikle bitkisel bezemeli dekoratif süzgeç formları da görülür. Mısır'da bulunmuş ajur teknikli süzgeçler içerisinde bitkisel, geometrik ve figürlü bezemeli örneklerin yanında yazılı örnekler de dikkat çeker. Küçük cümleler biçimindeki yazılarda imza işaretleri, atasözleri ve iyi dilek temennileri gibi ifadeler bulunur.⁶¹ Bu süzgeçlerdeki yazılardan bazıları “*Her kim içerse mutlu olsun*”,⁶² “*Sen uyuyor olan, uyan*” ve “*Sabır her şeyi ulaşılabilir yapar*”⁶³ şeklinde çevrilmiştir. Bu yazılar aynı formu başka süzgeçleri bezeyen fil, aslan, ceylan gibi güçlü hayvan figürleriyle birlikte değerlendirildiğinde hasta kişilerin bu servis kaplarındaki şifalı suları içerek iyileşmesi, güçlenmesi istenmiş olabilir mi? Yazı ve bezemelerin sadece üstten bakıldığı zaman ve sıvının boşaltılması sırasında görülüyor olması da işleve yönelik olarak

55 Farklı dönemlere ve buluntulara ait farklı araştırmacıların görüşlerinin derlendiği bölüm hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. Rotroff, 1997, 180-181.

56 Özdemir, 2009, 38.

57 Papanikola-Bakirtzi, 2002, 356.

58 Pfeiffer Taş, 2007, 635, Görsel 8; Pfeiffer Taş, 2010, 56,k17; Gök Gürhan, 2011a, 150,Kat.54; Yılmaz, 2015, 768, Kat.1.2. Ayrıca, Kadıkalesi örneğinde olduğu gibi ithal örneklerde de görülür. Mercangöz ve Doğer, 2009, 101, Tab.VIII, 1.

59 Özkul Fındık, 2008b, Levha 39/708; Özkul Fındık, 2013a, 220-223.

60 Tunçel, 1992, Kat.No: 2,36,46,50,59,65; Tunçel, 2002, CXXXI; Tunçel, 2006, 525.

61 Olmert, 1932, 97,98.

62 Olmert, 1932, 99.

63 Gökçe, 2013, 217.

simgesel anlatımı daha da güçlendirir mi? Bazı süzgeçlerde oturmuş vaziyetteki insan figürlerinin ellerinde tuttıkları kadehteki içecek, sudan başka özel bir sıvıyı temsil ediyor olabilir mi? Kuşkusuz, diğer süzgeçlerdeki yazılar ve bezemeler de değerlendirildiğinde bu soruların cevapları olumlu yönde ikna edici olmayabilir.

Kutu Han buluntusu süzgeçlerdeki deliklerin çapları 4-5 mm arasında değişmektedir. Bu açıklıklardan istenmeyen büyük boyutlu cisimler testi içerisine giremeye de böcek vb. küçük boyutlu yabancı unsurların içeriye ulaşması kaçınılmazdır.⁶⁴ Yabancı maddelerin testideki sıvıya ulaşması kap ile aynı/farklı malzemelerden yapılmış bir kapak ya da tıpa ile de engellenmiş olmalıdır. Dolayısıyla, süzgeçler sadece yabancı maddelerin sıvıya ulaşmasını engellemek için yapılmış olsaydı, testilerin büyük çoğunluğunda olması, hem de konum olarak ağız kenarına yerleştirilmeleri beklenirdi. Süzgecin konumu, farklı işlevlere yönelik olarak tasarlandıkları görüşünü daha da güçlendirmektedir. Genellikle gövde ile boynun birleştiği noktada ya da boyun ortasında yer verilmiş süzgeçler ile testi bütününde birbiriyile bağlantılı iki hazne oluşturulmuştur. Bu bilgilerin tümü bir arada değerlendirildiğinde, süzgeçli kapların asıl işlevlerinin boyun kısmına çeşitli bitkiler ya da malzemeler konularak, gerek şifa için gerekse sofrada kullanılmak üzere demleme yapmaya yönelik işlevlerinin olabileceği görüşümüz daha ağır basmaktadır.

Anadolu ve yakın coğrafyasında daha erken dönemlerin yanı sıra Türk-İslam Dönemi ile yaklaşık aynı dönemlerde farklı medeniyetlerde de görülen sıvı servis ya da depolama kaplarındaki süzgeçler, Beylikler Dönemi seramiklerinde Selçuklu geleneğinden kopmadan devam ettirilmiştir. Bu gelenek Anadolu'da Osmanlı Dönemi buluntularında çok yaygın olmamakla birlikte testi formlarında sürdürülmüştür.⁶⁵

Kalıba baskı teknikli iki parça gövdeli Kutu Han buluntusu testilerdeki *bezemeler* üç farklı yöntemle oluşturulmuştur.

Birincisinde, bezeme, testi gövde formlarını da oluşturan kalıplarla meydana getirilmiştir. (*Tab. 6 / a-g*) Bu yöntemde, oluşturulmak istenen kabın kalıp içerisinde şekillendirilmesi sırasında bezemeler de oluşur.⁶⁶ Kalıpta negatif olan bezemeler, üretilcek seramiğe pozitif ve kabartma olarak geçer.⁶⁷ Kalıplardaki bezemeler oyma, kazıma ve kalıpla oluşturulmuştur.⁶⁸ Ortaçağ Anadolu'sunda Hasankeyf'te⁶⁹ olduğu gibi Anadolu'nun Türkleşmesi ile birlikte, İznik⁷⁰ ve Milet gibi Batı Anadolu seramik üretim

64 Braun, 2005, 5.

65 Saraçhane örnekleri için bk. Hayes, 1992, plate 48-e,f; Ganos buluntusu için bk. Armstrong and Günsenin, 1995, 193, Fig. 12/72, 73; Edirne Yeni Saray örneği için bk. Uçar, 2014, 355. Suceava Tarih Müzesi'nde bulunan bir süzgeç tartışmalı olmakla birlikte Osmanlı seramiği olarak gösterilmiştir. bk. Batariuc and Dinu, 2009, 421.

66 Özkul Fındık, 2014, 62.

67 Bulut, 1994, 4; Bilici, 2006, 250-521.

68 Watson, 2004, 143.

69 Bu üretim yerinde bulunmuş seramik kalıp örnekleri için bk. Özkul Fındık, 2013b, 583, Fig. 7.8.

70 Altun, 2007, 315, Fot. 9.

merkezlerinde de benzer kalıplar arkeolojik kazılarda bulunmuştur. Milet'te bulunan örnekler dâhilinde E. Böhlendorf Arslan daha önce yayımlanan üç adet kâsenin kalıp olabileceğini belirtmiştir. Kalıpların iç yüzlerinde derin işlenmiş geometrik ve bitkisel motifler yer alır. Bu kalıplardan hareketle bu formda üretilen seramikler fabrikasyon üretim olarak tanımlanır.⁷¹ Ayrıca ana kalıplarla üretilen kabartmalı seramiklere hamurun preslenmesiyle ikinci ve üçüncü nesil kalıplar oluşturulmuş, böylece benzer bezeme özelliklerine sahip seramiklerin farklı coğrafyalarda üretilmesi sağlanmıştır. Kabartmalı seramikler her ne kadar farklı bölgelerde yeni kalıpların oluşmasına imkan tanısa da, ana kalıptan oluşturulmuş 2. ve 3. nesil kalıplarla üretilmiş seramiklerdeki bezemelerin kaliteleri bozulmuştur.⁷² Üretim tekniği ve kapların dış yüzlerindeki kabartma bezemelerin konturları dikkate alındığında Kutu Han buluntularının ana kalıpla üretilmemiş olabileceğini söyleyebiliriz.

Buluntular dâhilinde bir örnekte aynı formlu kalıpla oluşturulan bezemeler mevcuttur. (*Tab. 6/a*) Benzer uygulama yöntemi Manisa Gülgün Hatun Hamamı,⁷³ Milet,⁷⁴ Muğla-Yatağan Tepecik,⁷⁵ Ayasuluk Kalesi ve Çevresi Kazıları⁷⁶ buluntuları arasında yer almaktadır.

Diğer testinin üretiminde ise gövdeyi oluşturan iki parçanın her birinde farklı kompozisyon düzenlemesinin yer aldığı kalıplar kullanılmıştır. (*Tab. 6/b*) Yayımlanmış örnekler arasında Batı Anadolu'da bu uygulamanın ilkinde göre daha az tercih edildiği dikkat çeker.⁷⁷ Efes Artemis Tapınağı Kazısı'nda bulunan örnek, bezemelerin biçimlendirilişi bakımından Kutu Han Kazısı örneği ile benzerlik gösterir.⁷⁸

İkinci bezeme yöntemi, kalıba baskı tekniğiyle oluşturulmuş gövde ya da çarkta biçimlendirilmiş boynun üzerinde bezemelerin kazıma tekniğiyle işlenmesidir. (*Tab. 6/h,i*)

Üçüncü yöntem ise, basit dairesel formlu ya da bezemeli nesnelere hamur yüzeyine baskılanmasıyla meydana getirilmiştir. Buluntular dâhilinde, gövdede dairesel ve yarı dairesel formlu kamış baskılı örnekler yer alır. (*Tab. 6/h, j*) Bazı parçalarda ikinci ve üçüncü yöntemler bir arada kullanılmıştır.

Üç farklı teknikte oluşturulan bezemelere sahip seramiklerde, bezemeler daha çok *geometrik* ağırlıklı olsa da, bitkisel düzenlemeler de görülmektedir. Gövdenin tamamı aynı bezemeli örnekte, elips şekilli stilize yapraklar içerisinde dairesel kabartmalar yer alır. (*Tab. 6/a*) Parça olarak ulaşabilmiş bir örnekte de gövdede aralıklı kabartma çizgilerle

71 Böhlendorf Arslan, 2007, 90.

72 Watson, 2004, 134-135.

73 Gök Gürhan, 2011a, 147-154.

74 Böhlendorf Arslan, 2008, 391, Abb6, 13.

75 Cirtil, 2010, 95, Res.3; Şek.4.

76 Bulut, 1998, 352, Res.14; Yılmaz, 2014, 869, Res.2; Türe, 2014, 191-195.

77 Böhlendorf Arslan, 2007, 90.

78 Vroom, 2005, 49, Plate, 11, 36.

üçgen alanlar oluşturulmuş, bu üçgenlerin içi de yine küçük kabartma üçgenlerle süslenmiştir. (*Tab. 6 / d*) Tüme yakın ulaşabilmiş diğer testinin gövde üst bölümünde dar alanlar boş bırakılmış, geniş alanlar ise üçgenlerle doldurulmuştur. (*Tab. 6 / b*) Bezemeler, gövdeyi oluşturan iki parçada aynı kalıbın kullanılmasıyla oluşturulmuş olsa da, alt ve üstteki parçada farklı eksendedirler. Benzer bezeme özelliklerinin görüldüğü iki parça gövdeli testiler ve bu testilere ait olabilecek parçalar İznik Roma Tiyatrosu Kazısı,⁷⁹ Milet,⁸⁰ Manisa Gülgün Hatun Hamamı⁸¹ ve Ayasuluk Kalesi Kazılarında⁸² bulunmuştur. Diğer örnekte gövdenin alt bölümünde tamamıyla diyagonal çizgilerden oluşan bezeme bulunur. Gövde alt bölümünde, ayrıntılarında farklılık olmakla birlikte benzer bezemenin yinlendiği örneklere Ayasuluk Kalesi Kazısı⁸³ ve Efes Artemis Tapınağı Kazısı buluntuları gösterilebilir.⁸⁴

İki parça gövdeli testilerden birinin gövde üst parçasında bulunan bezeme *bitkisel* düzenlemenin ilginç bir örneğini sergiler. Dikey yivlerle bölümlendirilmiş alanlarda damarları ve sap kısmıyla natüralist üslupla kabartma olarak verilmiş iri yaprak motifleri görülür. (*Tab. 6 / e*) Bitkisel bezemenin dikkat çekici diğer örnekleri ise sırlı ve sırsız gövde parçaları üzerinde bulunur. Kalıba baskı tekniği ile oluşturulmuş bu parçalarda iki yaprak arasından stilize bir lale motifi çıkmaktadır. (*Tab. 6 / f, g*) Oldukça basit işlenmiş bu laleler birbirleriyle karşılaştırıldığında; aynı kalıpla oluşturulmuş olma olasılıkları oldukça yüksektir. Sırsız başka bir gövde parçasındaki lale motifi ise oldukça şaşırtıcıdır. Kazımayla oluşturulmuş bu motif kalıpla oluşturulan lale motiflerinden daha gerçekçi işlenmiştir. Form bakımından 16-17. yy. İznik seramiklerinde sıklıkla görülen laleleri⁸⁵ anımsatsa da, parça üzerindeki ek, Beylikler Dönemi testilerinde boyun başlangıcında bezeme unsuru olarak kullanılmıştır.⁸⁶ Aynı zamanda, parçada baskı tekniği ile yapılmış üç benek motifi de görülmektedir. Orta Asya Budist kökenli⁸⁷ olan bu motif, her ne kadar Osmanlı Klasik Dönemi çini ve seramikleriyle özdeşleşmiş olsa da, Selçuklu⁸⁸ ve Beylikler Dönemi⁸⁹ seramik bezeme repertuarında yerini almıştır. Dolayısıyla bu parçanın kesin olmamakla birlikte diğer lalelerle aynı döneme ait olabileceğini söylemek mümkündür.

Lale motifleri, Anadolu Selçuklu Dönemi çini sanatında, kompozisyon içerisinde kimi zaman doğal görünümüleriyle net olarak seçilebilirken kimi zaman sadece anımsanacak

79 Özkul Fındık, 2001, 161, Fot. 162-163.

80 Böhlendorf Arslan, 2008, 392, Abb 7, 17; Gök Gürhan, 2011b, 310, Tablo 5.

81 Gök Gürhan, 2011a, 163, Kat.67.

82 Türe, 2014,186, Kat.18.

83 Türe, 2014, 189.

84 Vroom, 2005, 49, Pl.11,36.

85 Örnek için bk. Öney, 1976, 109.

86 Örnekler için bk. Gök Gürhan, 2011a, Kat. No:62,63.

87 Watson, 2004, 352.

88 Örnek için bk. Çeken, 2007a, Foto.3.

89 Örnekler için bk. Aslanapa, Yetkin ve Altun, 1989, 82, 145; Türe, 2014, 183.



Tablo 6: Beylikler Dönemi testileri ve parçaları.

(Bk. Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısı buluntusu (1)'nin fotoğrafı: Sevinç Gök Gürhan)

şekildedir.⁹⁰ Motif, bazen etrafındaki diğer motiflerle boyut olarak uyumluysen, bazen de ağaç şeklinde verilmiş, görünüşü abartılarak ait olduğu sarayın önemi vurgulanmak istenmiştir.⁹¹ Akşehir Sarayı'nda bulunmuş çini parçasında⁹² sıraltı tekniğiyle işlenmiş lalelerin benzeri, yine aynı yerde bulunmuş bir seramik parçası üzerinde de yer alır.⁹³

Tire Kutu Han Kazısı'nda bulunmuş lalelerin baskı⁹⁴ ve kazıma (*Tab. 6 / ı*)⁹⁵ teknikleriyle oluşturulmuş örnekleri Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısı buluntusu sırlı ve sırsız testi parçalarında da karşımıza çıkar. Bugüne sağlam ulaşmasa da Ayasuluk⁹⁶ ve Saraçhane Kazısı⁹⁷ buluntusu iki boyun parçasındaki kazıma bitkisel motiflerin lale motifi olabileceği akla gelmektedir. İznik Roma Tiyatrosu Kazısı⁹⁸ ve Akköy buluntuları⁹⁹ arasında da kazıma tekniğiyle farklı formda lale motifleri işlenmiştir. Hasankeyf'te bulunmuş, kısmen sağlam gelebilmiş balık figürlü bir tabaktaki lale motifi yine kazıma tekniği ile kompozisyon içerisinde yer bulmuştur.¹⁰⁰ İznik Çini Fırınları Kazısı¹⁰¹ ve Edirne Zindanalı Kazısı¹⁰² buluntusu Milet İşi tabaklarda yer alan boyama teknikli laleler de dikkate alındığında, 14-15. yy. lale motiflerinin işlenişindeki teknik ve biçimsel çeşitlilik daha da artmaktadır. Sıraltı, kazıma ve boyama teknikli Beylikler Dönemi lale motifleri bütün olarak değerlendirildiğinde; az sayıdaki Selçuklu örneği ile 16. yy.'daki bol örnek arasında bağ kuran önemli motiflerden biri olarak görülebilir.

Kaliba baskı teknikli seramiklerin Anadolu Selçuklu Dönemi'nde üretilmiş benzer formdaki seramiklerle paralellik sergiledikleri ortaya çıkmaktadır. Bezeme tekniği farklı olsa da form olarak benzerlik gösteren Konya'da bulunmuş bir testi örneği 12-13. yy.'a,¹⁰³ İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan, benzer yöntemle yapılmış bezemeleri farklılık gösteren bir grup testi ise 12-14. yy.'lara tarihlendirilmiştir.¹⁰⁴

90 Selçuklu Dönemi çini sanatında görülen lalelerle ilgili kısa bir değerlendirme için bk. İrepoğlu, 2017, 186; Lale motifi çiniler için bk. Arık, 2000, 8, Fot. 7.

91 Öney, 2005, 228.

92 Öney, 2005, 238, Res.16.

93 Gök Gürhan, 2007, 176, Kat.No.59.

94 Gök Gürhan, 2011c, 51-52.

95 Bu parçayı yayında kullanmama izin veren Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu'na teşekkür ederim.

96 Türe, 2014, 185, Fot. 26.

97 Bu buluntu Hayes tarafından kontekste dayanılarak muhtemelen 18. yy.'a ait olabileceği ifade edilmiştir. Hayes, 1992, 295; plate 48-m.

98 Özkul Fındık, 2001, 106, Örnek No.109; 91, Fot.78-80

99 Akköy'de bulunmuş bir parçanın iç yüzünde de tek dal üzerinde kazıma tekniği ile yapılmış bir lale motifi dikkat çeker. Biçimi bakımından testilerdeki örneklerden farklılık gösteren bu buluntu ve tarihlendirilmesine ilişkin bilgi için bk. Uysal, 2013, 836.

100 Çeken, 2007b, 257, Foto.13.

101 Aslanapa, Yetkin ve Altun, 1989, 147, 283.

102 Yılmaz, 2012, Kat. 55-58.

103 Uysal, 2007, 715, Şek. 2 - Res. 2.

104 Tunçel, 2002, 553.

Batı Anadolu Bölgesi'nde yapılan kazı çalışmalarında ortaya çıkarılmış bu gruptaki buluntular, Kutu Han seramiklerinin formları ve bezemeleriyle benzerdir. Aydınogulları Beyliği'nin diğer başkenti Ayasuluk Kalesi'nde bulunan seramikler 13-14. yy.'a;¹⁰⁵ St. Jean Kilisesi ve Çevresi Kazıları, İsa Bey Hamamı Kazısı ve Efes Müzesi tarafından kullanılan bir hanın restorasyon çalışmaları sırasında ortaya çıkarılmış örnekler 14-15. yy.'lara;¹⁰⁶ Ayasuluk Kalesi'nin hemen yakınındaki Artemis Tapınağı'nda bulunmuş seramik 14. yy.'a,¹⁰⁷ Saruhanoğulları Beyliği'nin başkenti Manisa'da Gülgün Hatun Hamamı'nda bulunan, benzer form ve bezemeye sahip çok sayıda seramikler ise 14. yy. ortalarına,¹⁰⁸ Menteşe Beyliği'nin başkenti Balat'ta bulunmuş örnekler 13. yy. son çeyreği ile 15. yy. başlarına,¹⁰⁹ yine aynı kentte İlyas Bey Külliyesi'ndeki kazı çalışmalarında bulunmuş seramikler ise 14-15. yy. başlarına tarihlendirilmiştir.¹¹⁰ Menteşe Beyliği'nin diğer başkenti Beçin'de bulunmuş örneklerin de Balat üretimi olabilecekleri düşünülmektedir.¹¹¹ Bu verilerden hareketle iki parça gövdeli Tire Kutu Han buluntuları 14. yy. ile hanın inşa edildiği 15. yy.'ın ilk çeyreğine tarihlendirilebilir.

Tire Kutu Han buluntusu Beylikler Dönemi testilerinin bezeme ve form özellikleri dikkate alındığında yerli üretim oldukları kesin olarak söylenebilir. Kent merkezinde yapılmış kazıların yetersiz oluşu ve bunun paralelinde saptanan seramik buluntuların azlığı sebebiyle çalışmamıza konu olan seramiklerin yerel üretim olabileceklerini belirtmek oldukça güçtür. Fakat, Aydınogulları Beyliği'nin diğer başkenti Ayasuluk'ta yapılan kazılarda Geç Bizans Dönemi'ne ait seramik atölyesi bulunmuştur.¹¹² Bu kazılarda bulunan sırlı ve sırsız günlük kullanım kapları 14-15. yy.'lara tarihlendirilirken, fırın malzemeleri ve hatalı üretimlerin de bulunması Ayasuluk'ta Beylikler Dönemi'nde üretim yapıldığının kanıtı olarak gösterilir.¹¹³ Artemis Tapınağı yanında bulunan türbenin etrafında gerçekleştirilen kazılarda da 14-15. yy.'a tarihlendirilen, Beylikler Dönemi'ne ait seramik parçalarının ve seramik üretiminde kullanılan fırın malzemelerinin bulunması Ayasuluk'ta seramik üretiminin gerçekleştirildiğini kanıtlayan başka bir veridir.¹¹⁴

Tire'nin de içinde bulunduğu Batı Anadolu'da benzer form ve bezeme özelliklerine sahip sırlı ve sırsız testi ve parçalarının bulunmuş olması, iki parça gövdeli testilerin Selçuklu geleneğinden kopmadan, Batı Anadolu'da yaygın bir kullanım alanına sahip olduğuna işaret eder. Yapım aşaması dikkate alındığında; çarkta biçimlendirilen diğer testilere göre yapımları daha zahmetli olan bu testiler, Osmanlı Dönemi testi

105 Yılmaz, 2014, 865; Türe, 2014, 254.

106 Bulut, 1998, 349.

107 Wroom, 2005, 34.

108 Gök Gürhan, 2011a, 114.

109 Böhlendorf Arslan, 2008, 392.

110 Gök Gürhan, 2011b, 314.

111 Gök Gürhan, 2011c, 45.

112 Gültekin, Sezen ve Baran, 1964, 50.

113 Bulut, 1998, 349.

114 Vroom and Fındık, 2015, 229-230.

örnekleri de göz önünde bulundurularak, üretim tekniği ve buluntu yoğunluğu bakımından örneklerinin son temsilcileri olarak görülebilir.

2.1.2. Tek Parça Gövdeli Testiler

Buluntular içerisinde bu grupta değerlendirilen tüme yakın testinin yanında gövde, dip, boyun ve ağız parçaları ortaya çıkarılmıştır. Günümüze tüme yakın ulaşabilmiş tek kulplu testi, küresel gövdeli ve düz diplidir. Bu testinin silindirik boynu diğer boyun parçasıyla benzerdir. Sağlam ulaşabilmiş boyun parçası yuvarlak ağız kenarlıdır. Kulp, sağlam ulaşamasa da, gövdeden başlayıp boyunda sonlandırılmıştır. Küresel gövdeli testinin sonraki bir dönemde onarım gördüğü ağız çevresindeki kenet deliğinden anlaşılmalıdır. (Tab. 7/a)¹¹⁵ Bu gruptaki testiler, kalıba baskı teknikli testilere göre daha sade olup, orta sertlikte ve mika katkılı hamur yüzeyinde astar bezemeler dikkat çeker. Perdahlı yüzeyde, gövdede dikey, boyunda ise yatay çizgilerle astar bezeme yapılmıştır. (Tab. 7/a) Bu bezemelerin genişlikleri dikkate alındığında astarın parmakla sürüldüğü rahatlıkla anlaşılabilir. Bir adet boyun parçasında da ağız çevresi geniş bant şeklinde tamamen asarlanmıştır, bu banttan gövdeye doğru dikey çizgilerle bezeme oluşturulmuştur. (Tab. 7/b)

Küresel gövdeli testi ve boyun parçası üzerindeki astar bezemenin benzerlerini Ayasuluk Kalesi ve Manisa Gülgün Hatun Hamamı seramikleri arasında bulmak mümkündür. Ayasuluk örnekleri 14. yy.'a,¹¹⁶ Manisa örnekleri de 14. yy.'ın ikinci yarısına tarihlendirilmiştir.¹¹⁷ Bezemelerde farklılık dikkat çekse de özellikle boyun parçası form bakımından Beylikler Dönemi testi boyunlarıyla benzerdir. Tire Kutu Han astar bezemeli testi ve testi parçalarının 14. yy.' Beylikler Dönemi üretimi olduğunu belirtmek şimdilik yerinde olacaktır.

2.2. Osmanlı Dönemi Seramikleri

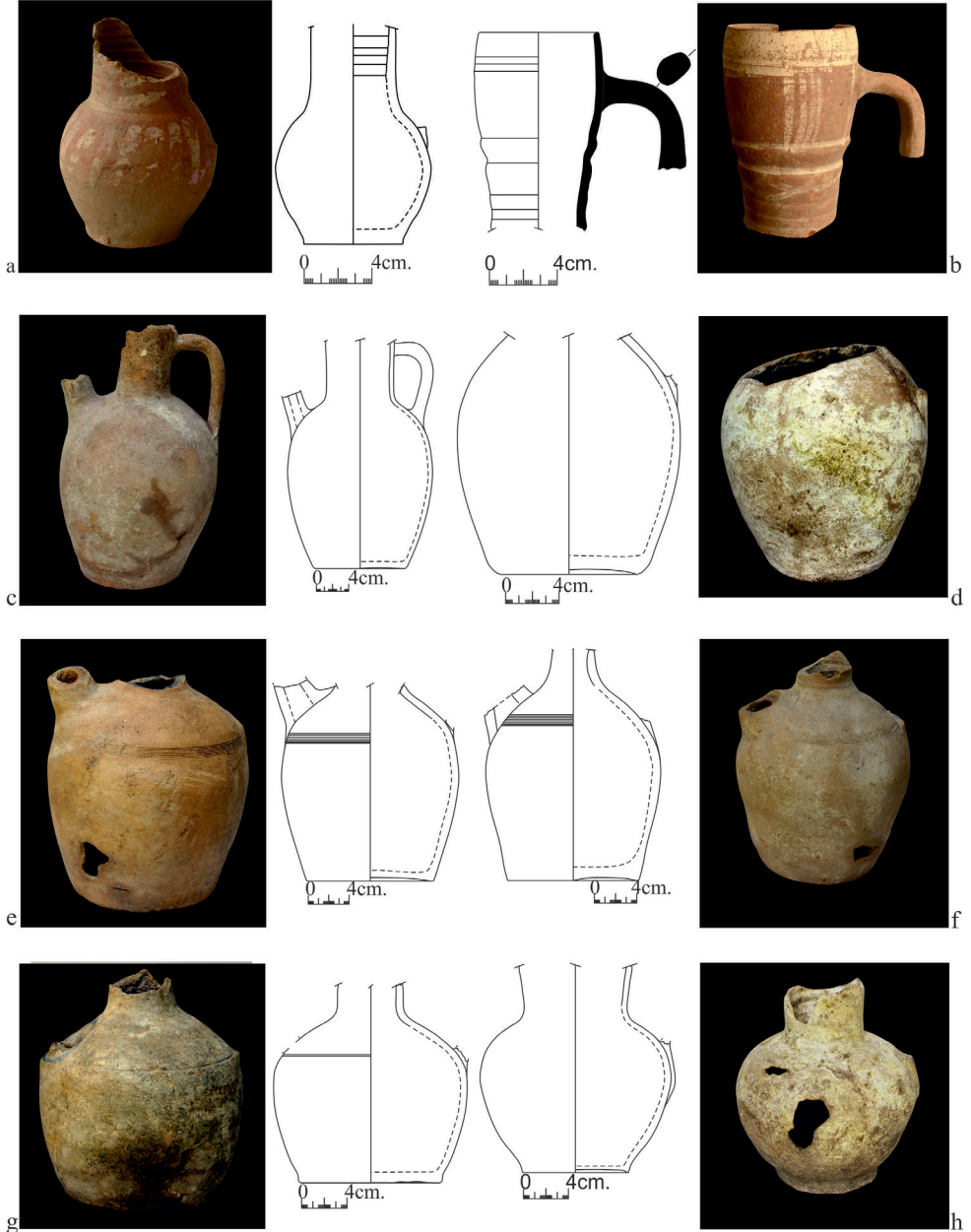
2.2.1. Testiler Ve İbrikler (Tablo 7/c-h)

Formları saptanabilen örnekler dâhilinde Osmanlı Dönemi testileri armut biçimli gövdelidir. Gövde üzerinde genişlikleri değişen boyunlar yer alır. İki örneğin boynu kısmen, bir örneğin ise tamamı sağlam ulaşabilmiştir. Boyunları silindirik ve konik olmak üzere iki farklı profil sergiler. Testilerden sadece birinin kulbu mevcut olsa da, mevcut izlerden diğer testilerdeki kulpların da bu örnekteki gibi omuzdan başlayıp boyunda sonlandığı anlaşılmaktadır. Testi içerisindeki sıvının daha idareli kullanılabilmesi ya da kolay servis edilebilmesi amacıyla yapılmış olan emziklerin tamamına yakını bugüne sağlam ulaşamamış olsa da omuz üzerindeki eklenti noktaları açıkça seçilebilmektedir. Örneklerin tümü düz ya da içe çekik diplidir. Bu gruptaki testilerde bezeme, kazıma teknikleriyle oluşturulmuştur. Emzikli testilerde omuz hizasında tarak bezeme, (Tab. 7/e,f) ya da basit kazıma bir yiv bulunur. (Tab. 7/g)

115 Kullanım sırasında kırılan seramiklerin onarımıyla ilgili bilgi için bk. Özkul Fındık, 2008a, 466.

116 Türe, 2014, 174, Kat.12.

117 Gök Gürhan, 2011a, 114.



Tablo 7:

Beylikler Dönemi sırsız testi ve boyun parçası (a,b); Osmanlı Dönemi sırsız testiler (c-h)

Armut biçimli gövdeli, tek kulplu emzikli ve emziksiz testilerin bazılarının yüzeylerinin kireç tabakası ile kaplı olması, yüzey işleminden benzerlik kurmamıza olanak vermemektedir. Benzer formlu testilerin bol sayıda örneğini İzmir Agorası kazı buluntuları arasında görmek mümkündür. Bu testiler 18-19. yy.'a tarihlendirilmektedir.¹¹⁸ Kutu Han buluntusu testiler Agora Kazısı buluntularıyla aynı yüzyıllara tarihlendirilebilir.

2.2.2. Kumbaralar (Tablo 5 / i, k)

Sırsız seramikler içerisinde madeni para saklama ya da taşıma kabı olarak kullanılmış üç adet kumbara bulunur. Örneklerden biri sağlam ulaşabilmiştir. Küresel gövdeli bu kaplardan biri düz dipli iken diğerleri kaidelidir. Örneklerden ikisinin tepe noktaları, tutamak şeklinde sivriltilmiştir. Sağlam ulaşabilmiş örnekte kabın içine sikke atılabilmesi için, hamur deri sertliğindeyken gövdeye paralel açılmış dar bir açıklık yer alır. Kırık olan diğer iki seramikte de bu açıklıkların izleri seçilebilmektedir. Sırsız ve bezemesiz olan bu seramiklerin birinin gövde yüzeyindeki siyah renkli mürekkeple yazılmış yazı oldukça dikkat çekicidir. (Tab. 5 / k) Seramik yüzeyindeki pürüzler de dikkate alındığında gelişigüzel oluşturulmuş yazıda, üstte “adak, sadaka” anlamındaki “nüzûr” (nezr) (نزور) kelimesi, altına ise 100 (\cdot \cdot) sayısı okunmaktadır.¹¹⁹ İçindeki madeni paralar günümüze ulaşmasa da 100 adet ya da değerinde paranın kumbara içine konulduğu/konulabileceği anlaşılmaktadır. Bu yazılar pişmiş toprak kumbaraların sadaka/adak kutusu olarak da kullanıldığını göstermektedir.

Günümüz çömlekçilik merkezlerinde de bir gelenek olarak hala üretilen bu kapların Osmanlı Dönemi'ne ait benzer örneklerinden İstanbul Saraçhane Kazısı buluntuları 16. yy. ortaları ile 17. yy. ortalarına; Edirne Zindanaltı Kazısı buluntusu, Geç Osmanlı Dönemi'ne;¹²⁰ İzmir Agorası Kazı buluntuları 18-19. yy.'a tarihlendirilmiştir.¹²¹ Kutu Han buluntusu kumbaraların da, form bakımından paralellik gösterdikleri Agora Kazısı buluntularıyla çağdaş olabileceklerini söyleyebiliriz.

2.2.3. Bardaklar (Tablo 5 / l, m)

Buluntular arasında dikkat çekici türlerden biri de bardaklardır. Orta sertlikte hamurlu iki adet bardak düz dipli ve genel anlamda silindirik bir gövdeye sahiptirler. Örneklerden biri (Tab. 5 / l) kulplu iken diğeri kulpsuzdur. (Tab. 5 / m) Düz dipli bardakların birinin ağız çevresi yeşil renk sırlıdır. Yayınlanmış bardak örnekleri tarihlendirmeye ilişkin kesin referans olmamakla birlikte bu örneklerin Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilen aydınlatma araçlarıyla birlikte bulunmaları, bunların 18-19. yy. üretimi olabileceklerini düşündürmektedir.

118 Gök, 2015, 71.

119 Kumbara üzerindeki yazıyı okuyan Prof. Dr. Mehmet Akif Erdoğan'ya teşekkürü borç bilirim.

120 Yılmaz, 2012, 171.

121 Ersoy, 2015, 94; Gök, 2017, 146, 147.

Sonuç olarak; Tire Kutu Han'ın restorasyonuna yönelik kazı ve temizlik çalışmalarında bol sayıda seramik bulunmuştur. Sırlı ve sırsız olarak iki ana grupta değerlendirilen seramikler Beylikler ve Osmanlı Dönemi yerli üretim seramikleri ile Çin ve Avrupa üretimi ithal seramiklerinden oluşmaktadır. Bu çalışmada buluntu yoğunluğundan dolayı kırmızı hamurlu sırlı (astar boyamalı, sıraltı boyamalı, tek renk sırlı) ve sırsız seramikler incelenmiştir. Kendi içlerinde farklı bezeme kompozisyonuna sahip kırmızı hamurlu kazıma teknikli seramikler, beyaz hamurlu İznik ve Kütahya yapımı seramikler ile ithal buluntular bu çalışmaya dahil edilmemiştir.

Tire Kutu Han Kazısı'nda bulunmuş seramiklerden kırmızı hamurlu sırlı (astar boyamalı, sıraltı boyamalı, tek renk sırlı) ve sırsız Beylikler ve Osmanlı Dönemi seramikleri bütün olarak değerlendirildiğinde, aynı dönemlerde Tire ve çevresi ile Anadolu'nun farklı coğrafi bölgelerinde görülen örneklerle paralellik taşıdıkları anlaşılır. Mevcut buluntuların, özellikle Aydınoğulları Dönemi'nde Tire'de kullanılan günlük kullanım kapları hakkında bilgi vermesi, bu seramiklerin bu beyliğe komşu beylikler olan Saruhanoğulları ve Menteşeoğulları Beylikleri Dönemi'nde de kullanılan seramiklerle malzeme ve bezeme benzer olması, Ayasuluk buluntularından sonra bölgesel bir açığı kapatmış, dönemsel örneklere de sayısal olarak katkı sağlamıştır. Özellikle 18-19. yy. seramikleri Tire'nin ticari hayatı hakkında da bilgi vermektedir. Tire'nin, ticari bakımdan önemli bir liman kenti olan İzmir'den kopuk olmadığını, çeşitli yollarla İzmir'e gelen seramiklerin diğer ticari yollarla iç bölgelere kadar ulaştırıldığını da göstermektedir.

Ele aldığımız seramiklerin tarihsel dağılımı daha farklı sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Yapının 15. yy.'ın ikinci çeyreğinde inşa edilmiş olmasına rağmen 14. yy. malzemesinin yoğunluk göstermesi han ve çevresinde Aydınoğulları Dönemi yerleşimine işaret eder. Yapının inşa edildiği dönemden itibaren 18-19. yy.'a kadarki sürece ait seramik buluntuların sayısal olarak çok az olması, 18. yy. ve sonrasına ait buluntuların ise yoğunluk göstermesi, hanın işleyişi hakkında da farklı bir ipucu vermektedir. Bu konudaki savımız, hanın inşa edildiği dönemden 18. yy.'a kadar sistemli bir şekilde işletildiği; Osmanlı'nın ekonomik durumunun bozulması, siyasi çalkantılar vb. etkilerle bu yüzyıldan sonra han işletiminde en azından temizlik işlerine çok önem verilmediğidir.

Kazı ve temizlik çalışmaları tamamlanmış durumdaki handa tespit edilen sgraffito teknikli kaplar ile İznik, Kütahya işleri ve ithal seramikler de ayrı bir araştırma olarak bilim dünyasına sunulduğunda Kutu Han Kazısı'nın seramikleri tümüyle değerlendirilmiş olacaktır. Kutu Han buluntularının dışında, kent merkezindeki muhtemel kazı ve sondajlarda çıkabilecek yeni seramik buluntuları bizi yeni sonuçlara ve değerlendirmelere götürebilecektir.

KAYNAKÇA

- Altun, A. (2007). İznik Kazıları Işığında Osmanlı Çini ve Seramikleri. *Anadolu Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (308-325). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Armstrong P., Günsenin N. (1995). Glazed Pottery Production at Ganos. *Anatolia Antiqua, Tome 3*, 179-201.
- Aslanapa, O. - Yetkin, Ş. - Altun, A. (1989). *İznik Çini Fırınları Kazısı 1981-1988 II. Dönem*, Ankara: Tarih Araştırmaları Vakfı.
- Bakirtzis, Ch. (1980). Didymoteichon: un centre de céramique post -Byzantine. *Balkan Studies, 21*, 147-153.
- Barişta, H. Ö. (1998). Taşıyla Toprağıyla İstanbul'dan Eski Bir Semt: Eyüpsultan'da Yeni Bulgular Üzerine. *II. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler*, 128-139, İstanbul: Eyüpsultan Belediyesi Yayınları.
- Barişta, H. Ö. (2000). Eyüpsultan'dan Ebru Desenli Seramik ve Çiniler. *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu III*, 156-163, İstanbul: Eyüpsultan Belediyesi Yayınları.
- Baş, G. (2012). *Bitlis Kalesi Kazısı Sırlı Seramikleri*, Ankara: PEGEM Akademi Yayınları.
- Başaran, S. (2001). Enez (Ainos) 1999 Yılı Kazı Çalışmaları. *22. Kazı Sonuçları Toplantısı, C.2*, 371-386, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Batariuc, P. V. - Dinu, N. (2009). Islamic Water Filter Jug Found in the Romstorfer Collection in Suceava. *PEUCE, VII*, 421-424.
- Bayraktaroğlu, S. (2013). Gelenek ve İnançla Oluşan Koleksiyon. *14th International Congress of Turkish Art*, 153-162, Turkey: The Ministry of Culture and Tourism, Republic of Turkey.
- Bilici, S. (2006). Sırlı Seramik Sanatı. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2*, 513-523, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Böhlendorf Arslan, B. (2007). Beylikler Döneminde Milet'te Seramik Üretimi. *Konya Kitabı X*, 87-98, Konya: Konya Ticaret Odası Yayınları.
- Böhlendorf Arslan, B. (2008). Keramikproduktion im Byzantinischen Und Turkischen Milet. *İstmitt 58*, 371-407.
- Braun, K. J. (2005). *A Cargo of Islamic Ceramics from the Eighteenth-Century Sadana Island Shipwreck in the Red Sea: Typology, Form and Function of Qulal and Other Shapes*, The Florida State University, (Thesis Master of Arts).
- Bulut, L. (1994). Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri. *Sanat Tarihi Dergisi, VII*, 1-18.

- Bulut, L. (1998). Selçuk (Ayasuluk) Kazılarında Ele Geçen İslam Devri Seramikleri. *Birinci Uluslararası Geçmişten Günümüze Selçuk Sempozyumu 4-6 Eylül 1997*, 343-356, İzmir: Selçuk Belediyesi ve Ege Üniversitesi İzmir Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Caner Yüksel, Ç. (2014). Aydınöğlularından Osmanlı'ya Bir Batı Anadolu Kenti: Tire'nin Mekânsal Dönüşümü. *Vakıflar Dergisi*, 42, 19-33.
- Cirtil, S. (2010). Muğla-Yatağan Tepecik Kazısı Türk Dönemi Buluntuları 2007. *XII. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu - Bildiriler*, 93-102, İzmir: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Çalışlar Yenişehirlioğlu, F. (2000). Eyüp Çömlekçiler Mahallesi Araştırmaları, *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu III*, 42-51, İstanbul: Eyüpsultan Belediyesi Yayınları.
- Çalışlar Yenişehirlioğlu, F. (2012). İstanbul Arkeolojisi ve Çini / Seramik Üretim Merkezleri. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı, I*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enst. Yay.
- Çeken, M. (2005). *Hasankeyf (1991, 2001-2003 yılı) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- Çeken, M. (2007a), Kubad Abad Sarayı Kazısı Selçuklu Seramikleri. *Anadolu Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, 111-122. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Çeken, M. (2007b). Hasankeyf Kazısı, Seramik Fırınları, Atölyeleri ve Seramikleri. *Anadolu Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, 245-261. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çulcu, S. (2005). *Evaluation Of Alterations in Ottoman Hans in Tire For Their Restitution*, (İzmir Yüksek Teknoloji Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.
- Daş, E. (2012). *Kutu Han Rapor 2*, İzmir.
- Dingeç, E. (2010). Osmanlı Toplumunda Kadınların Üretime Katkıları. *History Studies*, 2/1, 9-30.
- Doğer, L. (2000). İzmir Agorası'ndan Çanakkale ve Kütahya Seramikleri. *Tepekule Tarih*, 3-10.
- Doğer, L. (2009a). İzmir Agorası Kazılarında 17. - 19. Yüzyıl Seramik Buluntuları Üzerine Bazı Gözlemler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 13/1, 23-51.
- Doğer, L. (2009b). İzmir Agorası Kazılarında Geç Osmanlı Dönemi ve Avrupa Seramik Buluntuları. *Thirteenth International Congress of Turkish Art*, 217-229, Ankara: Hungarian National Museum.
- Ersoy, A. (2015). *Büyük İskender Sonrasında Antik Smyrna* (İzmir). İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı.

- Ersoy, B. (1994). Osmanlı Şehir-içi Hanları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 7, 75-97.
- Ertekin, A. L. (2008). *Tirede Aydın Sancağı İlk Sancak Beyi Halil Yahşi Bey Vakıfları ve Vakfiyesi*, Tire.
- François V. (2012). Objets du quotidien à Damas à l'époque ottomane. *Bulletin d'études orientales*, LXI, 475-506.
- Gök Gürhan, S. (2007). *Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)*, (E.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir.
- Gök Gürhan, S. (2010). Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi (2007-2008). *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 14-16 Ekim 2009, 291-305, İstanbul.
- Gök Gürhan, S. (2011a). *Seramik Definesinin Öyküsü Saruhanoğulları Beyliği'nin Mirası, Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, İzmir: Manisa Belediyesi Yayınları.
- Gök Gürhan, S. (2011b). 2007-2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi'nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler. *Balat İlyas Bey Külliyesi, Tarih Mimari Restorasyon*, 301-333, İstanbul.
- Gök Gürhan, S. (2011c). 1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi. *Sanat Tarihi Dergisi*, XVII/2, 45-70.
- Gök Gürhan, S. (2012). Smyrna Agorası Kazılarında Bulunan Osmanlı, Uzakdoğu ve Avrupa Seramikleri Üzerinden Osmanlı Ticaret Hayatı. *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi-Eskişehir, 19-21 Ekim 2011*, C.1, 429-438: Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gök Gürhan, S. (2013). XV. Yüzyıl Seramik Sanatında Yeni Formlar Yeni Süslemeler; Manisa Gülgün Hatun Hamamı ve Balat İlyas Bey Külliyesi Kazı Buluntuları. *14th International Congress of Turkish Art*, 365-372, Turkey: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism.
- Gök, S. (2015). İzmir'in Ticari Yaşamında Osmanlı ve Avrupa Seramiklerinin Yeri. *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları I, Çalıştay Bildirileri*, 61-78, İstanbul: Ege Yayınları.
- Gök, S., (2017). Osmanlı ve Avrupa Seramikleri Üzerinden Bir Okuma: Smyrna (İzmir) Agorası'ndaki Osmanlı Yerleşiminden Mutfak Kapları ile Günlük Yaşam Objeleri. *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları II*, 119-152, İzmir: Ege Yayınları.
- Gökçe, E. (2013). Mısır'da Üretilmiş Ajurlu (Delikli) Seramik Süzgeçler. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6/12, 210-218

- Gültekin, B. - Seze, C. - Baran, M. (1964). Efes'te St. Jean Bazilikası Kazı ve Restorasyon Çalışmaları. *Türk Arkeoloji Dergisi*, XII-I, 49-52.
- Hayes, J. W. (1992). *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, 2, Washington: Princeton University Press.
- İstanbul Kadı Sicilleri, İstanbul Mahkemesi, 12 Numaralı Sicil, (H. 1073 - 1074 / M. 1663 - 1664). (2010). (Haz. Erol, R., Kahrıman, S., Recep, F., Atay, S., Kılıç, H., Karaca, Y.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- İrepoğlu, G. (2017). *Lale -Doğada, Tarihte, Sanatta*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Karamağaralı, B. - Yazar, T. (2007). Ani Kazısı Buluntuları. *Anadolu Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, 123-131, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karamağaralı, N. (2007). Ahlat Sırlı Seramikleri. *Anadolu Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, 135-153, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kenar, A. (2015). Marmaray Projesi Kapsamında Yenikapı Kazılarında Ortaya Çıkarılan Osmanlı Keramikleri (15-17. Yüzyıl). *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, 1, 115-154.
- Korre-Zographou, K. (2008). The Spreading of the Canakkale Ceramics throughout the Aegean Islands. *Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildirileri: 2 Nisan 2007*, 7-20, Antalya: Suna & İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi Yayınları.
- Lane, A. (1947). *Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia*, London: Faber and Faber.
- Mercangöz, Z. - Doğer, L. (2009). Kuşadası,Kadıkalesi/Anaia Bizans Sırlı Seramikleri. I. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı, *Türkiye Arkeolojisi'nde Seramik ve Arkeolojik Çalışmalar*, Prof.Dr. Ufuk Esin Anısına 7-9 Mayıs 2009, 83-101, Ankara: ODTÜ Arkeometri Anabilim Dalı Yayınları.
- Olmert, P. (1932). *Catalogue Général du Musée Arabe du Caire*, Imprimerie de L'Institut Français d'Archéologie Orientale.
- Öney, G. (1971). *Türk Devri Çanakkale Seramikleri*, İstanbul: Çanakkale Seramik Fabrikaları A.Ş. Yayınları
- Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı/Turkish Tile Art*, İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları.
- Öney, G. 1998. Çanakkale Seramiklerinin Osmanlı Seramik Sanatındaki Yeri. *Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü*, 270-279, İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Yayınları.
- Öney, G. (2005). Akşehir Sarayaltı Mahallesi'nde Bulunan Selçuklu Saray Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler. *Sanat Tarihi Dergisi*, XIV/1, 225-240.

- Öney, G. (2007). Çanakkale Seramikleri. *Anadolu Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, 365-375, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, B. Ş. (2009). *Patara Roma Dönemi Günlük Kullanım Seramikleri*, (Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Antalya.
- Özkul Fındık, N. (2001). İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkul Fındık, N. (2006). Tekfur Sarayı Çini Fırınları Kazısında Ele Geçen Şamdan ve Kandiller. *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler*, 379-89, Erzurum.
- Özkul Fındık, N. (2008a). Anadolu Seramik Bezemesinde ve Onarımında Kullanılan Bazı Teknikler. *Ekev Akademi Dergisi*, 34, 463-470
- Özkul Fındık, N. (2008b). *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*, Ankara.
- Özkul Fındık, N. (2013a). Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler. *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 30, 209-223.
- Özkul Fındık, N., (2013b), “Unglazed Pottery (Impressed) Production in a Medieval City, Hasankeyf”, *14th International Congress of Turkish Art*, 577-584, Turkey: Turkey: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism.
- Özkul Fındık, N., (2014), “Kalıp Baskı-Oyma Tekniğinde Bezemeli Sırlı Seramik Üretimi”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 22/2, 61,75.
- Papanikola-Bakirtzi, D., (2002), “Home Life”, *Everyday Life in Byzantium*, 260-377, Athens : Hellenic Ministry of Culture
- Pfeiffer Taş, Ş., (2007), “Süvari, Seyis, At ve Köpek-Ayasuluk’ta Kuyu Kurbanları”, *Konya Kitabı X*, 629-638, Konya: Konya Ticaret Odası Yayınları.
- Pfeiffer Taş, Ş., (2010), “Keramikbaus dem 14.und 15.Jahrhundert aus dem Schachtbrunnen und us der Sondage vor dem Präfurnium”, *Funde und Befunde aus dem Schachtbrunnen im Hamam III in Ayasuluk/Ephesos*, 35-66, Wien.
- Polat, T., (2016), “Milet İşi Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXV/2, 213-247.
- Rotroff, S., I., (1997), *Hellenistic Pottery: Athenian and Imported Wheelmade Table Ware and Related Material*, Princeton.
- Sözen, M.,-Tanyeli, U., (1994), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunçel G., (1992), *Anadolu’da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler (XIII. yy. Sonuna Kadar)*, (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

- Tunçel, G., (2002), “Türk ve İslam Eserleri Müzesi’ndeki Testiler”, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan*, 10-13 Ekim 2001, Bildiriler, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Tunçel, G., (2006). Sırsız Seramik Sanatı. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2*, 525-531, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Türe, S., (2014), *Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler*, (Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne.
- Uçar, H., (2014), *Edirne Yeni Saray Kazısı Seramikleri*, (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir.
- Uysal, A., O., (2007). Konya’daki İnşaat Hafriyatlarında Ele Geçen Sırsız Selçuklu Seramikleri. *Konya Kitabı X*, 711-724, Konya: Konya Ticaret Odası Yayınları.
- Uysal, A., O., (2013). Akköy: Un Centre De Céramique Peu Connue À L’époque Des Beylicats. *14th International Congress of Turkish Art*, 831-839, Turkey: The Ministry of Culture and Tourism, Republic of Turkey,
- Vroom, J, (2005), “Medieval Pottery from the Artemision in Ephesus: Imports and Locally Produced Wares”, *Späntike und mittelalterliche Keramik aus Ephesos*, 13, 17-49.
- Vroom, J.,-Fındık, E., (2015), “The Pottery Finds”, *Die Türbe im Artemision*, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften, 53, 205-292.
- Watson, O., (2004), *Ceramics from Islamic Lands*, London: Thames and Hudson.
- Yarç, G., (2015), “Osmanlı’da Mum ve Beykoz İspemeçet Mumu Fabrikası”, *Mum Kitabı*, (Ed. E.Gürsoy Naskali), 5-99, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, F., (2007), “Tekfur Sarayı Çiniciliği ve Eyüp Çömlekçiliği”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, 349-361, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yılmaz, G., (2012), *Edirne Müzesi Osmanlı Seramikleri, Zindanaltı Buluntuları*, Edirne.
- Yılmaz, G., (2014), “Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler”, *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 18-20 Ekim 2012*, 863-871, Sivas.
- Yılmaz, G., (2015), “St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler”, *Mustafa Büyükkolancıya Armağan*, 767-779, İstanbul: Ege Yayınları.

İZNİK ÇİNİ FIRINLARI KAZISI'NDA ORTAYA ÇIKARILAN PIŞMIŞ TOPRAK KALIP PARÇALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ



EVALUATION ON EARTHWARE MOULDS UNEARTHED DURING THE İZNİK KILNS EXCAVATIONS

V. Belgin DEMİRSAR ARLI*

Şennur KAYA**

Öz

İznik Çini Fırınlari kazı çalışmaları sırasında, kalıba baskı tekniğinde kullanılan çok sayıda kalıp parçası da ele geçmiştir. Kırmızı sert hamurdan imal edilmiş kazı buluntusu kalıplar; kalın düz dipli, konik ya da basık küre gövdeli, düz ağızlıdır. Ele geçen kalıp parçaları arasında yalnızca üç örnek bu genellemenin dışında kalmaktadır. Bunlar, alçak ayaklı olup biri hafif dışa dönük kenarlıdır. Bu kalıpların ağız çapları 14-23,5 cm, dip çapları 6-10 cm, yükseklikleri 5-9 cm aralığında değişmektedir. Kalıpların iç yüzeyine oyma, kazıma ve baskı teknikleriyle uygulanan desenleri de kalıp baskı tekniğinde yapılmış gövde parçalarında olduğu gibi geometrik, grift bitkisel ve örgülü kompozisyonlar oluşturmaktadır. Bu kalıp parçaları arasında gövde parçalarında rastladığımız desenlerle birebir örtüşen örnekleri de görmek mümkündür. Bunlar arasında yazı dekorlu kalıp parçası ilgi uyandırmaktadır. Ancak ele geçen parçanın mevcut kısımlarında görülebilen harflerden bir anlam çıkmaması, bu yazının dekoratif amaçlı yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. Bunların dışında, yiv dekorlu kalıplar da ayrı bir grup oluşturmaktadır. İznik'te bulunan kalıp parçaları, form, desen ve boyutları bakımından Anadolu dışı İslam seramik sanatında ve Anadolu'da kullanılan kalıplarla benzerlik göstermektedir.

***Anahtar Kelimeler:** Pişmiş Toprak Kalıplar, İznik, Çini Fırınlari, Seramik, Kalıba Baskı Tekniği,*

Abstract

A large number of mould fragments, used in the moulded ware, were found during the Iznik Kiln Excavation. Mould findings, made from red hard paste, have thick and flat bases, depressed spherical/spheroid or conical bodies, and flat spouts. Only three example among the mould fragments found is excluded from this generalization. This mould piece, have a low foot and one mould slightly flaring edge. Diameters of the spouts, the bases and heights vary between 14 and 23,6 cm, 6 and 10 cm, and 5 and 9 cm, respectively. Like in body decorations, patterns on the interiors of moulds applied in the carved and pressed technique, consist of geometrical, intricate herbal and braided compositions. These

* Dr. Öğretim Üyesi. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul / Türkiye.
ORCID ID: 0000-0002-2656-9962 ♦ E-mail: beldemar61@yahoo.com

** Dr., Öğr. Gör. İstanbul Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul / Türkiye.
ORCID ID: 0000-0002-3634-7191 ♦ E-mail: kayasen@istanbul.edu.tr

mould fragments include examples that completely overlap with the patterns we see on body fragments. The mould fragment, which consists of four connecting pieces, strikes attention with its inscriptions. However, letters visible on the obtained fragments do not represent a meaningful word, which suggests the inscription may have been intended as a decoration. Aside from these, fluting moulds constitute a separate group. These fragments have similarities to the moulds used in non-Anatolian Islamic ceramics and in Anatolia.

Key Words: Earthenware Mould, Iznik, Kilns, Ceramics, Moulded Ware,

Giriş

İznik İlçe merkezindeki BHD kodu verilen kazı alanında her yıl düzenli olarak sürdürülmekte olan İznik Çini Fırınları Kazısı çalışmaları sırasında ele geçen bir grup seramik, İznik'te kırmızı hamurlu seramik üretiminde kalıba baskı tekniğinin -muhtemelen 14-15. yüzyıllarda- yoğun olarak kullanıldığını kanıtlamış, bunların ilgi çekici örnekleri iki farklı bilimsel toplantıda tanıtılmıştır.¹ Söz konusu çalışmalarda ve kazı buluntularının değerlendirildiği diğer yayınlarda² bu seramiklerin İznik üretimi olduklarını kanıtlayan kazı buluntusu pişmiş toprak kalıp parçalarına da değinilmiştir. Ancak söz konusu bu çalışmalar kapsamında, kalıp baskı tekniğinde üretilmiş seramiklerden ayrı bir çalışma konusu olacak kadar zengin buluntu grubunu oluşturan bu kalıp parçalarının seçili az sayıdaki örneğine yer verilebilmiştir. Bu makalede İznik Çini Fırınları Kazısı'nda bulunan pişmiş toprak kalıp parçaları, form ve bezeme özellikleri bakımından gruplandırılarak gerek Anadolu dışındaki, gerekse Anadolu'daki çeşitli kazılarla bulunan ve İslam sanatı kapsamında değerlendirilen diğer kalıp parçalarıyla karşılaştırılmıştır.

Tüm bunlara geçmeden önce, *kalıp baskı tekniğinde* pişmiş toprak seramik kalıpların kullanım şekline kısaca söz etmek doğru olacaktır: Anadolu dışı erken İslam seramik sanatında, sırsız seramiklerde yaygın olarak kullanılan *kalıp baskı tekniğinde*, deri sertliğindeki seramik hamuru, pişmiş kalıplara yerleştirilerek tam kurumadan kalıptan çıkarılmaktadır. Böylelikle hem seramik hamuruna form verilmekte, hem de bu kalıplara kazıma, oyma veya baskı teknikleriyle yapılan bezemeler, bu seramiklerin süslemelerini de oluşturmaktadır.³

Form Özellikleri

Çeşitli formlarda hazırlanmış pişmiş toprak kalıplar olmakla birlikte bu teknikte üretilmiş İznik işi seramiklerin en ilginç örneklerini süzgeçli/süzgeçsiz testiler oluşturmaktadır. Bu testilerin gövde kısımları, iki ayrı kalıba yerleştirilen seramik hamurunun kalıptan çıkarılarak ortadan birleştirilmesiyle oluşturulmakta, gövdeye sonradan eklenen

1 Bk. Demirsar Arlı, B. - Kaya, Ş. - Erol, Ö. - Arlı, H. [Baskıda - a]; Demirsar Arlı, B. - Kaya, Ş. - Erol, Ö. - Arlı, H. [Baskıda - b].

2 Demirsar Arlı, tarihsiz, 350, 498-499; Demirsar Arlı, 2017, 371-388.

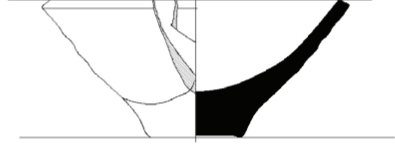
3 Bk. Watson, 2004, 134-154.

kulp, boyun ve ayak kısımlarıyla testi formu tamamlanmaktadır. Dolayısıyla kazı çalışmaları sırasında rastladığımız kalıp parçaları konik, küre, basık küre gövdeli bu testilerin gövde formlarıyla uyumlu kase formludur. Kırmızı hamurlu olan bu kalıplar, genellikle az katkılı sert kırmızı hamurdan yapılmıştır. Ancak daha açık tonlarda katkılı hamurdan imal edilmiş örnekler de bulunmaktadır.

Ele geçen kalıp parçalarının tamamı kase formu olmakla birlikte, tam form veren örnekler bunların dip ve kenar yapıları bakımından iki farklı tipte üretildiklerini göstermektedir. Daha yaygın karşılaştığımız ilk tipteki kalıp parçaları; düz dipli, konik gövdeli, düz ağızlıdır. Bu tipteki kalıpların bir örneği de 2016 kazı sezonunda BHD kazı alanında bulunmuştur. Birleşebilen beş parçadan oluşan bu kalıp parçası, düz dipli, konik gövdeli, düz ağızlıdır. Ağız çapı 16 cm, dip çapı 6 cm, yüksekliği yaklaşık 8,8 cm olan bu kalıpta hamur kalınlığı ağız kenarında 0,8 cm, dip kısmında 3,4 cm'dir. İçte yazı dekorlu oluşuyla da ilgi uyandıran bu kalıp parçasının dış yüzeyinde hamur gövde kısmında pürüzsüz, ayaksız dip kısmının kenar çevresinde kaba ve düzensiz yapıdadır. (Çiz. 1, Res. 1-2.)

Yine 2016 kazı sezonunda BHD alanında yaklaşık ½'lik kısmı ele geçen bir başka kalıp parçası da düz dipli, basık küre gövdeli, düz ağız formu vermektedir. Ağız çapı 17 cm, dip çapı 6 cm., yüksekliği 8,8 cm olan bu kalıbın hamur kalınlığı kenar kısmında yaklaşık 1 cm., dip kısmında ise 1,5 cm'dir. Diğeriyle hemen hemen aynı boyuttaki bu kalıp daha ince dipli olup, dip kısmı dışta daha düzgün yapıdadır. (Çiz. 2, Res. 3-4.)

Tam form veren bu örnekler dışında, ayaksız dip formu veren diğer kalıp parçalarının dip çapları 6-8 cm, kalınlıkları 1,5 - 2,5 cm arasında değişiklik göstermektedir. (Tablo 1 / I-V) Bu örneklerden bazıları, dip kısımları ilk örnekte olduğu gibi dışta kaba ve düzensiz yapıdadır. (Tablo 1 / I)



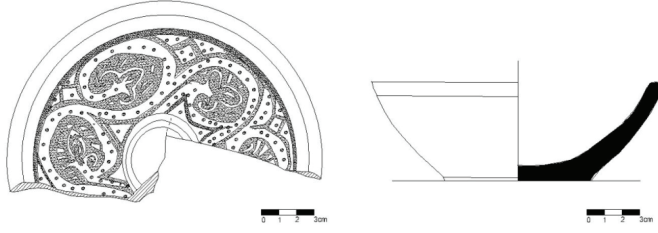
Çiz. 1: Konik Gövdeli, Yazı Dekorlu Kalıp Parçası.



Res. 1: Yazı Dekorlu Kalıp Parçası/Ön.



Res. 2: Yazı Dekorlu Kalıp Parçası/Arka.



Çiz. 2: Basık Küre Gövdeli Kalıp Parçası.

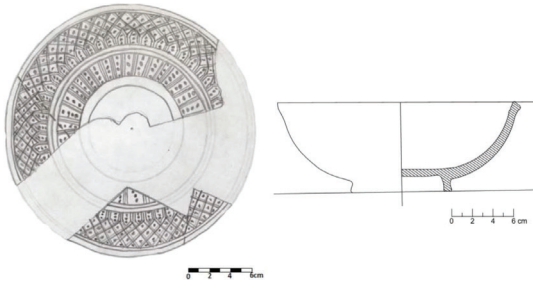
►
Res. 3:
Basık Küre
Gövdeli Kalıp
Parçası/Ön.



◀
Res. 4:
Basık Küre
Gövdeli Kalıp
Parçası/Arka.



Gövde formu açısından diğer gruptaki kalıplara benzeyen ancak daha az sayıda ele geçen ikinci tipteki kalıplar, boyut, kenar ve dip yapıları bakımından farklı özellikler taşımaktadır. Bu kalıpları diğerlerinden ayıran en belirgin farklılık, alçak kaideli halka ayaklı olmalarıdır. 1996 kazı sezonunda ALP IV sondajında bulunan örnek, boyutları açısından da ele geçen kalıp parçalarından ayrılmaktadır. Birleşmeyen iki parçası mevcut olan bu kalıp parçasının ağız çapı 23,6 cm, dip çapı 10 cm, yüksekliği 8,8 cm, hamur kalınlığı ise 0,7 - 1 cm arasındadır. Düz dipli, basık küre gövdeli, düz ağızlı olan bu kalıp örneği, alçak kaideli halka ayaklıdır. İç yüzeyinde gövde kısmı baskı tekniği ile dekorlu olan kalıp parçasının da dış yüzü diğer örneklerde olduğu gibi bezemesizdir. (Çiz. 3, Res. 5.)

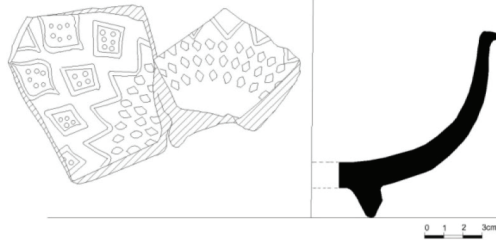


Çiz. 3: Basık Küre Gövdeli, Ayaklı Kalıp Parçası.



Res. 5: Basık Küre Gövdeli, Ayaklı Kalıp Parçası.

►
Çiz. 4:
Basık Küre Gövdeli,
Ayaklı Kalıp Parçası.



Res. 6: Basık Küre Gövdeli,
Ayaklı Kalıp Parçası/Ön.



Res. 7: Basık Küre Gövdeli,
Ayaklı Kalıp Parçası/Arka.

2016 kazı sezonunda BHD kazı alanında birleşmeyen iki parça halinde ele geçen bir diğer örnek de halka ayaklı, düz dipli olup basık küre gövdelidir. Bunu diğerlerinden ayıran bir diğer özellik de ağız kısmının hafif dışa dönük olmasıdır. (Çiz. 4) Ayak çapı 6,5 cm olan bu parçanın ağız kısmının çok az bir bölümü mevcut olduğundan ağız çapı yaklaşık 15-16 cm ölçülmüştür. Hamur kalınlığı 0,6 - 1,3 cm arasında değişmektedir. İç yüzeyinde gövde kısmı baskı tekniği ile dekorludur. (Res. 6-7)

2013 kazı sezonunda BHD kazı alanında ele geçen, dip ve gövde formu veren bir başka kalıp parçası, dip formu ve kalınlığı bakımından ilk tipteki kalıplara benzemektedir. Ancak dıştan bakıldığında bu parçanın da alt kısımları aşınmış olan halka ayaklı olduğu ve ayak kısmının ortasında belirgin çark izleri bulunduğu fark edilmektedir. (Res. 8-9)

►
Res. 8:
Ayaklı Kalıp
Parçası/Ön.



◄
Res. 9:
Ayaklı Kalıp
Parçası/Arka.



Bezeme Özellikleri

Ele geçen bu kalıp parçaları, bezemeleri bakımından da ilgi uyandırmaktadır. İç yüzlerinde, dip kısımları baskı ya da derin kazıma çizgilerle çevrelenmiş ve bezemesiz bırakılmış olan kalıpların gövde kısımlarına oyma, kazıma veya baskı teknikleri kullanılarak oluşturulmuş farklı kompozisyonlar uygulanmıştır. Gövdenin tamamına uygulanan bu kompozisyonlar yatay ve dikey kurgudadır. Ayrıca gövde yüzeyinin tamamına tek bir desenin uygulandığı örneklerle de karşılaşılmaktadır.

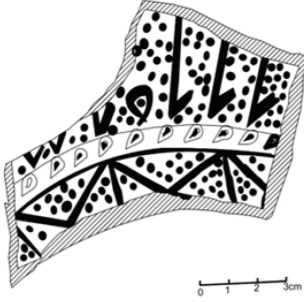
Bunları *geometrik, stilize bitkisel ve örgü desenleriyle kurgulanmış* kompozisyonlar şeklinde gruplandırmak mümkündür. Bunların bir kısmı kalıp baskı tekniğinde yapılmış çeşitli seramik parçalarında karşılaştığımız bezeme kompozisyonlarıyla da örtüşmektedir.⁴ (*Tablo 2 / IV*) Yalnızca iki örneği ele geçen yazılı kompozisyonlu kalıp parçasına karşılık, baskı teknikli seramiklerde karşılaştığımız insan ve hayvan figürlü kompozisyonlara ait bir kalıp örneğine ise şu ana kadar rastlanmamıştır.

Yukarıda da değindiğimiz gibi, bunlar arasında yazılı kalıp parçaları ayrı bir öneme sahiptir. Özellikle 2016 kazı sezonunda ele geçmiş olan kalıp parçası kompozisyonun tamamını görmemiz açısından önemlidir. Derin kazıma çizgilerle oluşturulan bu kompozisyonda gövdeyi çevreleyen yazı kuşağı, dip ve kenar kısmını çevreleyen iki bordürle sınırlandırılmıştır. Ancak parçanın mevcut kısımlarında görülebilen harflerden bir anlam çıkmaması, bu yazının da dekoratif amaçlı yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. (*Bk. Res. 1*) 1996 kazı sezonunda ALP IV sondajında ele geçen kalıp parçasında gövdeyi çevreleyen bordürlerden üstekinin yazı dekorlu olduğu fark edilmektedir. Çok az bir bölümü mevcut olan bu bordürde yalnızca yan yana sıralı Arapça *Elif*(¹) harfleri seçilebilmektedir. (*Çiz. 5, Res. 10*) Aynı yazılı kompozisyon, yazının dekoratif amaçlı kullanıldığı kalıp baskı teknikli seramiklerde de karşımıza çıkmaktadır. Muhtemelen bu parçada benzer kurguda hazırlanmış bir kalıba aittir.

Nadir karşılaştığımız bu örneklerle karşılık geometrik kurgulu farklı kompozisyonlar, bu kalıp parçalarında en sık karşılaştığımız bezeme türünü oluşturmaktadır. 2016 kazı sezonunda BHD kazı alanında bulunan kalıp parçasında görüldüğü üzere, gövdenin dip kısmını çevreleyen dairesel bordür üzerinden kenar kısmına kadar gövdeyi dikey akslı bölen kalın çizgilerle ayrılmış alanlarına, küçük baskı kareler ve araları noktalarla doldurulmuş zikzak şeklinde çizgilerin atlamalı biçimde uygulanması ise bunlar arasında en yaygın karşılaştığımız kompozisyon çeşididir. (*Çiz. 6, Res. 11*) Farklı kazı sezonlarında ele geçen çeşitli kalıp parçalarında da aynı kompozisyonun tekrarlandığı görülmektedir. (*Tablo 2 / I-III*) Gövdenin dikey çizgilerle bölünüp araların baskı ile oluşturulmuş noktalarla hareketlendirildiği kalıp örneklerini de bu gruba dahil etmemiz mümkündür. (*Tablo 2 / IV*)

Ele geçen kalıp parçalarından, orta ve ara boşlukları baskı dairelerle hareket kazandırılmış sonsuz düzende tekrarlanan sivri niş, kare ya da baklava dilimi şeklindeki

4 Demirsar Arlı, 2017, 375, 382.



Çiz. 5: Yazı Dekorlu Kalıp Parçası.



Res. 10: Yazı Dekorlu Kalıp Parçası.



Çiz. 6: Geometrik Dekorlu Kalıp Parçası.



Res. 11: Geometrik Dekorlu Kalıp Parçası.

geometrik kompozisyonların da oldukça yaygın kullanıldığı tespit edilebilmektedir. (Tablo 3 / I-V) Bunun en iyi görülebilen örneklerinden biri, 1996 kazı sezonunda ALP IV sondajında bulunmuştur. Burada kalıbın dip ve gövde kısmı iki sıra kazıma çizgi ile ayrılmış, dip kısmı bezemesiz bırakılmış, gövde kısmı kazıma çizgilerle ayrılan iki sıra geniş bordürle çevrelenmiştir. Gövdenin alt kısmını çevreleyen ve daha dar olan bordür yukarıda değindiğimiz örneklerde olduğu gibi derin kazıma çizgilerle dikey olarak bölünmüş ve oluşan alanlara baskı ile oluşturulmuş dikey akslı dört küçük daire yapılmıştır. Geniş olan ve ağız kısmına kadar yükselen üst kısımdaki bordürde alt çizgiye oturan tek sıra derin kazıma ile oluşturulmuş niş şeklindeki düzenleme üstte baklava dilimi oluşturacak biçimde devam ettirilerek burada da kazıma olmayan alanlara baskı ile oluşturulmuş daireler uygulanmıştır. (Bk. Res. 5) 2016 kazı sezonunda BHD kazı alanında bulunan bir diğer örnekte de gövde iki sıra bordürle çevrelenmiştir. Burada dip kısmını çevreleyen bordürü baskı ile yapıldığı anlaşılan küçük baklava dilimleri oluşturmaktadır. Gövdeyi çevreleyen üstteki geniş bordür, iki sıra halinde orta kısımlarında yine baskı dairelerin bulunduğu serbest elle yapılmış düzgün konturlara sahip olmayan baklava dilimi şeklindeki desenlerle düzenlenmiştir. (Bk. Res. 6)

Tüm bunların yanı sıra içleri yıldız veya haçvari biçimde bölümlenmiş dairesel baskılar, tek başlarına bir yüzeyi kaplayacak şekilde veya çeşitli kompozisyonlar içerisinde sıklıkla kullanılmıştır. Bunun dışında baskı ile oluşturulmuş küçük yuvarlak, kare ya da baklava formu desenlere de ara dolgularda ve yüzeylerde yer verilmiştir. (Res. 12-13)

Kazı çalışmaları sırasında rastladığımız kalıp parçalarının bir bölümünde stilize bitkisel desenlerin kullanıldığı da görülmektedir. Bu açıdan en ilgi çekici örnek, 2016 kazı sezonunda BHD kodlu kazı alanında bulunmuştur. Bu kalıp parçasının gövde kısmında görülen bezeme kompozisyonu alta ve üstte iki sıra çizgi ile sınırlandırılmış geniş bir bordür içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Bu kompozisyonun ana kurgusunu, kazıma derin çizgilerle oluşturulmuş gövdeyi yatay çevreleyen kalın dalgalı saptan alta ve üste dağılan uçları palmet formu kıvrımlar oluşturmaktadır. (Bk. Res. 3) Bu örnek dışında, daha küçük parçalar halinde ele geçen ve bezeme kompozisyonlarının tamamını görmediğimiz kalıp parçalarındaki bazı desenler de stilize üslupta yapılmış bitkisel desenleri çağrıştırmaktadır. Mesela, farklı kazı sezonlarında ele geçen kalıp parçalarında görülen desenlerin stilize ağaç ve çiçek motifi olabileceği tahmin edilmektedir. (Tablo 4 / I-II) Ağız ve gövde formu veren bir başka kalıp parçasında bir bölümü görülebilen madalyonun ortasının da stilize çiçek şeklinde düzenlendiği söylenebilir. (Tablo 4 / III) Bir diğer örnekte karşılaştığımız kalın kazıma çizgilerle oluşturulan desenlerin de yine bitkisel bir kompozisyona ait olabileceği düşünülmektedir. (Tablo 4 / V)

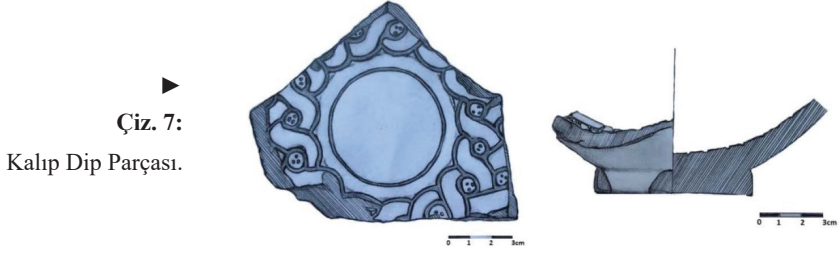


Res. 12: Baskı ile oluşturulmuş geometrik desenler.



Res. 13: Baskı ile oluşturulmuş geometrik desenler.

Kalıp parçalarında karşımıza çıkan ortak bezeme unsurlarından bir diğeri de çeşitli örgüsel geçmelerle oluşturulmuş bordürlerdir. Bu bordürlerin kullanıldığı örneklerden biri, yukarıda da değindiğimiz yazılı kalıp parçasıdır. Burada gövdeyi çevreleyen geniş yazı kuşağı, dip ve ağız çevresinde iki sıra bordürle sınırlandırılmıştır. Dip kısmını çevreleyen ince bordür yarım dairesel geçmelerle oluşturulmuş, kenar çevresinde daha geniş olan bordür ise düz verev çizgilerle örgüsel kurgulanmıştır. (Res. 1) Bu örnek dışında da kenar formu veren başka kalıp parçalarında kenar çevresinde çeşitli örgüsel geçmelerden oluşturulan bordürlere rastlanması, bu düzenlemenin yaygınlığına işaret etmektedir. (Tablo 5 / I-III) Ayrıca, ele geçen örnekler arasında bunların farklı alternatifleriyle de karşılaşmaktadır. Mesela 1990'lı yıllarda bulunan iki dip örneğinde dip kısmı, birbirine oldukça benzeyen ve serbest elle kazınarak oluşturuldukları anlaşılan iki örgüsel bordürle çevrelenmiştir. (Tablo 5 / IV-V) Tüm bunların yanı sıra 2005 kazı sezonu BHD buluntusu olan ve yalnızca dip kısmı ele geçen kalıp parçasında dip kısmını oldukça kaliteli işçiliğe sahip örgüsel bir bordür çevrelemektedir. Ancak burada üst tarafta



görülebilen bununla uyumlu desenlerin varlığı, bu geçmelerin yukarı doğru devam ettiğini akla getirmektedir. (Çiz. 7, Res. 14)

Kazı çalışmalarında yoğun miktarda kırmızı hamurlu baskı yiv dekorlu seramikler de ortaya çıkmaktadır. Bu baskı yivlerin bir kısmının yine pişmiş toprak kalıplar kullanılarak oluşturuldukları da çeşitli yiv dekorlu örneklerden anlaşılmaktadır. (Res. 15)

Değerlendirme ve Sonuç

Kısaca özetleyecek olursak, İznik Çini Fırınları Kazısı çalışmaları sırasında bulunan kalıp baskı teknikli seramiklerde kullanılan kalıp parçalarının tamamı sert kırmızı hamurludur. Bunların geneli kalın düz dipli, yukarı doğru açılan konik ya da basık küre gövdeli, düz ağızlıdır. Ele geçen kalıp parçaları arasında üç örnek bu genellemenin dışında kalmaktadır. Bu kalıplar alçak ayaklıdır. Bir örnek ise hafif dışa dönük kenarlıdır. Bu kalıpların ağız çapları 14 - 23,5 cm, dip çapları 6 - 10 cm, yükseklikleri 5 - 9 cm aralığında değişmektedir. Kalıpların iç yüzeyine oyma, kazıma ve baskı teknikleriyle uygulanan desenleri de gövde parçalarında olduğu gibi geometrik, grift bitkisel ve örgülü kompozisyonlar oluşturmaktadır. Bu kalıp parçaları arasında gövde parçalarında rastladığımız desenlerle birebir örtüşen örnekleri de görmek mümkündür.

Bunlar form ve bezeme açısından Anadolu dışı İslam seramik sanatında kullanılan kalıp örnekleriyle de benzer özellikler taşımaktadır. Özellikle İslam seramik sanatında 8 - 9. yüzyıllardan itibaren yaygın olarak kullanılmış kalıp baskı tekniğinde form ve bezemeyi oluşturan kalıplar arasında İznik'te karşılaştığımız örneklerde olduğu gibi, düz dipli, konik/basık küre gövdeli ve düz ağızlı kalıplar da kullanılmıştır.⁵



Res. 14: Örgü Dekorlu Kalıp Parçası.



Res. 15: Yiv Dekorlu Kalıp Parçaları.

5 Bk. Fehervari, 1998, 99-100; Watson 2004, 142, 143, Cat. Af. 5,5.1,5.2,5.3.

Anadolu'nun farklı bölgelerinde yürütülen kazı çalışmalarından elde edilen sonuçlar da Anadolu'da 12 - 15. yüzyılları kapsayan süreçte kalıp baskı tekniğinin seramik yapımında yaygın olarak kullanıldığını kanıtlamaktadır.⁶ Bu kazı çalışmalarında bulunan kalıplara da bazı yayınlarda yer verilmiştir.⁷Yayınlanmış bu örneklerden, Milet kazılarında bulunan kalıpların boyut, form ve bezemeleri bakımından İznik buluntuları ile benzer olduğu görülmektedir. İznik'te ele geçen örneklerde olduğu gibi düz dipli, konik/basık küre, düz ağızlı olan kalıplar dışında burada da ayaklı kalıplar bulunmuştur.⁸ Hasankeyf kazılarında ortaya çıkan kalıplar da boyut ve formları yanında bezemede kullanılan bazı ortak desenler açısından İznik'te bulunan örneklerle benzer yaklaşım sergilemektedir. Yine Hasankeyf'te ele geçen kalıplar arasında ayaklı olanlara da rastlanılmaktadır. Ancak bu ayaklar hamurun içten oyulmasıyla oluşturulmuştur.⁹

Sonuç olarak, İznik Çini Fırınları Kazısı'nda bulunan ve kalıp baskı tekniği ile İznik'te de seramik üretildiğini kanıtlayan bu pişmiş toprak kalıpların Anadolu dışı İslam seramik sanatında ve Anadolu'nun başka üretim merkezlerinde kullanılan kalıpların boyut, form, bezeme özelliklerini taşıdıkları anlaşılmaktadır.

6 Bu seramiklerin yayınlanmış bazı örnekleri için *bk.* Böhlendorf Arslan, 2007; Böhlendorf Arslan, 2008; Bulut, 1998; Gök Gürhan, 2007; Gök Gürhan, 2009; Gök Gürhan 2010; Gök Gürhan, 2011; Karamağaralı Yörükân, 1982; Özkul Fındık, 2013; Uysal, 2007.

7 Durukan 1982, 26-29; Böhlendorf Arslan, 2007, 97; Böhlendorf Arslan, 2008, 390; Özkul Fındık, 2013a, 569; Özkul Fındık, 2013b, 56; Özkul Fındık, 2017.






8 Böhlendorf Arslan, 2007, 97; Böhlendorf Arslan, 2008, 390.

9 Özkul Fındık, 2017, 100, 4b.

KAYNAKÇA

- Aslanapa, O. - Altun, A. (1998). İznik Çini Fırınları Kazısı 1996 Yılı Çalışmaları, *XIX. Kazı Sonuçları Toplantısı II*. 625-639, Ankara.
- Böhlendorf Arslan, B. (2007). Beylikler Döneminde Milet'te Seramik Üretimi. *Konya Kitabı X, Rüçhan Arık, M. Oluş Arık'a Armağan*, (ed. H. Karpuz - O. Eravşar), (87-98), Konya.
- Böhlendorf Arslan, B. (2008). Keramikproduktion im Byzantinischen und Türkischen Milet. *Istanbul Mitteilungen*, 58, 371-407.
- Bulut, L. (1998). Selçuk (Ayasulug) Kazılarında Ele Geçen İslam Devri Seramikleri. *1. Uluslararası Geçmişten Günümüze Selçuk Sempozyumu (4-6 Eylül 1997)*, (343-355), İzmir.
- Demirsar Arlı, B. (2012). İznik Çini Fırınları Kazısı 2010 Yılı Çalışmaları. *33. Kazı Sonuçları Toplantısı - 3*, (391-408), Ankara.
- Demirsar Arlı, B. (2017). İznik Çini Fırınları Kazısı 2015 Yılı Çalışmaları. *38. Kazı Sonuçları Toplantısı - 2*, (371-388), Ankara.
- Demirsar Arlı, B. - Kaya, Ş. - Erol, Ö. - Arlı, H. [Baskıda - a]. Decorated Filter Jugs In The Moulded Ware Unearthed During The Iznik Kilns Excavations. *International Congress for Thracian Pottery (April 26-28, 2017; Mimar Sinan Fine Arts University, İstanbul)*
- Demirsar Arlı, B. - Kaya, Ş. - Erol, Ö. - Arlı, H. [Baskıda - b]. 2015-2017 Kazı Dönemlerinde İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ele Geçen Baskı ve Kalıp Baskı Tekniğinde Dekorlu Seramikler / Decorated Ceramics In The Impressed and Moulded Ware Unearthed Between 2015-2017 During The Iznik Kilns Excavations. *21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (25-27 Ekim 2017, Antalya)*.
- Demirsar Arlı, B. [tarihsiz]. İznik Çini Fırınları Kazısından İlgi Çekici Örnekler. *Uluslararası İznik Sempozyumu (5-7 Eylül 2005)*. (347-354-498-501), İstanbul.
- Durukan A., (1982). Turkish Islamic Ceramic Finds. *Istanbul Mitteilungen - 32*, (26-29), Taf. 10-14.
- Fehérvári, G. (1998). *Pottery of the Islamic World*, Kuwait.
- Gök Gürhan, S. (2007). Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (Ed. G. Öney - Z. Çobanlı), (157-169), İstanbul.
- Gök Gürhan, S. (2009). 1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi, *Sanat Tarihi Dergisi - XVIII/ 2, Ekim/October*, (45-70).






- Gök Gürhan, S. (2010). Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda Bulunan Baskı Desenli, Kuşlu Testiler. *12. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (15-17 Ekim 2008) Bildiriler*, (Ed. A. O. Uysal - A. Yavaş, M. Dündar, O. Koçyiğit), (206-216), İzmir.
- Gök Gürhan, S. (2011). 2007 ve 2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi'nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler / Ceramics Unearthed During the Excavation and Celaning Work Conducted at the İlyas Bey Complex In 2007 and 2008. *Balat İlyas Bey Külliyesi / İlyas Bey Complex*, (Ed. M. Baha Tanman - Leyla Kayhan Elbirlik), (301-333), İstanbul.
- Karamağaralı Yörükân, B. (1982). Ahlat Seramik Ekolü. *A.Ü. İslami İlimler Dergisi - 5*, (391-462).
- Özkul Fındık, N. (2013a). Unglazed Pottery (Impressed) Production in a Medieval City, Hasankeyf. *14 International Congress of Turkish Art (19-21 September 2011 Paris), Proceedins*, (Ed. F. Hitzel), (563-570), Paris.
- Özkul Fındık, N. (2013b). Artuklu-Eyyubi Dönemlerinde Hasankeyf'te Seramik Atölyeleri ve Üretimi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi - 30/2*, (43-59).
- Özkul Fındık, N. (2017). Seramik Üretiminde Kullanılan Kil Kalıplar. *Uluslararası Katılımlı Osmanlı Dünyası'nda Kültürel Karşılaşmalar ve Sanatsal Yansımaları: Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu'na Armağan Kitabı*, (99-104), Ankara.
- Uysal, A. O. (2007). Konya'daki İnşaat Hafriyatlarında Ele Geçen Sırsız Selçuklu Seramikleri. *Konya Kitabı - X, Rüçhan Arık, M. Oluş Arık'a Armağan*, (Ed. Haşim Karpuz ve Osman Eravşar), (711-724), Konya.
- Watson, O. (2004). *Ceramics From Islamic Lands; Kuwait National Museum*. London: The Al-Sabah Collection.

	<p>I. KALIP PARÇASI İZN/16 BHD B9</p> <p><i>Dip Çapı: ~ 6 cm. Boy: 10,5 cm. Kalınlık: 0, 8-1,5 cm.</i></p>
	<p>II. KALIP PARÇASI İZN/05 BHD G13</p> <p><i>Dip Çapı: 7,5 cm. Boy: 11,5 cm Kalınlık 1,1-2,5 cm.</i></p>
	<p>III. KALIP PARÇASI İZN/99 BHD G7</p> <p><i>Dip Çapı, 6 cm. Boy: 9cm. Kalınlık: 0,7- 2,1 cm.</i></p>
	<p>IV. KALIP PARÇASI İZN/ 00 BHD G9</p> <p><i>Dip çapı: 8 cm. Boy: 12 cm. Kalınlık: 1, 1 - 2,5cm</i></p>
	<p>V. KALIP PARÇASI İZN/96 ALP IV</p> <p><i>Dip çapı: 6,8 cm. Boy: 12,7 cm. Kalınlık: 0,8 - 1,5 cm</i></p>





Tablo 1: Dip Formu Veren Kalıp Parçaları

	<p>I. KALIP PARÇASI İZN/ 96 ALP IV</p> <p><i>Ağız Çapı: 18 cm. Boy: 12 cm. Kalınlık: 0,5-1,4 cm.</i></p>
	<p>II. KALIP PARÇASI İZN/96 ALP IV</p> <p><i>Dip çapı: 6,8 cm. Boy: 12,7 cm. Kalınlık: 0,8 - 1,5 cm</i></p>
	<p>III. KALIP PARÇASI İZN/17 BHD B8</p> <p><i>Ağız Çapı: ~ 16 cm. Boy: 14 cm. Kalınlık: 0,6 - 1,5 cm</i></p>
	<p>IV. KALIP PARÇASI İZN/96 ALP IV</p> <p><i>Ağız Çapı: 18 cm. Boy: 13,5 cm. Kalınlık: 0,7 - 1,1 cm.</i></p>



Tablo 2: Geometrik Kompozisyonlu (Dikey Akslı) Kalıp Parçaları

	<p>I. KALIP PARÇASI İZN/16 BHD B8</p> <p>Boy: 4-6,5-7,5 cm. En: sırasıyla 3,5-3,5-4,2 cm. Kalınlık: 0,6 - 1cm</p>
	<p>II. KALIP PARÇASI İZN/14 BHD C11</p> <p>Ağız Çapı: yaklaşık 14 cm Boy: 9,5 cm. Kalınlık: 0,8 – 1, 1 cm</p>
	<p>III. KALIP PARÇASI İZN/09 BHD D14</p> <p>Boy: 6,8 cm. En: 5,2 cm. Kalınlık: 1cm</p>
	<p>IV. KALIP PARÇASI İZN/17 BHD A8</p> <p>Boy: 6 cm. En: 4,2 cm. Kalınlık: 0,9, 1,5 cm.</p>
	<p>V. KALIP PARÇASI İZN/17 BHD B8</p> <p>Boy: 6,5 cm. En: 6,5 cm. Kalınlık: 0,9, 1,2 cm.</p>

Tablo 3: Geometrik Kompozisyonlu Kalıp Parçaları

	<p>I. KALIP PARÇASI İZN/15 BHD C10</p> <p>Boy: 6,8 cm. En: 5,2 cm. Kalınlık: 1cm</p>
	<p>II. KALIP PARÇASI İZN/15 BHD B10</p> <p>Boy: a. 5 cm. b. 5,5 cm En: a. 3,6 cm. b. 4 cm Kalınlık: 0,8-1 cm.</p>
	<p>III. KALIP PARÇASI İZN/15 BHD C11</p> <p>Boy: 8 cm. En: 5,8 cm Kalınlık: 0,8-1,1 cm.</p>
	<p>IV. KALIP PARÇASI İZN/15 BHD C11</p> <p>Boy: 6,4 cm. En: 5,4 cm Kalınlık: 0,7-0,9 cm.</p>

Tablo 4: Stilize Bitkisel Dekorlu Kalıp Örnekleri

	<p>I.KALIP PARÇASI İZN/15 BHD B10</p> <p>Boy: 7 cm En: 5 cm Kalınlık: 0,6-9 cm.</p>
	<p>II.KALIP PARÇASI İZN/15 BHD B10</p> <p>Boy: 7 cm En: 5 cm Kalınlık: 0,6-9 cm.</p>
	<p>III. KALIP PARÇASI İZN/15 BHD C11</p> <p>Boy: 8 cm. En: 5,8 cm Kalınlık: 0,8-1,1 cm.</p>
	<p>IV. KALIP PARÇASI İZN/97 BHD F8</p> <p>Dip Çapı, 7 cm. Boy: 9 cm. Kalınlık: 0,8- 2 cm.</p>
	<p>V. KALIP PARÇASI İZN/99 BHD G7</p> <p>Dip Çapı, 6 cm. Boy: 9cm. Kalınlık: 0,7- 2,1 cm.</p>

Tablo 5: Örgüsel Dekorlu Kalıp Örnekleri

TARİHÎ AHŞAP BİR KÖPRÜ: ÇAYKARA - EĞRİDERE KÖYÜ KİREMİTLİ KÖPRÜ



A HISTORICAL WOODEN BRIDGE: KİREMİTLİ BRIDGE AT EĞRİDERE VILLAGE NEAR ÇAYKARA

Mehmet Sami BAYRAKTAR*

Öz

Bu çalışmada, Trabzon'a bağlı Çaykara ilçesinin 2 km kadar kuzeyindeki Eğridere köyünde bulunan bir ahşap köprü tanıtılıp değerlendirilmektedir. İnşa kitabesi bulunmayan köprü, yöre sakinlerinin ifadelerine göre 1938-1940 yıllarında, bulunduğu yerde, orijinaline sadık kalınarak ikinci kez inşa edilmiştir. Ahşap malzemenin çürümeye yüz tutması nedeniyle yenilenen köprünün ilk inşasının 19. yy. veya 20. yy. başlarında gerçekleşmiş olması mümkündür. Bulduğu akarsu yatağının iki yakasındaki kayalık kesimde yer alan konsol kirişler ve bunlara oturan kirişler üzerinde kurulan köprü, direklerle taşınan üç omuzlu kırma çatıyla örtülüdür. Bezmeden yoksun yapının tasarımında işlevsellik ön plandadır. Köprüde kullanılan ağaçların cinsi yörede yaygın olan kestane ve karaağaçtır. Yörenin bol yağışlı iklimiyle uyumlu, oldukça sağlam ve uzun ömürlü olduğu bilinen kestane, köprüler için yaygın olarak kullanılan uygun bir malzemedir. Karaağaç sadece tabliyeyi taşıyan ana kirişlerde kullanılmıştır. Kiremitli Köprü yerel ve kırsal malzeme ve inşa teknikleriyle gerçekleştirilen bir halk yapı sanatı ürünüdür. Köprü tipik Karadeniz bölgesi geleneksel kırsal yapı özellikleri göstermektedir. Geleneksel kırsal mimarimizin, işlevselliği bir hayli önde duran başarılı bir yansıması olarak okunabilecek Kiremitli Köprü'nün, başta Karadeniz olmak üzere yurdumuzda ve dünyada benzer örnekleri olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çaykara, Osmanlı mimarisi, ahşap köprü, tarihi köprü, kırsal mimari,

Abstract

This work examines a wooden bridge at Eğridere Village, located nearly km far from the town of Çaykara in Trabzon. It is locally called as the Kiremitli (*with tiled roof*) Bridge because of its roof that was covered with roof tiles. This bridge has no inscription related to their construction. However, the information provided by the local of the village indicates it was rebuilt in 1938-1940 based on its original form and architectural details. It is reasonable to state that this wooden bridge was first built in the nineteenth century or the early twentieth century and rebuilt in 1938-1940 because of the decays observed on the wooden materials resulted from the humid climate of the eastern Black Sea Region. The main cantilever beams of the bridge sits on the wooden beams extending from a platform

*Dr. Öğretim Üyesi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun
ORCID ID: 0000-0001-8454-4045 ♦ E-mail: msami.bayraktar@omu.edu.tr

sitting on rock bases located on both sides of the stream bed. The bridge has a hipped-roof supported by wooden posts. This bridge deprived of any architectural decorative element is rather noted for its functionality. The wooden material obtained from the chestnut and elm trees common in the region were used in the construction of the bridge. The chestnut tree is particularly preferred for bridge construction in the region because it is long lasting and durable material in rainy environments. The elm tree was used only the beams carrying the bridge's floor made of planks. The Kiremitli Bridge could be accepted as an example of rural architecture built by using locally and readily available raw materials. This wooden bridge displays architectural features typical of traditional rural architecture of the eastern Blacks Sea Region. This wooden bridge best noted with its functional features has parallels both in the Blacks Sea region and in others of parts of Anatolia and surrounding regions. It is hoped that this study will result in better studies of wooden bridges of rural character. It should also be noted that one can also encounter wooden bridges of different type, architecture and buildings techniques in diverse and complex landscape of the eastern Blacks Sea region.

Key Words: Çaykara, Ottoman architecture, wooden bridge, rural architecture,

Araştırmanın Amacı

Geleneksel kırsal mimarimizin pek dikkat çekmeyen yapıları konumundaki ahşap köprüler ülkemizde bilimsel anlamda yeterince tanıtılmamıştır. Oldukça sınırlı sayıda örnek birkaç bilimsel çalışmanın konusu olmuştur.¹ Bu çalışmada Doğu Karadeniz Bölgesi'nden daha önce yayınlanmamış bir örnek tanıtılıp geleneksel mimarimiz içerisindeki yeri değerlendirilmeye çalışılacaktır.² Geleneksel kırsal mimarimizin bir parçasını oluşturan ahşap köprü mimarisinin daha sağlıklı değerlendirilebilmesi adına bir katkı sağlamayı ümit etmekteyiz.

1 Bk. Özgüner, 1970, 84-86; Bayhan ve Salman, 2012, 41-45; Çabuk, Güçhan ve Türer, 2015, 225-245; Bayhan, 2016, 17-18; Bayraktar 2017. Bazı çalışmalarda birkaç ahşap köprüye envanter çalışması kapsamında kısaca değinilmiştir: Toparlak, Uğur vd., 2010, 263; Şahin, Gülay vd., 2014, 262, 330; Kara, 2016, 248-263.

2 Çalışmamızla ilgili olarak; ölçü alma konusunda katkı yapan Sayın Güllü Dural ve Sayın Alanur Dural'a; çizimleri bilgisayar ortamında gerçekleştiren Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Araştırma Görevlisi Sayın Alper Atıcı'ya; Ordu yöresi ahşap köprüleri ile ilgili görüş ve fotoğraf paylaşan Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Sayın Şerife Tali'ye; Gürcistan Batum-Şuhakhevi Habelaşvili Köyü Köprüsü ile ilgili yörede kişisel görüşme gerçekleştiren ve fotoğraf paylaşan Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü lisans öğrencisi Sayın Nanuli Bolkvadze'ye; İngilizce özeti gözden geçiren Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Sayın Turan Taka'ya; kurum arşivinden istifademize izin sağlayan Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Başkanı Sayın Serpil Yüksel'e ve kurum çalışanlarına; yapılarla ilgili bilgi veren yöre sakinlerinden Sayın Mustafa Çakır ve Sayın Ahmet Yaşar Ağralıoğlu'na katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

Çaykara'nın Coğrafi Konumu ve Türk Devri İdari Tarihçesine Kısa Bir Bakış

Çaykara, Doğu Karadeniz'in en büyük ili konumundaki Trabzon'un 75 km doğusunda bulunan 420 km² yüzölçümüne sahip bir ilçesidir. 2018 yılı itibariyle nüfusu 12.874 olan ilçe merkezi 280 m rakımdadır.³ Karadeniz sahiline Of ile bağlanan ilçenin sahile olan uzaklığı 25 km'dir. Of ile Bayburt arasında uzanan vadide ve Solaklı Çayı yanında kurulan ilçe, dağlık ve ormanlık bir arazi yapısına sahiptir. 1461 yılında Trabzon'un fethiyle⁴ birlikte Osmanlı idaresine katılan Çaykara, 17. yy.'da Rum Eyaleti - Trabzon Vilayeti - Of Sancağı'na bağlı bir nahiye, 1925'te Trabzon ili Of ilçesine bağlı bir nahiye, 1948'de Trabzon iline bağlı bir kaza (ilçe) olup Osmanlı idaresi yıllarındaki adı "Kadahor"dur.⁵

Yapının Konumu ve Yakın Çevresi

Çaykara'nın 2 km kuzeyine düşen Eğridere⁶ ile Taşören⁷ köyleri arasındaki Eğridere Deresi üzerinde yer alan köprü, mahallinde "Kiremitli / Ahşap / Tahta Köprü" adlarıyla anılmaktadır.⁸ Köprü, Eğridere köyünün Dere Mahallesi sınırları içerisinde kalan ve yörede dereye nispetle *Dere* ve *Bodomiya*⁹, değirmenlere nispetle *Değirmenler* adıyla anılan mevkide, mücavir alan dışında, yaklaşık 550 m rakımda yer almaktadır. (*Harita 1, Çiz. 1, Fot. 1-6*)

İrili ufaklı sayısız devlete ve uygarlıklara beşiklik eden Anadolu'da, yine sayısız ve irili ufaklı yol güzergâhları var olagelmıştır. Bunlardan bir kısmı son derece önemli ana güzergâh, kimileri bu ana güzergâhlara açılan kollar veya bunlara bağlanan tali yollar ve kırsal uzantılardır. Bu çalışmanın konusu olan ve küçük bir dere üzerinde kurulan ahşap köprü, önemli güzergâhlara epey uzakta kalan Doğu Karadeniz'de Trabzon'a bağlı Çaykara ilçesi sınırlarındaki¹⁰ iki köyü bağlayan bir patika yol üzerinde bulunmaktadır.

3 Trabzon Valiliği.

4 Lowry ve Emecen, 2012, 297.

5 Öztürk, 2005, 582; Sezen, 2006, 122; Öztürk, 2012, 683. Osmanlı tahrir defterlerinde Kadahor adı ilk olarak, 1654 yılı kayıtlarında, Of kazasına bağlı "Karye-i Holaysa-i Kadahor" adıyla, bir köy olarak kayıtlıdır. Kadahor "aşağı köy" anlamına gelmektedir. (Öztürk, 2005, 582-83.)

6 Eğridere köyü sakinlerinden Mustafa Çakır, köyün eski (Rumca) adının "Görğoras" olduğunu belirtmiştir. [Mustafa Çakır (85) ile 8 Mayıs 2016'da yapılan kişisel görüşme.] Öztürk'e göre aynı isim "Gorgoras" şeklindedir (Öztürk, 2005, 445.)

7 Mustafa Çakır'a göre köyün eski (Rumca) adı "Zeleka"dır. Ayrıca bk. Öztürk, 2005, 1201.

8 Bir araştırmada -Türkiye'deki ahşap köprülere örnekler bağlamında- yapı "Taşlıgedik Köprüsü" adıyla geçmektedir. (Çabuk vd., 2015, 234, 236.) "Taşlıgedik" Çaykara'nın bir başka köyüdür.

9 Eğridere köyü eski muhtarlarından Ahmet Yaşar Ağırlioğlu (53), değirmenler mevkiinin eski adının *Bodomiya* şeklinde söylendiğini ve "derelik alan", "dere alanı" anlamında kullanıldığını belirtmiştir. [30 Ocak 2018 tarihinde yapılan kişisel görüşme.] *Bodomiya*, *bodamia*, *potomya* şeklinde söyleniş olan kelime ile ilgili ayrıca bk. Öztürk, 2005, 974.

10 Anadolu'daki tarihi yollar ve ulaşım ağlarıyla ilgili yayınlara bakılınca bölgenin tarih boyunca



Harita 1: Karayolları Genel Müdürlüğü 10. Bölge Haritası'nda Çaykara ve Çevresi. (www.kgm.gov.tr)

Köprü'nün bulunduğu yol, yukarıda değinilen yol ağının hiyerarşik düzenine göre, anayol ve kollara uzak, tali yollara bağlanan *kılcal* diyebileceğimiz bir karaktere sahiptir. Köprü, Eğridere köyü içerisinde Dere Mahallesi ile diğer mahalleler ve Eğridere köyünün kuzey-doğusuna düşen Taşören köyü ile ulaşımı sağlayan eski yol ağının bir parçasıdır.

Köprü, güneyden kuzeye doğru eğimli bir arazide hızla akan ve taşlık araziye şekillendiren derenin üzerinde kurulmuştur. (*Çiz. 1*) Tarihi köprü'nün menba yönünde 7 m kadar mesafede yeni betonarme bir köprü bulunmaktadır. (*Fot. 2, 5*) Araç ve yaya trafiğine hizmet eden yeni köprü yöre sakinlerinden Ağırlioğlu'nun ifadesine göre 1980'li yıllarda inşa edilmiştir.

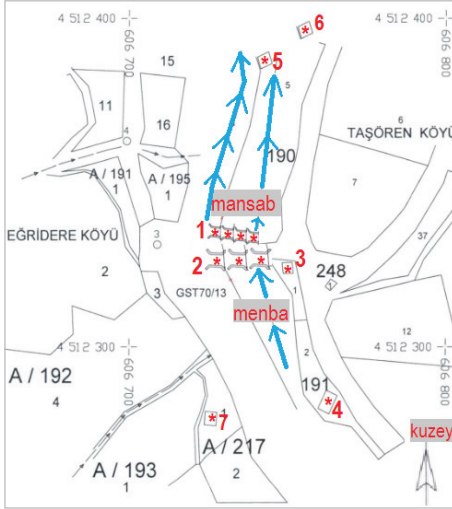
İnsan ve hayvan geçişi için tasarlanan ve küçük bir dere üzerinde kurulan köprü'nün bulunduğu kesimde dere boyunca yaklaşık 100 m'lik hat boyunca betonarme 5 su değirmeni¹¹ bulunmaktadır. (*Çiz. 1, Fot. 7-10*) Hepsini yenilenmiş betonarme yapılar olan değirmenlerden dördünün vaktiyle geleneksel ahşap yapılar olduğu yöre sakinlerinden Ağırlioğlu'nun ifadelerinden anlaşılmaktadır. Vaktiyle birbirlerine yakın mesafede aynı

ana hatlara ve bunlara bağlanan kollara uzak düştüğü görülmektedir. (*Bk. Halaçoğlu, 1991, 127-128; ESKIKURT, 2014, 15-40.*) Bölge, yüzey özellikleri ve konumu itibarıyla günümüzde de ulaşım konusunda benzer bir durumdadır.

11 Eğridere'nin suyu ile çalışan değirmenlerden üçü köprü'nün güneyinde, menba tarafında (*Çiz. 1'de 3, 4 ve 7 numaralı değirmenler*); ikisi kuzeyinde, mansab tarafındadır. (*Çiz. 1'de 5 ve 6 numaralı değirmenler*) Ağırlioğlu, 7 numara ile gösterdiğimiz değirmenin eskiden de taş yapı olduğunu, diğerlerinin orijinalde ahşap olduğunu, 3 ve 4 numaralı değirmenlerin halen kullanıldığını, 4 numaralı değirmenin Taşören köyüne, diğerlerinin Eğridere köyüne ait olduğunu ifade etmiştir.



Fot. 1: Yapının bulunduğu kesimin uydu görüntüsü. (İnce-kırmızı çizgi: Eğridere köyü sınırları. 1 numaralı yer: Köprü'nün bulunduğu yer.) ([https://yandex.com.tr/harita/...](https://yandex.com.tr/harita/))



Çiz. 1: Kiremitli Köprü ve Yakın Çevresinin Kadastral Konumu. (Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nde bulunan 12933 no. 'lu dosyadan; Kadaastro Teknisyeni Yusuf Yılmaz imzalı belgeden işaretlenerek.)

- 1- Kiremitli Köprü; 2- Yeni betonarme köprü;
3,4,5,6,7- Su değirmenleri.

geleneksel tarzda inşa edilen değirmenlerle birlikte köprü güzel bir mimari fotoğrafın parçasıyken yanı başında inşa edilen betonarme yeni köprü ve değirmenlerde sözü edilen değişiklik bu mimari çevreyi neredeyse unutturmuştur. Köprü yakın çevresindeki tarihî mimari dokunun ayakta kalan tek asli unsurdur. Vaktiyle değirmenlere gelen ahalinin köprüyü sıklıkla kullandığı anlaşılmaktadır.

Tarihçe ve Tarihlendirme

Köprü'nün ilk olarak ne zaman inşa edildiği konusunda bir belge ve mahalinde söylenegelen bir rivayet veya bilgiye rastlanmamıştır. Yapının köylüler tarafından imece usulünde yapılmış olabileceğini düşünmekteyiz. Köprüde tarihlemeye yardımcı olabilecek bir yazı, bezeme veya teknik bir detay görülmemektedir. Köprü'nün bulunduğu mahallenin kurulduğu tarihlerde; ilk iskân ile birlikte bu tür köprülere



Fot. 2: Kiremitli Köprü (güneybatı/menba yüzü); betonarme köprü ve Çiz.1'de 3 no.'lu değirmen.



Fot. 3: Kiremitli Köprü. Güneybatı/menba yüzü.



Fot. 4: Kiremitli Köprü. Kuzeydoğu/mansab yüzü.



Fot. 5: Kiremitli Köprü. Güneydoğu/menba yüzü.



Fot. 6: Kiremitli Köprü. Güneybatıdan görünüm; batı girişi.



Fot. 7: Köprü'nün menba tarafında, betonarme olarak yenilenmiş değirmen. (Çiz.1'de 3)



Fot. 8: Köprü'nün menba tarafında, betonarme olarak yenilenmiş değirmen. (Çiz.1'de 4)



Fot. 9: Çiz.1'de 4 no.'lu değirmenin iç görünümü.



Fot. 10: Köprü'nün mansab tarafında, betonarme olarak yenilenmiş değirmen. (Çiz.1'de 6)



Fot. 11: Kiremitli Köprü; menba (güney) cepheye güneydoğudan bakış.

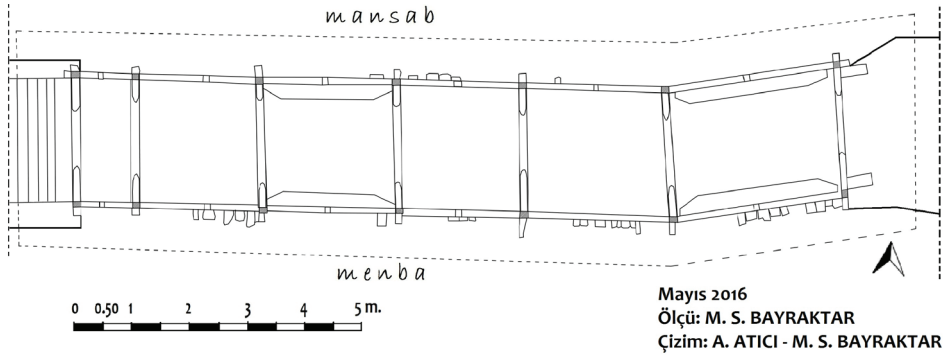
İhtiyaç duyulacağı fikrinden hareketle yapının birkaç yüz yıllık olabileceği düşünülebilir. Yurdumuzda özellikle ormanlık bölgelerde inşa edilen ve günümüze gelebilen az sayıdaki örneklere bakıldığında;¹² Kiremitli Köprü'nün geleneksel mimarlık ürünü olduğu bellidir. Bu veriler ışığında, kanımızca köprü ilk olarak 19. yy. ile 20. yy. başları arasında inşa edilmiş olabilir.¹³

Köprü'nün Mimari Tanıtımı

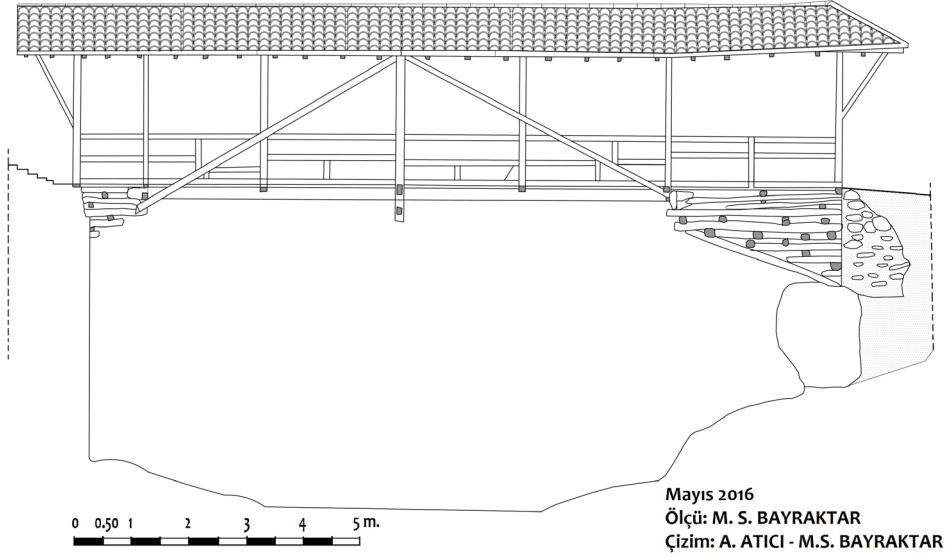
Doğu-batı ekseninde 5° doğuya dönük uzanan köprü'nün menba yüzü güneye, mansab yüzü kuzeye bakar. (Çiz. 4; Fot. 2, 4, 11, 12) Tabliye irtifai anlamda inişli-çıkışlı olmayıp düz devam eder. Doğrusal olarak; doğu başta konsol girişlerinin bulunduğu 3.20 m'lik kesimden sonra 11° kuzeye dönerek hafif eğik bir hat çizdikten sonra tabliye, düz devam eder. (Çiz. 2, Fot. 12, 14) Tabliyenin sözünü ettiğimiz eğikliği göz ardı edilirse hemen hemen düz bir hat izlediği söylenebilir.

12 Özgüner, 1970, 84-86; Toparlak vd., 2010, 263; Bayhan ve Salman, 2012, 41-45; Şahin vd., 2014: 262, 330; Çabuk vd., 225-245.

13 Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün 28.06.2011 Tarih ve 3475 sayılı kararıyla yapı, 2863 sayılı yasa kapsamında korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Köprü menba yönüne doğru eğilmiş halde yıkılma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Batı başta eğilme tehlikeli boyuttur. Bu kesimde köprü'nün kullanılmaması yönünde uyarı tabelası bulunmaktadır.



Çiz. 2: Kiremitli Köprü planı.



Çiz. 3: Kiremitli Köprü güney (menba) cephe görünüşü.

Menba tarafından geçen yolun altında kalan köprü, ağaçlık alanda zor fark edilmektedir. Yapının bulunduğu kesim, şimdiki yol kotundan, yeni köprü hizasında yaklaşık -2.6 m kottadır. (Fot. 2, 5) Yapının ahşap kesiminin uzunluğu [tabliye direkleri (dıştan) itibariyle] 13.55 m¹⁴ ve tabliye eni 2.30 m'dir.¹⁵ (Çiz. 2-4) Ahşap kesimden sonra her iki yakadaki sahanlıklar ve arazi boyunca uzanan yer yer basamaklı ve ortalama

14 Köprünün uç noktaları olan saçak hizaları itibariyle ölçü 14.95 m'dir.

15 Ölçü tabliye direkleri (dıştan) itibariyledir. Çatıda saçak hizaları itibariyle genişlik 4 m'dir.



Fot. 12:

Kiremitli Köprü;
mansab (kuzey) cepheye
kuzeybatıdan bakış.

2.20 m genişlikteki patika yol, beton kaplanarak yenilenmiştir. Batı yakada köprünün ahşap aksamından sonra yaklaşık 0.50 m'lik küçük bir sahanlıktan sonra 18 basamaklı bir merdiven yer alır. (Fot. 6, 11) Doğu yakada yer alan ve yaklaşık olarak 13 m uzanan patika, 13 basamakla yükselerek yeni taşıt yoluna ulaşmaktadır. (Fot. 12, 14)

Yapının ahşap aksamının önünde yer alan sahanlıklarının ne kadar devam ettiği konusunda, mevcut halde tahminde bulunulabilir. Yukarıda değindiğimiz betonarme yenilemeler ve kayalık dere yatağının vaziyeti ve konsol kirişlerinin gömülmesi için gerekli olacak yığmanın muhtemel boyutu göz önüne alınırsa batı yakada sahanlığın çok dar tutularak bu kesimdeki -eski patika yokuşa kadar kalan- az bir mesafe ile yetinildiği söylenebilir. Doğu yönde hem alan daha geniş hem de daha düzdür. Dolayısıyla eski patika yola kadar köprü sahanlığının bu yönde takriben 2 m kadar devam ettiğini tahmin etmekteyiz. Bu durumda ahşap aksama ilaveten batıda 1 m, doğuda ise yaklaşık 2 m'lik sahanlıklarla birlikte köprünün toplam uzunluğunun 18 m civarında olduğu söylenebilir.

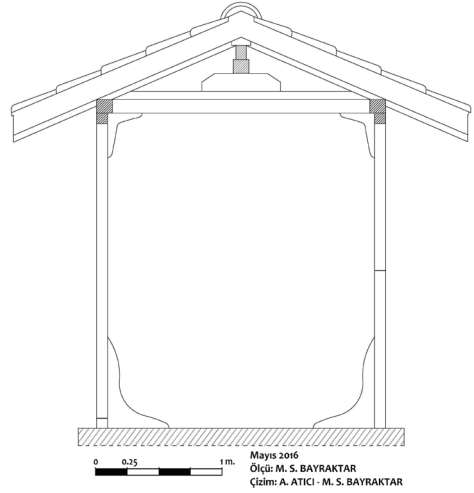
Köprünün inşası için dere yatağının dar ve kayalık -sağlam- bir kesimi tercih edilmiştir. Her iki yakada, köprüyü taşıyan ahşap konsol kirişlerin oturtulduğu kayaların üzerinde, betonarme harçlı moloz taş örgülü duvarlar göze çarpar. (Fot. 11, 12, 15) Dere yatağının kayalık yüzeylerine oturan bu kesimler köprüye ayak vazifesi görmektedir. Tabliye ile dere yatağı arasındaki mesafe en derin olan orta kesimde yaklaşık 6.50 m'dir. Tabliye ile su seviyesi arasındaki mesafe belirtilen kesimde Mayıs itibarıyla 5.90 m'dir.

Konsol kirişler doğu yakada -tabliye yönünde- yedi, batıda üç sıralıdır. (Çiz. 3, Fot. 11, 12, 15) Tabliye ile aynı yönde (doğu-batı) uzatılan kiriş sıralarının her birisinin arasında 90° açı farkıyla (kuzey-güney) yerleştirilmiş bir başka kiriş sırası yer alır. Konsol kirişlerinin sıra düzeni pek muntazam değildir. Kimi yerde kısa parçalara ek

yapılmıştır. Balta ile kabaca yontularak şekillendirilen konsol kirişlerinin çoğu, muntazam dörtgen değildir. Bazıları yuvarlak kesitlidir. Kiriş çapları 9-16 cm arasında değişmektedir. Her iki yakadaki konsol kirişleri tabliyenin bittiği noktadan dışarıya doğru (sahanlığa doğru) yeni duvar dolgusu içinde kalmaktadır. Konsol kirişlerinin dolgu içerisine ne kadar uzandığı -dolgu içerisinde olduklarından- belli değildir. Doğu yakadaki konsol kirişlemesi, tabliye başlangıcından itibaren yatay olarak 3.15 m, düşey olarak yaklaşık 1.70 m kadar uzanmaktadır.¹⁶ Batı yakada aynı ölçüler; yatay olarak 1.30 m, düşey olarak 0.90 m'dir.

Köprü'nün ana unsuru olan ahşap kesimi, belirtilen konsol kirişleri ve bunların arasına uzatılan kalın ahşap kirişler üzerinde yükselir. Tabliye döşemesi ile çatı sırtı arasındaki mesafe 3.25 m'dir. Tabliyeyi taşıyan, bazıları hafif eğri biçimli olan, ana kirişler, dört tane olup yan yana ve her biri tek parça halinde uzatılmıştır. (Fot. 4) Karaağaçtan, gövdelerin dal ve kabuklarından arındırılıp balta ile yonulması suretiyle oluşturulmuş yamukça dörtgen kesitli bu kirişler, takriben 10.50 m uzunlukta olup kalınlıkları yaklaşık 18 - 25 cm arasında değişmektedir.

Kirişlerin üzerinde, genişlikleri değişmekle birlikte ortalama 18 cm civarında olan 3,5 - 4 cm kalınlıkta 70 kadar tahtanın çakılmasıyla oluşturulmuş tabliye döşemesi yer alır. Kimi kesimlerde ana kirişlerin eğriliğinden kaynaklanan irtifa farklılıklarını tesviye etmek için döşeme tahtaları iki katlıdır. (Fot. 11) Döşeme tahtalarının bazıları tabliyeden 10 - 15 cm dışarıya uzatılmıştır. (Fot. 11) Tabliye döşemesinde belirtilen tahtalar haricinde; direkler arasında kuzey-güney yönde uzatılmış halde, kalınlıkları 9-10 cm civarında, kare kesitli birer döşeme kirişi görülür. Bu kirişlerden ikisi¹⁷ haricindekiler, karşılıklı olarak menba ve mansab tarafındaki direklerle geçmeler yapmaktadır. Bu geçmeler, dördüncü direkte *zıvanalı geçme*, diğerlerinde *kanallı geçme*dir. (Fot. 16-17)



Çiz. 4: Kiremitli Köprü;
batı cephe (giriş) görünüşü.



Fot. 13: Kiremitli Köprü;
batı cephe (giriş) ve tabliye.

16 Konsol ve ana tabliye kirişlerini ayrıntılı ölçmek ve fotoğraflamak için dere yatağının gerekli kesimlerinin tamamına ulaşmamız mümkün olmadı, bu kesimleri uzaktan gözleyebildik.

17 Doğudan batıya hem menba hem mansab tarafta 3. sıradaki karşılıklı iki direğin altındaki kirişler.



Fot. 14:

Kiremitli Köprü;
doğu giriş ve tabliye.

Doğu başta ilk sıradaki direkler ile batıdan ikinci ve dördüncü sıradaki direklerin altında, hem menba hem de mansab yönünde, tabliye altında gözlenebilecek şekilde yapılmış bir başka geçme uygulaması daha görülür. (Fot. 11, 12, 14, 16, 17) Belirtilen direkler, tabliye hizasından aşağıya 50 cm kadar uzanır. Bunlara, tabliye döşeme hizasındaki -yukarıda belirttiğimiz- kısa kirişler geçirilmiştir. (Fot. 14, 16, 17) Bunun 20 cm kadar aşağısında, yukarıdakiler gibi kuzey-güney yönünde başka bir giriş katı daha görülür. Bu kirişler sadece belirttiğimiz direklere geçirilmiştir. (Fot. 14, 16, 17) Kiriş başları, direklerde açılan kare kesitli delikten geçerek (zıvanalı geçme) direkten 25 cm kadar dışarı taşırılmıştır. (Fot. 16-17) Direklerden geçen bu kirişlere, ana giriş aralarında dikine konumda yerleştirilmiş kısa kamalarla ayrıca destek sağlanmıştır. (Fot. 16)

Tabliye döşemesi üzerinde, tabliyenin sınırlarını belirleyen, menba ve mansab boyunca uzatılan bir giriş sırası daha yer alır. (Fot. 16, 18) 10 cm civarında kalınlık ve 8-10 cm arasında değişen genişliğe sahip dörtgen kesitli bu taban kirişlerinin arasında, ahşap direkler, payanda, korkuluk ve üç omuzlu kırma çatı yükselir. (Çiz. 3, 4; Fot. 11, 12, 15, 16) Tabliye boyunca boyları yeterli olmayan kirişler, uç uca “düz boy” ve “pahlı (şevli) boy birleştirme”ler yapılarak sıralanmıştır. (Fot. 16, 18)

Ortalama 2.30 m uzunluktaki kareye yakın dörtgen kesitli ahşap direklerin kalınlıkları 9-15 cm civarında değişmektedir. Herhangi bir dekoratif öge ve altlıkları bulunmayan direkler, her iki yakada yedişer adet ve karşılıklı yerleştirilmiştir. (Çiz. 3, 4; Fot. 11-14, 16, 18) Bazı direklerin çatı kirişi ile birleşme ayrıntısında zıvanalı geçmeler görülebilmektedir. (Fot. 18) Bu geçmenin, uygulandıktan sonra dışarıdan görülemediği hatırlanırsa, diğer direklerin belirtilen kesimleri için de aynı geçmenin kullanılmış olması beklenir.

Direklerin arasına çapraz vaziyette her iki yakada kare kesitli ikişer çifte payanda¹⁸ yerleştirilerek tabliye kuvvetlendirilmiştir. Bu payandalar ortalama 5.50

18 Payandalar, menba ve mansab yüzdeki dördüncü direklerin hem iç hem de dış yüzünde birbirine bitişik halde ikişer tanedir. Yaklaşık 10 cm kalınlıkta ve kare kesitli çifte payandalar, biçim itibarıyla biraz farklı ve eğri biçimlere sahiptir.



Fot. 15:

Kiremitli Köprü güney cephe (menba yüzü) güney doğudan kirişleme, sahanlık, korkuluk ve dere yatağı.



Fot. 16:

Kiremitli Köprü kuzey Cephe (mansab yüzü) ayrıntısı.

m uzunlukta olup tabliye ortasından hafif batıya kaymış durumdaki dördüncü direğin üstündeki çatı kirişi ile tabliyeyi taşıyan konsol kirişlemenin üstten ikinci sırası arasında çapraz vaziyette uzatılmıştır. (Çiz. 3; Fot. 11, 12, 15, 18, 20) Payandalar direklere açılan kanallı geçmelerle birleştirilmiştir. (Fot. 20) Çatı ağırlığını iki yakadaki konsol kirişlerine aktaran payandalar, tabliyeye binen yükü azaltmakta ve yapıyı sağlamlaştırmaktadır.

Payanda ve direkler arasında, tabliye boyunca uzanan bir korkuluk yapılarak tabliye emniyeti sağlanmıştır. (Fot. 11, 16, 20) Tabliye döşemesinden 0.90 m kota kadar yükselen korkulukta kalınlıkları 9-12 cm arasında değişen, büyük çoğunluğu yatay ve iki sıra halde, şekil itibariyle kare kesitli kiriş benzeri kuşaklar kullanılmıştır. Bunların büyük kısmı, direk ve payandalara düz yanaştırılmış ve çivilerle çakılmıştır. Kimileri direklere *kertmeli uç birleştirme* tekniğiyle birleştirilmiştir. (Fot. 21)

Tabliyede yer alan bir başka yapısal unsur oturma sekileridir. Tabliyeye çakılı tahta ayaklar ve basit bir tahta düzlemden ibaret sekiler, 0.24 x 2.20 ile 0.24 x 2.78 m ölçülerinde olup dört tanedir. (Fot. 14, 20) Yakın zamanlarda yenilenmiş gibi duran sekilerin, yağmurun bol olduğu iklimde, yağmurdan korunaklı bir köprüde, yapının aslı unsuru olabileceği söylenebilir.¹⁹

¹⁹ Yörede vaktiyle, yük taşımacılığının “insan sırtında” gerçekleştiğini hatırlatmak isteriz.

Fot. 17:

Kiremitli Köprü menba yüzü tabliye altı kiriş- direk zıvanalı geçme ayrıntısı.



Direklere bitişik ve menba-mansab ekseninde konumlanmış “L” şekline benzer, balta ve keserle biçimlendirilmiş yarım boy payandalar, köprüde dikkat çeken bir başka uygulamadır. (Fot. 13, 14, 20) Taşıyıcı inşayı sağlamlaştırarak tamamlayan ve her iki yakada yedişer adet bulunan bu payandalar, her direkte bulunmaktadır. Direklere ve döşeme kirişlerine bitişen uç kesimleri sivrice biçimlenen ve inceltelen “L” payandalarının²⁰ boyları 50-70 cm, zemin uzunlukları 35-50 cm civarındadır. “L” payandalar, kiriş ve direklere büyük demir çivilerle çakılı vaziyettedir.

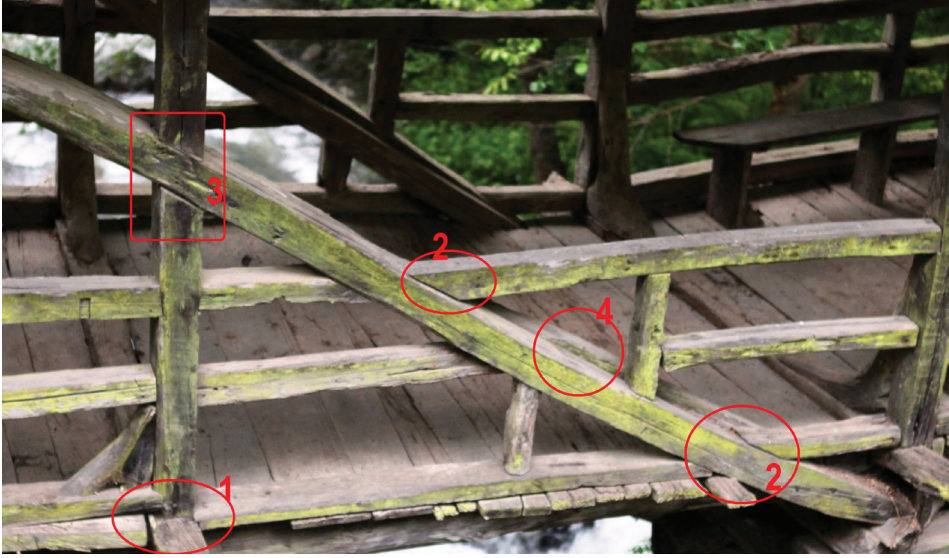
Bunların daha küçük benzerleri, doğu ve batı baştaki direklerde (girişlerde) ve dördüncü sıradaki direklerde, çatı kirişi ve direklerin birleştiği kesimde bulunmaktadır. Bu elemanlar direk, çatı kirişi ve gergilere çivilerle tutturulmuş olup gergilerde olduğu gibi menba-mansab ekseninde yerleştirilmiştir. (Fot. 13, 14)

Menba-mansap ekseninde uzanan gergilerin büyük bir kısmı yukarıya doğru kavis yapan hafif dışbükey şekilde dörtgen kesitli ve yaklaşık 10-14 cm kalınlıktadır. (Fot. 22) Çatı kirişi üzerinde bulunan gergiler, *kanallı geçmelerle* (Fot. 23) çatı kirişlerine geçirilmiş, ayrıca çivilerle çakılmışlardır. Bunların üstünde çatının diğer detayları; yastıklar, mertekler, padavra tahtaları, damlalık tahtaları ve kiremitler yükselir. (Fot. 22)

Tabliye ekseninde her iki kenarında direklerin üzerinde çatı kirişi, çatının tepe noktasında mahya aşığı kirişleri bulunur. (Fot. 22) Tabliye boyunca boyları yeterli olmadığından kalınlıkları 10-12 cm civarındaki çatı kirişlerinin çoğu birbirlerine uç uca *düz boy*, pek azı *pahlı (şevli) boy* birleştirme yapılarak sıralanmıştır. (Fot. 24) Üç omuzlu kırma çatı, yukarıda değindiğimiz üzere, direk ve payandalarla desteklenen mertek-aşık düzeyine sahip oturtma çatıdır. Direklerin arasında kuzey-güney doğrultusunda uzatılan dışa kavisli gergilerin üzerinde aynı doğrultuda uzatılan kısa (25-45 cm civarı) yastıklar bulunur.²¹ (Fot. 22) Bunlardan bazılarıyla gergiler arasında *kanallı geçmeler* görülmektedir. (Fot. 25) Kimileri düz yanaştırılarak çivilerle çakılmak suretiyle geçmesiz birleştirilmiştir.

20 Belirtilen elemanlar için “papuç payanda” tabirinin de uygun düşeceğini düşünmekteyiz.

21 Doğudan birinci ile dördüncü direkler hizasındaki gergilerin üzerinde, belirtilen yastıklar görülmez. Mahya aşığı ile gergi arasında gergilerin dışa kavsinin yeterince olması nedeniyle, belirtilen kesimlerde yastığa gerek kalmamıştır.



▲ **Fot. 18:** Kiremitli Köprü; Menba Yüzü, Korkuluk Ayrıntısı. (1- Düz boy birleştirme 2- Pahlı (şevli) boy birleştirme 3- Kanallı geçme 4- Düz en birleştirme.)



◀ **Fot. 19:** Kiremitli Köprü; Direk - Çatı Kirişi Arasında Zıvanalı Geçme Ayrıntısı.

Yastıkların üzerinde mahya aşığı kirişleri yer alır. Mahya aşığı ile çatı kirişlerinin üzerinde 10-12 cm kalınlıkta, kimileri pek muntazam olmayan dörtgen kesitli mertekler uzatılmıştır. Yaklaşık 0.45-0.55 m ara ile sıralanan, her bir omuzda toplam sayısı 24 civarında olan mertekler, saçağa kadar uzatılmıştır. (Fot. 12, 14,

22) Merteklerin çatı kirişleri ile birleştiği çizgide kimi yerlerde çatı kirişlerinin üstünde takriben 5 cm kalınlığında ikinci ince bir kiriş daha görülür. Bu yastık kirişlere, çatı eğiminde kimi alçak kalan kesimlerini yükseltmek için ihtiyaç duyulmuştur. Bunlar diğer birçok ahşap inşa ayrıntılarında olduğu gibi (Fot. 17, 21, 23, 24) çivilerle çakılmak suretiyle sabitlenmiştir.

Merteklerin üzerinde tabliye boyunca uç uca eklenerek yerleştirilen 4-6 cm kalınlıkta padavra tahtaları görülmektedir. (Fot. 22) Bunlar, çatının menba ve mansab kesimlerinde, aralarında boşluklar bulunan altışar bozuk sıralı olup üstlerinde kiremitler



Fot. 20: Kiremitli Köprü; Batı Yönden Tabliye Detayları.
(İşaretli kesimlerde: Payanda - Direk arası kanallı geçmeler.)

bulunur. Çatı kaplamasının 2010 yılı civarında yenilediği, eskisinin de şimdiki gibi oluklu (alaturka) kiremit olduğu ifade edilmiştir. İlk inşada da çatı kaplamasının oluklu kiremit veya padavra olabileceğini düşünmekteyiz.²²

İlk bakışta iki yana meyilli beşik çatıymış gibi bir görünüm veren çatının üç omuzlu kırma çatı olduğuna yukarıda değinmiştik. Çatı, batı başta, iki yana meyilli beşik çatı şeklinde başlamakta, doğu baştaki üçüncü omuz ilavesiyle üç omuzlu kırma çatıya dönüşmektedir. (Çiz. 3; Fot. 3, 6, 13, 14) Söz konusu durum, 2010 yılı civarındaki çatı yenilenmesinin ürünü olabilir. Zira köprü girişlerinde doğu ve batı başta, çatı kirişlerinin yaklaşık 0.50 m ilavelerle uzatıldığı ve çatının görünümünün sonradan değiştiği gözlenebilmektedir. Doğü baştaki omuzun sonradan -muhtemelen 2010 yılı civarındaki yenilemede- oluşturulduğu, doğu ve batı başta, saçağın ilaveyle uzatıldığı, (Fot. 26-28) daha önemlisi, esasında beşik çatı olan örtünün belirtilen ilaveyle üç omuzlu kırma çatıya dönüştüğü anlaşılmaktadır. Çatının doğu kesimi diğer kesimlerden yaklaşık 0.20 m daha yüksektir.

22 Bu konuya değerlendirme kısmında tekrar değinilmiştir.

Köprüde kullanılan ağaçlar, yörede bol bulunan ve oldukça dayanıklı olan kestanedir. Ahşap aksamda; ana kirişler, tabliye ve çatı kirişleri, konsol kirişleri, döşeme kirişleri, direkler, çapraz ve “L” payandalar ile korkulukta hep kestane kullanılmıştır. Ahşap yapının dere yatağına oturtulduğu iki yakadaki sahanlıklarda yığma moloz taş örgü görülür. (Fot. 15) Kimi ahşap köprülerde sonradan yapılan (muhtes) demir kenet, çelik kiriş takviyesi gibi uygulamalar bu yapıda görülmemektedir. Çatı kaplaması, alaturka (oluklu) kiremittir. Ahşap elemanların sabitlenmesi için bol miktarda demir çivi kullanılmıştır. (Fot. 17, 21, 23, 24)

Çatı kirişi ile bazı tabliye direklerinin birleşiminde, tabliye altında da direk ve kiriş birleşmelerinde *zıvanalı geçmeler* görülmektedir. (Fot. 16, 17, 19) Tabliye altında direk ve kiriş birleşmelerinde, tabliye direkleri ile çapraz payanda ve korkuluk kuşakları arasında, kimi çatı kirişleri ile gergiler arasında, ayrıca kimi gergilerle bunların üstünde yer alan yastıklar arasında *kanallı geçmeler* dikkat çeker. (Fot. 18, 20, 25)



Fot. 21: Kiremitli Köprü; Menba Yüzü Korkuluk Ayrıntısında Kertmeli Uç Birleşme.



Fot. 22: Kiremitli Köprü; Çatı Ayrıntısı. (Doğudan bakış.)



Fot. 23: Kiremitli Köprü; Gergi - Çatı Kirişi Arasında Kanallı Geçme.



Fot. 24: Kiremitli Köprü; Çatı Kirişlerinde Pahlı (Şevli) Boy Birleşme Ayrıntısı. (Mansab)



Fot. 25: Kiremitli Köprü; Gergi - Yastık Arasında Kanallı Geçme Ayrıntısı.



Fot. 26: Kiremitli Köprü; Doğu Girişte Çatı Ayrıntısı. (İşaretli kesim: Çatı kirişine sonradan yapılan ilave.)

Çapraz çifte payandalar arasında, gergi ve yastıklar arasında ve kimi iki katlı kiriş ve döşeme tahtaları arasında olduğu gibi köprü'nün birçok ahşap elemanı *düz en birleştirme* şeklinde yanaştırılmış ve çivilerle sabitlenmiştir. (Fot. 18) Tabliye ve çatı kirişlerinin birbirleriyle olan birleşmelerinde *pahlı (şevli) boy birleştirmeler*, (Fot. 18, 24) kimi korkuluk kuşakları ile direkler arasında ise kertmeli uç birleştirmeler (Fot. 21) görülmektedir.



Fot. 27: Kiremitli Köprü; Batı Girişte Çatı Ayrıntısı. (İşaretli kesim: Çatı kirişine sonradan yapılan ilave.)



Fot. 28: Kiremitli Köprü Doğu Girişte Çatı Ayrıntısı. (İşaretli kesim: Çatı kirişine sonradan yapılan ilave.)

Değerlendirme ve Sonuç

İnsanlık tarihi boyunca çok çeşitli köprü örnekleri yapılmıştır. Tarihte ilk köprülerin tamamen taş veya ahşaptan yapılan köprüler olduğu ifade edilmektedir.²³ Köprüler şekillerine, yapıldıkları malzemeye, yapı elemanlarına, statik yönlerine, yapılış amaçlarına göre çeşitli bağlarla çeşitli tiplere ayrılır.²⁴

Kiremitli Köprü, su engelini aşmak için akarsuyun üzerine inşa edilmiş, yaya ve hayvan geçişi için tasarlanmış bir taşra uygulamasıdır. Halk dilinde özel bir ismi yoksa, Anadolu’da genellikle “ahşap köprü”, “tahta köprü” şeklinde ifade edilen ahşap köprüler için Arapçada daha çok “cısır” kelimesinin kullanıldığı anlaşılmaktadır.²⁵

İnsanlık tarihinde köprülerin ilk örneklerinin ahşap olduğu varsayılabilir. Zira iki yaka arasına uzatılacak bir ağaç kütüğü veya ahşap donanımlı basit bir inşa, açıklığı

23 Çeçen, 2002, 252.

24 “Köprüler şekillerine göre kiriş, kemer, asma, askılı, açılıp kapanan; yapıldıkları malzemeye göre ahşap, betonarme, metal veya bunların birkaçının birlikte kullanıldığı karışık malzemeli; yapı elemanlarına göre dolu gövde, kafes-kiriş, asma, askılı, yüzer, açılıp kapanan; statik yönlerine göre hiperstatik, izostatik, maşallı, ankastre, bir veya çok açıklıklı; yapılış amaçlarına göre yayaların, kara ulaşım araçlarının, trenlerin, boruların ve su galerilerinin geçmesi için yapılan köprüler olmak üzere çeşitli tiplere ayrılır. İlk köprülerin tamamı ahşap veya kâgirdir. Betonarme ve metal köprülerin yapımına XIX. yüzyılın sonlarından itibaren başlanmış ve kısa sürede bu alandaki gelişmelerin hızlanmasıyla ön gerilmeli betonarme köprüler gerçekleştirilmiş, çelik kalitesinin iyileştirilmesi, kaynak tekniğindeki ve statik hesap metodlarındaki ilerlemeler sayesinde narin ve büyük açıklıklı betonarme, metal köprülerle asma ve askılı köprülerin yapımına geçilmiştir.” (Çeçen, 2002, 252.) Ayrıca bk.: Peynircioğlu, 1951, 3-5; Görcelioğlu, 1979, 138; Bayhan, 2016, 14-27; Çulpan, 2002, 1.

25 “Arapçada köprü anlamına gelen cısır ve kantara kelimelerinden ilki daha çok ahşap köprüler, diğeri ise taştan yapılan kemerli köprüler için kullanılır.” (Çeçen, 2002, 252.)

geçmenin en kolay yolu olmalıdır. Daha kapsamlı ve gelişmiş bir inşaya gerek duyulan kâgir köprülerin yapımı daha sonra gerçekleşmiş olmalıdır. Hitit başkenti Hattuşa'da (Çorum Boğazköy) Ambarlıkaya altındaki boğaza benzeyen uçurumun iki yakasının, kayalık zemine oturtulan ahşap kiriş esaslı bir köprüyle bağlanmış olduğu kabul görmektedir.²⁶ Bunun gibi bir kiriş boyu ile geçilebilen benzer birçok yerde, kiriş esaslı ahşap köprülerin çok eski devirlerden beri kullanıldığı düşünülebilir.

Kimi kaynaklara göre bilinen en eski ahşap köprü, Roma İmparatorluğu Dönemi'nde Roma'da 620 yılında yapılan *Pons Sublicius Köprüsü*'dür.²⁷ Birçok araştırmacı, Roma Dönemi'nin en eski ahşap köprüsü olarak, belirtilen yapıyı göstermektedir.²⁸ Yukarıda değindiğimiz Hattuşa'daki köprüye bakılarak ahşap köprülerin Roma'dan epey eskiye gittiği söylenebilir.

İncelediğimiz örnek tabliyeyi örten bir çatıya sahiptir. Çatı, bol yağışlı iklimde yağış sebebiyle kayganlaşabilecek tabliyeyi kuru tutarak geçiş güvenliğini arttırmaktadır. Ayrıca yapıya abidevi bir görünüm kazandırmakta, köprünün yağmurlu havalarda geçici bir sığınma ve dinlenme alanına dönüşmesine de imkân tanımaktadır. Çaykara yöresinden yerini belirlemediğimiz bir örnek,²⁹ Trabzon - Of - Bölümlü köyü *Hapsiyaş (Kiremitli) Köprüsü* (ilk inşa 18. yy. sonları - 20. yy. başları?,³⁰ yenileme 1935)³¹ ve Rize -

26 Naumann, 1991, 491-493 ; Bittel, 1970, 61 ; Çulpan. 2002,1-2

27 “*Bilinen en eski ahşap köprü, Sabinalı Ancus Martius'un milattan önce 620 yılında Tiber Nehri üzerine yaptırdığı Roma'daki Pons Sublicius'tur. Julius Sezar'ın (MÖ 104-44) Ren Nehri ve Trayan'ın (51-117) Tuna Nehri üzerine yaptırdığı köprüler de ahşap köprülerin eskilerindedir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın Karabuğdan Seferi'nde (1538) ordunun ağırlıklarıyla birlikte Prut Nehri'ni geçebilmesi için Mimar Sinan'ın yaptığı muhkem ahşap köprü çok beğenilmiş ve sonradan kendisinin mimarbaşılığa tayinine sebep olmuştur.*” (Çeçen, 2002, 252.)

28 Bu ve benzer Roma Dönemi ahşap köprüleri için bk. Adam, 284; Partov vd., 2016, 93-105; Taylor 2002: 1-20. Romalılar tarafından inşa edilen erken ahşap köprüler, sıklıkla ahşap kazık iskeleler arasında uzanan kesilmiş ağaç gövdelerinden yapılan basit kiriş yapılarıydı. (Partov vd., 2016, 97.)

29 Kiremitli Köprü tespit edebildiğimiz kadarıyla Çaykara ilçesinde ayakta kalabilmiş tek ahşap köprüdür. Vaktiyle ormanlık ilçenin birçok köyünde çok sayıda çatılı ve çatısız ahşap köprü olduğu yöre halkının ifadelerinden anlaşılmaktadır. Ne yazık ki bilimsel anlamda araştırılmadan yok olan köprülere ait bir fotoğraf bulmak bile oldukça güçtür. Trabzon yöresiyle ilgili çok sayıda araştırması bulunan emekli Sanat Tarihi Öğretim Üyesi Sn. Prof. Dr. Haşim Karpuz'un köprülerle ilgili bir bildirisinde bir fotoğrafını göstererek 20-25 yıl kadar önce Çaykara - Uzungöl köyü yakınlarında rastladığını belirttiği köprünün izini bulmak için yöre sakinleriyle irtibat kurduk. Ancak civar köylerde hiç ahşap köprü olmadığı cevabını aldık. “Yöredeki tahta köprülerden biri” alt yazısıyla sunulup başka bir açıklamaya yer verilmeyen köprü (Fot. 29), fotoğrafların çok benzer oluşu nedeniyle, Karpuz'un bahsettiği köprü olmalıdır. (Trabzon, 1996, 10.)

30 İlk inşanın 250 yıldan eskiye gittiğini belirten yerel araştırmacılar vardır. Bk. Albayrak, 1986, 47.

31 Özgüner, köprünün, üzerindeki yeni bir yazıttan hareketle “1935 yılında Bölümlü Köyü'nden Aziz Bey” tarafından yaptırıldığını belirtmektedir. (Özgüner, 1970, 84-86.) Köy sakinlerinden muhtar Hasan Köse, 1935 tarihinde köprünün Aziz Sandıkçı tarafından onartıldığını, ilk inşanın



Fot. 29:

Trabzon -
Çaykara'da, yeri
belirlenemeyen
bir ahşap köprü.
(Trabzon, 1996, 10.)

Çayeli - *Buzlupınar Köyü Köprüsü* (1906 yeniden inşa),³² Giresun - Uzkar/Sayca köyleri sınırında *Ezirkın (Dillioğlu) Köprüsü* (19. yy. - 20. yy. başları), Giresun - Hisareriş/Sayca köyleri sınırında *Han Köprüsü* (19. yy. - 20. yy. başları), Giresun - Lapa köyü *Ahmet Ağa Köprüsü* (19. yy. - 20. yy. başları),³³ Ordu - Akkuş - Kurtboğazı ve Kapılı köyleri sınırında *Cino (Bek) Köprüsü* (19. yy. sonları ?), Ordu - Kabataş - *Beylerli Köprüsü* (1905), Ordu - Perşembe - Hacılar köyü *Ahşap Köprü* (1928), Ordu - İkizce - *Çandır Köprüsü*,³⁴ Kastamonu - Bozkurt İlişi *Cumayarı Köprüsü* (19. yy. ile 20. yy. başları), Çankırı - *Bayramören (Ahşap) Köprüsü* (19. yy.),³⁵ Çankırı - Bayramören - *Yurtpınar Köyü (Şihlar) Köprüsü* (19. yy.),³⁶ ve Çankırı - Çerkeş - Çaylı köyü *Ahşap (Çaylı) Köprü* (Geç Osmanlı Dönemi)³⁷ bu grubun (çatılı), yurdumuzda tespit edebildiğimiz örneklerinden bazılarıdır. (Çiz. 5, 6; Fot. 29-43) Özellikle konsol kirişli kuruluş ile birlikte Of - Bölümlü köyü Hapsiyaş (Kiremitli) Köprüsü, konumuz olan yapının en yakınındaki benzeridir. İnşa edildikleri dönemde, önce inşa edilmiş olanın diğerini etkilemiş olabileceği akla yakın gelmektedir. Hapsiyaş Köprüsü ölçü itibarıyla daha büyük ve gösterişli bir eserdir. Benzer bir durum biraz daha uzakta olan Buzlupınar Köprüsü için de geçerlidir.

daha eski olduğunu, fakat mahallinde net bir tarih bilinmediğini belirtmiştir. Köyün pazarı konumundaki Dernek İlçesi ile bağlantısını sağlamak için kurulan köprünün, köyün iskân edildiği erken yıllarda yapılmış olabileceği, dolayısıyla ilk inşanın epey geriye gidebileceği söylenebilir. 2002 yılında kapsamlı bir şekilde yenilenen köprüde, belirtilen yeni yazıt bulunmamaktadır.

32 Çabuk vd., 2015, 225.

33 Giresun'daki örnekler için bk. Bayraktar, 2017, 107-126.

34 Ordu'daki eserler için bk. Kara, 2016, 248-263. Sanat Tarihi Öğretim Üyesi Doç Dr. Şerife Tali'nin Ordu il sınırı dahilinde, Osmanlı ve Cumhuriyet Devri'ne ait 30 civarında ahşap köprü tespit edip bunları da kapsayan bir kitap hazırlığını belirtmek isteriz.

35 Bayhan ve Salman, 2012, 41-43; Şahin vd., 2014, 261.

36 Bayhan ve Salman, 2012, 44-45; Şahin vd., 2014, 262.

37 Şahin vd., 2014, 330.

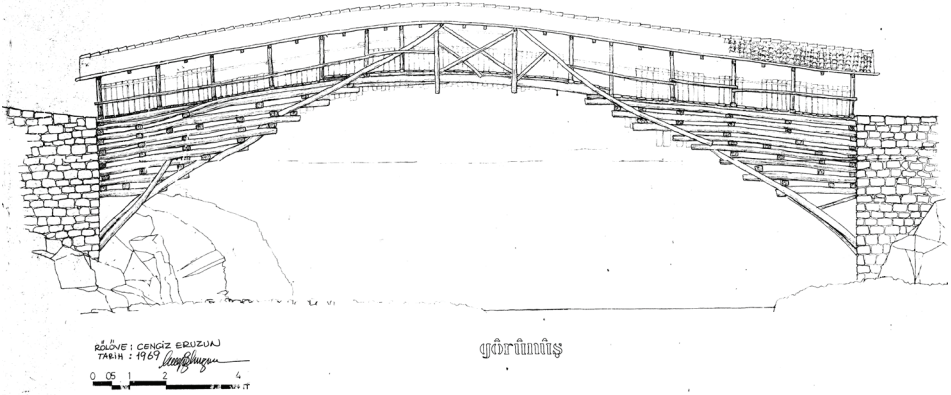
Fot. 30:

Trabzon - Of -
Bölümlü köyü
Hapsiyaş (Kiremitli)
Köprüsü.



Fot. 31:

Trabzon - Of -
Bölümlü köyü
Hapsiyaş (Kiremitli)
Köprüsü 1969 yılı
görünümü. (Trabzon
Kültür Varlıklarını
Koruma Kurulu
Arşivindeki 12933
numaralı dosyadan;
Cengiz Eruzun
imzalı.)



Çiz. 5: Trabzon - Of - Bölümlü köyü Hapsiyaş (Kiremitli) Köprüsü cephe görünüşü. (Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'ndeki 12933 numaralı dosyadan; 1969 Cengiz Eruzun imzalı.)



Fot. 32: Trabzon - Of - Bölümlü köyü *Hapsiyaş (Kiremitli) Köprüsü* (Özgüner, 1970, 86.)

Aynı tip köprülerin çeşitli ülkelerde, özellikle ormanlık bölgelerde yaygın olarak inşa edildikleri anlaşılmaktadır. Birçoğu hakkında kapsamlı bilgiye ulaşamadığımız örnekler içerisinde, malzeme, inşa tekniği ve mimari özellikleri bakımından incelediğimiz örneklere yakın duranlar bulunmaktadır.³⁸ (Fot. 44, Çiz. 8) Ancak detaylı bakılınca buldukları ülkelerin mimari gelenekleri ile şekillendikleri anlaşılabilir köprülerin şaşırtıcı düzeyde zengin bir biçim diline sahip oldukları söylenebilir. İncelediğimiz örnekle paralel olarak; açıklığın iki yakasındaki ahşap konsol kirişlemeler, konsol kirişler arasına uzatılan kirişler, bunların üzerindeki direk, payanda ve çatı karakteristik ortak özelliklerdir. (Fot. 44, Çiz. 7) Ayrıca bazı örneklerde arazi yapısı gereği -incelediğimiz örnekte olduğu gibi- dere yatağının iki yakasında görülen taş duvar diğer bir ortak özelliktir.

Geleneksel ahşap köprüler de kâgir köprüler gibi kendi içlerinde çeşitlilik göstermektedir. Açıklığın iki yakasına atılan ağaç gövdelerinden oluşan en basit örneklerin³⁹ yanı sıra açıklığın iki yakasına uzatılan ağaç gövdelerinin veya kirişlerin üzerine çakılan bir döşeme ve korkuluğa sahip örnekler⁴⁰ veya bunlara ilaveten köprü tabliyesini örten ahşap direklere oturan çatılı tiplerle karşılaşılır. Daha önce değindiğimiz üzere Kiremitli Köprü çatılı tiptedir.

Ahşap köprülerin araziye oturtulması farklı şekillerde olmaktadır. Açıklığın az olduğu; bir ağaç gövdesi veya kirişle köprü tabliyesinin geçilebildiği durumlarda, iki yaka arasındaki kayalık zemine oturtulan kiriş veya ağaç gövdeleri yeterli olurken açıklığın bundan büyük olduğu ve tek parça kirişle geçmenin mümkün olmadığı durumlarda ayrıca ahşap direk veya kâgir ayaklar görülmektedir. Arazinin müsait olmasının da verdiği avantajla açıklığın büyüklüğüne ve arazi yapısının elvermesine göre birden fazla ayak uygulaması da görülebilmektedir. Kâgir ayaklar veya ahşap direkler, öncelikle

38 İnternet üzerinden yaptığımız araştırmada Avusturya, Butan, Kolombiya, Çek Cumhuriyeti, Fransa, Almanya, Endonezya, Japonya, Çin, Norveç, İtalya, Slovenya, Slovakya, İsviçre, Amerika Birleşik Devletleri, Venezüella, Sri Lanka ve Vietnam gibi pek çok ülkede üzeri çatı ile örtülü tipin benzerleri görülmüştür. Bk. Wooden Bridges; Pueblos de Venezuela; The Architect, 2010; VietnamNet, 2016. Dünyanın çeşitli ülkelerindeki benzer veya farklı tipteki ahşap köprüler için ayrıca bk. Çabuk vd., 2015, 237-238; Bayraktar, 2017, 121-123.

39 Bu tipin, insanlık tarihindeki ilk köprü uygulaması olduğu düşünülmektedir. (Çeçen, 2002, 252)

40 Ordu Mesudiye-Kabadüz ilçeleri sınırında Melet Irmağı üzerindeki *Başkotamı (Deretam) Köprüsü* (20. yy.'ın ilk yarısı ?) bu grubun bir örneğidir. Bk. Toparlık vd., 2010, 263.

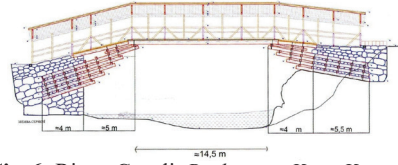


Fot. 33: Rize - Çayeli - Buzlupınar Köyü Köprüsü.

büyük sağlam doğal kayalar üzerine konumlandırılmaktadır. Açıklığın tek bir kirişle geçilemeyecek kadar geniş olduğu kesimlerde, her iki yaka veya bir yakada konsol kirişlerle açıklık daraltılmış ve geri kalan kısma tek parçalı kirişler uzatılmıştır. Aşağıda daha ayrıntılı olarak değineceğimiz üzere, Kiremitli Köprü’de bu uygulama görülmektedir.

Kayalık ve dik arazilerde açıklığın iki yakasındaki kayalık yeterli olduğunda, ayrıca bir inşaya gerek olmadan, köprü bu kayalık alanda kolayca kurulabilmektedir. Ancak arazinin yapısı gereği açıklığın iki yakasına çoğu kez taş duvar, ahşap direk veya kazık ayaklar çakılması gerekmektedir. Su taşkınlarından korumak için köprüyü yükseltmek veya iki yakadan birinin irtifası yeterli olmadığı zaman, diğer yakayı karşısındakine eşitlemek veya kıyının aşınmasının önlemek için (özellikle toprak ağırlıklı gevşek dokulu kıyılarda) bu tip uygulamalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Ülkemizde bilinen bazı büyük örneklerde de görüldüğü üzere açıklığın büyük olduğu köprülerde, tabliyenin altında birkaç kat halinde ahşap kirişlemeler (konsol kirişleri) görülmektedir. Kimi zaman sadece iki yakada⁴¹ bazen bunlara ilaveten orta kesimlerdeki kâgir ayaklar üzerinde de görülen⁴²



Çiz. 6: Rize - Çayeli, Buzlupınar Köyü Köprüsü. Eski fotoğraflardan yararlanılarak hazırlanan cephe görünüşü. 2014. (Çabuk vd., 2015, 231.)



Fot. 34: Giresun, Uzkara-Sayca köyleri sınırında Ezirkan (Dillioğlu) Köprüsü, batı cephe.



Fot. 35: Giresun, Hisareriş-Sayca köyleri sınırında Han Köprüsü; güney ve doğu cepheler.

41 Of - Bölümlü köyü Hapsiyaş (Kiremitli) Köprüsü, Bayramören - Yurtpınar Köyü (Şıhlar) Köprüsü ve Çayeli - Buzlupınar Köyü Köprüsü’nde olduğu gibi.

42 Çankırı - Bayramören (Ahşap) Köprüsü’nde olduğu gibi.



Fot. 36: Giresun - Lapa köyü Ahmet Ağa Köprüsü. Kuzey ve batı (mansab) cepheler.



Fot. 37: Ordu - Akkuş, Kurtboğazı-Kapılı Köyleri sınırında Cino (Bek) Köprüsü (Şerife Tali'den).



Fot. 38: Ordu - Kabataş, Beylerli Köprüsü. (Şerife Tali'den)



Fot. 39: Ordu - Perşembe, Hacılar köyü Ahşap Köprü. (Şerife Tali'den)

kirişlemelerle, sağlam sollu alan kısaltılmakta ve bu sayede iki destek veya kıyı arası kimi zaman tek bir kiriş veya ağaç gövdesiyle geçilebilmektedir. Kiremitli Köprü'de açıklığı tek bir kirişle geçmenin güç olması nedeniyle açıklığın azaltılması gayesiyle ve ayrıca köprüyü yükselterek su taşkınlarından korumak için her iki yakaya konsol kirişler yapılmış, bunların dere yatağına saplandığı kesime dolgu yapılarak kâgir duvar örülmüş ve köprüyü taşıyan ana kirişler bu konsol kirişlerine oturtulmuştur. Konsol kirişler, dere yatağının iki yakasında farklı yükseklikteki kayalık üzerinde köprüyü aynı irtifada kurabilme imkânı sağlamış ve yükselen irtifa ayrıca dik bir eğimle ve kuvvetle akan derenin yatağını aşındırmasına karşı bir avantaj sağlamıştır.

Tabliye kimi köprülerde irtifai anlamda düz,⁴³ kimilerinde *harpuştalı* ismi de yakıştırıldığı üzere inişli ve çıkışlı olabilmektedir. Bu örneklerde iki yakadan çıkış şeklinde yükselen tabliyenin ortasında düz bir kesim görülmektedir.⁴⁴ İncelediğimiz köprü düz bir tabliyeye sahiptir. Kiremitli Köprü'nün tabliyesi, doğrusal bağlamda hafif eğik bir hat çizmektedir. Yurdumuzdaki kâgir köprülerin de büyük bir kısmı düz bir hat çizmektedir.

43 Bayramören - Yurtpınar Köyü (Şihlar) Köprüsü, Giresun Hisargeriş-Sayca Köyleri sınırında Han Köprüsü, Giresun Lapa Köyü Ahmet Ağa Köprüsü, Çaykara - Eğridere Köyü Kiremitli Köprü'de olduğu gibi.

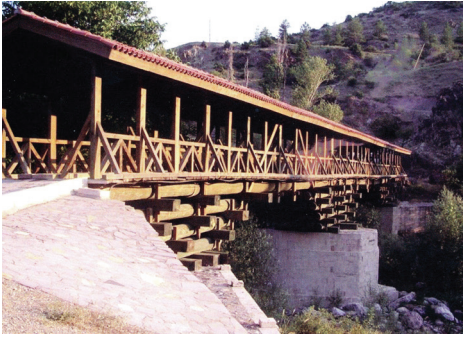
44 Örn.: Of Bölümlü Köyü Hapsiyaş (Kiremitli) Köprüsü ve Çayeli Buzlupınar Köyü Köprüsü.



Fot. 40: Ordu - İkizce, Çandır Köprüsü. (Şerife Tali'den)



Fot. 41: Kastamonu - Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü.



Fot. 42: Çankırı - Bayramören (Ahşap) Köprüsü. (Bayhan ve Salman, 2012, 42.)



Fot. 43: Çankırı - Bayramören Yurtpınar Köyü (Şihlar) Köprüsü. (Şahin vd., 2014, 262.)

Köprü'nün inşasında ana yapı malzemesi olarak ahşabın seçilmesinin çeşitli nedenleri sıralanabilir. Yörenin orman bakımından zengin olmasının⁴⁵ yanı sıra ahşabın kolay ulaşılabilir olması, ayrıca ucuz ve pratik inşaya imkân tanınması, malzeme seçiminde etkili olmuştur. Köprü'nün büyük bir kısmında kullanılan kestane yörede yaygındır. Boyu 25 m'ye, çapı birkaç metreye, yaşı 800-1000 seneye ulaşabilen, kuvvetli kazık kök yapan kestane, mobilya ve yapı endüstrisi, iskele, tekne, telefon direği, çit kazığı, fiç ve tornacılıkta tercih edilen bir türdür.⁴⁶ Yörenin bol yağışlı iklimi ile uyumlu, oldukça sağlam ve uzun ömürlü olduğu bilinen kestane ağacı, köprüler için uygun bir malzemedir.⁴⁷ Karadeniz Bölgesi'nde geleneksel mimarimizde en çok kullanılan ağaç türlerinden biri olan kestane, özellikle suya dayanıklı oluşu sebebiyle köprülerde en uygun tercihlerden biri olmuştur.

Tabliyeyi taşıyan ana kirişlerde kullanılan karaağaç yine yörede bulunan dayanıklı bir ağaçtır. "*Ulmus glabra Huds: Dağ Karaağacı*" adıyla bilinen ve ülkemizde

45 Trabzon İli'nin ormanlık alan yüzdesi 2015 yılı itibariyle % 38'dir (Türkiye Orman Varlığı, 2015, 29)

46 Orman Atlası, 2013, 56.

47 Ahşap köprü inşasında meşe, kayın, kızılğaç, çam çıralı çam, akçam, karaçam gibi ağaçların uygun olduğu belirtilmektedir. (Peynircioğlu, 1951, 44-45.) Buzlupınar Köyü Köprüsü'nün inşaa malzemesi de kestane'dir. (Çabuk vd., 2015, 225-245.)



Fot. 44:

Gürcistan - Batum
- Şuhakhevi,
Habelaşvili Köyü
Köprüsü (Nanuli
Bolkvadze'den)

görülen üç karaağaç cinsinden biri olan “dağ karaağacı” ülkemiz ormanlarında, dağınık ve tek tek ya da küçük gruplar halinde yayılmış halde bulunmaktadır. Boyu 30-35 m’ye, çapı 80 cm’ye ulaşabilen, yıllık halkaları belirgin, odunu çok kıymetli olan⁴⁸ karaağaçlar sert ve zamanla koyulaşan kahve renkli, mobilya yapımında da kullanılan bir tür olarak görülmektedir.⁴⁹ Parazitlere, hava koşullarına dayanıklı, su yapılarında, iç yapıda mobilya ve torna işlerinde yararlanılan⁵⁰ karaağacın basınca dayanıklı olduğu bilindiğinden⁵¹ tabliye altında kullanılması yerinde olmuştur.

Köprüdeki ahşap öğelerin büyük bir kısmı çivilerle çakılmak suretiyle sabitlenmişlerdir. Çivilerin tamamı fabrika imalatı yeni çivilerdir. Çivilerin ilk inşada -kimi eski yapı ve ahşap köprülerde olduğu gibi-⁵² dövme demir çiviler olması gerekmektedir. Fakat incelememiz sırasında bu tip çiviye rastlanmamıştır.

Köprünün mevcut çatı kaplamasının orijinalde de kiremitli olup olmadığı hususu tartışılabilir. Zira geleneksel uygulamalarda hafifliğinden ötürü ahşap tahta kaplamanın (padavra) tercih edildiği örnekler bilinmektedir. Buzlupınar Köprüsü ve sınırimıza çok yakın konumdaki Batum - Şuhakhevi Habelaşvili Köyü Köprüsü’nde⁵³ olduğu gibi bu yapının da çatı kaplamasının padavra olabileceği düşünülebilir.⁵⁴

48 Akkemik, 1995, 93-95, 98.

49 Sözen ve Tanyeli, 2011, 158.

50 Hasol, 1998, 237.

51 “*Hava kurusunun özgül ağırlığı yaklaşık olarak 0.64 gr/cm³tür... İyi bir mobilya ağacıdır. Masif ve kaplama olarak mobilya üretiminde çok kullanılır... Tornacılıkta, parke üretiminde, kayıkcılıkta köprü ve iskele inşaatında kullanılır.*” (Bk. Kereste Dünyası)

52 Rize Çayeli Buzlupınar Köprüsü (Çabuk vd., 2015, 233.) ve Kastamonu Bozkurt İlişi Köyü Cumayanı Köprüsü’nde (19. yy. - 20. yy. başları) belirtilen çiviler belgelenmiştir.

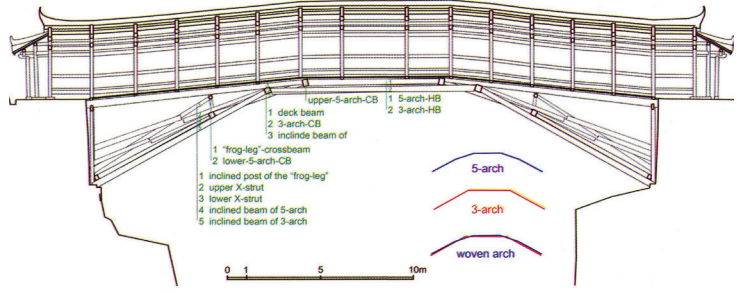
53 Yuri Beridze (43) ile 7 Temmuz 2017 tarihinde yapılan kişisel görüşme. (Görüşmeyi Sanat Tarihi Bölümü Lisans öğrencisi Nanuli Bolkvadze gerçekleştirmiştir.)

54 Kastettiğimiz, ince çam hartamaları değildir. Zira bunlar bol yağış alan Karadeniz köylerinde çok kısa sürede çürüyecek bir malzemedir. Hartamalar bölgede kuru iklimin hâkim olduğu

Çiz. 7:

Çin’de
“Tipik bir ahşap
kemer köprü’nün
uzunlamasına kesiti,
Jielong Köprüsü,
Jingning, Zhejiang
Vilayeti.”

(Yan ve Yannan,
2015, 203.)



Köprü’nün çeşitli kesimlerinde görülen geçme ve birleştirmeler geleneksel mimarimizde görülen uygulamalardır. “Zıvanalı geçme”, “kanallı geçme” köprüde görülen geçme çeşitleri; “düz en birleştirme”, “düz boy birleştirme” “pahlı (şevli) boy birleştirme” ve “kertmeli uç birleştirme” ise birleştirme çeşitleridir.⁵⁵ Bu birleştirmelerde ayrıca bol miktarda çakma usullü demir çivi de kullanılmıştır.

Kiremitli Köprü, yerel ve kırsal malzeme ve inşaat teknikleriyle gerçekleştirilen bir halk yapı sanatı ürünüdür. Köprü’nün inşasında ortaya konulan marifetin kırsal mimarinin tabiatında var olan “babadan oğula usta-çırak ilişkisi içerisinde, kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi, beceri ve deneyime”⁵⁶ dayandığı söylenebilir. Geleneksel kırsal mimarimizin, işlevselliği bir hayli önde duran başarılı bir yansıması olarak okunabilecek Kiremitli Köprü’nün, başta Karadeniz olmak üzere yurdumuzda ve dünyada benzer örnekleri olduğu görülmektedir. Ülkemizde diğer bölgelerdeki örneklerin de bilimsel çalışmalarla ortaya konulması, daha kapsamlı ve sağlıklı bir değerlendirme yapılmasının önünü açacaktır. Tabii olarak farklı tip, mimari karakter, imalat tekniği ve benzeri hususlarla karşılaşılması muhtemeldir.

yaylalarda tercih edilen bir çatı kaplamasıdır. Bu ve benzer köprülerin çatı kaplaması için yağışlı iklimde uzun ömürlü olan tercihen kestane ağcından 5-6 cm kalınlıkta padavralar düşünülebilir.

55 Ahşap köprülerde ahşap elemanlarda görülebilecek birleşme türleri ve teknikleri hakkında bk. Peynircioğlu, 1951, 51-60.

56 Anadolu’da Kırsal Mimarlık, 2012, 7.

KAYNAKÇA

- Adam, J. P. (1994), *Roman Building Materials and Techniques*, Translated by Anthony Mathews, London: B.T. Batsford.
- Akkemik, Ü. (1995), Ülkemizde Doğal Yetişen Karaağaç (Ulmus L.) Taksonlarının Morfolojik Özellikleri, *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 45 (2), 93-116, İstanbul:(<http://dergipark.gov.tr/jffiu/issue/18855/199065>.)
- Albayrak, H. (1986), *Of ve Çaykara*, 1, Trabzon: Cantekin Matbaası
- Bayhan, A. A. ve Salman F. (2012), *Bir Saklı Belde Bayramören*, İstanbul: Bayramören Kaymakamlığı
- Bayhan, A. A. (2016), *Ferdinand Arnodin'in Boğaz Geçiş Tasarımları Cisir-i Hamidi ve Aktarma Köprüsü*, Saarbrücken: Türkiye Alim Kitapları
- Bayraktar, M. S. (2017), Giresun'da Geleneksel Üç Ahşap Köprü *Tuba-Ked (Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi)*, 15, Ankara:107-126
- Bittel, K. (1970), *Hattusha The Capital of the Hittites*, New York: Oxford University Press
- Bursa Büyükşehir Belediyesi, Tarihi Kentler Birliği ve Çekül Vakfı. (2005). *Anadolu'da Kırsal Mimarlık*, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi, Tarihi Kentler Birliği ve Çekül Vakfı
- Çabuk, E., Neriman Ş., Güçhan ve Türer, A. (2015), Tarihi Ahşap Buzlupınar Köprüsü'nün Yeniden Yapımı Üzerine Çalışmalar, *Ahşap Yapılarda Koruma ve Onarım Sempozyumu 3 Bildiri Kitabı*, 225-245, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Bel.
- Çeçen, K. Köprü (2002), *İslam Ansiklopedisi*, 26, 252-255. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı
- Çulpan, C. (2002), *Türk Taş Köprüleri Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu
- Eskikurt, A. (2014), Ortaçağ Anadolu Ticaret Yolları, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33, Muğla: 15-40
- Görcelioğlu, E. (1979), Basit Ahşap Kirişli Köprülerin Projelendirilmesi, *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 29 (1), 138-167
- Halaçoğlu, Y. (1991), Anadolu maddesi, İdari Ekonomik ve Kültürel Hayat bölümü, Ulaşım ve Yol Sistemi başlığı, *İslam Ansiklopedisi*, 3, 127-128. İstanbul: T. D. V.
- Hasol, D. (1998), *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Geliştirilmiş 7. Baskı İstanbul: YEM İstanbul Büyükşehir Belediyesi. (2009). *Kudeb Ahşap Eğitim Atölyesi Geleneksel Ahşap Yapı Uygulamaları*, İstanbul: Büyükşehir Belediyesi.
- Kara, B. (2016), *Doğadan Tarihe Yolculuk Ordu*, Ordu: Ordu Büyükşehir Belediyesi Kereste Dünyası. *Karaağaç*. (<http://kerestedunyasi.com.tr/karaagac.html>) (Erş: 30.01.2018)
- Lowry H. W. ve Emecen, F. (2012), Trabzon, *İslam Ansiklopedisi*, 41, 296-301. İstanbul: T.D.V.
- Naumann, R. (1991), *Eski Anadolu Mimarlığı*, B. Madra (Çev.), Ankara: T.T.K.
- OGM. (2013). *Orman Atlası*, Ankara: Orman ve Su İşleri Bakanlığı Orman Gen. Müdürlüğü
- OGM (2015). *Türkiye Orman Varlığı 2015*, Orman ve Su İşleri Bak. 'lığı Orman Gen. Müd.

- Özgüner, O. (1970), *Köyde Mimari Doğu Karadeniz*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi
- Öztürk, Ö. (2005). *Karadeniz Ansiklopedik Sözlük*, (2 cilt), Mehmet İlhan (Ed.), İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Öztürk, Ö. (2012). *Antikçağ'dan Günümüze Karadeniz'in Etnik ve Siyasi Tarihi Pontus* (4. Baskı). Elif Çelik (Yayıma Hazırlayan), Ankara: Genesis Kitap.
- Partov Doncho, Maşlak, M. Ivanov, R. Petkov, M. Sergeev, D. Dimitrova, A. (2016), The Development Of Wooden Bridges Through The Ages - A Review Of Selected Examples Of Heritage Objects. Part 1 - *The Milestones, Technical Transactions Civil Engineering*, 2-B/2016, 93-105. (<http://www.ejournals.eu/pliki/art/8374/>) (17.01.2018)
- Peynircioğlu, H. (1951), *Köprüler Genel Kaideler ve Ahşap Köprüler*, 1, İstanbul: Teknik Okulu
- Pueblos de Venezuela. <http://www.pueblosdevenezuela.com/Merida/ME-LasGonzalez.htm> (Erişim: 21.10.2017)
- Sezen, T. (2006), *Osmanlı Yer Adları*, Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Gen. Müd.
- Sözen, M. ve Tanyeli U. (2011), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 11. Basım İstanbul: Remzi Kitabevi
- Şahin G, İbiş, R. Sezen, İ. Yurt, Can, E. Akçel A. vd. (2014), *Çankırı Kültür Envanteri 2014*, Ankara: Çankırı Kültür ve Turizm Müdürlüğü
- Taylor, R. (2002), Tiber River Bridges And The Development Of The Ancient City Of Rome, *Aquae Urbis Romae : Waters of the City of Rome*, Website Ed. Katherine Rinne, Number 2, June, p. 1-20. (<http://www3.iath.virginia.edu/waters/article.html>) (21.10.2017)
- The Architect. (2010). <http://thearchitect.lk/wp-content/uploads/2010/10/212.jpg> (Erişim:21.10.2017)
- Toparlak, U. Acartürk, N. Coşar, H. Demir, O. İşleyen, F. Turan, E. vd. (2010), *Ordu Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, Ordu: Ordu Kültür ve Turizm Müd..
- Trabzon Belediyesi. (1996). *Trabzon*, Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları
- Trabzon Valiliği. Çaykara. (<http://www.trabzon.gov.tr/caykara>) (Erişim: 02.02.2018)
- VietnamNet. (2016) <http://english.vietnamnet.vn/fms/artentertainment/162101/village-opens-traditional-farming-museum.html> (Erişim: 21.10.2017)
- Wooden Bridges. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wooden_bridges. (Erişim: 21.10.2017)
- Yan, Lui ve Yannan Y. (2015), Rulong Köprüsü'nün Yapı Arkeolojisi Çalışması Kayıtdışı Bir Ahşap Örgü Kemer Köprü Keşfinin Hikayesi, *Ahşap Yapılarda*

Kurum Arşiv Belgeleri ve Harita Kaynakları

Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi, 12933 numaralı dosya.

<https://yandex.com.tr/harita/> (Erişim: 29.01.2018)

www.kgm.gov.tr/SiteCollectionImages/KGMimages/Haritalar/b10.jpg (Erişim: 29.01.2018)

THE LATE ANTIQUE AND BYZANTINE ROAD-NETWORK IN WESTERN ANATOLIA: SOME ADDITIONS TO A WIDELY RAMIFIED SYSTEM



BATI ANADOLU'DA GEÇ ANTİK ÇAĞ VE BİZANS DÖNEMİ YOL AĞI: GENİŞ ÇAPTA KOLLARA AYRILMIŞ YOL SİSTEMİNE BAZI EKLEMELER

Andreas KÜLZER*

Abstract

The network of communication roads and routes in Western Anatolia dates essentially from the Roman period: its strengthening started immediately after the founding of the province *Asia* in 133 / 129 BCE. In later generations, the system expanded, and in late antiquity, it reached its greatest extent. Then, in the middle ages, only single sections of varying lengths were in use, due to political conditions, numerous threats, weathering and climatic influences. There was no further expansion of the road system anymore; the width of many communication routes shrank considerably. At various locations in Western Asia Minor, one can find ancient or medieval bridges, milestones and original road sections of various length. Indeed, between these archaeologically documented *fixed-points* the course of the roads needs to be re-constructed. Most road models refer to the *Barrington Atlas*, offered by Richard Talbert and his team in the year 2000. Unfortunately, this system is partly incomplete. Therefore, the aim of our article is to present some additions. For example, one has to add a local road between Perperēnē / Theodosiupolis and Trarion in the area of modern Aşağıbey; another one led through the mountain range of Yunt dağı and connected the cities of Gambreion near Poyracık and Hermokapeleia / Beşiktepe. Several Roman roads existed in Northern Lydia as well as east of the Lycus valley. Furthermore, they existed on Karaburun Yarımadası, where they connected the local settlements with the regions in the hinterland of Smyrna / İzmir and Ephesus / Selçuk.

Key Words: *Byzantine Empire, Historical geography, Late Antiquity, Roman roads, Western Anatolia,*

Öz

Batı Anadolu'daki bağlantı yolları ve güzergâh ağı, esas olarak Roma Dönemi'nden kalmadır: Bunların takviyesi, MÖ 133-129 sürecinde Asya Eyaleti'nin kuruluşundan hemen sonra başlamıştır. Yol sistemi sonraki dönemlerde daha da genişlemiş ve Geç Antik Dönem'de en kapsamlı haline erişmiştir. Orta Çağ'da, siyasi durum, çok sayıda tehdit, hava

* Univ. Prof. Dr., Division of Byzantine Research, Institute for Medieval Research, Austrian Academy of Sciences, Hollandstraße 11-13, 1020 Vienna, Austria.

ORCID ID: 0000-0003-1209-6735 ♦ E-mail: andreas.kuelzer@oeaw.ac.at

koşulları ve iklim faktörlerine bağlı olarak, farklı farklı uzunluklardaki [güzergâhların] sadece bir kolları kullanılmaktaydı. Artık yol ağında bir genişleme söz konusu değildi; birçok bağlantı yolundan oluşan güzergâh genişliği önemli ölçüde daraldı. Batı Anadolu'da çeşitli konumlarda, Antik ya da Orta Çağ köprüleri, kilometre taşları ve muhtelif uzunluklarda özgün yol bölümleri bulmak mümkündür. Aslına bakılırsa, arkeolojik olarak belgelenmiş olan böylesi sabit noktalar arasındaki yol güzergâhlarının yeniden çizilmesi gerekmektedir. Çoğu yol ağı modeli, 2000 yılında Richard Talbert ve ekibi tarafından ortaya konulan Barrington Atlas'a atıfta bulunur ama ne yazık ki, bu sistem kısmen eksiktir. Bu nedenle, makalemiz bazı eklemeler sunma amacını taşımaktadır. Örneğin, günümüz Aşağıbey yöresindeki Perperenē / Theodosiupolis ile Trarion arasına yerel bir yol; ve Yunt Dağı silsilesinden geçerek Poyracık yakınındaki Gambreion ile Beşiktepe yakınlarındaki Hermokapeleia şehirlerini birbirine bağlayan diğer bir yol eklenmelidir. Lycus Vadisi'nin doğusunda olduğu kadar, Kuzey Lidya bölgesinde de birçok Roma yolu vardı. Ayriyeten, yollar, yerel yerleşimleri Smyrna (İzmir) ve Ephesus (Selçuk) aralanındaki yörelere bağladıkları Karaburun Yarımadası'nda da vardı.

Anahtar Kelimeler: Bizans İmparatorluğu, Tarihi Coğrafya, Geç Antik Dönem, Roma Yolları, Batı Anadolu,

Western Anatolia as discussed in this paper covers essentially the landscapes of the Late Antique provinces of *Asia*, about 19,100 square kilometres, and *Lydia*, about 16,000 square kilometres,¹ but also neighbouring areas of the provinces *Hellēspontos* in the north, *Phrygia Pakatianē* in the east and *Karia* in the south. The text is based on observations made in recent years in context of the Vienna research project *Tabula Imperii Byzantini*, which started its work in Western Asia Minor in the year 2009. A complete description of the whole communication system of this region is not intended. Rather, some additions will be presented for a conscious enrichment of the well-known road-network.

The Romans accomplished this network immediately after the establishment of the province *Asia* in 133 / 129 BCE, partly by using older road sections from archaic or classical times. It was constantly expanded; its orientation was around Ephesus, the capital of the Roman province.² In the time of the emperor Diocletian (284–305), its geographical reference point changed to the gulf of Nicomedia and the Bosphorus region.³ The roads were of different valence; some were national roads with supply stations at regular intervals, others were only local ones. Important settlements were always interconnected; market towns could be easily reached from the surrounding villages; quarries and mines required roads for transportation purposes.⁴ In many cases, parallel

1 Koder, 1986, 183.

2 French, 2012; French, 1980, 698–729.

3 French, 2014.

4 Koder, 2012, 147–175.

routes accompanied main roads in their vicinity. This was important especially for large armies on march in order to relieve the main road and to organize supplies more easily.

In the middle ages, a complete use of this widely ramified system was not possible; the road-network was only useable in sections of different length. This can be explained by several reasons, for example the presence of various enemies in Asia Minor, among others Persians, Arabs, Seljuqs, and Ottomans, or the consequences of weather damage, natural disasters, or neglects of care. Significant restorations of road sections are detected until the time of the emperor Justinian I (527–565); this also applies to major projects like the famous, nearly 430 meters long bridge Beşköprü near the Sangarios river (today Sarkaya), in the neighbourhood of the modern town of Adapazarı.⁵ In later centuries, only sporadic restoration and construction work is documented.⁶ In general, the road-network was not extended anymore. Even more, the road width changed: numerous broad Roman roads, several meters wide, shrink to the size of paths and mule tracks in the Byzantine period.⁷

At various locations in Western Anatolia, road sections with original pavement still exist, partly in small fragments, partly in larger sections. Several late Roman and medieval bridges and numerous milestones (if they are in situ or at least near their original positions) show the precise course of former communication routes. In between these archaeologically documented *fixed points* there lay so-called *transport zones*, regions where the road-lines are not exactly determinable.⁸ To get a concrete idea concerning the former course of the routes, one has to consider different points – the shape and character of the landscapes in former times, the extent of possible alterations. The shifting of riverbeds, especially of major rivers like the Hermos (Gediz çay), the Kaÿstrios (Küçük Menderes) or the Maiandros (Büyük Menderes Nehri) is important, but also the presence of swamps and other road obstacles. The conspicuous accumulation of Roman or medieval settlement places in a particular region, ideally in combination with bridges, river crossings or pavement residues, with inscriptions and milestones, assuredly witness the existence of a former communication route.⁹

The *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, published by Richard Talbert and his team in the year 2000, shows a stimulating picture of the Late Antique and Byzantine road-network in Western Asia Minor and provides initial guidance.¹⁰ Layers presenting these roads are freely available in the net; therefore, they were incorporated into different net-atlases, for example the *Digital Map of the Roman Empire* by the

5 Belke, 2010, 89–99.

6 For example the reconstruction of a bridge between Saranta Ekklesiiai (Kırklareli) and Bizyē (Vize) in Eastern Thrace in 775, documented by an inscription: Külzer, 2008, 195–196, 289, 293.

7 Belke, 1998, 267–284.

8 Gaffney, 2010, 79–91; Breier, 2013, 215–226.

9 Bellavia, 2006, 185–198.

10 Talbert, 2000, Maps 51, 56, 61, 62, 65.

Pelagios-Project.¹¹ Here mainly national roads are displayed. Some additions are possible thanks to David French's important books on milestones in Western Anatolia;¹² further supplements were made due to research done by the members of the project *Tabula Imperii Byzantini*.

One of the most important and famous roads in Western Anatolia started in the area of the Dardanelles in north-western Asia Minor and led from Abydos (Maltepe) and Dardanos (south of Kepez) to Ilion (Hisarlık) and Alexandria Troas (Eskistanbul). Further to the east, a second route led to Scamandria (Adatepe) and the inner parts of the Troas. The first mentioned road however followed the coastline, it led to Assos (Beyramkale), Gargara (near Arıklı) and Antandros (near Avcılar); afterwards it passed Adramyttion (Edremit) and Pergamum (Bergama). From there, the road gave access to Lydia; it connected Thyateira (Akhisar), Sardis (Sart) and Philadelphia (Alaşehir) with Laodicea (Denizli) and other cities in Phrygia and beyond. Several important sources from Late Antiquity mentioned the road, the *Itinerarium Antonini* from the late 3rd century as well as the Peutinger Map, composed around the year 435.¹³ The general course of this communication route is well known; in various parts, it covers modern traffic routes. We already described some sections of this road;¹⁴ in the following, we will present further additions.

There were two options to travel from Adramyttion, which was transferred from today's Ören on the shore of the Aegean Sea to the place of modern Edremit in the 2nd century, to Pergamum. One route went directly throughout Mount Pindasos, modern Madra dağ, by passing the ancient settlement of Kytōnion; the landscape here is still difficult to access. Longer but much easier to use was the other route which followed the coastal line of the Aegean up to the city of Atarneus. In this area, near modern Dikili, it changed its direction and went eastwards into the heartland of Pergamum, without major slopes. The higher comfort of travelling helped that this branch was more in use in Late Antiquity. In between these two routes, some settlements are documented: about one kilometre northwest of the modern village Aşağıbey laid the extended settlement of ancient Perperēnē; in its surroundings, there was also a copper mine in Roman times.¹⁵ Most probably in early Byzantine times the place was slightly relocated; rebuild in a distance of about four kilometres, near modern Okçular, the place changed its name to Theodosiupolis; it was documented as a bishopric of the diocese of *Asia* already in 431. Only three kilometres away to the northwest, there was another Late Antique settlement place near the village of Demirci dere. Furthermore, on the hill *Sakar kaya*

11 <http://pelagios.dme.ait.ac.at/maps/greco-roman/> (28 January 2016).

12 See above, notes 2 and 3.

13 *Imperatoris Antonini Augusti Itineraria provinciarum et maritimum*, 50; Weber, 1976; Miller, 1916, 696–699, 715–716.

14 Külzer, 2016a, 285–287; Külzer, 2016b, 194–196.

15 Strabōn 13,1,51; Talbert, 2000, Map 56.

east of Aşağıbey, was the place of the Roman village of Trarion.¹⁶ – The presence of these settlements together with the mine makes it obvious that there was a local route at least, which ensures the connection with the wide-ranging Roman road-network.

The main road led from Pergamum eastwards to the province of *Lydia*; in the border region with *Asia*, near modern Soma, there was a small village called Germē. A few kilometres further to the south, one can find the village of Darkale with its impressive settlement remains from the middle Byzantine period: some scholars believe that this was the place of the cryptic bishopric of Trakula.¹⁷ Neither the *Barrington Atlas* nor the *Pelagios-Map* present one of these two places. The main road passed some smaller late Roman villages and finally reached the market town of Thyateira, one of the most important bishoprics in *Lydia*. A communication road run to its west: most historical atlases present only some sections of it, but David French offers the whole road in his new book on Roman milestones.¹⁸ About 14 kilometres west of Thyateira, on a hill *Kale tepe* four kilometres north of the village Mecidiye, one can find the remains of former Apollōnis, an important city in Late Antique and medieval times.¹⁹ Fortification walls and foundations, ceramics and bricks mark the territory. Numerous spoils were deported to different villages in the nearer hinterland; columns and capitals, ashlar and even inscriptions can be found in the area. For example, a milestone from the first quarter of the 4th century remains today in Ballica,²⁰ other milestones are kept in villages in the neighbourhood.²¹

The road from Thyateira passed Apollōnis and went to *Beşiktepe*, six kilometres further to the west; here was the place of the city of Hermokapeleia, on spacious grounds, about one square kilometre in plan.²² In the modern village of Büknüş, about four kilometres to the west, another milestone was found; it was re-used several times, including the 4th century.²³ According to the *Barrington Atlas* and the *Pelagios-Map*, the road from Thyateira ended here; it is only David French, who believed in a road extension. Most probably, the road passed through Hermokapeleia and connected the ancient settlement places of Kamai near Arabacıbozköy east of the Yunt dağ and Gambreion near Poyracık beyond the Yunt dağ.²⁴ However, it is unknown how the road continued afterwards; maybe there was a direct connection to Pergamum, as French suggested, maybe there was

16 Strabōn 13,1,51; Talbert, 2000, Map 56.

17 Darrouzès, 1981, 105–106, 313; Ramsay, 1890, 127; Schuchhardt, 1912, 137.

18 French, 2014, 25; Mitchell, 1993, I 133, 244, 252; II 37, 38, 62; Darrouzès, 1981, 207, 220, 235 e. a.

19 Schuchhardt, 1912, 141; Herrmann, 1989, 419–436; Darrouzès, 1981, 208, 220, 235 e. a.

20 French, 2014, 245; Herrmann, 1989, 422.

21 French, 2014, 241–243.

22 Herrmann, 1989, 439–443; Ramsay, 1890, 132.

23 French, 2014, 240–241.

24 French, 2014, 25.

a small road that led from Gambreion to the north and crossed the main route Pergamum – Thyateira at an undetermined location.

Another road led from Thyateira to the east; it continues about 38 kilometres to the bishopric of Iulia Gordos, today Gördes, which owns the seventh rang in Lydian ecclesiastical lists and was therefore itself an important city.²⁵ This road passed the medieval fortress of Plateia Petra, which was located on an impressive rock formation described as *Şahan Kaya* by the Ottoman traveller Evliya Çelebi in the 17th century.²⁶ Contrary to its representation in some historical atlases, Iulia Gordos was a kind of traffic hub: here was one road, which led in a north-eastern direction, passed a bigger settlement place near Evciler, still in use in Byzantine times, and continued in the direction of modern Demirci and the valley of the river Macestus. Another route connected Iulia Gordos with the north; it touched the Late Antique settlements near Dutluca and near Çiçekli and met the road across the river Macestus near modern Sındırgı.²⁷ To the south, the road from Iulia Gordos passed the region of Charax, which was inhabited from Antiquity to Early Byzantine times, and after a break of some centuries again in the Late Byzantine period. Afterwards, the road passed the bishopric of Daldis, today Nardı kale.²⁸ Near the Gygaean Lake (Marmara Gölü), it reached the main communication road that led from Thyateira to the south.

The main road divided in the area of modern Gölarmara and ran in separate branches along both sides of the Gygaean Lake. The eastern fork, most probably more important than the other one, connected Thyateira with the Lydian capital of Sardis;²⁹ the western fork, on the other hand, led directly to the bishopric of Satala, modern Adala, where a Roman bridge made it possible to pass the river Hermos in a convenient way.³⁰ The road continued through the valley of the river Hermos and the impressive landscapes of the Catacecaumene and the Mokadēnē; not far west of Timenu Thērai, modern Uşak, it reached Phrygian territory. This road was mentioned several times in academic literature, it belonged to the significant communication routes of Western Anatolia.³¹ Three regional roads connected this street with the valley of the river Macestus in the north: the first one started east of Maionia and run through the Roman settlements of Nisyra and of Iaza, afterwards through the bishop's see of Settai, so famous for its textile industry in Late Antiquity, and the place of Ariandos near modern Alağaç. The second road led to the north behind Kula, touched the mineral springs of Thermai Thēseōs and the bishopric of Silandos, still existing in the 12th century; after passing the settlement place near

25 Darrouzès, 1981, 207, 220, 235 e. a; Ramsay, 1890, 122; Mitchell, 1993, I 162, 180.

26 Foss, 1987, 81–91.

27 Belke – Mersich, 1990, Thematische Karte; Külzer, 2016a, 286–287.

28 Darrouzès, 1981, 208, 220, 235 e. a; Foss, 1987, 91–94.

29 Concerning Sardis, see Foss, 1976.

30 Darrouzès, 1981, 208, 220, 235 e. a.; Talbert, 2000, Map 56.

31 See Herrmann, 1981, Map; Külzer, 2016a, 287–290; Mitchell, 1993, I 120, Map 7.

Tepeeynihan it reached the region of Synaos near modern Simav, being an important market town in Phrygia. Finally, the third road started in the hinterland of Bageis, modern Güre, a small but famous town, whose bishop was member of the Council of Nicaea in 325; following the Hermos valley, the road met another one, which connected Synaos with Kadoi, also an important market centre.³² Both cities belonged to the metropolis of Laodicea, modern Denizli.³³ Laodicea itself was mentioned above as one of the numerous stations along the important main road, which led from the Dardanelles through Western Anatolia. By passing the valley of the river Cogamus, modern Alaşehir çay, this road connected Laodicea with Sardis and the Lydian villages in the Hermos valley. In the Cogamus valley, several smaller late antique settlements are documented, but also more important cities like Philadelphia (Alaşehir) and Tripolis (Yenice).³⁴ Not far from the last one, the travellers could reach the city of Hierapolis, today Pamukkale, in Phrygia, being the burial place of the apostle Philippos; a famous pilgrimage centre.³⁵ Both Hierapolis and Laodicea are located in the fertile Lycus valley;³⁶ in between them, a well-preserved Roman bridge shows a *fixed point* of the former road.³⁷ Only in a small distance, there were the places of Colossae and its Byzantine successor town Chōnai, important pilgrimage centres in Western Anatolia.³⁸

From the area of Colossae and Chōnai there led a road in north-eastern direction into the inner parts of *Phrygia Pakatianē*; the goal of this road, which is only depicted by David French, but not in the common historical atlases, was Eumeneia, today's Işıklı.³⁹ Numerous settlement remains and architectural fragments in the area of the villages Yamanlar,⁴⁰ Yassihüyük,⁴¹ Beyelli,⁴² Kavaklar,⁴³ Aşağışeyit,⁴⁴ Yukarıseyit⁴⁵ and İsabey indicate the course of the road. The last place can be identified with the bishopric of Lunda,

32 Külzer, 2016a, 289–290.

33 Belke – Mersich, 1990, 323–326; Şimşek, 2013; Külzer, 2018, 56; Darrouzès, 1981, 210, 224, 238 e. a.

34 Petzl, 2007.

35 Belke – Mersich, 1990, 268–272; Selsvold, 2012, 13–22.

36 Belke – Mersich, 1990, 330–331; Koder, 2012, 166–167.

37 Talbert, 2000, Map 65.

38 Belke – Mersich, 1990, 222–225, 309–311; Foss, 2002, 130, 131, 132, 137, 138, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 148; Koder, 2012, 166; Thonemann, 2011, 75–84.

39 French, 2014, 26; Thonemann, 2011, 133–151, 170–177; Belke – Mersich, 1990, 251–252; Külzer, 2018a, 60.

40 Belke – Mersich, 1990, 414.

41 Belke – Mersich, 1990, 415–416.

42 Belke – Mersich, 1990, 212.

43 Belke – Mersich, 1990, 294–295.

44 Belke – Mersich, 1990, 193.

45 Belke – Mersich, 1990, 419.

which still existed in the 12th century.⁴⁶ About seven kilometres south-east of Yamanlar a bridge from Roman times, today Ak köprü, crossed the Maeander and indicates the former existence of a road.⁴⁷

Largely parallel to this road was another one, which led from the craggy hinterland of Hierapolis in a north-eastern direction to Sebastē, modern Selçikler. Here again the course of the road is indicated by late antique or medieval settlement remains near the villages of Kırkyaren,⁴⁸ Paşalar⁴⁹ and Deşdemir.⁵⁰ Near Yeşilova, about 40 kilometres north northeast of Hierapolis, was the place of the ancient town of Motella; later called Metellupolis, the place was also a bishopric.⁵¹ – In this way, the settlements of the Lycus valley were well connected with the inner parts of Phrygia.

An important road, which led from Laodikeia to the south, is surprisingly not depicted in the Phrygia volume of *Tabula Imperii Byzantini*; however, it was added later in the volume on Lycia and Pamphylia.⁵² This road passed the bishop's see of Themisōnion near Karahüyük, where various inscriptions and a milestone from the time of the late emperor Diocletian (293–305) were discovered.⁵³ From there it went to the direction of Kibyra and the inner parts of the provinces Lycia and Pamphylia.

The most important traffic route from Laodicea and the Lycus valley however led into western direction;⁵⁴ this refers to the famous street along the Meander River, already existing in pre-Roman times. It run south of the Aydınlar dağları, the former Messōgis. a modern road that is even today extremely important covers its course. Numerous milestones document the course of this road; the oldest one from Çamlık near Ephesos dates from 129 to 126 BCE and shows that this road was one of the first, which were re-constructed by the Romans.⁵⁵ Starting from Laodicea, the road passed Karura, today's Tekkeköy, and led to Antioch on the Meander; here a Roman bridge mentioned by Strabōn helped to pass the river.⁵⁶ Now on the northern side of the river, the communication road led further to the west; Nysa, Tralleis and Magnesia at the Meander are to be mentioned as important stations; significant targets were the central market towns of Ephesos in *Asia* or Miletus in *Karia*.

46 Belke – Mersich, 1990, 329; Darrouzès, 1981, 280, 301 e. a.

47 Talbert, 2000, Map 62; Külzer, 2018a, 61.

48 Belke – Mersich, 1990, 304–305; Külzer, 2018a, 60.

49 Belke – Mersich, 1990, 356.

50 Belke – Mersich, 1990, 233.

51 Belke – Mersich, 1990, 339; Darrouzès, 1981, 213, 227, 241 e. a.

52 Hellenkemper – Hild, 2004, 'Thematische Karte'; also depicted by French, 2014, 26.

53 French, 2014 180; Hellenkemper – Hild, 2004, 884.

54 Talbert, 2000, Maps 61, 65; French 2014, 25; Thonemann, 2011, 242–343; Magie, 1950, 789–793.

55 French, 2014, 81–87.

56 Strabōn 13,4,15; Hild, 2014, 9–11, 18, 21, 23, 25, 33, 37; Talbert, 2000, Map 61.

Less known than this main route is a secondary road, which run from Miletus eastwards, on the southern bank of the Meander, parallel to the former one. This road passed Euippē, modern Dalama, and the Carian bishopric of Orthōsias, today's Orthas Mahallesi east of Yenipazar.⁵⁷ Near this place, a milestone was discovered which dates to the time of the emperor Anastasius (491–518) and confirms the existence of that road.⁵⁸ Near Antioch both connections came together; the secondary road however had the disadvantage that two rivers, the Marsyas (Çine çay) and the Harpasus (Akçay), crossed its course, without any bridges. This meant a great effort for travellers; therefore, the main road on the northern bank of the Meander was more in use, even for such travellers who wanted to visit Miletus or other cities in northern *Karia*.⁵⁹

One of the most significant goals of the Meander road was the old and well-known city of Ephesos, a famous trade and commercial centre, an aim for thousands of pilgrims, first only for pagans, later then for Christians of different denominations as well as for Muslims.⁶⁰ The city was easily accessible, over land and at sea. The ongoing silting of the harbour required countermeasures; new landing facilities had to be created over the centuries.⁶¹ Over land, various national roads connected the city with its hinterland. One of these roads passed the south-eastern slope of the Alaman dağ, the former Mount Galēsion, and led to the Kaÿstrios valley.⁶² Here it divided into different branches which went either to Smyrna, modern İzmir, or to Nymphaion, today's Kemalpaşa, by crossing the Karabel-Pass, or to Sardis, by passing Hypaipa near Datbeyı and Mount Tmōlos, today's Boz dağ.⁶³

Another old road, already depicted on the Peutinger Map came from Ephesos and passed the south-western slope of Mount Galēsion;⁶⁴ it connected the settlements of Notion (the later Colophon), Dios Hieron, Lebedos and Teōs. In this area the road left the coastline and went northwards to the inner land; its next target was Clazomenae on the shore of today's İzmir körfesi. From this city, travellers could easily reach Smyrna, by using a coastal road, which is depicted in most historical atlases.⁶⁵ It is noteworthy however, that the settlements west of Clazomenae usually were presented as isolated dots in a wider landscape, without any connection to the road-network.⁶⁶ This is for sure contrary to the historical facts. In Late Antiquity, the most important settlement in the

57 Hild, 2014, 33–37; Darrouzès, 1981, 210, 224, 239 e. a.

58 Debord – Varinlioğlu, 2010, 240. The road is absent in Talbert, 2000, Maps 61, 65.

59 Hild, 2014, 33; Koder, 2012, 163–166.

60 Daim – Ladstätter 2011; Foss, 2002, 129, 130, 132, 137, 138 e. a.

61 Stock, 2013, 57–69; Steskal, 2014, 325–338; Külzer, 2016c, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57.

62 Meriç, 2009; Külzer, 2017, 195–213.

63 Talbert, 2000, Maps 56, 61; French, 2014, 25.

64 Weber, 1976, folio VIII/5; Miller, 1916, 701–703.

65 Talbert, 2000, Maps 56; *Pelagios*-Map (see above, note 11).

66 For example, Talbert, 2000, Map 56.

whole area was Erythrae, modern Ildir, eponymous for the whole peninsula; its existence is documented since the 9th century BCE; it was a bishopric since the early 5th century AD.⁶⁷ The city was part of the ramified road system of Western Anatolia, contrary to the illustration of the Peutinger Map, which serves as basis for most historical atlases. Road connections between Erythrae and its neighbouring town of Linoperamata, modern Çeşme, and the hinterland of Clazomenae are well documented in the early Ottoman period;⁶⁸ but the reconstruction of the late medieval road network in the hinterland of Smyrna as presented by Hélène Ahrweiler in 1965 seems to be correct when referring to this road.⁶⁹

The road network in Late Antique and medieval Western Anatolia is widely ramified; but new archaeological discoveries and scientific research approaches permit its constant expansion. Therefore, everyday life of the medieval people in these sweeping landscapes of Asia Minor is increasingly clear.

67 Keil, 1910; Keil, 1912; Külzer, 2018b, 741–748.

68 Luther, 1989, XIX ‘Restructured Anatolian Network Route Unit: İstanbul – İzmir – Konya. Route Nodes and other stages 1550’s – 1750’s AD’; Laut, 1992.

69 Ahrweiler, 1965, 179.

BIBLIOGRAPHY

- Ahrweiler, H. (1965), 'L'histoire et la géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations turques (1081–1317)', *Travaux et Mémoires*, 1, 1–204.
- Belke, K. (1998), 'Von der Pflasterstraße zum Maultierpfad? Zum kleinasiatischen Wegenetz in mittelbyzantinischer Zeit', in: St. Lampakēs (ed.), *Η Βυζαντινή Μικρά Ασία (6ος – 12ος αι.)*, Athens, 267–284.
- Belke, K. (2010), 'Justinians Brücke über den Sangarios', in: S. Doğan, M. Kardiroğlu (eds.), *Bizans ve Çevre Kültürler: Prof. Dr. S. Yıldız Ötügen'e Armağan*, İstanbul, 89–99.
- Belke, K., Mersich, N. (1990), *Phrygien und Pisidien*, Tabula Imperii Byzantini, 7, Vienna.
- Bellavia, G. (2006), 'Predicting communication routes', in: J. F. Haldon (ed.), *General Issues in the Study of Medieval Logistics: Sources, Problems and Methodologies*. History of Warfare, 36, Leiden – Boston, 185–198.
- Breier, M. (2013), 'Getting Around in the Past: Historical Road Modelling', in: K. Kriz, W. Cartwright, M. Kinsberger (eds.), *Understanding Different Geographies: Lecture Notes in Geoinformation and Cartography*, Berlin – Heidelberg, 215–226.
- Daim, F. and Ladstätter, S. (2011), *Bizans Döneminde Ephesos*, İstanbul.
- Darrouzès, J. (1981), *Notitiae episcopatum Ecclesiae Constantinopolitanae*, Géographie ecclésiastique de l'empire byzantine, 1, Paris.
- Debord, P. and Varinlioğlu, E. (2010), *Cities de Carie: Harpasa, Bargasa, Orthosia dans l'antiquité*, Rennes.
- Foss, C. (1976), *Byzantine and Turkish Sardis*, Cambridge, Mass., London.
- Foss, C. (1987), 'Sites and Strongholds of Northern Lydia', *Anatolian Studies*, 37, 81–101.
- Foss, C. (2002), 'Pilgrimage in Medieval Asia Minor', *Dumbarton Oaks Papers*, 56, 129–151.
- French, D. H. (1980), 'The Roman Road-system of Asia Minor', *ANRW*, II 7.2, 698–729.
- French, D. H. (2012), *Roman Roads and Milestones of Asia Minor: Vol. 3 Milestones*. Fasc. 3.1: *Republican*, British Institute at Ankara: Electronic Monograph, 1.
- French, D. H. (2014), *Roman Roads and Milestones of Asia Minor: Vol. 3 Milestones*. Fasc. 3.5: *Asia*, British Institute at Ankara: Electronic Monograph, 5.
- Gaffney, V. and H. (2010), 'Modelling Routes and Communications', in: E. Kislinger, J. Koder, A. Külzer (eds.), *Handels Güter und Verkehrswege: Aspekte der Warenversorgung im östlichen Mittelmeerraum (4. bis 15. Jahrhundert)*, Vienna, 79–91.
- Hellenkemper, H., Hild, F. (2004), *Lykien und Pamphylien*, Tabula Imperii Byzantini, 8, Vienna.

- Hermann, P. (1981), *Tituli Lydiae linguis Graeca et Latina conscripti. Regio septentrionalis ad orientem vergens*, TAM V/1, Vienna.
- Hermann, P. (1989), *Tituli Lydiae linguis Graeca et Latina conscripti. Regio septentrionalis ad occidentem vergens*, TAM V/2, Vienna.
- Hild, F. (2014), *Meilensteine, Straßen und das Verkehrsnetz der Provinz Karia*, Vienna. *Imperatoris Antonini Augusti Itineraria provinciarum et maritimum*, ed. O. Cuntz, Leipzig, 1929.
- Keil, J. (1910) 'Forschungen in der Erythraia I', *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes*, 13, Beiblatt, 5–74.
- Keil, J. (1912) Josef Keil, 'Forschungen in der Erythraia II', *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes*, 15 Beiblatt, 49–76
- Koder, J. (1986), 'The Urban Character of the Early Byzantine Empire: Some Reflections on a Settlement Geographical Approach to the Topic', in: *The 17th International Byzantine Congress: Major Papers*, New Rochelle, N.Y., 155–187.
- Koder, J. (2012), 'Regional Networks in Asia Minor during the Middle Byzantine Period, Seventh–Eleventh Centuries. An Approach', in: C. Morrisson (ed.), *Trade and Markets in Byzantium*, *Dumbarton Oaks Byzantine symposia et colloquia*, Washington, D. C., 147–175.
- Külzer, A. (2008), *Ostthrakien (Eurōpē)*, *Tabula Imperii Byzantini*, 12, Vienna.
- Külzer, A. (2016a), 'Byzantine Lydia: Some Remarks on Communication Routes and Settlement Places', in: P. Magdalino, N. Necipoğlu (eds.), *Trade in Byzantium: Papers from the Third International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*, İstanbul, 279–295.
- Külzer, A. (2016b), 'Von Assos nach Pergamon und Ephesos. Betrachtungen zu den Straßen Westkleinasiens in römischer und byzantinischer Zeit', *Asia Minor Studien*, 78, 185–203.
- Külzer, A., (2016c), 'Jenseits von Ephesos: Hafenanlagen an der kleinasiatischen Westküste in Spätantike und byzantinischer Zeit', in: M. Seifert, L. Ziemer (eds.), *Gateways. North Meets East 3: Aktuelle Forschungen zu antiken Häfen*. Aachen, 49–73.
- Külzer, A. (2017), 'Streifzüge durch das Tal des Kaÿstrios (Küçük Menderes): Historisch-geographische Impressionen aus Westanatolien', in: A. Külzer and M. Popović (eds.), *Space, Landscapes and Settlements in Byzantium: Studies in Historical Geography of the Eastern Mediterranean*, *Studies in Historical Geography and Cultural Heritage*, 1. Novi Sad – Vienna, 195–213, 475–478.
- Külzer, A. (2018a), 'Roads and Routes in Western Phrygia in Late Antiquity', in: T. Kaçar, C. Şimşek (eds.), *Geç Antik Çağ'da Lykos Vadisi ve Çevresi / The Lykos Valley and Neighbourhood in Late Antiquity*, İstanbul, 55–64.

- Külzer, A. (2018b), 'Dornröschen erwacht... Neue Forschungen auf der Halbinsel Erythraia (Çeşme Yarımadası) im westlichen Kleinasien', in: J. Drauschke, E. Kislinger, K. Kühtreiber, Th. Kühtreiber, G. Scharrer-Liška, T. Vida (eds.), *Lebenswelten zwischen Archäologie und Geschichte. Festschrift für Falko Daim zu seinem 65. Geburtstag*, II, Mainz, 741–748.
- Laut, J. P. (1992), *Asia Minor in the 17th Century according to Evliya Çelebi (Western Part)*, TAVO B IX 6, Wiesbaden.
- Luther, U. M. (1989), *Historical Route Network of Anatolia (Istanbul – Izmir – Konya) 1550's to 1850's: A Methodological Study*, Ankara.
- Magie, D. (1950), *Roman Rule in Asia Minor*, Princeton, N.J.
- Meriç, R. (2009), *Das Hinterland von Ephesos. Archäologisch-topographische Forschungen im Kaystros-Tal*. Vienna.
- Miller, K. (1916), *Itineraria Romana: Römische Reisewege an der Hand der Tabula Peutingeriana dargestellt*, Stuttgart.
- Mitchell, St. (1993), *Anatolia. Land, Men, and Gods in Asia Minor*: I 'The Celts and the Impact of Roman Rule'; II 'The Rise of the Church', Oxford.
- Petzl, G. (2007), *Tituli Lydiae linguis Graeca et Latina conscripti: Philadelpheia et Ager Philadelphenus*, TAM V/3, Vienna.
- Ramsay, W. (1890), *The Historical Geography of Asia Minor*, Royal Geographical Society, Supplementary Papers, 4, London.
- Schuchhardt, C. (1912), 'Historische Topographie der Landschaft', in: A. Conze, *Altortümer von Pergamon*, I/1 *Stadt und Landschaft*, Berlin, 61–143.
- Selsvold, I. (2012), in cooperation with L. Solli, C. C. Wenn, 'Surveys and Saints – Hierapolis 2011', *Nicolay*, 177, 13–22.
- Şimşek, C. (2013), *Laodikeia (Laodicea ad Lycum)*, İstanbul.
- Steskal, M. (2014), 'Ephesos and its Harbors: A City in Search of its Place', *Byzas*, 19, 325–338.
- Strabōn, *Geographika*, Antik Anadolu Coğrafyası, çev. A. Pekman, İstanbul, 2000.
- Stock, F. (2013), in collaboration with A. Pint, B. Horejs, S. Ladstätter, H. Brückner, 'In search of the harbours: New evidence of Late Roman and Byzantine harbours of Ephesus', *Quaternary International*, 312, 57–69;
- Talbert, R. J. A. (2000), *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, edited in collaboration with R. S. Bagnall, J. McK. Camp II e. a. Atlas, Map-by-map-directory, I–II, Princeton, N.J. – Oxford.
- Thonemann, P. (2011), *The Maeander Valley: A Historical Geography From Antiquity to Byzantium*, Cambridge.
- Weber, E. (1976), *Tabula Peutingeriana: Codex Vindobonensis 324. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat. Kommentar*, Graz.

MARDİN ÇARŞILARININ TARİHİ VE MİMARİ ÖZELLİKLERİNE DAİR TESPİTLER



OBSERVATIONS ON HISTORICAL AND ARCHITECTURAL FEATURES OF MARDIN BAZAARS

Evindar YEŞİLBAŞ*

Öz

Mardin’de tescilli beş adet ve henüz tescili gerçekleştirilmeyen üç adet çarşı ile toplamda sekiz çarşı araştırmaya konu olmuştur. Çalışmada, Aktarlar, Ayakkabıcılar, Bakırcılar, Çarıkcılar, Marangozlar, Tellallar, Revaklı ve Zahiréciler çarşılarının plan, mekan, malzeme-teknik ve süsleme bakımından mimari özellikleri üzerine genel değerlendirmeler yapılmıştır. Uzun bir dönem içinde oluşmuş Anadolu ticaret mimarisinin gelişim halkalarından olan bu çarşılar, bölgesel mimari anlayış çerçevesinde farklı karakterlerle karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın amacı; Mardin ticaret merkezinde tarihî kimliğe sahip çarşıların tarihsel süreç içindeki oluşumu, gelişimi ve değişimini tespit etmek, işlevini yitirmekte olan bu çarşıların mimari özelliklerini belirlemektir. Çalışmamız konuyla ilgilenen başka araştırmacıların faydalanabileceği bir kaynak olacağı için de ayrıca önemlidir. Mardin çarşılarının, şehrin coğrafi özellikleri çerçevesinde Ulu Cami ve etrafında üstü açık çarşılar olarak, sokak dizilişleri şeklinde geliştikleri tespit edilmiştir. En erken, Artuklu Dönemi’nde şekillenmeye başladığını düşündüğümüz bu çarşılar, süslemeden uzak, tonoz sistemiyle örtülmüş ve zamanla yan yana dükkanların dizilişleriyle sonradan birbiri ile organik bağ kurmuş arastalar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Çarşılarda, aynı veya birbirine yakın işkollarına mensup meslek zümrelerinin ayrı birer arastada yer aldığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mardin, Artuklu, Çarşı, Arasta, ticaret yapıları,

Abstract

The subject of the study is a total of 8 bazaars in Mardin. The study made general evaluations on the architectural characteristics of the bazaars (*Aktarlar, Ayakkabıcılar, Bakırcılar, Çarıkcılar, Marangozlar, Tellallar, Revaklı and Zahiréciler*) in terms of layout, space, material-technique and decoration. These bazaars are one of the developmental stages of the Anatolian commercial architecture that formed over a long period of time and have different characteristics within the framework of regional architectural understanding. The aim of this study is to identify the physical texture of the trade zone and historically determine the formative, developmental and transformative stages and architectural

* Dr. Öğr. Üyesi. Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türkiye.

ORCID ID: 0000-0002-2420-5620 ♦ E-mail: evindaryesilbas@artuklu.edu.tr

Makalemiz, Mardin Artuklu Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenen MAÜ-BAP-15-EF-21 numaralı ve “Mardin Çarşıları” isimli projemizden üretilen bir çalışmadır. Proje süresince yardımlarını esirgemeyen koordinatörlük çalışanlarına ve proje asistanlığını yürüten Arş. Gör. Emine Dalıcı ve Arş. Gör. Nesrin Yeşilmen’e teşekkürlerimi sunarım.

characteristics of the bazaars, which are losing their function, in Mardin trade center. We believe that this study will be of interest to researchers who are interested in this subject matter. Developed in line with the geographical features of the city, the Mardin bazaars were open-air bazaars lining up the flanks of streets located in and around Grand Mosque. These bazaars are believed to have first emerged during the Artuqid era. They were devoid of any kind of decoration. They were roofed with a barrel vault and became organically connected with each other with the lining up of shops side by side over time. Craftsmen of the same or similar occupational groups carried out their trade on separate streets.

Key Words: *Mardin, Artuqid, Bazaar, Arasta, trade architecture,*

Giriş

Şehirlerin topografyası, ticari bakımdan önemi, şehrin ekonomik potansiyeli, üretilen ürün çeşitliliği vb. etkenler “çarşı” yapısının oluşumunu ve gelişimini etkilemiştir. Bununla beraber, hemen hemen bütün yerleşmelerde çarşılar, cadde ve sokaklar boyunca uzanan dükkân dizilerinden, arasta, bedesten ve hanlardan meydana gelirdi. Çarşının sokak ve yol dağılımı belirli bir şema göstermeksizin ticaret merkezinden çevreye doğru yayılım göstermektedir. Çarşıların en küçük birimi olan dükkânlar bazen bir yana tek dizi halinde yerleştirilse de; daha sık rastlanan şekliyle yolun iki tarafına, bazılarının da han, hamam, bedesten gibi yapıların bir veya birkaç cephesine bitişik dizildikleri görülür. Dükkanların birbirleri ile organik ve ilişkili düzeninin, aynı malın satılması esasına bağlı olarak çarşı yapısını oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Çarşı esnafının yerleşmesinde, aynı tür veya birbirine yakın işkollarına mensup her meslek zümresine ayrı bir sokak tahsisi esastır.¹ Bu ayırımı göre, icra edilen meslekle özdeşleşmiş sokaklara genellikle *arasta* denir ve özdeşleştiği meslek grubunun adıyla anılır. Dolayısıyla çarşı sokaklarının her biri, bünyesindeki esnafın mesleki faaliyetlerini de tanımlayan birer arastadır. Bağlantı kurulan kentsel mekânların dizilişleri ve yönelişi açısından bakıldığında, tek bir yolun dik açılı olarak kullanılması, ya da iki farklı yolun kesişmesi şeklinde de arasta mekânı biçimlenebilir.² Bu kesişme doğrusal bir şekilde ilerleyen yayanın hareketinde bir değişiklik yaratmayıp, perspektifinde monotonluğu kıran bir etki oluşturmaktadır. Kullanıcının bir eksen doğrultusunda hareketi sırasında, kesişen yolların bulunduğu bölümlerde sürpriz mekânların ortaya çıkması, arasta³ yapısının kullanıcının zihninde daha kolay ölçeklendirilebilmesi ve tanımlanabilmesini sağlamaktadır.⁴

1 Çarşının yerleşim düzeninde, “lonca teşkilatı” na bağlı olarak her esnaf grubu, işlerinin niteliğine göre belirli bölümlere kümelenmiştir, daha geniş bilgi için *bk.* Tarus, 1947; Soykut, 1971.

2 Yeşilbaş, 2016, 27.

3 Bazı kaynaklarda “*arasta*” sözcüğünün, Farsça “süslemek” anlamına gelen “*arasten*” sözcüğünden türettiği, “*mimari yapıların üstünü örten süslü saçak*” anlamına gelen “*arastak*” sözcüğü kullanılarak bu yapılar “arasta” denildiği bildirilmektedir.(Pakalın, 1993.) Sözcük kökenine bakıldığında, Batı dillerinde kullanılan asker çarşısı, orduda kurulan seyyar çarşı, ordu çarşısı anlamlarında da kullanıldığı aktarılmaktadır.(Hasol, 1995.) Çalışmamızda incelediğimiz arastaları, Bölge halkı tarafından kabul görülen isimleri ile “çarşı” olarak tanımlamayı uygun bulduk.

4 Tunçel, 2001, 560.

Ticaret ve alışveriş alışkanlıklarındaki değişimlerin sonucu, diğer kentlerde olduğu gibi Mardin’de de, çarşılardaki dükkanların terk edilmesi olmuş; bu da fonksiyonlarını yitirmelerine, dolayısıyla da tahribat sürecinin hızlanmasına sebep olmuştur. Literatür çalışmalarına bakıldığında Mardin çarşılarının şu ana kadar çok sınırlı sayıda çalışmalara konu olduğu ve toplu anlamda yeterince incelenmediği görülmüştür.⁵ Söz konusu çalışmalarda, çarşılara yönelik sanat tarihi ve mimarlık tarihi açılarından toplu bir değerlendirme yapılmamıştır. Tek tek bilgi üreten çalışmaların bazıları ise çizim, fotoğraf gibi teknik detaylardan yoksun veya yetersizdir. Ayrıca Tahrir Defterleri, Şer’iyye Sicilleri,⁶ Salnâme, Vakfiye kayıtları gibi arşiv belgeleri ışığında yapılan çalışmalarda ise buldukları mahalle ve özellikle mülk sahipleri, dükkan satışları, çarşılarda yaşanan mahkemelik durumlar gibi çeşitli yönlerini aydınlatıcı kısa bilgiler mevcuttur.

Öte yandan monografik çalışmalar için önemli birer kaynak teşkil eden seyahatnâmelerde⁷ ise daha çok şehrin coğrafi konumu, genel yapısı, mahalleleri veya nüfusu hakkında bilgiler verilmekle beraber, çarşıların dönemine göre fiziki durumları ve Mardin şehrinde ticari üretim hakkında açıklayıcı bazı notlar da mevcuttur. Uzun bir süreç içinde oluşmuş Anadolu ticaret mimarisinin gelişim halkalarından olan Mardin çarşuları ile ilgili toplu ve sistematik yayın eksikliği ve bilimsel anlamda söz konusu boşluğu doldurma isteği bu konuyu seçmemize vesile olmuştur.⁸

Çalışmamızda, tescilli beş adet ve henüz tescili gerçekleştirilmeyen üç adet çarşı ile toplamda sekiz çarşı, araştırmaya konu olmuştur. Aktarlar, Ayakkabıcılar, Bakırcılar, Çarıkcılar, Marangozlar, Tellallar, Revaklı ve Zahirçiler (Uncular) çarşılarının mimari özellikleri katalog çalışmasından ziyade genel değerlendirmelerle izah edilmiştir.

Bu bağlamda, Mardin merkezindeki çarşı yapılarının mimari özellikleri, plan ve mekân anlayışları, günümüzdeki korunmuşluk durumları tespit edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca çarşıların, buldukları alanlarda en erken ne zaman kurulmuş olabilecekleri, Mardin şehrinin tarihi göz önüne alınarak ve önemli yapılar referans kabul edilerek tartışılmıştır.

Böyle bir çalışmanın Anadolu ölçeğinde *ticaret mimarisinin* gelişim çizgisinin değerlendirilmesinde birtakım boşlukların dolmasına katkı sağlayacağını düşünmekteyiz.

5 H. Öztürk, çalışmasında, *Revaklı Çarşı ve Kaysriye (Bedesten) Çarşısı* hakkında çok az bilgi verip diğer çarşuları sadece isimleriyle zikretmiştir. Bk. Öztürk, 2011. *Mardin Kültür Envarteri* çalışmasında ise çarşıların bir kısmı sadece kısa tanımlarıyla verilmiştir. Bk. Soyukaya vd., 2013.

6 Özçoşar vd., 2007; Kankal vd., 2007; Kankal (Ed.), 2007; Özçoşar vd., 2007; Kankal vd., 2007.

7 İbn Battuta Tanci, 2000; Marco Polo, 1985; Evliya Çelebi, 2006; Niebuhr, 1792; Dupre, 1819; Buckingham, 1827; Southgate, 1840; Ainsworth, 1842; Taylor, 1865; Cuinet, 1891; Gabriel, 1940; Tavernier, 1980; Olivier, 1991.

8 Bu çalışmalardan bazıları şunlardır: Özdeş, 1998; Çetin, 2009, 369-384; Cezar, 1985; Akozan, 1979, 759-770; Bilici, 1992, 311-320; Cantay, 1989, 123-129; Küçükkömürcü, 2005; Uysal, 2010, 149-162; Anonim, 2011; Öztürk, 2011; Mortan ve Küçükerman, 2010, 3; Ceylan, 1989; Özgen, 2007, 32-37; Mayer, 2008; Topçu ve Bilisel, 2016, 58-74.

Mardin Çarşılarına Dair Tarihî Tespitler

Mardin yöresi tarih öncesinde ve tarih çağlarında, coğrafi bakımdan önemli ticari ve kültürel ilişki ağlarının kavuşma noktasında bulunmuş bir merkezdir. Roma İmparatorluğu hâkimiyetinde kale-kent görünümüne sahip şehrin ticari potansiyeline yönelik kesin bilgilerimiz bulunmamakla birlikte, ticaretin kaleye ulaşma noktasındaki zorlukları da göz önünde bulundurarak kale dışında gerçekleşmiş olabileceği düşünülebilir.

Anadolu'nun önemli ticaret merkezleri gibi, Mardin ve çevresi de Orta Çağ'da ticari canlılığın yaşandığı ve kervan ticaretinin⁹ yapıldığı bir bölge olmuştur. Zira önemli birer kültür merkezi haline gelmiş olan Konya, Bağdat ve Basra gibi merkezleri birbirine bağlayan ve kervan ticaretinde büyük önemi olan iki ana arter¹⁰ Mardin ve Nusaybin'den geçmekteydi.¹¹ Mardin'de Artuklu Dönemi bayındırlık faaliyetlerinin görkemli örnekleri, burada kervan ticaretine bağlı olarak refah artışının yaşandığını kanıtlamaktadır.

Akkoyunlular Dönemi'nde Mardin aracılığıyla Yezdi ve Frenk kumaşı ile Anadolu kumaşının, ipek¹² ve çeşitli malların¹³ ticaretinin yapıldığı bilinmektedir.¹⁴ Akkoyunlular Dönemi'nde her tür ticari malın şehre giriş-çıkışı ve satışı kontrol altında tutulmuş, bu kontrolün hem zabıta hem de mali boyutlarına ait kurallar yazılı kanunlar şeklinde düzenlenmişti.¹⁵

Mardin'in 16. yüzyılda Güneydoğu Anadolu bölgesinden geçen iki transit ticaret yolu üzerinde önemli durak konumunu sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Bir taraftan Diyarbakır-Musul-Bağdat, diğer taraftan Halep-Urfa-Nusaybin-Musul-Bağdat ticaret hattı Mardin'den geçmekteydi. Akkoyunlular Dönemi'nde yazılı kanunlar şeklinde düzenlenmiş kent içi ticaret kurallarının Osmanlılar tarafından küçük değişiklik ve ilavelerle muhafaza edildiği anlaşılmaktadır.¹⁶

9 İbn-i Bibi'nin 12. yy. kent ekonomisi hakkında verdiği bilgilere göre ekonomi, belirli alanlarda göçebeliğin ve hayvancılığın yaygın olduğu, kervan ve şehir ticareti ile birlikte ihtiyaçlara yönelik üretim faaliyetlerini de kapsamaktaydı. *bk.* İbn-i Bibi, 2007; Aydın vd., 2001, 144.

10 Konya-Kayseri-Sivas-Erzurum ana arterinden Sivas'ta ayrılıp Bağdat'a yönelen Sivas-Malatya-Diyarbakır-Mardin-Musul yolu ile Halep'ten ayrılan Kilis-Nusaybin-Musul yolu.

11 Akdağ, 1995, 30.

12 Uzun Hasan döneminde Venedik elçisi olarak bulunan Barbaro da bu şehirde bol miktarda ipek üretildiğini ifade etmektedir. *Bk.* Barbaro, 1873, 48.

13 Renkli bez, ham bez, şeker, çoban yağmurluğu, cam, kalay, nef, işlenmiş deri, bıçak ve çelik, sabun, demir, kurşun ve ba'lebeki bezi gibi ticari mallar üretilmekteydi. Bunlardan başka şehirde at, katır, deve ve sığır gibi hayvanların alış-verişinin yapıldığı ifade edilmektedir. *Bk.* Paydaş, 2004, 216.

14 Akgündüz, 1991, 272-273.

15 Aydın vd, 2001, 139.

16 Nitekim 1564 tarihli *icmal defterlerindeki* kayıtlara göre Mardin'de bulunan sof üretiminden yılda 10.000 akçe elde edildiği, sanayi bakımından boyahane gelirinin de cizye geliri ile birlikte

Mardin'deki ticari faaliyeti, üretim potansiyelini ve kent organizasyonunda çarşıların durumuna yönelik bazı bilgileri seyahatnâmeler,¹⁷ salnâmeler¹⁸ ve arşiv kayıtlarından da öğrenebilmekteyiz.

16. yy.'da Mardin'de mevcut dükkan, han, hamam ve kervansarayların çok büyük bir bölümü (1530 yılındaki kayıtlarda 570 civarındaki dükkanın 418'i), vakıf malı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelirlerinin büyük bir kısmının kent merkezinde çarşı kompleksi içindeki ticari mekanlardan geldiği düşünüldüğünde, vakıfların kent ekonomisini canlı tutan ve ekonomik faaliyetlerden rant sağlayan kurumlar olduğunu da söyleyebiliriz.¹⁹

Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*'sinde Mardin'de bir kazaya bağlı, yüksek bir tepe üzerinde dört köşe, küçük bir sur olan Hatuniye Kalesi'nden bahseder. Kalenin, çarşısı, pazarı ve imareti olmayıp, yetmiş adet neferi ve yeteri kadar cephanesi olduğunu ifade eder.²⁰ Seyyah, Mardin'in ticari dokusu hakkında bilgi vermemektedir; ancak yakın konumdaki kalede çarşı olmadığını belirtmesi, insanların ihtiyaçlarını daha yakın ve büyük bir çarşıdan karşılamış olabilecekleri düşüncesini yaratmaktadır. Mardin'in Akkoyunlular ve Osmanlılar dönemlerinde yoğun ticari faaliyetlerin gerçekleştirildiği Ulu Camii ve çevresinde -bugünkü gibi güçlü çarşı dokusu olmasa bile, mevcudiyetinden emin olduğumuz- çarşı ünitesi Evliya Çelebi'nin dikkatinden kaçmış olmalıdır.

113.000 akçe tuttuğu anlaşılmaktadır. Yine kumaşların damgalanması sırasında alınan kızıl damga geliri, transit ticaretten alınan *bac-ı ubûr* ve hazîne-dârî ile birlikte 138.000 akçe tuttuğu görülmektedir. (Kurt, 1990, 195.)

- 17 Batılı seyyahların eserlerinde Mardin şehri ile ilgili darphane, baş-hane, kiris-hane, boya-hane, boza-hane, debbağ-hane, şem'i-hane, ve susam yağı imalathanesi, pamuk arpa ve hububat yetiştiriciliği bilgileri sunulmaktadır. Seyyah J. S. Buckingham, Türk şehirlerine nazaran burada daha az kahvehane ve dinlenme yerleri bulunduğunu ve bunların az katımlı, kötü döşenmiş mekânlar olduğunu zikreder. Buckingham'ın ifadelerinden, şehrin merkezinde küçük bir kervansaray bulunduğunu ve çok sayıda dar, kemerli çatılarla çevrili çarşıların mevcut olduğunu, ancak insanların gerekli tüketim maddelerini dahi zorlukla tedarik edebildiklerini, çarşıların mal stoku bakımından zayıf bir karaktere sahip olduklarını anlamaktayız. Seyyah, çarşılardaki bütün bu eksikliklere, halkın yoksulluğunun ve ticaret yapma isteksizliğinin sebep olduğunu ifade eder. (Buckingham, 1827, 340.) 19. yy. başlarında Mardin'e gelen Vital Cuinet, istatistiksel veriler sunan tek seyyahtır. Eseri, kentin demografik yapısından, kentte yer alan yapı sayılarına, esnaf ve sanatkarların niteliklerine kadar sayısal veriler sunmaktadır. Mardin'de ticari alan ve esnafa yönelik bir han (lokantalı otel), 700 dükkân ve mağaza, pamuklu ipek halı ve yün kumaş için büyük miktarda meslek olduğunu, 1 kuyumcu, 2 saatçi, 2 dökümevi, 2 kumaş üreticisi, 3 tane ticaret eşyası komisyoncusu, 16 tüccar, 3 terzi, şarap ve likör tüccarı ve üreticisi, 2 şekerçi, 3 porselen ve cam mağazası vs. olduğunu belirtir. (Cuinet, 1891, 411; Nasıroğlu, 2010, 140.)
- 18 Diyarbakır Vilayet Salnamelerinde Mardin Kazası ile ilgili kayıtlarda 1875 yılında 1159 dükkan ve 16 mağaza görülürken 1903'te tam sayı verilmemekle birlikte 1000'den fazla dükkan ve mağaza bulunduğu bildirilmektedir. (İzğöer, 1999, 63, 307.)
- 19 Aydın vd., 2001, 146; Göyünç, 1991, 107-124.
- 20 Evliya Çelebi, 2006, 393.

Mardin Çarşılarının Mimari Özelliklerine Dair Tespitler

Şehrin fiziki anlamda bugünkü çarşı aksının, bütün özellikleri ile aynı olmasa da, 10. yüzyıldan beri var olduğu düşünülmektedir.²¹ Bu dönemden daha öncesine ilişkin bilgiler edinmek mümkün olmadığından kesin bir şeyler söylemek güçtür. 4. yy.'da varlığı saptanan Kale'nin, tarihi net bilinmeyen bir dönemden beri sosyal ve ekonomik faaliyetleri bulunan bazı toplulukları barındırdığı ve bu durumun da ticaret yapmaya imkan tanıdığı söylenebilir. Kaleye ulaşmanın güçlüğü de göz önüne alınırsa, buradaki yerleşmenin yakın çevre ile alışveriş ilişkisi kuracağı ticari mekan için, kale içinde değil de kale dışında yer araması akılcıdır.²² O zaman ilk çarşı nüvesi sayılabilecek birimlerin, sonradan dış mahalle-şehir niteliğini kazanan kale altındaki yamaçta, bugünkü geleneksel çarşının olduğu bölgede kurulduğu düşünülebilir. İslamî dönem öncesi Süryanilere ait bazı manastır ve kiliselerin varlığı yerleşimin kale dışında da mevcut olduğu düşüncesinin kanıtıdır. F. Alioğlu, ilk dönemlerin alışveriş mekânının kale altındaki yamaçta ve Mar Behnam (Kırk Şehit, Kırklar) Kilisesinin yakın çevresinde oluştuğunu, ilk nüveden itibaren de ticaret aksının burada geliştiğini bir varsayım olarak ileri sürmektedir.²³ Bu kiliselerin inşa edilmelerinde, çevresinde ibadet amaçlı insan topluluklarının yerleşmiş oldukları, düşünülebilir bir gerçektir. Ancak bu bölgenin ilk nüve olarak kabul edilmesi iki açıdan düşündürücüdür, birincisi Kırklar Kilisesi'nin 1. Cadde'nin üzerinde değil de daha içerde bir noktada konumlanmış olması, ikincisi ise bir nüve etrafında çarşıların gelişim gösterdikleri bilinmesine rağmen, bugünkü çarşı dokusunun daha ileri bir noktada Sukul Bakara denilen çarşı ile başlamasıdır. Artuklu Dönemi imar faaliyetleri ile kentsel mekanlarının oluşum süreçlerini değerlendirdiğimizde; bugünkü çarşı lokasyonunun çok az farklılıklarla Artuklu Dönemi'nde karakter kazanmış olabileceği fikri daha tatmin edicidir. Ulu Cami'nin vakfiye kaydında²⁴ çarşılardan bazı dükkanların *vakıf* olarak ifade edilmesi 1178 tarihinde sistemli bir çarşı organizasyonunun olduğunu kanıtlar niteliktedir. Nitekim vakfiyede çarşının, özellikle Ulu Camii etrafında daha düzenli ve organize bir gelişim gösterdiği çok net bir şekilde ifade edilmektedir. Vakfiye ile birlikte, şehre dair referans kabul ettiğimiz eserlere ait bazı tarihi ve fiziki bilgiler ile bu düşüncemizin geliştiğini söylemek doğru olur.

Çarşıların birbirine bağlantılı sokak dizilişleri ile şehrin nüvesini oluşturan Mardin Ulu Camii etrafında gelişim gösterdiklerini ve doğu-batı doğrultusunda uzanır vaziyette konumlandıklarını görmekteyiz. Kayseriye Çarşısı'na²⁵ (Bedesten Binası) bitişik olarak

21 Alioğlu, 1989, 48.

22 Alioğlu, 1989, 48.

23 Alioğlu, 1989, 48 .

24 Vakfiye kaydında (VGMA, 605 Nolu Defter, s. 50-52, Sıra No: 70) Ayakkabıcılar Çarşısı, Marangozlar Çarşısı, Uncular (Zahireciler) Çarşısı'nın bazı dükkanları *vakıf akarı* olarak belirtilmiştir. (Bayram, 2007, 294-298; Erdal, 2017, 439.)

25 Akkoyunlular Dönemi'nde Kasım Padişah Vakfı'na dahil olduğu 1526 yılında Mardin'de, bu vakfa ait 243 dükkandan 74 adedinin Kayseriye Çarşısı'nda olduğu ifade edilmektedir. (Cezar, 1985, 275; Göyünç, 1991, 117-124; Dal ve Öcal, 2017, 61.)

sıralanan dükkânlar ve bunların karşısında yer alan dükkan dizileri, belli bir noktadan sonra Revaklı Çarşı (18. yy.)²⁶ ile birleşerek devam etmektedir. Revaklı Çarşı'dan sonra kuzeye yönelerek devam eden sokak dokusu, Emir Hamamı'nın da bulunduğu Hasan Ayyar Çarşısı'na ve buradan merdivenlerle 1. Cadde'ye ulaşmaktadır. (*Plan 1-2*) Birbiri ile bağlantılı sokak ağı şeması diğer çarşılarda da görülmekle beraber organik bir bağın mevcudiyeti çarşıda dolaşırken hissedilmektedir. Ulu Cami'nin kuzey ve doğu yönlerinde yer alan arastaların bir kısmının aynı esnaf grubunun, bir kısmının da birden fazla esnaf grubunun çalışma alanlarını oluşturduğu görülür. Sokakların tarihi kentte oluşturduğu ticaret ağının, aynı zamanda kentin yoğunluklu yaşam ve yerleşim alanına da etki ettiği anlaşılmaktadır. Bölgedeki yakın illerin tarihi ticaret dokusu incelendiğinde; düz araziye yerleşen şehirlerden farklı olarak Mardin şehrinin sahip olduğu farklı coğrafya ve topoğrafyanın çarşı mekanlarına da yansıdığını söyleyebiliriz. Şehrin yüksek bir tepe üzerine kurulmuş olması, şehri ikiye bölen 1. Cadde'nin güney tarafında kalan bölümünde ticaret merkezinin/çarşıların eğimli bir arazide yayılmasına sebep olmuştur. Arazinin eğimli olması sebebiyle çarşılar arasındaki bağlantı bazen merdivenlerle sağlanmıştır. Nitekim teraslama şemasıyla zaman içerisinde ortaya çıkan doku, bugün de hissedilebilir niteliktedir. Mardin çarşıları, kentteki bu yerleşim şeması bakımından Diyarbakır, Elazığ, Urfa ve Gaziantep çarşılarından ayrılmaktadır. Bölgenin, mimari açıdan kendine has özellikleri ile Orta Çağ kent dokusunu büyük oranda koruduğunu söylemek mümkündür.

Mardin'in çarşı dokusunun, diğer Anadolu şehirlerinde olduğu gibi, ticaret alanında satılan ürünün adını taşıyan arastalar olarak şekillendiği görülmektedir. 16. yy.'dan beri Siphahiler Çarşısı, Aktarlar Çarşısı, Kayseriye (Bedesten) Çarşısı, Çarıkçılar Çarşısı, Marangozlar Çarşısı²⁷ gibi, şehir merkezinde yapılan üniterlerin yanında; şehrin ekonomisinde önemli yere sahip olan darphane, tabakhane (debbağ-hane), başhane, mumhane, buzhane, bozahane, boyahane, silahhane, dokuma tezgahları gibi çağın zanaat kollarının dış mahallelerde yapıldığı bilinir.²⁸ Bütün bunların dışında, yerleşme dokusu içinde, geleneksel evlerin giriş katlarında gündelik ihtiyaçları karşılayan esnaf gruplarının yerleştiği ticari meta depoları gibi mekanların da ekonominin başka bir boyutunu sürdürdüğü görülür.²⁹

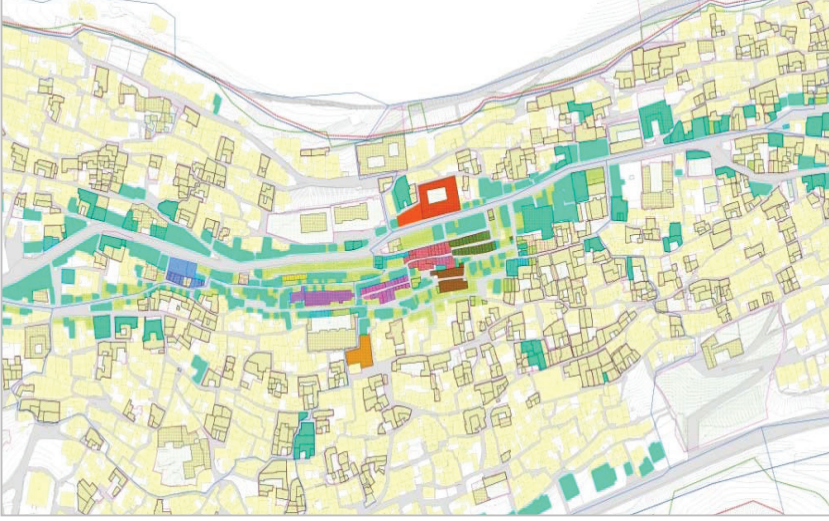
İslam kentlerinde çarşı ve kent merkezi oluşumunun belirli dini ve sosyal içerikli yapılar çevresinde şekillendiği bilinmektedir. (*Fot. 1, 2*) Mardin'in tarihi çarşı alanı içinde kalan eserlere baktığımızda Ulu Cami, Abdülaziz Camisi, Reyhaniye Camisi, Emir

26 Dal ve Öcal, 2017, 61.

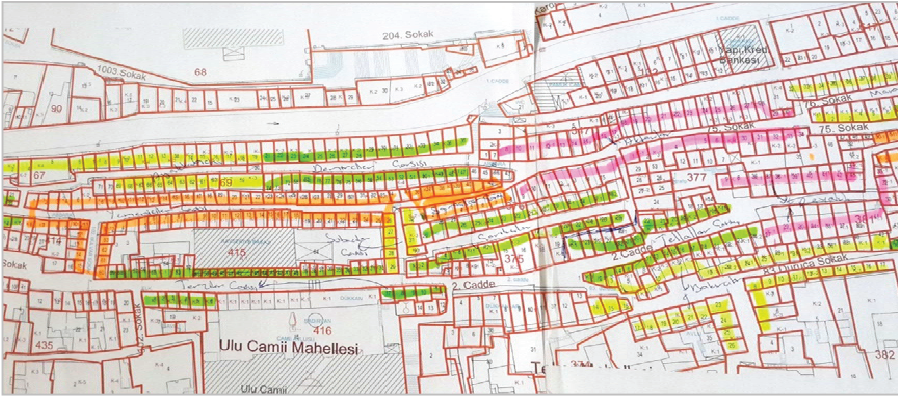
27 Bu çarşılar XVIII. yy. sicil defterlerinde ismi geçen çarşılardan bazılarıdır. (Gürhan, 2012, 252)

28 Bulduk Abdulgani Fahri “*Büyük cadde ki Sukul-Han dahi derler buğday pazarı, Bab's Sur, Sukur'ı Bayt, Sükur'd Dakik, Süku'ş-Şe'arin, Süku'lBakara, Süku'l-Kutum, Hasan Ayyar, Kasaplar, Kuyumcular, Kızgancılar, Sipahi pazarı, Serracılar, Aktarlar, Neccarlar (marangozlar), Musullu, Yemeniciler, Meşkin çarşılarıyla, Kayseriyye'den ibarettir. Bu Kayseriyye seferberlik zamanının başından beri kapalıdır, mezbele halindedir.*” fadesi ile o dönemde mevcut olan meslek grupları hakkında bilgi vermiştir. (Bulduk, 1999, 258.)

29 Alioğlu, 1989, 49.



Plan 1: Çarşıların Mardin Koruma Amaçlı İmar Planında Gösterimi.
[Diyarbakır Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu (DKVKBK) Arşivinden]



Plan 2: Çarşıların Mardin İmar Planında Gösterimi

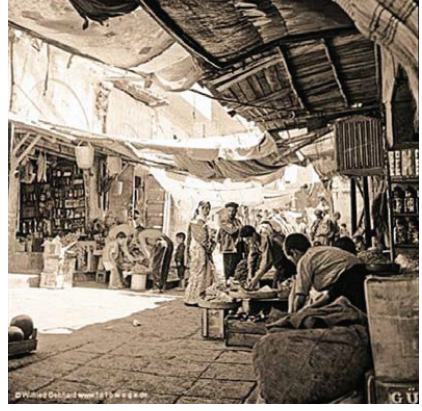
Hamamı,³⁰ Mor Yuhanna Kilisesi gibi önemli yapılar dikkat çekmektedir. Mardin şehrinin kendine has özellikleri ile zamanla çizgisel bir gelişim gösteren çarşılar, şehrin hemen hemen ortalarına rastlayan Şar Mahallesi'ndeki Abdülaziz Camisi'nin alt kısımlarında önce tek sokak olarak başlayıp, ileride birkaç sokak artarak Ulu Cami'yi kendine merkez alarak, Reyhaniye Camisi'nin önlerine kadar uzanır.³¹ Ticaret mekânlarının şehir içindeki cami merkezli bu yerleşimi geleneksel dokuya farklı bir boyut kazandırmaktadır. Ulu

30 Buckingham, hamamın *el-Amir* veya *Prensin Hamamı* adını taşıdığını belirtir. (1827, 340.)

31 Alioğlu, 1989, 48.



Fot. 1:
Üstü Açık Tellallar
Çarşısı'ndan Ulu
Cami'ye Bakış, 1932.
(Gabriel, 1940, 56.)



Fot. 2:
Hasan Ayyar
Çarşısı.
(Gebhard, 1966.)

Camii'nin çevresinde gelişen dükkân dizileri zamanla sokak oluşturarak devam etmiş ve diğer eserlerle aralarındaki alanlara her biri aynı cins malın satıldığı *arasta* hüviyetini kazanan dükkân ve konutlar inşa edilmiştir.

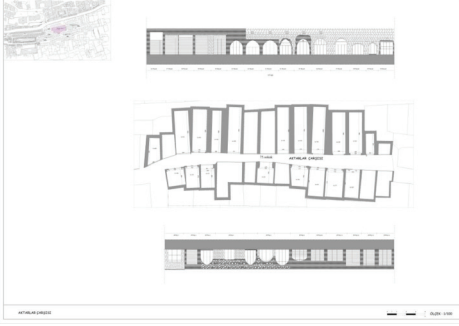
Çarşı alanı içinde kalan Emir Hamamı erken dönem hamamlarından olmakla birlikte, zamanla etrafında gelişen Hasan Ayyar Çarşısı gibi sebze, meyve ve şarküteri ürünlerinin satıldığı dükkânlar sayesinde her dönem canlılığını korumuş ve bölge halkı tarafından kullanılan bir çarşı hamamı³² olmuştur.

İncelediğimiz Mardin çarşıları G. Özdeş'in Türk Çarşıları için yaptığı tipolojiye göre değerlendirildiğinde tamamı "Üstü Açık Çarşılar" grubuna girmektedir.³³ Çarşılar, yan yana bitişik dükkanların karşılıklı cephelerde dizilişleri koşuluyla oluşmuşlardır. (Plan 3-7) Mardin'in iklim şartlarına göre sıcak bir kent olmasından dolayı, çarşı esnafının çarşıların üzerini mimari nitelikli örtü sistemleri ile kalıcı olarak kapatmak yerine, hafif portatif malzemelerle dönemsel olarak kapattıkları görülmektedir. Hem sıcaktan hem de yağmurdan korunmak amacıyla dükkanların önlerinde vaktiyle saçakların bulunduğunu duvarlardaki konsol ve izlerden anlayabilmekteyiz. Dükkanların birçoğunda bugün metal konstrüksiyonlu malzeme ile yapılmış saçaklar kullanılmaktadır. Saçakları ve taş zemin döşemeleri ile Mardin çarşıları karakteristik sivil çarşı özelliğine sahiptir. Mardin çarşıları üstü açık çarşı tipi ile Urfa, Antep, İzmir çarşılarıyla³⁴ benzerlik göstermektedir. Çarşıların, üzerinin sonradan örtülmesi güçlüğü düşünüldüğünde, çarşı mekanlarının eş zamanlı kurulmadığı, zamanla, var olan bir dükkanların yanına yenilerinin eklenerek şekillendiği söylenebilir.

32 Çarşı Hamamı deyişi özellikle Osmanlı Dönemi'nde hem ticaret merkezindeki hamamları hem de mahalle merkezine yakın olan mahalle hamamlarını tanımlar.

33 Özdeş, 1998, 139.

34 Özdeş, 1998, 59.



Plan 3: Aktarlar Çarşısı Plan ve Görünüşleri



Plan 4: Ayakkabıcılar Çarşısı Plan ve Görünüşleri



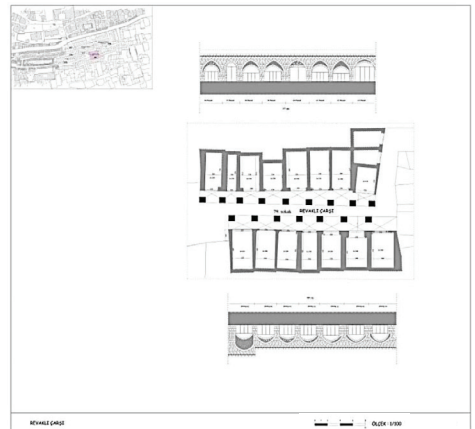
Plan 5: Bakırcılar Çarşısı Plan ve Görünüşleri



Plan 6: Zahireciler Çarşısı Planı (Duyan, 2017, 57)



Plan 7: Çankırcılar Çarşısı Plan ve Görünüşleri



Plan 8: Revaklı Çarşı Plan ve Görünüşleri

İnşa malzemesi olarak sarımsı kalker taşı, kesme, kaba yonu ve moloz taş teknikleriyle kullanılmıştır. (Fot. 3) Aktarlar, Ayakkabıcılar, Bakırcılar, Tellallar,³⁵ Marangozlar çarşılarında en fazla kaba yonu ve moloz taş tercih edilmiştir. Çarşıların duvarlarında yer yer malzeme ve teknik bakımdan farklılıkların mevcudiyeti, çarşıların muhtelif zamanlarda gelişigüzel onarımlara maruz kaldıklarını kanıtlamaktadır. Çarşıların hemen hemen hepsinde son dönem müdahaleleriyle betonarme malzemenin de kullanıldığı görülmektedir. (Fot. 4-5) Aktarlar Çarşısı'nın cephelerinde ayrıca harç sıva izleri dikkati çekmektedir. Çarşıların eş zamanlı kurgulanarak inşa edilmemesinden kaynaklı olarak aynı çarşıda dükkanların malzeme ve teknik bakımdan farklılık gösterdikleri de görülmüştür. (Fot. 6-7) Revaklı Çarşı ise eş zamanlı inşa edilen dükkan dizilerinden oluştuğu için dükkanlar, malzeme ve teknik özellikleriyle uyumlu görünüm içerisindedir. (Fot. 8-9)

Çarşıları oluşturan dükkan üniteleri, kuzey-güney doğrultuda uzanır vaziyette dikdörtgen plana sahiptir. Dükkan ölçüleri her çarşıda farklılık göstermekle beraber kendi içlerinde yaklaşık aynı ölçüleri göstermektedirler. Dükkan yükseklikleri 2.00 m ile 6.00 m, genişlikleri 2.00 m ile 5.00 m, derinlikleri ise 2.00 m ile 12.00 m arasında değişiklik göstermektedir. Marangozlar ve Aktarlar Çarşısı, en derin dükkan ölçüleriyle karşımıza çıkmaktadır. Çarşılar arasında sadece Revaklı Çarşı'nın eş zamanda planlanarak inşa edildiği, dükkanların birbiri ile uyumu ve ölçülerindeki yakınlıktan anlaşılmaktadır. (Plan 8) Çarşıların kendilerine ait özel planlanmış giriş ve çıkış kapı üniteleri bulunmamaktadır. (Fot. 10-11)

Dükkan üniteleri büyük çoğunluğu içten beşik ve çarpaz tonoz ile örtülüyken dıştan düz dam örtüye sahiptir. Bazı dükkanlarda dükkan sahiplerinin keyfi müdahaleleriyle kontrplak veya alçı sıvalarla asma tavan şeklinde değiştirilmiştir. (Fot. 15-18) Dükkan cepheleri müdahaleye uğramayan Bakırcılar, Revaklı ve Zahireciler çarşısı gibi çarşıların dükkanları yanyana dizilmiş eyvan izlenimi vermektedir. (Fot. 14) Ancak bazı dükkanlarda kemerli açıklığın görülmeyecek şekilde kapatılması geleneksel çarşı dokusunu büyük oranda olumsuz etkilemiştir. (Fot. 19)

Mardin tarihi kent imar planına bakıldığında; kentin güney yarısında ticari faaliyetlerin yoğunlaştığı ve birbirine paralel uzanan çarşı yapısı dikkati çekmektedir. Çarşılar, doğu-batı doğrultusunda uzanır vaziyette konumlanmışlardır. Dükkanların üst katlarında konut yapılarının sonradan, bazı örneklerde ise konut yapısıyla birlikte alt katı dükkan olacak şekilde birlikte inşa edildiği, mimari incelemelerle anlaşılmaktadır. (Fot. 19-20)

Mardin çarşılarının, Revaklı Çarşı hariç, zaman içerisinde dükkanların yan yana veya karşılıklı yerleştirilmesi sonucu doğal bir sokak görüntüsü aldığı görülmektedir. Topografik koşulların da etkisiyle sokak dokusunda kırılmalar, eğim farklılıkları sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. (Fot. 21-22)

Mardin'de Revaklı Çarşı dışındaki çarşıların bir bütün olarak işlevlerinin sürdürdüğünü söylemek zordur. Çarşıları oluşturan birçok dükkan ya tamamen kapatılmıştır ya da

35 Yeşilbaş, 2017, 312.



Fot. 3:
Mardin Çarşıları,
1932.
Yapı Malzemesi
Detayı.
(Gabriel, 1940, 57.)



Fot. 4-5: Bakircilar Çarşısı'nda daha önce revakları olan dükkanlar.

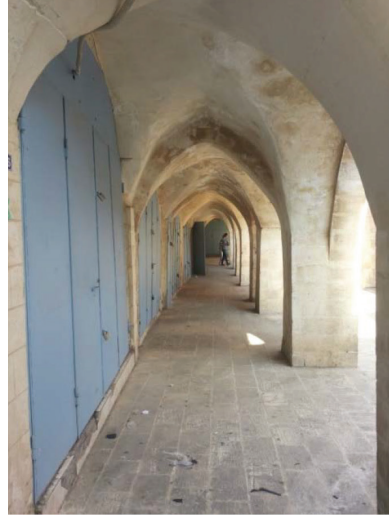


Fot. 6-7:
Ayakkabıcılar Çarşısı
dükkanlarından
görünüm.





Fot. 8-9:
Revaklı Çarşı
Genel Görünüşü.



Fot. 10-11: Zahireciler Çarşısı Genel Görünüşü.

depo işlevi ile kullanılmaktadır.³⁶ Bu durum canlı ve işlevsel bir çarşı havasını kısıtladığı gibi mimari ve görsel bakımdan birbiriyle ilişkili çarşı dokusunu olumsuz etkilemektedir.

Kentin ekonomik faaliyetlerinin bulunduğu yapılarda, geleneksel Mardin konut yapısının aksine daha sade bir yöneliş gözlenmektedir. Süsleme bakımından Çarıkçılar Çarşısı'ndaki bir dükkan cephesi dışında neredeyse diğer bütün dükkanlar sade bir görünüme sahiptir. Söz konusu dükkan, evin sokağa bakan cephesinin alt katını teşkil etmektedir. (Fot. 23) Dükkanın kemer yüzeyi, dış süslemeleriyle tamamen çevrelenmiştir. Dükkanın daha önce bir saçağa sahip olduğunu mevcut konsollardan anlamaktayız.

36 Çarşılarla ilgili incelemelerimize başladığımız Bakırcılar Çarşısı'nda 2015'te var olduğu tespit edilen bir dükkanın 20.03.2017 tarihinde bakımsızlıktan tamamen yıkılmış olduğunu gördük.



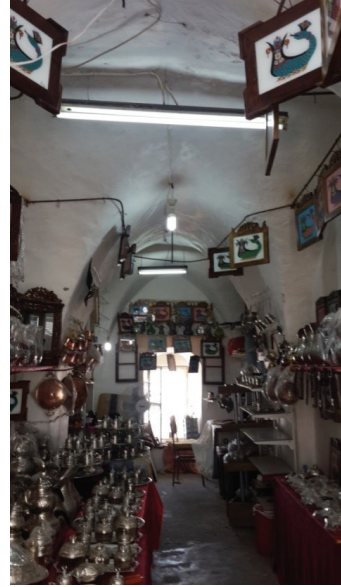
Fot. 12-13: Bakırcılar Çarşısı'ndan Genel Görünüş.



Fot. 14: Mardin Çarşı Dükkanlarından Örnekler, 1932. (Gabriel, 1940, 57)



Fot. 15, 16: Dükkanların Örtü Sisteminden Örnekler.



◀ ▶
Fot. 17, 18:
Dükkanların Örtü
Sisteminden Örnekler.

Zahireciler Çarşısı'nda daha çok kalaycı ustaları faaliyet göstermektedir. Kalaycıların burayı kullanın tercihleri, Meydanlı Zahireciler Çarşısı'nın Bakırcılar Çarşısı ile kesişen sokak dokusuna bağlı olarak iş bakımından organik bir bağlantı sağlamak amacıyla ortaya çıktığı şeklinde yorumlanabilir. (Fot. 24)

Çarşıların tamamında işlev ön plana çıkmış ve buna bağlı olarak da süsleme pek tercih edilmemiştir. Ancak çarşıların sokak boyunca muntazam kurguları, kent içinde dolaşanlara tarihi dokuyu yalın ve gösterişten uzak haliyle hissettirmektedir.



▲ **Fot. 19-20:** ►
Üst Katında Konut Bulunan Dükkan Örnekleri.

Sonuç

Anadolu'da tarihî çarşı dokusunu koruyan kentlerden biri olan Mardin'in her dönemde ekonomik ve ticarî potansiyele sahip olduğunu söyleyebiliriz. Çarşıların inşa tarihini gösterecek herhangi bir kitabe veya belge bulunmadığından şehrin fiziki dokusundan ve kentsel mekânların kuruluşundan anlaşıldığı kadarıyla, en erken Artuklu Dönemi'nde çarşı organizasyonuna yönelik adımların atıldığı, zaman içerisinde Akkoyunlu ve Osmanlı dönemlerinde gelişim göstererek Cumhuriyet Dönemi'nde son halini almış olduğu düşünülmektedir.

Mardin çarşıları, birer arasta hüviyetine sahip olup, çarşılarda satılan ürüne veya icra edilen el sanatlarına göre adlandırıldıkları görülmektedir. Bu organizasyon, Artuklular Dönemi'nden beri sistemli vakıf oluşumunun mevcudiyeti ile varlığını sürdürmektedir.

Mardin yöresel taşının kesme, kaba yonu ve moloz taş şeklinde uygulamalarının görüldüğü bu çarşılar arasında, kendi içinde bütünlük arz eden tek çarşı Revaklı Çarşı'dır. Diğer çarşılar, onarım izlerinden anlaşıldığı kadarıyla muhtelif zamanlarda müdahalelere uğramışlardır. Mardin çarşıları, topografyaya bağlı gelişen sokak yapısı, belli noktalarda kırılmalar, merdiven basamaklarıyla çıkılan veya inilen kot farklılıkları ile kendine has özelliklere sahiptir. Üstü açık ve farklı zamanlarda birbiri ile ilişkilendirilerek gelişen bu çarşılar, mevsim şartlarına göre geçici malzemelerle de örtülebilmektedir. Dükkan cephelerinde mevcut taş konsollardan saçakların varlığı da anlaşılmaktadır.

Teknolojik gelişmeler ve insanların alışveriş alışkanlıklarındaki değişimler, tarihî çarşıların terk edilmesine sebep olmaktadır. Bu terk ediş birçok tarihî kentte olduğu gibi Mardin çarşılarını da etkilemiştir. Çarşıların büyük çoğunluğunun bakımsızlıktan yıkılmaya başladığı söylenebilir. İncelenen çarşıların kent tarihi için büyük önem taşıdıklarını ve restorasyonları gerçekleştirilerek korunmaları gerektiğini özellikle vurgulamak gerekmektedir.



▲ **Fot. 21-22:** ▲
Çarşılardaki Eğimden Kaynaklı Kot Farkı Uygulamaları.

▲ **Fot. 23:** Çarıkçılar
Çarşısı, Süslemeli Dükkan.



◀
Fot. 24:
Zahireciler Çarşısı
Havadan Görünüşü
(Duyan, 2017, 1.)

Özgün işlevini kaybetmiş çarşıların, restorasyon yapıldıktan sonra yeniden kullanıma sunulmaları toplumsal yararlılık ve bir ihtiyacı karşılama bakımından önemli olduğu gibi, sosyal ve kültürel açıdan kentin tanıtımına katkı sağlayacak; söz konusu çarşıların harabe durumundan ve tahribattan kurtularak tarihsel süreklilikle gelecek kuşaklara aktarılmasına imkan verecektir.

KAYNAKÇA

- Abdülğani Efendi. (1999), Mardin Tarihi, Burhan Zengin, (Haz.), Ankara: GAP İdaresi Yayınları
- Ainsworth, W. F. (1842), Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea and Armenia, London: John W. Parker
- Akdağ, M. (1995), Türkiye'nin İktisadi ve İctimai Tarihi (1453-1559), II, İstanbul: Cem Yayınevi
- Akgündüz, A. (1991), Osmanlı Kanunnameleri ve Hukuki' Tahlilleri. III, İstanbul: FEY Vakfı Yayınları
- Akozan, F. (1979), İstanbul'un Kapalı Çarşısı, İ.Ü. Ed. Fak. Tarih Dergisi, (*Ord. Prof. İ. H. Uzunçarşılı Hatıra Sayısı*),32, İstanbul, 759-770
- Alioğlu, F. (1989), *Geleneksel Mardin Şehir Dokusu ve Evleri Üzerine Bir Deneme*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Alioğlu, F. (2000), Mardin Şehir Dokusu ve Evler, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- Anonim. (2011), Osmanlı Coğrafyasında Çarşı Kültürü ve Çarşılar, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları
- Aydın, S. vd. (2001), Mardin Aşiret- Cemaat- Devlet, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- Barbaro, G. (1873), Travels of Josafa Barbaro, William Thomas, (Çev.), Travels in Tana and Persia, London: Burt Franklin
- Bayram, S., (2007), “Arşivlerde Kayıtlı Mardin’de Yapılmış En Eski Vakıflar: İmam Zeynel Abidin’in 1158 M. Tarihli ve Artukoğulları’ndan Kutbuddini İlgazi İbni Melik Necmeddin İbni Emir Timurtaş 1178 M. Tarihli Vakfiyeleri”, *Makalelerle Mardin I, Tarih-Coğrafya*, İstanbul, 289-306.
- Bilici, Z. K. (1992), Kastamonu Şehir Merkezinin Teşekkülünde Ticaret Yapılarının Rolü, *Vakıf Haftası Dergisi*, 9, Ankara, 311-320
- Buckingham, J.S. (1827), Travels in Mesopotamia, London: H. Colburn
- Cantay, G. (1989), Edirne Semiz Ali Paşa Çarşısı, *Erdem*, 13/ 5, Ankara, 123-129,
- Ceylan, O. (1989), *Geleneksel Türk Osmanlı Çarşı Yapılarının Oluşumu, Gelişimi ve Yakın Doğu Kültürleri ile Olan Etkileşimleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

- Cezar, M. (1985), *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları
- Cumet, V. (1891), *La Turquie D'Asie*, Paris: E. Leorux
- Çetin, A. (2009), *Memlûk Dönemi Doğu Akdeniz Müslüman Şehirlerinin Ekonomik Yüzü, Çarşılar*, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Reşat Genç'e Armağan*, 29, Ankara, 369-384
- Dal, M.; Öcal, A.D. (2017), *Mardin Şehrindeki Taştan Yapılmış Eserlerde Görülen Bozunmalar*, *Baun Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 19/1, 60-74
- Dupre, A. (1819), *Voyage En Perse, Fait Dans Les Annees 1807, 1808 Et 1809, En Traversant La Natolie Et La Mesopotamie*, I, Paris: J.G Dentu
- Duyan, F. (2017). *Zahireciler Çarşısı Rölöve Çizimi*, Mardin: DKVKBK Arşivi.
- Ebu Abdullah Muhammed İbn Battuta Tanci, (2000), *İbn Battuta Seyahatnamesi*, A.S. Aykut, (Çev.), *İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*
- Erdal, Z. (2017), *Mardin Ulu Cami Üzerine Yeni Görüşler*, *Van Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17/Özel Sayı 2, 433-447
- Evliya Çelebi, (2006), *Seyahatname*, T. Temelkuran, N. Aktaş, M. Çevik, (Çev.), İstanbul: Üçdal Neşriyat
- Gabriel, A. (1940), *Voyages Archeologique Dans la Turquie Orientale*, Paris, E. De Boccard
- Gebhart, 1966, (<https://www.facebook.com/groups/677661952305405/photos/>) (Erişim Tarihi: 30 Ekim 2017)
- Göyünç, N. (1991), *XVI. Yüzyılda Mardin Sancağı*, Ankara: TTK Yayınları
- Gürhan, V. (2012), *XVIII. Yüzyılda Mardin Şehri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Hasol, D. (1995), *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayınları
- İbn-i Bibi (2007), *Seçukname*, Ö. Özkan, R. Yınanç, (Çev.), İstanbul: Kitabevi
- İzgöer, A. Z. (1999). *Diyarbakır Salnameleri*, C. 4. - 5, İstanbul: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Kankal, A. (Ed.), (2007), *235 Nolu Mardin Şer'iyeye Sicili Belge Özetleri ve Mardin*, İstanbul: İmak Ofset

- Kankal, A. vd. (2007), 183 Nolu Mardin Şer'iyeye Sicili Belge Özetleri ve Mardin, İstanbul: İmak Ofset
- Kankal, A. vd. (2007), 248 Nolu Mardin Şer'iyeye Sicili Belge Özetleri ve Mardin, İstanbul: İmak Ofset
- Kurt, Y. (1990), XVI. Yüzyıl İkinci Yarısında Diyarbakır Eyaleti'nde Sanayi ve Ticaret, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 5/ 1, İzmir, 191-200
- Küçükkömürcü, B. (2005), *Geleneksel Türk Osmanlı Çarşısı Yapıları ve Günümüzdeki Alışveriş Merkezleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Marco Polo, (1985), *Geziler Kitabı*, Ö. Güngören, (Çev.), İstanbul: Yol Yayınları
- Mayer, G. (2008), *Türk Çarşısı, Şark'ta Ticaretin Püf Noktaları*, R. N. Bali ve Y. Öztel, (Çev.), İstanbul: Kitabevi Yayınları
- Mortan, K., Küçükerman, Ö. (2010), *Çarşı, Pazar, Ticaret ve Kapalıçarşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Nasıroğlu, M. (2010), *Batılı Seyyahların Gözüyle Mardin ve Çevresi (Mardin, Nusaybin ve Hasankeyf)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Harran Üniversitesi, Şanlıurfa
- Niebuhr, C. (1792), *Travels through Arabia, and other Countries In The East*, R. Heron, (Çev.), II, Edinburgh: R. Morison and Son
- Olivier, G. A. (1991), *Türkiye Seyahatnamesi*, O. Gökmen, (Çev.), 2, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık
- Özçoşar İ. vd. (2007), 193 Nolu Mardin Şer'iyeye Sicili Belge Özetleri ve Mardin, İstanbul: İmak Ofset
- Özçoşar İ. vd. (2007), 238 Nolu Mardin Şer'iyeye Sicili Belge Özetleri ve Mardin, İstanbul: İmak Ofset
- Özçoşar, İ. (2006), 242 Nolu Mardin Şer'iyeye Sicili Belge Özetleri ve Mardin, İstanbul: İmak Ofset
- Özdeş, G. (1998), *Türk Çarşıları*, Ankara: Tepe Yayınları
- Özgen, M. (2007), *Osmanlı Kentinde Çarşı*, *Popüler Tarih Dergisi*, İstanbul, 32-37
- Öztürk, H. (2011), *Tarihin ve Medeniyetin Beşiği Çarşılar*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası

- Pakalın, Z., (1993), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 3, İstanbul:
- Paydaş, K. (2004), Ak-Koyunlular Döneminde Ticaret, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tarih Bölümü Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 23/36, Ankara, 213-223
- Southgate, H. (1840), *Narrative of a Tour Through Armenia, Kurdistan, Persia and Mesopotamia*, London: Tilt and Bogue
- Soykut, R. (1971), *Orta Yol Ahilik*, Ankara: Güneş Matbaacılık
- Soyukaya, N. vd. (2013), *Mardin Kültür Envanteri*, İstanbul: ÇEKÜL Vakfı Yayınları
- Tarus, İ. (1947), *Ahiler*, Ankara: Ulus Yayınevi
- Tavermier, J. B. (1980), XVII. Asır Ortalarında Türkiye Üzerinden İran'a Seyahat, E. Gültekin, (Çev.), İstanbul: Tercüman Gazetesi Yayınları
- Taylor, J.G. (1865), *Travels in Kurdistan, with Notices of the sources of the Eastern and Western Tigris, and Ancient Ruins in Their Neighbourhood*, *Journal of the Royal Geographical Society of London*, 35
- Topçu, K., Bilsel, S. G. (2016), Geleneksel Gaziantep arşısının Mekansal Kalite Açısından Değerlendirilmesi, *Artium*, 4/1, Gaziantep, 58-74
- Tunçel, M., (2001), *Bayburt Bedesteni*, Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu Armağanı Sanat Yazıları, Kayseri: 559-573.
- Uysal, M. (2010), Tarihsel Süreçte Geleneksel Konya arşısı İçin Bir Mekansal Analiz, *Milli Folklor*, 86, Ankara, 149-162
- Yeşilbaş, E. (2016), *Diyarbakır'da Osmanlı Dönemi Ticaret Mimarisini*, Ankara.
- Yeşilbaş, E. (2017), Mardin Tellallar ve Bakırcılar arşıları, *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* (02-05 Kasım 2016) Bildirileri, Sakarya, 312-323.

EDİRNE YEMİŞ KAPANI VE RESTİTÜSYON ÖNERİSİ*



YEMİŞ KAPANI IN EDİRNE AND RESTITUTION PROPOSAL*

Bozkurt ERSOY**

Öz

17 Mart 1573 tarihli bir arşiv belgesinden anlaşıldığı üzere, inşası Mimar Sinan tarafından istenip, Sultan II. Selim tarafından da uygun görülen Yemiş Kapanı Hanı'nın yapımına -başka bir belgeden anlaşıldığına göre- Hassabaşı Mimarı Davud Ağa ile Mimar Hüseyin Çavuş tarafından 19 Ekim 1588 tarihinde başlanmıştır. 30 Temmuz 1752 depremiyle harap olan ve 1937 yılında yıkılan yapının yeri 1967 yılında park haline getirilmiştir. 1976'da tescil edildikten sonra nihayet 2014 - 2016 yılları arasında bu alanda kazılar yapılmış, hanın yıkılmadan önceki özgün durumu hakkında fikir veren önemli bulgular elde edilmiştir. Çalışmamızda, kazı bulguları ve yapının 20. yüzyılın ilk çeyreğine ait bazı fotoğrafları temel alarak, Osmanlı Dönemi şehir içi hanlarının iyi bilinen örnekleri de göz önünde bulundurularak yapılan değerlendirme sonucunda Yemiş Kapanı'nın kare planlı, ortasında şadırvan bulunan avlulu bir han olduğu, zemin kat avlusunun kuzey kanadının ve üst kat avlu kanatlarının tamamının revaklı olduğu, ayrıca yapı bünyesinde dışa açılan dükkan mekanları bulunduğu anlaşılmış; özgün duruma ilişkin üst ve alt kat restitüsyon planları ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ticaret yapıları, şehir-içi hanları, Edirne, Osmanlı mimarisi, kapan,

Abstract

According to an archive document, construction of Yemiş Kapanı Khan which was suggested and requested by the great architect Mimar Sinan, and allowed by Sultan Selim II, according to another document was started under mastery of architects Davud Ağa and Hüseyin Çavuş in 1588 on October 19. The structure was ruined by the earthquake in 1752, destroyed in 1937 and the area was stated as a public park in 1967. After being registered to inventory of cultural assets in 1976, after a great deal of time, important findings have been obtained via excavations through the area between 2014-2016. In this study, based on

* Bu çalışma, 25-27 Ekim 2017'de Akdeniz Üniversitesi'nde gerçekleştirilen 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş, Bildiri Özetleri yayınında yer almış ancak tam metin olarak yayınlanmamıştır.

* This study was presented in the 21 International Symposium on Medieval And Turkish Period Archaeology And Art History Studies (October 25-27, 2017, Antalya) held at Akdeniz University, and is published in the Abstracts book, but not published as full text.

** Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir / Türkiye.

ORCID ID: 0000-0002-1325-1330 ♦ E-mail: bozkurt.ersoy@ege.edu.tr

Restitüsyon çizimlerini gerçekleştiren Arş. Gör. Sayın Ender Özbay'a teşekkür ederim.

the findings of the excavation and according to some photographs which shows the building during first quarter of the 20th century and also comparing to the well known examples of the Ottoman khans (city inns), it is deduced that: Yemiş Kapanı Khan is a courtyard khan with a fountain located at the center, and is a square planned building. Beside, based on those finding and evidencee, it is understood that the north side of the courtyard ground floor and the wholl courtyard sides of the upper floor were portico galleres (riwaq). Furthermore, it is understood that there were shop places open to the outside of the building. Finally, in the article, restitution plans for the original condition of the building also presenting.

Keywords: trade architecture, city khan, Ottoman architecture, Ottoman bazaar, Edirne,

Yerleşim merkezlerinde inşa edilen hanların bir bölümü “kapan” olarak da adlandırılmaktadır. Bu yapılar tek bir cins ticaret maddesinin toptan satışı ya da dağıtımına hizmet edecek pazar yeri görevi yapan binalardır ve “un kapanı”, “pamuk hanı”, “pirinç hanı”, “ipek hanı”, “koza hanı” gibi, toplayıp dağıtma işini yaptıkları malın adını alırlar. “Kapan” kelimesinin Arapça “kabban” sözcüğünden türetildiği ve terazi anlamına da geldiği göz önüne alındığında vergi denetimi yanı sıra bağlı oldukları vakfa sağladıkları gelirin çok fazla olması nedeniyle inşa ettiren padişah, valide ve vezirler için özendirici bir niteliği olduğu varsayılabilir.¹

Yedi yol ağzı, Mimar Sinan Caddesi ve Selimiye Arastası ile çevrili ada üzerinde (Fot. 1, Şek. 1) yer alan kapanın inşa edilmesi fikri ve inşa eden mimarlar ile tarihlendirilmesi konusu, ancak arşiv belgeleriyle aydınlatılabilmektedir. Mimar Sinan’ın, Selimiye Camisi’nin kubbe inşaatı sırasında yaptığı yazışma sonucu İstanbul’dan gelen bir hüküm, hanın yapılma fikri konusunda aydınlatıcıdır. Bu hükümde şöyle denmektedir:

Hassa Mimarbaşı Sinan Ağa’ya hüküm ki: Mektup gönderip Edirne şehrinde yapılmakta olan caminin(Selimiye) şu sırada kubbeye geldiğini, haremde şadırvan etrafı ve dört yanda olan kapıların girişleri ile merdiven sahanları ve sofaların döşemelerinin küfeki olmasının uygun olduğunu bildirmişsin. Ayrıca yüce caminin çevresinin donatılması için, yakında olan boş arazide yepyeni bir meyve kapanı yapılmasını bu işten anlayan kimselerin uygun gördüklerini ve Eski Saray yanında bulunup boyu yüz altmış arşın, eni otuz arşın olan boş arazide de on ev yapılmasının uygun olacağını arzetmişsin. Öylece yaptırıp tamama eriştiresin. Ama sakın boşa harcama ihtimali olmasın. Ve kapan işi için alınması gerekli evleri, bedelleriyle mîrîden alıp, uygun gördüğün gibi yaptırasın. 13 Zilkâde 980²

17 Mart 1573 tarihli bu belgeden, inşasının Mimar Sinan tarafından istendiği; II. Selim tarafından arazide bulunan evlerin de kamulaştırılarak hanın yapılmasının uygun görüldüğü anlaşılmaktadır.

1 Bk. Ersoy, 1995, 18.

2 Sönmez, 1988, 129.

Mimar Sinan'ın 1584'te hacca giderken yerine Mimarbaşı Kaymakamı olarak hassa mimarlarından Mehmed Subaşı'yı tayin etmeyi uygun gördüğü, dört yıl sonra ise 1588 yılında vefat ettiğinde Mimarbaşılığa Davud Ağa'nın getirilmesinin tercih edildiği bilinmektedir.³ Rifkı Melul Meriç'in yayınladığı, Topkapı Sarayı arşivinde bulunan bir vesika⁴ arazi üstündeki evlerin alınması ve inşaata başlanmasının 15 yıl kadar sürdüğünü göstermektedir. Hanın inşa edileceği alanda bulunan harap durumdaki Şihabüddin Paşa Mescidi ile evlerin listesinin⁵ de bulunduğu bu vesikada yer alan “...*Mi'mârân-ı Hâssa başı Dâvûd Ağa bendeleri ile Mi'mâr Hüseyin Çavuş kulları bu cânibe gelüb işbu dokuz yüz doksan altı mâh-ı zülkade (sinin) yiğirmi sekizinci günü çahârşenbe günü es'ad-i sâ-ât ve atyab-ı evkatda Kappânın temeli birağılıb binasına mübaşeret olundu...*”⁶ bilgisi, konumuz olan Yemiş Kapanı inşasına Hassabaşı Mimar Davud Ağa ile Mimar Hüseyin Çavuş⁷ tarafından 996 Zülkade Çarşamba (19 Ekim 1588) günü temelinin atılmasıyla başlandığını göstermektedir. Yapının tamamlanma tarihi olarak ise, herhangi bir kaynak gösterilmeden 1590/91 yılı verilmektedir.⁸

Ne yazık ki han, birçok yapıyla birlikte 30 Temmuz 1752'de meydana gelen depremde harap olmuş, 1937 yılında yıkılmış ve 1967 yılında da bulunduğu alan park haline getirilmiştir. 1976 yılında Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu tarafından tescil edilen yapı ile ilgili kazılar ise 2014 yılında başlamış ve 2016 yılında sona ermiştir.

Yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkan temel ve bodrum kat duvarlarından yapının 67,71 x 57,91 m boyutunda, yaklaşık kare planlı ve avlulu olduğu anlaşılmaktadır. Ortaya çıkan bu duvarların tamamı avlu zemini seviyesinin altındadır. Duvarların oluşturduğu birimler, zemin kat mekanlarının depolarıdır. Bu depo planlarının en iyi anlaşılabilirliği kesim, yapının güney kanadında yer alan, doğu-batı yönünde sıralanmış dört mekân ve her mekânın ortasındaki kare ayaklardır. (Bk. *Şek 1*) Söz konusu dört duvar ve ayakların kesme taş olması ilk anda bu kare mekânın tek bir depo olarak kullanıldığını akla getirir de batı kanadın doğu ucunda ortaya çıkan ayak ve duvarlar arasındaki orijinal olduğunu düşündüğümüz moloz taş duvarlar bu kare mekanların aslında dört mekandan oluştuğunu göstermektedir. Duvarlar üzerinde yer alan dişler ise depo tavanlarının ya da diğer bir deyişle zemin kat mekanlarının tabanlarının ahşap döşeme olduğunu ve mekanların içinde yer alan ahşap kapaklı merdivenle depoya inildiğini göstermektedir. (Fot. 2)⁹

3 Bk. Erdoğan, 1955, 184.

4 Bk. Meriç, 1963.

5 Bk. Meriç, 1963, 747.

6 Bk. Meriç, 1963, 749.

7 Mimar Hüseyin Çavuş'un 1584 tarihinde Edirne Selimiye Camisi'nin tamirinde ve 1590 tarihinde Selimiye Camisi etrafındaki kaldırım döşemelerinde görev aldığı da bilinmektedir. Mimar Hüseyin Çavuş'la ilgili bk. Dündar, 2002, 250-251.

8 Ahunbay, 2012, 131-132.

9 Deposu bulunan Osmanlı ticaret yapılarına örnek olarak Manisa Bedesteni, Tire Kutu Han



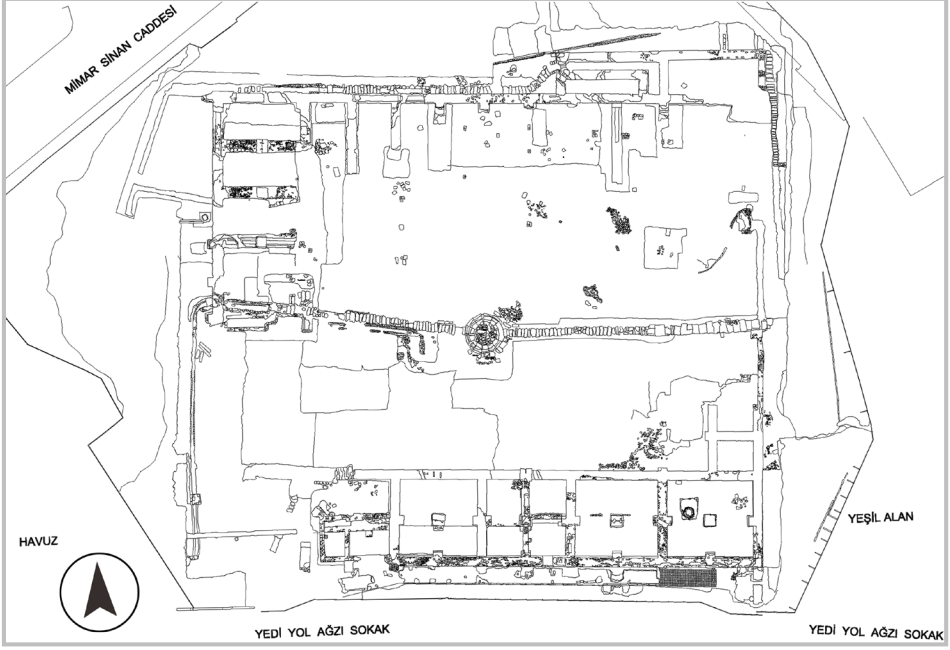
Fot 1: Yemiş Kapanı kazı sahası, Selimiye Camisi minaresinden görünüm.

(Toklular İnşaat Mimarlık Hiz. San. Tic. Ltd. Şti. tarafından hazırlanan “Selimiye Camisi Külliyesi Önünde Yapılan Kurtarma Kazısında Ortaya Çıkarılan Yemiş Kapanı Hanı'nın Rölöve Raporu”ndan alınmıştır.)

Zemin kat ve birinci kat mekanlarının plan açısından nasıl olabileceğinin değerlendirilmesi ve restitüsyonu ise ancak yapının günümüze ulaşan eski fotoğraflarının irdelenmesi ile olanaklıdır.

Selimiye Camisi minaresinden çekilen fotoğraftan, (Fot. 3) doğu cephenin üst katında, kuzey kanadın doğu ucunda yer alan üç birimli bölüm (Fot. 3 / b) de dahil olmak üzere toplam 11 mekan bulunduğu, bu mekanlardan güneyden kuzeye doğru 1 ve 2'nci mekanların kubbeyle, 3-4-5-6-7'nci mekanların manastır tonozuyla, 8-9-10-11'inci mekanların ise yine kubbeyle örtülü oldukları ve dış cepheye açılan pencerelerle aydınlatıldıkları anlaşılmaktadır. Bu mekanların avlu tarafında görülen ve kanat boyunca uzanan kiremit örtülü beşik çatısı konusunda iki olasılık düşünülebilir: Birincisi, revakı örten beşik tonozun kırma çatıyla örtülmüş olduğu; ikincisi ise, kiremitle kaplı ahşap çatının burada yer alan sivri beşik tonozlu revakın yıkılmasından sonra inşa edilmiş olabileceğidir.

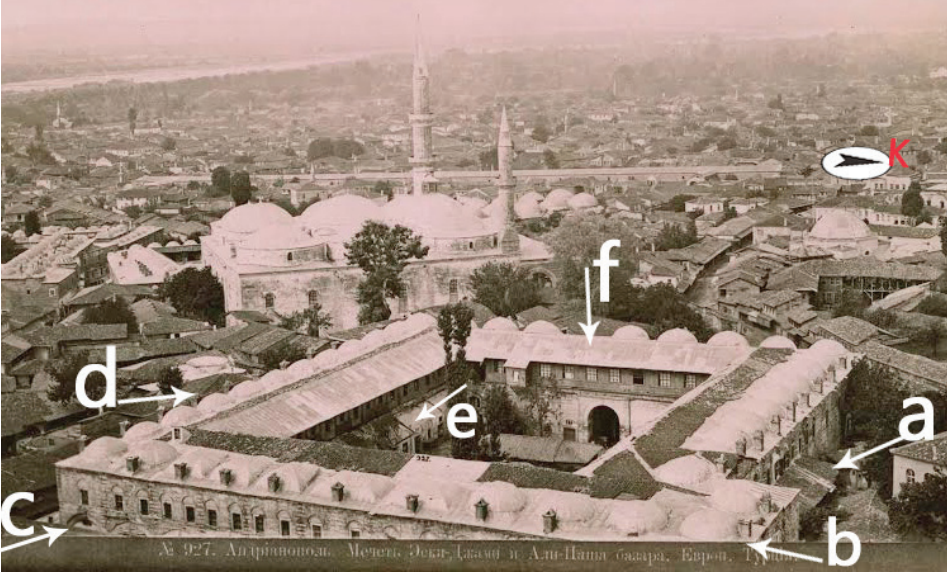
Arastası, Safranbolu Cinci Han, İstanbul Muhsinzâde Hanı verilebilir.



Şek 1: Edirne, Yemiş Kapanı Kazı Alanı Rölövesi.
(Yemiş Kapanı Hanı'nın Rölöve Raporu'ndan.)



Fot. 2: Edirne, Yemiş Kapanı kazı sahası, güney cephedekinin doğu ucundaki depo mekanları.
(Yemiş Kapanı Hanı'nın Rölöve Raporu'ndan.)



Fot. 3: Edirne, Yemiş Kapanı, doğu yönünden görünüm. (Dr. Yavuz Güner'in arşivinden.)

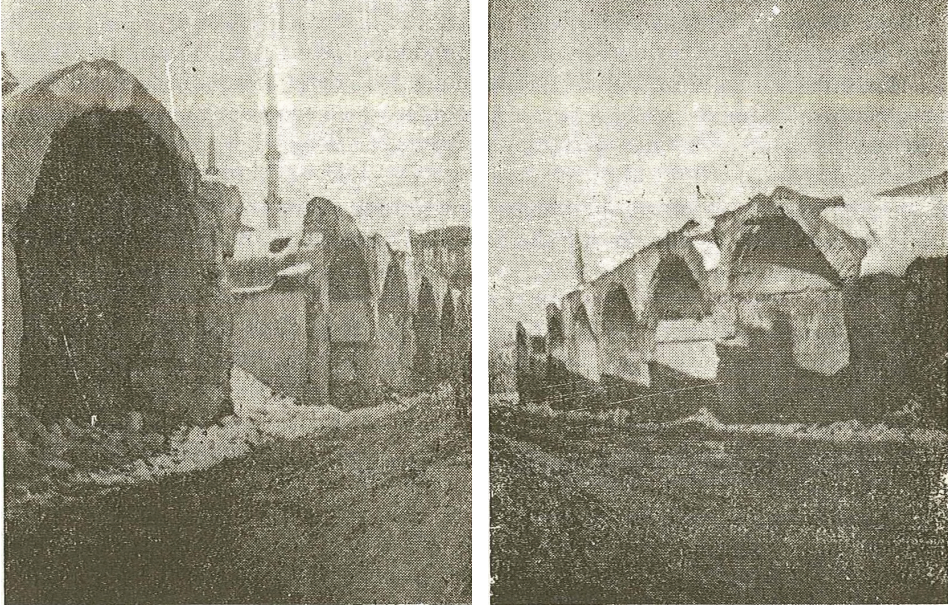
Yine aynı fotoğraftan hanın zemin katında 1. kat mekanlarının altında dışa sivri kemerli eyvanlar şeklinde açılan dükkan mekanlarının bulunduğu (Fot. 3 / c) ve cephenin tamamının taş ve tuğla ile almalı olarak inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu anlamda doğu cephede üst kat mekanlarının altında zemin katta dışa açılan mekanlar ile üst katta yer alan revak düzenlemesinin altında avluya bakan mekanların yer almasından hareketle bu kanadın avlu cephesinin zemin katta revaksız, üst katta ise revaklı olduğu anlaşılmaktadır.

Hanın güney kanadının üst katında 12 kubbeli mekanın yer aldığı, (Fot. 3 / d) bu mekanların avlu tarafında ise yine orijinalde sivri beşik tonozlu bir revak olduğu, daha sonra bu revakın yıkılmasıyla revak örtüsünün tek yöne eğimli çatıya (Fot. 3 / e) dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır. Avlu cephesinde zemin katta ise revak bulunmadığı ve üst kat revakının hizasında alt katta mekanların yer aldığı ve bu mekanların avluya birer kapı ve pencere ile açıldıkları görülmektedir. Üst katta yer alan kubbeli mekanların altında ise zemin katta mekanlar bulunması gerektiğinden hareketle bu kanatta birbirleriyle kapı ile ilişkilendirilmiş art arda ikişer mekan olmalıdır.

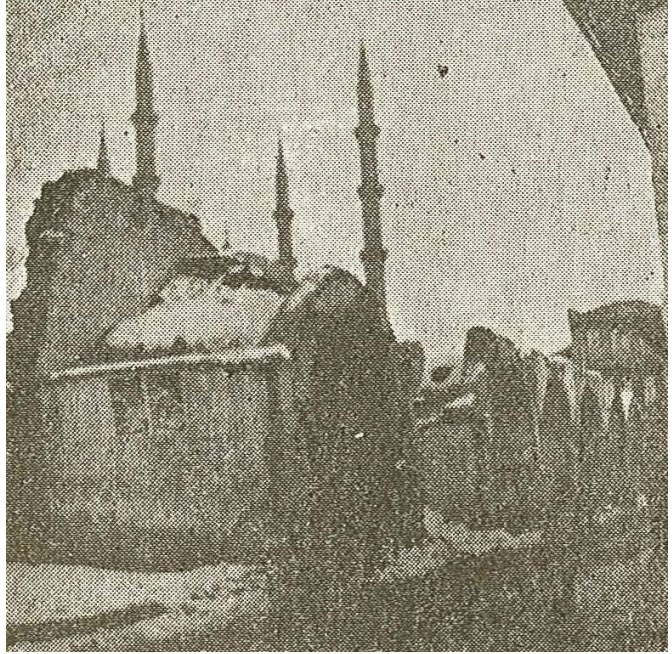
Bu kanatta yapıya dıştan eklenmiş dükkanların olduğu R. Meriç'in yayınladığı fotoğraflardan da anlaşılmaktadır.¹⁰ (Fot. 4, 5) Bu dükkanların eyvan şeklinde sivri beşik tonozlu oldukları ve sivri kemerle sokağa (Yedi Yol Ağızı Sk.) açıldıkları görülmektedir.¹¹

¹⁰ Bk. Meriç 1963, 754.

¹¹ Ancak Fotoğraf 3'te görüldüğü gibi, bu eyvanların sokak cephelerinde kemer içleri üzengi hattına kadar doldurulmuştur.



Fot. 4: Yemiş Kapanı'nın Yedi Yol Ağzı Sokak'a bakan güney cephesi. (Meriç, 1963, 754.)



Fot. 5:
Yemiş Kapanı'nın Yedi Yol
Ağzı Sokak'a bakan güney
cephesi. (Meriç, 1963, 754.)

Yapılan kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkartılan duvarlar, bu mekanların varlığını kanıtlar niteliktedir. (Bk. *Şek. 1*). 4 numaralı fotoğrafa bakıldığında güney cephedeki bu dükkanların en azından doğu cepheyle birleştiği köşede, doğu cephe dükkan kemerlerinin kilit taşı hizasında görülmesi beklense de, hanın kuzey kanadıyla güney kanadı arasındaki yaklaşık 4.30 ile 5.00 m değişen kot farkı güney cepheye dıştan bitişmiş olan dükkan mekanlarının (Bk. *Fot. 4*) bu fotoğrafta görülemeyeceğinin göstergesidir.¹² (Bk. *Fot 3 / c*)

Yapının batı cephesi ile ilgili 3 numaralı fotoğrafa bakıldığında, üst katta 10 adet kubbeli mekanın bulunduğu ancak bunlardan birinin yıkıldığı; bu mekanların avlu cephesinde ise diğer kanatlarda olduğu gibi sivri beşik tonozlu revakın yıkılması nedeniyle tek yöne eğimli çatıyla örtüldüğü ve revak cephesinin kapatılarak pencerelerle avluya açıldığı anlaşılmaktadır. Fotoğrafa dikkatle bakıldığında pencerelerin arasında fark edilen ayaklar orijinalde üst katın tamamında revaklı düzenleme olduğunun kanıtıdır. (*Fot. 3 / f*) Ayrıca kubbeli üst kat mekanlarının revaka birer kapı ve pencere ile açıldığını saptamak da 7 numaralı fotoğrafta olanaklıdır. (*Fot. 7 / a*)

Yine 3 numaralı fotoğraftan hareketle yapının zemin katının daha önce de ifade edildiği gibi revaksız bir düzenlemeye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Algılanabildiği kadarıyla avluya açılan kuzeydeki giriş eyvanının güneyinde kalanların birer kapı ve pencere açıklığına sahip oldukları, eyvanının kuzeyindeki mekanlardan en azından ilkinin kapı ve penceresinin bulunmadığı görülmektedir. Kapı ve pencerenin bulunmaması ancak burada iç tarafta giriş koridoruna açılan ve üst kata çıkışı sağlayan bir merdivenin bulunuyor olmasıyla açıklanabilir. (*Fot. 3, 7*) Hana giriş açıklığından avluya ulaşımın sivri beşik tonozlu bir koridorla sağlandığı ve bu koridorun avlu cephesinin dışa taşkın inşa edilerek adeta bir taçkapı gibi vurgulandığı da yine bu fotoğraflardan anlaşılmaktadır. (*Fot. 7 / b*) Yine aynı fotoğraflardan, zemin katta avlu kanadının revaksız olmasından hareketle, üst katta kubbeli mekanların altında avlunun doğu kanadında olduğu gibi dışa açılan dükkan mekanlarının yer aldığı söylenebilir.

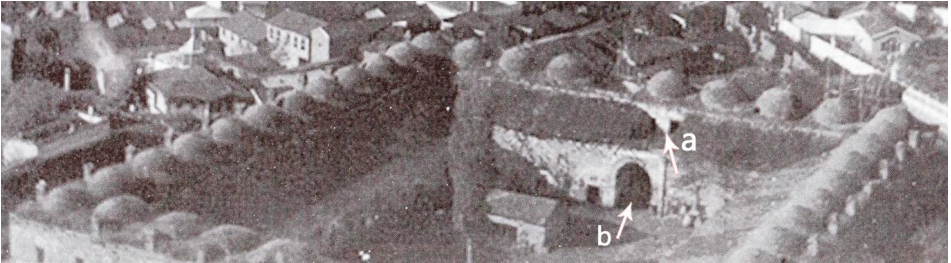
Hanın kuzey kanadının doğu ucunda, kazılar sonucu ortaya çıkarılmış dışa taşan 25,61 x 5,58 m boyutundaki bölümün altta yer alan ve batıya doğru cepheye bitişik uzanan kanallarla irtibatlı olması bu bölümün ıslak mekanlarla ilgili olduğunu göstermektedir.¹³ Büyük olasılıkla tuvalet işlevi gören bu bölümün benzeri Edirne’de Rüstem Paşa Kervansarayı’nda ve Tokat Voyvoda Hanı’nda (Tokat Taş Han) da bulunmaktadır. (*Şek. 2, 3*) Hanın kuzey cephesinin zemin kat seviyesinde görülen kiremit örtülü sundurmanın varlığı da (*Fot. 3 / a*), odunluk olabileceği düşüncesinden hareketle bu bölümlerin tuvaletin yanı sıra hamam işlevi de gördüğü olasılığını akla getirmektedir. Kuzey cephenin üst katında yer alan kubbeli mekanların altında dış cepheye açılan dükkan mekanlarının bulunmaması, bu kanadın zemin katında avluya bakan mekanların

12 Benzer bir tasarım, 16. yy.’a tarihlenen Alaşehir Kurşunlu Han’da da görülür. (Daş, 2010, 207)

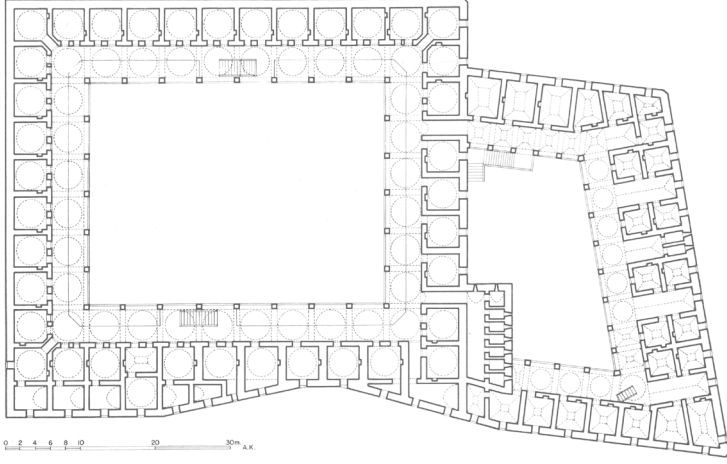
13 İbrahim Türkmenoğlu “Edirne Selimiye Külliyesi Yemiş Kapanı Kazısı” adlı makalesinde verdiği 3. resimde bu ıslak mekanların bulunduğu bölümü çizgiyle belirleyerek buranın hanın giriş bölümü olduğunu söylemiştir. (Bk. Türkmenoğlu, 2015, 333-344.)



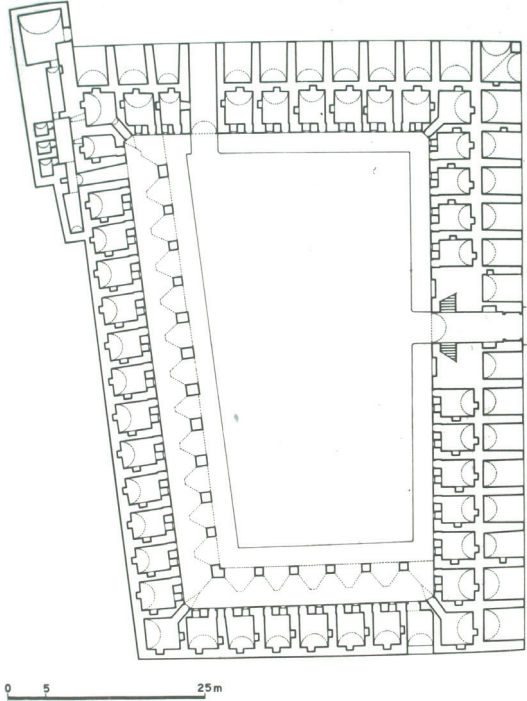
Fot. 6: Selimiye Camisi ve Yemiş Kapanı; güneybatıdan görünüm.
(Fotoğraf: Gülmez Frères, yaklaşık 1890.) (Dr. Yavuz Güner'in arşivinden.)



Fot. 7: Yemiş Kapanı, kuzeydoğudan görünüm. (Dr. Yavuz Güner'in arşivinden.)



Şek. 2: Edirne Rüstem Paşa Kervansarayı, üst kat planı.
(Ali Saim Ülgen'in çizimi, Kuran 1986, 152'den alınmıştır.)



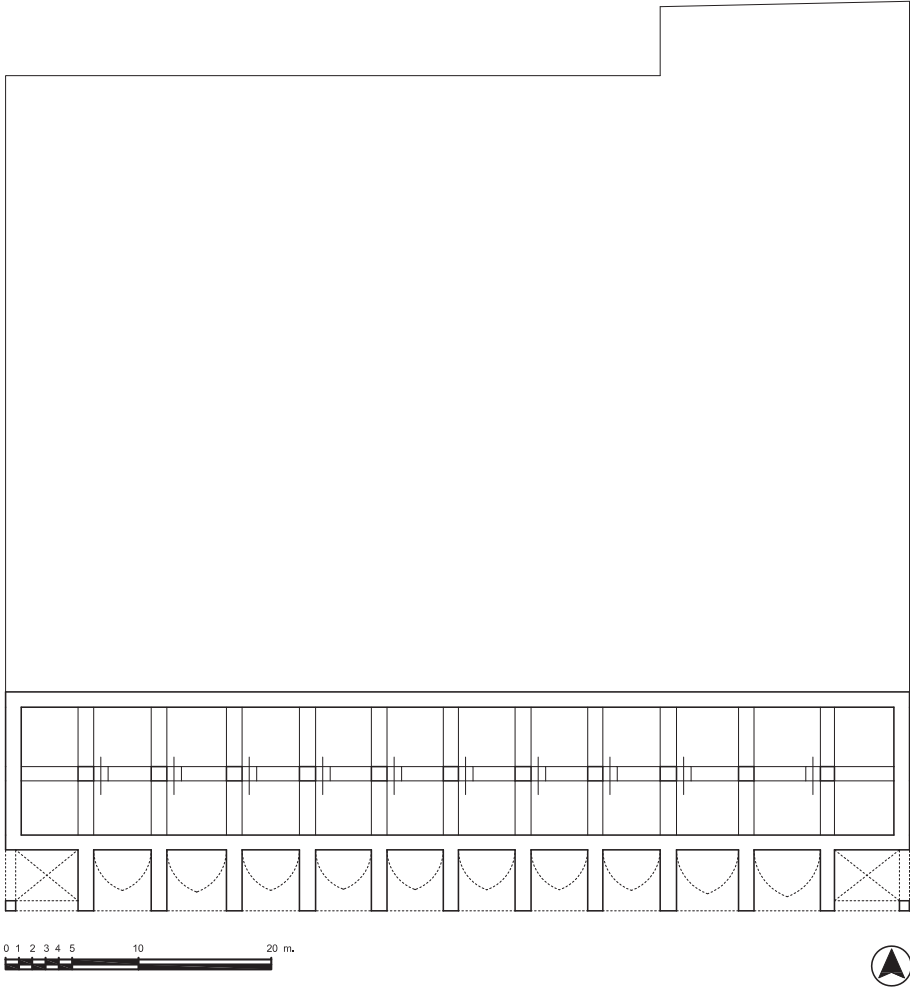
Şek. 3: Tokat Voyvoda Hanı (Taş Han). (Nayır, 1975, 395.)

bulunduğunu göstermektedir. (Fot. 3 / a) Bu nedenle üst kat revaklarının altında da alt kat mekanlarının açıldığı bir revak olmalıdır. Hanın, 3 no.'lu fotoğraftan tespit edilebildiği kadarıyla güney, doğu ve batı avlu kanatlarında revak düzenlemesine yer verilmediği tespitinden yola çıkılarak avlu kuzey kanadının da revaksız olabileceği bir olasılık olarak söylenebilir de avludan ıslak mekanlara geçiş düşünöldüğünde bu olasılığın zor olduğu açıktır.

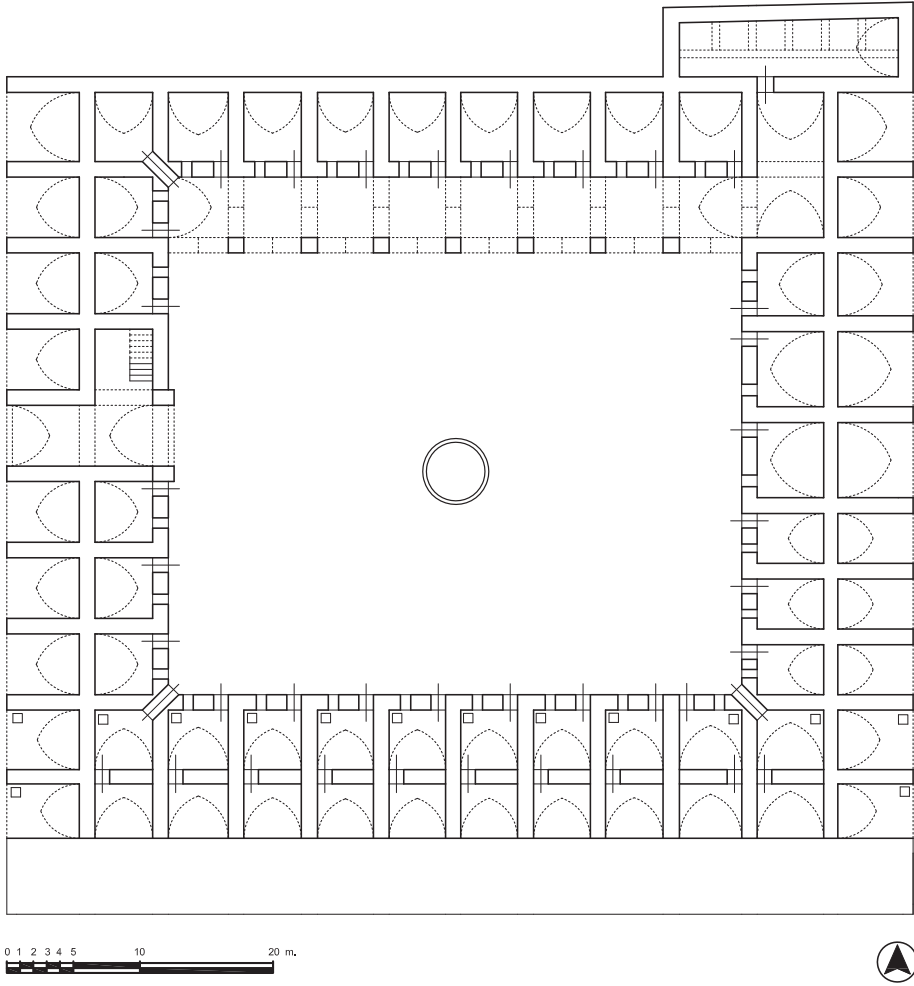
SONUÇ

Yukarıda gerek kazı sonuçları ve gerekse eski fotoğraflarından hareketle ayrıntılı olarak tanımlanmaya çalışılan Yemiş Kapanı ile ilgili ulaşılan veriler ışığında yapılan restitüsyon çizimleri (şek. 4, 5, 6) 1588'de inşasına başlanan ve 1590-91 yılında bitirildiği söylenen yapının kare planlı, ortasında şadırvan bulunan (Bk. şek 1) avlulu bir han olduğu, zemin kat güney, batı ve doğu avlu kanatlarının revaksız; kuzey kanadının ve üst kat avlu kanatlarının tamamının revaklı olduğu;¹⁴ ayrıca, yapının doğu ve batı cephelerinde yapı bünyesine dahil, güney cephesinde ise avlu zemin kotunun altında kalan ve dışa açılan dükkan mekanları (şek. 4) bulunduğu sonucuna varılmıştır.

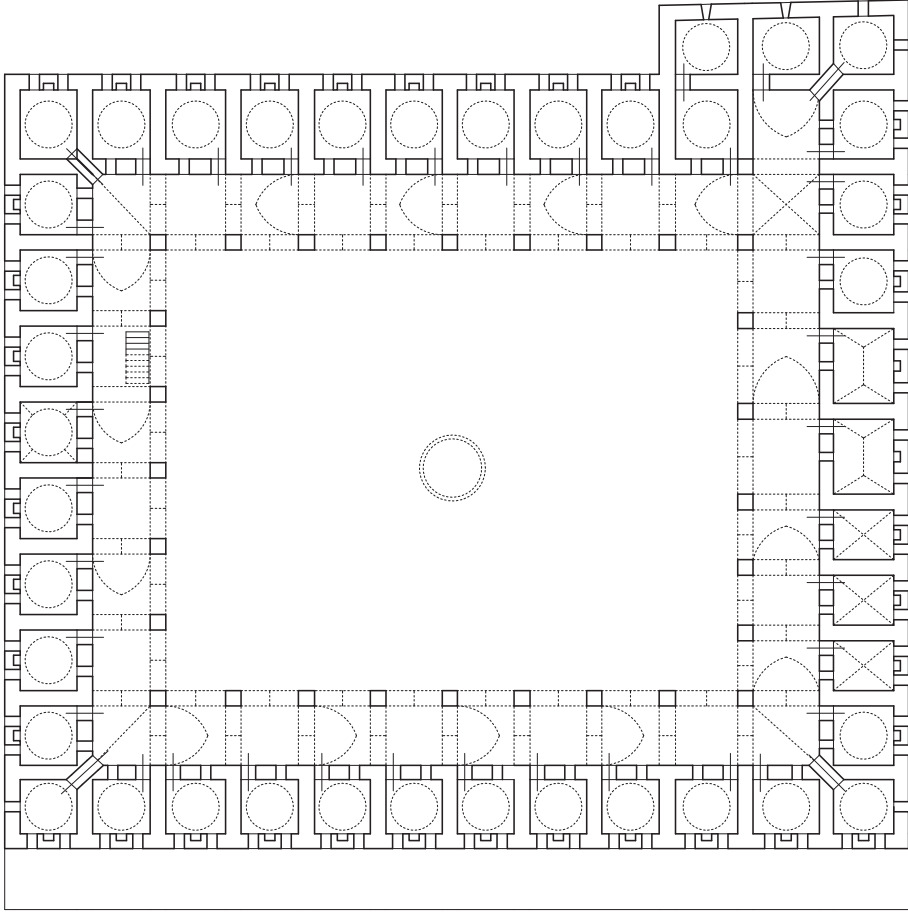
14 Alt Katı tamamen ya da bir bölümü revaksız han tasarımı Osmanlı Dönemi'nde çok sayıda handa görmek olanaklıdır. Merzifon Taş Han (Çerkez, 2001, 123-156.), Tokat Voyvoda Hanı (Taş Han) (Nayır, 1975, 395), İstanbul Muhsinzâde Hanı (Ersoy, 2017, 99.), Manisa Yeni Han (Kuyulu, 1992, 52.), İzmir Mirkelamoğlu Hanı (Ersoy 1991, 31), Alaşehir Kurşunlu Han (Daş, 2010, 207.) bu tip yapılara birkaç örnektir.



Şek. 4: Yemiş Kapanı Restitüsyon Planı; Güney Kanat Caddesi Kotu;
Dükkanlar ve Bodrum Kat Depolar.



şek. 5: Yemiş Kapanı Restitüsyon Planı; Zemin Kat (Avlu Kotu).



Şek. 6: Yemiş Kapanı Restitüsyon Planı; Üst Kat.

KAYNAKÇA

- Ahunbay, Zeynep (2012). *Selimiye Mosque and Its Social Complex*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çerkez, Murat. (2005). *Merzifon'da Türk Devri Mimari Eserleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Daş, Ertan. (2010). Alaşehir Kurşunlu Han Kazı ve Temizlik Çalışmaları. *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (14-16 Ekim, 2009 Denizli) Bildirileri*, 197-212, İstanbul: Pamukkale Üniversitesi Yay.
- Dündar, Abdülkadir. (2002). XVI. Yüzyıl Bazı Osmanlı Mimarları. *A.Ü.İlahiyat Fakültesi Dergisi, XLIII / 1*, 231-262. (DOI: 10.1501/Ilhfak_0000000089)
- Erdoğan, Muzaffer. (1955). Mimar Davud Ağa'nın Hayatı ve Eserleri. *Türkiyat Mecmuası, 12*, 179-204.
- Ersoy, Bozkurt. (1991). İzmir Hanları, Ankara.
- Ersoy, Bozkurt. (1995). İşlevleri Yönünden Şehir-içi Hanları, Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi (26), 17-20.
- Ersoy, Bozkurt. (2017). İstanbul Muhsinzâde Hanı Üzerine Bir Restitüsyon Denemesi, *TÜBA-KED (15)*, 95-106.
- Kuran, Aptullah. (1986). *Mimar Sinan*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Kuyulu, İnci. 1992, Karaosman-Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Meriç, Rıfıkı Melul. (1963). Türk San'atı Tarihi Vesikaları (Mimariye Ait Vesikalar). *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri (I)*, 745-763.
- Nayır, Zeynep. (1975). Osmanlı Mimarlığından Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası (1609-1690), İstanbul.
- Sönmez, Zeki. (1988). *Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Türkmenoğlu, İbrahim. (2015). Edirne Selimiye Külliyesi Yemiş Kapanı Kazısı. 23. *Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, 333-344.

ÜRETKEN BİR MİMAR VE ANKARA'DA MODERN BİR BİNA: BRUNO TAUT VE ATATÜRK LİSESİ *



A PRODUCTIVE ARCHITECT AND A MODERN BUILDING IN ANKARA: BRUNO TAUT AND ATATÜRK HIGH-SCHOOL*

Leyla ALPAGUT**

Öz

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde (1923-1950) bilimsel bir yaklaşım ile üretilen yeni müfredatlara uygun eğitim yapıları, çağdaş mimari kimlikleri ve kent içindeki konumları ile devleti temsil eden yapılar arasındadır. Başkent Ankara'da bu dönemde inşa edilen çok sayıdaki okul binası, Milli Eğitim Bakanlığı Mimarlık Bürosu'nda Almanca konuşulan ülkelerden gelen mimarlar eliyle üretilmiştir. Bunlar arasında Alman mimar Bruno Taut, okul tasarımları ile bu dönem mimarlığının başlıca aktörlerinden birisi olmuş, tasarımlarında, modern mimarlığın biçimci yanını dışlayarak, üslup tartışmalarından çok yapının bulunduğu iklim, malzeme vb. koşullara uygunluk konusuna önem vermiş, işlevsel bir yapı üretme yoluna gitmiştir. Anıtsal tasarımı olan Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi binasında Osmanlı mimarlığına yaptığı kimi göndermelerin dışında ortaokul ve lise binalarında, çevre ile uyumlu farklı yüksekliklerde parçalı kütle anlayışı ile daha sade ve mütevazı ancak oldukça etkileyici çözümler üretmiştir. Atatürk Lisesi binası, eğitimin gerektirdiği işlevselci ve akılcı çözümlerinin yanında, bulunduğu kültüre özgü detayları ile Taut'un "modern mimarlık" konusundaki düşüncelerinin bir gösteri alanına dönüşür. Çalışmada Atatürk Lisesi binasının Bruno Taut mimarlığını olduğu kadar, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlık ortamının eğilimlerini ortaya koyan mimari kimliğinin tanıtılması ve değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Yapının işlevi, kent ile kurduğu ilişki, mimari kimliği ve nitelikleri, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı içindeki yeri, bu çalışmanın başlıca tartışmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Ankara, Erken Cumhuriyet Dönemi, Mimarlık, Eğitim Yapıları, Yabancı Mimarlar,

* "Bruno Taut'un Ankara İçin Modern Bir Bina Tasarımı: Atatürk Lisesi" adlı sözlü bildiri, 18-21 Mayıs 2017'de Berlin Humbolt Üniversitesi-Karadeniz Teknik Üniversitesi işbirliği ile Berlin'de düzenlenen Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Berlin Konferansı'nda sunulmuş ancak yayınlanmamıştır. Makalede bu bildirinin bir bölümünden yararlanılmıştır.

* The verbal statement, titled "Bruno Taut's Design of a Modern Building for Ankara: Atatürk High-School", was presented at Berlin International Conference on Social & Human Sciences, held in Berlin in between the dates 18-21.05.2017 by the collaboration of Berlin Karadeniz Technical University, but not published thereafter. A section of this statement was referred in the article.

** Doç. Dr. Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Tarihi ABD, Bolu. ♦ ORCID ID: 0000-0002-1795-6063 ♦ E-mail: leylalpagut@yahoo.com

Abstract

Educational buildings suitable to the new curriculums, which were developed by a scientific manner in the Early Republican Period (1923-50), are among the structures that symbolize the state, thanks to both their contemporary architectural identities, and their locations in the city. A large number of school buildings constructed in Başkent, Ankara during this period were produced in care of architects from German-speaking countries in the Architects Office of the Ministry of National Education. Among them, German architect Bruno Taut was one of the main actors of architecture of this period with his school designs, he disregarded the formalist side of modern architecture and paid attention to the conformity to the conditions such as climate which the building is located in, material etc. rather than the style arguments, and he resorted to produce a functional structure. Apart from some references to the Ottoman architecture in the Faculty of Language, History and Geography, he produced more plain and modest but highly impressive solutions with environment-friendly lumped mass approach at different heights, in his secondary school and high-school buildings. The Atatürk High-School building becomes a show arena of Taut's ideas on "modern architecture" with its native cultural details, alongside the functionalist and traditional solutions required by the education. In this study, it is aimed to introduce and evaluate the architectural style of Bruno Taut for the Atatürk High-School Building as well as the architectural identity of the Early Republican Period. The function of the building, its relationship with the city, architectural identity and attributes and place in the architecture of the Early Republican Period is the main discussion in this study.

***Keywords:** Ankara, Early Republican Period, Architecture, Education buildings, foreign architects,*

GİRİŞ

Eğitim-öğretim ve bunların sürdürüleceği fiziksel mekanın üretilmesi Erken Cumhuriyet Dönemi'nin (1923-1950) kültür ve eğitim politikaları gereği öncelikle ele alınan konular arasındadır. Her kademe ve her türdeki eğitim programlarının çağdaş anlayışla oluşturulması ve bu programların yürütüleceği eğitim yapılarının vakit kaybetmeden inşası, tıpkı ulusun inşası ya da yeni başkent inşası gibi modernite projesinin önemli bir parçasını oluşturur. Bütün alanlarda muasır medeniyetler düzeyine ulaşma hedefinde olduğu gibi, kentin çehresini oluşturan binaların mimarlık üsluplarında ve yapıım tekniklerinde de çağdaş olanı benimseme, bir devlet politikasıdır. Modern mimarinin ya da o dönemdeki kullanımı ile yeni (asrî) mimarinin, bilen kişi eliyle uygulanması ve bizzat öğretilmesi için, özellikle Almanca konuşulan ülkelerden mimarlar ve kent plancıları davet edilir. Başkent Ankara'nın Batılı bir görünüm kazanması, ancak planlı bir gelişme ile mümkün olacaktır. Alman kent plancısı Hermann Jansen'in Ankara planı böylece ortaya çıkar. Avusturyalı Clemens Holzmeister, İsviçreli Ernst Egli ve Alman Bruno Taut, Ankara'nın başkent görünümüne kavuşmasını sağlayacak başta bakanlık ve eğitim yapıları olmak üzere pek çok kamu yapısını gerçekleştirirler. 1927'de davet edilen Holzmeister, Milli Savunma Bakanlığı, Genel Kurmay Başkanlığı, Vekaletler Mahallesi

tasarımı, Bayındırlık Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı vb. ile son olarak III. Türkiye Büyük Millet Meclisi binasını gerçekleştirir. Yine aynı yıl Türkiye'ye gelen Egli ise Güzel Sanatlar Akademisi yöneticiliği ve hocalığının yanısıra Milli Eğitim Bakanlığı'nın da baş mimarıdır. Egli bu büroda İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Kız Lisesi, Musiki Muallim Mektebi Siyasal Bilgiler Okulu, Yüksek Ziraat Enstitüsü gibi Ankara'nın başkent kimliği kazanmasına katkı sağlayan ve açıkça prestij yapıları olduğu anlaşılan çok sayıda eğitim yapısının projesini hazırlar ve uygular. Çalışmalarından öylesine memnun kalmış olmalı ki sözleşmesi birkaç kez uzatılır. 1936 yılında Milli Eğitim Bakanlığı ve Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevlerinden istifa eden Egli'nin halefi Alman mimar Bruno Taut olacaktır.¹ Taut, Ankara'da Cebeci Ortaokulu, Atatürk Lisesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi olmak üzere farklı kademede üç okul tasarlamış ve gerçekleştirmiştir. Ayrıca Trabzon Erkek Lisesi ve Ortaköy'deki evi de Taut'un tasarımıdır.

Çalışmamızda, bu yapılardan Atatürk Lisesi binasının, Taut mimarlığının Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlık ortamına katkısı bağlamında tartışılması amaçlanmıştır. Öncelikle, Taut'un iki yıl süren Türkiye dönemi, ardından Cumhuriyet'in eğitim konusundaki eğilimleri genel hatları ile ele alınmış, daha sonra Atatürk Lisesi'nin mimari kimliği tanıtılarak, üretildiği dönem içinde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

BRUNO TAUT: TÜRKİYE'DE İKİ YIL

Başlangıçta, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Egli'nin boşalan yerine Hans Poelzig'in getirilmesi düşünülmüş ancak Poelzig'in 1936 yılında Berlin'deki ani ölümü üzerine, Martin Wagner aracılığı ile Türk Hükümeti tarafından Bruno Taut görevlendirilmiştir. Alman makamları, kendi rejimleri ile uyumlu olan Breuhaus de Groot'u kabul ettirme çabasında olmuş ancak bu görev Taut'a verilmiştir.² Yönetimin bu konudaki eğilimi, Alman Dışişleri Bakanlığına yazılan 14.7.1936 tarihli bir mektuptan anlaşılmaktadır. Bu konu ile ilgilenen Milli Eğitim Bakanlığı müsteşarı Cevat Dursunoğlu, Alman Elçiliği karşısında Almanya'dan yana bir tutum sergilemekle birlikte modernist düşüncededir.³

“Bu arada Cevat, modern Alman mimari geleneğinin Türkiye'de korunmasına büyük değer verdiğini ve yabancı ülkelerden geniş kapsamlı rakip önerilerin gelmesine rağmen yine bir Almanı görevlendirmek istediğini belirtti.”⁴

Taut, Berlin'de, konut ve yerleşim merkezi konularında dünyaca ün yapmış bir mimardı. Bu deneyimlerini ana çizgileri ile Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitim

1 Dönemin tek mimarlık yayını olan Arkitekt dergisinin 5. sayısında (1936) Egli'nin istifa haberine yer verilir. Oysa ki Türkiye'de kaldığı süre boyunca yaptığı tasarımlar dergide yer bulmamıştır.

2 Taut'un Almanya'dan gelişi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Nicolai, 2011.

3 Dursunoğlu, 1933-35 yılları arasında Berlin'de kültür ataşeliği yapmış ve Martin Wagner ile Hans Poelzig'e yapılan davetlerde etkili olmuştur. Dursunoğlu, Alman modern mimarlık geleneğinin Türkiye'de sürdürülmesine büyük değer verdiğini açıkça belirtmiştir. (Nicolai, 2011, 200.)

4 Dış İşleri Bakanlığına yazılan 14.7.1936 tarihli mektuptan aktaran: Nicolai, 1998, 32.

anlayışına aktarabildi. 1930-31 yılları arasında Charlottenburg Teknik Yüksek Okulu'nda düzenlediği konut yapımı semineri de etkili olmuştu. Almanya'yı terketmek zorunda kalmadan önce, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından kısa ve verimli bir ekspresyonist dönem yaşamış, 1920'lerde Uluslararası üslupta tasarımlar yapmış bir mimardır.⁵ Taut Türkiye'deki çalışma döneminde Wagner gibi sürgünde de olsa, üç yıllık bir Japonya dönemini geride bırakmış, bu deneyimi Taut'un mesleki yaşamında etkili olmuştur.⁶ Sovyetler Birliği ve Japonya'daki sürgün yıllarında, bulunduğu yerin koşullarına uygun tasarım yapma konusunu önemsemiş ve bunu deneyimlemiştir. Ona göre, ikamet edilen yer ve o yerin kültürü öylesine birbirine bağlıdır ki; başka kültürden gelen bir mimarın, koşulları yeterince incelemeyen bu doğrultuda tasarım yapamayacağını düşünmektedir.⁷

Taut'un Türkiye ile ilk ilişkisi, 1917'de İstanbul'da yapılması düşünülen "Dostluk Evi" yarışmasına katılması ile olmuştur. Daha Türkiye'ye gelmeden çok önce Sinan hayranıdır. Behçet Ünsal, Taut'un İstanbul'a geldikten sonra üniversitenin arkasında Süleymaniye Külliyesi'ne karşı "Sinan'ı Sevenler Terası'nın yapılmasını önerdiğini belirtmektedir.⁸ 1936 yılında Türkiye'ye davet edilmesi Taut'un sürgün mimar olarak "yer" edinmesini ve mesleğini yapabilmesini sağlamıştır.⁹ Sürgün konumu ile Egli'den ayrılma da, tıpkı Egli gibi Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Kürsüsü'nün yöneticiliği ve hocalığı görevleri verilmiş, Akademi'ye taşınan Milli Eğitim Bakanlığı Mimarlık Bürosu'nun da yöneticisi olmuştur. 1920'den beri "yeni pedagojik tasarımlar" ve kent mimarisi sorunları ile ilgilenmektedir ve eğitim yapıları konusunda deneyimli bir mimardır. Türkiye'ye gelmeden önce, yeni eğitim anlayışlarına uygun bina tasarımları yapmış olması nedeni ile Milli Eğitim Bakanlığı Mimarlık Bürosu için uygun görülmüştür.¹⁰

Taut'un bürosu Egli'nin bürosundan oldukça büyüktür. Kendisinden, Türkiye için yeni bir mimarlık anlayışı belirlemesi/üretmesi, diğer yandan, mimarlık eğitiminde kapsamlı yenilikler yapması beklenmektedir.¹¹ Milli Eğitim Bakanlığı Mimarlık Bürosu'nda ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir Taut etkisinin oluşmasında elbette, 1937'de Berlin'den gelen Grimm'in ve Franz Hillinger'in varlığı da belirleyici olmuştur. Taut'un hemen bütün yapılarında birlikte çalıştığı ve ölümünden sonra yapılarını tamamlayan Franz Hillinger, Türk Hükümetinin çağrısı ile Almanya'dan 1937 yılında

5 Tümer, 1999, 103

6 Nicolai, 2011, 199.

7 Speidel, 1998, 46.

8 Ünsal, 1973, 38.

9 1936 yılında Kolombiya hükümetinden Bogoto'daki Santa Fe Üniversitesi için yapılar planlamak üzere çağırılmış ancak bu iş gerçekleşmemiştir. (Speidel, 1998, 47.)

10 1920'de Hagen Folkwang Okulu, çocuklar için el ve bahçe çalışmalarını odak alan bir pedagoji anlayışı ile düşünülmüştü ancak uygulanmadı. Luckenwalde'de Friedrich Ebert İlkokulu (1928) ve Dammwegschule de uygulanmadı. 1931-32'de Senftenberg'de kent mimarisi açısından başyapıt olmaya aday bir lise binası gerçekleştirdi. (Speidel, 1998, 47.)

11 Nicolai, 2011, 201.

Türkiye'ye gelmiş ve 12 yıl kaldığı ülkede Maarif Vekâleti (Milli Eğitim Bakanlığı) Mimarlık Bürosu'nda ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistan olarak görev yapmıştır.¹² Ancak Taut, Akademi'de, Türk ve yabancı meslektaşlarının ve okul yönetiminin engellemeleri ile karşılaşmış ve yakınmaktadır. Resmi olarak Mimarlık Kürsüsü'nün yöneticisi olmasına karşın eğitim alanındaki reformlarının hemen hiçbirini kabul ettirememiş ve bunu güncesine “olanaksız bir konum, büyük bir bunalım ve büyük üzüntü” olarak not etmiştir.¹³

Taut'un eğitimci olarak deneyimi, Almanya'da Charlottenburg Yüksek Fen Okulu'nda profesörlük yaptığı döneme rastlar. Bu deneyiminden oldukça yararlandığı Güzel Sanatlar Akademisi'nde, kısa süren hocalığına rağmen Taut, öğrencileri arasında olumlu etkiler yaratmıştır. Bülent Özer, Taut'un son derece olumlu fakat kısa süreli Akademi hocalığı sırasında, bölgeselci ve evrenselci akımlar dışında sağlam bir anlayışla çalıştığına tanık olduğunu belirtmektedir.¹⁴

Başında bulunduğu Milli Eğitim Bakanlığı Mimarlık Bürosu'nda ise, Bakanlığın okul binalarını, eğitim alanında yapılan yeniliklere uygun bir tasarım anlayışıyla gerçekleştirmekten sorumludur. Eğitim binalarının Cumhuriyet yönetiminin *modernleşme* ve *Batılılaşma* ideallerinin sembolü olan mimari kimlikleri oldukça önemsenmekte, bu durum Taut'un sorumluluğunu daha da artırmaktadır.

Taut, eğitim anlayışında ise Holzmeister ve Egli gibi üslup oluşturucu rol oynamak yerine, geleneksel üslup kavramından ve 1930'dan sonraki modernizmden açıkça ayrılan bir anlayış ortaya koymuştur. “*Her iyi mimari aynı zamanda ulusaldır ama her ulusal mimari kötüdür.*” sözleri ile Taut, devletlerin ulusal mimari konusundaki eğilimlerini doğru bulmadığını açıkça ifade etmiştir.¹⁵ Walter Gropius'a 1938 yılında yazdığı bir mektupta, Türkiye'de mimari çizgiyi yeni baştan oluşturmak gerektiğini vurgulamış ve “kübizm” olarak adlandırılan “yüzeysel modernizm”e karşı çıkmıştır.¹⁶

Taut'un Türkiye'de meslektaşları Franz Hillinger ile birlikte tasarladığı başlıca yapılar *Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi*, *Ankara Atatürk Lisesi*, *Ankara Cebeci Ortaokulu* ve *Trabzon Erkek Lisesi*'dir. 1937 yılında Ankara'da bir Yüksek Teknik Okul için proje siparişi edilmesi ile birlikte nihayet büyük bir tesisi tasarlama beklentisi de

12 Hillinger'in, Taut'la olan çalışmaları geçmişe dayanır. Almanya'da Bruno Taut'un asistanı olarak, Berlin-Charlottenburg Teknik Yüksekokul'unda ve 1924 -1932 yılları arasında toplu konut projeleri üreten GEHAG adlı kuruluşta birlikte çalışmışlardır. (Akcan, 2009.) Tamamlanamayan projeler için Bruno Taut'un kardeşi Max Taut'un görevlendirilmesi istenmiş ancak Maarif Vekâleti, projeleri başından beri daha iyi bilen ve takip eden Hillinger'i görevlendirmiştir. (Bu konu için bk. Nicolai, 2011.)

13 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. Speidel, 1998.

14 Özer, 1963, 62.

15 Nicolai, 1998, 34.

16 Speidel, 1998, 48.

gerçekleşmiş ancak bu tasarım uygulanmamıştır.¹⁷ 24 Aralık 1938 tarihindeki ölümüne kadar devlet mimarı olarak çalışmış, son olarak Atatürk'ün katafalkını tasarlamıştır.¹⁸

Bruno Taut, 1938 yılındaki retrospektif sergisinin açılış konuşmasında mimarlık konusundaki düşüncelerini şöyle belirtir:

“Aramamız gereken şey, eski gelenek ve modern uygarlık arasında bir sentezdir. Bu anlayışın her türlü tek yanlılığı dışlaması gerekir. Ben bu düşüncelerde çok ileri gittim ve bugün de aynı şeyi yapıyorum; bu nedenle belli dış biçimlerde direnmeyi ve hemen tanınmamı sağlayacak kişisel bir üslup geliştirmeyi hiç önemsemiyorum. Eski ustaların çok yönlülüğü eskiden olduğu gibi bugün de bana böyle bir amacın nitelikliliğe götürmediğini öğretiyor.”¹⁹

Taut, 20. yüzyılda bu tutumun geçersizliğine inandığından, Almanca konuşulan ülkelerden gelen diğer mimarların devlet otoritesini yansıtan anıtsal/neoklasik tasarım anlayışını reddetmiş, bu yönü ile Türkiye’de 1930’lar mimarlığındaki neoklasik anlayışın dışında kalmıştır.²⁰ Diğer yandan, özellikle Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi binasının ön cephesinde kullandığı almaşık duvar örgü tekniği, konferans salonu fuayesindeki turkuaz renkli çini kullanımı, Türk evine öykünen ahşap tavan kaplaması ile Osmanlı mimarlık biçimlerini modern mimarlık anlayışına katmaya çalışır. Dönemin diğer mimarları kamu yapılarında ciddiyet ve otoriteyi daha çok vadeden simetriden vazgeçmezlerken Taut bütün tasarımlarında asimetrik şemalara yer verir. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi binasında ortaya koyduğu malzeme ve teknik çözümleri, Taut’u İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi’nin (1938-1950) habercisi ve öncüsü durumuna getirmektedir. Diğer yandan Taut’un bu tutumu, eski ustaların çok yönlülüğüne duyduğu ilginin de sonucu olarak görülmelidir.

Taut’un elinden çıktığı bilinen 24 proje belgelenebilmiştir. Bunların içinde 5 büyük kamu yapısı, 1 sergi pavyonu ve Ortaköy’de kendisine ait konut gerçekleşmiştir. Bunların dışında, kuramsal çalışması olan “Mimari Bilgisi” kitabı bulunmaktadır.²¹ Erken ölümü nedeni ile, henüz tamamlanmamış yapılarını, ki aralarında Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi ile Atatürk Lisesi de bulunmaktadır, kardeşi Max’ın bitirmesi için yapılan bütün girişimler sonuçsuz kalmıştır. Sonunda Akademi ile Milli Eğitim Bakanlığı Mimarlık Bürosu da ayrılmıştır.²² Eğitimciliği, mimarlık anlayışı ve yapıları ile Türkiye’ye olumlu katkılar sağlayan Taut, vasiyeti üzerine İstanbul’da Edirnekapı Mezarlığı’na defnedilmiştir.

17 Speidel, 1998, 47.

18 1938 sonbaharında Taut kendisini güvence altına alabilmek için on yıllık bir sözleşme yapabilme, devlet projelerinden pay alabilme olanaklarını araştırmış; sonuçta kendisi ile beş yıllık bir sözleşme yapılmıştır. Bu konu ve *Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi* ve *Trabzon Lisesi* binaları için bk. Speidel 1998.

19 Berlin Sanatlar Akademisi Mimarlık Arşivi’nde yer alan ve özgün elyazısı konuşma metninin yayımlandığı Ausst. kat. Taut, 1980’den aktaran: Nicolai 1998, 34.

20 Aslanoğlu, 1976, 45.

21 Nicolai, 1998, 32.

22 Nicolai, 1998, 35. Egli’nin Güzel Sanatlar Akademisi yöneticiliği sırasında, buradaki çalışmalarının yoğunluğu nedeni ile Milli Eğitim Bakanlığı Mimarlık Bürosu da Akademiye taşınmıştı.

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE EĞİTİM KONUSUNA YAKLAŞIM VE YAPILAR

Amerikalı eğitim uzmanı John Dewey'nin ülkeye fiilen gelmesinden önce, kendisinin yararçı ve planlı eğitim politikası Türkiye'de benimsenmişti ve planlı/programlı, kendi bütçesini oluşturup geliştiren adımlar hızla atılmaktaydı. Dewey'in başyapıtlarından sayılan “Deneyim ve Doğa” (*Experience and Nature*, 1925) kitabında belirlediği gibi, deney ve deneyime dayanan, çevrenin gereksinimleri ile biçimlenen bir eğitim sistemi benimseniyordu. 1923 yılındaki Lozan görüşmelerinde hareketlenen ‘İsviçre ile mimari ilişki arayışları’ ve öğretmen müfettişlerin eğitim için gönderilme uygulaması, yabancı mimarların ve uzmanların çağırılması ile daha sistematik bir ilişkiye dönüşmek üzereydi. Ali Cengizkan'ın aktardığı şekli ile, Cumhuriyet'in ikinci yıldönümü sırasında kaleme alınan “muhasabe” raporuna göre: “Mektep Vergisi Kanunu” ile parasal kaynağa kavuşan eğitim politikası; yabancı uzmanların yurda daveti, öğretmen ve uzmanların Avrupa'ya gönderilmesi; meslek okulu ve esnaf eğitimine ağırlık verilmesi, öğretmen okullarının açılması, yatılı ilkokulların kurulması ve yaygınlaştırılması, bu bilgi ve görgünün yaygınlaştırılması için yayın etkinliğine ağırlık verilmesi, ülkenin her yerinde kütüphane ve müzelerin kurulması; ders kitapları, Musiki Muallim Mektebi, Orta Öğretim, Yüksek Öğretmen Okulu ve Üniversite Güvenliği Yönetmeliklerinin hazırlanması; Terbiye-i Bedeniye Muallim Mektebi ve Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması, Sanayi Nefise Mektebi'nin yeni bir yönetmelik ile düzenlenmesi, 1925 yılına kadar gerçekleştirilen işlerdir.²³

Ortaöğretim konusundaki düzenlemeler 1923'te yürürlüğe giren bir yönetmelikle başlar. *Sultanîlerin* adı lise olarak değiştirilir. Ortaokul ve lise olarak ikili yapıdan oluşan bu düzenleme ile öğretim süreleri yeniden belirlenerek yeni ders programları yapılır. Belçika ve Fransa'dan model alınan bu programlara göre liselerde Fen ve Edebiyat kolları kurulur.²⁴ Türkiye'de 1950'li yıllara kadar liseler konusunda önemli sayılabilecek bir gelişme olmamış, bu durum Ankara'daki genel liselerin sayısına da yansımıştır. Başlangıçta temel eğitim sorunlarına çözüm üretmek zorunda kalan ülkede ileri düzeyde eğitim veren liseler yeterince ele alınamamış, Cumhuriyet'in ilanından çok partili rejime geçene kadar lise eğitimi, belli bir kesimin çocuklarının yararlanabildiği okullar görünümünde olmuştur.²⁵

Her kademedeki ve her türdeki eğitim konusunda kurumsal ve mimari alt yapı, Cumhuriyet yönetiminin gündeminde öncelikli bir yere sahiptir. Dönemin başlıca yayınlarında, örneğin *La Turquie Kemaliste* dergisinde, eğitim yapıları Cumhuriyet'in prestij yapıları olarak övülür ve Türkiye'deki modernleşmenin en önemli temsilcileri olarak gösterilir.²⁶ Yeni okul binaları kadar modern ve çağdaş görünümlü öğrenciler, aynı zamanda kentin modern vitrinini oluştururlar. Ankara'nın ilk açılan liseleri, Taş Mektep

23 Cengizkan, 2002, 63

24 Sakaoğlu, 2003, 208.

25 Coşkun, 1998, 229.

26 Ankara Construit, 1939.

(1889) adı ile kurulan Ankara Erkek Lisesi (Atatürk Lisesi), Ankara Kız Lisesi (1929-30) ve Gazi Lisesi'dir (1936).

Yapılarda, dönemin çağdaş eğitim anlayışına uygun olarak, Batılı eğitim uzmanlarının hazırladığı programlar doğrultusunda çağdaş eğitimin gerektirdiği yeni işlevler de bulunmaktadır. Cumhuriyet'in "ulus" kavramı çevresinde bütünleşen çağdaş bireyler yetiştirme hedefi, eğitim yapılarının kendi içinde bir dünya olarak kurgulanmasını gerektirmiş, okullarda laboratuvar, atölye, konferans salonu, spor salonu, müze gibi yeni mekanlara yer verilmiştir. Önceki dönemin tek kütlede çözümlenen mekan anlayışı yerine, L ya da U biçimli kütlelerde mekanlar işlevselci bir anlayışla bu kütlelerin farklı bölümlerine yerleştirilmiştir.

Başkent Ankara'da 1920'lerin sonu 1930'lar boyunca yapılan eğitim yapılarının birçoğu İsviçreli mimar Ernst Egli'nin tasarımıdır. Yabancı mimarların bölgeselci duyarlılıkları, yapıların kütle özelliklerinde ve malzeme kullanımında etkili olmuştur. Ekonomik çözümler üretme zorunluluğu ise dönemin başlıca kaygıları arasındadır. Celal Esad Arseven'in, "Yeni Mimari" adlı kitabında yer alan "*yapılan şeyin cinsine ve evsafına halel gelmeksizin işin ve istihsalin sade ve basitleştirilmesi lâzım*" sözleri, dönemin kamu ve konut yapılarının niteliğini belirler.²⁷ Bu dönemde, edelputz sıvalı geniş - düz yüzeyler ve yalın pencere dizileri kullanılmakla birlikte, mimarlar malzeme konusunda yerelliğe de özen göstermişlerdir. Özellikle Egli ve Taut'un Osmanlı mimarlığına ve Mimar Sinan'a ilgileri, yazılarında ve mimarlık anlayışlarında, modern biçimlemeye karşılık yerel mimari konusundaki eğilimlerinde dikkati çekmektedir. Örneğin Egli'nin Musiki Muallim Mektebi Binası, Klasik Osmanlı Dönemi medrese plan şemasını hatırlatır biçimde, ortasında havuz bulunan, iki tarafı revaklı bir avlu çevresinde biçimlenmiştir.

1930'lu yıllarda Arkitekt dergisinde başta Zeki Sayar'ın makaleleri olmak üzere okul binalarında tip projelerin sakıncaları üzerine yazılar yayımlanır.²⁸ Sayar bu eleştirilerini akılcı gerekçelere dayandırır. Sağlık, temizlik, güneş ışığı, havalandırma gibi konular, tip projelere yapılan eleştirinin temel düşüncesini oluşturur. Taut'un da baş mimarı olduğu Milli Eğitim Bakanlığı, Bayındırlık Bakanlığının yaklaşımından farklı olarak tip projeyi sadece köy okulları için uygun bulur. Özellikle başkent Ankara söz konusu olduğunda, mimarların her yapı için farklı bir tasarım ürettikleri dikkati çekmektedir.

Başkent Ankara'da özellikle lise düzeyinde eğitim veren okulların kentin odak noktalarına yerleştirilmeleri, prestij nesneleri olarak algılandıklarını açıkça gözler önüne serer. Kuruluş tarihi Ankara'daki en eski lise olan Atatürk Lisesi'nin modern binası, kent içindeki merkezî konumu, ölçeği, öğrencilerine sunduğu olanaklar ve kente kattığı modernist imaj ile başkentin önemli odaklarından biridir.

27 Arseven, 1931, 45.

28 Bk. Alpagut, 2015. Ayrıca bk. Sayar, 1931a, 1931b, 1931c, 1931d.

ATATÜRK LİSESİ (1937-1940)

Okul, 1889 yılında bugünkü Yüksek İhtisas Hastanesi'nin bulunduğu alana (eskiden Develik Tepesi) yapılan Taş Mektep adlı binada açılmış, 1889'da İdadî, 1908'de ise Sultanî düzeyinde eğitim vermeye başlamıştır.²⁹ (Res. 1) Kurtuluş Savaşı yıllarında yaşanan olumsuz koşullar nedeni ile 1921 yılında Kayseri'ye taşınmış, 1922'de tekrar Ankara'daki binasına dönmüştür. 1923-1924 öğretim yılında okulun adı "Ankara Erkek Lisesi" olarak değiştirilmiş, Bruno Taut'un 1937-38 yılları arasında tasarladığı Yenışehir'deki -bugünkü- yapısına 1940 yılında taşınmıştır.³⁰ (Res. 2) Daha binanın yapımına başlanırken okulun adı kararlaştırılmış, Maarif Vekili Hasan Ali Yücel "Lisenize adı büyük şeref veren büyüğümüz..." olarak sözetmiş ve okul eski taş binadan ayrılırken Atatürk Lisesi adını almıştır.³¹ Ulus Gazetesi'nde "Yeni Lise Binasında Tedrisata Başlanıyor" başlığı ile okulun açılış haberi verilmiştir:

"Şehrimizdeki ilk mektep talebesinin çoğalması dolayısıyla Necatibey ilk mektebinde tedrisat yapmakta olan üçüncü orta mektep, şimdiki kadar Erkek Lisesi olarak kullanılmakta olan binaya nakledilmiştir. Ankara Erkek Lisesi ise Yenışehir'de Elektrik şirketinin önünde yapılan yeni lise binasına taşınacaktır."³²

Hemen üç gün sonra aynı gazetede "Ankara'nın Yeni Erkek Lisesi Binası Açıldı" başlıklı haber ise şöyledir:

"Yenışehir'de Elektrik ve Havagazı Fabrikası'nın karşısında epey bir müddetten beri büyük bir binanın yükselmekte olduğunu görmüş olan okurlarımız da belki bunun bir lise binası olduğunu da öğrenmişlerdir. İşte bu binanın esaslı inşaatı artık tamamlanmış ve burada Ankara'nın en eski mektebi olan Ankara Erkek Lisesi, 10 İlkteşrinden beri tedrisata başlamış bulunuyor. Tam modern bir mektep binası olarak yapılan bu bina, bu sene için yatısız olarak açılmıştır. Fakat tesisatı tamam olduğu cihetle gelecek yıldan itibaren yatılı olarak açılacak, hem Ankaramızın hem de civar vilayetlerin büyük bir ihtiyacını karşılayacaktır."³³

Türkiye'de çok sayıda tanınmış politikacı, bilim insanı, edebiyatçı ve sanatçı yetiştiren okulun 1943-44 öğretim yılı mezunlarından Ayduk Koray, Atatürk Lisesi'ni övgüyle anlatmaktadır:

29 Fotoğrafların bir bölümü Atatürk Lisesi Eğitim Vakfı Arşivi'nden alınmıştır. Bu konuda çalışmaya katkı sağlayan Vakıf yönetimine, Sayın Gönül Ertuna'ya ve Yönetim Kurulu Üyesi Prof. Dr. Cemal Taluğ'a teşekkür ederim.

30 Nicolai, Taut'un çalışma arkadaşları arasında, Atatürk Lisesi tasarımını ve yapımını Taut ile birlikte gerçekleştiren Franz Hillinger'den başka, Asım Kömürcüoğlu olduğunu belirtir. (Nicolai, 2011, 201) Taş Mektep binasına ise Ankara Üçüncü Ortaokul öğrencileri yerleştirilmiştir.

31 Hasan Ali Yücel'in konuşmasından aktaran:Tanyer 2007, 216.

32 Yeni Lise Binasında Tedrisata Başlanıyor, 1940.

33 Ankara'nın Yeni Erkek Lisesi Binası Açıldı, 1940.



Res. 1: Taş Mektep. (Atatürk Lisesi Eğitim Vakfı -ALEV- Arşivi.)



Res. 2: Atatürk Lisesi, genel görünüş.

“... Çok örnek bir liseydi. Gerek yapı olarak, yapı kalitesi olarak, gerek öğretmenler bakımından. Demek ki Harp patlamadan bu okulu programa almışlar. O harp senelerinde yiyecek ekmek yokken, geciktirilmeden okul yapılmış. Bittiğinde pırıl pırıl bir okul. Yani kütüphanesiyle, toplantı salonlarıyla, mobilyalarıyla fevkalade medeni ölçülerde çizilmiş, uygulanmış ve her şeyiyle bitirilmiş bir okul. Bunu nasıl başarmışlar?.. ... Atatürk'ün adının verileceği okulu da harp yıllarında böyle mükemmel bir şekilde, ekmek bulamaz iken bitirmişiz.”³⁴

Yapı üç aşamada tamamlanmıştır. 1937-1938 yılları arasında bugünkü A ve C Bloklar yapılmış, B Blok gerçekleştirilmemiştir. (Res. 3, 4) Mevcut öğrenci sayısına göre, ekonomik koşulların da etkili olduğu öngörülen bir karar ile başlangıçta yapılmayan B Blok sonradan özgün tasarıma uygun olarak tamamlanmıştır.³⁵ Özgün projede B Blok'un kuzeyine bitişik olan spor salonu ise hiçbir zaman yapılmamış, bunun yerine, İmar Dairesi Başkanlığının 1966'da aldığı bir kararla başka bir proje uygulanmıştır.³⁶



Res. 3: Atatürk Lisesi İnşaatı. (ALEV Arşivi.)

“Leyli-Meccani” (parasız yatılı) olarak eğitim veren okulun 1988 yılından itibaren yatısız eğitime geçmesi ile birlikte yatakhane ve yemekhanenin bulunduğu C Blok'ta değişiklikler yapılmıştır. Yemekhane bölümü, kütüphane ve okuma salonuna dönüştürülmek üzere bölünmüş, yatakhane bölümü ise kolonların arası kapatılarak

34 Ayduk Koray ile yapılan görüşmeden aktaran: Tanyer, 2007, 216.

35 Benzer şekilde, Egli'nin tasarımı olan Kız Lisesi binasında da öğrenci sayısı dikkate alınarak başlangıçta binanın yarısı yapılmış, daha sonra tamamlanmıştır.

36 İmar İdare Heyeti “Spor Salonu Tesisi talebinin uygun olduğu”na ilişkin 192 No'lu kararını 29.04.1966 tarihli toplantısında almıştır. Karara ilişkin belge, Atatürk Lisesi Arşivi'nde bulunmaktadır.



Res. 4: Atatürk Lisesi İnşaata. (ALEV Arşivi.)

dersliklere dönüştürülmüştür. Yapının doğusundaki müdür lojmanı günümüzde “75. Yıl Cumhuriyet Eğitim Müzesi” olarak düzenlenmiştir. Yapının önündeki geniş futbol sahası ise günümüzde otopark olarak kullanılmaktadır.

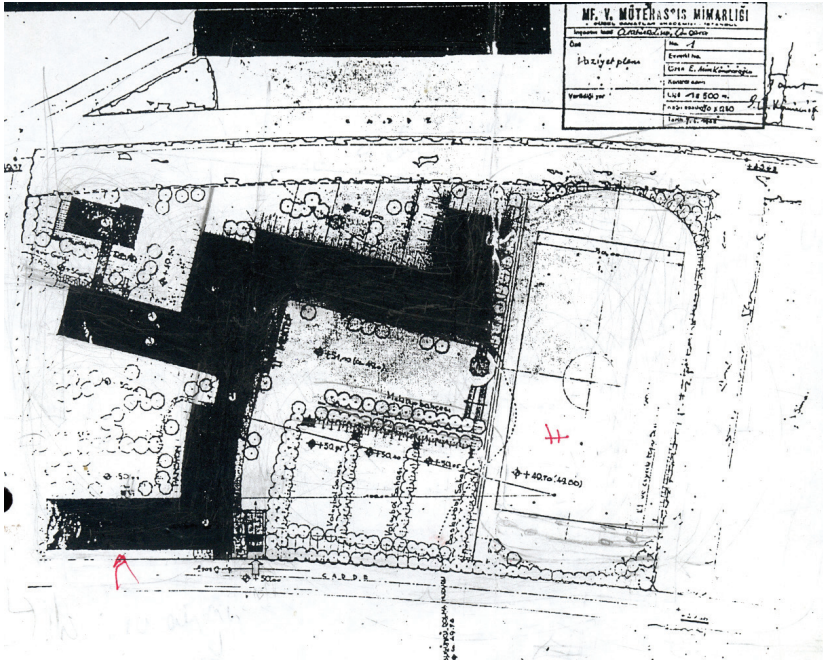
Yapı, Ankara'nın o dönemde yeni gelişmekte olan merkezinde, Sıhhiye'de, kuzeyde Strazburg (İskitler) Caddesi, güneyde Cihan Sokak, doğuda Sezenler (Süzenler) Sokak ve batıda Lale Sokak ile sınırlandırılmış, doğu-batı doğrultusunda uzanan 30.000m² lik büyük yapı parselinin batısına yerleştirilmiştir.³⁷ (Res. 5) Jansen, “Ankara İmar Planı İzah Raporu”nda, daha sonra Atatürk Lisesi'ne ulaşımı sağlayacak olan ve Atatürk Bulvarı ile birleşen Necatibey Caddesi'ni, “ikinci derecede seyrüsefer caddelerinden biri” olarak belirtir. Jansen, Ankara'daki bu nitelikteki caddelerin, “birinci derecede olan caddelerden seyrüseferi alarak mahallelere dağıttığını”, “bunların arasında esas bağlama damarlarını teşkil ettiğini”ni belirtir.³⁸ Yani Atatürk Lisesi, Ankara'nın her yerinden ulaşımın kolayca sağlandığı, kentin ulaşım/dolaşım alanları arasında önemli bir odak noktasına yerleştirilerek kente katkısı önemsenmiştir.

Farklı mimari özelliklere sahip simetrik olmayan kütlelerden oluşan yapı, alçak duvarlarla kuşatılmış büyük bir bahçe içindedir. (Res. 2) Doğuda iki, diğer yönlerde birer girişi olan bahçeye günümüzde, doğusundaki girişten ulaşılmaktadır.

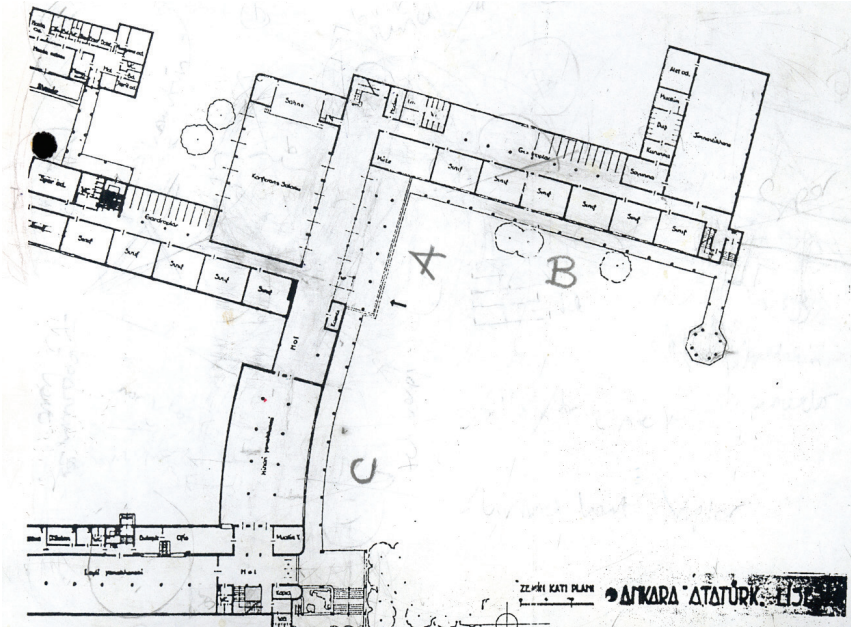
Yapıda, işlevine uygun olarak yerleştirilmiş, farklı biçime ve yüksekliğe sahip birbirine bitişik üç ayrı kütle algılanır. (Res. 2, 5, 6) A, B ve C olarak adlandırılan bu blokların doğu-batı doğrultusundaki uzun kollarında derslikler ve çok amaçlı mekanlar, kuzey-güney doğrultusundaki kısa kollarda ise konferans salonu, yemek salonu, spor salonu gibi büyük mekanlar yer almaktadır. Ayrıca parselin güneybatı köşesinde, A Blok'a kolonlu ve saçaklı bir yol ile bağlanan müdür lojmanı bulunur. Bu kütleler simetrik bir düzen ile değil, işlevselci anlayışta asimetrik bir kompozisyon ile birleşmektedir. Bu özelliği ile, büyük ölçekli yapının çevreyle uyumlu birimlere bölünerek ağır kütle etkisinden bir ölçüde uzaklaştığı düşünülebilir.

37 Turan Tanyer, *Ankara'nın Köklü Çınarı Atatürk Lisesi* adlı kitabında, okulun Sultanî dönemi hocalarından Enver Behnan Şapolyo'dan ‘bu arazinin Atatürk Lisesi tarafına Kanlı Göl denildiği’ni, ‘kuş uçmaz kervan geçmez’ bir yer olarak belirttiğini aktarmaktadır. (Tanyer, 2007, 217.)

38 Jansen, 1936, 22.



Res. 5: Atatürk Lisesi Vaziyet Planı. (ALEV Arşivi, Nicolai 2011.)



Res. 6: Atatürk Lisesi Zemin Kat Planı. (ALEV Arşivi.)

A Blok'un doğusundaki dört katlı yönetim bölümü dışında, A ve B Blokların uzun kolları yarım bodrum üzerine üç katlı, büyük mekanlar tek katlıdır. Kütlelerin keskin geometrisini yumuşatarak bir bölümü eğrisel forma sahip olan C Blok ise yarım bodrum üzerine iki katlı olarak tasarlanmıştır. Yapıda, konferans salonu dışında bütün bölümler kiremit kaplı kırma çatı ile örtülüdür. Her blokun ön bahçeye bakan cephesinde, kolonların taşıdığı, geniş saçakla vurgulanmış olan birer girişi bulunmaktadır. Yapının ana girişi, Taut'un diğer yapıları ile benzer şekilde, simetri ekseninde değil, A Blok'un doğusunda B Blok ile birleşen köşededir. Makalede, yapıdaki üç blok ayrı ayrı tanıtılmış, bütün blokların cepheleri ise birlikte ele alınmıştır.

A Blok:

A Blok girişi üç basamak yüksekliğindeki taş zemin üzerine oturan iki sıra sütunun taşıdığı geniş bir saçakla tanımlanmıştır. (Res. 7) Sütunların arkasındaki kapılardan yapının bütün bölümlerine ulaşımı sağlayan geniş ve aydınlık hole geçilir. (Res. 8) Giriş holünün zemininde farklı renkte dökme mozaikle oluşturulan kare yüzeyler mermerle kuşatılarak zeminde dekoratif olmayan ancak holü zenginleştirerek diğer mekanlardan ayıran bir görünüm sağlanmıştır. Giriş holünün kuzeyinde iki kollu merdiven, batısında konferans salonu ve dersliklerin bulunduğu koridor yer alır. (Res. 9) Yapının yönetim ve derslik katlarına ulaşımı sağlayan merdivenin ilk basamağı dönüş yönüne doğru yuvarlatılmıştır. Bu tür detaylar, tıpkı holün zemin kaplaması gibi, oldukça sade ve yalın bir anlayışa sahip olan tasarımdaki mütevazı hareketlerdir. Holün doğusundan, özgününde yatakhane ve yemekhanenin bulunduğu C Blok'a ulaşılır.

Dört büyük kapıdan girilen konferans salonu, Ankara'daki diğer okul binalarında olduğu gibi ana kütleyle bitişik ancak bağımsız bir birim olarak çözümlenmiştir. (Res. 10) Kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı salonun kuzeyinde sahne, güneyinde balkon, doğu ve batısında alt seviyede geniş cam yüzeyler, üstte ise yine cam kaplı üçüz yüzeyler yer alır. Ayrıca salonun batısında bahçe girişi bulunur. Salonun taşıyıcı siste-



Res. 7: Ana giriş ve portik düzeni. (ALEV Arşivi.)



▲ Res. 8: A Blok Giriş Holü.



Res. 9:
A Blok Giriş Holü, merdiven.

▼ Res. 10: Konferans Salonu.
(Alpagut ve Wagner,
2011, 352-353.)





Res. 11: Müdür Lojmanı ile A Blok arasındaki saçak.



Res. 12: A Blok dersliği. (ALEV Arşivi)

mi üç büyük betonarme çerçeveden oluşmaktadır. Doğu-batı doğrultusunda atılan betonarme çerçeveler, kuzey-güney doğrultusundaki daha küçük kirişlerle birbirine bağlanır. Salonun doğu yönündeki geniş cam yüzeyler, gün ışığından azami yararlanmayı sağlayarak aydınlık bir mekan etkisi oluşturur.

Giriş holünün batı yüzünde konferans salonunun bitiminde A Blok' zemin kat derslikleri ve servis alanlarının bulunduğu koridora geçilir. Koridorun güneyinde eş büyüklükte altı derslik yer alırken, koridor orta bölümde kuzeye doğru genişleyerek çok amaçlı mekan işlevi kazanır.³⁹ Kuzeyindeki merdiven sahanlığı müdür lojmanı (günümüzde müze) ile bağlantıyı sağlayan saçaklı yola açılmaktadır. (Res. 11)

A Blok'un birinci katında, koridora açılan bürolar, koridorun diğer tarafında konferans salonunun üçüz pencere-

leri sıralanırken, batısında dersliklerin yer aldığı koridora bağlanmaktadır. Bu bağlantı, yönetim ve eğitim işlevlerinin buluşmasını sağlamanın yanında bir bakıma giriş holünün birleştirici rolünü de sürdürmektedir. Zemin kat ile benzer anlayışta, koridorun güneyinde eş büyüklükte geniş, ferah ve aydınlık derslikler yer alır. (Res. 12) Kuzeyde ise, zemin katta koridorun kuzeye doğru genişlemesi ile elde edilen çok amaçlı mekanın düz çatısı teras olarak düzenlenmiştir.

A Blok'un ikinci katında büroların bulunduğu koridor boyunca batıya açılan pencereler, dersliklerin yer aldığı son katta güneyde diğer katlarla benzer anlayışta derslikler, kuzeyde ise birinci kattaki teras boyunca pencereler yer almaktadır. Üçüncü kattaki mekanlar depo olarak kullanılır. Bodrum katta büyük mekan gerektiren fizik, kimya, biyoloji laboratuvarları ile atölyelere yer verilmiştir.

39 Bu özellik, aynı dönemde Egli'nin eğitim yapılarında, *örn.* Kız Lisesi binasında da dikkat çeker.

B Blok

B Blok, A Blok dersliklerinin bulunduğu bölüm ile benzer anlayışta tasarlanmıştır. Yapının bu bölümüne, ana giriş holünden, güneyinde ise sekizgen saçak ile vurgulanmış bağımsız bir girişten ulaşılmaktadır. (Res. 6) Doğu-batı doğrultusunda uzanan B Blok koridorunun güneyinde, doğu uçtan başlayarak sırası ile iki kollu merdiven, eş büyüklükte altı derslik ve dersliklerden daha büyük olan bir büro yer almaktadır. Derslikler işlevselci bir anlayışla güneydeki pencerelerden bol ışık alan aydınlık ve ferah mekanlardır. Zemin ise kare yüzeyler oluşturacak şekilde dökme mozaik kaplıdır. Koridor, A Blok'la benzer bir anlayışla orta bölümde kuzeye doğru genişleyerek çok amaçlı mekan elde edilmiştir. Birinci katta koridorun ucunda iki kollu merdiven, güneyinde, zemin kattakilerle benzer özellikler taşıyan derslikler, kuzeyde ise teras yer alır. İkinci katta, koridorun iki ucunda merdivenler, güneyde, zemin ve birinci kat ile aynı anlayışta düzenlenmiş olan derslikler, kuzeyde ise yine pencereler bulunmaktadır.

C Blok

L biçimli bir kütleyle sahip olan C Blok'un kısa kolu eğriseldir. Doğusundaki giriş, tek katlı bir saçak ile yapının ana girişine bağlanır. (Res. 13) Eğrisel kısa kolda yemekhane, kütüphane ve okuma salonu, uzun kolda koğuş şeklinde yatakhane bölümü yer alır. Yemekhanenin ortasında, günümüzde sadece iki tanesi bütünüyle görülebilen iki sıra sütun, salonun batısında büyük boyutlu pencereler bulunur. Okulun 1988 yılında yatsız eğitim vermeye başlaması ile, özgününde yemek salonu ve kütüphane olan bu büyük mekan, günümüzde bölünerek farklı büyüklükte dört mekana; yatakhane bölümü dersliklere dönüştürülmüştür. (Res. 14) Özgün hali ile, öğrenci olan kullanıcılarının aynı zamanda barınma gereksinimlerini karşılayan ve Cumhuriyet bireyini yetiştiren bir okulun gerektirdiği donanım ve olanaklara sahip olan bina, sonradan yapılan değişikliklerle bu kimliğini belli ölçüde yitirmiştir.

A, B ve C Blok Cepheleri

Yapının ana cephesi olan doğu cephe daha özenlidir. Bütün blokların bahçe cepheleri revak ile kuşatılmıştır. (Res. 7) Taut'un mimarlığına özgü bir anlayış ile, kütlelerin biçimlenmesinde olduğu gibi, doğu cephe asimetrik bir kurguya sahiptir. Bu cephenin dikkat çekici özelliği, özenle tasarlanmış olan A ve C Blok girişleridir. (Res. 15) Ana giriş, Ankara taşı ile kaplı yükseltilmiş zemin üzerinde, geniş saçağı taşıyan iki sıra kolon ile tanımlanmıştır. Burası, saçak kotu daha alçak olan revak ile diğer blokların girişlerine bağlanır. Kolonlu giriş düzenlemeleri bu dönem mimarlığının karakteristik özelliği olmakla birlikte, ana girişin önündeki revak iki bloğun birleştiği köşeye yakın konumlanır. Taut bunu simetriyi güçlendiren bir kurgu içinde değil aksine ana girişin konumu, saçak yüksekliklerinin hatta saçak biçiminin kimi yerde farklılaşması ve eğriselliği de işin içine katarak yapıya dönemin diğer yapılarından ayrılan bir kamusal kimlik kazandırmıştır. Saçağın üzerinde yönetim bölümünün yatay dizi oluşturan düşey dikdörtgen biçimli iki sıra penceresi ile en üstte daha küçük pencere dizisi ve dar saçak düzeni, cephenin yatay etkisini güçlendirir. (Res. 16) B Blok'un doğu cephesi ise merdiven kovanının pencereleri dışında sağır bırakılmış, böylece ana giriş daha da vurgulu hale gelmiştir.



Res. 13: C Blok doğu cephe. (ALEV Arşivi.)



Res. 14: C Blok. (ALEV Arşivi.)



Res. 15: C Blok ana girişi. (ALEV Arşivi.)

Yüksekliği daha az olan C Blok'un köşesinde girişi vurgulayan saçak ile saçak kotu daha alçak olan eğrisel kütlelerin yine eğrisel revak düzeni dikkati çeker. Bu durum farklı işlevlerin cepheye yansıdığı, yükseklik farkları ve kütle hareketleri ile cephenin zenginleştiği bir etki oluşturmaktadır. On kolonun taşıdığı saçak, özgün projede okul bahçesine ana ulaşımı sağlayan merdiveni de örtecek şekilde geniş tutulmuştur. (Res. 15) Girişin iki yanındaki köşeler yuvarlatılarak dik açılı biçimler yumuşatılmıştır.⁴⁰ Eğrisel portüğün gerisinde, yemekhane ve kütüphanenin düşey pencereleri, saçığın üzerinde tek sıra daha küçük pencereler yer alır.

Yapının batı cephesi, doğu cepheden farklı olarak parçalı kütle nedeni ile hareketli bir görünüme sahiptir. (Res. 17, 18, 19) Konferans salonunun dört büyük cam kaplı yüzeyi ile kafesli küçük üst sıra pencereleri, cepheyi zenginleştiren öğelerdir. Türk evinin tepe (kafa) pencerelerini anımsatan bu düzen daha gerideki yönetim bloku pencerelerinde de sürdürülmüştür. Konferans salonunun düz çatı etkisi uyandıran parapet duvarlarının arkasına gizlenmiş az eğimli çatısı diğer kütlelerden ayrılır. C Blok'un batı cephesinde, bütün bloklarda olduğu gibi yarım bodrum kat, bosajlı kesme taş kaplanarak diğer katlardan ayrılmış, özgününde yemekhane işlevine uygun geniş cam kaplı yüzey ve üstte daha küçük pencerelerin sıralandığı cephe geniş olmayan bir saçakla sonlanmıştır.

Bütün blokların güney cephesi benzer anlayışla biçimlenmiştir. Bosajlı kesme taş ile kaplı bodrum kattan sonra, A ve B Bloklarda güneş kırıcı elemanlara sahip biteviye etkisi uyandıran derslik pencereleri bu cephenin karakteristik özelliğini oluşturur. (Res. 20, 21) Franz Hillinger'in Türk kökenli olduğunu düşündüğü bu elemanlar dersliklere güneş ışığının doğrudan gelmesini engelleyerek güneş ışığını mekana derinlemesine yansıtmayı da sağlamaktadır.⁴¹ Biçimsel olarak Taut'un Cebeci Ortaokulu ve Trabzon Lisesi'nde de kullandığı bu güneş kırıcı elemanların üzerinde kalan pencereler, Türk evine özgü tepe penceresini hatırlatmaktadır. (Res. 22) Biçimsel olarak geleneksel ile benzerlikler taşısa da Zeki Sayar'ın deyiimi ile "ışık ve ısı"nın kontrolünü sağlayan işlevsel öğelerdir.⁴² Nicolai, bu elemanları ilk kez Japonya-Okura'da bir konut yapısında, yapı boyunca devam eden ve öne çıkma yapan bir saçak formunda uyguladığını belirtmiştir.⁴³ Diğer yandan B Blok'un güney cephesinde boydan boya uzanan portik doğu uçta güneye doğru dönerek sekiz sütunun taşıdığı daha yüksek ilginç bir sekizgen saçak ile sonlanmaktadır.

Üç blokun da kuzey cephesi yalın bir anlayış ile düzenlenmiştir. Alçak bahçe duvarları ile önündeki caddeden ayrılan kuzey cephe, işlevlerine uygun olarak farkı biçimlerde tasarlanmış kütlelerin hareketli etkisine sahiptir. (Res. 23) Burada, konferans salonuna ve müdür lojmanına doğrudan ulaşımı sağlayan bahçe girişi bulunur. Kuzey

40 Taut yuvarlatılmış köşeleri Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi binasının ana girişinde de kullanarak benzer etkiyi sağlamıştır.

41 Bk. Speidel, 1998.

42 Okul binalarının işlevsel özelliklerine uygun öneriler için bk. Sayar 1931a. Ayrıca bk. Alpagut, 2015, 173.

43 Nicolai, 2011, 218.



Res. 16: A Blok giriş saçağı.

cephede A Blok merdiven kovaşının üç kat boyunca devam eden cam kaplı yüzeyi ile düşey etki-
liyken, gerideki alçak konferans salonunun çoğunlukla sağır bırakılmış, düz çatı ile sonlanan yüzeyi yatay etki sağlar. Bodrum kat bosajlı kesme taş ile kaplanarak, tümüyle edelputz kaplı cephede farklılık yaratmıştır. Diğer yandan, konferans salonunun yuvarlatılmış köşesi, monotonluğu kırmaktadır. Daha geride ise dersliklerin, koridorların, bodrum kattaki labora-

tuvarların pencereleri dikkat çeker. Bütün pencereler aynı zamanda, diğer cephelerdeki farklı karakterli pencerelerde olduğu gibi, duvar yüzeylerinin dengeli ve ritmik biçimde bölünmesine yol açmakta, dengeli bir boşluk doluluk yarattığı gibi, bütün mekanların olabildiğince aydınlık olmasını sağlamaktadır. Kuzey cephede bütün blokların saçaklı kiremit kaplı kırma çatıları görülürken konferans salonu düz çatısı ile bu kütlelerden ayrılır. A Blok'un ucuna bağlanan tek katlı Müdür Lojmanı da, geniş saçaklı, kırma çatılı sade bir konut görünümündedir. (Res. 11, 18) Bu dönemin yatılı eğitim veren okullarında okul yöneticisinin ikametgahı okul sınırları içindedir. Bu durum öğrencilerin denetimi kadar, henüz eğitim yaşındaki çocukların kolayca ulaşabilecekleri ve sorunlara çözüm üretecek bir otoritenin varlığı gereksinimini de akla getirmektedir.⁴⁴

Malzeme-Teknik

Yapının taşıyıcı sistemi betonarme iskelettir. Malzeme ve teknik kullanımında ekonomiklik, dönemin anlayışına uygun olarak bu yapıda da dikkati çekmektedir. Giriş portüğindeki kolonlar ile zemin, Ankara taşı ile kaplıdır. Cepheler subasman seviyesine kadar bosajlı kesme taşla, diğer bölümler ise bu dönem yapılarının hemen tümünde olduğu gibi edelputz sıva ile kaplıdır. İç mekanda, giriş holünün zemin kaplamasında dökme mozaik ve mermer, diğer bütün mekanların zemininde dökme mozaik kullanılmıştır.

Uluslararası Mimarlık Dönemi (1927-1938) yapılarında olduğu gibi bu yapıda da bezeme ögesinin, modern mimarinin yalın ve düz yüzeyler oluşturma ilkeleri doğrultusunda yer bulmadığı açıktır. Ancak yapının mimari özelliklerindeki estetik anlayış, malzeme ve teknikteki kalite, bahçeye bakan cepheleri kuşatan revak düzeni, dik açı ile birleşen kütlelerin kimi zaman eğrisel formlar ile yumuşaması gibi akılcı ve tutarlı öğeler, yapıyı kentin estetik nesnelere biri durumuna getirmektedir.

44 Örneğin 1931 yılında yapılan Yapı Usta Okulu'nda da müdür lojmanı, yönetim, derslik ve yatakhane bloğunun hemen yanında tek katlı bir yapıdır.

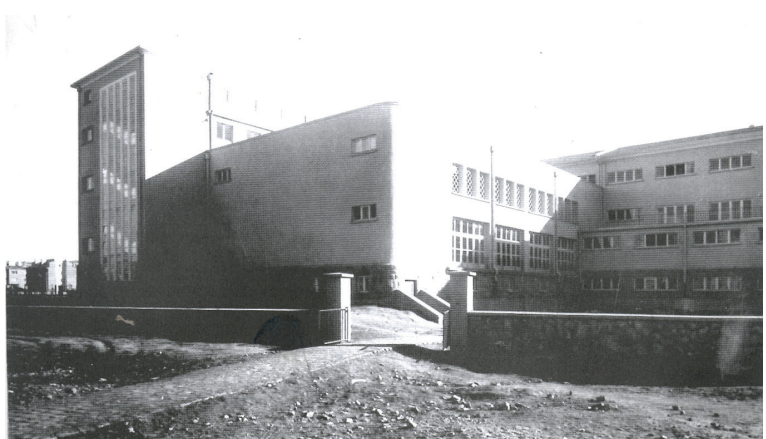
Res. 17:
A Blok batı
cephesi.



Res. 18:
A Blok ve Müdür
Lojmanı Batı
Cephe. (ALEV
Arşivi.)



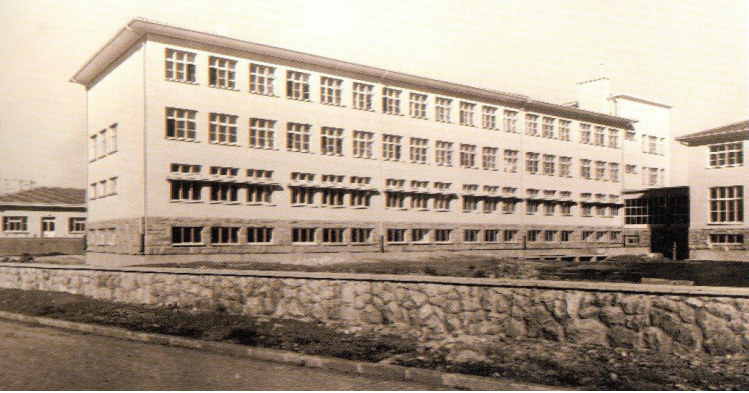
Res. 19:
A Blok batı ve
kuzey cepheler.
(ALEV Arşivi.)





Res. 20:

A Blok güney
cephe, güneş
kırıcı elemanlar.
(La Turquie
Kemaliste, 1939.)



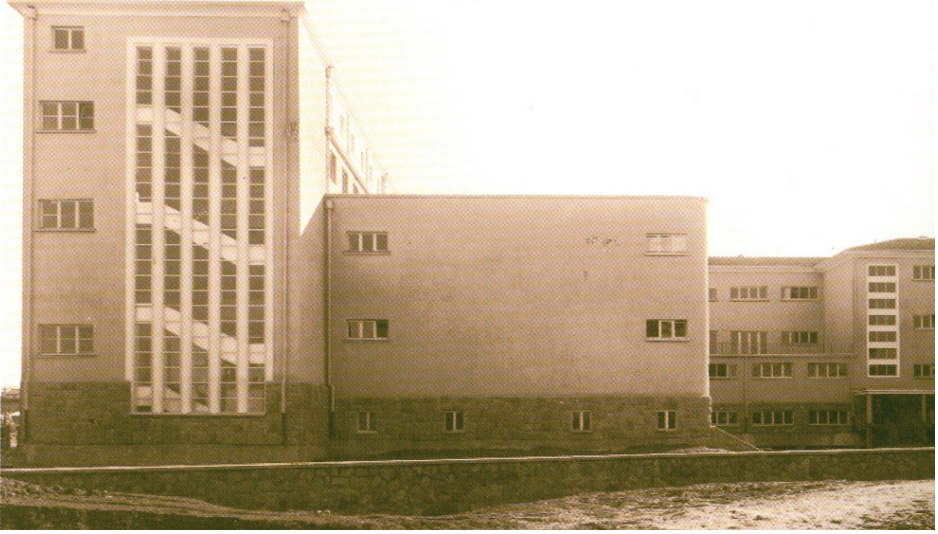
Res. 21:

A Blok güney
cephe. (ALEV
Arşivi.)



Res. 22:

Cebeci Ortaokulu.



Res. 23: A Blok kuzey cephe. (ALEV Arşivi.)

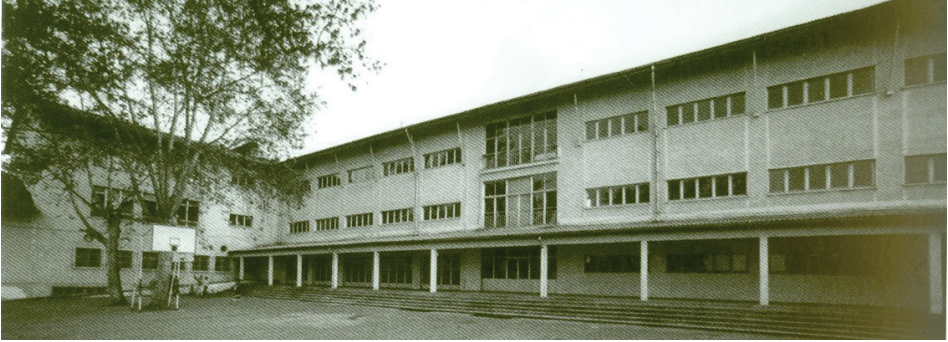
SONUÇ

Bruno Taut, Atatürk Lisesi binasında, Türkiye'de gerçekleştirdiği diğer tasarımlarında olduğu gibi, işleve dayalı olarak projenin gerektirdiği parçalı ve kademelendirilmiş kütle anlayışını kullanmıştır. Bloklar halinde gruplandırılmış parçalı kütle anlayışı, Taut'un tasarladığı Trabzon Erkek Lisesi'ne ve Berlin'deki Senftenberg okul binasına da benzemektedir.⁴⁵ (Res. 24, 25) Yapı, Taut'un “binanın kullanılmasını hoş, gönül ferahlatıcı hale getiren tüm nitelikleri veren şeyin fonksiyon” olduğu düşüncesi ile örtüşür biçimde, işlevselci ve akılcı mimarlık üslubunda tasarlanmıştır.⁴⁶ Japonya deneyiminin sonucu olan “bir yapının her şeyi kapsayabilmesi” fikri, Atatürk Lisesi'nin kapsayıcı tasarım anlayışında etkili olmalıdır.

Atatürk Lisesi, diğer kamu yapıları gibi, dönemin devlet otoritesini temsil eden neoklasik üslupta değil, Taut'un yeni çözümler bulma arayışının ürünü olarak değerlendirilmelidir. Taut, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'ndeki (Res. 26) temsil gücü yüksek, anıtsallık yaratan malzeme ve teknik olanakları kullanırken, Atatürk Lisesi'nde edelputz sıvalı cephelerin mütevazılığı ve sadeliği dikkati çeker. Kıрма

45 Modern mimarlık anlayışındaki Seftenberg Okulu yapıldığı dönemde bir ilk niteliğindedir ve düşük bir bütçe ile yapılmıştır. Benzer tasarım ilkelerine sahip olan Trabzon Erkek Lisesi binası da çok düşük bir bütçe ile yapılabildi. (Speidel, 1998, 50-51)

46 Taut'un zamandan bağımsızlık, ama diğer yandan bulunduğu zaman ve yere bağımlı olma konusundaki düşünceleri için bk. Taut, 1938a.



▲ Res. 24:
Trabzon Lisesi.
(Nicolai, 2011, 220.)



◀ Res. 25:
Senftenberg Okul
binası, Bruno Taut,
1931-32. (Speidel,
1998, 49.)

çatı kullanımı ve derslik pencerelerindeki güneş kırıcı öğeler, sonraki dönemin İkinci Ulusal Mimarlık Üslubu'na ilişkin yaklaşımın da habercisi niteliğindedir. Diğer yandan C Blok'ta ve konferans salonunda yuvarlatılmış köşeler, Taut'un Türkiye'deki hemen bütün yapılarında yer verdiği ve Nicolai'nin de "*deneysel nitelikli öğeler*" olarak söz ettiği ayrıntılardır. Diğer yandan aynı yüksekliğe ve biçime sahip olmayan beklenmedik saçaklar bu deneyselliğin başka bir örneği niteliğindedir. "*Kişisel üslup geliştirmek yerine eski ustaların çok yönlülüğünden etkilenmesi*" bu beklenmedik biçimlenmelerde esin kaynağı olabilir. Taut bu yapısında da diğerlerinde olduğu gibi, işlevsellik ile Türkiye'de kamu yapılarından beklenen "temsiliyet" yanını bütünleştirmeye çalışmıştır. Ancak Taut, mimarlığın kendi başına politik olamayacağını, mimarının politik bir araç haline gelse de bunun mimarın dışında gerçekleştiğini düşünmektedir.⁴⁷

Atatürk Lisesi'nin kent içindeki konumu, ulaşım vb. kolaylıkların yanısıra, dönemin okul binalarına yüklediği anlamı gözler önüne serer. Sıhhiye, daha 1926 yılında

47 Taut, 1938a.



Res. 26: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi.

kentin gelişme yönünü işaret eden ve bu bölgenin adlandırılmasına neden olan Sıhhat ve İçtimai Muavenet Vekaleti (Sağlık Bakanlığı), aynı yıl Kemalettin Bey'in tasarımı olan Mimar Kemal İlkokulu, ardından Vekaletler Mahallesi, kamusal alanlar ve meydanlar ile önem kazanan bir bölgedir. Dönemin başlıca okullarından Atatürk Lisesi'nin, eğitim yapılarına yüklenen prestij taşıyıcı kimliği dikkate alındığında, merkezî bir konuma sahip olması şaşırtıcı değildir. Nitekim Kız Lisesi ve İsmet Paşa Kız Enstitüsü de, başından beri Ankara'nın prestij hattı olan Atatürk Bulvarı üzerinde konumlanmaktadır. Diğer yandan yatılı okul olmasının gerektirdiği işlevleri karşılayacak parsel büyüklüğü ve öğrencilerin rahat hareket edebilecekleri bir alan gereksinimi nedeni ile doğrudan bulvarın hemen yakınına konumlanması yerine nispeten daha geri plana alındığı düşünülebilir. Erkek öğrencilerin yatılı eğitim aldığı bu okulda ders dışı vakitlerin spor yaparak geçirilmesinin önemsendiği, geniş spor mekanlarının varlığından açıkça anlaşılmaktadır.

Atatürk Lisesi, Sıhhiye'deki bu büyük yapı parseline inşa edildiği dönemin aksine günümüzde ticaret alanının içinde kalmıştır. Okul, bu yoğunluğa çözüm üretmek için hizmete koşulmuş, geniş spor alanları içeren bahçesi asfalt kaplanarak ne yazık ki otopark olarak hizmet verir hale gelmiştir. Taut mimarlığının olduğu kadar Erken Cumhuriyet Dönemi'nin eğitim yapısı anlayışının etkileyici örneklerinden olan Atatürk Lisesi her şeye rağmen özgün mimari kimliğini koruyarak günümüzde de işlevini sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Akcan, E. (2009), *Çeviride Modern Olan*, İstanbul: YKY Yayını.
- Alpagut, L. (2005), *Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara'daki Eğitim Yapıları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alpagut, L. (2015), Zeki Sayar'ın *Arkitekt Dergisi'nde Eğitim Yapıları Üzerine Yazıları: 1930'lar*, *Zeki Sayar ve Arkitekt* (Ed. A. Cengizkan, D. İnan, M. Cengizkan), Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayını.
- Alpagut, L. - Wagner, A. (Ed). (2011), *Bir Başkent'in Oluşumu*, Alman Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Ankara Construit. (1939). *La Turquie Kemaliste*(30), 49-52.
- Ankara'nın Yeni Erkek Lisesi Binası Açıldı. (1940, Birinci Teşrin). *Ulus*(4).
- Ardizzola, P. (2017), Bruno Taut's Work in Ankara, *1. Türkiye Mimarlık Tarihi Kongresi* (Ed. E. Altan, S. Erginsoy, A.U. Peker), Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Arseven, C. E. (1931), *Yeni Mimari*, İstanbul: Agah Sabri Kitaphanesi.
- Aslanoğlu, İ. (1976), Dışavurumcu ve Uşçu Devirlerinde Bruno Taut (1880-1938), *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi 2/ 1*, 35-45.
- Aslanoğlu, İ. (2001), *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, Ankara: ODTÜ Basım İşliğı.
- Bozdoğan, S. (2002), *Modernizm ve Ulusun İnşası*, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Cengizkan, A. (2002), *Modernin Saati*, Ankara: Mimarlar Derneğı-Boyut Yay.
- Coşkun, A. (1998), Cumhuriyet Dönemi'nde Orta Öğretim, *Ankara İlinin Cumhuriyet Öncesi ve Cumhuriyet Dönemi Eğitimi*, Ed. Ümit Sarıaslan, Ankara: MEB Yayını.
- Goethe Institut Ankara. (2010), *Bruno Taut Türkiye'de*, Ankara: Goethe Institut.
- Jansen, H. (1936), Ankara İmar Planı İzah Raporu, *Arkitekt 1*, 17-22.
- Jansen, H. (1937), Ankara İmar Planı, İstanbul: Alaattin Kırıl Basımevi.
- Nicolai, B. (1998), "Bruno Taut'un Akademi Reformu ve Türkiye İçin Yeni Bir Mimariye Uzanan Yolu", 32-45, *Atatürk İçin Düşünmek*, İstanbul: İTÜ Yayını.

- Nicolai, B. (2011), *Modern ve Sürgün*, (Çev. Yüksel PöğünSander), Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayını.
- Özer, B. (1963), *Rejyonelim, Ünersalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.
- Sakaoğlu, N. (2003), *Osmanlı'dan Günümüze Eğitim Tarihi*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayını.
- Sayar, Z. (1931a), Mektep İnşaatında Plan Tipin Mahzurları. *Mimar-4*, 124-125
- Sayar, Z. (1931b), Mektep Arsalarının İntihabında Bazı Esaslar. *Mimar-5*, 160-161.
- Sayar, Z. (1931c), Mektep İnşaatında İktisadi Düşünceler. *Mimar-6*, 205-206.
- Sayar, Z. (1931d), Mektep Binalarında Estetik. *Mimar-8*, 253-254.
- Speidel, M. (1998), BrunoTaut, Çalışmaları ve Etkisi, 46-67, *Atatürk İçin Düşünmek*, İstanbul: İTÜ Yayını.
- Tanju, B. (1998), "Türkiye'de Farklı Bir Mimar: BrunoTaut", 22-31, *Atatürk İçin Düşünmek*, İstanbul: İTÜ Yayını.
- Tanyer, T. (2007), *Ankara'nın Köklü Çınarı Atatürk Lisesi 1886-2007*, Ankara: Ankara Atatürk Lisesi Eğitim Vakfı Yayınları.
- Taut, B. (1938a), *Mimari Bilgisi*, (Çev. Adnan Kolatan), İstanbul: G.S.A Neşriyatından.
- Taut, B. (1938b), Mimari Nedir, *Arkitekt*, 5-6, 165-168.
- Taut, B. (1938c), Proporsiyon, *Arkitekt*, 8, 233-237.
- Taut, B. (1938d), Teknik, *Arkitekt*, 8, 257-260.
- Tümer, G. (1999), Taut'un Senaryosu, *Arredamento Mimarlık* 4, 98-105.
- Uçar, B. (1940), Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, *Bayındırlık İşleri Dergisi* 10/6, 65-69.
- Ünsal, B.O. (1973), Mimarlığımız 1923-1950, Eğitim ve Uygulamada Yabancılar», *Mimarlık* 112, 34-45.
- Yeni Lise Binasında Tedrisata Başlanıyor. (1940, Birinci Teşrin). *Ulus(1)*.

UŞAK MERKEZ KÖYLERİNDE YER ALAN ÇEŞMELERİN TİPOLOJİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



AN EVALUATION ON TYPOLOGY OF FOUNTAINS TO THE VILLAGES LOCATED IN UŞAK CENTER

Türkan ACAR*

Öz

Ege Bölgesi'nde, İç Batı Anadolu eşiğinde yer alan Uşak, beş ilçeye ayrılmaktadır. İlin, merkeze ve ilçelere bağlı 265 köyü vardır. 2014-2016 yıllarında il merkezine bağlı doksan köyde araştırmalar yapılmış ve 75 çeşme tespit edilmiştir. Söz konusu 75 çeşmeden sadece 12'si tescillidir. Çalışmamızda bu çeşmelerin konumları, kütle biçimlenişleri ve mimari detayları ile bir tipoloji değerlendirmesi yapılmıştır. Tipoloji değerlendirmemiz çeşmeler konum ve fiziksel biçimlenişe göre dört ana grupta toplanmış; bu gruplar kendi içlerinde alt gruplara ayrılarak değerlendirilmiştir. Uşak merkez köylerde yer alan çeşme örnekleri kütle biçimleniş bakımından çeşitlilik gösterse de cephe özellikleri açısından tek cephe tasarımıyla dikkat çekmektedir. Fiziksel biçimlenişinde kütle, genellikle dikey dikdörtgendir. Az sayıda da olsa yatay dikdörtgen örneklerde rastlanmaktadır. Cephe kompozisyonunun ana ögesi, sivri, yarım daire, basık ya da dilimli bir kemerdir. Bazı çeşmeler kemersiz olup dikdörtgen bir kütle şeklindedir. Cephe kompozisyonunda kemerlerden sonra ikinci öge plasterlerdir. Merkez köylerindeki çeşmelerin 28'inde dikey dikdörtgen, 2'sinde yarım silindirik formlu plaster vardır. Çeşme mimarisinde cephe kompozisyonunun bir diğer elemanı ayna taşlarıdır. Bir ayna taşına sahip 22 çeşmenin 17'sinin ayna taşı devşirme mermer, 1'inin mermer ve 4'ünün kesme taştır. İncelediğimiz çeşmelerin 66'sında çeşmeye gelen su, metal bir borudan devamlı akar şekilde gelmektedir. Onarımlar sonrasında bazı çeşmelere modern bir batarya ya da plastik bir boru takılırken, işlevsiz olan bazı çeşmelerde ise bugün herhangi bir musluk ya da boru yoktur. 47 çeşmede kare, dikdörtgen şekilli; sivri, dilimli ya da yarım daire kemerli birer *taslık* nişi vardır. 75 çeşmenin sadece 29'unda kitabe vardır. Çeşmeler kitabelerine ve mimari özelliklerine göre, 18. yüzyılın başları ile 20. yüzyılın ilk yarısına tarihlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Uşak, çeşme, tipoloji, plaster, ayna taşı,

* Dr. Öğretim Üyesi, Uşak Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Uşak.

ORCID ID: 0000-0003-4357-8411 ♦ E-mail: turkan.acar@usak.edu.tr

Bu çalışma, 2015 yılında Uşak Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Birimi Koordinatörlüğü tarafından kabul edilen "Uşak'taki Su Mimarisi" adlı proje çalışmasından üretilmiştir. (Proje No: 2015/SOSB002) Saha çalışmalarını sırasında uyum ve özverilerinden dolayı öğrencilerimiz Tevfik Sunal ve Mervan Yavuz'a teşekkür ederim.

Abstract

Uşak, which is located in the Aegean Region's inner western Anatolia part, is divided into five districts. The city has 265 villages affiliated to central the villages and districts. The land studies were conducted in ninety villages affiliated to the province center in 2014-2016, and 75 fountains were identified. The fountains located in the Uşak central villages have a single façade design, unlike the examples in the city center. In physical form, the mass is usually a vertical rectangle. Some of the fountains are without belts and are shaped like a rectangular mass. The main element of the facade's composition is a pointed, semi-circular, flat or sliced arch. In a small number of cases, horizontal rectangular samples are also found. The second elements after the arches in the facade composition are the plasterers. 28 of the fountains in the central villages have a vertical rectangle and 2 half-cylindrical shaped plaster. Another element of facade architecture in fountain architecture is mirror stones. The mirror stone of 17 of the 22 fountains with a mirror stone is the re-used marble, 1 is marble and the other is cutting stone. The water coming from the fountain to the fountain at 66 is constantly flowing from a metal pipe. While some fountains are fitted with a modern battery or plastic pipe after repairs, there are no faucets or pipes today in some of the fountains that are dysfunctional. In the 47 fountains in the central villages, square, rectangular shape; pointed, sliced or semicircular arched ones. Only 29 of the 75 fountains have inscriptions. It is dated to the beginning of the 18th century and the first half of the 20th century, according to the fountain scrolls and architectural features. Only 12 of the 75 fountains in Uşak central villages are registered. Despite the fact that the examples of fountains in Uşak central villages vary in terms of the mass formation, they draw attention with their single facade design in terms of facade features. In our study, a typology evaluation was carried out with the locations, physical formations and architectural details of these fountains. In our evaluation of typology, we stated four main groups according to the positions and their physical formations, then subgroups of each group were formed.

Keywords: *Uşak, fountain, typology, plaster, mirror stone,*

GİRİŞ

Uşak kent merkezinde yer alan çeşmeler, bazı yayınlarda ele alınsa da bu çalışmalar genellikle çeşmelerin tanıtımına yönelik olmuş, yapılar tipolojik yönden ele alınmamıştır.¹ Çalışmamız önceki çalışmalardan farklı olarak, Uşak il merkezine bağlı köylerde yer alan 75 çeşmeyi kapsamaktadır. Tipoloji değerlendirmemizde çeşmeler konumları ve fiziksel biçimlenişlerine göre dört ana gruba ayrılmış, daha sonra her bir grubun alt grupları oluşturulmuştur.²

1 Sayın İnce'nin çalışmasında sadece Uşak kent merkezinde yer alan 23 çeşme ele alınmış; çalışmamıza konu olan, merkeze bağlı köylerde yer alan çeşmeler ele alınmamıştır. (Bk. İnce, 2004, 69-83.) Uşak Valiliği tarafından hazırlanan Uşak envanter kitabında ise il merkezindeki 22, merkez köylerdeki 20 ve ilçelerdeki 39 çeşme kısaca tanıtılmıştır. (Bk. Uşak Kültürel Değerler Yapı Envanteri, 2007, 228-308.)

2 Çeşme tipolojisi yaparken yararlandığımız çalışmalar: Ödekan, 1992; Önge, 1997; Karpuz, 2006.

A. KONUMLARINA GÖRE ÇEŞMELER (Bk. Şek. 1)³

A.1. Bir Yüzeyle Bağlantılı Çeşmeler

Uşak merkez köylerinde yer alan 33 çeşme kütle olarak cami, konut, çamaşırhane gibi bir yapı ya da bahçe istinat duvarı gibi bir duvarla fiziksel olarak bağlantılıdır. Çeşmeler, tespit edebildiğimiz ve yöre halkından alınan bilgilerle, genellikle bağlantılı oldukları yapı ya da duvara sonradan dahil edilmişlerdir. Örneğin *Eskisaray Köyü Ağa Dede Çeşmesi I* (19. yy. sonu - 20. yy. başları) şu anda bir konutun avlu duvarında yer almasına rağmen orijinalinde konutun karşı cephesinde, yol kenarında, herhangi bir yapıdan bağımsız şekilde bulunmaktaymış; yapılan yol çalışması sonrasında bugünkü yerine taşınmıştır. Ortaköy'deki çamaşırhanenin giriş cephesinde yer alan çeşme ise çamaşırhaneden önce inşa edilmiş, çamaşırhane çeşmeye sonradan bitiştirilmiştir.⁴

A.1.1. Bir Bina Duvarı ile Bağlantılı Çeşmeler:

A.1.1.a. Konut Duvarı İle Bağlantılı Çeşmeler (Fot. 1-3): İncelediğimiz çeşmelerden 10'u konut ya da bir konutun avlu duvarı ile fiziksel olarak bağlantılıdır: *Aktaş Köyü Köyiçi Çeşmesi* (H 1347 / M 1928-29), *Belkaya Köyü Orta Çeşme* (H 1181 / M 1767 - H 1202 / M 1787), *Çevre Köy Türkmenler Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Eski Güney Köyü Çeşmesi* (H 1274 / M 1857-58), *Eskisaray Köyü Ağa Dede Çeşmesi I*, *Karabol Köyü Çeşmesi II* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Kırka Köyü Çeşmesi II* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Mesudiye Köyü İmam Çeşmesi* (H 1315 / M 1897-98), *Yeşildere Köyü Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları) ve *Zahman Köyü Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları).

A.1.1.b. Cami Duvarı İle Bağlantılı Çeşmeler (Fot. 4): *Çarık Köy'deki Selvili Cami Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları) aynı isimle anılan caminin avlu duvarındadır. Çeşme, camiyle çağdaş değildir, caminin avlu duvarına sonradan eklenmiştir.

A.1.1.c. Çamaşırhane Duvarı İle Bağlantılı Çeşmeler (Fot. 5-6): Merkez köylerinde yer alan çeşmelerden 2'si bir çamaşırhanenin duvarındadır: *Kılcan Köyü Çeşmesi* (H 1335 / M 1916-17) ve *Ortaköy Saray Çeşmesi* (H 1261 / M 1845). Kılcan Köyü'ndeki çeşme yapı ile çağdaştır, malzeme olarak yapı ile uyum göstermektedir. Ortaköy'de ise yukarıda da belirtildiği üzere çamaşırhane çeşmeye sonradan bitiştirilmiştir.

A.1.2. Bahçe, Hazire, İstinat Duvarı Gibi Bir Duvar İle Bağlantılı Çeşmeler (Fot. 7-9):

Çeşmelerin 20'si bahçe, hazire ya da istinat duvarı ile bağlantılıdır: *Aktaş Köyü Yukarı Çeşme* (Tamir 1954), *Aktaş Köyü Aşağı Çeşme* (1287 H/1870-71 M), *Beylerhan Köyü Nuri Kurt Çeşmesi* (1952), *Beylerhan Köyü Ahmet Mıdık Çeşmesi* (1248 H / 1832-33 M), *Buğdaylı Köyü Buğdaylı Köprüsü'nün yanındaki çeşme* (19. yy. sonu - 20. yy. başları),

3 Çeşmeler, yöre halkının verdiği isimlere göre adlandırılmış; makalede, köy isimlerine göre alfabetik düzende verilmişlerdir.

4 Acar, 2017, 32.



Fot. 1: Çevre Köy Türkmenler Çeşmesi.



Fot. 2: Eskisaray Köyü Ağa Dede Çeşmesi I.



Fot. 3: Mesudiye Köyü İmam Çeşmesi.



Fot. 4: Çarık Köy Selvili Cami Çeşmesi.

Çarık Köy Çeşmesi II (19. yy sonu - 20. yy başları), *Çevre Köy Çamaşırhane Çeşmesi* (1241 H / 1825-26 M), *Çımarcık Köyü Ak Çeşme* (1214 H / 1799-1800 M), *Eskisaray Köyü Çeşmesi* (1222 H / 1807-08 M - 1225 H / 1810-11 M), *Eskisaray Köyü Ağa Dede Çeşmesi II* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Hacı Kadem Köyü Çeşmesi* (Receb 1284 H / Ekim-Kasım 1867 M), *Karakuyu Köyü Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Selviler Köyü Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Sorkun Köyü Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Susuzören Köyü Çeşmesi* (1294 H / 1877-78 M), *Susuzören Köyü Aşıklar Çeşmesi* (1313 H / 1895-96 M), *Ulucak Köyü Darboğaz Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Yapağılar Köyü Akkuyu Çeşmesi* (1235 H / 1819-20 M), *Yaşamışlar Köyü Çeşmesi* (1282 H / 1865-66 M), *Yeşildere Köyü Kırkar (Koca) Çeşmesi* (1254 H / 1838-39 M).

A.2. Bağımsız Çeşmeler (Fot. 10-12)

Bir yapı ya da bir duvarla fiziksel bağı bulunmayan 42 çeşme saptanmıştır: *Aktaş Köyü Kör Çeşme* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Bozkuş Köyü Koca Çeşme* (1948), *Bozkuş Köyü Çeşme Üstü Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Bozkuş Köyü Göl Mahallesi civarındaki çeşme* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Çarık Köy Keşkek Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Çarık Köy Demirli Çeşme* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Çevre Köy Alabağçe Çeşmesi* (H 1238 / M 1822-23), *Çevre Köy Kayapınar Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Dağdemirler köy yolu Dağdemirler Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy.



Fot. 5: Kılcan Köyü Çeşmesi



Fot. 6: Ortaköy Saray Çeşmesi

başları), *Elmacık Köyü Nacır Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Kalfa Köyü Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Kapaklar Köyü Hacı Bey Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Kapaklar Köyü Karapınar Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Karaağaç Köyü Çeşmesi* (H 1308 / M 1890-91), *Karaağaç Köyü Çamlı Çeşme* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Karabol Köyü Çeşmesi I-III-IV* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Karabol Köyü Oluk Çeşme* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Kayaağıl Köyü Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Kayaağıl Köyü-Karaağaç Köyü arasındaki Kayaağıl Çeşmesi* (H 1308 / M 1890-91), *Kılcan Köyü Yukarı Çeşme* (20. yy. başları), *Kırka Köyü Çeşmesi I* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Koyunbelli Köyü Çeşmesi I* (H 1227 / M 1812-13), *Koyunbelli Köyü Çeşmesi II-III* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Koyunbelli Köyü Aşağı Çeşme* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Mesudiye Köyü Aşağı Çeşme* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Ortaköy Kabaca Çeşmesi* (H 1231 / M 1815-16), *Ortaköy Eski Çeşme* (?H 1251 / M 1835-36),⁵ *Ortaköy girişindeki çeşme* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Selvioğlu Köyü / Dolay Köy Mahallesi / Dolay Çeşmesi I* (H 1317 / M 1899-1900), *Selvioğlu Köyü / Kalınharman Mevkii Mezar Çeşmesi* (H 1317 / M 1898-99),⁶ *Selvioğlu Köyü / Karabacaklar Mahallesi Çeşmesi*

5 Çeşmenin kitabesinde harfler sülüs karakterle kabartma olarak verilmiştir. Tarih ise kazıma olarak işlenmiştir. Bu durum tarihin başka biri tarafından sonradan eklendiğini düşündürmektedir.

6 Çeşmeyi incelediğimiz 2016 yılında kitabesi yerinde değildi. Kitabenin fotoğrafı Uşak envanter kitabında yayınlanmıştır. (Uşak Kültürel Değerler Yapı Envanteri, 2007, 266.)

(19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Selvioğlu Köyü Yörükoğlu Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Sorkun Köyü Koca Çeşme* (H 1279 / M 1862-63), *Susuzören-Şükranîye köy yolunda Ağa Çeşmesi* (İnşa: H 1247 / M 1831-32; Tamir: H 1340 / M 1921-22), *Şükranîye Köyü Çeşmesi I-II* (19. yy. sonu - 20. yy. başları), *Ulucak Köyü Mustafa Efendi Çeşmesi* (H 1317 / M 1899-1900), *Yapağular Köyü Ali Osman Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları) ve *Yapağular Köyü Çeşmesi* (19. yy. sonu - 20. yy. başları).

B. FİZİKSEL BİÇİMLENİŞLERİNE GÖRE ÇEŞMELER

B.1. Cephe Sayısına Göre Çeşmeler

B.1.1. Tek Cephe Çeşmeler: Merkez köylerindeki tüm çeşmeler tek cephe tasarımına sahiptir. Aktaş Köyü'nde yer alan *Aşağı Çeşme*⁷ ve Çarık Köy'deki *Demirli Çeşme* tek cephe olmalarına rağmen iki kemerlidirler.

B.2. Cephe Biçimine Göre Çeşmeler

B.2.1. Dikey Dikdörtgen Gövdeli Çeşmeler (Fot. 13-15): Yetmiş beş çeşmeden altmış dokuzunda çeşme kütleli dikey dikdörtgendir: *Aktaş Köyü Köyiçi Çeşmesi* (H 1347 / M 1928-29), *Aktaş Köyü Kör Çeşme*, *Aktaş Köyü Yukarı Çeşme*, *Aktaş Köyü Aşağı Çeşme*, *Belkaya Köyü Orta Çeşme*, *Beylerhan Köyü Nuri Kurt Çeşmesi*, *Beylerhan Köyü Ahmet Midik Çeşmesi*, *Bozkuş Köyü Koca Çeşme*, *Bozkuş Köyü Çeşme Üstü Çeşmesi*, *Bozkuş Köyü Göl Mahallesi civarındaki çeşme*, *Buğdaylı Köyü Buğdaylı Köprüsü'nün yanındaki çeşme*, *Çarık Köy Keşkek Çeşmesi*, *Çarık Köy Demirli Çeşme*, *Çevre Köy Alabahçe Çeşmesi*, *Çevre Köy Kayapınar Çeşmesi*, *Çevre Köy Türkmenler Çeşmesi*, *Çevre Köy Çamaşırhane Çeşmesi*, *Çınarcık Köyü Ak Çeşme*, *Dağdemirler köy yolu Dağdemirler Çeşmesi*, *Elmacık Köyü Nacır Çeşmesi*, *Eski Güney Köyü Çeşmesi*, *Eskisaray Köyü Çeşmesi*, *Eskisaray Köyü Ağa Dede Çeşmesi I-II*, *Hacı Kadem Köyü Çeşmesi*, *Kalfa Köyü Çeşmesi*, *Kapaklar Köyü Hacı Bey Çeşmesi*, *Kapaklar Köyü Karapınar Çeşmesi*, *Karaağaç Köyü Çeşmesi*, *Karaağaç Köyü Çamlı Çeşme*, *Karabol Köyü Çeşmesi I-IV*, *Karabol Köyü Oluk Çeşme*, *Kayaağılı Köyü Çeşmesi*, *Kayaağıl Köyü Karaağaç Köyü arasındaki Kayaağıl Çeşmesi*, *Kırka Köyü Çeşmesi I-II*, *Koyunbelli Köyü Çeşmesi I*, *Koyunbelli Köyü Çeşmesi II-III*, *Koyunbelli Köyü Aşağı Çeşme*, *Mesudiye Köyü Aşağı Çeşme*, *Mesudiye Köyü İmam Çeşmesi*, *Ortaköy Saray Çeşmesi*, *Ortaköy Kabaca Çeşmesi*, *Selvilere Köyü Çeşmesi*, *Selvioğlu Köyü / Dolay Köy Mahallesi / Dolay Çeşmesi I-II*, *Selvioğlu Köyü / Kalınharman Mevkii / Mezar Çeşmesi*, *Selvioğlu Köyü / Karabacaklar Mahallesi Çeşmesi*, *Selvioğlu Köyü Yörükoğlu Çeşmesi*, *Sorkun Köyü Çeşmesi*, *Sorkun Köyü Koca Çeşme*, *Susuzören Köyü Çeşmesi*, *Susuzören Köyü Aşıklar Çeşmesi*, *Susuzören-Şükranîye köy yolunda Ağa Çeşmesi*, *Şükranîye Köyü Çeşmesi I-II*, *Ulucak Köyü Darboğaz Çeşmesi*, *Ulucak Köyü Mustafa Efendi Çeşmesi*, *Yapağular Köyü Ali Osman Çeşmesi*, *Yapağular Köyü Çeşmesi*, *Yaşamaşlar Köyü Çeşmesi*, *Yeşildere Köyü Kırkar (Koca) Çeşmesi* ve *Zahman Köyü Çeşmesi*.

7 Bk. Acar, 2017, 6, Şek. 4, Fot. 7.

B.2.2. Yatay Dikdörtgen Gövdeli Çeşmeler (Fot. 16-18): Uşak merkez köylerde yer alan üç çeşme yatay dikdörtgen bir kütleyle sahiptir: *Kılcan Köyü Yukarı Çeşme, Ortaköy Eski Çeşme ve Yapağılar Köyü Akkuyu Çeşmesi.*

Merkez köylerde yer alan yatay dikdörtgen şekilli, üç devşirme mermer plastiğe, birer lüle ve tekne eklenerek çeşme görünümü verilmiştir. Bu plastikler, Ortaköy girişindeki çeşmede olduğu gibi bağımsız ya da *Çarık Köy Çeşmesi II* ve *Selvili Cami Çeşmesi*'nde olduğu gibi bir duvara bağımlı şekilde birer çeşme olarak kullanılmıştır. (Fot. 19-21)

C. NİŞ BİÇİMLERİNE GÖRE ÇEŞMELER

C.1. Sivri Kemerli Çeşmeler (Fot. 22-24): Merkez köylerindeki çeşmelerin 27'sinde kemer formu sivridir: *Aktaş Köyü Aşağı Çeşme*,⁸ *Bozkuş Köyü Çeşme Üstü Çeşmesi, Bozkuş Köyü Göl Mahallesi civarındaki çeşme, Çarık Köy Keşkek Çeşmesi, Çarık Köy Demirli Çeşme, Çevre Köy Alabahçe Çeşmesi, Çevre Köy Çamaşırhane Çeşmesi, Çınarcık Köyü Ak Çeşme, Elmacık Köyü Nacır Çeşmesi, Eskisaray Köyü Ağa Dede Çeşmesi II, Hacı Kadem Köyü Çeşmesi, Karaağaç Köyü Çeşmesi, Karaağaç Köyü Çamlı Çeşme, Karabol Köyü Çeşmesi I, Kayaagıllı Köyü Çeşmesi, Kayaagıl Köyü Karaağaç Köyü arasındaki Kayaagıl Çeşmesi, Koyunbelli Köyü Çeşmesi I, Ortaköy Saray Çeşmesi, Ortaköy Kabaca Çeşmesi, Selviler Köyü Çeşmesi, Selvioğlu Köyü/Kalınharman Mevkii Mezar Çeşmesi, Sorkun Köyü Koca Çeşme, Susuzören Köyü Aşıklar Çeşmesi, Susuzören-Şükranıye köy yolunda Ağa Çeşmesi, Şükranıye Köyü Çeşmesi I, Yaşamışlar Köyü Çeşmesi ve Yeşildere Köyü Kırkar (Koca) Çeşmesi.*

C.2. Yarım Daire Kemerli Çeşmeler (Fot. 25-27): Çeşmelerin 23'ünde kemer şekli yarım dairedir: *Aktaş Köyü Köyiçi Çeşmesi (H 1347 / M 1928-29), Aktaş Köyü Aşağı Çeşme, Belkaya Köyü Orta Çeşme, Beylerhan Köyü Nuri Kurt Çeşmesi, Beylerhan Köyü Ahmet Mıdık Çeşmesi, Buğdaylı Köyü Buğdaylı Köprüsü'nün yanındaki çeşme, Çevre Köy Türkmenler Çeşmesi, Dağdemirler Köy Yolu Dağdemirler Çeşmesi, Eski Güney Köyü Çeşmesi, Kapaklar Köyü Hacı Bey Çeşmesi, Karabol Köyü Çeşmesi II, Karabol Köyü Oluk Çeşme, Kılcan Köyü Çeşmesi, Kırka Köyü Çeşmesi I-II, Mesudiye Köyü İmam Çeşmesi, Ortaköy Eski Çeşme, Selvioğlu Köyü / Dolay Köy Mahallesi Dolay Çeşmesi I, Selvioğlu Köyü Yörükoğlu Çeşmesi, Şükranıye Köyü Çeşmesi II, Ulucak Köyü Mustafa Efendi Çeşmesi, Yeşildere Köyü Çeşmesi, Zahman Köyü Çeşmesi.*

C.3. Basık Kemerli Çeşmeler (Fot. 28): *Aktaş Köyü*'ndeki *Yukarı Çeşme*, Uşak merkez köylerinde yer alan çeşmeler arasında basık kemere sahip tek çeşmedir.

C.4. Dilimli Kemerli Çeşmeler (Fot. 29): *Selvioğlu Köyü Karabacaklar Mahallesi Çeşmesi* dilimli kemerli tek örnektir.

C.5. Dikdörtgen Niş Biçimli, Düz Cepheli Çeşmeler (Fot. 30-32): 6 çeşme kemersiz, dikdörtgen niş şeklindedir: *Bozkuş Köyü Koca Çeşme, Çevre Köy Kayapınar Çeşmesi, Karakuyu Köyü Çeşmesi, Kılcan Köyü Yukarı Çeşme, Koyunbelli Köyü Aşağı Çeşme, Yapağılar Köyü Akkuyu Çeşmesi.*

⁸ Aşağı Çeşme'nin güneydeki kemeri sivri, kuzeydeki kemeri yarım dairedir. (Bk. Acar, 2017, 6.)



Fot. 7: Aktaş Köyü Aşağı Çeşme.



Fot. 8: Hacı Kadem Köyü Çeşmesi.



Fot. 9: Ulucak Köyü Darboğaz Çeşmesi.



Fot. 10: Bozkuş Köyü Çeşme Üstü Çeşmesi.



Fot. 11: Çarık Köy Demirli Çeşme.



Fot. 12: Selvioğlu Köyü Mezar Çeşmesi.

D. KAYNAKLARDAN BESLENME DURUMLARINA GÖRE ÇEŞMELER

D.1. Su Şebekesine Bağlı Çeşmeler: Su, kaynaktan ya da son dönemde modern şebeke sistemi ile pöhrenk, demir veya plastik borularla çeşme lülesine gelmektedir. Çeşmelerin 73'ü su kaynağına/şebekesine bağlı, deposuz şekilde tasarlanmıştır. Su musluksuz bir boru marifetiyle ya devamlı akar şekilde halkın kullanımında ya da bir muslukla istenildiğinde akıtılacak şekilde kullanılmaktadır.

D.2. Hazneli Çeşmeler: Kaynaktan gelen su önce çeşmenin merkezine yerleştirilen haznede depolanmakta, sonra da lüleden istenildiğinde akıtılmaktadır. *Ortaköy Saray Çeşmesi* ve *Selvioğlu Köyü Yörükoğlu Çeşmesi*'nde depo yapının merkezine yerleştirilmiştir. *Saray Çeşmesi* günümüzde modern şebeke suyuna bağlanmıştır.

DEĞERLENDİRME (Bk. Tablo 1)

Çalışmamızda, Uşak il merkezine bağlı 90 köy taranmış ve 75 çeşme belirlenmiştir. Bugün bu çeşmelerin 38'i işlevini sürdürmese de çoğunun mimari bütünlüklerini korudukları görülmektedir. Nicelik olarak değerlendirildiğinde ise neredeyse köylerin % 80'inde bir çeşme bulunduğu tespit edilmiştir. Bu durum bölgenin su kaynakları açısından verimli olduğunu da göstermektedir. Yapılar genellikle köy meydanlarında toplu kullanım için tasarlanmıştır. Bu da yöre halkının çeşme yapımına önem verdiğinin en büyük kanıtlarından biridir.

Uşak merkez köylerde yer alan çeşmeler, kent merkezindeki örneklerden farklı olarak tek cephe tasarımına sahiptir.⁹ (*Şek. 1*) Fiziksel biçimlenişinde kütle genellikle dikey dikdörtgendir. Az sayıda da olsa yatay dikdörtgen örneklere de rastlanmaktadır. Anadolu çeşme mimarisinde, mimari plastik bir ögenin tek başına çeşme şeklinde kullanıldığı örneklere fazla rastlanmamaktadır. İnceleme sahamızda ise, devşirme mimari plastiklerin çeşme olarak kullanıldığı örneklerle karşılaşmıştır. Zemine çimento içerikli harçla sabitlenmiş olan bu öğelerin önlerine de bir tekne eklenmiştir. Çeşmeler bir lüle ile şebeke suyuna bağlanmıştır. (*Fot. 19-21*)



Fot. 13: Aktaş Köyü Köyiçi Çeşmesi



Fot. 14: Beylerhan Köyü Nuri Kurt Çeşmesi



Fot. 15: Çarık Köy Keşkek Çeşmesi.

9 Kent merkezindeki çeşmelerin 28'i tek cephe, 3'ü iki cephe, 2'si meydan çeşmesi şeklindedir. Bk. Acar, 2015, 1-40.



Fot. 16: Kılcan Köyü Yukarı Çeşme.



Fot. 17: Ortaköy Eski Çeşme.



Fot. 18:
Yapağlar
Köyü
Akkuyu
Çeşmesi.



Fot. 19:
Çarikköy
Çeşme II.



Fot. 20:
Çarikköy
Selvili Cami
Çeşmesi.



Fot. 21:
Ortaköy
girişindeki
çeşme.



Fot. 22: Eskisaray Köyü Ağa Dede Çeşmesi II.



Fot. 23: Kayaagılı Köyü Çeşmesi.



Fot. 24: Sorkun Köyü Koca Çeşme.



Fot. 25: Belkaya Köyü
Orta Çeşme.



Fot. 26: Mesudiye Köyü
İmam Çeşmesi. (Detay)



Fot. 27: Zahman Köyü
Çeşmesi.

Sivri, yarım daire, basık ya da dilimli kemerler, çeşmelerde cephe kompozisyonunun ana öğesi olarak belirlenmiştir. Bazı çeşmeler kemersiz olup dikdörtgen bir kütle şeklindedir. (Şek. 1) Karabol Köyü Çeşmesi IV ve Mesudiye Köyü Aşağı Çeşme'de kemer kısımları yıkılmıştır. Aktaş Köyü Kör Çeşme, Eskisaray Köyü Çeşmesi, Eskisaray Köyü Ağa Dede Çeşmesi I, Kalfa Köyü Çeşmesi, Kapaklar Köyü Karapınar Çeşmesi, Karabol Köyü Çeşmesi III, Koyunbelli Köyü Çeşmesi II-III, Susuzören Köyü Çeşmesi, Ulucak Köyü Darboğaz Çeşmesi, Yapağılar Köyü Ali Osman Çeşmesi ve Yapağılar Köyü Çeşmesi'nde ise kemer şekilleri zaman içerisindeki onarımlarla bozulmuştur.

Merkez köylerindeki çeşmelerden 28'inde dikey dikdörtgen, 2'sinde yarım silindirik formlu plaster vardır. 23'ü kesme taş, 3'ü mermer, 11'i devşirme mermer plastikten meydana gelmektedir. Plasterlerin 11'i düz silmeli, 4'ü pahlı, 10'u bezemesiz düz başlığa sahiptir, sadece 1 çeşmede bezemesiz düz bir kaide vardır.

Çeşme mimarisinde cephe kompozisyonunun bir diğer elemanı ayna taşıdır. İncelenen çeşmelerde ayna taşlarından 17'si devşirme mermer, 1'i mermer, 4'ü kesme taşıdır.

İncelediğimiz çeşmelerin 66'sında su, metal bir borudan devamlı akar şekilde gelmektedir. Bozkuş Köyü Koca Çeşme, Çarık Köy'de Keşkek Çeşmesi, Çeşme II ve Selvili Cami Çeşmesi, Ortaköy Saray Çeşmesi, Ortaköy girişindeki çeşme ve Yaşamışlar Köyü Çeşmesi'nde lüle yerinde modern bir batarya ya da plastik bir boru vardır. Kalfa Köyü Çeşmesi, Karabol Köyü'nde Çeşme IV ve Oluk Çeşme, Koyunbelli Köyü Çeşmesi III ve Selvioğlu Köyü / Dolay Köy Mahallesi / Dolay Çeşmesi II'de (19. yy. sonu - 20. yy. başları) ise bugün herhangi bir musluk ya da boru yoktur.

Çeşme tekneleri genellikle çeşitli taş cinsleri ile inşa edilir. Merkez köylerindeki çeşmelerden, 16'sı kesme taş, 3'ü mermer, 3'ü devşirme mermer, 46'sında da modern malzemeli tekne görülmektedir.

Merkez köylerinde yer alan 47 çeşmede birer taslık nişi vardır. Taslıklardan 15'i kare, 10'u boyuna dikdörtgen, 5'i enine dikdörtgen şekilli, 8'i sivri, 5'i yarım daire ve 4'ü de dilimli kemerlidir.



Fot. 28: Aktaş Köyü
Yukarı Çeşme.



Fot. 29: Selvioğlu Köyü
Karabacaklar Mah. Çeş.



Fot. 30: Bozkuş Köyü Koca
Çeşme.



Fot. 31: Çevre Köy
Kayapınar Çeşmesi.

Fot. 32: Karakuyu
Köyü Çeşmesi.


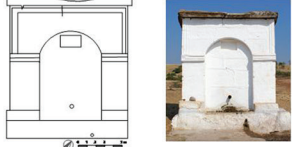
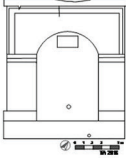
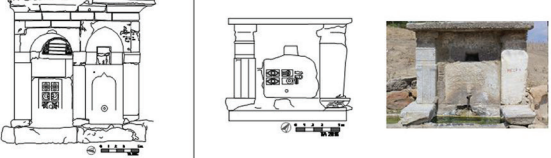
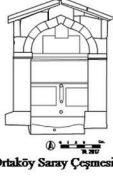


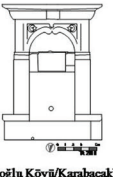
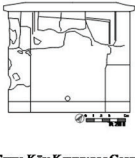





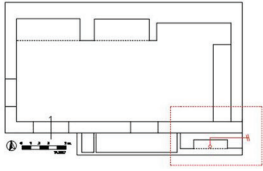
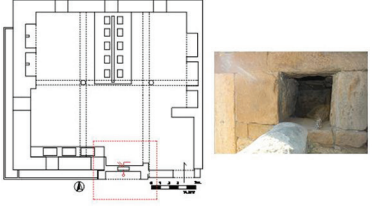


İncelediğimiz çeşmelerin 29'unda kitabe vardır. Çeşmeler kitabelerine ve mimari özelliklerine göre, 18. yy.'ın başları ile 20. yy.'ın ilk yarısına tarihlenmektedir. Kitabesiz çeşmeler plan ve görünüşlerine göre 19. yy. sonu ile 20. yy. başlarına tarihlendirilmiştir.

Uşak merkez köylerde yer alan 75 çeşmeden sadece 12'si tescillidir.¹⁰

Sonuç olarak, çeşmeler doğal kaynakların zaman zaman azalması, alt yapı hizmetlerinin ve genel şebeke sistemlerinin köylere de ulaşması sonrasında yavaş yavaş işlevsiz kalmışlardır. Doğal ya da beşeri yollarla tahrip olmaya başlayan çeşmeler, hem köy meydanlarının süsü, hem de köy sosyal hayatının birincil unsurlarındandır. Çalışmada kırsal kesimin toplu kullanım yapıları olan çeşmelerin korunması ve belgelenmesi yönünde bir yaklaşım ortaya konulmaya çalışılmıştır.

¹⁰ Tescil tarih/sayıları ile çeşmeler: Aktaş Köyü Köyiçi Çeş. (08.10.2009/142), Çarık Köy Gökpinar Çeş. (12.09.2013/1269), Çarık Köy Keşkek Çeş. (12.09.2013/1270), Çımarık Köyü Ak Çeş. (19.06.1996/5915), Kayaagıl Köyü Karabol Mah. Yukarı Çeş. (03.07.2010/542), Kılcan Köyü Çamaşırhane Çeş. (14.08.2008/4176), Koyunbeyli Köyü Çeş. (12.09.2013/1268), Mesudiye Köyü Çeş. (02.08.2013/1249), Selvioğlu Köyü Çeş. (16.04.2011/970), Ortaköy Çift Oluklu Çeş. (12.09.2013/1271), Ortaköy Çamaşırhane Çeş. (12.09.2013/1272), Yeşildere Köyü Koca (Kırkar) Çeş. (11.02.2011/816).

A. Konularına Göre Çeşmeler	A.1. Bir Yüzeye Bağlı Çeşmeler		A.2. Bağımsız Çeşmeler		
	 <p>Ortaköy Saray Çeşmesi</p>		 <p>Dağdemirler köy yolu Dağdemirler Çeşmesi</p>		
B. Fiziksel Biçimlenişlerine Göre Çeşmeler	B.1.1. Tek Cepheli Çeşmeler		B.2.2. Yatay Dikdörtgen Prizma Gövdeli Çeşmeler		
	 <p>Dağdemirler köy yolu Dağdemirler Çeşmesi</p>		 <p>Kılcan Köyü Yukarı Çeşme</p>		
C. Niş Biçimlenişlerine Göre Çeşmeler	C.1. Sivri Kemerli Çeşmeler	C.2. Yarım Daire Kemerli Çeşmeler	C.3. Bask Kemerli Çeşmeler	C.4. Dilimli Kemerli Çeşmeler	C.5. Dikdörtgen Niş Biçimli, Düz Cepheli Çeşmeler
	 <p>Ortaköy Saray Çeşmesi</p>	 <p>Kılcan Köyü Çeşmesi</p>	 <p>Aktaş Köyü Yukarı Çeşme</p>	 <p>Selvioglu Köyü/Karabacaklar Mahallesi Çeşmesi</p>	 <p>Çevre Köy Kayapınar Çeşmesi</p>
					
	D.1. Su Şebekesine Bağlı Çeşmeler		D.2. Hazneli Çeşmeler		
	 <p>Kılcan Köyü Çeşmesi</p>		 <p>Ortaköy Saray Çeşmesi</p>		
D. KAYNAKLARDAN BESLENME DURUMLARINA GÖRE ÇEŞMELER					

Şek. 1: Uşak Merkez Köylerde Yer Alan Çeşmelerin Tipolojisi.

KAYNAKÇA

- Acar, Türkan, (2015). Uşak Çeşmelerinin Korunma Durumları, Tarihi Kimliklerini Koruma Bağlamında Düşünceler, *Turkish Studies*, Volume 10, p. 1-40.
- Acar, Türkan, (2017). Uşak Çamaşırhaneleri, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- İnce, Kasım, (2004). Uşak'ta Türk Mimarisi, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları.
- Karpuz, Haşim, (2006), Konya Çeşmeleri Üzerine Bir Tipoloji Denemesi, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri, Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*, Ankara, s. 317-331.
- Ödekan, Ayla, (1992). Kent İçi Çeşme Tasarımında Tipolojik Çözümleme, *Semavi Eyice'ye Armağan, İstanbul Yazıları*, İstanbul, s.281-286.
- Önge, Yılmaz, (1997). Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları, Ankara.
- Uşak Kültürel Değerler Yapı Envanteri (2007). İzmir: T.C. Uşak Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Uşak Merkez Köylerde Yer Alan Çeşmelerin Tipolojisi...

Yapının Adı	Konusu	Cephe Sayısı	Çeşme Nişi Formu	Gövde Bliçimi	İnşa Malzemesi						İşlev Durumu	Su Deposu	Ayna Taşı	Tekne/Kuma/Yalnak			Plaster/Sütun					Taslık Nişi					
					Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali				Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme		Form	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme
1. Aktaş Köyü, Köyü Çeşmesi	Çamaşırhane Duvarına Bahçe duvarı, istinat duvarı ya da çevre		Sivri Kemerli	Bozulmuş form	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
2. Aktaş Köyü, İlor Çeşme	Konut ya da avlusu duvarıyla yastı		Basık Kemer	Sivali	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
3. Aktaş Köyü, Yukarı Çeşme	Hazire çevre duvarında		Yuvarlak Kemerli	Kemer Kısmı Yıkkı	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
4. Aktaş Köyü, Aşağı Çeşme	Cami ya da avlusu duvarlarında		Yuvarlak Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
5. Balkeza Köyü, Orta Çeşme	Bağımsız		Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
6. Beylerhan Köyü, Nuri Kurt Çeşmesi	Sonradan Eklenen		Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
7. Beylerhan Köyü, Ahmet Midik Çeşmesi	Bağımlı		Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
8. Bozluş Köyü, Koca Çeşme			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
9. Bozluş Köyüne 2 km. mesafede Çeşme (Ustu) Çeşmesi			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
10. Bozluş girenem Göl Mah. Gelmeden 500 m. mesafedeki Çeşme			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
11. Buğdaylı Köyü, Köprü'nün yanındaki çeşme			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
12. Çark Köy, I. Çeşme Keşkek Çeşmesi			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
13. Çark Köy, II. Çeşme			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
14. Çark Köy, Sivrilik Camii Çeşmesi			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
15. Çark Köy, Demirli Çeşme			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
16. Çevre Köy, Abahçe Çeş.			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
17. Çevre Köy, Türkmenler Çeşmesi			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
18. Çevre Köy, Çamaşırhane Çeşmesi			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
19. Çevre Köy, Koyapınar Çeş.			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
20. Çınarcık Köyü, Ak Çeşme			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
21. Dağbentler Köy Yolu, Dağbentler Çeşmesi			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
22. Elmecik Köyü, Naçır Çeş.			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
23. Eski Güntey Köyü, Eski Güntey Çeşmesi			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
24. Eski Köy, Eski Köy Çeşmesi			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
25. Eski Köy, Ağa Dele Çeşmesi 1			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
26. Eski Köy, Ağa Dele Çeşmesi 2			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi
27. Hacı Kadem Köyü, Hacı Kadem Çeşmesi			Sivri Kemerli	Dikdörtgen Niş	Devşirme Parçadan Meydana Gelen	Kesme Taş	Kabayonu Taş	Moloz Taş	Mermer	Tuğla	Sivali	Devşirme	Kitabe	İşlevsiz	Deposuz	Yok	Mermer	Kesme taş	Devşirme	Form <th>Malzeme</th> <th>Lüle</th> <th>Form</th> <th>Malzeme</th> <th>Başlık</th> <th>Kaido</th> <th>Taslık Nişi</th>	Malzeme	Lüle	Form	Malzeme	Başlık	Kaido	Taslık Nişi

Tablo 1:
Uşak Merkez Köylerindeki Çeşmeler, Durum ve Özellikleri.

ALAŞEHİR (SÜLÜN MUSLU PAŞA) HAMAMI



ALAŞEHİR (SÜLÜN MUSLU PASHA) BATH

Aygül UÇAR*

Şakir ÇAKMAK**

Hasan UÇAR***

Öz

Alaşehir, Batı Anadolu’da önemli yerleşimlerden biridir. Hristiyanların Anadolu topraklarında kurduğu ilk yedi kiliseden biri olarak tarihe geçen kent, Osmanlı Dönemi’nde Türk-İslam özellikli çeşitli yapı türleriyle ön plana çıkmıştır. Bu yapılardan biri olan Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı, Osmanlı mimarisinin zenginliğini yansıtmaya yanında, Alaşehir’de geçmişten günümüze ulaşabilmiş tek hamam oluşu açısından da oldukça değerlidir. Osmanlı hamam mimarisinin genel özelliklerini taşıyan Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı, kadınlara ve erkeklere ayrı hizmet verecek şekilde, çifte bir hamam olarak tasarlanmıştır. Her iki bölümün de sıcaklığı haçvari, üç eyvanlı, iki halvet hücreli plan şemasına sahiptir. Günümüzde kadınlar bölümü kullanılmayan hamamın erkekler bölümü çeşitli eklemeler nedeniyle özgün plan şemasından uzaklaşmaya başlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Alaşehir, hamam, ılıkılık, sıcaklık, kubbe,

Abstract

Alaşehir is one of the important settlements in Western AnatoliaThe city made history with having first one of the seven churches built by Christians on the Anatolian soil, came to the forefront in the Ottoman period with various Turkish-Islamic building types, came to the forefront in the Ottoman period with various Turkish-Islamic building types. Alaşehir (Sülün Muslu Pasha) Bath which is one of these structures reflects the richness of the Ottoman architecture. The Alaşehir (Sülün Muslu Pasha) Bath, which carries the general properties of the Ottoman bath architecture, is designed as a double turkish bath which will provide separate services for women and men. Both sections have a scheme as cross vault, three iwans (vaulted or domed space recessed from a central hall or court) and two private rooms. With reference to its caldarium, plan and the name of Sülün Muslu

* Dr. Öğr. Üyesi. Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı ABD, İzmir.
ORCID ID: 0000-0002-6399-970X ♦ E-mail: aygul-ucar@hotmail.com

** Dr. Öğr. Üyesi. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: 0000-0001-7317-3023 ♦ E-mail: sakircakmak@gmail.com

*** Dr. Öğr. Üyesi. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: 0000-0002-7443-5715 ♦ E-mail: hasan.ucar@ege.edu.tr

Pasha, we think of the building as being built as the end of the 16th and first quarter of the 17th century, considering it as to be very valuable since it is the only bath in Alaşehir which has reached the present from the past. Nowadays, the men section of the bath where the women section is not used starts to move away from the original plan diagram due to various joints. In this article, Alaşehir (Sülün Muslu Pasha) Bath was examined in terms of plan and ornamentation properties and was tried to determine the location in Turkish bath' architecture of the building.

Key words: *Alaşehir, hammam, tepidarium, caldarium, dome,*

Manisa'ya bağlı bir ilçe olan Alaşehir, antik çağlardan günümüze kadar varlığını sürdüren önemli bir yerleşimdir. Hristiyanların Anadolu topraklarında kurduğu *Yedi Kilise*'den biri olan ve o zamanlar *Philadelphia* adını taşıyan Alaşehir, Bizanslılar tarafından askeri üs olarak kullanılmıştır. XIV. yüzyıl başlarında Türk hakimiyetine girmesi sonucu imar faaliyetlerinin Türk-İslam etkili olarak sürdürüldüğü yerleşimde çok sayıda cami, türbe, han, çeşme gibi anıtsal yapılarla birlikte hamamlar da inşa edilmiştir. Yerleşim merkezindeki Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı, özgün plan şemasını büyük ölçüde koruyarak günümüze ulaşan önemli bir yapıdır.

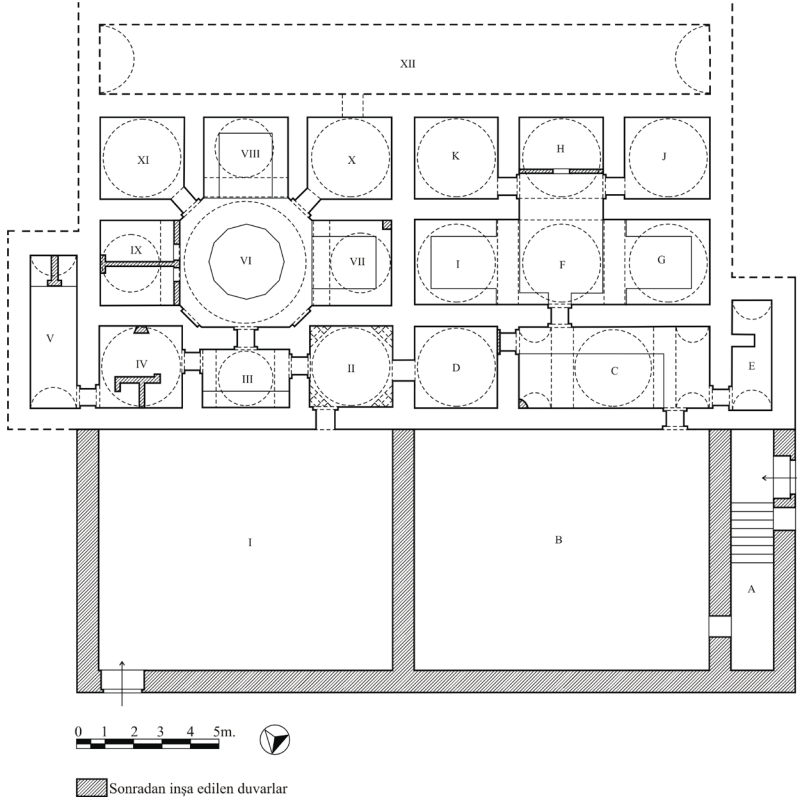
Soğuksu Mahallesi Adil Meriç Caddesi üzerinde, Yıldırım Beyazıt Parkı yakınında yer alan ve günümüzde "Alaşehir Hamamı" adıyla anılan yapı, kaynaklarda "Sülün Muslu Paşa Hamamı" olarak adlandırılmaktadır.¹

Eğimli bir arazi üzerinde yer alan hamam, doğu, batı ve güney kesimlerine bitişik inşa edilen yeni binalar ve kuzeyine yakın zamanda eklenen soyunmalık mekânları nedeniyle dışarıdan algılanamamaktadır. (*Res. 1*) Bugünkü şekliyle yaklaşık kare bir alana oturan yapı, çifte bir hamam olarak tasarlanmıştır. Yapının halen çalışmakta olan doğudaki bölümü erkekler, işlevini sürdüremeyen batıdaki bölümü ise kadınlara ayrılmıştır.

Hamamın her iki kısmı bazı farklılıklar dışında benzer bir plan şemasına sahiptir. Gerek erkekler, gerekse kadınlar kısmı soyunmalık, ılıklik ve ılıkliğe açılan tuvalet ve traşlık mekânları ile *haçvari üç eyvanlı iki halvet hücreli* plana sahip bir sıcaklıktan oluşmaktadır. (*Şek. 1*) Erkekler bölümünde bu mekânlara ek olarak bir de aralık mekânı yer almaktadır. Her iki bölümün de mekânlarının üzerini örten kubbeler dıştan sekizgen bir kasnak içerisine alınmış, (*Res. 2*) kubbeler ve kubbeler dışında kalan yüzeylerin tümü çimento harçla sıvanmıştır.

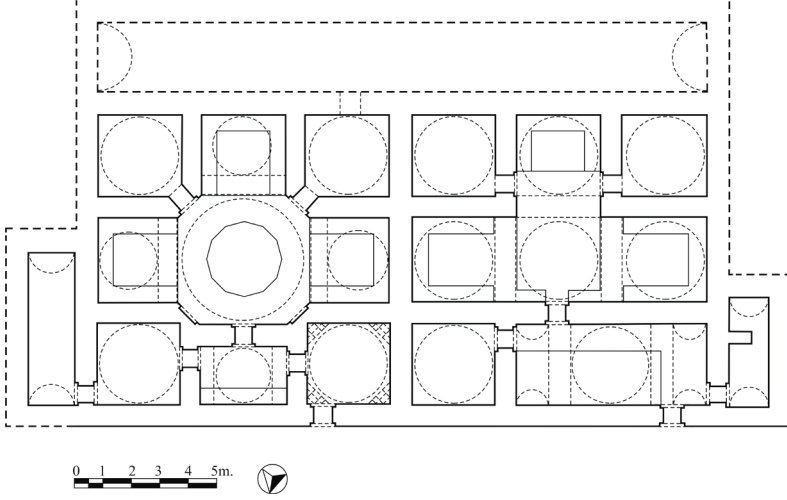
Yapının doğusundaki **erkekler bölümünün** kuzeyinde yapıya sonradan eklendiği anlaşılan bir *soyunmalık* (*Şek. 1 / I*) vardır. İki katlı olarak düzenlenmiş soyunmalıkta yan yana sıralanmış soyunma kabinleri yer almaktadır. Soyunmalıkta kare planlı, üzeri kubbeye örtülü *aralık* (*Şek. 1 / II*) mekânına geçilmektedir. Kubbeye geçiş, içleri tere dişlerini anımsatan kübik çıkıntılarla doldurulmuş tromplarla sağlanmıştır. (*Res. 3*)

¹ Akıncı,1949, 106; Karakaya, 1996, 48.



Şek. 1: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Plan.

Trompların da içinde yer aldığı sekizgen kasağın köşelerinde, kubbe yuvarlağına geçiş bölgesinde, tali tromp olarak adlandırabilecek küçük kabartma geçiş unsurları görülmektedir. Kubbe üzerinde, ortada daire şekilli bir ışık gözünün çevresinde, dairesel bir düzende yerleştirilmiş 8 adet altıgen şekilli ışık gözü mevcuttur. Soyunmalıktan ulaşımın sağlandığı giriş açıklığının sol tarafında, zeminde, saç ya da sepet örgüsünü anımsatan süslemeye sahip devşirme blok dikkat çekmektedir. (Res. 4) Mekânın batı duvarı üzerine sonradan açılan bir açıklıkla bitişiğindeki kadınlar kısmına ait tıraşlık (Şek. 1 / D) olduğu düşünülen mekân, (Şek. 2) yakın zamanda erkekler bölümüne dahil edilerek havlu kurutulmuş alan haline dönüştürülmüştür. Hamamdaki diğer tüm girişlerin aksine, buradaki giriş açıklığının çöktürme içerisinde olmayışı mekânın kadınlar bölümünün işlevini yitirmesi ardından erkekler bölümüne dahil edilmiş olabileceğini düşündürmektedir.



Şek. 2: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Kısmi restitüsyon planı.

Ilıklık (Şek. 1 / III), doğu-batı yönünde uzanan, enine dikdörtgen şekilli bir mekândır. Doğu ve batı duvarlarına birer Bursa kemeri inşa edilerek üzeri kareye dönüştürülen mekân, pandantif geçişli bir kubbeyle örtülmüştür. (Res. 5) Ilıklığın güneyine açılmış bir açıklıkla sıcaklığa, doğusunda yer alan açıklıkla da tıraşlığa geçiş sağlanmıştır.

Tıraşlık (Şek. 1 / IV), üzeri pandantif geçişli bir kubbe ile örtülmüş kare şekilli bir mekândır. Tıraşlığın güney duvarındaki yamuk şekilli baca ile kuzeydeki iki özel hücre yakın zamanda inşa edilmiştir. Mekânın doğu duvarında yer alan bir açıklıkla dikdörtgen planlı *tuvalet* (Şek. 1 / V) ulaşılmaktadır. Kuzey-güney yönlü bir beşik tonozla örtülü mekânın üzerinde altıgen şekilli 5 adet ışık gözü bulunmaktadır.

Sıcaklık, üç eyvanlı ve iki köşe hücreli bir plana sahiptir. Bu şema, S. Eyice'nin "haçvari dört eyvanlı ve köşe hücreli tip" olarak adlandırdığı şemanın bir varyasyonudur.² Sıcaklık, halvet hücreleri ve kemerler yardımıyla altı birime ayrılmış, her birimin üzeri birer kubbe ile örtülmüştür. Sıcaklığın doğu, batı ve güneyinde birer eyvan, güney eyvanının iki yanında ise birer halvet hücresi bulunmaktadır. Halvet hücrelerinin köşeleri ile karşısında kalan köşeler pahlanarak (Res. 6) orta bölüm (Şek. 1 / VI) sekizgen bir alana dönüştürülmüştür. Sıcaklığın orta biriminin üzerini örten kubbenin eteğini bir sıra mukarnas dizisi dolanmaktadır. Orta mekânda, kubbenin altında onikigen prizmal şekilli mermer bir göbek taşı vardır. Doğu, batı ve güneyde yer alan eyvanlar pandantif geçişli birer kubbe ile örtülmüştür. (Res. 7) Kubbelerin üzerinde, ortada daire şekilli, etrafında ise

2 Eyice, 1960, 108.

altıgen şekilli ışık gözleri mevcuttur. Eyvanların zemin kotu, orta mekânın zemin kotundan 23 cm daha yüksek tutulmuş, üç yönden 57 cm genişliğinde, 18 cm yüksekliğinde birer seki ile çevrelenmiştir. Batıdaki eyvanın (Şek. 1 / VII) güneybatı köşesinde sonradan inşa edilmiş bir baca bulunmaktadır. Bu eyvanın güney duvarı üzerinde yer alan mermer kurnanın aynasında bitkisel karakterli bir süslemenin izleri seçilebilmektedir. Güneydeki eyvanın (Şek. 1 / VIII) batı duvarında yer alan kurnanın alt kesiminde ise kenger yaprağını anımsatan bir süsleme vardır. (Res. 8) Doğudaki eyvan (Şek. 1 / IX) yakın zamanda perde duvarlarla ikiye bölünerek bu bölümde iki ayrı özel yıkanma hücresi oluşturulmuştur.

Sıcaklığın güneydoğu ve güneybatı köşelerinde yer alan halvet hücrelerinin girişleri, kademeli kemerli birer çökertme içine alınmıştır. Bu mekânların üzeri, geçişleri pandantiflerle sağlanmış birer kubbe ile örtülüdür. Kubbeler üzerinde daire şekilli bir aydınlatma fenerinin etrafına sıralanmış, altıgen şekilli ışık gözleri bulunmaktadır. Güneybatı köşedeki halvet hücrelerinde (Şek. 1 / X) su deposunun (Şek. 1 / XII) bakım ve temizliğinin yapılabilmesi için açılmış küçük bir kontrol penceresi vardır.

Hamamın batısında **kadınlar bölümü** yer almaktadır. Bu bölüme hamamın batısından geçen sokaktan girilmektedir. Hamamın zemin kotu, sokak kotunun aşağısında kaldığı için kadınlar bölümünün *soyunmalık* (Şek. 1 / B) mekânına, basamaklarla inilen bir koridordan (Şek. 1 / A) geçilerek ulaşılmaktadır. Erkekler bölümünde olduğu gibi bu mekânın da hamamın inşasından çok sonraki bir tarihte, muhtemelen erkekler bölümündeki soyunmalığın yenilenmesi sırasında yapıldığı anlaşılmaktadır.

Ilıklık (Şek. 1 / C) enine dikdörtgen planlı bir mekândır. Mekânın üzeri üç birimden oluşan bir üst örtüye sahiptir. Kuzey-güney yönünde iki kemerle birbirlerinden ayrılan üç birimden ortadaki, pandantif geçişli bir kubbe, iki yandakiler ise basık kemerli birer beşik tonozla örtülmüştür. Kubbe üzerinde ortada daire şekilli bir aydınlatma fenerinin çevresine sıralanmış 8 adet altıgen şekilli ışık gözü vardır. Mekânın kuzeydoğu köşesinde sonradan inşa edilen çeyrek daire şekilli bir baca yer almaktadır. Ilıklığın doğu duvarının güney ucunda, dikdörtgen bir çökertme içine alınmış, sivri kemerli bir açıklık vardır. (Res. 9) Bu açıklık perde duvarla kapatılarak niş görünümü almıştır. Kadınlar bölümüne ait *tıraşlık* (Şek. 1 / D) olduğu anlaşılan mekânın sonraki bir tarihte erkekler bölümüne dahil edildiğini söylemek mümkündür. Tıraşlığın üzeri pandantif geçişli bir kubbeyle örtülüdür. Kubbe üzerinde ortada yuvarlak bir ışık gözünün çevresinde daire şekilli yerleştirilmiş 8 adet altıgen şekilli ışık gözü bulunmaktadır. Yakın zamanda inşa edilmiş bir baca, gözlerden birini kapatmaktadır. Hamamın plan şeması bir bütün olarak değerlendirildiğinde bu mekânın da (Şek. 1 / D) erkekler bölümünde olduğu gibi aralık olabileceği, ılıklığa bu mekân aracılığı ile geçildiği düşünülebilir. Ancak mekânın (Şek. 1 / D) duvarları üzerinde sonraki bir dönemde kapatılmış bir kapıya ilişkin herhangi bir izin görülemeyişi, soyunmalıkta ılıklığa geçişi sağlayan açıklığın diğer açıklıklarda olduğu gibi içten ve dıştan eş genişlik ve derinlikteki çökertmeler içerisine alınması, yapının inşa aşamasında da planının bu şekilde tasarlandığını ortaya koysa da ileride yapılabilecek restorasyon çalışmalarında çıkabilecek izler bu konuyu netleştirecektir.

Tuvalet (Şek. 1 / E) ılıklığın batısında bulunmaktadır. Dikdörtgen bir plana sahip olan bu mekânın üzeri kuzey-güney yönlü bir beşik tonozla örtülüdür. Tuvalet hücreci mekânın güneyinde yer almaktadır.

Ilıklığın güney duvarının doğu kesiminde, dikdörtgen bir çökertme içine alınmış sivri kemerli bir açıklıktan sıcaklığa ulaşılmaktadır. *Sıcaklık*, erkekler bölümünde olduğu gibi üç eyvanlı ve iki köşe hücreli bir plan şemasına sahiptir.³ Alaşehir'deki mimari mirası konu alan bir çalışmada, hamamın kadınlar kısmı sıcaklık bölümünde bazı değişiklikler yapıldığı ve kuzey hücrelerinin ılıklığa ilave edildiği belirtilmektedir.⁴ Ancak araştırmalarımız sırasında bahsedilen mekânsal değişimlere ilişkin herhangi bir ize rastlanmamıştır. Kaldı ki ılık mekânında üst örtünün dikdörtgen ılık planına uygun olarak tasarlanması, sıcaklığın kuzeybatısında haçvari plan şemasını bütünlüyecek bir hücrenin olması ihtimalini de ortadan kaldırmaktadır. Halvet hücreleri ve kemerler yardımıyla altı birime ayrılan sıcaklığın tüm birimleri pandantif geçişli birer kubbe ile örtülüdür. Sıcaklığın doğu, batı ve güneyinde birer eyvan, (*Res. 10*) güneydoğu ve güneybatı köşelerinde ise halvet hücreleri yer almaktadır. Eyvanlar orta mekâna birer sivri kemerle açılmaktadır. Orta birim ve eyvanlar, kubbeler içindeki ışık gözleriyle aydınlanmaktadır. Güneydeki eyvan (Şek. 1 / H) bir perde duvarla kapatılarak özel bir yıkanma mekânına dönüştürülmüştür. Sıcaklığın güneydoğu (Şek. 1 / K) ve güneybatı (Şek. 1 / J) köşelerinde yer alan halvet hücrelerine ise güneydeki eyvan içinden giriş sağlanmaktadır. Alaşehir'in mimari mirasını konu alan bir çalışmada bu hücrelerin orta mekâna açıldığı belirtilmektedir.⁵ Ancak, her iki hücrenin güney eyvana bakan kapı açıklıklarının hamamdaki diğer mekân açıklıklarıyla eş genişlik ve derinlikteki çökertmeler içerisine alınması, açıklıkların özgün olduğunu göstermektedir. Sivri kemerli bu iki giriş açıklığı, Bursa kemerli birer çökertme içine yerleştirilmiştir. Halvet ve eyvanlarda bulunan kurnalar mermerdendir.

Hamamın güneyinde doğu-batı yönlü bir su deposu (Şek. 1 / XII) bulunmaktadır. Ancak, yapının güneyinde yer alan bina nedeniyle su deposunun ve külhanın ölçüleri alınamamıştır.

Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı plan ve tasarım açısından hamam mimarisinin genel özelliklerini taşıyan çifte bir hamamdır. Yapının her iki bölümünde yer alan sıcaklıklar S. Eyice'nin hamam tipolojisinde "haçvari dört eyvanlı ve köşe hücreli tip"⁶ olarak adlandırdığı grubun üç eyvanlı ve köşe hücreli bir varyasyonudur. Anadolu Türk mimarisinde, bu plan tipine sahip hamamların örneklerine XIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla dek geniş bir tarih aralığında rastlanmasına rağmen, örneklerin büyük çoğunluğu XV. ve XVI. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Kayseri Huand Hatun Hamamı (1328)

3 Eyice, 1960, 108.

4 Modjtchedi, 1988, 40.

5 Modjtchedi, 1988, 40.

6 Eyice, 1960, 108.

kadınlar kısmı,⁷ Kastamonu Cemaleddin Frenkşah Hamamı (XIII. yy. ikinci yarısı),⁸ Beçin Büyük Hamam (XIV. yy),⁹ Bursa Emir Sultan Hamamı (XV. yy),¹⁰ Suluova-Yolpınar Köyü Hamamı (15. yy),¹¹ Tire Tahtakale Hamamı (XV. yüzyıl ilk yarısı),¹² Selçuk Saadet Hatun Hamamı (XV. yy. ortaları),¹³ Afyon Gedik Ahmed Paşa Hamamı kadınlar kısmı (15. yy. ikinci yarısı),¹⁴ Işıklı'da Gedik Ahmed Paşa Hamamı (XV. yy.),¹⁵ İstanbul Gedik Paşa Hamamı (XV. yy. ikinci yarısı),¹⁶ Bursa Kadı Hamamı (XV. yy. ikinci yarısı),¹⁷ Savaş (Bermende) Köyü Hamamı (XV. yüzyıl sonu-XVI. yüzyıl),¹⁸ Bergama Hacı Hekim Hamamı (XVI. yy. başı),¹⁹ İstanbul Langa Hamamı (XVI. yy),²⁰ Akhisar Gülruh Sultan (Yeni) Hamamı (XVI. yy.),²¹ Diyarbakır Cüngüş Hamamı (XVII. yy.),²² FerteK Köyü Hamamı (XVIII-XIX. yüzyıl)²³ sıcaklıklarının plan şemaları Alaşehir Sülün Muslu Paşa Hamamı'na benzemektedir. Bu yapıların büyük çoğunluğunda eyvanlar birer tonozla örtülüdür. Benzer plan şemasına sahip hamamlarda eyvanlarda kubbe kullanımına XV. yüzyılda başlandığı bilinmektedir.²⁴ Bursa Emir Sultan Hamamı, Afyon Gedik Ahmed Paşa Hamamı kadınlar kısmı, Savaş (Bermende) Köyü Hamamı, Bergama Hacı Hekim Hamamı erkekler kısmı üç eyvanlı ve eyvanları tonoz örtülü az sayıdaki örnekler arasında yer almaktadır.

XVII. yüzyılın ikinci yarısında Alaşehir'i ziyaret eden Evliya Çelebi kentte *Yıldırım Han Hamamı* ve çarşıdaki *Süglün Muslu Paşa Hamamı* olmak üzere iki hamam bulunduğunu belirtmiştir.²⁵ Ancak günümüzde Alaşehir kent merkezinde sadece *Sülün Muslu Paşa Hamamı* olarak bilinen bu hamamın varlığı tespit edilebilmiştir. Çelebi'nin bahsettiği diğer hamamın yeri ile ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır.

7 Plan için bk. Önge, 1995,207, şek.1.

8 Plan için bk. Önge, 1995, 244, şek.1.

9 Plan için bk. Ünal, 2000,141, şek.2.

10 Plan için bk. Ayverdi 1989a, 359, res. 628a.

11 Plan için bk. Yurdakul, 1994, 197, çiz.9.

12 Plan için bk. Çakmak C., 2002, 48.

13 Plan için bk. Daş, 1998, 388, şek.2.

14 Plan için bk. Ayverdi, 1989a, 19, res. 33.

15 Plan için bk. Çakmak Ş., 2002, 180.

16 Plan için bk. Ayverdi, 1989c, 600, res. 904.

17 Plan için bk. Ayverdi, 1989b, 143, res. 223.

18 Plan için bk. Demiralp, 1996, 94.

19 Plan için bk. Yüksel, 1983, s. 63.

20 Plan için bk. Ünver, 1992, res.23.

21 Plan için bk. Ünal, 1998, 90, şek. 24; Ünal, 2001, 217, şek.3.

22 Plan için bk. Ünal, 158, şek.2.

23 Plan için bk. Ekiz, 2014, 110.

24 Bilgi için bk. Çakmak Ş, 2000, 182.

25 Evliya Çelebi, 2011, 59.

Yapının herhangi bir inşa kitabesi yoktur. Bu nedenle hamamın kesin bir tarihlendirmesinin yapılması mümkün değildir. Ancak hamamın sıcaklık mekânının plan şeması dikkate alındığında, bu sıcaklığı olan hamamların çoğunlukla XV. ile XVI. yüzyıla tarihlendirildiği görülmüştür. Hamamın isminden hareketle banisinin Sülün Muslu Paşa olabileceği de düşünülmelidir. Adına Sicill-i Osmânî’de ulaşılan Muslî Ağa (Süklün) 1612 yılında yeniçeri ağası olmuş, 1613 yılında azledilip, 1614 yılında tekrar tayin edilmiş ve 1615’te İran Savaşlarında şehit olmuştur.²⁶

Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesi’nde Sülün Muslu Hamamı’ndan söz etmesi ve Sülün Muslu Paşa’nın XVII. yüzyıl ilk çeyreğinde hayatını kaybettiği dikkate alındığında hamamın en geç bu kişinin ölüm tarihi olan 1615’ten kısa bir süre önce XVI. yüzyıl sonları ile XVII. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edilmiş olabileceğini söylemek mümkün görünmektedir.

Bu çalışmada Alaşehir ilçesinde yer alan, Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı plan şeması ve süsleme özellikleri açısından tanıtılmaya ve genel olarak incelenmeye çalışılmıştır. Hamam, Osmanlı toplumsal mimarisinin zenginliğini yansıtmaya yanında, Alaşehir’de geçmişten günümüze ulaşan tek hamam örneği olarak kent mimari mirasının önemli yapılarındandır. Pek çok yapı gibi, bu yapı da sadece zamanın tahribatından etkilenmekle kalmamış, aynı zamanda bilinçsiz bir kullanım sonucunda yapıldığı dönemdeki kullanım anlayışından uzaklaşmıştır. Günümüzde kullanılmayan kadınlar bölümü, hamamın bütünlüklü yapısını işlevsel anlamda tamamlayamamaktadır. İleride yapılacak restorasyon çalışmalarında bu bölümün de dikkate alınması ve geçmişin mimari anlayışının bir bütün olarak gelecek kuşaklara ulaştırılması gerekmektedir.

26 Mehmet Süreyya, 1996, 111.

KAYNAKÇA

- Akıncı, R. (1949). *Eski Philadelphia Bugünkü Alaşehir*, Ticaret Basımevi: İzmir.
- Ayverdi E. H. (1989a). *Osmanlı Mimârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, II, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları: İstanbul.
- Ayverdi E. H. (1989b). *Osmanlı Mimârisinde Fâtih Devri*, III, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları: İstanbul.
- Ayverdi E. H. (1989c). *Osmanlı Mimârisinde Fâtih Devri*, IV, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları: İstanbul.
- Çakmak, C. (2002). Tire Hamamları, Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Çakmak, Ş. (2002). Işıklı'da Gedik Ahmed Paşa Hamamı, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Prof.Dr. Gönül Öney'e Armağan)*, İzmir, 179-184.
- Daş E. (1998). Selçuk'taki Türk Hamamları, *Geçmişten Günümüze Selçuk Sempozyumu, Bildiriler*, İzmir, 385-397.
- Ekiz, M. (2014). Niğde'de Hristiyan Türklere Ait Olduğu Düşünülen Üç Hamam, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 3, 5, 95-117.
- Emecen, F. (1989). "Alaşehir" maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2, 342-343.
- Erge, K. (2000). *Alaşehir Philadelphia Guide*, İzmir.
- Evliya Çelebi (2011). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Kütahya-Manisa-İzmir-Antalya-Karaman-Adana-Halep-Şam-Kudüs-Mekke-Medine*, Ali Seyit Kahraman (Yay.Haz.), 9. Kitap, C.1, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Mehmet Süreyya (1996). *Sicill-i Osmânî*, 5, (Eski yazıdan aktaran: Seyit Ali Kahraman), (Yay. Haz.: Nuri Akbayar), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Modjtchedi, R. (1988). *Alaşehir'de Mimari Mirasın Durumu*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Eyice, S. (1960). İznik'te Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme, *Tarih Dergisi*, XI, 15, İstanbul, 99-120.
- Karakaya, E. (1996). "Tarihi Anıtlarıyla Alaşehir", *Sanatsal Mozaik*, 16, 1996, 44-49.
- Önge, Y. (1995). *Anadolu'da XII.-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları: Ankara.
- Şaman Doğan, N. (2004), Eski Uluborlu'daki Hamam ve Çeşmeler, *Vakıflar Dergisi*, 28, 266-282.
- Ünal, R. H. (1975). Diyarbakır İli'ndeki Bazı Türk-İslam Anıtları Üzerinde Bir İnceleme, Atatürk Üniversitesi Yayınları: Erzurum.

- Ünal, R. H. (2000). “Beçin 1997 Kazısı”, *Sanat Tarihi Dergisi*, X (2000), 139-156.
- Ünal, H. S. (1998). *Akhisar ve Gölarmara'daki Türk Anıtları*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Ünal, H. S. (2001). “Akhisar Hamamları”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XI (2001), 205-222.
- Ünver, S. (1992). “İstanbul Yedinci Tepe Hamamları'na Dair Bazı Notlar”, *Vakıflar Dergisi*, II, İstanbul, 245-251.
- Yurdakul, E. (1994). “Amasya-Yolpınar (Hakala-Kağla-Kağala) Köyünde Bulunan İslami Dönem Yapıları”, *Vakıflar Dergisi*, 24, 177-198.
- Yüksel, İ. A. (1983). *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid ve Yavuz Selim Devri*, V, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları: İstanbul.

FOTOĞRAFLAR



Res. 1: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Kuzeyden görünüş.



Res. 2: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Kubbelerden görünüş.



Res. 3: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Erkekler bölümü aralık mekânında kubbe geçiş unsuru.



Res. 4: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Erkekler bölümü aralık mekânındaki devşirme blok.



Res. 5: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Erkekler bölümü ılıklık mekânı üst örtüsü.



Res. 6: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Erkekler bölümü sıcaklık mekânı.



Res. 7: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Erkekler bölümü sıcaklık mekânı kubbesi.



Res. 8: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Erkekler bölümü sıcaklık mekânı eyvan kurnası.



Res. 9: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Kadınlar bölümü ılıklık mekanının ve bu mekanın doğu duvarı üzerindeki sonradan duvarla kapatılmış tıraşlık girişi.



Res. 10: Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı. Kadınlar bölümü sıcaklık mekânı batı eyvanı.

ÜSKÜDAR AYAZMA CAMİİ HAZİRESİNDEKİ MEZAR TAŞLARI



THE TOMBSTONES IN THE GRAVEYARD OF USKUDAR AYAZMA MOSQUE

Sahure YARIŞ*

Öz

Türk plâstik sanatları içerisinde önemli bir yeri olan mezar taşları, tarih içerisinde değişen ve gelişen sanat değerlerine bağlı olarak bir estetik değer taşımaktadır. Bu eserler, kitabeleri ve süslemeleriyle ait oldukları dönemin duygu ve düşüncelerini, sanat zevkini, ekonomik ve sosyal özelliklerini, edebî yönünü, estetik kaygılarını yansıtmaktadır. Makalede İstanbul'un Üsküdar semtinde bulunan Ayazma Camii Hazinesi'ndeki 43 adet mezar taşı incelenmiştir. Bu taşlardan 26'sı erkek, 13'ü kadın mezar taşıdır. 4 taşın ise kimliği belli değildir. Osmanlı Dönemi'ne ait olan bu taşlar, XVII. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın başlarına tarihlenir. Çalışmada eserler fotoğraflanarak kitabeleri okunmuş, mezar taşlarının başlık tipleri ve süsleme özellikleri ele alınmıştır. Hazirede bulunan, estetik görünümleri ile mezarda yatanın kimliğini, sülâlesini, mesleğini, unvanını; kullanılan isimleri, lakapları, ölüm sebeplerini, hastalıkları; yaratandan ve insanlardan istek ve dilekleri; inanışlarla ilgili önemli bilgileri yansıtan bu eserler, ayrı ayrı açıklanmış, nihayetinde genel bir değerlendirme yapılmıştır. Çalışmada, etnografik ve tarihî belge niteliği taşıyan bu taşlar, bilimsel olarak tanımlanarak Türk-İslam sanatındaki yerleri anlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, cami, kitabe, mezar taşı, süsleme,

Abstract

The tombstones, which have an important place in the Turkish plastic arts, have an aesthetic value depending on the changing and developing artistic values in history. These works reflect the emotions and thoughts of the era they belong to, their books and their ornaments, their artistic taste, their economic and social characteristics, their literary direction and their aesthetic concerns. In the article 43 pieces of tombstones in Ayazma Mosque Treasury located in Üsküdar District of Istanbul were investigated. Of these stones, 26 are male and 13 are female gravestones, while the identities of 4 stones are not clear. These Ottoman Period stones are dated to the course from the end of the XVIIth C. to the beginning of the XXth C. In the study, the works were photographed and the inscriptions were read, the title types of the tombstones and the decoration features were discussed. The aesthetic appearance and the identity of the lying in the grave, the profile, the profession, the

* Arş. Gör. Dr., Dicle Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Diyarbakır.

ORCID ID: 0000-0002-1789-7470 ♦ E-mail: cinarsahure@gmail.com

Çalışma, 2015 yılında hazırlanan “Üsküdar'da Yer Alan Bir Grup Cami Haziresindeki Mezar Taşları” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

title, names used, nicknames, causes of death, diseases; wishes and wishes from the creator and the people; these works, which reflect important information about beliefs, are explained separately and finally a general evaluation has been made. In the study, these stones carrying ethnographic and historical documents were tried to be explained scientifically and their place in Turkish-Islamic art.

Keywords: *İstanbul, mosque, inscription, gravestone, ornament,*

GİRİŞ

Mezar taşları, Türk sanatının estetik ve plastik açıdan güzel örneklerindedir. Mezar taşlarında, ait oldukları dönemin sanatsal ve sosyo-kültürel anlayışının özelliklerini görmek mümkündür.¹ Türklerde mezar geleneği, Türk tarihinin başlangıcından bugüne kesintisiz devam etmiştir. Mezar taşları, Türklerin Anadolu'ya gelişlerinden 20. yüzyılın başlarına kadar geçen sürede, sanatsal ve sosyal anlayışla meydana getirilmişler, kendilerine özgü biçimlere ve plastik değere ulaşmışlardır. Türk'ün ince beğenisini gösteren en güzel örneklerden biri olan mezar taşları, Türk tezyinatının gelişim aşamalarını takip edebileceğimiz bin bir çeşit motif ve çiçek uygulamalarını, Türk dili ve imlasının gelişim seyrini ve zaman içindeki isim, kelime değişikliklerini kuşaklara yansıtması bakımından da her zaman değerlerini korumuşlardır.²

KATALOG

Katalogda, tarihi okunabilen mezar taşları kronolojik düzende sıralanmıştır. Okunamayan mezar taşları ise biçimsel özellikleri dikkate alınarak sıralanmıştır.

Katalog No: 1 (Çiz. 1; Fot. 1)

Kitabesi: “*Hüve'l-Bâkî / Müderrisinden merhûm / Ve mağfûrun-leh Bosnevî / Hattât el-Hâc Osmân / Efendi rûhiçün / El-Fâtiha sene 1080 (1669-1670)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveleli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 38,5x200x24 /Ayaktaşı 74x125x23 /Mezar 73,5x243x7 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Örf

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Silindirik formdaki baştaşı yüzeyine, alt ve üst kısımlardan köşeleri pahlanmış dikdörtgen bir kitabelik yerleştirilmiştir. Altı satırlık kitabe sülüs karakterli olup kabartma tekniğinde yapılmıştır. Birbirinden kartuşlarla ayrılmış olan kitabenin ilk satırı üstten, dilimli bir kemer ile sınırlandırılmıştır. Satırın her iki yanında simetrik birer papatya motifine yer verilmiştir. Satırın hemen üst kısmına silme yapılmış ve

1 Eldem, 2006, 20-25

2 Subaşı, 1987, 10; Yarış, 2017, 582.

kemerle silme arasında kalan bölüme, aşağıya doğru sarkan stilize edilmiş bir lale motifi işlenmiştir. Bu süsleme kuşağı üstten, ince bir silme ile sonlandırılmıştır. Silmeden sonra üç dilimli kemer başlamaktadır. Kemer içerisinde, ilk sırada, uçları aşağıya doğru uzanan kenger yaprakları vardır. Yapraklar, üst kısımda silme ile sonlandırılmıştır. İkinci sırada, içe doğru kıvrım yapan bölüm gelmektedir. Kıvrımın içerisinde, beş adet damla motifine yer verilmiştir. Bu motif yine bir silme ile sonlanmıştır. Üçüncü sırada, aşağıya doğru sarkan yaprak motifleri vardır. Başlık kısmına geçmeden önce en altta, orta kısımdan bağlanarak boğum oluşturulmuş ve bu kısımda birer lale motifine yer verilmiştir. Taşın üzeri Örf başlık ile tamamlanmıştır.

Ayaktaşı: Taş, silindirik formdadır. Dikdörtgen formdaki mezar kapağının ortasında, kenarları pahlı, dikdörtgen bir açıklığa yer verilmiştir.

Katalog No: 2 (Çiz. 2-3, Fot. 2-3)

Kitabesi: “*Soldurub bâd-ı ecel bu gonca / Eyledi Firdevs-i âlâyı makam / Tâzelikte ömrün ifnâ eyledi / Gülmedi açılmadı ol ... / Hazinedarlı Merhûme ve mağfûre / Mirât Hatun rûhuna el-Fâtîha / Sene 1162 (1748-1749)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveleli mezar / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 48x150x9 / Ayaktaşı 40x150x5 / Mezar 97x222x20 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Yukarıdan aşağıya doğru daralan, dikdörtgen formundaki baştaşının üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Yüzeyindeki yedi satırlık kitabe, sülüs karakterlidir ve kabartma tekniğinde yazılmıştır. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. İlk satır, üst kısımdan kıvrımlı bir kemer ile sınırlandırılmıştır. Kemerin orta kısmından yukarıya doğru taç şeklinde, yelpaze gibi işlenmiş soyut yaprak motifine yer verilmiştir. Bu motifin her iki kenarında simetrik olarak yapılmış birer gül vardır. Baştaşının alınlık kısmına geçmeden içerisinde içi meyve dolu iki kâsenin bulunduğu bir silmeye yer verilmiştir. Alınlık kısmı, soyut yaprak motifleri ile zenginleştirilmiştir.

Ayaktaşı: Dikdörtgen formunda, yukarıdan aşağıya doğru daralan taşın üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Taşın, baştaşına bakan yüzeyi süslenmiştir. Alt kısımdan yukarıya doğru süsleme kuşakları vardır. Altta, bir masa üzerinde kaideli kâse içerisinde meyveler ve yukarıya doğru uzanan çiçek demetine yer verilmiştir. Kır çiçekleri, güller, laleler ve karanfil motiflerinden oluşan demet motifi, üstten üç dilimli bir kemerle sınırlandırılmıştır. Kemerin orta kısmından yukarıya doğru, taç şeklinde düzenlenmiş stilize yaprak motifi yer alır. Kemerin köşeliklerine stilize lale motifleri işlenmiştir. Bu süsleme kuşağı, yaprak motifleri ile sınırlandırılmıştır. Ayaktaşının alınlık kısmında, ortada dört dilimli bir kartuş vardır. Kartuş içerisinde “Allah” lafzı yazılıdır. Taşın üst kısmı ve kenarları yaprak motifleri ile sonlandırılmıştır. Dikdörtgen formdaki mezarın mermer kapağı üzerinde, ortada kenarları pahlandırılmış dikdörtgen bir açıklık bırakılmıştır.

Katalog No: 3 (Fot. 4)

Kitabesi: “*Hüve'l-Hallâku'l-Bâki / Şevketlü mehâbetlü Sultân / Mustafâ Han Efendimizin / Dâyesi merhûme Ayşe / Hâtûn rûhiçün el-Fâtîha / Fî 23 N [Ramazan] sene 1173 (9 Mayıs 1760)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 47x91x10 /Ayaktaşı 47,5x185x10 /Lahit 63x191x63 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Açık lahit olarak düzenlenen lahit, süslemesizdir.

Baştaşı: Dikdörtgen formundaki baştaşının üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Altı satırlık, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabede satırlar birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Taşın alınlık kısmı boş bırakılmıştır.

Ayaktaşı: Süslemesiz şekilde bırakılmış, dikdörtgen formundaki ayaktaşının üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır.

Katalog No: 4 (Çiz. 4; Fot. 5)

Kitabesi: “*Hüve'l-Hallâku'l-Bâki / Ziyâretten murâd olan duâdır / Bugün bana ise yârın sanadır / Merhûme ve mağfûre Saraylı / Hoca Hatîce Hâtun / Rûhuna Fâtîha / Sene 1175 (1761-1762)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma/ **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

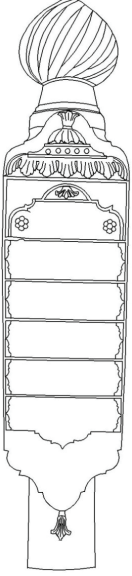
Mezar Tipi: Çerçevesiz mezar/ **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 40x140x9 /Ayaktaşı 34x141x6 /Mezar 71x177x14 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan taş, dikdörtgen şeklinde olup üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Taşın yüzeyinde yedi satırlık, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe metni yer alır. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. İlk satır, üst kısımda dilimli bir silme ile sınırlandırılmıştır. Silmenin her iki köşesine, simetrik yerleştirilmiş birer gül motifi işlenmiştir. Silme üstten, bordür şeklinde bir silme ile alınlık kısmından ayrılmıştır. Alınlık kısmına geçmeden önce, tek sıra halinde, yukarı doğru uzanan kenger yaprakları ile bir silme oluşturulmuştur. Üçgen formda olan alınlığın ortasında, içi boş bırakılmış oval formda bir rozet vardır. Rozetin etrafından, alt ve üst kısmından uzanan yaprak motifleri, sağ ve soldan aşağıya doğru sarkan stilize lale motifleri bulunmaktadır. Alınlığın üstü, yukarıya doğru uzanan kenger yaprakları ile sonlandırılmıştır. Her iki köşede ise yaprak motiflerinin oluşturduğu “C” kıvrımları ile alınlık kısmının kompozisyonu tamamlanmıştır.

Ayaktaşı: Taş, dikdörtgen formunda olup yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Üzeri üçgen alınlık şeklinde sonlanan taşta, süslemeye yer verilmemiştir. Dikdörtgen formu mezarın kapak taşı ortasında, yine dikdörtgen şeklinde bir açıklığa yer verilmiştir.



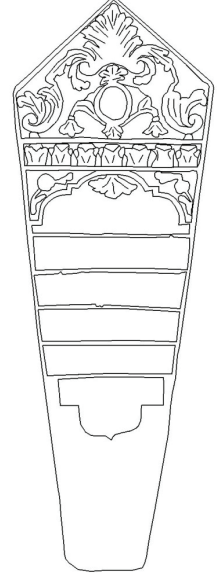
Çiz. 1:
1 no.'lu baştaşı.



Çiz. 2:
2 no.'lu baştaşı.



Çiz. 3:
2 no.'lu ayaktaşı.



Çiz. 4:
4 no.'lu baştaşı.

Katalog No: 5 (Fot. 6)

Kitabesi: “Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî / Merhûm ve mağfûrun-leh / Nakşî Mustafa Ağa / Rûhiçün / El-Fâtiha / Sene 1178 (1764-1765)”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 29x190x21 / Ayaktaşı 76x156x24 / Mezar 79x230x6,5 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Taş, silindirik formda olup yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Yüzeyine, köşeleri pahlanmış dikdörtgen çerçevesiyle kitabelik yerleştirilmiştir. Altı satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmıştır. Kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Kitabe taşı, alt kısımda aşağıya doğru uzatılmıştır. Sütun başlığı şeklinde aşağıya doğru sarkan taş, alt kısımda üçgen biçimli uç kısım, üzerinde dışa doğru kabarık şekilde yapılmış bölüm ve daha aşağıda ise içe doğru kıvrım yapan bölümle tamamlanmıştır. Kitabeliğin üstü, yukarıya doğru dilimli formda düzenlenmiştir. Üst kısmın ortasına, palmet motifi işlenmiştir. Taş; alttan yukarıya doğru genişleyen, üst kısımda daralan soğan başı şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Silindirik formda olan taş, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmakta ve yüzeyinde herhangi bir süsleme ögesi yer almamaktadır. Dikdörtgen formdaki mezarın kapaktaşı üzerinde, kenarları pahlanmış dikdörtgen şekilli bir açıklığa yer verilmiştir.

Katalog No: 6 (Fot. 7)

Kitabesi: “*Hüve’l-Bâkî / Merhûm ve mağfûrun-leh / Hattât el-Hâc Osman / Efendi’nin oğlu Muhammed / Kemâleddin Molla rûhiçün / El-Fâtiha sene 1180 (1766/67)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar/ **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 22x99x14 /Ayaktaşı 62x98x19 /Mezar 72x154x13 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Örf

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Silindirik formdaki baştaşının yüzeyine, dikdörtgen çerçeveli bir kitabelik yerleştirilmiştir. Altı satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde olup satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Kitabe metninin ilk satırının her iki yanına, simetrik olarak, üst üste ikişer papatya motifi işlenmiştir. Baştaşı, Örf başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Silindirik formda olan taş, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Üzeri kapatılmış mezarın kapaktaşı ortasında, dikdörtgen formlu bir açıklığa yer verilmiştir.

Katalog No: 7 (Fot. 8)

Kitabesi: “*Merhûm Bosnevî / Hattât el-Hâc Osman / Efendi’nin kerimesi / Merhûme Fatma Hanım / Rûhuna Fâtiha / Sene 1181 (1767-1768)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma/ **Yazı Türü:** Sülüs/ **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 23x97x11 /Mezar 72,5x161x15 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Hotoz

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şeklindeki baştaşı, alt kısımda köşeleri pahlanarak zemine oturtulmuştur. Taşın yüzeyindeki altı satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış olup satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı, Hotoz başlık ile tamamlanmıştır.

Ayaktaşı: Ayaktaşı kırıktır. Dikdörtgen formdaki mezarın kapaktaşı üzerinde dikdörtgen şekilli bir açıklığa yer verilmiştir.

Katalog No: 8 (Fot. 9)

Kitabesi: “*Merhûm ve mağfûrun-leh / El-muhtâc ilâ rahmet-i rabbihî’l / Gafûr câmi-i hümayûn / Muvakkiti es-Seyyid Muhammed Saîd / Efendi rûhiçün / Rızâen lillâhî’l-Fâtiha / Sene 1181 (1767-1768)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 35x184x16 /Ayaktaşı 35x148x9 /Mezar 62x214x19 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Paşalı

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Yukarıdan aşağıya doğru daralan, dikdörtgen prizmal şekildeki baştaşı, alt kısımda köşeleri pahlanarak zemine oturtulmuştur. Yüzeyindeki yedi satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmıştır. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı, Paşalı başlıkla sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizma şeklindeki ayaktaşının üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Mezarın üzerini kapatan taşın ortasında, köşeleri pahlanmış dikdörtgen formu bir açıklık bulunur.

Katalog No: 9 (Fot. 10)

Kitabesi: “*Hüdâvendigâr-ı esbak merhûm / Sultân Mahmûd Hân / Hazretleri ’nin dördüncü kadınlık / Rütbesiyle serfirâz olan / Merhûme Hânım Kadın rûhiçün / El-Fâtiha / Sene 1183 (1769-1770)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 53x212x14,5 /Ayaktaşı 28x80x13 /Lahit 64x191x63 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Açık lahit olarak düzenlenmiş olan mezarda süsleme ögesine yer verilmemiştir.

Baştaşı: Dikdörtgen formu baştaşı, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmakta olup üzeri üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Taşın yüzeyindeki altı satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğindedir. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı alınlığının ortası boş bırakılmış, kenarları, yuvarlak bir kemerle vurgulanmıştır. Kemerin başlangıç yerleri, içe doğru kıvrımlı olarak düzenlenmiştir. Kemerin üst kısmına, yukarıya doğru uzanan lale motifi işlenmiştir.

Katalog No: 10 (Fot. 11)

Kitabesi: “*Alâmetden murâd birdir ey ihvân / Unutmayın rûhum için okuyun Kur’ân / Kabetullâh hürmetine... / Merhûme ve mağfûre berber Rukiye / Usta rûhiçün el-Fâtiha / Fî 21 M [Muharrem] sene 1184 (17 Mayıs 1770)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 51x192x13 /Ayaktaşı 44x180x15 /Lahit 62x185x63 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Açık lahit olarak düzenlenmiş mezarda süsleme yoktur.

Baştaşı: Yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan ve dikdörtgen forma sahip olan taşın üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Baştaşı, altı satırlık kitabeye

sahip olup kitabe sülüs karakterlidir ve kabartma tekniğinde yazılmış satırlar birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen formundaki taşın üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır.

Katalog No: 11 (Fot. 12)

Kitabesi: “*Merhûm ve mağfûr el-muhtâc / İlâ rahmet-i rabbihî'l-Gafûr / Musâhib-i cihân-dâri / Küçük Muhammed Ağa'nın / Rûhiçün el-Fâtiha / Sene 1184 (1770-1771)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveleli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 25x133x11 /Mezar 64x150x10 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Paşalı

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şeklindeki taşın yüzeyinde, altı satırlık kitabe yer alır. Sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış olan kitabe satırları birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Taş, Paşalı başlık ile sonlandırılmıştır. Dikdörtgen formdaki mezarın kapaktaşı üzerinde, dikdörtgen şekilli bir açıklık bulunur.

Katalog No: 12 (Fot. 13)

Kitabesi: “*Hâlâ Hâzin-i Hazret-i / Şehriyârî iken / Azm-i bekâ eden merhûm / Ve mağfûrun-leh Selîm Ağa'nın / Rûhiçün El-Fâtiha / Sene 1184 (1770-1771)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 37x20,5x18 /Ayaktaşı 25x73x12 /Lahit 69x196x55 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Paşalı

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Açık lahit şeklinde düzenlenmiştir. Süsleme bulunmamaktadır.

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekilli baştaşının yüzeyinde, altı satır kitabe vardır. Kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmıştır. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı, Paşalı başlıkla sonlandırılmıştır.

Katalog No: 13 (Fot. 14)

Kitabesi: “*Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî / Merhûm ve mağfûr / El-muhtâc ilâ rahmet-i rabbihî'l-Gafûr / Es-Seyyid Mehmed Ağa Silahdar-ı / Şehriyârî ruhu için / El-Fâtiha / 1185 (1771-1772)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 18x226x33 /Ayaktaşı 37x205x18 /Lahit 72x198x73 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Üsküf

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Açık lahit olarak düzenlenmiş lahit, süslemesizdir.

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekildeki baştaşı, altı satırlık kitabeye sahiptir. Kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmıştır. Satırlar, kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Kitabe metni baştaşının, yan yüzeyine işlenmiştir. Baştaşı, Üsküf başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizmal şekildeki taş, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Yukarıya doğru kademeli olarak daralan taş, soğan başı şeklinde sonlandırılmıştır.

Katalog No: 14 (Fot. 15-16)

Kitabesi: “*Hüve'l-Bâkî / Hâlâ Dârüssaâdeti 'ş-Şerîfe / Ağası iken azm-i dâr-ı / Bekâ eden merhûm ve mağfûrun-leh / El-muhtâc ilâ rahmet-i rabbihi'l / Gafûr Mercân Ağa'nın / Rûhiçün rızâen lillâhi teâlâ / El-Fâtîha / Sene 1186 (1772-1773)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 37x229x17 /Ayaktaşı 83x216x28 /Lahit 71x222x65 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Selîmî

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Açık lahit olarak düzenlenmiş, dikdörtgen formdaki lahdin her iki kenarında, simetrik olarak işlenmiş üç adet rozet bulunmaktadır. Rozetler, ortada yıldız şeklinden genişlemektedir.

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekildeki baştaşı yüzeyinde, dokuz satırlık kitabe yer alır. Sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşının kaide kısmı süslü olup ortada yıldız motifinden genişleyen bir rozete yer verilmiştir. Baştaşı, Selîmî başlık ile tamamlanmıştır.

Ayaktaşı: Silindirik formdaki taş, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Üstte, taşı çevreleyen bir boğumdan sonra başlık kısmına geçilmiştir. Üzeri soğan başı şeklinde bir başlık ile sonlandırılmıştır. Taşın kaide kısmında, baştaşı kaidesinde yapılmış olan rozet tekrar edilmiştir.

Katalog No: 15 (Fot. 17)

Kitabesi: “*Hüve'l-Hayyu'l-Bâkî / Necâbetlü Sultan / Selim efendimiz Hazretlerinin / Dâyesi merhûme Fâtûmâ Hâtun / Rûhiçün / El-Fâtîha / Sene 1188 (1774-75)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 43x207x16 /Mezar 85x212x14 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen formlu taş, yukarıdan aşağıya doğru daralmakta olup üzeri üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Baştaşının yüzeyindeki, altı satırlık kitabe yıpranmıştır. Kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış olup satırlar birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Taşın alınlık yüzeyine «S» ve «C» kıvrımları, soyut yaprak motifleri işlenmiştir. Mezar üzerindeki kapaktaşının ortasına, dikdörtgen formlu bir açıklık yapılmıştır.

Katalog No: 16 (Fot. 18-19)

Kitabesi: “*Hüve'l-Bâkî / Merhûme ve mağfûrun-lehâ / Kethüdâ Hatîce / Hâtûn rûhiçün / El-Fâtîha / 1189 (1775-1776)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 49x191x9 /Ayaktaşı 45x179x10 /Lahit 66x189x60,5 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Üzeri açık olarak düzenlenmiş lahit, süslemesizdir.

Baştaşı: Dikdörtgen formundaki taş, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Üzeri üçgen alınlık şeklinde sonlandırılan baştaşı, beş satırlık kitabeye sahiptir. Sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen formunda, yukarıdan aşağıya doğru daralan ve üzeri üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmış olan taşın, baştaşı yüzeyinde, alınlık kısmında yukarıya doğru uzanan palmet motifi işlenmiştir.

Katalog No: 17 (Çiz. 5; Fot. 20-21)

Kitabesi: “*Hüve'l-Hayyu'l-Bâkî / ...Bâğ-ı fenâdan rihlet etdi / ... ola mevâsı İrem / ... Kabrini pür-nur ede / Devletlü baş Kadın Hazretleri'nin / Câriyelerinden merhûme ve mağfûre Sâhibe / Hanım'ın rûhiçün el-Fâtîha / Sene 1192 (1778-1779)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 47x121x7 /Ayaktaşı 41x124x7 /Mezar 84x237x16 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Kırık olan taşın kalan kısmı, dikdörtgen formdadır. Yüzeyinde beş satırlık kitabesi kalmıştır. Sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen formlu, yukarıdan aşağıya doğru daralan taşın üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Ayaktaşının baştaşına bakan yüzeyinde, süslemeye yer verilmiştir. Altta, dik bir şekilde işlenmiş geometrik süslemeler ve bu süslemeleri çevreleyen silme arasında, yukarıya doğru uzanan bir servi ağacı motifine yer verilmiştir. Servi ağacının kenarından çıkan ve yukarıya doğru ağacı çevreleyen asma

motifi işlenmiştir. Asma ağacının alt kısmından, yukarıya doğru kıvrılarak yükselen dallar üzerinde, yaprak motifleri ve üzüm salkımlarına yer verilmiştir. Üzeri mermer bir kapakla kapatılmış olan mezarın kapak ortasında, kenarları pahlanmış dikdörtgen bir açıklık bırakılmıştır.

Katalog No: 18 (Fot. 22-23)

Kitabesi: “*Hüve’l-Hayyu’l-Bâkî / Saâdetlü Celâdetlü / Sultân Selîm Efendimiz Hazretleri’nin / Kâbileleri merhûme ve mağfûre / Rukiyye Kadın rûhiçün / El-Fâtîha / Sene 1193 (1779-1780)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 51x209x15,5 /Ayaktaşı 50x191x10 /Lahit 66,5x189x63 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Üzeri açık olan bir lahittir. Süslemesiz olarak düzenlenmiştir.

Baştaşı: Üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmış baştaşı, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmakta olup dikdörtgen formundadır. Taşın yüzeyindeki yedi satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde olup satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen formundaki taş, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmakta olup üzeri üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır.

Katalog No: 19 (Fot. 24)

Kitabesi: “*Ser-musâhib-i Hazret-i / Cihân-dârî iken / Azm-i bekâ eden merhûm / Ve mağfûrun-leh Manzûr Ağa’nın / Rûhiçün el-Fâtîha / Sene 1193 CA [Cemaziülevvel] (Mayıs-Haziran 1779)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 28x182x14 /Lahit 65x168x59 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Paşalî

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Açık olarak düzenlenmiş lahit, süslemesizdir.

Baştaşı: Baştaşı, dikdörtgen prizmal şekilde olup yüzeyindeki altı satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmıştır. Kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı, Paşalî başlık ile sonlanır.

Katalog No: 20 (Fot. 25)

Kitabesi: “*Şevketlü Sultan / Abdülhamid Han / Hazretleri’nin Çaşnigir / Başısı olan Behzâd / Hatun rûhuna rızâen / Lillâhi’l Fâtîha / Sene 1193 (1779-1780)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Toprak mezar / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 34x131x18 /Ayaktaşı 29x118x16 /Lahit 57x150x51 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen formdaki baştaşı, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmakta olup üzeri üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Yüzeyinde, altı satırlık, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe yer alır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen formundaki taş, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır ve üzeri üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır.

Katalog No: 21 (Fot. 26-27)

Kitabesi: “*Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî / Merhûm ve mağfûr el-muhtâc / İlâ rahmet-i rabbihi'l Gafûr / Çukadar Ağa-yı / Hazret-i Şehriyârî / Mustafa Ağa'nın / Rûhiçün el-Fâtiha / Fi 27 ZA [Zilkade] sene 1196 (3 Kasım 1782)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 39x213x29 /Ayaktaşı 14x231x24 /Lahit 71x219x63 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Üsküf

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Üzeri açık olarak düzenlenen lahit, süslemesizdir.

Baştaşı: Dikdörtgen prizması şeklindeki baştaşının kitabesi, taşın yan yüzeyine yazılmıştır. Sekiz satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğindedir. Satırlar birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı, Üsküf başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Ayaktaşı, sekizgen prizması formunda olup yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Taş alttan, her iki kenarında yapılmış kıvrımlarla kaideye oturmaktadır. Üst kısımda, iki sıra silme üzerine yapılmış, içe doğru kıvrım yapan, üzerinde geometrik motiflerinin bulunduğu geniş alan, bu alanın üstünde tekrar bir silme ve yine geometrik motiflerinin tekrarı, son olarak da tepeye oval bir formun oturtulması ile ayaktaşının başlık kısmı tamamlanmıştır.

Katalog No: 22 (Çiz. 6; Fot. 28-29-30)

Kitabesi: “... .. / *Bu can kuşdur ve ecel sayyâd... / Hudâ'ya eder bu... gibi... / Nice bin yıl ömür sürsem sonu... / ... / Sene 1197 (1782-1783)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Kadın veya erkek

Boyutları: Baştaşı 44x238x12 /Ayaktaşı 34x94x11 /Lahit 65x203x58 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Üzeri açık olan lahitin yalnızca sağ cephesi süslenmiştir. Bu cephede, rozet ve servi ağacı motifi tekrar edilmiştir. Kenarlarda ve rozetler arasında dört servi ağacı, orta kısımda ise üç rozet işlenmiştir. Üstte ise yaprak motifleri ile doldurulmuş bir silme ile lahit süslemeleri tamamlanmıştır.

Baştaşı: Yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan baştaşı, dikdörtgen formda olup üzeri üçgen alınlık şeklinde tamamlanmıştır. Kitabe metni zamanla aşınmış olmasına rağmen, kalan izlerden on satırlık olduğu tespit edilmiştir. Sülüs karakterde ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Kitabe üst kısmında, üç dilimli kemeri andıran bir silme ile sınırlandırılmıştır. Kemerin orta kısmı, yukarıya doğru uzanan soyut yaprak motifi ile taçlandırılmıştır. Üç dilimli silmenin kenarlarındaki dilimler üzerine, yine soyut yaprak motifleri işlenerek kenarlar vurgulanmıştır. Bu süsleme kuşağı, üç silme ile baştaşının alınlık kısmından ayrılmıştır. Kitabenin son satırının altında, aşağıya doğru perde motifi olarak sarkan bir süslemeye ve asma motifine yer verilmiştir. Taşın kenarları, birer silme ile boğum yaparak, dışa doğru plastik perde motifi ile vurgulanmıştır. Köşeler, iç kısma doğru kıvrılan yaprak motifleri ile sonlandırılmıştır. Baştaşının kaidesinin alt ve üst kısmı plastik silmelerle sınırlandırılmıştır. Kaidenin orta kısmında yaprak motifinden genişleyen, etrafında geometrik şekillerin bulunduğu silme ile çevrilmiş bir rozet vardır. Rozetin her iki kenarında, simetrik birer servi ağacına yer verilmiştir. Kaidenin kenarları, dışa doğru çıkıntı yapmaktadır. Kaidedeki bu süsleme, üst kısmında asma motifleriyle zengileştirilmiş bir silme ile baştaşından ayrılmıştır. Baştaşının ortasında, sepet örgüsü şeklinde geometrik bir süslemeye yer verilmiştir. Bu örgü, üst kısmında çiçek, kenarlarda ise “S” ve “C” kıvrımlarıyla sınırlandırılmıştır. Alınlık, üst kısmında yukarıya doğru uzanan yaprak, kenarlarda ise kıvrımlarla sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Kırık olan ayaktaşının kalan kısmı dikdörtgen prizma şeklindedir. Taş üzerinde, yukarıdan aşağıya doğru sarkan bir perde motifi vardır. Kenarlarda plastik nitelikte perde motifleri devam etmektedir. Kenarlar, kıvrımlı yaprak motifleri ile sonlandırılmıştır. Ayaktaşının kaide kısmı, baştaşı kaidesinin tekrarı şeklinde süslenmiştir. Ortada bir rozet ve rozetin her iki yanında simetrik birer servi ağacı işlenmiştir. Üst kısım, içerisi yapraklarla doldurulmuş silme ile sonlandırılmıştır.

Katalog No: 23 (Fot. 31)

Kitabesi: “*Hüve'l-Hayyu'l-Bâkî / Merhûm ve mağfûr ilâ rahmet-i rabbihî'l-Gafûr / Bâbu's-Saâde ağalarından Galata Sarayı Ağası / Olub ba'de Has Oda Başlılık ile kadri / Terfî kılınmış idi. Anda dahi karar olmadığın / Bilüb âlem-i bekâyî ihtiyar eyleyen Konevî es-Seyyid / Abdullah Ağa'nın rûhiçün Fâtiha-hân / Olan ihvandân Fâtiha rica olunur / Sene 1203 (1788-1789)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçevelez mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 34x203x13 / Ayaktaşı 79x190x26 / Mezar 71x219x63cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Selîmî

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekilli taşın yüzeyinde sekiz satırlık, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe yer alır. Satırlar, kartuşlarla birbirinden ayrılmaktadır. Baştaşı, Selîmî başlık ile tamamlanmıştır.

Ayaktaşı: Taş, silindirik formda yapılmış olup üzeri süslemesizdir.

Mezarın kapaktaşının ortasında, kenarları pahlanmış bir açıklık bulunmaktadır.

Katalog No: 24 (Fot. 32-33)

Kitabesi: “*Hüve’l-Muîn / Kerem ey Kirdigâr afv edib kılma günâhım fâş / Ki şâyeste-i rahmet ola bu abd-i âciz Bektâş / Ecel erib tamam oldu ki nakdiye-i ömrü / ... / Firâk hem-meclis-i şahla dahî mâbeyn-i sultânî / Vefât etdi bu sâl içre serencâmı ola bu taş / Rûhiçün el-Fâtiha / Sene 1204 (1789-1790)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 39x206x13 / Ayaktaşı 34x196x14 / Mezar 96x237x12 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Zerrîn

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekildeki baştaşının yüzeyinde sekiz satırlık kitabe vardır. Sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, taşın yüzeyine eğimli olarak yerleştirilmiştir. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. İlk satırın köşesinde yaprakları ile beraber işlenmiş, stilize edilmiş gül motifine yer verilmiştir. Baştaşı, Zerrîn başlıkla sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan taş, dikdörtgen prizmal şekildedir. Ayaktaşının, baştaşına doğru olan yüzeyinde, yukarı doğru uzanıp, üst kısmında ucu sağa doğru kıvrılmış bir servi ağacı işlenmiştir. Soğan başı şeklinde başlık ile ayaktaşı sonlandırılmıştır. Dikdörtgen formdaki mezarın kapaktaşının ortasında, köşeleri pahlandırılmış dikdörtgen bir açıklık vardır.

Katalog No: 25 (Çiz. 7, 8, 9; Fot. 34, 35, 36)

Kitabesi: “*Azm edib dîvân-ı Hakk’a mîr-i erbâb-ı suhan / Firkati mazmuna beyti eyledi mâtem-serây / Hasretiyle şî’r ü inşâ hâk ber-ser zay’den / Ceyb-i kağıd çâk ve mefhûm..... / Nüktedanlıkla hidv-i dehre olmuşken nedim / Nakl edib dünyadan oldu mahrem-ı kurb-i Hudây / Eşk-i ihvan gibi hâk-i merkadinden sû-be-sû / Olsun âb-ı rahmet-i Feyyâz-ı mutlak cehbe-sây / Bülbül-i kudsi Surûri’ye dedi târihini / Nâşid İbrâhim Bay gülzâr-ı Adn’i kıldı Cây / Sene 1206 (1791-1792)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Ta’lik / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 44x250x22 / Ayaktaşı 30x222x20 / Lahit 75x229x70 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Katibî

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Açık lahit olarak düzenlenmiş olan lahitin her iki yüzü de simetrik olarak süslenmiştir. Köşelerde, içlerinde birer çiçek motifinin işlendiği iki kartuş üst üste, orta kısımda ise birer kartuş içine alınmış süslemeler yapılmıştır. Kartuş içerisinde ortada bir çiçek ve kartuşların uç kısmından çiçeğe uzanan yaprak motifleri

ile bağlanmış üç rozete yer verilmiştir. Köşelerdeki rozetlerin içi, kaideli bir vazo ve vazo içerisinde yükselen çiçek demetleriyle süslenmiştir. Vazonun her iki yanı, karanfil motifleri ile doldurulmuştur. Ortadaki rozetin içerisinde, kaideli bir kâse ve kâseyi dolduran üzüm salkımları vardır. Üzüm salkımlarının etrafında ve vazonun kaidesinden yukarıya doğru uzanan karanfil motifleri ile kompozisyon tamamlanmıştır. Yüzeydeki üç rozeti de içine alan kartuşun uç kısımları, yaprak motifleri ile sınırlandırılmıştır. Lahdin kenarları üst kısımda iki silme ile sonlandırılmıştır. Bu silmelerden aşağı kısımda, başları aşağıya doğru sarkıtılmış perde motifleri işlenmiştir. Üst kısımdaki silmede ise çiçek ve çiçek motiflerini çevreleyen yaprak motifleri dizisi yer almaktadır.

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekildedeki baştaşı yüzeyinde, on satırlık kitabe yer alır. Ta'lik karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Son satırın alt kısmında içi boş bırakılmış bir kartuş işlenmiştir. Bu kartuşun uçları oval bir formda düğümleşmiştir. Oval formun uçlarında, sağa ve sola doğru uzanan soyut yaprak motifleri yer alır. Kartuşun üst kısmına, tek sıra soyut yapraklar işlenmiştir. Taşın kaide kısmına geçmeden önce, ortada mine çiçeği, bu çiçeği çevreleyen "C" kıvrımları ve kıvrımların birleştiği noktalarda ise birer palmet motiflerinin yer aldığı; aralarda ise soyut yaprak motiflerinin işlendiği bir süsleme kuşağının dizildiği silme yer alır. Bu silmenin altına, tek sıra halinde, uçları aşağıya doğru sarkmış perde motifleri işlenmiştir. Baştaşının kaide kısmının süsleme unsurları, ortada büyük bir kartuşla başlamaktadır. Uç kısımlarda lale ve lalelerden içe doğru uzanan yaprak demetleri ile kartuş sınırlandırılmıştır. Kartuşun ortasında oval geometrik şekil yer alır. Bu şeklin içerisinde üzüm salkımları ile doldurulmuş kaideli bir kâse vardır. Kâsenin etrafını çevreleyen, üzerinde lale, karanfil ve gül motiflerinin işlendiği bitkisel süsleme ile kaide kısmının süsleme kuşağı tamamlanmıştır. Baştaşı, Katibi başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Silindirik formlu taşta, süslemelere yer verilmiştir. Taşın yüzeyine dikdörtgen formlu bir taş yerleştirilerek süslenmiştir. Taşın alt kısmından yukarıya doğru genişleyen bir vazo içerisinde gül dalı üzerinden, sağa ve sola sarkan gül motifleri ve yaprakları işlenmiştir. Bu motifler üstte, yuvarlak bir silme ile sınırlandırılmıştır. Silmenin üzerinde, uçları yukarıya doğru uzanan yaprak motifleri bulunmaktadır. Taşın yüzeyine işlenmiş olan bu süsleme kuşağı, yukarıda sivri kemerle sonuçlandırılmıştır. Altta, sivri kemerin uç kısmı aşağıya doğru sarkan yaprak formunda tamamlanmıştır. Ayaktaşının kaide kısmına geçmeden önce, ortaya kaideli bir vazo yapılmıştır. Vazo içerisinde meyve motifleri işlenmiştir. Vazonun her iki yanında simetrik olarak yerleştirilmiş tek dal üzerinde, üç karanfil vardır. Bu süsleme kuşağının hemen alt kısmında bir silme vardır. Silmenin içerisine mine çiçeği ve onu çevreleyen yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Alt kısımda ikinci bir silmeye yer verilmiştir. Aşağıya doğru sarkıtılmış perde motifleri vardır. Kaide kısmı baştaşının kaidesinde olduğu gibi ortada bir kartuşla süslenmiştir. Kartuşun uç kısımları yaprak motifleriyle sonlandırılmıştır. Kartuşun ortasında, üç adet üzüm salkımı görülür. Bu salkımların çevresini, daire içerisine alan yaprak motifleri vardır. Yaprakların çevresi ise sağdan ve soldan stilize edilmiş karanfil motifleri ile tamamlanmıştır. Ayaktaşı, soğan başı şeklinde başlık ile sonlandırılmıştır.

Katalog No: 26 (Fot. 37, 38)

Kitabesi: “*Hüve’l-Bâki / Enderûn-ı Hümâyûn’dan / Hazret-i Şehriyâr-ı merhûm / Ve mağfur devletinde / Ağası es-Seyyid Abdullah / Ağa’nın ruhiçün / El-Fâtîha / Sene 1206 (1791-1792)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 31x83x11 / Ayaktaşı 74x150x23 / Mezar 80x227x18 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Zerrîn

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizması şeklindeki taşın mezara bakan yüzeyinde, yedi satırlık kitabe yer alır. Sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Kitabe üstten, sivri kemer formunda bir silme ile sınırlandırılmıştır. Bu silmenin kenarlarında ve ortasında yukarıya doğru uzanan soyut yaprak motiflerine yer verilmiştir. Kitabenin son satırı, yuvarlak bir silme ile sınırlandırılmıştır. Yuvarlak silmenin ortasından, yukarıya uzanan palmet motifi işlenmiştir. Taşın alt kısmının köşelerinde soyut yaprak motifleri ile baştaşı tamamlanmıştır. Baştaşı, Zerrîn başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Silindirik formdaki ayaktaşının yüzeyine asma motifi işlenmiştir. Asmanın sarkan dallarına yaprak, üzüm salkımları ve çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Üst kısma doğru ince çizgilerle silmeler yapılmış olan taş, üst kısma doğru daraltılarak sonlandırılmıştır. Dikdörtgen formdaki mezarın, kenarları pahlıdır. Kapaktaşının kenarlarında yaprak motiflerine yer verilmiş olup kapaktaşının ortasında, kenarları pahlanmış dikdörtgen bir açıklık bulunmaktadır.

Katalog No: 27 (Fot. 38, 40)

Kitabesi: “*Hüve’l-Hayyu’l-Bâki / Ser-Lala-yı Hazret-i / Şehriyârî merhum / Ve mağfur es-Seyyid / Süleyman Ağa’nın / Ruhiçün Fâtîha / Sene 1206 (1791-1792)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

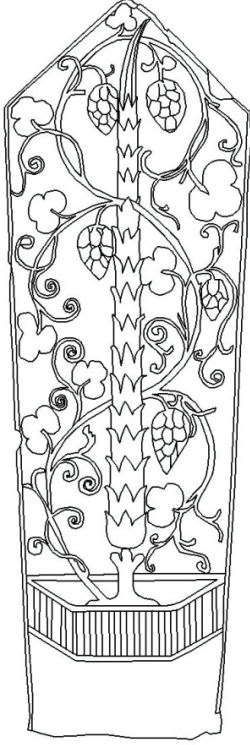
Boyutları: Baştaşı 33x168x12 / Ayaktaşı 69x147x21 / Mezar 75x242x18 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Zerrîn

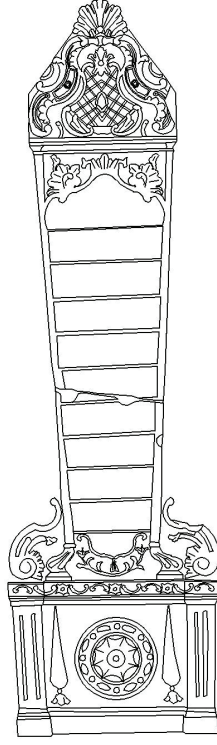
Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şeklindeki baştaşı yüzeyindeki altı satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış olup satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. İlk satır, üst kısımda kenarlarda, sütun başlığı şeklinde düzenlenmiş boğumlar ve orta kısımda bitki motifleri ile taçlandırılmıştır. Baştaşının alt kısmı, köşeleri pahlanarak bitkisel motiflerle sonlandırılmıştır. Baştaşı, Zerrîn başlık ile tamamlanmıştır.

Ayaktaşı: Silindirik formda ve yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan taşın yüzeyine, aşağıdan yukarıya doğru uzanan bir asma motifi işlenmiştir. Asmanın üzerinde, kıvrık dallarda yaprakları ve üzüm salkımları yer alır. Dikdörtgen formdaki mezarın üzerini örten kapak taşının ortasında, yine dikdörtgen formu bir açıklık bulunur.



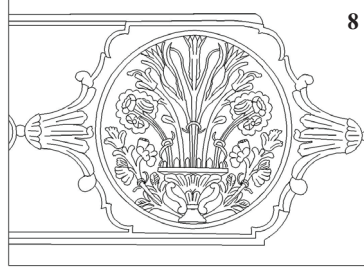
Çiz. 5:
17 no.'lu ayaktaşı.



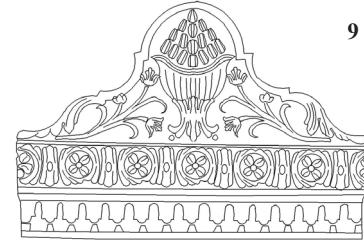
Çiz. 6:
22 no.'lu baştaşı.



7



8



9

Çiz. 7-9: 25 no.'lu sembolik lahit.

Katalog No: 28 (Fot. 41)

Kitabesi: “Hüve’l-Hayyu’l-Bâkî / Ziyâretten murâd hemân duâdır / Bugün bana ise yârin sanadır / Merhûm ve mağfûr ilâ / Rahmet-i rabbihi’l-Gafûr Harem-i Hümayûn / Ağalarından musâhib-i Şehriyârî Abdurrahman / Ağa rûhuna Fâtîha sene 1206 fi 3 S[Safer] (2 Ekim 1791)”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 34x190x15 / Ayaktaşı 39x69x11 / Lahit 60x171x57 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Paşalî

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Üzeri açık olarak düzenlenmiş lahit, süslemesizdir.

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekildeki baştaşı yüzeyinde sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış yedi satırlık kitabe yer alır. Kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı, Paşalî başlıkla sonlandırılmıştır. Başlığın üzerinde işlenmemiş gül motifine yer verilmiştir.

Katalog No: 29 (Fot. 42)

Kitabesi: “*Hüve’l-Hayyu’l-Bâki / Bâbu’s-saâde ağalarından / Merhûm ve mağfûr / El-muhtâc ilâ rahmet-i rabbihi / L-Gafûr Boşnak / El-Hâc Ali Ağa’nın / Rûhuna Fâtiha / 23 B[Recep] sene 1209 (13 Şubat 1795)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 34x152x10 / Ayaktaşı 26x140x13 / Mezar 74x146x13 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Paşalı

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekilde olan taş, alt kısımda köşeleri pahlanarak zemine oturtulmuştur. Taşın yüzeyinde sekiz satırlık kitabe vardır. Sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı, Paşalı başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizmal şekildeki ayaktaşı, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmakta olup üst kısmı, soğan başı şeklinde sonlandırılmıştır. Dikdörtgen formda yapılmış mezarın kenarları pahlanmıştır. Üzeri kapatılmış mezarın kapaktaşının ortasına, yine kenarları pahlanmış, dikdörtgen formda bir açıklık yapılmıştır.

Katalog No: 30 (Çiz. 10, 11; Fot. 43, 44, 45)

Kitabesi: “*Hüve’l-Bâki / Genç iken göçdü cihandan böyle bir hulk-ı halîm / Dilerim kabrini pür-nûr eyleye rabbu’l-Kerîm / Ermeyüb murâdına eyledi azm-i bekâ / Davet etdi kendüyi Hâlık-ı Ferdü’l-Hakîm / Hazîne-i hümayunda merhûm / Ve mağfûr el-muhtâc ilâ rahmet-i rabbihi’l-Gafûr / Sivastlı Muhammed Ağa rûhiçün / Rızâen lillâhi’l Fâtiha Sene 1216 fi 22 M [Muharrem] (4 Haziran 1801)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 31x167x12 / Ayaktaşı 25x160x15 / Lahit 57x150x51 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Kâtibi

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Sembolik lahit: Açık olarak düzenlenmiş lahdin cepheleri süslenmiştir. Lahdin her iki yüzünde de rozetler ve rozetlerin aralarında kartuşlar tekrar edilmiştir. Ortada dört yapraklı çiçek, çiçeğin etrafında yapraklar, yaprakları çevreleyen yuvarlak bir silme vardır. Bu silmenin etrafında helezonik şekilli yaprak motifi, bu motifi çevreleyen yuvarlak silme ile rozet tamamlanmıştır. Her iki yüzde de üçer adet rozet; lahdin kenarlarında ve rozetlerin arasında ise içlerine lale motiflerinin işlendiği kartuşlar bulunmaktadır.

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekilli taşın, dikdörtgen çerçeve içerisine alınmış sekiz satırlık kitabesi vardır. Baştaşının başlık kısmına geçmeden önce boyun kısmında, tek satırlık bir yazı kuşağı vardır. Yazılar sülüs karakterlidir ve kabartma tekniğindedir. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Kitabenin son satırının hemen altında silmelerle

sınırlandırılmış süsleme kuşağı yer almaktadır. Ortada, iç içe düzenlenmiş sepet örgü şeklindeki geometrik motif ve bu motifin her iki kenarında işlenmiş yaprak demetleri ile süsleme kuşağı tamamlanmıştır. Baştaşı kaidesi dikdörtgen formda olup üstten ve alttan silmelerle sınırlandırılmıştır. Ortada; mine çiçeği motifinin etrafından genişleyen soyut yapraklar, bu yaprakları çevreleyen yuvarlak bir silme, daha sonra helezonik bir biçimde yerleştirilmiş yine soyut yapraklar ve bu motifi çevreleyen yuvarlak bir silme ile rozet tamamlanmıştır. Rozetin her iki yanında simetrik ve dik bir şekilde düzenlenmiş birer kartuşa yer verilmiştir. Kartuşun içlerinde tek dal şeklinde, yaprakları ile birlikte, baş kısmı aşağıya doğru sarkmış gül motifi işlenmiştir. Dikdörtgen prizma formundaki kaide üstten geniş bir silme ile sınırlandırılmıştır. Silmenin içi “S” ve “C” kıvrımları ve bu kıvrımlar arasındaki çiçek motifleri ile doldurulmuştur. Kaidenin köşeleri üçgen bir formla baştaşının dikdörtgen formuna bağlanmıştır. Üçgen alanlar içerisine birer lale motifi işlenmiştir. Baştaşı, Katibi başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizmal şekilli taşın yüzeyinde, alt kısımda iki sıra kaideli, yukarıya doğru genişleyen, her iki yanında birer kulpu bulunan vazo işlenmiştir. Vazonun her iki kenarında, köşelere denk gelecek şekilde birer lale motifine yer verilmiştir. Üzerinde yaprak motiflerinin yer aldığı vazonun üst kısmına oval bir form verilmiştir. Bu oval formun üzerinden yukarıya doğru uzanan gül dalı bulunmaktadır. Ağacın kenarlarında, yapraklar ve başları aşağıya doğru kıvrılmış güller yer almaktadır. Ağacın orta kısmında ve üst kısmına yerleştirilmiş üç gül cepheden tasvir edilmiştir. Ayaktaşı, soğan başı şeklinde sonlandırılmıştır. Ayaktaşının kaide kısmı, dikdörtgen formda düzenlenmiştir. Üst ve alt kısımdan birer silme ile sınırlandırılmış kaidenin orta kısmında, baştaşındaki rozet tekrar edilmiştir. Ortada, dört yapraklı çiçek, etrafında yapraklar, yaprakları çevreleyen yuvarlak bir silme ve yine helezonik bir şekilde yaprak motifi, onu çevreleyen bir yuvarlak silme ile rozet tamamlanmıştır. Rozetin her iki yanında, simetrik olarak yerleştirilmiş birer kartuş bulunmaktadır. Dik bir şekilde yerleştirilmiş kartuşların içerisine alt kısımda “S” kıvrımlarının üzerine yerleştirilmiş birer lale ile süsleme tamamlanmıştır.

Katalog No: 31 (Çiz.: 12; Fot. 46, 47)

Kitabesi: “*Hüve’r-Rahîm / Hatib-i cami-i şerif-i Ayazma / Hem imam-ı Atik Valide Sultan / Hüsn-i hulk u hüsn-i suret u mecûd / Vücudu nadir idi beyne’l akrân / Okurken aşk ile minberde hutbe / Cemaati ederdî mest u hayran / Vefatı eyledi ahbabı dil-hun / Bütün yandı yakıldı ehl-i Kur’ân / Şefî olsun ona ruz-ı cezada / İlahi Hazret-i Mahbûb-ı Subhân / Çıkıp bir ah-ı dil-suz ile Ref’et / ... tarih-i fevî dide giryan / Hatib-i minber-i Adn ola rabbim / Mübarek ruh-ı pür-envar-ı Osman / Sene 1219 (1804-1805)”*

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Ta’lik / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 38x165x9 / Ayaktaşı 33x144x8 / Mezar 64x188x14 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Örf

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizma şekilli baştaşının yüzeyinde, onaltı satırlık kitabe

yer alır. Kitabe, ta'lik karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmıştır. Eğimli olarak taşa yerleştirilmiş satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Kitabe metnini, üst kısımda yuvarlak, alt kısımda ise dilimli bir kemer çevrelemektedir. Kemer içerisi, kıvrımlı yapraklarla süslenmiş, üst kısımda ortada bir mine motifi yapılarak süsleme tamamlanmıştır. Kemerin üzerine, köşelere simetrik birer yapraklı dal motifi işlenmiştir. Bu dal motiflerinin birleştiği notada üçgen form oluşturulmuştur. Taşın başlık kısmına geçmeden önce boyun kısmında, ortadan iki silme ile ayrılmış mine motifleri vardır. Baştaşı, Örf başlıkla sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizma şeklindeki taşın yüzeyi süslenmiştir. Süslemeler alt kısımda yuvarlak bir silme ile sınırlandırılmıştır. Silmeden sonra, ortada ince bir dal ve dalın etrafını saran asma motifi işlenmiştir. Başlangıç kısmı kurdele ile başlanmış asma üzerinde kıvrık dallar, yapraklar ve üzüm salkımları yer alır. Asma, üst kısımda sarmal şeklindeki silme ile sonlandırılmıştır. Taş, soğan başı şeklinde tamamlanmıştır. Mezarın kapaktaşının ortasında, oval bir açıklık bırakılmıştır.

Katalog No: 32 (Fot. 48, 49)

Kitabesi: “*Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî / Ah ile zar kılarak tazeliğime doymadım / Çün ecel peymanesi dolmuş muradım almadım / Hasreta fani cihanda tul-i ömr sürmedim / Firkata takdir bu imiş ta ezelden bilmedim / Hane-i hassa ağalarından Dâye- / Zâde merhum ve mağfurun-leh / Ali Bay'in ruhiçün Fâtiha / Sene 1223 (1808-1809)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 37x172x15 / Ayaktaşı 33x177x10 / Mezar 77x236x114 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Zerrîn

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizma şekilli taşın yüzeyinde dokuz satırlık kitabe vardır. Sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşının üzeri, Zerrîn başlıkla sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Taş, dikdörtgen prizmal şekilde olup yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Taşın dış kısma bakan yüzeyinde süsleme kuşağına yer verilmiştir. Yüzeyde, alt kısımda kaideli ve yanlardan kulplu bir vazoya yer verilmiştir. Vazonun alt kısmında, her iki yönde birer gül motifi işlenmiştir. Vazodan yukarıya doğru uzanan bir gül dalı bulunmaktadır. Dallar üzerinde yapraklara ve güllere yer verilmiştir. Dal, üst kısımda, yuvarlak kemer formunda bir silme ile sınırlandırılmıştır. Silmenin üzerinde yukarıya doğru uzanan soyut yaprak motifleri ile taç yapılmıştır. Ayaktaşının üzeri, soğan başı şeklinde sonlandırılmıştır. Dikdörtgen şekilli, mermerden mezar kapağının ortasında dikdörtgen formu bir açıklık bırakılmıştır.

Katalog No: 33 (Fot. 50)

Kitabesi: “*Müderrisinden es-Seyyid / Mustafa Reşîd / Efendi'nin mahdûmu / Merhûm es-Seyyid İbrâhim / Rıf'at Efendi rûhiçün / Fâtiha Sene 1233 (1817-1818)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Toprak mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 22x104x8,5 / Ayaktaşı 24x74x7 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Kâtibi

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizma şekilli baştaşının yüzeyinde altı satırlık kitabe yer alır. Sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşının üzeri, Kâtibi başlıkla sonlandırılmıştır. Başlık üzerine kurdele motifi işlenmiştir.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizması şeklindeki taşın üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır.

Katalog No: 34 (Fot. 51)

Kitabesi: “Enderun-ı Hümayun’dan muhric / Sabıkan Laleli Cami-i / Şerifi Vakıf Katibi / Merhum ve mağfur / Mehmed Esad Efendi’nin / Ruhîçün el-Fâtiha / Sene 1242 fi 5 S [Safer] (8 Eylül 1826)”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 33x130x13 / Ayaktaşı 26x112x10 / Mezar 54x138x21 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Kâtibi

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Baştaşı, dikdörtgen prizmal şekilde olup yüzeyinde yedi satırlık sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabeye yer verilmiştir. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşının üzeri, Kâtibi başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizma formundaki ayaktaşının üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır.

Katalog No: 35 (Fot. 52, 53)

Kitabesi: Baştaşı: “El-hükmü lillâh ve innâ râciun ila-llâh / Davet-i Rahman idi... / ... /...” [Taş yıprandığından okunamıyor.] Ayaktaşı: “El-Gağûr silahdar-zade Mir / Es-Seyyid Mehmed Emin Efendi / Ruhîçün el-Fâtiha / Sene 1243 fi 12 ZA [Zilkade] (26 Mayıs 1828)”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Ta’lik / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 33x138x8 / Ayaktaşı 30x105x12 / Mezar 72x191x21 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Örf

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan taş, dikdörtgen prizma

şekildedir. Taşın yüzeyinde on satırlık kitabe vardır. Ta'lik karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşının üzeri Örf başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizması formundaki taşın üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Yüzeyinde dört satırlık, ta'lik karakterli ve kabartma tekniğinde kitabe yer alır. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Taşın üst kısmı, kenarları içe doğru kıvrılarak, üçgen formda sonlandırılmıştır. Kenarları pahlanmış dikdörtgen formu mezar kapağının ortasında dikdörtgen formu bir açıklık bulunur.

Katalog No: 36 (Fot. 54, 55)

Kitabesi: “*Hüve'l-Bâkî / Cennet-mekan Firdevs-Aşiyân / Gazi Sultan Mahmud Han-ı / Sani Efendimiz Hazretleri'nin zaman-ı / Şahanelerinde Hazinedar Ağalıktan / Muhric merhum ve mağfur el-muhtac / İla rahmet-i rabbihî'l Gafûr Küçük / Beşir Ağa merhumun ruhiçin el-Fâtiha / Sene 1258 (1842-1843)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Ta'lik / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 36x181x12 /Ayaktaşı 11x176x10 /Mezar 72x218x21 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Aziziye kalıplı püsküllü fes

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizması şeklindeki taşın yüzeyinde, ta'lik karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış dokuz satırlık kitabe yer alır. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı üzeri, Aziziye kalıplı püsküllü fes ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Taş, dikdörtgen prizmal şekildedir. Üst kısımdan bir kurdele ile bağlanmış, üzerinde dal ve yaprakların bulunduğu üç dal asma motifi aşağıya doğru sarmaktadır. Ayaktaşı üzeri, soğan başı şeklinde sonlandırılmıştır. Mezarın üzerini kapatan taşın ortasında oval formu bir açıklık bırakılmıştır.

Katalog No: 37 (Çiz. 13; Fot. 56)

Kitabesi: “*Hüve'l-Hayyu'l-Bâkî / Kâtib-i rûz-nâmçe Şükrî Efendi'nin / Zevce-i nihâl-i zer cânânesi / Çâşnigîr-i duhter-i Şah Mahmud'un / Mihrümâh Siltân'ın ol pervânesi / Böyle bir iffet-nihâdın haşre dek / Olsa âlem şem'inin pervânesi / Bu Nihâl-i Zer Hanım'in yâ İlâh / Ola Firdevs-i Cinân kâşânesi / Rûhiçin el-Fâtiha / Fî 11 S [Safer] sene 1262 (8 Şubat 1846)*”

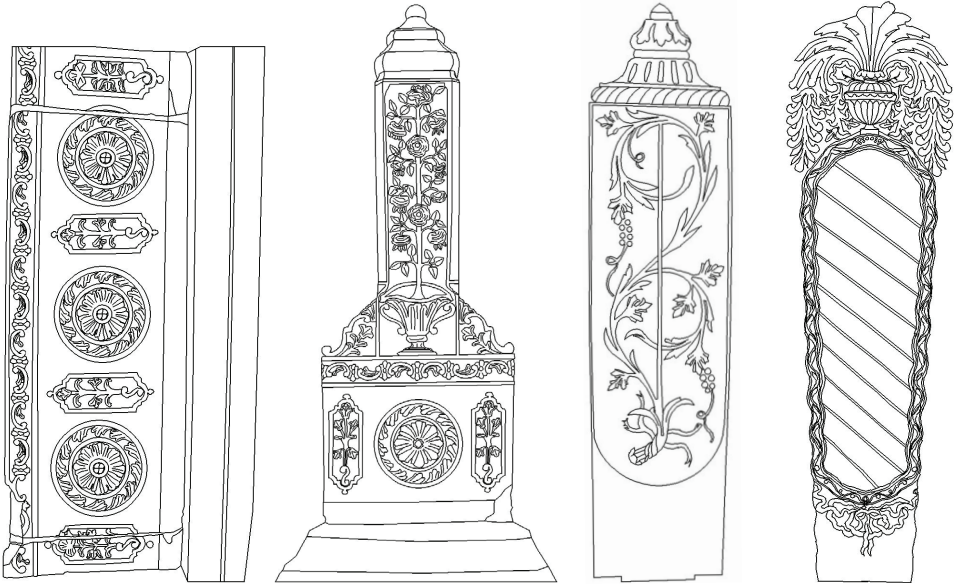
İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Ta'lik / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 50x186x12 /Mezar 81x209x17 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizması formundaki baştaşı, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Kenarları dalgalı olarak düzenlenmiş taşın yüzeyinde, onbir satırlık kitabe vardır. Ta'lik karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabe satırları, taş



Çiz. 10:
30 no.'lu sembolik lahit.

Çiz. 11:
30 no.'lu sembolik lahit;
ayaktaşı.

Çiz. 12:
31 no.'lu ayaktaşı.

Çiz. 13:
37 no.'lu baştaşı.

yüzeyine eğimli olarak yerleştirilmiştir. Satırlar, birbirinden kartuşlar ile ayrılmaktadır. Kitabe metnini, kıvrımlı formda, asma motifiyle doldurulmuş bir kemer çevrelemektedir. Kitabenin altına, kıvrımlı kemerden sonra aşağıya doğru kıvrımlar yaparak sarkan kurdele işlenmiştir. Baştaşının taç kısmı, üst kısımda kıvrımlı kemerin hemen üzerine yerleştirilmiş bir vazo ile başlamaktadır. Kaide kısmından sonra yukarıya doğru genişleyen, üzerinde yaprak motiflerinin işlendiği vazo, orta kısmında kıvrımlı motiflerle süslenmiş bir silme ile çevrelenmiş, silmenin üst tarafına yukarıya doğru daralan, dilimli bir kapak yerleştirilmiştir. Vazonun kapak kısmının her iki yanına stilize birer çiçek motifi işlenmiştir. Vazonun üst kısmından yukarıya doğru uzayan, kenarlardan ise aşağıya doğru sarkan kenger yapraklarına yer verilmiştir. Kenarlardan sarkan yaprakların her iki köşesinden, uç kısmından aşağıya doğru sarkan birer lale motifi işlenmiştir. Bu motiflerin yapraklarından aşağıya ise yaprakları içe doğru kıvrım yapmış yaprak demetleri sarmaktadır. Kenarlardaki bu motifler ile vazo arası boş bırakılmamıştır. Bu alanlar, stilize bitkisel süslemeler ile doldurulmuştur. Mezar kapak taşının orta kısmında, kenarları pahlanmış, dikdörtgen formda bir açıklığa yer verilmiştir.

Katalog No: 38 (Çiz. 14; Fot. 57, 58)

Kitabesi: “Hüve'l-Hayyu'l-Bâkî / Mabeyn-i Hümâyûn-ı Cenab-ı / Mülûkâne müşîri / Plevne kahramanı merhûm / Gâzi Osman Paşa'nın / Hemşiresi merhûme Şâkire / Hanım'un rûhuna ve kâffe-i / Ehl-i imân ervâhuna / Rızâen lillâhi teâlâ Fâtiha / Sene 1310 (1892-1893)”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçevelevi mezar / **Türü:** Kadın

Boyutları: Baştaşı 43x178x8 /Ayaktaşı 39x152x8 /Mezar 99x214x35 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen formundaki baştaşının, yüzeyindeki on satırlık sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabenin satırları, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Taşın alt kısmına, bir kaide üzerinde, kitabe metninin alttan üçüncü satırına kadar uzanan, iç kısmı asma motifleri ile doldurulmuş bir çelenk işlenmiştir. Baştaşının tacı, kitabeyi çevreleyen yuvarlak formulu silmeden sonra başlar. Silmeden sonra yukarıya doğru uzanan, plastik değeri yüksek kenger yaprakları vardır. Yaprakların üzerindeki lale motifleri, demet şeklinde düzenlenmiştir. Lale demetini üstten ve kenarlardan kıvrımlı yapraklar çevrelemektedir. Bu kıvrımlı yapraklar, kitabenin üstten altıncı satırına kadar tek sıra halinde devam eder. Kitabenin hemen üst kısmındaki kıvrımlı yaprakların içerisine de papatyalar işlenmiştir.

Ayaktaşı: Dikdörtgen formulu taşın, üzerindeki bezemeler, baştaşındaki bezeme ve şekilleri tekrarlar. Bir kaide üzerine yapılmış ayaktaşı, alt kısımdan yuvarlak formulu, içerisi sarmaşıklarla doldurulmuş yarım yuvarlak bir bölüm üzerine oturtulmuştur. Yuvarlak formun alt kısımdan yukarıya doğru, kaideli bir vazo içerisinden çıkan asma motifi işlenmiştir. Ayaktaşının taç kısmı, baştaşının taç kısmının tekrarıdır. Yukarıya doğru uzayan kenger yaprakları, yapraklar üzerinde lale demeti ve bu demetin etrafını çevreleyen kıvrımlı yaprak motifleri vardır. Üst kısmındaki kıvrımlı yaprakların içerisinde mine çiçeği motifi de yer alır. Kıvrımlı yapraklar, taşın kenarlarına kadar uzanmaktadır. Mezar, dikdörtgen formda düzenlenmiştir. Kapaktaşının ortasında, yuvarlak açıklık bırakılmıştır. Bu açıklığın etrafı bir silme içerisine alınmış lale motifleri ile çevrelenmiştir.

Katalog No: 39 (Çiz. 15; Fot. 59, 60)

Kitabesi: “*Hüve 'l-Hayyu 'l-Bâki / Ayazma Câmi-i Şerif / İmâm-ı evveli el-Hâc / Sâlih Efendi 'nin / Rûhiçün rızâen lillâhi / El-Fâtiha / Fi 17 Şevval Sene 1318 (7 Şub. 1901)*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçevelevi mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 36x158x10 /Ayaktaşı 31x143x9 /Mezar 92x190x22 cm

Başlık (Serpüş-Dardağan): Örf

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Taş, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan, dikdörtgen prizmal şekildedir. Taşın yüzeyindeki, yedi satırlık kitabe sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış olup satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Kitabe metnine, alttan ve üstten yuvarlak form verilmiş, içerisi asma motifi ile dolgulanmış bir kemer içerisine alınmıştır. Üst kısımda, kemer köşelerinde birbirine bakar vaziyette simetrik birer lale motifi işlenmiştir. Baştaşı üzeri, Örf başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizma formundaki taş, yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralmaktadır. Taşın yüzeyi, üstten ve alttan yuvarlak kemer içerisine alınmış,

ilk dallarından aşağıya üzüm salkımları asılı bir ağaçla süslenmiştir. Ayaktaşının tacı, alttan bir kurdele ile bağlanmış, yukarıya doğru uzanan yaprak demetinden oluşmaktadır. Yaprak demeti, yanlara doğru sarkıktır. Dikdörtgen formdaki mezarın üzerini kapatan kapak taşının ortasında oval bir açıklığa yer verilmiştir.

Katalog No: 40 (Çiz. 16; Fot. 61, 62)

Kitabesi: “*Hüve’l-Bâki / Bâ-pâye-i İstanbul / ... / [gömülü]*”

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Ta’lik / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Toprak mezar / **Türü:** Erkek

Boyutları: Baştaşı 31x65x13 /Ayaktaşı 38x70x7 cm

Başlık (Serpuş-Dardağan): Örf

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Toprağa fazlaca gömülmüş baştaşı, dikdörtgen prizmal şekildedir. Taşın yüzeyde kalan kısmında, üç satırlık kitabe yer alır. Ta’lik karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış kitabenin üçüncü satırının bir kısmı yüzeydedir. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Baştaşı üzeri Örf başlık ile sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen formlu ve kırık olan taşın kenarları, kıvrımlı olarak düzenlenmiş, ayaktaşının kalan kısmında yukarıya doğru bir asma motifi işlenmiştir. Asma ağacının üzerinde, soyut yaprak ve dalları ile birlikte zeytin motifine yer verilmiştir.

Katalog No: 41 (Çiz. 17; Fot. 63, 64)

Kitabesi: Okunamadı

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Kimliği belli değil

Boyutları: Baştaşı 43x185x16 /Ayaktaşı 28x162x16,5 /Mezar 112x221x13 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekilli baştaşı, yüzeyindeki on üç satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış olup satırlar birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Kitabe, yanlardan sütunçelerle sınırlandırılmıştır. Alt ve üst kısımda sütunçe başlığı şeklinde çıkmalar bulunmaktadır. Alt kısımda bu çıkmadan sonra, kitabenin her iki kenarında da “S” ve “C” formlarında kıvrımlı yaprakların oluşturduğu süsleme kuşağı yer alır. Kitabe alttan, aşağıya doğru uzanan ve yuvarlak kemeri saran soyut yaprak motifleri ile sınırlandırılmıştır. Baştaşının üstünde, kitabenin ilk satırının hemen üzerinde “S” ve “C” kıvrımları ile oluşturulmuş bir kemer bulunmaktadır. Bu kemerin ortasından yukarıya doğru yelpaze şeklinde yaprak motifleri işlenmiştir. Kemerin her iki yanında, ortada yer alan yelpaze şeklindeki yaprak motifine doğru uzanan lale motifleri vardır. Bu kompozisyon, kenarlarda yaprakların oluşturduğu kıvrımlar ile tamamlanmıştır. Süslemenin üst kısmı, köşelerden yukarıya doğru birer kenger yaprağı, ortada ise yaprak demeti ve yaprak demetinin uçlarının aşağıya doğru kıvrım yapması ile sonlandırılmıştır. Baştaşının üzeri, soğan başı şeklinde sonlandırılmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizmal şekilli ayaktaşının alt ve üst kısımları kemerle sınırlandırılmıştır. Taşın alt kısmındaki süsleme kuşağı, yuvarlak bir formla başlamaktadır. “C” şeklindeki kıvrımların oluşturduğu bu yuvarlak formun orta kısmından yaprak motifleri aşağıya doğru demet şeklinde sarkmaktadır. Bu motifin hemen üstünde, alttan ve üstten geniş, orta kısma doğru daralan bir kaide bulunmaktadır. Kaidenin üst kısmında kıvrım yaparak yukarıya doğru uzanan iki sıra yaprak motifleri vardır. İkinci sırada, üzerinden yukarıya doğru uzanan servi ağacı motifine yer verilmiştir. Alttan başlayıp üste kadar devam eden servi ağacını, tek dal şeklinde asma motifi çevrelemektedir. Asmanın üzerine yapraklar ve üzüm salkımları işlenmiştir. Üst kısımda, kenarları içe doğru kıvrım yapan taşın orta kısmı yukarıya doğru kıvrıktır. Bu kıvrımın iç kısmında, yaprak motiflerine yer verilmiştir. Ayaktaşının üzeri, soğan başı şeklinde sonlandırılmıştır. Dikdörtgen şeklindeki mermer mezar kapağının ortasında, kenarları pahlanmış dikdörtgen bir açıklığa yer verilmiştir.

Katalog No: 42 (Fot. 65, 66)

Kitabesi: Okunamadı

İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Ta'lik / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Çerçeveli mezar / **Türü:** Kimliği belli değil

Boyutları: Baştaşı 26x83,5x12 /Ayaktaşı 20x70x10 /Mezar 84x137x18 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

Baştaşı: Dikdörtgen prizmal şekilli baştaşı yüzeyindeki sekiz satırlık kitabe, ta'lik karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmış olup satırları, birbirinden kartuşlar ayrılmıştır. Kitabe üst kısmında, «S» kıvrımları ile yapılan kemerle tamamlanmıştır. Bu kıvrımların ortasından yukarıya doğru yelpaze şeklinde yaprak motifleri işlenmiştir. Bu motif, üst kısımdaki yuvarlak formulu bir silme ile sınırlandırılmıştır. Yaprak motifinin her iki yanında ve üst kısımdaki soyut yaprak motifleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

Ayaktaşı: Dikdörtgen prizmal şekilli taşın yüzeyinin altında, yuvarlak bir silmeden sonra, üç ayaklı bir vazo yer alır. Üzeri yaprak motifleri ile zenginleştirilmiş olan vazo içerisinden, yukarıya doğru bir hurma ağacı yükselmektedir. Ayaktaşı, alttan yukarıya doğru daralan bir şekilde yapılmış, üzeri de soğan başı şeklinde tamamlanmıştır. Kenarları pahlanmış olan mezarın üzeri kapatılmıştır. Kapaktaşının orta kısmında oval şekilli bir açıklığa yer verilmiştir.

Katalog No: 43 (Fot. 67, 68, 69)

Kitabesi: Okunamadı

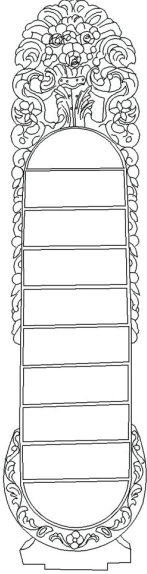
İşleniş Tarzı: Kabartma / **Yazı Türü:** Sülüs / **Malzemesi:** Mermer

Mezar Tipi: Sembolik lahit / **Türü:** Kimliği belli değil

Boyutları: Baştaşı 48x223x11 /Ayaktaşı 42x82x11 /Lahit 63x202x59 cm

Tanım ve Kompozisyon Özellikleri:

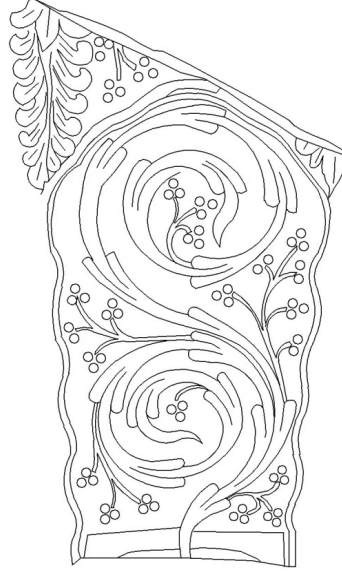
Sembolik Lahit: Üzeri açık olan lahdin her iki cephesi de süslenmiştir. Rozetler ve



Çiz. 14:
38 no.'lu baştaş.



Çiz. 15:
39 no.'lu ayaktaşı.



Çiz. 16:
40 no.'lu ayaktaşı.



Çiz. 17:
41 no.'lu ayaktaşı.

kartuşlar, lahdin her iki cephesinde de tekrar edilmiştir. Üç adet rozet ve köşelerde de birer adet olmak üzere rozetlerin arasına yerleştirilmiş dört adet içleri boş kartuş yer almaktadır.

Baştaş: Dikdörtgen formlu taşın üzeri, üçgen alınlık şeklinde sonlandırılmıştır. Taşın yüzeyinde on satırlık kitabe, sülüs karakterli ve kabartma tekniğinde yazılmıştır. Satırlar, birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. İlk satır, üst kısımda yuvarlak formda bir silme ile sınırlanmıştır. Bu yuvarlak silmenin köşelerine birer gül motifi işlenmiştir. Baştaşının alınlık kısmına geçmeden önce kitabe metnini sınırlayan bir sıra yaprak motifine yer verilmiştir. Zamanla yıpranmış olan alınlık, yaprak motifleri ile süslenmiştir. Dikdörtgen şeklindeki baştaşının kaide kısmı, ortada helezonik şekilde yaprak motifi, bu motifi çevreleyen silme ve iki sıra halinde düzenlenmiş yaprak motifleri ile tamamlanmış rozetle süslenmiştir. Rozetin her iki kenarında, simetrik düzenlenmiş kartuşlar vardır. Dik bir şekilde yerleştirilmiş kartuşların içleri boştur. Kaide, alt ve üst kısımdan silmelerle sınırlandırılmıştır. Üst kısımda, baştaşına geçmeden önce, yukarıya doğru uzanan yaprak motifleri ile silme yer alır. Silmeden sonra baştaşının köşelerinde birer gül motifine yer verilmiştir.

Ayaktaşı: Kalan kısmından anlaşıldığı kadarıyla ayaktaşı, dikdörtgen prizma şeklinde idi. Sadece kaide kısmı kalmış olan taşın alttan ve üstten sınırlandırılmış kaidesinde, ortada baştaşının kaidesindeki helezonik yaprak motifinden genişleyen rozet ve rozetin her iki yanına simetrik olarak yerleştirilmiş birer kartuş vardır. Kartuşların içleri boş bırakılmıştır. Üst kısımda kaide, yaprak motiflerinin doldurduğu bir silme ile sonlandırılmıştır. Ayaktaşının kalan bölümünde, aşağıya doğru sarkan üç palmet görülmektedir. Kenarları "S" kıvrımları ile sonlandırılan ayaktaşının köşelerinde bitkisel süslemeler vardır.

DEĞERLENDİRME

İncelediğimiz 43 mezardan 26'sı erkek,³ 13'ü kadın⁴ mezarlarına aittir. 4 mezar taşında⁵ ise cinsiyet belli değildir. Aynı mezara ait baş ve ayak taşları aynı katalogta tanıtılmıştır. Bu örnekler tip, motif, kompozisyon, malzeme, işleniş ve yazı gibi konular açısından incelenerek değerlendirilmeye alınmıştır.

Çalışmadaki mezar taşlarının en erken tarihlisi 1669/70, en geç tarihlisi ise 1901'e aittir. Diğer şahidelerin 28 tanesi 18. yy.'a (1748-1795 arası)⁶ ve 9'u ise 19. yy.'a (1801-1893 arası)⁷ tarihlenmektedir. 40 numaralı mezar taşının ise, kitabe toprağa gömülü olduğu için, tarih kısmı okunamamaktadır. 41, 42, 43 numaralı taşların ise kitabe metinleri zamanla zarar gördüğünden kitabe metinleri okunamamıştır.

Mezar Tipleri

Hazirede toprak, çerçevesel ve sembolik lahitli olmak üzere üç farklı mezar tipi tespit edilmiştir. Şahideli toprak mezar örnekleri 3 adettir.⁸ Bu mezarlarda taşlar, mezarın başucuna, ayakucuna ya da hem baş hem ayakucuna, doğrudan toprağa dikilmiştir ve mezarın üzeri toprakla hafif tümsek şekilde bırakılmıştır. Çerçevesel ve şahideli mezarlar grubuna ait 25 mezar vardır.⁹ Çerçevesel mezarlarda mezar yapıldıktan sonra etrafları, taş veya benzeri malzeme ile yaklaşık 15-40 cm yüksekliğinde örülmüştür. Çerçevenin içi toprak ile doldurularak başucuna veya ayakucuna, kimisinde ise hem baş hem de ayakucuna, çerçevenin kısa kenarlarına taşlar dikilmiştir. Şahideli sembolik lahitli biçimli mezar sayısı 15'tir.¹⁰ Bu örnekler açık lahitlidir. Lahitler genellikle arazinin meyline göre 2, 3 ya da 4 kademeli bir kaide üzerine otururlar. Bunlarda süsleme unsurları ve kalite oldukça yüksektir.

Mezar Taşı Tipleri

Mezar taşları tipolojik olarak, erkek ve kadın baştaşları şeklinde sınıflandırılmıştır. (Bk. *Tablo 1*) Gövde biçimlerine göre erkek baştaşlarını iki gruba ayırmak mümkündür.¹¹ Erkek baştaşları dikdörtgen prizmal şekilli, düşey dikdörtgen gövdeli ve başlıklı olanlar ve silindirik gövdeliler olarak sınıflandırılmıştır.

Haziredeki örneklerden 26'sı erkek baştaşdır.¹² Bunlardan bir tanesi 17. yy.'ın

3 Katalog No: 1, 5, 6, 8, 11-14, 19, 21, 23-36, 39, 40.

4 Katalog No: 2, 3, 4, 7, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 20, 37, 38.

5 Katalog No: 22, 41, 42, 43

6 Katalog No: 2-29.

7 Katalog No: 30-38.

8 Katalog No: 20, 33, 40

9 Katalog No: 1, 2, 4-8, 11, 15, 17, 23, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 34-39, 41, 42.

10 Katalog No: 3, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 28, 30, 43.

11 Baque vd., 1990, 210-214.

12 Katalog No: 1, 5, 6, 8, 11-14, 19, 21, 23-36, 39, 40.

sonuna (*Bk. No: 1*), on altısı 18. yy.'ın sonuna,¹³ yedisi 19. yy.'ın başına,¹⁴ biri de 20. yy.'ın başına (*Bk. No: 39*) tarihlendirilir. Bir tanesinin ise (*Bk. No: 40*) tarihi belli değildir.

İncelenen örneklerde yirmi dört mezar taşının kitabe metinleri taşın yüzeyine düz,¹⁵ iki örnekte ise (*Bk. No: 24, 31*) eğimli şekilde işlenmişlerdir.

Erkek mezar taşlarından yirmi beşi başlıklıdır.¹⁶ Bunlardan beşinin¹⁷ ayaktaşı kırık olup, sekizinin¹⁸ ayaktaşı silindirik gövdelidir.

Dikdörtgen prizma şekilli, düşey dikdörtgen gövdeli ve başlıklı olan mezar taşları Osmanlı Dönemi'nde kullanılan en yaygın tiptir. Anadolu'nun birçok yöresinde ve her yüzyılda tercih edilmişlerdir. Bu gruptaki erkek baştaşları, incelemiş olduğumuz hazirede ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Bu gruba ait 24 mezar taşı örneği vardır.¹⁹

Silindirik gövdeli olan mezar taşlarından 3 örnek tespit edilmiştir. Bunların hem baş, hem ayaktaşı vardır. (*Bk. No: 1, 5, 6*)

Kadın baştaşları, başlıklı, bitkisel tepelikli ve alınlıklı olmak üzere üç grupta değerlendirilmiştir. Çalışmada incelenen kadın baştaşlarının sayısı 13'tür.²⁰ Bunların tamamı dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdelidir.

Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeli ve bitkisel tepelikli olan taşların bitkisel tepeliklerini kendi içinde iki grupta değerlendirmek mümkündür. Gül veya lale demeti şeklinde olanlar, barok üsluplu soyut bitkisel motiflerden oluşanlardır.

Lale demeti şeklindeki bitkisel tepeliklerden 1 örnek vardır. H 1310 (M 1892-1893) tarihli bu baştaşında (*No: 38*), alınlık kısmında kenger yaprakları ve plastik açıdan oldukça önem taşıyan lale demeti işlenmiştir.

Hazirede barok üsluplu soyut bitkisel motiflerden oluşan tepeliklerden H 1262 (M 1845-1846) tarihli 1 örnekte (*No: 37*), alınlık kısmında vazo içerisinden çıkan stilize edilmiş barok üslupta yaprak demetleri bulunmaktadır.

Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeli ve alınlıklı tipteki mezar taşlarında başlık veya tepelik gibi belirgin bir kısım yoktur. Mezar taşı bir bütün olarak ele alınmış, alınlık kısmı belirtilen bölümü ise bazı örneklerde sade bırakılmış, bazı örneklerde de süslenmiştir. Bu grupta tepesi üçgen alınlık biçiminde düzenlenmiş olanlar vardır. Bu tipteki mezar taşları yukarıdan aşağıya doğru daralmakta ve üst kısımda üçgen alınlık şeklinde sonlanmaktadır. İncelenen mezar taşlarından bu grupta dokuz adet baştaşı tespit

13 Katalog No: 5, 6, 8, 11-14, 19, 21, 23-29.

14 Katalog No: 30-36.

15 Katalog No: 1, 5, 6, 8, 11-14, 19, 21, 23, 25-30, 32-36, 39, 40.

16 Katalog No: 1, 6, 8, 11-14, 19, 21, 23-36, 39, 40.

17 Katalog No: 11, 12, 19, 21, 28.

18 Katalog No: 1, 5, 6, 14, 23, 25-27.

19 Katalog No: 1, 8, 11-14, 19, 21, 23-36, 39, 40.

20 Katalog No: 2, 3, 4, 7, 9, 10, 15-18, 20, 37, 38.

edilmiştir.²¹ Bu taşların biri 18. yy.'ın ortasına (*Bk. No: 2*), dokuzu ise 18. yy.'ın sonuna aittir.²² Üç örnekte²³ herhangi bir süsleme unsuru yokken, yedi örnekte²⁴ ise stilize edilmiş değişik süsleme kompozisyonları işlenmiştir.

Hazirede toplam 36 ayaktaşı tespit edilmiştir.²⁵ Bu taşlar dört farklı tipte ele alınmıştır: Alınlıklı, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli olanlar; soğan şeklinde başlıklı, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli olanlar; silindirik gövdeli olanlar; çokgen prizmal gövdeli olanlardır.

Alınlıklı, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli mezar taşı tipi, kendi içinde iki gruba ayrılır. Bunlar; tepesi üçgen alınlık biçimli tepelikli olanlar, bitkisel tepelikli dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli olanlardır.

Üçgen alınlıklı biçiminde tepelikli olanlara 12 örnekte rastlanmıştır. Bunların dördü erkek,²⁶ sekizi kadın²⁷ ayaktaşıdır. Bu taşlardan biri 18. yy.'ın ortasına (*No: 2*), sekizi 18. yy.'ın sonuna,²⁸ üçü ise 19. yy.'ın başına²⁹ tarihlenir. Bu tipteki ayaktaşlarından birinde, bir sehpa üzerindeki meyve kâsesi içinden yukarıya doğru yükselen, uçları gül, karanfil ve çiçeklerle sonuçlanan ağaç motifi; alınlık kısmında, ortada kartuş içerisinde "Allah" lafzı (*Bk. No: 2*), birinde asma-servi motifi (*Bk. No: 17*), birinde yazı (*Bk. No: 35*) işlenmiştir. Diğer ayaktaşlarında ise süsleme yoktur.

Bitkisel tepelikli, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli olanlardan 2 örnek vardır. Bunlardan 38 numaralı taş H 1310 (M 1892-1893) tarihli ve kadın ayaktaşı; 39 numaralı taş ise H 1318 (M 1900-1901) tarihli erkek ayaktaşıdır. 38 numaralı örnek, kenger yaprakları ve lale demeti ile sonuçlandırılmış; 39 numaralı taş, üstten yaprak motifleri ile taçlandırılmıştır.

Soğan şeklinde başlıklı, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli olan sekiz örnek³⁰ vardır. Bu taşların üçü 18. yy.'ın sonuna (*No: 13, 24, 29*), üçü 19. yy.'ın başına (*No: 30, 31, 32*), biri ise 19. yy.'ın ortasına (*No: 36*) aittir. 42 no.'lu taşın ise tarihi ve ait olduğu cinsiyet belli değildir. Diğer taşlar ise erkek ayaktaşıdır. 24 no.'lu örnekte servi ağacı, 30 no.'lu örnekte vazodan yükselen gül dalı, 31 no.'lu örnekte kurdele ile bağlanmış asma dalı, 32 no.'lu örnekte vazodan yükselen gül dalı, 36 no.'lu örnekte ise tuba ağacı ve 42 no.'lu örnekte yine vazodan yükselen hurma ağacı motifi işlenmiştir.

21 Katalog No: 2, 3, 4, 9, 10, 15, 16, 18, 20.

22 Katalog No: 3, 4, 9, 10, 15, 16, 18, 20.

23 Katalog No: 3, 9, 10.

24 Katalog No: 2, 4, 15, 16, 18, 20.

25 Katalog No: 1-8, 10, 13, 14, 16-18, 20-27, 29, 30-36, 38-43.

26 Katalog No: 8, 33, 34, 35.

27 Katalog No: 2, 3, 4, 10, 16, 17, 18, 20.

28 Katalog No: 3, 4, 8, 10, 16, 17, 18, 20.

29 Katalog No: 33, 34, 35.

30 Katalog No: 13, 24, 29, 30, 31, 32, 36, 42.

Diğer bir gövde tipi, silindirik gövdeli tiptir. Yedi örnek³¹ bu tarzdadır. Erkek ayaktaşı olan bu örneklerden sadece 25, 26 ve 27 numaralı örneklerde süsleme unsuru bulunur. No. 25'te gül dalı, diğer iki örnekte ise asma, dal, yaprak ve üzüm motifleri işlenmiştir. Örneklerden biri 17. yy.'ın sonuna (No: 1), altısı ise 18. yy.'ın sonuna³² tarihlendirilmiştir.

Çokgen prizmal gövdeli tipte 1 örnek³³ vardır. Erkek ayaktaşı olan ve H. 1196 (M.1781-1782) tarihli bu örnekte (Kat. No: 21) süsleme yer almaz.

Başlık Tipleri

Türk tarihinde en eski başlık örnekleri, Orta Çağ'ın erken dönemlerine ait Orta Asya geleneğinden kalmaz. O dönemde Türk başlıkları genellikle, avladıkları veya yetiştirdikleri hayvanların postlarından yapılmakta ya da sarıklı keçe veya külahlardan meydana gelmekteydi. Türkler Orta Asya'dan Anadolu'ya, İran'a, Mezopotamya'ya, Orta Doğu'ya beraberlerinde getirdikleri İslâm öncesi başlıklarını bir müddet sonra İslâm kültürü ve ananeleriyle yoğurarak bir Türk-İslâm sentezi oluşturmuşlardır.³⁴

Selçuklu ve Beylikler Dönemlerinde de görülen başlıklı mezar taşları, Osmanlı Dönemi'nde çeşitlenerek devam etmiştir. Serpuş adı verilen bu başlıklar sayesinde kitabeyi okumaksızın, mezarda yatan kişinin mesleğini tayin etmek mümkündür. 19. yy.'ın son çeyreğine kadar yapılan mezar taşlarında ölünün cinsiyetini, tarikatını, devlet ve din adamlarının sınıf ve rütbelerini gösteren, gerçekçi bir biçimde işlenmiş serpuşlar vardır.³⁵

Erkek baştaşlarından yirmi dört³⁶ mezar taşında başlık kullanılmıştır. Osmanlılarda dönemlere göre başlıklar çeşitli şekiller almıştır. Serpuşlar çeşitli şekil ve biçimlerde yapılır, farklı isimlerle anılmaktadırlar.

Bunlardan biri "Örf" olup İlmiye sınıfına aittir. En üst tabakadan itibaren aşağı indikçe ebadı küçülen ve imam, hatib, hafız zümresinde sadece beyaz, küçük bir sarık halini alan bir başlık türüdür.³⁷ Hazirede 6 örnekte bu başlık türüne rastlanır.³⁸

Diğer bir başlık türü ise "Selîmî" olup Mücevvezenin³⁹; orta yuvarlağının uzun silindirik hale getirilmesi ve tepeliğinin iptal edilmesiyle meydana getirilmiştir. Beş, altı veya yedi adet tülbent şerit başa geçen kısımdan tepeye doğru, tüm esas kavuğun silindirik gövdesi boyunca dikine uzanır. Bunlar tepede birleşir ancak, üzeri düz ve yuvarlak olan

31 Katalog No: 1, 5, 6, 14, 25, 26, 27.

32 Katalog No: 5, 6, 14, 25, 26, 27.

33 Katalog No: 21, 23, 32.

34 Bk. Biçici, 2012, 1085.

35 Koloğlu, 1978, 11.

36 Katalog No: 1, 6, 8, 11-14, 19, 21, 23-36, 40.

37 İşli, 2009, 70.

38 Katalog No: 1, 6, 31, 35, 39, 40.

39 İşli, 2009, 64.

tepede bunlar tutamak oluşturmaz.⁴⁰ 14 numaralı başlık, bu tipe örnek gösterilebilir.

Üsküf, Yeniçeri başlıkları içerisinde değerlendirilen bir başlık türüdür. Sadece padişahın Silahdâr Ağası ve Çuhadâr Ağası tarafından giyilen bu başlık, bir maiyet serpüşüdür. İstanbul’da bu örnekten ikisi sadece Ayazma Camii Haziresi’nde bulunur. Aynı taşçının eseri olan bu taşlar,⁴¹ 13 ve 21 numaralı mezar taşlarının başlıklarıdır.

Zerrîn (Zer-külâh), Sarayda Has Oda (İç oda) hizmetlilerinin ve Enderûn mensuplarının başlarına giydikleri başlık türü olup, silindirik şekilde ve üzerleri tamamen ince altın sırma işlemelidir. Bunları giyen bir kısım Enderûnlu, zülüflerini omuzlarının üzerine bırakırlar ve saçlı olduklarını gösterirdi. Bunlara Zülüflü Ağalar denilmekte ve bunların tamamı Zerrîn giyerlerdi.⁴² Bu başlık türünden dört örnek⁴³ vardır.

Kavuk, yüzü çuhadan, içinde bez astarı bulunan, çuha ve astar arasına pamuk konulup, çeşitli geometrik şekiller oluşturacak şekilde dikilip, üzerine ince bezlerden sarık sarılan başlıklara verilen addır.⁴⁴

Kavuk çeşitlerinden biri de “Paşalı” kavuktur. Bunlar “İslam ve Sarık” imajının en belirgin simgesidirler. “Lâmelif” düzeninin teşhiri bu kavukta görülür. Başa takılan esas kavuk ile üzerine önde Lâmelif şeklinde çaprazlama sarılan tülbent fark edilir. Tülbent ve kavuk birbirine takılıp çıkartılabilir. Paşalı kavuklara biçimlerine göre patlak dikişli kavuk, baklava kavuk gibi isimler de verilmiştir.⁴⁵ Bu başlığa hazirede altı adet⁴⁶ örnek tespit edilmiştir.

Osmanlılarda okuma-yazma bilen ve bir memuriyete girmişler için tahsis edilen kavuk türüne “Kâtibi” denilmektedir. Bunlar Paşalı kavukta olduğu gibi iç kavuk ve üzerine sarılan destardan meydana gelmiştir. Kâtibi başlık için “Düz Kaş ve Kaşı Sarık” ifadeleri de kullanılmaktadır.⁴⁷ İncelenen örneklerden dördünde⁴⁸ Kâtibi başlık türü bulunmaktadır.

Osmanlı Devri mezar taşlarını, Selçuklu ve Beylikler devri mezar taşlarından ayıran başlıca özelliklerden biri ve 16. yy.’dan itibaren mezar taşlarına işlenen başlıklardan fes, 19. yy.’ın ilk çeyreğinden sonra görülmez. 16. yy.’da Kuzey Afrika’nın Osmanlı hakimiyetine geçmesiyle birlikte Türk kültürüne giren fes, 1827 yılında askerlerin resmi başlığı olarak kabul edilmiştir.⁴⁹ Sultan II. Mahmud, Vak’a-i Hayriye’den sonra giriştiği reform hareketlerinin içerisinde Osmanlı sarığını (kavüğünü) da değiştirme kararı almıştır.

40 İşli, 2009, 76.

41 İşli, 2009, 90.

42 İşli, 2009, 94.

43 Katalog No: 24, 26, 27, 32.

44 Çal, 1998, 209.

45 İşli, 2009, 140.

46 Katalog No: 8, 11, 12, 19, 28, 29.

47 İşli, 2009, 115.

48 Katalog No: 25, 30, 33, 34.

49 Çal, 1998, 211-212.

Böylelikle 3 Mart 1829'da fes için nizamname yayımlanmış ve resmi serpuş olarak giyilmeye başlanmıştır. Fesin üzerine konulan püskül ve şallar, Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid devirlerinde derece ve pâyeye belirleyen unsurlar olarak kullanılmıştır. Fesler yapılış biçimlerine göre; Aziziye Kalıplı Püsküllü Fes ve Hamidiye Kalıplı Püsküllü Fes, Mahmudi Fes, Mecidi Fes, Hamidi Fes olarak gruplandırılır.⁵⁰ Aziziye Kalıplı Püsküllü Fes'in alt çapı, üst çapından büyüktür. Üstten alta doğru eğim fazladır. Genellikle askerler ve memurlar takmaktadır. Bazı kaynaklarda Sultan Abdülaziz'in de böyle bir fes taktığı ifade edilmektedir. Hamidiye Kalıplı Püsküllü Fes ise üst çapı alt çapından daha dar olan fes cinsidir.⁵¹ Fesin üzerine konulan püskül ve şallar, Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid devirlerinde derece belirleyen unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.⁵² Örneklerden sadece birinde fes kullanılmıştır. 36 numaralı örnekte *Aziziye kalıplı püsküllü fes* görülmektedir.

Erkek başlarında görülen diğer bir başlık şekli ise silindirik gövde üzerine yerleştirilen soğan başı şeklindeki başlık, hazirede erkek baştaşlarından bir örnekte (No: 5) tespit edilmiştir.

Kadınlara ait mezar taşlarından bazılarını, erkeklere ait taşlarda olduğu gibi bir serpuş tamamlar. Osmanlı mezar taşlarının en belirgin özelliği, hiç şüphesiz erkek ve kadın mezar taşlarının birbiriyle olan farklılıklarıdır. Kadın mezar taşları, erkek mezar taşlarından hem çok zarif ve ince işçilik isteyen süslemeleri, hem de kıvrık ve uçlara dökülmüş bir başörtüsü şeklinde işlenmiş baş kısmıyla ayrılır. Eski zamanın hotozlarını andıran bu serpuşlarla kadın mezar taşlarının tezyinatı, zarif bir oya kadar ince şekildedirler. Çalışmada yer verilen hazirede bir örnekte (No: 7) hotoz başlık görülmektedir. Taşın boyun kısmı uzun ve süslemesiz yapılmıştır.

Mezar Taşlarında Yazılar

Mezar taşları üzerinde yer alan yazılar, hat sanatı açısından olduğu kadar sanat tarihi, kültür ve edebiyat tarihimizi de ilgilendirmektedir. Etnografik ve tarihi belge niteliği taşıyan bu taşlar; tarih, sosyoloji, edebiyat ve ilahiyat gibi bilim dallarının da ilgi alanına girmektedir.⁵³ Mezar taşı kitabelerinde konular *Yakariş, Dua, Kimlik, Dua İsteme, Tarih* olmak üzere beşe ayrılmaktadır.⁵⁴

Osmanlı resmî belgelerinde yakariş ifadesi olarak genellikle “Hû” yani “O” (Allah) ifadesi kullanılmıştır.⁵⁵ Mezar taşı yazılarında “Hû” ile birlikte Allah'ın güzel adları yer alır. Mezar taşı yazılarında Allah'ın “el-baki (ebedi), el-hayy (diri), el-hallak (yaratan)” sıfatları en yaygın kullanılanlarıdır. Taşlarda en yaygın görülen “serlevha”

50 İşli, 2009, 146-149.

51 Çal, 1998, 212.

52 İşli, 2009, 149.

53 Karaca, 2001, 501-502.

54 Laqueur, 1997, 80.

55 Çal-İltar, 2011, 112.

olarak da tanımlanan başlangıç⁵⁶ ifadeleri ise “Hüve’l-bâki”, “Hüve’l Hayyül bâki”, “el-bâki” ve “Hüve’l-hallakü’l-bâki” dir. Osmanlı son dönem örneklerinde “Ah mine’l-mevt” (Ah acı ölüm), “Ah mine’l firak” (Ah acı ayrılık) ifadeleri de yer alır. Bu ifadeler, Geç Osmanlı Dönemi toplumundaki, özellikle üst tabakadaki manevi değişiminin göstergeleridir. Kullanılan bu ifadeler, geleneksel İslam bakış açısına göre ölümü daha güzel bir yaşama geçişin yolu olarak göstermek yerine, Batı düşüncesinin etkisiyle ölenin arkasında bıraktıklarının üzüntüsünü ve ayrılışın verdiği acıyı dile getirmektedir. Çalışmadaki mezar taşlarında başlangıç ya da yakarış ifadesi olarak, 8’inde⁵⁷ “Hüve’l-Bâki”, 6’sında⁵⁸ “Hüve’l Hallâku’l Bâki”, 10’unda⁵⁹ “Hüve’l Hayyu’l Bâki”, 1’inde (No: 24) “Hüve’l Muîn”, 1’inde (No: 31) “Hüve’r Rahîm” ibaresi geçmektedir. Geri kalan 14 örnekte⁶⁰ ise herhangi bir yakarış ifadesi kullanılmamıştır.

Dua ifadesi olarak erkek baştaşlarından 1’inde (No: 33) “merhûm”, 19’unda⁶¹ “merhûm ve mağfûr” görülmekte, 5’inde⁶² ise hiçbir ibare bulunmamaktadır. Kadın baştaşlarının 6’sında⁶³ “merhûme ve mağfûre”, 5’inde⁶⁴ “merhûme” ifadesi yer alırken, 2’sinde ise herhangi bir ibare bulunmaz.

Mezar taşlarında kalıp şeklinde yazılan duaların yanı sıra meslek gibi belirleyici bilgilerin işlendiği de görülmektedir. Kitabelerde “berber, hattat, hatip, imam, hassa ağası, haznedar ağası, harami hümayun ağası, bâb’üs-sa’âde, kabile, silahtar-ı şehriyârî,⁶⁵ çukadar ağa gibi meslek sahiplerinin isimlerinin belirtilmiş olması dikkat çekicidir.

Bunların yanı sıra birçok erkek ve kadın mezar taşlarında çeşitli lakaplar ve ünvanlar da kullanılmıştır. Erkek mezar taşlarından 14’ünde⁶⁶ “Ağa”, 6’sında (No: 1, 6, 8, 34, 35, 39) “Efendi”, 2’sinde (No: 25, 32) “Bey”, 6’sında (No: 13, 23, 26, 27, 33, 35) “Es-Seyyid” lakapları geçmektedir.

Kadın mezar taşlarından 6’sında⁶⁷ “Hatun”, 5’inde⁶⁸ “Hanım” ünvanları geçmektedir. Kullanılan ünvanlar arasında açık bir kronolojik sıralama olmamakla birlikte kişilerin sosyal konumları arasında bir derece farkı olması ihtimali güçlenmektedir.⁶⁹

56 Muşmal-Kunt-Çetinaslan, 2014, 207.

57 Katalog No: 1, 6, 14, 16, 26, 30, 36, 40.

58 Katalog No: 3, 4, 5, 13, 21, 32.

59 Katalog No: 15, 17, 18, 23, 27, 28, 29, 37, 38, 39.

60 Katalog No: 2, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 20, 22, 25, 33, 34, 35.

61 Katalog No: 1, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 36.

62 Katalog No: 24, 25, 31, 35, 39, 40.

63 Katalog No: 2, 4, 10, 16, 17.

64 Katalog No: 3, 7, 9, 15, 38.

65 Silahtar-ı Şehriyârî: Hükümdarın koruması. (Pakalın, 1983, 114.)

66 Katalog No: 5, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 36

67 Katalog No: 2, 3, 4, 15, 16, 20.

68 Katalog No: 7, 9, 17, 37, 38.

69 Tali, 2013, 387.

“Soy” manasında 2’sinde “-zâde” (No: 32, 35) lakapları geçmektedir. Katalogdaki mezar taşlarında adı geçen “-zâde”ler şunlardır: Dâyezâde, Silahdarzâde.

Mezar taşlarında sıkça kullanılan erkek isimlerinden 2’sinde (No: 25, 33) “İbrahim”, birinde (No: 21) “Mustafa”, 2’sinde (No: 11, 30) “Muhammed”, üçünde de (No: 13, 34, 35) “Mehmed” isimleri geçmektedir.

Kadın ismi olarak da 1’inde (No: 3) Ayşe\Aişe, 2’sinde (No: 7, 15) Fatma\Fatıma, 2’sinde (No: 10, 18) Rukiye, 2’sinde (No: 4, 16) “Hatice” isimleri bulunmaktadır.

Geç Osmanlı Dönemi’nde mezar taşlarındaki kitabelerde kalıp şeklinde yazılan duaların, çalışmamız kapsamındaki hazirede uygulandığı görülmektedir. Mezar taşlarından çoğunda ölen için dua istendiği, çeşitli Fatiha ibarelerinden anlaşılmaktadır. Taşların 5’inde⁷⁰ “Ruhuna Fatiha”, 19’unda⁷¹ “Ruhuna El-Fatiha”, 2’sinde (No: 36, 37) “Ruhîçün El-Fatiha”, 4’ünde⁷² “Ruhuna Rızaen Lillahil-Fatiha”, 1’inde (No: 23) “Fatiha rica olunur”, 2’sinde (No: 27, 32) “Ruhîçün Fatiha” ibarelerine yer verilmiştir. Bunların dışında bazı kadın ve erkek mezar taşlarında akrabalık bağlarını gösteren “kerimesi, zevcesi, hemşiresi, kabileleri, dayesi” gibi sıfatlar yer almıştır⁷³.

Çalışmadaki mezar taşlarında tarihler, genellikle sadece yıl olarak verilmiştir. 11 örnekte ise ay, gün ve yıl beraber yazılmış ve *ebced* hesabı kullanılmıştır⁷⁴.

Genç yaşta ölenler için ölüm nedeni belirtilmeden “Soldurup bâd-ı ecel bu gonca, Tâzelikte ömrün ifnâ eyledi, Genç iken göçdü cihandan böyle hulk-ı halim, Ah ile zar kılarak tazeliğime doyamadım, Çün ecel peymanesi dolmuş muradım almadım” gibi ibarelerle mezar sahiplerinin genç yaşta öldükleri belirtilmiştir.⁷⁵

Dil ve Yazı Tipleri

İncelenen mezar taşlarının tamamının dili Türkçedir. Mezar taşlarında 16. yy.’a kadar genellikle Arapça olarak yazılan kitabe metinleri zamanla Türkçeye dönüşmüştür.⁷⁶

Haziredeki mezar taşlarında sülüs, ta’lik olmak üzere iki farklı yazı tipi kullanılmıştır. Hazirelerdeki 34 mezar taşında *sülüs* (No: 1-24, 26-30, 32-34, 38, 39), 6’sında *ta’lik* (No: 25, 31, 35, 36, 37, 40) yazı görülür.

Ta’lik hattın, Fatih Dönemi’nden itibaren kullanılmaya başlandığı, 18. yy.’dan itibaren de mezar taşlarında yaygınlaştığı bilinmektedir. Ta’lik yazı, tüm harfleri kavisli, eğimli ve kıvrımlı bir yazı çeşididir. Menşei İran olan bu yazı tipinde hareke ve süs unsurlarına yer verilmez.⁷⁷

70 Katalog No: 4, 7, 12, 28, 29.

71 Katalog No: 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 26, 39.

72 Katalog No: 8, 20, 30, 38.

73 Katalog No: 3, 6, 7, 9, 15, 17, 18, 38.

74 Katalog No: 3, 10, 19, 21, 28, 29, 30, 34, 35, 37, 39.

75 Katalog No: 2, 30, 32.

76 Derman, 1975, 37-38.

77 Subaşı, 1987, 19.

Sülüs yazının 7. yy.'da, Emevi Dönemi'nde ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Her harfin altıda dördü düz, altıda ikisi ise yuvarlak olan bir yazı çeşididir.⁷⁸ *Celî Sülüs*, sülüsün kitabe ve levhalarda kullanılan türü olarak tanımlanır. Mimari yapıların duvarlarını süsleyen yazılar ve mezar taşı kitabeleri genellikle celî tarzdadır.⁷⁹

Süsleme ve Kompozisyon Özellikleri

Çalışmadaki örneklerde motifler, işlenmiş oldukları dönemlerin sanat anlayışını ve üslubunu, sosyal ve kültürel etkileşimleri yansıtmaları açısından önemlidir.

Katalogda ele alınan 43 örnekte, süsleme açısından bitkisel, nesnel ve soyut motifler bulunmaktadır. Bu mezar taşları içerisinde, süsleme açısından geometrik ve mimari motifler yok denecek kadar azdır.

Kur'an-ı Kerim'de putperestliğin reddedilmesi, 8 ve 9. yy. hadis kaynaklarınca resmin kesinlikle yasak olduğu biçiminde yorumlanmasına yol açtığından, canlıların resminin yapılması, Allah'ın yaratıcılığına ortak koşmak şeklinde görülmüştür. İslamiyetin figüratif açıdan resim ve heykel dalındaki bazı kısıtlamaları neticesinde yalnızca cansız olan şeylerin resminin yapılmasına izin verilmiş ve bitkiler de bu sınıfın içinde yer almıştır. Bu nedenle mezar taşı süslemeciliği için bitkilerden fazlaca ilham alınmış ve bu motifler mezar taşlarını hareketlendirmiştir. Hemen hemen bütün İslam ülkelerinde, her çağdan, sanat değeri olan mezar taşı süslemelerine rastlanır. Selçuklu dönemi mezar taşlarında yoğun realistik çiçekler, bitki motifleri geniş yer tutmuştur. Ama bunlar Osmanlılarda daha ileri boyutlara vardırılmıştır. Bu dönemde realistik bitki süslemeleri, Batılılaşma ile birlikte en gelişmiş şeklini almıştır.⁸⁰

Lale Devri'yle birlikte görülmeye başlayan Batı etkisi, sosyal yaşamı olduğu kadar, Türk sanatını da etkilemiştir. Bu etkiler, mezar taşları üzerinde de açıkça görülmektedir. Barok Dönem'in mezar taşları biçim, görünüş ve motif yönünden daha hareketli ve kıvrımlı şekillere sahiptir. Realistik bitki süslemeleri bu dönemde en gelişmiş şekildedir.⁸¹ Mezar taşları plastik açıdan değerlendirildiğinde adeta soyut anlayışta birer heykel gibidirler. Barok karakterli kıvrım dallar, çiçekli dolgular, akantus yaprakları, deniztarakları, üsluplaştırılmış servi motifleri, "S" ve "C" kıvrımları, sembolik birtakım işaret ve damgalar, mezar taşları üzerinde yerlerini almışlardır. Ampir ve rokoko üsluplarına uygun, Batı kaynaklı çiçek ve yaprak motifleri, kurdelelere sarılmış güller, tabaklara doldurulan limon, nar, üzüm, armut ve portakal gibi meyveler bezeme unsuru olarak simetrik ve asimetrik biçimde mezar taşları üzerinde görülürler.

Türk sanatında bitkisel süsleme, başlangıcından itibaren çeşitli alanlarda ve tekniklerde en çok kullanılan motif ve kompozisyonlar olmuştur.

Haziredeki mezar taşlarında yoğun olarak uygulanan süsleme çeşidi bitkisel

78 Subaşı, 1987, 11; Alparslan,1992, 8.

79 Derman, 1975, 41.

80 Laqueur, 1984, 263; Çakmakoğlu Kuru, 1997, 37.

81 Laqueur, 1984, 263.

motiflerdir. Akantus (kenger), gül, karanfil, lale, servi, üzüm salkımı, asma, soyut yapraklar ve çiçekli dal motifleri, kompozisyonların esasını oluşturmaktadır. Bitkisel süslemeyi oluşturan bu motifler, tek başına kullanıldığı gibi bunların grup halindeki kompozisyon şeklinde uygulanmış örnekleri de vardır.

Ayaktaşları için karakteristik olan hurma ağacı, servi, asma ağacı, lale ve servi-asma kompozisyonları sıkça görülür.

Mezar süslemelerinde bitkisel motiflere bu kadar çok yer verilmesinin sebebi insanların istirahatgâhlarını cennet bahçelerine benzetme gayretinin yanı sıra, İslam inancında bitki yetiştirmenin önemli olmasıdır. Bu yüzdendir ki mezarlarımız çeşitli bitkilerle bezenmiş ve ağaçlandırılmıştır.⁸²

Süslemede kullanılan bitkisel motiflerden biri güldür. Özellikle 18. yy.'dan sonra ortaya çıkan gül, çeşitli şekillerde görülebilmektedir. Natürel olarak ele alınmasının yanı sıra stilize olarak da uygulanan gül, halk arasında kutsal kabul edilmekte ve Hz. Muhammed'in sembolü olarak görülmektedir. Ölen kişinin mezar taşına işlenen bu motif, Peygamberimize diğer dünyada da yakın olabilmek için işlenmekteydi. Mezar taşlarının başlık kısmında demet halinde, ayak taşlarında ise vazodan çıkan gül ağacı, yaprak ve dalları ile beraber ele alınmıştır. Gül motifi, bazen gonca, bazen de açmış bir şekilde verilmiştir. Gonca şeklindeki gül motifi, kişinin genç yaşta öldüğünü ifade etmektedir. Anadolu'da 19. yy. mezar taşı örneklerinde bu motif sıkça kullanılmıştır.⁸³ Vazoya çiçek yerleştirme geleneği, özellikle Uzak Doğu'da görülen bir uygulamadır.⁸⁴ Mezar taşlarında da bu uygulamayla karşılaşılması, kültür etkileşiminin bir örneği olarak görülebilir.

Gül, Osmanlı süsleme sanatının hemen her dalında natüralist akımın başından itibaren en çok kullanılan motif olmuştur.⁸⁵ Tarikatlarda da özellikle Bektaşilerin ve Mevlevilerin giydikleri bir çeşit cübbeye destegül demeleri, Rufai dervişlerinin zikir esnasında yaladıkları kızgın demire gül, bu eyleme de "gül yalamak" demeleri, Kadirilerin tacına da gül denmesi, güle verilen önemi göstermektedir.⁸⁶

İncelenen mezartaşlarından 7 örnekte, çeşitli gül motifleri kullanılmıştır.⁸⁷ Bu motif, ya kitabeyi çevreleyen kemerin köşelerinde ya da bitkisel bir kompozisyonu tamamlamak için kullanılmıştır.

Gül dalı; 2 örnekte (*No: 30, 32*) rastlanan bir motif olup, ayak taşlarının gövdesinde yüzeyi dolduracak şekilde işlenmiştir. Genellikle kadın mezar taşlarında kullanılan bu motifi az da olsa erkek mezar taşlarında da görmek mümkündür. Bu taşlarda, vazo içerisinden yükselen gül dalı motifleri vardır.

82 Aslan, 2005, 392; Doğanay, 1998, 264.

83 Bakırcı, 2005, 105-106.

84 Akar, 1969, 270.

85 Ayvazoğlu, 2005, 95.

86 Doğan, 2009, 838.

87 Kat. No: 2, 4, 24, 25, 30, 32, 43.

Diğer bir motif, akantus yapraklarıdır. Yaban enginarı veya kenger yaprağına benzer biçimde olan ve Antikite'den gelen bu bitki, Osmanlı sanatına Batı etkisi ile girmiş,⁸⁸ hem mimari hem de mezar taşı süslemelerinde yaygın olarak kullanılmıştır.⁸⁹ Barok ve Rokoko Dönemlerinde stilize edilmiş, tabiatta sahip olduğu formu kaybetmiş ve türlü biçimlere girmiş vaziyette ortaya çıkmaktadır.⁹⁰ Bu bitkiler, Osmanlı sanatında Türkler tarafından 18. yy.'ın ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlanmıştır.⁹¹

İncelediğimiz örneklerde akantus yaprağı; bir kemer gibi alınlığı çeviren kuşak şeklinde, kitabe üstlerinde, üçgen alınlıklarda, gövde köşeliklerinde, taş tepeliğinde «S» ve «C» kıvrımları oluşturacak biçimde, taşın alınlığını bir hotoz ve gelin başı gibi kaplayacak biçimde alttan üste doğru yayılır şeklinde ve zemini süslemede kullanılmıştır.⁹²

Servi motifi, Allah lafzının ilk harfi olan “elif”e benzetilen bitkinin sallanırken yapraklarından çıkan “hû” sesi ile Allah’ı zikrettiğine inanılır. Dallarının kolay sarsılmaz olması ile serviler sabrın ve temkinin de sembolü haline gelmiştir. Dik ve doğrusal duruşu ile doğruluğu ve dürüstlüğü temsil eden servinin üst dallarının eğri durması, yaratının karşısında boynu bükük kalmayı ve acizyeti ifade eder. Ayrıca sürekli yeşil kalması ve uzun boyuyla da ebediyeti simgelemektedir.⁹³ Servi motifi, insan ruhunun Allah’a kavuşmasını sembolize etmektedir.⁹⁴ “Hayat ağacı, hayat suyu” gibi anlamlar da taşımaktadır.⁹⁵ İncelediğimiz taşlardan 4 örnekte servi motifi görülmektedir. Bunların ikisi tek başına (*No: 22, 24*), ikisi de asma ile birlikte (*No: 17, 41*) işlenmiştir. Anadolu Selçuklularına ait mezar taşlarında rastlanmayan servi motifi, özellikle 14. yy.'la birlikte mezar taşlarının ayaklarında ortaya çıkar.⁹⁶ Osmanlıda ise hemen hemen her meslek ve cinse ait mezar taşında, ana motif olarak serviye yer verilmiştir.

Asma motifinin, ebediyeti sembolize ettiği ve hayat suyunu taşıyan bir bitki olduğu kabul edilmektedir. Tek veya çift taraflı helozonik kıvrımlar yaparak servilerin uçlarına kadar çıkan asmaların üzerinde, simetrik ve asimetrik halde yerleştirilmiş yapraklar ve üzüm salkımları görülmektedir.

Haziredeki 10 örnekte, asma motifine yer verilmiştir. 3 örnekte (*No: 22, 37, 39*) baştaşı, 7 örnekte ise (*No: 17, 26, 27, 31, 38, 40, 41*) ayaktaşıda yer alır. Örneklerdeki asma motifleri farklı şekillerde işlenmişlerdir. 22 no.'lu taşta motif, perde motifinin yanında kullanılmıştır. 37 ve 39 no.'lu taşlarda ise kitabeyi çevreleyen kemer içerisinde

88 Ülgen, 1990, 69.

89 Çulpan, 1961, 26-27.

90 Biçici, 2013, 1395.

91 Kuban, 1954, 134.

92 Katalog No: 1, 4, 37, 38, 41.

93 Ersoy, 2002, 93. (Kabir ağacı olarak da bilinen servinin uçlarının kıvrık olması, kutsal bir varlığa saygı veya teslimiyetin ifadesi olarak; ya da ucunun rüzgârdan eğilmiş olarak tabiata uygun tasvir edildiği şeklinde açıklanmaktadır. *Bk. Tali, 2013, 386.*)

94 Ersoy, 2002, 90-95.

95 Erbek, 1986, 29.

96 Başkan, 1996, 139.

yapılmıştır. 17 ve 41 no.'lu taşlarda asma ve servi motifleri beraber işlenmiştir. 41 no.'lu taştaki motifler alt kısımda vazodan yükselmektedir. 26, 27 ve 40 no.'lu taşlarda motif tek başına kullanılmıştır. 31 no.'lu taşta, motif alt kısımda kurdela ile bağlanmıştır. 38 no.'lu taşta ise vazo içinden yükselen asma motifleri dikkat çekmektedir.

Türk süsleme sanatında özellikle mimari programlarda sıklıkla kullanılan palmet, rumi ve hatayi motiflerinden palmet, Asya ülkelerinin pek çoğunda hayat ağacı olarak bilinir. Şekil yönünden farklılık gösterse de anavatanı Mısır ve çevresi olarak kabul edilmektedir.⁹⁷ Erken Osmanlı Dönemi'nde özellikle İznik ve Bursa mezar taşlarında, mukarnaslı mihrap, rumi, hatayi, palmet motifleri yoğun olarak kullanılmıştır. Çalışmamızda 5 örnekte (*No: 5, 16, 25, 26, 43*) süsleme unsuru olarak palmetler işlenmiştir.

Lale motifi, mezar taşlarında 12. yy.'dan itibaren kullanılmaktadır. Motif, *vahdet-i vücudu* yani Allah'ı sembolize etmektedir.⁹⁸ Güzellik ve zarafetin sembolü olan bu motif,⁹⁹ Arapçadaki “elif” harfi ile benzerlik gösterir.¹⁰⁰ Osmanlı sanat eserlerinde 17. yy.'dan itibaren laleye ilgi giderek artmıştır. 10 örnekte (*No: 1, 2, 4, 9, 25, 30, 37, 38, 39, 41*) bu motif ya tek başına ya da bitkisel bir kompozisyonu tamamlar şekilde kullanılmıştır.

Küçük, dört yapraklı bir çiçek olan mine, 4 örnekte (*No: 25, 30, 31, 38*) kullanılmıştır.

Karanfil, gösterişli bir çiçektir. Menşei, Asya ve Anadolu'dur. Erken örnekleri Anadolu'da Selçuklu taş ve çinilerinde görülen, 9 asırdır Anadolu'da sevilerek kullanılan karanfilin özellikle, Kanuni Dönemi'nde lale gibi rağbet gören bir çiçek olduğu ifade edilmektedir.¹⁰¹ Hazirede iki örnekte (*No: 2, 25*) karanfil motifi kullanılmıştır.

Hurma motifi 1 örnekte (*No: 42*) kullanılmış olup bu taşta kimlik belli değildir. Hurma ağacının meyve ve dalları, gövdenin iki yanına simetrik olarak işlenmiştir. Ağacın ince uzun yaprakları yukarı ve aşağı doğru kıvrıktır. Dallar altında sarkıtılmış meyve hevenkleri; hevenklerin hemen altında da ağaçtan ayrı olarak tekrarlanmış hurma hevenkleri görülür. Bu hevenkler ağacın her iki yanında dokuzar dala asılmıştır.

Hurmanın tasavvufta, meyveli olmasıyla “insan-ı kâmil-i” temsil ettiğine inanılmasının yanı sıra İslam düşüncesinde cennete mahsus ağaçlardan biri sayılmaktadır. Bol meyve taşıyan dalları, bereketi ve üremeyi simgeler.

Cennet ağacı olarak da bilinen tuba ağacının; kökleri havada, dalları aşağıya doğru sarkık olması nedeniyle cenneti gölgelediğine inanılır. 36 numaralı örneğimizde yukarıdan aşağıya doğru sarkan tuba ağacı işlenmiştir.

14 örneğimizde¹⁰² türünün ne olduğu belli olmayan, herhangi bir gruba dâhil edilemeyen soyut yaprak motifleri bulunmaktadır.

97 Gündoğdu, 1993, 198.

98 Ünver, 2006, 268.

99 Ayvazoğlu, 2005, 85; Daş- Çakmak, 2013, 35.

100 Ünver, 1971, 265-268.

101 Ünver, 1967, 5.

102 Katalog No: 2, 4, 15, 17, 22, 24, 25, 26, 30-32, 41-43.

Bazı mezar taşlarında nesneli motifler işlenmiştir. Bu motiflerden biri vazodur. Osmanlı Devri'nde özellikle mezar taşları ve çeşmeler üzerinde sık kullanılan bu motif, 16. yy'da çoğunlukla sade işlenmişken sonraki asırlarda daha ayrıntılı şekildedirler. Vazo içerisine yapılan meyve tasvirleriyle kitabe dışında, yatan kişinin öteki dünyadaki mekanın cennet olması şeklinde yorumlanmaktadır.¹⁰³ İncelenen mezar taşlarından 30, 32, 37, 42 no.'lu örneklerde vazo motifi kullanılmıştır. Vazolar, kaideli ve iki yandan kulplu işlenmiştir. 37 no.'lu örnekte vazodan çıkan kenger yaprağı demeti dikkat çekmektedir.

İncelenen 43 mezar taşından 5 örnekte kurdele motifi kullanılmıştır.¹⁰⁴ Kurdeleler mezar taşlarında genellikle ayak kısmında gül dalı ya da asmaların köklerini, baştaşlarında da gülleri bağlamak için fiyonk şeklinde kullanılmıştır.¹⁰⁵

Özellikle iç mekân süslemelerinde birçok yapıda karşımıza sıkça çıkan motif, perde ve kumaş motifleridir. 22 ve 25 no.'lu örneklerde perde motifi kullanılmıştır.

Mezar taşlarındaki geometrik motifler, ölen kişinin yaşantısı hakkında bilgi verebilmektedir. Nokta, çizgi ve yaylardan meydana gelen kavramlar topluluğuna dayanan geometrik süsleme, belirli eksenlerde, belirli ilkelerin uygulanması ile düzenlenmiştir. Türklerde eskiden beri süregelen bu süsleme unsurunu; çok kollu çarkifelek motifleri, geometrik geçmeli madalyonlar, üçgenlerden oluşan geçmeli madalyonlar, baklava dilimleri, içi boş madalyonlar, ışınal sistemde tasvir edilmiş güneş motifleri Mühr-ü Süleyman (Davud Yıldızı, Davud Mührü, Davud Kalkanı)¹⁰⁶ vb. oluşturmaktadır.

Taşlar üzerinde görülen geometrik biçimlerin kökü, Orta Asya'ya ve inanç olarak da Taoizm'e bağlanır. Eşkenar dörtgen, altıgen, kare ve daire, sonsuzluğun, kâinatın sembolleridir. İç içe geçmiş çok kenarlı geometrik biçimler, her dönemde kullanılan unsurlar olmuştur. Anadolu'da daha çok Selçuklu Dönemi'nde kullanılan bu motifler, İslam sanatında sonsuzluk ve sürekliliği göstererek Allah'ı hatırlatırlar. Bir düzen içerisinde yerleştirilen geometrik çizgiler (tek ve sonsuz olan) gücün, adaletin, genişliğin ve sonsuzluğun sembolüdür.¹⁰⁷ İncelenen 6 örnekte (*No: 17, 21, 22, 25, 30, 43*) geometrik biçimli süslemeler bulunmaktadır.

Mimari süsleme grubuna dâhil edilen 2 örnekte sütunce motifi kullanılmıştır. Katalog No: 27 ve 41 numaralı mezar taşlarında, baştaşındaki kitabeyi sınırlar vaziyette yuvarlak sütunceler kullanılmıştır.

Malzeme ve Teknik

Ayazma Camii Haziresi'nde incelenen 43 mezar taşı mermer malzemeden yapılmıştır. Mermer, yüzeyi sert olduğundan keskin profiller için daha kullanışlı bir malzemedir.

103 Çoruhlu, 1998, 119.

104 Katalog No: 31, 33, 36, 37, 39.

105 Barışta, 2002, 1311-1313.

106 Bayram, 1993, 61-72.

107 Kutlu, 2005, 30.

Mermer mezar taşları “Başkent” (İstanbul) üsluplu örneklerdir. Osmanlı mezar taşlarında 18. yy.’dan başlayarak devam eden Batı etkisi görülmektedir. Motif ve üslup özellikleri de bunu yansıtmaktadır.

İncelenen mezar taşları üzerinde görülen bezemeler kabartma tekniğinde işlenmiştir. Kabartma işleme, mezar taşı üzerine uygulanacak motifin bırakılıp kenarlarının alçaltılması suretiyle yapılmaktadır.¹⁰⁸ Kaynaklarda, bu bezemeleri taşta işleyen ustalarla ilgili herhangi bir bilgi mevcut değildir.¹⁰⁹

Osmanlı coğrafyasının İstanbul, Edirne, Bursa, Kastamonu, Samsun, Giresun, Sinop, Erzurum gibi farklı yerlerinde form ve içerik itibarıyla benzer, hatta birbirinin aynısı olan mezar taşlarına rastlanması, mezar taşı yapımında üslup birliğini işaret eder.¹¹⁰

SONUÇ

İnsanlığın var olduğu andan itibaren ölünün öbür dünyaya uğurlanması ve gömülmesi, tüm toplumlarda en önemli dini ritüeller arasında yerini almıştır.¹¹¹

Mezar taşları yapıldıkları çevrenin ve dönemin inançlarının, sanat geleneklerinin, sosyal ve iktisadi şartlarının ortak ürünüdür. Yazı ve süsleme kompozisyonlarıyla sanat tarihi başta olmak üzere birçok bilim dalına kaynaklık eden mezar taşları, dönemlerinin sanat zevkine, tarihi ve kültürel, askeri, sosyal, dinsel, ekonomik ve ticari durum ve özelliklerine ilişkin değerli veriler ortaya koymaları nedeniyle oldukça önemlidirler. Ayrıca mezar taşları, eski Türk şehirlerinin geçmişine şahitlik eden birer belge niteliğindedirler.

Haziredeki mezar taşları Geç Osmanlı Dönemi’ne ait şahideler olup farklı tiplerde şekillendirilmiş, genellikle süslü örneklerdir. Mezar taşlarında kullanılan ikonografik anlamların yüklendiği dini kaynaklı çeşitli motifler (servi, asma, hurma, gül, karanfil, lale gibi) buradaki şahidelerde yoğun olarak kullanılmıştır.

Çalışmadaki mezar taşlarına bakıldığında genel olarak 17. yy.’ın sonundan 20. yy.’ın başına kadar geniş bir zaman dilimine ait oldukları görülmektedir. Hazirede 43 mezar tespit edilmiştir. 26 erkek, 13 kadın taşı vardır. 4 mezar taşının ise kimliği belli değildir. Bu taşların yanı sıra çocuk mezarına rastlanmamıştır.

Yazıtları ve süslemeleriyle dikkat çeken şahidelerin malzemesi mermerdir.

Mezar taşları gerek biçim, gerekse kompozisyon özellikleri açısından dönemlerinin yaygın form ve bezeme anlayışı paralelinde bir düzenlemeye sahiptirler.

Kültür varlıklarımızın korunması ve geleceğe aktarılması, her zaman dikkat edilmesi gereken konular arasında olmuştur.¹¹² Bu varlıklar içerisinde mezar taşları önemli bir yer tutmaktadır. Kitabeleri ile o dönemin sosyo-kültürel yapısının belirtilmesinde

108 Açıkgozözoğlu, 1999, 129.

109 Bk. Derman, 1975, 42.

110 Nefes, 2006, 289-295.

111 Tali, 2013, 388.

112 Baş, 2012, 37.

başvurulan kaynaklar arasında mezartaşları özellikle yer alırlar. Taşların yüzeyindeki kitabe metinleri yatan kişi hakkında bibliyografik şekilde ve ayrıntılı bilgi vermesi bakımından önemlidirler.

İslam ülkeleri arasında mezar taşı tiplerinin çeşitliliği, ölçüleri ve süslemesi bakımından Anadolu'nun ayrı bir yeri vardır. Yüzyıllarca, değişik kültürlere zemin olan ve Türklerin yerleşmeye başladığı tarihlerden itibaren de hâkim teknik ve kültürel yapı, Anadolu mezar taşlarının İslam dünyasındaki özel yerini ortaya koymuştur.¹¹³

113 Başkan, 1990, 204.

KAYNAKÇA

- Açıkgözoğlu, A. S. (1999). “Hattat Sami Efendi’nin Mezar Taşı Kitabeleri”, *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, İstanbul, 129-139.
- Akar, A. (1969). “Tezyini Sanatlarımızda Vazo Motifleri”, *Vakıflar Dergisi*, 8, 267-272, Ankara.
- Alparslan, A. (1992). *Ünlü Türk Hattatları*. Ankara: Yayın evi.
- Ayvazoğlu, B. (2005). *Güller Kitabı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bakırcı, N. (2005). *Mevlevi Mezar Taşları*. Konya: Rumi Yayınları.
- Baque, J. L. – Laqueur, H. P. – Vatin, N. (1990). “Tarihsel Kaynak Olarak Osmanlı Mezarlıkları, Uygulanan Yöntemler ve Bilgisayarda Yapılabilecek İşlemler”, *Erdem, Sayı 16*, Ankara, 197-216.
- Barişta, H. Ö. (2002). “Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk Mezar Taşlarından Bazı Takı Tasvirleri”, *XIII. TTK Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler*, Ankara, 1311-1313.
- Baş, G. (2012). “Mardin’de Türk Dönemine Ait Bilinmeyen Bir Mezar ve Mezar Taşları”, *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 61*, Ankara, 31-46.
- Başkan, S. (1990). “Başlangıcından 14. Yüzyıl Sonuna Kadar Anadolu Mezartaşları ve Karamanoğulları Devri Konya Mezartaşları Üzerine Bir İnceleme”, *Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı 67*, İstanbul, 203-215.
- Başkan, S. (1996). *Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bayram, S. (1993). “Mühr-ü Süleyman ve Türk Kültüründeki Yeri”, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güler İnal’a Armağan*, Ankara, 61-72.
- Biçici, H. K. (2012). Osmanlı Dönemi Ortakent Başlıklı Mezar Taşları, *Turkish Studies, Sayı 7*, Ankara, 1063-1105.
- Biçici, H. K. (2013). Muğla Ortakent’te Bulunan Osmanlı Dönemi Süslemeli Mezar Taşları II, *The Journal of Academic Social Science Studies, Akademik Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Sayı 6*, Lorient\Fransa, 1373-1436.

- Çal, H. (1998). İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar Taşlarında Başlıklar, *Eyüpsultan Sempozyumu III*, İstanbul, 206-225.
- Çal, H.- İltar, G. (2011). *Giresun İli Osmanlı Mezar Taşları*. Ankara: Giresun Valiliği.
- Çakmakoglu Kuru, A. (1997). "Orta Asya Türk Sanatında Palmet ve Lale Motiflerinin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme", *Bellekten, Sayı 61*, 4-37.
- Çoruhlu, Y. (1998). "Eyüp ve Çevresindeki Mezar Taşlarında Görülen Kâse İçinde Meyve Tasvirlerinin Sembolizmi", *Eyüp Sultan Sempozyumu II*, İstanbul, 108-207.
- Çulpan, C. (1961). *Serviler II*. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.
- Daş, E. – Çakmak, Ş. (2013). *Karşıyaka'nın Taş Çiçekleri*. İzmir: Karşıyaka Belediyesi Kültür Yayınları.
- Derman, U. (1975). Mezar Kitabelerinde Yazı Sanatımız. *Turing Otomobil Kurumu Belleteni* 49\328, İstanbul, 36-47.
- Doğan, B. (2009). *Edirne Gazi Mihal Cami Haziresi'ndeki Mezar Taşları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Doğanay, A. (1999). Eyüp Sultan Camii Civarındaki Bazı Mezarların Natüralist Üslupta Klasik Devir Süslemeleri. *Eyüp Sultan Sempozyumu II*, İstanbul, 260-267.
- Eldem, E. (2006). İstanbul'da Ölüm Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Erbek, G. (1989). Hayat Ağacı Motifi I. *Antika, 15*, İstanbul, 26-36.
- Ersoy, A. (2002). Eyüp'teki Mezar Taşlarında Servi Ağacı Kültü. *Eyüp Sultan Sempozyumu V*, İstanbul, 90-95.
- Gündoğdu, H. (1993). "İkonografik Açından Türk Sanatında Rumi ve Palmetler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 197-211.
- İşli, H. N. (2009). *Osmanlı Serpuşları*, İstanbul: Kültür Başkenti Ajansı Yayınları.
- Karaca, F. (2001). Mezar Taşlarına Yansıyan Şekliyle Türk Kültüründe Hayat ve Ölümle İlgili Bazı Değerlendirmeler. *İslami Araştırmalar Dergisi, 14*, 501-512.

- Koloğlu, O. (1978). İslam'da Başlık, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kuban, D. (1954). *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Kutlu, H. (2005). *Kaybolan Medeniyetimiz Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'ndeki Tarihi Mezar Taşları*, İstanbul: Damla Yayınevi.
- Laqueur, H. P. (1984). "Osmanlı Mezar Taşlarının Süslemesinde Bitkisel Motifler", *Suud Kemal Yetkin'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi: 1*, Ankara, 263-273.
- Laqueur, H. P. (1997). *Hüve'l-Bâki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*, (Çev.: Selahattin Dilidüzgün), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Muşmal, H. – Kunt, İ. – Çetinaslan, M. (2014). "Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Külliyesindeki Türbelerde Yer Alan Mezar Taşları", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 35*, Konya, 165-215.
- Nefes, E. (2006). Samsun Merkez Kökçüoğlu Mezarlığı'ndaki Kitabesinden Hareketle Hattat Mısri-Zâde İle İlgili Bir Değerlendirme. *Ekev Akademi Dergisi, Sayı 29*, 289-295.
- Pakalın, M. Z. (1983). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, C.2*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Subaşı, H. (1987). *Yazıya Giriş*, İstanbul: Dersaadet Yayınevi.
- Tali, Ş. (2013). "Kayseri\Gesi Mezarlığı Mezar Taşları Üzerine Bir Değerlendirme", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 49*, Erzurum, 359-390. Doi: 1182.
- Ülgen, A. (1990). Tanzimat Günlerinde Türk Mimari Üslubu-Tanzimat Döneminde Batılılaşma Akımıyla Türk Mimarisine Giren Üsluplar ve Üslup Özellikleri. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, 3*, 67-71.
- Ünver, A.S. (1967). "Çiçek Tarihimizde Türk Karanfilleri", *Türk Etnografya Dergisi, Sayı 9*, Ankara, 5-12.
- Ünver, A.S. (1971). "Türkiye'de Lale Tarihi", *Vakıflar Dergisi, Sayı 9*, Ankara, 265-276.
- Yarış, S. (2017). "Rum Mehmet Paşa Camii Haziresi'ndeki Mezar Taşları", *Turkish Studies, Sayı 12/13*, Ankara, 577-642. Doi: 11632.

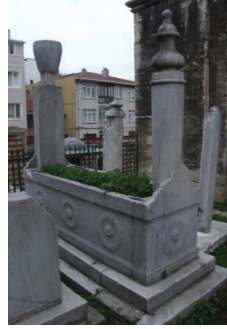




Fot. 13: 12 no.'lu baştaşı



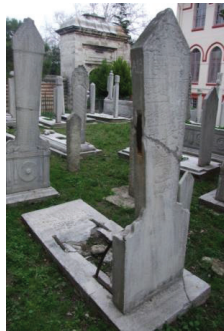
Fot. 14: 13 no.'lu baştaşı



Fot. 15: 14 no.'lu mezar genel



Fot. 16: 14 no.'lu baştaşı



Fot. 17: 15 no.'lu baştaşı



Fot. 18: 16 no.'lu baştaşı



Fot. 19: 16 no.'lu mezar genel



Fot. 20: 17 no.'lu baştaşı



Fot. 21: 17 no.'lu ayaktaşı



Fot. 22: 18 no.'lu baştaşı








Fot. 23: 18 no.'lu ayaktaşı



Fot. 24: 19 no.'lu baştaşı

 <p>Fot. 25: 20 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 26: 21 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 27: 21 no.'lu ayaktaşı</p>
 <p>Fot. 28: 22 no.'lu sembolik lahit</p>	 <p>Fot. 29: 22 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 30: 22 no.'lu ayaktaşı</p>
 <p>Fot. 31: 23 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 32: 24 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 33: 24 no.'lu ayaktaşı</p>
 <p>Fot. 34: 25 no.'lu sembolik lahit</p>	 <p>Fot. 35: 25 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 36: 25 no.'lu ayaktaşı</p>

 <p>Fot. 37: 26 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 38: 26 no.'lu ayaktaşı</p>	 <p>Fot. 39: 27 no.'lu baştaşı</p>
 <p>Fot. 40: 27 no.'lu ayaktaşı</p>	 <p>Fot. 41: 28 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 42: 29 no.'lu baştaşı</p>
 <p>Fot. 43: 30 no.'lu sembolik lahit</p>	 <p>Fot. 44: 30 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 45: 30 no.'lu ayaktaşı</p>
 <p>Fot. 46: 31 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 47: 31 no.'lu ayaktaşı</p>	 <p>Fot. 48: 32 no.'lu baştaşı</p>

 <p>Fot. 49: 32 no.'lu ayaktaşı</p>	 <p>Fot. 50: 33 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 51: 34 no.'lu baştaşı</p>
 <p>Fot. 52: 35 no.'lu ayaktaşı</p>	 <p>Fot. 53: 35 no.'lu ayaktaşı</p>	 <p>Fot. 54: 36 no.'lu baştaşı</p>
 <p>Fot. 55: 36 no.'lu ayaktaşı</p>	 <p>Fot. 56: 37 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 57: 38 no.'lu baştaşı</p>
 <p>Fot. 58: 38 no.'lu ayaktaşı</p>	 <p>Fot. 59: 39 no.'lu baştaşı</p>	 <p>Fot. 60: 39 no.'lu ayaktaşı</p>



Fot. 61: 40 no.'lu baştaşı



Fot. 62: 40 no.'lu ayaktaşı



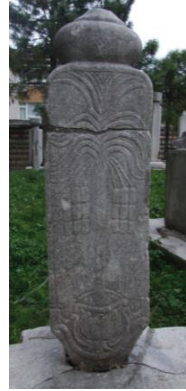
Fot. 63: 41 no.'lu baştaşı



Fot. 64: 41 no.'lu ayaktaşı



Fot. 65: 42 no.'lu baştaşı



Fot. 66: 42 no.'lu ayaktaşı



Fot. 67: 43 no.'lu sembolik lahit



Fot. 68: 43 no.'lu baştaşı



Fot. 69: 43 no.'lu ayaktaşı

Tablo 1: Üsküdar Ayazma Camii Haziresi

Sıra No	Katalog No	Hicri Tarih	Miladi Tarih	Erkek	Kadın	Kimliği Belli Değil	Mezar Taşı				Lahit Gövde	Mezar Tipi		Malzeme		Başlık	Yazı
							Dikdörtgen D.Prizmal	Silindirik	Kareye Yakın Prizmal	Çokgen		Toprak Mezar	Çerçeveli Mezar	Taş	Mermer		
1	A1	1080	1669/70	X										X		Örf	Sülüs
2	A2	1162	1748/49		X									X			Sülüs
3	A3	1173	1760		X									X			Sülüs
4	A4	1175	1761/62		X									X			Sülüs
5	A5	1178	1764/65		X									X			Sülüs
6	A6	1180	1766/67		X									X		Örf	Sülüs
7	A7	1181	1767/68		X									X		Hotoz	Sülüs
8	A8	1181	1767/68		X									X		Paşalıf	Sülüs
9	A9	1183	1769/70		X									X			Sülüs
10	A10	1184	1770/71		X									X			Sülüs
11	A11	1184	1770/71		X									X		Paşalıf	Sülüs
12	A12	1184	1770/71		X									X		Paşalıf	Sülüs
13	A13	1185	1771/72		X									X		Üsküf	Sülüs
14	A14	1186	1772/73		X									X		Selimî	Sülüs
15	A15	1188	1774/75		X									X			Sülüs
16	A16	1189	1775/76		X									X			Sülüs
17	A17	1192	1778/79		X									X			Sülüs
18	A18	1193	1779/80		X									X			Sülüs
19	A19	1193	1779/80		X									X		Paşalıf	Sülüs
20	A20	1193	1779/80		X									X			Sülüs
21	A21	1196	1781/82		X									X		Üsküf	Sülüs
22	A22	1197	1782/83		X									X			Sülüs
23	A23	1203	1788/89		X									X		Selimî	Sülüs

Tablo 1: Üsküdar Ayazma Camii Haziresi

Sıra No	Katalog No	Hicri Tarih	Miladi Tarih	Erkek	Kadın	Kimliği Belli Değil	Mezar Taşı				Lahit		Mezar Tipi		Malzeme		Başlık	Yazı
							Dikdörtgen D. Prizmal	Silindirik	Kareye Yakın Prizmal	Çokgen	Gövde	Kapalı	Toprak Mezar	Çerçevesiz	Taş	Mermer		
24	A24	1204	1789/90	X									X		X	Zerrin	Sütüs	
25	A25	1206	1791/92	X						X					X	Katibi	Ta'lik	
26	A26	1206	1791/92	X						X				X	X	Zerrin	Sütüs	
27	A27	1206	1791/92	X						X				X	X	Zerrin	Sütüs	
28	A28	1206	1791/92	X								X		X	X	Paşalı	Sütüs	
29	A29	1209	1794/95	X										X	X	Paşalı	Sütüs	
30	A30	1216	1801/02	X								X		X	X	Katibi	Sütüs	
31	A31	1219	1804/05	X										X	X	Örf	Ta'lik	
32	A32	1223	1808/09	X										X	X	Zerrin	Sütüs	
33	A33	1233	1817/18	X										X	X	Katibi	Sütüs	
34	A34	1242	1826/27	X										X	X	Katibi	Sütüs	
35	A35	1243	1827/28	X										X	X	Örf	Ta'lik	
36	A36	1258	1842/43	X										X	X	Aziz. Kal. Püs. Fes	Ta'lik	
37	A37	1262	1845/46		X									X	X		Ta'lik	
38	A38	1310	1892/93		X									X	X		Sütüs	
39	A39	1318	1900/01	X										X	X	Örf	Sütüs	
40	A40			X										X	X	Örf	Ta'lik	
41	A41					X								X	X		Sütüs	
42	A42					X								X	X		Ta'lik	
43	A43					X								X	X		Sütüs	

BİR ANA MENDİETA VARMİŞ, BİR ANA MENDİETA YOKMUŞ



ONCE UPON A TIME THERE WAS ANA MENDIETA

Nur BALKIR*

Öz

8 Eylül 1985'te New York'taki Soho polis departmanı bir acil durum çağrısı aldı. Ünlü minimalist sanatçı Carl Andre, karısı Ana'nın, yaşadıkları apartmanın 34'üncü kat penceresinden düştüğünü söyleyerek yardım istiyordu. Yardım ekipleri ulaştığında Ana Mendieta'nın cansız bedenini New York Performans Sanatları Okulu'nun çaprazında buldu. Komşuları kısa süre önce onların dairesinden kavga sesleri duyduklarını söylüyorlardı. Mendieta'nın vücudundaki izlerden ve pencerenin konumundan yola çıkan polis, cinayetten şüphelenerek Andre'yi zanlı olarak gözaltına aldı. Davada, Andre'nin avukatları, sanatı ve hayat hikayesinden yola çıkarak Mendieta'nın intihara meyilli bir kişilik yapısı sergilediğini iddia ettiler. Mahkeme, Mendieta'nın intihar ettiğine, sanatına bakarak karar verdi. İronik biçimde, Mendieta'nın toprağı kazarak varlığa dönüştürdüğü "kendi"nden kalan boşluğu "intihara meyilli beden" ile doldurup kapattı. Sanatçının ölümü ve fiziki yokluğu, sanatının temel soruları olan zaman, mekan, beden, kimlik gibi kavramlar etrafından yorumlanarak ünlü "Silueta" serisinin altına, tabiri caizse serinin son işi olarak eklendi. Küba kökenli Amerikalı performans sanatçısı, heykeltıraş, ressam ve video sanatçısı Ana Mendieta'nın yarattığı imgeler yeryüzü ve ruh arasında ilişkileri sorgularken, sevgi, ölüm ve yeniden doğuş ile ilgili hayati sorularla yüzleşir. İlk başlardaki yenilikçi ve provokatif performanslarının yerini sonraları sembolik ve geçici işlere bırakmış olsa da, Mendieta beden, zaman, boşluk, doğa ve onların arasındaki ilişkisel bağları her zaman sanatının ana malzemesi yapmıştır. Bu yazı, Mendieta'nın fiziki ve ruhsal varlığını ortaya çıkarmak için kullandığı metotları kavramsal açıdan inceleyecektir. Mendieta'nın doğuştan gelen ırk ve cinsel kimliğini ayrıştırıp varoluşsal açıdan sorgulaması, Heidegger'in *varoluşsal uzam* ve Merleau Ponty'nin *yaşayan beden* kavramları üzerinden değerlendirilecektir. Yanı sıra, Marcel Duchamp, Frida Kahlo, Rachel Whiteread gibi, benzer sorunsalları irdeleyen sanatçıların çalışmalarıyla kıyaslama yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mendieta, performans sanatı, beden, Silueta, Rupestrian,

Abstract

New York Police Department received an emergency call on the 8th of September in 1985. On the opposite end, it was the famous minimalist artist Carl Andre pleading help for his wife who had fallen from their 34th floor apartment in Soho. The ambulance arrived

* Dr. Öğretim Üyesi, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul / Türkiye.

ORCID ID: 0000-0001-5468-5496 ♦ E-mail: nur.balkir@khas.edu.tr

at the location only to find Ana Mendieta's lifeless body. There were no eyewitnesses. The neighbours' gave statements of loud arguments coming from their apartment a few days prior to the event. Investigators took Carl Andre into the custody suspecting second-degree murder due to the injuries on Mendieta's body and the position of the window. After a three-year trial, Andre's lawyers presented a defence claiming that Mendieta is likely to have had a suicidal personality due to her art and her life story. The court eventually decided that Mendieta had committed suicide after examining her art, and acquitted Carl Andre of the murder case. Mendieta had turned the 'void' into an entity through digging the earth, and the court closed the void filling it with a 'suicidal body'. The death of the artist and her subsequent non-existence, gives a connotative link to her art; centered on crucial questions about time, space, body, and identity, seemed to be the final addition to her famous 'Silueta' series. Cuban American performance artist, sculptor, painter, film maker Ana Mendieta analyzes the relation between the earth and spirit, and confronts us with painful questions like love, death and rebirth. Since the majority of her work consists of bodily performances, Mendieta questions the concept of ephemerality over the body, spirit and existence. Although her initial innovative and provocative performances were later replaced by her symbolic and transient work, the matters of body, time, space, and nature and their connectedness continued to become the main ingredients of Mendieta's art. This paper will conceptually analyze Mendieta's methods of expression in her constant search of her physical and spiritual presence. Mendieta's questioning and dissecting of such presence and her raced and gendered self requires an existential exploration. This paper will examine Mendieta's approach through concepts of phenomenologists Heidegger's existential space and Merleau Ponty's 'lived body', which describes the roles of sensation in perception. Furthermore, Mendieta's works will be compared to the works of Marcel Duchamp, Frida Kahlo and Rachel Whiteread on the basis of shared concepts.

Keywords: *Mendieta, performance art, earth-body art, Silueta, Rupestrian,*

Devrim, Sürgün, İz

Ana Mendieta 1948'de Havana'da doğdu. 1961'de Küba Devrimi sırasında Amerikan istihbarat örgütü CIA, özellikle devrim karşıtı ailelerin çocuklarını Amerika'ya getirebilmek için, Fidel Castro liderliğindeki devrim hükümetinin çocukları ailelerinin izni olmaksızın alacağı ve Sovyet çalışma kamplarına göndereceği söylentisini yaymıştı. Katolik Kilisesi'nin de yardımıyla 1960 ve 1962 yılları arasında devam eden *Peter Pan Operasyonları*¹ sonucunda 14.000 Kübalı çocuk Amerika'ya gönderildi. Bu çocuklardan ikisi, o zaman 13 yaşında olan Ana Mendieta ve onun kız kardeşiydi. Amerika'da kilise organizasyonu ile gönüllü aileler bulundu ve bu çocuklar ülkenin çeşitli yerlerine dağıldılar. Mendieta bir süre toplama kampında kaldıktan sonra, kız kardeşiyle beraber Iowa eyaletine yerleştirildi. Iowa'daki ilk yıllarında ırkçı saldırı ve tacizlere maruz kaldılar. Beyaz olmasına rağmen okulda "nigger" diye çağrılıyordu. Amerika'da, "Siyah

1 https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Peter_Pan

ıktan olan kimse, siyahî” anlamına gelen *nigger/negro* kelimesi ırkçı ve aşağılayıcı bir söylem olarak kabul edilmektedir. Bu sebepten, Mendieta daha sonra kendini “beyaz olmayan” (*non-white*) olarak tanımlayacaktı. Bu zorunlu yer değiştirme Mendieta’nın bütün sanat kariyeri boyunca peşine düşeceği ve aidiyet, kimlik, cinsiyet gibi kültürel olarak kodlanmış sorularla beraber beden, toprak, doğa gibi dünya içinde bir varlık olarak kendini sorguladığı işlere temel oluşturan zemini hazırladı. Iowa Üniversitesi’nde Intermedia programını tamamladığı 1972 yılına kadar kaldı ve çalışmalarını sürdürdü. Üniversite eğitiminin hemen ardından dışavurumcu çizgide başladığı sanat kariyerini, resim sanatını yeterince gerçekçi bulmadığı için bıraktı. Yaşamın kaynağına gitmeye karar verdiğini söylüyor ve şöyle açıklıyordu:

Sanatımdaki dönüm noktası, resimlerimin ifade etmek istediklerim için yeterince gerçek olmadığını farkettiğim 1972 yılıydı. İmgelerimin gücü olmasını, sihri olmasını istedim.²

Mendieta bir başka sürgün sanatçı olan Fransız ressam ve heykeltıraş Marcel Duchamp’la benzer bir gerekçe ile resim yapmayı bıraktıktan sonra deneysel sanat alanında eğitim veren başka bir kurumda master yapmaya başladı. 1972’de gerçekleştirdiği ilk performans, arkadaşı şair Morty Sklar’dan kestiği sakalları kendi yüzüne yapıştırmasıyla oluşturduğu “*Facial Hair Transplant*” adlı performanstı. (*Fot. 1*) Bu performans, Duchamp’ın gelenek ve yerleşik algıya saldırıan bıyıklı *Mona Lisa*’sının “L.H.O.O.Q.” (1919) yeniden yorumuydu. (*Res. 1*)

Duchamp ve Mendieta’nın sanatsal formları birbirlerinden ayrı görünmekle beraber iç yapıları ve kuruluşları bakımından örtüştükleri birçok nokta vardır. Duchamp, L.H.O.O.Q. çalışmasında bu bıyıklı ve keçi sakallı *Mona Lisa*’nın *readymade* ve ikon kırıcı Dadaizm’in bir kombinasyonu olduğunu söyler ve çalışmanın özgünlüğüne dair şu sözlere yer verir:

Orjinal, yani orjinal *readymade*, altına Fransızca başharfleri gibi telaffuz edilen dört harfle *Giocondo*³ hakkında çok uygunsuz bir şaka yapmış olduğum 8x5 cm’lik ucuz bir kromodur.⁴

Mona Lisa’ya cinsiyet müdahalesinin yanı sıra gizli bir otoportresini yapmış oluşu da Duchamp’ın Dadaist eğiliminin bir uzantısıdır. Duchamp’ın yaklaşımı, bir biçime bağlı kalmamak ve ironi katarak anlamını değiştirmek bakımından Mendieta’nın yaklaşımıyla örtüşür. Dönüştürmek, Mendieta için sınırlar arasındaki üretimin ifade bulması bakımından önemli bir açıklık yaratır. Mendieta, dünyanın fotografik tasvirinin nesnel bir bakışla sabitlenmesinin, peşinde olduğu gerçekliğe ulaşmada yetersiz olduğunu

2 “*The turning point in my art was in 1972 when I realized my paintings were not real enough for what I wanted the image to convey-and by real I mean I wanted my images to have power, to be magic.*” (Eshleman, 2016, 322)

3 *Lisa del Giocondo*, Leonardo da Vinci’nin *Mona Lisa* resminin modelinin adıdır.

4 Binkley, 1977, 266.



◀
Fot. 1:

Ana Mendieta, *Yüz Tüyleri Nakli*, 1972.

(<http://boystown.tumblr.com/>)



▶
Res. 1:

Marcel Duchamp, *Mona Lisa*, 1919.

(www2.uncp.edu/home/rwb/duchamp_mona.jpg)

düşünür. Bedenini dünyaya ekleyerek mekan ve zaman içinde görünen ve kaybolan işler üretmek ister. Sınır, geçiş ve geçicilik daha sonra uzun süre devam ettireceği *Silüeta* serisinin özünü oluşturan temel meselelerdir. O, kavramları bu temel üzerinden yorumlar.

Sanatçının performanslarında kullandığı müzikler geleneksel Küba ritimlerinden oluşan ve davul ile icra edilen ritüelistik müziklerdir. Bununla beraber Mendieta'nın çok sık kullandığı *kan* ögesi temsili bir nitelikten çok Afro-Cuban kültüründeki metaforik algılanışa gönderme yapar. Özellikle *Silüeta* serisinde kullandığı *kan* ögesi Hristiyan mitolojisinde yeniden doğma sembolü olarak kullanılmış, onun dünya ve evren ile kurduğu bağlantının bir ifadesi olmuştur. *Mendieta Santeria* diye bilinen Küba *katolizminin* bir dalından özellikle etkilenmiş, yaşam döngüsü, ölüm, kadınlık, yeniden doğuş ve yenilenme temalarını işlerken bu geleneğe gönderme yapmıştır. Erin McCutcheon, Mendieta'nın, bu Afro-Cuban mistik dini Santeria'nın kültürünü ve kendi kişisel inanışlarını kullanarak, geleneksel olarak karşıt güçler ve yaygın olarak anlaşılan karmaşa arasındaki sorunlu bağlantıları dışavurduğunu söyler.⁵

Sara Sanchez, Mendieta'nın *Santeria* pratiklerinden nasıl etkilendiğini şu sözleriyle ifade eder:

Lucumi bölgesinin yerköre merkezli öğretisi; kadın ve erkek ilahların (orishas) yer aldığı felsefe ve mitolojinin önemi; bazı erkek ilahların kadınsıl dışavurumu; kadın ve erkek rahiplerin eşit statüye sahip

⁵ Mccutcheon, 2005, 18.

olmaları; ve yakın zamanlara kadar babalawos ya da yüksek rahiplerin kabul töreninin erkeklere özgü olmasına rağmen birçok dini törende kadının domine etmesi.⁶

Sanchez ayrıca Mendieta'nın bir yöreyi kutsamak için Abakuá⁷ tarafından kullanılan "anaforuana"dan (Lydia Cabrera tarafından, aynı adlı kitabında bahsedilen kutsal işaretler) nasıl faydalandığını anlatır.

Silueta serisinin ilk işlerinde arkeolojik kazı alanlarında çalışan Mendieta kendi Latin kökleriyle de tılsımlı bir bağ kuruyordu. Giorgio Agamben, genetik bağların kişinin toplum içinde kabul görmesi için ön koşul olduğunu ileri sürer.⁸ Antik Roma'da sosyal kimliğin inşası evlerin atrium bölümlerinde saklanan ataların balmumu maskeleri ile sağlanırdı. Bu tarihsel bağ bireyin karar verme, eleştirme ve toplum içindeki politik konumunu belirleme gücünü temellendirerek kişiyi özgürleştiriyordu. Kölelerin bu tarihsel ve genetik bağların ispatından mahrum olması ise onların birey olarak tanınmalarının önündeki en büyük engeldi. Bu bağlamda Mendieta, yabancı olduğu bir toplumda kendi öznel varlığını, ait olduğu kültürün ritüellerini sergileyerek ispat etmeye çalışıyordu.

Mendieta bu seriyi Meksika'ya yaptığı bir yaz gezisi sırasında gerçekleştirmeye başladı. Meksika, sanatçı için, doğduğu topraklarla olan kültürel kökleriyle bağ kurabileceği bir yerdirdi. Serinin ilk işinde Mendieta'yı, Oaxaca'da bir Pre-Colombian Dönemi mezarı içinde, çıplak bedeni beyaz çiçeklerle kaplanmış biçimde görüyoruz. (Fot. 2) Kendi bedenini toprak içine yerleştirip çeşitli doğal malzemeler ile kaplayarak doğa içinde bedeninin kaybolması, doğaya dönüşmesi bağlamında doğum ve ölüm gibi döngüleri vurgular. Mendieta'nın doğayla kurduğu iletişim, mekan, obje ve canlıların hepsinin belli bir tinsel öze sahip olduğuna inanılan Animizm ile örtüşür. Hayvanlar, bitkiler, taşlar, hava, su, insan ürünü yapılar ve hatta kelimelerin bile potansiyel olarak yaşadığına inanılan Animizm çerçevesinde Mendieta'nın *Imagen de Yogul* çalışması yerini bulur. Çiçekler sanki kendi vücudunun içinden fişkirır gibidir. Vücudu mezar çukuruna benzer bir çukurda hareketsiz durur. İçinde yer aldığı çukurun ana rahmini de çağrıştırmasıyla hem yaşamın yokluğu hem de yaşamın doğuşuna gönderme yapar. Kendi bedenini kullanması feminist bir yaklaşım olarak da değerlendirilir. Kadın bedeni burada mesajın temel unsurudur ancak, sonsuza dek orada unutulmuş ve gömülmüştür. Kültürel yabancılığının göstergesi olarak *Silueta* çalışmaları bu aidiyet sorunsalına gönderme yapar. Figürlerin sadece kendilerinden kalan gölgeler olarak izlerini bıraktığı diğer *Silueta* çalışmaları da aynı temadan beslenir. Mendieta, *Silueta* serisi için şöyle der:

Kendimle doğa arasında ilişkiyi sanatım aracılığıyla keşfetmem ergenlik dönemimde vatanımdan sökülüp atılmış olmanın açık bir sonucudur. Doğada silüetimi yapmak vatanım ve yeni evim arasında bir geçiş sağlar.

6 Sanchez, 2000, 25

7 Nijerya ve Kamerun'dan getirilen zenci kölelerin Küba'da oluşturdukları zenci hareket

8 Agamben, 2010, 46.

Köklerime sahip çıkmanın ve doğayla bir olmamın yoludur. İçinde bulunduğum kültür benim parçam olsa da köklerim ve kültürel kimliğim Kübalılık mirasından meydana gelir.⁹

Frida Kahlo'nun "Roots" -1943- (*Res. 2*) isimli eserini çağrıştıran bu işler, Mendieta'nın kendi sanatsal formunu şekillendirmeye başladığı işlerdir. Silueta, izleyici olmaksızın gerçekleştirilen performanslardan oluştuğu için *sanat tarihsel* tasnifte seyirciyle tamamlanan ilişki estetik formunda sayılamaz. *Silueta* daha çok mahrem ve tinseldir. Ortaya çıkan silüet Mendieta'nın kendi bedeninin karakteristik özelliğini yansıtacak herhangi bir emare taşımaz. Bu mânâda özcü ve tinseldir. Jane Blocker'a göre bu silüetlerin ateş solumaları, tütün içmeleri, kanlarının damlaması ve parçalara ayrılmaları ve yeniden doğmaları, onları hatasız bir şekilde insan yapar.¹⁰ Duygusalık, arzu, kimlik gibi insani nitelikler atfedilen toprak, artık yalnızca heykel malzemesi olmanın ötesine geçmiştir.¹¹



▲ **Res. 2:** Frida Kahlo, *Kökler*. Yağlıboya, 30x30 cm, 1943.
(<https://conversations.e-flux.com/t/frida-kahlo-love-letters-to-be-sold-at-auction/1384>)

◀ **Fot. 2:** Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973.

(https://sites.duke.edu/vms590s_01_f2012/2012/09/30/imagen-de-yagul/)

Bu özcü ve tinsel vurgu, *Silueta* serisinde sanatçının bedenini tanrıça figürleri şeklinde kullanması ile tamamlanır. 1980'li yıllarda yaptığı "Rupeshian" adlı seride Mendieta, *Ana Tanrıça* temasına geri döner ve kadın mitolojisinin geleneksel yuvarlak

9 "My exploration through my art of the relationship between myself and nature has been a clear result of my having been torn from my homeland during my adolescence. The making of my *Silueta* in nature keeps (makes) the transition between my homeland and my new home. It is a way of reclaiming my roots and becoming one with nature. Although the culture in which I live is part of me, my roots and cultural identity are a result of my Cuban heritage." (Ortega, 2006, 25.)

10 Blocker, 1999, 18.

11 Blocker, 1999, 18.

formlarını kayalara ve mağara içlerine oyar. Bu çalışmalarıyla tarih öncesinde mağara duvarlarına oyulmuş ve elle tutulabilir büyüklükte üç boyutlu kadın figürlerine de gönderme yapar. Bu figürler kadının doğurganlığı, bereket, ve ritüel değerleri bağlamında yorumlanmıştır. Mendieta’da ayrıca mağaranın metaforik olarak rahim ile benzerliği sebebiyle *doğa anaya* geri dönen kadın bedeni, yaratıcı gücün kaynağıyla da içsel bir bağlantı kurar. Kadın ikonografisi Mendieta’nın kültürel kökleriyle ilişkili olduğu kadar anti-koloniyal ve anti-empyralist düşünce içinde de değerlendirilmelidir. Latin Amerika’nın Batılılar tarafından kolonileştirilmesi, bu coğrafyaya ait mitler, inanışlar ve tarih kurgusunun empyralistler tarafından baskılanıp yok olması sonucunu doğurur. Batı, kendi inanç ve çizgisel tarih algısını, mekandan bağımsız olarak gittiği her yerde kurumsallaştırmaya çalışır. Batı kültüründeki tek tanrı inancı karşısında sesini yitiren kadın mitinin vurgulanması, Mendieta’nın feminist söylem içinde bir yer edinmesini de sağlar.

Beden, Mekan, Kimlik

Mendieta’nın olgunluk dönemi diyebileceğimiz ikinci dönem işlerinde sanatçı, bedenini kendisini obje olarak kullanmaktan vazgeçmiştir. (*Fot. 3*) Charles Merewether’a göre, kendi bedeninin kontur ve ölçülerini kopyalarak kalıp yaratmasıyla “*Mendieta çalışmanın objesi olarak kendisini çıkarmış ve ardında sadece kalıntı ve iz bırakarak tahrip edilen, ya da dönüştürülen bir yazıt yüzeyi olarak bir form üzerine çalışmıştır.*”¹² Bu da bedeni bilişsel bir özne olarak kavrayışımızı sorgulayan bir sürece uç verirken felsefi bir açıklama gerektirir. Merleau Ponty kartezyen düşüncenin bedensizleştiği zihnin karşısına, *yaşayan beden* kavramını koymuştur. Yaşamak algısaldır ve yaşayan beden algının merkezindedir. Çünkü beden olmaksızın hiçbir şey algılanamaz ve duyular işlev görmez.¹³ Bununla beraber beden zihinsel düzeyde sosyal olarak inşaa edilir. Başkaları tarafından dönüştürülen ve başkasını dönüştüren, kolektif bilinçteki beden fikridir. Jean Paul Sartre “*Aslında biz seçimleri yapan özgürlüğümüz, fakat özgür olmayı seçemeyiz; özgürlüğe mahkumuz.*” diyordu.¹⁴ Ponty, dünya içindeki varlığın ifade edilmesini vurgulayarak “*anlama mahkumuz*” der. Ponty’e göre dünya içindeki bütünsel varoluşumuz tarihsel sonuçlar taşır ya da bu sonuçları yaratırlar. Sartre’nin “*başka insanlar cehennemdir*” mottosu, Ponty’de “*tarih başka insanlardır*” önermesine dönüşür.¹⁵

Heidegger ise, dünya içinde varolmanın bir öncel olarak başkalarıyla varolmayı içerdiğini söyler.¹⁶ Mendieta’nın boşluğu tam da bu bakış açısından, sanatçının başka bir ülkede bir yabancı olarak ötekileşmesini, bir öteki olarak sadece boşlukta yer kaplayan bedeninin tanımsızlığını vurgular. Bu tanımsızlık, Fransa’ya Bulgaristan’dan göçetmiş olan Julia Kristeva’nın “yabancı” için mekanı hareket halinde bir trene benzetmesi

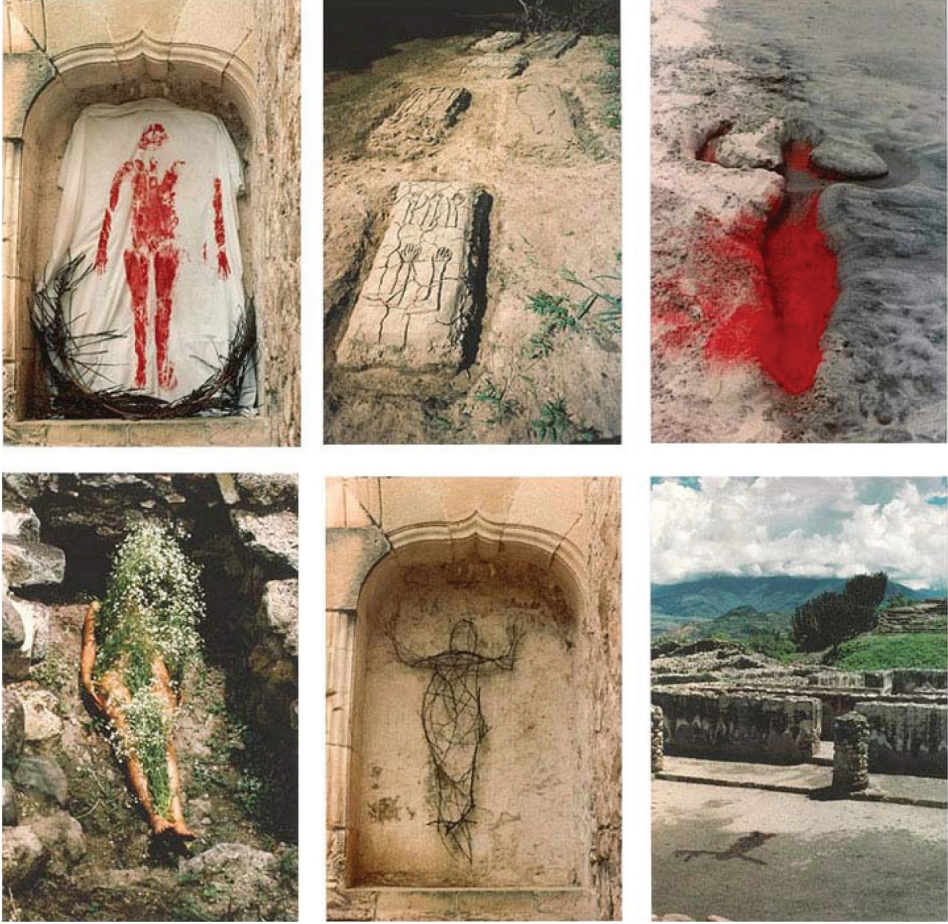
12 Merewether, 2000, s. 122

13 Ponty, 1994, s. 21-59

14 Sartre, 1943, s. 565

15 Sahakian, 1997, s. 21

16 Heidegger, 2006, s. 59



Fot. 3: Ana Mendieta, *Silueta* Çalışmaları, Meksika, 1973–77.
(<https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico>)

örneğinde olduğu gibi; trenin hızından dolayı yersizleşme, köksüzleşmenin oluşturduğu belirsizliktir.¹⁷ Bu mânâda hız, belleği oluşturacak mekan ile deneyime izin vermeyen hatta varolan kimliğinde parçalanmasına sebep olan bir belirsizlik yaratır. Heidegger'in düşüncesini takip edersek; Mendieta'nın sanatsal pratiği kendi varlığını yeniden doğuracak olan yaratıcı gücün alanıdır. “Kavramları krize sokarak düşüncüyü harekete geçirme, Heidegger'in sanatın özü olarak adlandırdığı açığa çıkarma işleminin temel dinamikleridir.”¹⁸

17 Kristeva, 1991, 7-8.

18 Bolt, 2012, 15.

Bedenin dünya üzerindeki, dünya ile etkileşen uzamdaki varlığı ile o varlığın içindeki kültürel kimliğe ayrılmış boşluk çekişme halindedir.

Sanat işinde hakikatin kurulması, daha önce hiç olmayan ve bundan sonra da olmayacak bir varolanın meydana getirilmesidir. Meydana getirme bu varolanı öyle bir şekilde açık alana yerleştirir ki, getirilecek olan önce geleceği, meydanın açıklığını açar. Bu meydana getirme, özellikle varolanın açıklığı, yani hakikati getirdiğinde meydana getirilen şey sanat işidir. Yaratmak böyle meydana getirmektir.¹⁹

Mendieta'nın görünür kıldığı boşluk sürgün olmanın verdiği acı ve parçalanmışlık hissini dünyaya ait olma, onunla bütünleşme ile iyileştirmeye çalışan bir çabanın sonucudur. Bu noktada Mendieta bir kez daha Marcel Duchamp ile aynı düzlemde buluşur. Duchamp, 1940 Mayıs'ında Nazi'lerin Paris'teki ilerlemesinden dolayı şehri terk ederek Bordeaux yakınlarında bir kıyı kasabası olan Arcachon'a varır. Sürekli bir göçmen hareketliliğinin yaşandığı bu küçük kasabada kızkardeşi ile yaklaşık bir sene kalır. Bu süre içinde Duchamp daha evvel yaptığı 69 adet çalışmanın yeniden üretilmiş minyatürlerini içeren "Boite-En-Valise" işini tamamlar. 1941'de Arcachon'da yaşam koşullarının gittikçe kötüleşmesinden dolayı ülkeyi terketmeye karar verir. Peynir tüccarı kılığında sınırı geçerek New York'a gider. Duchamp, kaçış hazırlıkları sırasında bütün hayatını sığdırdığını söylediği valizi, Peggy Guggenheim'in yardımıyla daha evvel Amerika'ya göndermiştir.²⁰ T. J. Demos, bu valizin Duchamp'ın jeopolitik yer değiştirme, yersizleşme ile baş etmek için bulduğu çözüm olduğunu söyler. *Boite-En-Valise*, sürgünün köksüzleştirilen amnezik etkisi karşısında Duchamp'ın kimliğini ve hafızasını oluşturan şeylerin küçük birer temsili ile taşınabilir bir ev önerir. *Silueta* ile *Boite*'nin kesiştiği nokta burasıdır. Duchamp'ın *Boite* ile içselleştirdiği kavramları Mendieta kendi bedeni ile içselleştirir. Kimliği, belleği ve tarihi ile bedeni aracılığıyla bağ kurar. Mendieta'nın taşınabilir evi bedenidir.

Her iki sanatçı için de bellek ve hatırlama varoluşun yerleştiği, Heidegger'e atıfla fırlatıldıkları yerdir. Mendieta'nın varoluşu, yersizleşme ve evsizleşmeye bedellenmiş bir sürgün durumudur. *Silueta* için sürgün olma durumu, romantize edilmiş bir kimlik arayışının sonunda varılan nokta değildir. Bu daha çok arayışın kendisinin çalışması için gerekli koşulları sağlayan bir bilinç düzeyidir. Emmanuel Levinas "*varlığın her zaman kendi olanaklarının ortasına fırlatılmış*" olduğunu söyler, olanaklarının önünde konumlanmış değildir.²¹ Fırlatılmışlık, ilişkilenebilirlik tarzıdır. Olanakların önünde konumlanmış kartezyen düşüncenin mekanik işleyişi gereği, öznenin içinde bulunduğu dünyadan mesafe alarak soyutlanması anlamına gelecektir. Özne kendini mekandan ayırır ve ona dışarıdan eklenir. Batı sanatında empresyonistlerle başlayan perspektif karşıtı anlayış bu mesafelenmeden kaynaklanan duyu eksikliğine bağlanır. Mendieta'nın sürgün

19 Heidegger, 2002, 187.

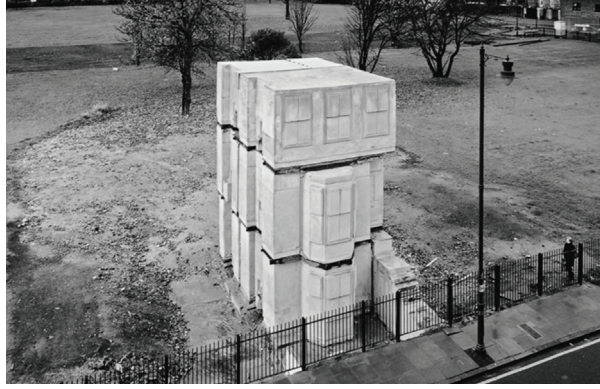
20 Demos, 2002, 6-37.

21 Bolt, 2012, 30.

Fot. 4:

Rachel Whiteread, *Ev*,
1993.

(<https://www.themodernhouse.com/journal/the-art-of-living-5-inspiring-artists-homes/>)



olma durumunun romantik tasvirinden kaçınması, aidiyetsizliğin içine fırlatılan sanatçının bu durumu, temsilin rasyonel hapisanesi içinde kontrol etmekten kaçınmasıdır. *Silueta* tam da bu mânâda özne ve nesne açıklığının ortasında bir deneyim olarak durmaktadır. Bu deneyim *Silueta*'nın yapısal (sorunsal) kuruluşu bakımından Mendieta'nın fotoğrafı çektikten sonra tamamlayıp kapattığı bir açıklık değildir. Bu anlamda tasvirici de değildir, aksine Umberto Eco'nun vurguladığı gibi hareketli ve süreklidir. Eco'ya göre genel olarak “her sanat yapıtı açıkça ya da örtülü olarak, bir zorunluluk poetikasının ürünü de olsa, olası okumaların gücül olarak sonsuz bir dizisine açıktır: bu okumaların her biri yeni bir bakış açısına, bir beğeniye, kişisel bir “çalış” tarzına göre yapıtı yeniden yaşatır.”²²

Silueta'nın göstermeden görünür kıldığı beden vurgusu uzamsallık²³ üzerinden okunabilir. Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da üç farklı uzamdan bahseder: Bunlar Dünya-mekânı, *Dasein*²⁴ mekânı ve *Dasein*'in “orada”sını kuran anlama ve duygulanım açımlarıdır. Heidegger'e göre “varlık minvalini anlayacak olan ve onun anlamını soruşturacak olan *Dasein*'in bizzat kendisidir.”²⁵ Dünya-mekânı boş uzamdır ve kendini dışlayan bedenden ayrı olarak varolur. Bu anlamda mutlak ve fiziksel mekândır. *Silueta*'nın fenomenolojik varlığından bağımsız olarak o'nu sadece çukur olarak görür. Dolayısıyla *Silueta*'nın sanatsal özünü uzama bağlayan düşünce Heidegger'in eylem alanı olarak dünyanın içinde-varolma olarak tarif ettiği *Dasein uzamıdır*. Bu uzam insandan bağımsız değil, birlikte düşünülmelidir. Uzam ve insanın varoluşsal karakteristiği arasındaki bağlantı, Mendieta'nın çalışmasının varoluşsal uzam üzerinden yorumlanmasına yol açar. Burada *Silueta*'nın göstermeden görünür kıldığı bedeni varoluşsal uzamın kendisidir. Bu uzamsal önermeyi Rachel Whiteread'in *House* adlı eserinde de görürüz. (Fot. 4) Londra'nın East

22 Eco, 1992, 34.

23 *Uzam*: Algılanan nesnelere, cisimlerin ana niteliği, uzayda yer kaplama.

24 *Dasein*, Almanca'da *varoluş* anlamına gelir ve Heidegger'in *Varlık ve Zaman* adlı eserinde kullandığı bir terimdir.

25 Yıldızdöken, 2017, 169.

End bölgesinde yıkımına karar verilen sıralı binalardan birindeki boş bir evin içini, duvarları yıkılmadan önce sıvı betonla spreyleyerek²⁶ gerçek boyutlu kopyasını yapmıştı. Whiteread böylece, objenin negatif kalıbını çıkararak zaman ve mekandan soyutluyor; negatif bir alanı pozitif bir objeye dönüştürüyordu. Böylece bütün bu eylemleri mümkün kılan uzamın kendisini varlık olarak görünür yapıyordu. İşte bu biçim, anti-biçim karşıtlığı *Silueta*'da ve *House*'ta ortak bir tekinsizlik hissi yaratır.

Sigmund Freud'un bahsettiği *tekinsizlik*²⁷ hissini, *House*'da alışıldık olanın varlığını alışılmadık bir görüntü karşısında hissederken, *Silueta*'da sayıklama ya da tekrar ile birlikte hissederiz. Tekinsizlik, bedenin varlığı ve yokluğu arasındaki gerilimle beraber *Silueta*'nın gerçekleştirdiği mekanlarla ikiye katlanır. Mendieta silüetlerini su kenarı, çimenlik, buz, çamur gibi kısa sürede bozulabilecek yerlere yapıyordu ki kısa sürede doğa tarafından geri alınabilsin. Bu bedenin ve doğanın karşılıklı olarak birbirinin içine kapanması ve karşılıklı olarak birbirlerini yeniden üretmesi, yapıtın sürekliliğini sağlar. Mendieta bu durumu, bedeni doğanın, doğayı ise bedenin uzantısı oluşu ile tarif eder. Bununla beraber süreklilik mekanın içindedir ve o mekanı kısa süreliğine işgal eden bedenin kaygısını sürekli hale getirir. Fotoğraf da sabitlenmiş boşluk gibi görülen diğer öğelerin tehditkar kuvvetlerini hissettirir ama gördüğümüz silüettir. Mendieta'nın fotoğraflarını izlerkenki zihinsel süreç geçici silüetlerin bozulacağı hissidir. *Silueta*'nın izleyicisiyle girdiği karşılıklı ilişki bu iz bırakılan mekanın az sonra kaybolacağı hissiyle beraber izleyici için sürgün ruhunun tekrar yaratılmasıdır.

Ana Mendieta uzun bir aradan sonra Küba'ya geri döndüğünde *Rupestrian* serisini yapmaya başlar. (Fot. 5) Bu seride Mendieta artık kendi bedenini kullanmamaktadır. Bunun yerine kayalara oyulmuş kadın tanrıça imgesinden alınmış formları *Silueta*'ya benzer biçimde kazır. Havana'nın dışında Latinolardan önce ilkel toplulukların yaşamış olduğu bir bölgede doğal olarak şekil almış kireçtaşı mağaralarda Taino ve Ciboney kültürlerinden tanrıçalara atfettiği ve aynı zamanda kendi bedenini de temsil eden soyut kadın figürleri kazıdı ve boyadı.²⁸ Mendieta bu heykellerin parka gelen kişilerce keşfedilmesini istemişti ancak erozyon ve arazinin farklı kullanımları sonucunda tamamen yok olmuşlardı. *Silueta*'lar gibi bu çalışmalar da sadece sanatçının film ve fotoğraflarında yaşamaya devam ediyor.

26 Evin tüm iç duvarlarının sıvı betonla pompalanıp daha sonra dış cephenin –evin kendisinin– sökülmesi yoluyla evin içinin ortaya çıkartılması.

27 Freud “The Uncanny” olarak İngilizceye çevrilen *Unheimlich* adlı makalesinde tekinsizlik için şöyle der: “*Almanca bir kelime olan unheimlich, tanıdık, bildik, yerli anlamlarına gelen heimlich, heimisch kelimelerinin bariz bir şekilde zıddıdır ve bilinmediği, tanıdık gelmediği için ‘tekinsiz’in kesinlikle korkutucu olduğu sonucuna varmak bizi cezbeder. Elbette, yeni ve tanıdık olmayan her şey korkutucu olmak zorunda değildir, ancak bu ilişki tersine çevrilemez. Sadece diyebiliriz ki alışılmışın dışında olan şeyler kolayca korkutucu ve tekinsiz olabilir; bazı yeni şeyler korkutucu olabilir ama her anlamda değil tabii. Alışılmışın dışında ve tanıdık olmayan şeylerin tekinsiz olması için bunlara bir şeylerin eklenmesi gerekmektedir.*” (Zambak, 2013, 450.)

28 Oransky & Joseph, 2015, 178.



Fot. 5:

Ana Mendieta,
Rupestrian Serisi,
1981.

(<http://artobserved.com/2013/06/new-york-ana-mendieta-late-works-1981-1985-at-galerie-lelong-through-june-22nd-2013/>)

Sonuç

Mendieta'nın Earth-Body – Toprak-Beden çalışmaları olarak tanımladığı ve izleyici olmaksızın gerçekleştirilen performanslar, kültürel düzlemde beden ve kimlik arasındaki bir geçiş alanını tanımlar. Bedenin, doğa ve kültür birlikteliğinden doğuşu, onu salt bilişsel bir öznellik olarak kavramamızın yanında, duyumsayan ve algılayan şey olarak da konumlandırmıştır. Bu bağlamda Kartezyen düşüncenin bedensizleştirdiği zihnin karşısında, “yaşayan beden” kavramı yerleşmiştir. Yaşamak algısaldır ve yaşayan beden algının merkezindedir. Bununla beraber beden, zihinsel düzeyde sosyal olarak da inşa edilir. Başkaları tarafından dönüştürülen ve başkasını dönüştüren kolektif bilinçteki performatif beden fikridir bu.

Mendieta'nın Silueta ile yarattığı boşluk tam da bu bakış açısından, sanatçının başka bir ülkede bir yabancı olarak ötekileşmesini, bir öteki olarak sadece boşlukta yer kaplayan bedeninin tanısızlığını vurgular. Bu tanısızlık; yersizleşme, köksüzleşmenin oluşturduğu belirsizliktir. Belleği oluşturacak mekan ile deneyime izin vermeyen, hatta var olan kimliğin de parçalanmasına sebep olan bir belirsizlik. Fakat Mendieta'nın silüetleri köksüzleşme ya da yokluk değildir. Bu, yeryüzü ile kurulu dünya arasında sanatçının kendi varlığını yeniden doğuracak olan yaratıcı gücün alanıdır. Silueta için sürgün olma durumu romantize edilmiş bir kimlik arayışının sonunda varılan noktadan çok, arayışın kendisinin çalışması, kavramları krize sokarak düşüncüyü harekete geçirmek için gerekli koşulları sağlayan bir bilinç düzeyidir. Mendieta kendi kimlik ve tarihinden oluşmuş Silueta'da sürgünde bir kadın olmanın olanaklarından yararlanmış ve onu bir varoluş biçimine dönüştürmüştü. Sürgün olmanın günlük hayatta Mendieta'yı konumlandığı düzey, içinde bulunduğu mekan ve zamanı teorize etmeye ve tanımlamaya çalışmasından önce, onlarla birlikte var olmasını sağladı. Mendieta'nın Silueta ile yarattığı açıklık sanatçının ölümünden sonra da yapıtın kendi içinden başka sanat eserlerinin yaratılmasına yol açmıştır.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2009). *Nudities*, Meridian California, 2010
- Binkley, T. P. (1977). Contra Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3, Spring, 1977, 265-277
- Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Duke University Press, Durham and London.
- Bolt, B. (2012). *Yeni bir bakışla Heidegger*, Kolektif Kitap, İstanbul
- Demos, T. J. (2002). *Duchamp's Boîte-en-valise: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement*, Grey Room, No. 8 (Summer, 2002)
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*, Çev. Yakup Şahan, Kabalcı yayınevi, İstanbul
- Eshleman, C. (Ed.). (2016). *A Sulphur Anthology*, Issue 22. Wesleyan University Press, 2016
- Heidegger, M. (2002). The Origin of the Work of Art. *Basic Writings*, Trs: David Farrell Krell, Routledge: London
- Heidegger, M. (2006). *Varlık ve Zaman*, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Kristeva, J. (1991). *Stranger to Ourselves*, Colombia University Press, New York
- McCutcheon, E.L. (2005). *Incorporados: The Art of Ana Mendieta*, Elements: Spring 05
- Merewether, C. (2000). From Inscription to Dissolution: An Essay on expenditure in the work of Ana Mendieta. Fusco, C. (Eds), *Corpus Delecti: Performance Art of Americas*, (122-137). Routledge, 2000, London and New York
- Oransky, H. & Joseph, L. W. (2015). *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*, University of California Press, 2015
- Ortega, M. (2004). Exiled space, in between space, *Philosophy & Geography*, Vol. 7, No. 1 (Şubat 2004).
- Pollack, R. (2013). Discovering Rachel Whiteread's Memorial Process: The Development of the Artist's Public and Memorial Sculpture from House to Tree of Life. <https://bir.brandeis.edu/bitstream/handle/10192/25120/PollackThesis2013.pdf?sequence=3> 22 Kasım 2017 tarihinde alınmıştır.
- Sanchez, S. M. (2000). Afro-Cuban Diasporan Religions: A Comparative Analysis of the Literature and Selected Annotated Bibliography. *Institute for Cuban & Cuban-American Studies Occasional Papers*.
- Sartre, J. P. (1943). *Varlık ve Hiçlik*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2011.
- Sahakian, W. (1997). *Felsefe Tarihi*, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi: İstanbul (21. Bölüm)
- Yıldızdöken, Ç. (2017). Heidegger'de Dasein'in Varlığı ve Zaman Meselesi, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 53. Sayı / Temmuz 2017, 162-178
- Zambak, F. (2013). Orhan Pamuk'un 'Tekinsiz Bavul'u: Babamın Bavulu'nu 'Tekinsiz' Kavramı ile Okumak, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* Cilt: 6 Sayı: 24, Kış 2013

15 ve 16. YÜZYIL MAVİ-BEYAZ SERAMİKLERİ: OSMANLI, SAFEVİ VE ÇİN HANEDANLIĞI ÖRNEKLERİNİN ÜSLUP BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRILMASI



15TH AND 16TH CENTURIES BLUE-WHITE CERAMICS: COMPARISON OF OTTOMAN, SAFAVID AND CHINESE SAMPLES IN THE STYLE CONTEXT

Sevcan ÖLÇER*

Öz

Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlıkları, tarih boyunca doğu ve batı arasında köprü kuran, nitelikli sanat ürünleriyle kültür birikimlerini ortak bir senteze dönüştüren büyük medeniyetlerdir. Özellikle 15 ve 16. yüzyıllarda Anadolu, Orta Asya ve Uzak Doğu'da hüküm süren bu devletler, politik veya sosyo-ekonomik nedenlerle birbirleriyle sürekli temas halinde olmuşlardır. Bu nedenleri kısaca savaş ganimetleri, diplomatik hediyeler, sanatçı alışverişi ve İpek Yolu aracılığıyla gerçekleşen ticari hareketler olarak sıralayabiliriz. Söz konusu medeniyetler arasında çeşitli sebeplerle gerçekleşen sanatsal etkileşimler, dokuma, maden, ahşap, cam ve seramik gibi küçük el sanatlarında karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlıkları arasındaki sanatsal etkileşimler ve üsluplar, özellikle mavi-beyaz seramiklerde dikkate değer örnekleri içermektedir. 14. yüzyıldan beri Çin'de gelişmeye başlayan mavi-beyaz seramikler Safeviler ve Osmanlılar tarafından oldukça beğenilmiştir. Bunun yanında her iki ülke de 15 ve 16. yüzyıllarda buldukları bölgelerde, kendilerinden önce var olan kültür birikimlerinden faydalanarak yerli ve yabancı üslupları birleştirmiştir. Çalışmamızda, öncelikle Safevilerin kuruluşundan itibaren ürettiği mavi-beyaz seramikler ve üretim merkezleri üzerinde durulmuş, merkezler arası üslup farklılıkları açıklanmıştır. Ardından, kırmızı hamurlu Milet işi ve beyaz hamurlu mavi-beyaz ilk devir Osmanlı seramikleri hakkında bilgi verilerek, örnekler üzerinden İran ve Çin kaynaklı gelişen bezeme üslupları irdelenmiştir. Ayrıca, ustalar ve eserler aracılığıyla gelişen bezeme kompozisyonları Çin, Safevi ve Osmanlı ekseninde birbirleriyle karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Safevi, Çin, Mavi-Beyaz seramikler, bezeme üslupları,

Abstract

The Ottoman, Safavid and Chinese dynasties are the great civilizations that bridge the east and the west throughout history and turn cultural accumulations into a common synthesis with qualified art products. Particularly, in the 15th and 16th centuries, these states, which were dominant in Anatolia, Central Asia and the Far East, were in constant contact

* Arş. Gör. Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Şanlıurfa.

ORCID ID: 0000-0001-6351-0954 ♦ E-mail: sseviculture@gmail.com

with each other for political or socio-economic reasons. Shortly, we can list these reasons as warfare, diplomatic gifts, artist shopping, and commercial movements through the Silk Road. Among these civilizations, artistic interactions that take place for various reasons arise, especially in small handicrafts such as weaving, mine, wood, glass and ceramics. Artistic interactions and styles between Ottoman, Safavid and Chinese dynasties, especially in blue-white ceramics, contain remarkable examples. The blue-white ceramics that started to develop in China since the 14th century were highly appreciated by the Safavids and the Ottomans. On the other hand, both countries have united their native and foreign styles in their regions in the 15th and 16th centuries, taking advantage of their pre-existing cultural heritage. In our work, firstly the blue-white ceramics and production centers produced by Safavids since its foundation were emphasized and the differences between the centers were explained. Afterwards, information about the Ottoman ceramics with red-pasty Milet ware and white-pasty blue-and-white first-century ceramics was given and the emerging styles of ironing originating from Iran or China were examined. In addition, the compositions of decors developed by the masters and artifacts are compared with each other in the axis of China, Safavid and Ottoman.

Keywords: *Ottoman, Safavid, Chinese, Blue and White pottery, embellishment styles,*

Safevî Devleti¹ veya Devlet-i Safevîyye² İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra kurulan Türk-İslam devletlerinden biridir. Şah İsmail tarafından 1501'de kurulmuş³ ve 1736 yıllarına kadar bugünkü Azerbaycan, İran, Ermenistan, Irak, Afganistan, Türkmenistan ve Türkiye'nin doğu kesiminde varlığını sürdürmüştür. Safeviler, tarihte ilk kez Şiiliği resmî mezhep olarak kabul eden güçlü bir devlet olarak bilinmektedir.⁴ Şiiliği İran'a getiren topluluklar arasında da Safevi Devleti'ni kuran ve Kızılbaş olarak bilinen Anadolu Türkleri bulunmaktadır.⁵

Safevi Dönemi, İran'ın modern tarihinin başlangıcını oluşturur. Bu dönemin en parlak yılları Şah Abbas zamanında yaşanmış ve Şiiлик anlayışı altında tek ve birleşik bir İran'ın oluşması bu dönemde gerçekleşmiştir. Zamanla kendilerine özgü sanat eserlerinin ortaya çıkmasını sağlayan Safeviler, 18. yüzyılda karışık bir dönem atlatarak 19. yüzyılda gerçek bir İran (Fars) milletinin doğmasını sağlamıştır.⁶

1501'de Safevi Hanedanlığı'na kadar bugünkü İran ve çevresinde yani Orta Doğu ve Orta Asya'nın bir bölümünü içine alan bölgede; Gazneliler (999-1040), Selçuklular (1040-1157), Moğollar (1219-1258), İlhanlılar (1258-1336), Timurlu Hanedanlığı (1393-1410), Karakoyunlular (1450) ve Akkoyunlular (1450) sırasıyla hâkimiyet kurmuşlardır. Farklı yayılım alanları bulunan bu devletlerin İran ve çevresinde sosyal ve siyasal

1 Sümer, 1976, 1.

2 Câvid ve Baycar, 2004, 449.

3 Aydoğmuşoğlu, 2013, 412.

4 Ahmadov, 2005, 47.

5 Sümer, 1999, 1; Aydoğmuşoğlu, 2011, 4.

6 Bala, 1950, 1023. Safevilerle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Savory, 1987, 19; Hammer, 1991, 339.

etkinlikleri dışında gerçekleştirdikleri kültür-sanat faaliyetleri, kendilerinden sonra gelecek olan Safevi Dönemi sanatını da etkilemiştir. Söz konusu kültür-sanat faaliyetleri içinde başta mimari ve mimariye bağlı süsleme, hat, minyatür, ahşap, maden sanatı ile çini ve seramik sanatı gelmektedir.

Çalışmamızın amacı 15-16. yüzyıl Safevi Dönemi mavi-beyaz seramik sanatını açıklayarak, daha önceden Anadolu'yu etkisi altına almış olan Büyük Selçuklu, İlhanlı veya Timurlular gibi Safevi Hanedanlığı'nın da Osmanlı seramik sanatına etkilerinin olup olmadığını saptamaktır. Ayrıca, Osmanlı Dönemi mavi-beyaz seramik sanatının Safevi Dönemi seramik sanatına etkileri de irdelenecektir.

Safevi Dönemi seramik sanatı İran seramik tarihinde yeni bir çağın başlangıcı olarak düşünülmektedir. Dönemin en güzel ve en kaliteli seramikleri 1587-1629 yılları arasında hüküm süren Şah Abbas zamanında üretilmiştir. Safevi seramikleri, bazı kaynaklarda; 15. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar Çin porselenlerinin etkisinde kalmış, 17. yüzyıldan sonra mavi-beyaz örneklere siyah kontur çizgilerini veya farklı renkleri ekleyerek kendi üsluplarını yaratmış, ayrıca, İran coğrafyasında yüzyıllardır kullanılmış olan eski tekniklerin yeniden uygulanmış olduğu nitelikli üretimler olarak değerlendirilir.⁷ 16-18. yüzyıllar arasına bakıldığında, yüzyılın başında renksiz şeffaf sır altına mavi boyayla bezenen seramikler, 17. yüzyılda birden fazla tekniğin bir arada kullanıldığı mavi-beyaz seramiklere dönüşür. Bunlar arasında yeşil, sarı ve kırmızı gibi renklerin eklendiği mavi-beyazlar ve ince kazıma tekniği ile birlikte kullanılan mavi-beyazlar bulunmaktadır.

Elde edilen kaynaklarda, Safevi seramiklerinin, üslupları, dönemleri veya tekniklerine göre farklı biçimlerde gruplandırılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bazı gruplar üretim merkezlerinin kendi adıyla, bazıları da ele geçtikleri bölgelere göre isimlendirilmiştir.⁸ Örneğin Robert Charleston, Safevi Dönemi seramiklerini beş farklı gruba ayırmıştır.⁹ Bunlar: *Kubachi*, *lüster*, *çok renkli*, *tek renkli* ve *Gombroon* seramikleridir. Arthur Lane, bu dönem seramiklerini *polikrom*, *monokrom*, *mavi-beyaz* ve *lüster* örnekler olarak ana başlıklar altında birçok gruba ayırmıştır.¹⁰ Bu gruplar altında *Kubachi*, *Kirman*, *Meşhed*, *Yezd*, *imitasyon Kirman* üretimleri ve *Çin porselen taklitleri* ayrı başlıklar halinde yer alır. Friedrich Sarre¹¹ ve Bernard Rackham, Safevi seramikleri ile ilgili yayınlarında ele aldıkları seramikleri arkeolojik bölgelere göre sınıflandırmıştır.¹² Ayrıca 1874-1876 yılları arasında *Victoria and Albert Museum*'a getirilen büyük bir seramik koleksiyonu, General Sir Robert Murdoch Smith ve Monsieur Richard tarafından çeşitli gruplara ayrılmıştır.¹³

7 Lane, 1971, 71; Pope, 1956, 116-118; Taylor, 1995-1996, 22-24; Akbari ve Sadeghi, 2014, 74-87; Macioszek, 2015, 77-100; Jenkins, 1983, 45-51; Golombek vd., 2014, 1-3.

8 Lane, 1971, 75-76. Ayrıca bk. Rochechouart, 1867, 274-326.

9 Charleston, 1977, 97.

10 Lane, 1971, 68-105.

11 Sarre, 1919-1920, 337-344.

12 Rackham, 1933, 75.

13 Golombek vd., 2014, 6-7; Crowe, 2007, 2.

Safevi Dönemi Mavi-Beyaz Seramiklerinin Kaynağı Üzerine

İran'daki seramik ustalarının, kendi üsluplarının yanı sıra yeni üretim tekniklerini, form ve süsleme dekorlarını –özellikle mavi-beyaz seramik üretiminde– seramik sanatının ilerlediği merkezlerin en önemlisi olan Çin'den aldığı bilinmektedir. İran ve çevresinde Safeviler'den önce mavi-beyaz seramik üretiminde ilk olarak, 9 ve 11. yüzyıl arasını kapsayan, Çin'den ihraç edilen Tang Dönemi beyaz porselenleri ve *stoneware* olarak adlandırılan seramiklerden etkilenen üretimler gelmektedir. İkinci olarak 12 ve 14. yüzyıl arasını kapsayan Sung Dönemi beyaz seramiklerinden etkilenen üretimler ve son olarak Safeviler ile birlikte 16 ve 19. yüzyılları kapsayan Çin'in Ming Dönemi mavi-beyaz seramiklerinden etkilenen üretimler yapılmıştır.

Çalışmamızda mavi-beyaz seramikler kronolojik olarak, üretim yerlerine ve bezeme repertuarına dikkat edilerek tek bir başlık altında toplanmıştır. Bunun için çeşitli müze koleksiyonlarında yer alan parçalar incelenmiştir. Victoria and Albert Museum (London), British Museum (London), Walters Art Museum (Baltimore), Royal Ontario Museum (Toronto), Ashmolean Museum (Oxford), Freer Gallery of Art (Washington) ve Topkapı Sarayı Müzesi (İstanbul) koleksiyonlarındaki mavi-beyaz Safevi seramikleri, dekorları incelendiğinde hem net olarak farklılıkları izleme olanağı sağlamakta hem de mavi-beyazlar hakkında ayrıntılı bilgilere ulaşmak için bizlere daha fazla örnek sunmaktadır.¹⁴

İran'da mavi-beyaz seramikler ilk olarak 13. yüzyıl Moğol Dönemi'nde Kaşan'da yapılmaya başlanmıştır. Moğollar aracılığıyla Çin'e ihraç edilen bu gruptaki seramikler, Çin'de bulunan ustalarla farklı üsluplarda bezenmiş ve daha lüks üretimlere dönüşmüştür.¹⁵ Çinliler mavi-beyaz seramiklerini 14. yüzyıldan itibaren Yakın ve Orta Doğu ile Afrika ve Avrupa'ya ihraç etmişlerdir. Bu dönemde Safevilerin kendi üsluplarını yansıtan mavi-beyazlarının yerini Çin seramiklerinin çok benzerleri almıştır. Safeviler Çin motiflerinin yanı sıra sahte Çin atölyesi veya usta işaretleriyle sayısız seramik üretmiş ve bunları Mısır, Suriye ve Doğu Afrika'ya ihraç etmiştir.¹⁶

14 Safevi Dönemi'ne ait **Ulusal Koleksiyonlar için bk.** Rijksmuseum (Amsterdam), Ashmolean Museum (Oxford), Iran Bastan Museum (Tehran), Staatliche Museum (Berlin), Brooklyn Museum (Brooklyn), British Museum (London), Freer Gallery of Art (Washington), State Hermitage Museum (St. Petersburg, Russia), Arthur M. Sackler Museum (Harvard University), Los Angeles County Museum of Art, Louvre Museum (Paris), Beaux Arts Museums (Montreal), Metropolitan Museum of Art (New York), Royal Ontario Museum (Toronto), Tareq Rajab Museum (Kuwait), Victoria and Albert Museum (London), Walters Art Gallery (Baltimore); **Özel Koleksiyonlar için bk.** Barlow Collection (London), John Carswell Collection (London), Yolande Crowe Collection (London), Ettinghausen Collection (New Jersey), Keir Collection (London); **Arkeolojik kazılarda ele geçen örnekler için bk.** Ardabil Excavations (Miras-i Farhangi, Ardabil), Susa Excavations (Iran), Nisa Excavations (Türkmenistan), Damghan Excavations (University of Pennsylvania), Samarqand Excavations (Institute of Archaeology, Samarqand)

15 Fehrevari, 1973, 130.

16 Golombek vd., 2001, 207-236.

Çin etkilerinin ilk yüzyılda bu kadar yoğun olmasının sebebi, Çin’le yapılan ticari alışverişlerde bu bölgeye getirilen ve yerel atölyelerde benzerlerinin üretilmesini sağlayan Çin seramikleridir. Tahran’daki Erdebil Türbesi, Meşhed’deki İmam Rıza Türbesi ve Mahin Banu Türbesi koleksiyonları¹⁷ Çin mavi-beyaz seramiklerinin İran’a ulaştığını kanıtlayan önemli örnekleri içerir.¹⁸ Ayrıca 1941 yılında Çihil Sütun Köşkü yakınlarında yapılan kazılarda, Ming Dönemi’ne ait Çin’den ithal edilen mavi-beyaz altıgen çiniler bulunmuştur.¹⁹

Safevi Dönemi mavi-beyaz seramiklerinin en erken örneklerine bakıldığında genellikle kaynak yetersizliği ve materyal eksikliğinden söz edilir. Safevi ve Çin arasındaki etkileşimler incelendiğinde, İran’ın Çin’den ya da aslında Çin’in İran’dan etkilendiği konusunda bir belirsizlik vardır. Araştırmacılar, mavi-beyaz seramiklerin İran’a Suriye aracılığı ile geldiğini,²⁰ İran’da 12 ve 13. yüzyılda farklı renklerle birlikte yapılan sıraltı uygulamalarla birlikte ortaya çıktığını ve gezici ustalar tarafından İran’dan Çin’e getirildiğini²¹ ifade etmektedirler. Benzer durum Osmanlı Dönemi ilk mavi-beyaz seramiklerinin nereden geldiği konusunda da karşımıza çıkmaktadır.

Arthur Lane ve Geza Fehervari, geç dönem İlhanlı ve Timurî seramiklerini Safevilere dahil eder. Ernst J. Grube, bu dönem seramiklerinin Timur Dönemi çini ve seramik sanatının bir uzantısı olarak geliştiğini belirtilir.²² Yolande Crowe ise, Safevi seramiklerini, Timur ve Osmanlı sarayları için üretilmiş seramiklerle, Çin ve İran seramiklerinin karakteristik etkilerinin birleşmiş olduğu örnekler olarak ifade eder.²³ Ancak, Safevilere ait erken dönem mavi-beyaz seramiklerin kaynağına ulaşmak istediğimizde karşımıza Timur Dönemi seramikleri çıkar. Böylece 1370-1505 yılları arasında İran ve çevresinde Safevilerden önce bulunan Timur Dönemi’nde, Çin’in Ming Dönemi seramik formlarının ve motiflerinin kullanılmış, Safevi Dönemi’nin ilk safhalarına kadar başkent İsfahan’da uygulanarak sürdürülmüş olduğu anlaşılır.

Timurlu Dönemi’ne ait seramik üretim merkezleri halen bilinmemektedir; ancak Meşhed, Herat, Buhara, Semerkand gibi Timurlu şehirlerinde, sadece çinilerin değil, seramiklerin de üretilmiş olduğu düşünülür.²⁴ 15. yüzyıl başlarından itibaren Timurlular

17 Mahin Banu, Pers sanatını ve edebiyatını koruması altına almış, hat sanatına destek olmuş ve mücevherleri ile birlikte hediyelerden oluşan bir porselen koleksiyonu oluşturmuştur. *Bk.* Rizvi, 2000, 128.

18 Golombek vd., 2014, 8.

19 Golombek ve Wilber, 1988, 177.

20 Bazı kaynaklara göre İran’daki Timur Dönemi seramik ustalarının önemli bir kısmını, Timur’un Şam’ı 1402’de fethinden sonra Suriye’den buraya gelenler oluşturmaktadır. *Bk.* Golombek vd., 1996, 127.

21 Watson, 2006, 61; Golombek vd., 2014, 7.

22 Lane, 1971, 34, pl. 18; Fehervari, 1973, 131; Grube, 1989, 175-208; Grube, 1995, 77-86; Sims, 2011, 778-784.

23 Sims, 2011, 778-784.

24 Grube, 1967, 106.

ve Çinliler arasındaki ticaret gelişir ve bazı sanat eserleri yoğun bir şekilde İran'a girmeye başlar.²⁵ Bu eserler arasında Çin'den gelen mavi-beyaz seramikler de bulunmaktadır.²⁶ Timurlular, başlangıçta Çin seramiklerini taklit etmiş, fakat zamanla bunları kendilerine özgü kompozisyonlarla birleştirmiştir.²⁷ Bu seramikler kaynaklarda *özümlü tema üzerine çeşitlemeler*²⁸ veya *Timur stilinde mavi-beyaz seramikler* olarak yer alır. Formlar arasında derin kâseler, büyük tabaklar, sürahiler ve asma kandiller görülmektedir. Bezemeler arasında ise hatayî, rumî, lotus, palmet, çiçek motifleriyle tavşan, kuş ve balık figürlerine rastlanmaktadır.²⁹

Timurlu sanatında bir dönem modası olarak bilinen "Chinoiserie" Çin ile İslam dünyası arasında, Tang Hanedanlığı döneminden itibaren (618-907) form ve bezeme anlayışı olarak gelişmiştir.³⁰ Çinliler mavi-beyaz seramiklerinde, Müslüman ülkelerin beğendikleri motif ve kompozisyonları kullanarak Chinoiserie üslubunun oluşumuna büyük katkıda bulunmuştur.³¹ Timurlu seramik ustaları tarafından canlandırılan bu üslup, İran bölgesinde 14. yüzyıl sonlarına denk gelmektedir. 14. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren birçok ülkeyi çeşitli alanlarda etkisi altına alan Chinoiserie üslubu, Çin'de ortaya çıkan karışıklıklara ve farklı ülkelerle olan ihracatının büyük oranda azalmasına rağmen 15. yüzyılın sonuna kadar varlığını sürdürmüştür.³² 15 ve 16. yüzyıllarda Chinoiserie üslubundaki seramiklerin saraylardaki çini-hanelerde üretilmiş olabileceği düşünülmektedir.³³ 17. yüzyıl başlarına gelindiğinde ise Çin'in Jingdezhen üslubu İran ve çevresinde yaygınlık kazanmıştır.³⁴

Timur'un egemen olduğu topraklarda veya başka bir yerde yapıldığı tam olarak bilinmeyen ve *Timur stilinde mavi-beyaz seramikler* olarak adlandırılan erken dönem Safevi seramikleri, yukarıda belirttiğimiz gibi bölgesel ve Uzak Doğu motiflerinin birleşmiş etkilerini yansıtır. Benzer örnekler bazı yayınlarda *Kubachi seramikleri* ya da *Kubachi işi* olarak da değerlendirilir.³⁵ Bunun sebebi de ilk olarak 19. yüzyıl sonlarında Dağıstan'da Kubachi adındaki bir köyde, evlerin duvarlarında dekorasyon amaçlı kullanılan seramik tabakların bulunması ve buraya özgü olduğu düşüncesidir.³⁶ Mavi-beyaz dışında türkuaz sıraltı siyah dekorlu ve şeffaf renksiz sırlı çok renkli seramik tekniklerinin de bulunduğu Kubachi seramikleri, çok renkli örnekleri dışında Timurlu ve

25 Crowe, 1992, 168-169.

26 Crowe, 1992, 170.

27 Bailey, 1992, 179.

28 Bailey, 1992, 179.

29 Cantay, 1988, 77.

30 Crowe, 1992, 168.

31 Crowe, 1992, 170-171.

32 Crowe, 1992, 171.

33 Bailey, 1992, 189; Golombek ve Wilber, 1988, 177.

34 Bailey, 1992, 179.

35 Watson, 2006, 62; Watson, 2009, 470; Golombek, 2014, 58; Crowe, 2002, 108-16.

36 Watson, 1988, 177-188.

Çin-Ming Dönemi dekorasyonlarına bağlı olarak gelişmiştir. Buların çoğunun Semerkant, Herat ve Şiraz'da oturan Timurlu ve Türkmen selefleriyle soylu kimseler tarafından toplandığı öne sürülür³⁷ ve asıl üretim yerinin Tebriz olduğu kabul edilir.³⁸ Tebriz başta olmak üzere, hamur tahlilleri sonunda ulaşılan Nişapur ve Meşhed³⁹ şehirleri de Kubachi işi mavi-beyaz seramiklerin üretildiği en önemli diğer merkezler olarak dikkat çeker.⁴⁰

16. yüzyılın başında Semerkant'ta üretime başlayan ustalar, yüzyılın ikinci yarısına kadar Çin seramiklerinin bezeme repertuarını daha fazla benimseyerek çeşitli merkezlerde yeni açılan atölyelerle üretime devam etmiştir.⁴¹ Bu atölyelerin bir kısmı Horasan bölgesinde Nişapur ve Meşhed'de, bir kısmı Kuzeybatı İran'da Tebriz'de ve Suriye'de bulunur. Nişapur, 15. yüzyıl boyunca ana üretim merkezi olmuş, 16. yüzyıldan itibaren de Kubachi işi seramikleriyle Tebriz öne çıkmıştır.⁴² 17. yüzyılda Safeviler çeşitli nedenlerle değişen ticari ve siyasi ortamdan olumlu yönde etkilenerek hem üretim merkezlerini Kirman, Şiraz, Yezd ve Meşhed gibi şehirlere taşımış hem de kendi üsluplarını ve Safevi seramiklerinin altın çağını yansıtan mavi-beyaz seramikleri üretmeye devam etmişlerdir.

15 - 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Safevi ve Osmanlı Seramikleri

1501'de Safeviler egemenliklerini ilan ettiklerinde, Meşhed, Nişapur ve Tebriz Timurlu hanedanlığı ve Türkmen beylikleri tarafından yönetiliyordu⁴³. Bu yüzden kaynaklarda Safevi dönemine ait olan seramiklerin bir kısmı Timur dönemi seramikleri olarak geçer. Timurlu üslubu⁴⁴ Şiraz ve Herat'taki resim atölyelerinde gelişmiş, en güzel

37 Golombek vd., 2014, 8; Bailey, 1996, 11.

38 Watson, 2006, 62.

39 Geza Fehervari, Hermitage Müzesi'ndeki 1473 tarihli Kubachi işi tabağın Meşhed'de yapıldığını ve bu grubun tamamının Meşhed'e atfedilebileceğini önermektedir. *Bk.* Fehervari ve Bilvar, 1966, 139.

40 Golombek, 2014, 170.

41 Golombek, 2014, 59.

42 Watson, 2006, 63.

43 15. yüzyıl başında Meşhed ve Nişapur, Timurlular'ın egemenlik sınırları içinde bulunuyordu. Buradaki seramik ustalarının yüzyılın ikinci yarısından sonra Tebriz'e taşındığı ve seramik atölyelerinin Erdebil Türbesi yakınlarında bulunduğu düşünülür. (*Bk.* Golombek, 2014, 59.) Tebriz, 1467-1508 yılları arasında Akkoyunlular'ın egemenliği altında bulunuyordu. Timurlu İmparatorluğu yıkılmadan önce, İran'ın Timurlu ve Türkmen olmak üzere iki bölge halinde değerlendirilebileceği kabul edilmektedir; özellikle Timur'un ölümünden (1405) ilk Safevi şahının tahta çıkışına kadar (1501) olan süre boyunca, Timurlular ve Türkmenler birbirine rakip olmuş, Batı İran, Irak ve Doğu Anadolu bölgelerinin siyasi ve kültürel tarihinde etkili olmuşlardır. (*Bk.* Morgan, 1988, 94-107.) Çin ve Avrupa ile yapılan ticaret, Tebriz'in sanat alanında gelişmesine ve çini-seramik alanında "Tebriz Okulu" ekolünün doğmasına sebep olmuştur. Bu ekolün, seramiklerde renkli sır ve mavi-beyaz tekniklerinin geliştiği Suriye, Mısır ve Anadolu'ya getirilen Tebrizli ustalar ile geniş bir coğrafyaya yayıldığı kabul edilir. (*Bk.* Necipoğlu, 1990, 137; Golombek ve Wilber, 1988, 177; Grube, 1967, 106.)

44 Gray, 1979, 121.

eserlerini minyatürlerde vermiştir. Türkmen üslubu⁴⁵ ise, 1460'larda Karakoyunlularla Şiraz'da oluşmuş, 1515'lere kadar Akkoyunlularla birlikte Tebriz'de gelişme göstermiş ve etkisini 16. yüzyıl ortalarına kadar sürdürmüştür.⁴⁶ Dönemin minyatür sanatından esinlenen, yalın bitki örtüleriyle, belli bir derinliği olan sade kompozisyonlara sahip,⁴⁷ *Timurlu ve Türkmen üslubuna* bağlanan seramikler 15. yüzyıl boyunca İran'da üretilmiştir.

Meşhed ve Nişapur seramiklerinin Timur seramikleri ile yakın ilişkisi vardır. Ancak Tebriz'in hem Safeviler'in ilk başkenti olması hem de atölyelerinin aktif olarak çalışması, çeşitli tekniklerin gelişmesini ve özellikle mavi-beyaz seramiklerin dekorlarıyla öne çıkmasını sağlamıştır. Söz gelimi merkezlerde üretilen mavi-beyaz seramikler incelendiğinde, Çin ve Timur etkilerini ortak olarak yansıttığı, ancak merkezler arası bazı üslup farklılıklarının olduğu saptanır.

Çin seramiklerindeki tabak ve derin kaselerin iç yüzlerinde bulunan yaprak düzenleri, çiçek ve tomurcuk motifleri doğal duruşlarıyla tasvir edilirken (*Res. 1*), **Meşhed** seramiklerinde, asma dalları, perspektifsiz tam karşıdan çizilmiş rozet biçimli stilize çiçek ve yapraklar merkeze simetrik olarak yerleştirilmiştir. (*Res. 2a*) Ağız kenarlarında erken Ming Dönemi'nde görülen dalga motiflerinin stilize olmuş çeşitli uygulamalarına rastlanır. Dış yüzeylerde genelde bir bezeme bandı, bandın içinde kısa dikey veya oval çizgiler, bazen ince kıvrık dallar (*Res. 2b*) ve virgül serileri yer alır. Virgül serilerinin Timur Dönemi seramiklerinde görülen bir süsleme kompozisyonu olarak Meşhed'e özgü olduğu, buradan da ustalar aracılığıyla Tebriz'e taşındığı düşünülür.⁴⁸



Res.1. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 15.yüzyıl, (Şefren, 2008, 43); **Res. 2a.** Meşhed üretimi mavi-beyaz tabak, Ön yüz, **2b.** Arka yüz, State Hermitage Museum, Koleksiyon no: VG 2650 (Golombek, L., Mason, R. B., Proctor, P., Reilly, E., 2014, 60).

45 *Türkmen üslubu*, 15. yüzyılın ikinci yarısı ve 16. yüzyıl boyunca, batı ve güney İran'da Türkmen yöneticilerin idaresi altında yapılmış özel ve belirli bir resim üslubunu belirtmek için kullanılır. Bk. Robinson, 1954, 105-112; Robinson, 1979, 216; Grube, 1962, 61-65.

46 Robinson, 1979, 244.

47 Mahir, 2005, 40.

48 Pope, 1981, no. 29.113, pl.36.

Nişapur seramiklerinde, Meşhed ve Tebriz'deki örneklerle kıyasla, belirgin bir üslup farkı gözlenir. Bitkisel düzenlemeleri Ming etkili Meşhed örnekleri gibidir ancak Nişapur seramiklerinde kobalt pigmenti ve kullanılan bitkiler son derece yoğundur. (Res. 5) Çin üretimi şakayık, başka bir adıyla hatayı kompozisyonlu örneklerden (Res. 3, 6, 12, 14, 16) esinlenilerek, hatayı ve lotus çiçekleri bolca kullanılmış, bazen kuş ve geyik motiflerine yer verilmiş, ağız kenarlarına stilize Çin bulutu ve tırtıl olarak ifade edilen süsleme bantları yapılmıştır. "Hatayî Üslubu" olarak da bilinen⁴⁹ kobalt renkte iri çiçeklerin betimlendiği ve merkezî bir düzenleme içinde yer aldığı bu motifler Nişapur için tipiktir. Bazı örneklerde Arapça yazılar (Res. 4) ve çiçekli gruplar bulunur. Arka yüzeylerde, Çin örneklerindeki çiçekli sarmal dallarla birbirine bağlanan bitkisel kompozisyonlar yerine, genellikle tek veya iki sıra halinde düzenlenmiş ince bordürler içinde virgül serileri bulunur. (Res. 13b) Çin seramiklerinde bolca kullanılan iri hatayî çiçeklerinin tabakların merkezine, tekli (Res. 4, 5, 7, 9, 10), çiftli (Res. 13a, 15) ve üçlü (Res. 17, 18) düzende yerleştirildiği süsleme kompozisyonu Nişapur'dan Tebriz'e taşınmış ve yıllarca Safevi seramiklerinde kullanılmıştır. Erken Osmanlı Dönemi'nde de, Tebrizli ustaların çalıştığı kabul edilen Edirne Muradiye Camii çini panolarında, Nişapur ve Tebriz'deki örneklerle benzer kompozisyonlar bulunmaktadır. (Res. 8, 11)

Tebriz seramikleri incelendiğinde akla ilk gelen, Kubachi işi olarak bilinen, şeffaf sıraltı çok renkli çini ve seramiklerdir. Ancak Safevilerin erken döneminde Kubachi işi türkuaz sıraltı siyah dekorlu ve mavi-beyaz teknikte yoğun bir üretim de gerçekleşmiştir. 23 cm taban ve 38 cm ağız çapları ile tipik olan Kubachi mavi-beyaz tabakları, kobalt rengi ve Safevilere özgü bezeme tarzıyla Meşhed ve Nişapur'dan ayrılır. Tebriz seramiklerinin erken örneklerinde kullanılan kobalt mavisi mat ve soluktur. Timur dönemi seramiklerini daha fazla andıran bu örneklerde, zaman geçtikçe kullanılan kobalt mavisi renk de koyulaşmıştır. Bezeme çizgileri dönemin minyatür sanatında olduğu gibi ince, yumuşak ve ağırbaşlıdır.⁵⁰ Tebriz seramiklerinde 15. yüzyıla kadar Çin'in *Hsuan Te* Dönemi (1426-35) motifleri kullanılmış, bu motifler daha sonra yine Timurlu geleneğini yansıtan çiçek, balık ve kuş gibi hayvan figürlerine bağlı olarak gelişme göstermiştir.

Safevilerin erken döneminde Meşhed, Nişapur ve Tebriz'in iki üslup eğiliminde olduğu görülür. Bu üsluplardan biri Timurlu tarzında çiçek ve hayvan figürleri, diğeryse çağdaş Çin motifleridir. Atölyeler ve ustalar, üslupları ve ana dekorasyon temalarını genellikle birbirleriyle paylaşmışlardır. 15. yüzyıl sonunda tüm atölyeler için en çok kullanılan dekorasyon konuları, iri hatayî çiçekleri ve sarmal dallarla birbirine bağlanan çiçekli kompozisyonlardır. Mavi-beyaz seramiklerin üretim yerleri hakkında fikir verebilen en önemli noktalar, tabakların ağız kenarları ve arka yüzlerinde bulunan dekorasyon ayrıntılarında gizlidir. Örneğin, Nişapur seramiklerinde arka yüzlerde bulunan çift sıra virgül serileri, (Res. 13b) Tebriz'de birbirini bir düzen içinde takip eden, aralarına küçük çiçek ya da yaprakların çizildiği bitkisel kıvrımlara dönüşür. (Res. 19b) Meşhed ve Nişapur seramiklerinde, ağız kenarında -çeşitli şekillerde olmakla birlikte-

49 Vainker, 1991, 136-140; Ceramic Masterpieces..., 1990, 50.

50 Lane, 1939, 6; R. H. R. Brocklebank in The Burlington Magazine, 1931, 219-220.



Res. 3. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 14. yüzyıl, Sadberk Hanım Müzesi, Foto. Paul Harris (<http://chineseart.co.uk/uncategorized/sadberk-hanim-museum-is-turkeys-unknown-chinese-porcelain-exhibit/>)(05.01.2018); **Res. 4.** İran (Timur veya Safevi Dönemi?) üretimi mavi-beyaz tabak, 1450-1500, Freer and the Sackler (Smithsonian) Museums, Museum Code: S1997.67, (<http://islamic-arts.org/2011/smithsonian-museums-ceramic-collection/>)(05.01.2018); **Res. 5.** Nişapur üretimi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyıl, (<https://tr.pinterest.com/pin/372743306652728808/>) (05.01.2018).



Res. 6. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, (<https://www.rm-auctions.com/en/asian-arts-feb-2017/5032-a-chinese-blue-and-white-lotus-scroll-plate-xuande-mark-kangxi>)(09.01.2018); **Res. 7.** Nişapur üretimi mavi-beyaz tabak, 1525, Royal Ontario Museum, Koleksiyon no. 992.117.1. (Golombek vd., 2014, 65); **Res. 8.** Mavi beyaz altıgen çini karo, Edirne Muradiye Camii, 15. yüzyıl, (<https://humidfruit.files.wordpress.com/2012/11/edirne-muradiye-tile-81.jpg>) (05.01.2018).



Res. 9. Nişapur üretimi mavi-beyaz tabak, Hermitage Museum, Accession Number: VG 763 (Golombek vd., 2014, 65); **Res. 10.** Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, 16. yüzyıl, The Metropolitan Museum, Accession Number: 08.157.4. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445291>) (05.01.2018); **Res. 11.** Mavi beyaz altıgen çini karo, Edirne Muradiye Camii, 15. yüzyıl, (<https://humidfruit.files.wordpress.com/2012/11/edirne-muradiye-tile-81.jpg>) (05.01.2018).



Res. 12. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 1403-1425, (<http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-large-rare-early-ming-blue-and-5943168-details.aspx>)(05.01.2018) **Res. 13a.** Nişapur üretimi mavi-beyaz tabak, 1500, Ön yüz, **13b.** Arka yüz, Royal Ontario Museum, Koleksiyon no. 2004.101.1, (Golombek vd., 2014, 61).



Res. 14. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyıl başı, Sackler Museum, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charger_with_Blossoming_Peony_Decor_early_15th_century_probably_Yongle_period_Ming_dynasty_Jingdezhen_kilns_Jiangxi_China_porcelain_with_underglaze_cobalt_blue_-_Sackler_Museum_-_DSC02578.JPG); **Res. 15.** Nişapur üretimi mavi-beyaz tabak, 16. yüzyıl, British Museum, muze no: ME OA 1965.7-29.1, (<https://tr.pinterest.com/pin/338192253242842181/>) (05.01.2018).



Res. 16. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyıl, Metropolitan Museum, Accession Number:1989.157, (<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.157/>) (05.01.2018); **Res. 17.** Nişapur üretimi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyıl, David Collection, Envanter no: 73/1998, (<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/ceramics/art/73-1998>) (05.01.2018); **Res. 18.** Nişapur üretimi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyıl, (<https://tr.pinterest.com/pin/435090013973052739/>) (05.01.2018).

görülen Çin etkili dalga motifleri, Tebriz’de yerel atölyeler üslubunda helezonik kıvrımlar olarak görülür. (Res. 20, 22, 25, 28, 58, 65)

Mavi-beyaz seramikler arasındaki dekor farklılıkları üretim yerlerini teşhis etme konusunda yardımcıdır ancak formlar için aynı durum geçerli değildir. Söz gelimi merkezler ve atölyeler bu dönemde kendi ayırıcı formlarını yaratmış sayılmazlar. Büyük bir bölümü erken Ming Dönemi seramik tabak ve kase formlarına dayanır. Genel olarak bakıldığında, tabakların dış yüzeyinin 3/2’sini kaplayacak şekilde süslemeler bulunur. Tebriz üretimlerinde süsleme bordürleri arka yüzlerde 3/1 oranında yer alır. Yüzyılın ilk yarısında geniş halka kaideli tabaklar yoğundur. Yükseklikleri 6-9 cm arasında değişir. Ağız formları hafif dışa çekik ve çapları ortalama 40-42 cm’dir. Tebriz ve Nişapur tabaklarının bir kısmı 36-39 cm arasında değişen ağız çaplarına sahiptir. Kaide biçimleri ve kaide çapları da birbirinden farklıdır. Genel anlamda oldukça alçak kaidelere rastlanır. Formlar arasındaki bu küçük farklılıklar belirli atölyelerde kısıtlı üretimlerin yapılmasına bağlanabilir ancak tamamına bakıldığında Ming Dönemi tabak ve kase formları örnek alınarak şekillenmişlerdir.⁵¹

Safevi seramikleri kaynaklarda *stonepaste*, *quartz-frit* veya *fritware*⁵² olarak belirtilen hamurlar arasında incelenir. Fritli hamurlar, 11-17. yüzyıllar arasında Mısır, Suriye, İran, Özbekistan ve Anadolu’da yoğun bir şekilde kullanılmıştır.⁵³ Fritli hamurların yapısında tipik olarak kuvars, kırıklı cam ve beyaz kil bulunur. Kuvars oranları fazla, beyaz kil ve cam katkısı azdır. Fritli hamurlar oluşturulduktan sonra, ateşleme sırasında bünyesinde bulunan cam katkılarıyla bir çeşit reaksiyona girer ve piştikten sonra sert beyaz bir görünüm alır. Safevilerin 16. yüzyıl boyunca ürettikleri mavi-beyaz seramiklerde üretim yerlerine göre yapılan hamur analizleri mevcuttur. Meşhed seramikleri %60 kuvars içerikli, az miktarda ot ve sır katkılı, açık gri renkte, gevşek bir yapıya sahiptir. Nişapur seramikleri %50 kuvars içerikli, az miktarda tahıl ve cam katkılı, açık gri renkte homojen bir yapıdadır. Tebriz seramikleri ise fritli hamur grubuna dahil edilir. Kuvars, volkanik kayaç ve feldspat katkılı homojen hamur yapılarıyla Nişapur ve Meşhed hamurlarından daha kalitelidir. Tebriz hamurları İran ve çevresi dışında Anadolu, Suriye ve Kafkasya’da bulunan hamurlarla yakın ilişki içindedir.⁵⁴

Şeffaf renksiz sır altına kobalt mavisi renkte boyalara yapılan Çin etkili mavi-beyaz seramikler 14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlılar’da da görülmeye başlanır.⁵⁵ Osmanlılar minyatür alanındaki eserlerinde kaynak olarak Selçuklu sanatından faydalanmış, bunun yanı sıra Safeviler gibi Timurlu ve Türkmen üsluplarından

51 Örnek çizimler için bk. Golombek vd., 2014, 260, P.I. 8.1.

52 Tite, Wolf ve Mason, 2011, 570.

53 Tite, Wolf ve Mason, 2011, 572, Tablo 1, s. 573, Tablo 2.

54 Mason, 2014, 187-190; Hamur analizleri için ayrıca bk. Mason, 2014, 188-189, Table 5.1; Mason ve Golombek, 2003, 251-261.

55 Islamic Art And Culture..., 2004, 47.

etkilenmiştir.⁵⁶ 1453'de İstanbul'u fetheden Fatih Sultan Mehmed'in sanata verdiği öneme bağlı olarak Osmanlı'nın sanat düzeyi yükselmiş ve seçkin bir tabaka için tasarlanmış mavi-beyaz seramikler üretilmeye başlanmıştır.⁵⁷ Bu dönemde Çin seramikleri, bazı önemli kentlerin fethiyle savaş ganimeti veya diplomatik hediyeler olarak Anadolu'da çoğalmaya başlamıştır. Halk içinde elit tabakaya hitap ettiği için değer görerek toplanan bu seramiklerin önemli bir kısmı günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi'nde muhafaza edilir.

Osmanlılar'da mavi-beyaz seramiklerin, Anadolu'dan İran'a veya İran'dan Anadolu'ya gidip-gelen, çini süsleme alanında kendini geliştirmiş ustalar aracılığıyla ortaya çıktığı düşünülür.⁵⁸ Tebrizli usta grubunun, Ankara Savaşı sonrası Timur tarafından Semerkant'a götürülen Nakkaş Ali ile birlikte Bursa'ya döndüğü ve çeşitli yapıların süslemesinde görev aldığı bilinmektedir.⁵⁹ Ayrıca ilk olarak Bursa Yeşil Türbe'nin mavi-beyaz çinilerinde, İznik çinilerinde kullanılan kurşunlu fritten farklı olarak alkalin fritin kullanılması Tebriz'e has bir uygulama olarak açıklanmaktadır.⁶⁰ John Carswell, Tebrizli ustaların İznik öncesinde, ilk olarak Edirne Muradiye Camii'nde farklı bir kimyasal karışımla mavi-beyaz sıraltı uygulamalar yaptığını, mavi-beyaz Kubachi veya Tebriz seramiklerinin, Edirne Muradiye Camii ve Bursa Yeşil Türbe'deki mavi-beyaz çinilerle yakın ilişkisi olduğunu, bu yapılar dışında Anadolu'da benzerlerinin olmadığını belirtir.⁶¹

Safeviler gibi Osmanlılar da, özellikle Yuan ve Ming Dönemi seramiklerinin, seladon ve mavi-beyaz örneklerinden etkilenmişlerdir. Mavi-beyaz Çin seramikleri, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinden sonra Osmanlı atölyelerinde çalışan İznikli ustalar için önemli bir esin kaynağı olmuştur. Anadolu'da, özellikle İznik'te üretilen seramiklerde yeni formlar ortaya çıkmış, desen repertuarı gelişmiş, süsleme motifleri bazı örneklerde dikkatlice kopyalanmış, bazı örneklerde farklı desen anlayışlarıyla yeniden yorumlanmıştır.⁶² İznik'te Osmanlı Dönemi için üretilen ilk mavi-beyazlar *Milet işi seramikler* arasında incelenir. Julian Raby, Osmanlı Dönemi mavi-beyaz seramiklerinin 1460-70 yıllarında üretilmeye başladığını ve Milet işi mavi-beyaz seramiklerin II. Mehmed döneminde sarayda görevli olan Baba Nakkaş ile birlikte gelişme gösterdiğini belirtmektedir.⁶³ Arthur Lane, kompozisyon şemalarına göre, ilk devir Osmanlı mavi-beyaz seramiklerinin, 14. yüzyıl mavi-beyaz Çin porselenlerinden etkilenmiş olduğunu düşünür. Bunun yanında 15. yüzyıl İran, Suriye ve Mısır seramiklerinin Milet işi seramik üreticilerini etkilemiş olabileceklerini ve bu grupta yer alan seramiklerin, 15. yüzyıl sonlarında üretilmeye

56 Mahir, 2005, 39.

57 Bilgi, 2009, 34.

58 Necipoğlu, 1990, 137; Atasoy ve Raby, 1989, 81, 88-89.

59 Atasoy ve Raby, 1989, 83.

60 Atasoy ve Raby, 1989, 82, 88; Beyazıt, 2014, 50.

61 Carswell, 2006, 14-16, 20; Atasoy ve Raby, 1989, 88.

62 Atasoy, 1989, 12.

63 Atasoy ve Raby, 1989, 76-77.

başlanan beyaz hamurlu İznik seramikleriyle ilişkili olmadıklarını iddia eder.⁶⁴ Carswell, İznik mavi-beyaz seramiklerinin Çin seramiklerinden etkilenmediğini, taklit edilmediğini ve kendi üslup özelliklerini yansıttığını belirtmektedir.⁶⁵ Bu durum, saraya Çin porselenlerinin I. Selim Dönemi'nde girdiğine ve 1490-1525 dönemi seramiklerini üreten İznikli ustaların Çin porselenleri hakkında bilgiye sahip olmadıklarına dayandırılır.⁶⁶

İznik'te üretimine başlanan ve ilk bakışta Çin seramiklerini andıran kırmızı hamurlu Milet işi seramikler, beyaz hamurlu mavi-beyaz ilk devir Osmanlı seramikleriyle karşılaştırıldığında birbirlerinden farklı oldukları açıkça görülmektedir. Bu nedenle Osmanlıların mavi-beyaz seramikleri hakkında değerlendirme yaparken mavi-beyazları tek bir grup olarak değerlendirmemek gerekir.⁶⁷ Çin etkileri Milet işi seramiklerde daha azdır ve dekorları genel anlamda daha sadedir. Bezemeler arasında Çin kaynaklı ışınsal hatlar, çeşitli rozetler, yelpaze biçiminde yapraklarla çiçek ve tohumların basitleşmiş formları bulunur. Bu özellikleri ile ele alındığında Milet işi seramiklerin, İznik'te daha alt tabakada bulunan halk için yerli ustalar tarafından üretilmiş olabileceği fikri kuvvetlenmektedir.⁶⁸ Aynı durum Safevilerin, geçiş dönemi sayılan Kubachi seramikleriyle 16. yüzyıl mavi-beyaz seramikleri için de geçerlidir. Yalnızca Kubachi seramiklerinde çok az kırmızı hamurlu örneğe rastlanır ancak, üslupsal olarak sonraki yüzyılın seramiklerinden tümüyle ayrılır. Bu bağlamda Çin, Safevi ve Osmanlı seramiklerini birbirleriyle karşılaştırırken bu tür ayrıntıları göz önünde bulundurmamak gerekmektedir.

Osmanlı Sultanı I. Selim'in tahta geçmesiyle mavi-beyaz seramiklerde yeni üsluplar gelişmeye başlar. Bu üsluplar incelendiğinde dikkat edilmesi gereken önemli olaylarla karşılaşmaktayız. Bunlardan biri, I. Selim'in İran ve Mısır seferleriyle, o zaman İran'da rağbet gören ve çeşitli hazinelerde korunan 14. ve 15. yüzyıllara ait Yuan ve Ming Dönemi seramiklerini başkente taşımasıdır.⁶⁹ Ayrıca kendisinin 1514'de Heşt Beheşt Sarayı'ndan ve Tebriz'deki başka yerlerden önemli miktarda seramik satın aldığı bilinir.⁷⁰ Diğerleri, Tebriz'i fethettikten sonra bazı İranlı asil aileleri ve önemli sanatçıları Anadolu'ya yerleştirmesidir. Bunlar arasında Timur Hanedanlığı soyundan gelen Heratlı *Bedr-uz Zaman* bulunur. 1510'da Şah İsmail'in Herat'tan Tebriz'e gönderdiği Horasanlı sanatçılar, *Bedr-uz Zaman*'ı sanatsal anlamda takip etmişlerdir. Horasanlı ustalardan İstanbul'a kadar gelemeyenler İznik'e yerleşmişler ve böylece ustalar aracılığıyla Herat'taki Timur Devri

64 Lane, 1971, 41; Atasoy ve Raby, 1989, 102.

65 Carswell, 2006, 20.

66 Lane, 1971, 46.

67 1520 yıllarına kadar üretilen Milet işi seramikler, Baba Nakkaş üslubunda seramiklerle çağdaştır ancak, üslupsal ve yapısal olarak birbirlerinden farklıdır.

68 Atasoy ve Raby, 1989, 83.

69 Atasoy ve Raby, 1989, 121.

70 Bazı Türkmen hazinelerine Osmanlılar tarafından el konularak Tebriz'den İstanbul'a getirilmiştir. *Bk. Golombek vd., 2014, 8; Babaie vd., 2004, 124.*

çini ve seramikleri ile İznik seramikleri arasında etkileşimler olmuştur.⁷¹ 16. yüzyılda üretim merkezleri ile ilgili İznik dışında herhangi bir yer genellikle belirtilmez. Ancak 15. yüzyıl sonunda saraya ait çini siparişlerinin İstanbul'daki üretimle karşılandığı düşünülür. Gülru Necipoğlu, İznik'in 1526'dan önce de seramik üretmekte olduğunu, ancak saray kontrolünde yüksek kalitede çini üretimine 1550'den sonra başladığını belirtmektedir.⁷² Erken döneme göre çok ileri bir teknikle yapılan üretimlerde, kırmızı hamurların yerine açık bej ve beyaz fritli hamurlar kullanılmıştır. Beyaz hamurlu seramikler 17. yüzyıl ortalarına kadar Osmanlı seramiklerinde gelişen bezeme üsluplarıyla devam etmiştir.

Osmanlıların beyaz hamurlu, mavi-beyaz seramikleri 15. yüzyıldan 16. yüzyıl sonuna kadar kadar çeşitli üsluplardan etkilenmiştir. İlk olarak, "rumi-hatayi üslubunda"⁷³, kıvrık dal, rumi ve palmetlerle ince bitkisel bezemeyi uygulamışlardır. Bu üslupla beraber Baba Nakkaş adıyla tanınan sanatçı tarafından tezhibe yönelik yeni bir bezeme üslubu geliştirilmiştir. Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nin aynı zamanda önemli saray adamlarından biri olan Baba Nakkaş, Sultan Mehmet'in kütüphanesinde görevlidir. Süheyl Ünver, bu döneme ait yazma eserlere göre, İran'da 1420'li yıllarda kurulmuş, Timurlu Prensi Baysungur'un kütüphanesine benzer bir kütüphanenin Sultan Mehmet'in sarayında da olduğunu belirtmektedir.⁷⁴ Bu kütüphaneler nakkaş-haneler gibi kitap, cilt, sedef kakma, dokuma ve çini sanatı ile ilgili çeşitli dallarda tasarımlardan sorumlu kurumlardır. Banu Mahir, 1455-80 yılları arasında Edirne'de hazırlanan küçük boyutlu yazmalara göre, Şirazlı nakkaşların Timurlu ve Türkmen resim geleneklerini Anadolu'ya taşıyarak Osmanlı bezeme üsluplarının gelişmesine katkı sağladığını ifade eder.⁷⁵ Ayrıca, 16. yüzyılın başlarına ait Ehl-i Hıref maaş defterlerinde Akkoyunlu Türkmenlerine hizmet etmiş ve Tebriz kökenli olduğu belirtilen sanatçıların adlarına rastlandığını nakleder.⁷⁶ Bu bilgilerden yola çıkarak Osmanlıların mavi-beyaz seramiklerinde ortaya çıkan üslupların yalnızca Çin kaynaklı olmadığı, aynı zamanda doğudan gelen nakkaşlarla minyatür sanatında gerçekleşen yeniliklere bağlı olarak Timurlu, Türkmen ve Tebriz üsluplarından faydalanmış olduğu sonucuna ulaşırız.

Baba Nakkaş üslubunda, kıvrık yapraklar, hatayi, yazı ve rumi gibi motiflerin yanında Çin bulutu motifleri ve Çin üslubunda çiçekler kullanılmıştır. Seramiklerde beyaz alanlar yoğun kobalt mavisi alanlara göre daha sınırlıdır ve bezemeleri, sıkışık

71 Diez, 1946, 291; Atasoy ve Raby, 1989, 83.

72 Necipoğlu, 1990, 139-140.

73 **Rumi üslubu**, kökeni Karahanlılar'dan Endülüslü Emevileri'ne kadar dayanan, Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce kullandıkları ve Osmanlı Saray Nakkaş-hanelerinde "Bölük-ü Rumiyan" adında bir grubun uyguladığı bezemeleri ifade etmektedir. **Hatayi üslubu**; kökeni Doğu Türkiستان'a ve Tebrizli ustalara dayandırılır. Rumi üslubu gibi Osmanlı saraylarında Şahkulu tarafından geliştirilerek diğer üsluplarla birlikte kullanılmıştır. *Bk. Doğanay, 2012, 81-82.*

74 Ünver, 1954, 7-12, 169-88.

75 Mahir, 2005, 43.

76 Mahir, 2005, 48.

motif grupları oluşturmaktadır.⁷⁷ 1520'li yıllara kadar üretilen bu üsluptaki seramikler, 15. yüzyıl Timurlu seramiklerinin etkilerini yansıtmaktadır.⁷⁸ Tebrizli ustaların Baba Nakkaş üslubundaki seramiklere, üretim ve bezeme tekniği olarak kaynak olduğu belirtilir.⁷⁹ Tezhibe bağlı olarak ortaya çıkan bu üslubun gelişmesinde, yine 15. yüzyıl Osmanlı Dönemi el yazmalarının önemli bir katkısı vardır. Osmanlılar, Baba Nakkaş üslubunu kendilerine özgü bir biçimde geliştirerek Timurlu sanatında tutulan ve *Uluslararası Timurlu Üslubu*⁸⁰ olarak adlandırılan bezeme anlayışıyla birlikte uygulamıştır.⁸¹ Ayrıca, Osmanlı saray üslubu olarak kabul edilen Baba Nakkaş üslubu, tüm dekorasyonları ile ele alındığında, özellikle bitkisel desenler arasına ya da üzerine yapılmış kufi veya nesih yazılarıyla Selçuklu geleneklerine de bağlıdır.⁸²

Baba Nakkaş'tan sonra, 1520'lerde saray nakkaşhanesinin başına Şahkulu geçmiştir. Şahkulu, Baba Nakkaş üslubundan kalan hatayi motifi üzerine üsluplar geliştirmiş ve kendisinden sonra gelecek olan naturalist üslupların doğmasını sağlayan Kara Memi'yi yetiştirmiştir.⁸³ A. Lane, Saray Nakkaşhanesi'ne ait kayıtlardan yola çıkarak, 1525-1526 yıllarında, Şah Kulu'na bağlı 29 sanatçının ve 1557'lerde 26 sanatçının Türk ve Acem olarak gruplandığını belirtmektedir.⁸⁴ Şahkulu, 1520'lerde Tebriz'de, Safevilerin başında bulunan Şah İsmail'in sarayında görevli bir sanatçıdır. Çaldıran Savaşı'nın ardından Osmanlı ordularının Tebriz'e girmesi ile saraydan alınarak İstanbul'a getirilmiştir.⁸⁵ Bazı kaynaklarda bir süre Amasya'da kaldığı, sonradan İstanbul'a gidip 1500-1556 yılları arasında sarayın baş nakkaşı olarak çalıştığı bilgisi yer almaktadır.⁸⁶

Şahkulu, "*Saz üslubu*" olarak bilinen üslubun olgunlaşp gelişmesindeki en önemli sanatçıdır. İlk olarak İran'da yine çizim biçimi olarak ortaya çıkan bu üslupta, orman yaşantısını andıran çeşitli yaprak, çiçek ve hayvan motiflerinin bir arada kullanıldığı görülür. Motiflerin tek tek görülmesinin yerine yoğun bir biçimde iç içe görünmesi bu üslubun en önemli özelliklerinden biridir.⁸⁷ Herat ve Tebriz kaynaklı olduğu kabul edilen saz üslubu, mavi-beyaz Osmanlı seramiklerinde genellikle hançer biçiminde kıvrımlı yapraklar, hatayi üslubunda çiçekler, rozetler ve fidanlar arasına gizlenmiş bazı hayvan tasvirleri olarak görülür. İlk başlarda sadece mavi-beyaz seramiklerde uygulanan bu üslup,

77 Carswell, 2006, 32.

78 Bk. Bilgi, 2009, 34-35; Maury, 2008, 113.

79 Carswell, 1972, 99-124; Atasoy ve Raby, 1989, 81.

80 Ayrıntılı bilgi için bk. Atılğan-Okay, 2015, s. 347-364.

81 Atasoy ve Raby, 1989, 79.

82 Aslanapa, 1965, 30-31.

83 Denny, 2010, 62.

84 Lane, 1971, 50.

85 Bozkurt, 2006, 327.

86 Çağman, 1998, 11-17; Atasoy ve Raby, 1989, 133.

87 Bozkurt, 2006, 327.

kısa zaman içinde türkuaz mavisi, mor, zeytin yeşili renkleri de bünyesine ekleyerek renk repertuarını genişletmiş ve İznik seramiklerinde bir dönem tekniği olarak kullanılan Şam işi seramik üslubunun doğmasına öncülük etmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tıpkı Safeviler gibi Osmanlılar da Çin seramiklerinin etkisinden çıkarak daha doğal ve serbest bir üslup geliştirmiştir. Osmanlılar renkli üretim tekniklerini Şam işi ve *Rodos işi* üsluplarıyla bir yandan çeşitlendirirken bir yandan da *Haliç işi* ve *Ustaların üslubu* ile mavi-beyaz üretimlere devam etmişlerdir. Safeviler ise Çin'de değişen üslupları takip etmiş ve 17. yüzyılın başında mavi-beyaz seramiklerine siyah konturları ekleyerek kendilerine özgü üretimlere başlamışlardır.

Çin'deki Yuan ve Ming Dönemi mavi-beyaz seramiklerinde dalga-kaya, baklava ve hatayi bördürlü bitkisel süslemeler, lotus ve üzüm salkım temalı kompozisyonlar, ejder, anka kuşu, balık ve kuş figürleri yoğun bir şekilde kullanılmış ve bu motiflerin çoğu Çin süsleme geleneğinden alınmıştır. Çin motiflerinin kökeninde de tıp ve eczacılıkla ilgili resimli kitapların olduğu bilinmektedir. Safeviler ve Osmanlıların ürettikleri mavi-beyaz seramiklerde, İznik ve Tebriz arasında etkileşimler vardır, ancak her iki uygarlık da aslında Çin'in Yuan ve Ming Dönemi seramiklerinin farklı alt gruplarını taklit eden üretimler yapmışlardır. Bunlar arasında seladonlar ve beyaz seramikler dışında mavi-beyaz olarak düz kenarlı, üzüm motifli, lotus demetli, lotus tohumlu ve kıvrımlı çiçekli gruplar yoğunluktadır.⁸⁸ Tebriz seramikleriyle İznik'in kırmızı hamurlu Milet işi ve beyaz hamurlu mavi-beyaz seramikleri karşılaştırıldığında; bitkisel, geometrik ve hayvan figürlü ana kompozisyon şemalarının benzer biçimlerde kullanıldığı, ağız ve kenar bordürlerinde kendilerine özgü farklı bezemeleri uyguladıkları anlaşılmaktadır.

Konumuz dahilinde incelenen örneklerde, bitkisel kompozisyonlar arasında kıvrımlı dallarla birbirine bağlanmış veya çelenk düzeninde gruplandırılmış çiçeklerin, lotus buketleri, üzüm salkımları ve Haliç işi olarak bildiğimiz bezeme gruplarının kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Bunlar arasında özellikle, çelenk düzeninde oluşturulan ve merkezî bir motifi etrafında dairesel olarak birbirini takip eden çiçekli gruplar üç uygarlıkta da aynen izlenir. (*Res. 9, 30, 49, 51, 54, 62, 65, 71*) Çok sayıda Çin seramiğinde (*Res.21, 24, 27*) rastladığımız, çelenk düzeninde gruplandırılmış ve ince sarmal dallarla birbirine bağlanan hatayi veya farklı türdeki çiçekler, Tebriz örneklerinde de kullanılmıştır. (*Res. 19a, 20, 22, 25, 28*) Benzer kompozisyonlar, Erken Osmanlı Dönemi'nde üretilen seramik (*Res. 23, 26, 30*) ve çini yüzeyler üzerinde de görülmektedir. (*Res. 29, 31*)

Ortak olan bezemelerden bir diğeri de uzun saplı lotus demetinin bir kurdele ile bağlandığı ve tabakların ortasına yerleştirildiği kompozisyonları içerir. Çin seramikleri (*Res. 32, 35, 38*) ve Safevi seramikleri (*Res. 33, 36, 39*) ağız kenarlarındaki bezeme farklılıkları dışında birbirinin kopyası gibidir. Bu örneklerde, tabakların merkezine konumlandırılmış, altta kıvrımlı bir kurdele ile bağlı lotus ya da çiçek buketlerinin etrafında doğal olarak bırakılmış boşluklar bulunur. Kenar kısımlarını, genelde kıvrımlı

88 Atasoy ve Raby, 1989, 121-128; Turan Bakır, 2007, 293.



19a



19b



20

Res. 19a. Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, Ön yüz, **19b.** Arka yüz, 16. Yüzyıl, Royal Ontario Museum, Koleksiyon no. 909.25.8, (Golombek vd., 2014, 287); **Res. 20.** Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum. Rogers Fund, 1908, Accession Number: 08.157.3, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dish_MET_sf08-157-3b.jpg) (05.01.2018).



21



22



23

Res. 21. Çin üretimi mavi-beyaz vazo, (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/chinese-works-of-art-n08974/lot.164.html>) (12.01.2018); **Res. 22.** Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, 16. yüzyıl başı, (Watson, 2006, 455); **Res. 23.** İznik üretimi Milet işi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyıl, (<http://ottomanartsthelena.com/products/turkish-ceramics/>) (05.01.2018).



24



25



26

Res. 24. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 1403-1425 yılları, Minneapolis Institute of Arts, (<https://collections.artsmia.org/art/90877/imperial-deep-dish-china>) (05.01.2018); **Res. 25.** Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyıl sonu, (<https://tr.pinterest.com/pin/523262050439572949/>) (05.01.2018); **Res. 26.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak, 1570-80 yılları, (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/anyeye-for-opulence-art-of-the-ottoman-empire/lot.154.html>) (09.01.2018).



Res. 27. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, (<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2016/important-chinese-art-hk0675/lot.3630.html>) (25.01.2018); **Res. 28.** Safevi üretimi tabak, (<https://tr.pinterest.com/pin/57287201508237797/>) (25.01.2018); **Res. 29.** Altıgen çini karo, Edirne Muradiye Camii, 15. yüzyıl, (<http://cinili.com/archive/edirne-muradiye-camii/p1020770/>) (05.01.2018).



Res. 30. İznik üretimi mavi-beyaz tabak, Sackler (Smithsonian) Museums, Museum Code: F1977.20, (<http://islamic-arts.org/2011/smithsonian-museums-ceramic-collection/>) (05.01.2018); **Res. 31.** Altıgen çini karo, Edirne Muradiye Camii, 15. yüzyıl, (<http://cinili.com/archive/edirne-muradiye-camii/p1020631/>) (05.01.2018).

dallarla birbirine bağlanan çiçekler çevrelemektedir. Osmanlılar ise, Çin ve Safevi örneklerinin aksine, merkezde kullandıkları lotus benzeri çiçekleri değiştirerek, bunların uzun ve kıvrık dallarını, merkezde bulunan dairesel bordür hizasına kadar yoğun bir şekilde doldurmuşlardır.⁸⁹ (Res. 34, 37, 40) Bu nedenle tabakların dip kısımlarına yapılan buketlerin etrafında, Çin ve Safevi örneklerinde olduğu gibi boşluklar bulunmaz. Ayrıca lotus buketlerini, kurdele (Res. 34) veya yerden fıskırıyormuş gibi stilize hatlarla sınırlandırmışlardır. (Res. 37, 40) Osmanlılarda lotus veya çiçek buketlerinin agrafla tutturulmuş örnekleri de bulunmaktadır.⁹⁰

89 Atasoy ve Raby, 1989, 124.

90 Özkul-Fındık, 2001, 213, 174, Fot. 187.



32



33



34

Res. 32. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyıl, (<https://tr.pinterest.com/pin/369998925610052171/>) (05.01.2018); **Res. 33.** Mavi-beyaz tabak, İran, 17. yüzyıl, The Aga Khan Museum, (<https://tr.pinterest.com/pin/341569952960846872/visual-search/?x=37&y=37&w=175&h=172>) (09.01.2018); **Res. 34.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak, 16. yüzyıl, Victoria and Albert Museum 314.1867, (<http://collections.vam.ac.uk/item/O86443/plate-unknown/>) (09.01.2018).



35



36



37

Res. 35. Çin üretimi tabak, (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/important-chinese-art-116210/lot.121.html>) (25.01.2018) **Res. 36.** Mavi-beyaz tabak, İran, 1642-1666, Victoria and Albert Museum, Museum number: 1273-1876, (<http://collections.vam.ac.uk/item/O122273/dish-unknown/>) (09.01.2018); **Res. 37.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak, 16. yüzyıl, Rogers Fund, 1929, Metropolitan Museum, Accession Number: 29.33, (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448237>) (09.01.2018).



38



39



40

Res. 38. Çin üretimi tabak(<https://i.pinimg.com/originals/24/77/35/2477350904c88e6dda45c518e2fa1f93.jpg>) (25.01.2018); **Res. 39** Safevi, 16. yüzyıl, (<http://daguerre.fr/lot/plat-safavide-iran-xviiie-siecle-epoque-safavide/>)(09.01.2018); **Res. 40.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak, 1525-1550, John Pickering Lyman Collection, Collection number:19.1194.(Deny, 1974, 83).

İznik'de 1530'lardan sonra görülmeye başlanan ve Baba Nakkaş üslubundan geliştirilmiş olduğu düşünülen *Helezoni tuğrakeş üslubu* mavi-beyaz grubunun bir başka varyasyonudur. *Haliç işi* olarak da bilinen, spiral sarmal dallardan ve küçük çiçeklerden oluşan yoğun bezeme anlayışına sahip bu seramiklerin, Safevilerde ve Çin'de benzer uygulamalarına rastlanır. Üç uygarlıkta da aynı yıllarda üretilen helezoni tuğrakeş üslubunda seramiklerin kaynağının neresi olduğu kesin olarak bilinmez. Ancak bu üslubun diğer üsluplar gibi tezhip sanatından seramiklere geçtiği ve Şiraz'da 1536 tarihli elyazmalarında kullanıldığı bilinmektedir.⁹¹ Aynı durum Osmanlı tezhip sanatında da yaşanmış olmalıdır. Çünkü helezoni tuğrakeş üslubu, adından da anlaşılacağı üzere, Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğrasının bezemesinde ve diğer tezhip süslemeleri içinde yer alır. Bu sebeple Baba Nakkaş üslubu gibi saray nakkaş-hanesinde, belki de Tebriz asıllı bir sanatçı tarafından hazırlanmış ve buradan seramik yüzeylere geçmiştir.

15. yüzyıldan itibaren Osmanlılarda görülmeye başlanan bu üslupta bezemelerin ilk örnekleri çinilerde karşımıza çıkar. Küçük yapraklı ve tomurcuklu spiral dallar, Bursa Yeşil Türbe'deki çini lahitte, Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere alınlığında ve Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi'ndeki çinilerde görülür.⁹² Bursa ve Edirne'deki mavi-beyaz bitkisel üsluptaki çinilerin, helezoni tuğrakeş üslubundaki çinilerle aynı dönemde ve aynı merkezlerde yoğunluk göstermesi Tebrizli usta grubuna işaret etmekte ve ustalar aracılığıyla Anadolu'ya taşındığı fikrini desteklemektedir.

Haliç işine benzeyen kompozisyonlar Çin seramikleri arasında yoğun bezemeli gruplar içinde incelenir. Osmanlılarda ince spiral sarmallar uzayıp sonsuza giden bir anlayışta oluşturulurken, Çin seramiklerinde daha kısa ve içe dönük olarak bırakılmıştır. (Res. 41, 44) Topkapı sarayı müzesinde bulunan ve Safevilerin ilk hükümdarı olan Şah İsmail'e ait bir kupa⁹³ üzerinde, Osmanlı seramiklerindeki gibi dairesel düzende olmayan ancak daha geometrik bir düzene oturtulmuş çiçekli sarmal dallara rastlanır. Topkapı Sarayı'na nasıl ve ne zaman geldiği bilinmeyen bu kupanın sarmal motifleri Timurlu maden kaplarını, ejderha biçimindeki kulbu ise Çin seramiklerini hatırlatmaktadır. (Res. 45) Safevi seramikleri arasında benzer kompozisyona sahip küçük bir kaseye rastlanmaktadır. (Res. 42) Sonuç olarak Safevilerde ve Çin'de çok az sayıda seramiğe uygulanan bu üslubun çıkış noktası neresi olursa olsun, Osmanlılar tarafından daha fazla benimsenmiş, dairesel gruplara ayrılarak Osmanlıya özgü bir bezeme kompozisyona dönüşmüştür. (Res. 43, 46)

16. yüzyılın başında Osmanlı mavi-beyaz seramiklerinde görülen üzüm salkımı motifleri, Çin'in Ming dönemi seramiklerinde görülen naturel üzüm salkımı motiflerine göre daha basit çizgilerle ve üçlü düzenlemeler halinde yapılmıştır.⁹⁴ Çin mavi-beyazlarında üzüm taneleri belirli sayıda kullanılmış, asma yaprakları ve üzüm salkımları

91 Özkul-Fındık, 2001, 213; Malekzadeh, 1977, 265.

92 Özkul-Fındık, 2001, 214; Carswell, 1982, 73-96, Res. 57, 60, 61.

93 Malekzadeh, 1977, 264.

94 Özkul-Fındık, 2001, 213.



Res. 41. Çin üretimi kase, 15. yüzyıl, (<http://koh-antique.net/bandw/bandw1b.html>) (09.01.2018); **Res. 42.** Sıraltı tekniğinde kase, İran, 17. yüzyıl, Freer and the Sackler (Smithsonian) Museums, Museum Code: F1908.224, (<http://islamic-arts.org/2011/smithsonian-museums-ceramic-collection/>) (05.01.2018); **Res. 43.** İznik üretimi kase, (<https://i.pinimg.com/736x/e3/8c/70/e38c7026805ce51f6cf42bb2b932bd9d--golden-horn-islamic-art.jpg>) (12.01.2018).



Res. 44. Çin-Ming üretimi kapaklı kutu, 15. yüzyıl, (<http://www.iznikciniveseramikleri.com/wp-content/uploads/2011/10/212.png>) (09.01.2018); **Res. 45.** Şah İsmail'e ait kupa, Topkapı sarayı, (Malekzadeh, 1977, 271); **Res. 46.** İznik üretimi maşrapa, 16. yüzyıl, Couleurs d'Orient, Brussels, 2010, (<http://www.alaintruong.com/archives/2012/04/07/23953259.html>) (09.01.2018).

belirli bir düzende oluşturularak, yaprak sayılarına ve bunların buldukları yere dikkat edilmiştir.⁹⁵ (Res. 47) Osmanlılarda ise tane sayısına dikkat edilmemiş, taneler üst üste binmemiş ve yaprak detaylarında damarlar iyice belirtilerek simetrik bir şekilde tabakların merkezine yerleştirilmiştir.⁹⁶ (Res. 49) Yüzyılın sonlarında Osmanlılar bu motife yeşil ve kırmızı renkleri ekleyerek İznik'in klasik tazına uygun olarak birçok üzüm salkımlı tabak hazırlamıştır. Çiçekli kompozisyonların çoğunu Çin ve Osmanlılarla ortaklaşa kullanan Safeviler, bizim tespitlerimize göre, mavi-beyaz veya çok renkli Kubachi seramiklerinde üzüm salkımı motiflerini tercih etmemiş ancak, asma yapraklarının bulunduğu kompozisyonları kullanmıştır. (Res. 48)

Osmanlıların ve Safevilerin mavi-beyaz seramiklerinde bitkisel düzenlemeler dışında, stilize balık ve kuş gibi hayvansal figürlere de yer verilmiştir. Osmanlı Dönemi'nde beyaz hamurlu seramiklerde hayvan figürleri ilk kez 1520 ve 1530 yılları arasında görülse de, yaygınlaşması 16. yüzyılın ikinci yarısında olmuştur.⁹⁷ 15. yüzyılda

95 Pope, 1972, 129.

96 Özkul-Fındık, 2001, 213

97 Atasoy ve Raby, 1989, 256.



Res. 47. Çin üretimi tabak, Rijksmuseum, AK-RBK-1965-89, (<http://www.alaintruong.com/archives/2016/01/13/33207943.html>) (05.01.2018); **Res. 48.** 1400-1450, Özbekistan, Muhtemelen Semerkant, (<http://www.alaintruong.com/archives/2012/08/09/24865003.html>) (04.01.2018); **Res. 49.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak, 17. yüzyıl, Harvard Art Museum, Object number:1985.314, (<https://tr.pinterest.com/pin/495958977695205651/>) (09.01.2018).

Nişapur ve Tebriz’de farklı atölyelerde çizilen birbirini takip eden balık motifleri, Safeviler için astrolojik anlamlar taşıdığından, zodyak inancına bağlanır ve Çin ile ilişkisinden bahsedilmez.⁹⁸ Ancak balık figürü, Çinliler için de zodyak inancına bağlıdır ve zenginliği ifade eden bir semboldür.⁹⁹ Bunlara ek olarak Timurlu Dönemi seramiklerinde de yoğun bir şekilde Orta Asya anlayışına uygun hayvan figürleri kullanılmıştır.

Hem üst hem de yan profilden çizilen balıklara Safevi ve Çin seramiklerinde sıklıkla rastlanır. Çin seramiklerindeki balık figürleri oldukça doğaldır (**Res. 50, 53**) ve bu doğallık Safevilere büyük oranda geçmiştir. (**Res. 51, 54, 55**) Tebriz seramiklerindeki balık figürleriyle¹⁰⁰ merkezde yer alan bir figür etrafında dairesel düzende bulunan bitki gruplarının Çin etkili olduğu düşünülmekte ve benzerlerine çağdaş Nişapur ve İznik’in Miletîşi seramiklerinde rastlanmaktadır.¹⁰¹ Erken Osmanlı Dönemi’ne ait kazılardan ele geçen stilize biçimde çizilmiş balık figürlü bir tabak nadir örnekler arasında yer alır. (**Res. 52**) Milet işi balıklı seramiklerin İznik Gölü civarında üretildiği için çevresel etkilerle ortaya çıktığı da düşünülmür. Ayrıca Selçuklu ve Bizans sanatlarında kutsal kabul edildiğinden, kendinden önceki geleneklere de bağlanır. Genellikle buldukları kompozisyonlara bağlı olarak gövdeleri pullu biçimde, doğal ortamlarda, su içinde yüzer şekilde, boşlukta, bitkisel düzenlemeler içinde ya da dalga motifleri arasında resmedilmişlerdir.¹⁰² Bu özellikler aynı dönemde üretilen, hem Safevi hem de Çin seramiklerinde aynen izlenir. Yalnızca Çin seramiklerindeki balıklarda sırt yüzgeçleri detaylı olarak verilmiş ve gerçeğe oldukça yakın bir anlayışla oluşturulmuştur.

98 Golombek, 2014, 62.

99 Eberhard, 2000, 52.

100 Tebriz’de yapılan balık figürlü tabaklar için bk. Golombek, 2014, 62, fig. 2.4. HRM.124 (Back B), Fig. 2.5. HRM.117 (Back C); Catalogue des Anciennes..., 1910, Cat. no. 91.

101 Miletîşi ve Kubachi seramiklerinin karşılaştırması için bk. Reitlinger, 1938, 164-166.

102 Demirsar-Arlı, 2012, 86-87; Demirsar-Arlı, 1996, 68-69, 113-114; Çorum, 1983, 1-4.



Res. 50. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 14. yüzyılın ortası, (<https://tr.pinterest.com/pin/182536591124589380/>) (09.01.2018); **Res. 51.** Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, 16. yüzyıl, State Hermitage Museum, Koleksiyon no.:VG 730, (<https://tr.pinterest.com/pin/427701295837975260/>) (09.01.2018); **Res. 52.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak, Bursa Arkeoloji Müzesi, Envanter no: 3092, (Dönmez, 2010, 95).



Res. 53. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 14. yüzyıl, (<https://tr.pinterest.com/pin/444378688213356136/>) (09.01.2018); **Res. 54.** Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, Hermitage Museum, Accession no:VG 2392, (Golombek vd., 2014, 62.); **Res. 55.** Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, Hermitage Museum, Accession no: VG 132, (Golombek vd., 2014, 76).

İlk örneklerine 14. yüzyılda Çin'deki mavi-beyaz seramiklerde rastladığımız kuş figürleri, 17. yüzyıl sonuna kadar çeşitli türlerde ve çok farklı duruşlarda tasvir edilen bir figür olmuştur. 14. ve 15. yüzyılda çoğunlukla sabit duruşlarda ve uçar vaziyette iki biçimde karşımıza çıkar. Üç uygarlıkta da benzer örneklerine rastladığımız, ince çizgilerle tüyleri detaylandırılmış, uzun boyunlu ve kanatları açık şekilde tasvir edilen kuşların kaynağı Çin olmalıdır. Çin seramiklerinde Anka Kuşu¹⁰³ olarak bilinen bu kuşların uçuşan kuyruk detaylarına bakıldığında, ejderhalar gibi düşünülmüş ve efsanevi bir hayvan türü olarak tasarlanmış olduğu görülür. (Res. 56, 59). Orta Doğu geleneğinde Anka Kuşu, İran geleneğinde Simurg, Türk geleneğinde Kerkes ve Batı'da Feniks adını alan bu efsanevi kuşların ortak özelliği ölümsüzlüktür.¹⁰⁴

Çin seramiklerinde oldukça özenli ve ayrıntılı çizilen bu kuşlar, Safevilerde daha şematik çizgilerle belirtilmiştir. Çin'de görülen, uçuşan ve yanan uzun kuyruklar yerine,

103 Eberhard, 2000, 32-35.

104 Batıslam, 2002, 185-208.



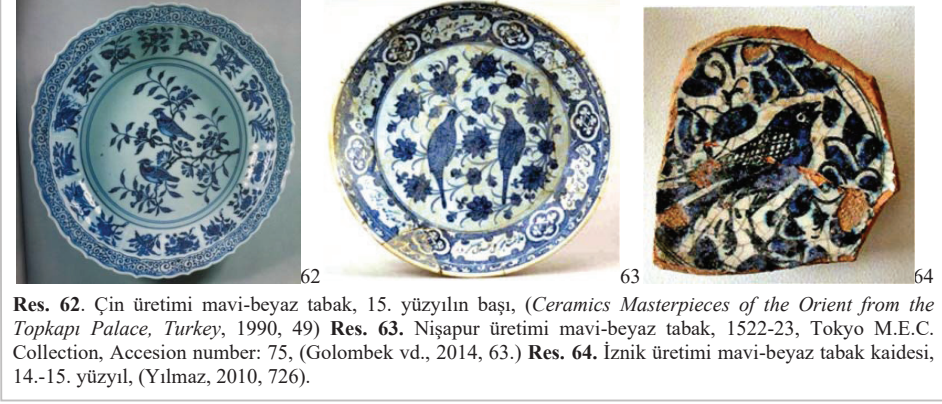
Res. 56. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 14. yüzyıl, (<https://tr.pinterest.com/pin/323414816968420635/>) (09.01.2018), **Res. 57.** Nişapur üretimi mavi-beyaz tabak, 16. yüzyıl başı, British Museum, Museum no: ME OA1964.10-13.1(<http://depts.washington.edu/silkroad/museums/bm/bmpostmongolceramic.html>)(09.01.2018); **Res. 58.** Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, 1500-1575, Victoria and Albert Museum, Museum number: 564-1905, (<http://collections.vam.ac.uk/item/O146809/dish-unknown/>) (09.01.2018).



Res. 59. Çin-Ming üretimi mavi-beyaz tabak, 14. yüzyıl ortası, (<https://tr.pinterest.com/pin/456622849709282866/>) (06.01.2018) **Res. 60.** Mavi-beyaz tabak, İran, 17. yüzyıl, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Çinili Köşk Koleksiyonu, Müze Envanter No: 41/1212, (Duran, 2007, 125); **Res. 61.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak, Çinili Köşk Müzesi, Müze Envanter No: 41/1568 (Duran, 2007, 83).

Safevilerde bu kuyruklar kısa ve küt bırakılmıştır. Ayrıca Safeviler, kuşların boyunlarını ve kanatlarını da kısaltmışlardır. Erken dönemde Nişapur ve Tebriz-Kubachi mavi-beyaz seramiklerine bakıldığında, farklı atölyelerde çalışan ustaların kendi tarzlarına göre kuş tasvirleri çizdiği izlenir. Genel olarak Çin ve Timurlu seramiklerindeki anlayışa bağlı olarak, kanatları ve kuyruğu açılmış, ince çizgilerle detaylandırılmış ve uçar vaziyette tasvir edilmişlerdir. (Res. 57, 58, 60) Osmanlılara gelindiğinde ise bu kuşların daha doğal ve makul çizimlerle ifade edildiği izlenir. Balık figürlerinde olduğu gibi çeşitli türde tasvir edilen ve kaynağını Çin'den alan kuş figürleri, naturalist özelliklerini sırasıyla Safevi ve Osmanlılarda kaybederek stilize bir karaktere bürünmüştür. Osmanlılarda kanatları açık şekilde çizilmiş kuşlara Milet işi bir seramik parçasında rastlanır. (Res. 61) Milet seramiklerinde uçan kuşlar yerine daha çok bir dal üzerine tünemiş, ötmekte olan ya da tabakların merkezinde tek olarak bulunan kuşlara yer verilmiştir. (Res. 64) Az miktarda ancak çeşitli türde ve duruşlarda karşımıza çıkan kuş figürlü seramikler, belirli atölyelerde özel üretime yönelik yaratılmış olmalıdır.

Dal üstüne tünemiş bir veya birden fazla kuş tasvirleri de Çin'den (*Res. 62*) Safevilere, oradan da Osmanlılara geçmiştir. Safevi seramiklerinde, kuşların üst üste gelen tüyleri boş alan bırakmadan ayrıntılı olarak çizilmiştir. (*Res. 63*) Çinliler ve Safeviler kuş dışında, geyik ve at gibi hayvanların gövdesini de aynı tarzda doldurmuşlardır. Safeviler bu çizim tekniğini benimserken Çin seramiklerinde tasvir edilen efsanevi yaratıklardan esinlenmiş olmalıdırlar. Çünkü bazı Çin seramiklerinin merkezinde yer alan hayvan figürlerinin gövdeleri de aynı üslupta bezenmiştir. Kubachi mavi-beyaz seramiklerinde bulunan tavşan, geyik, ördek gibi hayvan motiflerinin kendine özgü yumuşak bir tarzı vardır, ancak hayvan türleri ve duruşları büyük oranda Çin seramiklerinden etkilenmiştir. Milet işi seramiklerde bu hayvanlar daha çok Selçuklu üslubunda, daha karakteristik ve sert bir anlayışla karşımıza çıkar.



Res. 62. Çin üretimi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyılın başı, (*Ceramics Masterpieces of the Orient from the Topkapı Palace, Turkey*, 1990, 49) **Res. 63.** Nişapur üretimi mavi-beyaz tabak, 1522-23, Tokyo M.E.C. Collection, Accession number: 75, (Golombek vd., 2014, 63.) **Res. 64.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak kaidesi, 14.-15. yüzyıl, (Yılmaz, 2010, 726).

15. ve 16. yüzyıl mavi-beyaz seramiklerde kullanılan geometrik motifler söz konusu olduğunda, etkileşimlerin yalnızca Safevi ve Osmanlı seramikleri arasında olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlılar ve Safeviler İslam mimarisindeki geometrik motiflerden esinlenerek belirledikleri bazı kompozisyon şemalarını kullanmışlardır. Her iki uygarlık da birbirinden etkilenmiş, zamanla ustalarla birlikte çeşitli motifler türemiştir. En fazla kullanılan bezemeler, tabakların merkezinde yer alan birkaç yapraklı stilize çiçek veya yıldızvârî bir rozetten geliştirilen motifleri içerir. Ayrıca, iç içe geçen ve birbirini devam ettiren çizgisel hatlarla yapılmış göz yanıltıcı kompozisyonlar da bulunur. (*Res. 67, 68*) Safevi seramiklerinde, bezemeler tabakların merkezinde yer alan çiçek benzeri stilize bir motiften gelişmiş bitkisel öğelerle (*Res. 65, 71*) veya geometrik motiflerle birlikte kullanılmıştır. (*Res. 69*) Osmanlı seramiklerinde ise, merkezde dilimli yıldız benzeri bir rozet ve etrafında kaleydoskop simetrisine benzer atlamalı çerçeveler görülür. (*Res. 66, 70, 72*)

İncelemeye alınan mavi-beyaz seramiklerin arka yüzeylerindeki dekorasyonların üç uygarlıkta da farklı olduğu görülmektedir. Osmanlı ve Safevilerde tasarlanan



65



66

Res. 65. Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, 16. Yüzyıl, Royal Ontario Museum, Koleksiyon no. 909.29.1. (<https://tr.pinterest.com/pin/158329743133869702/>) (05.01.2018); **Res. 66.** İznik üretimi mavi-beyaz Miletîşi tabak, Bursa Arkeoloji Müzesi, (Dönmez, 2010, 105)



67



68

Res. 67. İran üretimi mavi-beyaz tabak, 15. yüzyıl, Victoria and Albert Museum, (<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2014/arts-islamic-world-114220/lot.115.html>)(04.01.2018); **Res. 68.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak, Bursa Arkeoloji Müzesi, Envanter no: 2578, (Dönmez, 2010, 83).

kompozisyonlar iç yüzeylere dikkatlice yapılmış, arka yüzeylerde sanatçıların kendi zevklerine bırakılmıştır. Bu dekorlar çoğu zaman üretim yerlerine göre değişiklik gösterir. Örneğin, Nişapur'da arka yüzeylerde görülen tek veya çift sıra yapılmış virgül serileri, Tebriz'de Çin etkili kıvrımlı dallar arasındaki küçük çiçek ve yaprak kompozisyonlar olarak görülür. Osmanlılarda, Milet işi seramiklerin arka yüzlerinde yeşil veya kahve renkte yapılmış helezonik veya radyal hatlar bulunur. Çin seramiklerinin kopyalandığı bazı erken örneklerde, hem Safevilerde hem de Osmanlılarda arka yüzey kompozisyonları da Çin örneklerinden alınmıştır. Bunlar arasında Çin bulutları ve dairesel düzende yerleştirilmiş küçük çiçek grupları yer alır. Çin ve Safevi seramikleri kaideye kadar astarlı ve sırlıdır. Osmanlılarda, Milet işi seramiklerin bazen kaideye kadar bazen 3/1 oranında astarlanıp sırlandığı görülür. Beyaz hamurlu örneklerinde ise Çin ve Safevilerle yine uyum içindedir.

Safevilerin ve Osmanlıların seramikler üzerine bezemeler yaparken en özgür davrandıkları yerin ağız kenarı olduğu açıktır. Ağız kenarlarına farklı tarzda uygulanan



69



70

Res. 69. Mavi-beyaz tabak, İran, 16. yüzyılın ortası, Louvre Museum, Env. no. MAO 710.ME OA 1962.11-17.1, (<http://depts.washington.edu/silkroad/museums/bm/bmpostmongolceramic.html>) (09.01.2018); **Res. 70.** İznik üretimi tabak, (<http://www.alainruong.com/archives/2016/04/20/33694435.html>) (29.01.2018) .



71



72

Res. 71. Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, 16. yüzyılın sonu, (<http://www.alainruong.com/archives/2017/04/25/35211959.html>) (05.01.2018); **Res. 72.** İznik üretimi mavi-beyaz tabak, 1580, Victoria&Albert Museum, Museum Number 715-1893. (<http://collections.vam.ac.uk/item/O224680/dish-unknown/>) (08.01.2018)

lotus çiçekleri ve dalga-kaya bordürleri, her ne kadar kaynağını Çin'den alsada Safeviler ve Osmanlılarda ustalara bağlı olarak 17. yüzyılın sonuna kadar çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Özellikle dalga-kaya bordürleri, yalnızca İran'da bile farklı merkezlerde çeşitli şekilde uygulanmıştır. Örneğin, Meşhed seramikleri ilk örneklerinde Çin'de olan dalga-kaya motifine bağlılığını korumuştur. Ancak Tebriz ve Nişapur'da bu bordürler değişikliğe uğramıştır. Ayrıntıya bakılmaksızın Çin ve Safevilerde ortaya çıkan dalga-kaya bordürlerini, Milet işi seramiklerin bordürleriyle karşılaştırdığımızda bazı ortak noktalardan bahsedebiliriz. Bunlar arasında S kıvrımlı hatlar, aralara konulan helezonlar, içleri noktalı yada ince çizgilerle bezenmiş alanlar yer alır. Sonuç olarak iki uygarlık da, Çin'de bulunan bu motifi stilize bir anlayışta ele alarak, aynısını oluşturmak yerine hayal gücünü kullanmıştır. Böylece ortaya yeni kompozisyonlara sahip çeşitli bordürler çıkmıştır.

SONUÇ

Osmanlı, Safevi ve Çin eksenindeki 15 ve 16. yüzyıl mavi-beyaz seramikler incelendiğinde bazı ortak noktalarda birleştikleri görülür. Bu birleşimleri Osmanlı ve Safeviler için, tümüyle Çin kaynaklı olarak belirtmek çok genel bir ifadedir. Üç uygarlıkta da dekorasyonlar ayrıntılı olarak incelendiğinde çeşitli faktörler devreye girer. Bunlardan en önemlileri ülkeler arası oluşan ticari ve siyasi olaylarla saray nakkaşlarının ve seramik ustalarının bu olaylarda üstlendikleri rollerdir. Hem Safeviler hem de Osmanlılar, seramik endüstrisinde siyasi olaylardan etkilenmiş, yeni gelen hanedanlık dönemlerinde üretim merkezlerini aktif olarak çalıştırmış veya üretime bazı merkezlerde son vermişlerdir. Ustaların çeşitli nedenlerle Anadolu'ya olan göçü, ticaret, iki ülke arasındaki üreticiler ve tüketiciler aracılığıyla oluşan etkileşim zamanla üslup değişikliklerine neden olmuştur.

14 ve 15. yüzyıl üretimleri, değişen sınırlar ve yönetim sistemi ile birlikte ele alındığında, çeşitli üslupların birleştiği geçiş dönemi seramikleri olarak incelenmeleri gerekir. Örneğin, Safeviler ve Osmanlılar mavi-beyaz seramiklerinde büyük oranda Çin motiflerini kullansalar da aslında, yine Çin'den etkilenen Timurlu üslubundan faydalanmışlardır. Timur saraylarındaki atölyelerde tasarlanan ve uygulanan mavi beyaz seramiklere ait süsleme kompozisyonları, zamanla İran'da başkent Semerkant olmak üzere Buhara, Nisa, Ürgenç, Taşkent, Merv ve Andizhan gibi pek çok Orta Asya kentinde üretilen seramiklere uygulanmıştır.¹⁰⁵ Bunun yanı sıra, Türkmen üslubunu geliştiren Türkmen hanedanlar kendi üsluplarını yayılmış oldukları İran ve Anadolu'ya taşımış, böylece sanatçılar aracılığıyla bu etkileri Osmanlıya kadar getirerek gelişime katkıda bulunmuşlardır.¹⁰⁶ Anadolu'da aynı yüzyıllarda, mavi-beyaz üslubun hem Tebrizli ustalarla mimari yapıların süslemesinde kullanılmış olması, hem Osmanlı saraylarında yine İran asıllı usta ve çıraklarla geliştirilmiş olması, aynı zamanda Milet işi seramiklerin yoğun bir şekilde üretilmesi ve ustalara ilham veren Çin porselenlerinin etkisi çok yönlü bir etkileşim sahasının olduğunu göstermektedir.

Safevilerde bulunan mavi-beyaz örneklerin bir kısmını oluşturan Kubachi seramikleri, Timur Dönemi mavi-beyaz seramiklerle erken devir Safevi seramikleri arasında köprü görevi görmüştür. Bu seramikler, Kubachi adlandırmasından dolayı akıllara farklı bir grup mavi-beyaz seramiği getirirse de Meşhed, Nişapur ve Tebriz seramikleriyle çağdaş oldukları anlaşılmaktadır. Benzer durum, Anadolu'da 14. yüzyılın ikinci yarısından 15. yüzyılın sonuna kadar üretilen mavi-beyaz Milet işi seramiklerin, Selçuklu ve Osmanlı seramikleri arasındaki geçiş örnekleri olarak değerlendirilmesinde karşımıza çıkmaktadır. Milet işi seramikler de Kubachi seramikleri gibi köprü görevi görmüş Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde üretilmiştir.

Kubachi seramikleriyle, 15. yüzyıl İznik seramikleri ve İstanbul'da ele geçen Milet işi seramikler arasında hem tasarım, hem de siyah-yeşil kontur renkleri açısından bir bağ

105 Çoruhlu, 2007, 271-306.

106 Maraşlı, 2013, 75; Atılğan-Okay, 2007, 313-329.

kurulur.¹⁰⁷ Bunun yanı sıra beyaz hamurlu ilk devir Osmanlı seramiklerinde rastladığımız, İran etkili bezeme özelliklerini yansıtan rumi, palmet ve lotus gibi motifler, 15. yüzyıllara tarihlendirilen mavi-beyaz Kubachi seramiklerinde çeşitli hayvan figürleriyle birlikte kullanılmıştır.¹⁰⁸ Kubachi seramikleri Çin seramiklerinden yoğun bir biçimde esinlenmiş olmasına rağmen Milet işi seramikler için aynı durum söz konusu değildir. Milet işi seramiklerin Çin seramiklerinden ziyade, kompozisyon şemaları ve özellikle siyah renkte ek boyaya sahip olmalarıyla, İran'da ve Suriye'de 12-14. yüzyıllar arasına tarihlendirilen koyu kobalt mavi ve siyah bezemeli seramiklerle daha güçlü bir bağlantısı olduğu düşüncesindeyiz.¹⁰⁹ Bu nedenle Çin seramiklerinde bulunan kompozisyon şemalarını ve üslupları Osmanlılarla kıyaslarken, üslupsal benzerlikler ve etkileşimler beyaz hamurlu ilk devir Osmanlı seramiklerinde daha net olarak izlenmektedir.

Safeviler ve Osmanlılarda mavi-beyaz seramiklerin yanında, türkuaz sır altı siyah dekorlu seramiklerin de benzer biçimde belirmesi etkileşimi açık bir şekilde göstermektedir. Safeviler Osmanlılara göre Çin seramiklerinden daha çok etkilenmiş, ana kompozisyon şemalarını genellikle aynen benimsemiş ve 17. yüzyılda kendi tarzını oluşturmuştur. Osmanlılar ise kendinden önce gelen geleneklerin sınırlarını zorlayarak, Çin ve İran'daki çağdaş kompozisyon şemalarına karşı daha temkinli davranmıştır. Bu noktada dikkat çekici olan, Osmanlıların Safevilere göre mavi-beyaz üsluba daha hızlı ayak uydurduğu ve Safeviler gibi Çin'de değişen üslupları aynen takip etmek yerine, sır altı çok renkli tekniklere geçerek altın çağına 16. yüzyılın ortalarında ulaşmış olmasıdır.

107 Lane, 1991, 97.

108 Reitlinger, 1938, Fot. 8-9; Aslanapa, 1965, 397; Pakar, 1965, 155; Özkul-Fındık, 2001, 432.

109 Karşılaştırma için bk. Watson, 2006, 393, 404, 405; Froom, 2008, 104-105.

KAYNAKÇA

- Ahmadov, S. (2005), Azerbaycan'da Şiliğin Yayılma Süreci, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Akbari, A., Sadeghi T. A. (2014), A Comparative Study of Safavid Pottery in Kerman and Mashhad and the influence of Chinese Art on Them, Habibollah Ayatollahi (ed.), Negareh, 9 (29), 74-87, Iran: Shahed University.
- Aslanapa, O. (1965), Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı, İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Aslanapa, O. (1965), Kırmızı Hamurlu İlk Osmanlı Keramikleri (Milet İşi Denilen Keramikler), Türk Kültürü, 30, 391-399, İstanbul.
- Atasoy, N. (1989), 1989 İznik Yılı, Sandoz Bülteni, 34, İstanbul.
- Atasoy, N., Raby, J. (1989), İznik Seramikleri, London: Alexandria Press.
- Atılğan-Okay, S. (2007), Kitap Sanatları Açısından Timurlu Karakoyunlu İlişkileri, Ölümünün 600. Yıldönümünde Emir Timur ve Mirası Uluslararası Sempozyumu 26-29 Mayıs 2005, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, 313-329, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Bozkurt, N. (2006), Nakkaş, İslam Ansiklopedisi, 32, 326-328, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Atılğan-Okay, S. (2015), XV. Yüzyılda İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt [Elektronik Sürüm], 347-364, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. (<http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/atilgan-okay-sevay-xv-yuzyilda-iran-ve-cenvresinde-gelisen-minyatuer-üslupları-ve-sorunları-üzerine-bir-etüt.pdf>) (02.02.2018).
- Aydoğmuşoğlu, C. (2011), Şah Abbas ve Zamanı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aydoğmuşoğlu, C. (2013), Safevi Çağına Ait Üç Türkçe Mektup ve Değerlendirilmesi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 53/2, 411-420.
- Babaie, S., Babayan, K., Baghdiantz, I., McCabeand M. F. (2004), Slaves of the Shah: New Elites in Safavid Iran, I. B. Tauris, London.
- Bailey, G. A. (1992), The Dynamics of Chinoiserie in Timurid and Early Safavid Ceramics, (ed.) Lisa Golombek, Maria Subtelny, Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, 179-190, Leiden: Brill.
- Bailey, G. A. (1996), Chinese Porcelain Production, Tamerlane's Tableware: A New Approach to the Chinoiserie Ceramic of Fifteenth and Sixteenth Century Iran, Costa Mesa, C.A.

- Bala, M. (1950), İran (Tarihi Bakış), İslam Ansiklopedisi, 5, 1015-1028, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Batıslam, H. D. (2002), Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hüma, Anka ve Simurg, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 1, 185-208, İstanbul.
- Beyazıt, M. (2014), Erken Osmanlı Devri'nde Tebrizli Usta Gruplarının İzi Nasıl Sürülmeli?, History Studies,6/3, 45-70.
- Bilgi, H. (2009), Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Bilgi, H. (2009), Ateşin Oyunu (Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri), İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Cantay, T. (1988), Fetih'ten Sonra, Mimar Sinan'a Kadar Osmanlı Sanatı, Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri, 1, 69-89, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Carswell, J. (1972), Six Tiles [Elektronik Sürüm], Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art, R. Ettinghausen (Ed.), 99-124, New York: The Metropolitan Museum. (<https://books.google.com.tr>)13.02.2018.
- Carswell, J. (1982), Ceramics, Y. Petsopoulos (Ed.), Tulips Arabesques and Turbans Decorative Arts From the Ottoman Empire, 73-96, London.
- Carswell, J. (2006), Iznik Pottery, Second edititon, London: The British Museum Press.
- Catalogue des anciennes faïences persanes, Damas, Rhodes et Koubatcha; Collection T. B. Whitney, Paris, 1910.
- Câvid, A., Baycar, A. (2004), Osmanlı-Rus İlişkileri Tarihi (Ahmed Câvid Bey'in Müntehabâtı), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yeditepe Yayınları.
- Ceramic Masterpieces of the Orient from the Topkapı Palace, Turkey*, (1990), Idemitsu Museum of Arts, Osaka.
- Charleston, J. R. (1977), World Ceramics, New York: Hamilyn Publishing.
- Crowe, Y. (1992), Some Timurid Designs and Their Far Eastern Connections, Lisa Golombek, Maria Subtelny (ed.), Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, 168-178, Leiden: Brill.
- Crowe, Y. (2002), Persia and China: Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria and Albert Museum 1501–1738, London: La Borie, Thames&Hudson.
- Crowe, Y. (2007), The Safavid potter at the crossroad of styles, 1-10, (https://www.researchgate.net/publication/33683197_The_Safavid_potter_at_the_crossroad_of_styles) 04.02.2018.
- Çağman, F. (1998), Ehli Hiref, Türkiyemiz, 54,11-17.

- Çoruhlu, Y. (2007), Timurlu Çini ve Keramik Sanatında Hayvan Figürleri, A. Kara, Ö. İşbilir (Ed.), Ölümünün 600. Yılında Emir Timur ve Mirası Uluslararası Sempozyumu 26-27 Mayıs 2005, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, 271-306, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Çorum, B. (1983), Balık Figürlü Milet İşi Seramikler, Sanat Tarihi Yıllığı, XII, 1-5, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Demirsar-Arlı, B. (1996), İznik Çini Fırınları Kazısında Bulunan Figürlü Seramiklerin Değerlendirilmesi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demirsar-Arlı, B. (2012), İznik Çini Fırınları Kazısında Ele Geçen Milet İşi Olarak Tanınan Teknikteki Seramiklerin Değerlendirilmesi”, XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi Eskişehir 19-21 Ekim 2011, 2, 85-92, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Denny, W. B. (2010), The Artistry of Ottoman Ceramics, Second edition, New York: Thames&Hudson.
- Denny, W. B. (1974), Blue-and-White Islamic Pottery on Chinese Themes, Boston Museum Bulletin, 72/368, 76-99, Boston: Museum of Fine Arts. (<http://www.jstor.org/stable/4171598>, 20-03-2017).
- Diez, E. (1946), Türk Sanatı, Oktay Aslanapa (Çev.), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Doğanay, A. (2012), Tezyinat, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA), XLI, 79-83, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Dönmez, A. (2010), Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi Koleksiyonundaki Seramikler,(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale 18 Mart Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Duran, Ö. (2007), Çinili Köşk Koleksiyonunda Figürlü Seramikler, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi/Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Eberhard, W. (2000), Çin Simgeleri Sözlüğü, Aykut Kazancıgil, Ayşe Bereket (Çev.), İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Fehervari, G., Bilvar, A. D. H. (1966), The Walls of Tammisha, JBIBS IV, 135-150, İran.
- Fehervari, G. (1973), Islamic Pottery: A Study based on Barlow Collection, London: Faber and Faber.
- Froom, A. (2008), Persian Ceramics From the Collections of the Asian Art Museum, First Printing, Asian Art Museum Press.

- Golombek, L., Wilber, D. (1988), *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, 1, Princeton: Princeton University Press.
- Golombek, L., Mason, R., Bailey, G. A. (1996), *Tamerlane's Tableware: A New Approach to the Chinoiserie Ceramic of Fifteenth and Sixteenth Century Iran*, Costa Mesa.
- Golombek, L., Mason, R. B., Proctor, P. (2001), *Studies Safavid Potters Marks and the Question of Provenance [Elektronik Sürüm]*, *British Institute of Persian Studies*, 39, 207-236, Iran. (<https://berlinarchaeology.files.wordpress.com/2012/01/golombek-2001.pdf>).
- Golombek, L., Mason, M. R., Proctor, P., Reilly, E. (2014), *Persian Pottery in the First Global Age The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Boston: The Royal Ontario Museum.
- Golombek, L. (2014), *Dominant Fashions and Distinctive Styles, Persian Pottery in the First Global Age the Sixteen and Seventeen Centuries*, 2, 57-123, Boston: The Royal Ontario Museum.
- Golombek, L. (2014), *The "Kubachi Problem" and the Isfahan Workshop, Persian Pottery in the First Global Age the Sixteen and Seventeen Centuries*, 4, 169-183, Boston: The Royal Ontario Museum.
- Gray, B. (1979), *The School of Shiraz from 1392 to 1453*, Basil Gray (Ed.), *The Arts of the Book in Central Asia, 14th-16th. centuries*, 121-145, London: Serinda Publications.
- Grube, E. J. (1962), *Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century, from Collections in the United States and Canada*, Venezia, N. Pozza.
- Grube, E. J. (1967), *Timurid Art*, *Encyclopedia of World Art*, 14, 97-109, London.
- Grube, E. J. (1989), *Notes on the Decorativ Arts of the Timurid Period, II*, *Islamic Art*, 3, 175-208.
- Grube, E. J. (1995), *Timurid Ceramics: Filling a Gap in the Ceramic History of the Islamic World*, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 58, 77-86, Cambridge.
- Hammer, V. J. (1991), *Osmanlı Tarihi*, 1, Mehmet Ata (Çev.), İstanbul: MEB Yayınları.
- Islamic Art And Culture (A Resource For Teachers)*, (2004), Wasington: National Galery of Art.
- Jenkins, M. (1983), *Islamic Pottery a Brief History*, 40 (4), 45-51, *Bulletin: The Metropolitan Museum of Art*.
- Lane, A. (1939), *The So-Called Kubachi Wares of Persia*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 75, 439, 160-163, Burlington Magazine Publications Ltd.

- Lane, A. (1971), *Persia: The Safavid Peiod (1502-1722) And Later, Later Islamic Pottery Persia, Syria, Egypt, Turkey*, 68-102, London: Faber&Faber.
- Lane, A. (1991), The So-Called “Kubachi” Wares of Persia, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 75/439, 156-157, 160-163, Burlington Magazine Publications Ltd., Erişim: 13.01.2018, Jstor.
- Macioszek, A. (2015), Safavid Adaptations of Chinese Kraak Porcelain Dishes [Elektronik Sürüm] *Studia Azjatystyczne*, 77-100, Poznan Poland: Adam Mickiewicz University. (<http://dx.doi.org/10.14746/sa.2015.1.06>)
- Mahir, B. (2005), *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Malekzadeh, F. (1977), İstanbul Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan Şah İsmail-i Safevi'ye ait kupa, *Tarih Enstitüsü Dergisi*, 7-8, 263-276, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Maraşlı, S. (2013), 15. Yüzyıl Kitap Ciltlerindeki Süsleme Tasarımlarının Mimari Süslemelere Etkisi (Diyarbakır Safa Parlı Camii Işığında), *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, 5/3, 75-95.
- Mason, R., Golombek, L. (2003), Petrography of Iranian Safavid ceramics, *Journal of Archaeological Science*, 30, 251-261.
- Mason, R. B. (2014), *The Safavid Workshops and Petrographic Analysis, Persian Pottery in the First Global Age the Sixteen and Seventeen Centuries, 187-190*, Boston: The Royal Ontario Museum.
- Maury, C. (2008), İznik Seramik ve Çinileri, *İslam Sanatının 3 Başkenti İstanbul, İsfahan, Delhi (Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarıyla)*, 67-75, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Morgan, D. (1988), *Medieval Persia 1040-1797*, Longman Publishing Group.
- Necipoğlu, G. (1990), From International Timurid to Ottoman: A change of taste in sixteenth-century ceramic tiles, Oleg Grabar (Ed.), *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, 7, 136-170, Leiden- Brill.
- Özkul-Fındık, N. (2001), İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkul-Fındık, N. (2001), Erken Osmanlı (Milet Tipi) Seramiklerinde Bilinmeyen Bazı Örnekler, V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu, *Bildiriler (19-20 Nisan 2001)*, 419-436, Ankara.
- Paker, M. (1965), *Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı, Sanat Tarihi Yıllığı*, I, 155-182, İstanbul.
- Pope, J. A. (1956), *Chinese Poercelains from the Ardebil Shrine*, Washington: Smithsonian Institue Freer Gallery of Art.

- Pope, J. A. (1981), *Chinese Porcelains from the Ardebil Shrine*, London: Reprinted for Sotheby Parke-Bernet Publications.
- Rackham, B. (1933), *Later Persian Pottery*, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 11, 73-75, London.
- R. H. R. Brocklebank in *The Burlington Magazine*, (1931), Vol. LIX.
- Reitlinger, G. (1938), *The Interim Period in Persian Pottery: An Essay in Chronological Revision*, *Ars Islamica*, 5/2, 155-178, Freer Gallery of Art.
- Rizvi, K. (2000), *Gendered Patronage: Women and Benevolence during the Early Safavid Empire*, D. Fairchild Ruggles (Ed.), *Women, Patronage, and Self-Representation in Islamic Societies*, Albany: State University of New York Press.
- Robinson, B. W. (1954), *Origin and Date of Three Famous Shah-Nameh Illustrations*, *Ars Orientalis*, 1, 105-112.
- Robinson, B. W. (1979), *The Turkmen School to 1503*, Basil Gray (Ed.), *The Arts of the Book in Central Asia, 14th-16th. centuries*, 215-247, London.
- Rochechouart, C. J. (1867), *Souvenirs d'un Voyage en Perse [Elektronik Sürüm]*, Challamel Aine(Ed.), Paris. (<https://books.google.com.tr>)
- Sarre, F. (1919-1920), *Wechselbeziehungen Zwischen Ostasiatischer und Vorderasiatischer Keramik*, *Ostasiatische Zeitschrift*, 8, 337-344, Berlin.
- Savory, R. M. (1987), *Very Dull And Arduous Reading: A Reappraisal Of The History Of Shah Abbas The Great By Iskandar Beg Munshi*, *Studies On The History Of Safawid Iran*, 14-37, London: Variorum Reprints.
- Sims, E. (2011), *Clothing ix. In the Mongol and Timurid periods*, *Encyclopædia Iranica*, 7, 778-784, (<http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-ix>) (30.01.2018).
- Sümer, F. (1976), *Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin rolü: Şah İsmail ile Halefleri ve Anadolu Türkleri*, *Tarih Dizisi*, 2, Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü Yayınları.
- Sümer, F. (1999), *Safevi Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*, 2. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Şefren, G. (2008), *Osmanlı Mavi-Beyaz Tasarımlarında Çin Etkisi (New York Metropolitan Müzesi Örnekleri Üzerine Bir İnceleme)*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Taylor, A. (1995-1996), *Books Art of İsfahan Diversity and Identity in Seventeenth-Century Persia*, Arizona: The J. Paul Getty Museum.

- Tite, M. S., Wolf, S., Mason, R. B. (2011), The technological development of stonepaste ceramics from the Islamic Middle East, *Journal of Archaeological Science*,38, 570-580.
- Turan-Bakır, S. (2007), Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri, Gönül Öney ve Zehra Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, 279-305, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ünver, S. (1954), *Baba Nakkaş, Fatih ve İstanbul*, 2, 7-12, 169-188, İstanbul.
- Vainker, S. J. (1991), *Chinese Pottery and Porcelain From Prhehistoryo the Present*, British Museum Press.
- Watson, O. (2006), *Ceramics From Islamic Lands (The al-Sabah Collection Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum)*, Thames&Hudson.
- Watson, O. (2009), *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, Jonathan M. Bloom, Sheila S. Blair (Ed.), I, Oxford University Press.
- Watson, O. (1988), *Ceramics, Islamic Art in the Keir Coollection*, B. Robinson (ed.), 177-188, London: Faber&Faber.
- Yılmaz, G. (2010), Edirne Dilaverbey Mahallesi Kurtarma Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Seramikleri. *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul: Pamukkale Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları - Biltur Basım.

SANAT TARİHİ DERGİSİ

**TARİHÇE; KAPSAM;
YAYIN İLKELERİ; YAZIM
KURALLARI**

TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982'de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, 1992 yılında yayımlanan VI'ncı sayısına kadar bu isimle devam etmiş, 1994'te yayımlanan VII'nci sayısından itibaren yayın hayatına ISSN olarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003 yılına kadar yılda bir kez yayımlanan dergi, 2004 yılından (XIII'üncü sayıdan) itibaren hakemli dergi olarak yılda iki kez yayımlanmaya başlamıştır.

Editör / yayın kurulu üyesi, yayına hazırlayan ve teknik tasarım gibi görevlerdeki değerli emekleriyle Sanat Tarihi Dergisi'ni kuruluşundan bugüne getirmiş olan öğretim üyesi / akademisyenler; Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar ve Ender Özbay'dır.

JOURNAL OF ART HISTORY

**HISTORY; SCOPE;
PUBLISHING PRINCIPLES;
SPELLING RULES**

HISTORY

Journal Of Art History, existing amongst the publications of Faculty of Letters of Ege University, started to be published under the name of Archaeology and Art History Journal in 1982 by the publication board consisting of Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, and Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal; the journal continued to be published with the same name until the VIth printing in 1992; and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi / Journal Of Art History* after getting ISSN as of the VIIth printing in 1994. The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as peer-reviewed journal as of 2004 (XIIIth printing).

The faculty members / academicians, who carried the Journal of Art History from its start till its current position with their valuable endeavors with such functions as editor / publication board membership, preparation to printing and technical design are Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

AMAÇ, KAPSAM ve YAYIN İLKELERİ

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

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimine ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sahne-gösteri sanatları hariç), mimarlık, kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriğini, söz konusu alanlarla ilgili konularda yazılmış araştırma makaleleri, kazı raporları, inceleme, belgeleme, değerlendirme ve çevirilerin yanı sıra bilimsel yayınları ele alan tanıtım, tartışma, eleştiri yazıları oluşturmaktadır.

Yukarıda belirtilen amaç ve kapsam çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde

PURPOSE, SCOPE AND PUBLISHING PRINCIPLES

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

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, cultural heritage. The content of the journal includes the research papers written on the related subjects about the fields in question, excavation reports, examinations, documentations, evaluation and translation as well as the promotion, discussion and critical reviews addressing the scientific papers.

The articles, which must certainly be unique and which are prepared within the framework of the above-mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English lan-

yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

(Yazar tarafından bu hususlar kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Sanat Tarihi Dergisi, makale başvurusu ve yayını için yazardan herhangi bir ücret talep etmez.

Ayrıca, yazarlar,

- Sanat Tarihi Dergisi'nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

- makalelerini içeren yayınlanmış/basılmış sayıdan, kendilerine posta ile 1 adet gönderileceğini

- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi'nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayınlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi'ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak

guages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

(The legal and ethical responsibility of the articles, presented to printing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the writer.)

Journal of Art History does not charge any fee for article submission and publication.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

- They will be sent one copy of the published/printed edition containing their articles via post;

- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through Dergipark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use

kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayınlamak isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

(Not: Güncel olarak, 50 adet basılan dergi, basılmış olan sayının yazar ve hakemlerine, bazı kurum ve üniversite kütüphanelerine posta ile birer adet gönderilmektedir.)

İNTİHAL POLİTİKASI, DEĞERLENDİRME SÜREÇ ve İLKELERİ

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla “intihal” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %15 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Bu “ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. (Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu başlığı altında belirtilen isimler arasından, uzmanlık

/ publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsibilities belong to him. Journal of Art History doesn't set any legal obstacle.)

(Note: Currently, one copy of the printed edition of the journal, which is printed in 50 copies, is sent to the writers and the reviewers, some institutions and university libraries.)

PLAGIARISM POLICY & EVALUATION PROCESS AND PRINCIPLES

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuational and general rules of the language they're written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “plagiarism” by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similiarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the positive result of this “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in

alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda, konuyla ilgili bilim insanlarına başvurulmakta, bu yeni hakemlerin isimleri de kurul listesine eklenerek liste güncellenmektedir.) Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'er cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni “iki yana dayalı” olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.)

accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted, and the list is updated by adding the names of these reviewers to the board list.) Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. During the mentioned assessment process, the writer could be asked to make the necessary alterations and corrections.

SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as “justified” and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)

2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID ID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne iliş-tirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. [“Kör Hakemlik” ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması durumunda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenen makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]

3. Makalenin başlığı, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir. Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak öz / abstract bulunmalıdır. Öz/abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini belirlemesine, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermelidir. Öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Öz’de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır. “Öz” ve Abstract” birbirleriyle tutarlı olmalıdırlar. “Öz” ve “Abstract” bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır.

4. Dipnotlar MS Word’ün “dipnot ekle” özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir

2. The name of the writer/writers, title and corporation information, Orcid ID, postal address, e-mail address and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the “blind reviewing” principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]

3. The title of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top. The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. The length of the abstract should be minimum 150 and maximum 250 words. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any reference to any page of the article. The abstracts in Turkish and English should be coherent with each other. Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.

4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the “add footnote”

numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, “son not” şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)

5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda “kaynakça” bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, so-

feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of “endnote.” (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)

5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a “bibliography” section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. [Writing principles of the Bibliography and footnote

nuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve dipnot (gönderme/atıf) yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Tüm görsel materyallerin adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı tarafımızdan yapılacaktır. && Görsel materyallerin tümü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip gönderilmelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir.
9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Bunun dışında, metin içinde resim, fotoğraf, şekil, çizim gibi unsurlara gönderme yapıldığında Res., Fot., Şek., Çiz. kısaltmaları kullanılabilir.) Klavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makale sonunda belirtilmelidir.
10. Makale metni, Dergi Park sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı

(reference/attribution) are exemplified at the end of this section.]

8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, preferably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.
9. *While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.*
10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to sys-

yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<http://dergipark.gov.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale gönder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

Yüklemenin DergiPark üzerinden yapılamadığı extrem durumlarda sanattarihi.dergisi@gmail.com adresi üzerinden editörle iletişim kurularak çözüm önerisi alınabilir. (Makale gönderiminden sonra 3 gün içinde herhangi bir geri bildirim alınmaması durumunda, olası bir teknik aksamaya önlem olarak dergi editörlüğü ile e-mail ya da telefon iletişimi kurulması önerilir.)

Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

tem of DergiPark, join the Journal of Art History (<http://dergipark.gov.tr/std>) on the system as the "user" and follow the uploading steps pressing the "submit a manuscript" button at the journal page.

Suggestion for solution can be asked for by keeping in contact with the editor over the address sanattarihi.dergisi@gmail.com, during the extreme situations when the upload cannot be practiced over DergiPark. (In the case of not receiving any feedback within 3 days after sending the article, it is suggested to make contact with the journal editorship via e-mail or phone as a precaution against a possible technical failure.)

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ

EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY & REFERENCE/ATTRIBUTION

a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Çakmak, 2001

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

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

b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer's works of the same date:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):

Daşçı, 2013a, 26 ve Daşçı, 2013b, 12

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):

Reference at the footnote (All names at the first reference):

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir: Altun vd., 1991,87.

It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

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

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

The work with 6 and more writers: At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

The quotation over the second source; If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

Anonymous books published by an institution:

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

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

İlk gönderme / First reference : Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

Sonraki göndermeler / Subsequent references : TDK, 1999.

Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography: Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

ı- Çeviri Kitap / Translated Book :

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

i- Editörlü Kitap / Book with an editor :

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

j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :

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

k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

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

l- Magazin Makalesi / Magazine Article :

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

m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :

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

n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :

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

o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :

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

r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:

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

s- Poster Bildiri / Poster Declaration :

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

ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations : Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

u- Görüşmeler / Interviews :

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

Tire Kutu Han Kazısı, Beylikler Ve Osmanlı Dönemi Seramikleri <i>Tire Kutu Khan Excavation, Principalities And Ottoman Periods Ceramics</i> Hasan UÇAR - Aygül UÇAR	1-33
İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Pişmiş Toprak Kalıp Parçalarının Değerlendirilmesi <i>Evaluation On Earthenware Moulds Unearthed During The Iznik Kilns Excavations</i> V. Belgin DEMİRSAR ARLI - Şennur KAYA	35-51
Tarihî Ahşap Bir Köprü: Çaykara - Eğridere Köyü Kiremitli Köprü <i>A Historical Wooden Bridge: Kiremitli Bridge At Eğridere Village Near Çaykara</i> Mehmet Sami BAYRAKTAR	53-81
The Late Antique and Byzantine Road-Network In Western Anatolia: Some Additions To A Widely Ramified System <i>Batı Anadolu'da Geç Antik Çağ ve Bizans Dönemi Yol Ağı: Geniş Çapta Kollara Ayrılmış Yol Sistemine Bazı Eklmeler</i> Andreas KÜLZER	83-95
Mardin Çarşılarının Tarihî Ve Mimari Özelliklerine Dair Tespitler <i>Observations On Historical and Architectural Features Of Mardin Bazaars</i> Evinar YEŞİLBAŞ	97-117
Edirne Yemiş Kapanı ve Restitüsyon Önerisi <i>Yemiş Kapanı In Edirne and Restitution Proposal</i> Bozkurt ERSOY	119-133
Üretken Bir Mimar Ve Ankara'da Modern Bir Bina: Bruno Taut ve Atatürk Lisesi <i>A Productive Architect And A Modern Building In Ankara: Bruno Taut and Atatürk High-School</i> Leyla ALPAGUT	135-161
Uşak Merkez Köylerinde Yer Alan Çeşmelerin Tipolojisi Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Evaluation On Typology Of Fountains To The Villages Located In Uşak Center</i> Türkan ACAR	163-179
Alaşehir (Sülün Muslu Paşa) Hamamı <i>Alaşehir (Sülün Muslu Pasha) Bath</i> Aygül UÇAR - Şakir ÇAKMAK - Hasan UÇAR	181-195
Üsküdar Ayazma Camii Haziresindeki Mezar Taşları <i>The Tombstones In The Graveyard Of Uskudar Ayazma Mosque</i> Sahure YARIŞ	197-249
Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş <i>Once Upon A Time There Was Ana Mendieta</i> Nur BALKIR	251-263
15 ve 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı Örneklerinin Üslup Bağlamında Karşılaştırılması <i>15th and 16th Centuries Blue-White Ceramics: Comparison Of Ottoman, Safavid and Chinese Samples In The Style Context</i> Sevcan ÖLÇER	265-301

