

ISTANBUL UNIVERSITY İSTANBULÜNİVERSİTESİ  
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

# ART SANAT

12 / 2019



2019  
TÜBİTAK-ULAKBİM  
DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri  
JournalPark ULAKBİM Journal Systems  
E-ISSN: 2148-3582



İSTANBUL  
ÜNİVERSİTESİ  
YAYINEVİ



**ART-SANAT DERGİSİ /ART-SANAT JOURNAL**  
**Sayı/Number: 12 Temmuz/July 2019**

**E-ISSN: 2148-3582**

*Art-Sanat Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nün uluslararası hakemli e-dergisidir. Yayımlanan makalelerin tüm sorumluluğu yazarlarına aittir.

*The Art-Sanat Journal* is the official peer-reviewed, international e-journal of The Research Institute of Turkology, Istanbul University. Authors bear all responsibility for the content of their published articles.

**İmtiyaz Sahibi/Owner**

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü  
(adına Enstitü Müdürü Prof. Dr. Mustafa Balcı)  
(Prof. Dr. Mustafa Balcı, as Director, on behalf of )  
The Research Institute of Turkology, Istanbul University

**Baş Editör/Editor in Chief**

Prof. Dr. Mustafa Balcı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

**Editörler/Editors**

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

**Dergi Yazı Kurulu/Editorial Management**

Prof. Dr. Mustafa Balcı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

**Sorumlu Müdür/Managing Editor**

Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar

**İngilizce Dil Editörü/English Language Editor**

Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dorian Gordon Bates, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Alan James Newson, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

#### **Editör Kurulu/Editorial Board**

- Dr. Stavros Anestidis Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, Yunanistan  
Dr. Dorina Arapi, Universiteti Polis, Arnavutluk  
Dr. Sanna Aro-Valjus, University of Helsinki, Finlandiya  
Prof. Dr. F. Zeynep Aygen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Şevket Dönmez, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Hamza Gündoğdu, İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Embiye Mehmet Kazımova, Şumnu Konstantin Preslavski Üniversitesi, Bulgaristan  
Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Kemal Kutgün Eyüpgiller, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Banu Mahir, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Turgut Saner, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sazak, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. M. Baha Tanman, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Ahmet Taşağıl, Yeditepe Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Zaza Tsurtsumia, Gürcistan Patrikliği St. King Tamar Üniversitesi, Tiflis, Gürcistan  
Prof. Dr. Gönül Uzelli, İstanbul Üniversitesi, Türkiye

#### **Danışma Kurulu/Advisory Board**

- Prof. Dr. Günkut Akin, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Füsün Alioğlu, Kadir Has Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Türkiye Prof. Dr. Sait Başaran, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Şebnem Sedef Çokay Kepçe, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Özgü Çömezoğlu Uzbek, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Bekir Deniz, Ardahan Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. E. Emine Dönmez, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Gülder Emre, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Ü. Melda Ermiş, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Leyla Etyemez Çıplak, Çankaya Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören, Işık Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Zeynep İnankur, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Zühre İndirkaş, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Gül İrepoğlu, Türkiye  
Doç. Dr. Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Selçuk Mülayim (Emekli), Türkiye  
Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Murat Özer, İBB Kültür A.Ş. Projeler Müdürlüğü, Türkiye  
Doç. Dr. Simga Özer Pınarbaşı, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Ali Uzay Peker, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Ayça Tiryaki Türkmenoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Fikret Turan, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye,  
Prof. Dr. Nur Urfahoglu, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye



**Sayı: 12 (Temmuz 2019) Hakemleri Number: 12 (July 2019)**

- Doç. Dr. Namık Aysal, İstanbul Üniversitesi – Cerrahpaşa, İstanbul  
Prof. Dr. Gülsüm Baydar, Yaşar Üniversitesi, İzmir  
Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Sıdika Çetin, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Nilay Çorağan, Erciyes Üniversitesi, Kayseri  
Doç. Dr. Özgü Çömezoğlu Uzbek, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Öğr. Gör. Dr. Elif Dastarlı, Sakarya Üniversitesi, Sakarya,  
Doç. Dr. Deniz Demirarslan, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. E. Emine Dönmez, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Ü. Melda Ermiş, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Öğr. Gör. Dr. Gülçin Erol Canca, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fulya Eruz, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İstanbul  
Öğr. Gör. Dr. Leyla Etyemez Çıplak, Çankaya Üniversitesi, Ankara  
Prof. Dr. Kemal Kutgün Eyüpgiller, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Ahmet Güleç, İstanbul Üniversitesi (Emekli), İstanbul  
Dr. Müjde Dila Gümüş, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Yüce Gümüş (Sanatçı), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara  
Dr. Öğr. Üyesi Ela Kaçel, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin Kahraman, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Masoumeh Khanzadeh, Sakarya Üniversitesi, Sakarya  
Dr. Öğr. Üyesi Neval Konuk Halaçoğlu, Marmara Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Gülgün Koroğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Elvan Ebru Omay Polat, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Önge, Çankaya Üniversitesi, Ankara  
Prof. Dr. Sinan Öngen, İstanbul Üniversitesi (Emekli), İstanbul  
Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Rana Öztürk, İstinye Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Nuri Seçgin, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Yeliz Selvi, Harran Üniversitesi, Şanlıurfa  
Prof. Dr. M. Baha Tanman, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Gülsün Tanyeli, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Ayça Tiryaki Türkmenoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Gönül Paçacı Tunçay, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Nalan Türkmen, Marmara Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Nur Urfaloğlu, Yıldız teknik Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Nurbiye Uz, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir  
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Sercan Yandım, Hacettepe Üniversitesi, Ankara  
Doç. Dr. Seda Yavuz, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Yenigün, Harran Üniversitesi, Şanlıurfa  
Doç. Dr. Savaş Yıldırım, Mersin Üniversitesi, Mersin  
Doç. Dr. Anıl Yılmaz, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir  
Doç. Dr. Gülgün Yılmaz, Trakya Üniversitesi, Edirne

**Yayım Türü/Type of Publication**

Uluslararası Süreli e Yayın/International Periodical (e-Journal)

**Yayım Dili/Language**

Türkçe ve İngilizce/Turkish and English

**Yayım Dönemi/Publishing Period**

Altı ayda bir Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanır/Semi-annual (January&July)

**Yayım Tarihi/Publishing Date**

Temmuz 2019

**Kapak Resmi/CoverPage**

İsfahan'da yapılan Yedi Renk çini çerçevelerinde madalyon kullanımı (Dordaneh Mohammadi 2016)  
The use of medallion in Haft rang tile frames made in Isfahan (Dordaneh Mohammadi, 2016)

**İndeksler/Indexes**

Art-Sanat Dergisi aşağıdaki indeksler tarafından taranmaktadır.  
Art-Sanat Journal is covered by the following indexes:

Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR),  
Akademik Araştırmalar Index (Acar index),  
Arastirmax,  
Emerging Sources Citation Index (ESCI / Web of Science 'WOS'),  
Index Copernicus,  
International Medieval Bibliography (IMB),  
Islamic World Science Citation Center (ISC),  
JournalTOCs,  
ResearchBib,  
SOBIAD,  
Türk Eğitim İndeksi (TEİ),  
Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM).

© İstanbul Üniversitesi/Istanbul University

Dergimizdeki tüm yazılar, kaynak gösterilerek alıntılanabilir./Quotations are allowed by indicating the source.



**İletişim/Correspondence**

**Web:** [artsanat.istanbul.edu.tr](http://artsanat.istanbul.edu.tr) & [dergipark.gov.tr/iuarts](http://dergipark.gov.tr/iuarts)

**Elektronik Posta:** [art-sanat@İstanbul.edu.tr](mailto:art-sanat@İstanbul.edu.tr) & [turkiyat.artsanat@İstanbul.edu.tr](mailto:turkiyat.artsanat@İstanbul.edu.tr)

# İçindekiler Table of Contents

## MAKALELER ARTICLES

### *Research Article/Araştırma Makalesi*

#### **Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme**

An Unknown Fountain in the Edirne Selimiye Complex .....1  
N. Çiçek Akçıl Harmankaya

#### **12-14. Yüzyıl Türk-İslam Mimarisi ile Gotik Mimarisindeki Figürlü Yağmur Olukları Üzerine Bir Karşılaştırma Denemesi**

A Comparison Experiment on the Figures of the Rainspout in Gothic Architecture and Turk-Islam Architecture in the 12<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> Centuries ..... 19  
Alper Altın

#### **Reflections of the İstanbul Hilton Hotel on Mid-century Hotel Buildings in Turkey**

İstanbul Hilton Otel'in Türkiye'deki Yüzyıl Ortası Otel Binaları Üzerindeki Etkileri .....57  
Hande Atmaca Çetin, Zeynep Tuna Ultav, Funda Uz

#### **Oryantal mi Oryentalist mi? Osmanlı'da Oryentalist Algıya Mobilya Üzerinden Bir Okuma**

Oriental or Orientalist? A Study of the Orientalist Perception in the Ottoman Empire from the Perspective of Furniture .....89  
İlona Baytar

#### **Antik Rüzgâr Yakalayıcıların Anadolu'daki Örnekleri: Şanlıurfa'nın Badgelleri**

The Examples of Antique Wind Catchers in Anatolia: Badgels of Şanlıurfa .....109  
Ayhan Bekleyen, Yahya Melikoğlu

#### **Dünden Bugüne Gaziantep Geleneksel Mimarisinde Taşın Kullanım**

Use of the Stone in Gaziantep Traditional Architecture from Past Today .....129  
Gaye Cansunar Yetkin, Tülay Çobancaoğlu

#### **Üsküdar Ahmediye Külliyesi ve Lale Devri Mimarisi İçindeki Yeri**

Uskudar Ahmediye Complex & Its Place in the Architecture of the Tulip Period .....163  
Seda Coşkun

#### **Niksar'dan Bizans Dönemine ait Keramoplastik ve Çini Örnekleri**

Examples of Byzantine Ceramoplastic and Polychrome Tile Recently Found at Niksar ..... 193  
Ü. Melda Ermiş

#### **Sivas Çifte Minareli Medrese'nin Minarelerindeki Tuğla ve Çini Süslemeler Üzerine Yeni Öneriler**

New Proposals for the Brick and Tile Decorations on the Minarets of Çifte Minareli Medrese (Double Minaret Madrasah) In Sivas .....205  
Sevinç Gök

#### **Bellek ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan**

The Relationship Between Art and Memory: Canan Tolon and Sarkis Zabunyan .....223  
Hülya Karaçalı Annepçioğlu, Cüneyt Kurt

#### **Batanay'ın Nikriz Mevlevî Âyini'nde Makamsal Sembolizm**

Makam-Oriented Symbolism In Batanay's Nikriz Mevlevi Ayini .....243  
İsmet Karadeniz

<b>Gümüş Ulu Camii: Bani ve Dönem Sorunları Üzerine Bir Mimari Deneme</b> Great Mosque of Gümüş: An Architectural Study on The Date and Patron Problem .....	269
Mustafa Çağhan Keskin	
<b>Ornamental Motifs of Haft Rang Tiles in The Architecture of Houses Constructed in Shiraz in the Pahlavi Era</b> Pehlvi Dönemine Ait řiraz Konut Evleri Mimarisindeki Haft rang Ćini Desenlerinin İncelenmesi .....	291
Dordaneh Mohammadi	
<b>Orta ve İç Asya Buluntularına Göre Erken Devir Türklerinde Ayna</b> Mirrors of the Ancient Turks: A study Based on Findings from Central and Inner Asia .....	319
Jale Özlem Oktay Çerezci	
<b>Surrounding Wall of Mimar Sinan's Mosques: Components and Construction Techniques</b> Mimar Sinan Camilerinde Çevre Duvarı: Bileşenleri ve Yapım Teknikleri .....	343
Nil Orbeyi	
<b>Sanatta Kanguru ve Osmanlı Dönemi Ćanakkale Seramiklerinde Görülen Kanguru Biçimli Bibloların Arařtırılması</b> The Kangaroo in Art – An Investigation of the Kangaroo-Formed Bibelots in Ćanakkale Ceramics in the Ottoman Period .....	369
Azize Melek Önder	
<b>Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları</b> Early Byzantine Illuminated Theological Manuscripts .....	385
Pınar Serdar Dinçer	
<b>Kanatlı Olarak Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü</b> The Winged Figure of Saint John the Baptist .....	421
Işık Eflan Tınaz	
<b>15 Temmuz Afişlerinin Göstergibilim Çerçevesinde Grafik Tasarım Yapısının Değerlendirilmesi</b> Evaluation of Graphic Design Structure within the Framework of Semiotics Analysis of Posters Related to the Impact of July 15 .....	457
Engin Uğur	

## Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme

N. Çiçek Akçıl Harmankaya <sup>\*</sup> 

### Öz

Çeşme, sebil ve şadırvan gibi su yapılarının inşa edilmesi daima en önemli hayırların başında gelmiştir. Bunlar içinde çeşmeler en yaygın görülen su yapılarındandır. Bir mahallenin, bir sokağın bazen de külliyeinin bir parçası olarak cami cemaatinin su ihtiyacını karşılamak üzere bir hayır eseri olarak inşa edilmişlerdir.

Mimar Sinan'ın ustalık eseri Edirne Selimiye Camii, kent merkezinde, Kavak Meydanı olarak adlandırılan bir yükseltide eski saray (Sarayı Atık) alanında inşa edilmiştir. Sultan II. Selim tarafından 1568-1574 yılları arasında inşa edilen yapı küçük bir külliyei meydana getirmektedir. Sinan'ın tezkire ve vakfiyeleri ile Dayezâde Mustafa Efendi'nin Selimiye Risale'sinde de bahsedilmeyen, mimarı ve inşa tarihi bilinmeyen Edirne Selimiye Külliyesi duvar çeşmesi çalışma konumuzu oluşturmaktadır. Bu çalışmada Edirne Selimiye Külliyesinin kuzey dış avlu duvarı üzerinde yer alan çeşmesi, mimari özellikleri bakımından ilk kez tanıtılarak, bulunduğu konum, yapı ve inşa dönemi açısından incelenmiştir. Mimar Sinan'ın su yapıları içinde az bilinen çeşmeleri açısından önemi üzerinde durularak, Edirne çeşmeleri ve çeşme mimarisi açısından bir değerlendirmesi yapılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

Osmanlı Mimarisi • Edirne • Selimiye Külliyesi • Çeşme

### An Unknown Fountain in the Edirne Selimiye Complex

### Abstract

Building water structures such as fountains, sebil or a şadırvan has always been an important charitable deed. These were built as works of charity to provide water for a district or street, or for mosque communities as part of a social complex.

The Edirne Selimiye Mosque, masterwork of Sinan the Architect, was built on the old palace grounds on a ridge called Kavak Meydanı. The structure, built by Sultan Selim II between 1568 and 1574, constitutes a small social complex. This paper examines the wall fountain of the Edirne Selimiye Complex, which was built by an anonymous architect at an unknown date and is not mentioned in the biographies and pious endowment charters of Sinan or in the Selimiye Booklet by Dayezâde Mustafa Efendi. The fountain on the northern outer court wall of the Edirne Selimiye Complex is introduced for the first time in this paper by its architectural characteristics and examined for its location, construction and period. The paper also discusses the importance of the fountain among the relatively unknown examples built by Sinan, and evaluates it within the context of fountains and fountain architecture in Edirne.

### Keywords

Ottoman Architecture • Edirne • Selimiye Complex • Fountain

\* **Sorumlu Yazar:** N. Çiçek Akçıl Harmankaya (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. Eposta: nesrin.akcilharmankaya@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-00023077-5144

**Atf:** AKCIL HARMANKAYA, N. Cicek, "Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 1-18. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>

### ***Extended Summary***

The Islamic religion has always placed great importance on water. Therefore, building a water structure such as a fountain, sebil or a sadirvan has always been an important charitable deed, and fountains constitute the most common group. Fountains, exclusively charity works built inside settlements as generally independent structures, can be divided into groups like sadirvan fountains, column fountains, wall fountains, freestanding fountains, pit fountains, window fountains and fork fountains. They were built for charity to provide water for a district or street, or for mosque communities as part of a social complex.

It is known that approximately 125 fountains were built in Edirne, which was the capital of the Ottoman Empire for a long period. The wall fountain of the Selimiye Complex is not among the currently nonextant or unused fountains. This paper examines the wall fountain of the Edirne Selimiye Complex, which was built by an anonymous architect at an unknown date, does not have an inscription nor is mentioned in the biographies and pious endowment charters of Sinan the Architect or in the Selimiye Booklet by Dayezâde Mustafa Efendi.

The study shows that the complex has been extensively analyzed in terms of its layout, architectural characteristics and decorations, whereas the fountain has never been studied. This paper introduces the fountain on the northern outer court wall of the complex for the first time in terms of its architectural characteristics and examines it in terms of location, construction and period. The paper also discusses the importance of the fountain among the relatively unknown ones built by Sinan, and evaluates it within the context of fountains and fountain architecture in Edirne.

The Edirne Selimiye Mosque, Sinan's masterpiece, was built on the old palace grounds (Saray-ıAtik) on a ridge called Kavak Meydanı. The structure, built by Sultan Selim II in 1568-1574, constitutes a small social complex. Buildings making up the complex are located inside a large, rectangular courtyard, and the mosque consists of a darülhadis medrese (hadith school) in the southeast, a darülkurra medrese (Quran school) in the southwest, and a row of shops, a time setter house and a primary school in the west. The shops bound the complex, which is surrounded by walls on three sides around the mosque and outer courtyard.

The fountain on the northern outer courtyard wall is one-sided, approximately 140×120 centimeters in size. Shaped as a shallow niche on the wall, the fountain has a cusped quadricentric arch. The fountain, which has a 40-centimeter-wide inscription gap above the arch bears no inscriptions of repair or construction. The structure lacks an ornamental slab, and the shallow niche features a spout with a cascaded and multifoil arch. This section, currently filled with cement, is shaped like a bowl seat, and the vat stone was seemingly replaced. On both sides ring holes are visible, which



probably had chains attached to drinking bowls. In certain examples, these are used as clips to fix the tap. A plastic pipe, presumably connecting the fountain to a water outlet, is visible between the paving stones. The simple wall fountain has no reservoir. The women's bathroom is located behind the structure. It is thought that water was supplied from the same water line, or the old Palace bathhouse, for the fountain and bathroom.

It appears that Sinan generally integrated such water structures into complexes on courtyard walls instead of freestanding fountains. Wall fountains are frequently seen in Sinan's designs before and after Selimiye, like in Istanbul Suleymaniye Mosque (1550-1557), Silivrikapı Hadım İbrahim Pasha Mosque (1551), Kadirga Sokollu Mehmet Pasha Mosque (1567-1572), Üsküdar Atik Valide Mosque (1571-1584), Yedikule Hacı Evhad Mosque (1585), and Fatih Mesih Mehmed Pasha Mosque (1584-1586).

Analogs of the fountain designed as a shallow niche on the courtyard wall were used by Sinan on sebil fountains on both sides of the gate inside the Selimiye Mosque. Like these structures, known as vat fountains, the upper section of the fountain's vat – the base of the niche - is believed to be shaped like a circular bench. Fountains of this type stand in the legs of central gate on the outer courtyard wall of the Sultanahmet Mosque, facing the courtyard. Design similarities with the Selimiye fountain manifest in the master-apprentice relationship between Sedefkâr Mehmed Agha and Sinan in an architectural expression in the Sultanahmet Complex.

Fountains generally have inscriptions above their ornaments or arches, seen as stone or marble slabs with inscriptions of the builder's name, construction date, and Quran verses and hadiths about water as a masthead.

In conclusion, the unknown and previously unstudied wall fountain shows that the Edirne Selimiye Complex had another water structure along with a sadirvan, ab-lution taps, sebil fountains inside both sides of the entrance, and the octagonal pool under the muezzin's platform. It is presumed that this fountain, unmentioned in the biographies and pious endowment charters of Sinan like his many other fountains, was arranged as a sebil fountain on the northern outer courtyard walls. This structure, presumably designed by Sinan, was possibly completed after the mosque along with outer courtyard walls and the spolia column.

## Giriş

İslam dini her zaman suya büyük önem vermiştir. Hz. Muhammed'in de "Sadakanın en faziletlisi su teminidir" dediği bilinmektedir<sup>1</sup>. Bu nedenle de çeşme, sebil ve şadırvan gibi su yapılarının inşa edilmesi en önemli hayırların başında gelmektedir. Bunlar içinde çeşmeler en yaygın görülen su yapılarından. Osmanlı döneminde yerleşim yerlerinin içinde yapılan, hepsi de birer hayrat olan ve genellikle bağımsız yapılar olarak inşa edilen çeşmeleri; şadırvan çeşmeler, sütun çeşmeler, duvar çeşmeler, meydan çeşmeler, çukur çeşmeler, pencere çeşmeler ve çatal çeşmeler gibi gruplara ayırmak mümkündür<sup>2</sup>. Bir mahallenin, bir sokağın bazen de külliye'nin bir parçası olarak cami cemaatinin su ihtiyacını karşılamak üzere bir hayır olarak inşa edilmişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğuna uzun bir süre başkentlik yapmış olan Edirne şehrinde yaklaşık 125 çeşme inşa edildiği araştırmalarda bahsedilmektedir<sup>3</sup>. Günümüzde birçoğu yok olmuş ya da kullanılmayan bu çeşmeler arasında Selimiye Külliyesi duvar çeşmesi yer almamaktadır.

Sinan'ın tezkire<sup>4</sup> ve vakfiyeleri<sup>5</sup> ile Dayezâde Mustafa Efendi'nin Selimiye Risale'sinde<sup>6</sup> de bahsedilmeyen, mimarı ve inşa tarihi bilinmeyen bu kitabsiz çeşme çalışma konumuzu oluşturmaktadır.

Yapılan araştırmada Selimiye Külliyesi plan, mimari ve süsleme özellikleri bakımından çokça incelendiği ancak çeşmesi üzerinde hiç durulmadığı dikkati çekmektedir. Bu çalışmada söz konusu çeşme mimari özellikleri bakımından ilk kez tanıtılmış, bulunduğu konum, yapı ve inşa dönemi açısından incelenmiştir. Mimar Sinan'ın az bilinen çeşmeleri arasındaki önemi üzerinde durularak Edirne çeşmeleri ve çeşme mimarisi açısından bir değerlendirmesi yapılmıştır.

1 Semavi Eyice, "Çeşme", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.8, İstanbul 1993, s.277-287; İbrahim Canan, "Osmanlı'da Su Kültürü ve Kaynakları", **Osmanlı Su Medeniyeti Uluslararası Sempozyum Bildiriler (5-8 Mayıs 2000)**, İstanbul 2000, s. 231-244.

2 Çeşme mimarisine ilişkin detaylı bilgi için bkz. Semavi Eyice, "Çeşme, a.g.e, s. 277-287; Yılmaz Önge, "Anadolu Beylikler Döneminin Çeşme, Sebil ve Şadırvanları", **Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Eylül 1989 Ankara)**, Ankara 1997, s. 199-214; Yılmaz Önge, "XI. Yüzyıldan XIX. Yüzyıla Kadar Anadolu Su Mimarisinde Çeşme, Sebil ve Şadırvanlar", **Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları**, Ankara 1997, s. 11-19.

3 Edirne çeşmeleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Murat Karademir, **Edirne Çeşmeleri**, Edirne 2008; Neriman Meriç Köylüoğlu, **Edirne'de Osmanlı'dan Günümüze Su Yapıları**, Edirne 2001.

4 Zeki Sönmez, **Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1988; Sâî Mustafa Çelebi, **Yapılar Kitabı (Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye) Mimar Sinan'ın Anıları**, Çev. Hayati Develi-Samih Rifat, İstanbul 2002.

5 Rauf Tuncay, "Edirne'de Selimiye Camii", **Belgelerle Türk Tarihi Dergisi**, S. 23, Ankara 1969, s. 3.

6 Z. Sönmez, a.g.e.,

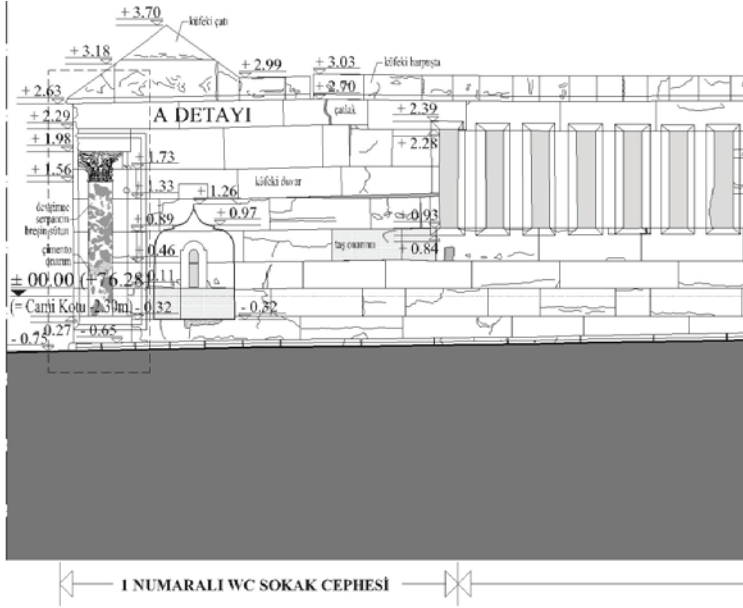
## Edirne Selimiye Külliyesi ve Çeşmesi

Mimar Sinan'ın ustalık eseri olarak kabul edilen<sup>7</sup> Edirne Selimiye Camii, kent merkezinde, Kavak Meydanı olarak adlandırılan bir yükseltide eski saray (Saray-ı Atık) alanında inşa edilmiştir<sup>8</sup>. II. Selim tarafından 1568-1574 (976-982) yılları arasında inşa edilen yapı küçük bir külliye meydanına getirmektedir. Külliye yapıları büyük dikdörtgen bir avlunun içinde yer almakta olup ortada cami, güney doğuda darülhadis medresesi, güneybatıda darülkurra medresesi batıda ise arasta, muvakkithane ve sıbyan mektebinden meydana gelmektedir. Arasta'nın batı yönündeki dükkânları, tonozlu üst örtüsü, dua kubbesi ve sıbyan mektebinin III. Murad döneminde Mimar Davud Ağa tarafından inşa edildiği kabul edilmektedir. Batıda arasta ile sınırlanan külliye, camiyi de içine alan, dış avlusu üç yönden çevre duvarları ile çevrilidir<sup>9</sup>. Yapının kuzeyindeki dış avlu duvarlarının üzerinde daha önce hiçbir kaynakta belirtilmeyen bir duvar çeşmesi yer almaktadır (G. 1-2).



G. 1. Selimiye Külliyesi kuzey cephesi dış avlu duvarları ve çeşmesi  
(N.Ç. Akçıl Harmankaya, 2018)

- 7 47 selatin cami yaptım ve 140 mescit, 30 adet Sultan hanı, 140 ayan sarayı, 120 köprü, yedi adet su kemerleri ve nice bin ileri gelenlere ve seçkinlere haneler ve saraylar yapıp handese ilminde çok sanat icra edip zamanın seçkini oldum, ama kalfalığımı İstanbul'da Şehzade Camii'nde icra ettim. Ustalığımı Süleymaniye Camii'nde tamamladım, ama bütün gücümü ve becerimi bu Selim Han Camii'nde sarf edip uzmanlığımı açık seçik ortaya koydum. Cihan mimar ve mühendisleri bütün güçlerini ve becerilerini harcasalar böyle büyük bir eser yapmaya güçleri yetmez. Ve bir padişah bu kadar çok mal harcamaya cüret edemez..." Evliya Çelebi, **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, 3. Kitap, İstanbul 2016, s. 324.
- 8 Caminin inşa edildiği alanda Sultan I. Bayezid tarafından Edirne'nin ilk sarayı Saray-ı Atık inşa edilmiştir (...), R. Tuncay, **a.g.e.**, s. 3.
- 9 Selimiye Camii ve Külliyesinin mimarisi hakkında detaylı bilgi için bkz. Aptullah Kuran, **Mimar Sinan**, İstanbul 1986; Z. Sönmez, **a.g.e.**; Neslihan Sönmez, Zeki Sönmez, "Tarihi Belgelerin Işığında Edirne Selimiye Camii", **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 24-27 Ekim 1988)**, Ankara 1996, s. 73-79; Doğan Kuban, **Sinan'ın Sanatı ve Selimiye**, İstanbul 1997; Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul, 2007; Ernst Egli, **Osmanlı Altın Çağının Mimarı Sinan**, Çev. ve Der. İbrahim Ataç, İstanbul 2009; Selçuk Mülayim, Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Selimiye Camii ve Külliyesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 36, İstanbul 2009, s.430-434.



## ÖN GÖRÜNÜŞ ÖLÇEK: 1/50

G. 2. Selimiye Külliyesi Kuzey Cephe Rölövesi (Acar Avunduk Mimarlık, 2017)

Yapının giriş cephesini teşkil eden kuzey çevre duvarları Mimar Sinan Caddesi üzerinde, batıda Arasta'dan başlayarak doğuda Taş Odalar Sokağı köşesinde sona ermektedir. Genellikle üç metreye ulaşan yükseklik ve 60-65 cm. arasında değişen genişlikteki bu duvarlar büyük ölçüde kesme küfeki taşından mazgallı olarak yapılmış olup üzerleri yine kesme taştan harpuşa ile kapatılmıştır. Kuzey doğu köşesine yakın bir noktada ise mazgallı duvar dokusu sona ermekte olup bu duvar üzerinde bir cephe çeşmesi dikkati çekmektedir (G. 3).



G. 3. Selimiye Külliyesi Duvar Çeşmesi, (N. Ç. Akçıl Harmankaya, 2018)

Kuzeydeki giriş cephesini de oluşturan dış avlu duvarı üzerinde yer alan bu çeşme tek yüzlü bir cephe çeşmesi olup yaklaşık 140x120 cm. ölçülerindedir. Duvar yüzeyinde yüzeysel bir niş şeklindeki bu çeşme dilimli bir kaş kemere sahiptir. Onarım ya da inşa kitabesi bulunmayan çeşmenin kemeri üzerinde 40 cm. genişlikte kitabe konulmak üzere planlanmış olması muhtemel bir alan (kitabe yeri) mevcuttur. Ayna taşı da bulunmayan çeşmenin kaş kemerli yüzeysel nişinin kademeli ve dalgalı kemere sahip bir su akıtma çörtene vardır. Zaman içinde oldukça tahrip edildiği anlaşılan bu alanda tunç bir lüle veya musluk olmalıdır. Teknesinin su akıtma çörtene önünde dairevi kâse şeklinde olduğu tahmin edilmektedir. Günümüzde çimento malzeme ile doldurulan bu bölüm tas yuvası şeklinde olup tekne taşının ise sonradan değiştirildiği anlaşılmaktadır. Bu bölümün her iki yanındaki duvarda halka boşlukları vardır. Bu boşluklara bağlı bir zincir ve uçlarında su içmeye yarayan birer tas olması muhtemeldir. Bazı örneklerde çeşme musluğunu sabitleyen kenetler şeklinde kullanıldığı da görülmektedir. Ayrıca zeminde, kaldırım taşları arasında, çeşmenin su gideri ile ilişkisi olduğu düşünülen bir plastik boru dikkati çekmektedir (G. 4).



G. 4. Selimiye Külliyesi Duvar Çeşmesi Zeminde Görülen Plastik Tahliye Borusu,  
(N. Ç. Akçıl Harmankaya, 2018)

Haznesiz sade bir duvar çeşmesi olan yapının arkasında kadınlar tuvaleti yer almaktadır (G.5). Çeşme ve tuvaletler ortak bir küfeki kırma çatı ile örtülüdür. Su ihtiyacını tuvalet ile aynı su hattından ya da yakınındaki eski Saray hamamından temin edildiği tahmin edilmektedir. Çeşmenin hemen yanında dış avlu duvarları devşirme bir sütun ile Mimar Sinan Caddesi'nden Taş Odaları sokağına doğru köşe yapmaktadır. Farklı bir uygulama olarak dikkati çeken bu köşe uygulamasında, çeşmede bu tasarıma özellikli bir katkı sağlamaktadır (G. 6).





G. 5. Selimiye Külliyesi Çeşmesi Arkasındaki Kadınlar Tuvaleti,  
(N. Ç. Akçıl Harmankaya, 2018)



G. 6. Mimar Sinan Caddesi Üzerindeki Selimiye Külliyesi Duvar Çeşmesi ile Taş Odaları Sokak  
Köşesindeki Devşirme Köşe Sütunu, (N. Ç. Akçıl Harmankaya, 2018)

İnşa tarihi bilinmeyen bu çeşmenin mimarının da Sinan olduğuna ilişkin net bir belge bulunmamaktadır. Ancak Selimiye Camisinin inşasına ilişkin belgelerden<sup>10</sup> Mimar Sinan'ın cami inşaatı boyunca vaktinin büyük çoğunluğunu Edirne'de geçirdiği

10 Mimar Sinan ile Divan-ı Hümayun arasında Külliye'nin inşasına ilişkin otuz yedi yazışma bulunmaktadır. Bkz. R. Tuncay, a.g.e., s.3-12; N. Sönmez-Z. Sönmez, "Tarihi Belgelerin Işığında Edirne Selimiye Camisi", a.g.e., s. 73-79.

ve özellikle 1571-1573 yılları arasında üç yıl boyunca inşaatın başından ayrılmadığı<sup>11</sup> ve 1584 yılında yıldırım düşmesinden zarar gören camiyi onardığı anlaşılmaktadır<sup>12</sup>. 16 Mart 1576 tarihli bir ferman ise Selimiye'nin dış avlusunun, kapıları olmayan ahşap bir perdeyle çevrili olarak, bitirilmeden kaldığını ortaya koyar. Fermada, Edirne kadısına, cemaatin zahmetlerine deva olmak üzere, “*münasip mahalline bir kapı açılıp*” inşa edilmesini emreder<sup>13</sup>. Bu nedenle avlu duvarları Sinan tarafından cami ibadete açıldıktan sonra tamamlanmış olup söz konusu çeşme de avlu duvarlarının bir parçası olarak tasarımda yerini almış olmalıdır.

Selimiye Camii'nin su ihtiyacına ilişkin 9 Şubat 1572 tarihli Edirne Bostancıbaşı'sına yazılmış bir emir de caminin ve çeşmenin su ihtiyacının karşılanması bakımından oldukça önemlidir. Bu belgeden Edirne'nin Kayalar köyünden camiye su getirilmesi istenmektedir<sup>14</sup>. 23 Ekim 1574 tarihinde yine Edirne Bostancıbaşı'sına yazılan bir fermana ise caminin eski suyoluna ilave edilmiş olan su için padişah hazinesinden 60000 akçe tahsis edilmiş olduğu, bu paradan 20000 akçe kaldığı, bütün suyunda bir lüle ve bir masura kadar olduğu<sup>15</sup> öğrenilmektedir.

1982 yılında Selimiye Camii'nin ışıklandırılması için dış avluda yapılan kazıda cami ile hamam arasında bir sarnıç bulunduğu bilinmektedir<sup>16</sup>. Yapılan incelemelerde kemerli bir kanal ile buradaki suyun hamama ve eski saraya doğru akıtıldığı anlaşılmaktadır<sup>17</sup>. Bu sarnıç Caminin yerine yapıldığı Eski Saray'ın Baltacılar Koğuşu'nun bulunduğu yere rastlaması muhtemeldir. Edirne'nin ilk su ihtiyacının 15. yüzyılda Tunca nehri üzerine konulan dolaplarla karşılanmakta iken, şehre suyun sistemli bir şekilde gelmesi ancak 16. yüzyıl da Kanuni Sultan Süleyman döneminde Haseki Hürrem Sultan tarafından Mimar Sinan'a yaptırılan su yolları ile sağlandığı bilinmektedir<sup>18</sup>. Söz konusu çeşmenin de su ihtiyacını karşılayan bu hattın Edirne'nin kuzey-doğusundaki bu eski Taşlımüsellim suyollarının sonradan Selimiye Camiine kadar uzatılmış bir hattının devamı ile karşılandığı düşünülebilir<sup>19</sup>.

Yapılan araştırmada söz konusu çeşme, S. Ünver tarafından yitik taşı<sup>20</sup> olarak ta-

11 N. Sönmez, Z. Sönmez, **a.g.e.**, s. 75.

12 N. Sönmez, Z. Sönmez, **a.g.e.**, s. 78.

13 Gülru Necipoğlu, **Sinan Çağı ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul 2013, s. 326.

14 R. Tuncay, **a.g.e.**, s. 6-7.

15 R. Tuncay, **a.g.e.**, s. 12.

16 Yusuf Karabıyık, **Selimiye Camii Özel Defteri Edirne Eserleri ve Evliyalari**, Edirne 1966, s. 37.

17 Oral Onur, **Edirne Su Kültürü**, İstanbul 1978, s. 61-62.

18 N. M. Köylüoğlu, **a.g.e.**, s. 2.

19 Ünal Öziş, Yalçın Arısoy, **Mimar Sinan'ın Suyolları**, İzmir 1987, s. 2.

20 Yitik sahipleri eşyaları kaybolduğunda bu gibi Yitik taşlarına bakarlar, buluntu kendilerine ait ise alır, aksi takdirde dokunmazlardı. Yitik taşları eşyaların konulabileceği şekilde oyuk olmalıdır. Bu yerler, diğer taşların olduğu gibi, çoğunlukla cami, tekke, türbe yanlarında veya işlek cadde üzerlerinde olmalıdır. Hakkı Acun, “Birer Mimari Unsur Olarak Yardım Amaçlı Taşlar (Binek Taşı, Dinlenme Taşı, Sadaka Taşı, Köşe Pahlaması)”, **Konya Kitabı X**, Yeni İpek Yolu Özel Sayısı, Konya 2007, s. 46.

nımlanmaktadır<sup>21</sup>. Sadaka taşları<sup>22</sup> gibi yardım amaçlı olan bu taşlar kaybolan eşyanın sahibi tarafından bulunması için yapılan basit duvar nişleri şeklinde olup bilinen tek örneği, Sivas Kale Camii son cemaat yerinin kuzeybatı köşesindeki minare kaidesi üzerinde yer almaktadır<sup>23</sup> (G. 7).



G. 7. Sivas Divriği Kale Camii Minare Kaidesindeki Yitik Taşı  
(<https://tr.pinterest.com/pin/540291286539262788/?lp=true>, 18.02.2019)

Söz konusu yapının kemerli bir çeşme cephesi gibi özenli düzenlenmiş olması, üzerinde bir kitabe boşluğunun bulunması ve özellikle de eşya bırakılacak yeterlikte bir girintiye sahip olmaması gibi nedenlerden dolayı buranın yitik taşı olarak tanımlanamayacağını göstermektedir. Yitik taşlarının sadaka taşları gibi bir işlevi olduğu düşünüldüğünde Selimiye Camiinin kible yönündeki arka kapısının özel olarak “Di-

21 “(...) Selimiye Camii Kayıp Eşyalar Bürosu olarak nitelenir. Payitahtta bir Osmanlı vatandaşı bir eşyasını kaybedecek ve o eşyayı bulan kişi onu alıp Selimiye Camii'nin ana giriş kapısının sol tarafında eski hamamın olduğu köşedeki duvarda bulunan yitik taşına bırakacak ve eşyasını kaybeden kişi kendinden emin bir şekilde oraya gelip eşyasını oradan alacaktı (...) Vakitlice üzerinde küçük bir kitabe varmış (...)” Bkz. Süheyl Ünver, “Sadaka Taşları”, **İnfak ve Zarafet Sadaka Taşlarının Mimari ve Kültürel Hususiyetleri**, Haz. Şemsettin Şeker, Mustafa Yılmaz, İstanbul 2017, s. 216-217.

22 Cami, çeşme gibi yapıların önünde yer alan ve üzerlerine fakirler için para bırakılan taşlardır. Farklı çap, ebad, şekil ve türde olmakla beraber genellikle beyaz renkli, silindirik, çoğu antik mermer sütunlardır. Yere dikine gömülmüşlerdir H. Acun, a.g.e., s. 43; Hasan Özönder, “Türk Mahallelerinde Sadaka Taşlarının Yeri ve Önemi”, **Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-7 Kasım 1997**, C. II, Ankara 2000, s. 156.

23 Yitik Taşı, yerden 1-1,25 m. yükseklikte sivri kemerli bir niş şeklindedir. Kaybolmuş bulunan eşyanın sahibine ulaştırılmasını kolaylaştırabilmek için buraya konulmuştur. H. Acun, a.g.e., s. 46.

*lenciler Kapısı*” olarak adlandırıldığı, caminin avlusunda ve diğer kapılarının önünde dilenci bulunmasının ise yasaklandığı bilinmektedir<sup>24</sup>. Dilenciler sadece bu kapının önlerine durur, yardım vermek isteyen cemaatte de bu kapıdan çıkarak sadaka verirdi. Ayrıca, belirli yerlerde özellikle de cami bahçesinde içleri oyulmuş sadaka taşları bulunurdu. Sadaka vermek isteyen yardımseverler bu taşların üzerine para koyar ihtiyacı olan da ihtiyacı kadar para alırdı. Bu gelenek Balkan Savaşları’na kadar devam etmiş sonrasında sadaka taşları ile birlikte ortadan kalkmıştır<sup>25</sup>.

### Değerlendirme

Su yapıları içerisinde önemli bir yere sahip olan çeşmelerin en erken ve sade örnekleri kesme taştan sivri kemerli duvar nişleri şeklinde olup, kabartmalarla işlenmiş, taş veya mermer bir ayna taşı ve bunun ortasındaki lüle ile önündeki su teknesinden meydana gelmektedir. Klasik Osmanlı Döneminde de bu sade kuruluş devam eder. Edirne Selimiye Külliyesinin bir parçası olan bu çeşme de, dilimli kaş kemerli nişi ile oldukça sade bir düzenlemeye sahiptir. Bir cephe çeşmesi şeklindeki tasarımı ile Anadolu Selçuklu cami ve medreselerin cephesine yapılan çeşme ve sebilleri hatırlatmaktadır<sup>26</sup>. Özellikle dış avlu duvarı üzerindeki konumu ile İstanbul Hacı Evhad Camii (1585) çevre duvarlarının kuzey ve güney cephelerindeki cümle kapılarının yanında yer alan duvar çeşmeleri ile benzerlik göstermektedir<sup>27</sup>. Arkasında kadınlar tuvaleti bulunması ile su hattının ortak kullanılması pratik bir işlev kazandırmaktadır. Sinan’ın benzer uygulaması İstanbul Süleymaniye Camii (1550-1557) kuzeybatı dış avlu duvarları üzerindeki çeşmesinde de görülür. Buradaki çeşmenin de arkasında tuvaletler yer almaktadır.

Osmanlı döneminde Mimar Sinan’ın pek çok suyolu ve su yapısı inşa ettiği bilinmekle birlikte bunlar arasında çeşmelere ilişkin çok az bilgi edinilmektedir. Örneğin 1566 yılı sonrası yazılan vakfiyesinde<sup>28</sup> çeşmelere ilişkin; İstanbul’da çeşmeler, Has-

24 “(...) Cami avlusuna girmek için dokuz kapı bulunmakta olup bunlardan bir tanesi de “Dilenciler Kapısıdır” Caminin arkasında ve darülkurra ile darüldedris arasında ve mihrap istikametindedir. O taraf cemaati camiye bu kapıdan girerler. Cenaze bu kapıdan çıkarılır. Caminin avlusunda ve diğer kapıların önünde dilenci bulunmak halkı iz’haç etmek katiyen yasak olduğundan namaz vakitlerinden evvel ve sonra cenaze vukuunda ramazan ve sair mübarek günlerde dilenciler bu iki bahçe arasındaki yolun iki tarafında kapıya kadar dizilirler. Sadaka vermek isteyenler dilencileri ancak burada bulabilirler (...)”, Arif Dağdeviren, **Edirne’de Sinan ve Selimiyesi**, 1968, s. 8.

25 Y. Karabıyık, **a.g.e.**, s. 15,42.

26 Avlu duvarları üzerinde yer almasa da özellikle Sivas Gökmedrese Çeşmesi (1271) ve Konya Sahip Ata Külliyesi (1258) portalı, iki yanındaki sebil-çeşmeleri gibi giriş cephesi üzerindeki su yapılarıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir. Bu örnekler ile olan benzerlik yapıların giriş cephesinde, kapı yanında ya da yanlarında yer alan birer duvar çeşmeleri olmalarıyla ilgilidir. Bu örneklerin sayısını arttırmak mümkündür. Sivas Gök Medrese çeşmesi ve Konya Sahip Ata Külliyesi portal sebil-çeşmeleri için bkz. Y. Önge, **Türk Mimarisinde Selçuklu...**, s. 11-19.

27 M. Baha Tanman, “Hacı Evhad Külliyesi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.3, İstanbul 1994, s. 473-475.

28 Sinan’ın vakfiyeleri için bkz. İbrahim Hakkı Konyalı, **Mimar Koca Sinan**, İstanbul 1948, s. 13-28, 50-58.

lar kazası Soğanlı köyünde çeşme, Vize sancağında Urgaz köyünde çeşme sayılmaktadır<sup>29</sup>. Ayrıca Sinan'ın memleketi olan Kayseri-Ağırnas köyünde üç çeşmesi vardır. Biri Rum mahallesinde Karagöz Çeşmesi, İkincisi Kayseri-Bünyan yolu üzerinde Ağa Pınarı çeşmesi, üçüncüsü ise Sine Pınarı adlı çeşmesidir<sup>30</sup>. Eser sayıları birinden diğerine değişiklik gösteren tezkireleri arasında Tezkiretü'l Bünyan'da;

“(…) Bu zavallının, dünya padişahları, vezirler ve âyân adına resmini çizip inşa ettiği seksen cami ve dört yüzden fazla mescid oldu; altmış yerde medrese, otuz iki saray, on dokuz türbe, yedi darülkurra, on yedi imaret, üç darüşşifa, yedi yerde köprü, on beş suyolu kemeri, altı mahzen, on dokuz han ve otuz üç hamam bina olundu…” denilerek<sup>31</sup> çeşmelere yer verilmemiş. Ancak, Tezkiretü'l Ebniye'de “(…) İstanbul'da su sıkıntısı çekildi, Kırkçeşme başhavuzunun suyu azaldı. Yine o taraflarda sular bulundu, Suyolları yapılması buyruldu. Gökkuşağı gibi yüksek kemerler yaptık, Suları ta şehre kadar çıkardık. Akıtıldı o dupduru su şehirde, Yapıldı üç yüzden fazla çeşme (…)”<sup>32</sup>, denilerek en azından İstanbul'da isimleri ve yerleri belirtilmeyen üç yüzden fazla çeşme inşa ettiği öğrenilmektedir.

Mimar Sinan'ın bağımsız çeşme yapısı inşa etmek yerine genellikle cami avlu duvarları üzerinde konumlandığı çeşmeleri külliye inşa programına dâhil ettiği anlaşılmaktadır. Özellikle, İstanbul Süleymaniye Camii (1550-1557), Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii (1551), Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camii (1567-1572), Üsküdar Atik Valide Camii (1571-1584), Yedikule Hacı Evhad Camii (1585), Fatih Mesih Mehmed Paşa Camii (1584-1586)'lerinde olduğu gibi Selimiye öncesi ve sonrası Sinan yapılarında duvar çeşmeleri uygulaması ile sıkça karşılaşılmaktadır<sup>33</sup> (G.8).

29 Afet İnan, **Mimar Koca Sinan**, Ankara 1968, s. 52.

30 İ. H. Konyalı, **a.g.e.**, s. 105.

31 S. M. Çelebi, **a.g.e.**, s. 45.

32 S.M. Çelebi, **a.g.e.**, s. 103.

33 Yapılar hakkında detaylı bilgi için bkz. D. Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul 2007; Ayşe Denkbalbant Çobanoğlu, “Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme”, **Art Sanat**, S.11, İstanbul 2019, s. 101-137; G. Necipoğlu, **a.g.e.**,





G. 8. İstanbul Süleymaniye Külliyesi, Kuzey Batı Avlu Duvarları Üzerindeki Çeşmesi  
(N. Ç. Akçıl Harmankaya, 2019)

Duvar yüzeyinde oldukça sığ bir niş şeklinde kurgulanan çeşmenin benzerleri yine Sinan tarafından Selimiye Cami içinde, kapının her iki yanındaki, sebil-çeşmelerde de uygulanmıştır. Y. Önge tarafından tekne sebil<sup>34</sup> olarak adlandırılan bu su yapılarında olduğu gibi söz konusu çeşmenin de teknesinin üst tarafının, yani nişin tabanının dairevi planlı bir tezgâh şeklinde olduğu düşünülmektedir. Tezgâha dökülebilecek suların akıtılması için, tezgâh tablasına küçük bir delik açılmış olmalıdır. Birer uçları niş duvarlarına zincirle bağlanmış, saplı birer maşrapa ile de tekneden ya da lüleden dökülen sudan içilebiliyordu. Günümüzde tezgâh tablasının olduğu yer çimento malzeme ile doldurulmuş olup teknesinin taşı ise tamamen değiştirilmiştir. Teknenin zemine yakın yerinde ise yine çimento ile doldurulmuş bir su tahliye deliğinin olduğu tahmin edilmektedir. Bu bölümün önünde zeminden çıkan bir plastik boru görülmektedir (G.9).

34 Yılmaz Önge, "Mimar Sinan'ın Sebilleri", *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* (Ankara, 24-27 Ekim 1988), Ankara 1996, s.114.





G. 9. Selimiye Camii İç Mekân Giriş Kapısı Sol Yanındaki Tekne-Sebil,  
(N. Ç. Akçıl Harmankaya 2018)

Ayrıca Sultanahmet Camii'nin dış avlu duvarları üzerindeki orta kapısının avlu yönündeki ayaklarında da bu tip çeşmeler yer almaktadır. Kaş kemerli açıklıklara sahip bu çeşmeler birer niş şeklinde olup içinde birer musluk yeri bulunmaktadır. Giderleri zeminden 8 cm. kadar yukarda, suluk tabir edilen bir uygulamaya sahip bu çeşmelerden daldırma ile su temin edilmektedir<sup>35</sup>. Selimiye çeşmesinin de benzer bir mimariye sahip olması, Sinan'ın öğrencisi ve halefi olan Mimar Sedefkâr Mehmed Ağa ile Sinan arasındaki usta çırak ilişkisinin Sultanahmet Külliyesi'nde ki mimari bir ifadesi olarak dikkati çekmektedir (G. 10).

35 Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Sultanahmet Külliyesinde Sebiller ve Çeşmeler", 17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, 19-20 Mart 1998 Sempozyum Bildirileri, İstanbul 1998, s. 57-76.



**G. 10** Sultanahmet Camii Atmeydanı'na Bakan Avlu Kapısı İçindeki Çeşmelerden Biri  
(Ahmet Vefa Çobanoğlu, 2015)

Genellikle çeşmelerin ayna taşı ya da kemerinin üzerinde, yapıların künyesi niteliğinde, banisinin adı, inşa tarihi ve Kuran'dan alınmış su ile ilgili ayet ve de hadislerin işlendiği taş ya da mermer bir levha şeklindeki kitabeler bulunmaktadır. Ancak çalışma konumuz olan bu çeşmede kitabe yeri boştur. Özgün inşa ya da tamir kitabesinin varlığı bilinmemektedir. Kitabe yerinin ölçüleri dikkate alındığında, birçok çeşme kitabesinde ve Emirgan Meydan Çeşmesinin<sup>36</sup> (1782-1783) dört yüzünde yer alan celi sülüs hatlı kitabe kartuşlarında da okunduğu gibi “*Mâşâ Allâh*”, ya da “(*...*)*Hayatı olan her şeyi sudan (yarattı)*”, Kur'an: *El-Enbiya Suresi* 11/30. Ayetinin yazılı olması muhtemeldir.

### Sonuç

Edirne Selimiye Külliyesi'nin bilinmeyen ve daha önce incelenmeyen bu duvar çeşmesi ile şadırvanı, abdest muslukları, iç mekânda giriş kapısının her iki yanındaki sebil-çeşmeleri ve müezzin mahfili altındaki sekizgen havuz dışında bir su yapısı daha olduğu tespit edilmektedir. Mimar Sinan'ın tezkire ve vakfiyelerinde, diğer bir-

<sup>36</sup> Hüsametdin Aksu, Ahmet Vefa Çobanoğlu, “Emirgan Meydan Çeşmesi”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S.11, İstanbul 1992, s. 19-22.

çok çeşmesi gibi adı geçmeyen bu çeşmenin kuzey dış avlu duvarları üzerinde bir sebil-çeşme şeklinde düzenlendiği tahmin edilmektedir. Çeşme, Mimar Sinan tarafından yapının dış avlu duvarları ve yanındaki devşirme köşe sütunu ile birlikte cami inşaatı bitirildikten sonra tamamlanmıştır. Eski Saray yolu olarak bilinen ana caddeye bakan konumu ile halkın su ihtiyacını karşılayan bu çeşme banisinin ve mimarının Edirne şehrine bıraktıkları önemli bir hayır eseri olmuştur.

Edirne Selimiye Külliyesi duvar çeşmesinde görüldüğü gibi Sinan'ın bağımsız çeşme yapısı inşa etmek yerine genellikle avlu duvarları üzerinde konumlandırarak çeşmeleri külliye inşa programına dâhil ettiği dikkati çekmektedir. Edirne çeşmeleri arasında özel bir yeri olduğu anlaşılan Osmanlı'nın Klasik döneminin bu gösterişsiz sade çeşme tasarımı ile Selimiye Camii'nin mimari dehasına anlamlı bir katkı sağlamaktadır.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

### Kaynakça/References

- ACUN, Hakkı, “Birer Mimari Unsur Olarak Yardım Amaçlı Taşlar (Binek Taşı, Dinlenme Taşı, Sadaka Taşı, Köşe Pahlaması)”, **Konya Kitabı X**, Yeni İpek Yolu Özel Sayısı, Konya 2007, s. 43-61.
- AKÇIL HARMANKAYA, N. Çiçek, **Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm**, İstanbul 2018.
- AKSU, Hüsamettin; ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa, “Emirgan Meydan Çeşmesi”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.11, İstanbul, Aralık 1992, s. 19-22.
- CANAN, İbrahim, “Osmanlı’da Su Kültürü ve Kaynakları”, **Osmanlı Su Medeniyeti Uluslararası Sempozyum Bildiriler (5-8 Mayıs 2000)**, İstanbul 2000, s. 231-244.
- ÇELEBİ, Sâif Mustafa, **Yapılar Kitabı (Tezkiretü’l-Bünyan ve Tezkiretü’l-Ebniye) Mimar Sinan’ın Anıları**, Çev. Hayati Develi, Samih Rifat, İstanbul 2002.
- ÇELEBİ, Evliya, **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, 3. Kitap, İstanbul 2016.
- ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa, “Sultanahmet Külliyesinde Sebiller ve Çeşmeler”, **17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, 19-20 Mart 1998 Sempozyum Bildirileri**, İstanbul 1998, s. 57-76.
- DAĞDEVİREN, Arif, **Edirne’de Sinan ve Selimiyesi**, 1968.
- DENKNALBANT ÇOBANOĞLU, Ayşe, “Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme”, **Art Sanat**, S.11, İstanbul Ocak 2019, s. 101-137.
- EGLI, Ernst, **Osmanlı Altın Çağının Mimarı Sinan**, Çev. ve Der. İbrahim Ataç, İstanbul 2009.
- EYİCE, Semavi, “Çeşme”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 8, İstanbul 1993, s. 277-287.
- İNAN, Afet, **Mimar Koca Sinan**, Ankara 1968.
- KARABIYIK, Yusuf, **Selimiye Camii Özel Defteri Edirne Eserleri ve Evliyalari**, Edirne 1966.
- KARADEMİR, Murat, **Edirne Çeşmeleri**, Edirne 2008.

- KONYALI, İbrahim Hakkı, **Mimar Koca Sinan**, İstanbul 1948.
- KÖYLÜOĞLU, Neriman Meriç, **Edirne’de Osmanlı’dan Günümüze Su Yapıları**, Edirne 2001.
- KUBAN, Doğan, **Sinan’ın Sanatı ve Selimiye**, İstanbul 1997.
- KUBAN, Doğan,, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul 2007.
- KURAN, Aptullah, **Mimar Sinan**, İstanbul 1986.
- MÜLAYİM, Selçuk; ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa, “Selimiye Camii ve Külliyesi”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi**, C.36, İstanbul 2009, s. 430-434.
- NECİPOĞLU, Gülru, **Sinan Çağı ve Osmanlı İmparatorluğu’nda Mimari Kültür**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul 2013.
- ONUR, Oral, **Edirne Su Kültürü**, İstanbul 1978.
- ÖNGE, Yılmaz, “Mimar Sinan’ın Sebilleri”, **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 24-27 Ekim 1988)**, Ankara 1996, s. 114.
- ÖNGE, Yılmaz, “Anadolu Beylikler Döneminin Çeşme, Sebil ve Şadırvanları”, **Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Eylül 1989 Ankara)**, Ankara 1997, s. 199-214.
- ÖNGE, Yılmaz, “XI. Yüzyıldan XIX. Yüzyıla Kadar Anadolu Su Mimarisinde Çeşme, Sebil ve Şadırvanlar”, **Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları**, Ankara 1997, s. 11-19.
- ÖZİŞ, Ünal; ARISOY, Yalçın, **Mimar Sinan’ın Suyolları**, İzmir 1987.
- ÖZÖNDER, Hasan, “Türk Mahallelerinde Sadaka Taşlarının Yeri ve Önemi”, **Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-7 Kasım 1997**, C. II, Ankara 2000, s. 155-422.
- SÖNMEZ, Zeki, **Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler**, İstanbul 1988.
- SÖNMEZ, Neslihan; SÖNMEZ, Zeki, “Tarihi Belgelerin Işığında Edirne Selimiye Camii”, **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 24-27 Ekim 1988)**, Ankara 1996, s. 73-79.
- TANMAN, M. Baha; “Hacı Evhad Külliyesi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 3, İstanbul 1994, s. 473-475.
- TUNCAY, Rauf, “Edirne’de Selimiye Camii”, **Belgelerle Türk Tarihi Dergisi**, S. 23, Ankara 1969, s. 3-12.
- ÜNVER, Süheyl, “Sadaka Taşları”, **İnfak ve Zarafet Sadaka Taşlarının Mimari ve Kültürel Hususiyetleri**, (Haz. Şemsettin Şeker-Mustafa Yılmaz), İstanbul 2017, s. 216-217.
- <https://tr.pinterest.com/pin/540291286539262788/?lp=true/> Erişim Tarihi: 18.02.2019.



## 12-14. Yüzyıl Türk-İslam Mimarisi ile Gotik Mimarisindeki Figürlü Yağmur Olukları Üzerine Bir Karşılaştırma Denemesi

Alper Altın\*

### Öz

Yağmur olukları, duvarı ve harcı çatıda biriken suların aşındırıcı etkisinden korumak için kullanılan bir mimari elemandır. Bunlar sade yapıldığı gibi figürlü olarak da yapılmışlardır. Figürlü yağmur olukları kültürlere göre farklı bir şekilde ele alınmıştır. Türk-İslam kültüründe su bereketle ilişkilendirilmektedir. Bundan dolayı çörtlenler üzerinde bereketle tasavvur edilen figürler görülmektedir. Bunun yanı sıra güçle ilintili figürler de kullanılmıştır. Batı'da Ortaçağ Hıristiyan inancında ise su, dinen olumsuz anlamda düşünülmüştür. Ayrıca su yapıya zarar verdiği için musibetle ilişkilendirilen figürler gargoyellerde kullanılmıştır. Bu bağlamda Anadolu ve Avrupa'daki figürlü yağmur olukları genel olarak incelenmiştir. Çalışmamız ile Doğu ve Batı'da ayrı sembolik anlamlara sahip bu yağmur oluklarının benzer ve farklı özellikleri ortaya çıkarılmak istenmiştir. Konuyu sınırlamak amacıyla 12. ve 14. yüzyıllar tercih edilmiştir. Bu zaman aralığı Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemi ile Gotik döneme denk gelmektedir.

### Anahtar Kelimeler

Anadolu Selçuklu • Anadolu Beylikleri • Gotik • Çörtlen • Gargoyle

### A Comparison Experiment on the Figures of the Rainspout in Gothic Architecture and Turk-Islam Architecture in the 12<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> Centuries

### Abstract

Waterspouts are an architectural element that are used to protect the wall and mortar from the corrosive effect of water accumulated on the roof. Figured waterspouts are handled differently depending on cultures. In Turkish-Islamic culture, water is associated with fertility. Therefore, figures that are associated to abundance are seen on cortens. In addition, power-related figures were also used. However, in Medieval Western Christian belief, water run through the minds negativeness. In addition, because the water damages the structure, the figures associated with evil are represented as gargoyles. In this context, figured waterspouts in Anatolia and Europe are examined in general. In our study, it is aimed to reveal similar and different characteristics of these waterspouts which have distinct symbolic meanings in East and West. In order to limit the subject, 12<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries are especially choosen. This time period corresponds to the Anatolian Seljuks, Principalities period and the Gothic period.

### Keywords

Anatolian Seljuks • Anatolian Dynasties • Gothic • Corten • Gargoyle

\* **Sorumlu Yazar:** Alper Altın (Dr. Öğr. Üyesi), Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Nevşehir, Türkiye. E-posta: alperaltin@nevsehir.edu.tr ORCID: 0000-0002-9295-3428

**Atf:** ALTIN, Alper, "12-14. Yüzyıl Türk-İslam Mimarisi ile Gotik Mimarisindeki Figürlü Yağmur Olukları Üzerine Bir Karşılaştırma Denemesi", *Art-Sanat, 12(Temmuz 2019)*, s. 19-56. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0008>

### ***Extended Summary***

Water is the source of life for all living things. Because of our need for water, mankind has always seen water as a sacred element throughout history. Water, over artifacts and monuments symbolized life, healing, fertility, strength, beauty and enjoyment. It was seen as sacred in Turkey and was believed to be the spirit of water. In addition, water was associated with fortune, life, soul, chance, fortune, conscience, and character. In Turkish culture and the Islamic faith, water and rain are considered as the source of life and abundance. In Turkish-Islamic architecture, waterspouts are called corten. Waterspouts protected mortar and masonry walls from corrosive effects by getting rid of rain and snow water away from the wall and foundation. In the Anatolian Seljuks and Dynasties periods, a large part of the cortens in architectural works was made simple and another was meant to be figurative. The pre-Islamic and Islamic beliefs of Turks determined their view of water. Cortens was produced positively in the context of these religious beliefs. It is known that the cortens, especially those with figures, are made with symbolic purposes such as fertility, abundance, happiness, and power. Therefore, the figures are in direct relation with these concepts. The usage of animal figures was avoided apart from these meanings.

Although Islamic belief and Turks perceived water positively, the Christian faith and the Latins perceived water as positive in the spiritual direction and negative in the material direction. Sacred water was used for religious rituals. No doubt the most important of these rites is baptism, which is seen as a spiritual cleansing rather than a material one and early Christians emphasized the spiritual aspect. During the Middle Ages, the Western Christian world did not accept bathing as an innocent practice leaving out it in religious rituals. Many monks and saints believed St. Francis of Assisi's idea that an unwashed body is a sign of piety! For this reason, Western society avoided water except for the occasional bath. In the 12-14<sup>th</sup> centuries, the works of Gothic architecture started in Europe. In this architectural understanding in which religious structures are predominant, buildings tend to rise vertically. In Gothic architecture, the waterspouts represented as figures that provide the evacuation of rain water are called gargoyles. The gargoyles have a terrifying psychological effect on the believer. These are mostly waterspouts with plastic properties made in the form of terrifying demonic creatures. In the medieval Christian world, the church taught religion to society through art. That is, art was made for the purpose of religious propaganda. In the Middle Ages, the Church even resorted to the most formidable forms of evil in order to spread its religious teachings. Some gargoyles served as a moral reminder to sinners, and because gargoyles were thought to represent the souls condemned for their sins, it was suggested that sinners were forbidden to enter the church. By reflecting the horrible appearance of hell, Satan, which is an unconventional image that does not conform to the church, reminds people that they will be safe in the sacred church. Although some gargoyles are quite simple in design, the



majority of them are decorated in detail. These are decorative carvings representing grotesque animals, birds, dragons, satyrs, mermaids, snakes, and many other themes. They can also be in the form of fascinating hybrids and mythical creatures such as semi-human semi-animal figures. The functional purpose of the gargoyles is the waterspout. The symbolic aim is to ward off evil.

The waterspouts in religious and secular buildings served the same purpose in different architectures throughout the 12-14<sup>th</sup> centuries. The figured waterspouts are shaped differently in proportion to the value judgments, beliefs, traditions, cultural and architectural heritage of societies. Due to the ban on animal and human figures in Islamic architecture, the figured ornament was rarely seen. The Turks have a moderate approach to figurative ornaments due to their old beliefs. In the Anatolian Seljuk architecture, almost all the building groups have symbolic, mythological, astrological, cosmological and talismanic figures. We usually see figured ornament around openings such as doors and windows, but it is rarely encountered in the waterspouts. Cortens have symbolized power, strength in relation to protection while symbolizing goodness, abundance and mercy in relation to rain. The cortens associated with guardianship of religion generally had been located on facades through the roads where people can see easily. In the cortens, animal or human figures can be seen. Animal figures include depictions of lions, rams and bulls. Mythical creatures include depictions of dragons. The lion is the symbol of strength; the rams and bulls are symbols of abundance, and the dragon symbolizes both abundance and power.

The Abbey Church of Saint Denis in France is accepted as the first Gothic structure. The eastern section of the church was designed by Abbot Suger. The Western world inherited the Greek, Hellenistic, Etruscan and Roman architectures and adapted these ancient styles to gothic architecture. The understanding of ornaments in Gothic architecture developed in the scholastic thinking of the church. All the decorations around the religious buildings were made parallel to the teachings of the church. Emphasis on the instructional use of visual imageries, resulted in the creation of many monsters. The animal figured waterspouts were used in the western world by Greeks and Etruscans who especially preferred those with lion heads. The gargoyles depict a wide variety of animals and imaginary creatures that we tend to associate with evil. It is not a coincidence that they often have cloven hooves, bat wings, goat beards and horns. Gargoyles were consciously depicted as demons and associated with evil. The use of these figures in waterspouts caused them to consider water as a symbol of disaster and trouble.

Since Turkish-Islamic architecture has a limited number of cortens showing figures, we tried to include all the samples. The cortens are classified according to the

figures they depict. As there is a large number of gargoyles in Gothic Architecture, we included only a few samples. Some examples of gargoyles in churches or monasteries in different parts of Europe were compared. Similarities between these gargoyles were found in different structures. Finally, similar and different characteristics of the figured waterspouts in two separate cultures are indicated.

## Giriş

Su tüm canlılar için hayat kaynağıdır. Öyle ki vücudumuzun üçte ikisi sudan oluşmaktadır. Vücudumuzda oluşan su kaybından dolayı sürekli olarak yeterli su alınmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaçtan ötürü su, tüm devirlerde insanoğlu tarafından kutsal bir unsur olarak görülmüştür. Dinlerin ortaya çıkışı ile tanrılar, tanrıçalar ve mukaddes varlıklar biçiminde şahıslastırılan suyun; hayat, şifa, bereket, kuvvet, güzellik ve zevk verici gibi özellikleri sembolleştirilerek eserler ve abideler meydana getirilmesine neden olmuştur.<sup>1</sup> Türklerde su, kadim dönemlerden beri kutsal olarak görülmüş ve suyun ruhu olduğuna inanılmıştır. Altay inanışlarına göre insanlarla birlikte yaşayan yer-su ruhları, ehli hayvanları yaratmakta ve bereket vermektedirler.<sup>2</sup> Ayrıca Türk mitolojisinde Korkut Ata'nın "Suya ecel gelmez" sözünden hareketle suyun ebedi olarak tasavvur edildiği anlaşılmaktadır. Eski Türk töresinde suya tükürülmez, pislik atılmaz ve su kirletilmezdi. Aksi halde suyun sahibi (su iyesi veya çay ninesi) insanı cezalandırmaktaydı. Kadim Türklerde su; kut, can, ruh, talih, vicdan, seciye gibi anlamlara gelmektedir.<sup>3</sup> Orhun kitabelerinde de bu doğa inancı "Yer-Sub" şeklinde geçmektedir. Türkler Yer-su kültürüne ayrıca "Iduk" da demektedirler.<sup>4</sup>

Türklerin İslamiyet'i kabulü ile birlikte eski inançların tamamen kaybolmadığı yeni inançla yoğurularak yaşatıldığı bilinmektedir. İslam inancında suyun, Türklerin eski inancı ile benzer şekilde tasavvur edildiği görülmektedir. Su (ma) Kuran-ı Kerim'de altmış üç ayette geçmektedir. Ayetlerden bazılarında *"Allah'ın insanı ve bütün canlıları sudan yarattığı, gökten rızık, rızık sebebi ve temizlik aracı olarak temiz ve bereketli su indirdiği, böylece insanlarla hayvanlara temiz ve tatlı sular içirdiği, su ile yeryüzünü ölümden sonra diriltip insanlar ve hayvanlar için her türlü yeşil bitki, ekin ile meyveyi çıkardığı"* belirtilerek suyun yeryüzündeki varlıkların hayatı açısından önemine dikkat çekilmektedir.<sup>5</sup> Suyun yağmur halinde indiği tertemiz ve tatlı olduğuna vurgu yapan ayetler de mevcuttur.<sup>6</sup> Suyun bereketi hususunda da Kuran-ı Kerim'de bilgiler bulunmaktadır. Kaf Suresi 9. Ayette<sup>7</sup> gökten inen suyun bereketine vurgu yapılmış, onun ölü toprağı canlandırması anlatılmıştır. Suyun toprakla olan bu ilişkisi tarih öncesi devirlerden beri bereket olarak algılanmasına yol açmıştır. Bereket kavramı sözlükte hayır, saadet, bolluk ve genişlik gibi anlamlara haizdir. Hem maddi hem de manevi anlamda kullanılan spiritüel bir kavram olması açısından

1 Yılmaz Önge, **Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları**, Ankara 1997, s. XIX.

2 Abdülkadir İnan, "Türklerde Su Kültü ile İlgili Gelenekler", **60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuad Köprülü Armağanı**, Ankara 2010, s. 249.

3 İskender Pala, "Su Kültürü Medeniyet", **DİA**, C. 37, İstanbul 2009, s. 442.

4 Harun Güngör, "Eski Türklerde Din ve Düşünce", **Türkler Ansiklopedisi**, C.3, Ankara 2002, s. 263.

5 Hacı Mehmet Günay, "Su", **DİA**, C. 37, İstanbul 2009, s. 432.

6 Kuran-ı Kerim 25/48

7 Kuran-ı Kerim 50/9, *"Gökten bereketli bir su indirdik, kullara rızık olmak üzere onunla bahçeler, biçilecek taneli ekinler, küme küme tomurcuqları olan boylu hurma ağaçları yetiştirdik. O su ile ölü yeri dirilttik."*

önemlidir.<sup>8</sup> Türk kültüründe ve İslam inancında su ile yağmur hayatın ve bereketin kaynağı olarak tasavvur edilmektedir. Bunun bir ifadesi olarak su, günümüzde bile rahmet sıfatıyla anılmaktadır. Anadolu’da ‘yağmur yağıyor’ yerine ‘rahmet yağıyor’ denmesi bunun güzel bir örneğidir.<sup>9</sup>

Türk-İslam mimarisinde yağmur oluklarına çörtten denilmektedir. Çörtten veya çörtün kelimesi dilimize Ermenice su oluşu anlamındaki “çortan” kelimesinden geçmiştir.<sup>10</sup> Ermenicede su, “çur” ve oluk, “ortan” kelimelerinin birleşmesi ile meydana gelmiştir. Yağmur oluşunun Farsça karşılığı “navdan”<sup>11</sup>, “mizab” veya “mizab-ı baran”<sup>12</sup> kelimeleridir. Arapçada ise Farsçadan geçen “mizab” veya “mis’ab” kelimeleri kullanılmaktadır.<sup>13</sup> Ortaçağ döneminde Türk-İslam yapılarının çatıları ekseriyetle düz toprak damla kapatılmıştır. Yapıların düz toprak damla kapatılması, beraberinde bazı sorunları doğurmaktadır. Bu sorunlardan en büyüğü çatıda biriken sulardır. Bu sorunu aşmak ve suyun yıpratıcı etkisinden korunmak için suların çatıda birikmeden tahliye edilmesi gerekmektedir. Bundan dolayı damlar belirli bir eğimle yapılarak yağmur ve kar suları kenarlarda oluşturulan kanallara, kanallardan da muayyen aralıklarla dışarıya doğru uzatılmış yağmur oluklarına aktarılarak su yapının dışına taşınmıştır.<sup>14</sup> Yağmur olukları suyu duvardan ve temelden uzağa atarak harcı ve kâgir duvarları aşındırıcı etkiden korumuşlardır.<sup>15</sup> 12-14. yüzyıllarda Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemindeki mimari eserlerde yer alan çörttenler son birkaç yüzyılda işlevsiz kalmasından ötürü tahrip olmuş, birçoğu günümüze gelememiştir. Günümüze gelen örneklerdeki çörttenlerin büyük bir kısmının sade, bir kısmının ise figürlü biçimde yapıldıkları görülmektedir. Türklerin İslam öncesi ve İslami inançları suya bakış açılarını belirlemiştir. Anadolu’nun çeşitli yerlerinde inşa edilen hem su yapılarında hem de mimari eserlerin suyla bağlantılı elemanlarında bu inançlar yansıtılmaktadır. Hemen hemen her yapının suyla ilişkilendirilebilecek mimari elemanı olan çörttenler bu inançlar kapsamında pozitif anlamda meydana getirilmiştir. Özellikle figürlü olarak yapılan çörttenlerin bereket, bolluk, saadet, güç, kudret gibi sembolik amaçlarla yapıldığı bilinmektedir. Bundan dolayı burada yer alan tasvirler bu kavramlarla doğrudan ilişki içerisinde olmuştur. Bunun dışında kalan hayvan tasvirlerinin kullanımından kaçınılmıştır.

Türklerin ve İslam inancının suyu pozitif yönde algılamasına karşın Latinler ve Hıristiyan inancı suyu manevi yönde pozitif, maddi yönde ise negatif algılamışlardır.

8 Günay Tümer, “Bereket”, *DİA*, C. 5, İstanbul 1992, s. 487-489.

9 Refiye Okuşluk Şenesen, “Türk Halk Kültüründe Bolluk ve Bereketle İlgili İnanç ve Uygulamalarda Eski Türk İzleri”, *Folklor/Edebiyat*, C. 17, 66, Lefkoşa 2011, s. 212.

10 Matthias Bedrossian, “Çortan”, *New Dictionary Armenian-English*, Venice 1879, s. 625.

11 Mehmet Kanar, “Navdan”, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul 2009, s. 2549.

12 Mehmet Kanar, “Mizab”, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul 2009, s. 2238.

13 Ca’fer Efendi, *Risâle-i Mi’mâriyye*, Haz. Aydın Yüksel, İstanbul 2005, s. 105.

14 Albert Gabriel, *Kayseri Türk Anıtları*, Çev. Ahmed Akif Tütenk, Ankara 1954, s. 48.

15 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme Ve Tezyini Sanatlar*, İstanbul ty, s. 718.

Dini ritüeller için kutsal su kullanılmaktadır. Bu törenlerden en önemlisi kuşkusuz vaftiz ayinidir. Vaftiz, eylemsel anlamda yıkanma biçiminde olsa da dini anlamda arınma ve kutsanmayı ifade etmektedir.<sup>16</sup> Yani maddi temizlikten ziyade manevi anlamda bir temizlik olarak görülebilir. Maddi temizliğe gelecek olursak Roma döneminde altın çağını yaşayan hamamlar merkezi otoritenin zayıflaması ile farklı işlevlerde kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle halk hamamlarının kınanma ve ahlaksızlıkla suçlandığı bilinmektedir.<sup>17</sup> 476'da Germen saldırısı sonucu Batı Roma'nın yıkılmasıyla Erken dönem Hıristiyanlarının, fiziksel temizliğe karşı ruhsal temizlik üzerinde durdukları görülmektedir. Orta çağ boyunca Batı Hıristiyan dünyası dini ritüeller dışında yıkanmayı çıplaklık, cinsellik ve zina ile ilişkilendirdikleri için hiç de masum bulmamakta, ayrıca sağlık ve temizlik arasında hiçbir ilişki görmemektedirler. Asisili Aziz Francis'in, "Yıkanmamış vücut dindarlığın işaretidir!" sözü gibi yıkanmamanın gerekliliği ile ilgili çok sayıda azizin ve keşişin sözleri mevcuttur. Bundan ötürü Batı toplumu maddi anlamda yıkanmaktan dolayısıyla zaruri ihtiyaçları dışında sudan uzak durmuşlardır.<sup>18</sup>

12-14. yüzyıllarda Avrupa'da gotik mimari akımda eserler verilmiştir. Özellikle dini yapıların ağırlıkta olduğu bu mimari anlayışta binalar dikey büyüme eğilimindedir. Üst örtüleri içten kaburgalı çapraz tonozlarla örtülmüş, dıştan kırma çatı ile kapatılmıştır. Cephede tonozların dengesini bozan güçler sivri kemerler, payandalar ve uçan payandalarla karşılanmıştır. Böylelikle ağırlık yayılarak aşağı aktarılmış ayrıca dekoratif ve estetik görünüm kazandırılmıştır.<sup>19</sup> Figürlü yağmur oluklarının kullanımı eski Mısırlılar, Etrüskler, Yunanlılar ve Romalılar tarafından bilinmektedir. Yunan tapınaklarının kornişleri üzerinde yağmur sularının aslanların ağızından tahliye edildiği belirtilmektedir.<sup>20</sup> Gotik mimaride yağmur sularının tahliyesini sağlayan figürlü yağmur oluklarına gargoye denilmektedir. "Gargle" kelimesi Latince'den Fransızcaya geçmiş "gurgulio" fiilinden türetilmiştir. Bu kelimenin boğaz/gırtlak ve guruldamak/gargara "gurgling" olmak üzere çift anlamı vardır. Daha sonra bu kelime "gargouille" (gargoye) şeklinde mimari elemanı tanımlamak için kullanılmıştır.<sup>21</sup> Gargoye, basit anlamda figürlü bir şekilde dekore edilmiş çötenleri tanımlamaktadır.<sup>22</sup> Avrupa'nın çeşitli yerlerinde yağmur olukları için farklı kavramlar da kullanılmıştır. Gargoye, İtalya'da, "çıkıntılı oluk" anlamında gronda sporgente, Almanya'da su tüküren anlamında "wasserspeier",

16 Mustafa Erdem, "Hıristiyanlıktaki Vaftiz Anlayışı Üzerine Bir Araştırma", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 34, 1 Ankara 1995, s. 133-154.

17 Fikret Yegül, **Antik Çağ'da Hamamlar ve Yıkanma**, Çev. Emel Erten, İstanbul 2006, s. 32.

18 Terje Oestigaard, **Water, Christianity and the Rise of Capitalism**, New York 2013, s. 145.

19 Erwin Panofsky, **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe**, Çev. Engin Akyürek, İstanbul 1991, s. 31-35.

20 Sydney Smirke, "Lectures on Architecture at the Royal Academy", **The Civil Engineer and Architect's Journal**, 25, London 1862, s. 112.'den aktaran: Gary R. Varner, **Gargoyles, Grotesques & Green Men: Ancient Symbolism in European & American Architecture**, New York 2008, s. 20.

21 Susan Pesznecker, **Gargoyles: From the Archives of the Grey School of Wizardry**, New York 2007, s. 8.

22 Russell Sturgis, "Gargoyles", **A Dictionary of Architecture and Building Biographical, Historical, and Descriptive**, C. 2, New York 1905, s. 178.

Hollanda’da su kusan anlamında “waterspuwer” İspanya’da ise “gargula” olarak telaffuz edilmiştir.<sup>23</sup> Gargoyleler yerli ve yabancı araştırmacılar tarafından bazen grotesk heykellerle karıştırılmaktadır. Çatıda yer alan tüm heykeller gargoyle değildir. Sadece figürlü yağmur olukları gargoyledir.<sup>24</sup> Bunlar çoğunlukla şeytan, cin gibi hayali ve korkunç yaratıklar şeklinde yapılmış plastik özelliği olan yağmur oluklarıdır.<sup>25</sup>

Gargoylenin ortaya çıkışı ile çeşitli efsaneler vardır. Bunlardan birinde:

*“Paris’teki Seine nehrine yakın bir mağarada La Gargouille veya Goji adlı bir ejderha yaşamıştır. Uzun sürüngen boynu, ince burnu ve ağzı, kalın kaşı ve zarımsı kanatları olan bu ejderhanın gemileri yutmak, ateşli nefesiyle yıkama neden olmak ve çok fazla su püskürterek su taşkınlarına neden olmak gibi bazı kötü alışkanlıkları varmış. Yakındaki Rouen sakinleri, La Gargouille’i yıllık bir kurban teklifiyle yatıştırılmayı denemiş; ancak ejderha bakireleri tercih etmesine rağmen, genellikle yemesi için suçlular verilmiştir. 520 ya da 600 yılları civarında, Rouen’a gelmiş olan rahip Romanus (Romain) kasaba halkının vaftiz edilmesi ve bir kilise inşa etmesi karşılığında ejderhayı alt edeceğine söz vermiştir. Şeytan çıkarmak için gerekli olan araçlarla (kitap, mum ve haç) donatılmış olan Romanus, haç işareti yaparak ejderhaya boyun eğdirmiş ve sonra uysal canavarı rahiplerin kıyafetlerinden yapılmış bir tasma ile şehre geri getirmiştir. La Gargouille direkt yandığında, ejderhanın ateşli nefesinin sıcaklığı iyi huylu kafası ve boynunu yakmamıştır. Bu kalıntılar şehir duvarına monte edilmiş ve yüzyıllar boyunca gargoyle için model olmuştur.”<sup>26</sup>*

Bu masalın farklı versiyonları da vardır.

*“Uzun boynu, şahin bakışı ve ışık hızıyla uçmasını sağlayan yarasa kanatlarıyla bu canavar, ağzıyla alev püskürterek Seine’deki tüm gemileri yakıp yıkıp, mürettebatını öldürmüştü. Kasaba halkı, korku ve nefret uyandıran bu duruma bir son vermek ve canavarı yatıştırmak için her gün iki güvercini kurban etmeye başlamış. Canavar, kötülükten vazgeçmek için kuşların yerine bakire kızların kendisine kurban edilmesini istemiş. Ancak bu koşulda yaptıklarından vazgeçeceğini söylemiş. Bunun üzerine Aziz Romanus canavarı alt etmeye karar vermiş. Kasabalı, canavarın yakalanması ve hak ettiği cezayı alması için İsa Mesih’in öğretilerini izleme ve vaftiz olma konusunda Romanus’a söz vermiş. Romanus haçın yardımıyla yakaladığı canavarın boynuna zinciri geçirmiş. Öfkesinden deliye dönen ejder, ağzından çıkan alevlerle küle dönmüş. Canavarın başı İblis’in ve ölümün simgesi olarak kilisenin duvarına asılmış. Böylece Mesih İsa ve öğretileri, tüm kötülüklerin korkulu rüyası olmuş ve insanlar, kilisenin ve Kutsal Kitabın aydınlatıldığı yoldan şaşmamaya söz vermişler.”<sup>27</sup>*

23 Janetta Rebold Benton, **Holy Terrors Gargoyles on Medieval Buildings**, New York 1997, s. 8.

24 J. R. Benton, **a.g.e.**, s. 8-10.

25 Celal Esad Arseven, “Çörten”, **Sanat Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul 1983, s. 421.

26 J. R. Benton, **a.g.e.**, s. 11-12.

27 David Williams, “Gargoyles - A Chip of the Old Block”, **The Gargoyle The Journal of The Malcolm Muggeridge Society**, 5, Eythorne 2005, s. 12-14.’den aktaran: Aysun Altunöz Yonuk, “Mimarinin Efendi

Ortaçağ Hıristiyan dünyasında kilise, inananlarına dünyanın yaratılışını, dinin esaslarını, insanın varlığını, azizlerin yaşamını ve önemini öğreten bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ana temalar üzerinden sanat aracılığıyla topluma dini öğretip hatırlatmasını sağlamaktadır.<sup>28</sup> Yani sanat, din propagandası amacıyla yapılmaktadır. Gotik mimarisinde görülen dikeylik aynı şekilde yapıların dışını süsleyen heykellerin de yukarı doğru yükselmesine sebep olmuştur.<sup>29</sup> Gotik sanatta heykel ve vitrayda işlenen bütün sahneler inancı ön plana çıkaran temada Tevrat ve İncil'den alınma konularla bütünleşmektedir.<sup>30</sup> Ortaçağda Kilise, kötülüğün en korkunç biçimlerini bile skolastik felsefesini yaymak amacıyla iyi bir şekilde kendi lehine dönüştürerek varlığını korumuştur. Gargoyeller dehşet verici bir psikolojik etkiye sahiptir. Bazı gargoyeller, günahkarların başına gelecekler konusunda ahlaki bir hatırlatma hizmeti görmüştür. Çünkü gargoyellerin günahlarından dolayı kınanmış ruhları temsil ettiklerini, bundan dolayı kiliseye girmelerinin yasaklanmış olduğu ileri sürülmüştür. Her ne kadar cehenneme giderken sonsuz lanetlenmekten kurtulmuş olsalar da, yine de günahın bedeli olarak taş döndürüldüklerine inanılmaktadır.<sup>31</sup> Ayrıca günahkarlara kaderlerini anımsatmak gibi başka amacı da vardır.<sup>32</sup> Kiliseye uymayan ve alışılmamış bir imge olan şeytan, insanlara cehennem korkunç görünümünü yansıtarak kutsal kilisenin içinde güvende kalacaklarını aksettirmişlerdir.<sup>33</sup>

Bazı gargoyeller tasarımda oldukça basit yapılmış olsa da büyük çoğunluğu detaylı işlenmiştir. Bunlar grotesk hayvanlara, kuşlara, ejderhalara, satirlere, deniz kızlarına, yılanlara ve benzer pek çok temadan alınan dekoratif oymalardır. Ayrıca yarı insan yarı hayvan figürleri gibi büyüleyici melez ve tamamen efsanevi yaratıklar biçiminde de olabilmektedirler.<sup>34</sup> Gargoyellerin ağızları bilinçli bir şekilde açık olarak verilmiştir. Bunlardan bir kısmının çılgın atar biçimde verildiği diğer bir kısmının ise alay eder şekilde sırttığı görülmektedir.<sup>35</sup> Gargoyellerin işlevsel amacı yağmur oluğu fonksiyonudur. Sembolik amacı ise kötülüğü önlemektir. Yağmur oluğu işlevinde yapılan bu grotesk yaratıkların ağızlarının açık oluşu Hıristiyan inancına göre cennetten kovuluşun bir isyanı veya İblis'in korkutucu sesinin göstergesi olarak düşünülmek-

ve Köleleri: Gargoyle Heykeller, **Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi**, 8, İzmir 2012, s. 36.

28 Netice Yıldız, **Ortaçağ Hıristiyanlık Felsefesinin Kıbrıs'ta Yansımaları ve Gotik Sanat, Sanat ve İnanç**, C. 2, İstanbul 2004, s. 79.

29 Maria Christina Gozzoli, **Gotik Sanatını Tanyalım**, Çev. Solmaz Turunç, İstanbul 1982, s. 23.

30 Abdullah Ayaydın, "Gotik Sanatı'na Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış", **Ekev Akademi Dergisi**, 44, Erzurum 2010, s. 123.

31 J. R. Benton, **a.g.e.**, s. 25.

32 Güneş Çınar, **Heykel ve Mitoloji**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 45.

33 J. R. Benton, **a.g.e.**, s. 24.

34 Karen Ralls, **Gothic Cathedrals A Guide to The History, Places, Art, and Symbolism**, Florida 2015, s. 256.

35 A. A. Yonuk, **a.g.m.**, s. 33.



tedir.<sup>36</sup> Bununla birlikte korkutucu olmalarının diğeri bir sebebi putperestlere boyun eğdirmek ve onları Hıristiyanlığın üstün gücüne bağlamaktır.<sup>37</sup> Gargoylelerin kullanımını Rönesans'la beraber popüleritesini yitirmiştir. Yeniden kullanımı ise modern mimarlık akımlarının ortaya çıkması ile birlikte olmuştur. Bu durum özellikle de Le Corbusier'in çabaları ile gerçekleşmiştir.<sup>38</sup>

### Türk-İslam ve Gotik Mimaride Figürlü Yağmur Olukları

Türk mimarisinde hayvan biçimli çörtlenler, en erken Uygur dönemindeki evlerin çatılarında kullanıldığı bilinmektedir.<sup>39</sup> Türk-İslam döneminde Karahanlı, Gazneli veya Büyük Selçuklu yapılarında kullanılan figürlü çörtlenlerin varlığı hakkında malumatımız yoktur. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemindeki mimari eserlerde nadir de olsa figürlü çörtlenler ile karşılaşmaktadır. Günümüze gelebilen bu çörtlenler hem dini hem de profan yapılarda görülmektedir. Afyon Ulu Camisi (1272), Karaman Araboğlu Camisi (14. yy.), Kayseri Battal Camisi (12. yy.), Nevşehir Gülşehir Kızılkaya Köyü Camisi (1271)<sup>40</sup>, Nevşehir Taşkınpaşa Camisi (1340), Niğde Alaeddin Camisi (1223) ve Divriği Ulu Camisi'nin (1228) Tuzhisarı Sultan Hanı (13. yy.), Karatay Hanı (1240), Kayseri Sahabiye Medresesi (13. yy.), Hunat Hatun Medresesi (1238), Akşehir Taş Medrese'de (1250) olmak üzere toplam on iki yapının çörtlenleri figürlüdür. Örneklerin yedisi camide, ikisi handa ve üçü medresede karşımıza çıkmaktadır. Figürlü çörtlenler sivil mimaride de kullanılmıştır. Ancak bunların tarihlendirilmesi söz konusu yüzyıllara gitmemektedir. Bilhassa Osmanlı döneminden kalma pek çok sivil mimari örneğinde figürlü çörtlenlerle karşılaşmaktadır (**G. 1**). Gargoyleler ise Gotik mimarisinde hemen hemen tüm katedral ve kiliselerde gargoyleler kullanılmıştır. Gargoyleler dini yapıların yanı sıra profan yapılarda da uygulanmıştır. Bu açıdan çörtlenlere göre çok fazla örneğe sahiptir. Hem çörtlenlerden hem de gargoylelerden bazıları kırılmış veya tahrip olmuştur. Çörtlenlerin büyük bir kısmı sade olarak yenilediği düşünülürse aslında örneklerin daha fazla olması gerektiği anlaşılabilir. Gargoyleler ise aynı anlayışta yenilenmiştir. Üstelik bunların eskisi ile yenisini ayırt etmek de son derece güçtür.<sup>41</sup>

36 A. A. Yonuk, **a.g.m.**, s. 31.

37 Darlene Threw Christ, **American Gargoyles: Spirits in Stone**, New York 2001, s. 16.

38 Metin Sözen, Uğur Tanyeli, "Çörtlen", **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 2001, s. 62.

39 Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, İstanbul 2007, s. 257.

40 Buradaki figürün ne olduğu anlaşılammıştır. Muhammet Arslan, Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2017, s. 1091.

41 J. R. Benton, **a.g.e.**, s. 20.





G. 1. Nevşehir Uçhisar'da Yer Alan Geç Döneme Ait Ejder Figürlü Çörtener (A.Altın, 2017)

Gargoylelerde tasvir edilen figürlerin çörtenerlere göre çeşitliliği çok daha fazladır. İkisinde de hayvan, insan ve mitolojik yaratıklar mevcuttur. Ancak çörtenerlerde tema son derece kısıtlıdır. Genelde bereketle ve güçle ilişkili olan aslan, boğa, koç gibi hayvanlar veya ejder, grifon gibi yaratıklar işlenmiştir.<sup>42</sup> Oktay Aslanapa kartal biçimli çörtenerlerin de olduğunu belirtmektedir.<sup>43</sup> Sadece Karatay Hanı çörtenerinde insan figürünün işlendiği görülmektedir. Bunun dışında çörtenerlerde insan figürü ile karşılaşılmamaktadır. Gargoylelere gelecek olursak bunların her birinin diğerinden farklı yapıldığı ve hiçbirinin birbirine benzemediği belirtilmektedir.<sup>44</sup> Gargoyleler hayvan, insan ve hayali yaratıklar olmak üzere üç türde yapılmaktadır. Her bir türde çok sayıda örnek vardır. Hayvan tasvirlerinde maymun, aslan, köpek (G. 2), koç, keçi, tilki, kaz, eşek, domuz ve çeşitli yırtıcı kuş figürleri görülmektedir. İnsan figürü tüm vücuduyla birlikte yapıldığı gibi bazı örneklerde sadece baş ve boyun kısmı mevcuttur. Bu örneklerden kimi çıplak, kimi elbiseleriyle birlikte tasvir edilmiştir. Hayali yaratık figürleri ise insanların ve çeşitli hayvanların ya da tamamen hayal ürünü olan mahlukların farklı uzuvları bir araya getirilerek mitolojik yaratıklar oluşturulmuştur. Bunlar o kadar dehşet verici bir hayal gücü ile meydana getirilmiştir ki bazı korku filmlerindeki yaratıkların tasarlanmasına bile ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca gargoylelerin vurguyu artırmak için boyandığı da belirtilmektedir. Kırmızı, yeşil ve turuncu renklerin tercih edildiği ve doğa şartlarına maruz kaldığı için günümüze

42 Zafer Bayburtluoğlu, "Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni", **Vakıflar Dergisi**, 11, Ankara 1974, s. 85.

43 Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı**, İstanbul 1999, s. 313.

44 J. R. Benton, **a.g.e.**, s. 21.

gelemediği ifade edilmektedir.<sup>45</sup> Bunlardan 12-14. yüzyıl gargoylelerinden özgün bir örnek kalmasa da yeni yapılmış örneklerden nasıl olduğuna dair bir fikir edinilebilir (G. 3). Aynı durum çörlenlerde söz konusu değildir. Hem tarihi kaynaklardan hem de yapılan çalışmalardan boyandığına dair herhangi bir işaret yoktur.



**G. 2.** Almanya, Cologne Katedrali Gargoyle (Flickr)  
([https://www.flickr.com/photos/geralds\\_1311/3690711596/](https://www.flickr.com/photos/geralds_1311/3690711596/))



**G. 3.** İngiltere, Carlisle Guildhall Müzesi Boyalı Gargoyle (Flickr)  
(<https://www.flickr.com/search/?text=Carlisle%20Guildhall%20gargoyle>)

45 J. R. Benton, a.g.e., s. 20.

Çörtlenlerde en sık görülen figür aslandır. Yapıların kornişleri hizasında koruyucu görevlerini simgesel bir şekilde yerine getirmektedirler.<sup>46</sup> Aslan biçimindeki çörtlenlerde baş boyunla birlikte verilmiştir ve çoğunlukla yele görülmemektedir. Aslanların iri tutulan açık ağızları oluk işlevindedir.<sup>47</sup> Figürler stilize, kübik biçimde işlenmiş oldukları gibi realist olarak da işlenmiştir. Anadolu Selçuklularını yapılarından Niğde Alaaddin Camisi (G. 4), Afyon Ulu Camisi, Kayseri Battal Camisi, Kayseri Sahabiye Medresesi (G. 5), Hunat Hatun Medresesi (G. 6), Akşehir Taş Medrese (G. 7), Tuzhisarı Sultan Hanı (G. 8), Karatay Hanı ile Eratna Beyliği yapısı olan Taşkınpaşa Camisi'nin çörtlenleri aslan figürü biçimindedir. Ayrıca Ağzıkarahan'da aslan başı şeklinde çörtlen olduğu da ifade edilmektedir.<sup>48</sup> Ancak günümüzde bu çörtenden herhangi bir iz yoktur. Bununla birlikte Denizli Ak Han, Alara Han ve Halep Kalesinde yer alan aslan figürlü konsollar, aslan figürlü çörtlenleri andırmaktadır. Karatay Han'da diğerlerinden farklı biçimde işlenmiş aslan figürü vardır. İnsan figürlü çörtlenin batı yüzünde yanal biçimde rölyef olarak işlenmiş figürün, araştırmacılar tarafından boğa figürü olduğu belirtilmiştir (G. 9).<sup>49</sup> Ancak buradaki figür boğa değil aslan figürüdür. Çünkü Türk sanatında boğa figürünün tasviri ekseriyetle boynuzlarıyla birlikte verilmektedir. Karatay Han'ın çeşitli yerlerinde yer alan boğa figürlerinden de bunu anlayabiliriz. Buradaki figürde boynuz yoktur. Oysa doğu taraftaki boğa figürünün boynuzları ile yansıtıldığı görülmektedir. Ayrıca baş yapısı tıpkı bir aslanın yan profilden yansıtılması şeklindedir (G. 10).

46 Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul 2008, s. 327-328.

47 Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara 1988, s. 38.

48 Bekir Deniz, "Ağzıkara Han", *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, Ankara 2007, s. 322.

49 Günümüzde taçkapının batısında bulunan bu çörtlenin özgünlüğü şüphelidir. Gönül Öney restorasyon öncesinde yerdeki orijinalinin fotoğrafı çekmiştir. Bu fotoğraftaki çörtlenle yapının üzerinde bulunan arasında belirgin farklar olduğu görülmektedir. Bundan dolayı bunun replika olarak buraya yerleştirildiği düşünülmektedir. Özgün çörtlenin nerede olduğuna dair herhangi bir malumatımız yoktur.



G. 4. Niğde Alaaddin Camisi Aslan Figürlü Çörtene (A.Altın, 2017)



G. 5. Kayseri Sahabiye Medresesi Aslan Figürlü Çörtene (A.Altın, 2015)



G. 6. Hunat Hatun Medresesi Aslan Figürlü Çörtten (A.Altın, 2015)



G. 7. Akşehir Taş Medrese'de Sergilenen Aslan Figürlü Çörtteni (A.Altın, 2018)





**G. 8.** Tuzhisari Sultan Hanı Aslan Figürlü Çörtene (M. Arslan)



**G. 9.** Karatay Han Çörteneinin Yan Yüzündeki Aslan Figürü (G. Öney)



G. 10. Karatay Han, Replika Çörtenin Yan Yüzündeki Aslan Figürü (A.Altın, 2017)

Hıristiyan dünyasının orta çağ hikayelerine göre yavru aslanlar ölü doğar ve üç gün sonra babalarının nefesiyle dirilirler. Bundan dolayı aslanın yeniden dirilişi Mesih'in yeniden dirilişi ile ilişkili görülerek Hıristiyan ikonografisinde Mesih'in sembolü olarak kabul edilmiştir. Aslan'ın Mesih ile olan bu bağı onu popüler tema haline getirmiştir. Cesur, heybetli, ihtiyatlı ve güçlü olarak sembolize edilen aslan biçimli gargoyellerin gotik dönemde fazla tercih edildiği görülmektedir. Öyle ki uykuda bile asla gözlerini kapatmayacağını söyleyen aslan, bir teyakkuz sembolü olmuştur. Bu yüzden, mezarlarda ya da kilise girişlerinin yanında aslanlar ile karşılanmaktadır.<sup>50</sup> Ayrıca dört büyük İncil yazarından biri olan Markus'un sembolü de aslandır. Aslan biçimli gargoyeller genelde tüm vücuduyla birlikte oldukça teferruatlı bir şekilde yansıtılmıştır. Bu anlamda Selçuklulara ait Kayseri Kalesi'nde ve Konya Alaaddin Köşkü'nde yer alan aslan heykellerini andırmaktadır. İtalya Siena Duomo Katedrali'nde yer alan aslan figürü arka ayakları üzerine oturur biçimde oyulmuştur. Dalgalı yelesi, dikilmiş kulakları, sert bakışları ve açık ağzı ile aşağıdakilere kükrer biçimde, sanki üzerlerine atılacak gibi durmaktadır. Sırt kısmındaki kaburga kemiklerine varıncaya kadar kusursuz bir işçiliğin ürünüdür (G. 11).

50 Vincent Morse Cooper, "Lion", *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London 1987, s. 99.





G. 11. İtalya, Siena, Duomo Katedrali Gargoyle (Flickr)  
(<https://www.flickr.com/photos/bluebec/9517924418/>)

Çok çeşitli kültürlerde görülen koç figürü, Türklerin İslamiyet öncesindeki inançları ve mitolojisinde de karşımıza çıkmaktadır. Kadim Türklerde at, koyun ve koç gibi mezar heykelleri prototürk dönemden itibaren vardır. Bu heykeller ataların ruhlarına adak olarak kesilen hayvanlardan kaynaklanmaktadır. Ölümle ilintili tasavvur edilen koç ve koyun heykelleri Türklerin İslamlaşmasına kadar yaygın biçimde kullanılmıştır. Türklerin İslamlaşma süreciyle birlikte bu heykeller nadir bir şekilde özellikle göçebe kültüre devam eden topluluklarda görülse de yerlerini mezar taşlarına bırakmışlardır (G. 12). Koç; erkeklik, mertlik gibi sembollerin yanı sıra bahar döneminde güneşin tabiatı diriltmesi ile ilintili olarak öldükten sonra dirilişi de simgelemektedir.<sup>51</sup> İslamiyet'in kutsal kitabı Kur'an'da ise Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmesi hadisesinde oğlunun yerine semadan kurban olarak bir koç gönderildiği belirtilmektedir.<sup>52</sup> Koçun Hz. İsmail'in yerine kurban olarak gökten indirilmesinden dolayı, gökle ilgili tasavvur edilmiş ve matem sembolü yanında, insan yerine uğurlu düşünülmüştür.<sup>53</sup> Ayrıca İslami dönemde koyun ve koç; sükûnet, barış, huzur, bolluk, bereket, güç, kuvvet ve yiğitlik simgesidir.<sup>54</sup> Aynı zamanda koç figürü "nazarlık" olarak kullanılan sembollerden birisidir. Anadolu'da evlere koçboynuzu asıldığı görülmektedir.<sup>55</sup> Koç figürlü çörtten Taşkınpaşa Camisi'nde görülmektedir. Güney yönün-

51 Yaşar Çoruhlu, "At ve Koç Koyun Şekilli Mezar Taşlarının Sembolizmi", **Toplumsal Tarih Dergisi**, S. 94, İstanbul 2001, s. 35-42.

52 Kuran-ı Kerim 37/100-111.

53 Yunus Berkli, Erzurum ve Erzincan Çevresinde Görülen Koyun, Koç ve At Biçimli Mezar Taşları ve Sanat Tarihindeki Yeri, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2007, s. 207.

54 Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul 2002, s. 151.

55 Muhammet Arslan, "Kars'ın Selim İlçesinde Bulunan Koç Heykeli Formlu Bir Mezar Taşının Düşündür-

de yer alan çörtlenlerde koçun sadece boyun kısmı işlenmiştir. Badem gözleri, volütlü boynuzları ile karakteristik koç biçimli heykelleri andırmaktadır (G. 13). Gargoyle olarak koç figürü gotik yapılarda çok işlenmemiş bir konu olmasına karşın genelde keçi figürü görülmektedir. Koçlar Hıristiyan inancına göre güçlü kafaları ile vurdukları her şeyi devirmeleri havarilerin vaazları ile batıl inançları yıkmasına benzetilmiştir. Buna karşın keçiler; ayrık toynakları, boynuzları ve kuyrukları gibi anatomik özellikler ile şeytanın standart özelliklerini yansıtmaktadır.<sup>56</sup> Özellikle boynuzlu bu hayvanların grotesk bir şekilde işlenmesi şeytanla özdeşleştirildiği içindir. Almanya'daki Köln Katedrali'nde yer alan keçi biçimli gargoyle uzun tutulmuş bir heykel şeklinde yapılmıştır. Keçinin arka ayakları arasında bir insan figürü yer almaktadır. İnsanın üzerinde öne doğru atılmış biçimdeki keçi, ön ayaklarını yukarı doğru kaldırmıştır. Baş kısmı vücuduna göre daha detaylı işlenmiştir. Çentikli kıvrık boynuzlu, uzun kulaklı, küçük burunlu ve sarkık sakallıdır. Sırt ve başının üstü tüylüdür (G. 14).



G. 12. Erzurum Atatürk Üniversitesi Kampüsünde Bulunan Koç Figürlü Heykel (M. Arslan)

dükleri” *Azerbaycanşınashk: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği Sempozyumu*, Kars 2015, s. 806.  
56 J. R. Benton, *a.g.e.*, s. 105.



**G. 13.** Nevşehir Taşkınpaşa Camisi Koç Figürlü Çörtene (A.Altın, 2016)



**G. 14.** Almanya, Köln, Cologne Katedrali Gargoyle (Flickr)  
([https://www.flickr.com/photos/geralds\\_1311/3690697382/](https://www.flickr.com/photos/geralds_1311/3690697382/))

Karatay Han'daki insan figürlü çörtene doğu yan yüzünde diz çökmüş boğa figürü yer almaktadır (**G. 15**). Boğa tasvirinin Anadolu'da kullanımı Neolitik döneme kadar gitmektedir. Göbeklitepe'den Çatalhöyük'e değin yerleşim alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Boğanın gücünden tarımda faydalanılması onu kutsal bir feno-

men yapmış ve bereketle ilişkilendirilmiştir.<sup>57</sup> Türk sanatında aslanın yanında karşıt kuvvet olarak karşımıza çıkan boğa tasviri burada farklı biçimde ele alınmıştır. Aynı zamanda takvim hayvanlarından biri olan boğanın burada insana tos vuran biçimde yansıtıldığı ifade edilmektedir.<sup>58</sup> Boğa burcu ay gezegenini, insan figürünün ise dünyayı sembolize ettikleri belirtilmektedir.<sup>59</sup> Aslanın da güneşi sembolize ettiği düşünülürse bir evren tasavvurunun çörtende yansıtıldığı görülmektedir. Boğa sembolizmi tüm Sümer ve Semitik inançlarda yaygındır. İran mitolojisine göre boğa ilk yaratılan hayvandı. Ahriman tarafından öldürülmesi ile boğanın ruhundan diğer hayvanlar türedi. Boğa dünyanın ruhu, baharda doğanın yeniden dirilişi, gücü, kuvveti, yağmur bulutlarıyla ilişkili olarak verimliliği ve bereketi sembolize etmektedir.<sup>60</sup> Gargoylelerde boğa figürü nadir birkaç örnek dışında çok tercih edilen bir figür olmamıştır. Fransa'daki Reims Katedrali'nde yer alan gargoylerde hem boğa figürünün olması hem de şeytani bir görüntüye sahip olmaması sebebiyle istisnai bir örnektir. Kaslı bir şekilde bütün vücudun yer aldığı gargoyle oldukça realist işlenmiştir. Ön ayakları üzerinde ileriye doğru boynunu uzatan boğanın ağzı açıktır. Baş kısmında boynuz, göz, kulak ve burun gibi detaylar işlenmiştir (G. 16).



G. 15. Karatay Han Çörtene'nin Yan Yüzündeki Boğa Figürü (A.Altın, 2017)

57 Muhammed Fazıl Himmetoğlu, "Neolitik Dönem ve Eski Çağ Anadolu'sunda Kutsal Boğa ve Fırtına Tanrısı İlişkinin Kökeni Hakkında Yeni Değerlendirmeler", *Tarih Okulu Dergisi*, S. 23, İzmir 2018, s. 3.

58 Ali Uzeyir Peker, Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 1996, s. 35.

59 Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara 1988, s. 54.

60 Vincent Morse Cooper, "Bull", *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London 1987, s. 27.





G. 16. Fransa, Reims Katedrali Gargoyle (Flickr)

(<https://www.flickr.com/photos/monceau/6192740972/in/photostream/>)

Doğada bulunan zoomorfik figürlerin kullanıldığı gibi fantastik figürler de yağmur oluklarında yer almaktadır. Hayali yaratıklar insan zihninin meydana getirdiği herhangi bir şeyden oluşmaktadır. İki ya da daha fazla hayvan veya insan anatomisinin bir bölümü alınarak kompozit yeni bir yaratık yapılmaktadır. En muhteşemleri güçlü uzuvların tek bir bedende toplandığı yaratıklardır. Çörtlenlerde nadir, gargoyelerde ise sık görülen figürlerden biri de ejderlerdir. İki kültürde de farklı olarak tahayyül edilen ejderhalar hem görsel olarak hem de sembolik olarak birbirinden ayrılmaktadır. Ejderhalar batı kültüründe İblis'in sembolü olarak her zaman ve sadece kötülüğü temsil etmektedir. İncil'de kötülüğün sembolü İblis (Şeytan) ile iyiliğin sembolü Mikail arasında geçen savaşta İblis, ejderha olarak tasavvur edilmektedir.<sup>61</sup> Ayrıca gargoylenin ortaya çıkış efsanelerinde de kötülük yapan bir ejder yer almaktadır. Bundan dolayı katedrallerde yer alan ejderha biçimli gargoyeler, kötülüğü sembolize ederek insanlara korku salmaktadır. Sadece manevi alt yapısı ile değil aynı zamanda görsel açıdan da korkutucu olması için dönemin taş ustaları adeta birbiri ile yarışmışlardır. Çünkü ejderin korkutucu olması şeytanın günahkarlara bir nevi gözdağı anlamına gelmekteydi. Ortaçağ Hıristiyan mimarisinde ejderhaların standart bir anatomisi olmamasına rağmen, genelde uzuvların biçimi ortaktır. Şeytanın cennetten kovulan bir melek olması sebebiyle çift kanadı vardır. Ancak kanatlar, bir kuşun veya bir meleğinki gibi tüyden değil, kötülükle ilişkilendirilen yarasalar gibi zardan yapılmıştır. Ejderhalar iki veya dört bacaklı, pençeli, uzun sürüngen kuyruklu ve büyük

<sup>61</sup> İncil 12/7-9 "Gökte savaş oldu. Mikail'le melekleri ejderhayla savaştılar. Ejderha kendi melekleriyle birlikte karşı koydu, ama gücü yetmedi. Bu yüzden gökteki yerlerini yitirdiler. Büyük ejderha –İblis ya da Şeytan denen, bütün dünyayı saptıran o eski yılan– melekleriyle birlikte yeryüzüne atıldı."; İncil 20/2 "Melek ejderhayı –İblis ya da Şeytan denen o eski yılanı– yakalayıp bin yıl için bağladı."

burunlu, dişlerini gösterir biçimde vahşi bir ifade ile tasvir edilmiştir.<sup>62</sup> İspanya’da Barcelona Barri Gotik Katedrali’nde yer alan ejder figürlü gargoyile tüm uzuvları ile birlikte detaylı bir şekilde verilmiştir. Güçlü ayakları, uzun kanatları, açık ağzı ile aşağıdakilere korku salmaktadır (G. 17).



G. 17. İspanya, Barcelona Barri Gotik Katedrali Gargoyle (Flickr)  
(<https://www.flickr.com/photos/11299883@N08/23067456694/>)

Ejder, Türk kültüründe ise hem iyiliğin hem de kötülüğün sembolü olarak kullanılmaktadır. Ejderhalar, kozmik dünyada mevcut unsurların veya kuvvetlerin en önemli sembolleridir. Suyla olan özel bağları sebebiyle ejderhanın bitkisel dünyadaki diğer bereket sembolleri ile yakın ilişkisi vardır.<sup>63</sup> Kadim Türklerde gök ve yer-su unsurlarıyla ilişkili olan ejderhalar başlangıçta Çinlilerde olduğu gibi iyilik ve kuvvet sembolü<sup>64</sup> olarak görülmekteyken İslamiyet’ten sonra kötülüğün sembolü olarak da tasavvur edilmiştir. Bu düşünceler birbiriyle zıt olarak görünse de birbirini tamamlayan unsurlardır.<sup>65</sup> Yer ejderi ilkbahar geldiğinde yeraltından çıkar ve metamorfoz geçirerek gök unsurunun özelliklerine sahip olmaya başlar. Kanatları, boynuzları ve pulları oluşan ejder göğe çıkıp uçmaya başlar. Burada bulutlara ve öfkeli rüzgârlara dönüşerek gök gürültüsü ve yağmura neden olur.<sup>66</sup> Hatta gökkuşağının bile ejderden çıktığı belirtilmektedir.<sup>67</sup> Bundan dolayı ejder hem su hem de bolluk sembolü olarak

62 J. R. Benton, a.g.e., s. 105.

63 Sara Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Leiden 2011, s. 11.

64 Detaylı bilgi için bkz. Wolfram Eberhard, “Ejderha”, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, İstanbul 2000, s. 104-107

65 Yaşar Çoruhlu, *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Konya 2014, s. 30-31.

66 Emel Esin, “Büke, The Cosmic Significance of the Dragon in Early Turkish Iconography”, *Cultura Turcica*, V-VI, Ankara 1970, s.78.

67 Lionel Charles Hopkins, “Where the Rainbow Ends (An Introduction to the Dragon Terrestrial and the Dragon Celestial)”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Vol. 3, London

karşımıza çıkar.<sup>68</sup> Çin mimarisinde de ejder figürlü çörtlenler mevcuttur (G.18). Divriği Ulu Camisi'nde şifahane ile cami arasında doğu cephede stilize edilerek verilmiş ejder başı biçiminde çörtlen yer almaktadır. Başta kulaklar ve badem gözler işlenmiştir. Ejderin kapalı ağzının üst kısmı yukarı doğru hafifçe kıvrım yapmaktadır. Başın içinden geçen oluk ağzın ucunda son bulmaktadır.<sup>69</sup> Karamanoğlu Beyliği eseri olan Araboğlu Camisi çörtlenlerinde daha detaylı ejder figürü ile karşılaşmaktadır. İki yanı pullu ağzı açık üst dudağı volüt yapmış bir şekildedir (G. 19). Ayrıca Bursa'da 15. yüzyıldan kalma Abdullah Mustafa Türbesi'nde eskiden varlığı bilinen ancak çalınan bir ejder figürlü çörtlenin varlığı bilinmektedir.<sup>70</sup>



G. 18. Çin, Shaanxi, Jinge Tapınağı Ejder Figürlü Çörtlenleri (Flickr)  
(<https://www.flickr.com/photos/ernamarcus/2973853311/>)

1931, s. 605.

68 Emel Esin, "Evren (Selçuklu San'atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri)", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, S. 1, Ankara 1969, s. 162.

69 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", **Belleten**, C. 31, S. 122, Ankara 1967, s. 188.

70 Aziz Doğanay, "Koca Sinan'ın Üç Büyük Eserinde Rahmet Olukları Çörtlenler", **Mimar Sinan ve Su**, İstanbul 2017, s. 132.





G. 19. Karaman Araboğlu Camisi Ejder Figürlü Çörtene (A.Altın, 2018)

Ejderin dışında Karatay Han'da mitolojik bir yaratık olan grifon figürlü çörtener de yer almaktadır. Genelde aslan figürlü olduğu belirtilen bu çörtenerler<sup>71</sup> aslında kanatlı aslan biçiminde tasarlanmış grifondur. Çünkü çörtenerin yan profillerinde rumi yaprağı şeklinde yukarıya kıvrılarak uzanan kanatları mevcuttur. Çörtenerler duvara gömüldüğü için bu kanatların varlığı günümüzde fark edilememektedir. Oysa çörtene'nin Kurt Erdmann tarafından çekilen bir yüzyıl önce fotoğrafında gövdenin üzerinde yer alan rumi kanatlar açıkça görülmektedir (G. 20). Kanatlı aslanın yele teferruatı kıvrımlı hatlarla yansıtılmıştır. Bu çörtene gargoyelleri hatırlatacak özelliğe sahiptir. Yüzündeki ifadelerle düşmana korku salacak derecede dehşet vericidir (G. 21). Bu görüntüsünün nazarlık olarak yapılmış olma ihtimalinden kaynaklandığı üzerinde durulmaktadır.<sup>72</sup> Uzun ömürle ilişkilendirilen grifon figürü, Türk sanatında kötü ruhları kovan, koruyucu, uğur getiren, baharın müjdecisi, şifa veren fantastik bir hayvandır. Grifon, Hun dönemi kurganlarından çıkan buluntular arasında en çok karşılaşılan figürlerden biri olmuştur.<sup>73</sup> Bu mitolojik yaratık genelde aslan vücutlu, kartal kanatlı ve kartal başlıdır. Bunun yanında aslan vücutlu ve başlı, kartal kanatlı olarak da yapılmaktadır. Rudenko bu iki yaratığı birbirinden ayırmak için ilkinde kartal-grifon, diğerine aslan-grifon demektedir.<sup>74</sup> Grifon tasviri, Selçuklu sanatına Ön Asya, Ege-Akdeniz çevresinden miras alınarak girmiştir.<sup>75</sup>

71 Kurt Erdmann, *Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1961, s. 122.

72 Semra Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara 1987, s. 91.

73 Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, İstanbul 1972, s. 130.

74 Sergei Ivanovich Rudenko, *Frozen Tombs of Siberia - The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen*, Çev. M. W. Thompson, Los Angeles 1970, s. 234.

75 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul 1999, s. 162.



G. 20. Karatay Han Grifon Figürlü Çörten (K. Erdmann)



G. 21. Karatay Han Grifon Figürlü Çörten (A. Altın, 2017)

Grifon figürü ejderle birlikte gotik mimarideki gargoyelerde tasviri çok yapılan yaratıklardan biridir. Grifon, orta çağ Hıristiyan inancında insani erdem tasavvur edilerek iyiliği, ahlaksızlık tasavvur edilerek kötülüğü sembolize etmek üzere ikiye

ayrılmıştır.<sup>76</sup> Ancak gargoyelerde bu figürün iyiliği sembolize etmesi beklenemez. Çünkü gargoyeler dehşet verici görüntüsüyle kilisenin dışındakilere korku salması amacıyla yapılmaktadır. Bundan dolayı gargoyelerdeki grifon figürü kötülüğü sembolize eden korkutucu bir şekilde yapılan şeytani yaratık olarak tasvir edilmiştir. İngiltere Birmingham'daki St. Martin Kilisesi'nde yer alan grifon figürlü gargoyle görüntü itibarıyla ejderi andırmaktadır. Gövdenin üst kısmından itibaren verilen grifon ön ayakları üzerinde ileriye doğru atılmış bir şekildedir. Kanatları tıpkı ejderinki gibi yarasa kanadı biçimde yapılmıştır. Yeleleri bulunan ağzı açık bir şekilde betimlenen grifon aslan başlıdır (G. 22). Gargoyelerde aslan uzuvlarının kullanıldığı grifondan başka yılan, keçi ve aslandan meydana gelen chimera, insan ve aslandan meydana gelen sfenks figürleri de kullanılmıştır. Ejderha ve grifonun yanı sıra çok sayıda mitolojik yaratıklar ve melez mahluklar mevcuttur. Bunlar şeytani özellikleri ön plana çıkarılacak biçimde şekil almışlardır. Figürlerin tasvirinde boynuz, keçi sakal, yarasa kanadı gibi şeytana ait uzuvlar yer almaktadır. Bunlar şeytani bir görüntü sergilemesi amaç edinildiği için çirkin bir surat ifadesi ile verilmiştir(G. 23).



G. 22. İngiltere, Birmingham, St. Martin Kilisesi Gargoyle (Flickr)  
(<https://www.flickr.com/photos/92002246@N00/2255798856>)

76 Waltraud Barscht, "The Griffin", *Mythical and Fabulous Creatures A Sourcebook and Research Guide*, New York 1988, s. 90.



**G. 23.** İtalya, Milan, Duomo Katedrali Gargoyle (Flickr)  
(<https://www.flickr.com/photos/dianeworland/10456284633/>)

Yağmur oluklarında zoomorfik figürlerin yanı sıra antropomorfik figürler de yer almaktadır. Türkistan coğrafyasında yaşayan Göktanrı inancına sahip Türklerin kut-sal kabul ettiği kurgan veya kült merkezlerine taş heykeller veya balballar diktikleri bilinmektedir. Hem Orhun yazıtlarından hem de Çin kaynaklarından edindiğimiz bilgilere göre bu heykeller öldürülen düşmanın temsili olarak düşünülmekte ve ölüye sonraki hayatında hizmet edeceklerine inanılmaktadır.<sup>77</sup> Balballar ekseriyetle şematik bir anlama sahiptir. Kütleli biçimde verilen bedende kollar ve bacaklar vücuttan ayrılmaksızın belirtilmiş, omuzlar yuvarlatılmıştır. Ellerin durumu değişse de sağ el kimi zaman bir kadeh sol el ise kılıç kabzasını veya kemeri tutar biçimde verilmiştir (**G. 24**)<sup>78</sup>. İnsan figürlü çörtlen sadece Karatay Han'ın ana cephesinde görülmektedir. Çörtlenin ön yüzünde bütün bedeniyle birlikte rölyef şeklinde yapılmış insan figürü vardır. Çömelir biçimde bacakları açık verilen figürün baş kısmı kırılmıştır. Kaftan ve şalvar giyimli insanın elbisesinin kıvrımlı olduğu görülmektedir (**G. 25**). Figürün sağ eli belinde, sol eli göğüste bilinmeyen bir nesne tutmaktadır (**G. 26**).<sup>79</sup> Bu özellik Türklerin balbal geleneğinin mimari süslemede devamı niteliğinde olduğunun bir göstergesidir.

77 Oktay Belli, "Türklerde Taş Heykel ve Balballar", **Türkler Ansiklopedisi**, C. 3, Ankara 2002, s. 910-914.

78 Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, İstanbul 2007, s. 202-203.

79 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları", **Belleten**, C. 34, S. 133, Ankara 1970, s. 85.





**G. 24.** Kırgızistan Burana Şehrindeki Bir Balbal (Flickr)  
(<https://www.flickr.com/photos/147403441@N04/32727190624/>)



**G. 25.** Karatay Han Çörtleninin Yan Yüzündeki Boğa Figürü (G. Öney)



G. 26. Karatay Han Çörteninin Ön Yüzündeki İnsan Figürü (A.Altın, 2017)

Gotik mimaride heykel, orta çağ skolastik düşüncesini desteklemek amacıyla yapılmış somut simgelerdi. Yani kutsal öyküyü izleyiciye aktarmak için sanat, bir araç olarak görülmekteydi. Dönemin heykeltıraşı için Meryem'in vücudunun kusursuz anatomisinden ziyade onun yüzündeki acı ifadenin verilmesi çok daha önemliydi.<sup>80</sup> Bu yüzden heykellerde anatomik olarak bozuklukları görülse de bunlar bilinçli bir şekilde yapılmış uygulamalardır. Gotik kilise, katedral ve manastır gibi yapılarda Mesih'in, Meryem'in, meleklerin, azizlerin ve diğer dini şahsiyetlerin çok sayıda heykelleri ile karşılaşılmaktadır. Ancak bunlar gargoyeller kadar popüler olmamıştır. İnsan figürlü gargoyeller, hayvan ve hayali yaratıklar kadar yaygın kullanılmıştır. Bu gargoyellerin bir kısmının sadece başı, bir kısmı göğüsten itibaren vücudu ve başı, bir kısmında ise vücudun tamamının işlendiği görülmektedir. Figürler giyimli, çıplak veya yarı çıplak olarak verilmiştir. Figürlerin ortak özelliği yüzlerinin acı bir ifade ile çirkin biçimde veya belli hastalıklardan mustarip olmuş biçimde yansıtılmışlardır. Bunun yanı sıra tuhaf ve komik ifadelerle sahip insan figürlü gargoyellerde vardır (G. 27).

80 Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul 1997, s. 193.



G. 27. Fransa, Poitiers, St. Pierre Katedrali, Gargoyle (Flickr)

(<https://www.flickr.com/photos/biron-philippe/4888315879/in/album-72157624589807089/>)

Gargoylelerin çörtlenlere göre plastik etkisi daha yüksektir. Çörtlenler genelde kübik biçimde rölyef olarak frontal tasvir edilmişken gargoylelerin üstlerindeki oluklar dışında birer heykel biçiminde tasarlandığını belirtebiliriz. Bazen gerçeğine mutabık kalınarak bazen de abartılarak yansıtılan bu figürlerin her uzvu ayrıntılı bir şekilde belirtmek istenmiştir. Gargoyleler çatıdaki grotesk heykellerle beraber kötülüğü çağrıştıran heykel grubunu oluşturmaktadır. Oysa yapının zeminine yakın yerlerde izleyici ile doğrudan temas kurabilecek alanlarda Mesih, Meryem veya havariler gibi iyilikle ilişkilendirebileceğimiz heykellerini görebiliriz. Çatıdaki heykeller ve gargoylelerin sembolik anlamlarını dışarıda bırakarak kilisedeki diğer heykellerin yanına yerleştiren bile aykırı durmazlar. Çünkü gotik heykeller gibi bunlar da biçimsel olarak uzatılmış bir şekildedir. Tek fark dikey yönelen heykeller yerine bunlar yatay yönde uzatılmıştır. Gargoylelerin yatay yönde uzatılmasının sebebi heykellerde olduğu gibi dikeyliği vurgulamak değildir. Bundaki amaç suyu yapıdan çok daha uzağa taşımaktır.

Gerek Türk-İslam mimarisindeki figürlü çörtlenlerin gerekse de Gotik mimarideki gargoylelerin tılsım amacıyla yapıyı koruyacağına inanılmaktadır. Bundan dolayı figürlü çörtlenlerden Karatay Han'da (G. 21) ve Hunat Hatun Medresesi'nde (G.



6) yer alan örnekler korkutucu özelliği ile ön plana çıkmaktadır. Bunun dışındaki diğer figürler ifadesiz olarak verilmiştir. Gargoyeller özellikle korkutucu ifadeleri ile yansıtılmaktadır. Hayvan ve yaratık biçimli örneklerin yüzleri görenleri dehşete düşürecek biçimde yansıtılmaya çalışılmışken, insan figürlü örneklerde ise kilisenin kontrolünden çıktıklarında başına geleceklerin habercisi olarak acı ifade ile verildikleri görülmektedir (G. 28).



G. 28. İngiltere, Salisbury Katedrali (Flickr)

(<https://www.flickr.com/photos/stevej2009/8729250530/in/photostream/>)

Çörtlenlerde sadece Karatay Hanı çörtleninde iki canlının bir arada verildiği figür grubu ile karşılaşmaktadır. Bir hayvan mücadelesini konu alan bu çörtende sanki grifon avını yerken, diğer canlının can havliyle kurtulmaya çalışması işlenmiştir. Grifon yere çökmüş ağzının içerisine avını almıştır. Diğer canlının ayakları veya eli aslanın ön ayakları üzerine gelmiştir. Bunun dışında diğer canlının herhangi uzvu görülmemektedir (G. 21). Gargoyellerde figür grubu çörtene göre çok fazladır. Bazen ikili bazen de üçlü biçimde figür grupları vardır. İtalya'daki Duomo Katedrali'nde yer alan gargoyelde bir elini beline dayamış, diğer elini başının üzerine almış sakallı insan figürü yer almaktadır. İnsanın sol omzunun üzerinde büyük bir ejder figürü,

ayaklarının altında ise küçük bir ejder figürünün mevcut olduğu görülmektedir. Gargoylede üstteki ejderin ağzında yer alan borudan su akıtılmaktadır (G. 29). Bunun yanı sıra bir yaratığın insana saldırması ve insanın acıdan duyduğu ıstırapın yüzüne yansıtıldığı figür grupları da vardır (G. 28).



G. 29. İtalya, Milan, Duomo Katedrali Gargoyle (Flicker)  
(<https://www.flickr.com/photos/26308065@N03/2508968231/>)

Çörtlenlerde sadece yaratıkların veya hayvanların ağız kısmından su tahliye edilmektedir. Ağızdan su tahliye edilmesi bereketle ilişkilidir. Bu kapsamda Anadolu mimarisinde yalnızca çörtlenlerin ağzından değil, çeşme lülelerinin de figürlü yapıldığı ve ağzından su akıtıldığı bilinmektedir.<sup>81</sup> Gargoylelerin büyük çoğunluğunda çörtlenlerde olduğu gibi ağızdan su akıtılmaktadır. Ancak bazı figürlerin elinde tuttuğu vazo gibi farklı nesnelere, bazı figürlerin ise dışkılama ve idrarlama uzuvlarından su tahliyesi gerçekleştirdiği görülmektedir. Almanya Freiburg Our Lady Katedrali'nde başını öne doğru eğmiş çıplak insan figürlü bir gargoyle yer almaktadır. Bu gargoylenin saçlarının uzunluğundan dişi bir figür olduğu anlaşılmaktadır. Gargoylede yağmur suyunun tahliyesi alışıktığımız şekilde ağızdan değil dışkılama organından verilmiştir (G. 30). Hıristiyan sanatındaki tek gargoyle örneği bu değildir. İngiltere Northamptonshire Easton on the Hill kasabası All Saints Kilisesi, İngiltere Colsterworth Saint John the Baptist Kilisesi, Fransa Autun Saint-Lazare Katedrali, İngiltere Cambridgeshire, Glington Kasabası St. Benedicts Kilisesi ve İngiltere Lincolnshire Folkingham St. And-

81 Detaylı bilgi için bkz. Yılmaz Önge, "Anadolu'da Ejder Başlı Madeni Çeşme Lüleleri", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, S. 1, Ankara 1969, s. 183-185.

rew Kilisesi gargoylelerinde de benzer şekilde su tahliyesi dışkılama uzuvlarından yapılmıştır. İngiltere Stamford'da York Manastırı'nda ise gargoyle olmasa da andırır biçimde çıplak grotesk heykel mevcuttur. Bu ve buna benzer örneklerde olduğu gibi dışkılama ve idrarlama uzuvlarından suyu tahliye eden çıplak figürlü gargoylelerin yapımı, yağmuru veya suyu bir bereket yahut bolluk olarak görmediklerinin bir göstergesi sayılabilir. Bu kapsamda Kilise skolastik düşüncesini halka yansıtabilme pahasına edep sınırlarının dışına çıkmakta herhangi bir beis görmemektedir.



G. 30. Almanya, Freiburg, Our Lady Katedrali Gargoyle (Flickr)  
(<https://www.flickr.com/photos/39285097@N02/3684151472>)

### Sonuç

12-14. yüzyıllarda Türk-İslam mimarisi ile Gotik mimari anlayışta inşa edilen dini ve profan yapılarda yer alan yağmur olukları farklı mimarilerde olsa da aynı amaca hizmet etmişlerdir. Figürlü yağmur olukları toplumların değer yargıları, inançları, gelenekleri, kültürel ve mimari mirasları ile doğru orantılı olarak değişik biçimde şekil almışlardır. İslam mimarisinde var olduğu düşünülen figür yasağı dini ve dindışı yapılarda figüre karşı temkinli yaklaşımlarına sebep olmuştur. Bilhassa erken dönem İslam devletlerinin dini yapılarında figürlü süslemeden kaçınıldığı gözlemlenmektedir. Bundan dolayı erken dönemlerde Emevi ve Abbasi mimarilerinde figür sadece profan yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Türkler eski inanç ve geleneklerini yeni girdiği İslam dini içerisinde yaşatmışlardır. Özellikle çeşitli tarikatların menkıbelerinde Türklerin eski inancından kalma bazı kıyımları görebiliriz. Bundan dolayı figür hususuna da ılımlı yaklaşmışlardır. Anadolu Selçuklu mimarisinde hemen hemen tüm yapı grup-

larında sembolik, mitolojik, astrolojik, kozmolojik ve tılsım amacıyla yapılmış figür kullanımı ile karşılaşmaktadır. Figürler dönemin görsel hafızasındaki ortak motiflerden seçilmiş ve yapıların çeşitli yerlerini süslemişlerdir. Genelde kapı ve pencere gibi açıklıkların etrafında gördüğümüz figürler nadiren de olsa çörtlenlerde de görülmektedir. Cephede mimarisinin önemli bir unsuru olan çörtlenler yağmur ile ilişkili olarak hayrı, bereketi ve rahmeti koruyuculukla ilişkili olarak gücü ve kuvveti simgelemektedir. Koruyuculukla ilişkili yapılan çörtlenler yolla bağlantılı cephelerde ekseriyetle ana cephede insanların gelip geçerken rahatlıkla görebileceği yerlere konumlandırılmıştır. Bundan dolayı figürlü çörtlenler, bu vasıflara haiz olan hayvanlar ve yaratıklarla tahayyül edilmiştir. Çörtlenlerde kısıtlı hayvan, yaratık veya insan figürü görülmektedir. Hayvan figürü olarak aslan, koç, boğa tasviri, yaratık olarak ise ejder tasviri ile karşılaşmaktayız. Bunlardan aslan güç ve kuvvet sembolü; koç ve boğa bereket ilişkili olarak yapılmıştır. Ejder figürü ise hem bereketi hem de gücü sembolize etmektedir.

Gotik mimarinin ilk kez Fransa'da Başrahip Suger tarafından Saint Denis Manastır Kilisesi'nin yeniden inşasında doğu bölümünün yapımında uygulandığı kabul edilmektedir.<sup>82</sup> Batı dünyası önceki Yunan, Helen, Etrüsk ve Roma mimarisini miras almış onu gotik mimarisi çerçevesinde tekrar değerlendirerek kendi kalıbına sokmuştur. Gotik mimarideki süsleme anlayışı tamamen kilisenin skolastik düşüncesinde şekillenmiş ve gelişmiştir. Gotik mimarlık ile skolastik felsefe arasındaki zaman ve mekân bağının rastlantısal olamayacağı orta çağ felsefe tarihçileri tarafından belirtilmiştir.<sup>83</sup> Halkın dini eğitimi, resim ve heykel gibi sanatlarla pekiştirilmesi amaçlanmıştır. Bundan dolayı dini yapıların etrafındaki tüm süslemeler kilisenin düşüncesine paralel olarak yapılmıştır. Görsel imgeler öğretimsel kullanımına olan vurguyla birleşince birçok canavarın meydana gelmesine yol açmıştır.<sup>84</sup> Hayvan figürlü yağmur oluklarını batı dünyasında Yunanlılar ve Etrüskler kullanmışlardır. Özellikle aslan başlı olanları tercih edilmiştir. Aslan başlı yağmur olukları, M.Ö. 79'da Vezüv yanardağının patlamasıyla korunmuş Roma şehri Pompei'deki, evlerde de sık görüldüğü belirtilmektedir.<sup>85</sup> Gotik dönemde ortaya çıkan gargoyeler, inanmayanlara boyun eğdirmek ve günahkarları korkutmak amacıyla grotesk formda ve çirkin biçimde yapılmıştır. Gargoyelerde musibetle ilişkilendirebileceğimiz çok çeşitli hayvanlar ve hayali yaratıklar görülmektedir. Bunların şeytanla ilişkilendirilen toynak, yarasa kanadı, keçi sakal, boynuz gibi uzuvlara sahip olması tesadüfi değildir. Gargoyeler musibetle çağrışım yapması için bilinçli bir şekilde iblis imajı verilerek yapılmıştır. Bu figürlerin yağmur oluklarında kullanılması suyu bir bela veya felaket olarak tasavvur etmelerine sebep olmuştur.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

82 Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı'na Giriş*, İstanbul 2000, s. 15.

83 Erwin Panofsky, *a.g.e.*, s. 9-10.

84 J. R. Benton, *a.g.e.*, s. 24.

85 J. R. Benton, *a.g.e.*, s. 11.

## Kaynakça/References

- ARSEVEN, Celal Esad, “Çörten”, **Sanat Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul 1983, s. 419-421.
- ARSEVEN, Celal Esad, **Türk Sanatı Tarihi Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar**, İstanbul ty.
- ARSLAN, Muhammet, Anadolu’da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2017.
- ARSLAN, Muhammet, “Kars’ın Selim İlçesinde Bulunan Koç Heykeli Formlu Bir Mezar Taşının Düşündürdükleri”, **Azerbaycanşınaslık: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği Sempozyumu**, Kars 2015, s. 799-836.
- ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı**, İstanbul 1999.
- AYAYDIN, Abdullah, “Gotik Sanatı’na Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış”, **Ekev Akademi Dergisi**, S. 44, Erzurum 2010, s. 117-125.
- BARSCHT, Waltraud, “The Griffin”, **Mythical and Fabulous Creatures A Sourcebook and Research Guide**, New York 1988, s. 85-102.
- BAYBURTLUOĞLU, Zafer, “Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni”, **Vakıflar Dergisi**, S. 11, Ankara 1974, s. 67-106.
- BEDROSSIAN, Matthias, **New Dictionary Armenian-English**, Venice 1879.
- BEKSAÇ, Engin, **Avrupa Sanatı’na Giriş**, İstanbul 2000.
- BELLİ, Oktay, “Türklerde Taş Heykel ve Balballar”, **Türkler Ansiklopedisi**, C. 3, Ankara 2002, s. 910-914.
- BERKLİ, Yunus, Erzurum ve Erzincan Çevresinde Görülen Koyun, Koç ve At Biçimli Mezar Taşları ve Sanat Tarihindeki Yeri, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2007.
- Ca’fer Efendi, **Risâle-i Mi’mâriyye**, Haz. Aydın Yüksel, İstanbul 2005.
- CHRIST, Darlene Threw, **American Gargoyles: Spirits in Stone**, New York 2001.
- COOPER, Vincent Morse, **An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols**, London 1987.
- ÇINAR, Güneş, Heykel ve Mitoloji, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.
- ÇORUHLU, Yaşar, “At ve Koç Koyun Şekilli Mezar Taşlarının Sembolizmi”, **Toplumsal Tarih Dergisi**, 94, İstanbul 2001, s. 35-42.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Erken Devir Türk Sanatı**, İstanbul 2007.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, Konya 2014.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul 2002.
- DENİZ, Bekir, “Ağzıkara Han”, **Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, Ankara 2007, s. 321-345.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, **Hun Sanatı**, İstanbul 1972.
- DOĞANAY, Aziz “Koca Sinan’ın Üç Büyük Eserinde Rahmet Olukları Çörtenler”, **Mimar Sinan ve Su**, İstanbul 2017, s. 127-159.
- EBERHARD, Wolfram, “Ejderha”, **Çin Simgeleri Sözlüğü**, İstanbul 2000, s. 104-107



- ERDEM, Mustafa, “Hıristiyanlıktaki Vaftiz Anlayışı Üzerine Bir Araştırma”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 34, S. 1, Ankara 1995, s. 133-154.
- ERDMANN, Kurt, **Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts**, Berlin 1961.
- ESİN, Emel, “Büke The Cosmic Significance of the Dragon in Early Turkish Iconography”, **Cultura Turcica**, V-VI, Ankara 1970, s. 76-108.
- ESİN, Emel, “Evren (Selçuklu San’atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe’leri)”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, S. 1, Ankara 1969, s. 161-182.
- GABRIEL, Albert, **Kayseri Türk Anıtları**, Çev. Ahmed Akif Tütenk, Ankara 1954.
- GOMBRİCH, Ernst Hans, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul 1997.
- GÜNAY, Hacı Mehmet, “Su”, **DİA**, C. 37, İstanbul 2009, s. 432-437.
- GÜNGÖR, Harun, “Eski Türklerde Din ve Düşünce”, **Türkler Ansiklopedisi**, C. 3, Ankara 2002, s. 261-282.
- HİMMETOĞLU, Muhammed Fazıl, “Neolitik Dönem ve Eski Çağ Anadolu’sunda Kutsal Boğa ve Fırtına Tanrısı İlişkinin Kökeni Hakkında Yeni Değerlendirmeler”, **Tarih Okulu Dergisi**, S. 23, İzmir 2018, s. 1-21.
- HOPKINS, Lionel Charles, “Where the Rainbow Ends (An Introduction to the Dragon Terrestrial and the Dragon Celestial)”, **The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland**, Vol. 3, London 1931, s. 603-612.
- İNAN, Abdülkadir, “Türklerde Su Kültü ile İlgili Gelenekler”, **60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuad Köprülü Armağanı**, Ankara 2010, s. 249-253.
- KANAR, Mehmet, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, İstanbul 2009.
- KUBAN, Doğan, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, İstanbul 2008.
- KUEHN, Sara, **The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art**, Leiden 2011.
- MÜLAYİM, Selçuk, **Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi**, İstanbul 1999.
- OESTİGAARD, Terje, **Water, Christianity and the Rise of Capitalism**, New York 2013.
- OKTAY, Jale Özlem, “Erken Devir Türk Sanatı’nda Grifon Figürünün Sembolizmi”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 183, İstanbul 2009, s. 541-562.
- OKUŞLUK ŞENESEN, Refiye, “Türk Halk Kültüründe Bolluk ve Bereketle İlgili İnanç ve Uygulamalarda Eski Türk İzleri” **Folklor/Edebiyat**, C. 17, S. 66, Lefkoşa 2011, s. 209-228.
- ÖGEL, Semra, **Anadolu Selçukluları’nın Taş Tezyinatı**, Ankara 1987.
- ÖNEY, Gönül, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları”, **Belleten**, C. 34, S. 133, Ankara 1970, s. 83-120.
- ÖNEY, Gönül, “Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri”, **Belleten**, C. 31, S. 122, Ankara 1967, s.171-192.
- ÖNEY, Gönül, **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Ankara 1988.
- ÖNGE, Yılmaz, “Anadolu’da Ejder Başlı Madeni Çeşme Lüleleri”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, S. 1, Ankara 1969, s. 183-185.
- ÖNGE, Yılmaz, **Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları**, Ankara 1997.
- PALA, İskender, “Su Kültürü Medeniyet”, **DİA**, C. 37, İstanbul 2009, s. 442-443.

- PANOFSKY, Erwin, **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe**, Çev. Engin Akyürek, İstanbul 1991.
- PEKER, Ali Uzay, Anadolu Selçukluları'nın Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 1996.
- PESZNECKER, Susan, **Gargoyles: From the Archives of the Grey School of Wizardry**, New York 2007.
- RALLS, Karen, **Gothic Cathedrals A Guide to The History, Places, Art, and Symbolism**, Florida 2015.
- RUDENKO, Sergei Ivanovich, **Frozen Tombs of Siberia - The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen**, Çev. M. W. Thompson, Los Angeles 1970, s. 234.
- SMIRKE, Sydney, "Lectures on Architecture at the Royal Academy", **The Civil Engineer and Architect's Journal**, Vol. 25, London 1862, s. 112.
- SÖZEN, Metin; TANYELİ, Uğur, "Çörten", **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 2001, s. 62.
- STURGIS, Russell, "Gargoyle", **A Dictionary of Architecture and Building Biographical, Historical, and Descriptive**, C. 2, New York 1905, s. 178.
- TÜMER, Günay, "Bereket", **DİA**, C. 5, İstanbul 1992, s. 487-489.
- VARNER, Gary R., **Gargoyles, Grotesques & Green Men: Ancient Symbolism in European & American Architecture**, New York 2008.
- YEGÜL, Fikret, **Antik Çağ'da Hamamlar ve Yıkanma**, Çev. Emel Erten, İstanbul 2006.
- <https://www.flickr.com> Erişim Tarihi: 20.12.2018.



## Reflections of the İstanbul Hilton Hotel on Mid-century Hotel Buildings in Turkey\*

Hande Atmaca Çetin<sup>\*\*</sup>, Zeynep Tuna Ultav<sup>\*\*\*</sup>, Funda Uz<sup>\*\*\*\*</sup>

### Abstract

The 1950s indicate a period of America's influence on the world economy and culture with its post-war power. Mobility increased with developing transportation networks and emerging consumer culture, so the number and importance of hotels increased as a result of this socio-political, economic and architectural condition of the period. In the 1950s, American chain hotels emerged, and soon spread overseas, following the dominant aesthetics of the country, a version of the International Style termed as "American Modernism". The spread of International Style through modern hotels was most prominent in Hilton Hotels. The first modern hotel to arrive in Turkey was the İstanbul Hilton Hotel which influenced other hotel buildings in the 1950s to follow the International Style. The Hilton Hotel was frequently accepted as a model behind the tourism discussions and the initiatives that followed were compared with it, although the spread of its architectural language created a debate in architectural circles. For this reason, the focal point of this study is the hotel buildings designed in the International Style between 1950 and 1960, which possess architectural similarities with the Hilton Hotel. The influence of the Hilton Hotel on other hotel buildings in the 1950s is investigated along with the period's tourism discussions to have a wider perspective of the Hilton Hotel's influence on tourism. The hotels selected for the study are ones that carry the aesthetic principles of the Hilton Hotel, and were built or started construction in 1950s; Büyükkada Anadolu Club Hotel, Çınar Hotel, Eskişehir Porsuk Hotel, Grand Efes Hotel, and Grand Tarabya Hotel. These examples illustrate the effects of the Hilton Hotel on the development of modern tourism architecture.

### Keywords

Hilton Hotel • International style • Büyükkada Anadolu Club Hotel • Çınar Hotel • Eskişehir Porsuk Hotel • Grand Efes Hotel • Grand Tarabya Hotel

### İstanbul Hilton Otel'in Türkiye'deki Yüzyıl Ortası Otel Binaları Üzerindeki Etkileri

### Öz

1950'li yıllar Amerika'nın savaş sonrası elde ettiği güç ile dünya ekonomisini ve kültürünü etkilediği yıllardır. Gelişen tüketim kültürü ve ulaşım ağları ile mobilite artmış, oteller dönemin sosyo-politik, ekonomik ve mimari durumunun bir sonucu

\* This paper is an outcome of the ongoing doctoral dissertation "Reading the Modern through Hotel Interiors of the 1950s: Divan and Çınar Hotels in İstanbul" prepared by Hande Atmaca Çetin and supervised by Assoc. Prof. Funda Uz and Assoc. Prof. Zeynep Tuna Ultav in Architectural History Doctoral Program, İstanbul Technical University.

\*\* Correspondence to: Hande Atmaca Çetin (Lecturer), İzmir University of Economics, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Interior Architecture and Environmental Design, İzmir, Turkey. E-mail: hande.atmaca@ieu.edu.tr ORCID: 0000-0003-2664-0228

\*\*\* Zeynep Tuna Ultav (Assoc. Prof.), Yaşar University, Faculty of Architecture, Department of Interior Architecture and Environmental Design, İzmir, Turkey. E-mail: zeynep.tunaultav@yasar.edu.tr ORCID: 0000-0003-0478-7333

\*\*\*\* Funda Uz (Assoc. Prof.), İstanbul Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, İstanbul, Turkey. E-mail: uzfunda@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-4299-7710

To cite this article: ATMACA CETIN, Hande; TUNA ULTAV, Zeynep; UZ, Funda, "Reflections of the İstanbul Hilton Hotel on Mid-century Hotel Buildings in Turkey", *Art-Sanat*, 12(July 2019), s. 57-88.  
https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0016

olarak çoğalmıştır. 1950’li yıllarda Amerika’da zincir oteller ortaya çıkarak deniz aşırı yayılmış ve mimari olarak Uluslararası Stil’in “Amerikan Modernizmi” olarak tanımlanan bir versiyonunu takip etmiştir. Uluslararası Stil’in modern oteller üzerinden yayılması en belirgin olarak Hilton Oteller ile olmuştur. Türkiye’ye ilk modern otel Hilton Otel ile gelmiş, böylece 1950’li yıllarda Hilton Oteli sonrasında yapılan birçok otel Uluslararası Stil’den etkilenmiştir. Turizm tartışmalarının arkasında Hilton Otel sıkça bir model olarak kabul edilmiş, mimarlıkta ise bu mimari dilin koşulsuz yayılması tartışmalara sebep olmuştur. Bu çalışmanın odak noktası 1950-1960 yılları arasında Uluslararası Stil’de yapılan ve İstanbul Hilton Oteli ile yapısal benzerlikler taşıyan Türkiye’deki otel binalarıdır. Hilton Oteli’nin 1950’lerde diğer otel binaları üzerindeki etkisi tartışılırken dönemin turizm tartışmalarına da yer verilerek Hilton Oteli’nin Türkiye’deki etkisi daha geniş bir perspektifte aktarılmıştır. Çalışma amacıyla seçilen oteller Hilton Oteli ile en büyük yapısal benzerliği taşıyan oteller arasından, 1950’li yıllarda inşa edilmiş ya da inşaatına başlanmış olan Büyükada Anadolu Kulübü Oteli, Çınar Otel, Eskişehir Porsuk Oteli, Büyük Efes Oteli, Büyük Tarabya Oteli ile ele alınmış, bu oteller üzerinden Uluslararası Stil’in ve Hilton Oteli’nin Türkiye’de modern turizm mimarisini üzerindeki izleri sürülmüştür.

#### **Anahtar Kelimeler**

Hilton Otel • Uluslararası stil • Büyükada Anadolu Kulübü Oteli • Çınar Otel • Eskişehir Porsuk Oteli • Büyük Efes Oteli • Büyük Tarabya Oteli

### **Genişletilmiş Özet**

1950’li yıllar Amerika’nın savaş sonrası elde ettiği güç ile dünya ekonomisini ve kültürünü etkilediği yıllardır. Gelişen ulaşım ağları ile mobilite artmış, oteller dönemin sosyo-politik, ekonomik ve mimari durumunun bir sonucu olarak çoğalmıştır. 1950’li yıllar Amerika’da zincir otellerin ortaya çıktığı ve deniz aşırı taşındığı yıllardır. Mimarlık alanında ise Amerika’da dominant estetik 1950’lerde Uluslararası Stil’in Amerikan Modernizmi olarak adlandırılan bir versiyonunu takip eder ve Amerika’da modern zincir oteller bu kodlara uygun şekilde tasarlanmaya başlar. Hilton Oteller zinciri bu dönemin ekonomik, sosyo-politik ve mimari atmosferini yansıtan bir sonuç olarak doğar ve yayıldığı ülkelere Amerikan tarzı bir politikayı, yaşamı ve mimarlığı sunarlar.

Türkiye’de ise 1950’ler tarihçiler açısından birçok kırılmanın yaşandığı yıllar olarak adlandırılır. İlk kez çok partili düzene geçilirken Demokrat Parti rejimi ile Türkiye yüzünü Amerika’ya döner. 1950’ler, Türkiye’nin kapılarını uluslararası bir düzene açtığı yıllardır. Marshall yardımları, Kore Savaşına katılım ve NATO’ya giriş ile yeni düzene girilir. Uluslararası alanda varolma çabaları içerisinde turizm büyük önem teşkil etmekte, turizmi desteklemek için yatırımların teşviği devletin en önemli gündemlerinden birini oluşturmaktadır.

İstanbul’da modern otellerin bulunmaması, 1950’li yıllarda gazetelerin makalelerine yansıyan genel bir eleştiridir. İstanbul Hilton Oteli’nin açılması Türkiye’de modern turizmin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu önermeden başlayarak, bu çalışma kapsamında İstanbul Hilton Oteli’nin Türkiye’de modern turizm ve turizm mimarlığı açısından olan etkileri paralel olarak tartışılmıştır. Turizm tartışmalarında Hilton Otel bir örnek teşkil ederken, mimari açıdan Hilton Oteli’nin diğer oteller üzerindeki etkisi, kopya/taklit tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Hilton otelin gridal

düzendeki cephe karakterinin ve ondan bağımsız olarak ona “karakter” katmak adına eklenen kabuk strüktürlerin kolaycılıkla ve yaratıcılıktan uzak olarak diğer binalarda tekrar edilmesi Şevki Vanlı tarafından 1958’de “Hiltonculuk” olarak eleştirilmiştir. Aynı tartışmalar yapının yerel mimarı olan Sedad Hakkı Eldem tarafından da gündeme getirilmiş, Hilton Otel yüzyıl ortası Türkiye mimarlığında özgünlük tartışmalarının odağı haline gelmiştir. Bu çalışmanın odak noktası 1950-1960 yılları arasında Uluslararası Stil’de yapılan ve İstanbul Hilton Oteli ile yapısal benzerlikler taşıyan Türkiye’deki otel binalarıdır. Çalışma amacıyla seçilen oteller Hilton Oteli ile en belirgin yapısal benzerliği taşıyan oteller arasından, 1950’li yıllarda inşa edilmiş ya da inşaatına başlanmış olan Büyükkada Anadolu Klübü Oteli, Çınar Otel, Eskişehir Porsuk Oteli, Büyük Efes Oteli, Büyük Tarabya Oteli ile ele alınmış, bu oteller üzerinden Uluslararası Stil’in ve Hilton Otel’in Türkiye’de modern turizm mimarisi üzerindeki izleri sürülmüştür. Aynı zamanda daha önce tartışmalara katılmamış olan, sadece haberlerde yer almış ya da proje aşamasında kalmış olup Hilton Otel ile benzerlikler taşıyan diğer projelere de yer verilerek bu etkinin ne derecede yayıldığını göz önüne sermek amaçlanmıştır.

Turizm tartışmaları içerisinde Hilton Otel sıkça bir model kabul edilmiş, sonrasındaki girişimler onunla karşılaştırılmıştır. Hilton Oteli daha sonra açılacak modern oteller için önyak olmuş, ona benzer otellerin yapılması turizm dergilerinde teşvik edilmiştir. Mimarlık alanında ise yaşanan en büyük tartışma, Hilton Otel’in gridal cephe düzeni, pilotiler üzerinde yükselen iki cephesi sağır dikdörtgen blok, transparan giriş kotundan oluşan mimari dilinin yayılması ve sonrasında gelen yapıların tartışmasız olarak standartlaşarak ona benzemesinden kaynaklanmaktadır. Hilton Otel’in tasarım kararlarının yarattığı estetik 1950’li yıllarda ilk olarak Şevki Vanlı’nın eleştirisini almıştır. Vanlı, Hilton’un dolaysız kopyasının sadece oteller değil sonraki konut ve hükümet binalarındaki uygulamalarına olan eleştirisini “Hiltonculuk” olarak adlandırmıştır. Vanlı, 1950’li yıllardaki binaların benzerliklerinin altını çizerek, balkonlu olup olmaksızın bu cephe dilinin yayıldığını ve otel odalarındaki modüler yapının bu işi daha uygulanabilir hale getirdiğini belirtmiştir. Bir süre sonra, cephedeki bu dil, rasyonel mimarinin temsili halini almıştır. Vanlı’nın “vasat yerli yapı tipolojisi” olarak nitelendirdiği bu dil, ona göre mimarların yeni bir anlayış aramaksızın yaratıcılıktan uzaklaşarak kolayca bu dili kabul etmelerinden kaynaklanmaktadır. Sonraki yıllarda SOM firması ile beraber otelin yerel danışmanlığını üstlenen Sedad Hakkı Eldem de bu tip binaların Anadolu’da koşulsuz yayılmasına olan eleştirisini dile getirmiştir.

Çalışmanın sonuçlarına göre incelenen binaların, Hilton Oteli’ni şekillendiren Uluslararası Stil’de tasarlandığı görülmektedir. Uluslararası Stil’i oluşturan kodlar olan; pilotiler üzerinde yükselen prizmatik blok, gridal cephe düzeni, camlı giriş katı, teras çatı kullanımı gibi unsurlar bu otellerde mevcuttur. Aynı zamanda Amerikan

ve teras barlar, restoranlar, yüzme havuzlu geniş peyzajlı alanlar gibi farklı mekansal unsurlar da farklı seviyelerde otellerin programlarında bulunmaktadır. Çalışma kapsamındaki oteller Hilton Otel ile ana prensipleri paylaşmalarına rağmen, aralarındaki farklılıklar belirtilmelidir. Tarabya Oteli, arazi şekli nedeniyle eğrisel bir plastisite kazanmıştır. Anadolu Klübü binası, aynı dilde yerel bir yorumlamanın örneği olup geleneksel Türk evi ile ilgili unsurlar ve yerel alışkanlıklarla şekillenmiştir. Eskişehir Porsuk Otel, V sütunları tarafından taşınan yüksek hacim ile giriş bakımından farklılık göstermektedir. Büyük Efes Otel, hacimler üzerinde yarattığı çeşitlilik ile rasyonel tutumu kırmış aynı zamanda 1960'larda ortaya çıkmaya başlayan açısız formlarla çevreye uyum sağlayarak farklılaşmanın ilk işaretlerini göstermiştir.

Sonuç olarak, İstanbul Hilton Otel'in çalışma kapsamındaki otellerin mimari şekillenmesinde büyük etkisi görülmüştür. Bu anlamda yapılan kopya/taklit tartışmalarına karşı Hilton Otel'in yüzyıl ortası Türkiye'sinde bir öğrenme aracı olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda yapılacak çıkarım Hilton Otel'in etkisinin Türkiye'de günün koşullarında dünyanın geri kalanına uyma tutkusu olarak görülebileceği yönündedir. Tanyeli, bir kavram olarak taklidin, gelişmekte olan coğrafyalarda olağan bir süreç olarak yaşanarak, orijinalin üretimini teşvik ettiğini ileri sürmektedir. Buradaki sorun, kopya ile orijinal arasındaki sınırların kesin olarak bölünmesidir; bu, özgünlüğün izlenmesini zorlaştırmaktadır, ancak daha yakın bir analiz çalışmanın özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Bozdoğan ise "Hiltonculuk" olarak tabir edilen durumun taklitten öte, otel ve apartman gibi tekrara dayanan programlı binalar için rasyonel bir çözüm yolu olduğunu belirtmektedir. Bu sebeple, 1950'lerin mimari üretiminin, Türkiye'nin uluslararası bir yaklaşımı takip eden eğiliminin sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Uz, mimarlığın önceki bilgileri genişletmeye dayandığını, bu nedenle mimarlıktaki "orijinal" ve "kopya" konusunun anlamsız olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle, son ürünü değil, sonucu oluşturan tüm süreçlere ve kavramlara bakmak gerektiğinin altını çizer. Bu anlamda tartışılan otel binaları, paralel olarak gelişen dünya anlayışının yansımaları gösteren örnekler olarak düşünülmelidir.

## Introduction

The purpose of this study is to investigate the effect of the İstanbul Hilton Hotel on the construction of modern tourism and tourism architecture in 1950's Turkey. Studying 1950s tourism architecture in relation to the Hilton Hotel is of crucial importance, since this time period provided the most significant examples influenced by this prominent example of International Style. The influence of the Hilton Hotel and International Style on architecture starting from the 1950s is widely touched upon in academic studies<sup>1</sup> and hotels from this decade were largely compared with the Hilton example. However, its effect on tourism is rarely discussed, despite its key role in the development of modern tourism, via tourism architecture. The opening of the İstanbul Hilton Hotel is considered as marking the beginning of modern tourism in Turkey. As Gönlügür states, Hilton became a term synonymous with modern hotels.<sup>2</sup> Starting from this point of view, the study discusses the Hotel's effect on the development of modern tourism and, in parallel, tourism architecture. The reason for the parallel discussion of these two issues is to underline that, rather than being shaped independently by the political, social or economic context in which they are formed, buildings are clearly shaped by these dynamics. On the other hand, the work puts forward more examples of hotel buildings which were planned but not built, to provide a larger area of discussion. For this reason, this study focuses on the topic with a wider perspective by evaluating both the Hilton Hotel's influence on tourism discussions and hotel buildings, to understand the complete background picture that gave way to tourism architecture of the period.

While discussing the topic from the two main perspectives of tourism and architecture, one further objective is to address the larger issue of originality, which was a key issue in architectural discourse regarding the Hilton Hotel and 1950s architecture in Turkey. According to Akcan and Bozdoğan, the effects of the Hilton Hotel on Turkish architecture were considered mostly pejorative.<sup>3</sup> There was a widespread view that the Hilton Hotel's architectural language had disseminated regardless of function or context throughout the country, to the extent that the term "Hiltonism" (*Hiltonculuk*)<sup>4</sup> was coined to describe this tendency by architect Şevki Vanlı. For this reason, the scope of the work covers Büyükada Anadolu Club, Çınar, Eskişehir Porsuk, Grand Efes and Grand Tarabya Hotels, which were constructed in the 1950s and show generally similar characteristics in the main formation of the building with the Hilton Hotel. Selected buildings reflect the architectural image of the Hilton Hotel with

---

1 These studies are elaborated on in detail under subtitle "The Influence of the Hilton Hotel on 1950s Tourism Architecture in Turkey".

2 Emre Gönlügür, *American Architecture and the Promise of Modernization in Postwar Turkey*, University of Toronto, Graduate Department of Art, Doctoral Dissertation, Toronto 2014.

3 Esra Akcan, Sibel Bozdoğan, **Turkey: Modern Architectures in History**, Glasgow 2013, pp. 104-137.

4 Şevki Vanlı, "Hiltonculuk", **Kim**, 29 November 1958, pp. 31-32.

a sculptural look, carrying the architectural principles as mentioned by Akcan and Bozdoğan, the honeycomb façade, rectangular prism raised on pilotis, and a transparent entrance block, topped with a roof terrace.<sup>5</sup> The study includes Grand Tarabya and Çınar Hotels as hotels of the 1950s, since their construction process started in this period, although they were completed later. These buildings are important as examples of the biggest complexes, which were close to the standards of the Hilton Hotel, in terms of building formation and extensive land use. The main analysis of these five hotels include their stories, as well as their analyses of architectural features, and discuss how they were influenced by the Hilton Hotel and differed from it.

The study employs a qualitative method comprised of a literature review, observations, analysis of visuals obtained from a variety of archives, supported by personal interviews. The exploration of tourism related debates was focused on the period's tourism journals such as *Turing* magazine and *Turizm Alemi* as well as the newspapers of the period. Parallel to this, architecture journals such as *Arkitekt*, and popular lifestyle magazines such as *Hayat* were also examined. At the same time, an extensive library research was conducted to access tourism brochures from the 1950s. Other data related to these buildings was obtained from online databases, personal and hotels' archives. Another important selection of data was collected from face to face interviews conducted with people such as Mukadder Sezgin (Former Undersecretary of the Ministry of Culture and Tourism between 1950s-1980s), Kadri Kalaycıoğlu (Architect of the Balin Hotel, one of the first modern hotels in the midcentury, 1953 Ankara), Gözen Küçükerman (Interior Architect worked in the 1960s and continues to do so) Esen Çet-ingil (Manager of the Çınar Hotel) and Emre Gönügür (Architectural Historian, PhD).

### **The İstanbul Hilton Hotel**

The construction of the İstanbul Hilton Hotel in Turkey was an event that affected political, social and architectural atmosphere. As Mukadder Sezgin, the former Undersecretary of Ministry of Culture and Tourism in the early 1960s states, "A single Hilton Hotel changed İstanbul, changed its lifestyle. A single Grand Efes Hotel changed İzmir".<sup>6</sup> It was the first 5-star hotel in Istanbul and Turkey, built as a result of the tourism development policy, according to the Prost Plan, on the "2<sup>nd</sup> Park" which is the detached green area running through Gezi Park.<sup>7</sup> The İstanbul Hilton Hotel was designed by the American architectural firm Skidmore, Owings & Merrill (SOM) with Sedad Hakkı Eldem, the local architect from Turkey.<sup>8</sup> The building was de-

---

5 E. Akcan, S. Bozdoğan, **op. cit.**, p. 124.

6 Mukadder Sezgin, Personal Interview, Ankara 2018.

7 Sibel Conker, İstanbul'daki Kent Otellerinin Mekan Dizim Yöntemiyle Analizi, Yıldız Technical University, Graduate School of Natural and Applied Sciences, Unpublished Master's Thesis, İstanbul 2009, p.38.

8 Annabel Jane Wharton, **Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture**, U.S.A 2001, p.19.



signed according to Hitchcock and Johnson's International Style<sup>9</sup> principles (Fig.1). The architecture was guided by horizontal rectangular volumes, a reinforced concrete skeleton reflected on the façade, a structure that was sometimes built on pilotis and a transparent entry floor, and a roof terrace, which were reminiscent of Le Corbusier.<sup>10</sup> The Hilton had placed the American suburb in the heart of İstanbul with impressive landscaped areas and swimming pools, supporting Conrad Hilton's comment that "Each of our hotels is a little America".<sup>11</sup> The Hilton became a building determining the aesthetic standards of the period, which became a symbol of American influence on architecture, a representation of International Style "a la Amerika", an American version of modernization.<sup>12</sup> The selection of the İstanbul for Hilton Hotel was guaranteed by the quality of the location provided by the state, a view of the Bosphorus from the top of the hill, an astonishing scenery to watch from hotels' rooms providing all American comfort.<sup>13</sup>



F.1. A postcard showing İstanbul Hilton Hotel's architectural model (İstanbul Atatürk Library Digital Archive, Krt\_026571)

9 For further information please refer to, Henry Russell Hitchcock, Philip Johnson, **The International Style: Architecture Since 1922**, New York 1932.

10 Sibel Bozdoğan, "Turkey's Postwar Modernism: A Retrospective Overview of Architecture, Urbanism and Politics in the 1950s." **Mid-Century Modernism in Turkey: Architecture across Cultures in the 1950s and 1960s**, Ed. M. Gürel, New York and London 2016, pp. 9-26.

11 A. J. Wharton, **Op. cit.** p. 22.

12 Esra Akcan, "Americanization and Anxiety: İstanbul Hilton Hotel by SOM and Eldem", **Oriental Occidental: Geography, Identity, Space**. Ed. S. Bozdoğan, Ü. B. Copur, Paper presented at ACSA International Conference, 2001, p. 40.

13 Esra Akcan, "Amerikanlaşma ve Endişe: İstanbul Hilton Otel", **Arredamento Mimarlık**, İstanbul 2001, pp. 112-119.

## İstanbul Hilton Hotel in Tourism Discussions

In general, the lack of modern hotels in İstanbul was a general criticism dating back to newspaper articles of the 1940s with headlines such as “City Without a Hotel”<sup>14</sup> or “İstanbul’s Hotel Issue”.<sup>15</sup> For Nayır, the existing hotels were converted mansions in the most congested places, in which, even for 1<sup>st</sup> class hotels, hot water, service, cleaning was not available. Hotels did not have the modern qualities to be considered as “comfortable”, “clean” or “peaceful”.<sup>16</sup> In tourism discussions the scenic and historical beauties of İstanbul were praised, but the city’s organization problems, lack of hotels and communication with tourism agencies were regarded as the main issues.<sup>17</sup> It should be noted here that, in mid-century İstanbul, the grand hotels of the 19<sup>th</sup> century were still existent. As Gülersoy mentions, Pera Palas filled the need for a “palace” hotel similar to the examples seen in western countries. The hotel, which opened in 1895, combined the latest technology, with the comfort and luxurious mystique of an Eastern palace.<sup>18</sup> Pera Palas existed during the glamorous 19 years before World War I. By the time of the Republic, the dominant role of the wealthy foreigner had been replaced by a calmer and more egalitarian approach to entertainment. However, by the 1950s, the hotel could not compete with the newly-opened Hilton<sup>19</sup>, since 19<sup>th</sup> century accommodation had lost its place in the search for new international standards of comfort.<sup>20</sup> Apart from the architectural language, another way in which the Hilton differed from the grand hotels of the Ottoman or the Republican era exemplified by Pera Palas or Ankara Palas, was that, it provided amenities such as sports areas, a large lobby and soda fountains in the increasingly popular American style.<sup>21</sup>

Analyzing private sector development in Turkey in relation to the United States and Europe highlights the role of westernization, since Turkey was considered to be following western models. In the West, tourism was steered by the private sector, as opposed to countries such as Turkey, where state was involved in constructing extensive public works supporting the country’s integration into the international arena. Even though the construction of tourism enterprises was not entirely in the hands of

14 Yaşar Nabi Nayır, “Otelsiz Şehir”, **Yeni Sabah**, 8 September 1941, Retrieved 28.05.2019 from Taha Toros Online Archive, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/2422>.

15 “İstanbul’un Otel Davası”, 1945, Retrieved 28.05.2019 from Taha Toros Online Archive, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/2422>.

16 Y. N. Nayır, **op. cit.**, 1941.

17 Vahid Orgun, “Turizm ve Organizasyon”, **Turizm Alemi**, Vol. 2, April 1954.

18 Çelik Gülersoy, “Hotel d’Angleterre”, **Cumhuriyet**, İstanbul 31 August 1989. Retrieved from Taha Toros Online Archive, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/4234>.

19 Divan Hotel was also mentioned here which fortified the decline of palace style hotels.

20 Vefa Zat, **Eski İstanbul Otelleri: İstanbul Hilton 50 Yaşında**, İstanbul 2005, p. 73.

21 Begüm Adalet, **Hotels and Highways: The Construction of Modernization Theory in Cold War Turkey**, California 2018, p. 162.

the state, it provided a new turn to change tourism activities after the 1950s.<sup>22</sup> For this reason, in 1950s, the promotion of investments in order to support tourism was one of the main agendas of the state, encouraged with the “Act for the Encouragement of Tourism” (*Turizm Müesseselerini Teşvik Kanunu*). Following this, in 1953, the Tourism Industry Encouragement Law No. 6086 (*Turizm Endüstrisini Teşvik Kanunu*) entered into force, exempting investors from taxation for 10 years. The Tourism Bank was founded in 1955 and in 1957 the Press-Publication and Tourism General Directorate became a ministry, under the title the Ministry of Press-Publication and Tourism.<sup>23</sup> Between the years 1949 and 1957 the Press-Publication and Tourism General Directorate under the Prime Ministry significantly increased their tourism activities which had started during the first years of the Turkish Republic. Between 1957 and 1963 it became the Ministry of Press-Publication and Tourism (*Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı*).<sup>24</sup> Most tourism investments in these years were facilitated by the state, by the development of The Pension Fund, The Tourism Bank, The Ministry of Press-Publication and Tourism. The Pension Fund (1949) was an institution that aimed to provide high standards of accommodation in cities through the expansion of trade and international tourism, also setting an example for foreign investments. The Pension Fund’s investments led to prominent examples of hotels starting with the İstanbul Hilton Hotel (1955).<sup>25</sup>

The arrival of the İstanbul Hilton Hotel was announced early in *Arkitekt* journal in a 1952 article titled “Touristic Hotel” (*Turistik Otel*), featuring a detailed coverage of the building, and photographs of the upcoming building’s model.<sup>26</sup> In 1955, the opening was a grand celebration in the newspapers, as seen in the article “Finally the Hilton Hotel, or a hotel” (*Nihayet Hilton Oteli veyahut bir otel*). The Hilton Hotel was referred to as “The Hilton Palace” in the news, the first modern hotel in terms of architecture, works of art or luxuries, such as metres of woven carpets or elegant rooms. Two important merits were at hand: first, it could accommodate the most discerning guest, and second, it was a work of art that proved hotel buildings have a place in architecture. News reports concluded that, the hotel would be a source of pride for İstanbul, and it was hoped that the hotel would grow to 1000 rooms.<sup>27</sup>

22 T. Elvan Altan, “Modern Tourism Architecture in ‘A Country with Every Touristic Feature’: An Overview of Hotels, Holiday Villages and Houses in Post-War Turkey”, **Enchanting Views: Romanian Black Sea Tourism Planning and Architecture of the 1960s and 70s**, Ed. Alina Serban, Kalliopi Dimou, and Sorin Istudor, Bucharest 2015, pp. 236-249.

23 Zafer Yıldız, “Turizmin Sektörünün Gelişimi ve İstihdam Üzerindeki Etkisi”, **Süleyman Demirel University, The Journal of Visionary**, 3 (5), Isparta 2011, pp. 54-71.

24 Erol Evcin, “Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı Döneminde Turistik Tanıtım ve Propaganda (1957-1963)”, **Atatürk Dergisi**, 6 (2), Erzurum 2016, pp. 41-91.

25 Zeynep Tuna Ultav, Gökçeçişek Savaşır, **50 Yılın Ardından Türkiye’nin İlk Otel Motel Zinciri TUSAN**, İzmir 2016, p. 34.

26 “Turistik Otel”, **Arkitekt**, 1952-03, pp. 56-63.

27 “Finally the Hilton Hotel, or a Hotel”, **SALT Research**, Rahmi M. Koç Archive, File No: D.156.

After the opening of the Hilton Hotel, the public promotion of future similar hotels by the Pension Fund was inaugurated by the General Manager, Nuri Kınık, who announced “There will be 6 more hotels in the Hilton standard” (*Hilton ayarında 6 otel daha yapılacaktır*). The article stated that “the anxieties of people over the construction phase, stating that these investments are dangerous for the Fund and only a dream for our country, should be at peace now”. The article heralded the arrival of other hotels to be managed by foreign bodies. He continued that they signed the contracts with the state and started to launch the program after years of waiting, providing hotels in İstanbul, İzmir, Bursa, Antalya (cities full of natural beauty), to provide income to the country and the Pension Fund. These hotels, in the order of construction dates were; İzmir Hotel (German managed), Ankara Hotel (Swiss managed), 2<sup>nd</sup> İzmir Hotel (American managed), and Florya Hotel (Austrian managed).<sup>28</sup>

The foreign press also praised the Hilton Hotel and advised the Pension Fund to build a similar hotel which could be read as a means of encouraging foreign investments. According to visiting French tourism experts, the country was on the verge of a breakthrough in tourism, but the biggest problem was the lack of trained personnel and the education needed in this regard. According to the article, tourism developments continued, and the newly opened Hilton Hotel would provide a great contribution to this,<sup>29</sup> and to exceed the threshold, they advised a second hotel, similar to the Hilton Hotel, be built with French capital.<sup>30</sup>

The Hilton Hotel created a great impact in modern tourism architecture. This importance was evident, as seen from a tourism brochure from 1958, published by the Ministry of Press, Broadcasting and Tourism, citing the Hilton Hotel as a landmark, along with mosques and palaces (Fig.2).<sup>31</sup> This effect was clearly evident in new hotel projects promoted in tourism and popular magazines, and discussions revolved around hotels comparing them to the Hilton. According to the article titled “New Hotels” (*Yeni Oteller*) published in Turing magazine in 1955, İstanbul continued to suffer from a hotel shortage after the opening of the Hilton Hotel, even while announcing the opening of four hotels (280 rooms to be built in Tarabya, the new Çınar Hotel to be built in Yeşilköy, the Tepebaşı Ambassador Hotel and a new hotel in the site of Taksim cinema), and mentioning the similarity of these new buildings to the Hilton Hotel. Each room would be en-suite, and at the same time, the rooms would be similar to those in the Hilton Hotel and could be used as a living room during the day.<sup>32</sup> Another article illustrated the importance given to the Hilton Hotel, as the writ-

---

28 Aykut Görkey, “Hilton Ayarında 6 Otel Daha Yapılacaktır”, **Turing**, December 1957, pp. 12-13.

29 It is also mentioned that two hotels similar to Divan, with modern equipment and a capacity of 100-120 beds would make a good contribution to tourism development.

30 Hüsnü Sadık Durukal, “Otelcilik Endüstrisi ve Turizm”, **Turing**, March 1956, pp. 3-4.

31 Ministry of Press, Broadcasting and Tourism, **İstanbul [Brochure]**, İstanbul 1958, Turkey.

32 Enis Tahsin Til, “Yeni Oteller”, **Turing**, September 1955, p. 15.

er underlined that the country was attracting an increasing number of tourists, and this was due to the Hilton Hotel's worldwide name, clearing the doubts in tourists' minds about the lack of a hotel to stay in Turkey.<sup>33</sup>



**F.2.** A tourism brochure's map showing the Hilton Hotel amongst the landmarks of İstanbul (Ministry of Press, Broadcasting and Tourism. **İstanbul [Brochure]**. 1958 İstanbul. Retrieved from Atatürk Library Digital Archive)

### **The Influence of the İstanbul Hilton Hotel on 1950s Tourism Architecture in Turkey**

The influence of the Hilton Hotel was present in the implemented and as yet unimplemented hotel projects of the time. The biggest controversy in architecture stemmed from the standardization of buildings following the Hilton Hotel's architectural language, with no consideration of context or function. The aesthetic culture created by the Hilton Hotel's architectural language and the spread of the prismatic block with a grid façade was criticized by architect Şevki Vanlı, who termed it "Hiltonculuk" (*Hiltonism*). Vanlı noted with disapproval that the scheme was subsequently employed by not only hotels but in housing and government buildings. He stated in 1958, "When we say Hiltonism, we think of buildings with a façade consisting of a series of balconies, as seen in Çınar Hotel or its children". He further stated that these are "easy" façades generated from the plan, and in order to provide character, it was necessary to add shell like structures or domes, unrelated to the overall design.<sup>34</sup> This aesthetic Vanlı called "a mediocre typology of local architecture", highlighting that local architects accepted this rationale without creative efforts or interpretation.<sup>35</sup> In later years, even Sedad Hakkı Eldem, the local architect of the Hilton Hotel with the

33 Ümit Atay, "Otel Davası Tamamen Halledilemiyor", **Turing**, January 1956, p. 19.

34 Ş. Vanlı, "Hiltonculuk", **op. cit.**, 1958.

35 Şevki Vanlı, **Mimariden Konuşmak: Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış (VI)**, Ankara 2006, p. 211.

American architectural firm SOM, gave the following description “The silhouettes of building resembled a box, drawer, or radio. The buildings now have to be narrow with two blind sides and should sit on the pillars... Anatolian cities without defensive powers, after the cubic buildings, have been “invaded” by these pine and tin cans”.<sup>36</sup> As Adalet puts forward, Vanlı’s criticism not only addressed the organization of the façade, but also on the “eccentric, flamboyant touches” as he described the concrete shell structures resembling cupolas, domes or pavilions. In Vanlı’s assessments, these touches were added onto the International Style building as an after-thought to give it character.<sup>37</sup>

Asasoğlu states that the ease of construction of the modernist buildings also contributed to this paradigm. Modern architecture was spread via the rapid transfer of war technology, in order to revive civil architecture after World War II, since housing needs emerging in Europe needed a quick response. New technologies allowed easy and quick construction, and modern architecture was simple for the local building industry to comprehend. This is clearly illustrated by the tremendous difference between the workmanship of traditional wooden houses, which were built with traditional craftsmanship with accumulated knowledge over the years, and the ease of modern reinforced concrete constructions. This ease also brought with it the problem of “copying” that comes with modern architecture.<sup>38</sup>

Regarding the planned projects, discussions were also present in the popular magazines of time. Hayat magazine published a photograph of the model of another planned hotel project in Fenerbahçe (Fig.3), with a very similar design language to the Hilton Hotel. The organization of the honeycomb façade, rectangular elevated main block with a roof top, and the transparent entrance were visible in the architectural language, albeit with minor alternations. It was stated that the hotel would be run by a local firm, which was in contact with firms and architects in Hungary. The 180-room hotel would be very luxurious and the furnishings and mechanical infrastructure would be imported from Hungary.<sup>39</sup>

36 Sedad Hakkı Eldem, “Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı”, **Mimarlık**, Ankara 1973, p. 7.

37 B. Adalet, **op. cit.**, 2018.

38 Ali Asasoğlu, *Çağdaş Türk Mimarlığı Kimlik Arayışı Sürecinde Eklektik Eğilimler*, Karadeniz Technical University, Institute of Natural Sciences, Master’s Thesis, Trabzon 1988, pp. 7-8.

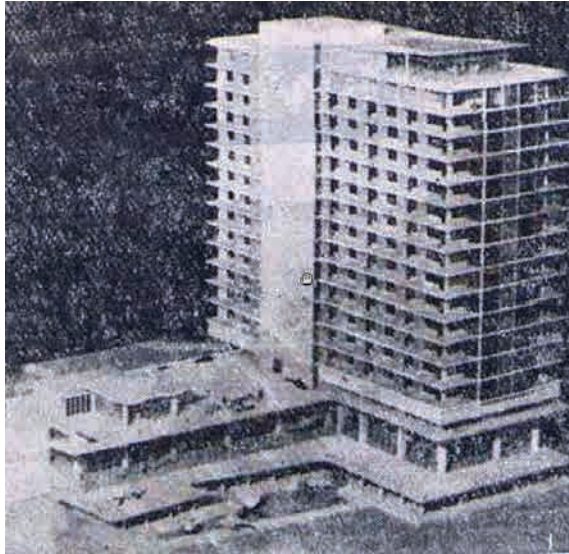
39 “Fenerbahçe’de Yapılacak Olan Otel”, **Hayat**, İstanbul 1 March 1957.





**F.3.** A newspaper advertisement for a hotel planned for Fenerbahçe, featuring a design similar to the Hilton Hotel (“Fenerbahçe’de yapılacak olan otel”, **Hayat**, İstanbul 1 March 1957.)

Another newspaper article in *Milliyet*, 1957 announced another hotel project planned on the site of the burned down Denizpark Hotel in Yeşilköy (Fig.4). According to the report, the construction would be completed inside 3200 m<sup>2</sup> land. The hotel would accommodate 17 floors (14 for the hotel’s 322 rooms), overlooking the sea, and a number of facilities such as restaurants, and casinos.<sup>40</sup>



**F. 4.** A new hotel on the site of the burned down Denizpark Hotel (Özdemir Gürsoy, “17 Katlı Otel”, **Milliyet**, 5 July 1958, Retrieved from <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr>.)

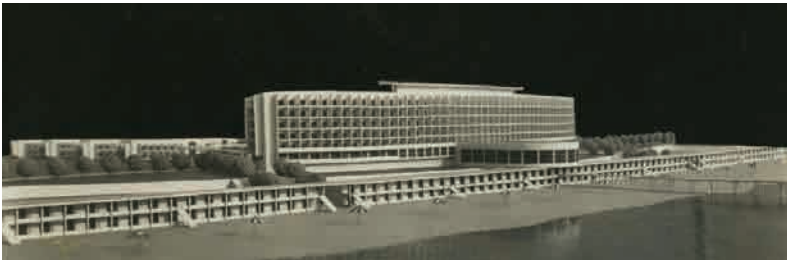
---

<sup>40</sup> Özdemir Gürsoy, “17 Katlı Otel”, **Milliyet**, 5 July 1958, Retrieved 28.05.2019 from <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr>.

In addition to architectural and popular publications, information about this architectural language was found in the works of local architects that were planned but never built. One hotel building that remained in the design stage, was the work of Rüknettin Güney. Kalamış Hotel (Fig. 5), planned by Güney in 1959 and never built due to financial problems, gives an idea of the influence of the Hilton Hotel. Similarly, another unimplemented hotel project, designed by Fazıl Aysu for Florya Beach Facilities, was created by bending the rectangular prism, sharing the design language of the Hilton Hotel (Fig. 6).



F. 5. Kalamış Hotel project's model, photograph taken inside the architectural office of Rüknettin Güney, late 1950s (Ahmet Güney Archive)



F. 6. Model of Florya Beach Project (SALT Research, Fazıl Saffet Aysu Archive)

Regarding the implemented projects, it could be stated that after the construction of the Hilton Hotel, its style spread extensively, becoming a common language in modern hotel architecture in Turkey. The basic prismatic main block, a grid system formed of reinforced concrete with balconies on the façade was reproduced several

times with minor alterations. There was a large reception area, and bars and restaurants were placed on the ground floor, or in a more visible location - sometimes as an additional block with a distinctive roof, - and the hotel roof was a roof bar or a nightclub. These significant characteristics were clearly seen later on with the Çınar Hotel, which was situated on the Marmara shores, on an important newly opened axes between the airport and the city. Other examples were Eskişehir Porsuk Hotel and The Grand Efes Hotel in İzmir. A significant alteration of the grid block was the curved Grand Tarabya Hotel, on the edge of the Bosphorus, designed by Kadri Eroğan which started construction in 1957.<sup>41</sup>

These 1950s hotels under the influence of the Hilton could be categorized into two distinct tracks. The majority were constructed by the Pension Fund and the contractor firm Dyckerhoff and Windmann, which was in charge of building the Hilton Hotel. After the Hilton Hotel, the fund needed its own construction company; Emek Construction resulted from the Fund's cooperation with Dyckerhoff and Windmann, and would later build the Grand Efes and Grand Tarabya hotels. Eskişehir Porsuk Hotel was also constructed by a competition opened by the Pension Fund. The second category was private initiations, such as the Çınar Hotel and the Büyükkada Anadolu Club Hotel. The interesting point here is that the construction of the Çınar Hotel was also conducted by Dyckerhoff and Windmann, indicating their influence both on the private sector and the state's efforts.

A closer look at the these five hotels would be beneficial to understand the socio-economical and architectural atmosphere they were designed and built in. The aforementioned hotels will be examined in the order of their opening dates to the public. (Table.1)

Name of the Hotel	Architects	Construction Work	Construction Period	Opening Date
İstanbul Hilton Hotel	SOM, Sedad Hakkı Eldem	Emek Co.	1952-1955	1955
Büyükkada Anadolu Club Hotel	Abdurrahman Hancı, Turgut Cansever	Rad	1953-1957	1957
Çınar Hotel	Rana Zıpçı, Ahmet Akın, Emin Ertam	Dyckerhoff and Windmann	1954-1958	1958
Eskişehir Porsuk Hotel	Vedat Dalokay	A German company	1955-1957	1959
Grand Efes Hotel	Paul Bonatz, Fatin Uran	Emek Co.	1957-1963	1965
Grand Tarabya Hotel	Kadri Eroğan	Emek Co.	1958-1965	1966

**Table 1.** The chronology of 1950s hotels carrying the influence of the İstanbul Hilton Hotel. (The table was prepared by the authors with data provided by the sources cited in the article.)

41 E. Akcan, S. Bozdoğan, *op.cit.*, p. 122.

## Büyükada Anadolu Club Hotel

A project similar to the Hilton Hotel won the national competition by architects Turgut Cansever and Abdurrahman Hancı.<sup>42</sup> According to *Arkitekt* journal, Büyükada Anadolu Club Hotel was started in 1953, and opened in 1957. Above a basement and a ground floor were 3 storeys with 57 apartment rooms. Each floor had an office and a lounge, with a bar on the terrace floor. The south facing corridor was shaded by sun breakers. A white volume with a modernist approach, it was considered to contribute to the island's scenic beauty.<sup>43</sup>

According to Kortan, it was built in accordance with the Rational-International understanding and the effects of Le Corbusier, with clear parallels to the Swiss Dormitory Building located in Paris. With the same purist principle, the staircase and the elevator formed their own masses, which were connected to the main block by a distinct volume. Unlike the Corbusier effect, pilotis did not leave the ground floor empty and a multipurpose space was created for the use of the hotel. The white color of the building was a deliberate contrast with the environment, in accordance with the Rational-International style. Plastic concrete experiments were also in line with the architecture of Le Corbusier. The building was considered a prime example of the period, with calm horizontal lines and proportional language in the façade and dimensions of the masses.<sup>44</sup> As cited in Özorhon, Cansever pointed out the unique aspects of the building, stating that the most distinctive innovation was on the ground floor. In order to ensure the flow of land in the style of Le Corbusier, the building was carried on pilotis and the lower part was left empty. Cansever criticized not using this section since this garden area reflected a feature common in Turkish houses, which adjoined and overlooked the garden called "hayat" (*life*). For this reason, this type of variation was developed in the hotel building, with a seating area facing the sea.<sup>45</sup>

Vanlı regards this building as an example of a successful rationalist architecture, one of the finest examples of Turkish modernism.<sup>46</sup> Kaçel also debates that every building created in the 1950s cannot be judged in the category of "Hiltonism". She states that inside the widely accepted and produced "common sense" architecture, there were examples of a "good sense", that was aware of its position inside the international language, but still in detail and understanding added a personal touch.<sup>47</sup>

42 E. Akcan, S. Bozdoğan, *op. cit.*, p. 122.

43 "Anadolu Kulübü Binası", *Arkitekt*, Vol. 295, 1959, p. 45-52.

44 Enis Kortan, *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi, 1950-1960: XX. Yüzyılın Başından 1950'ye Kadar Olan Sürede Modern Mimarlığın Dünya'daki ve Türkiye'deki Gelişmesiyle Birlikte*, Ankara 1971, p. 60.

45 Turgut Cansever, Personal Interview, 2006 as cited in İlker Fatih Özorhon, *The Issue of Originality in Architecture: Turkish Modernity in the Period of 1950-60*, İstanbul Technical University, Graduate School of Science, Engineering and Technology, Doctoral Dissertation, İstanbul 2008, p. 82.

46 Ş. Vanlı, *Mimariden Konuşmak*, *op.cit.*, p. 230.

47 Ela Kaçel, "This is Not an American House: Good Sense Modernism in 1950s Turkey", Ed. Duanfang Lu

The unique character of the hotel was also reflected in the façade. Bozdoğan asserts that, while the horizontal form with balconies on the seaside façade resembles the Hilton, the other façade has a different pattern, with wooden lattice sunscreens allowing a soft light into the corridor. Attached there is a vertical block of circulation ending with a Corbusian parasol. The sunscreens also give reference to traditional Turkish houses and Masharabiya in Islamic architecture. Büyükkada Anadolu Club Hotel is an example reflecting Turkish architects' capability of interpreting international aesthetic standards. Hancı, known as a follower of Corbusier, spent years in Paris, where he met Cansever, and implied cultural traces in a building that can not be categorized simply as "Corbusian, Tropical Modernist, Hiltonist or Islamic."<sup>48</sup>

### The Çınar Hotel

The Çınar Hotel was the first to show the evident influence of the Hilton Hotel, although this time with an investment of local capital. As Sayar Başaran states, on the site of the present hotel, there was initially the first Çınar Hotel, a small 15 room facility owned by Haydar Çınar in the early 1950s. Later, businessman Tevfik Ercan (1919-2004) and his brothers bought the hotel and land, demolished it to make way for the new Çınar Hotel. Sayar Başaran stated the hotel was "second only to the Hilton in popularity".<sup>49</sup> Çetingil states that it was the one and only airport hotel in Turkey.<sup>50</sup> Designed by the architects, Rana Zıpçı, Ahmet Akın, and Emin Ertam, the Çınar Hotel responded to the need for hotels in İstanbul (Fig. 7 and Fig. 8).<sup>51</sup> A newspaper advertisement in 1958<sup>52</sup> specifically emphasized that it was totally funded by Turkish capital and labour, stating its importance in the increasing local tourism investments in the country (Fig. 9).

---

**Third World Modernism: Architecture, Development and Identity**, London 2011, p. 165-185.

48 E. Akcan, S. Bozdoğan, *op. cit.*, p. 124.

49 Sevgi Sayar Başaran, "Çınar Hotels Targets the Young", *Milliyet*, İstanbul 9 March 2007.

50 Esen Çetingil, Personal Interview, İstanbul 2018.

51 "Çınar Oteli", *Arkitekt*, Vol. 297, April 1959, pp. 132-140.

52 Rüçhan Ünver, "Haftaya Açılıyor", *Milliyet*, 07 July 1958, p. 3.



F. 7. A view of Çınar Hotel from the main entrance, from its early years (Çınar Hotel and Tuna Ultav Archives)



F. 8. A view of Çınar Hotel from the sea side, from its early years (Çınar Hotel and Tuna Ultav Archives)





**F. 9.** News about the Çınar Hotel's opening ("İstanbul bir otel kazandı", *Hayat*, 29 August 1958)

As stated in the project brief, the initial project was made up of one main block, and the beach facilities. On the ground floor, there was the reception, the bazaar and Bade Bar, while the mezzanine was reserved for resting, refreshments and ceremonies. The basement floor on the same level with the garden, accommodated recreation and service areas, such as restaurants, a pavilion, casino, a kitchen and laundry.<sup>53</sup>

As Gönlügür states, the Çınar Hotel was often compared to the Hilton Hotel in terms of the building's character. The main mass of bedrooms, the service volumes attached, the grid layout of each room reflected on the façade, the glass clad lobby and lounge areas on the entrance floor, were all seen as an implementation of the Hilton's building character. Thus, the Çınar Hotel was called the "Small Hilton" (Fig. 10).<sup>54</sup> The resemblance was so close that Gönlügür highlights that the building on the cover of *Hayat* magazine in 1959, referenced by Kaçel<sup>55</sup> as the "İstanbul Hilton", was actually the Çınar Hotel. This confusion underlines the level of similarity in the distinct architectural qualities recognizable even from a small portion of a photograph.<sup>56</sup> (Fig. 11).

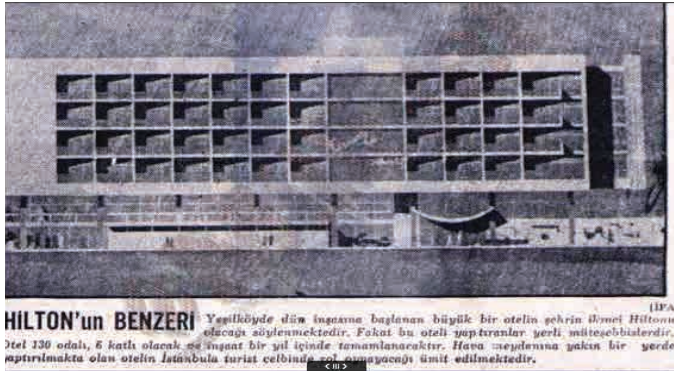
53 "Çınar Otel", *op. cit.*, 1959.

54 E. Gönlügür, *op. cit.*, 2014, p.73.

55 Ela Kaçel, "Hiltonculuk and Beyond: The Dialectics of Intellectualism in Postwar Turkey", *Candid: Journal for Architectural Knowledge*, N. 3, Aachen 2010, pp. 9-35.

56 Emre Gönlügür, Personal Interview, İzmir 2019.

The hotel mainly followed the principles of Hilton aesthetics and the International Style. The main block with its honeycomb façade was raised off the ground on pilotis. The main entrance was a separate transparent double-height volume, which was connected to the mezzanine level with a grand staircase. The independent plan, and the use of the roof garden were employed in the hotel design. The guestrooms opened towards the view, with their own bathroom and balconies. As pointed out by Küçükerman, there was a bazaar downstairs, just like in the Hilton Hotel which sold various Paşabahçe products in the stores and local Anatolian products for foreign customers.<sup>57</sup>



F.10. A newspiece about the Çınar Hotel titled as “A similar one to Hilton” (“Hilton’un Benzeri”, *Milliyet*, 11 June 1955, Retrieved 28.05.2019 from <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr>)



F.11. Cover of *Hayat* magazine in 1959, cited as “Hilton Hotel” by Kaçel instead of Çınar Hotel, due to their similarity of the architectural language (*Hayat*, 37, 11 September 1959)

<sup>57</sup> Gözen Küçükerman, Personal Interview, İstanbul 2018.

Kortan cites the Çınar Hotel as another example of Rational-International Architecture. The main block of the hotel was similar to the Hilton Hotel and did not display regional or specific features. It consisted of a raised rectangular prism on pilotis like the Hilton, in the same way, the larger rooms were placed at the two ends of the mass, changing the axis of the grid. The roof terrace was likewise considered as the Hilton Hotel. However, in the Çınar Hotel, the purism principle was broken with the service staircase placed at the end of the façade. Ceramic terracotta was used for the balustrade railings, in contrast to the teakwood balustrades at the Hilton.<sup>58</sup>

### Eskişehir Porsuk Hotel

After World War II, the building sector began to grow after a period of stagnation and Eskişehir's urban texture changed due to migration and new roads. In the 1950s, new typologies emerged in Eskişehir, such as business centers, hotels, cinemas and hospitals through the efforts of the state and the private sector.<sup>59</sup>

The Hilton Hotel linguistically influenced other hotels –the Eskişehir Porsuk Hotel, a Pension Fund investment was also referred to as “Small Hilton”.<sup>60</sup> (Fig. 12) As stated in a newspaper in Milliyet, the hotel opened to the public in 27.10.1959.<sup>61</sup> Eskişehir Porsuk Hotel was located on one of the busiest streets, on the banks of the Porsuk River.<sup>62</sup> The building designed by architect Vedat Dalokay was the winner of a competition by the Pension Fund in 1955. It was finished in 1958, and in 1961, it was bought by the Ministry of Defence for use as an Officer's Club. The reinforced concrete building consisted of seven floors and a ground floor, and was built by a German company. The language of the building followed the principles of International Style and modern architecture, similar to the Hilton Hotel. The rectangular block with a honeycomb façade, the use of the terrace roof, was also seen in this building. At the top of the entrance, the domed glass mass carried by the V shaped columns created an entrance eave, while the office entrance was from the other side.<sup>63</sup> As a variation of the Hilton model, the entrance was shaped rather differently. As Demirel Etlı and Kurt state, the V-shaped columns at the bottom are thought to be the architect's signature feature (Fig.13).<sup>64</sup>

58 E. Kortan, *op.cit.*, 1971, p.66.

59 Güler Koca, Rana Karasözen, “1945–1960 Dönemi Eskişehir Modern Kent Merkezinin Oluşumunda Öne Çıkan Yapılar”, *Anadolu University Journal of Social Sciences*, 10 (3), Eskişehir 2010, pp.191-211.

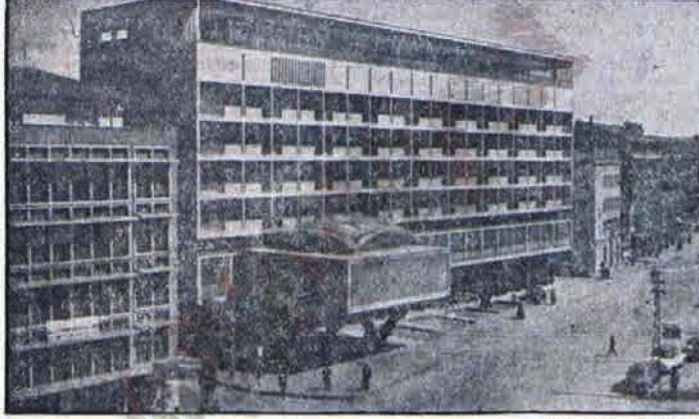
60 Gönügür, *op.cit.*, 2014, p.73.

61 “Eskişehir Porsuk Oteli Açılıyor”, *Milliyet*, 21 October 1959.

62 Pınar Demirel Etlı, Özlem Kurt, “Eskişehir Porsuk Oteli”, *Docomomo\_Türkiye Mimarlığında Modernizm Yerel Açılımları*, 31 October-2 December 2014 Erzurum.

63 G. Koca and R. Karasözen, *ibid*, 2010, p.199.

64 P. Demirel Etlı and Ö. Kurt, *ibid*, 2014.



**ESKİŞEHİR HILTON'U** Emeklî Sandığı tarafından Eskişehir'de 5,5 milyon liraya inşa ettirilen Turistik Porsuk Oteli faaliyete geçmiştir. Uzun zaman kiralanmayan otel Emeklî Sandığı idare etmektedir. Otelde 36 tek, 52 çift yataklı oda mevcuttur. Otelde, gazino, lokanta, bar ve postahâneler bulunmaktadır. Belediye râyisi dışında flat tesis edilmiş otelin odalarının tek ve çift yataklarının geceliği 18 - 70 liradır.

F.12. Porsuk Hotel cited in the newspaper as the Hilton of Eskişehir (Bayraktar, 1959)



F.13. Scenes showing the V columns in the entrance block and the façade of Eskişehir Porsuk Hotel, 1958 (SALT Research, Gültekin Çizgen Archive)

### The Grand Efes Hotel

After the successful operation of the Istanbul Hilton Hotel, the Pension Fund decided to build a hotel in Izmir. The project started in the old fair area near Cumhuriyet Square, one of the most central areas of Izmir.<sup>65</sup> (Fig.14)

65 Ahmet Erdem Tozoğlu, Grand Hotels in Major Cities of Turkey, 1950-1980: An Evaluation of Modern Arc-





F.14. The Grand Efes Hotel's construction (Kenan Kurtkaya Archive)

The Grand Efes Hotel was developed in the 1950s to address the lack of a hotel and social venue in the city. Due to the limited municipality budget, Mayor of İzmir applied to the Pension Fund, to build a city club and hotel. The land was procured by the municipality, in the former fair area. The construction company, German firm Dyckerhoff and Windman undertook the construction and management on a basis of cost-plus profit.<sup>66</sup> (Fig. 15)



F.15. The Grand Efes Hotel's construction (Kenan Kurtkaya Archive)

---

hitecture and Tourism, Middle East Technical University, Graduate School of Social Sciences, Unpublished Master's Thesis, Ankara 2007, p.75.

66 Mehmet Özdemir, "Türk Turizminin Temel Taşlarından: Emekli Sandığı Otelleri" **Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi**, 24 (2), Ankara 2013, pp. 266-275.

To build the hotel, setting up a trade firm inside the Pension Fund became essential. For this, the fund approached the Dyckerhoff and Windmann company, and Emek Construction Company became a corporation belonging to the Pension Fund (49%), Dyckerhoff and Windmann (49%), Ankara Real Estate Management. Co, and Dr. Raif Gürün, Tutum Bank. Emek Construction Co. soon became involved in the construction of The Grand Efes Hotel (1958), Grand Tarabya Hotel (1958), the annex building of the Hilton Hotel (1959) and the base construction of Grand Ankara Hotel (1959). The technical knowledge was provided by the German firm meanwhile architects and engineers were recruited locally.<sup>67</sup>

Paul Bonatz was the main architect of the project, but after his death in 1957, Fatin Uran took over.<sup>68</sup> Due to the foreign exchange shortage in 1957, the required financial aid of 200 million francs was borrowed from Belgium. Dyckerhoff and Windmann Company won the hotel construction contract, and started on September 16, 1957. The hotel, due to be finished in 1960 with an expenditure of 10.9 million liras, was not completed until December 30, 1963, and cost eight times the original estimate - 97.6 million liras. For this reason, the lease signed in 1955 with Hotel Continental was canceled due to the excessive cost and since no other company was available, Emek Construction Company took over the management.<sup>69</sup>

According to *Arkitekt* journal, the hotel covered an area of 36.000 m<sup>2</sup>. The accommodation consisted of 326 rooms with 495 beds. 22 were 2-room apartments, and 2 were 3-bed king-size suites with a living room, dining room and office. There was a 200-person restaurant, a rooftop restaurant, and a snack bar. For international conferences, there was a hall for 400, a night club for 200, an oriental Room for 50, Efe bar and roof bars, as well as various private lounges, souvenir shops on the ground floor and a swimming pool.<sup>70</sup>

The Grand Efes Hotel was considered as the only Bonatz building in the international functionalist style. It was very similar to the Hilton Hotel with its architectural language consisting of a multi-storey rectangular prism.<sup>71</sup> However, Kortan as cited in Tozoğlu states that the popularity of rational architecture of the 1950s began to fade towards the 60s. In the Grand Efes Hotel, it could be seen that the masses were distributed to different units with different heights, rather than collected in a single volume. The main and secondary bedrooms were the highest masses, while the entrance and the ball room had only double storeys. The building was no longer

---

67 A. E. Tozoğlu, *op.cit.*, pp.80-81.

68 "Büyük Efes Oteli", *Arkitekt*, 318, 1965, p. 40.

69 M. Özdemir, *op.cit.*, 2013, p.272.

70 "Büyük Efes Oteli", *op.cit.*, pp. 5-13, 40-43.

71 Aslı Nevin Can Bilge, Paul Bonatz's Turkey years, İstanbul Technical University, Graduate School of Science, Engineering and Technology, Unpublished Master's Thesis, İstanbul 2017, p.258.



limited to 90 degree angles. Grand Efes Hotel in this respect portrayed a different understanding from the Hilton Hotel. Thus, it was better adapted to the environment and closer to the human scale. New materials and technologies were also used in this hotel.<sup>72</sup> The differences from the Hilton Hotel was the use of different volumes for different functions, their separation in height and size, and their spatial variety.<sup>73</sup>

### The Grand Tarabya Hotel

The Grand Tarabya Hotel was built on the site of the Konak Hotel (historical Tokatlıyan Hotel), which was destroyed by fire in 1954.<sup>74</sup> When the new hotel's owners İbrahim Gültan and Paçitakis could not complete the building due to financial reasons, the unfinished hotel was purchased by the Pension Fund for 1.058.265 liras, and the remaining construction work and the management of the hotel was given to Emek Construction and Management Company. The building was originally planned to be finished in year 1961, but the construction took 7 years, until 30 November, 1965, increasing the cost from the original estimate of 19.2 million liras to 70.9 million liras. The hotel opened its doors on the first of April, 1966, the management was turned over to the Italian company SEAT.<sup>75</sup>

The Grand Tarabya Hotel, was located in a total of 11.441 m<sup>2</sup> of land. It had 224 double rooms, 35 suites, 2 king suites, with a total 261 rooms and 522 beds. It had a 300 staff kitchen, a restaurant with a capacity of 4000, a banquet hall with a capacity of 200, a sauna, a tennis court, indoor and outdoor swimming pools.<sup>76</sup> According to the newspaper Milliyet in 1966, the furniture and building materials were brought from abroad, and the fixed and movable wooden furniture were made in the Technical Schools for Boys in Sultanahmet and Ankara. Each room had an ensuite bathroom and a telephone.<sup>77</sup>

Kortan states that the architectural language followed the Rational-International approach. It had a "Curvilinear Plasticity" similar to Le Corbusier's applications in South America, with a curved form parallel to the shore line (Fig.16). Considering the surroundings, Grand Tarabya Hotel was unique to its region. The area around the Bosphorus had a regional and traditional architectural character with a high sensitivity to its nature, geography and the human scale. However, the Grand Tarabya Hotel, due to its size was not compatible with the location. Ocean side hotels in

72 Enis Kortan, *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1960-1970)*, Ankara 1973, as cited in Tozoğlu, 2007, p.87.

73 A. E. Tozoğlu, *op.cit.*, p.93.

74 Burcu Karabaş, "Emek Otelleri'nin Hazin Öyküsü", 2008, Retrieved 28.05.2019 from <http://v3.arkitera.com/h36932-emek-otellerinin-hazin-oykusu.html>.

75 Özdemir, *op.cit.*, 2013, p.272.

76 Özdemir, *op.cit.*, 2013.

77 Orhan Peksayar, "262 Odalı Tarabya Oteli 4 Nisan Günü Açılıyor", *Milliyet*, 28 March 1966.

America were on a scale to compete with the ocean, but the Bosphorus had its own distinct character with an urban pattern respecting the environment. Before the Grand Tarabya Hotel the silhouette of the Bosphorus was preserved intact and its natural beauty was not damaged, but the hotel's massive volume was incompatible with the surrounding area. The result was a large wall that damaged the land-sea connection, and created a situation which coastal hotels should avoid.<sup>78</sup>



**F.16.** The Grand Tarabya Hotel (Atatürk Library Digital Archive, Krt\_024551)

### Conclusion

The 1950s was a period when Turkey was taking its first steps towards modern tourism. The opening of the İstanbul Hilton Hotel was in that sense a turning point. Since it was the first modern hotel, it dominated the discussions in tourism and popular journals of the period. Some hotels of this period followed the International Style after the Hilton Hotel, so closely that they were even called “Small Hilton”, as exemplified in this study, showing close formations of the building character. It should be noted that, even though they were not analysed in this paper, a vast amount of buildings were influenced by the Hilton Hotel in the mid-century. As the architect of another hotel of the period (Balın Hotel, 1953), Kadri Kalaycıoğlu states, “The formation of the Hilton in front of us induced us to look for hotels in this sense, to see how hotels in the world are built. It directed our research, we were looking at such similar hotels”.<sup>79</sup>

The process that emerged with the Hilton Hotel involved not only architectural features, but also the actors and the understandings that shaped other hotels. In the

<sup>78</sup> Kortan, *op.cit.*, 1971, p.54.

<sup>79</sup> Kadri Kalaycıoğlu, Personal Interview, Ankara 2018.

1950s, the state was the first to promote tourism, and many laws and incentives were introduced in these years. The concept of a modern hotel was unfamiliar until the country welcomed foreign companies, architects and engineering firms, such as the Hilton Hotel's contractor company Dyckerhoff and Windmann. This company also built Grand Efes and Grand Tarabya Hotels in collaboration with the Pension Fund. The Pension Fund also constructed Eskişehir Porsuk Hotel. The ambition to build with local revenue and Turkish architects was revealed with the Çınar Hotel as one of the first grand hotels constructed totally with Turkish capital and local expertise. As well as these state funded hotels, the Çınar Hotel, as a family enterprise, was contracted to the same German firm, Dyckerhoff and Windmann, underlying the dominance of foreign companies in the making of these hotels. It is here important to state that, state funded or family enterprise hotels as in the example of the Çınar Hotel, not only shared the architectural language but also common actors in their making.

It is seen that the buildings examined in this study were designed in a similar architectural language in the International Style that shaped the Hilton Hotel. Manifested in these buildings are the elevated rectangular prismatic block, glazed entrance floor, the use of the terrace, and the language created by the grid façade with balconies. These examples contain different levels of spatial elements such as terrace bars, restaurants, American bars, large landscaped areas with swimming pools. As Tekin and Akpınar state, the International Style formula was repeated on new buildings, and the grid of the reinforced concrete frame became prevalent not only in İstanbul, but nationwide.<sup>80</sup>

The mentioned hotels all share the main principles with the Hilton Hotel, but differentiations should be noted. The Grand Tarabya Hotel gained a plasticity due to the form of land. The Büyükada Anadolu Club Hotel was an example of a local interpretation within the same language, but using traditional elements and local habits associated with the Turkish traditional house. Eskişehir Porsuk Hotel differed in terms of the entrance with the elevated volume carried by V columns. The Grand Efes Hotel showed initial signs of breaking the rational attitude introducing the concept of breaking the volumes in different scales, and adapting to the environment with angular forms, which was beginning to emerge towards the 1960s.

Here it should be noted that this period between 1950-1960 was a time when Turkish architects applied modern architecture, which they learned through their own interpretations, inspired by western sources.<sup>81</sup> According to Tanyeli, due to the fact that the conditions and technologies of the day were not developed, the existing details were

80 İlke Tekin, İpek Akpınar, "Betonarmenin Anonimleşmesi Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı Sonrası Yapılı Çevrenin İnşaası", *Mimarlık*, 377, Ankara 2014, pp.70-74.

81 İlker Fatih Özorhon, Türkan Uluslu Uraz, "1950-60 Arası Türkiye Mimarlığı'nda Özgünlük Arayışları", *İTÜ Dergisi/a Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 8 (2), İstanbul 2009, pp. 89-100.

interpreted within the possibilities, but this driving force also caused the development of building methods.<sup>82</sup> According to Tekeli as cited in Özorhon and Uluslu Uraz “Form follows function was a clear and honest formula...exclusion of the ornament and the revelation of the structure... We searched for originality inside this doctrine.. the search for an identity maybe was not widespread but there was the quest to use the availability of circumstances and not to adapt to the environment but to belong to it”.<sup>83</sup>

The great influence of the Hilton Hotel, and American modern architecture generally, was visible in these examples. However, among these buildings, the Hilton had a unique status as the first modern hotel building, which was the leading example in a world characterized by developing tourism and architecture. These efforts could be seen as aimed at realizing ambitions to keep up with the rest of the world, within the conditions of the day. Bozdoğan also adds that, what is termed as “Hiltonism” (*Hiltonculuk*) was in a way a rational solution to hotel and apartment buildings that require repetition of spaces in building programs. These buildings signify how modern architecture was internalized and adapted to the country’s conditions.<sup>84</sup> Tanyeli asserts that imitation as a concept encourages the production of the original in the newly encountered geographies, which is a natural course in development. The problem here is that the boundaries between a copy and an original are strictly divided, which makes it hard to trace the authenticity, although a closer analysis reveals the originality of the work. Thus, the architectural production of the 1950s, emerged as the result of the tendency of the period and Turkey following an international approach.<sup>85</sup> Uz expresses that architecture is built upon expanding previous knowledge so the “original” and the “copy” issue in architecture is senseless. Therefore, it is necessary to look at all processes and concepts that make up the result, not the end product. In this context, the term “originalcopy” comes out, which are products that show resemblances to another, however produced within a deep understanding and “conscious differentiation” that portray their own unique attributes.<sup>86</sup> In this sense, tourism architecture in the 1950s of Turkey should be considered as examples showing the reflection of an understanding of the world which developed in parallel.

All of the mentioned hotels are still standing, although some have undergone alterations and renovations in recent years. As Bozdoğan states, the Hilton has undergone many alterations, moving it away from the initial design, whereas Anadolu

82 Uğur Tanyeli, 1950’lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve ‘Reel’ Mimarlık. In Y. Sey (Ed.), **75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık**, İstanbul: Turkish History Association Press, 1998 Ankara, pp. 235-254.

83 D. Tekeli, Personal Interview, 2006, as cited in İ.F. Özorhon, T. Uluslu Uraz, *op.cit.*, p.95.

84 Sibel Bozdoğan, Hiltonculuk, In T. Elvan Altan, Sevil Enginsoy Ekinci (Eds.), **İnci Aslanoğlu için bir Mimarlık Tarihi Dizimi**, Ankara 2019, p.2.

85 Uğur Tanyeli. “Biz hep mi taklit ederiz?” **Arredamento Mimarlık**, 6, İstanbul 2001, pp. 6-7.

86 Funda Uz, “Hukukçular Sitesi as the Stage of Everyday Life”, In Pelin Derviş (Ed.). **Places of Memory**, (curator: Murat Tabanlıoğlu), İstanbul, Venice 2014.

Club Building is aging in poor condition<sup>87</sup>, but still serves as a hotel run by Anadolu Club, a non-governmental organization.<sup>88</sup> The main block of the Çınar Hotel, despite many interior renovations, and annex building added in the 1970s, preserves its original character. The hotel is still run by the third generation of the founding Er-can family.<sup>89</sup> Efes Hotel was privatized in 2002 and management was transferred to the Swisshotel chain. After a remodeling phase between years 2006-2008, it opened under the new name Swisshotel Grand Efes İzmir and continues to operate. The interior was remodeled and there was an addition of rooms.<sup>90</sup> Porsuk Hotel serves as Officer's Club, and has had major alterations to the façade, as the balconies were incorporated into the rooms. It is here important to say that these hotels also functioned as well-established landmarks in the cities they served. For this reason, further research should integrate the study of these hotels into a wider discussion on their social value in everyday life, and the wide-ranging effects of tourism on social life in the mid-century.

We would like to express our sincere gratitude to Emre Gönügür, Gökçeççek Savaşır, Müge Cengizkan and Simon Mumford.

**Grant Support:** The author received no financial support for this work.

### References/Kaynakça

- ADALET, Begüm, **Hotels and Highways: The Construction of Modernization Theory in Cold War Turkey**, Stanford, California 2018.
- AKCAN, Esra; BOZDOĞAN, Sibel, **Turkey: Modern Architectures in History**, Glasgow 2013.
- AKCAN, Esra, Americanization and Anxiety: İstanbul Hilton Hotel by SOM and Eldem. In S. Bozdoğan, Ü. B. Copur (Eds.) **Oriental Occidental: Geography, Identity, Space**. Paper presented at ACSA International Conference, 2001.
- AKCAN, Esra, "Amerikanlaşma ve Endişe; İstanbul Hilton Otelı.", **Arredamento Mimarlık**, İstanbul 2001, pp.112-119.
- ALTAN, T. Elvan, "Modern Tourism Architecture in 'A Country with Every Touristic Feature': An Overview of Hotels, Holiday Villages and Houses in Post-War Turkey". In Alina Serban, Kalliopi Dimou, and Sorin Istudor (Eds.) **Enchanting Views: Romanian Black Sea Tourism Planning and Architecture of the 1960s and 70s**. Bucharest 2015, pp. 236-249.
- "Anadolu Kulübü Binası", **Arkitekt**, 295, 1959, pp. 45-52.
- ASASOĞLU, Ali, Çağdaş Türk Mimarlığı Kimlik Arayışı Sürecinde Eklektik Eğilimler, Karadeniz Technical University, Institute of Natural Sciences, Master's Thesis, Trabzon 1988.
- ATAY, Ümit, "Otel Davası Tamamen Halledilemiyor", **Turing**, 1956 January, p.19.

87 S. Bozdoğan, *op. cit.*, 2016, p. 23.

88 <http://www.anadolukulubu.com/tr/>

89 Esen Çetingil, Personal Interview, İstanbul 2018.

90 Zeynep Tuna Ultav, Gökçeççek Savaşır, "The Erasure of History in the Remodeling of the Grand Efes Hotel in İzmir", **Interiors**, 3(3), 2012, pp. 181-202.

- BAYRAKTAR, Erdoğan, “Eskişehir Hilton’u”, **Milliyet**, 1959 October 01. Retrieved 09.07.2019 from Milliyet Newspaper Online Archive.
- BOZDOĞAN, Sibel, Hiltonculuk. In T. Elvan Altan, Sevil Enginsoy Ekinci (Eds.), **İnci Aslanoğlu için bir Mimarlık Tarihi Dizimi**, Ankara 2019.
- BOZDOĞAN, Sibel, Turkey’s Postwar Modernism: A Retrospective Overview of Architecture, Urbanism and Politics in the 1950s. In M. Gürel (Ed.) **Mid-Century Modernism in Turkey: Architecture across Cultures in the 1950s and 1960s**, New York and London 2016.
- “Büyük Efes Oteli”, **Arkitekt**, 318, 1965.
- CAN BİLGE, Aslı Nevin, Paul Bonatz’s Turkey Years, İstanbul Technical University, Graduate School of Science, Engineering and Technology, Unpublished Master’s Thesis, İstanbul 2017.
- CONKER, Sibel, İstanbul’daki Kent Otellerinin Mekan Dizim Yöntemiyle Analizi, Yıldız Technical University, Graduate School of Natural and Applied Sciences, Unpublished Master’s Thesis, İstanbul 2009.
- ÇETİNGİL, Esen, Personal Interview, İstanbul 2018.
- “Çınar Oteli”, **Arkitekt**, 297, April 1959, pp.132-140.
- DEMİREL ETLİ, Pınar; KURT Özlem, Eskişehir Porsuk Oteli, **Docomomo\_Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları**, 31 October-2 December 2014 Erzurum.
- DURUKAL, Hüsnü Sadık, “Otelcilik Endüstrisi ve Turizm”, **Turing**, March 1956, pp.3-4.
- ELDEM, Sedat Hakkı, “Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı”, **Mimarlık**, Ankara 1973.
- “Eskişehir Porsuk Oteli Açılıyor”, **Milliyet**, 21 October 1959.
- EVCİN, Erol, “Basın-Yayın Ve Turizm Bakanlığı Döneminde Turistik Tanıtım ve Propaganda (1957-1963)”. **Atatürk Dergisi**, 6 (2), Erzurum 2016, pp. 41-91.
- “Fenerbahçe’de yapılacak olan otel”, **Hayat**, İstanbul 1 March 1957.
- “Finally the Hilton Hotel, or a Hotel”, **SALT Research**, Rahmi M. Koç Archive, File No: D.156.
- GÖNLÜGÜR, Emre, Personal Interview, İzmir 2019.
- GÖNLÜGÜR, Emre, American Architecture and the Promise of Modernization in Postwar Turkey, University of Toronto, Graduate Department of Art, Doctoral Dissertation, Toronto 2014.
- GÖRKEY, Aykut, “Hilton ayarında 6 otel daha yapılacak”, **Turing**, 1957 December, pp.12-13.
- GÜLERSOY, Çelik, “Hotel d’Angleterre”, **Cumhuriyet**, İstanbul 31 August 1989. Retrieved from Taha Toros Online Archive, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/4234>.
- GÜRSOY, Özdemir, “17 Katlı Oteli”, **Milliyet**, 5 July 1958, Retrieved 28.05.2019 from <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr>.
- “Hilton’un Benzeri”, **Milliyet**, 11 June 1955, Retrieved 28.05. 2019 <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr>.
- HITCHCOCK, Henry Russell; JOHNSON Philip, **The International Style: Architecture Since 1922**, New York 1932.
- İstanbul Hilton Otel, Krt\_02657, Retrieved from İstanbul Atatürk Library Digital Archive.
- “İstanbul bir otel kazandı”, **Hayat**, 29 August 1958.
- “İstanbul’un Otel Davası”, 1945, Retrieved 28.05.2019 from Taha Toros Online Archive, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/2422>.



- KAÇEL, Ela, "This is Not an American House: Good Sense Modernism in 1950s Turkey." In Duangfang Lu (Ed.) **Third World Modernism: Architecture, Development and Identity**, London 2011, pp.165–185.
- KAÇEL, Ela, "Hiltonculuk and Beyond: The Dialectics of Intellectualism in Postwar Turkey." **Candide: Journal for Architectural Knowledge**, N. 3, Aachen 2010, pp. 9–35.
- KALAYCIOĞLU, Kadri, Personal Interview, Ankara 2018.
- KARABAŞ, Burcu, "Emek Otelleri'nin Hazin Öyküsü", 2008, Retrieved 28.05.2019 from <http://v3.arkitera.com/h36932-emek-otellerinin-hazin-oykusu.html>.
- KOCA Güler; KARASÖZEN Rana, "1945–1960 Dönemi Eskişehir Modern Kent Merkezinin Oluşumunda Öne Çıkan Yapılar", **Anadolu University Journal of Social Sciences**, 10 (3), Eskişehir 2010, pp.191-211.
- KORTAN, Enis, **Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi, 1950-1960: XX. Yüzyılın Başından 1950'ye kadar olan Sürede Modern Mimarlığın Dünya'daki ve Türkiye'deki Gelişmesiyle Birlikte**, Ankara 1971.
- KORTAN, Enis, **Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1960-1970)**, Ankara 1973.
- KÜÇÜKERMEN, Gözen, Personal Interview, İstanbul 2018.
- Ministry of Press, Broadcasting and Tourism, İstanbul [Brochure]. 1958 İstanbul. Retrieved from Atatürk Library Digital Archive, Muhsin Ertuğrul Collection.
- NAYIR, Y. Nabi, "Otsiz Şehir", **Yeni Sabah**, 8 September 1941, Retrieved 28.05.2019 from Taha Toros Online Archive, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/2422>.
- ORGUN, Vahid, "Turizm ve Organizasyon", **Turizm Alemi**, 2, April 1954.
- ÖZDEMİR, Mehmet, "Türk Turizminin Temel Taşlarından: Emekli Sandığı Otelleri" **Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi**, 24 (2), Ankara 2013, pp. 266-275.
- ÖZORHON, İlker Fatih, The Issue of Originality in Architecture: Turkish Modernity in the Period of 1950-60, İstanbul Technical University, Graduate School of Science, Engineering and Technology, Doctoral Dissertation, İstanbul 2008.
- ÖZORHON, İ. F.; ULUSLU URAZ, T, "1950-60 Arası Türkiye Mimarlığı'nda Özgünlük Arayışları", **İTÜ Dergisi/a Mimarlık, Planlama, Tasarım**, 8 (2), İstanbul 2009, pp. 89-100.
- PEKSAYAR, Orhan, "262 Odalı Tarabya Oteli 4 Nisan Günü Açılıyor", **Milliyet**, 28 March 1966.
- SALT Research, Fazıl Saffet Aysu Archive.
- SALT Research, Güntekin Çizgen Archive.
- SAYAR BAŞARAN, Sevgi. (2007, March 9). "Çınar Hotels targets the young". **Hürriyet Daily News**, Retrieved <http://web.archive.org/web/20160304205813/http://www.hurriyetdailynews.com/cinar-hotel-targets-the-young.aspx?pageID=438&n=cinar-hotel-targets-the-young-2007-09-03>.
- SEZGİN, Mukadder, Personal Interview. Ankara 2018.
- TANYELİ, Uğur, 1950'lerden bu yana mimari paradigmaların değişimi ve 'reel'mimarlık. In Y. Sey (Ed.), **75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık**, Ankara 1998, pp. 235-254.
- TANYELİ, Uğur, "Biz hep mi taklit ederiz?" **Arredamento Mimarlık**, 6, İstanbul 2001, pp. 6-7.
- TEKİN, İlke; AKPINAR, İpek, "Betonarmenin Anonimleşmesi Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı Sonrası Yapılı Çevrenin İnşası", **Mimarlık**, Ankara 2014, 377, pp.70-74.
- The Grand Tarabya Hotel, Krt\_024551, Retrieved from İstanbul Atatürk Library Digital Archive.

- TİL, Enis Tahsin, “Yeni Oteller”, **Turing**, September 1955, p.15.
- TUNA ULTAV, Zeynep; SAVAŞIR, Gökçeçiçek, **50 Yılın Ardından Türkiye’nin İlk Otel Motel Zinciri TUSAN**, İzmir 2016.
- TUNA ULTAV, Zeynep; SAVAŞIR, Gökçeçiçek, “The Erasure of History in the Remodeling of the Grand Efes Hotel in İzmir”. **Interiors**, 3(3), 2012, pp. 181-202.
- “Turistik Otel”, **Arkitekt**, 1952-03, pp.56-63.
- TOZOĞLU, Ahmet Erdem, **Grand Hotels in Major Cities of Turkey, 1950-1980: An Evaluation of Modern Architecture and Tourism**, Middle East Technical University, Graduate School of Social Sciences, Unpublished Master’s Thesis, Ankara 2007.
- UZ, Funda, “Hukukçular Sitesi as the Stage of Everyday Life”, In Pelin Derviş (Ed.). **Places of Memory** (curator: Murat Tabanlıoğlu), İstanbul, Venice 2014.
- ÜNVER, Rüçhan, “Haftaya Açılıyor”, **Milliyet**, 07 July 1958, p.3.
- VANLI, Şevki, **Mimariden Konuşmak: Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış (V1)**, Ankara 2006.
- VANLI, Şevki, “Hiltonculuk”, **Kim**, 29 November 1958, pp. 31-32.
- WHARTON, Annabel Jane, **Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture**, U.S.A 2001.
- YILDIZ, Zafer, “Turizmin Sektörünün Gelişimi ve İstihdam Üzerindeki Etkisi.” **Süleyman Demirel University, The Journal of Visionary**, 3 (5), Isparta 2011, pp. 54-71.
- ZAT, Vefa, **Eski İstanbul Otelleri: İstanbul Hilton 50 yaşında**, İstanbul 2005.
- <http://www.anadolukulubu.com/tr/>

## Oryantal mi Oryentalist mi? Osmanlı’da Oryentalist Algıya Mobilya Üzerinden Bir Okuma

İlona Baytar\* 

### Öz

Bir olgu olarak 19. yüzyıla şarkiyatçı söylemle atfedilen oryantalizm, Batı ile Doğu arasındaki iktidar ilişkisinde genellikle kültürel ve ideolojik düzlemde bir söylem olarak ifade edilir; Edward Said’in kaleme aldığı *Oryantalizm* adlı çalışmasında ise ifadesini bularak yeni bakış açıları ve yorumlamalarla üzerine pek çok çalışmanın yapılmasına olanak tanır. Batı’nın Doğu’yu tanımlamak için kullandığı bu kavram, zaman içinde gündelik hayatın da içine yerleşerek bir anlam karmaşasına uğrar ve “oryantal” (doğuya özgü) olanın da yerine kullanılmaya başlar.

Batı için Doğu’ya ait olan her şeyi tanımlamada kullanılan Oryentalist kavramı, Osmanlı Devleti’nde nasıl algılanıyor ve nasıl kavranıyordu? Coğrafi olarak doğuya konumlanmış olan Osmanlı’da telaffuz edilmeye başlanan Oryantalizm, Batı’dan ithal bir kavramı mı ifade ediyordu, yoksa kendi oryantalizmini mi oluşturmuştu?

“*Oryantal mi, Oryentalist mi? Osmanlı’da Oryentalist Algıya Mobilya Üzerinden Bir Okuma*” başlığını taşıyan bu çalışmada Osmanlı’nın Oryantalizme bakışı ve bu kavramı nasıl algıladığını sorgulamak ve mobilyalar üzerinden kullanım eşyalarının temsiline farklı bir perspektiften okuma yapmak amaçlanmıştır.

### Anahtar Kelimeler

Oryantalizm • Oryantal • Osmanlı • Mobilya • Saray

### Oriental or Orientalist? A Study of the Orientalist Perception in the Ottoman Empire from the Perspective of Furniture

### Abstract

Orientalism, attributed to the 19<sup>th</sup> century and to Orientalist discourse, is often expressed in cultural and ideological platforms in defining the relationship of power between East and West. However, by finding its expression in Edward Said’s work, Orientalism allows many studies to be done with new perspectives and interpretations. This concept, which the West uses to define the East, adopts a complexity of meanings by settling into everyday life and is starting to be used instead of oriental (inherent in the east).

How was the concept of the Orientalist, used to describe everything that belonged to the East for the West, perceived and comprehended in the Ottoman Empire? Did Orientalism, which also began to be pronounced in the Ottoman Empire, (itself situated towards the east geographically), mean a concept imported from the west, or did the Empire create its own Orientalism?

This study, titled “*Oriental or Orientalist? A study of the Orientalist perception in the Ottoman Empire from the perspective of furniture*”, is aimed to question the Ottomans’ approach to Orientalism and how they perceived this concept, and to study the representation of daily-used objects from a different perspective, particularly regarding furniture.

### Keywords

Orientalism • Oriental • Ottoman • Furniture • Palace

\* **Sorumlu Yazar:** İlona Baytar (Dr., Sanat Tarihçisi, Araştırmacı), Milli Saraylar, İstanbul, Türkiye.  
E-posta: ilonabaytar@gmail.com ORCID: 0000-0001-8564-5665

**Atf:** BAYTAR, İlona, “Oryantal mi Oryentalist mi? Osmanlı’da Oryentalist Algıya Mobilya Üzerinden Bir Okuma”, *Art-Sanat, 12(Temmuz 2019)*, s. 89-108. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0018>

### **Extended Summary**

Even though Orientalism, originating from the word Orient that refers to the sun rising in Latin, is defined as a phenomenon of the 19<sup>th</sup> century, its actual emergence dates back to the beginning of capitalism and geographical discoveries. Thus, while the phenomenon of Orientalism shaped within the mindset of capitalism in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries points to Western interpretations filled with prejudices that have marginalized the East, the East is portrayed not only as a neighbor to the West, but also as its oldest cultural rival and the oldest colonial place. Orientalism is seen as the discourse of the power relationship between the two geographies, which are defined as the West and the East although their borders have not yet been determined by certain lines, on the cultural and ideological platform. In the 19<sup>th</sup> century, it becomes an Orientalist discourse and defines a concept clearly expressed in the work of Edward Said named *Orientalism*. According to Said's discourse, there is an East that is portrayed from the West's point of view and meets the notion of the other. On the other hand, the West defines itself as the dominant subject and exploits the other by degrading it to an object state and restructures it.

The Eastern fashion, which started in the West having a certain economic and cultural level, spread across Europe through diplomacy, trade and war. In the 18<sup>th</sup> century, a new interest started in the Near and Middle East with trade and colonialism going beyond being just fashion. Now, an Eastern dream was in question. A century later, when this imagined East was replaced by the very real East that was visited and seen, new interpretations that shaped with political dynamics came to light.

Orientalism entered Ottoman discourse in the second half of the 19<sup>th</sup> century. In a short time, the capital Istanbul began to take on an Orientalist atmosphere with its architectural structures, ornaments and decorative objects. The construction of the Çırağan and Beylerbeyi palaces and the furniture used in their decoration appeared as examples of this style. The orientalist depiction of the period of Sultan Abdülaziz was fed from two different sources. The first one was the Islamic component of Alhambra originated Moorish art and the other one was the radial passages of the Anatolian Seljuks also seen in early Ottoman art.

After the reign of Sultan Abdülaziz, the Orientalist definition of the II. Abdülhamid period reached a different interpretation. Beginning as a fashion in the 18<sup>th</sup> century, Orientalism developed in the 19<sup>th</sup> century depending on the political goals, so it did not simply demonstrate a pleasure and taste for this century. As it became a political practice, the things of use began to express a political discourse way beyond fashion.

In the last quarter of the 19<sup>th</sup> century, the Moorish style was replaced by the dominance of the "mashrabiya" (Islamic window screen) and mother-of-pearl works, in which Damascus and Jerusalem works were effective. The socio-political situation

of the state, Sultan II. Abdülhamid's start of creating his visible politics with the title of Caliph by turning his politics to the East and the relationships established with the East and Far East in this context would allow a large number of original Eastern and Far Eastern items to enter the palace.

The Far East and the Indian influence, which began in the West at the end of the 17<sup>th</sup> century, became effective enough to determine a style in furniture until the end of the 19<sup>th</sup> century. This interest, which began with curiosity about unfamiliar civilizations, had a double-sided effect. While it was desirous to create a fantastic atmosphere with the production of imitations of this furniture in the West, in the Far East, with the Western interest, the furniture that was suitable for the lifestyle and use of the West began to be produced and exported. In the Ottoman Empire, the furniture in the Orientalist style, especially those pieces coming through the Western channel, were nothing other than the import of Western fashion, while the ones that are supplied through direct procurement and gifts were the result of trade connections and political relations between states.

Today, when the furniture used in the decoration the palaces, pavilions and mansions of the National Palaces are examined, the presence of a large number of Orientalist style objects of use have been determined. In the studies on the collection in question, it can be seen that the Oriental furniture, i.e. the ones specific to the East, are more noticeable in number than their Orientalist style counterparts. In this context, the furniture groups of the Dolmabahçe, Beylerbeyi and Çırağan palaces, which are suitable for the Orientalist view, can be defined as follows: Furniture produced for the Ottomans in the Western market, furniture where local styles and techniques are applied to the Western form, and gifted and/or purchased furniture.

The definition of Orientalism in the Ottoman Empire is uncertain; Does it express a taste imported from the West or the re-adoption of the Oriental preference? As a matter of fact, the Ottoman Empire, which was an eastern state by its geographical location, would leave the Crimean War with the Western states as a part of the Western states for the first time in the first half of the 19<sup>th</sup> century. When defining itself as a Western state, it seems to be a natural process to adopt the Western-originated Orientalism at this point. However, although the re-interpretation of the tradition of Sultan Abdulaziz period (preparation of *Usul-u Mimari-i Osmanî*) is also seen as an interpretation of adopting his own values, the predominance of the Orientalist emphasis will leave this subject in suspense. The Orientalist perception of the end of the century is seen as a result of established political affinities and commercial connections. As a result, the Western-origin Orientalism adopted in the periods of Sultan Abdülaziz and II. Abdülhamid and encountered with different application practices is adopted only as a style in Ottoman geography and it can be stated that it was used instead of the Oriental style.

## Giriş: Kavram Olarak Oryantalizm

Latince güneşin doğuşunu ifade eden “Orient” sözcüğünden gelen Oryantalizm, Doğu dünyasını inceleyen ve Doğu hakkında değer yargıları üreten Batı kaynaklı çalışmalara yapılan genel bir tanımlamadır. Bir düşünce biçimi olarak Doğu ile Batı arasındaki değişken tarihsel ve kültürel ilişkinin, düşünsel bağlamda ele alınarak imgelemlerini ve hayali resimlerini içerir. Oryantalizm akademik anlamda ilk defa Lord Byron tarafından 1811’de kullanılır; ancak Doğulu milletlerin düşünce ve ifade tarzları ile geleneklerini içeren ikincil anlamdaki kullanılışı daha eskiye, 1769’a tarihlenir. Fransa’da ise 1826’ya kadar literatürde yer almaz.<sup>1</sup>

Avrupa’da Rönesans sonrasında diplomasi, ticaret ve savaş yoluyla yayılan Türk modasının yanında 18. yüzyılda Yakın ve Ortadoğu’ya karşı yeni bir ilgi başlar, askerî ve ticari ilişkilerle gelişen bu karşılıklı etkileşim bir süre sonra Doğu Egzotizmi’ne yol açar. Egzotizm ise yerini Oryantalizm’e bırakırken Oryantalizm’in çıkışı çeşitli nedenlere dayandırılır. Napolyon’un Mısır seferi, 1830’da Cezayir’in Fransızlar tarafından alınması, 1821-1830 Yunan Bağımsızlık Savaşı, 1854-1855 Kırım Savaşı gibi siyasal olayların yanı sıra, Oryantal Araştırma Merkezlerinin kuruluşu (Fransa’da 1822’de Paris’te Société Asiatique Derneği, 1823’de Londra’da Royal Asiatic Society açılır), Ejiptolojiye duyulan ilgi, gezi koşullarının iyileşmesi, çeşitli uluslararası sergilerde İslam kültürünün tanıtılması ve Romantik akım, söz konusu nedenler arasında gösterilir.<sup>2</sup> Her ne kadar 19. yüzyılın bir olgusu gibi tanımlanmış olsa da Oryantalizm aslında kapitalizmin başlangıcına 15. yüzyıla, coğrafi keşiflere kadar dayandırılır. Özellikle Afrika kıyılarının Portekiz tarafından sömürgeleştirilmesi ve Yeni Dünya’nın keşfi ile ilişkilendirilir.<sup>3</sup>

18 ve 19. yüzyıllardaki kapitalizmin düşünce yapısı içinde şekillenen Oryantalizm olgusu, Batılının Doğu’yu ötekileştirdiği, ön yargılarla dolu yorumlarına işaret ederken Doğu, Batı için sadece komşusu değil, aynı zamanda en eski kültürel rakibi ve en eski sömürge mekânı olarak betimlenir.<sup>4</sup> Bu betimlemenin arkasında yüzyıllar boyu devam eden Batı ile Doğu arasındaki ticari ilişkilerin ve çıkar çatışmalarının gerisindeki iktidar ilişkisi yer alır. Bu ilişki çoğunlukla kültürel ve ideolojik düzlemde bir söylem olarak dile getirilirken, 19. yüzyılda Şarkiyatçı<sup>5</sup> söyleme dönüşecek, Edward Said’in *Oryantalizm* çalışmasında net ifade edilen bir kavramı tanımlayacaktır. Said’e göre Batı’nın bakış açısıyla tasvir edilen Doğu, *öteki* imgelemine oluştururken

1 Yücel Bulut, “Oryantalizm”, **İslam Ansiklopedisi**, C. XXXIII, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını s. 428-437; Taner Timur, “Oryantalizm(ler) Tartışması”, **Toplumsal Tarih**, S. 119, 2003, s. 64-70.

2 Semra Germaner-Zeynep İnankur, **Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul 1989, s. 18.

3 Bu konu ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. “Giriş: Dünya Nasıl Dünya Oldu?”, **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, Der. Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu, İstanbul 1996, s. 13.

4 Edward Said, **Şarkiyatçılık Batı’nın Şark Anlayışları**, İstanbul 2003, s. 11.

5 “Şarkiyatçılık” kavramı bir bilim dalı olarak gösterilir ve Doğu merakından ayrı tutulur. Şarkiyatçılık Avrupa’nın Doğu’yu tanımlama çabası içinde aslında 16. yüzyıldan itibaren İngiliz ve Fransız emperyalizminin bir projesi olarak görülür. Bkz. Edward Said, **a.g.e.**, s. 21.



ötekileşme, “*kuvvetli olanın kendini egemen özne olarak yapılandırması ve sonra da onu nesne durumuna indirgeyerek yönetmesi, sömürmesi ve sürekli olarak onun ötekiliğini tarifedecek bir dil oluşturmasıdır.*”<sup>6</sup> Nitekim Oryantalizm üzerine yapılan çalışmalarda Doğu, Batı için nesnel gerçekliği olan bir mekân değildir, hep aynı imgelerle betimlenen ve üzerinde yorumlamalarda bulunulabilen bir tasvirdir.

### Kültürel Söylem Olarak Oryantalizm

Rönesans’la birlikte Batı kendi üstünlüğünü kanıtlamıştır, Doğu modası ise diplomasi, ticaret ve savaş yoluyla tüm Avrupa’ya yayılır. 18. yüzyılda da özellikle ticaret ve beraberinde getirdiği sömürgecilik faaliyetleri ile Yakın ve Ortadoğu’ya karşı yeni bir ilgiyi başlatır. Kültürel ve ticari bağlamda Batı kültürü kendisini doğu coğrafyasında tanıtırken aynı zamanda bir Doğu Egzotizmi’ne de yol açacak,<sup>7</sup> Romantik akımın akılcılığa ve burjuva tekdüzeliğine başkaldırısı ile bir Doğu Miti’ne dönüşecektir. Orijinallik/farklılık arayışı içinde dokundukları her şeyi mitleştirilen romantikler, Doğu Miti ile Doğu Egzotizmini gizemleştirirken bir o kadar da öznelendirirler. Bir süre sonra Doğu’yu konu alan ne kadar Romantik yazar/sanatçı varsa bir o kadar da Doğu tanımlaması belirmeye başlar. Sonunda Romantiklerin ortaya çıkardığı Doğu Miti şöyle tanımlanır:<sup>8</sup> “*Ebedi ve değişmez bir Doğu vardır. Ve bu Doğu değişmezliğini bir ölçüde karşıtlıkların çözümlememesine borçludur. Doğu her şeyden önce bir tezatlar ülkesidir. Orada en korkunç suçlarla en arı bir masumiyet, en affetmez tabularla en çıldırtıcı duygusallık ve yasak zevkler, efendilikle kölelik, kişiliklerde yoğun çelişkilerle birlikte bulunur.*” Ortaya çıkan bu Doğu Miti, Doğu’ya yolculuk isteğini de beraberinde getirirken dönemin Avrupa’sı Doğu’yu İslam ile özdeşleştirir, öyle ki Doğu denildiğinde direkt İslamiyet’in egemen olduğu topraklar göz önüne getirilir.<sup>9</sup>

Sanat tarihinde ise Oryantalizm, 19. yüzyılın ortalarında Théophile Gautier tarafından, Doğu dünyasını konu alan resim türü için kullanılmaya başlanır, o zamandan itibaren de Batılıların İslam dünyası karşısındaki tavırlarını belirten genel bir terim olarak benimsenir.<sup>10</sup> Elizabeth Dahab’a göre Gautier’in hayalinde Doğu’nun birkaç kususuz işlevi vardır: “*Batı’nın bir alternatifi*”dir; insanın güzelliği bulabileceği ve

6 Edward Said, *a.g.e.*, s. 11; Jale Parla, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, İstanbul 2010, s. 11.

7 Sara Peterson, “Orientalism”, **The Dictionary of Art**, C. XXIII, 1928, s. 503; Semra Germaner, Zeynep İnankur, “19. Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye” **Osmanlı Sarayı’nda Oryantalistler**, Ed. Ö. Taşdelen-I. Baytar, İstanbul 2006, s. 9-31.

8 Jale Parla, *a.g.e.*, s. 23-26.

9 Doğu’yu görmek ve Doğu’ya gitmek bir süre sonra sömürgeci söylemle örtüşmeye başlayacak ve şarkiyatçılık söylemine dönüşecektir. Bkz. Jale Parla, *a.g.e.*, s. 23-26.

10 Semra Germaner, Zeynep İnankur, “19. Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye”, s. 9; John M. MacKenzie, **Orientalism History, Theory and the Art**, Manchester University Press, New York, 1996, s. 43 ayrıca bkz. Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul 1989; a.y. **Oryantalistlerin İstanbul’u**, İstanbul 2002.

Batı toplumunun çirkinliğinden kaçabileceği bir “*başka yer*”dir; “*vasatlıktan*” ve “*yaratıcılıktan*” kurtulmaya hizmet eder.<sup>11</sup>

Batı kendinden söz etmeyen; duygularını, kişiliğini, kimliğini ifade etmeyen, tarihinin temsilciliğini üstlenmeyen Doğulu adına konuşarak, Doğu’yu temsil ederken, Doğulunun niçin ve nasıl Doğulu olduğunu sadece Batılılara değil, Doğuluya da gösterip benimsetir. Sonuçta üniversitelerde araştırılan, öyküleri yazılan, ressamların atölyelerinde işlenen, müzelerde sergilenen, yeniden kurulan pek çok Doğu tanımlaması ortaya çıkar. Aynı sıfatlar, aynı imgelerle betimlenen, hiç değişmeyen bir Doğu tanımlanır. Buna göre Doğu ne kadar hayranlık duyulsa da aşağılanan, hor görülen, üstün Batı kültürüne bağımlı kılınan bir yerdir. Despotizmi, zulmü, ihtişamı, duygusallığı, erotizmi, ehlileştirilmiş felsefesi ve mistisizmi ile yeniden kurulmuştur. Doğu artık Batı’nın ürettiği hayali bir Doğu’dur; ama bir Batı rüyası da değildir. Doğu’nun ve ona ait özelliklerin Batılı gözle yeniden kurulmasıdır. Batı’nın karşıt imgesi olarak ona göre kendini tanımladığı ve rahat bir vicdanla sömürebilmek için ötekileştirdiği yerdir.

Doğu olmasaydı eğer Batı’da olmazdı. Batı, Doğu’yu ötekileştirerek başka bir deyişle kendisinin tamamen zıttı olan bir Doğu icat ederek Doğu’yu Doğululaştırarak kendini tanımlar. Bu ötekileştirme ile kendisinde olan iyi şeylerin, Doğu’da olmadığını ve kendisinde olmayan kötü şeylerin hepsinin de Doğu’da var olduğunu iddia eder. Bu iddianın yaygın bir şekilde kabul görmesinin ardında ise Avrupa kimliğinin kuruluş süreci yatar. Böylece modern Avrupa’ya yüklenen bütün olumlu özellikler bir kimliğe dönüştürülebilmiştir. Avrupalı kimliği oluşturulurken karanlık çağın tüm özellikleri şarkiyatçı literatür aracılığı ile Doğulu/ötekine yüklenmiş, böylece Doğu karanlık Orta Çağ içinde yaşadığı varsayılan bir nesneye dönüştürülmüştür.<sup>12</sup>

Batılı sanatçı tuval resimlerinde Doğu’ya atfedilen tanımlamaları kullanır. Figürler genellikle miskin, tembel, erotiktir. Ya çeşme başındadır ya kahvehanede ya bir eğlence ortamında ya da çıplak/yarı çıplak olarak harem ya da hamam sahnesindedir. Tamamen hayal ürünü olan bu tuvalerde, çoğunlukla resmin tamamlayıcı dekoru olarak mobilya ve aksesuarlar da kullanılarak hayali bir atmosfer oluşturulur.<sup>13</sup> Oryantalist bir tuval resmi *Oryantal/(ist) mekân*, *Oryantal/(ist) figür* ve *tamamlayıcı aksesuarlardan* oluşur.

19. yüzyılda tuvalere konu olan hayali mekânlar gündelik hayata da yansır, Doğulu gibi yaşama isteği ortaya Oryantalist etkili mobilyaları çıkartmaya başlar. Doğu’ya gitmenin ve Doğu’yu görmenin ayrıcalık olarak görüldüğü Batı ortamında, Doğu’ya

11 Théophile Gautier, *İstanbul*, Profil Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 8-9, 11.

12 Lütfi Sunar, “Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız?”, *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu 9-10 Aralık 2006*, İstanbul 2007, s. 34.

13 Konu ile ilgili farklı bir yorum için bkz. Uwe Fleckner, “Moderne Giden Bir Yolda Bir Klasisist Jean Auguste-Dominique Ingres: Türk Hamamı”, *Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları*, S. 2, 2004, s. 22-38.

gelebilenler kendilerini Doğulu kıyafetler içinde resmetmeye başlar.<sup>14</sup> Uzun yıllar İstanbul'da kalmış Fransız şair Pierre Loti, *Aziyade* adlı romanında Doğu topraklarında bulunmaktan duyduğu mutluluğu şöyle ifade eder: “(...) *bakır zarflı mini mini fincanlarda Türk kahvesi içmek; güneşin altında oturmak ve bir nargile dumanı içinde yavaşça kendinden geçmek; dervişlerle veya geçenlerle konuşmak; bu hareket ve ışık dolu levhanın şahsen bir parçası olmak, hür, tasasız ve meçhul olmak.*”

Doğu'ya dair kompozisyonlarda oluşturulmaya çalışılan fantastik ve egzotik ortamların, gündelik hayatın içinde yer almaya başlaması Rokoko üslubu içinde yeniden yorumlanarak Çin-Uzakdoğu sanatının etkisini taşıyan Chinoiserie<sup>15</sup> akımını ortaya çıkarır. Daha çok seramik, porselen, duvar kâğıtları, tekstil malzemeleri ile lake mobilyada uygulamaları görülür. Çin sanatını Gotik üslubun içinde yorumlayan Thomas Chippendale ise 18. yüzyılın Avrupa'sına hâkim olur.<sup>16</sup> Oryantalist etkili üretilen mobilyalarda Uzakdoğu formlarının yanı sıra en yaygın tercih İslam sanatında kaynağını bulan Elhamra etkili Magribi üslup olur.

### Osmanlı Devleti'nde Oryantalizmin Algılanması ve Mobilyalar

Osmanlı Devleti'nde Oryantalizm bir üslup olarak 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenir. Sultan Abdülaziz 1861'de Osmanlı tahtına çıktığında Batı'da Oryantalist etki başlayalı yarım yüzyılı geçmiştir. Osmanlı toplumu ise Batı modellerinin uygulamaları ile doludur. Mimari, bezeme ve kullanım eşyaları ile Batılılaşmanın en yoğun yaşandığı yıllardır. Dönemin sultanı Abdülaziz (1861-1876), kardeşi Sultan Abdülmecid'den (1839-1861) daha farklı bir kişiliğe sahip, Doğu'ya ilgisi ağır basan bir hükümdardır. Saltanat döneminde biri Doğu'ya diğeri ise Batı'ya gerçekleştirmiş olduğu iki büyük seyahat -3 Nisan 1863'te Mısır'a, 21 Haziran 1867'de Avrupa'ya- dönemin kültürel ve sanatsal ortamının değişiminde en büyük etmenlerinden birisi olur.

Kısa sürede başkent İstanbul, inşa edilen mimari yapılar, bezemeleri ve dekorasyon objeleri ile Oryantalist bir havaya bürünmeye başlar. Çırağan ve Beylerbeyi saraylarının inşaları ve dekorasyonlarında kullanılan mobilyaları bu üslubun örnekleri olarak karşımıza çıkar. Batı'nın tanımladığı Doğu'ya ait bir kavramı ve bir üslubu temsil eden Oryantalizm, Sultan Abdülaziz döneminde neden bu kadar benimsenmişti? Üslup sadece alınmış ve aplike mi edilmişti, yoksa Sultan Abdülmecid döneminin aşırı Batılı yaşamı ve israfı karşısında bunalan ve Sultan Abdülaziz'i bir kurtarıcı gibi gören halkın karşısında kendi içine dönerek; yenileşme arayışlarını geleneklerinde arama isteğinden mi kaynaklanmıştı? Belki de Oryantalizmin düz tanımlamasıyla

14 Thalasso, giydiği Doğulu kıyafetiyle Fausto Zonaro'ya kendi portresini yaptırırken, Fausto Zonaro da yaptığı hemen her tuvalde kendisini de resmin bir parçası olarak Doğu'ya özgü betimlemiştir.

15 <https://www.britannica.com/art/chinoiserie> Erişim Tarihi: 22 Nisan 2019.

16 **World Furniture**, Ed. Noel Riley, 1989, s. 26.

Doğu'yu ötekileştirme ile eş değerde kendi doğusunu öteki olarak görerek bilinçli bir Oryantalizmi benimsenmiş olmasıydı. Kuşkusuz ki bu soruların cevapları özel yorumlara ve tartışmaya açıktır.

Osmanlı'da Oryantalist etki ilk olarak mimari yapılarda ve yapıların dekorasyonlarında karşımıza çıkar. Dönemin mimarisine hâkim olan geleneksel tasarım programı ilk örneklerini Kasımpaşa Bahriye Nezareti binasında daha sonra Beylerbeyi Sarayı'nda verirken Çırağan Sarayı dönemin en yetkin örneği olarak inşa edilir. Almanya'da inşa edilen Wilhelma Sarayı'ndan esinlenerek inşa edilen Çırağan Sarayı, hem mimarisi hem de kullanım eşyaları ile Elhamra kaynaklı, Magrip sanatın<sup>17</sup> özelliklerini taşır.

Sultan Abdülaziz'in beğenisi ve zevkleri dikkate alınarak gerçekleştirilen yeni saray yapılarında ve kullanım eşyalarında Batı kaynaklı Oryantalist tanımlamasının içerisinde yer alabilecek olan bir başka bezeme motifi ise Anadolu Selçuklu'dan gelen ve erken dönem Osmanlı sanatında da örnekleri görülen yıldızlı ışınal kollu geometrik geçmelerdir. Nitekim 19. yüzyılın ikinci yarısında yeniden kullanım alanı bulacaktır. Bu noktada cevaplanmayı bekleyen başka birkaç soru daha belirir. Osmanlı geleneksel yapısındaki değerleri tekrar ortaya çıkararak bir yoruma ulaşmaya mı çalışıyordu? Oryantal olan formları kendi değeri gibi mi görüyordu yoksa ithal ettiği pek çok şey gibi bu da Batı'dan ithal bir zevkin ürünü müydü? Sultan Abdülaziz döneminde *Usul-u Mimari-i Osmanî*'nin hazırlanarak Osmanlı mimarlığının esaslarının belirlenmeye çalışılması kendi değerlerine dönüşün bir yorumu olarak görülse de çalışmada dönemin güncel örneklerinin Oryantalist çerçevede verilmiş olması bu sorunun cevabını açık bırakır.<sup>18</sup>

Cevapları tartışmaya açık pek çok soruyu içeren Sultan Abdülaziz döneminden sonra Sultan II. Abdülhamid döneminin (1876-1909) Oryantalist tanımlaması, Sultan Abdülaziz döneminden farklı bir yoruma ulaşır. 18. yüzyılda bir moda olarak başlayan Oryantalizm, 19. yüzyılda siyasi amaçlara bağlı olarak gelişim gösterir dolayısıyla bu yüzyıl için sadece bir zevk ve beğeniyi göstermez. Siyasi bir pratik haline gelirken, buna bağlı olarak kullanım eşyaları da artık modanın çok ötesinde siyasi bir söylemi ifade etmeye başlayacaktır.

19. yüzyılın son çeyreğinde Magribi üslup yerini Şam ve Kudüs işlerinin etkin olduğu muşarabiye<sup>19</sup> ve sedef işlerinin hâkimiyetine bırakırken devletin içinde bulundu-

17 Magrip sanatı, Suriye Emevi sanatının kaynağından uzakta, yerel İspanyol ve Berberi geleneklerden de beslenerek oluşur. Magrip sanatının ve mimarlığının Endülüs'teki anıtsal ürünlerinden biri Granada'daki Elhamra Sarayı'dır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Turgut Saner, **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm**, İstanbul 1998, s.15.

18 *Usul-u Mimari-i Osmanî* için ayrıntılı bilgi için bkz. N. Yazıcı, "Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmanî", **Arkitekt**, S. 497, Temmuz-Ağustos 2003, s. 12-19.

19 İslam dünyasında yaygın kullanımı olan pencere kafesi. Ayrıntılı bilgi için bkz., Ayman Fathy Ashour, "Islamic Architectural Heritage: Mashrabiya", **Islamic Heritage Architecture and Art II**, s. 245-253; Sa-

ğu siyasi konum ve kurduğu yeni diyaloglar Uzakdoğu ve Hint mobilyalarını Osmanlı topraklarına taşıyacaktır. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrası imzalanan Berlin Antlaşması ile gayrimüslim tebaanın kaybedilmesi, devletin kendini ve durduğu yeri tanımlamasının en büyük nedeni olur. Artık bu tarihten sonra Sultan II. Abdülhamid yönünü Batı'ya değil Doğu'ya çevirerek "Halife" sıfatı ile kendi görünür siyasetini oluşturmaya başlayacak, Doğu ve Uzakdoğu ile kurulan ilişkiler, gelişen Doğu siyaseti çok sayıda özgün Uzakdoğu eşyasının saraya girmesine olanak tanıyacaktır.

Gerek Sultan Abdülaziz gerekse Sultan II. Abdülhamid dönemlerine ait Oryantal/Oryantalist görüşe uygun olarak üretilen mobilyaların varlığı Osmanlı'da bir Oryantalist bakışın varlığına işaret ediyor olsa da bilinçli bir Batılılaşma çabasının olduğu gibi bir Oryantalizm'den söz etmek doğru bir yaklaşım mıdır? Son yıllarda yapılan çalışmalarda, özellikle Usame Makdisi'nin Osmanlı Oryantalizmi başlığı ile yayımladığı görüşlerinin çevresinde çalışmalar yapılmış olsa da 19. yüzyılın gerçekleri içerisinde ucu açık bir tartışmanın ötesinde değildir.<sup>20</sup>

Toplumların kültürel yapılarının önemli verileri olan mobilyalarla ait oldukları toplumların siyasi ve ekonomik yapısı ile birlikte gelişerek bezeme ve form olarak mimari üslup ile eş zamanlı ilerlerler. Batı'da 17. yüzyılın sonlarında başlayan Uzakdoğu ve Hint etkisi mobilyada 19. yüzyıl sonuna kadar bir üslubu belirleyecek kadar etkin olur. Kendisine benzemeyen uygarlıklara duyulan merakla başlayan bu ilgi, çift taraflı bir etki gösterir. Batı'da bu mobilyaların taklitlerinin üretimi ile fantastik bir hava oluşturulmak istenirken Uzakdoğu'da da Batı ilgisi ile Batı'nın yaşam tarzı ve kullanımına uygun mobilyalar üretilerek ihraç edilmeye başlanır.

Söz konusu mobilyalar bir süre sonra moda olmanın yanında aslında sömürgecinin de somutlaşmış pratiğini oluşturacaklardır. Osmanlı Devleti'nde ise Oryantalist üslubu taşıyan mobilyalar özellikle Batı kanalıyla gelenler, Batı modasının ithalinden başka bir şey değilken, doğrudan satın alım ve hediye yoluyla temin edilenler ise devletlerarası kurulan ticari bağlantıların ve siyasi ilişkilerin sonucudur.

Bugün Milli Saraylara bağlı son dönem saray, kasır ve köşkerlerin dekorasyonlarında yer alan mobilyalar incelendiğinde Oryantalist üsluplu çok sayıda kullanım eşyasının varlığı tespit edilmiştir. Bu çerçevede Dolmabahçe, Beylerbeyi ve Çırağan saraylarına ait, Oryantalist görüşe uygun olan mobilya grupları şu şekilde tanımlanabilirler:

1. Batı pazarında Osmanlı için üretilen mobilyalar
2. Yerel üslup ve tekniğin Batılı forma uygulandığı mobilyalar/Oryantal mobilyalar
3. Hediye ve/veya satın alma yoluyla gelen mobilyalar

bahaddin Türkoğlu, "Arabesk Tanımlı Ahşap Eserler", **Antik Dekor**, S. 39, İstanbul 1997, s. 143.

20 Konu ile ilgili tartışma için bkz. Ali Şükrü Çoruk, "Oryantalizm Üzerine Notlar", **Sosyal Bilimler Dergisi**, C. IX. S. 2, 2007.

Koleksiyondaki ilk grubu Batı pazarının Osmanlı için ürettiği Oryantalist görüşe uygun mobilyalar oluşturur. Daha çok Chinoserie ya da Anglo-china adı ile anılan bu mobilyalar, Uzakdoğu etkisinde Batılı form ve üslupların kullanımlarıyla üretilmiş ya da bambu mobilyalarda olduğu gibi doğrudan Uzakdoğu'dan temin edilerek ikinci bir pazar olarak Osmanlı'ya satılmışlardır. Nitekim Osmanlı Arşiv kayıtlarında yer alan ve Viyanalı bir firma olan August Knobloch Nachfolger'a ait bir kayıt Osmanlı sarayına satılan Uzakdoğu mobilyalarına aittir. Söz konusu arşiv belgesine göre 1 koltuk sandalyesi (olasılıkla kolçaklı bir sandalye olmalı), 1 sandalye, 1 yazıhane ve 1 dolap gönderilmiştir.<sup>21</sup> Burada geçen mobilyaların günümüz saray koleksiyonunda tespitinin yapılması her ne kadar mümkün olmasa da satın alma işlemini göstermesi açısından kayda değerdir.

Ayrıca Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Kütüphanesi'nde yapılan çalışmalarda tespit edilen mobilya kataloglarının Oryantalist mobilyaları içeren sayfaları, Batı'nın bu anlamda sahip olduğu pazarı göstermesi açısından da dikkate değerdir.<sup>22</sup> Katalogların ilgili bölümlerinde görülen mobilyaların saray koleksiyonunda yer alıyor olması ve günümüzde bunların tespit edilebilmesi de bu bilgiyi destekler niteliktedir. (G. 1-5)



G. 1. Maple & Co Firması Tarafından Gönderilen Katalogun Uzakdoğu Mobilyalarını Gösteren Sayfası, (İ. Baytar, "19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları", s. 1-25).

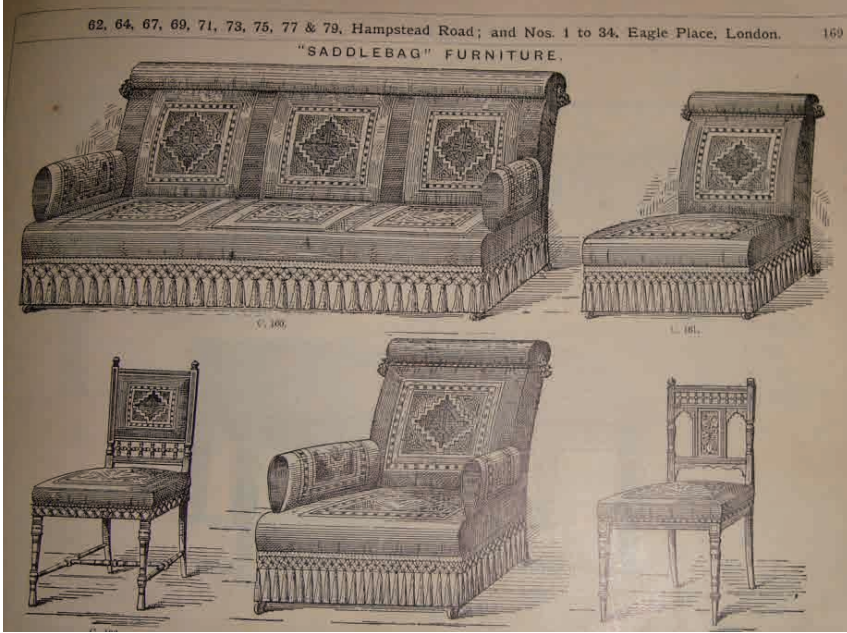
21 BOA, Y.PRK. TKM. 21/41 H. 9 Zilhicce 1308/M. 16 Temmuz 1891.

22 İlonca Baytar, "19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 24, İstanbul 2015, s. 1-25.





G. 2. Hampton & Son Firması Tarafından Gönderilen Kataloğun Uzakdoğu Mobilyalarını Gösteren Sayfası, (İ. Baytar, “19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları”, s. 1-25).



G. 3. Oeztman Firması Tarafından Gönderilen Kataloğun Oryantalist Mobilyaları Gösteren Sayfası, (İ. Baytar, “19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları”, s. 1-25).



**G. 4.** Resim 3’te katalog sayfasında yer alan koltuk, İngiltere’den satın alınmıştır. Oeztman etiketini taşır. Doğu’da yer almayan form üzerine kullanılan halı dokumalı döşemesi Oryantalist üslubun etkisini taşır, Bugün Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonundadır. (İ. Baytar, “19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları”, s. 1-25).



**G. 5.** Avrupa’da Üretilmiş Çin Taklidi Dolap. Süslemesinde Uzakdoğu motifleri kullanılmış, kırmızı lake Çin etkisindedir. Ancak formu, alt etekte yer alan dalgalı hat, kıvrımlı ayaklar ile metal aplikleri doğrudan Batı etkisine işaret eden ayrıntılardır, (İ. Baytar, “19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları”, s. 1-25).

Mobilya koleksiyonu içerisinde ikinci grubu Osmanlı topraklarında üretilen yerel üslup ve tekniğin Batılı form içerisindeki uygulamaları oluşturur. Bu grubun içinde yer alan mobilyalar “Oryantalist” olmaktan öte “*Oryantal*” yani Doğu’ya özgüdürler. Ama tam da Doğu’ya ait değildirler. Nitekim klasik dönemin sedefli sandık bezemesi, artık kendisine yeni bir form bularak konsol üzerine işlenir. Bu grupta yer alan mobilyalar; (G. 6-11) Başkent üslubu, (Eser-i İstanbul), Şam ve Kudüs işi, İslam bileşenli Magrip-Endülüs etkili olmak üzere üç ana başlık altında toplanabilir.

Bu grupta yer alan mobilyaların imalatlarında hiç kuşkusuz Sultan II. Abdülhamid döneminde faaliyet gösteren ve kuruluşu Sultan II. Abdülhamid’in mobilya merakına dayandırılan Tamirhane-i Hümayûn’un varlığı yadsınamaz. Osmanlı tarihinde sistemli olarak mobilya üretiminin olduğu Tamirhane-i Hümayûn küçük bir atölyeden büyük bir işletmeye dönerek bir imparatorluk fabrikasına dönüşür ve bu grupta üretilen mobilyaların en büyük kaynağını oluşturur. Batıdan gelen yeni formları geleneksel teknikleri uygulayarak üreten fabrikanın en ince işçilikli ürünlerini Eser-i İstanbul işleri oluşturur.<sup>23</sup>

Daha çok sedef işçiliğinin yaygın olarak görüldüğü bu grupta Sultan II. Abdülhamid’in de yapmış olduğu mobilyalar yer alır. Ancak birebir Sultan’ın elinden çıktığını söyleyebileceğimiz mobilyalar ne yazık ki belirsizdir Konuya dair en açıklayıcı bilgi Sultan II. Abdülhamid’in kızı Ayşe Osmanoğlu’na aittir ve babasının marangozluğa olan ilgisini şöyle belirtir;

*“... Babamın marangozluğa olan merakı babasının zamanında başlamıştır. Çünkü Abdülmecid Han da marangozlukla uğraşmış ve yanında Halil Efendi adında pek usta bir sanatkâr varmış. Babam bu Halil Efendi’den ders almış, onunla birlikte çalışmış. Büyükbabamın marangoz takımlarında, bu Halil Efendi’nin imzaları kazılı imiş. Bu takımlar Yıldız’da babamın atölyesinde idi. Kendisi de bu aletlerle çalışırdı. ... Yaptığı birçok sedefli, oymalı eşyalar Yıldız’da idi. Bunların şimdi ne olduğunu bilmiyorum. Yalnız yaptığı ve son Osmanlı Sadrazamı Tefik Paşa’ya hediye ettiği sanatkârane bir dolap şimdi Tefik Paşa’nın büyük oğlu, eski yaver ve damatlardan İsmail Hakkı Bey’in kadirşinas ellerindedir. Babam bir de bir iskemle ile ancak 35 santimetre boyunda küçücük zarif bir çekmeceli dolap yapmıştı. Bunlardan başka yapmış olduğu büyük bir dolabın üzerinden sökülmüş, sedefle işlenmiş köy manzarası gösteren dört parçayı İstanbul’dan götürmüş, ikisini merhum hemşirem Refia Sultan’a hediye etmişim. Merhum kardeşim Abdurrahim Efendi, babamın şehzadelik zamanında Maslak’ta iken yapmış olduğu bir yazı takımını oğlum Ömer’e hediye etmişti, Bu da şimdi bizdedir.”<sup>24</sup>*

23 Tamirhane-i Hümayûn için ayrıntılı bilgi bkz. İlon Baytar, “Bir Saray Atölyesi: Tamirhane-i Hümayûn”, **XI. Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri 11-13 Kasım 2014**, İstanbul 2015, s. 765-780; Feryal İrez, “Tamirhane-i Hümayûn ya da Abdülhamid’in Marangozluğu”, **Tarih ve Toplum**, S. 34, 1986.

24 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid-Hatıralarım*, 4. bs., İstanbul, s. 30. Ayrıca bkz., Sabahattin Türkoğlu, “Marangoz Padişah Sultan II. Abdülhamid”, **Antik Dekor Dergisi**, S.50, Antik A.Ş. Yayınları, İstanbul



**G. 6** Sultan Abdülaziz dönemine tarihlenen ahşap üzeri Eser-i İstanbul tekniğindeki bu konsolda Batılı bir form üzerinde geleneksel sedef işçiliği kullanılmıştır. Sultan Abdülaziz dönemine tarihlendirilen bu konsol, Çırağan Sarayı'nın özgün eşyasıdır. Konsolun tabla altı bezeme motifleri Almanya'da Oryantalist etkili Wilhelma Sarayı'nın bezeme motifleri ile benzerlikler gösterir. (Bugün Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayı Koleksiyonundadır. (Foto. İ. Baytar)

Bu mobilya grubu içerisinde yer alan ve bugün son döneme ait saray, kasır ve köşklerde yer alan örnekler içerisinde en özellikli grup Eser-i İstanbul ile Sultan II. Abdülhamid dönemine aittir. Sultan Abdülaziz dönemine ait Oryantalist etkili mobilyaların betimleri iki farklı kaynaktan beslenir. Birincisi İslam Bileşenli Elhamra kaynaklı, Magrip sanatı diğeri Anadolu Selçuklu'ya ait ışnsal geçmeler.



**G. 7.** Ahşap Üzerine Altın Varak Uygulamalı Masa. Sultan Abdülaziz dönemine tarihlendirilir. Beylerbeyi Sarayı'nın özgün eşyası olup, Elhamra kaynaklı Magribi üslubun tipik bir örneğidir. Bugün Beylerbeyi Sarayı Koleksiyonundadır. (Foto. İ. Baytar)





**G. 8.** Ahşap Üzerine Altın Varak Uygulamalı Ayna ve Konsol. Sultan Abdülaziz dönemine tarihlendirilir. Beylerbeyi Sarayı'nın özgün eşyası olup, Elhamra kaynaklı Magribi üslubun tipik bir örneğidir. Bugün Beylerbeyi Sarayı Koleksiyonundadır. (Foto. İ. Baytar)



**G. 9.** Sultan II. Abdülhamid Dönemine Ait Tamirhane-İ Hümayûn Üretimi Eser-İ İstanbul Tekniğinde Masa. Arusek sedef kullanımı ile geleneksel sedef işçiliğinin Batılı masa formu üzerine tipik bir uygulaması olarak karşımıza çıkar. Bugün Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonundadır. (Foto. İ. Baytar)



**G. 10.** Sultan II. Abdülhamid Dönemine Tarihendirilen Dolap. Badem biçimli sedefleri ile Şam işçiliğindedir. Bugün Beylerbeyi Sarayı Koleksiyonundadır. (Foto. İ. Baytar)



**G. 11.** Sultan II. Abdülhamid Dönemine Tarihendirilen Kudüs İşi Satranç Masası. Bugün Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonundadır. (Foto. İ. Baytar)



Mobilya grupları içerisinde üçüncü grup, doğrudan Uzakdoğu'dan hediye ve/veya satın alma kanalıyla gelen koleksiyona aittir. Oryantalist tanımlamasının içerisinde yer alır. Çoğunluğu Sultan II. Abdülhamid dönemine tarihlendirilen bu mobilya grubu, dönemin siyasi dinamikleri ve ticari yapısıyla doğrudan ilintilidir. Sultan II. Abdülhamid döneminde geliştirilen Halifelik vurgusu ile Japonya ve Hindistan ile geliştirilen yakın ilişkiler çerçevesinde artık başkent İstanbul'da sadece Batı ürünleri satan mağazalar değil Japon ve Hintli tüccarların da mağazaları yer alacaktır.<sup>25</sup>



G. 12. Dolmabahçe Sarayı Harem Bölümü Uzakdoğu'dan satın alınan mobilyalar ile dekore edilmiştir. (Foto. İ. Baytar)

19. yüzyıl Osmanlı'nın Batılılaşma dönemi gibi Japonya'da da bir modernleşme çabası söz konusudur. 1860'lardan itibaren Japonya'nın dışarı açılması uzun yıllar merak edilen Uzakdoğu ürünlerine ulaşımı kolaylaştırır. Japonya'nın uluslararası sergilere katılımı ise kendi üslubunun ve üretimlerinin tanınmasına olanak tanır.<sup>26</sup> 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı'nın Japonya ile kurduğu siyasi yakınlık sonrası da İstanbul'da Japon mobilya mağazası açılacak, Avrupa'dan Osmanlı'ya Uzakdoğu mobilyaları ithal edilecektir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yer alan belgeler söz konusu eşya alışverişine işaret ederler.<sup>27</sup> (G. 11 ve G. 12) Ayrıca Yamada Torajirō aracılığıyla İstanbul'da açılan Nakamura Shoten mağazasından satın alınan mobilyaların sayısı da azımsanmayacak kadardır.<sup>28</sup>

25 İkona Baytar, Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid Dönemi Mobilyalarının Üslup Açısından Değerlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2012.

26 Pelin Aykut Saçaklı, Ali Gözeller, "19. Osmanlı Sarayında Değişen Hayat Tarzının Objeleri Japon Üslubunda Mobilyalar", **Osmanlı Sarayında Japon Rüzgârı**, Ed. Kemal Kahraman, İstanbul 2013, s. 85-89.

27 BOA, Y. PRK. HH. 21/10 27 Cemaziyülâhır 1306/ 28 Şubat 1889; BOA, Y. MTV. 161/199 29 Muharrem 1315/ 30 Haziran 1897, BOA, Y. PRK. SGE.7/54 27 Zilhicce 1314/29 Mayıs 1897; BOA, Y.PRK. M. 4/87 29 Şevval 1320/29 Ocak 1903.

28 Selçuk Esenbel, "Yüzyılın Sonunda İstanbul'da Bir Japon Romantik: Yamada Torajirō ve Japon Mağazası Nakamura Shoten", **Hilal ve Güneş İstanbul'da Üç Japon**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s. 13-67.



G. 13. Uzakdoğu Dolap. Ahşap üzerine sedef ve fildişi uygulamaları görülür. Bugün Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonundadır. (Foto. İ. Baytar)

### Sonuç

19. yüzyıla kültürel ve ideolojik bir söylemin ifadesi olarak gelen Oryantalizm, aslında Batı ülkelerinin Doğu'yu tanımlamak için kullandığı kavramın bir ifadesi iken Doğu toplumlarında Oryantal olanın yerini alan kendi içerisinde çıkan değerleri Batı'nın tanımlayarak başka bir dil ile sunduğu yeni bir söylemi ifade eder. 18. yüzyılın hayal edilen Doğu'sunun 19. yüzyılda yerini gidip görülen Doğu'ya bırakması Doğu'ya ait olan kullanım eşyalarından giyim tarzına kadar bir modayı başlatırken aynı zamanda Batı için siyasi ve ekonomik olarak da sömürgeleştirebileceği yerlere işaret eder.

Osmanlı Devleti'nde ise Sultan Abdülaziz ile birlikte Osmanlı söylemine giren Oryantalizm kavramı kısa sürede benimsenerek mimariden günlük kullanım eşyasına kadar uygulama alanı bulur. Ancak Oryantalizm tanımlaması belirsizdir; Batı'dan ithal edilen bir beğeniyi mi ifade eder yoksa Oryantal olanın yeniden benimsenmesini mi? Nitekim bulunduğu coğrafi konum itibarı ile bir Doğu devleti olan Osmanlı, 19. yüzyılın ilk yarısında ilk kez Batılı devletlerle girdiği Kırım Savaşı'ndan Batılı devletlerin bir parçası olarak ayrılacaktır. Kendisini Batılı bir devlet olarak tanımlayan Osmanlı'nın bu noktada Batı kaynaklı Oryantalizmi benimsemiş olması doğal bir süreç gibi görünmektedir. Lakin Sultan Abdülaziz döneminin geleneğin yeniden yorumlanışının gündeme gelmesi, (*Usul-u Mimari-i Osmanî*'nin hazırlanması) kendi

değerlerini de benimsemiş olabileceğinin bir yorumu olarak görülse de Oryantalist vurgunun baskın olarak yer alması bu konuyu muallâkta bırakacaktır.

19. yüzyılın son çeyreğinde tahta geçen Sultan II. Abdülhamid döneminde görülen Oryantalizm ise farklı bir siyasi pratiği temsil eder. Döneme ait Batı kaynaklı Oryantalist etkili kullanım eşyaları ise şarkiyatçı söylemin bir sonucu olmaktan çok kurulan siyasi yakınlıkların ve ticari bağlantıların bir sonucu olarak görülür. Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde benimsenen ve farklı uygulama pratikleri ile karşımıza çıkan Batı kaynaklı Oryantalizm, Osmanlı coğrafyasında sadece bir üslup olarak benimsenirken, çoğunlukla Oryantal olanın yerine de kullanılmıştır.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

### Kaynakça/References

- ASHOUR, Ayman Fathy, "Islamic Architectural Heritage: Mashrabiya", **Islamic Heritage Architecture and Art**, II, s. 245-253.
- BAYTAR, İlona, "19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları", **Sanat Tarihi Yıllığı**, 24, 2015, s. 1-25.
- BAYTAR, İlona, "Bir Saray Atölyesi: Tamirhane-i Hümayûn", **XI. Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri 11-13 Kasım 2014**, İstanbul 2015, s. 765-780.
- BAYTAR, İlona, Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid Dönemi Mobilyalarının Üslup Açısından Değerlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2012.
- BULUT, Yücel, "Oryantalizm", **İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, C. XXXIII, s. 428-437.
- ÇORUK, Ali Şükrü, "Oryantalizm Üzerine Notlar", **Sosyal Bilimler Dergisi**, IX/2, 2007.
- DERİNGİL, Selim, "Osmanlı İmparatorluğu'nda 'Geleneğin İcadı', 'Muhayyel Cemaat', (Tasarımlanmış Topluluk) ve Panislamizm", **Toplum ve Bilim**, S. 54-55, Yaz/Güz 1991, s. 47-64.
- ESENBEL, Selçuk, "Yüzyılın Sonunda İstanbul'da Bir Japon Romantik: Yamada Torajirō ve Japon Mağazası Nakamura Shoten", **Hilal ve Güneş İstanbul'da Üç Japon**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s.13-67.
- FLECKNER, Uwe, "Moderne Giden Bir Yolda Bir Klasisist Jean Auguste-Dominique Ingres: Türk Hamamı", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, S. 2, 2004, s. 22-38.
- GAUTIER, Théophile, **İstanbul**, İstanbul 2007, s. 8-9,11.
- GERMANER, Semra; İNANKUR, Zeynep, "19. Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye", **Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler**, Ed. Ö. Taşdelen-İ. Baytar, İstanbul 2006, s. 9-31.
- GERMANER, Semra, **Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul 1989.
- GERMANER, Semra, **Oryantalistlerin İstanbul'u**, İstanbul 2002.
- GERMANER, Semra, "Oryantalizm ve Osmanlı Modernleşmesi", **Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu 9-10 Aralık** İstanbul 2006, s. 299-309.
- "Giriş: Dünya Nasıl Dünya Oldu?", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, Der. Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu, İstanbul 1996.

- İREZ, Feryal, **XIX. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası**, Ankara, 1988.
- İREZ, Feryal, “Tamirhane-i Hümayûn ya da Abdülhamid’in Marangozluğu”, **Tarih ve Toplum**, S. 34, 1986.
- MACKENZIE, John M., **Orientalism History, Theory and the Art**, New York 1996.
- KARAL, Enver Ziya, **Büyük Osmanlı Tarihi**, C. I, II, III, ty.
- KONA, G. Güngörmüş, **Batıda Aydınlanma Doğuda Batılılaşma**, İstanbul 2005.
- NOHLIN, Linda, “The Imaginary Orient”, **The Nineteenth Century Visual Culture Reader**, Ed. Vanessa R Schwartz, Jeannene M. Przyblyski, 2004, s. 289-312.
- OSMANOĞLU, Ayşe, Babam Sultan Abdülhamid-Hatıralarım, 4. bs., İstanbul,
- PARLA, Jale, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, İstanbul, 2010.
- PETERSON, Sara, “Orientalism”, **The Dictionary of Art**, C. XXIII, 1928, s. 503.
- QUATAERT, Donald, **Osmanlı İmparatorluğu (1700-1922)**, İstanbul 2009.
- SAÇAKLI, Pelin Aykut, GÖZELLER, Ali, “19. Osmanlı Sarayında Değişen Hayat Tarzının Objeleri Japon Üslubunda Mobilyalar” **Osmanlı Sarayında Japon Rüzgârı**, Ed. Kemal Kahraman, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2013, s. 85-89.
- SAID, Edward, **Şarkiyatçılık Batı’nın Şark Anlayışları**, İstanbul 2003, s. 11.
- SANER, Turgut, **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm**, İstanbul 1998.
- SANER, Turgut, “19.Yüzyıl Eklektisizminde Elhamra’nın Payı”, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu 17-18 Aralık 1992**, Haz. Zeynep Rona, 1993, s. 134-145.
- SUNAR, Lütfi, “Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız?”, **Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu 9-10 Aralık 2006**, İstanbul 2007, s. 27-54.
- TİMUR, Taner, “Oryantalizm(ler) Tartışması”, **Toplumsal Tarih**, S. 119, 2003, s. 64-70.
- TİMUR, Taner, **Osmanlı Çalışmaları**, Ankara 1998.
- TİMUR, Taner, **Osmanlı Kimliği**, İstanbul 2010.
- TÜRKOĞLU, Sabahattin, “Marangoz Padişah Sultan II. Abdülhamid”, **Antik Dekor Dergisi**, S. 50, İstanbul
- TÜRKOĞLU, Sabahattin, “Arabesk Tanımlı Ahşap Eserler”, **Antik Dekor**, S. 39, İstanbul 1997, s. 143.
- World Furniture**, Ed. Noel Riley, 1989, s. 26.
- YAZICI, Nurcan, “Osmanlının İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmanî”, **Arkitekt**, 497, Temmuz-Ağustos 2003, s. 12-19.
- <https://www.britannica.com/art/chinoiserie> Erişim Tarihi: 22 Nisan 2019.
- BOA, Y. PRK. HH. 21/10 27 Cemaziyülâhır 1306/ 28 Şubat 1889.
- BOA, Y. MTV. 161/199 29 Muharrem 1315/ 30 Haziran 1897.
- BOA, Y. PRK. SGE.7/54 27 Zilhicce 1314/29 Mayıs 1897.
- BOA, Y.PRK. M. 4/87 29 Şevval 1320/29 Ocak 1903.
- BOA, Y.PRK. TKM. 21/41 9 Zilhicce 1308/16 Temmuz 1891.

## Antik Rüzgâr Yakalayıcıların Anadolu'daki Örnekleri: Şanlıurfa'nın Badgelleri\*

Ayhan Bekleyen<sup>\*\*</sup> , Yahya Melikoğlu<sup>\*\*\*</sup> 

### Öz

Dünyanın farklı bölgelerinde geleneksel yaşam alanlarını aşırı sıcak iklim koşullarından korumak için bazı geleneksel tasarım stratejileri geliştirilmiştir. Mekânsal havalandırma ve soğutma bu stratejilerin başında yer almaktadır. Binlerce yıllık bilgi birikiminin ürünü olan rüzgâr yakalayıcılar, sıcak iklim koşullarına karşı mekânsal havalandırma ve soğutma sağlayan eşsiz bina bileşenleridir. Bu çalışmada amaç, rüzgâr yakalayıcılarını kullanma geleneğine sahip ülkeleri belirlemek, bu bileşenlerin yerel isimleri, biçim ve işlevleri hakkında bilgi vermektir. Ayrıca antik rüzgâr yakalayıcıların Anadolu'daki örnekleri olan Şanlıurfa'nın badgellerinin biçimsel ve işlevsel bakımdan ayrıcalıklı yönlerini belgelemek, diğer coğrafyalardaki örneklerle olan benzerlik ve farklılıklarını göstermek temel amaçlar arasında yer almaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Malkaf • Badgir • Badgel • Rüzgâr yakalayıcı • Mekânsal havalandırma ve soğutma

### The Examples of Antique Wind Catchers in Anatolia: Badgels of Şanlıurfa

### Abstract

Traditional design strategies have been developed in different parts of the world to protect the traditional living spaces from extremely hot weather conditions. Spatial ventilation and cooling are among the most widely used strategies. Wind-catchers (badgels), the products of thousands year old information, are incomparable building components that provide spatial ventilation and cooling. The purpose of the present study is to examine the countries that have the tradition of using wind-catchers and to give information about their local names, forms and functions. The main aims of the study are to document the formal and functional aspects of the badgels in Şanlıurfa, which exemplify the wind-catchers in Anatolia, and to show their similarities and differences with the examples in the other geographical areas in the world.

### Keywords

Malqaf • Badgir • Badgel • Wind-catcher • Spatial ventilation and cooling

\* Bu çalışma, Yahya Melikoğlu'nun "Geleneksel Yaşam Alanlarından Öğrenilen Sürdürülebilir Dersler: Şanlıurfa'nın Geleneksel Rüzgâr Yakalayıcıları" adlı Yüksek Lisans Tezi'nden üretilmiştir.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Ayhan Bekleyen (Doç. Dr.), Dicle Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Diyarbakır, Türkiye. E-posta: ayhan.bekleyen@gmail.com ORCID: 0000-0003-0020-5877

\*\*\* Yahya Melikoğlu (Arş. Gör.), Harran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye. E-posta: ymelikoglu2@gmail.com ORCID: 0000-0002-9815-0925

**Atf:** BEKLEYEN, Ayhan; MELIKOGLU, Yahya, "Antik Rüzgâr Yakalayıcıların Anadolu'daki Örnekleri: Şanlıurfa'nın Badgelleri", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 109-128. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0007>

### ***Extended Summary***

Traditional design strategies have been developed in different parts of the world in order to prevent the living spaces from extremely hot weather conditions. Spatial ventilation and cooling are among the most widely used strategies. Wind-catchers, the products of thousands year old information, are incomparable building components that provide spatial ventilation and cooling.

A wind-catcher is known as *badgir* especially in the geographies where the influence of Persian architecture is widespread and *malqaf* in the geographies where the influence the ancient Egyptian culture belonging to the Pharaoh period and the Arab architectural influence is stronger. This building component is also referred to as *wind scoop* or *wind trap* in the related literature whereas the tower shaped type rising from the flat terrace is called the *wind tower*.

The wind-catcher can be defined as the air-cooling channel that catches the high-level, less dusty wind through the upper openings and carries this air to various places such as the iwan, serdab (the cool room in the basement) and the rooms. The bodies of the wind-catchers can be of various shapes (quadrangular, hexagonal, octagonal or cylinder) or at different heights. The most distinguishing feature of them is the number of directions in which they take the wind (one, two, four, six and eight).

From Egypt to India, the wind-catchers are still exhibited in many different regions of the Middle East, contributing to the original images of historical cities. These building components, which are so common in the Middle East geography, are also found in Şanlıurfa in the Anatolia region. The purpose of the present study is to examine the countries that have the tradition of using wind-catchers and to give information about their local names, forms and functions. The main aims of the study are to document the formal and functional aspects of the badgels in Şanlıurfa, which exemplify the wind-catchers in Anatolia, and to show their similarities and differences with the examples in the other geographical areas in the world.

Method- A detailed field study was carried out to determine the traditional badgels of Sanliurfa, which are the examples of wind-catchers in Anatolia. After the interviews with relevant institutions and individuals, the remaining houses with wind-catchers were identified and the samples in the houses, where permission was obtained, were documented by photographs and drawings. The information acquired from the interviews with the locals was also included in the study. It has been determined that many of the examples encountered today are changed both formally and functionally. With the data obtained, it was determined how many different types of wind-catchers still exist in Şanlıurfa and their similarities or differences with the examples in the Middle East geography were investigated in terms of form and function.



Findings- The wind-catchers in Şanlıurfa are called Badgel or Badia in the local language. The upper parts of the wind-catchers are located on the flat roof (dam) in the houses of Şanlıurfa. This part, or in other words the air inlet section is shaped to catch the wind.

In traditional houses with one or two wind-catchers, these building components are only designed for the ventilation and cooling of the iwan unit. In the houses where a single wind-catcher is located, the direction in which this building component takes the wind is north. The wind entering through the north-facing opening of the wind-catcher descends from the air channel and flows to iwan through the opening just above the middle niche on the rear wall of the iwan. Hacı Hafızlar Mansion is one of the traditional houses of Şanlıurfa with a single wind-catcher, although the original form of the wind-catcher has been changed. Within the scope of this study, the drawings of this house have been produced according to its original structure. Some of the traditional houses have two wind-catchers, one definitely facing north and the other facing the northwest or west. These examples, which look in two different directions, transmit the wind from different directions downwards through the air ducts and they usually carry air to the air outlet holes on the two side niches on the rear wall of the iwan where the three niches are located. The traditional house in the Kendirci neighborhood of Şanlıurfa is one of the rare examples with wind-catchers facing the north and the west that ventilate the summer iwan. These important building components are documented with photographs and three-dimensional drawings along with the summer section of the traditional house.

Result and Evaluation- Although the wind-catchers in Şanlıurfa have a name resemblance with the examples in Iran that are called *badgir*, they are more similar in form to the wind-catchers in ancient Egypt, which are called *malkaf*. It was determined that wind-catcher, which existed from Şanlıurfa to the middle of Iraq, had less height similar to those in Şanlıurfa and were located on the edge of the flat roof. The wind-catchers in Şanlıurfa are more similar to the examples in Mosul, both formally and functionally.

Although wind-catchers in the Middle East were produced for the ventilation and cooling of the iwan, serdap and rooms, these building components were produced to ventilate and cool only one space (iwan) in Şanlıurfa.

The niches in the back wall of the spaces in Iraq (especially in Baghdad) are the air outlet points of the wind-catchers. In the iwan of the traditional houses in Şanlıurfa, the same design concept can be seen in terms of the location of the air outlets. Furthermore, compared to the examples in the Middle East, the wind-catchers in the traditional houses of Şanlıurfa, where two wind-catchers are located, have a unique design concept because they both ventilate the same space.

Wind-catchers, which are passive spatial cooling systems, are extensions of thousands of years of accumulation. This accumulation is not fully known even by the users living in the traditional houses of Şanlıurfa today. As the importance of wind-catchers was not understood by new generations, these components were altered or even destroyed. The wind-catchers, which have been used for spatial cooling in the houses of Şanlıurfa in the past, have been rediscovered in the context of this article and efforts have been made to uncover features that could be a source of inspiration for today's designers. Emphasizing that the old has a strong potential to be a source of inspiration can be a starting point for designing the new.

## Giriş

Bulunduğu coğrafyanın iklim koşullarına uygun olarak inşa edilen yöresel mimari, günümüz tasarımcılarını şaşırtacak ve çağdaş mimari tasarımlara ilham kaynağı olabilecek güçlü bir potansiyele sahiptir.<sup>1</sup> Doğaya uyumlu bir bina tasarlayabilmek için coğrafi bölgenin özelliklerini barındıran ve binlerce yıllık denemelerin olgunlaştırdığı vernaküler mimarinin özelliklerini araştırmak<sup>2</sup> ve ayrıcalıklı örnekler (mimari denemeler) üzerinden gözlem yapmak bir başlangıç noktası olabilir.<sup>3</sup> Bu anlamda yöresel mimarinin sürdürülebilir bazı özellikleri, çeşitli yorumlarla yeni bina tasarımlarında kullanılabilir. Bunun için öncelikle mimari mirasın özgün ve ayrıcalıklı yönlerinin bilinmesi, Orr'un da ifade ettiği gibi geçmiş bina üretimine yönelik birikimlerin günümüz tasarımlarında kullanılabilmesi için “yeniden keşfedilmesi”<sup>4</sup> gerekir.

Bu çalışma Mısır'dan Hindistan'a kadar olan büyük bir coğrafyadaki geleneksel yaşama alanlarının mekânsal havalandırma ve soğutmasında kullanılan geleneksel rüzgâr yakalayıcıların biçimsel ve işlevsel özelliklerini açığa çıkarmaya odaklanmaktadır. Ayrıca bu bina bileşenlerinin Anadolu'daki örneklerini tanıtmak ve Anadolu dışındaki örneklerle olan benzerlik ya da farklılıklarını ortaya koymak temel amaç olarak belirlenmiştir. Gelecek tasarımlara ilham kaynağı olabilecek Antik Orta Doğu Mimarisine ait önemli bir bina bileşenini tanımlamak ve bu bileşenin Türkiye'deki varlığına işaret etmek konuya derinlik kazandıracaktır. Türkiye'de sadece Şanlıurfa'da bulunan bu bina bileşenleri, Orta Doğu'da yaygın olarak bilinen adıyla *badgir* ya da *malkaf* olarak isimlendirilen rüzgâr yakalayıcılarıdır.

## Antik Rüzgâr Yakalayıcılar (*Badgir* ve *Malkaf*)

Rüzgâr yakalayıcı, özellikle Pers mimari etkisinin yaygın olduğu coğrafyalarda *badgir* (*baudgeer*), Firavun Dönemine ait Antik Mısır kültürünün uzantıları olan ve Arap mimari etkisinin daha güçlü olduğu coğrafyalarda ise *malkaf* (*malqaf*) ismi ile anılır<sup>5</sup>. Bu bina bileşeni literatürde *rüzgâr kepeçesi*, *rüzgâr kapanı* ya da düz teras çatıdan yükselen kule biçiminde olanı ise *rüzgâr kulesi* olarak adlandırılmaktadır.<sup>6</sup>

1 Mesut B. Özdeniz, Ayhan Bekleyen, İsmail A. Gönül, Hatice Gönül, Hasan Sarıgöl, Türker İlter, Neslihan Dalkılıç, Mücahit Yıldırım, “Vernacular Domed Houses of Harran, Turkey”, **Habitat International**, C. 22, S. 4, 1998, s. 477-485.

2 Ayhan Bekleyen, “The Dovecotes of Diyarbakır: the Surviving Examples of a Fading Tradition”, **The Journal of Architecture**, C. 14, S. 4, 2009, s. 451-464.

3 Ayhan Bekleyen, Neslihan Dalkılıç, “Design with Climate - What Can We Learn from the Past to Cope with Climate in terms of Design Strategy and Usage Style of Courtyard Houses?”, **Middle-East Journal of Scientific Research**, C. 11, S. 3, 2012, s. 357-366.

4 David W. Orr, **The Nature of Design: Ecology, Culture, and Human Intention**, Oxford University Press, New York 2002, s. 32.

5 Fatemeh Jomehzadeh, Payam Nejat, John Kaiser Calautit, Mohd Badruddin Mohd Yusof, Sheikh Ahmad Zaki, Ben Richard Hughes, Muhammad Noor Afiq Witri Muhammad Yazid, “A Review on Windcatcher for Passive Cooling and Natural Ventilation in Buildings, Part 1: Indoor Air Quality and Thermal Comfort Assessment”, **Renewable and Sustainable Energy Reviews**, C. 70, S. 2017, 2017, s. 738.

6 Ayhan Bekleyen, “Yaratıcı Bir Konut Tasarımı İçin İlham Kaynağı Olarak Geleneksel Mimariden Çıkarım-

Düz teras çatıdan yükselen rüzgâr yakalayıcıların bazıları kısa, bazıları ise kule gibi oldukça yüksektir. Bu bina bileşenleri, eyvan, serdap (bodrum katındaki soğukluk) ve oda gibi çeşitli birimleri serinletmek ya da soğutmak için kullanılır. Genelde bu bileşenler soğutulacak mekânın arka ya da yan duvarlarından<sup>7</sup> ya da doğrudan mekânın tavanından yükselirler. En temel anlamda rüzgâr yakalayıcı yüksek seviyedeki daha az toz içeren rüzgâr alan ve aşağıdaki mekânlara bu havayı taşıyan hava soğutma kanalı olarak tanımlanabilir.

Rüzgâr yakalayıcıların gövdeleri çeşitli biçimlerde (dörtgen, altıgen, sekizgen ya da silindir) ya da yüksekliklerde olabilir.<sup>8</sup> Bu bina bileşenlerinin en ayırt edici özelliği, rüzgârı kaç yönden aldıkları ile ilgilidir. Doğrudan biçime yansıyan bu özellik rüzgâr yakalayıcının hangi türde olduğunu da belirlemektedir.

### Tek Yönde Açıklıkları Bulunan Rüzgâr Yakalayıcılar

Dörtgen planlı rüzgâr yakalayıcıların bazılarında rüzgâr giriş açıklığı ya da açıklıkları sadece hâkim rüzgâr yönünde bulunur. Bu tip rüzgâr yakalayıcılar tek bir havalandırma kanalına sahiptir. Bu bina bileşenlerinin hâkim rüzgâr yönünde olan üst kısmındaki rüzgâr giriş açıklığından giren hava, gece boyunca soğumuş olan havalandırma kanalından aşağı iner ve alttaki mekâna akar. Yaşam alanlarının tek bir penceresinin açılması halinde bile bir hava sirkülasyonu başlar ve mekân soğutulur.<sup>9</sup> Yükseklikleri 3-5 metre arasında değişen ve tek yönde rüzgâr giriş açıklıkları bulunan rüzgâr kuleleri, İran'ın Yazd, Ardekan, Meybod, Agda, Bircend, Günabad ve Tebes yerleşmelerinde bulunur (G.1). Aynı yöndeki rüzgâr açıklıklarının sayısı bazı örneklerde oldukça fazladır (17'ye kadar çıkabilir).<sup>10</sup> Yerel dilde "*mangh* ya da *badkhor*"<sup>11</sup> olarak adlandırılan, tek yönde rüzgâr giriş açıklığı bulunan ve biçimleri ile dikkat çeken beş metre ya da daha yüksek rüzgâr yakalayıcılar ise Pakistan'ın Haydarabad şehrinde bulunmaktadır (G.2). Neredeyse her odanın bir rüzgâr yakalayıcıya sahip

lar", **Uluslararası Diyarbakır Sempozyumu Bildiri Özetleri Kitabı**, Diyarbakır Valiliği ve Dicle Üniversitesi Ortak Yayını, Diyarbakır 2016, s. 207; Ayhan Bekleyen, "Eskiye Yeniye Uyarlama: Yerel Mimarideki Özgünlüğü Çağdaş Mimaride Yorumlama", **Tarihi Çevrede Yapılaşma Deneyimleri**, Ed. Ayhan Bekleyen ve Neslihan Dalkılıç, İstanbul 2018, s. 86.

- 7 Mahnaz Mahmoudi Zarendi, "Analysis on Iranian Wind Catcher and Its Effect on Natural Ventilation as a Solution towards Sustainable Architecture (Case Study: Yazd)", **World Academy of Science, Engineering and Technology: International Journal of Social, Behavioral, Educational, Economic, Business and Industrial Engineering**, C. 3, S. 6, 2009, s. 575.
- 8 Mehdi N. Bahadori, Alireza Dehghani-sanij, **Wind Towers: Architecture, Climate and Sustainability**, London 2014, s. 63.
- 9 R. Shanthi Priya, M.C. Sundararaja, S. Radhakrishnan, "Evaluation of Traditional Architecture in the Coastal Region of Nagappattinam Using Mahoney Tables", **Journal of Applied Sciences Research**, C. 8, S. 1, 2012, S. 583; Omidreza Saadatian, Lim Chin Haw, K. Sopian, M.Y. Sulaiman, "Review of Windcatcher Technologies", **Renewable and Sustainable Energy Reviews**, C. 16, S. 2012, 2012, s. 1479-1480.
- 10 Mehdi N. Bahadori, Alireza Dehghani-sanij, **a.g.e.**, s. 64.
- 11 Zahida Rehman Jatt, "Aesthetics and Organization of Spaces: A Case Study of Colonial Era Buildings in Hyderabad, Sindh", **Journal of Research in Architecture and Planning**, C. 20, S. First Issue, 2016, s. 37.

olduğu geleneksel yaşam alanlarında bu bileşen sayıca fazla ve yoğun görünüşleri ile oldukça dikkat çekerler.<sup>12</sup> Mısır'daki rüzgâr yakalayıcılar (malkaf) da rüzgâr alan büyük açıklığı ve bir kat yüksekliğindeki (yaklaşık 5,5 metre) gövdeleri ile tanınırlar<sup>13</sup> (G.3). Irak'ın Bağdat (G.4), Musul, Kerbela, Necef ve Hilla şehirlerinde rüzgâr yakalayıcıların boyutları daha küçük ve yükseklikleri (1, 80-2,10 metre arasında) daha azdır.<sup>14</sup> Ayrıca düz teras çatıya sahip olmayan, kubbeli yaşam alanlarının bulunduğu İran'ın Sistan ve Belucistan Eyaletlerinin Zabul şehri ile kırsalında, rüzgârın daha düşük seviyeden esmesi nedeniyle kubbe üzerine eklenen daha az yükseklikteki (70<sup>15</sup>-100<sup>16</sup> cm) rüzgâr yakalayıcıların (G.5) kullanımı oldukça yaygındır. Yaklaşık yükseklikleri 1,5 metre olan aynı tip rüzgâr yakalayıcılar Afganistan'ın Herat şehrinde de bulunur.<sup>17</sup> Hindistan'da özellikle Nagapattinam'ın kıyı bölgelerindeki geleneksel rüzgâr yakalayıcılar ise biçimsel olarak daha çok Mısır'dakilere (*malkaf*) benzerler (G.6). Ancak bunlar, düz teraslardan yükselen Mısır'dakilerin tersine eğimli bir çatının üzerine inşa edilmiştir.<sup>18</sup>

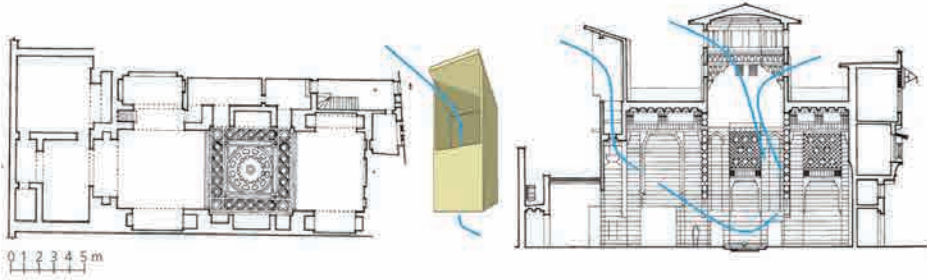


G. 1. Tek yönde açıklıkları bulunan rüzgâr yakalayıcıları, Ardekan, İran  
(<http://www.kheshtomah.com/about-us>)

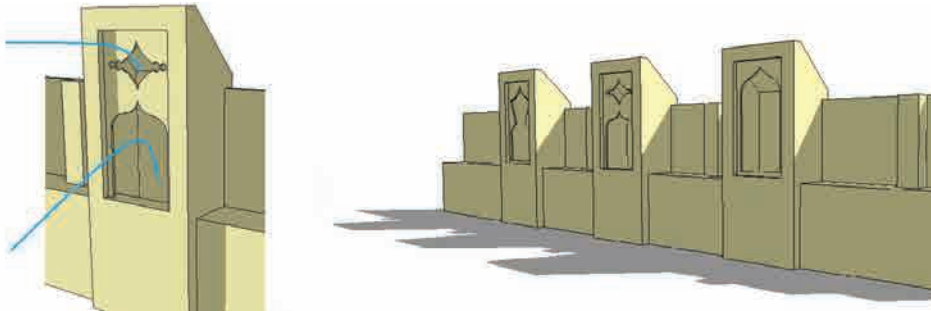
- 12 Bernard Rudofsky, **Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture**, Museum of Modern Art, New York 1964; Mohammad Bahramzadeh, Bahador Sadeghi, S. Sabok Rou, "A Comparative Study to Compare the Wind Catcher Types in the Architecture of Islamic Countries" [Özel Sayı]. **Journal of Basic and Applied Scientific Research**, C. 3, S. 2, 2013, s. 314.
- 13 Friedrich Ragette, **Traditional Domestic Architecture of the Arab Region**, Axel Menges, Sharjah 2006, s. 88.
- 14 Samir Abdulac, "Traditional Housing Design in the Arab Countries", **Urban Housing**, Ed. M. Sevcenko, Aga Khan Program for Islamic Architecture, Cambridge 1982, s. 6; Mehdi N. Bahadori, Alireza Dehghani-sanij, a.g.e., s. 97; Felix Langenegger, **Die Baukunst des Iraq**, Dresden 1911, s. 180; John Warren, İhsan Fethi, **Traditional Houses in Baghdad**, Horsham, England 1982, s. 86-88.
- 15 Abolfazl Heidari, Sadra Sahebzadeh, Zahra Dalvand, "Natural Ventilation in Vernacular Architecture of Sistan, Iran: Classification and CFD Study of Compound Rooms", **Sustainability**, C. 9, S. 6, Makale Numarası: 1048, 2017, s. 10.
- 16 Sadra Sahebzadeh, Abolfazl Heidari, Hamed Kamelnia, Abolfazl Baghbani, "Sustainability Features of Iran's Vernacular Architecture: A Comparative Study Between the Architecture of Hot-arid and Hot-arid-windy Regions", **Sustainability**, C. 9, S. 5, Makale Numarası: 749, 2017, s. 20.
- 17 Ali Hooshmand Aini, "Numerical Study of Flow Patterns in the Windcatchers in Herat, Afghanistan by Using Computational Fluid Dynamic", **International Multilingual Journal of Science and Technology**, C. 11, S. 1, 2016, s. 32.
- 18 R. Shanthi Priya, M.C. Sundarraja, S. Radhakrishnan, a.g.e., s. 584.



G. 2. Mangh ya da badkhor adlı rüzgâr yakalayıcılar, Haydarabad, Pakistan (Rodufsky, 1964, 114 ve 115 nolu resimler)



G. 3. Muhid Ad-Din Ash-Shaf'i Al-Muwaqqi konutunun (Kahire, Mısır) kabul salonunun (Qa'a) plan ve kesiti ile malkafın biçimi ve yaşam alanlarına hava taşıma biçimi (Fathy, 1986, s. 115-106)



G. 4. Çeşitli biçimlerdeki rüzgâr girişlerine sahip rüzgâr yakalayıcıları, Bağdat, Irak (Warren ve Fethi, 1982, s. 85'deki bir fotoğrafın Ayhan Bekleyen tarafından çizilen üç boyutlu görüntüleri)





G. 5. Kubbe üstüne eklenen ve tek yönden rüzgâr alan rüzgâr yakalayıcıları, Sistan, İran (Sahebzadeh, Heidari, Kamelnia, Baghbani, 2017, s.22)



G. 6. Eğimli çatılarda tek yönden rüzgâr alan rüzgâr yakalayıcı, Nagapattinam, Hindistan (solda: Priya, Sundarraja, Radhakrishnan, 2012, s. 584, ortada: Priya, 2013, s. 60) ve Bayt Al-Suhaymi konutunun rüzgâr yakalayıcısı (malkaf), Kahire, Mısır (sağda: <http://dome.mit.edu>)

### İki Yönde Açıklıkları Bulunan Rüzgâr Yakalayıcılar

Dörtgen planlı rüzgâr yakalayıcıların bazılarında, hâkim rüzgâr yönündeki rüzgâr giriş açıklıklarının tam arkasında ayrıca sıcak hava çıkışı için yapılmış açıklıklar da bulunur. Rüzgâr giriş açıklıklarının bir kısmı hâkim rüzgâr yönünde diğerleri ise tam tersi yönde yer alır. İki yönde açıklıkları bulunan bu tip rüzgâr yakalayıcı, ikiz rüzgâr yakalayıcı olarak da adlandırılmaktadır. Önde ve arkadaki açıklıklar iki ayrı havalandırma kanalıyla aşağıdaki mekâna bağlanır. Bu bileşenin en üst yüzünde ve hâkim rüzgâr yönünde bulunan rüzgâr giriş açıklığından (pozitif basınç bölgesi) giren hava, gece boyunca soğumuş olan havalandırma kanalından aşağıya serinleyerek alçalır ve alttaki mekâna akar. Bu mekândaki ısınan hava ise rüzgâr yakalayıcının altındaki sıcak hava çıkış açıklığından geçerek arka havalandırma kanalından yükselir ve rüzgâr yakalayıcının en üst yüzündeki arka açıklıktan (negatif basınç bölgesi) dışarı atılır.<sup>19</sup> İran'ın Yazd şehrinde birçok türde rüzgâr kulelerinin yanında bu tip kuleler de görülmektedir (G.7).

<sup>19</sup> Stephen Gage, J. Michael R. Graham, "Static Split Duct Roof Ventilators", **Building Research and Information**, C. 28, S. 4, 2000, s. 235; Naghman Khan, Yuehong Su, Saffa B. Riffat, "A Review on Wind Driven Ventilation Techniques", **Energy and Buildings**, C. 40, S. 8, 2008, s. 1586.



G. 7. Çok yönden (soldan sağa iki, dört ve sekiz) rüzgâr alan rüzgâr yakalayıcılar, İran (Montazeri, Azizian, 2008, s. 2194'den Ayhan Bekleyen tarafından uyarlandı.)

### Her yönde açıklıkları bulunan rüzgâr yakalayıcılar

Hâkim rüzgârın her zaman tek yönden esmediği, gün içinde çeşitli zaman ve yönlerden estiği İran'ın iç ve kıyı bölgelerinde ve Basra Körfezi'nin etrafındaki ülkelerde rüzgâr yakalayıcılar (G.7), her yönden (dört, altı ya da sekiz) rüzgârı alabilecek biçimde tasarlanmıştır.<sup>20</sup> İki yönden rüzgâr alan rüzgâr yakalayıcının çalışma yöntemi, çok yönden rüzgâr alan türlerde de değişmez. Bu kulelerde sadece rüzgâr giriş ve çıkış açıklıklarının sayısı ve yönü artmaktadır. Bu tip rüzgâr yakalayıcılar diğerleri ile karşılaştırıldığında daha büyüktür.

Dört yönden rüzgâr alan rüzgâr yakalayıcıları ya da rüzgâr kuleleri İran (Bender Lenge, Kung, Buşehr, Keşm (Laft) ve Kiş (Kiş) Adaları), Birleşik Arap Emirlikleri (Dubai), Katar (Doha), Bahreyn (Manama), Kuveyt (Kuveyt) gibi birçok ülkenin Basra Körfezi kıyılarındaki şehirlerinde yoğun olarak görülür. Ayrıca İran'ın iç bölgelerindeki Nerag, Yezd, İsfahan, Tahran, Kirman, Minab, Kum gibi şehirlerde ve Kaşan, Tef, Aran, Bem, Aberkuh ve daha birçok küçük yerleşmelerde bu tip rüzgâr kuleleri bulunmaktadır<sup>21</sup>.

Altı yönden (altıgen) rüzgâr alan rüzgâr kuleleri Kazvin ve Yezd, sekiz yönden rüzgâr alan (sekizgen) örnekler Yezd ve Tebes, silindirik gövdeli olanlar ise Yezd şehrinde yer alır<sup>22</sup>. Ender olarak bulunan bu tip rüzgâr kulelerine sadece İran'da rastlanır.

Rüzgâr yakalayıcıları Orta Doğu'nun birçok farklı bölgesinde halen görsel olarak sergilenmekte ve tarihi şehirlerin özgün görüntülerine katkıda bulunmaktadır. Orta Doğu coğrafyasında bu kadar yaygın olarak görülen rüzgâr yakalayıcıların Anado-

20 Ben Richard Hughes, John Kaiser Calautit, Saud Abdul Ghani, "The Development of Commercial Wind Towers for Natural Ventilation: A Review", *Applied Energy*, C. 92, S. 2012, 2012, s. 611; Makani Vida, Talebi Mahnaz, "Iranian Traditional Buildings-Sustainable Lessons-Case Study: Tabatabaie House, Kashan, Iran", *Architecture + Design*, C. 28, S. 5, 2011, s. 60.

21 Mehdi N. Bahadori, Alireza Dehghani-sanij, *a.g.e.*

22 Mehdi N. Bahadori, Alireza Dehghani-sanij, *a.g.e.*, s. 2, 65, 71, 195.

lu'daki örnekleri ise Şanlıurfa'da bulunmaktadır. Bu makalede amaç, Şanlıurfa'daki rüzgâr yakalayıcıların biçimsel ve işlevsel özelliklerine odaklanmak, Orta Doğu'daki diğer örneklerden hangisine daha çok benzediğini ortaya çıkarmak ve en önemlisi bu özel bileşenin Anadolu sınırları içinde de yer aldığını kanıtlamaktır.

## Yöntem

Antik dönemlere ait mekânsal havalandırma ve soğutma tekniğini kullanan Orta Doğu'nun geleneksel rüzgâr yakalayıcıları, bu çalışma kapsamında detaylı bir biçimde taranmış, coğrafi bölgelere göre çeşitlilik içindeki bir birliğin uzantıları olan bu bina bileşenleri biçimsel ve işlevsel bakımdan incelenmiştir. Rüzgâr yakalayıcıların Anadolu'daki örnekleri olan Şanlıurfa'nın geleneksel badgellerinin (rüzgâr yakalayıcıları) belirlenmesi için detaylı bir alan çalışması yapılmıştır. İlgili kurum ve şahıslarla yapılan görüşmelerle rüzgâr yakalayıcıların bulunduğu ayakta kalan evler belirlenmiş, izin verilen örnekler fotoğraf ve çizimlerle belgelenmiştir. Yerli halkla yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler çalışma kapsamında incelenmiştir.

Şanlıurfa'daki rüzgâr yakalayıcıların günümüze ulaşan birkaç örneğinin tespiti ile alanyazında yeteri kadar yer almayan bu özel bileşenin detaylı olarak belgelenmesi bu çalışmasının önemini arttırmaktadır. Karşılaşılan çok sayıdaki örnek bugün hem biçimsel hem de fonksiyonel olarak değiştirildiği için sadece orijinalliyini koruyan, incelenmesi için izin alınabilen ve restitüsyon çizimleri yapılan örneklerin bazıları bu çalışma kapsamında değerlendirmeye alınmıştır. Elde edilen verilerle rüzgâr yakalayıcıların Şanlıurfa'da kaç değişik türünün olduğu belirlenmiş, biçim ve işlev bakımından Orta Doğu coğrafyasındaki örneklerle benzerlik ya da farklılıkları araştırılmıştır.

## Bulgular

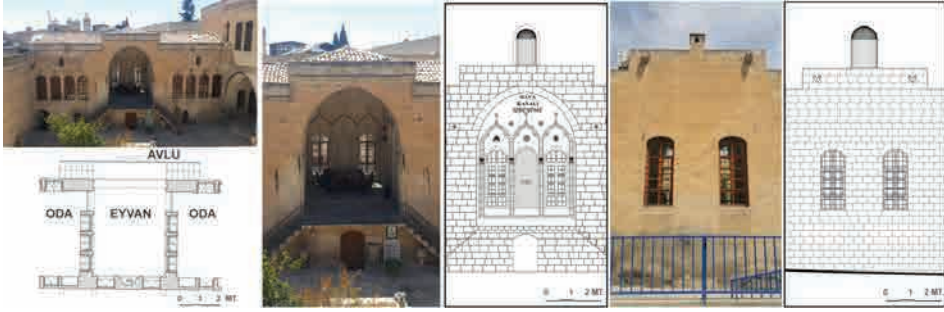
Şanlıurfa'da bulunan rüzgâr yakalayıcılar yerel dilde *badgel* ismiyle anılmaktadır. Badgel ismi, İran'daki rüzgâr kuleleri için kullanılan *badgir* (rüzgâr yakalayıcı) kelimesiyle oldukça benzerdir. Badgelin dışında Şanlıurfa'da bu bina bileşenini tanımlamak için yerel dilde *badia* ismi de kullanılmaktadır<sup>23</sup>.

Geleneksel Şanlıurfa evlerindeki rüzgâr yakalayıcıların görünen kısmı, düz çatı üzerinde (dam) yer almaktadır. Yay biçimindeki gövdesinin üzeri yarım bir kubbe ile kapalı olan bu kısım, aslında rüzgâr yakalayıcının en üst kısmını oluşturmaktadır. Dışarıdan görülen bu çıkıntı rüzgâr yakalayıcı olarak isimlendirilmektedir. Rüzgâr yakalayıcının yay biçiminde içeri doğru çukur olan yüzü ise rüzgârın alındığı yönü

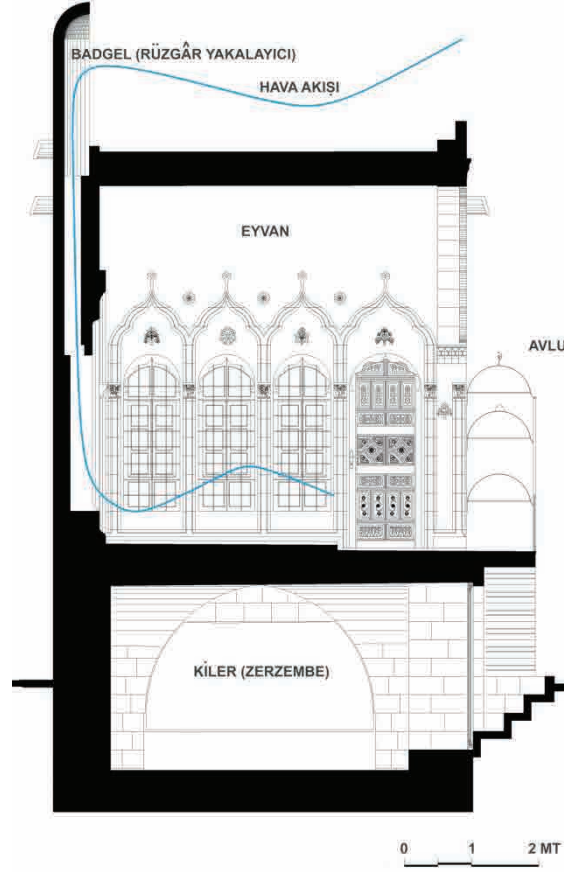
23 Yahya Melikoğlu, Geleneksel Yaşam Alanlarından Öğrenilen Sürdürülebilir Dersler: Şanlıurfa'nın Geleneksel Rüzgâr Yakalayıcıları, Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır 2018, s. 97.

işaret etmektedir. Kuzey, kuzeybatı ya da batı yönlerinden alınan rüzgâr, rüzgâr yakalayıcının dışarıdan görünmeyen kısımlarından biri olan hava kanalı ile aşağıya akar. Bu hava kanalının altındaki çıkış açıklığı ise eyvanın arka duvarında bulunan nişin hemen üstünde bulunmaktadır. Nişin içinden yukarı doğru bakıldığında bu rüzgâr çıkışları, yukarı doğru uzanan hava kanalı ve rüzgâr yakalayıcının başlık kısmı görülebilmektedir. Geleneksel Şanlıurfa evlerinde sayıları tek ya da iki olan rüzgar yakalayıcıları sadece eyvan mekanının havalandırılması ve soğutulması için üretilmiştir.

Tek rüzgâr yakalayıcının bulunduğu geleneksel evlerde bu bina bileşeninin rüzgârı aldığı yön kuzeydir. Rüzgâr yakalayıcının kuzeye bakan açıklığından giren rüzgâr, hava kanalından aşağıya iner ve eyvanın arka duvarındaki orta nişin hemen üzerinde bulunan açıklıktan eyvana akar. Hacı Hafızlar Konağı, tek rüzgâr yakalayıcıya sahip Şanlıurfa'nın geleneksel evlerinden biridir (G.8 ve G.9).



**G. 8.** Hacı Hafızlar Konağı'nın kuzeye bakan eyvanı ve iki yanındaki odalarından oluşan yazlık bölümünün planı (Cevher Mimarlık Arşivi) ve avludan görüntüsü (Solda: Yahya Melikoğlu), eyvanın avludan yakın görüntüsü ile eyvana bağlı rüzgâr yakalayıcının restitüsyon çizimi (Ortada: Yahya Melikoğlu), rüzgâr yakalayıcının sokaktan görüntüsü ile rüzgâr yakalayıcının restitüsyon çizimi (Sağda: Yahya Melikoğlu).

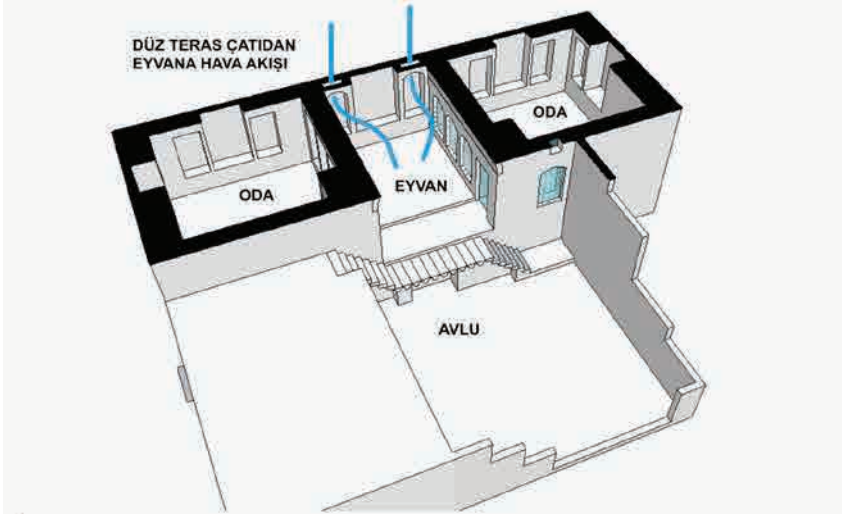


G. 9. Hacı Hafızlar Konağı'nın eyvanının havalandırılması ve soğutulması için üretilen rüzgâr yakalayıcının işlevinin görsel olarak sunulması: düz teras çatıdaki hava giriş deliklerinden giren havanın hava kanalından geçerek eyvana akışını gösteren kesit (Cevher Mimarlık Arşivinden her iki yazar tarafından uyarlama).

İki rüzgâr yakalayıcıya sahip geleneksel evlerinde ise bu bileşenlerden biri kesinlikle kuzeye, diğeri ise kuzeybatı ya da batıya bakmaktadır. İki farklı yöne bakan rüzgâr yakalayıcılar, farklı yönlerden aldıkları rüzgârı hava kanallarından aşağıya iletilirler ve genellikle üç nişin bulunduğu eyvanın arka duvarındaki iki yan niş üzerindeki hava çıkış deliklerinden eyvana taşırılır. Şanlıurfa'nın Kendirci Mahallesi'ndeki geleneksel bir evin yazlık eyvanını havalandıran biri kuzeye diğeri ise batıya bakan badgeller, özgünlüğünü yitirmeden ayakta kalan ender örneklerdendir. Bu önemli bina bileşenleri, geleneksel evin yazlık bölümü ile birlikte fotoğraf ve üç boyutlu çizimlerle belgelenmiştir (G.10-11-12-13).

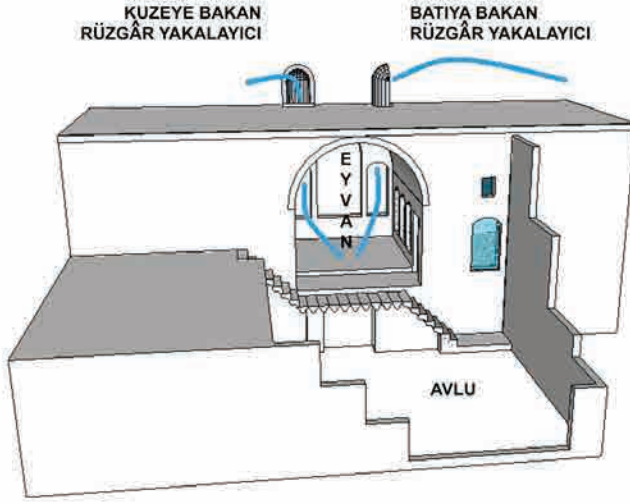


G. 10. Eyvanın arka duvarındaki hava çıkışlarının üzerinde bulunduğu sol ve sağ nişler (solda), düz çatı üzerinde bulunan rüzgâr yakalayıcıların hava giriş açıklıklarının (kuzeye ve batı yönlerine bakan) düz teras çatıdan (ortada) ve sokaktan görüntüleri (sağda) (Yahya Melikoğlu)

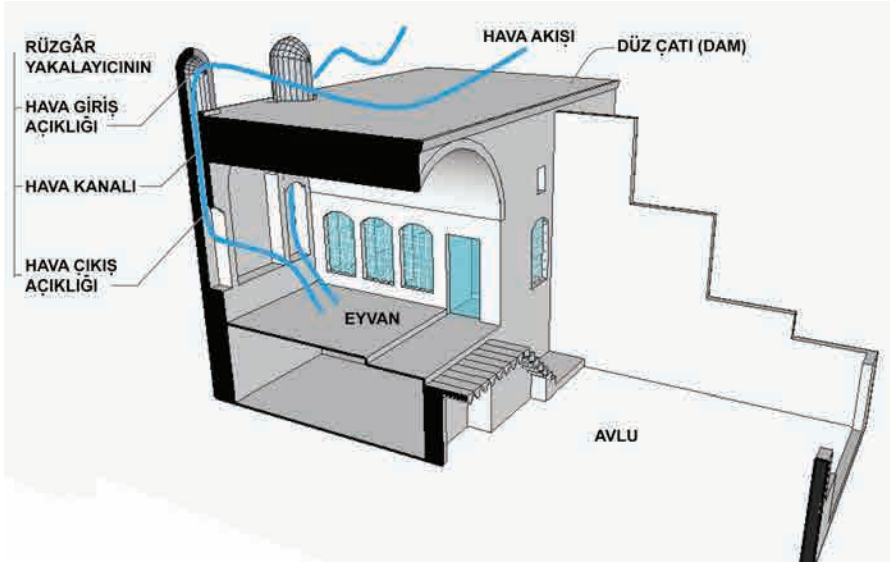


G. 11. Hava kanalından eyvana hava akışını gösteren geleneksel bir evin üst kat planının perspektifi (Ayhan Bekleyen)





G. 12. Düz teras çatıdaki rüzgâr yakalayıcılardan eyvana hava akışı (Ayhan Bekleyen)



G. 13. İki rüzgâr yakalayıcının hava giriş deliklerinden giren havanın, hava kanalından ve hava çıkış deliklerinden (nişlerinin üst kısmındaki delikler) eyvana akışı (Ayhan Bekleyen)

## Sonuç ve Değerlendirme

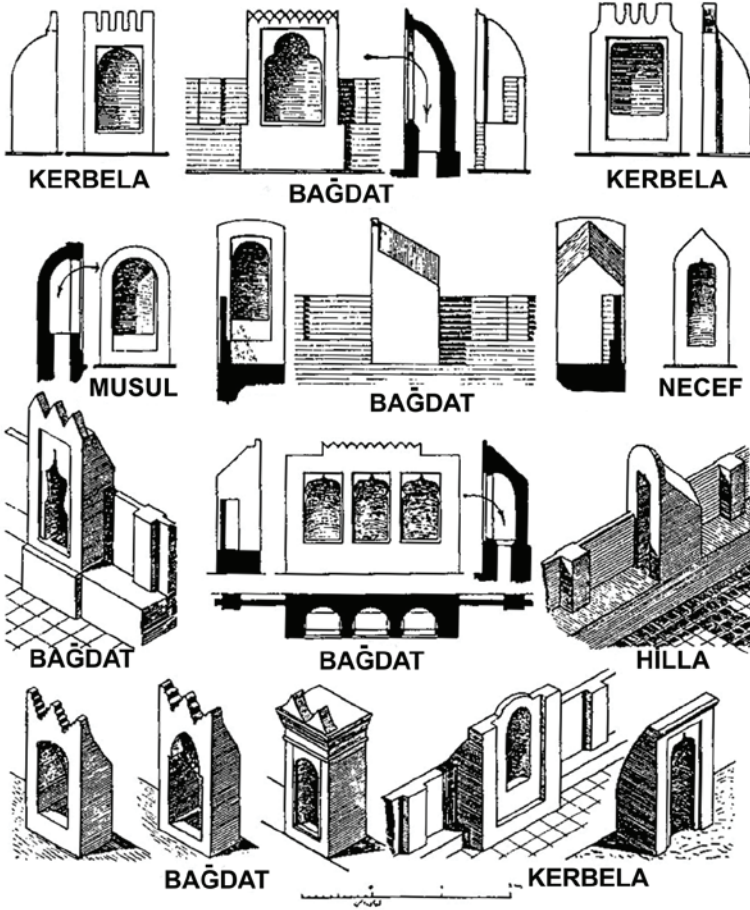
Çeşitli biçimlerde üretilen ve benzer işlevsel özelliklere sahip olan rüzgâr yakalayıcıların Türkiye sınırları içinde de var olduğunu ortaya çıkarmak ve dünyadaki diğer örneklerle karşılaştırmak bu çalışmanın temel hedefleri arasındadır. Mısır'dan Hindistan'a kadar sıcak iklime sahip büyük bir coğrafyada yer alan yaşam alanlarını serinletmek için inşa edilen rüzgâr yakalayıcılar, Anadolu'nun güneydoğu ucundaki Şanlıurfa şehrinin geleneksel yaşam alanlarında da bulunmaktadır. Şanlıurfa'daki rüzgâr yakalayıcılar (*badgeller*), *badgir* olarak adlandırılan İran'daki örnekleriyle isimsel bir benzerlik taşımasına karşın, biçim olarak Antik Mısır'da *malkaf* olarak adlandırılan rüzgâr yakalayıcılara benzemektedir. Ancak biçimsel olarak daha detaylı incelendiğinde, bu yapıların yer aldığı coğrafi bölgenin kuzey ucunun Şanlıurfa olduğu belirlenmiştir. Irak'ın orta kısımlarına kadar uzanan bir coğrafyada Şanlıurfa'dakine benzer bir şekilde bu bina bileşeninin daha az yüksekliğe sahip olduğu ve düz çatının kenar çizgisi üzerinde yer aldığı belirlenmiştir. Bu anlamda bu coğrafyadaki rüzgâr yakalayıcıların özgün bir yapıya sahip olduğu saptanmıştır.

Orta Doğu'daki rüzgâr yakalayıcılar eyvan, serdap ve odaların mekânsal havalandırma ve soğutması için üretilmelerine karşın, Şanlıurfa'da bu bina bileşenleri sadece tek bir mekân (*eyvan*) havalandırmak ve soğutmak için üretilmiştir. Irak'taki örneklerde (özellikle Bağdat şehrinde) çeşitli mekânların arka duvarındaki nişler, rüzgâr yakalayıcıların hava çıkış noktalarıdır.<sup>24</sup> Şanlıurfa'daki geleneksel evlerin eyvanlarında da hava çıkışlarının konumları bakımından aynı tasarım anlayışı görülmektedir.

Şanlıurfa'nın geleneksel evlerinin eyvanlarına bağlı bir ya da iki rüzgâr yakalayıcı bulunmaktadır. Tek rüzgâr yakalayıcının rüzgâr aldığı yön genel olarak kuzeydir. Bu tür rüzgâr yakalayıcılar, Orta Doğu'daki örnekleri ile karşılaştırıldığında tek yönden rüzgâr alan rüzgâr yakalayıcılar sınıfına girmektedir. Ancak iki rüzgâr yakalayıcının bulunduğu geleneksel evlerde rüzgâr yakalayıcının biri kuzeyden diğeri ise kuzey-batı ya da batıdan rüzgâr almaktadır. İki rüzgâr yakalayıcının bulunduğu geleneksel evler Şanlıurfa'da oldukça yaygındır. İki rüzgâr yakalayıcıya sahip evlerde bu bina bileşenleri biçimsel olarak yine tek yönden rüzgâr alan, işlevsel olarak ise iki yönden rüzgâr alan rüzgâr yakalayıcılar sınıfına dâhil edilebilir.

Şanlıurfa'daki Badgeller, yükseklik bakımından Irak'taki rüzgâr yakalayıcılara, biçimsel bakımdan ise Musul'daki örneklerle benzemektedir (G.14). Fonksiyonel bakımdan değerlendirildiğinde ise başlık, hava kanalı ve niş aksından akan hava akışı bakımından yine Irak'taki örneklerle daha çok benzemektedir.

24 Friedrich Ragette, *a.g.e.*, s. 87, 190, 192-194; John Warren, İhsan Fethi, *a.g.e.*, s. 112.



G. 14. Irak'ın çeşitli tarihi yerleşimlerinde bulunan farklı dekoratif biçimlerdeki rüzgâr yakalayıcıları (Langenegger, 1911, s. 180)

Biçimsel olarak birbirlerinden farklı olan örneklere sahip olsalar da rüzgâr yakalayıcılar, yazın yaygın olarak kullanılan mekânlara serin esintiler taşımaktır. Orta Doğu gibi sıcak bölgelerde bitişik kent dokusu içinde avlulu bir evin kapalı ya da yarı-açık mekânına serin ve daha az toz içeren esintileri taşımak için tasarlanan bu bina bileşenleri, geleneksel soğutma bacalarıdır. İçi boş soğutma kanalının alt ve üst kısımları hava akışını sağlamak için açık bırakılmıştır. Hâkim rüzgâr yönündeki üst açıklıktan giren hava, kulenin altındaki mekâna taşınmaktadır. Pasif bir soğutma tekniği ile mekân ya da mekânlar soğutulmaktadır.

Şanlıurfa'daki geleneksel evlerin eyvanlarında tasarlanan ve pasif mekânsal soğutma sistemi olan rüzgâr yakalayıcılar, geçmişin bina bilgisinin günümüze akan ipuçlarıdır. Bu önemli ipuçları binlerce yıllık bir birikimin uzantılarıdır. Bu birikim,

günümüzde geleneksel evlerde yaşayan kullanıcılar tarafından bile tam olarak bilinmemektedir. Rüzgâr yakalayıcıların önemi yeni kuşaklar tarafından anlaşılmadığından bu bileşenler değiştirilmiş, hatta yıkılmıştır. Geleneksel Şanlıurfa evlerinde mekânsal soğutma için uzun yıllar kullanılan rüzgâr yakalayıcılar, bu makale kapsamında yeniden keşfedilmeye çalışılmış ve günümüz tasarımcıları için bir esin kaynağı olabilecek özellikleri ortaya çıkarılmaya gayret edilmiştir. Amaç, Fathy'nin de vurguladığı gibi “yeni mekanik sistemler önermeden önce yöresel mimarının geleneksel çözümlerinin öncelikle değerlendirilmesinin gerekliliğini”<sup>25</sup> ortaya koymaktır. Eskinin ilham kaynağı olabilecek güçlü bir potansiyele sahip olduğunu vurgulamak, yeniyi tasarlamak için bir başlangıç noktası olabilir.

**Finansal Destek:** Bu araştırma, Dicle Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi Koordinatörlüğü'nce desteklenmiştir. (Proje Numarası: MİMARLIK.18.002, 2018).

### Kaynakça/References

- ABDULAC, Samir, “Traditional Housing Design in the Arab Countries”, **Urban Housing**, Ed. M. Sevchenko, Aga Khan Program for Islamic Architecture, Cambridge, 1982, s. 2-9.
- AINI, Ali Hooshmand, “Numerical Study of Flow Patterns in the Windcatchers in Herat, Afghanistan by Using Computational Fluid Dynamic”, **International Multilingual Journal of Science and Technology**, C.11, S.1, 2016, s. 31-34.
- BAHADORI, Mehdi N.; DEGHANI-SANIJ, Alireza, **Wind Towers: Architecture, Climate and Sustainability**, London 2014.
- BAHRAMZADEH, Mohammad; SADEGHI, Bahador; ROU, S. Sabok, “A Comparative Study to Compare the Wind Catcher Types in the Architecture of Islamic Countries”, **Journal of Basic and Applied Scientific Research**, [Özel Sayı], C. 3, S. 2, 2013, s. 312-316.
- BEKLEYEN, Ayhan, “The Dovecotes of Diyarbakır: the Surviving Examples of a Fading Tradition”, **The Journal of Architecture**, C. 14, S. 4, 2009, s. 451–464.
- BEKLEYEN, Ayhan; DALKILIÇ, Neslihan, “Design with Climate - What Can We Learn from the Past to Cope with Climate in terms of Design Strategy and Usage Style of Courtyard Houses?”, **Middle-East Journal of Scientific Research**, C.11, S. 3, 2012, s. 357-366.
- BEKLEYEN, Ayhan, “Yaratıcı Bir Konut Tasarımı İçin İlham Kaynağı Olarak Geleneksel Mimari-den Çıkarımlar”, **Uluslararası Diyarbakır Sempozyumu Bildiri Özetleri Kitabı**, Diyarbakır Valiliği ve Dicle Üniversitesi Ortak Yayını, Diyarbakır 2016, s. 207.
- BEKLEYEN, Ayhan, “Eskiye Yeniye Uyarlama: Yerel Mimarideki Özgünlüğü Çağdaş Mimaride Yorumlama”, **Tarihi Çevrede Yapılaşma Deneyimleri**, Ed. A. Bekleyen ve N. Dalkılıç, Birsan Yayınevi, İstanbul 2018, s. 80-111.
- FATHY, Hassan, **Natural Energy and Vernacular Architecture: Principles and Examples with Reference to Hot Arid Climates**, Chicago, USA 1986.
- GAGE, Stephen; GRAHAM, J. Michael R., “Static Split Duct Roof Ventilators”, **Building Research and Information**, C. 28, S. 4, 2000, s. 234-244.

25 Hassan Fathy, **Natural Energy and Vernacular Architecture: Principles and Examples with Reference to Hot Arid Climates**, Chicago, USA 1986, s. 37.

- HEIDARI, Abolfazl; SAHEBZADEH, Sadra; DALVAND, Zahra, "Natural Ventilation in Vernacular Architecture of Sistan, Iran: Classification and CFD Study of Compound Rooms", **Sustainability**, C.9, S.6, 2017, Makale Numarası: 1048.
- HUGHES, Ben Richard; CALAUTIT, John Kaiser; GHANI, Saud Abdul, "The Development of Commercial Wind Towers for Natural Ventilation: A Review", **Applied Energy**, C. 92, S. 2012, 2012, s. 606-627.
- JATT, Zahida Rehman, "Aesthetics and Organization of Spaces: A Case Study of Colonial Era Buildings in Hyderabad, Sindh", **Journal of Research in Architecture and Planning**, C. 20, S. First Issue, 2016, s. 30-40.
- JOMEHZADEH, Fatemeh; NEJAT, Payam; CALAUTIT, John Kaiser; YUSOF, Mohd Badruddin Mohd; ZAKI, Sheikh Ahmad; HUGHES, Ben Richard; YAZID, Muhammad Noor Afiq Witri Muhammad, "A Review on Windcatcher for Passive Cooling and Natural Ventilation in Buildings, Part 1: Indoor Air Quality and Thermal Comfort Assessment", **Renewable and Sustainable Energy Reviews**, C. 70, S. 2017, 2017, s. 736-756.
- KHAN, Naghman; SU, Yuehong; RIFFAT, Saffa B., "A Review on Wind Driven Ventilation Techniques", **Energy and Buildings**, C. 40, S. 8, 2008, s. 1586-1604.
- LANGENEGGER, Felix, **Die Baukunst des Iraq**, Dresden 1911.
- MELİKOĞLU, Yahya, Geleneksel Yaşam Alanlarından Öğrenilen Sürdürülebilir Dersler: Şanlıurfa'nın Geleneksel Rüzgâr Yakalayıcıları, Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır 2018.
- MONTEZERI, Hamid; AZIZIAN, Ruhollah, "Experimental Study on Natural Ventilation Performance of One-sided Wind Catcher", **Building and Environment**, C. 43, S. 12, 2008, s. 2193-2202.
- ORR, David W., **The Nature of Design: Ecology, Culture, and Human Intention**, New York 2002.
- ÖZDENİZ, Mesut B.; BEKLEYEN, Ayhan; GÖNÜL, İsmail A.; GÖNÜL, Hatice; SARIGÖL, Hasan; İLTER, Türker; DALKILIÇ, Neslihan; YILDIRIM, Mücahit, "Vernacular Domed Houses of Harran, Turkey", **Habitat International**, C. 22, S. 4, 1998, s. 477-485.
- PRIYA, R. Shanthi; SUNDARRAJA, M.C.; RADHAKRISHNAN, S., "Evaluation of Traditional Architecture in the Coastal Region of Nagappattinam Using Mahoney Tables", **Journal of Applied Sciences Research**, C. 8, S. 1, 2012, s. 582-588.
- PRIYA, R. Shanthi, Evaluation of Building Physics Phenomenon Amongst the Vernacular House Typologies in the Coastal Regions of Tamilnadu, Anna University, PhD Thesis, Chennai, India 2013.
- RAGETTE, Friedrich, **Traditional Domestic Architecture of the Arab Region**, Axel Menges, Sharjah 2006.
- RUDOFISKY, Bernard, **Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture**, Museum of Modern Art, New York 1964.
- SAADATIAN, Omidreza; HAW, Lim Chin; SOPIAN, K.; SULAIMAN, M.Y., "Review of Windcatcher Technologies", **Renewable and Sustainable Energy Reviews**, C. 16, S. 2012, 2012, s. 1477-1495.
- SADEBZADEH, Sadra; HEIDARI, Abolfazl; KAMELNIA, Hamed; BAGHBANI, Abolfazl, "Sustainability Features of Iran's Vernacular Architecture: A Comparative Study Between the Architecture of Hot-arid and Hot-arid-windy Regions", **Sustainability**, C. 9, S.5, 2017, Makale Numarası: 749.

VIDA, Makani; MAHNAZ, Talebi, “Iranian Traditional Buildings-Sustainable Lessons-Case Study: Tabatabaie House, Kashan, Iran”, **Architecture + Design**, C. 28, S. 5, 2011, s. 52-64.

WARREN, John; FETHI, İhsan, **Traditional Houses in Baghdad**, Horsham, England 1982.

ZARANDI, Mahnaz Mahmoudi, “Analysis on Iranian Wind Catcher and Its Effect on Natural Ventilation as a Solution towards Sustainable Architecture (Case Study: Yazd)”, **World Academy of Science, Engineering and Technology: International Journal of Social, Behavioral, Educational, Economic, Business and Industrial Engineering**, C. 3, S. 6, 2009, s. 574-579.

<http://www.kheshtomah.com/about-us/> Erişim Tarihi: 08.11.2018.

[http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/72918/163125\\_sv.jpg?sequence=2](http://dome.mit.edu/bitstream/handle/1721.3/72918/163125_sv.jpg?sequence=2) Erişim Tarihi: 24.12.2018.



## Dünden Bugüne Gaziantep Geleneksel Mimarisinde Taşın Kullanım\*

Gaye Cansunar Yetkin\*\* , Tülay Çobancaoğlu\*\*\* 

### Öz

Zengin bir tarihsel geçmişe sahip olan Gaziantep, bulunduğu bölgenin jeolojik yapısında bulunan kireç kayalarını belirli bir döneme kadar aktif bir şekilde kullanmıştır. Topoğrafya, iklim, bitki örtüsü, sosyal ve kültürel yapı, Gaziantep yerel mimari özelliklerin belirlenmesinde etkili olmuş, kentli elindeki malzemeyi söz uygun bir biçimde işleyerek, kente özgün bir mimari karakter kazandırmıştır. Kentin tarihsel süreci içerisinde 1950’li yıllara kadar taş kullanımı devam etmiş olup, bu tarihten sonra betonarme, kentin mimarisinde etkili olmaya başlamış ancak son dönemde gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları ile yapı malzemesi olarak taş, yeniden gündeme gelmiştir.

Bu çalışmanın amacı; Gaziantep geleneksel mimarisinde taş malzemenin kullanımının geçmişten günümüze olan sürecinin incelemesi ve malzemenin sürdürülebilirliğinin araştırılması ve tartışılmasını amaçlamaktadır. Bu kapsamda arşiv araştırmaları ve yerinde incelemelerle kent mimarisinde taş kullanımı çok boyutlu olarak ele alınmış, laboratuvar analizleri ile özgün malzemenin petrografik, mineralojik, mekanik ve fiziksel özellikleri belirlenmiştir.

### Anahtar Kelimeler

Gaziantep geleneksel mimari • Kültürel miras • Kireç taşı • Keymik • Havara

### Use of the Stone in Gaziantep Traditional Architecture from Past Today

### Abstract

Having a rich historical background Gaziantep (SE of Turkey) limestones have been used as a building stone until recently. Limestones occur in the geological formations near this city. Basic factors crucial for development of the traditional architecture such as the topography, climate, vegetation, social and cultural structure were effective in determining characteristics of local architecture of the city. Artisans of Gaziantep used this stone properly and has given the city an authentic architectural character. Within the historical development of the city, limestones have been used as the main building material until the 1950’s. Recently the reinforced concrete system was used in the architecture of the city. Nowadays after the recent restoration projects carried out in the city, there is a revival use of stone as a construction material.

The aim of this study is to examine the use of stone in the traditional architecture of Gaziantep from past to present and to discuss the sustainability of this material. In this context, the use of stone in the urban architecture is discussed with different perspectives including archival research, site surveys and material properties determined by laboratory analysis.

### Keywords

Gaziantep • Traditional Architecture • Cultural Heritage • Limestone • Keymik • Havara

\* Bu makale Dr. Öğr. Üyesi Tülay Çobancaoğlu’nun danışmanlığında hazırlanmakta olan “Gaziantep Geleneksel Mimarisinde Taş Malzemenin Kullanımı ve Korunmasına Yönelik Yöntem Araştırması” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Gaye Cansunar Yetkin (Doktora Öğrencisi), Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. E-posta: gayecsnr@gmail.com ORCID: 0000-0002-7731-779X

\*\*\* Tülay Çobancaoğlu (Dr. Öğr. Üyesi), Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. E-posta: tulaycobancaoglu@gmail.com ORCID: 0000-0002-4621-9775

**Atf:** CANSUNAR YETKİN, Gaye; COBANCAOĞLU, Tülay, “Dünden Bugüne Gaziantep Geleneksel Mimarisinde Taşın Kullanımı”, *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 129-162. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0014>

## **Extended Summary**

### **Introduction, Research Questions and Purpose**

In this study, the use of stone in Gaziantep 's traditoinal architecture is discussed from past to the present day. The stone types used in city, the existing quarries, the dimensions of stone, and the process up to its use in the structure were examined through the stone builds which constitute the traditional architecture of the city.

Currently, the fact that the authentic stone details are not known and there is not enough number of stone masons who can work with these details, in addition to insufficient application time, have a negative impact on restoration works in the city.

Mostly Urfa limestone is used in conservation works because there are a few active quarries in the city. Thus, the aim of this study is to discuss the relevance of the stone used in restoration works instead of authentic stone. In addition to this, suggestions have been made about the methods that can be applied to quarry local stone.

### **Literature Review**

In the study, work of local researchers were used to determine the traditional architecture features of the city. In this context, Cemil Cahit Güzelbey's publications, interviews with local experts and the results obtained form field study have been useful. There are few written resources of knowledge on the traditional architectural features of the city. The study's aim is to make this information more permanent by means of detail drawings developed over sample structures evaluated according to the order of historical development of the city.

### **Methodology**

In this study, to investigate the development of urban architecture in the historical process and the local architectural features, the local researcher's publications were compiled and then fieldwork was made to reach tangible data. For the purposes of this study, details of in-situ traditional architecture were documented through drawings and photography. One of the reasons for conducting this study was the fact that local stone quarries of the city were shut down, thus leading absence of local stone and perishing of stone masonry.

With the laboratory results that constitute part of the research, the physical, mechanical and chemical properties of the stone types in the city were determined by scientific methods and the stones were classified. The same analysis was carried out on the Urfa lime stone, which is mostly used due to the lack of authentic material and economic reasons in restoration works and the suitability of the material selection discussed.

### **Results and Conclusions**

As a result of the surveys conducted in and around the city, it was found that there was not enough stone quarry. The cost of the stone obtained from the city is approx-

imately twice as much as the cost of Urfa lime Stone These facts explain why local material is not preferred in restoration works. It is not possible to use the old stone quarries because they are in the urban areas of the city where it could be hard to acquire. However, at this stage, it is considered that the studies to be carried out in the vicinity of the city and the new stone reserve areas can be created and new quarries can be opened with the incentives of the state. If the local material needs of institutions carrying out restoration works are provided, a supply-demand equilibrium for use of local stone can be created.

As a result of the material analysis, mechanical, physical, chemical properties of 'Keymık' and 'Havara' stones were determined. It is also seen that the 'Carpın stone' which is defined as marble, is lime stone.

One of the problems of the restoration projects in city, is that they are generally created with the idea of 'renovation in accordance with the authenticity'. However, nowadays, with help of developing technology, consolidation methods in structural and material scale, are not preferred in restoration-conservation projects to carried out in the city. Instead, applications based on rebuilding are preferred by the contractor because they are easier to practice.

The misapplication of traditional architectural details, the inadequacy of the work periods given by the institutions for restoration works, the price foreseen in the current bidding system, happen to be not only insufficient for the traditional stone dressing work, but also the number of craftsmen who know the traditional details in the city is almost insufficient to pass on the knowledge as required, to the most; thus these are the major problems identified in the city.

In this context, the reorganization of the current bidding system, the incentive practices for the implementation of traditional methods and details in restoration practices by institutions working in the field of conservation and the organization of various training programs with the support of professional chamber and non-governmental organizations for maintaining the traditional stonework, are measures that can be taken to solve the problems.

According to the ICOMOS, Charter On The Built Vernacular Heritage (1999), Guidelines in Practice, Article 3; *"The continuity of traditional building systems and craft skills associated with the vernacular has been fundamental for vernacular expression, and essential for the repair and restoration of these structures. Such skills should be retained, recorded and passed on to new generations of craftsmen and builders in education and training"*.

As a result, it is recommended that the practices be carried out while giving importance to the interdisciplinary studies based on scientific conservation approaches.

## Giriş

Güneydoğu Anadolu Bölgesinde yer alan Gaziantep tarihsel sürecine bakıldığında, Mezopotamya, Hitit, Mitanni, Asur, Med, Pers, İskender, Selefkos, Roma, Bizans, İslam, Arap, Türk - İslam uygarlıkları gibi çok sayıda kültüre ev sahipliği yapmıştır<sup>1</sup>. Kent bu kültürel çeşitlilik etkisiyle ortaya çıkan zengin bir mimari mirasa sahip olup, taşın yapı malzemesi olarak kullanılması mimariye yön vermiştir.

Yapı malzemesi olan taşın geleneksel mimaride kullanımı, tarihsel süreç içerisinde, incelenmiştir. Taşın türü, üretimi, kullanım alanları ve şekli, deformasyonu ve sürdürülebilirliği göz önünde bulundurulmuştur. Doğal taşın mimari üzerindeki etkisinin değerlendirilmesi amacıyla bahsedilen 7 ayrı dönemde inşa edildikleri bilinen yapılar üzerinden çalışılmıştır. Malzemenin türü, boyutları, yapıda kullanım biçimi ve yeri belgelenerek, tablolarda gösterilmiştir. Mimarideki doğal taş kullanımının sürdürülebilirliğinin yapısal sorunsal malzeme analizleri ile irdelenmiş, yasal boyut ise genel bir değerlendirme ile ele alınmıştır.

Kentte koruma çalışmaları, Gayrimenkul Eski Eserler Anıtlar Yüksek Kurulu'nun (GEEAYK) 14.12.1979 tarih 2047 sayılı kararı ile belirlenen sit alan sınırları, tesciller ve koruma amaçlı imar planının kabul edilmesiyle yasal mevzuat çerçevesinde değerlendirilmeye başlamıştır. 1980 ve 1987 yıllarında mevcut planda yenileme gerçekleştirilmiştir. 1987 yılında sit sınırlarının değiştirilmesi ile koruma amaçlı imar planının yeniden hazırlanması kararı alınmıştır. 1992 yılında plan, Adana Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu (KTVKK) tarafından kabul edilmiş ancak yaşanan sorunlar nedeniyle revize edilerek 1997 yılında tekrar onaylanmıştır.<sup>2</sup> Günümüzde ise 2011 yılında gözden geçirilmiş olan koruma amaçlı imar planı kullanımdadır. Söz konusu plan etkileme geçiş sahası ile yaklaşık 96 hektarlık bir alanı kapsamaktadır. Kentsel sit ise yaklaşık 81 hektarlık bir alandır.

Kentte çeşitli kurumlar tarafından bireysel koruma çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Ancak kent bütününde, 2000'li yılların başından itibaren restorasyon çalışmaları çoğalmış ve bu durum tarihi doku üzerinde bir farkındalık yaratmıştır. Kültürel miras bilincinin canlandırılmasında katkı sağlayan ve hızla gelişen uygulama sürecinde, uygulanan detaylar, tercih edilen malzeme türleri, özgünlük, kentsel kimlik ve sürdürülebilirliğin korunması açısından önem arz etmektedir. Temel yapı malzemesi olan yöresel kireç taşı ocaklarının aktif olmaması veya kapatılması nedeniyle restorasyon çalışmalarında genellikle Urfa'daki taş ocaklardan getirilen taşlar kullanılmaktadır.

Koruma ilkeleri bağlamında malzeme seçiminin önemi, özgün malzeme ile onarım malzemesi uyumu açısından ele alındığında, gerçekleştirilen uygulamaların kentsel doku üzerinde yarattığı etki nedeniyle tartışılması zorunludur.

1 A. Edip Çiftçi, **İlk Çağdan Günümüze Gaziantep Tarihi**, Gaziantep 2009, s.13.

2 **Gaziantep Koruma Amaçlı İmar Planı Revizyonu Analitik Etüd Raporu**, 2009, s. 88-89.

## Kentin Tarihsel Sürecinde Geleneksel Mimari

Kentin geleneksel mimari özellikleri, tarihsel sürece bağı olarak belirlenmiş, aşağıda belirtilen 7 dönem başlığı altında seçilen yapılar üzerinden incelenmiştir.

- 10. yy. öncesi dönem (Hitit, Mitanni, Asur, Med, Pers, İskender, Selefkos, Roma, Bizans)
- 10. yy. Arap - Bizans dönemi
- 11. yy. - 12. Yy. Bizans - Selçuklu dönemi
- 12. yy. sonu - 16. Yy. başı Eyyubiler, Dulkadiroğulları, Memluklar dönemi
- 16. yy. Klasik Osmanlı dönemi
- 19. yy. Geç Osmanlı dönemi
- 20. yy. Cumhuriyet dönemi olmak üzere 7 dönem başlığı altında seçilen yapılar üzerinden incelenmiştir.



G.1. İncelenen yapıların kent içerisindeki konumları

(Gaziantep Koruma Amaçlı İmar Planı kullanılarak yazar tarafından üretilmiştir)

## 10. yy Öncesi Dönem

Gaziantep’de ilk yerleşim alanı olarak bilinen kalenin de bulunduğu höyüğün tarihi yapılan araştırmalarda MÖ 5600 yıllarına kadar gitmektedir.<sup>3</sup> Bununla birlikte Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Koruma Uygulama Denetim Bürosu (KUDEB) tarafından yürütülen, Gaziantep Panorama Müzesi inşaat çalışmaları sırasında alanda silah olarak kullanılan taş aletler bulunmuştur. Gaziantep Müze Müdürlüğü tarafından yapılan ön değerlendirmede çıkarılan eserlerin Neolitik Dönem’e ait olduğu belirtilmiştir. Bu çerçevede kent merkezinin tarihsel sürecinin eldeki somut kaynaklar çerçevesinde Neolitik Dönem’e kadar gittiği ifade edilebilir. Bu bilgi Gaziantep Müzesi uzmanları yürütülen çalışma doğrultusunda kesinleşecektir. Bunun yanında günümüzde Gaziantep il sınırlarında yer alan Dülük Antik Kenti’nin Alt Paleolitik Dönem’de iskan edildiği belirtilmektedir.<sup>4</sup> Demir Çağı öncesi devirlerinin yanında kent çevresinde yer alan arkeolojik sit alanları önemli bir Hitit yerleşmesi olduğunu kanıtlamaktadır.<sup>5</sup> Kentte daha sonraki süreçte Mezopotamya, Hitit, Mitanni, Asur, Med, Pers, İskender, Selefkos, Roma, Bizans, İslam, Arap, Türk-İslam uyarlıklarının yaşadığı belirtilmektedir.<sup>6</sup> Kent bu kültürel çeşitlilik etkisiyle zengin mimari mirasa sahip olmuş ve doğal taş, ana yapı malzemesi olarak kullanımda yer almıştır.

Çeşitli kaynaklarda Gaziantep’in ilk dönemlerinde adının Dülük ile karıştırıldığı belirtilmektedir. Gaziantep’in 10 km kuzeyinde yer alan ve antik bir yerleşim olan Dülük’ün kentin tarihi yerleşmesinden daha önce var olduğu bilinmektedir. Antik kent bir dönem Gaziantep ile birlikte anılmış, ilerleyen süreçte harap olduğu için Bizanslılar 10.yy’da kentin merkezini bugünkü Antep merkezine taşımışlar ve yine Dülük ismi ile adlandırmışlardır. İlerleyen süreçte Arapların da bu kente ‘Ayıntab’ adını vermiş olabilecekleri belirtilmektedir.<sup>7</sup> İlk Çağ’a ait kaynaklarda Antep ismi yer almamakta, Mezopotamya’yı Orta Anadolu’ya bağlayan bölge Dülük olarak adlandırılmaktadır. Bu bilgilerden hareketle Dülük’ün daha eski bir yerleşim olduğu, Antep’in kuruluş tarihi ile ilgili kesin bir bilgi bulunmadığı ancak iki bölgenin eş zaman dilimlerinde var olduğu, M. 499 yılında gerçekleşen depremde Dülük Kalesi’nin tahrip olması ile Bizans imparatoru Justinianus döneminde (527-565) günümüzde Gaziantep Kalesi’nin bulunduğu bölgenin önem kazandığı söylenebilir. Ancak Antep’in bu dönemden sonra bir süre daha Dülük adıyla anıldığı belirtilmektedir.<sup>8</sup>

Bugüne kadar Dülük Antik Kenti’nde yapılan arkeolojik araştırmalar sonucu ortaya çıkarılan eserler, bu bölgede yer alan Mithras Tapınakları<sup>9</sup>, şuan ki Gaziantep

3 Mustafa S. Akpolat, **Gaziantep Kalesi, Kentli Kale**, Ankara 2010, s. 15.

4 Mustafa S. Akpolat, **Gaziantep Kalesi, Kentli Kale**, Ankara 2010, s. 15.

5 Doğan Kuban, **Türkiye’de Kentsel Koruma, Kent Tarihleri ve Koruma Yöntemleri**, İstanbul 2001, s. 121.

6 A. Edip Çiftçi, **İlk Çağdan Günümüze Gaziantep Tarihi**, Gaziantep 2009, s.23.

7 Doğan Kuban, **Türkiye’de Kentsel Koruma, Kent Tarihleri ve Koruma Yöntemleri**, İstanbul 2001, s. 127.

8 Hüseyin Özdeğer, **16. Asırda Ayıntab Livası**, İstanbul, 1988, s. 3.

9 Dülük Antik Kent’inde yer alan Keber Tepe’de bulunan ve Mitra dinine ait ritüellerin gerçekleştirildiği



kentinin sınırları içerisinde mimari yapı malzemesi olarak, doğal taş kullanım pratiğinin çok eskiye dayandığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu tapınaklar dini işlevlerinin yanı sıra kentte çok yakın zamana kadar devam eden taş çıkarma yöntemi sonucu oluşmuş, mağara olarak nitelendirilen taş ocaklarıdır. Bu alandan çıkarılan taşların Dülük Antik Kenti ve çevresindeki yapılaşma için kullanılmış olması muhtemeldir.

Alanda yürütülen kazı çalışmalarında 2015 yılında ortaya çıkarılan mozaikler ve duvar izlerinin bir villaya ait olabileceği belirtilmektedir.<sup>10</sup> Bu yapı kalıntısında kullanılan taş boyutları 47cm yükseklik, 94 cm genişlik, 63 cm derinlik olarak tespit edilmiştir.

### 10. yy. - Bizans dönemi; Kale

Bu dönemde Antep'in fiziki olarak yapılanmasının kaleden ibaret olduğu belirtilmektedir.<sup>11</sup> Kent üzerinde günümüze kadar ulaşmış ilk yapı olduğu bilinen ancak yapım tarihi ile ilgili kesin bir bilgi bulunamayan kale bu nedenle 10. yy başlığı altında incelenmiştir.

Yapı bir höyük ve ana kaya üstünde bulunmaktadır. 2005 yılında yapılan sondaj çalışması neticesinde Kale'nin bulunduğu höyüğün tarihinin MÖ 5600 yıllarına kadar gittiği belirlenmiştir.<sup>12</sup> Belirtilen bu tarih Neolitik Dönem içerisinde yer almaktadır. Kalenin yapılış tarihi ile ilgili kesin bir bilgi yer almasa da, Roma dönemine ait olduğu düşünülmektedir. Bu sonucun ortaya çıkmasında kazılarda bulunan Roma Dönemi seramikleri, inşaa teknikleri, taş boyutları ve duvar kalınlığının Roma Dönemi özellikleri ile uyumlu olması gösterilmektedir.<sup>13</sup> Kale, birden fazla döneme tanıklık eden ve farklı dönemlerde çeşitli müdahaleler geçiren bir yapıdır. Bu alanda yapılan tespit çalışmasında taşlarda yaklaşık 27, 30 cm yükseklik; 50,75 cm uzunluk; 40,45 cm derinlik ölçüsü alınmıştır. Ancak yapının işlevi ve yapıldığı dönem mimarisi göz önünde bulundurulduğunda yapıda daha farklı ve çeşitli boyutlarda taş kullanımı muhtemeldir.

10. yy ve önceki dönemlere ait günümüze az sayıda yapı ulaşabilmiştir. Kale ve Dülük Antik Kenti'nde açığa çıkan mimari öğeler hem yapıldıkları dönem hem de işlevsel açıdan kentin o dönemde geleneksel mimari özellikleri ve üretim teknikleri hakkında yeterli bilgi sağlayamamaktadır.

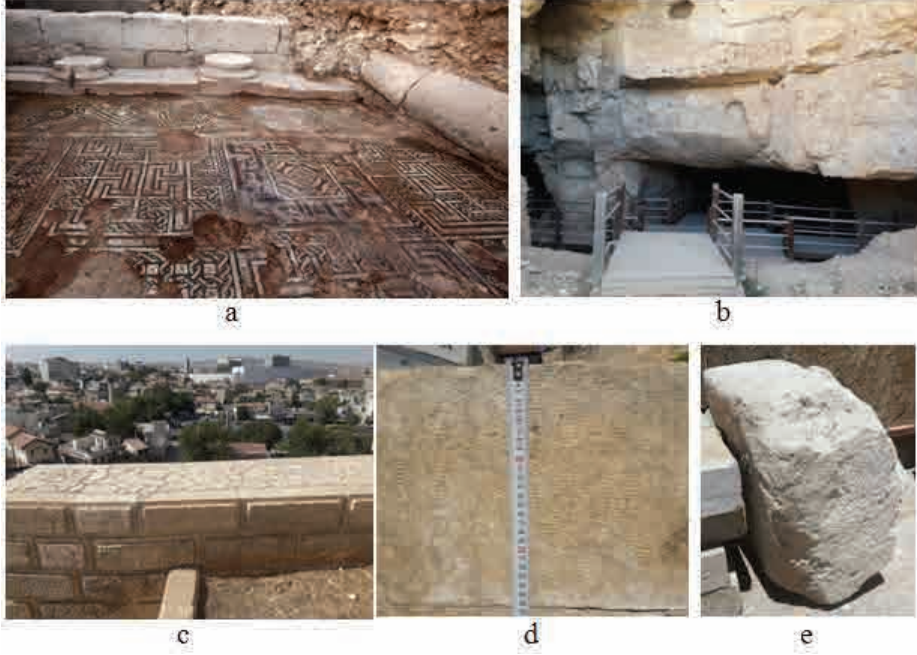
---

bilinen kutsal mekanlar.

10 Dülük Antik Kenti 2015 yılı kazısı basın açıklaması, [https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/en/aktuelles/2015/nov/PM\\_Ausgrabungen\\_Roemisches\\_Syrien.html](https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/en/aktuelles/2015/nov/PM_Ausgrabungen_Roemisches_Syrien.html)/ Erişim Tarihi: 19.02.2019

11 Hüsnü Uğur, Geleneksel Şehrsel Mekanlar, Değerlendirme ve Korunmaları Bağlamında Sistemantik Yaklaşım-Gaziantep Örneği, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2004, s. 41.

12 Mustafa S. Akpolat, **Gaziantep Kalesi, Kentli Kale**, Ankara 2010, s. 40.



**G. 2.** Dülük Antik Kenti ve kale mimarisi (Gaye Cansunar Yetkin, 2018).

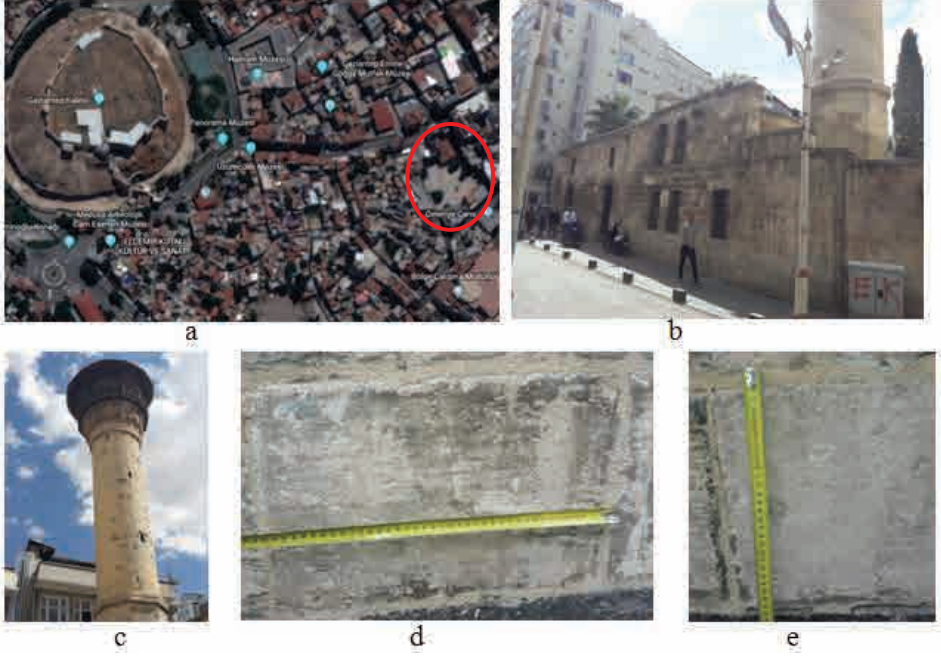
- a: Dülük Antik Kenti'nde bulunan mozaik ve taş duvar b: Mithras Tapınakları  
 c: Gaziantep Kalesi sur duvarı d:Kale sur duvarı 27 cm yükseklik ölçüsü  
 e: Kalede bulunan kireç taşı örneği

### 11. yy. - 12. yy. Bizans - Selçuklu dönemi; Ömeriye Cami

Ömeriye Camii'nin yapım tarihi ile ilgili kesin bir bilgi olmamakla birlikte, 1210 yılına ait onarım kitabesi bulunması nedeniyle, bu tarihten önce inşa edildiği söylenebilmektedir. Caminin ismi nedeniyle Hz. Ömer zamanında yapıldığı da ifade edilmektedir. Ancak Hz. Ömer zamanında asıl yerleşmenin Dülük kenti olması ve Antep'in şehir olarak varlığının net olmaması sebebiyle yapının eldeki veriler çerçevesinde 12. yy'a ait olduğu söylenebilir.<sup>13</sup> 1747 tarihli şerhiye sicilinde yapının kentteki en eski cami olduğu belirtilmektedir.<sup>14</sup> Düğmeci Mahallesi, 578 ada 47 parselde bulunan yapının Gaziantep Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından 2006-2007 yılları arasında onarımı yapılmıştır.

13 Nusret Çam, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep*, Ankara 2006, s. 341-342.

14 C. Cahit Güzelbey; Hulusi Yetkin, *Gaziantep Şer'i Mahkeme Sicillerinden Örnekler (Cilt-81-41) (Miladi 1729-1825)*, Gaziantep 1970, s. 48.



G. 3. Ömeriye Cami (Gaye Cansunar Yetkin, 2018)

a: Konum b: Genel görünüm c: Minare Kayası kullanımı

d: 40 cm uzunluk ölçüsü, Keymık taşı e: 27 cm (9 parmak) yükseklik ölçüsü, Keymık taşı

Yapıda ağırlıklı olarak kullanılan malzeme *Keymık* taşıdır. Bunun yanında *karataş* (bazalt), *çarpın taşı*, *beyaz mermer* ve *minare kayası* da tespit edilmiştir.<sup>15</sup> Minarenin kaide kısmında *Keymık*, üst bölümde ise minare kayası bulunmaktadır. Boyutsal olarak incelendiğinde 27 cm'lik yükseklik ölçüsü (9 parmak ölçüsü) yaygın olarak kullanılmıştır. Taş uzunluklarında ve derinliklerinde değişken boyutlar tespit edilmiştir. Dış duvar *Keymık* taşında 27 cm yükseklik, 23,5, 37, 47, 72 cm uzunluk, 16, 18, 20, 21 cm'lik derinlik ölçüleri, iç duvar *Keymık* taşında 27 cm yükseklik, 46,54,60 cm'lik uzunluk ve 18 cm derinlik ölçüleri; minare kaidesinde *Keymık* taşında 42, 51, 68, 70 uzunluk ve 27, 29 cm yükseklik ölçüleri, dış duvar bazalt taşında 27 cm yükseklik, 54, 58, 74, 77 cm uzunluk, 17, 21 cm derinlik ölçüsü, iç mekanda yer alan bazalt kolonlarda 27 cm yükseklik, 60, 70, 77, 88,5 cm uzunluk, 18 derinlik ölçüleri, dış duvar bazalt taşında 27 cm yükseklik, 54, 58, 74, 77 cm uzunluk ve 17, 21 cm derinlik ölçüleri tespit edilmiştir.

15 Keymık taşı, Havara taşı, Çarpın taşı, Beyaz mermer (Araban beyazı), Topak taş ve minare kayası yörede bulunan ve geleneksel yapı tekniğinde yapının farklı bölümlerinde kullanılan kireç taşlarıdır. Karataş ise bazalt taşın yereldeki adıdır. Bu taş türleri, çalışmanın ileriki bölümlerinde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

## 12. yy. Sonu - 16. yy. Baş Eyyubiler, Dulkadiroğulları, Memluklar Dönemi; Boyacı Cami

Yapının inşaa tarihi 1211 olarak belirtilmektedir.<sup>16</sup> Ancak yapıldığı tarihi gösteren bir vakfiyesi yer almamaktadır. Bu nedenle 1211 tarihi net kesin bir bilgi değildir. 1575 yılındaki kitabeye göre yapı kapsamlı bir şekilde yenilenmiştir.<sup>17</sup> Cami minberindeki kitabede yer alan 1357 tarihinden yola çıkarak yapının bu tarihten önce yapılmış olduğu belirtilmektedir.<sup>18</sup> Mimari plan özelliklerinin 1200-1204 tarihli Mardin - Kızıltepe Cami'ne benzetilmesi sebebiyle 1358 tarihinin, minberin tamamlanma tarihi olduğu, yapının bu tarihten daha önce 13.yy başları ya da ortalarında yapıldığı görüşü de bulunmaktadır.<sup>19</sup> Bu bilgilerden hareketle yapının ya Eyyubiler ya da Memluklar Dönemi'ne ait olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak kesin bir yargıya varılamamaktadır. Şahinbey İlçesi, Boyacı Mahallesi, 777 ada 52 parselde yer alan yapı en son Gaziantep Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından 2007-2008 yılları arasında onarılmıştır.



G. 4. Boyacı Cami (Gaye Cansunar Yetkin, 2018)

a: Konum b:Genel görünüm c: Minare Kayası kullanımı

d:30 cm yükseklik ölçüsü, beyaz mermer e: Bazalt, Çarpın taşı ve beyaz mermer kullanımı

16 A. Muhtar Göğüş, *Gaziantep Halkevleri Broşürü*, Gaziantep 1935, s. 83.

17 Nusret Çam, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep*, Ankara 2006, s. 229-230.

18 C. Cahit Güzelbey, *Gaziantep Camileri Tarihi*, Gaziantep 1984, s. 58-59

19 Nusret Çam, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep*, Ankara 2006, s. 230.

Yapılan incelemede yapıda ana beden duvarlarında beyaz mermerin bazalt taşı ile birlikte kullanıldığı görülmüştür. Avlu giriş kapısında *Keymik* taşı, minarede ise kaide kısmında *Keymik* üst kısmında ise *minare kayası* olarak tanımlanan işleme kolay olan taş kullanıldığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte yer yer cephede ve avluda *Çarpın taşı* bulunmaktadır. Kentte birçok yapıda kullanılan 27 cm ölçü yerine çoğunlukla 30 cm yüksekliğinde taş kullanılmıştır. Ancak yer yer 27 cm taş kullanımı da tespit edilmiştir. İç duvarda bulunan *Keymik* taşında 27 cm ancak çoğunlukla 30 cm yükseklik, 40, 47, 75 cm uzunluk, 21, 22, 23 cm derinlik ölçüleri; mihrapta yer alan *Çarpın* taşında 27 cm yükseklik, 25, 39 cm uzunluk ve 14.5, 16, 22 cm derinlik ölçüleri tespit edilmiştir. İç duvarda mihraba yakın duvar üzerinde 5 adet bazalt taş mevcuttur. Bu taşlarda 24, 30 cm yükseklik ölçüsü, 35, 41, 46, 72 cm uzunluk ölçüleri alınmış, derinlik ölçüsü tespit edilememiştir. Dış duvarlar Allaüdevle Cami'nin giriş cephesine olduğu gibi beyaz mermer, bazalt ve az miktarda *Çarpın* taşı (kapı çevresinde) ile oluşturulmuştur. Beyaz mermerde çoğunlukla 30 cm, az sayıda 27 cm yükseklik ölçüsü, 39, 41.5, 44.5, 56 cm genişlik ölçüleri, 18.5 ve giriş kapısında 27 cm derinlik ölçüsü, bazalt taşta 30 cm yükseklik, 42, 46, 47.5, 50 cm uzunluk ölçüleri, pencereden alınan ölçülerde 17.5 ve 20 cm derinlik ölçüleri, kapıda ise 27 cm derinlik ölçüsü tespit edilmiştir. Eşik taşları kent genelinde olduğu gibi bazalt olup sadece bir parçada beyaz mermer kullanılmıştır. Bu taşlarda 5 cm yükseklik; 20, 90, 96, 100, 102 cm uzunluk ve 27 cm derinlik ölçüleri alınmıştır.

### 16. yy. Klasik Osmanlı dönemi; Mecidiye Han

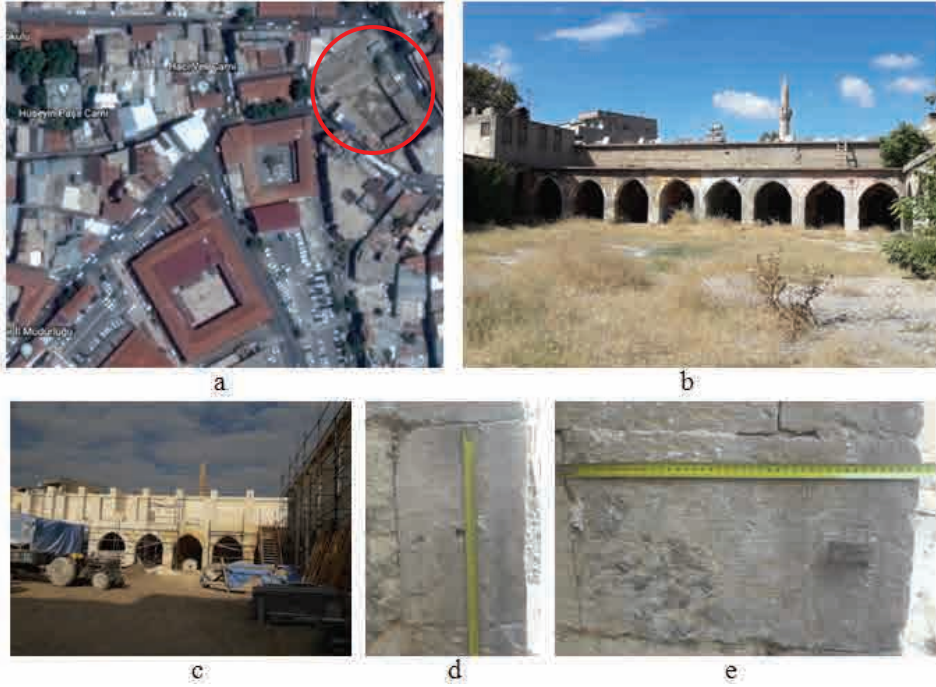
1725 yılında yapıldığı belirtilen yapının 1726 yılına ait vakfiyesinde Han-ı Cedid olarak adlandırıldığı, Sultan Abdülmecid döneminde onarılmasından ötürü de onarım sonrasında Mecidiye Han olarak da bilindiği belirtilmektedir.<sup>20</sup> Yapı 1756 tarihli şerhi sicilinde Nakıp Hanı olarak adlandırılmıştır.<sup>21</sup> Şahinbey İlçesi, Şehitler Caddesi, 463 ada, 19 parselde yer almaktadır. Yapı Şahinbey Belediyesi mülkiyetinde olup, 2018-2019 yılları arasında onarılmıştır.

*Keymik* taşı ve daha yoğunluklu olarak *Havara taşı*<sup>15</sup> ile inşa edilmiş yapıda deformasyon oldukça ileri boyuttadır. Dönem içerisinde bilinçsiz uygulamalar neticesinde oluşturulmuş betonarme muhdesler de yapının bozulma sürecini hızlandırmıştır. Ölçülen taşlarda 27 cm (9 parmak) yükseklik ölçüsü; 26, 27, 30.5, 42,46, 51 cm aralığında değişen boyutlarda uzunluk ve 12, 17, 20 cm derinlik ölçüleri tespit edilmiştir.

20 Alper Altın, Gaziantep Türk- İslam Mimarisi (Eyyubiler'den Cumhuriyet'e), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk-İslam Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum 2015, s. 1152.

21 Cemil Cahit Güzelbey, **Hulusi Yetkin, Gaziantep Şer'i Mahkeme Sicillerinden Örnekler (Cilt-81-41) (Miladi 1729-1825)**, Gaziantep 1970, s. 68.





G. 5. Mecidiye Han (Gaye Cansunar Yetkin, 2018)

a: Konum b:Yapının restorasyon öncesi genel görünümü c: Restorasyon süreci  
d:27 cm (9 parmak) yükseklik ölçüsü, Keymık taşı e: 42 cm uzunluk ölçüsü, Keymık taşı

### 19. yy. Geç Osmanlı dönemi, Kurtuluş Cami

Yapının inşasına 1876 yılında başlanmış ancak Osmanlı - Rus Savaşı nedeniyle yapımı gecikmiş ve 1892 yılında tamamlanmıştır.<sup>22</sup> Sarkis Balyan tarafından Ermeni Kilisesi olarak tasarlanan, yapı misyonerlik faaliyetleri çerçevesinde kentin hakim tepesinde, üstünde bulunan haçların mevcut minarelerden daha yüksekte olacak şekilde Sarkis Kadehçyan tarafından inşa edilmiştir. Amerikalı misyonerler yapım süresince maddi - manevi katkı sağlayarak kentteki Ermeni topluma destek vermişlerdir. Bu yapının tamamlanması ile birlikte kentin batısında Hristiyan yapılarının egemenliği söz konusu olmuştur.<sup>23</sup> Cumhuriyetin ilanından sonra Ermenilerin ülkeyi terk etmeleri nedeniyle yapının uzun bir süre boş kaldığı, Antep harbi sonrasında 1980'e kadar bir süre E tipi kapalı cezaevi olarak kullanıldıktan sonra 1984 yılında, dönemin birtakım eklemeler yapılarak camiye dönüştürüldüğü ve 1988 yılında ibadete açıldığı

22 Berrak Yüce, Osmanlı Dönemi İle Erken Cumhuriyet Dönemi Arasında Gaziantep'te Mimari Dokunun Değişimi (1839-1950), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 60.

23 R. Erhan Güllü, "Misyonerlerin Şehircilik Faaliyetleri Antep Örneği" **Türkiye'de İskan ve Şehirleşme Tarihi**, İstanbul 2012, s. 90



ifade edilmektedir.<sup>24</sup> Şahinbey İlçesi, Tepebaşı Mahallesi, 1968 ada, 2 parselde yer alan yapı en son Gaziantep Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından 2017 yılında onarılmıştır.



G. 6. Kurtuluş Cami (Gaye Cansunar Yetkin, 2018)

a: Konum b:Yapı genel görünümü c: Pencere detayı

d:63 cm uzunluk ölçüsü, beyaz mermer e: 29 cm yükseklik ölçüsü, beyaz mermer

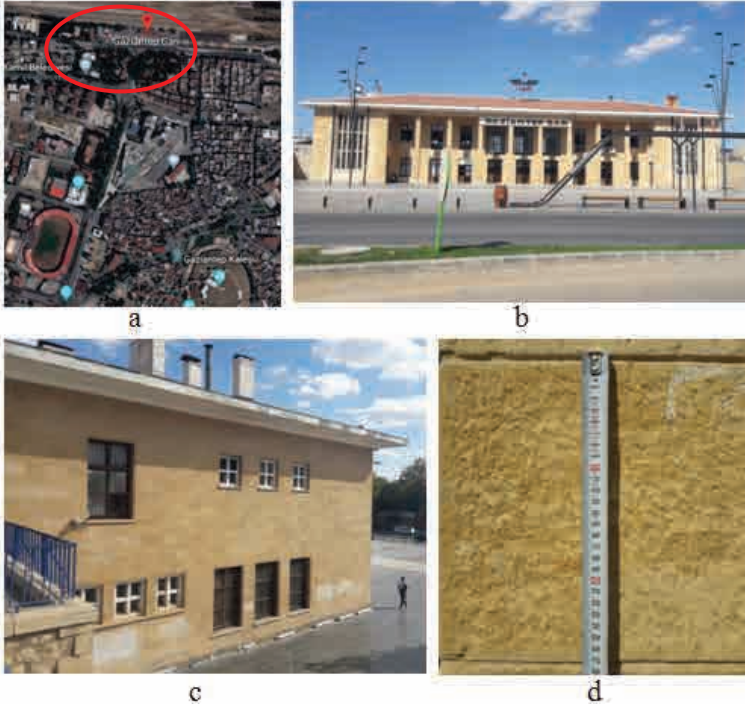
Beyaz mermer kullanılarak inşa edilen yapının yerinde yapılan incelemesinde taş malzeme boyutlarında ölçülen yüksekliği, incelenen diğer yapıların aksine 29 cm olarak tespit edilmiştir. 56, 58, 63, 80, 83, 91, 93 cm uzunluk ve 22 cm derinlik ölçüleri tespit edilmiştir. Yapıda bazalt taş ile yapılan eşikler 3 parçadan oluşmaktadır. Alınan ölçüler 10, 11, 19 cm yükseklik, 50, 68, 70, 72 cm uzunluk, 22 cm derinlik olarak tespit edilmiştir. Döşeme malzemesi olarak, kentte diğer birçok yapıda olduğu gibi, bazalt - beyaz mermer - Çarpın taşı birlikte kullanılmıştır.

## 20. yy. Cumhuriyet dönemi; Gar Binası

Kentin devam eden tarihsel süreci içerisinde 1950'li yıllara kadar kentte yapı malzemesi olarak taş kullanılmaya devam etmiştir. Cumhuriyet Dönemi ile birlikte yaşanan modernleşme mimaride de kendini göstermiş, ancak taş yapı üretme geleneğinden bir anda vazgeçilmemiştir. Betonarme olarak yapılan yapılar taş ile kaplanmış

24 Gaziantep Valiliği, **Gaziantep Kültür Envanteri**, Gaziantep 2005, s. 124.

ya da modern çizgilerle dönemin mimari anlayışına uygun taş yapılar üretilmiştir. Bu yapılardan biri olan gar binası 1959 yılında yapımı tamamlanmış olup, kentte bu dönem kamusal yapılarında hakim olan betonarme - taş birlikteliğinin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Yapının beden duvarları 1950’li yıllarda kentte aktif olarak kullanılmış *Topak taş* ile yığma tekniğinde oluşturulmuştur. Yapıda yer alan geniş açıkli mekanlar ise betonarme kolon-kiriş sistemi ile desteklenmiştir. Yapı üslup olarak 2. Ulusal Mimarlık Dönemi yapısı olarak tanımlanabilir. Şehitkamil İlçesi, Mücahitler Mahallesi, 5788 ada 2 parsel yer almaktadır.



G.7. Gar (Gaye Cansunar Yetkin, 2018)

a: Konum b:Yapı genel görünümü c: Pencere detayı  
d:Yan cephe görünümü e: 27 cm (9 parmak) yükseklik ölçüsü, Topak taş

Yapıda diğer dönem yapılarında olduğu gibi *Topak taş* kullanılmıştır.<sup>25</sup> Ancak Eski Adliye ve Merkez Bankası'nın aksine beden duvarları yığma olarak inşa edilmiş, betonarme kolon-kiriş sistemi ile desteklenmiştir. İç mekan boyalı olduğu için sadece dış cepheden ölçü alınabilen yapıda 27 cm (9 parmak) yükseklik ve 42, 43, 51, 53, 56 cm uzunluk ölçüleri tespit edilmiştir. Derinlik ölçüsü cepheden net olarak algılanmamaktadır. Yapının giriş zemin katında ve duvarlarda belli bir kota kadar özgün mermer kaplama bulunmaktadır.

<sup>25</sup> Kentte özellikle Cumhuriyet dönemi yapılarında kullanılmış olan kireç taşı türü.

## Geleneksel Mimaride Kullanılan Taş Türleri, Taş Boyutları, Taş Kaynakları

### Yöresel Mimaride Kullanılan Taş Türleri

Yörenin özgün temel yapı malzemesi kireç taşıdır. Halk arasında ‘*Keymık*’ ve ‘*Havara*’ olarak adlandırılan taşlar Maden Tetkik ve Arama Genel Müdürlüğünce 2013 yılında yayımlanmış ‘Türkiye’nin Geleneksel Yapı Taşları’ adlı çalışmada ‘Killi Kireç taşı’ olarak tanımlanmıştır.<sup>26</sup>

Yapılan araştırmalarda Gaziantep mimarisinde 7 farklı taş türü bulunduğu tespit edilmiştir. Bu taşlar yer çıkarıldığı bölgeye, yapıda kullanıldığı yere göre isimlendirilmektedir. Yerel kaynaklar ve kentte kullanılan taş türleri ile ilgili yer alan bilgiler şu şekilde özetlenebilir;

- *Havara taş*; taşıyıcı özelliği az, küçük gözenekli yumuşak, ocaktan çıkarılması ve işlenmesi kolay, bu nedenle işçiliği ucuz olan taş türüdür.

- *Topak taş*; 1945 yılında keşfedildiği için<sup>27</sup> (Güzelbey, 1960) kentte Cumhuriyet Dönemi kamu yapılarında tercih edilmiş kireç taşı türüdür. Daha sonraki süreçte bu malzeme ile sivil mimarlık örnekleri de inşa edilmiştir. Yapılarda taşıyıcı ana yapı malzemesi ya da cephe kaplaması olarak kullanılmıştır. Özellikle bosajlı teknikle oluşturulan duvarlarda bu taş türünün kullanıldığı görülmektedir.

- *Minare kayası*; minare yapımında zeminde belli bir kottan sonra kullanılan, ocaktan çıkarıldığında oldukça kolay işlenen ve daha sonra sertleşip yüksek dayanıma sahip olan kireç taşı türüdür.

- *Keymık taşı*; *Havara* taşına göre daha az gözenekli, daha sert, su emme özelliği daha az olan, yapıda taşıyıcı olarak, çoğunlukla dış cephede kullanılan bir kireç taş türüdür. Daha sert olduğu için ocaktan çıkarılması ve işlenmesi daha güçtür. Bu nedenle *Havara* taşına göre daha pahalı bir taştır.

- *Araban beyazı* (Beyaz mermer); tam olarak mermer özelliği göstermeyen, sert olmasından dolayı beyaz mermer olarak adlandırılan kireç taşı türüdür.

- *Çarpın taşı* (Kırmızı Mermer); beyaz mermerde olduğu gibi dayanım ve görünümünden dolayı yerelde kırmızı mermer olarak adlandırılan, ocakta ince tabakalar halinde bulunan kireç taşı türüdür.

- *Karataş* (Bazalt); yüksek mukavemete sahip, oldukça sert ve işlenmesi zor olan bazalt taşı türüdür. Günümüzde özellikle tarihi dokuda yapılan yol - kaldırım uygulamalarında halen bu taş kullanılmaktadır.

26 M. Fahrettin Şener, Mustafa Umut, Ayşe Üzel, *Türkiye’nin Geleneksel Yapı Taşları*, Ankara 2013, s. 60.

27 C. Cahit Güzelbey, “Gaziantep’de Yapıcılık”, *Gaziantep Kültür Fikir ve Sanat Dergisi*, C. 3, S. 35, Gaziantep 1960, s. 246.

Taş İsimleri	İsim Kökeni	Türleri	Oluşumları	Sertlik (azdan çoğa)	Yapıda kullanıldığı yer
<i>Havara</i>	Hava etkisinde kalması	Kireç taşı	Sedimenter	1	İç mekan, bölücü duvarlar, üst kotlarda dış duvarlar, tonoz içleri
<i>Topak Taş</i>	Çıkarıldığı bölge ismi	Kireç taşı	Sedimenter	2	Dış mekan, taşıyıcı duvarlar
<i>Minare Kayası</i>	Yapıda kullanıldığı yer	Kireç taşı	Sedimenter	3	Cami minarelerinde belirli bir kottan sonra
<i>Keymik</i>	-	Kireç taşı	Sedimenter	4	Dış mekan, taşıyıcı duvarlar, kemer, merdiven, iç duvar (anıtsal yapılarda)
Beyaz Mermer- <i>Araban Beyazı</i>	1-Mermer görünümlü, 2-Çıkarıldığı bölge ismi	Kireç taşı	Sedimenter	5-6?	Avlu ve iç mekan döşemelerinde, bazı cami mihraplarında süsleme öğesi olarak, az sayıda anıtsal yapıda dış duvarda taşıyıcı olarak
Kırmızı Mermer- <i>Çarpın taşı</i>	1-Mermer görünümlü, 2-Çıkarıldığı bölge ismi	Kireç taşı	Sedimenter	5-6?	Avlu ve iç mekan döşemelerinde, genellikle camilerde dış duvarlarda dekoratif olarak
Bazalt- <i>Karataş</i>	Çıkarıldığı bölge ismi	Volkanik taş	Magmatik	7	Avlu ve iç mekan döşemeleri, kapı eşik (bartış) ve kemerleri, yapı köşeleri, duvarda temele yakın kısımlarda, az yoğunlukta, taşıyıcı ve dekoratif olarak

**Tablo 1.** Kentte bulunan taşlar ve genel özellikleri  
(Gaye Cansunar Yetkin, 2019)

Beyaz mermer ve çarpın taşının sertlikleri ile ilgili kesin bir bilgi yoktur. Mimaride kullanım yerleri benzer olan bu iki taş için sertlik derecelerini belirleyecek testler yapıldıktan sonra daha kesin bir yargıya varılabilir. Diğer taşların sertlik sıralaması ise yapılan arşiv araştırmaları ve alan çalışmaları sonucunda çıkarılmıştır.<sup>28</sup>

### **Taşın Boyutlara ve Yapıda Kullanıldığı Yere Göre Adlandırılması**

Gaziantep geleneksel mimarisinde taşlar yapıda kullanıldıkları bölge ve boyutlarına göre farklı olarak adlandırılmaktadır. Bu bölümde yer alan bilgiler yerel araştırmacılara ait kaynaklar ve yerel uzmanlar ile yapılan görüşmeler neticesinde derlenmiştir.<sup>29</sup>

28 Tabloda sertlik sıralaması ilgili değerler, taşların birbirlerine göre sertlik durumlarının ifade edilmesi için verilmiştir. Örneğin Havara taş için yazılan '1', yedi taş türü içinde en yumuşak olan taş türü olduğunu, aynı şekilde bazalt taş için yazılan '7' aralarında en sert taş olduğunu ifade etmektedir. Bu sıralama, alanda yapılan nitel gözlemler ve yerel uzmanlardan alınan bilgiler doğrultusunda oluşturulmuştur.

29 Bu bölümde verilen bilgiler C. Cahit Güzelbey tarafından kaleme alınmış "Gaziantep'de Yapıcılık" isimli makale, Zafer Okuducu ve Abdülkadir Evşen ile yapılan kişisel görüşmeler sonucu oluşturulmuştur.

- *Musavat Taş*; altı yüzü yontulmuştur. 27x21x40-45cm boyutlarındadır. *Keymik*, *Havara* veya *Topak Taş*'tan elde edilebilir .

- *Altı Ayaklı*; İşlenme şekli *musavat* taş ile aynıdır. Tek farkı kalınlığının 18cm olmasıdır. Yapıların iç bölme duvarlarında kullanılır. *Keymik*, *Havara* veya *Topak Taş*'tan elde edilebilir.

- *Beş Ayaklı*; *Musavat* ve *altı ayaklı* taştan farkı, kalınlığının 15cm olmasıdır. Yapıların iç bölme duvarlarında kullanılır. *Keymik*, *Havara* veya *Topak Taş*'tan elde edilebilir.

- *Acceli Taş*; Beş yüzü yontulmuş, bir yüzü yontulmamıştır. Yontulmayan kısım sandık duvar örgü tekniğinde duvarın iç yüzüne denk getirilir. Çoğunlukla *Keymik* ya da *Havara* ve *Topak Taş*'tan elde edilir.

- *Merdiven Taşı*; merdiven yapımında kullanılan taştır. Çoğunlukla beyaz mermer (*Araban Beyazı*) kullanılarak elde edilir.

- *Köşe Taşı*; binaların köşelerine konulan taşlardır. Boyutu 27x80-100x21 cm'dir. Taşın uzun kenarı sırasıyla yapının 2 köşesine gelecek şekilde dizilir. Çoğunlukla *Keymik*, Bazalt taş ya da *Topak Taş*'tan elde edilir.

- *Zevye (Zaviye) Taşı*; pencere kenarlarında yer alan taştır. *Keymik*, *Havara* veya *Topak Taş*'tan elde edilir.

-*Kertme Taşı*; yapıda kapının iki tarafına konulan taştır. Kapı bu taşta oturtulur. *Keymik*, *Havara* veya *Topak Taş*'tan elde edilir.

-*Hırnış*; yapının en üst kotunda yer alır. Çatı bu taş üstüne oturur. *Keymik*, *Havara* veya *Topak Taş*'tan elde edilir.

- *Atlatma Taşı*; yapıda kilit taşı olarak, kapı ve pencere üstlerine kullanılan taştır. Yörede kilit taşının kullanıldığı örnekler var olsa da *atlatma taşı* daha yoğun kullanılmıştır. *Keymik*, *Havara* veya *Topak Taş*'tan elde edilir.

-*Kalsun*; yapıda bulunan çıkma,cumba vb. öğeleri taşıyan elemanlardır. Geleneksel Türk evindeki eli böğründe görevindedir. Çoğunlukla *Keymik* taşı yada bazalttan elde edilir.

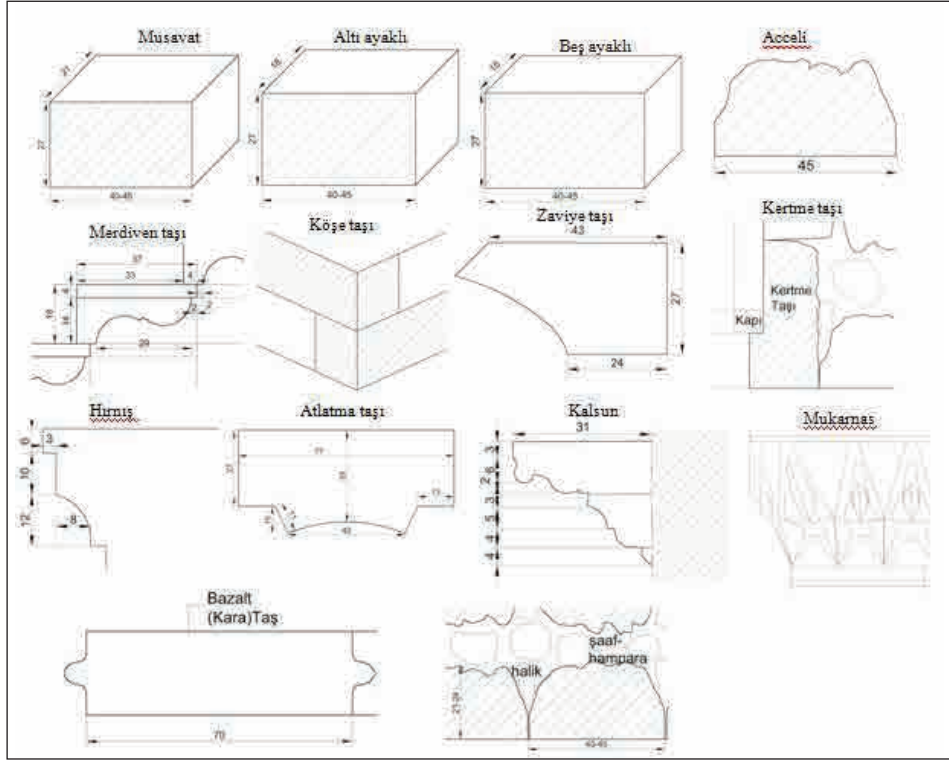
- *Eşik Taşı (Bartış)*; yapı giriş kapıları ve iç mekan oda kapılarında eşik taşı olarak kullanılır. Boyutları kapıya göre farklılık gösterir. Bazalttan elde edilir.

- *Mukarnas Taşı*; minarelerin şerefe bölümlerinde bulunan işlemeli taşlardır. *Minare kayası* kullanılarak elde edilir.

-*Hampara*; sandık duvar tekniğinde 2 taş sırasının arasını doldurmak için kullanılan farklı ve büyük boyutlu şekilsiz taşlardır.

- *Halik*; *hamparanın* küçüğüdür. Alt kısmı hatalı yontulmuş, kırılmış taşların altına ve aralarına yerleştirilirler.

- *Kalak*; duvar örülürken taşlar arasında kalan açıklıkları kapatmak için kullanılır. *Hampara*, *halik* ve *kalak* için özellikle tercih edilen bir taş türü yoktur.



G. 8. Taşın boyutlara ve yapıda kullanıldığı yere göre adlandırılması (Gaye Cansunar Yetkin, 2018)



### Taş Kaynakları (Ocaklar)

Gaziantep’te ana yapı malzemesi olan kireç taşının, yakın döneme kadar kent içerisinde bulunan çeşitli bölgelerden çıkarıldığı bilinmektedir. Kente özgü olan taş çıkarma yöntemi, mevcut ocaklar kullanılmadığı için artık uygulanmamaktadır. Söz konusu ocaklar şehirleşmiş alanlar içerisinde kaldıkları için günümüzde kullanılmaları mümkün olmamaktadır. Bu yöntemde taş, ana kayanın oyulması ile aşamalı olarak çıkarılmıştır. Zamanla oluşan ve yerelde ‘mağara’ olarak adlandırılan mekan taş çıkarma işlemi bittikten sonra çeşitli fonksiyonlarla kullanılmıştır. Han yapılarında ahır olarak kullanılan mağaralar, konut yapılarında depo-kiler olarak değerlendirilmiştir. Günümüzde ise bu alanlar kafe, depo gibi benzer işlevler ile kullanılmaktadır. Bunun yanında kent içinde herhangi bir yapıya ait olmayan sadece taş elde etmek için oyularak oluşturulmuş çok daha büyük ölçekli yapay mağaralar da mevcuttur. Bu mağaraların bir kısmı imalathane olarak kullanılmakta ise de büyük bir bölümü ise boş bir şekilde durmaktadır. Bunun dışında kentte ‘mağara’ yapısına sahip olmayan ‘açık ocak’ işletmesi olarak nitelendirilebileceğimiz alanlar da mevcuttur.

Kentte bulunan taş ocaklarında yapılan incelemelerde özellikle mağaralarda, genellikle *Havara* olarak nitelendirilen yumuşak taş örnekleri görülmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasında *Keymik* taşının yüzeye yakın, hava ile temas eden bölgelerde bulunması etkindir. Daha alt tabakalara indikçe taş yumuşayarak yereldeki tabiri ile *Havara* taşına dönüşmektedir. Bu nedenle özellikle taşın oyulması sonucu oluşan mağaralarda taşın sert bölümleri kesilip kullanıldığı için geriye daha yumuşak olan tabaka kaldığı söylenebilir. Açık ocak niteliğindeki alanlarda ise daha sert taş tespit edilmiştir. Bu durum malzemenin hava ile temas etmesiyle içerisinde barındırdığı nemi kaybetmesi sonucu sertleşmesi ile ilgilidir.



G. 9. Kentte yer alan taş ocakları (Gaye Cansunar Yetkin, 2018)

Yapılan alan çalışmalarında kentte ve civarında 15 adet taş ocağı tespit edilmiştir. Bu ocaklar; Dülük Taş Ocağı ve Mitras Tapınakları, Bağlarbaşı Mevki Taş Ocağı, Asri mezarlık içerisinde bulunan taş ocağı, Nafak mevki- Akbulut Köyü yakınında bulunan taş ocağı, Seyrantepe Mağaraları, Otogar Mevki Taş Ocağı, Geneyik Köyü Mağaraları, Çarpın (Işıklı) Köyü Taş Ocağı, Çörekli Taş Ocağı, Üzümcü Mağarası, Sulu Mağara, Savaş Müzesi Mağarası, İplikçiler Mağarası, Sumaklı Mağara, Aktoprak Mevki taş ocağı olarak sıralanabilir. Günümüzde Çörekli Taş Ocağı'ı haricindeki-lerden taş çıkarılmamaktadır. Sulu Mağara'da kendir ipi üretimi yapılmaktadır. Diğer ocaklar ise atıl haldedir. Bu ocaklar haricinde genellikle han ve konut yapılarının içerisinde taş çıkarılması sonucu oluşmuş, günümüzde depo, kafe vb. işlevlerle kullanılan ocak sayısı oldukça fazladır.

Dülük Antik Kenti'nde bulunan taş ocağı kentte çoğunlukla bulunan mağara - ocak şeklindeki alanlardan biridir. Ancak geçmiş dönemde yaşanan göçük nedeniyle günümüzdeki halini almıştır. Bağlarbaşı'nda yer alan ocak ise açık ocak niteliğindedir.

Kentte mezarlık olarak kullanılan arazi içinde yer alan mağara - taş ocağı 2012 yılında mezarlıkların bir kısmı çökmesi ile ortaya çıkmıştır. Bu ocakta kalan mevcut

taşlar havara olarak nitelendirilen yumuşak taştır. 2012 yılında gerçekleşen göçük sonrası 'Obruk' mağara araştırma grubu yapılan tespit çalışması neticesinde oluşturulan raporda, bu mağaranın Türkiye'de insan eliyle yapılmış en büyük mağara olduğu ve 62.500 metrekare bir alana sahip olduğu belirtilmektedir.<sup>30</sup>

Kentte anıtsal yapılarda (özellikle camilerde) ve bazı konutlarda çoğunlukla döşeme malzemesi olarak ve yer yer duvar üzerinde dekoratif amaçlı kullanılan *Çarpın Taşı'nın* çıkarıldığı alan Gaziantep'in kuzey batısında yer alan Çarpın (Işıklı) Köyü sınırları içerisinde yer almaktadır. Alanda yapılan tespit çalışmasında arazide bu malzemeye ait dağınık halde küçük parçalara rastlanmıştır. Bunun yanında köy içerisinde bulunan yapıların duvarlarında da yer yer bu malzemenin kullanıldığı görülmektedir.

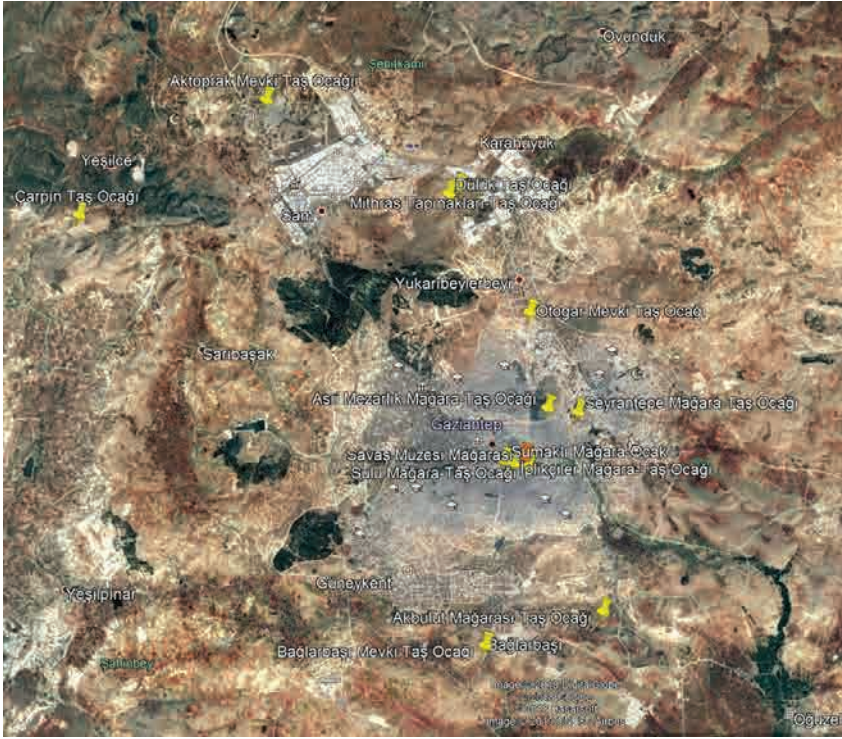
Kentte aktif olarak taş çıkarılan tek ocak, Çörekli - Kürüm köyleri arasında bulunmaktadır. Bu ocağın hemen yanında 1. derece arkeolojik sit alanı içerisinde yer alan antik bir taş ocağı daha bulunmaktadır. Ocaktan kentte *Topak Taş* olarak adlandırılan taş ile benzer olan, sarımsak renkte bir kireç taşı çıkarılmaktadır. Ocak işletmesi ile yapılan görüşmede kentte bulunan gar binası, eski adliyenin taşlarının bu alanda yer alan antik taş ocağından elde edildiği belirtilmiştir. Ancak bu konu ile ilgili kesin bir veriye ulaşılamamıştır.

Kentte bulunan bu mağara-ocakların büyük bölümü taş çıkarma işlemi sona erdikten sonra atıl halde kalmaktadır. Çok büyük hacimli ve yoğun nemli olmaları nedeniyle oluşan statik sorunlar bu mekanların aktif olarak kullanılmalarını zorlaştırmaktadır. Az sayıdaki mağara- ocaklarında örnekte ise kentin eski iş kollarından biri olan kendir ipi üretimi devam etmektedir. İpin işlenmesinde nem olumlu bir etki yarattığı için bu mekanlar tercih edilmektedir. Kendir ipi üretiminin yapıldığı Üzümcü mağarası, 2012 yılında yağış sonucunda yaşanan göçük nedeniyle güvenlik tehlikesi arz ettiği için etrafı tel örgüyle çevrilmiştir ve günümüzde kullanılmamaktadır. Sulu Mağara'da ise bu üretim devam etmektedir.

Yapılan arşiv ve sözlü tarih araştırmalarında herhangi bir ocaktan elde edilen taşın, hangi yapı ya da yapılarda kullanıldığı ile ilgili kesin bir veriye ulaşılamamıştır. Ancak nakil maliyeti, taşınma zorluğu gibi kriterler göz önünde bulundurulduğunda, taşın en yakın ocaktan temin edilmesi gerekir. Örneğin Dülük Antik Kenti'nde bulunan taş ocağı ve Mithras Tapınaklarından elde edilen taşların, antik kentte bulunan yapılarda kullanılmış olması muhtemeldir. Ancak bazı simgesel özelliği olan anıtsal yapılarda, en yakın yerine en kaliteli malzemenin elde edileceği ocak tercih edilmiş olabilir. Bu duruma örnek olarak kentin tarihsel sürecinde 19.yy'da etkili olan misyonerlik faaliyetleri kapsamında yapılmış olan ve simgesel bir değere sahip Meryem Ana Kilisesi (Kurtuluş Cami) verilebilir. Yapı geleneksel mimaride dayanımı ve gö-

30 Obruk Mağara Araştırma Grubu, **Gaziantep Yer Altı Yapıları Envanteri Raporu**, Gaziantep 2012.

rünümünden dolayı beyaz mermer olarak adlandırılan ve genelde döşeme malzemesi olarak kullanılan taş (*Araban Beyazı*) ile inşa edilmiştir.



**G.10.** Kent çevresinde bulunan taş ocakları  
(Gaye Cansunar Yetkin, 2019)

### **Taşın Yapı Sisteminde Kullanım Biçimi**

Gaziantep’de yöresel mimaride kullanılan yapım tekniği yığma taştır. Kalınlığı 50-60 cm arasında değişen sandık duvar ile yapı oluşturulur. Anıtsal yapılarda bu duvar kalınlıkları fazlaşmakta ancak değişen taş duvar kalınlığı değil, ara dolgu kalınlığıdır. Yapıda taş duvar örülürken oluşan sıraya ‘kor’ denilmektedir. Taş yükseklikleri kent genelindeki taş yapılarda 27 cm’dir (9 parmak). Taş kalınlıklarının ise 24 cm geçmemek üzere farklı ölçülerde olduğu ve daha sonra 21 cm’e indiği belirtilmektedir.<sup>31</sup> Ancak kent içerisinde yapılan tespit çalışmalarında 21 cm’den daha az kalınlıkta taş malzeme kullanımına da rastlanmıştır. Bu bölümde kentin yerel mimarisinde kullanılan yapım teknikleri özetlenmiş, kroki ve fotoğraflar üzerinden anlatılmıştır.

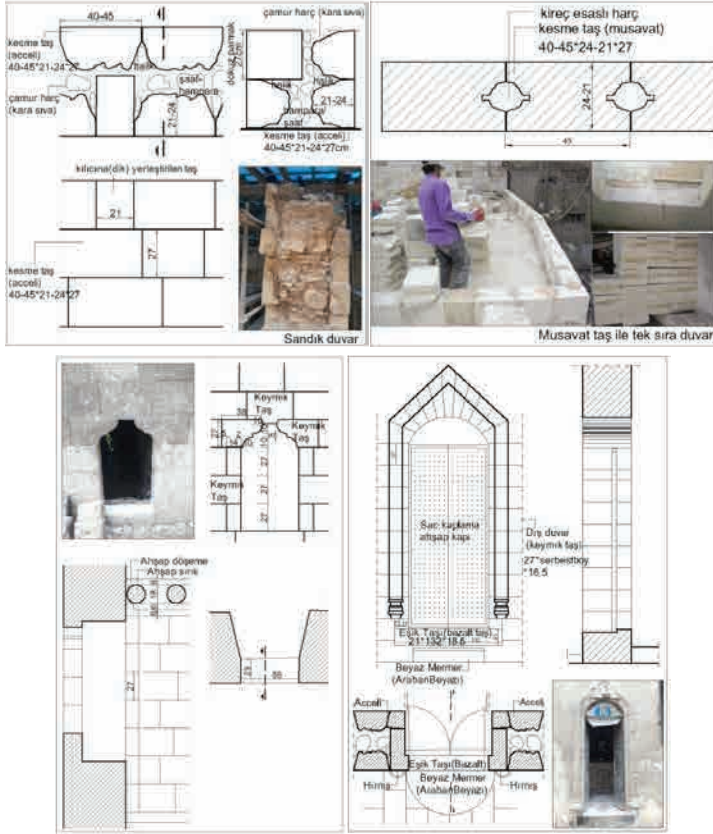
31 C. Cahit Güzelbey, “Gaziantep’de Yapıcılık”, *Gaziantep Kültür Fikir ve Sanat Dergisi*, C. 3, S. 35, Gaziantep 1960, s. 246.

Sandık duvar örgüde *acceli* olarak adlandırılan 5 yüzü yontulmuş bir yüzü yontulmamış taşlar yan yana getirilir. 3-4 metrede bir taş ‘kılıcına’ (dik) yerleştirilir ve taşlar arasında kalan boşluklar taş kırıntısı ve kireç ilave edilen harç ve ‘*halik*’ adı verilen kama taşı görevi gören taş ile doldurulur. Aynı işlem *acceli* taşların yontulmamış tarafları karşılıklı gelecek şekilde örülen sıranın karşısında da gerçekleştirilir ve arada oluşan boşluk yöresel adı ‘*hampara*’ olan moloz taş, taş kırıntıları ve toprak ve bazen kireç içeren, harç ile doldurulur. Bu harç tüm boşluklara kolayca ulaşması için daha normal harca göre daha akışkandır. Bu özelliğinden dolayı ‘*çorba*’ olarak adlandırılmaktadır. Diğer kor örülmeden taşların üstüne daha katı olan harç sürülür ve derz şaşırtılarak yeni taşlar dizilir. *Acceli* olarak adlandırılan taşların iki yan yüzü ve üste gelen yüzü 90 yerine yaklaşık 80 derecelik bir açı ile yontulur bu şekilde karşıdan bakıldığında duvarda derzsiz bir örgü olarak görülür. Yöresel olarak bu tekniğe ‘*akçe geçmez*’ denildiği bilinmektedir.<sup>32</sup>

Yörede sandık duvar dışında üretilen duvarlarda da farklı bir örgü tekniği yer almaktadır. Özellikle avlu duvarlarında, duvarın üst kısımlarında ya da bölücü duvarlarda bu teknik kullanılmaktadır. Bu duvar tipinde yörede ‘*musavat*’ olarak tanımlanan altı yüzü yontulmuş taş kullanılmaktadır. Bu teknikte her taşın uç kısmı oyularak bir kanal sistemi oluşturulmaktadır. Duvar örülürken iki taş yan yana getirildiğinde aralarında oluşan boşluğa kireç esaslı harç doldurularak daha sabit bir bağlantı elde edilmektedir.

32 Zafer Okuducu ile 19.01.2016 tarihinde yapılan kişisel görüşme.





G. 11. Geleneksel yapı detayları (Gaye Cansunar Yetkin, 2017)

### Taşın Malzeme Özelliklerinin Belirlenmesi / İncelenmesi

Kentin tarihi dokusunun süreç içerisinde uzun süre atıl kılması, uygun olmayan fonksiyonlar ile kullanılması ve bunun neticesinde oluşan bilinçsiz müdahaleler neticesinde yapılarda malzeme bazında yoğun bozulmalar oluşmuştur. Kentte özellikle 2000'li yıllar ile birlikte restorasyon çalışmaları hız kazanmıştır. Ancak yaşanan bu hızlı dönüşüm sürecinde gerçekleştirilen koruma - restorasyon çalışmalarında yoğun malzeme deformasyonu nedeniyle genellikle 'özgüne bağlı yenileme - rekonstrüksiyon' fikri paralelinde müdahale gerçekleştirilmiştir. Kentte bu çalışmalara yetecek kadar kireç taşı temin edilemediği için restorasyon çalışmalarında ağırlıklı olarak *Urfa kireç taşı* kullanılmıştır. Urfa bölgesinde yer alan kireç taşları Eosen - Oligosen - Alt Miyosen yaşlı Midyat grubu içerisinde gösterilmekte olup, Fırat ve Gaziantep üyelerinden meydana gelmektedir. Taşlar bej pembe, krem renkli, kristalize ve orta - kalın tabakalı özelliklere sahiptir.<sup>33</sup>

33 Paki Turgut, Mehmet İrfan Yeşilnıcar, Hüsamettin Bulut, "Yapı Malzemesi Olarak Urfa Taşı'nın Mekanik, Fiziksel ve Teknolojik Özelliklerinin Tespiti", *Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu Yayını*, Şanlıurfa 2006, s. 4.



Gaziantep’de bulunan taşların genel jeolojisi şu şekilde ifade edilmiştir;

*Taş ocaklarının bulunduğu kesim Gaziantep formasyonu sınırları içerisinde. Killi kireçtaşı, kireçtaşı ve tebeşirden oluşan bu birimin tanımlaması ve adlanması ilk olarak Wilson ve Krummenacher (1959) tarafından yapılmıştır. Formasyon, yumuşak topoğrafya gösteren killi kireçtaşı ve tebeşirli kireçtaşı şeklinde yüzeylenmektedir. Bazı yerlerde ise bu killi ve tebeşirli kireçtaşları yerine kalın tabakalı kireçtaşları yer almaktadır (şekil 99). Killi kireçtaşları beyazımsı gri-krem-kirli sarı renkli, ince - orta tabakalı, çok az çört yumruludur. Kireçtaşları ise gri - bej - sarımsı gri renkli, orta - kalın yer yer çok tabakalı, taneli yapılı, bol bentik fosilli, yer yer alg ve mercanlıdır. Killi kireçtaşları, tebeşirli kireçtaşları “Havza kenarı veya derin şelf kenarı” mikrofasiyes ortamında kireçtaşları ise “ çalkantılı sığ su” mikrofasiyes ortamında çökelmişlerdir. Formasyonun kalınlığı 100-250 metre arasında değişmektedir. Formasyonun kalınlığı 100 - 250 metre arasında değişmektedir. Formasyondan derlenen örneklerde (Terlemez ve diğerleri, 1992) tarafından saptanmış olup, bu fosillere göre formasyon Üst Eosen (Priyaboniyen) - Alt Oligosen (Stampiyen) yaşadadır<sup>34</sup>.*

### **Laboratuar Çalışmalarında Kullanılan Materyal ve Metod**

Aşağıda sonuçları verilen laboratuar testleri Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Restorasyon Kürsüsü’nde, Dr. Öğr. Üyesi Tülay Çobancaoğlu yürütücülüğünde hazırlanmakta olan ‘Gaziantep Geleneksel Mimarisinde Taş Malzemenin Kullanımı ve Korunmasına Yönelik Yöntem Araştırması’ isimli doktora tez çalışması kapsamında Mimar Sinan Üniversitesi Kültür Varlıkları ve Sanat Eserleri Malzeme Uygulama ve Araştırma Merkezi’nde gerçekleştirilmiştir.

Kentin geleneksel mimarisinde ana yapı malzemesi olan *Keymık - Havara* taşları ve günümüz restorasyon çalışmalarında kullanılan *Urfa kireç taşından* alınan numuneler üzerinde gerçekleştirilen laboratuar testleri, malzemelerinin genel özelliklerinin belirlenmesi, kıyaslanması ve bu sayede malzeme seçiminin koruma üzerindeki etkisinin değerlendirilmesi amacıyla yapılmıştır. Numuneler çalışma kapsamındaki yapılardan biri olan ve 2018 yılında restorasyon çalışmalarına başlanan Mecidiye Han’dan alınmıştır. Testlerde onarım kapsamında şantiye alanında sökülmüş olan *Keymık* ve *Havara* taş blokları ve yeni duvar imalatlarında kullanılacak *Urfa taşı* bloğundan kesilen örnekler kullanılmıştır. Bunun yanında kentte Çarpın Mahallesi’nden elde edilen ve sertliğinden dolayı kırmızı mermer olarak adlandırılan taşın mineralojik analizleri yapılarak, sınıflandırılması yapılmıştır.

Örneklerin mineralojik kompozisyonunu veren difraktogramlar, Bruker marka D 8 Discover model, XRD cihazı ile 40kV, 40mA ölçüm şartlarında, Ni filtre ile Vantec 500 dedektörü kullanılarak elde edilmiştir. Elemental analizlerde Bruker marka Artax model XRF (X- ışını Floresan Spektometresi) cihazı kullanılmıştır.

34 M. Fahrettin Şener, Mustafa Umut, Ayşe Üzel, **Türkiye’nin Geleneksel Yapı Taşları**, Ankara 2013, s. 60.

Test sonuçlarında U; *Urfa kireç taşı*, K; *Keymik taşı*, H; *Havara taşı* kısaltması olarak kullanılmıştır.

### Kimyasal Analizler ve Fiziksel Özellik Deneyleri

Yapılan test sonuçlarına göre CaCO<sub>3</sub> içerikleri birbirine yakın olmakla beraber, kütlece su emme yüzdesi bakımından U numunesi daha iyi sonuç vermiştir. Üç örneğin de birim hacim ağırlıkları Anon (1979)'a göre çok düşük olarak sınıflandırılabilir.<sup>35</sup> Birim hacim ağırlıkları U ve K numunelerinde yakın sonuç vermiştir.

### Mekanik Analizler

Ultrasonik testi sonuçlarına göre U ve K örnekleri birbirine yakın sonuçlar verirken H örneği daha düşük düzeyde kalmıştır. Tek eksenli basınç ve eğilme testileri sonuçlarının birbirlerini desteklediği ve U ve K örneklerinin daha yakın sonuçlar verdiği, H örneğinin ise taşıma kapasitesinin diğerlerine oranla oldukça düşük olduğu görülmektedir.

**Kimyasal analiz ve fiziksel test sonuçları**

Örnek Kodu	Kalsinasyon (%)				Kütlece Su Emme (%)	Hacimce Su Emme (%)	Birim Hacim Kütle (g/cm <sup>3</sup> )
	105°C Nem Kaybı	550°C H <sub>2</sub> O Kaybı	1050°C CO <sub>2</sub> Kaybı	CaCO <sub>3</sub> (%)			
U	0,35	0,72	43,24	97,57	7,64	12,68	1,66
K	0,34	0,53	43,59	98,56	10,57	17,69	1,67
H	1,27	1,63	43,52	97,31	19,33	33,05	1,71

**Ultrases, Elastise modülü**

Örnek Kodu	Ortalama		Birim Hacim Kütle (g/cm <sup>3</sup> )	Dinamik Emod (Gpa)	Poisson Oranı	Sınıflandırma *
	V <sub>p</sub> (m)	V <sub>s</sub> (m)				
U	3.683	2.09	1,66	10,63	0,27	Orta
K	3.436	1.969	1,67	9,73	0,25	Orta
H	2.304	1.413	1,71	4,80	0,20	Çok Düşük

**Basınç, eğilme dayanımı testi**

Örnek Kodu	Tek Eksenli Basınç Testi (Ortalama)			Tek Eksenli Yük Altında Eğilme Dayanımı (MPa)	
	Basınç Dayanımı (MPa)	E-modülü (GPa)	Sınıflandırma *	Eğilme Dayanımı (MPa)	E- Modülü (GPa)
U	19,30	1,09	Orta	4,46	0,52
K	15,20	0,90	Orta	4,18	0,50
H	6,01	0,52	Düşük	2,55	0,23

**Tablo 2:** Kimyasal-fiziksel ve mekanik analiz test sonuçları

(Mimar Sinan Üniversitesi, Kültür Varlıkları ve Sanat Eserleri Malzeme Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018)

35 Anon, "Classification of Rocks and Soils for Engineering Geological Mapping Part 1: Rock and Soil Materials", *Bulletin of the International Association of Engineering Geology*, S.19, New Castle 1979, s. 364-371.

### **Mikro-Yapısal Özelliklerinin Analizi**

U koduyla 7 adet olarak gönderilen taşın U-1 nolu örneğinin ince kesiti polarizan mikroskop altında incelendiğinde, Boggs (1987)'a göre, "Sparitik kireçtaşı" olarak adlandırılmıştır.<sup>36</sup> Karbonatlı kayaç parçaları içermekte olup, yer yer demir oksit içerikleri gözlenmektedir.

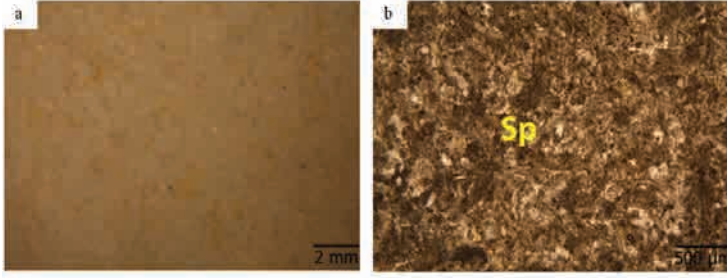
K koduyla 7 adet olarak gönderilen taşın K-1 nolu örneğinin ince kesiti polarizan mikroskop altında incelendiğinde, Boggs (1987)'a göre, "Biosparitik kireçtaşı" olarak adlandırılmıştır. Karbonatlı kayaç parçaları (intraklastlar) içermekte olup, kalsit minerali ile dolguludur. Çok miktarda kırık ve çatlaklar görülmektedir.

H koduyla 7 adet olarak gönderilen taşın H-1 nolu örneğinin ince kesiti polarizan mikroskop altında incelendiğinde, Boggs (1987)'a göre, "Sparitik kireçtaşı" olarak adlandırılmıştır. Karbonatlı kayaç parçaları (intraklastlar) içermekte olup, taneler birbirleri ile bağlarının zayıf olduğu tespit edilmiştir. Yer yer demir oksit içerikleri gözlenmektedir.

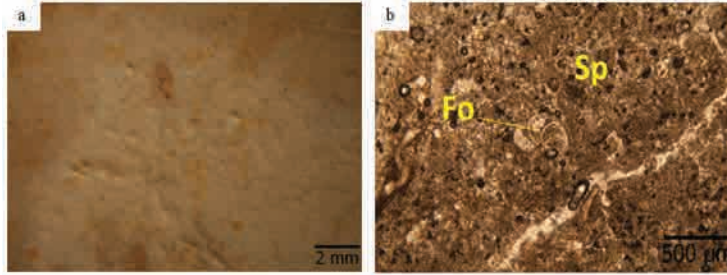
U, K ve H numunelerinin ince kesit analizlerinde taneler çoğunlukla 10 mikron üzerinde oldukları için "sparitik" tanımı yapılmıştır.

---

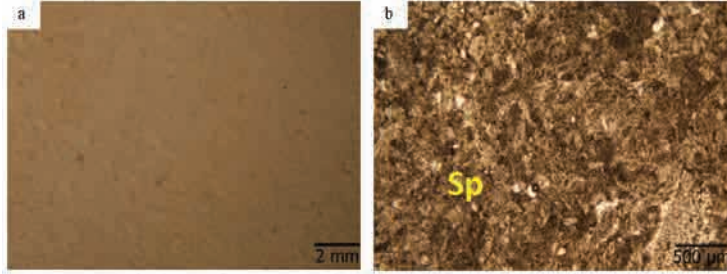
36 Sam Boggs, *Principles of Sedimentology and Stratigraphy*, New Jersey 1987, s. 170 - 171.



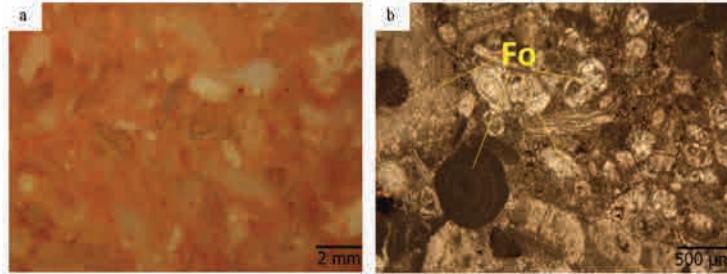
U kodlu örneğin stereo mikroskop (a) ve polarizan mikroskop (b) görüntüleri  
(Sp: Sparitik)



K kodlu örneğin stereo mikroskop (a) ve polarizan mikroskop (b) görüntüleri  
(Sp: Sparitik, Fo: Fossil)



H kodlu örneğin stereo mikroskop (a) ve polarizan mikroskop (b) görüntüleri  
(Sp: Sparitik)

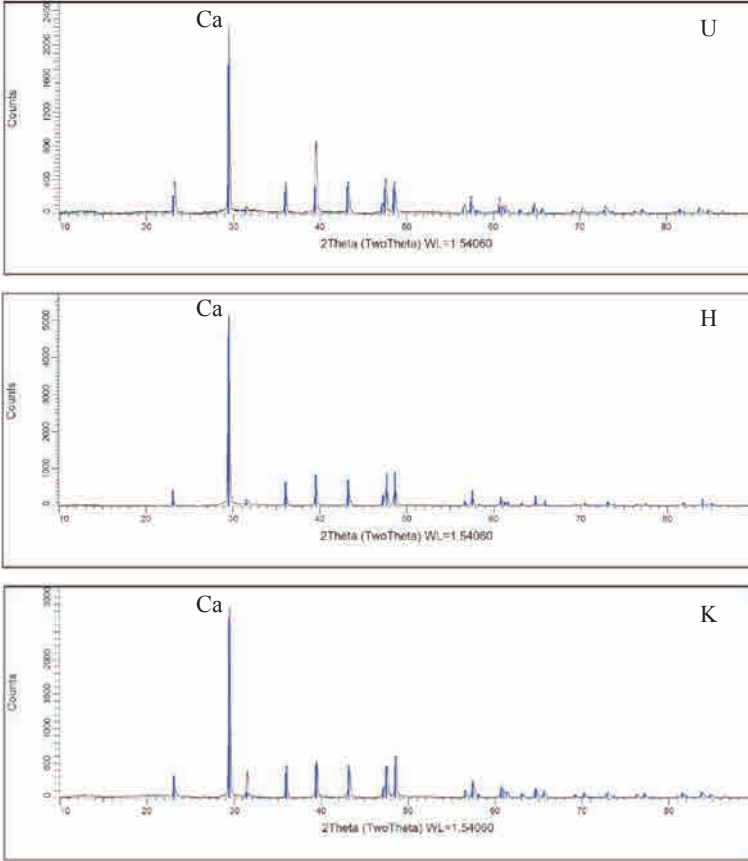


Ç kodlu örneğin stereo mikroskop (a) ve polarizan mikroskop (b) görüntüleri  
(Fo: Fossil)

**G. 12.** U-K-H-Ç kodlu örneklerin stereo mikroskop (a) ve polarizan mikroskop (b) görüntüleri  
(Fo: Fossil)  
(Mimar Sinan Üniversitesi, Kültür Varlıkları ve Sanat Eserleri Malzeme Uygulama ve Araştırma  
Merkezi, 2018)

İnce kesit analizleri için yerelde sert olmasından ötürü kırmızı mermer ya da *Çarpın taşı* olarak taştan da numune alınarak sınıflandırılmıştır. Test sonuçlarına göre örnek “fosilli kireçtaşı” olarak adlandırılmıştır. Taş örneğinin ince kesiti polarizan mikroskop altında incelendiğinde, karbonatlı kayaç parçaları içerdiği, yoğun bir fosil içeriğine sahip olmasına karşın fosil dışı tanelerin çok ince olduğu görülmüştür. Boggs (1987)’a göre, “Biyomikritik kireçtaşı” olarak tespit edilmiştir.<sup>37</sup> Kesit içerisinde çatlaklar görülmemektedir. Fosil dokanalarında demir oksit içerikleri gözlenmektedir.

Gerçekleştirilen XRD analizleri sonucunda tüm örneklerde sadece kalsit minerali tespit edilmiştir. H kodlu örnekte tanımlanan kalsit mineralinin XRD desenlerindeki pik yoğunluğu, diğer iki örneğe göre daha baskın görünmektedir. XRD analiz sonuçları, her üç aş örneğinin de birer kireçtaşı (kalker) türü olduğuna işaret etmektedir.

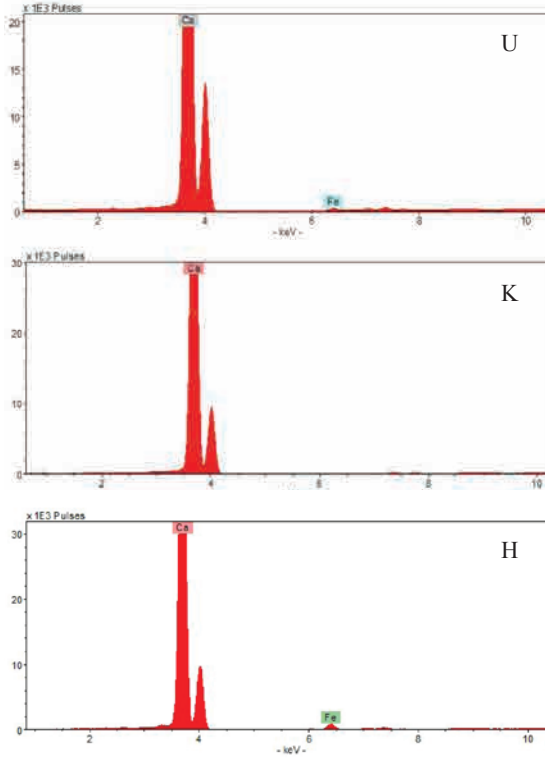


G. 13. Örneklere ait XRD difraktogramı

(Mimar Sinan Üniversitesi, Kültür Varlıkları ve Sanat Eserleri Malzeme Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018)

37 Sam Boggs, *Principles of Sedimentology and Stratigraphy*, New Jersey 1987, s. 170 - 171.

Gerçekleştirilen XRF analizleri sonucunda K kodlu örnekte sadece kalsiyum (Ca) elementi tespit edilmiştir. U ve H kodlu örneklerde ise Ca elementinin yanı sıra çok az miktarda demir (Fe) elementi de görülmüştür. (Fe) elementi, belirtilen örneklerin petrografik analizlerin ince kesitlerinde yer yer gözlenen demir oksit içeriklerine işaret etmekte ve XRF analizindeki bu tespiti desteklemektedir.



G. 14. Örneklere ait XRF spektrumu.

(Mimar Sinan Üniversitesi, Kültür Varlıkları ve Sanat Eserleri Malzeme Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018)

*Keymık, Havara, Urfa taşları* üzerinde yapılan analiz sonuçlarına göre özellikle su emme kapasitesi ve basınç dayanımı verileri incelendiğinde, *Urfa taşı* diğer taşlara oranla daha iyi sonuçlar vermiş olup, *Keymık* ve *Urfa taşının* sahip olduğu değerler *Havara* taşına oranla birbirine daha yakındır. Petrografik analiz sonuçlarına bakıldığında *Havara* ve özellikle *Keymık* taşın bünyesinde fosil barındırması ve bulunan demir oksit içeriğinden dolayı, *Havara* taşın bünyesinde kırık çatlaklarla beraber ayrışmaların gözlenmesi nedeniyle *Urfa taşına* oranla daha dayanımsız oldukları tespit edilmiştir. *Havara* taşın analiz sonuçları bu taşın, kentin geleneksel mimarisinde genel kabul olarak, yapıda belli kottan sonra, taşıyıcı özelliği daha az olan bölümlerinde (iç mekan, bölücü duvarlar vb.) kullanıma sahip olması özelliğini desteklemektedir.



Bu malzemenin çeşitli sebeplerden ötürü (devşirme malzeme, ekonomik yetersizlik, ocak yakınlığı, yanlış onarım müdahaleleri vb.) yapılarda, dış mekanda, taşıyıcı nitelikte kullanılması malzeme üzerinde ve yapısal anlamda yoğun bozulma oluşmasına yol açmıştır. Koruma - restorasyon çalışmalarında seçilen yeni malzemenin özgün malzemeye uygun olması kriteri göz önünde bulundurulduğunda, kentte tarihi dokuda yapılan müdahalelerde *Keymık taşı* yerine *Urfa taşı* kullanılmasında bir sakınca görülmemekle birlikte, iki malzemenin görsel birlikteliği ve dokuda yarattıkları etki, değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Dayanım açısından *Keymık Taşı*, *Urfa Taşı*'na göre daha yetersiz olsa da, kentte çoğunlukla *Keymık Taşı* ile üretilmiş anıtsal yapıların (özellikle camiler) düzenli bakımları yapılarak, günümüzde kadar sağlam bir şekilde gelmiş olmaları da göz önünde bulundurulmalıdır. Bununla birlikte mineralojik testler sonucunda, kentte dayanımı ve görsel özellikleri nedeniyle kırmızı mermer olarak adlandırılan *Çarpın taşının* mermer değil kireç taşı olduğu belirlenmiştir.

### Sonuç

Gaziantep tarihsel dokusunda taş malzeme, üretim yöntemi, kullanım şekli, işlenmesi ve boyutlandırılması, adlandırılması yönünden kent mimarisine özgün bir nitelik kazandırmıştır. Son yıllarda kentte hızla gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları yarattığı olumlu etkilerin yanında kullanılan teknikler, uygulanan detaylar, malzeme seçimleri vb. teknik yönlerden bazı olumsuz durumları da beraberinde getirmiştir. Çalışma kapsamında yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda elde edilen bulgu ve öneriler aşağıda maddeler halinde sıralanmıştır;

- Kentte yapılan restorasyon çalışmalarında yapı detayları gelenekselde olduğu şekliyle uygulanmamaktadır. Geleneksel işçilikte taşlar, el ile yontulup işlenirken günümüzde spiral vb. aletler ile oldukça düz satırlı olarak kesilerek yapıda kullanılmaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasındaki başlıca sebep, hem kurumlar tarafından verilen iş sürelerinin restorasyon çalışması için kısa olması hem de uygulanan mevcut yöntemde taş işlenmesi için ön görülen bedelin geleneksel taş yontma işi için yetersiz olmasıdır.

- Kentte geleneksel detayları bilen ve yaşayan usta sayısı yok denecek kadar azdır. Bu detaylar tam olarak uygulanmadığı için yerel teknikleri bilen ustalar da bildiklerini yeni nesle olması gerektiği gibi aktaramamaktadır. Bu nedenle kentin geleneksel el zanaatı olan taş işçiliği yakın gelecekte yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalacaktır. Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS) Mimari Tüzüğü Uygulama İlkeleri 3. Maddesine göre geleneksel yapı sistemleri ve zanaatların yaşatılmasının önemi vurgulanmaktadır.<sup>38</sup> Bu bağlamda mevcut ihale sisteminin yeniden değerlendirilmesi, koruma alanında görev yapan kurumların geleneksel yöntem ve detayların

38 ICOMOS, "ICOMOS Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü", 1999, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0464062001536913566.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0464062001536913566.pdf), Erişim Tarihi: 13.02.2019.

uygulanması yönünde teşvik uygulamaları ve bu çerçevede taş ustalığı konusunda meslek odaları ve sivil toplum kuruluşlarının desteğiyle çeşitli eğitim programları düzenlenmesi bu zanaatın sürdürülmesi için katkı sağlayabilir.

- Kentte yapılan restorasyon çalışmalarında yenileme ve rekonstrüksiyona dayalı müdahaleler göze çarpmaktadır. Genellikle konut ve han yapılarında ortaya çıkan bu durum, cami ve kilise yapılarında ise daha azdır. Kentte kilise ve camiler simgesel değerleri olan anıtsal yapılar olduğu için hem daha kaliteli ve dayanıklı malzeme ile inşa edilmiş ve süreç içerisinde gerçekleştirilen onarımlar ile günümüze büyük ölçüde korunarak gelmişlerdir. Birçok caminin *Keymik* ve *Minare Kayası* ile inşa edilmiş olması bu fikre kanıt olarak gösterilebilir. Vakıflar mülkiyetinde oldukları için bu yapıların onarımları günümüzde de gerekli görülen aralıklarda ihale sistemi ile gerçekleştirilmektedir. Ancak kentte bulunan han yapılarının büyük kısmı ve konutlar özel mülkiyetli oldukları için camiler ile kıyaslandığında istenilen düzeyde korunamamıştır. Ülkemizde birçok kentte sorun olan, modernleşme ile tarihi dokunun terk edilerek atıl hale gelmesi, Gaziantep’de de yapıların bozulma sürecini hızlandırmıştır. Boş kalan ve kullanılmayan ya da yapı sahipleri tarafından çeşitli sebeplerle olması gerektiği gibi korunamayan yapılarda yapısal, strüktürel ve malzeme boyutunda büyük ölçekli bozulmalar olduğu için restorasyon çalışmalarında yenileme-rekonstrüksiyon bazlı müdahaleler yapılmak zorunda kalınmaktadır.

Bunun yanında kentte hazırlanan restorasyon projelerinin ana tema olarak ‘özüne uygun şekilde yenileme’ mantığıyla oluşturulması da bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde gelişen teknoloji ile birlikte strüktürel ölçekte ve malzeme ölçeğinde yapılan sağlamlaştırma yöntemleri kentte üretilen restorasyon projelerinde tercih edilmemektedir. Bunun yerine projelerde genel kabul gören yenileme-rekonstrüksiyona dayalı uygulama daha kolay olması nedeniyle müellif tarafından tercih edilmektedir. Bu nedenle farklı ve güncel teknikler araştırılıp koruma kurulu üyeleri, üniversiteler vb. koruma uzmanlarınca olumlu-olumsuz yönleri değerlendirildikten sonra üretilen koruma projelerine dahil edilebilir.

-Kentın geleneksel yapı malzemesi olan kireçtaşları kentte yeterli miktarda çıkarılmadığı için taş Urfa’dan temin edilmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasında, ocak açma işleminin günümüzde ödenen vergiler de göz önünde bulundurulduğunda yatırım maliyetinin yüksek olması, Urfa’dan getirilen taşın birim fiyatının kentten elde edilen taşın yaklaşık yarısı olması ve kurumlar tarafından ihale edilen büyük ölçekli restorasyon işlerinde yöre taşının kullanılması ile ilgili herhangi bir zorunluluk bulunmaması nedeniyle firmaların daha ucuz taş temin etme yoluna gitmesi olarak tespit edilmiştir. Bunun yanında geçmişte taş çıkarılan mağara - ocak niteliğindeki alanlar ve çevreleri günümüzde şehirleşmiş alanlardır. Bu durum söz konusu alanlardan taş elde etme işlemini olanaksızlaştırmaktadır. Ancak kent çevresinde yapılacak

etütler ile yeni taş rezervi alanların oluşturulabileceği ve devlet tarafından yapılacak teşviklerle yeni ocaklar açılabilmesi düşünülmektedir.

-Yapılan testler sonucunda *Urfa taşı* ve *Keymik taşı*nın özelliklerinin birbirine yakın olduğu hatta su emme oranı, basınç ve eğilme dayanımı açısından *Urfa taşı*nın daha iyi sonuçlar verdiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte bu malzeme renk olarak özgül taştan daha farklı olduğu için zaman geçse de dokuda hissedilmektedir. Venedik Tüzüğü'nün 12. maddesi göz önünde bulundurulduğunda kentte tarihi dokuda yapılan yeni müdahalelerin özgül olandan rahatlıkla ayırt edilebiliyor olması olumlu bir durumdur<sup>39</sup>. Ancak yapılan restorasyon çalışmalarında yenileme ve rekonstrüksiyon miktarı fazla olduğu için kullanılan taş rengi dokuda hakim olmaktadır. Bu nedenle söz konusu farklılığının yapı ve doku bütününde yarattığı etki çok yönlü olarak tartışılması gereken bir olgudur.

**Finansal Destek:** Makalenin laboratuvar çalışmaları Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) kapsamında desteklenmiş ve finansal destek alınmıştır. BAP Proje No:2016-33'tür.

### Kaynakça/References

- AKPOLAT, Mustafa S., **Gaziantep Kalesi Kentli Kale**, Ankara 2010.
- ALTIN, Alper, Gaziantep Türk- İslam Mimarisi (Eyyubiler'den Cumhuriyet'e), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk İslam Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum 2015.
- ANON, "Classification of Rocks and Soils for Engineering Geological Mapping Part 1: Rock and Soil Materials", **Bulletin of the International Association of Engineering Geology**, S.19, 1979, s. 364-371.
- BOGGS, Sam, **Principles of Sedimentology and Stratigraphy**, New Jersey 1987.
- ÇAM, Nusret, **Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep**, Ankara 2006.
- ÇİTÇİ, A. Edip, **İlkçağdan Günümüze Gaziantep Tarihi**, Gaziantep 2009.
- ERGEÇ, Rıfat, "Gaziantep Kalesi ve Hamamı", **Osmanlı Döneminde Gaziantep Sempozyumu**, Gaziantep 2000, s. 269-281.
- ERGUVANLI, Kemal, "Gaziantep - Narlı Arasının Jeolojisi ve İnşaat Taşları", **Gaziantep Kültür Fikir ve Sanat Dergisi**, S. 23, Eylül 1959, s. 252-255.
- Gaziantep KUDEB, **Gaziantep Koruma Amaçlı İmar Planı Revizyonu Analitik Etüd Raporu**, Gaziantep 2009.
- GÜLLÜ, R. Erhan, "Amerikalı Misyonerlerin Şehircilik Faaliyetleri Antep Örneği", **Türkiye'de İskan ve Şehirleşme Tarihi**, İstanbul 2012, s. 77 - 97.
- GÜZELBEY, C. Cahit, "Gaziantep'te Yapıcılık", **Gaziantep Kültür Fikir ve Sanat Dergisi**, S. 35, Kasım 1960, s. 244 - 246.

39 ICOMOS, "Venedik Tüzüğü", 1964, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0243603001536681730.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf), Erişim Tarihi:13.02.2019.

- GÜZELBEY, C. Cahit, **Gaziantep Camileri Tarihi**. Gaziantep 1984
- GÜZELBEY, C. Cahit; YETKİN, Hulusi, **Gaziantep Şer'i Mahkeme Sicillerinden Örnekler**. Gaziantep 1970.
- ICOMOS, “Venedik Tüzüğü”, 1964, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0243603001536681730.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf)/ Erişim Tarihi: 13.02.2019.
- ICOMOS, “ICOMOS Mimari Miras Tüzüğü”, 1999, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0464062001536913566.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0464062001536913566.pdf)/ Erişim Tarihi: 13.02.2019.
- ICOMOS, “Charter on the Built Vernacular Heritage”, 1999, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_en0464200001536913566.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en0464200001536913566.pdf)/ Erişim Tarihi: 13.02.2019.
- KUBAN, Doğan, **Türkiye’de Kentsel Koruma. Kent Tarihleri ve Koruma Yöntemleri**, İstanbul 2001.
- Mimar Sinan Üniversitesi Kültür Varlıkları ve Sanat Eserleri Malzeme Uygulama ve Araştırma Merkezi, **Gaziantep Yöresel Taş Malzeme Analiz Raporu**, İstanbul 2018.
- Obruk Mağara Araştırma Grubu, **Gaziantep Yer altı Yapıları Envanteri Raporu**, Gaziantep 2012.
- ÖZDEĞER, Hüseyin, **Onaltıncı Asırda Ayıntab Livası**, İstanbul 1988.
- ŞENER, M. Fahrettin; UMUT, Mustafa; ÜZEL, Ayşe, **Türkiye’nin Geleneksel Yapı Taşları**, Ankara 2013.
- TURGUT, Paki; YEŞİLNACAR, Mehmet İrfan; BULUT Hüseyin, Yapı Malzemesi Olarak Urfa Taşı’nın Mekanik, Fiziksel ve Teknolojik Özelliklerinin Tespiti, Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu, Proje Raporu, Şanlıurfa 2006.
- UĞUR, Hüsnü, Geleneksel Şehirsel Mekanlar, Değerlendirme ve Korunmaları Bağlamında Sistemik Yaklaşım-Gaziantep Örneği, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2004.
- YÜCE, Berrak, Osmanlı Dönemi İle Erken Cumhuriyet Dönemi Arasında Gaziantep’te Mimari Dokunun Değişimi (1839-1950), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010.
- [https://www.uni-muenster.de/Religion-undPolitik/en/aktuelles/2015/nov/PM\\_Ausgrabungen\\_Roemisches\\_Syrien.html](https://www.uni-muenster.de/Religion-undPolitik/en/aktuelles/2015/nov/PM_Ausgrabungen_Roemisches_Syrien.html)/ Erişim Tarihi:19.02.2019.

### **Kaynak kişiler**

- Abdülkadir Evşen, Gaziantep, 05.10.2017, serbest mimar
- Mimar Zafer Okuducu,19.01.2016, Çekül bölge temsilcisi

## Üsküdar Ahmediye Külliyesi ve Lale Devri Mimarisi İçindeki Yeri

Seda Coşkun 

### Öz

III. Ahmet döneminde 1718 yılında imzalanan Pasarofça Antlaşması'ndan sonra Batı ile uzun süreli barış devrine girilmiştir ve ilk elçiler Avrupa'ya yollanmıştır. Bu amaçla Yirmisekiz Mehmet Çelebi ilk Osmanlı elçisi olarak Fransa'ya gönderilmiştir. Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa seyahatinden getirdiği saray ve bahçe planları ile sefaretname Padişah III. Ahmet ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın dikkatini çekmiştir. Bu sebeple III. Ahmet döneminde hem sultan hem de devlet ricali tarafından özellikle İstanbul'da çok sayıda imar faaliyeti gerçekleştirilmiştir. Lale Devri olarak adlandırılan 1718-1730 yılları arasındaki dönemde kasırlar, köşkler, saraylar, çeşmeler, sebiller, kütüphaneler ve orta ölçekli külliye yapılmıştır. 1722 yılında yaptırılan Ahmediye Külliyesi de dönemin en önemli orta ölçekli komplekslerinden biridir. Bu külliye genel olarak Klasik Osmanlı mimarisi özelliklerine sahiptir. Ancak kompleksin bazı bölümlerinde Doğu-Batı sentezi uygulamalar da görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında Ahmediye Külliyesi aynı zamanda bir geçiş dönemi yapısıdır.

### Anahtar Kelimeler

Lale Devri • III. Ahmet • Ahmediye Külliyesi • 18. Yüzyıl

### Uskudar Ahmediye Complex & Its Place in the Architecture of the Tulip Period

### Abstract

After the Treaty of Passarowitz was signed in 1718 under Ahmed III's rule, the Ottoman Empire entered a long period of peace with the West, and subsequently, first envoys were sent to Europe. To this end, Yirmisekiz (twenty-eight) Mehmet Çelebi was sent to France as the first Ottoman envoy. The palace and garden plans brought by Mehmet Çelebi from France caught the attention of Sultan Ahmed III and Grand Vizier Nevşehirli Damat Ibrahim Pasha. For this reason, during the reign of Ahmed III, both the sultan and dignitaries commissioned a large number of buildings, especially in Istanbul. Between the years 1718 and 1730, the so-called Tulip Era, many pavilions, kiosks, palaces, fountains, libraries, and medium-sized complexes were built. Ahmediye Complex, built in 1722, is one of the most important medium-sized complexes of this period. Overall, this complex bears the characteristics of Classical Ottoman architecture. However, in some parts of the complex, practices reflecting East-West synthesis are also seen. From this perspective, the Ahmediye Complex is also a structure of the transition period.

### Keywords

Tulip Era • Ahmed III • Uskudar Ahmediye Complex • 18<sup>th</sup> century

\* **Sorumlu Yazar:** Seda Coşkun, (Yüksek Mimar), İstanbul, Türkiye. E-posta: seda\_coskun@yahoo.com  
ORCID: 0000-0003-0372-0073

**Atf:** COSKUN, Seda, "Üsküdar Ahmediye Külliyesi ve Lale Devri Mimarisi İçindeki Yeri", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 163-192. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0010>

### ***Extended Summary***

First thirty years of the 18<sup>th</sup> century was a milestone for the Ottoman society, culture, and architecture because when the Treaty of Passarowitz was signed, a long period of peace started between the Ottoman and Western civilization. Besides, the superiority of Western societies was accepted by the Ottoman Empire. Therefore, the first envoys were sent to Europe. Yirmisekiz (twenty-eight) Mehmet Çelebi is the first envoy sent to France. Mehmet Çelebi observed a lot of palaces, gardens, cities, military postures, press housings in France, and on his return to the homeland, he brought with him the plans of these structures in his travel guide. He even had the plans of some important French palaces and gardens. When Sultan Ahmed III and his Grand Vizier Damat Ibrahim Pasha read this travel guide, they were impressed a lot. Therefore, they immediately commissioned public works in Istanbul. For this reason, new palaces, kiosks, pavilions, medium-sized complexes, a lot of fountains, and sebils (Sebil is a public donation, for the distribution of cold drinking water, sweet drinks or fruit juice to passers-by in cups) were started to be built. Instead of grand mosques and social complexes of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century's Ottoman architecture, in 1718-1730, the so-called Tulip Era, public structures were built. Until the end of the 16<sup>th</sup> century, the Ottoman Empire's economy was in good condition. However, in the 17<sup>th</sup> century, it entered a recession. Therefore, only medium-sized complexes, a lot of fountains, kiosks, and summer palaces could be built in the first thirty years of the 18<sup>th</sup> century. Uskudar Ahmediye Complex, built in 1722 or during the Tulip Era, was one of these buildings. Eminzade Hacı Ahmed Aga, a chamberlain of the navy yard in the Ottoman Empire, commissioned Ahmediye Complex.

Uskudar Ahmediye Complex consists of a mosque, primary school (Islamic monastery), madrasah, library, two fountains, WC, tomb, burial area reserved for special people, and a room to show azan times. These units are located around a court. The court has a small pond, as well. If we look at the location plan, we can see that the Uskudar Ahmediye Complex has an asymmetrical composition. Buildings of the complex are built according to specific geometrical shapes like square, octagon, and polygon. Almost all the buildings are covered by domes. In addition to this, vaults are used in some places, as well. Although Uskudar Ahmediye Complex generally shows classical Ottoman architecture features, some parts exhibit Western and Eastern styles. For instance, the sebil has a polygonal plan like Early Baroque style. Besides, Uskudar Ahmediye fountain and minbar of the mosque have some flower motifs from Eastern cultures. Also, the Ahmediye fountain and the sebils have multi-foil arches coming from the Antiquity and Early East culture. We know that Uskudar Ahmediye Complex have neither entirely Western nor Eastern architecture features. It is a classical Ottoman architecture example but, in some parts of this complex, the reflections of the Eastern and Western architectures can be seen. Indeed, the first thirty years of the 18<sup>th</sup> century were a transition period for the Ottoman architecture.



During the first thirty years of the 18<sup>th</sup> century, there was the Baroque and Rococo style in Europe. Notably, the Baroque style was the most prominent style in France during Louis IV' time, which is famous for the palaces built. The exterior facades of these palaces are generally plain, but the interior design is more elaborate. In the decorations, which bears traces of the Baroque style, is seen botanical patterns like leaf Frisians, seashells, and flyaway figures. After the Baroque style, the Rococo style, which was a decorative art, emerged in Louis V's period in France. The number of columns and pilasters, which had been used as exterior architecture, had decreased. The rococo style includes S and C crimped branches, toothed medallion, seashells, and acanthus leaves. Versailles Palace is the most notable example of Baroque and Rococo style in France. The baroque and rococo styles did not enter in the Ottoman Architecture until after the transition period called the Tulip Era, which began in 1718 and continued until 1730. Indeed, it could be said that the effects of this era can be seen in the Ottoman architecture until 1740. The Tulip Era brought some novelties (such as wide eaves and more decorations) to the Ottoman architecture. These new decorations were from Persian and especially Indian and Mughal cultures. Another novelty was polygonal buildings which were generally seen at the sebils of this period. This was coming from the West and called the Early Baroque style.

Although some parts of Uskudar Ahmediye Complex reflects Eastern and Western architectures, the architectural elements and details of the buildings in the complex are traditional. In other words, the buildings in the complex generally have Classical Ottoman architecture features. Also, some details and decorative motifs of the complex are from the Eastern and Western architectures. In conclusion, Uskudar Ahmediye Complex is a building that displays the features of the transition period from the classical Ottoman architecture to the Baroque style.

## Giriş

Osmanlı İmparatorluğu yükselme devrinde Avrupa, Asya ve Afrika’da önemli topraklara ve güçlü bir devlet teşkilatına sahip olmuştur.<sup>1</sup> 16. yüzyılda özellikle Mimar Sinan tarafından Süleymaniye ve Selimiye Camii gibi çok sayıda önemli yapı inşa edilmiştir. Bu yüzyılın sonuna doğru devlet siyasi, ekonomik ve askeri açıdan güç kaybetmeye başlamıştır.<sup>2</sup> 17. yüzyılda Köprülüler devri dışında devlette ciddi bir kalkınma hamlesi görülmemiş ve savaşlar kaybedilmeye başlanmıştır. 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması ile Avrupa’da önemli toprak kayıpları meydana gelmiştir.<sup>3</sup> Söz konusu bu yüzyılda bozulan devlet teşkilatına ve ekonomiye paralel olarak mimari faaliyetler de azalmıştır. Dönemin iki önemli anıtsal yapısını Sultanahmet ve Yeni Cami oluşturmaktadır. 17. yüzyılda bu camilerin dışında Çinili, Köprülü, Kara Mustafa Paşa ve Amcazade Hüseyin Paşa Külliyesi gibi yapılar da inşa edilmiştir.<sup>4</sup>

Devlet bu durumda iken 22 Ağustos 1703’te yönetimdeki yolsuzluklar nedeniyle çıkan Edirne Vakası’nın ardından ağabeyi II. Mustafa’nın yerine Sultan III. Ahmet tahta oturmuştur. Döneminde “kadılık makamında reforma gidilmiş, ayarı bozulmuş para düzeltilmiş, donanma yenilenmiş, hudut kaleleri tahkim edilmiştir”.<sup>5</sup> Ayrıca bu devirde Karlofça Antlaşması ile kaybedilen toprakları geri almak için çeşitli savaşlar yapılmış ama gerekli başarı elde edilememiştir. Savaşlardan sonra dönemin Sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa 21 Temmuz 1718’de Avrupa devletleri ile Pasarofça Antlaşmasını imzalamıştır. Bu antlaşmanın ardından Osmanlı Devleti Batıya karşı barış siyaseti uygulamaya başlamış, onları tanımak, örnek almak ve teknolojik gelişmeleri takip etmek suretiyle varlığını devam ettirmeyi amaçlamıştır.<sup>6</sup> Böylece imparatorlukta yeni bir dönemin kapıları açılmıştır. 1718-1730 yılları arasındaki bu barış dönemi ilk olarak Yahya Kemal Beyatlı’nın şiirinde adlandırmasıyla ardından da tarihçi Ahmet Refik Altınay’ın tanımlamasıyla *Lale Devri* olarak isimlendirilmiştir.<sup>7</sup>

Avrupa’ya ilk geçici sefirler bu dönemde gönderilmiştir. Böylece Avrupa ile siyasi, askeri, teknolojik ve kültürel etkileşim başlamıştır. Yirmisekiz Mehmet Çelebi, 7 Ekim 1720 tarihinde Padişah III. Ahmet’in emriyle Fransa’ya elçi olarak gönderilmiştir.<sup>8</sup> Elçi Fransa’da kaleleri, sokakları, hastaneleri, mektepleri, kütüphaneleri

1 Necdet Hayta, Uğur Ünal, **Osmanlı Devleti’nde Yenileşme Hareketleri (18. Yüzyıl Başlarından Yıkılışa Kadar)**, Ankara 2010, s. 25.

2 N. Hayta ve U. Ünal, **a.g.e.**, s. 25.

3 N. Hayta ve U. Ünal, **a.g.e.**, s. 25.

4 Ayla Ödekan vd., **Türkiye Tarihi Dizisi 3 (Osmanlı Devleti 1600-1908)**, İstanbul 2011, s. 375-380.

5 Fuat Andıç, Süphan Andıç, **Batıya Açılan Pencere Lâle Devri**, İstanbul 2006, s. 36.

6 Mustafa Cezar, “Osmanlılarda 18. Yüzyıl Sanat ve Kültür Ortamı”, **18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 3, İstanbul 1998, s. 44-45.

7 Necdet Sakaoglu, “Lale Devri”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, S. 5, İstanbul 1994, s. 182.

8 Şevket Rado, **Paris’te Bir Osmanlı Sefiri (Yirmisekiz Mehmet Çelebi’nin Fransa Seyahatnamesi)**, İstanbul 2012, s. 1-13.

dolaşıp bilgi edinmiş, opera seyretmiş, Marly, Versailles, Saint Cloud, Trianon Sarayları ile bahçelerini detaylı bir şekilde incelemiş ve bunlara sefaretnamesinde yer vermiştir. Yirmisekiz Mehmet Çelebi, 8 Ekim 1721 tarihinde İstanbul'a geri dönmüştür.<sup>9</sup> Yanında getirdiği sefaretnamesi Padişah III. Ahmet'i çok etkilemiştir. Bu sebeple İstanbul'un her yerinde sivil mimari ağırlıklı yoğun bir imar faaliyetine girişilmiştir. Boğaziçi ve Haliç sahillerinde saraylar, kasırlar, köşkler, İstanbul'un çeşitli yerlerinde de küçük ölçekli külliyeler, imaretler, çeşmeler, sebiller, kütüphaneler yapılmıştır.<sup>10</sup> Dönemde yapılan külliyeler ekonomik sebeplerle mütevazı ölçülerde inşa edilmiştir. Çorlulu Ali Paşa, Şehzadebaşı Damat İbrahim Paşa, Fatih Çarşamba İsmail Efendi, Beyazıt Kaptan İbrahim Paşa ve Üsküdar Ahmediye Külliyesi III. Ahmet döneminde bina edilmiş yapılardır.<sup>11</sup> Ortak noktaları klasik dönem mimarisi özelliklerine göre inşa edilmiş olmalarıdır. Ancak külliyesi oluşturan yapılar tek tek incelendiğinde özellikle süsleme ve detaylarında Doğu-Batı sentezi uygulamalar ile çeşitli yenilikler göze çarpmaktadır. Üsküdar Ahmediye Külliyesi de Lale Devri mimarisinin tüm bu özelliklerini üzerinde taşıyan önemli bir geçiş dönemi yapısıdır.

### Ahmediye Külliyesi ve Mimari Özellikleri

Üsküdar'ın Ahmediye semtinde, Gündoğumu ve Esvapçı Sokağı'nın köşesine konulanmıştır. Başka bir deyişle Ahmediye Külliyesi Üsküdar İskelesi'nden başlayıp "çarşı yolunu önce Karaca Ahmed Türbesi'ne daha sonra İbrahim Ağa Yolu'nu eski Bağdat Yolu'na bağlayan geçmişte Menzilhane Yokuşu denilen bugünkü Gündoğumu Caddesi"<sup>12</sup> gibi önemli bir aks üzerinde yer almaktadır. Bu aks Osmanlı zamanında surre alayı ile ordunun sefer yoludur. Aynı zamanda Ahmediye Külliyesi'nin tam söz konusu aksta bulunması dikkat çekicidir.

Lale Devri'nde, III. Ahmet Dönemi'nin tek anıtsal yapı örneğini oluşturan Üsküdar Yeni Valide Camii Kompleksi'nden sonra Üsküdar Ahmediye Külliyesi gibi orta ölçekli külliyelerle karşılaşmaktadır.<sup>13</sup>

Külliye, esas itibarıyla cami, medrese (sonradan tekke), kütüphane, çeşmeler, muvakkithane, sebil, türbe, hazire ve sadaka taşından oluşmaktadır. Çeşitli kaynaklara göre kompleks 1722 tarihinde Tersane Kethüdası Eminzade Hacı Ahmed Ağa

9 Ş. Rado, **a.g.e.**, s. 88.

10 Betül Bakır, **Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri**, Ankara 2003, s. 67; Soner Şahin, **Değişim Sürecinde Osmanlı Mimarlığı III. Ahmed ve I. Mahmud Dönemi (1703-1754)**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2009, s. 21.

11 Soner Şahin, **a.g.t.**, s. 35.

12 Gülçin Erol Canca, "Üsküdar Ahmediye Külliyesi ve Lale Devri Mimarisi İçinde Bir Değerlendirme", **VI Uluslararası Üsküdar Sempozyumu**, C.1, İstanbul 6-9 Kasım 2008, s. 191.

13 Gülçin Erol Canca, **Bir Geçiş Dönemi Olarak İstanbul'da III. Ahmet Devri Mimarisi (1703-1730)**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk İslam Sanatları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1999, s. 48-91.

tarafından yaptırılmıştır.<sup>14</sup> Ancak bu konuda kaynaklar arasında itilaflar vardır. Bazı kaynaklara göre ise 1723 tarihinde Baruthane Nazırı Eminzade el-Hac Ahmed Ağa tarafından bina edilmiştir.<sup>15</sup> Eskiden burada bulunan Kefçe Dede Mescidi yerine topoğrafyaya uygun bir şekilde inşa edilmiştir. Eminzade Ahmed Ağa Külliyyeye akar olarak Üsküdar Kefçe Dede Mahallesi'nde fevkani ve tahtani iki mülk menzil, beş adet dükkân, İstanbul ve Edirne'deki çeşitli mahallelerde peşin kiralı mülk, han, dükkân, fırın, değirmen, ambar, ahır, samanlık, odunluk, bağ, araziler, Kasımpaşa'da çifte hamam yaptırmıştır.<sup>16</sup>

Külliyyenin iki kapısı vardır. Kitabeli büyük kapısı Gündoğumu Caddesi üzerindedir. Diğeri ise Esvapçı Sokak'ta bulunmaktadır ve kütüphane kapısı adını almıştır. Bu kapıdan dokuz taş basamakla külliyyeye girilmektedir.<sup>17</sup> Büyük kapısının sağında çeşme solunda sebil konumlandırılmıştır. Esvapçı Sokak'taki giriş kapısının sağ tarafında kütüphane, bunun arka tarafında L şeklinde medrese odaları, öğrenci birimlerinin keşiştiği yerde gusülhane, hemen yanında tuvaletler ve çeşmenin arkasında zemin kattaki dersane bulunmaktadır. Dershanenin üst kısmında merdivenle çıkılan Kur'an kursu yer almaktadır. Kütüphane kapısının sol ilerisinde sonradan eklenmiş son cemaat yeri ile cami, bunların sol tarafında ise mezarlık ve türbe bulunmaktadır (G. 1). Külliyyenin vaziyet planına bakıldığında ortada şadırvanlı bir iç açık avlu etrafında ise bu mekânı tanımlayan kompleksi oluşturan yapılar yer almaktadır. Genel planına bakıldığında simetrik bir yerleşim yoktur (G. 2). Külliye dönemin hassa baş mimarı Kayserili Mehmet Ağa tarafından yapılmıştır.<sup>18</sup> Ancak incelediğimiz bazı kaynaklar arasında bu konuda itilaflar vardır. Örneğin Betül Gelengül Ekimci'nin doktora tezinde külliyyenin Kayserili El-Hac Emin Ağa mimarbaşılığı döneminde inşa edildiği belirtilmektedir.<sup>19</sup>

14 İ. Aydın Yüksel, "Ahmediye Külliyesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 1, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1993, s. 136; Hikmet Ülgen, **İstanbul Camileri**, İstanbul 1966, s.14; Ahmet Vefa Çobanoğlu, Gülcan Kaplan, "Üsküdar Ahmediye Camii ve Kaybolan Kâbe Tasvirli Çini Panosu", **Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 19-21 Ekim 2018 Bildiriler**, Cilt: III, İstanbul 2019, s. 235; Erkan Övüç, Bir Osmanlı Sokağı'nın Tasavvuf Merkezli Tahlili: Üsküdar İnadıye Caddesi Örneği, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, Tasavvuf Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 16.

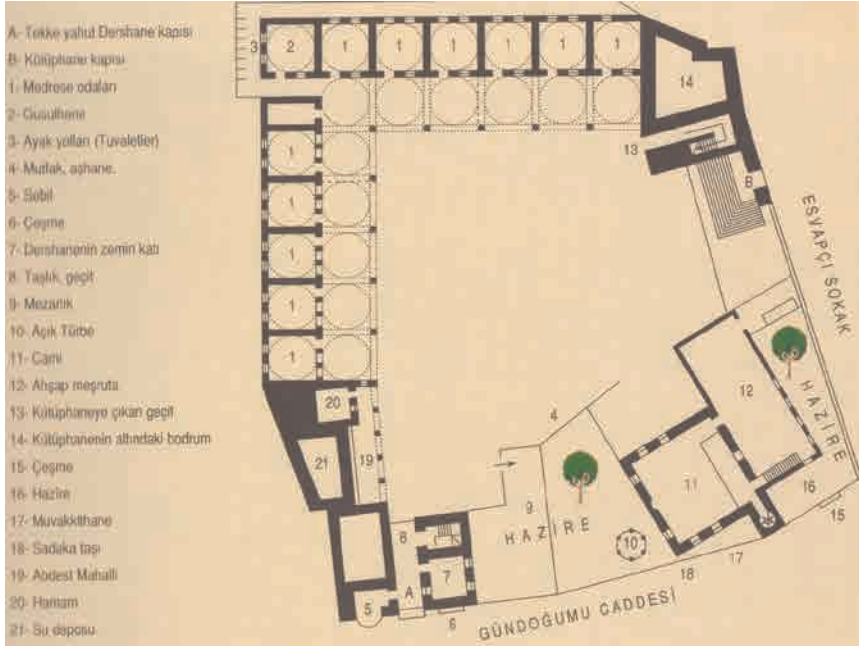
15 Betül Gelengül Ekimci, Üsküdar'ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Restorasyon Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2011, s. 150. Dr. Betül Gelengül Ekimci bu bilgileri "Baruthane Nazırı Eminzade el-Hac Ahmed Ağa bin Mehmet Ağa bin Yahya" vakfına ait 01/05/1135H/07/02/1723 tarihli vakfiyesi; VGMA, 574 Nolu Defter, 1. sayfa, 1. sıra kayıtlarından almıştır.

16 B. Gelengül, **a.g.e**, s.150.

17 İ. Hakkı Konyalı, **Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar**, C.1, İstanbul 1977, s. 87.

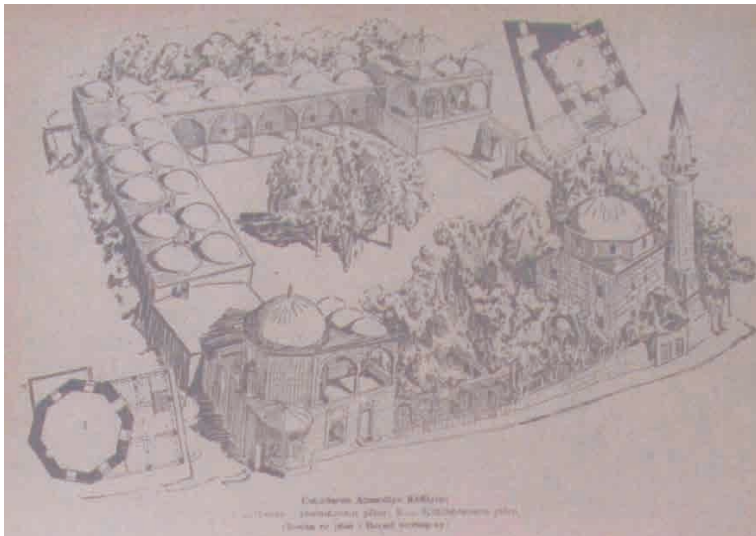
18 Mert Ağaoglu, "Hassa Baş Mimarı Kayserili Mehmed Ağa ve Görev Yaptığı Yıllarda İstanbul'da İnşa Edilen Yapılar", **Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler'de Akademik Araştırmalar-1**, Ankara 2018, s. 593. Ahmet Vefa Çobanoğlu, Gülcan Kaplan, "Üsküdar Ahmediye Camii ve Kaybolan Kâbe Tasvirli Çini Panosu", **X. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu**, C.3, İstanbul 19-21 Ekim 2018, s. 235.

19 Betül Gelengül Ekimci, Üsküdar'ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler, s. 151. Dr. Betül Gelengül Ekimci bu bilgileri Kumbarcılar, İ. "Türk Mimarları" **Arkitekt**, S.2, İstanbul 1937, s.60.'dan almıştır.



G. 1. Ahmediye Külliyesi Vaziyet Planı

(M. Nermi Haskan, **Yüzyıllar Boyunca Üsküdar**, C.1, s. 67, Orjinali, Reşad Sevinçsoy'a aittir.)



G. 2. Ahmediye Külliyesi'nden bir Perspektif

(Reşat E. Koçu, **İstanbul Ansiklopedisi**, C.1, s. 380, Orjinali, Reşad Sevinçsoy'a aittir.)

## Cami

Gündoğumu Caddesi ile Esvapçı Sokak'ın kesiştiği köşede yer almaktadır. Caminin kitabesine göre inşasından önce yerinde Kefçe Dede adlı kişi tarafından yaptırılan harap durumda ahşap bir mescit bulunmaktaydı.<sup>20</sup>

Cami, kare planlı, tek kubbeli ve minarelidir. Taş ve tuğla karışımı almaşık duvar örgüsünden yapılmıştır. Minaresi ise kesme taştan inşa edilmiştir (G. 3). Bu mimari özellikleri ile yapı köken olarak tek üniteli 14. yüzyıl İznik Hacı Özbek ve Gebze Orhan Gazi Camii'ne dayanmaktadır. Ahmediye Camii tıpkı saydığımız öncülerinde olduğu gibi kubbenin mekâna hâkim olduğu tek üniteli klasik bir yapıdır. Kubbesi basık ve kurşunla örtülüdür. 1930 Pervititch haritasında (G. 4) görüldüğü üzere son cemaat yeri sağa doğru çıkıntılıdır. Cami girişi de son cemaat yerinin ikinci aksındandır. Girişin sol tarafında kalan kısım ise söz konusu haritada belirtilen pencere açıklıklarından kapalı olduğu düşünülmektedir. “1930-1933 yıllarında son cemaat yeri üzerindeki ahşap Rıfâî dergâhı kar yükü yüzünden çökmüştür.”<sup>21</sup> Ahşap son cemaat yeri ise bir süre varlığını sürdürmüştür. 1965 senesinde ise yıkılmıştır.<sup>22</sup> Söz konusu son cemaat yerinin eski kemerli kapısının kalıntısı (G. 5) hala mevcuttur. Günümüzde ise ahşap konstrüksiyonla kapatılmış küçük bir sundurmadan geçilerek camiye girilmektedir. Son cemaat yeri bu sundurmanın sağında yer almaktadır.<sup>23</sup> Buraya sol üstte bulunan pencere ve kapı boşluğuna ulaşan bir yangın merdiveni yerleştirilmiştir. Söz konusu merdivenle mahfil katına ulaşılmaktadır.

20 R. Ekrem Koçu, “Ahmediye Külliyesi”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul 1958, s. 380. İ. Aydın Yüksel, “Ahmediye Külliyesi”, 1993, s. 136.

21 R. Ekrem Koçu, *a.g.m.*, s. 380.

22 Aydın İ. Yüksel, *a.g.m.*, s. 136.

23 Gülçin Erol Canca, “Üsküdar Ahmediye Külliyesi ve Lale Devri Mimarisi İçinde Bir Değerlendirme”, s. 193.





G. 3. Ahmediye Camii'nden Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)



G. 4. Ahmediye Külliyesi 1930 tarihli Pervititch Haritası  
(İBB Harita Arşivi Demirbaş No: Hrt\_000566.jpg)



**G. 5.** Ahmediyeh Camii'nin Eskiden Kalma Duvar ve Kapı Kalıntısı  
(Seda ÇOŞKUN 2011)

Caminin üst örtüsünde kare plandan kubbeye geçiş dilimli tromplarla sağlanmıştır. Kubbe, sekizgen bir kasağa oturmaktadır ve kalem işleriyle süslenmiştir (G. 6). Bu kasağın her kenarında revzen sivri kemerli tepe pencereleri yer almaktadır. Ayrıca caminin kesme taş söveli yedi alt ve revzenli sekiz üst penceresi vardır. Girişin hemen üstünde altı tezyinatlı ahşap döşemeye ve kolonlara oturan mahfil katı bulunmaktadır (G. 7).



**G. 6.** Ahmediyeh Camii'nin Kadınlar Mahfili Kubbe ve Tromp Detayı  
(Seda ÇOŞKUN, 2011)



G. 7. Ahmediye Camii'nin İç Mekânından  
(Seda COŞKUN, 2011)

Cami girişinin tam karşı duvarında sade bir mihrap ve hemen yanında mermerden süslemeli minber yer almaktadır (G. 8). Konyalı'ya göre mihrapta "18. yüzyıla ait bulunan yeşil zeminli Kâbe-i muazzama resimli çini panodan"<sup>24</sup> günümüzde eser kalmamıştır. Minberinin girişinin iki yanında sütunceler üst kısmında ise kitabenin bulunduğu bir sıra mukarnaslı diğeri rumi örgeli alın bölümü bulunmaktadır. Köşk kısmı mukarnas başlıklı dört sütunun taşıdığı beşik kemerlerden oluşmaktadır. Bu kemerlerin köşeliklerinde yaldızlı çiçek motifli rozetler bulunmaktadır. Tepelik kısmı sade frizlidir. Bu kısım ise içten kubbe, dıştan alemlî külahla sonlandırılmıştır. Külahın etrafı hazreti peygamberin hadisi ile çevrilidir.<sup>25</sup> Köşke çıkan merdiven korkulukları geometrik altıgen ve yıldız motiflerle süslenmiştir. Köşk ile merdiven korkuluğunun birleştiği kısımda Lale Devri özelliklerini gösteren mermer üzerine kabartma vazosu içinde çiçek motifli bir süsleme mevcuttur. Korkulukların altındaki üçgen aynalık kısmının merkezinde palmet örgeli madalyon bulunmaktadır. Süpürgelik kısmında iki adet niş yer almaktadır. Köşkün altında sivri kemerli geçit bölümü vardır.

Mihrabın solunda önu üç parçalı çokgen planlı mermer vaaz kürsüsü bulunmaktadır (G. 9). Kürsünün alt kısmında üç adet niş şeklinde dilimli kemerli açıklık bırakılmıştır. Bu dilimli kemerli açıklıkların köşeliklerinde kabartma gül motifleri yer almaktadır.<sup>26</sup>

24 İ. Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar*, C. 1, s. 87. Ahmet Vefa Çobanoğlu, Gülcan Kaplan, *a.g.m.*, s.236.

25 İ. H. Konyalı, *a.g.e.*, s. 87.

26 Gülçin Erol Canca, "Üsküdar Ahmediye Külliyesi ve Lale Devri Mimarisi İçinde Bir Değerlendirme", s. 195.



**G. 8.** Ahmediye Camii'nin mihrabı ve minberi  
(Seda COŞKUN, 2011)



**G. 9.** Ahmediye Camii'nin vaaz kürsüsü  
(Seda COŞKUN, 2011)

Araştırdığımız kaynaklara göre caminin sonraki dönemlerde tamirine ihtiyaç duyulmuştur. 1860 yılında Ali Efendi isminde bir şahıs tarafından tamir edilmiştir. Bu devirde caminin yanında ahşap bir yer vardır. Ancak tamir sırasında yıkılmıştır.<sup>27</sup>

### Mektep (Dershane)

Mektep Gündoğumu Caddesi ile Kefçe Dede Sokağı'nın birleştiği köşede sol tarafta Ahmediye Camii muvakkithanesinin karşısında bulunmaktaydı. Tersane Emni Ahmet Ağa tarafından 1721 tarihinde külliye'den ayrı olarak yaptırılmıştır. "Günümüze ulaşamayan mektep 1865 tarihinde yanmış, 1872 tarihinde Osman Efendi adında bir hayırsever tarafından yeniden yaptırılmıştır."<sup>28</sup>

Günümüzdeki mektebe Gündoğumu Caddesi üzerindeki *Mektep veya Tekke Kapısı* adı verilen boşluktan geçilerek girilmektedir (G. 10-11). Buradan üzeri tonozlu bir geçide ulaşılmaktadır. Geçidin sağ tarafta mektebin zemindeki odası ve üst kata çıkan merdiven bulunmaktadır. Üst kattaki fevkani dershane sekizgen bir plana sahiptir. Sekizgen planlı dershane anlayışının öncüllerini 17. yüzyılda inşa edilmiş olan Çemberlitaş Köprülü Mehmet Paşa ve Çarşıkapı'daki Kara Mustafa Paşa Külliyesi dershaneleri oluşturmaktadır. Lale Devri'nin diğer bir yapısı olan Çorlulu Ali Paşa Külliyesi dershanesi ile benzerlik göstermektedir. Ahmediye Dershanesi konum itibarıyla medresenin bir ucunda yer almaktadır. Bu özelliğiyle Lale Devri mimarisinde ender görülen örnekler arasındadır. Dershanenin önünde bugün camekânla kapatılmış olan zemini taş döşeli bir avlu vardır. Bu avlunun üzeri iki yanda küçük kubbeler ortada çapraz tonozla ile geçilmiştir (G. 12). "Kubbeler ise iki yandan dershaneye ön kısımda ise mermerden sütunlara basan beşik kemerli revaklara oturmaktadır."<sup>29</sup> Dershanenin üzeri ise kurşun kaplı tek kubbe ile örtülmüştür. İç mekânına geldiğimizde bir mukarnaslı mermer mihrabiyesi, bunun yanında dolabı bulunmaktadır. "Kubbe göbeğinde altıgen biçimli renkli motifler"<sup>30</sup> vardır (G. 13). Mektebin mihrabı dışarı çokgen çıkıntılı ve kurşun kaplı yarım kubbe ile örtülüdür. Alt sırasında parmaklıklı beş ahşap pencere ve bunların üstünde ise beş adet revzen pencere bulunmaktadır. Yapının dış cephesi kesme taştan yapılmıştır.

27 İ. Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar*, C. 1, s. 89.

28 M. Nermi Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*, C.2, Üsküdar Belediyesi Yayınları, İstanbul 2001, s. 899.

29 M. N. Haskan, *a.g.e.*, s. 898.

30 Betül Gelengül Ekimci, *Üsküdar'ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler*, s. 158.





**G. 10.** Ahmediye Dershanesi'nin Dıştan Görünümü  
(Seda COŞKUN, 2011)



**G. 11.** Ahmediye Dershanesi'ne Ait Eski Perspektifler  
(Reşat Ekrem Koçu, İstanbul Ansiklopedisi, C.1: 382, Orjinali Nezih ve Reşad Sevinçsoy'a aittir.)





G. 12. Ahmediye Dershanesi Revakları'ndan Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)



G. 13. Ahmediye Dershanesi'nin İçinden Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)

“Külliyenin mektebi, 19. yüzyılın son çeyreğinde Rıfâî Tekkesi olarak kullanılmıştır. Dershanelerin tekke olması 1899 yılında cami imamı olan Mahmûd Racî Efendi tarafından Rifâî meşihâti konulması ile başlamaktadır.”<sup>31</sup> Kanımızca Ahmediye Külliyesi dershanelerinin Rifâî Tekkesi olarak kullanılmasının nedeni hem asithaneye hem de organik bir bağ olmamasına rağmen düşünce itibarıyla etkilendiği Bektaşî tarikatının merkezi olan Karaca Ahmed Tekkesi’ne yakın olmasıdır. Bir diğer neden de Gündoğumu Caddesi ile Karaca Ahmed aksı ve civarının tekkeler bölgesi olup burada bir Rifâî asithanesinin bulunmasıdır.<sup>32</sup>

### Medrese

Mektedir kapısından girilip tonozlu geçitten devam edildikten sonra sol tarafta şadırvan, hamam ve su deposunun bulunduğu kısımdan sonra başlayarak “L” şeklinde kütüphane binasına kadar devam eden bölümdür (G. 14). Planlama açısından öncülü 17. yüzyıl eseri olan Çemberlitaş Köprülü Mehmet Paşa ile dönemdaşları Feyzullah Efendi, Şehzadebaşı Damat İbrahim Paşa ve Çorlulu Ali Paşa Medresesi’ne benzer tarzda yapılmıştır. Kitabesinden anlaşılacağı üzere 1722 yılında cami ile birlikte inşa edilmiştir.<sup>33</sup> On bir kurşun kubbeli odadan oluşmaktadır. Odaların önünde kurşun kubbeli ve beşik kemerli bir revak bulunmaktadır.<sup>34</sup> Revakları oluşturan mermer sütunların başlıklarında süsleme olarak yedi sekizler görülmektedir. Kütüphane hizasındaki odalar üç, diğerleri iki pencerelidir. Odalarda birer ocak, revaka açılan giriş kapısı ve dolap mevcuttur. İki oda kolunun birleştiği noktada gusülhane ve arkasında tuvaletler yer almaktadır. Medrese, kaba yonu taştan yapılmıştır. Yapı, “1945’te Vakıflar İdaresi ve Kızılay’ın Üsküdar yoksullarına yardım teşkilatının mutfak ve erzak ambarları olarak işlevlendirilmiştir.”<sup>35</sup> Çeşitli kaynaklardan çıkardığımız sonuca göre medrese kısım kısım farklı işlevlerde kullanılmıştır. “2008’li yıllardan itibaren medresenin bir bölümü ve dershane Diyanet İşleri Başkanlığı’na bağlı Kur’an kursu diğer kısmı ise Vakıflar Bölge Müdürlüğü’ne ait imaret (G. 15) olarak hizmet vermiştir.”<sup>36</sup> Günümüzde Kur’an kursu ve imaret işlevi sürmektedir. Ancak külliyeinin “cami dışındaki diğer binaları bir vakfın kullanımındadır.”<sup>37</sup>

31 Erkan Övüç, Bir Osmanlı Sokağı’nın Tasavvuf Merkezli Tahlili: Üsküdar İnadıye Caddesi Örneği, s. 38-39.

32 Esin Demirel İşli, İstanbul Tekkeleri Mimarisi Eklentileri ve Restorasyonu, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Rölöve ve Restorasyon Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 1998, s. 381.

33 Erkan Övüç, Bir Osmanlı Sokağı’nın Tasavvuf Merkezli Tahlili: Üsküdar İnadıye Caddesi Örneği, s. 35.

34 İ. Aydın Yüksel, “Ahmediye Külliyesi”, **Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul 1989, s. 170.

35 R. Ekrem Koçu, “Ahmediye Külliyesi”, s. 379.

36 Gülçin Erol Canca, “Üsküdar Ahmediye Külliyesi ve Lale Devri Mimarisi İçinde Bir Değerlendirme”, s. 195.

37 Abdullah Kılıç, **Tarihi Eserleriyle Üsküdar**, İstanbul 2017, s. 47.



G. 14. Ahmediye Medresesi ve Avlusundan Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)



G. 15. Ahmediye Külliyesi İmaretinden Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)

## Kütüphane

Külliyenin kütüphane binasına Esvapçı Sokağı'na açılan kapısından dokuz basamakla girilmektedir (G. 16). Kütüphane yapısı kare planlı ve sekizgen kasnak üzerine kurşunla örtülü tek kubbelidir. Gündoğumu Caddesi üzerindeki bölümü kademeli şekilde çıkmalıdır. Basık kemerli bir girişten geçilerek tonozlu bir geçide gelinip buradan merdivenle revakın ortasına çıkılmaktadır. “Zemin katta beşik tonozlu bir geçit ve aynalı tonozlu tuvaletler yer almaktadır.”<sup>38</sup> Üst katta önünde iki yanda kurşun kaplı manastır tonozu ortasında küçük kubbeli bir revakı vardır (G. 17). Günümüzde bu beşik kemerli revaklar üç açıklık ile dört sütundan oluşmaktadır ve sonradan camekânla kapatılmıştır (G. 18). Üsküdar Ahmediye Kütüphanesi'nin öncülü Amcazade Hüseyin Paşa ardılı Eyüp Hacı Beşir Ağa külliyelerinin kütüphaneleridir. Her üç külliye de kütüphane binaları medrese odalarının bir ucuna yerleştirilmiştir.<sup>39</sup> Fevkanî bir yapıdır ve dersane boyutlarına yakın ölçülerde yapılmıştır. Fevkanî yapılar Lale Devri Osmanlı mimarisinde ortaya çıkan bir özelliktir. Lale Devri (18. yüzyıl) kütüphanelerinin bir diğer özelliği girişe yakın bir kesimde sokağa cephe verecek şekilde konumlanmasıdır. “Böylece külliyenin diğer bölümlerine girmek zorunda kalmadan kütüphaneye ulaşılabilmesi amaçlanmıştır.”<sup>40</sup> Cumbalı cephe düzenlemesi ise Lale Devri kütüphanelerinde yaygınlık kazanmıştır. “1715 Vefa Şehit Ali Paşa, 1722 Üsküdar Ahmediye, 1732 Hekimoğlu Ali Paşa Kütüphanesi bu cumbalı düzenlemeleriyle en iyi bilinen örnekler arasındadır.”<sup>41</sup>

38 Sibel Ünalın, “Üsküdar’da Kütüphane Mimarisi (Osmanlı Dönemi)” VI. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu, C.1, İstanbul 6-9 Kasım 2008, s. 180.

39 Ebru Şengül, Eyüp Hacı Beşir Ağa Külliyesi Restorasyon Projesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Restorasyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 94.

40 Deniz Mazlum, “18. yy. İstanbul’nda Basılı Kitabın Öyküsü ve Kütüphaneler”, Prof. Doğan Kuban’a Armağan-1, İstanbul 1996, s. 48.

41 Gülçin Erol Canca, Bir Geçiş Dönemi Olarak İstanbul’da III. Ahmed Devri Mimarisi (1703-1730), s. 286 vd.





**G.16.** Ahmediye Külliyesi Kütüphane Kapısından Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)



**G.17.** Ahmediye Külliyesi Kütüphanesinden Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)



**G. 18.** Ahmediye Kütüphanesi ve Camisini Gösteren Eski Bir Tablo  
(Hikmet Onat, 1959, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu 220)<sup>42</sup>

Üsküdar Ahmediye Kütüphanesi'nin iç mekânına geldiğimizde kare planlı olduğunu görmekteyiz. Girişi basık kemerlidir. İçerisinde biri orijinal ikincisi pencerenin kapatılmasıyla oluşan dolap ve tek ocak nişi bulunmaktadır.<sup>43</sup> Ayrıca üst üste üç tane sivri dilimli kemerlerden oluşan mermer nişler de yer almaktadır (**G. 19**). Üsküdar Ahmediye kütüphanesi iki sıralı pencere düzeniyle Lale Devri'ndeki diğer aynı işlevli örneklerden ayrılmaktadır. Altı üstlü toplam 13 adet pencereden oluşmaktadır.<sup>44</sup> Alttaki pencereler parmaklıklı üsttekiler ise sivri kemerli revzen şeklindedir. Revzenler içte vitraylı, dışta şişme camlı çift pencerelerden oluşmaktadır. Bir adet de üst katta kare tuvalet penceresi vardır. Kapı, pencere ve dolapların etrafı sade profilli mermer sövelerle çevrilmiştir. Kütüphane dışındaki beşik tonozla örtülü koridorun sonunda basık kemerli bir girişi olan tuvalet yer almaktadır. Yapı kesme taştan yapılmıştır. Ancak kuzeybatı cephesinde dışarı çıkıntılı bir tuvalet bölümü vardır. Burası taş-tuğla karışımı almaşık duvar örgüsünden yapılmıştır (**G. 20**). Kütüphane güney cephesinde medrese odalarına bitişiktir.<sup>45</sup>

42 Gül Sarıdikmen, Türk Resminde İstanbul'un Mimarlık Örnekleri 1860-1960, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2007, s. 124 adlı eserden alınmıştır.

43 Sibel Ünal, "Üsküdar'da Kütüphane Mimarisi (Osmanlı Dönemi), s. 180.

44 M. Nermi Haskan, **Yüzyıllar Boyunca Üsküdar**, C. 2, s. 945.

45 Sibel Ünal, "Üsküdar'da Kütüphane Mimarisi (Osmanlı Dönemi), s. 180.





G. 19. Ahmediye Kütüphanesi'nin İç Mekânından Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)



G. 20. Ahmediye Kütüphanesi'nin WC Cephesinden Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)

Cami Tekke Kapısı üzerindeki kitabeye göre 1722 yılında inşa edilmiştir. Kütüphanenin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Bu bakımdan inşa tarihiyle ilgili net bir veri yoktur. Ancak kütüphanenin vakfiyesi 1727 tarihlidir ve sadece buraya Şami Mehmet Efendi tarafından elli kitap konulduğu bildirilmiştir.<sup>46</sup> Bu bilgiye göre 1727 tarihinden önce bu kütüphane mevcuttur. Cami ile birlikte aynı tarihte inşa edilmiş olması muhtemeldir.

### Sebil

Sebil, Gündoğumu Caddesi üzerindedir. Sağında Tekke Kapısı ve Lale Devri özelliklerini taşıyan som mermerden çeşme ile üzerinde Ahmediye Mektebi bulunmaktadır. Vakıf sicil kayıtlarına göre 1710, kitabesine göre 1722 yılında inşa ettirilmiştir.<sup>47</sup> Üç cepheli çokgen sebil klasik Osmanlı mimarisinden Barok Üsluba geçiş döneminin (Lale Devri'nin) güzel bir örneğidir (G. 21). Arkasında haznesi mevcuttur. Sebil etek kısmı sade çokgen planlı mermer satırlardan oluşmaktadır. Bu çokgen planlı satırların köşelerinin her birinde stalaktitli başlıklı kolonlar vardır. Söz konusu kolonlar birbirine basık kemerlerle bağlanmıştır. Kemerlerin üzerinde birer sıra kitabe ve istiridyeye kabuğu motifli nişler bulunmaktadır. İstiridyeye kabuklu kemerli niş eski doğu uygarlıklarından beri doğurganlık-bereket-yeniden doğuş anlamında kullanılan bir süslemedir.<sup>48</sup> Kemerlerin köşelikleri bitkisel motiflerle bezelidir. Bu süsleme tarzı ile Ahmediye Sebili Lale Devri Mimarisinde önemli örnekler arasındadır. Nişlerin üstünde ise ikişer sıralı kitabeler yer almaktadır. Kitâbeler, şair kazasker Mirzazâde Sâlim Mehmet Emin Efendi tarafından hazırlanmıştır.<sup>49</sup> Sebilin pencereleri ahşap olup şebekeli demirden altıgen ve yıldız motifli parmaklıkları mevcuttur. En üstte ise dışarı geniş çıkıntılı ahşap saçağı vardır. İç mekânda beden duvarlara oturan tonoz dışta ise kurşun kaplı kırma çatı ile örtülüdür. "Sebil 1990'lı yıllarda Kur'an kursunun reviri olarak kullanılmıştır. Bu fonksiyon değişikliği nedeniyle hazneye bir kapı açılmıştır. Sebilin haznesi günümüzde depo işlevi görmektedir."<sup>50</sup>

46 Tüba Çavdar, "Osmanlı Döneminde Üsküdar'da Kurulmuş Kütüphaneler", **V. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu**, C.1, İstanbul 1-5 Kasım 2007, s. 81.

47 Betül Gelengül Ekimci, Üsküdar'ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler, s. 515. Dr. Betül Gelengül Ekimci bu bilgileri Vakıf Sicil Defterleri s: 95'ten almıştır.

48 Alev Kuru, "İkonografik Açından Orta Çağ Türk Mimarisinde Yer Alan İstiridyeye Motifi", **Erdem Dergisi**, C. 10, S. 52, Ankara 2008, s. 112. Bircan Turan, Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Kullanılan İstiridyeye Motifi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013, s. 8.

49 M. Nermin Haskan, **Yüzyıllar Boyunca Üsküdar**, C. 3, s. 1208.

50 Betül Gelengül Ekimci, Üsküdar'ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler, s. 516.



G. 21. Ahmediye Sebili'nden Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)

### Çeşmeler

Tekke kapısının sağ tarafında yer alan çeşme tamamen mermerden oluşan, 18. yüzyıl Lale Devri mimarisi özelliklerinde inşa ettirilmiş zarif bir yapıdır (G. 22). Mektebin altında yer alan bir duvar çeşmesidir. Dönemin külliyelerindeki su yapılarının, mekteplerin altında konumlandırılmasının sebebi “herhangi bir yangın durumunda çocukları emniyet altına almaktır.”<sup>51</sup>

Beyaz mermerden yapılan bu çeşmenin haznesi Ahmediye dershanesi altında yer almaktadır. Konyalı'ya göre 1712 yılında yaptırılmıştır.<sup>52</sup> Ancak incelediğimiz kaynaklarda bu konuda birbirinden ayrı tespitler olduğunu fark etmiş bulunmaktayız. Buna göre söz konusu çeşme Vakıf sicil kayıtlarına göre 1710 yılında, kitabesi göz önünde bulundurulduğunda ise 1721 tarihinde inşa edilmiştir.<sup>53</sup> Süslemelerini değerlendirdiğimizde, kabartma tekniğindeki dilimli kemerli ayna taşında ve bunun içindeki ortada büyük yanlarda küçük toplam üç adet çiçek kabartmalarında Doğu kültürlerinin etkisi görülmektedir. Başka bir deyişle bu süslemeler “*Safevi İran'dan ve Hint kültüründen esinlenilerek*”<sup>54</sup> yapılmıştır. Ayna taşındaki dilimli kemerlerin

51 Ebru Şengül, Eyüp Hacı Beşir Ağa Külliyesi Restorasyon Projesi, s. 12.

52 İ. Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar*, C. 2, s. 10.

53 Betül Gengelül Ekimci, Üsküdar'ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler, s. 516.

54 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul 2007, s. 509; Turgut Saner, Lale Devri Mimarlığı'nda Hint Esinleri “Çinihane”, *Sanat Tarihi Defterleri*, S. 3, İstanbul 1999, s. 35-54.

üstünde sülüs ile yazılmış beş satırlık tamir kitabesi bulunmaktadır. Bu kitabeğe göre “çeşme ve buna bağlı su yolları Sultan II. Mahmud’un üçüncü ikbali Tiryal Hanım tarafından 1863 yılında onartılmıştır.”<sup>55</sup> Çeşmenin kenar sövelerinin en dışta olanında çiçek kabartmalar ve rumî yapraklar bulunmaktadır. Bundan daha içteki ikinci silmede tek sıralı mukarnaslı bir bordür yer almaktadır. Tamir kitabesinin üstünde az derin nişli istiridye kabuğu motifli kemer vardır. Kemerin üstünde beş satırlık bir kitabe daha bulunmaktadır. “Nişin iki yanı palmet tepelikli mermer sütuncelerle sınırlandırılmıştır.”<sup>56</sup> Çeşmenin en üstünde ise iki yanı kabaralı, palmet örgeli ve kıvrım dalı tepelik bulunmaktadır. Ahmediye Çeşmesi bu tepeliği ile Üsküdar Gülnuş Valide Sultan Çeşmesi gibi anıtsal bir su yapısıdır. Çeşme bu özelliği ile Lale Devri mimarisinde ayrı bir öneme sahiptir. Sekileri ve yalağı ise mermerden yapılmış ve sadedir. Yalağının içi bugün toprakla doldurulmuştur. Musluğu yoktur.



G. 22. Ahmediye Çeşmesi’nden Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)

Gündoğumu Caddesi ve Esvaçı Sokak’ın kesiştiği köşeye yakın bölgede klasik üslupta mermer bir çeşme daha bulunmaktadır (G. 23). Kitabesizdir ve sade bir duvar çeşmesidir. Etrafı da sade silmelerle çevrilidir. Ayna taşı dışarı çıkıntılıdır ve eşek sırtı kemerlidir. Ayna taşı kemerinin iki yanında lale motifleri vardır. Ayrıca ayna taşının üç çevresinde yalak kısmından ana kemere uzanan kabartmalı düz silmeler vardır.

55 İ. Hakkı Konyalı, **Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar**, C. 2, s. 9.

56 Betül Gelengül Ekimci, **Üsküdar’ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler**, s. 516.

Silmelerin en üstteki yatay bölümünün üzerinde geometrik süslemeler mevcuttur. Bunun üzerinde ise derin nişi sınırlandıran sivri ana kemer bulunmaktadır. Ana kemerin kilit taşında çiçek motifli bir rozet yer almaktadır. Çeşmenin kitabesinin olmasını beklediğimiz ana kemer üstündeki dikdörtgen mermer levha kabartması boştur. Kitabesinin olmamasının nedeniyle yapım tarihi hakkında net bilgimiz yoktur. Ancak vakıf sicil kayıtlarına göre Kefçe Dede tarafından yaptırıldığı öne sürülmektedir. Konyalı ve Tanışık'ta bu konuda bilgi verilmemiştir.<sup>57</sup> Yapım malzemesinin mermer olması (daha geç bir dönem) 17. yüzyıl çeşmesi olduğu anlamına gelebilir. Ancak malzemesi daha sonra yapılan bir tadilatla da değişmiş olabilir. Yalağı ise bugün yol kotunun altında kalmıştır. Sekileri de yol kotuyla hemen hemen aynı hizadadır. Bu çeşmenin sol yanındaki bölümün muvakkithane olduğu söylenmektedir.<sup>58</sup>



G. 23. Ahmediye Külliyesi II. Çeşmesinden Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)

### Muvakkithane

Caminin altında Gündoğumu Caddesi üzerinde külliye'nin bir de muvakkithanesi bulunmaktadır. Bunun sol tarafında ise mermer sadaka taşı yer almaktadır.<sup>59</sup> Yapı kesme taştan yapılmıştır. Tek katlı ve iki odalıdır. Bu odaların üzeri cepheden gördüğümüz kadarıyla tuğladan yapılmış beşik tonozlarla geçilmiştir. Yapının çatısı binanın ortasına doğru alçalan iki taraftan ters eğimli olacak şekilde tasarlanmış ve bir

57 Betül Gelengül Ekimci, Üsküdar'ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler, s. 517.

58 İ. Aydın Yüksel, "Ahmediye Külliyesi", 1993, s. 137.

59 M. Nermi Haskan, **Yüzyıllar Boyunca Üsküdar**, C. 1, s. 67-68.

çörtlenle noktalanmıştır. Bu açıdan döneme özgü değişik bir örnektir. Çatıda malzeme olarak kurşun kullanılmıştır. Orjinal fonksiyonunu yitirdikten sonra bir süre için dükkân olarak işlevlendirilmiştir. Günümüzde ise kullanılmamaktadır.

### Türbe ve Hazireler

Külliyenin haziresi kuzey ve kible duvarı önünde olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Kible tarafında Eminzade Ahmed Ağa'nın kızı Emetullah Hatun, oğulları Ferit Bey, Osman Ağa, Emin Mehmet Ağa'nın, İbrahim Ağa'nın kabirleri bulunmaktadır.<sup>60</sup> Yine burada yer alan külliye'nin banisi Eminzade Hacı Mehmet Ağa'nın kabri 1730 tarihlidir.

Hazire duvarlarına dış cepheden bakıldığında mektep yönündeki kısım mermer kolonlar ile bunları birbirine bağlayan yuvarlak kemerli ve lokma demir parmaklıklı altı bölümden oluşmaktadır. Asıl malzemesini kesme taşın oluşturduğu bu hazire duvarının devamı kademeli şekilde ayrılarak yine lokma demir parmaklıklı küçük kare boşluklardan meydana gelmiştir. Külliye'nin iç avlusundaki hazire duvarlarına bakıldığında da aynı tarzda kare boşluklar göze çarpmaktadır. Ayrıca hazire duvarları aynı materyalden harpuştalarla sonlandırılmıştır.

Caminin ilk banisi Kefçe Dede'nin mezar taşı caminin solunda büyük bir çit-lemelik ağacı altında yer almaktaydı. Daha sonra kaldırılan bu mezar taşı İbrahim Hakkı Konyalı tarafından 1975 yılında enkazdan çıkarılarak cami kible duvarı önüne koydurulmuştur.<sup>61</sup> Bugün altı mermer sütunlu üstü kubbe ile örtülü yanları açık türbe kanımızca Kefçe Dede'nin mezarının bulunduğu yerdir (**G. 24**). Külliye'nin banisi Ahmed Ağa'nın oğulları Osman Ağa ve Mehmet Ağa'ya ait mezar taşlarındaki vazodan çıkan çiçek buketi motifleri Lale Devri'ne ait bir uygulamadır.<sup>62</sup> Bu süslemeler tıpkı külliye'nin döneme özgü anıtsal çeşmesinde ve camisinin minberinde görülen Safevi İran ve Hint kültürü ile etkileşim sonucu ortaya çıkan unsurlardır. Başka bir deyişle bu özellikler Doğu-Batı sentezi ve bir geçiş dönemi yapısı olan Ahmediye Külliyesi'ne bir karakter kazandırmıştır.

60 İ. Hakkı Konyalı, **Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar**, C. 2, s. 89.

61 İ. H. Konyalı, **a.g.e.**, C. 2, s. 89.

62 Gülçin Erol Canca, "Üsküdar Ahmediye Külliyesi ve Lale Devri Mimarisi İçinde Bir Değerlendirme", s. 199.





G. 24. Kefçe Dede Türbesi ve Diğer Hazirelerden Bir Görünüm  
(Seda COŞKUN, 2011)

### Değerlendirme ve Sonuç

18. yüzyılda III. Ahmet Dönemi'nde Batı ile yaşanan barış ortamı ve etkileşim Osmanlı kültürü, toplumu, siyasi ve sosyal hayatında birtakım değişikliklere yol açmıştır. Mimaride de Doğu-Batı sentezi bir geçiş dönemi yaşanmasına neden olmuştur. Şüphesiz ki bu etkileşimde elçi Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa ziyaretinin büyük etkisi vardır. Elçi Fransa'da gördüğü saraylara, bahçelere, kütüphanelere ve operalara seyahatnamesinde yer vermiştir. Onun sefaretnamesi Padişah III. Ahmet ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Bu nedenle Padişah III. Ahmet ve devletin ileri gelenleri tarafından yoğun imar faaliyetine girilmiştir. Yapı olarak ekonomik zorluklardan dolayı küçük ölçekte sivil binaların inşa edildiği bu dönemde yazlık saraylar, köşkler, kasırlar, hanlar, imaretler, çeşmeler, sebiller ve genellikle orta ölçekli külliyeler yapılmıştır.

Üsküdar Ahmediye Külliyesi de 18. yüzyılda inşa edilen ve günümüze kadar ulaşan orta ölçekli önemli bir Lale Devri eseridir. Banisi devlet ricalinden Tersane Kethüdası Eminzade Hacı Mehmet Ağa'dır. Programı veya tek yapı bazında plan şeması olarak dönemdaşı Şehzadebaşı Damat İbrahim Paşa, Divanyolu Çorlulu Ali Paşa, Amcazade Hüseyin Paşa, Feyzullah Efendi, Beyazıt Kaptan İbrahim Paşa, Çarşamba İsmail Ağa Külliyesi ile benzerlikler taşımaktadır.

Tek mekân ve kubbeden oluşan Üsküdar Ahmediye Camii'nde kareden sekizgen plana geçmek için kullanılan tonozlar dilimlidir. Bu da Üsküdar Ahmediye Camii'ni öncülü İznik Hacı Özbek Camii, Gebze Orhan Gazi Camii ve dönemdaşları, Çorlulu Ali Paşa, Beyazıt Kaptan İbrahim Paşa ile Çarşamba İsmail Ağa Camii'nden ayıran bir özelliktir. Dolayısıyla dilimli trompları ile Ahmediye Camii Lale Devri mimarisinin ender örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Üsküdar Ahmediye Külliyesi dershanesi (sıbyan mektebi) ve kütüphanesinin fevkani yapılar olması ve girişe yakın konumlanıp sokağa cephe vermeleri Lale Devri mimarisinin getirdiği bir yeniliktir. Yine kütüphane binasının kademeli çıkması söz konusu dönemde ortaya çıkan bir gelişme olup Üsküdar Ahmediye Külliyesi'nde kendini göstermiştir.

Üsküdar Ahmediye Medresesi, orta ölçekli diğer dönem külliyelerinde (Çarşamba İsmail Efendi, Çorlulu Ali Paşa, Şehzadebaşı Damat İbrahim Paşa Külliyesi) olduğu gibi cami ile aynı avluyu paylaşan yerleşim planıyla ait olduğu devrin önemli örnekleri arasındadır. Ayrıca medrese L şeklinde planıyla aynı fonksiyona sahip klasik Osmanlı yapılarına benzemekle (Çarşıkapı Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi Medresesi) beraber dersane kısmının yerleşiminin bu tasarımın bir ucunda yer alması açısından döneminin önde gelen örnekleri arasındadır.

Üsküdar Ahmediye Külliyesi muvakkithanesi, üst örtü sisteminde tonoz kullanılması ve bu strüktürün yapının ortasında dere oluşturacak şekilde tasarlanmış kurşun çatıyla kaplanması dönemin diğer örneklerinden ayrıştığı bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ahmediye Mektebi altındaki çeşme anıtsal bir duvar çeşmesi niteliğindedir. Bu tür çeşme geleneği Lale Devri mimarisinde ortaya çıkmış bir yeniliktir. Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında Ahmediye Çeşmesi dönemin ender örnekleri arasındadır.

Külliyenin genel yerleşim planına bakıldığında simetrik bir planlama görülmez. Bu açıdan kompleks genel olarak simetriye dayanan Osmanlı külliye mimarisinde değişik uygulamalardan biridir.

Sonuç olarak Ahmediye Külliyesi gerek çeşmeleri, cami minberi ile bazı mezar taşı süslemelerinde gerekse sebilinin çokgen planı, geniş saçağı, istiridye kabuğu kemerleri ve geometrik süslü şebekelerinde Doğu-Batı etkileşiminin görüldüğü bir geçiş dönemi yapısıdır. Bu külliye Doğu-Batı'dan esinlenmeler, Osmanlı mimarisine yani geleneksele uygun olacak şekilde ona ters düşmeden kullanılmıştır. Külliye'deki yapılarda genel olarak klasik Osmanlı mimarisi görülmekle beraber bütünü oluşturan unsurlar tek tek incelendiğinde söz konusu geçiş dönemiyle başlayan uygulamalarla karşılaşılmaktadır. Üsküdar Ahmediye Külliyesi dilimli tromplu camisi, fevkani dershanesi ve kademeli cumbalı kütüphanesi, sıbyan mektebinin medrese planının

bir ucunda yer bulması, çokgen planlı geniş saçaklı sebil formu (erken Barok dönemi özelliklerini yansıtır), çeşme ve bazı mezar taşlarındaki vazo içindeki natüralist çiçek buketi süslemeleri ile 18.yüzyılda Osmanlı Mimarisi'ne yeni bir bakış açısı getirmiş, ait olduğu döneme damgasını vurmuştur. Safevi İran ve Hint kültüründen esinlenilerek yapılmış bu kabartma çiçek motifleri İslam ve Osmanlı mimarisinde bereket ile cennet bahçesi anlamına gelmektedir. Bütün bu özelliklerinin yanı sıra Üsküdar Ahmediye Kompleksi, cami ve medreseyi merkeze alarak, kütüphane, mektep, türbe, çeşme ile sebil gibi unsurlardan oluşan III. Ahmet Dönemi'ne özgü orta ölçekli külliye anlayışının tipik bir örneğidir. Günümüzde İstanbul Vakıflar 2. Bölge Müdürlüğü tarafından restorasyonu yaptırılmaktadır.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

### Kaynakça / References

- AĞAOĞLU, Mert, “Hassa Baş Mimarı Kayserili Mehmed Ağa ve Görev Yaptığı Yıllarda İstanbul'da İnşa Edilen Yapılar”, **Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler'de Akademik Araştırmalar-1**, Ankara 2018, s. 593.
- ANDIÇ, Fuat ve Süphan, **Batıya Açılan Pencere Lâle Devri**, İstanbul 2006.
- BAKIR, Betül, **Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri**, Ankara 2003.
- CANCA, Gülçin, Bir Geçiş Dönemi Olarak İstanbul'da III. Ahmet Devri Mimarisi (1703-1730), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk-İslam Sanatları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1999.
- CANCA, Gülçin, “Üsküdar Ahmediye Külliyesi ve Lale Devri Mimarisi İçinde Bir Değerlendirme”, **VI. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu**, İstanbul 6-9 Kasım 2008, C. 1, s. 193, 195, 199.
- CEZAR, Mustafa, “Osmanlılarda 18.Yüzyıl Sanat ve Kültür Ortamı”, **18. yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri İstanbul 20-21 Mart 1997**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları:3, İstanbul 1998, s. 44-45.
- ÇAVDAR, Tüba, “Osmanlı Döneminde Üsküdar'da Kurulmuş Kütüphaneler”, **V. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu**, C.1, İstanbul 1-5 Kasım 2007, s. 81.
- ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa; KAPLAN, Gülcan, “Üsküdar Ahmediye Camii ve Kaybolan Kâbe Tasvirli Çini Panosu”, **X. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu**, C.3, İstanbul 19-21 Ekim 2018, s. 235, 236.
- EKİMCİ, Betül, Üsküdar'ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Restorasyon Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2011.
- HASKAN, M. Nermi, **Yüzyıllar Boyunca Üsküdar**, C.1-C.2-C.3, İstanbul 2001.
- HAYTA, Necdet; ÜNAL, Uğur, **Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri (18. Yüzyıl Başlarından Yıkılışa Kadar)**, Ankara 2010.
- İŞLİ, Esin, İstanbul Tekkeleri Mimarisi Eklenileri ve Restorasyonu, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Rölöve ve Restorasyon Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 1998.
- KOÇU, Reşat E., “Ahmediye Külliyesi”, **İstanbul Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul 1958, s. 379, 380, 382.

- KONYALI, İbrahim H., **Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar**, C.1-C.2, İstanbul 1977.
- KUBAN, Doğan, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul 2007.
- KURU, Alev, 2008, “İkonografik Açından Orta Çağ Türk Mimarisinde Yer Alan İstiridye Motifi”, **Erdem Dergisi**, C. 10, S. 52, Ankara 2008, s. 112.
- MAZLUM, Deniz, “18. yy. İstanbul’nda Basılı Kitabın Öyküsü ve Kütüphaneler”, **Prof. Doğan Kuban’a Armağan**, C.1, İstanbul 1996, s. 48.
- ÖDEKAN, Ayla vd., **Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti 1600-1908**, İstanbul 2011.
- ÖVÜÇ, Erkan, Bir Osmanlı Sokağı’nın Tasavvuf Merkezli Tahlili: Üsküdar İnadiye Caddesi Örneği, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, Tasavvuf Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.
- RADO, Şevket, **Paris’te Bir Osmanlı Sefiri, Yirmisekiz Mehmet Çelebi’nin Fransa Seyahatnamesi**, İstanbul 2012.
- SAKAOĞLU, Necdet “Lale Devri”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 5, İstanbul 1994, s. 182.
- SANER, Turgut, “Lale Devri Mimarlığı’nda Hint Esinleri (Çinihane)”, **Sanat Tarihi Defterleri**, S. 3, İstanbul 1999, s.35-54.
- SARIDİKMEN, Gül, Türk Resminde İstanbul’un Mimarlık Örnekleri 1860-1960, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2007.
- ŞAHİN, Soner, Değişim Sürecinde Osmanlı Mimarlığı III. Ahmet ve I. Mahmud Dönemi (1703-1754), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2009.
- ŞENGÜL, Ebru, Eyüp Hacı Beşir Ağa Külliyesi Restorasyon Projesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Restorasyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.
- TURAN, Bircan, Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Kullanılan İstiridye Motifi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013.
- ÜLGEN, Hikmet, **İstanbul Camileri**, İstanbul 1966.
- ÜNALAN, Sibel, “Üsküdar’da Kütüphane Mimarisi (Osmanlı Dönemi)”, **VI Uluslararası Üsküdar Sempozyumu**, C.1, İstanbul 6-9 Kasım 2008, s. 180-181.
- YÜKSEL, Aydın İ., “Ahmediye Külliyesi”, **Diyanet İslam Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul 1989, s. 170.
- YÜKSEL, Aydın İ., “Ahmediye Külliyesi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul 1993, s.136-137.

## Niksar'dan Bizans Dönemine ait Keramoplastik ve Çini Örnekleri

Ü. Melda Ermiş<sup>\*</sup>

### Öz

Bu çalışmada, Niksar'dan Bizans dönemine ait yeni birtakım buluntuların tanıtılması amaçlanmıştır. Niksar çevresinde bulunan ve günümüzde Yağlıbasan Medresesi içinde oluşturulan vitrinlerde sergilenen birkaç parça dikkat çekicidir. Bunlardan biri dört yapraklı yonca biçimli keramoplastik süslemelerdir. Bizans mimarinde cephe süslemesinde kullanılan bu bezemelerin benzer örnekleri Balkanlarda, başkent Konstantinopolis'de ve Batı Anadolu'da görülmektedir.

Yağlıbasan Medresesi'nde sergilenen dikkat çekici diğer veriler ise Bizans dönemine ait çini parçalarıdır. Bizans dönemine ait çinilerden az örnek bilinmektedir. Bilinen örneklerin çoğunluğu Bulgaristan Preslav, Konstantinopolis ve Bithynia'dandır. Niksar'da Bizans dönemine ait çini örneklerine rastlanması oldukça dikkat çekici bir husus olup, araştırılması gerekli bir konudur.

### Anahtar Kelimeler

Bizans • Niksar • Neokaisareia • Yonca biçimli keramoplastik • Çini

### Examples of Byzantine Ceramoplastic and Polychrome Tile Recently Found at Niksar

### Abstract

The aim of this paper is to introduce the new findings from Niksar dated to the Byzantine period. A small number of striking pieces found in the vicinity of Niksar are currently exhibited in the Yağlıbasan Madrasah. Among these are quatrefoil ceramoplastic decorations. These decorations were used to adorn building façades in Byzantine architecture. Their analogs are seen in the Balkans, Constantinopolis (capital of the Byzantine Empire), and Western Anatolia.

The other remarkable pieces are tiles from the Byzantine period. Such examples of Byzantine polychrome tiles are rarely seen and these examples are from Preslav, Constantinopolis and Bithynia. The presence of the tiles from the Byzantine period in Niksar is an interesting issue that requires further research.

### Keywords

Byzantine • Niksar • Neokaisareia • Quatrefoil ceramoplastic • Polychrome tile

\* **Sorumlu Yazar:** Ü. Melda Ermiş (Doç. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: umermis@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0003-0176-2309

**Atf:** ERMİS, U. Melda, "Niksar'dan Bizans Dönemine ait Keramoplastik ve Çini Örnekleri", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 193-204. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0012>

### ***Extended Summary***

The aim of this paper is to introduce several new findings from the Byzantine period recovered in Niksar.

A few striking pieces found at Niksar are currently showcased at the Yağıbasan Madrassa. A selection of these include quatrefoil ceramoplastic decorations. Significant quantities of decorative quatrefoil ceramoplastic fragments (which are mostly seen in the Balkans and to a lesser extent in the capital Constantinople and Anatolia), have been found in Tokat and the surrounding area. Eyice, in his article on decorative pottery, notes that the remains of a church on the Dumanlı Plateau feature quatrefoil decorations. Several examples were also found in two churches, dated around the Middle Byzantine Period, during Excavations at Komana, managed by Burcu Erciyas. A study carried out by Erciyas and Sökmen identified decorative pottery in various areas around Tokat. Examples of quatrefoil decorative pottery were found in the village of Gökçeoluk at Niksar and the Kaplanlı site of Yıldızlı in the town of Çevreli of Almus during surveys made by the Tokat Museum following an illegal excavation. Various types of quatrefoil ceramoplastic pieces were possibly used as spolia in the Bibi Hatun Mausoleum in Tokat's town center.

The other striking pieces exhibited in the showcases at the Yağıbasan Madrassa are tile fragments from the Byzantine period. One of the fragments was made in polychrome glazed ware with cream-white fabric and composed of three combined pieces. The piece was decorated with a design of interlinking circles each with a cross in its center.

The other tile fragment was made from a pinkish fabric in polychrome underglaze painted ware. Patterns on the fragment are drawn with a black contour. The body of a bird facing right is visible in the center of the fragment. Its wing is detailed by a line with three curves, decreasing in size towards the center. The parts displaying the bird's head and feet are broken and missing.

There are few known tile examples from the Byzantine period. Therefore, it was quite remarkable to find tiles from the Byzantine period in Niksar and it is a subject that needs to be investigated in detail. The fragments found in Niksar cannot be precisely dated due to their uncertain contexts and production locations. However, considering that tile production came into and went out of fashion during the Middle Byzantine period and that the area was conquered by the Turks immediately after 1071, they can possibly be dated to the period between the end of the 9<sup>th</sup> century and the first half of the 11<sup>th</sup> century.

In addition to the tile fragments from Niksar, a tile fragment from the Byzantine period was also identified at the Tokat Museum in recent years. Data relevant to Byz-



antine tiles was also revealed during the Komana Excavations. The tiles identified in Tokat and Niksar are very significant as the data on Byzantine tiles is limited to the examples from Bulgaria, Constantinople (the capital of the Byzantine Empire), Bithynia, fragments from the Mosque of Cordoba, and the Crimea.

The latest studies and tile analyses have shown that tile production in Preslav, Constantinople and Bithynia were different, suggesting that the tiles were made in different workshops. The tiles in Bulgaria - dated between the late 9<sup>th</sup> century and 10<sup>th</sup> century - were manufactured in kilns installed near the structures where they were found. It is unknown exactly where the tiles in Constantinople, dated between the end of the 9<sup>th</sup> century and the 11<sup>th</sup> century, were manufactured. Ettinghausen highlights this production diversity and puts emphasis on central production by one or multiple workshops, probably in or near Istanbul. Visual observations and scientific analyses on the Bithynia and Constantinople tiles as well as the dissimilarities between glaze colors and pattern characteristics indicate different workshops. Studies show that there was tile production in Bithynia. The currently unknown production site of the Tokat examples presents a new research subject.

It is significant to find tiles as well as quatrefoil ceramoplastic decorations from the Byzantine period in Niksar. Both decorative elements are seen in the Balkans, the capital city and the surrounding area from the Byzantine period. Commercial and cultural connections between the Black Sea ports must be analyzed in order to explain the presence of the data in Tokat and Niksar. It is also necessary to consider Tokat's relationship with the northern-southern and eastern-western road networks of Anatolia.

Moreover, the cultural impact of the political changes in the Near East between the 8<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries should be examined. Rejuvenated influences of the Sassanid and also Turkish and Islamic arts influences spread around the Black Sea by northward trade routes from the Near East. Therefore, relationships between the Byzantine capital, coasts of the Black Sea, and Turkish-Islamic arts – especially in the Near East – should be analyzed on a larger scale in order to determine the position of the ceramoplastic and tile fragments from Niksar and its surroundings within the context of Byzantine art.

Bu makalede bir süredir Tokat-Niksar'da devam ettiğim araştırmalarda tespit edilen iki verinin tanıtılması amaçlanmaktadır. Bunlardan biri yonca biçimli keramoplastik süsleme örnekleri bir diğeri ise Bizans dönemine ait çini parçalarıdır.

Niksar çevresinde bulunan ve günümüzde Yağıbasan Medresesi içinde oluşturulan vitrinlerde sergilenen birkaç parça dikkat çekicidir. Bunlardan biri keramoplastik<sup>1</sup> süs çömleridir. Keramoplastik süslemelerin bir çeşidi olan, uç kısmı dört yapraklı yonca biçiminde şekillendirilmiş bu süsleme parçalarından Niksar'da iki adet örnek tespit edilmiştir. Bu örneklerde harcın içine gömülen sap kısımları yuvarlak formulu olup, sapın içi doludur<sup>2</sup> (G. 1).



G. 1. Niksar'dan dört yapraklı yonca biçimli keramoplastik süsleme parçaları  
(Ü. M. Ermiş, 2017)

Bizans mimarisinde cephe süslemesinde kullanılan bu bezemelerin benzer örnekleri Balkanlarda, başkent Konstantinopolis'de ve Anadolu'da görülmektedir. Başkentte en bilinen örnek Tekfur Sarayı'dır.<sup>3</sup> Diğer başkent örneği ise Saint Benoit Kilisesi'nin çan kulesidir.<sup>4</sup> Yonca biçimli süs çömleri Balkanlarda cephe bezemesinde belli bir dönem yaygın olarak kullanılmıştır. Yunanistan, Bulgaristan, Makedonya, Sırbistan, Kırım ve Romanya'da örnekleri bilinmektedir.<sup>5</sup> Oldukça fazla olan Yunanistan örnekleri hem yunan anakararındaki hem de adalardaki birçok yapıda karşımıza çıkmaktadır.<sup>6</sup> Bulgaristan Tırnova'da 12. yüzyıl sonuna tarihlenen De-

1 Keramoplastik terimi tuğla ve pişmiş toprak parçalar ile yapılan mimari bezemeyi tanımlamaktadır. Dört yapraklı yonca veya haç biçimli olarak tanımlanan süsleme elemanları keramoplastik bezemenin bir türüdür.

2 Parçalardan biri 9.3 cm yüksekliğinde, yonca kısmının genişliği ~6.5 cm, sap kısmının çapı 4 cm'dir. Diğer parça 11.2 cm yüksekliğinde, yonca kısmının genişliği 6.5 cm, sap kısmının çapı 4.2 cm'dir.

3 Semavi Eyice, "Bizans Mimarisinde Dış Cephelerde Kullanılan Bazı Keramoplastik Süsler (Süs Çömleri)", *Ayasofya Müzesi Yıllığı*, S.3, 1961, s.27; Yıldız Ötügen, "İstanbul Son Devir Bizans Mimarisinde Cephe Süslemeleri", *Vakıflar Dergisi*, S.12, 1978, s. 214.

4 Philipp Niewöhner, "Saint Benoît in Galata. Der byzantinische Ursprungsbau", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Vol. 125 (2010), 2011, s. 155-241.

5 Makalede birkaç örnek verilmiştir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

6 Gabriel Millet, *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, s. 283-284; Eyice, a.g.m.,

metrios Kilisesi'nde<sup>7</sup>, Nessebar'da 13.-14. yüzyıla tarihlenen Mikhael ve Gabriel, Pantokrator, Paraskevi ve Ioannes Aleiturgetos kiliselerinde bu tip süs çömleri bulunmaktadır.<sup>8</sup> Makedonya Staro Nagoričane'de Aziz Georgios ve Kučevište'de Başmelekler kiliselerinde, Sırbistan'da Kruševac, Lazarica St.Stephen Kilisesi, Kalenić Bakire Meryem Kilisesi'nde kullanılmıştır.<sup>9</sup> Kırım'da yapılan kazılarda 13.-14.yüzyıla tarihlendirilen yonca biçimli mimari süsleme öğeleri bulunmuştur.<sup>10</sup> 16. yüzyıla tarihlenen Romanya örneği ise bilinen en geç tarihli olandır.<sup>11</sup>

Anadolu'da ise Karadeniz sahilinde Amasra Kilise Mescidi'nde<sup>12</sup> ve Kefken'de<sup>13</sup> dört yapraklı yonca biçimli süslemeler bilinmektedir. İç Anadolu'da Çorum Mecidözü'nde<sup>14</sup> ve Ankara Gütül'de<sup>15</sup> de örnekler bulunmuştur. Batı Anadolu'da Sardes E Kilisesi'nde ana apsis kısmına ait yapı parçasında kemer çevresinde baş kısmı kırılmış süs çömleri Buchwald tarafından tespit edilmiştir.<sup>16</sup>

Çoğunlukla Balkanlarda, az da olsa başkent ve Anadolu'da görülen dört yapraklı yonca biçimli keramoplastik süsleme parçalarının Tokat ve çevresinde çok sayıda örneği bulunmaktadır. Süs çömleriyle ilgili makalesinde Eyice, Dumanlı yaylasındaki bir kilise kalıntısında yonca biçimli süslemelerin olduğu bilgisini Turgut Cinlioğlu'ndan aldığını belirtir.<sup>17</sup> Burcu Erciyas tarafından yürütülen Komana Antik Kenti Kazısı'nda 11.-12. yüzyıla tarihlenen Orta Bizans evresindeki iki kilisede birçok örnek ele geçirilmiştir.<sup>18</sup> Erciyas ve Sökmen'in yapmış olduğu araştırmada da Tokat çevresinde birçok alanda süs çömleri belirlenmiştir.<sup>19</sup> Tokat örnekleri

1961, 27; Hans Buchwald, "Lascarid Architecture", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Vol. 28, 1979, s. 274-279; Jelena Trkulja, *Aesthetics and Symbolism of Late Byzantine Church Façades, 1204-1453*, Princeton University, Ph.D. Dissertation, Princeton 2004, s. 54-56.

7 B. Filow, *Geschichte der Altbulgarischen Kunst*, Berlin-Leipzig, 1932, s. 52.

8 M. Zimmermann, *Alte Bauten in Bulgarien*, Berlin, tarihsiz, s.3-7; fig.10, Taf.6,8,16,24; A. Rachenov, *Églises de Mésemvria*, Sofya 1932, s. 29-32, 49-55, 70-76, 85-87, fig.35. Bulgaristan'da yonca biçimli süslemelerin yanı sıra yuvarlak, yayvan minik kase formunda, sap kısımları harcın içine gömülen süs çömleri de yaygın kullanılmıştır. Trkulja, a.g.e., s. 53-54.

9 Millet, a.g.e., 284-285; Eyice, a.g.m., 1961, s. 27.

10 Tatyana Yashaeva v.d., *The Legacy of Byzantine Cherson*, Sevastopol 2011, s. 335, 622-623.

11 Millet, a.g.e., s.288; Eyice, a.g.m., 1961, s.27.

12 Ötüken, a.g.m., s.218, dn.16.

13 Eyice, a.g.m., 1961, s.25.

14 Eyice, a.g.m., 1961, s.25.

15 Ötüken, a.g.m., s.218, dn.16.

16 Hans Buchwald, "Sardis Church E – A Preliminary Report", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Vol.26, 1977, s.268, fig.15; Hans Buchwald, *Churches EA and E at Sardis*, Archaeological Exploration of Sardis Reports 6, Cambridge, Massachusetts 2015, s.79, 81-82, 102-103, fig. 132-138, 152-154, 215.

17 Semavi Eyice, "Contributions à l'histoire de l'art byzantin: Quatre édifices inédits ou mal connus", *Cahiers Archéologiques*, Vol.10, 1959, s. 256, dn.2; Eyice, a.g.m., 1961, s. 26.

18 Burcu Erciyas, M. Tatbul, E. Sökmen, C. Kocabıyık, R. Sünnetçi, "Komana'da 2009-2014 Yılları Arasında Yapılan Kazı Çalışmalarının Ön Değerlendirmesi", *Komana Ortaçağ Yerleşimi*, Yerleşim Arkeolojisi Serisi 5, İstanbul 2015, s. 31, fig.30; Burcu Erciyas, Mustafa Tatbul, "Anadolu'da Ortaçağ Kazıları ve Komana", *Kazı Sonuçları Toplantısı*, C. 37/2, Ankara 2016, s. 614-615.

19 Burcu Erciyas, Emine Sökmen, "An Overview of Byzantine Period Settlements Around Comana Pontica in

bunlarla sınırlı değildir. Tokat Müzesi'nde yapılan çalışmalarda Niksar'ın Gökçeoluk Köyü'nde ve Almus'un Çevreli Beldesi Yıldızlı Mezrası Kaplanlı mevkiinde kaçak kazı sonrasında müzenin yaptığı incelemelerde yonca biçimli süs çömlerinin olduğu tespit edilmiştir.<sup>20</sup> Tokat merkezdeki Bibi Hatun Türbesi'nde de farklı tipte yonca biçimli keramoplastikler olasılıkla devşirilerek kullanılmıştır.<sup>21</sup>

Tokat ve çevresinde İstanbul'a ve Anadolu'nun diğer bölgelerine oranla azımsanmayacak çoğunlukta yonca biçimli keramoplastik süslemenin varlığı dikkat çekicidir. Tokat çevresinde bulunan süs çömlerinin bu bölgede nasıl görülmeye başlandığı daha ayrıntılı çalışılması gereken bir konudur. Yonca biçimli keramoplastik bezemenin Balkanlardaki yayılımıyla ilgili olarak Yunanistan'dan özellikle Epiros'dan Makedonya'ya, oradan Sırbistan'a ve Sırbistan'daki Morava Ekolü'nün etkisiyle de Romanya'ya geçtiği kabul edilmektedir.<sup>22</sup> Ancak Bizans sanatında yonca biçimli keramoplastik süslemenin nasıl ortaya çıktığı ve yayıldığı ise kesin olarak bilinmemektedir.

Yağlıbasan Medresesi'ndeki vitrinde sergilenen diğer dikkat çekici parçalar ise Bizans dönemine ait çini parçalarıdır.<sup>23</sup> Birleşebilen üç parçadan oluşan, krem-beyaz hamurlu, renkli sır tekniğindeki çini parçası 4.5 cm eninde, 6.8 cm uzunluğunda, 0.3 cm kalınlığındadır. Parçanın üzerinde tekrar eden düzende desenler siyah konturla çizilmiştir. Kehribar renkli sırlı düğümlü dairelerin içleri haç ile bezelidir. Hafif dışa doğru açılan haç kollarının uçlarının köşelerinde küçük daireler yer alır (**G. 2-3**).

North-central Turkey", *Byzantine and Modern Greek Studies*, Vol. 34 /2, 2010, s. 131-132, 134-135, 137, res.3-4, tablo 1.

20 Tokat Müzesi'nin yapmış olduğu 23.07.2015 ve 24.06.2011 tarihli arazi çalışması raporlarıyla ilgili bilgi veren Müze Müdürü Halis Şahin'e teşekkür ederim.

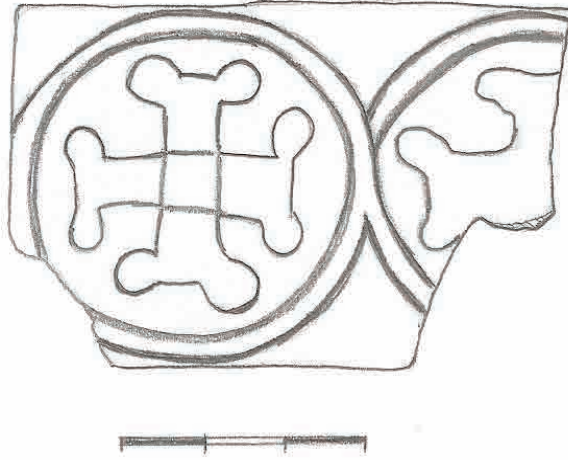
21 Eyice, *a.g.m.*,1959, s.254; Eyice, *a.g.m.*,1961, s. 25-26.

22 Trkulja, *a.g.e.*, s.51dn.79, 56, 59. Bulgar araştırmacılar bu tip süsleme öğelerinin Bulgar mimarisi orijini olduğunu söyleseler de Bulgar İmparatorluğu'nun Hıristiyanlığa geçmesiyle birlikte Bizans mimarisinden ve sanatından etkilendiği açıktır. Bölgenin iki devlet arasında el değiştirmesi de bu etkilenmeleri arttırmıştır. Araştırmalar yuvarlak formlu keramoplastiklerin 10. yüzyıldan itibaren, dört yapraklı yonca formundakilerin ise 12. yüzyıldan itibaren Bulgar topraklarında görüldüğünü belirtmektedir. Bkz. Trkulja, *a.g.e.*, s.53.

23 Çinilerin teknik ve desen özelliklerinin tanımlanmasında yardımcı olan hocam Doç. Dr. Belgin Demirsar Arlı'ya çok teşekkür ederim.

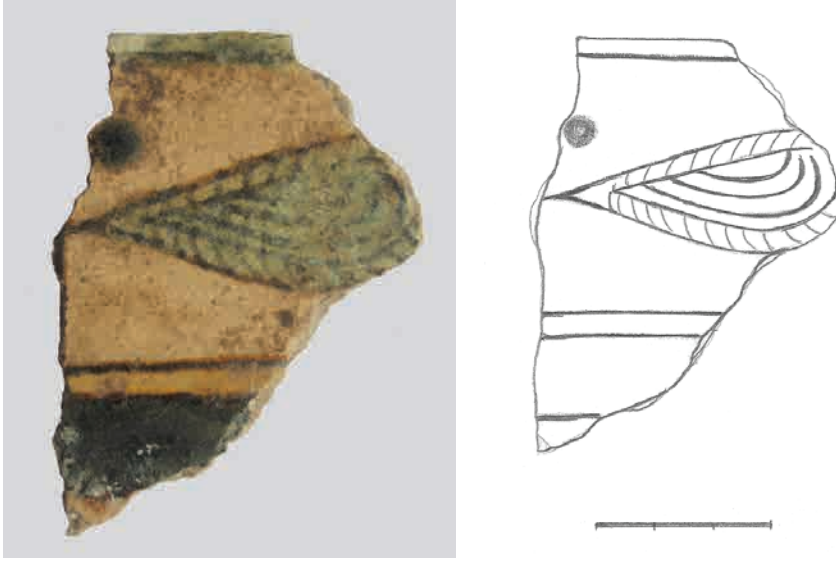


G. 2. Renkli sır tekniğinde çini parçası (Ü. M. Ermış, 2017)



G. 3. Haç bezemeli çini parçasının çizimi (Ü. M. Ermış)

Niksar'daki bir diğer çini parçası pembemsi hamurlu, sıraltı çok renkli boyama (polikrom) tekniğindedir. 7.2 cm eninde, 5.2 cm uzunluğunda, 0.5 cm kalınlığındaki parçanın üzerine desenler siyah konturla çizilmiştir. Üst kenar kısmında yeşilimsi düz bir şerit, kırık olan alt kısmında açık sarı birer şerit arasında daha kalın siyah bir şerit vardır. Parçanın ortasında, sağa doğru yönelmiş bir kuş gövdesi görülür. Gövdenin alt ve üst kısmı radyal küçük çizgilerle dolgulanmıştır. Gövdenin ortasındaki kanadın detayları ise içe doğru küçülen üç kavisli çizgiyle verilmiştir. Kuşun ayaklarının ve başının olduğu bölümler kırık ve noksandır. Kuyruk kısmının üstünde tam olarak tanımlanamayan küçük siyah bir benek vardır (G. 4).



G. 4. Sıralı çok renkli boyama tekniğinde çini parçası ve çizimi (Ü. M. Ermiş, 2017)

Bizans çinilerine dair veriler günümüzde birçok farklı müzeye dağılsa<sup>24</sup> da bu çinilerle ilgili Konstantinopolis, Preslav ve Bithynia üç önemli merkezdir. Bizans döneminde daha çok duvarlarda bordür niteliğinde, kornişlerde, duvar resimlerine, ikonalara çerçeve oluşturmada ve kiliselerde liturjik donanımlarda özellikle de ikonostasisde çiniler kullanılmıştır. Çini örneklerinin çoğu bitkisel veya geometrik bezemelidir, mermer taklidi bezemeli örnekler ve daha az olsa da dini figürlü çiniler de vardır.<sup>25</sup>

Son yapılan araştırmalar, çinilerle ilgili analizler Preslav, Konstantinopolis ve Bithynia'daki çini üretiminin farklılıklar gösterdiğini, bu nedenle farklı atölyelerde üretildiğini ortaya koymuştur. 9. yüzyıl sonu – 10. yüzyıla tarihlenen<sup>26</sup> Bulgaristan'daki çiniler Patleina Manastırı, Yuvarlak Kilise, Saray Şapeli ve Tuzlalak Şapeli'nde bulunmuştur ve çiniler yapıların yakınında kurulan fırınlarda üretilmiştir.<sup>27</sup> 9.yüzyıl sonu – 11. yüzyıla tarihlenen Konstantinopolis'deki çinilerin<sup>28</sup> üretim yeri kesin ola-

24 Konstantinopolis'deki ve Avrupa müzelerindeki çini örnekleri için bkz. Étienne Coche de la Ferté, "Décors en Céramique Byzantine au Musée du Louvre", *Cahiers Archéologiques*, Vol. 9, Paris 1957, s. 187-217; Jannic Durand, "Plaques de céramique byzantine des collections publiques françaises", *Materials Analysis of Byzantine Pottery*, Washington 1997, s. 25-50; *A Lost Art Rediscovered: The Architectural Ceramics of Byzantium*, Ed. S.E.J. Gerstel, J.A. Lauffenburger, Baltimore 2001.

25 Dini figürlü örneklerin listesi için bkz. Sharon E.J. Gerstel, "Tiles of Nicomedia and The Cult of Saint Panteleimon", *Byzantine Religious Culture, Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, Leiden 2012, s. 181-182.

26 K. Miatev, *Die Keramik von Preslav*, Sofya 1936, s. 62-6; Andre Grabar, *Recherches sur les Influences Orientales Dans l'art Balkanique*, Paris 1928, s. 9-11.

27 Miatev, a.g.e., s. 51-52; D. Talbot Rice, "Byzantine Polychrome Pottery, A Survey of Recent Discoveries", *Cahiers Archéologiques*, Vol.7, 1954, s. 69-71; T. Totev, "L'atelier de Céramique Peinte du Monastère Royal de Preslav", *Cahiers Archéologiques*, Vol. 35, 1987, s. 65-66.

28 C. Vogt, A. Bouquillon, M. Dubus, G. Querré, "Glazed Wall Tiles of Constantinople: Physical and Chemi-



rak bilinmemektedir. Ettinghausen, üretimin çeşitliliğine dikkat çekerek muhtemelen İstanbul'da ya da yakınında bir veya birkaç atölye tarafından merkezi bir üretime vurgu yapar.<sup>29</sup> Bithynia ve Konstantinopolis çinilerinde yapılan görsel gözlemler ve bilimsel analizler sıranın renkleri ve desen özellikleri arasındaki ayrımların farklı atölyeleri işaret ettiğini göstermiştir.<sup>30</sup> Bu atölyelerden biri Nikomedia'dadır. 1192 tarihli, Konstantinopolis'de belirli alanlarda Cenevizlilere imtiyaz verilmesiyle ilgili mektupta anlatılan kilisenin bezemelerinden bahsedilirken Nikomedia'da üretilen çinilerin kullanıldığı bilgisi verilmektedir.<sup>31</sup> Günümüzde yurt dışındaki müzelerin koleksiyonlarındaki birçok Bizans çinisinin Üskübü-Konuralp (Prusias ad Hypium)'dan geldiği bilinmektedir.<sup>32</sup> Ayrıca İzmit'in 10 km kuzeydoğusunda, Dağköy ve Tepeköy arasındaki ormanlık alandaki kilise kalıntısı çevresinde bulunup Londra'ya götürülmüş parçalar arkeolojik olarak bu bölgedeki çini varlığını kanıtlamaktadır.<sup>33</sup>

Bulgaristan, Konstantinopolis ve Bithynia örnekleri dışında Kordoba Ulu Camii ve Kırım'da bulunan iki parça<sup>34</sup> hariç Bizans dönemi çinilerine ait veri bilinmemektedir. Bu noktada Niksar örnekleri oldukça önemlidir. Son yıllarda yine aynı bölgede başka çini örnekleri de tespit edilmiştir. Tokat Müzesi'nde Bizans dönemine ait bir çini parçası bulunmaktadır.<sup>35</sup> Komana kazısında da Bizans çinisine dair veriler çıkarılmıştır.<sup>36</sup>

Niksar'da bulunan parçaların kontekstleri, üretim yerleri belli olmadığından kesin bir tarih önerisinde bulunulmasa da çini üretiminin Orta Bizans dönemi içinde moda haline geldiği ve yine bu dönemde son bulduğu<sup>37</sup> göz önünde bulundurulduğunda ve bölgenin 1071 sonrasında hemen Türklerin eline geçtiği düşünüldüğünde 9.yüzyıl sonu – 11. yüzyıl ilk yarısı önerilebilir.

cal Characterization, Manufacturing, and Decorative Process”, **Materials Analysis of Byzantine Pottery**, Washington 1997, s. 52.

29 E. S. Ettinghausen, “Byzantine Tiles from the Basilica in the Topkapu Sarayı and Saint John of Studios”, **Cahiers Archéologiques**, Vol. 7, 1954, s. 85.

30 S.E.J. Gerstel, “The Nikomedia Workshop: New Evidence on Byzantine Tiles”, **The Journal of the Walters Art Museum**, Vol. 66/67 (2008-9), 2011, s. 47-49.

31 D. Talbot Rice, **Byzantine Glazed Pottery**, Oxford 1930, s.15; Cyril Mango, **The Art of the Byzantine Empire 312-1453 Sources and Documents**, New Jersey 1972, s. 239; Philippe Verdier, “Tiles of Nicomedia”, **Harvard Ukrainian Studies**, Okeanos: Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students, Vol. 7, 1983, s. 632-638; R.B. Mason, M. Mundell Mango, “Glazed ‘Tiles of Nicomedia’ in Bithynia, Constantinople, and elsewhere”, **Constantinople and its Hinterland**, Paper from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies Aldershot 1995, s. 322; Gerstel, **a.g.m.**, 2011, s. 6, 49.

32 Durand, **a.g.m.**, s. 25-29.

33 Gerstel, **a.g.m.**, 2011, s.5; Sharon E.J. Gerstel, “New ‘Tiles of Nicomedia’ and Architectural Polychromy in Medieval Byzantium”, **Anathemata Eortika: Studies in Honor of Thomas F. Mathews**, Mainz 2009, s. 173-174.

34 Tatyana Yashaeva v.d., **a.g.e.**, s. 629.

35 S. Erez – A.A. Marçelli, **Tokat Seramikleri**, İstanbul 2013, s. 4, r.7.

36 Tasha Vorderstrasse, “Experiencing the Medieval Churches of Komana”, **Komana Small Finds**, Yerleşim Arkeolojisi Serisi 7, İstanbul t.y., s. 56-67.

37 Ettinghausen, **a.g.m.**, s. 88.

## Sonuç

Niksar’da Bizans dönemine ait hem çini hem de yonca biçimli keramoplastik süslemelerin bulunması oldukça dikkate değer bir durumdur. Her iki süsleme unsuru da Bizans döneminde Balkanlarda, Başkent ve yakın çevresinde karşımıza çıkmaktadır. Bu örneklerin Bizans Anadolu’sunun kırsalında tespit edilmesi ve örneklerin sadece Niksar’la sınırlı kalmayıp Tokat çevresinde de bulunması konunun ayrıntılı araştırılmasını gerektirmektedir. Karadeniz limanları arasındaki ticaretin kültürel bağlantılar sağlaması ve Tokat’ın konum olarak Anadolu’nun kuzey-güney, doğu-batı yol ağlarıyla ilişkisi üzerinde durulması gereken bir husustur. Ayrıca 8.-13. yüzyıllar arasında Yakındoğu’daki siyasi değişimlerin kültürel etkisi de yadsınamaz. Bu dönemde yeniden canlanan Sasani etkileri ile Türk-İslam etkilerinin Yakındoğu’dan kuzeye uzanan ticaret yollarıyla Karadeniz çevresine yayılması da göz ardı edilmemelidir<sup>38</sup>. Bu nedenle Niksar ve çevresindeki keramoplastik ve çini parçalarının Bizans sanatındaki yerini belirlemede Başkent, Karadeniz çevresi, Türk-İslam sanatları –özellikle Yakındoğu– ilişkisinin daha geniş ölçekte ele alınması gerekmektedir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

## Kaynakça / References

- A Lost Art Rediscovered: The Architectural Ceramics of Byzantium**, Ed. S.E.J. Gerstel, J.A. Lauffenburger, Baltimore 2001.
- BUCHWALD, Hans, “Sardis Church E– A Preliminary Report”, **Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik**, Vol. 26, 1977, s. 265-299.
- BUCHWALD, Hans, “Lascarid Architecture”, **Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik**, Vol. 28, 1979, s. 261-296.
- BUCHWALD, Hans, **Churches EA and E at Sardis**, Archaeological Exploration of Sardis Reports 6, Cambridge, Massachusetts 2015.
- COCHE De La FERTÉ, Étienne, “Décors en Céramique Byzantine au Musée du Louvre”, **Cahiers Archéologiques**, Vol. 9, Paris 1957, s. 187-217.
- DURAND, Jannic, “Plaques de Céramique Byzantine des Collections Publiques Françaises”, **Materials Analysis of Byzantine Pottery**, Washington 1997, s. 25-50.
- ERCİYAS, Burcu; SÖKMEN, Emine, “An Overview of Byzantine Period Settlements Around Comana Pontica in North-central Turkey”, **Byzantine and Modern Greek Studies**, Vol. 34 /2, 2010, s. 119-141.
- ERCİYAS, D. Burcu; TATBUL, Mustafa N., “Anadolu’da Ortaçağ Kazıları ve Komana”, **Kazı Sonuçları Toplantısı**, C. 37/2, Ankara 2016, s. 611-626.
- ERCİYAS, D. Burcu; TATBUL, M. N.; SÖKMEN, E.; KOCABIYIK, C.; SÜNNETÇİ, R., “Komana’da 2009-2014 Yılları Arasında Yapılan Kazı Çalışmalarının Ön Değerlendirmesi”, **Komana Ortaçağ Yerleşimi**, Yerleşim Arkeolojisi Serisi 5, İstanbul 2015, s. 21-61.

38 Coche de la Ferté, **a.g.m.**, s. 187-217; David T. Rice, “The Pottery of Byzantium and the Islam Word”, **Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K.A.C. Creswell**, London - Beccles 1965, s. 194-236.

- EREZ, S.; MARÇELLİ, A.A., **Tokat Seramikleri**, İstanbul 2013.
- ETTINGHAUSEN, E.S., “Byzantine Tiles from the Basilica in the Topkapu Sarayı and Saint John of Studios”, **Cahiers Archéologiques**, Vol. 7, 1954, s. 79-88.
- EYİCE, Semavi, “Contributions à l’histoire de l’art Byzantin: Quatre Édifices Inédits ou Mal Connus”, **Cahiers Archéologiques**, Vol. 10, 1959, s. 245-258.
- EYİCE, Semavi, “Bizans Mimarisinde Dış Cepheelerde Kullanılan Bazı Keramoplastik Süsler (Süs Çömllekleri)”, **Ayasofya Müzesi Yıllığı**, S. 3, 1961, s. 25-28.
- FILOW, B, **Geschichte der Altbulgarischen Kunst**, Berlin-Leipzig 1932.
- GERSTEL, S.E.J., “New ‘Tiles of Nicomedia’ and Architectural Polychromy in Medieval Byzantium”, **Anathemata Eortika: Studies in Honor of Thomas F. Mathews**, Mainz 2009, s.173-180.
- GERSTEL, S.E.J., “The Nikomedia Workshop: New Evidence on Byzantine Tiles”, **The Journal of the Walters Art Museum**, Vol.66/67 (2008-9), 2011, s. 5-53.
- GERSTEL, S.E.J., “Tiles of Nicomedia and The Cult of Saint Panteleimon”, **Byzantine Religious Culture, Studies in Honor of Alice-Mary Talbot**, Leiden 2012, s. 173-186.
- GRABAR, Andre, **Recherches sur les Influences Orientales Dans l’art Balkanique**, Paris 1928.
- MANGO, Cyril, **The Art of the Byzantine Empire 312-1453 Sources and Documents**, New Jersey 1972.
- MASON, R. B.; MUNDELL MANGO, M., “Glazed ‘Tiles of Nicomedia’ in Bithynia, Constantinople, and Elsewhere”, **Constantinople and its Hinterland**, Paper from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies, 1995 Aldershot, s. 313-331.
- MIAŤEV, K., **Die Keramik von Preslav**, Sofya 1936.
- MILLET, Gabriel, **L’École Grecque Dans l’architecture Byzantine**, Paris 1916.
- NIEWÖHNER, Philipp, “Saint Benoît in Galata. Der Byzantinische Ursprungsbau”, **Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts**, Vol. 125 (2010), 2011, s. 155-241.
- ÖTÜKEN, Yıldız, “İstanbul Son Devir Bizans Mimarisinde Cephe Süslemeleri”, **Vakıflar Dergisi**, S.12, 1978, s. 213-233.
- RACHENOV, A., **Églises de Mésemvria**, Sofya 1932.
- RICE, D.T., **Byzantine Glazed Pottery**, Oxford 1930.
- RICE, D.T. “Byzantine Polychrome Pottery, A Survey of Recent Discoveries”, **Cahiers Archéologiques**, Vol.7, 1954, s. 69-77.
- RICE, D. T., “The Pottery of Byzantium and the Islam Word”, **Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K.A.C. Creswell**, London - Beccles 1965, s. 194-236.
- TOTEV, T., “L’atelier de Céramique Peinte du Monastère Royal de Preslav”, **Cahiers Archéologiques**, Vol. 35, 1987, s. 65-80.
- TRKULJA, Jelena, **Aesthetics and Symbolism of Late Byzantine Church Façades, 1204-1453**, Princeton Univerity, Ph.D. Dissertation, Princeton 2004.
- VERDIER, Philippe, “Tiles of Nicomedia”, **Harvard Ukrainian Studies**, Okeanos: Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students, Vol. 7, 1983, s. 632-638.
- VOGT, C.; BOUQUILLON, A.; DUBUS, M.; QUERRÉ, G., “Glazed Wall Tiles of Constantinople: Physical and Chemical Characterization, Manufacturing, and Decorative Process”, **Materials Analysis of Byzantine Pottery**, Washington 1997, s. 51-65.

VORDERSTRASSE, Tasha, “Experiencing the Medieval Churches of Komana”, **Komana Small Finds**, Yerleşim Arkeolojisi Serisi 7, İstanbul tarihsiz, s. 47-76.

YASHAEVA, Tatyana v.d., **The Legacy of Byzantine Cherson**, Sevastopol 2011.

ZIMMERMANN, M., **Alte Bauten in Bulgarien**, Berlin tarihsiz.

## Sivas Çifte Minareli Medrese'nin Minarelerindeki Tuğla ve Çini Süslemeler Üzerine Yeni Öneriler

Sevinç Gök\*

### Öz

Sivas Çifte Minareli Medrese, mevcut giriş cephesi ve yıkılmış ana binasıyla, çeşitli araştırmalara konu olmuş yapılardandır. Amacımız, yapıya ilişkin bilgileri tekrar etmek değil, bugüne kadar çözülememiş ve tahrip olmuş süslemeleri üzerine yeni önerilerde bulunmaktır. Yapının minareleri, kaideleriyle birlikte tuğla ile inşa edilmiş, süslemeleri de tuğla ve çinilerle meydana getirilmiştir. Büyük bir yıkım yaşayan yapıya, son yıllarda gerçekleştirilen restorasyon çalışmalarıyla da zarar verilmiş, bu onarımlar esnasında yapının özellikle minare kaidelerindeki süslemelerinin bozulduğu saptanmıştır. Soldaki (kuzey) minarenin kaidesindeki panoda; “Allah” kelimesinin tekrar edildiği mâ’kılî yazı tarzıyla işlenmiş düzenleme, kısmen de olsa aslına uygun yapılmaya çalışılmıştır. Sağdaki (güney) minarenin kaidesindeki panoda ise bugün geometrik bir kompozisyon gibi görülen, ancak hiçbir düzen kurgusunun olmadığı bir bezeme dikkati çeker. Özellikle bu pano çok hatalı bir şekilde restore edilmiştir. Soldaki panoda, “Allah” kelimesinin, dört farklı yönde yerleştirilerek verildiği ve ortada svastika motifi ile birleştirildiği net olarak anlaşılmaktadır. Sağdaki panoda ise yine Arap harfleriyle mâ’kılî yazıyla; “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ömer”, “Osman” ve “Ali” isimlerinin verildiği araştırmalarımız sonucunda tespit edilmiştir. Orijinalinde, ustanın mükemmel bir geometrik sistemle, matematiksel formüle dayandırarak işlediği bu panoların bugünkü görünümü kabul edilemez düzeydedir. Yapıda yer alan diğer çini süslemelerin de büyük bir bölümü, geri dönüşümü mümkün olmayacak şekilde tahrip olmuştur.

### Anahtar Kelimeler

Mâ’kılî yazı • Firuz çini • Sırsız tuğla

### New Proposals for the Brick and Tile Decorations on the Minarets of Çifte Minareli Medrese (Double Minaret Madrasah) in Sivas

### Abstract

With its current entrance façade and collapsed main building, Çifte Minareli Medrese (Double Minaret Madrasah) in Sivas is one of the buildings which has been the subject of various studies. We do not aim to repeat the information about the building but we wish to make new proposals about those decorations which have not been deciphered and which have been destroyed. The minarets of the building, together with their bases, were constructed with bricks and their decorations were made with bricks and tiles. Having undergone great destruction, the building has also been damaged by the restorations carried out in recent years and it has been determined that especially the decorations of the building on the minaret bases were ruined during these restorations. The arrangement worked in the mâ’kılî script style, in which the word “Allah (God)” was repeated, on the panel on the base of the minaret on the left (north) was intended to be made in conformity with its original, although partially. On the other hand, a decoration which seems like a geometric composition today but which has no arrangement set-up is striking on the panel on the base of the minaret on the right (south). This panel in particular has been restored very erroneously. It is clearly understood that the word “Allah (God)” was provided by placing it in four different directions and joined to a swastika motif in the middle on the panel on the

\* **Sorumlu Yazar:** Sevinç Gök (Doç. Dr.), Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye.  
Eposta: u.sevinc.gok@gmail.com ORCID: 0000-0001-6002-0861

**Atf:** GOK, Sevinc, “Sivas Çifte Minareli Medrese'nin Minarelerindeki Tuğla ve Çini Süslemeler Üzerine Yeni Öneriler”, *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 205-222. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0001>

left. As a result of our research, it has been established that the names “*Muhammed (Muhammad)*”, “*Ebubekir (Abu Bakr)*”, “*Ömer (Umar)*”, “*Osman (Uthman)*” and “*Ali*” were provided again with Arabic letters in the mâ’kılı script on the panel on the right. The current appearances of these panels, the originals of which the master worked on the basis of a mathematical formula in a perfect geometric system, are at an unacceptable level. The majority of the other tile decorations in the building have also been destroyed irreversibly.

**Keywords**

Mâ’kılı script • Turquoise tile • Unglazed brick

**Extended Summary**

Drawing attention with its decorations in addition to its architectural features, Double Minaret Madrasa has been the center of attention of many researchers and has been examined in many respects. Our aim is not to repeat the evaluations and studies related to the structure, but to present new suggestions for its ornaments. A large part of the decorations of the madrasa has been destroyed and only the entrance facade has survived. Unfortunately, in the recent restorations, the extent of this damage has increased. Within the scope of our research, new determinations have been made regarding the original status of some decorations in the structure.

Built in 1271, the Double Minaret Madrasa was abandoned over time, and the stones of the building were used in the construction of other buildings. Excavations were carried out in the structure under the presidency of Prof. Dr. Haluk Karamağaralı between 1963-1965, and restorations were carried out in various periods.

The ashlar facing of the structure ends in the upper part of the pointed arches of the openings that leads to ascend to the minaret inside. There is almost a square panel just above the opening which leads to ascend to the left (north) minaret. In this panel, which is made with Mâ’kılı writing style, an arrangement consisting of turquoise and eggplant purple colored glazed tiles and bricks is seen. In this writing style based on geometric basis, all the letters are angled. In the ornament, the word “*Allah*” is placed in four different directions. The missing tiles were renewed, the writing panel was completed, and the unglazed tiles were painted in the repairs carried out in 2007-2008. However, various errors in the writing and completions of the current panel are striking.

This panel decorating the minaret base has a mathematical arrangement. Letters are placed in two rows; there are gaps between the leaning unglazed bricks. These areas are filled with (baklava) diamond-shaped and eggplant-purple glazed tiles. Thus, the name “*Allah*” has been made apparent with the eggplant purple tiles. The areas around the unglazed bricks and eggplant purple tiles are surrounded by turquoise glazed tiles. In the restoration, it is understood that the tips of letters on the left side of the panel are not completed and the “*elif*” letter in the upper left corner is missing. Additionally, one arm of the swastika was left missing.



A panel is located just above the opening leading to ascend to the right (south) minaret. In the panel, the original of which consisted of mâ'kılî style writing, there are geometrical looking irregular shapes instead of writing. It is understood that the work underwent a repair in an unauthentic way. It is seen in the panel that the names of “*Muhammad*”, “*Ebubekir*”, “*Omar*”, “*Osman*” and “*Ali*” are respectively written with Arabic letters in the mâ'kılî writing style. The current panel should be completely replaced and completed in accordance with the original.

In the upper part of the bases, an arrangement of brick and tile is seen. In this ornament, square shaped turquoise tiles were placed between long rectangular unglazed bricks. The same ornament is repeated on the eastern and southern facades of the bases. However, in the restoration work, the same decoration which should be on the top of the left side minaret is left unpainted.

On the outer sides of the both minaret bases (north and south), a large panel of tiles was placed. In the panels, which are understood to be formed with tile mosaic technique originally, two wide borders circle the big medallion in the middle. There is a palmette lotus frieze in the first row. Unglazed bricks and turquoise colored tiles were placed in skipping form in the second row. In the corners of the medallion, the plant ornamentation in form of palmette, rumi and curly branches is repeated. The border forming the frame is thick and its surface is decorated with a geometric decoration made of pentagons in two rows.

There are 12 pointed arched niches in the polygonal section which enables the transition from the shoe cabinet section to the cylindrical body. It is understood from the traces that these niches with different widths were adorned with ornaments made with tile mosaic technique originally. It can be detected from the old traces that four of the pointed arched niches had plant decorations. In the plant ornamentation, there are palmettes at the ends of the interwoven hexagrams. Ornament made in accordance with the principle of infinity; the palmette ends of the stars are connected by concave curves and a hexagonal is formed. The palmettes decorate each corner of the hexagon. The decorations inside the other niches have almost disappeared.

Minaret bodies are completely decorated with a beautiful harmony of bricks and tiles. Bricks shaped in different sizes, such as square and rectangle, are arranged in horizontal plane. Square shaped eggplant purple colored tiles are placed between the bricks. In the body ornament of the minarets, the name “*Muhammed*” which is written with eggplant purple glazed tiles in the mâ'kılî writing style is seen. Thin, rectangular turquoise colored tiles were mortared between both bricks and the joint gaps surrounding the eggplant purple glazed tiles. Turquoise and eggplant purple colored tiles have been destroyed much faster because they have no organic bond with the structure and most of them have come off.

One of the few examples, whose portal was crowned with double minaret, Sivas Double Minaret Madrasa is one of the most important works in terms of Turkish art. The double minaret integrates the portal with its decoration and adds color to the stone structure with its tiles. In the double minaret, in which turquoise and eggplant purple colored tiles were used, mâ'kılî writing is seen as well as geometric and plant ornaments in parallel with the decoration features of the period. These decorations are important in terms of reflecting the characteristics of the period. The blanks between the letters and the gaps have the same widths in mâ'kılî writings with angled, plain, sharp, lines. The master followed these rules in the examples of the Double Minaret Madrasa, but also filled the inside of the lines that made up the letters, resulting in seemingly thicker letters. In Mâ'kılî writing, words having high religious meanings and in this writing style words like *Allah, Muhammad, Ali, Ebubekir, Omar, Osman* and *Kalima Shahadah* are often used. The masters showed not only manual skills but also mathematical and design proficiencies. It is no doubt that the tiles of the Sivas Double Minaret Madrasa, which has been destroyed for the most part presently, are among the most outstanding examples of Anatolian decorative arts and reflect the fancy and tastes of their periods. Therefore, urgent measures should be taken to prevent further damage to the building both in terms of architecture and decoration.

## Giriş

Sivas, *I. İzzeddin Keykavus Darüşşifası, Çifte Minareli Medrese, Gök Medrese, Buruciye Medresesi* gibi yapılarla, adeta birbirleriyle yarıştırlırcasına bayındır edilmiş, Ortaçağ kentlerinden biridir. Dönemlerinin siyasi, ekonomik, sosyo-kültürel yaşamı ile çatışmalarını yansıtan bu simge yapıları korumak, başlıca sorumluluklarımızdan biri olmalıdır. Yapıların boyutları, planları, süslemeleri hatta konumlandırıldıkları alanlar bile, devrin devlet adamlarının bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır<sup>1</sup>. Bu nedenle, inşa edildikleri dönemin siyasi çekişmeleri, üstünlükleri, kavgaları ve ekonomik gücü, eserlere her yönüyle yansımıştır. Gerek mimari özellikleri, gerekse süslemeleriyle dikkat çeken Sivas Çifte Minareli Medrese de, araştırmacıların ilgi odağı olmuş ve birçok açıdan irdelenmiştir<sup>2</sup>. Amacımız, yapıya ilişkin değerlendirmeleri ve çalışmaları tekrar etmek değil, bezemelerine ilişkin yeni öneriler sunmaktır. Günümüze yalnızca giriş cephesi ulaşan medresenin süslemelerinin büyük bir bölümü tahrip olmuştur. Maalesef, son yıllarda gerçekleştirilen restorasyon çalışmalarında, bu tahribatın boyutları da artmıştır. Araştırmalarımız kapsamında, yapıdaki bazı süslemelerin orijinal durumlarına ilişkin yeni saptamalarda bulunulmuştur<sup>3</sup>.

Çifte Minareli Medrese, taç kapısında yer alan kitabesine göre, Muhammed Şem-seddin Cüveyni tarafından, 1271 yılında inşa edilmiştir<sup>4</sup>. Medresenin ne zaman terk edildiği ise bilinmemektedir. Kenti gezen Evliya Çelebi, medreseden bahsetmez<sup>5</sup>. 1835-1836 tarihli Vakıf Sayım Defterleri'nde de medresenin adının sayılmadığı görülür. Bu veriler dikkate alındığında, yapının uzun yıllar önce medrese işlevini kaybettiği söylenebilir. 1853 yıllarında harap olan medrese, 1882 yıllarında yıktırılarak üzerine bir hastane yapılmış, taşları da Hacı İzzet Paşa Camii'nin inşaatında kullanılı-

- 1 Ayşegül Bekmez, "Sivas'ta Siyasi Ortamın Mimariye Yansımalarına Bir Örnek: Gök Medrese-Çifte Minareli Medrese", *Yüzcüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C: 1, Sayı: Özel sayı 2, 2017, s.1-23.
- 2 Semra Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Ankara 1966, s. 61-68; Abdullah Kuran, *Anadolu Medreseleri*, Ankara 1969, s. 115-116; Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı*, Ankara 1976, s. 19-20; Ömür Bakırer, *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*, Ankara 1981, s. 454-457; Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul 1989, s. 148-149; Can Mehmet Hersek, *Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Sivas Kenti Anıtları*, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 1993, s.130-164; Can Mehmet Hersek, "Sivas'taki Selçuklu Dönemi Medreselerinin Restitüsyon ve Restorasyon Sorunları Üzerinde Genel Bir Değerlendirme", *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi*, C.1, Konya 2001, s. 387-395; M. Oluş Arık, "Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı, İstanbul 2007, s. 62; M. Oluş Arık, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Dini ve Kamusal Yapılarında Çini", *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul 2007, s. 130-132; Ayşe Denkbalbant, *Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephelelerin Gelişimi* (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2010.
- 3 2018 tarihi itibarıyla Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sivas Çifte Minareli Medrese'nin yeniden restore edilmesine ilişkin çalışmalar başlatmıştır. Bu çalışma kapsamında, yapının çini ve taş süslemeleri hakkında tarafımızdan bir rapor hazırlanmıştır.
- 4 Aptullah Kuran, *a.g.e.*, s. 115.
- 5 *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Konya-Kayseri-Antakya-Şam-Urfa-Maraş-Sivas-Gazze-Sofya-Edirne*, Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, C.3, 1. Kitap, YKY, İstanbul 2006, s. 272-273.

mıştır. 1892 yılında Sivas'ı ziyaret eden seyyahlar da, sağlam medreseler içerisinde Çifte Minareli Medrese'den bahsetmezler. Medresenin yerine önce hastane, sonra okul olarak kullanılan bir yapı inşa edilmiş, 1908 yılında Askeri Rüştiye olarak kullanılmış, 1933 yılında ise İsmet Paşa İlkokulu olmuştur<sup>6</sup> (G. 1/1, 2).



G. 1. Sivas Çifte Minareli Medrese'nin çeşitli yıllarda çekilmiş fotoğrafları (<http://wowturkey.com>)

Yapının nispeten sağlam kalan ön cephesi ile minarelerinin çeşitli dönemlerde onarım geçirdiği anlaşılmaktadır. 19. yüzyılın başlarında çekilen fotoğraflarda, şerefelerin ve petek kısımlarının sağlam olduğu dikkati çeker. Ancak, daha sonraki yıllarda, minarelerin petekleri zarar görmüştür. 1946 yılında minarelerin şerefeleri restore edilmiş, 1972 yılında ise yıldırım düşmesi sonucu gövdesi çatlayan güneydeki minaresi, Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılmıştır<sup>7</sup>. Yapıda, 1963-1965 yılları arasında Prof. Dr. Haluk Karamağaralı başkanlığında kazı çalışmaları yürütülmüştür<sup>8</sup>. Çeşitli dönemlerde restorasyonlar geçiren yapıda son kapsamlı onarım ise 2007 yılında başlamış ve 2010 yılında sona ermiştir. Bu onarımda; cephe, minareler, çini ve tuğla süslemeler yenilenmiş, kazılarda ortaya çıkarılan temeller yükseltilerek, yapı bugünkü görünümüne ulaşmıştır<sup>9</sup> (G. 2).

6 Can Hersek **a.g.t.**, s. 153; Ayşe Denkhalbant, **a.g.t.**, s. 131-132.

7 <https://www.sivaskulturenvanteri.com/cifte-minareli-medrese/>

8 Can Hersek **a.g.t.**, s. 150.

9 Mine Yar, Celaleddin Küçük, "Sivas Çifte Minareli Medrese. Minarelerinin ve Taç Kapısının Restorasyonu", **Vakıf Restorasyon Yıllığı**, S. 8, İstanbul 2014, s. 96-106.



G. 2. Sivas Çifte Minareli Medrese'nin giriş cephesi (Foto. Ş. Çakmak / 30.11.2018)

Yapı, kesme taş malzemeyle, taçkapının arka duvarından itibaren yükselen çifte minareli ise tuğlayla inşa edilmiştir. Minarelerin uzun dikdörtgen kaideleri, pabuçluk kısmıyla devam eder. Gövdeler silindirik ve üstte, mukarnas geçişleri bulunan şerefe bölümü ile petek kısmı yer alır.

### Minare Kaideleri Üzerindeki Panolar<sup>10</sup>

Yapının kesme taş kaplaması, içte, minareye çıkışı sağlayan açıklıkların sivri kemerlerinin hemen üst kısmında bitmektedir. Soldaki (kuzey) minareye çıkışı sağlayan açıklığın hemen üstünde başlayan tuğla örgülü kaidenin başlangıç kısmında, 1.42x1.68m<sup>11</sup> boyutlarında, kareye yakın bir pano yer alır (G. 3). Mâ'kılı<sup>12</sup> yazı tarzıyla işlenmiş bu panoda, firuze ve patlıcan moru sırlı çiniler ile tuğladan oluşan bir düzenleme görülür. Geometrik esasa dayanan bu yazı tarzında, bütün harfler köşelidir. Bezemede, “Allah” (الله) kelimesi dört farklı yönde yerleştirilerek verilmiştir. 2007-2008 yılında yapılan onarımlarda, eksik çiniler yenilenmiş, yazı panosu tamamlanmış ve sıırı dökülen çiniler boyanmıştır<sup>13</sup>. Ancak, mevcut panodaki yazılarda ve tamamlamalarda çeşitli hatalar dikkati çekmektedir.

10 Minarelerin tanımlaması, yapının içinden görünüşüne uygun olarak, sağ ve sol şeklinde ifade edilmiş, ayrıca yön de belirtilmiştir.

11 Can Hersek a.g.t., s. 150.

12 Mâ'kılı yazı türünü Metin Sözen ve Uğur Tanyeli: “... yalnızca dik açılı biçimler kullanılan yazı” olarak tarifler. Bkz. Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 1994, s. 152.

13 M. Yar, C. Küçük, a.g.m., s. 101.

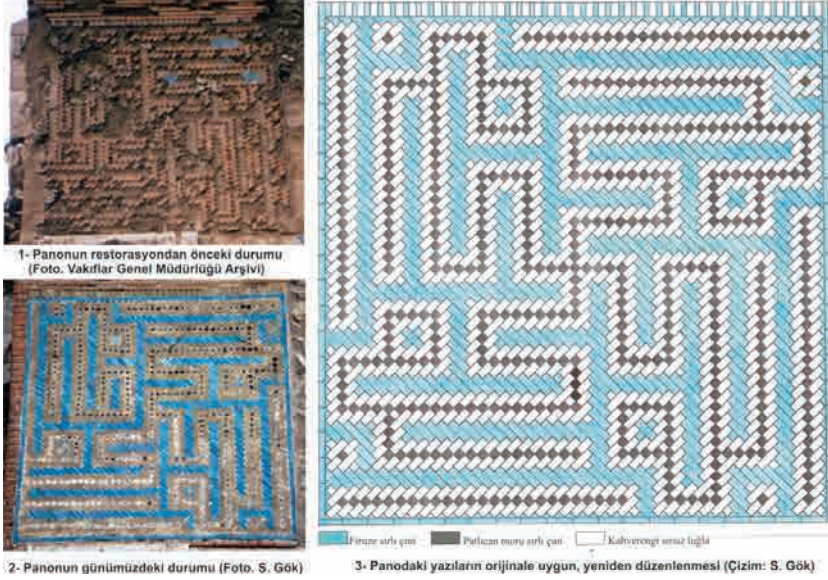


G. 3. Sivas Çifte Minareli Medrese'nin minare kaideleri (Foto. S. Gök / 30.11.2018)

Minare kaidesini süsleyen pano, matematiksel bir düzenlemeye sahiptir. Harfler, iki sıra halinde, yaklaşık 60 derecelik bir açıyla, ikili sistemde yerleştirilmiş; eğik olarak sıralanan sırsız tuğlaların arasında boşluklar oluşturulmuştur. Bu alanlar, baklava şekilli ve patlıcan moru sırlı çinilerle doldurulmuştur. Böylece, “Allah” ismi, patlıcan moru renkli çinilerle belirgin hale getirilmiştir (G. 4). Sırsız tuğlalar ve patlıcan moru renkli çinilerin etrafında kalan alanlar, sırsız tuğlaların aksi yönünde, sola eğik tarzda verilmiş, firuze sırlı çinilerle çevrilidir. Pano, ayrıca üç yönden firuze sırlı çinilerle sınırlandırılmıştır. Üstte ise sırsız tuğla dişleri ile bunların arasına yerleştirilmiş firuze renkli çiniler bulunmaktadır. Bu panoyla ilgili doğru tespiti Ömür Bakırer yapmıştır ve “Allah” kelimelerinden birinin çizimini vermiştir<sup>14</sup>. Ancak çizimde, birkaç eksiklik dikkati çeker. Birincisi, “elif” harfindeki tuğla sayısı eksiktir. Muhtemelen bu, süslemenin tamamının verilmemesinden kaynaklanmaktadır. İkincisi, “güzel he” harfindeki fazlalık tuğlalardır. Ayrıca firuze sırlı çinilerin yönleri, tuğlalarla aynı yöne bakmaktadır. Orijinalde firuze sırlı çiniler, sırsız tuğlaların aksi yönünde yerleştirilmiştir (G. 4/1).

14 Ömür Bakırer, a.g.e., şek. 80; Ömür Bakırer, “Küfi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S. 1, Ocak 1982, İzmir, s. 4.



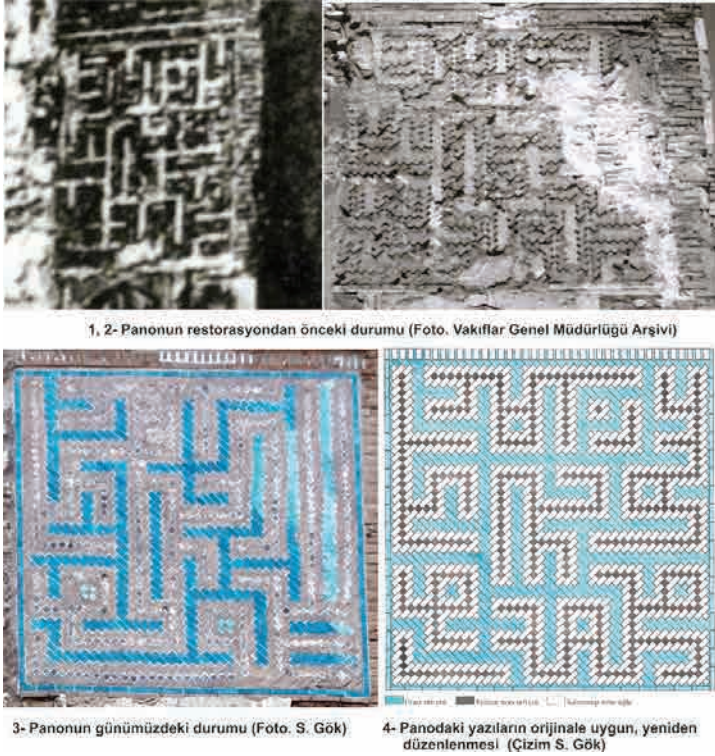


G. 4. soldaki (kuzey) minare kaidesinde yer alan pano

Bugünkü mevcut panoda, firuze sırlı çinilerden oluşan dış bordür ile harfler arasındaki boşluklar, patlıcan moru renkli çinilerle doldurulmuştur. Onarım öncesi fotoğraflarda buna ilişkin bir veri yoktur (G.4/1). Ayrıca, patlıcan moru sırlı çinilerin yapı genelinde, harfleri oluşturmak için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle, yeniden oluşturduğumuz çizimde, bordür ve harfler arasındaki alanlar da, firuze renkli çinilerle işlenmiştir (G. 4/3). Restorasyonda, panonun sol kenarındaki harflerin uçlarının yapılmadığı, sol üst köşedeki “*elif*” harfinin ise eksik olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, ortadaki svastikanın bir kolu eksik bırakılmıştır (G. 4/2). Bu veriler dikkate alındığında, panonun aslına uygun yapılmadığı ve yeniden ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Sağdaki (güney) minareye çıkışı sağlayan açıklığın hemen üstünde de bir pano yer alır (G. 3). 2007-2008 yıllarında yapılan onarımlarda, eksik çiniler yenilenmiş ve pano tamamlanmıştır<sup>15</sup>. Ancak, orijinalinde mâ’kılı tarzda yazıların yer aldığını tespit ettiğimiz panoda, bugün yazı değil, geometrik gibi görünen düzensiz şekiller bulunmaktadır ve panonun, aslına uygun olmayan bir şekilde onarım geçirdiği anlaşılmaktadır (G. 5).

15 M. Yar, C. Küçük, a.g.m., s. 101.

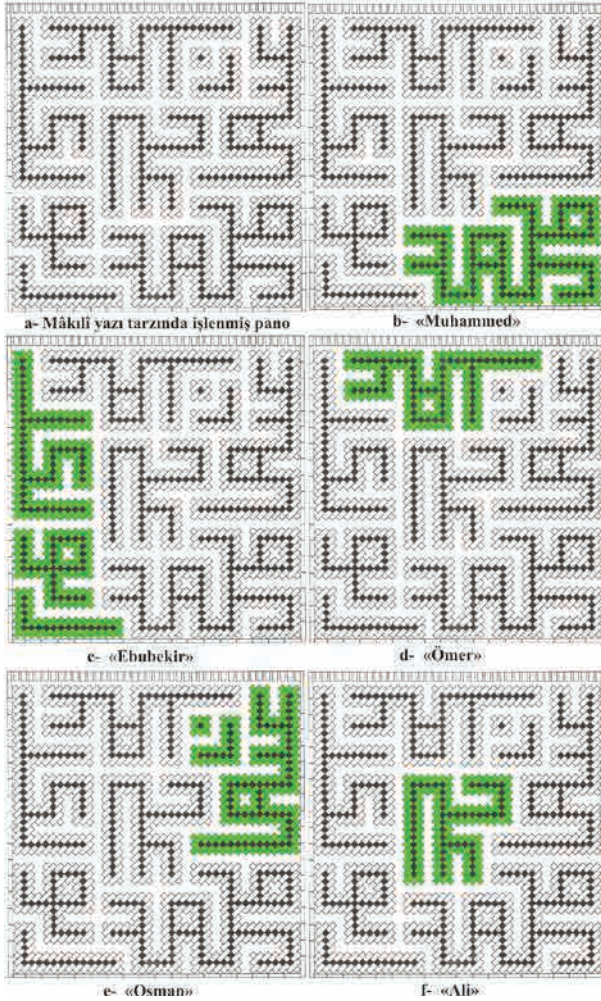


G. 5. Sağdaki (güney) minare kaidesinde yer alan pano

Panonun zarar görmüş olması ve eski resimlerinin iyi kalitede olmaması nedeniyle, yazıların nasıl bir düzene sahip olduğu, uzun çabalar sonucunda tespit edilebilmiştir (G. 5). Bu pano da, diğerinde olduğu gibi, matematiksel bir düzenleme vardır. Harfler, ikili sisteme göre yerleştirilmiş, eğik açıyla sıralanan sırsız tuğlaların arasında baklava formunda alanlar oluşturulmuştur. Bu alanlar, baklava şekilli ve patlıcan moru sırlı çinilerle doldurulmuş, harfler, tuğla ve patlıcan moru renkli çinilerle meydana getirilmiştir. Arap harfleriyle mâ’kılı yazı tarzında işlenen panoda sırasıyla: “*Muhammed*” (محمد), “*Ebubekir*” (ابوبكر), “*Ömer*” (عمر), “*Osman*” (عثمان) ve “*Ali*” (علي) isimleri yer almaktadır (G. 6). “*Ebubekir*” isminde farklı bir uygulama ile karşılaşmaktayız. İlk “*be*” harfinin altında bir nokta olması beklenirken, restorasyon öncesi fotoğraflardan seçilebildiği kadarıyla, “*elif*”in ucunun sola doğru uzatıldığı dikkati çekmektedir. Bu durum benzer yazıların yer aldığı uygulamalardan farklıdır (G. 10). Kayd-ı ihtiyatla, eserin orijinali bu şekilde düzenlenmiş olabileceği gibi pano, başka bir restorasyonda müdahale de görmüş olabilir. Diğer panoda olduğu gibi, sırsız tuğlalar ve patlıcan moru renkli çinilerin etrafında kalan alanlar, sırsız tuğlaların aksi yönünde, sola eğik tarzda ve firuze renkli çinilerle doldurulmuştur. Bu panonun tamamen değiştirilmesi ve aslına uygun olarak tamamlanması gerekmektedir.

### Kaidelerin Üst Bölümü

Kaidelerin üst kısmında, pabuçluk bölümüne geçmeden önceki alanda, tuğla ve çini ile meydana getirilmiş bir düzenleme görülür. Bu bezemede, uzun dikdörtgen sırsız tuğlaların arasına kare formlu firuze renkli çiniler yerleştirilmiştir. Eski fotoğraflarda, bu süslemelerin varlığını görmek mümkündür<sup>16</sup>. Aynı bezeme kaidelerin doğu ve güney cephelerinde de tekrarlanır. Ancak, restorasyon çalışmalarında, sağdaki minarenin üst kısmında yer alması gereken benzer süsleme işlenmeden bırakılmıştır. Yapının geneline hâkim olan simetri kaygısı, süslemelerde de yansıma bulur. Yapının orijinalinde, bir kaidenin üst kısmının çinilerle süslenirken, diğerinin sade bırakılması pek olası değildir.



G. 6. Sağdaki (güney) minare keidesinde yer alan panodaki isimlerin çözümü (Çizim S. Gök)

<sup>16</sup> Ömür Bakırer, bu alandaki sırsız tuğla ve çini bezemeleri boyutlarıyla ve çizimiyle vermiştir. Bkz. Ömür Bakırer, a.g.e., s. 454-455, şek. 21.



Her iki minare kaidesinin dışa bakan yan yüzlerinde (kuzey ve güney), büyük birer çini panoya yer verilmiştir (G. 7/1). Orijinalinde, çini mozaik tekniğiyle meydana getirildiği anlaşılan panolarda; ortadaki iri madalyonu, iki geniş bordür çevreler. İlk sırada palmet lotus frizi yer alırken, ikinci sırada, sırsız tuğla ve firuze renkli çiniler atlamalı olarak yerleştirilmiştir. Madalyonun köşelerinde, palmet, rumi ve kıvrım dallardan gelişen bitkisel süsleme tekrarlanmış, içteki madalyon, kare bir çerçeve içerisine alınmıştır. Çerçeveyi oluşturan bordür kalındır ve yüzeyi; iki sıra halinde verilmiş beşgenlerden oluşan, geometrik bir süsleme ile bezelidir. Bu panolar da zamanla ciddi tahribata uğramıştır ve mevcut kalıntılara göre onarılmışlardır (G. 7/2). Bu bölümlerde hidrolik kireç harcıyla dolgu yapıldıktan sonra desen tamamlamasına gidilmiştir<sup>17</sup>. Maalesef bu panolardaki yoğun tahribat geri dönüşü olmayacak düzeydedir. Onarımlarla, aslına uygun bir görüntü alması sağlanmaya çalışılmıştır.



1- Yapının 2004 tarihindeki fotoğrafı

2- Yapının 2019 tarihindeki fotoğrafı

G. 7- Minare kaidelerinde yer alan çini mozaik süslemeli panolar (Foto. S. Gök)

### Papuç Bölümü

Minarenin papuç kısmı, silindirik gövdeye geçişi sağlar. Bu bölümde, yatay dikdörtgen tuğlalar arasındaki alanlar ince, çini parçalarıyla süslenmiştir.

Papuçluk kısmından silindirik gövdeye geçişi sağlayan çokgen bölümde, 12 adet sivri kemerli niş bulunmaktadır. Birbirinden farklı genişliklere sahip bu nişlerin; orijinalinde çini mozaik tekniğiyle yapılmış bezemelerle süslendiği izlerden anlaşılmaktadır. Tahrip olan bu çiniler, 2007-2010 yıllarında yapılan onarımlarla tamamlanmaya çalışılmıştır. Sivri kemerli nişlerden dördünde bitkisel süsleme olduğu eski izlerden tespit edilebilmektedir<sup>18</sup>. Bitkisel bezemede, iç içe geçmiş altı köşeli yıldızların uçlarında palmetler yer alır. Sonsuzluk prensibine uygun olarak yapılmış bezemede; yıldızların palmetli uçları, iç bükey kıvrımlarla birbirine bağlanır ve bir altıgen oluşur. Altıgenin her bir köşesini palmetler süsler (G. 8). Diğer nişlerin içle-

17 M. Yar, C. Küçük, a.g.m., s. 103.

18 M. Yar, C. Küçük, a.g.m., s.100-101.

rindeki süslemeler neredeyse yok olmuştur. Bazı nişlerin içinde yer alan ve dörtlü yaprak biçimli bezemeler ile ok ucu motiflerinden çok az bir bölüm kalmıştır. Eski fotoğraflardan, bu nişlerin içlerinin de geometrik ve bitkisel bezemeli oldukları kalan izlerden nispeten anlaşılmaktadır.



G. 8. Minare üzerinde yer alan nişlerdeki süslemelerden (Foto. O. Arık)

Nişler içerisindeki çini mozaik bezemeler için maalesef yapılacak çok fazla bir şey kalmamıştır. Yapıda meydana gelen tahribatların ardından gerçekleştirilen restorasyonlarda da eski izler artık yok olmuştur. 2007-2008 yılındaki restorasyon kapsamında, bu alandaki mevcut kalan çiniler korunmuş ve izlere göre tamamlama yapılmıştır<sup>19</sup>.

### Minarelerin Gövdesi

Minare gövdeleri tuğla ve çinilerin güzel bir uyumuyla, tamamen süslenmiştir. Kare ve dikdörtgen gibi farklı boyutlarda şekillendirilmiş tuğlalar, yatay düzlemde sıralanmış, tuğlaların aralarına kare formlu patlıcan moru renkli çiniler yerleştirilmiştir. Minarelerin gövde bezemesinde, patlıcan moru renkli sırlı çinilerle meydana getirilmiş ve mâ'kılı yazı tarzında işlenmiş “*Muhammed*” ismi görülür<sup>20</sup>. İnce, dikdörtgen firuze renkli çiniler ise gerek tuğlaların gerekse patlıcan moru sırlı çinilerin etrafını kuşatan derz aralarına, harç ile tutturulmuştur. Firuze ve patlıcan moru renkli çiniler, yapıyla organik bağları olmadığı için çok daha çabuk tahrip olmuş, büyük bölümü dökülmüştür. Eski fotoğraflarda da çinilerin neredeyse tamamına yakınının düştüğü görülmektedir. Restorasyon çalışmalarında, eksik bölümlere yeni çinilerin

19 M. Yar, C. Küçük, a.g.m., s. 100-101.

20 Minare gövdesindeki yazılar ve tuğla örgü sistemi, Ömür Bakırer tarafından çizilmiştir. Bkz. Ömür Bakırer,

yapıldığı, sır döküntülerinin olduğu parçaların da dolgulandırılarak renklendirildiği anlaşılmaktadır (G. 9).



G. 9. Sağdaki (güney) minare gövdesi (Foto. S. Gök /30.11.2018)

Taçkapısı, çifte minare ile taçlandırılmış, az sayıdaki örneklerden biri olan Sivas Çifte Minareli Medrese, büyük bir bölümü günümüze ulaşamamış olsa bile Türk Sanatı açısından önemini korumaktadır. Çifte minaresi, bezemeleriyle taç kapıyı bütünlemede, çinileriyle de taş yapıya renk katmaktadır.

Çifte minarenin taçkapı ile bütünleştiği ve ön cephe tasarımında değerlendirildiği uygulamalara Anadolu'da ilk kez, 13. yüzyılın ortalarında rastlanmaktadır<sup>21</sup>. Çifte minareli taçkapının ilk uygulandığı yapı, Konya Sahib Ata Camii'dir<sup>22</sup>. Yapının minarelerinin kesme taş kaideleri, taçkapı ile bütünleşik konumdadır. Tuğla minarenin yüzeyi sırlı tuğla, çini mozaik ve çini rozetlerle bezenmiştir<sup>23</sup>. Konya Sahib Ata Camii ile başlayan çifte minare yapma modası, tıpkı Sivas Çifte Minareli Medrese'de olduğu gibi Sivas Gök Medrese, Erzurum Çifte Minareli Medrese ile Erzurum Yakutiye Medresesi'nde<sup>24</sup> de karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçuklu Dönemi minarelerinde gövdeyi saran geometrik kompozisyonlar, zikzak, bilezik, kûfi yazı ve pabuç bölü-

a.g.e., s. 456-457, şek. 43.

21 Alptekin Yavaş, *Anadolu Selçuklu Veziri Sâhib Ata Fahreddin Ali'nin Mimari Eserleri*, Ankara, s. 218-219; Gönül Öney, a.g.e., s. 17.

22 Ayşe Denkalbant Çobanoğlu, "Konya Sahip Ata Camii Taçkapısı Üzerine Yeni Bir Tespit", *Tüba-Ked*, S.14, Ankara 2016, s. 11-25.

23 M. Oluş Arık, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Dini ve Kamusal Yapılarında Çini", s. 60.

24 Erzurum Yakutiye Medresesi'nin de çifte minareli olduğu araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir. Bkz. Nusret Çam, "Erzurum'daki Yakutiye Medresesi ile İlgili Bazı Mülahazalar", *Vakıflar Dergisi*, 20, 1988, s.



mündeki niş yüzeyleri, çini veya sırlı tuğlayla bezenmiştir. Tuğla minarelerin, sırlı tuğla ve çini ile bezenmesi, Anadolu Selçuklu Dönemi'nin önemli mimari özelliklerindedir. 13. yüzyılın ilk yarısında daha sade ve lokal alanlara uygulanan çini ve sırlı tuğla bezemeler, genel olarak firuze renkli çinilerle işlenmiştir. 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, minarelerin yüzeylerinin daha yoğun bir şekilde sırlı tuğla ve çini ile bezediği, çifte minarelerin yapıldığı, firuzenin yanı sıra kobalt mavisi ve patlıcan morunun da renk paletine katıldığı görülür<sup>25</sup>. Sivas Çifte Minareli Medrese'nin tuğla minareleri, bir elbise gibi tuğla ve çinilerle giydirilmiş, geniş yüzeyleri bezenmiştir. Firuze ve patlıcan moru renkli çinilerin kullanıldığı çifte minaresinde, döneminin süsleme özelliklerine paralel olarak; geometrik ve bitkisel bezemelerin yanı sıra mâ-kılı yazı da bezeme repertuarında yoğun bir şekilde yer almıştır.

Sivas Çifte Minareli Medrese'de yer alan ve Anadolu süsleme sanatlarında, *hendesî kûfi*, *geometrik kûfi*, *hatt-ı satrancili (satrançlı kûfi)* ya da *mâ'kılı kûfi*<sup>26</sup> olarak bilinen yazı stiliyle işlenmiş panolar, dönem özelliklerini yansıtmaları açısından önemlidir. Türk İslam sanatında 12. yüzyıldan (Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu) itibaren görülmeye başlayan<sup>27</sup> ve sevilerek kullanılmaya devam eden bu süsleme tarzı, mimaride; taş, çini, sırlı tuğla, ahşap ve alçı gibi farklı malzemelerle işlenmiştir<sup>28</sup>.

Köşeli, düz, keskin hatlara sahip olan mâ'kılı yazılarda; “ayın”, “vav”, “he” gibi başlı ve gözlü harfler<sup>29</sup>, kare şekilli verilir. Harfler ile aralarındaki boşluklar aynı genişliklere sahiptir<sup>30</sup>. Çifte Minareli Medrese örneklerinde de usta, bu kurallara uymuş ancak harfleri oluşturan sıraların içlerini de doldurarak görünüşte daha kalın harfler elde etmiştir. Şöyle ki; panolarda, “*tuğla+patlıcan moru renkli çini+tuğla+firuze renkli çini*” şeklinde bir düzenleme tekrarlanır. İkili tuğla sıra, patlıcan moru renkli çinileri içinde bırakacak şekilde kapatılmış, 3+1 düzenlemesiyle kalın harfler elde edilmiştir. Her iki panoda da aynı düzenleme vardır.

290-291; Rahmi Hüseyin Ünal, **Erzurum Yakutiye Medresesi**, Ankara 1992, s. 3-4.

25 Gönül Öney, **a.g.e.**, s. 17.

26 İlham Enveroğlu, “Ma'kili Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım”, **Osmanlı'dan Günümüze Kur'an ve Hüsni Hat Sempozyum Bildiri Metinleri, 1-3 Kasım 2013, Amasya**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2017, s. 643; A. Ali Bayhan, “Mısır'daki Arap Harfli Kitabeler Üzerine Bir Değerlendirme”, **Arap Harfli Yazıtlar ve Ahlat Mezar Taşları Çalıştayı Bildirileri, Türk Dünyası, Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sayı: 44, Ankara, Güz 2017, s. 251-279.

27 İ. Enveroğlu, **a.g.e.**, s. 645.

28 Buhara Namazgah Camii (119-1120), Mardin Ulu Camii (1176-1180), Sivas II. İzzettin Keykavus Darüşşifası (1219-1229), Siirt Ulu Camii (13. yy), Aksaray Sultan Hanı (1229), Konya Karatay Medresesi (1248), Konya İnce Minareli Medrese (1264), Selçuk İsa Bey Camii (1374), Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi (15. yy. 2. yarısı), Hasankeyf Er Rızk Cami (1409), Bursa Yıldırım Camii (1395), Milas Firuz Bey Camii (1394), Bursa Yeşil Camii (1419-1420), İstanbul Bayezid Camii (1506) gibi birçok yapıda mâ'kılı yazıyla oluşturulmuş süsleme görülmektedir. Bkz. Abdülhamit Tüfekçioğlu, **Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı, Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri**, Ankara 2001, s. 14, 457.

29 A. Vahap Yıldız, “Osmanlılar'da Yazı Çeşitleri”, **Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Yıl: 17, Sayı: 28, Temmuz-Aralık 2012, s. 9.

30 İ. Enveroğlu, **a.g.e.**, s. 645.

Mâ'kılî yazılarda; *Allah, Muhammed, Ali, Ebubekir, Ömer, Osman* ve *Kelime-i Şehadet* gibi hem dini anlamları yüksek hem de bu yazı tarzına uygun kelimeler sıklıkla kullanılmış<sup>31</sup>, ustalar bu eserlerde yalnızca el becerilerini değil, matematik ve tasarım güçlerini de göstermişlerdir. Nitekim Sivas Çifte Minareli Medrese'yi süsleyen ustalar, peygamber ve dört halifesinin adını aynı panoda birleştirme becerisini göstererek, iltifatı hak etmişlerdir. Benzer uygulamaları Siirt Ulu Camii minaresinde (13. yy), Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin (1297-1299) minber kapısının üstünde<sup>32</sup> ve Er Rızk Camii'nin (1409) minaresinde görmek mümkündür (G. 10). Beyşehir Eşrefoğlu Camii minberinde yer alan yazı, Çifte Minareli Medrese örnekleriyle çok benzer bir düzenlemeyle işlenmiştir.



1- Beyşehir Eşrefoğlu Camii minberi



2- Hasankefî Er Rızk Camii minaresi

G. 10. Sivas Çifte Minareli Medrese süslemeleriyle benzer Mâ'kılî yazı örnekleri (Foto. S. Gök)

## Sonuç

Bugün maalesef büyük bir kısmı tahrip olan Sivas Çifte Minareli Medrese'nin çinilerinin, Anadolu süsleme sanatlarının seçkin örneklerinden olduğu, dönemlerinin beğeni ve zevklerini yansıttıkları şüphesizdir. Bu nedenle, yapının hem mimari hem de süslemeleri açısından daha fazla zarar görmemesi için acil önlemler alınmalıdır. Özellikle, çini ve sırlı tuğla malzeme üzerinde gerçekleştirilen restorasyon uygulamaları, süslemelerin orijinal görünümünü yitirmelerine sebebiyet vermekte, malzemeyi olumsuz yönde etkilemekte, ayrıca eserlerin geleceğe aktarılmasını ciddi oranda engellemektedir. Çalışmamız kapsamında ele aldığımız Sivas Çifte Minareli Medrese çini ve sırsız tuğla süslemeleri de bu kategori içerisinde yer alır. Son yıllar-

31 Alev Çakmakoğlu Kuru, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Hz. Ali Yazıları", *Millî Folklor*, Yıl: 19, Sayı: 74, 2007, s. 46-69.

32 Sevgi Parlak, H. İbrahim Kunt, M. Argun Kocadağistan, "Siirt Ulu Camii Minaresi ve 2008 Yılı Restorasyonu", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 30, S.1, Haziran 2013, s. 167-198.

da restorasyon geçiren süslemelerin önemli bir kısmında, aslına uygun olmayan tamamlamalar gerçekleştirilmiştir. Özellikle, çifte minarelerin, yapının avlusuna bakan yüzlerini süsleyen sırsız tuğla ve çini ile yapılmış mâ'kılı yazılar, orijinal görünümlelerinden uzak bir tablo çizer. Soldaki (kuzey) minarenin kaidesinde yer alan ve Allah yazılı panonun kısmen doğru olduğu, ancak tamamlamalarda eksiklikler ve hatalar olduğu tespit edilmiştir. Sağdaki (güney) minarede yer alması gereken yazılar ise yok edilmiş, yerine geometrik şekillere benzer bir süsleme yapılmıştır. Eski fotoğrafların incelenmesi, ardından soldaki panoyu oluşturan sistemin çözümlenmesiyle, bu panoya; Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman ve Ali isimlerinin yazıldığı anlaşılmıştır.

Yapının çifte minareleri, sırsız tuğla ve çinilerle tamamen süslenmiş, çinilerin harç ile tutturulması ve yapıyla organik bağlarının bulunmaması nedeniyle, büyük bölümü kaybolmuştur. Yeniden üretimler ve çini görünümü verilmeye çalışılan boyamalar da çok sağlıklı sonuçlar vermemiştir. Minarelerin kaidelerinin üst bölümleri ile pabuçluk kısmından silindirik gövdeye geçişi sağlayan çokgen bölümdaki nişlerin içlerini bezeyen ve çini mozaik tekniğiyle yapılmış panolar ise bugün maalesef tamamen tahrip olmuş, eski fotoğraflara dayanılarak süslemeler tamamlanmaya çalışılmıştır. Sağdaki (güney) minare kaidesinin üst bölümünün avluya bakan yüzünde olması gereken çini süslemelerin de bugün mevcut olmadığı tespit edilmiş, soldaki minarenin kaidesinde yer alan süslemenin benzeri olması gerektiği önerilmiştir.

Çalışmamızda, Sivas Çifte Minareli Medrese'nin bugüne kadar tespit edilemeyen süsleme özelliklerine ilişkin yeni veriler ortaya konmuş, çizimler ile desteklenen görüşlerin, yapıda gerçekleştirilecek olan restorasyonlarda yol gösterici olması amaçlanmıştır.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

### Kaynakça/References

- ARIK, Mehmet Oluş, "Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul 2007, s. 13-69.
- ARIK, Mehmet Oluş, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Dini ve Kamusal Yapılarında Çini", **Anadolu Toprağının Hazinesi Çini. Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri**, İstanbul 2007, s. 37-189.
- ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı**, İstanbul 1989.
- BAKIRER, Ömür, **Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı**, Ankara 1981.
- BAKIRER, Ömür, "Küfi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme", **Sanat Tarihi Dergisi**, S. 1, Ocak 1982, İzmir, s. 1-20.
- BAYHAN, A. Ali, "Mısır'daki Arap Harfli Kitabeler Üzerine Bir Değerlendirme", **Arap Harfli Yazıtlar ve Ahlat Mezar Taşları Çalıştayı Bildirileri, Türk Dünyası, Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sayı: 44, Ankara, Güz 2017, s. 251-279.

- BEKMEZ, Ayşegül, “Sivas’ta Siyasi Ortamın Mimariye Yansımalarına Bir Örnek: Gök Medrese-Çifte Minareli Medrese”, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 1, Sayı: Özel sayı 2, 2017, s.1-23.
- ÇAKMAKOĞLU KURU, Alev, “Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Hz. Ali Yazıları”, **Milli Folklor**, Yıl: 19, Sayı: 74, 2007, s. 46-69.
- ÇAM, Nusret, “Erzurum’daki Yakutiye Medresesi ile İlgili Bazı Mülahazalar”, **Vakıflar Dergisi**, S. 20, 1988, s. 289-310.
- DENKNALBANT, Ayşe, Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephelerin Gelişimi (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi. İstanbul 2010.
- DENKNALBANT ÇOBANOĞLU, Ayşe, “Konya Sahip Ata Camii Taçkapısı Üzerine Yeni Bir Tespit”, **Tüba-Ked**, S.14, Ankara 2016, s.11-25.
- ENVEROĞLU, İlham, “Ma’kili Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalci Yaklaşım”, **Osmanlı’dan Günümüze Kur’an ve Hüsn-i Hat Sempozyum Bildiri Metinleri, 1-3 Kasım 2013, Amasya**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2017, s. 641-660.
- HERSEK, Can Mehmet, Fetihden Osmanlı Dönemine Kadar Sivas kenti Anıtları, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Tezi. Ankara 1993.
- Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Konya-Kayseri-Antakya-Şam-Urfa-Maraş-Sivas-Gazze-Sofya-Edirne**, Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı C. 3, 1. Kitap, YKY, İstanbul 2006, s. 272-273.
- HERSEK, Can Mehmet, “Sivas’taki Selçuklu Dönemi Medreselerinin Restitüsyon ve Restorasyon Sorunları Üzerinde Genel Bir Değerlendirme”, **I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi**, C.1, Konya 2001, s. 387-395.
- KURAN, Aptullah, **Anadolu Medreseleri**, Ankara 1969.
- ÖGEL, Semra, **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Ankara 1966.
- ÖNEY, Gönül, **Türk Çini Sanatı**, Ankara 1976.
- PARLAK, Sevgi; KUNT, H. İbrahim; KOCADAĞISTAN, M. Argun, “Siirt Ulu Camii Minaresi ve 2008 Yılı Restorasyonu”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 30, Sayı 1, Haziran 2013, s. 167-198.
- SÖZEN, Metin; TANYELİ, Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 1994.
- ÜNAL, Rahmi Hüseyin, **Erzurum Yakutiye Medresesi**, Ankara 1992.
- TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, **Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı**, Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Ankara 2001.
- YAR, Mine; KÜÇÜK, Celaleddin, “Sivas Çifte Minareli Medrese Minarelerinin ve Taç Kapısının Restorasyonu”, **Vakıf Restorasyon Yıllığı**, Yıl 2014, Sayı 8, s. 96-106.
- YAVAŞ, Alptekin, **Anadolu Selçuklu Veziri Sâhib Ata Fahreddin Ali’nin Mimari Eserleri**, Ankara 2015.
- YILDIZ, A. Vahap, “Osmanlılar’da Yazı Çeşitleri”, **Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Yıl: 17, Sayı: 28, Temmuz-Aralık 2012, s. 47-62.
- <https://www.sivaskulturenvanteri.com/cifte-minareli-medrese/> Erişim Tarihi: 04.04.2019

## Bellek ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan

Hülya Karaçalı Annepçioğlu<sup>\*</sup>, Cüneyt Kurt<sup>\*\*</sup>

### Öz

Bu çalışmada Türkiye'nin önde gelen çağdaş sanatçılarından Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan çerçevesinde bellek ve sanat ilişkisi ele alınmıştır. Her iki sanatçı, mimari eğitimlerinin de katkısıyla mekân üzerinden bellek ve sanat ilişkisini net bir şekilde görebileceğimiz çalışmalar üretmişlerdir. Kendi geçmişlerinden yola çıkarak bellek, zaman, anı, mekân, iz gibi konular çerçevesinde çalışmalarını deneysel bir şekilde sürdürmüşlerdir. Makalede Tolon'un ve Sarkis'in çalışmaları üzerinde durulmuştur. Literatür araştırması ve inceleme yöntemi kullanılarak betimsel bir değerlendirme yapılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan üzerinden bellek ve sanat ilişkisini incelemektir. Bu bilgiler ışığında bellekte yer alan deneyimlerin sanat eserine yansdığı, belleğin yaratım sürecine etkisinin göz ardı edilemeyecek derecede güçlü olduğu neticesine varılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

Canan Tolon • Sarkis Zabunyan • Bellek • Sanat

### The Relationship Between Art and Memory: Canan Tolon and Sarkis Zabunyan

### Abstract

In this study, the relationship between memory and art is discussed in Turkey's leading contemporary art in the framework of Canan Tolon and Sarkis Zabunyan. Both artists have produced works in which we can clearly see the relationship between memory and art through the contribution of their architectural education. Based on their backgrounds, they have been working in an experimental style in the context of memory, time, moment, location and trace. The article focuses on the works of Tolon and of Sarkis. A descriptive assessment was made by using literature research and the examination method. In this context, the aim of this study is to investigate the relationship between memory and art in the works of Canan Tolon and Sarkis Zabunyan. In light of this information, it is concluded that experiences in memory are indeed reflected in their works of art and that the effect of memory on the creation process cannot be ignored.

### Keywords

Canan Tolon • Sarkis Zabunyan • Memory • Art

\* **Sorumlu Yazar:** Hülya Karaçalı Annepçioğlu (Arş. Gör.), Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Hatay, Türkiye. E-posta: hulyakaracali1@gmail.com ORCID: 0000-0002-0363-3239

\*\* Cüneyt Kurt (Doç. Dr.), Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Hatay, Türkiye. E-posta: ckurt4@hotmail.com ORCID: 0000-0002-8395-6854

**Atf:** KARACALI ANNEPCIOGLU, Hulya; KURT, Cüneyt, "Bellek ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 223-241. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0019>

### ***Extended Summary***

Canan Tolon and Sarkis Zabunyan are two artists who have an important place in both the national and international art world. This article surveys the work of these two important artists to reveal their relationship with memory. In this study, written and visual document analysis from qualitative data collection methods were used. Exhibitions, books and articles were scanned as sources of data collection and the data was interpreted descriptively. Although the works of Sarkis have been associated with memory countless times, the fact that Canan Tolon's works are dealt with in this article can be considered as a novelty he brought to the field. The article is limited to certain studies of Canan Tolon and Sarkis Zabunyan in order to examine the relationship between memory and art more clearly. In post-industrial society, the crisis of time perception, which replaced the future orientations, directed the individual/artist to hold onto memory. In the works of Canan Tolon and Sarkis Zabunyan, which are among these artists, we will see the relationship between personal narratives and memory in art. It would be appropriate to touch upon some explanations of the concept of memory before discussing how individual experiences and memory shape the work of these two artists.

In antiquity, rhetoric and representation have been the most important elements of art that feed memory. Over time, memory tools have undergone technical and technological evolution. This evolution has gained another dimension with the invention of writing, printing and photography. These are technical and technological advances. In this context, the reason for the growing interest in the concept of memory is based on modernization processes. The speed created by industry, technological progress, changed people's perception of time and shortened the time to experience things. These factors make it difficult to retain information in our memories. Moreover, two major wars, nuclear disasters, genocides and mass migrations in the 20<sup>th</sup> century reduced people's hopes for the future. Especially since the 80s and 90s, this has been discussed intensively in both personally and social context by artists not only in Turkey but also globally with the memory issue such as history, past, memory, identity, ownership. Reconstruction, documentation, recollection, memory of space and personal memory have been frequently used by artists. In this context, our subjects on memory are two important artists who are accepted in the national and international framework; Canan Tolon and Sarkis.

Memory; it regenerates according to time, space, object, smell, light, sound, and recreates its sensory and emotional existence. The ambiguity and blurry inherent in memory re-establishes itself in new memories and waits for the artists to emerge again in their next work. The problem of forgetfulness that emerged with the industrial revolution led the artists to work on the subject of memory. After the industrial revolution, in today's world where new technologies and social traumas are experi-



enced, the individual/artist feels the need to hold on to his memory. The emergence of new temporalities and hopeful prospects for the future turned into a crisis of time perception, and this crisis increased interest in memory and remembering. In this context, it will not be wrong to say that the artists consciously hide the events they have experienced, the subjects they have learned, their relationship with the past in their minds and reflect this in their works to the extent they want.

In the works of Canan Tolon and Sarkis Zabunyan, who are two immigrant artists, explanations about the personal and cultural elements in their personal memory are interpreted to mobilize the memory of the audience. As a result of the analysis of the data obtained in this context, it was concluded that the experiences in the memory of the two artists were reflected in the work of art, and the effect of memory on the creation process was so strong that it could not be ignored.

In short, the works of Canan Tolon and Sarkis were examined in terms of the relationship between memory and art. In the framework of Canan Tolon and Sarkis Zabunyan, the relationship of personal narratives to memory and the way personal experiences shape the works of these two artists have been covered sufficiently. Memory, the common point between these two artists, was the main focus of the study. In his works, Sarkis studied the phenomenon of memory more directly by means of objects, while Canan Tolon was the subject of indirect works by abstract expressions. Both artists combined time in memory with time of place and audience. In this way, they created a loop that is past and present. The ready-made objects used by the artists represented the flow from the past to the future. In short, it is clear that personal memory influences artists' artistic practices and allows for alternative forms of representation rich in art. In general, memory is a phenomenon in the production of Canan Tolon and Sarkis. In the works of both artists, we can see the memory, the memory of the object and the memory of the space, as well as the personal memory. Various aspects such as the relationship of each study with another and the memory of the audience are involved.

## Giriş

Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan, ulusal ve uluslararası sanat dünyasında önemli bir yer edinmiş iki sanatçımızdır. Bu makale, iki önemli sanatçının işlerinin bellekle ilişkisini incelemeye dair bir araştırmayı içermektedir. Bu bağlamda araştırmada, nitel veri toplama yöntemlerinden yazılı ve görsel doküman incelemesi kullanılmıştır. Sergiler, kitaplar, makaleler veri toplama kaynağı olarak taranmış ve elde edilen veriler betimsel bir biçimde yorumlanmıştır. Sarkis'in çalışmaları sayısız kez bellekle ilişkilendirilmiş olsa da bu makalede Canan Tolon'un yapıtları ile birlikte ele alınmış olması, alana getirdiği bir yenilik olarak değerlendirilebilir. Makale, bellek ve sanat ilişkisini daha net incelemek adına Canan Tolon'un ve Sarkis Zabunyan'ın belirli çalışmaları ile sınırlandırılmıştır. Sanayi sonrası toplumda, geleceğe dair yönelimlerin yerini alan zaman algısı krizi, bireyi/sanatçıyı belleğine tutunmaya yöneltmiştir. Bu sanatçılar arasında yer alan Canan Tolon'un ve Sarkis Zabunyan'ın çalışmalarında, sanatta kişisel anlatıların bellekle olan ilişkisini göreceğiz. Bireysel deneyimlerin dolayısıyla da belleğin, bu iki sanatçının çalışmalarını nasıl biçimlendirdiğini ele almadan önce bellek kavramıyla ilgili açıklamalara değinmek yerinde olacaktır.

## Bellek Nedir?

Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlüğünde*<sup>1</sup> bellek; 1) Öğrenilmiş ya da yaşanmış kolları, bunların geçmişle ilgisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü. 2) Bir bilgisayarda, verilerin ve işlem dizilerinin elektronik işaretler biçiminde saklandığı bölüm olarak belirtilmiştir. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğünde*<sup>2</sup> ise belleği dört farklı şekilde tanımlar: 1) Geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney veya tecrübeleri anımsama, zihinde canlandırma ve geçmişi şimdide koruma gücü. 2) Anımsayan öznenin, geçmiş yaşantılarına, bilinç hallerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisi. 3) Özgün olaylar, olgu ve nesnelere, imge ve fikirler ortada olmadığı zaman, onlarla ilgili bilişi ya da bilgileri zihinde korumaktan meydana gelen fonksiyon. 4) Söz konusu malumatı depoladığı, biriktirdiği varsayılan sistem ya da yer. Bellek, anımsayan öznenin geçmişteki duyguları, bilinçli halleri, kısacası psikolojik yaşantıları ile ilgili olduğu zaman, buna içebakışsal bellek, buna karşın, anımsayan öznenin geçmişte algıladığı, zihinden bağımsız nesnelere ilgili olduğu zaman ise buna da, algısal bellek adı verilir.

Fransız filozof Henri Bergson, *Madde ve Bellek* adlı kitabında iki tür bellekten söz eder. Belleğin gündelik yaşamımızı hiçbir ayrıntıyı kaçırmadan tüm ayrıntılarıyla algılanan her şeyi, imge-anılar biçiminde kronolojik olarak kaydettiğinden bahseder. Algılananları yararlılık ya da herhangi başka bir kritere göre ayırt etmeden zorunlu olarak biriktirir. Ona göre “daha önce hissedilen bir algının zekâyâ dayalı, daha doğ-

1 Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*, Ankara 2012, s.293.

2 Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul 2013, s. 213.

rusu entelektüel olarak bilinmesi yalnızca bu zorunluluk sayesinde mümkün olacaktır; geçmiş yaşamımızın yokuşunu, belli bir imgeyi aramak için her tırmandığımızda bu algıya sığınırız.”<sup>3</sup>

“Belleğinin anımsadığı ve unuttuğu hikayelerle örülü olan birey komplike ve çok anlamlılığın gizli adacıklarında hüküm süren bir bütündür. Birey kendi eylemlerinin basit bir bellek deposu olmasının ötesinde toplum ve bireyin sonu olmayan iletişiminin yansıdığı bir aynadır. (...) Bellek her şeyden önce bireyin deneyim ve anılarını kapsayan bilişsel ve psikososyal anlamlandırma ve dile geliş biçimlerinin kaynağıdır.”<sup>4</sup> Bir çeşit kaydetme, depolama geri çağırılma işleyişine sahip bellek, arşive benzeyen hatta zaman ve kimlikle ilişkili olduğundan arşiv olmanın ötesine geçen böylelikle de sanat alanında çokça kullanılan bir konu olmuştur. Bu bağlamda, sanat alanında belleğin sık sık tercih edilen bir konu olma nedenlerine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

### Belleğin Sanatsal Üretimdeki Yeri ve Nedenleri

Antik dönemde retorik ve temsil, belleği besleyen en önemli sanat öğeleri olmuştur. Zamanla, bellek araçları teknik ve teknolojik evrim geçirmiştir. Bu evrim yazı, matbaa ve fotoğraf makinasının icadıyla başka bir boyut kazanmıştır. Bunlar teknik ve teknolojik ilerlemelerdir. Bu bağlamda bellek kavramına dair giderek artan ilginin sebeplerini birçok düşünür modernleşme sürecine dayandırmıştır. Modernleşme sürecinde yeniden şekillenen yaşam biçimleri bir yandan bireyleri kendisine yabancılaştırırken diğer yandan da modern akla olan inancın kaybolmasına dolayısıyla da kimlik bunalımının doğmasına yol açmıştır.<sup>5</sup> Endüstri, teknolojik ilerlemenin yarattığı hız, insanlardaki zaman algısını değiştirmiş ve “şey”leri deneyimleyecek zaman kısalmıştır. Bu etkenler bilginin hafızada tutunmasını güçleştirmiştir. Dahası 20. yüzyıldaki iki büyük savaş, nükleer felaketler, soykırımlar ve kitlesel göçler, geleceğe dair umutları azaltmıştır.<sup>6</sup> İlerlemeye olan inancın zayıflaması ve yaşamın her alanına bulaşan kaygı ile geleceği tasarlayan modernist ütopyaların yerini distopyalar almıştır.

Andreas Huyssenn 1960’larda aynı zamanda tarihin sonu olarak algılanan bu süreci, eleştirel yer değiştirme, gelecek yöneliminden bellek kutbuna kayma olarak görmüştür.<sup>7</sup> Bu durum zamanın izleri ve yeni arayışlar bağlamında kriz olarak tanımlanabilir. Bellek kavramı bu değişim ve krizle birlikte herkesi dolayısıyla da sanatçıları etkilemiştir. “Tarihten ve bireyin köklerinden kopuşun yarattığı gerilimin

3 Henri Bergson, **Madde ve Bellek**, Ankara, 2007, 61.

4 Gülşah Bayraktar, Bireysel Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara 2017, s. 16.

5 Ayşe Nur İpek, Hafıza Kutusu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara 2016, s. V.

6 David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 2010, s.70.

7 A., İpek, **a.g.e.** s.25.

etkisiyle tarih anlayışı, tarih duygusunun yeniden temellendirilmeye çalışıldığı bir takım bellek nesnelere indirgenmiştir. Bir fotoğraf albümünün sayfalarında ya da müzeleştirilmiş mekânlarda dolaşarak birey yitik tarihsellik duygusunu belleğinde yeniden canlandırmak ister gibidir.<sup>8</sup> Özellikle 80'lerden ve 90'lardan bu yana sadece Türkiye'de değil küresel çapta *bellek* konusuyla birlikte *tarih*, *geçmiş*, *hafıza*, *kimlik*, *aidiyet* gibi konular hem kişisel hem de toplumsal çerçevede sanatçılar tarafından yoğun bir şekilde ele alınmıştır. Plastik sanatlarda, özellikle resmin anlatım zemini sadece tuval ve boyalarla yapılmaya geçireliliğini yitirmiş, tuvali aşan sanat görseller, söylemler ortaya çıkmıştır. Bilgi çağı olarak da adlandırılan bu dönemde gelişen yeni teknolojik imkânlar ve bilgisayarın da yaşam alanımızdaki kaçınılmaz yeri ile iletişimde yeni bir döneme girilmiş ve topluma yön vermeye başlayan yeni bir gerçeklikle yüz yüze gelinmiştir.<sup>9</sup> Yeniden inşa, belgeleme, hatırlama, mekânın anısı ve kişisel bellek sanatçılar tarafından sık sık kullanılan öğeler olmuştur.

Geçmiş şimdide -bugüne- taşıyan çalışmalarında bireysel hikâyelerinden çok başkalarının hikâyelerini ele alan, toplumsal bellek üzerinden yola çıkan bir sanatçı Doris Salcedo'dur. Sanatçı travma, şiddet, yas gibi konulara sıklıkla değinmiştir. Âdeta simgeselleşen nesnelere ve olayların anlatıcısı olmuştur. Salcedo, belleğinde yer edinmiş toplumsal olayları, sanki tekrardan topluma hatırlatmaktadır.<sup>10</sup> Bu bağlamda katmanlı bir bellek yaratarak oluşturduğu en önemli çalışmalarından birisini 8. İstanbul Bienali için hazırlamıştır. *İsimsiz / Untitled* adlı bu enstalasyon çalışması, Karaköy'de iki bina arasına yerleştiği yüzlerce sandalyeden oluşan, toplumsal belleği deşifre eden bir çalışmadır. Bu çalışmasıyla ilgili olarak Salcedo şunları söyler: Şehri geziyor ve harabelerle dolu bir bölgede yürüyordum. Merkezi bir bölgede bu kadar harabeye rastlamak beni şaşkınlığa uğrattı. Böylesine kalabalık bir bölgede, bu kadar çok terk edilmiş bina olması anlamsızdı. Bu binalar Yahudi ve Yunanlıların evlerini terk etmeye zorlandığı şiddet dolu bir geçmişin mirasıydı. Bu çalışmayı tetikleyen belirgin tek bir olay değil, 50 yıldan fazladır süregelen çok katmanlı bir olaylar dizisiydi.<sup>11</sup> Bu bağlamda bellek konusunu okumaya, ulusal ve uluslararası çerçevede kabul görmüş önemli sanatçımız Canan Tolon üzerinden devam edeceğiz.

### Canan Tolon ve Bellek

1955 yılında İstanbul'da doğan Canan Tolon, 1975-1980 yılları arasında Londra Middlesex Politeknik Okulu'nda İç Mimarlık öğrenimi görmüştür. 1980-1983 yıl-

8 Rabia Özgül Kılınçarslan, *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007 İzmir, s.13.

9 Ayfer Uz, Nuriye Uz, "1980'li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, C. 5, S. 2, s. 2.

10 Seniha Ünay Selçuk, "Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar", *İdil Dergisi*, C. 7, S. 49, Ankara 2018, s. 1052.

11 <http://www.sanablog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/> Erişim Tarihi: 14.05.2019.

ları arasında Berkeley California Üniversitesi'nde Mimarlık alanında yüksek lisans yapmıştır. Küçük yaşta çocuk felci geçirerek çocukluğunun büyük bir kısmını Fransa'daki bir hastanede geçiren sanatçının 1980'lerde ürettiği yapıtlarında genel olarak bellek üzerine yoğunlaştığı görölmektedir. Sanatçının belleğinde önemli ölçüde yer alan hastane sürecinin çalışmalarına yön verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Genellikle organik ve yapay malzemelerle, kişisel ve kültürel manzaralar yaratan Tolon, Constance Lewallen'le yaptığı bir söyleşisinde "çeşitli malzemeleri elle tuvale aktarmayı tercih ettiğini, figürsüz manzaraların son yapıtlarında temel konu haline geldiğini ve dikkatini yokluk üzerinde yoğunlaştırdığını"<sup>12</sup> ifade etmiştir. Duyarsız bir biçimde tahrip edilen manzaralar, hayalet şehirler, kimseye ait olmayan topraklar ve savaş meydanları gibi boş, terkedilmiş, ıssız ve çorak araziler, sanatçının belleğindeki boşlukların bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Tolon'un çalışmalarında ele aldığı konuların genellikle yapım ve yıkım, düzen ve kaos, doğal ve yapay gibi çelişkili ikilemlerin oluşturduğu bellek yansımalarına rastlamak mümkündür.

Berkeley'de yaşayan Canan Tolon'un üretimleri, belleğindeki deneyimlerin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı mekânla ilgili deneyimlerini devam eden yaşamına, dolayısıyla da sanat yapıtlarına taşımıştır. Yaşama biçiminin ve deneyimlerinin bir ürünü olarak kabul edilen belleğin, sanatçının kullandığı malzemelerde devreye girdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü sanat eserinin kendisi doğrudan doğruya zaten bellekle ilişkilidir. Üretim süreci, duyuşsal, bilişsel, imgesel bağlamları olan bir süreçtir. Dolayısıyla Tolon, "anlam" ve "değer"ler oluşturmada belleğe yönelmekte ve bu amaç doğrultusunda mimarti eğitiminin de yansıması olan mekânsal üretimlere yönelmektedir. Doğal ve yapay olanın arasındaki zıtlığı çalışmalarında ön plana çıkarmakta olan Tolon, insan yapımı nesnelere ile organik olanlar arasında hassas bir denge kurmaktadır. İnşa etmek ile yıkmak eylemleri arasında git-tikçe tutarsızlaşan denklkten etkilendiğini dile getirmiştir.<sup>13</sup> "Yeniden inşa" belleğin bir ögesidir ve yeniden inşa, süreklilik ve rastlantısallık onun çalışmalarında büyük oranda karşımıza çıkmaktadır. *Alidat* (G.1) bu amaçla hazırladığı çalışmalarından birisidir.

165x277 cm boyutlarında olan ve iki bölümden oluşan çalışma yatay şekilde konumlandırılmıştır. Eser 1993 yılından beri dönüşmektedir. Sol bölümde tuval üzerine organik malzemeler kullanılarak yeniden inşa, süreklilik ve rastlantısallık üzerinden manzara etkisi yaratılmıştır. Sağ bölümde çelik çubuklar, metal levha, tahta, akrilik, balmumu ve çimen kullanılmıştır. Çim tohumları, doğrudan yüzey üzerinde büyümeye bırakılmış ve bu halini almıştır. Açık ölçmeye yarayan dönme hareketli bir çeşit cetvel türü olan *Alidat*, bu çalışmada temsili mekân çalışması yerine, yaşayan

12 Constance Lewallen, "Canan Tolon ile Söyleşi", **Resme Bakan Yazılar**, İstanbul 1997, s.66.

13 Canan Tolon, "Tıkırında Herşey", **Resme Bakan Yazılar**, İstanbul 2005, s.57.

yapıt haline gelmiştir. Çalışma, zamanı görselleştirerek sürece ve dönüşüme dayalı bir belleği temsil etmiştir. Organik malzemelerin kullanıldığı eser, galeriye getirildikten sonra çevre koşulları sonucunda dönüşüme uğramıştır. Büyüyen çimenler zamanla sararmış ve yerini rastlantısal dokulara bırakmıştır. Ayrıca kullanılan metal parçalarda paslanmıştır. Bu eklektik peyzaj, bireysel ve kolektif bellek yansımasına dönüşmüş, değişen postmodern dünyada sanatçıya güvenli bir liman oluşturmuştur. Bireylerin maruz kaldığı kişisel ve toplumsal travmalar, ve üst üste yığılmış imgeler bombardımanı sanatçıyı doğal olana, öze yöneltmiştir.

Çalışmada iki dikey parçanın yatay kompozisyon şeklinde birleştirilerek organize edildiği görülmektedir. Eserin, bir süreç olarak organizmanın yaşamını ve zamanla sona erecek olan bir başlangıcı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Yıpranma, çürüme, dönüşüm ne de olsa canlının/organizmanın kaçınılmaz sonudur. Her büyüme aslında bir yokoluştur ve bu süreç tüm canlılara/organizmalara mutlaka dokunacaktır. Bu bağlamda, eserde yapay ve doğal malzemelerin bir arada kullanılması ve bir ölçüm cetveli şeklinde adlandırılması zamana, yaşama, dönüşüme dolayısıyla da sürece dayalı belleğe dair güçlü göndermelerde bulunmuştur. Kısacası bu çalışmada zaman ölçüm aracına dönüşen *Alidat*, görselleştirilmiş zamanı temsil niteliğine bürünmüştür. Zamanın olduğu yerde bellek devreye girmiştir. Dolayısıyla *Alidat* belleğin zamana direnmesi potansiyelini içinde barındırmaktadır.



G.1. Canan Tolon, *Alidat*, Karışık Teknik, 1993

([http://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/sanaticilarla-soylesi\\_1770.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/sanaticilarla-soylesi_1770.html))





G.2. Canan Tolon, *İsimsiz*, Karışık Teknik, 1992

([http://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/sanaticilarla-soylesi\\_1770.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/sanaticilarla-soylesi_1770.html))

*İsimsiz* adlı bir başka çalışması da (G. 2) aynı kaygıyla üretilmiştir. Bu çalışmada ise tuval üzerine kıyafet patronları, telve, çimen, tohum, balmumu ve akrilik kullanarak çeşitli dokular yaratılmıştır. Yapıt, beş dikey parçadan oluşmaktadır. Beş parçanın ateş, toprak, ağaç, su ve metal olarak beş elementi temsil ettiğini düşünürsek çalışmanın kendi içinde bir üretim ve tüketim döngüsünü ifade ettiğini görebiliriz. Bu bağlamda, parçalar bütünü oluşturmaktadır. Parçalara bakılır, parçalar bakışları izler, dolayısıyla birbirleriyle bağlantılı olarak orada buldukları fark edilir.<sup>14</sup> Sanatçının bu çalışmasında da karşımıza çıkan geridönüşüzlük süreci, mekânsallaşmış zamana bürünmüştür. Çimen ve tohum malzemeleriyle mikro ölçekli değişimlerin yarattığı rastlantısallık deneyimi, hareket halindeki bir esere dönüşmüş ve görseldeki haline evrilmiştir. Tuval üzerine yapıştırılan tohumların ısrarcı kökleri, tuval yüzeyinde yavaş yavaş reaksiyona uğramış ve sanatçının belleğinin ortaya çıktığı durumun imgesi haline gelmiştir. Sanatçının çalışmalarında genel olarak karşımıza çıkan malzemenin dönüşüm kimyası, sanatçıyı kendi belleğini eşeleyen bir süreçmiş ve çalışmalarının geçmişle ilişkisini muhafaza eden hafıza mekânlarına dönüşmüştür.

14 Adrian Harding, “Kaptan Sarkis ve Şükerası”, *Bellek ve Sonsuz*, İstanbul 2005, s. 48.

Bu çalışmada kahve telvesi kullanılmasından dolayı kişisel bellekle birlikte kültürel belleğe de gönderme yapılmıştır. Çünkü kültürel bellek bireyin yaşam biçimlerini, gelenek-göreneklerini içinde barındırmaktadır. Bireyin ve kültürün birbirinden ayrı düşünülmesinin mümkün olmaması gibi, sanatçının çalışmaları- nında kültürel bellekten ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Bellek, işte tam bu noktada yaşanmış olayları, anıları yeri geldiğinde ortaya çıkaracak şekilde arşiv- lenir. Sanatçı bu çalışmada, hatırlama, hatırlatma gibi belleğin bilişsel süreçlerine değinmiştir. “Hatırlama fügürleri belli bir mekânda cisimleştirilmek ve belli bir zamanda güncelleştirilmek isterler.”<sup>15</sup> Sanatçının çalışmalarında bellek bir öge halinde sürece dayalı olarak sürekli dönüşmektedir. Bu bağlamda kahve telvesinin ve pas lekesinin yarattığı rastlantısal izler, çim tohumlarının yarattığı duyarlı dokular, mekânsal üretimlerinin bellek ve doğa ile ilişkisi, tekrar öğelerinin oluşturduğu hayali mekânlar, Tolon’un çalışmalarının belleğindeki yansımalarıdır. Sanatçının kullandığı malzemeler aracılığıyla bellek; zaman, mekân, dönüşüm, iz, tahribat, doğa gibi kavramlar çerçevesinde sanatçıda ve izleyicide âdeta yeniden gün yüzüne çıkmaktadır. Bu durumu bir başka çalışması olan *Time After Time* (G. 3) adlı enstalasyonda da görebiliriz.

Aslında bir mimar olan Canan Tolon’un 2012 yılında gerçekleştirdiği bu enstalasyon, *Giovanni Battista Piranesi*<sup>16</sup> ile yakından ilgilendiğinin ipuçlarını da vermektedir. Mekânın derinliklerine doğru sonu gelmeyen bir ritimle devam eden görsel öğeler, ışık-gölge oyunları ve pek çok çalışmasında görülen artırılan çarpıcılıktan bunu anlayabiliriz. Göçmen sanatçı bu çalışmada, sürgün kavramını ele alarak cezaevi karanlık atmosferi gibi sonsuz manzaralarla bir çeşit yanılısama yaratmıştır. Tekrar üzerine kurgulanmış manzaralar, birbirine karışan görüntü katmanları oluşturan manzaralar yaratmıştır. Gözde oluşan yanılısamalar, izleyicinin bilinçaltındakileri/belleğindekiileri dolayısıyla deneyim veya tecrübelerini anımsamaya, zihninde canlandırmaya ve geçmişi şimdide korumaya yardımcı olmaktadır. Baş döndüren mekân deneyimi Tolon’un *Acil Çıkış* adlı yapıtında da görülmektedir. Aynalarla kaplı bir kutunun içine yerleştirilen merdivenler, aynadaki yansımalarda sonsuz kaçışların ve insanın içinde panik duygusu uyandıran tekrarların olduğu bir ağa dönüşmektedir.<sup>17</sup>

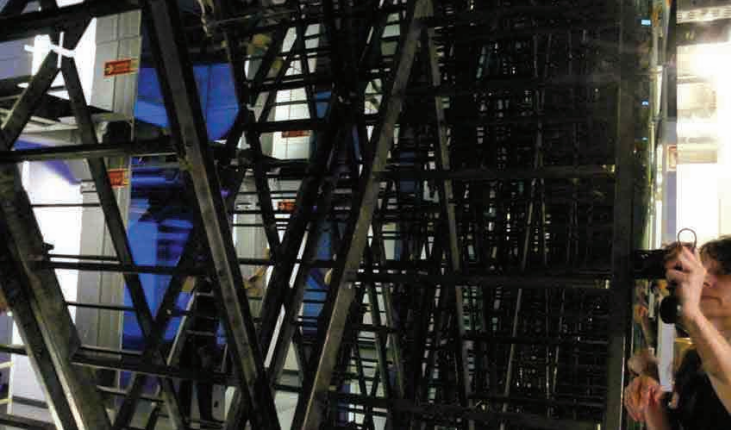
15 Jan Assman, *Kültürel Bellek*, İstanbul 2015, s. 46.

16 1720-1778 yılları arasında yaşamış, atmosferik cezaevi çizimleri ile ünlü İtalyan mimar, mühendis, mimarlık tarihçisi, arkeolog ve yazar. <https://www.e-skop.com/skopdergi/18-zyuyilda-bozulan-ezber-piranesi/578> Erişim Tarihi: 14.05.2019.

17 Richard Ingersoll, *Canan Tolon: Paralel Bir Dünyanın Mimarı*, Ed. Haldun Dostoglu, İstanbul 2011, s. 10.



G.3. Canan Tolon, *Time After Time*, pano üzerine yağlı boya, 2012  
(<http://www.canantolon.com/exhibitions.html>)



G. 4. Canan Tolon, *Acil Çıkış* sergisinden detay, aynalar ve merdivenler, 2007  
(<http://www.canantolon.com/exhibitions.html>)

*Alıdat*, *İsimsiz*, *Time After Time* ve *Acil Çıkış* adlı çalışmalar, şekil-zemin ve bütün-parça ilişkisi bakımından mimari mekânları çağrıştırmakta dolayısıyla sanatçının belleğinden yansımalar taşımaktadır. Hazır nesnenin genişleyen çerçevesi bağlamında bellek kavramı ele alınmıştır. Çünkü hazır nesne doğası gereği biriktirmeye yöneliktir dolayısıyla da belleğe dair izler taşımaktadır. Çalışmalarda, malzeme ve maddenin gücü sanatçının elinde ustaca kolaj mantığında bir araya getirilerek ya-

nılsama yaratan görsel peyzajlara dönüşmekte ve geçmişi şimdide korumaya olanak sağlamaktadır. İzleyici, çalışmalarda üst üste oluşturulan katmanlarda, her bir tabakanın arkeoloğu haline dönüşmektedir. Nesnelerin taşıdığı kişisel bellek diğer malzemelerle organize edilip parçalanırken geçen zamanın izlerini taşır. Bu sunum şekli, onun çalışmalarının tekniğinden kaynaklanan bir doğallık içerir. Çalışmalar soyuttur ve istem dışı belleği harekete geçirerek izleyicinin öznel hikayesine göre biçimlenir. Bu deneyim, izleyicinin belleğindeki anıların harekete geçmesine ve çağrışımlar yaratmasına olanak tanımaktadır. Böylelikle seyircinin de belleği devreye girmektedir. Seyircinin belleğini harekete geçiren bir diğer sanatçımız Sarkis'tir.

### Sarkis Zabunyan ve Bellek

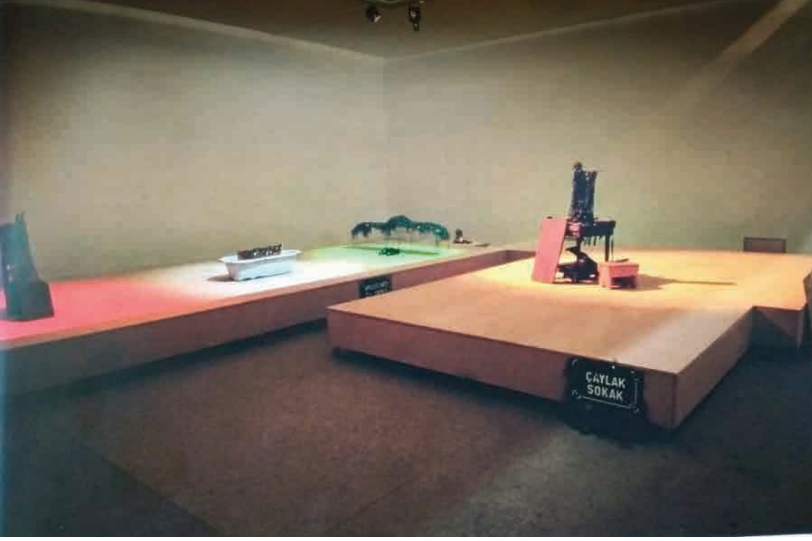
1938'de İstanbul'da doğan sanatçı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimari Bölümünü bitirmiştir. 1964 yılında Paris'e göç eden ve hala orda yaşayan Sarkis, 1967'de Paris Bienali'nde resim dalında birincilik ödülüne layık görülmüştür. 1985 yılında da Fransız Kültür Bakanlığı tarafından kendisine "Sanat ve Edebiyat" nişanı verilmiştir.<sup>18</sup> Sarkis Zabunyan'ın çalışmaları çoğunlukla kişisel ve kültürel belleğinden faydalanarak kurguladığı enstalasyonlardan oluşmaktadır. Sarkis, bellek mekânlarına dönüşen bu enstalasyonlarda anılarını yeniden kurgulamaktadır. Bu bağlamda sanatçı, bellek kavramını, çocukluğunun geçtiği İstanbul Talimhane'deki Çaylak Sokak ve ziyaret ettiği kentler çerçevesinde tekrar tekrar ele almıştır.<sup>19</sup>

Sarkis, bütün çalışmalarında yaşamıyla, geçmişiyle yani belleğiyle ilişki kurmaktadır. Özellikle sanatçının belleğinde önemli bir yer tutan Çaylak Sokak, sanatçının yapıtlarında sürekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu ilk olarak 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde *Çaylak Sokak* adlı sergisinde<sup>20</sup> daha sonra sırasıyla 1989 yılında Paris'te *Yeryüzü Büyücülere* ve 2010 yılında Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'nde gerçekleştirdiği *Bir İkona* sergilerinde görmekteyiz. Doğduğu evin bulunduğu Çaylak Sokak'ta, yaşamının önemli yıllarının geçtiği ve ilk çalışmalarının başladığı apartman bulunmaktadır.

18 Elvan Zabunyan, **Ondan Bize**, İstanbul 2010, s. 53.

19 Rana Öztürk, "Sarkis", **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, Ed. İpek Duben, Esra Yıldız, İstanbul 2008, s. 5.

20 Çaylak Sokak sergisi ilk kez İstanbul Maçka Sanat Galerisinde gerçekleştirilmiş daha sonra da Paris'te iki parçalı ve tekerlekli platform üzerinde beş ayrı kompozisyon şeklinde yerleştirilmiştir.



G.5. Çaylak Sokak, *Yeryüzü Büyücileri* içinde, Paris, 1989  
(Elvan Zabunyan, Ondan Bize, 2010)

*Çaylak Sokak* sergisinde, izleyicinin kolayca etrafında dolaşabileceği beş ayrı kompozisyon şeklinde yerleştirilen nesnelere sergilenmiştir. Enstalasyonun en önemli parçalarından biri kundura tezgâhıdır. Tezgâhın hemen arkasında iskemle, sağ tarafında ayakkabı kalıpları, çekiç, örs ve tezgâha yaslanmış şekilde rulo deri konuşlandırılmıştır. Tezgâhın üzerinde çeşitli kundura malzemeleri ve film bantlarından yapıldığı bir heykel yer almıştır. Bu bölümde sarı ışık kullanılmıştır. Kundura tezgâhının yerleştirildiği platformun yan yüzeyine *Çaylak Sokak* yazılı bir tabela asılmıştır. Sarkis, küçükken Simon Dayı'nın Çaylak Sokak'ta yer alan kunduracı dükkânında çalışmıştır. Sergide yer verdiği bu malzemelerle geçmişinde haşır neşir olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Burada kundura tezgâhı Sarkis'in çocukluk anılarını temsil eden sanat nesnesine dönüşmüştür. Bu nesnelere Sarkis'in çocukluğundan hatıraları yansıtılmaktadır.

İkinci bölümünde üstü film bantlarıyla kaplanmış ve sarı ışıkla aydınlatılmış akbaba biblosu, biblonun önünde tabana paralel bir biçimde demir çubuklardan oluşturulmuş üzerinden bantlar sarkıtılan çatıya benzer bir konstrüksiyon konumlandırılmıştır. Bu konstrüksiyonun altına, üzerine altın varakla *Kriegsschatz* (Savaş Ganimetleri) yazılmış bir çift ayakkabı (G. 6). konmuştur. Bu kısım yeşil ışıkla aydınlatılmıştır. Ayakkabıların üzerine altın varakla *Kriegsschatz* yazılmıştır. Sanatçı *Kriegsschatz* kavramını sonraları da birçok kez kullanmış hatta işlerini *Kriegsschatz* adı altında toplamıştır.





G.6. Sarkis, *Çaylak Sokak* enstalasyonundan detay, 1986  
(Elvan Zabunyan, *Ondan Bize*, 2010)

Sarkis, Evrim Altuğ’la bir söyleşisinde “benim *Kriegsschatz* kavramım, her türlü dondurulmaya karşı çıkan, sınır tanımaz, sürekliliğe açık bir kavramdır” ifadesini kullanmıştır<sup>21</sup>. *Kriegsschatz* kavramı 1938’lerin İstanbul’unda çocukluğunu geçiren Sarkis’in belleğindeki savaş izlerini yansıtmaktadır. Sanatçının yaşantılarına dolayısıyla da belleğine dair nesnelere, sergide önemli bir alanı kaplamaktadır. Babasına ait ayakkabılar bunlardan yalnızca biridir. Babasının ayakkabılarını manyetik bantlarla birlikte sergilemiştir. Müziğin kayıt edildiği bu bantlar Sarkis’e göre her zaman depolanabilen bir bellek, bir rezervleme nesnesi olan sanat eserinin bir tür analogisini oluşturur.<sup>22</sup>

Enstalasyonun diğer bölümünde ise içi su dolu beyaz bir banyo küveti yer almaktadır. Küvetin içinde film bantları ve balıkçı takası maketi konmuş ve beyaz ışıkla aydınlatılmıştır. Son kısımda yer alan nesne 1940’lı yıllara ait ışıklı bir radyodur. Bu radyonun üstünde bir kolu öne doğru eğilmiş bantla kaplı heykel yer almaktadır. Diğer nesnelere arkası dönük olan heykel, kırmızı ışıkla renklendirilmiştir.<sup>23</sup> Kısacası *Çaylak Sokak*, mekânın ve nesnenin belliginden yola çıkarak üretilen dolayısıyla da sanatçının kişisel belleğinden izleri taşıyan bir sergidir.

Profesör Jan Assman, *Kültürel Bellek* adlı kitabında, kültürel belleğin biyolojik olarak devredilemediğini dolayısıyla da kuşaklar boyunca kültürel olarak canlı tutul-

21 Evrim Altuğ, “Sarkis ile Söyleşi”, *Ondan Bize*, İstanbul 2006, s.20.

22 Rolant Recht, “Bellek ve Dağılma”, *Bellek ve Sonsuz*, İstanbul 2005, s.159.

23 Paris’te sergilenen *Çaylak Sokak* enstalasyonunun ontolojik anlatımı için Aylin Tekiner’in “Çaylak Sokak’ta Bir Okuma Denemesi” adlı makalesinden yararlanılmıştır.



maya çalışıldığını dile getirmiştir.<sup>24</sup> “Ona göre bu anlamın kaydedilmesi, canlandırılması ve ifade edilmesi, yani kültürel bellek tekniği ile yapılır. Bu tür kültürel bellek tekniğinin işlevi, sürekliliğin ve kimliğin devamının sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Kimlik, kolayca anlaşılacağı üzere bir bellek ve hatırlama sorunudur. Bir bireyin kendi kimliğini sadece belleği sayesinde oluşturabilmesi gibi, bir grup da grupsal ancak bellek sayesinde yeniden kurabilir.”<sup>25</sup>

“Mekânın kendisi, kişisel ve toplumsal belleğin koruyucusudur. Antropolog Nathan Wachtel’a göre toplumsal belleğin korunması mekâna sabitlenerek gerçekleşebilir. Pierre Nora ise hafızanın mekânsal olarak kurulduğuna dikkat çekiyor. Nora’ya göre hafıza, mezarlıklar, katedraller, savaş meydanları, hapishaneler gibi somut ve fiziksel alana eklenir. Böylece bellek o coğrafi mekânda yaşam bulur. Anıtlar, müzeler gibi mekânlar hafıza mekânları olarak öne çıkar. Diğer taraftan bir sokak adı bile kolektif belleğin yaşatılmasında rol oynar.”<sup>26</sup>

“Belleğim vatanımdır” diye sık sık tekrarlar Sarkis: Bu şekilde tanımlanan topografî, hiçbir hududun sınırlandırmadığı vatanların topografisidir. (...) Bellek öylesine üst üste binmiştir ki, eserlerinden birinin mekânına nüfuz edildiğinde tüm diğerlerine erişme olanağı bulunur.<sup>27</sup> Sarkis fotoğraf çekmeyi işinin bir parçası haline getirerek çalışmalarının tarihsel belleğini de oluşturmaktan hoşlanmaktadır. Sanatçı, değişen ve sürekli yenilenen enstalasyonlarını açık ve izleyicinin dahil olabileceği şekilde tasarlanan tiyatroya bellek enstalasyonlarına dönüştürmektedir. Onun enstalasyonlarında bellek kayıtları olarak nitelendirilebilecek nesnelere ve sunum şekilleri, sanatçının geçmişine yönelik önemli bir külliyyatın oluşmasına aracılık etmiştir.

Belleğini çalışmalarının ögesi haline getiren Sarkis’in tek tek sergileri yerine çalışmalarında ele aldığı kavramlardan bahsetmek daha doğru olacaktır. Sanatçının biriktirdiği nesnelere, kendilerine ait bellekleri olan ganimet niteliğindedir. Bu nesnelere atölyesinin belleği ile iç içe geçmiştir. 1938’lerin İstanbul’unda yaşadığı dönemlerde, savaşa tanıklık eden çocukluk yıllarının etkisiyle *Kriegsschatz* gibi *Blackout* (karartma) ve *Leidschatz* (İstirap Hazinesi) kavramlarını da çalışmalarının adları olarak sıklıkla kullanmıştır. Bu kavramlardan da kısaca bahsetmek gerekirse; *Blackout* (G. 7) Sarkis’in 1974 ile 1977 yılları arasında gerçekleştirdiği çalışma serisine verdiği isimdir. Doris Drathen bu çalışmanın ortaya çıkış sürecini şöyle anlatır: Sarkis “radyoda Türkiye’nin Kıbrıs harekâtını işittiğinde adanın yeni sınırlarını bir haritada işaretledi; sonra bölgeleri büyüttü, bunları bir tür “anonim ressam” gibi sanayi malzemelerine, zift ve kırmızı tuğlaya aktardı, duvara ya da yere yerleştirdi. Bir anda

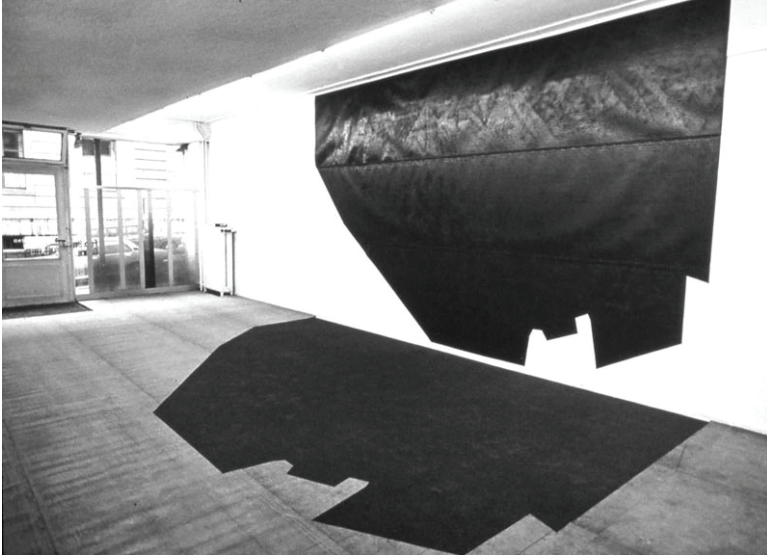
24 Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, İstanbul 2001, s. 91.

25 Adem Koç, **Cengiz Dağının Onlarda İnsandı Romanında Kolektif Bellek ve Folklor İlişkisi**, Eskişehir 2017, s.210.

26 <http://www.arkitera.com/haber/18781/hafiza-mekanlari> Erişim Tarihi: 19.01.2019.

27 Deepak Ananth, “Başlangıçta... Varişta”, **Bellek ve Sonsuz**, İstanbul 2005, s. 221.

haritadan Kıbrıs'ın yeni sınırlarını çizmiş, bölgeleri büyütmüş ve daha sonra bunları çeşitli sanayi malzemelerine, duvar veya yerlere yerleştirmişti.<sup>28</sup>



G. 7. Sarkis, *Blackout 1*, Galerie Handschin, Basel, 1975

(<http://www.sarkis.fr/en/1974-blackout-1/>)

Sarkis'in sıklıkla kullandığı *Leidschatz* kavramını ise Aby Warburg'un "1928 Nisan'ında toplumsal bellekteki korkunun üstesinden gelinmesinin ürünü ve taşıyıcısı olarak gördüğü sanat eserini "İnsanlığın ıstırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor" ifadesinden esinlenerek çalışmalarına yansıtmıştır.<sup>29</sup> Sarkis, bu kavramla ilgili "belleğin içsel birikimiyle, bu belleğin etrafındaki acılarla karşılaşacağım duygusuna kapıldım. Ancak biriktirmek için bir şeyin önce bir biçim kazanması gerekir, belleğin, bir hazinenin oluşabilmesi için bir biçim yaratılması gerektiği"<sup>30</sup> sözlerini ifade etmiştir. Bu bağlamda onun çalışmalarında bellek kavramı kişisel, toplum, sanat-kültür hatta medeniyetler bağlamında iç içe geçmiştir. "Kuşakların belleği zayıflamaya başlayıp, giderek daha çok sayıda insan için tarih ya da mit haline geldiğinde, bu tür geriye bakma ve anımsama, zamansallık ve bellekle ilişkisi açısından bazı çetin temsil sorunlarını göğüslemek zorundadır. İnsan belleği, antropolojik bir veri olabilir ancak bir kültürün zamansallığını kurma ve yaşama tarzlarıyla yakından bağlantılı olduğu için, belleğin alacağı biçimler daima olumsaldır ve değişime tabidir."<sup>31</sup>

28 Doris Drathen, "Sarkis", **Bellek ve Sonsuz**, Ed. Uwe Fleckner, Çev. Ogün Duman, İstanbul 2005, s.180.

29 Uwe Fleckner, "Sarkis, Warburg ve Sanatın Toplumsal Belleği", **Bellek ve Sonsuz**, İstanbul 2005, s.188.

30 Doris Drathen, "Sarkis", **Bellek ve Sonsuz**, İstanbul 2005, s.179.

31 <https://www.metiskitap.com/catalog/text/56128> Erişim Tarihi: 12.05.2019.

Sarkis'e göre bellek dinamik ve yaşamsaldır. Onun tüm enstalasyonları âdeta bir tiyatro sahnesi havasındadır. Enstalasyonlarında genellikle de kullandığı film bantlarını doğrudan bellek taşıyıcısı olarak tercih eder. Elvan Zabunyan'a göre "banda kayıtlı olan şey, kayıt sırasında gerçektir, ama kullanılan malzeme bir dış bellekle, bağlandığı eserin belleğiyle, kat ettiği güzergâhın belleğiyle yüklenir. Bu durumda bellek iç bellek olur, aynı zamanda dış bellektir; bir kayıt vardır, bir de kayıtlı şeyin okunması"<sup>32</sup>. Sarkis kendi tarihiyle çalışmalarını sunduğu mekânın tarihini nasıl buluşturacağı kaygısı taşımaktadır. Kullanılan nesnelere bulunduğu mekâna ve sahibine yönelik sosyolojik, ekonomik ve kültürel ipuçları içermektedir. Enstalasyonlarında, izleyicinin katılımı ve belleği çalışmaların algılanmasında önemli rol oynamaktadır.

### Sonuç

Bellek; zamana, mekâna, nesneye, kokuya, ışığa, sese göre yeniden canlanarak duysal ve duygusal varlığını yeniden yaratır. Belleğin özünde sahip olduğu muğlaklık ve açık olmamak, kendini yeni hatıralarda tekrardan var eder ve sanatçıların bir sonraki çalışmalarında yeniden gün yüzüne çıkmayı bekler. Endüstri devrimiyle birlikte ortaya çıkan unutkanlık sorunu sanatçıları bellek konusuyla ilgili çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Endüstri devriminden sonra, yeni teknolojilerin ve toplumsal travmaların yaşandığı günümüz dünyasında, birey/sanatçı belleğine tutunma ihtiyacı hissetmiştir. Ortaya çıkan yeni zamansallık anlayışları, geleceğe dair umut beklentileri bir zaman algısı krizine dönüşmüş, bu kriz ise belleğe ve anımsamaya yönelik ilgiyi arttırmıştır. Bu bağlamda sanatçıların yaşadıkları olayları, öğrendikleri konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde sakladıklarını ve yer yer istedikleri ölçüde bunu çalışmalarına yansıtıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. İki göçmen sanatçımız olan Canan Tolon'un ve Sarkis Zabunyan'ın ele alınan çalışmalarında, kişisel belleklerdeki bireysel ve kültürel öğeleri seyircinin belleğini de harekete geçirecek biçimde yorumladıklarına dair açıklamalara yer verilmiştir. Bu bağlamda elde edilen verilerin incelenmesi sonucunda iki sanatçının da çalışmalarında bellekte yer alan deneyimlerin sanat eserine yansıdığı, belleğin yaratım sürecine etkisinin göz ardı edilemeyecek derecede güçlü olduğu neticesine varılmıştır.

Özetle Canan Tolon'un ve Sarkis Zabunyan'ın çalışmaları bellek ve sanat ilişkisinden hareketle incelenmiştir. Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan çerçevesinde, sanatta kişisel anlatıların bellekle olan ilişkisine, bireysel deneyimlerin bu iki sanatçının çalışmalarını ne şekilde biçimlendirdiğine gerekli ölçülerde değinilmiştir. Bu iki sanatçı arasında ortak nokta olan bellek, çalışmanın ana odağını oluşturmuştur. Sarkis Zabunyan çalışmalarında bellek olgusunu nesnelere aracılığıyla daha doğrudan ele almış, Canan Tolon ise soyut ifadelerle dolaylı biçimde çalışmalarına konu

32 Elvan Zabunyan, "Aydınlanma", **Bellek ve Sonsuz**, İstanbul 2005, s.78.

etmiştir. Her iki sanatçı da belleğindeki zamanı, mekânın ve izleyicinin zamanıyla buluşturmuştur. Böylelikle geçmiş, şimdi ve gelecek ekseninde devinen bir döngü yaratmışlardır. Sanatçıların kullandığı hazır nesnelere geçmişten geleceğe doğru akışı temsil etmiştir. Kısacası kişisel belleğin sanatçıların sanatsal pratiklerini etkilediği ve sanatta zengin alternatif temsil biçimlerine olanak sağladığı açıkça görülmüştür. Canan Tolon'un ve Sarkis Zabunyan'ın üretimlerinde genel olarak bellek bir olgu niteliğindedir. Her iki sanatçının ele alınan çalışmalarında *kişisel belleğin yanı sıra kültürel belleği, nesnenin belleğini ve mekânın belleğini* görebilmekteyiz. Her bir çalışmanın bir diğeriyle kurduğu ilişki ve *seyircinin belleği* gibi çeşitli yönlerin devreye girmesi söz konusudur. Dolayısıyla Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan'ın çalışmalarında bu olgu daima yer alır: Bellek içinde bellek.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almamışlardır.

### Kaynakça/References

- ALTUĞ, Evrim, “Sarkis ile Söyleşi”, **Ondan Bize**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- ANANTH, Deepak, “Başlangıçta... Varışta”, **Bellek ve Sonsuz**, Ed. Uwe Fleckner, Çev. Ogün Duman, İstanbul 2005, s. 201-221.
- ASSMANN, Jan, **Kültürel Bellek**, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul 2001.
- BAYRAKTAR, Gülşah, Bireysel Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara 2017.
- BERGSON, Henri, **Madde ve Bellek**, Çev. Işık Ergüden, Ankara 2007.
- CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, 8. Baskı, İstanbul 2013.
- DRATHEN, Doris, “Sarkis”, **Bellek ve Sonsuz**, Ed. Uwe Fleckner, Çev. Ogün Duman, İstanbul 2005, s. 173-183.
- FLECKNER, Uwe, “Sarkis, Warburg ve Sanatın Toplumsal Belleği”, **Bellek ve Sonsuz**, Ed. Uwe Fleckner, İstanbul 2005, s. 185-197.
- HARDING, Adrian, “Kaptan Sarkis ve Şükerası”, **Bellek ve Sonsuz**, Ed. Uwe Fleckner, Çev. Işık Ergüden, İstanbul 2005, s. 43-54.
- HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, İstanbul 2010.
- INGERSOLL, Richard, **Canan Tolon: Paralel Bir Dünyanın Mimarı**, Ed. Haldun Dostoğlu, İstanbul 2011.
- İPEK, Ayşe Nur, Hafıza Kutusu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara 2016.
- KILINÇARSLAN, Rabia Özgül, Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007.
- KOÇ, Adem, “Cengiz Dağcının Onlarda İnsandı Romanında Kolektif Bellek ve Folklor İlişkisi”, **Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Eskişehir 2017, s. 209-218.
- LEWALLEN, Constance, “Canan Tolon ile Söyleşi”, **Resme Bakan Yazılar**, Ed. Deniz Artun, İstanbul 1997, s. 59-78.

- ÖZTÜRK, Rana, “Sarkis”, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, Ed. İpek Duben, Esra Yıldız, İstanbul 2008, s. 52-73.
- UZ, Ayfer; UZ, Nurbiye, “1980’li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri”, **Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi**, C. 5, S. 2, s. 1-11.
- ÜNAY SELÇUK, Seniha, “Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar”, **İdil Dergisi**, C. 7, S. 49, Ankara 2018, s. 1051-1056.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, **Türkçe Sözlük**, 9. Baskı, Ankara 2012.
- RECHT, Rolant, “Bellek ve Dağılma”, **Bellek ve Sonsuz**, Ed. Uwe Fleckner, Çev. İnci Uysal, İstanbul 2005, s. 159-171.
- TEKİNER, Aylin, “Çaylak Sokak’ta Bir Okuma Denemesi”, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S.9, İstanbul 2014, s. 53-68.
- TOLON, Canan, **Geçmişsiz Gelecek**, Çev. Elif Gökteke, İstanbul 2004.
- TOLON, Canan, “Tıkırında Her Şey”, **Resme Bakan Yazılar**, Ed. Deniz Artun, İstanbul 2005, s. 56-58.
- ZABUNYAN, Elvan, “Aydınlanma”, **Bellek ve Sonsuz**, Ed. Uwe Fleckner, İstanbul 2005, s. 63-83.
- ZABUNYAN, Elvan, **Ondan Bize**, İstanbul 2010.
- <http://www.arkitera.com/haber/18781/hafiza-mekânları> Erişim Tarihi: 19.01.2019.
- <http://www.canantolon.com/exhibitions.html> Erişim Tarihi: 12.05.2019.
- <https://www.e-skop.com/skopdergi/18-yuzyilda-bozulan-ezber-piranesi/578> Erişim Tarihi: 14.05.2019.
- <https://www.metiskitap.com/catalog/text/56128> Erişim Tarihi: 12.05.2019.
- [http://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/sanatcılarla-soylesi\\_1770.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/sanatcılarla-soylesi_1770.html) Erişim Tarihi: 23.12.2019.
- <http://www.sanatblog.com/doris-salcedo-hafiza-durakları/> Erişim Tarihi: 14.05.2019.
- <http://www.sarkis.fr/en/1974-blackout-1/> Erişim Tarihi: 23.12.2019.





## Batanay'ın Nikriz Mevlevî Âyini'nde Makamsal Sembolizm\*

İsmet Karadeniz\*\* 

### Öz

Bu çalışmada, geleneksel Türk sanatının birden fazla alanında eser vermiş olan Kemal Batanay'ın (1893-1981), hâfız, hattat ve şair kimliklerinden ileri gelen edebî yetkinliğinin, besteciliği üzerindeki etkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Sanat yaşamı boyunca şiir ve müziği, ortak bir anlatıma işaret eder nitelikte kullanmış olan Batanay'ın, müzik eserlerini müzik dışı öğelerle desteklemiş olması düşüncesi, çalışmanın temel dayanaklarından biri olmuştur. Sembolizm sanatın ön planda tuttuğu *çağırışım* ve *söz ile müziğin birlikteliği* kavramlarından hareketle, bestecinin; geleneksel Türk müziğinin, ifade biçimi olarak semboller üzerinden anlatımın yoğun olduğu Mevlevî âyini türündeki eseri ele alınmıştır. Bestecinin Nikriz Mevlevî Âyini'nde yer alan gazel, rubai ve beyitlerde geçen konu, karakter ve âyinin sembolik kurgusuna ilişkin detayların, eserin makamsal yapısıyla ne şekilde desteklendiği incelenmiştir. Eserin, notada Birinci, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Selâm olarak geçen bölümlerinde yer alan makamların tespit edildiği "Analiz" kısmında, sözlerin anlamsal içeriği ile âyinin sembolik kurgusunun tercih edilen makamsal yapılarla ilişkisi metin halinde açıklanmış, bestecinin âyin türündeki tek eserinin, sembolik vurgular meydana getirerek eserin anlamsal yapısını güçlendiren çeşitli detaylar vasıtasıyla şiir ve müzik bakımından soyut bir bütünlük arz ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

Kemal Batanay • Mevlevî âyini • Makam • Sembolizm • Dinî müzik

### Makam-Oriented Symbolism In Batanay's Nikriz Mevlevi Ayini

### Abstract

This study seeks to identify the effect of the literary competence of Kemal Batanay (1893-1981), who created pieces in several traditional Turkish arts and whose competence rests on his identities of Quran recitation, calligraphy and poetry, on his composition. The idea that Batanay, who utilized poetry and music towards a common narrative, supported his musical compositions with extra-musical elements forms the basis of this study. Departing from the concepts of *connotation* and *togetherness of music and lyrics* which were prominent in symbolism, the Mevlevi ayini composition of Batanay, which as a genre in traditional Turkish music comprises of intensive narration upon symbols, is taken into account. It is questioned how the themes, subjects and details related to the symbolic fiction of the ritual appearing in the *ghazals*, *rubais* and distiches in the Mevlevi ayini in makam Nikriz are connoted and to what extent supported by the makam structure of the composition. The Analysis section, where the makam structures in the movements named Selâm in the score are identified, explains the relation between the makam structures preferred by the composer, and the semantic content of the lyrics and the symbolic fiction of the ritual. It is concluded that the only work of the composer in this genre shows an abstract integrity in terms of poetry and music through the details strengthening the semantic structure by symbolic emphases.

### Keywords

Kemal Batanay • Mevlevi ayini composition • Makam • Symbolism • Religious music

\* Bu makale, TDM 521 kodlu "Türk Din Musikisi Eselerinin Analizi" dersi genel sınavı için hazırlanan analitik bir çalışmanın geliştirilmesiyle oluşturulmuştur.

\*\* **Sorumlu Yazar:** İsmet Karadeniz (Arş. Gör.), Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye. Eposta: ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr ORCID: 0000-0003-1530-2506

**Atf:** KARADENİZ, İsmet, "Batanay'ın Nikriz Mevlevî Âyini'nde Makamsal Sembolizm", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 243-268. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0011>

### **Extended Summary**

Kemal Batanay, one of the most talented composers of traditional Turkish music in classical form and style, benefited from many worthy masters and he has 55 music compositions in several forms. Batanay is also a well-known artist with his calligraphies as well as his compositions and there are 129 pieces of his calligraphic art in various museums and private collections.

Describing Batanay as “an unpretentious poet who succeeded in singing the words in his music”, Muhittin Serin underlines Batanay’s competence in literature. In addition, Serin quotes 19 poems of Batanay to illustrate his competence on Turkish language.

Serin’s expression, which points to Batanay’s identity as a poet, is also parallel to the fact that symbolist poetry attaches great importance to musicality, which emerged from the idea that puts *music above all*. Text and music are intertwined in *sema ayini* which is the product of the Mevlevi Sufi approach, in which symbolization dominates exposition. Therefore, this type of music composition might have been supported by non-musical elements by a composer like Batanay, who produced a considerable number of works on calligraphy and poetry.

In the late 19<sup>th</sup> century, the symbolist movement, which emerged in French poetry, went hand in hand with music due to its nature which symbolizes poetry as *a song of the heart*. *Connotation* is one of the basic concepts in symbolist art. Its basic principle urges that the implicit narration of symbolism is provided by the slow invocation of the object or its mood without the object being called.

Coexistence of music and lyrics, and emphasis on connotation in symbolism suggest that there may be reflections of the movement in religious music works, where symbolic narration is used extensively. Batanay produced valuable works not only in the field of music but also in other arts with literary value. Consequently, it is considered that he might have used a common narrative of all these areas in his works. This study examines how the composer used the concepts and the characters of the text in relation with the connotations towards the symbolic narration of the ritual in his composition.

The analysis part depicts the poems, their translations in Turkish, and the makam structures accompanying the poems. It further interprets how the modulations throughout the composition supported the symbolic narration of the poem and the ritual.

In accordance with the analysis, it is concluded that Batanay chose to express *individual characters and subjects* by using *different makam structures*; this resulted in divisions in the poems within themselves. and the semantic changes between verses are reflected in the modulations of the composition.

In the first movement of the composition, Batanay utilizes different makams when the poem refers to God and human. Throughout the progression of human's spiritual journey towards the highest level of being, the composition moves towards makams with tonics of higher pitches. For the emerging symbols and concepts of *God, human, mystery, mutribân, Mohammad, Rumi and repentance*, he uses new musical colors. It can be inferred that these concepts are reflected in the makam usage of the composer.

When the text has the word *mystery (sır)* for instance, the makam structure is changed so that the previous makam is hidden, in parallel with the semantics of the word in issue. This corresponds to the hierarchical equality of music and text in the process of composition.

In addition to composer's approach that differences between these symbols and concepts are supported by different makam structures, the utilization of each makam structure also emphasizes the same symbol in a different way. For example; in the verses that praise Rumi, it is seen that the Hicazkar makam structure was diversified with the structures of Hüzam and Hicaz Rumi makams. In the verses of the third movement which praise Mohammad, on the other hand, there is no diversity or color interrupting Evc makam, letting the makam structure remain absolutely intact, - as he undoubtedly acknowledges that Mohammad is the servant and messenger of God according to the belief in Islam. This usage of Evc makam only occurs in the transition of the first movement throughout the whole composition and this transition contextually symbolizes Mohammad, which shows the unity of symbolic expression and makam usage.

Semantic contents of the words are supported with the music structure of the composition in Batanay's approach. Consequently, it is possible to consider that his literary and religious sentiment is reflected in the symbolist approach in his compositions and his calligraphic artworks. At this point, the symbolism and its basic principles underline the points of connection between literature and music, and provide a favorable ground for enhancing the work's semantic structure and increasing the comprehensibility of its context through various details. For the development of comparative studies in the field of approaches to composition, more research in line with this study should be conducted.

## Giriş

Geleneksel Türk müziğinin, klasik form ve üslûpta eser veren en yetkin bestecilerinden olan<sup>1</sup> Kemal Batanay (1893-1981), müzik konusunda pek çok isimden yararlanmışır. On altı-on yedi yaşlarındayken, ilk hocası olan Şeyh Hâfız Mehmed Cemâleddin Efendi (1871-1937) ile meşk etmiş, 1913 yılından itibaren ise Galata Mevlevîhânesi serneyzeni Emin Dede'nin (1883-1945) talebesi olmuştur. I. Dünya Savaşı sonrası Rauf Yektâ Bey'den (1871-1935) de ders almaya başlamış ve bu dersler 16 yıl aralıksız sürmüştür.<sup>2</sup> Ahmet Irsoy (1869-1943) ve Ahmed Avni Konuk (1868-1938) ile de çalışmış olan Batanay, tanbur alanında ise Refik Fersan (1893-1965) ve Kadı Fuat Efendi'den (1890-1920) dersler almıştır.<sup>3</sup> Kemal Batanay'ın hayatı ve sanatına yönelik kapsamlı tek çalışmanın sahibi olan, 1976 yılında kendisinden icâzet almış hat talebesi ve ta'lik yazı türünde günümüzün ustalarından Prof. Dr. Muhittin Serin, Batanay'ın, mevlid, Mevlevî âyini, na't, ilâhî, beste, ağır semâi, yürük semâi, şarkı, türkü, marş, peşrev, saz semâisi formlarında, bazılarının güfteleri de kendisine ait olmak üzere 55 eserinin<sup>4</sup> bilindiğini belirtmektedir.

Hıfzını ilk gençlik yıllarında tamamlayan Batanay'ın, hat çalışmalarına da yine bu yıllarda başladığı bilinmektedir. Bu sanattaki ilk hocası Karînâbâdlı Hasan Hüsnü Efendi'yle (1840-1914) iki yıl boyunca ta'lik yazı meşk etmiştir.<sup>5</sup> Hocasının vefatı üzerine ise Hulûsi Efendi'nin (1868-1940) talebesi olmuş ve ta'lik yazı icâzetini 1918 yılında kendisinden almıştır. Bu üslûbun dışında da hat eserleri vermiş olan Batanay, celif dîvânî ve dîvânî yazıyı Mustafa Ferîd Bey (d. 1857) ve Hacı Kâmil Efendi'den (1862-1942); sülûs, nesih ve rik'a yazıları ise Sofu Mehmet Efendi'den (ö. 1948) öğrenmiştir.<sup>6</sup> Çeşitli müze ve özel koleksiyonlarda, Batanay'ın, 129 parça hat eseri<sup>7</sup> bulunmaktadır.

Batanay'ı, “Kelimeleri mûsiki cümlesi âhenginde söylemesini başarmış iddiasız bir şair” olarak niteleyen Serin<sup>8</sup>, bu ifadeyle, Batanay'ın, edebî alandaki yetkinliğinin altını çizmiş, aruz ve Türk diline olan hâkimiyeti hakkında fikir vermesi için ise, kitabında, toplamda 112 beyit ihtiva eden 19 ayrı şiirine<sup>9</sup> açıklamalarıyla birlikte yer vermiştir.

Batanay'ın şair kimliğine işaret eden bu ifade, aynı zamanda sembolist şiirin, *müziğin her şeyden önce geldiğini*<sup>10</sup> savunan bakış açısı doğrultusunda mısralarda müzi-

1 Muhittin Serin, **Kemal Batanay / Bestekâr, Tanbûri, Hattat, Hâfız**, İstanbul 2010, s. 54.

2 M. Serin, **a.g.e.**, s. 20-21.

3 Hakkı Göktürk, “Batanay (Hâfız Kemal)”, **İstanbul Ansiklopedisi**, Ed. Reşad Ekrem Koçu, C. 4, İstanbul 1960, s. 2209.

4 M. Serin, **a.g.e.**, s. 62-65.

5 M. Serin, **a.g.e.**, s. 23-24.

6 Mehmet Nazmi Özalp, **Türk Müsiki Tarihi**, C. 2, İstanbul 2000, s. 265-266; M. Serin, **a.g.e.**, s. 24.

7 M. Serin, **a.g.e.**, s. 180-203.

8 M. Serin, **a.g.e.**, s. 87-88.

9 M. Serin, **a.g.e.**, s. 87-95.

10 Erdoğan Alkan, **Sembolizm / Antoloji**, İstanbul 2006, s. 77.

kaliteye büyük önem atfetmesi ile paralellik taşımaktadır. Mevlevîlik gibi, semboller üzerinden anlatımın üst düzeyde olduğu bir yaklaşımın ürünü olarak *semâ âyininin*, metinle müziğin iç içe geçtiği bir kurguyla sunulmakta oluşu, bu türde bir eserin, hattat ve şair kimlikleri ile de azımsanmayacak sayıda eser vermiş olan Batanay gibi bir bes-teci tarafından *salt müzikle müziklenmemiş* olması fikrini beraberinde getirmektedir.

19. yüzyıl sonlarında Fransız şiirinde ortaya çıkmış olan sembolizm akımı, şiiri, *yü-reğin bir şarkısı* olarak nitelendiren doğası gereği müzik sanatıyla iç içe seyretmiştir.<sup>11</sup> Akımın öncülerinden Stéphane Mallarmé (1842-1898), söz konusu *iç içeliği* “Şair, sözü, ses değeri kazanan, müzik notalarına dönüşen sözcüklere bırakır”<sup>12</sup> şeklindeki ifadesi ile vurgulamakta, Fransız yazar ve sanat eleştirmeni Jean Cassou (1897-1986) ise<sup>13</sup>, sembolizme özgü, müzikle sözün birlikteliği anlayışının, müziğe, öncelikle, *belir-sizin belirli* ile (anlatım açısından, soyut olan *müziğin*, *söz* ile) bulunduğu sınırda olma etkisini verdiğini öne sürerek, sembolizmi, müzik sanatı açısından değerlendirmektedir.

Sembolist sanat, söz konusu *sınırı* (belirsizliği), *örtülü anlatımla* sağlamaktadır. Dolayısıyla bu tür eserlerde nesnelere açıkça ifade edilmemekte, yalnızca *çağrıştırılmaktadır*.<sup>14</sup>

*Çağrışım*, sembolist sanatta temel kavramlardan biri olarak konumlanmaktadır. Öyle ki, sembolizmin örtülü anlatımı, temel ilkesi gereği, nesnenin adı verilmeksizin, nesnenin veya meydana getirdiği ruh halinin yavaş yavaş çağrıştırılması<sup>15</sup> ile sağlanmaktadır. Aslolanın nesneyi çağrıştırmak olduğunu ifade eden Mallarmé<sup>16</sup>, metin içeren, anlatımcı sanat eserlerinde yer alan *alt metnin*, okuyucu tarafından keşfedilmesinin önemini, sembolizm özelinde şu cümlelerle özetlemektedir: “Okur, şiirden, anlamını yavaş yavaş, azar azar sezindiği zaman haz duyar.” “Bir nesneyi nitelendirme, açıkça belirlemek şiirden alınacak hazzın dörtte üçünü yok etmektir. Simgeyi oluşturan şey gizemin en yetkin bir biçimde kullanılmasıdır.”<sup>17</sup>

Türk edebiyatının en önemli sembolist şairi olarak kabul edilen Ahmet Hâşim ise, şiirinin içinde yer alan müziği, söz konusu *örtülü anlatım* ile ilişkilendirerek ifade etmektedir: “Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, mûsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın, mutavassıt [aracı] bir lisandır.”<sup>18</sup>

11 Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı / Dünya’da ve Türkiye’de Şiir Akımları Şiirin Temel Sorunları-Kavramları*, İstanbul 2005, s. 124.

12 E. Alkan, *a.g.e.*, s. 129.

13 Jean Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, İstanbul 2006, s. 231.

14 E. Alkan, *a.g.e.*, s. 125.

15 Stephan Mallarmé, *Şairler Prensi*, Haz. ve Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul 1998, s. 17.

16 Elizabeth McCombie, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford 2003, s. 96.

17 S. Mallarmé, *a.g.e.*, s. 14.

18 Ahmet Hâşim, *Piyâle*, Haz. M. Fatih Andı, Nuri Sağlam, İstanbul 2010, s. 16.

Sembolizm özelinde bu denli vurgulanan *çağrışım ve söz ile müziğin birlikteliği*, söz konusu akımın, sembolik anlatımların yoğun bir şekilde kullanıldığı dinî müzik eserlerinde birtakım yansımalarının bulunabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Gerek hat gerekse şiir örnekleriyle, sözcüklere olan yaklaşımına ışık tutulan Kemal Batanay'ın, sanatın, yalnız müzik alanında değil, özellikle, edebî değeri olan diğer alanlarında da önemli sayıda eser vermiş bir isim olması; kendisinin, eserlerinde, hâkim olduğu bu alanların tümünü içeren ortak bir anlatıma gitmiş ve Nikriz Mevlevî Âyini'nde (1958) bu yapılarla birbirlerini destekler nitelikte yer vermiş olabileceği düşüncesini ortaya çıkarmaktadır.

Bu düşünceden hareketle, bestecinin, Mevlevî âyininde, metinde geçen konu ve karakterler ile âyinin sembolik kurgusuna yönelik çağrışımları ne derecede ve ne şekilde kullanmış olduğunu inceleyen bu çalışmada; eserin sözel bölümlerinde yer alan temel makamlar ve bu makamların dışına çıkılan noktalar saptanmış, söz konusu makam tercihlerinin, metnin ve âyinin içerdiği sembollerle bir paralellik taşıyıp taşımadığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Ezgisel yapıların işaret ettiği makamların tespiti için ise geleneksel Türk müziği nazariyatının önde gelen kaynaklarından; 18. yüzyıl başından Dimitri Kantemiroğlu'nun (1673-1723) *Edvâr*, 18. yüzyıldan Nâsır Abdülbâkî Dede'nin (1765-1820) *Tedkik ü Tahkik*, 19. yüzyıldan Hâşim Bey'in (1815-1868) *Mecmua-i Kârha ve Nakşha ve Şarkıyyat*'ının ikinci baskısı olan *Hâşim Bey Mecmuası* ve 20. yüzyıldan M. Ekrem Karadeniz'in (1904-1981) *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı yapıtlarında yer alan perde merkezli sözlü tarifler esas alınmıştır.

### Analiz

Çalışmanın bu kısmında, eserde geçen şiirler, Türkçe tercümeleri<sup>19</sup> ve şiirlere eşlik eden makamsal yapılar metinler halinde açıklanarak, gerçekleştirilen makam değişikliklerinin, şiir ve âyinin sembolik kurgusunu ne şekilde desteklediği yorumlanmaya çalışılmıştır.

Analize tabi tutulmak üzere, notada<sup>20</sup> Birinci Selâm, İkinci Selâm, Üçüncü Selâm ve Dördüncü Selâm olarak adlandırılmış *sözlü* bölümler, bu bölümlerin arasında bağlantı görevi gören *ara saz*larla birlikte ele alınmış; eserin Peşrev, Son Peşrev ve Son Yürük Semâi bölümleri, *saz eserleri* olmaları dolayısıyla analize dahil edilmemiştir. Çalışmada, metinlerin içerdiği sembollerin makamsal yapılarla desteklendiği düşünülen noktalar kesitler halinde yer almakta olup eserin söz içeren bölümlerinin tamamının notası, çalışmanın sonunda yer alan *Ek*'te görülebilmektedir.

19 Mehmet Emin Holat, *Nikriz Âyin-i Şerif - Hafız Kemal Batanay*, 2011, <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/nikriz-ayin-i-serif/> Erişim Tarihi: 17.12.2017.

20 Sadettin Heper, *Mevlevî Âyinleri*, Konya 1979, s. 507-519.



Gölpınarlı'ya göre, Mevlî âyinlerinde; üç adet selâm, dört semâ mertebesini (devresini/bölümünü) oluşturmaktadır, dolayısıyla semâzenlerin, semâyı sonlandırıp tekrar hırkaya büründükleri kısmın dördüncü *selâm* olarak anılması hatalıdır.<sup>21</sup> Çalışmamızda, anlamsal içerik açısından önemli bir detay olarak ortaya çıkan bu durum göz önünde bulundurulmuş ve bu türdeki eserlerin notalarında - hatalı olarak - *selâm* başlığıyla geçen söz konusu kısımların her biri *bölüm* şeklinde adlandırılmıştır.

### Birinci Bölüm'de Yer Alan Şiirler ve Makamsal Bağlantıları

Bölümün, 18 ölçü boyunca seyreden ilk rubaisi, Mevlânâ Celâleddin (1207-1273) dönemi mutasavvıflardan Evhadüddîn-i Kirmânî'ye<sup>22</sup> (ö. 1238) ait olup Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda görülmektedir:

*Âteş ne-zened der dil-i mâ illâ hû* (Bizim gönlümüzü tutuşturan O'dur -hû'dur- ancak)

*Kûteh ne-küned menzil-i mâ illâ hû* (Yolumuzu kısaltan O'dur ancak)

*Ger âlemiyan cümle tabîban bâşend* (Bütün insanlar hekim olsa)

*Hallî ne-küned müşkil-i mâ illâ hû* (-Yine de- derdimize deva olan O'dur ancak)

Makamsal yapı incelendiğinde, söz konusu rubai boyunca Nikriz makamının hâkim olduğu, yalnız üçüncü mısraın seyrettiği 11 ila 13. ölçüler arasında, Hicâz yerine Çârgâh perdesinin kullanılması ve gerek pest gerekse tiz taraftan yaklaşılarak Hüseyinî perdesinin vurgulanması yoluyla meydana getirilen, Hüseyinî makamına özgü bir ezgisel yapıya yer verildiği görülmektedir (G. 1).

11  
Ger â le mi yan cüm le ta bî

13  
ban ba şed ya ri hey sul ta ni men

G.1. Birinci Bölüm, 11.-14. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 509)

Karadeniz<sup>23</sup>, Nikriz makamının seyir özelliklerini, “gerek Nevâ, gerek Hüseyinî perdeleri üzerinde kısa duruşlar yaparak Hicaz makamının çeşnisini meydana getirdikten sonra, dönüşte Eviç yerine Acem perdesi kullanarak Hicaz makamı gibi iner ve Rast perdesinde karar verir” cümlesiyle açıklamış; Nâsır Abdülbâkî Dede<sup>24</sup> ise

21 Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul 1963, s. 92.

22 Evhadüddîn-i Kirmânî, *Rubâiler*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul 1999, s. 410.

23 M. Ekrem Karadeniz, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*, Ankara 1983, s. 90.

24 Nâsır Abdülbâkî Dede, *Tedkîk ü Tahkîk / İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, Çev. Yalçın Tura, İstanbul 2006, s. 45.

aynı makam için “Evc perdesini Acem’e dönüştürerek Hicâz yaparak Râst perdesinde karar verir. Sonrakilerin, Evc perdesi yerine Acem perdesini koymaları dışında, bu bileşim hakkında görüş ayrılığı yoktur” ifadelerini kullanmıştır.<sup>25</sup>

Üçüncü mısradaki görülen Hüseyinî makamı ise, çoğunlukla Nevâ ve Hüseyinî perdelere terennüme başlayıp Dügâh perdesinde karar veren bir makam olarak tarif edilmektedir.<sup>26</sup> Nikriz makamından farklı olarak, dizisinde Çârgâh perdesine yer veren bu makamın karakteristik ezgisel yapısı gereği Hüseyinî perdesi vurgulanmaktadır (G. 1).

Rubainin sözleri dikkatle incelendiğinde, bestecinin, makam değişikliği yönündeki tercihinin zemin teşkil eden anlamsal yapının şu şekilde yorumlanması mümkündür:

Birinci, ikinci ve dördüncü mısralarda, *gönlü tutuşturan, yolu kısaltan ve derde deva olan Tanrıdan* söz edilirken, üçüncü mısradaki - diğerlerinden farklı olarak ve eserde ilk kez - *insandan* söz edilmekte, Tanrı’nın ifade edilmesinde kullanılan vasıta olarak Nikriz makamına, bu noktada *yer verilmediği* görülmektedir. Tanrı’nın birliğini simgeler nitelikteki yapı, söz konusu *insan* olduğunda bozulmakta, ancak söz Tanrı’ya geldiğinde yeniden eski seyrine dönmektedir. Üçüncü mısra dışındaki yapıların Nikriz makamında oluşu, bu yorumu desteklemektedir.

Bu durum, bestecilik açısından, Birinci Bölüm’ün, Mevlevîlik anlayışına uygun bir şekilde kurgulandığının da göstergesidir. Şöyle ki, Birinci Bölüm; tasavvufun ilk mertebesi olan *şeriat* karşılık gelmekte ve bu mertebede insan, Tanrı’nın zuhuru- nu, kendisi dışında bir noktada görmekte, O’nu kendisinden ayrı bilmektedir.<sup>27</sup> Dolayısıyla Tanrı hakkında söz söylemenin ayrı, insan hakkında söz söylemenin ayrı makam düzenleriyle ifade edilmiş olması, söz konusu *ayrılığın* etkisini artırmakta, eserin anlamsal boyutunu güçlendirmektedir.<sup>28</sup>

Birinci Bölüm’ün 33 ila 50. ölçüleri arasında yer alan ve Ebû Saîd Ebu’l-Hayr’a<sup>29</sup> (967-1049) ait olan ikinci rubainin Farsça sözleri ve Türkçe tercümesi şu şekildedir:

*Yâ Rab zi dü kevn bî-niyâzem gerdan* (Yârabbi! Beni iki dünyadan da âzat eyle)

*V’ez efser-i fakr ser-firâzem gerdan* (Yokluk -fakr- tacı ile benim başımı yücelt)

*Ender haremeh mahrem-i râzem gerdan* (Senin hareminde beni sırma mahrem eyle)

*An reh ki ne sây-i tüst bâzem gerdan* (Sana doğru olmayan yoldan beni geri çevir)

25 Yalçın Tura; Abdülbâki Dede’nin, söz konusu tarifte yer verdiği “sonrakiler” ifadesiyle 15. yüzyılda yaşamış olan Türk müziği nazariyatçısı Lâdikli Mehmed Çelebi’yi ve ondan sonra gelenleri kastettiğini ileri sürmektedir. Detaylı bilgi için, bkz. Nâsir Abdülbâki Dede, *a.g.e.*, s. 20, 23.

26 M. E. Karadeniz, *a.g.e.*, s. 99.

27 A. Gölpinarlı, *a.g.e.*, s. 92.

28 Bu noktada; eserin, müzik-terapi alanının konusu olan *makamların genel kabul gören his tanımları* yönünden de ele alınması mümkündür. Ancak bu çalışmanın makamsal yönü, yalnızca nazari kaynaklardaki perde merkezli tariflerle sınırlı tutulduğundan, söz konusu alana değinilmemiştir.

29 Ebû Saîd Ebu’l-Hayr, **Rubailer**, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul 2013, s. 257.

Bu rubaide de benzer bir kurgu üzere; birinci, ikinci ve dördüncü mısralarda Bûselik makamının işlendiği, üçüncü mısraın geçtiği 43 ila 45. ölçüler arasında ise Pençgâh-ı Zâid makamına yer verildiği görülmektedir (G. 2).

41  
hey yi yar hey yi dost be li ya ri men

43  
En ni der ha re met mah re mi ra

45  
zem ger dan hey yar hey yi dost

47  
be li ya ri men An ni reh ki ne su

49  
yi tü tüs tü ba zem ger dan

G. 2. Birinci Bölüm, 41.-50. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 510-511)

Karadeniz, Bûselik makamını; “Çoklukla Çârgâh veya Rast, Çârgâh perdelerinden terennüme başlayıp Çârgâh perdesi üzerinde hafifçe Acem makamının çeşnisini meydana getirir. Bu esnada Bûselik perdesi üzerinde de hafif duruşlar yapıp Zengûle perdesini kullanarak Dügâh'ta karar verir”<sup>30</sup> şeklinde tarif etmektedir. Pençgâh-ı Zâid makamına ise Nâsır Abdülbâki Dede “İsfahan yaparak başlayıp Râst perdesinde karar verir”<sup>31</sup> cümlesiyle yer vermektedir.

Bestecinin, makam değişikliği yoluyla gerçekleştirdiği metin vurgusu yine mısra aralarındaki detaylarla anlaşılmaktadır:

Bu rubainin ilk mısraından itibaren, önceki rubaiden farklı olarak, *Tanrı hakkında* değil, *Tanrı'ya yönelik* ifadelerin yer almakta olduğu görülmektedir. Tanrı hakkındaki ifadelerin işlendiği kısımda Nikriz makamının kullanılarak, Tanrı'ya yönelik ifadelerin bulunduğu kısımda Bûselik makamı ile devam edilmiş olması dikkat çekicidir. Bu durum, sözlerin anlam değişimleriyle makam değişimlerinin paralellliğini göstermesi bakımından önemlidir.

30 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 109.

31 Nâsır Abdülbâki Dede, a.g.e., s. 44.

İlk iki mısraın akabinde başlayan ara sazda, 41. ölçüde Nikriz, 42. ölçüde ise Râst makam yapılarına ait ezgisel hareketlerle; “Ender harem mahrem-i râzem gerdan”, yani “Senin haremimde beni sırma mahrem eyle” mısraının geçtiği kısımda, 43 ila 45. ölçüler arasında ve 47. ölçüde Pençgâh-ı Zâid makamına ait ezgisel yapının Râst perdesi üzerinde işlenmesiyle *sırlanan* Bûselik makamına, 48. ölçüde başlayan “An reh ki ne sÿy-i tÿst bâzem gerdan”, yani “Sana doğru olmayan yoldan beni geri çevir” mısraı ile *geri dönülmektedir* (G. 2).

53. ölçü ile başlayan üçüncü dörtlüğün Farsça mısraları ve Türkçe tercümesi aşağıda görülmektedir<sup>32</sup>:

*Men bende-i sultânem sultân-ı cihânânem* (Ben sultanın, dünya sultanının kuluyum)  
*Z'an dem ki ruhaş dîdem şûrîde vü hayrânem* (O'nun yüzünü gördüğümden beri şaşkınlım,  
 hayranım)  
*Men ô şüdem ô men şüd ez cân ü dilem ten şüd* (Ben O oldum, O da ben. Candan,  
 gönülden bedenim gitti)  
*Peyveste çirâ bâşed in nâle vü efgânem* (Bu feryad, figan niçin çıkıp duruyor)

Râst makamında seyreden bu rubainin, 55 ila 57. ölçüleri arasındaki kısmında Hüseyinî-Aşîrân makamının yer aldığı görülmektedir (G. 3).

55

ni ci han ba nem zan ni dem ki ru haş

57

di dem şu ri de vü hay ra nem

G. 3. Birinci Bölüm, 55.-58. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 511)

Karadeniz<sup>33</sup>, Râst makamının eskiden beri ana makam olarak kullanıldığını belirterek makamın çıkıcı dizisi için Râst, Dügâh, Segâh, Çârğâh, Nevâ, Hisârek, Evc ve Gerdâniye perdelerini sıralamakta, makam tarifi için ise şu cümlelere yer vermektedir:

*Rast makamı Rast veya uygun diğer bir perdeden terennüme başlayıp önce Nevâ perdesine kadar olan sahada dolaşır. Rast perdesini fazla tekrar edere ve bu perde üzerinde kısa duruşlar yaparak makamın kendine has çeşnisini meydana getirdikten ve iskanın diğer perdelerinde de dolaştıktan sonra yine aynı şekilde dönüp Rast perdesi üzerinde karar verir. Seyri sırasında Nevâ perdesi üzerinde de kısa duruşlar yapar.*

32 Bu dörtlüğün hangi dîvânda yer aldığı tespit edilememiştir.

33 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 85-86.

Hüseyinî-Aşîrân makamı ise, özetle, Hüseyinî makamının özelliklerini gösterdikten sonra, Râst ve Arak perdelerini kullanarak Hüseyinî-Aşîrân perdesinde karar vermektedir.<sup>34</sup>

57. ölçüde, *karışık, perişân, âşık, tutkun* gibi anlamlara gelen *şûrîde* sözcüğüyle<sup>35</sup> Hüseyinî-Aşîrân perdesine inen söz konusu yapının, âyinin Üçüncü Bölüm'ünde yer alan, Ahmet Eflâki Dede'nin<sup>36</sup> "Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur" mısraı ile başlayan gazelinin de içerecek şekilde 9 ila 48. ölçüler arası boyunca (Bkz. Ek) işlenecek olan Hüseyinî-Aşîrân makamına bir gönderme olarak nitelendirilebilmesi mümkündür. Öyle ki, söz konusu mısralarda geçmekte olan *şaşkınlık* ve hayranlığın kaynağı, tasavvuf geleneğinde, *şeriat* ve *tarikât* mertebelerini aşmış olan *âşığa*, ancak orada, yani *hakikat* mertebesinde görünür olacaktır.

Eserin Birinci Bölüm'ü, Mevlânâ'ya ait bir gazelin<sup>37</sup> ilk iki mısraı ile sonlanmaktadır:

*Bi-yâyîd bi-yâyîd ki dil-dâr resîdest (Gelin, gelin, sevgili geldi)*

*Bi-yâyîd bi-yâyîd ki gülzâr demîdest (Gelin, gelin, gül bahçesi şenlendi)*

Mâhur makamında başlayan bu kısım; sözlerin, 71. ölçü ile başlayan ikinci mısraında Nikriz makamına geçki yapılmasının ardından, 73. ölçüde başlayan ara saz ile birlikte Nev-eser makamında devam etmektedir (G. 4).

71

Her ki gül zar bi de mi dost hey yi hey ya ri men

73

75

G. 4. Birinci Bölüm, 71.-76. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 511-512)

İkinci Bölüm'ün başında da devam edecek olan söz konusu *yeni* makam, az sonra verilecek olan *1. Selâm*'ın habercisidir ki, bu, âşığa, mutlak bilgiyi temsil eden

34 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 79; Nâsır Abdülbâkî Dede, a.g.e., s. 52.

35 Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara 2007, s. 1004.

36 Feridun Nafiz Uzluk, *Ahmet Eflâkî Dede*, Ankara 1962, s. 295-296.

37 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, Çev. Abdülbâkî Gölpınarlı, C. 3, İstanbul 2007, s. 38.

*ilm'el yakîn* mertebesine ulaşıldığını müjdelemektedir. Gölpinarlı'ya göre<sup>38</sup>, böylece; Tanrı'nın, insandan ayrı bir noktadaki zuhurundan, *vahdetin* bir *görüş* haline geldiği noktaya, *tarikât* mertebesine ulaşılmaktadır.

Birinci ve İkinci Bölümler arasında bir geçiş teşkil eden Nev-eser makamındaki ara saz ile, insanın manevî yolculuğundaki mertebelerin birbirleriyle olan bağlantısı, kompozisyon yoluyla vurgulanmaktadır.

### İkinci Bölüm'de Yer Alan Şiir ve Makamsal Bağlantıları

İkinci Bölüm, 4 mısra ve 1 ara sazdan oluşmaktadır. Kemâl-i Fârisî'ye ait<sup>39</sup> bir gazelden alınmış olan söz konusu mısralar, Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda görülmektedir:

*Ey âşıkân ey âşıkân ez âlem-i cân âmedem* (Ey aşıklar, ey aşıklar, can aleminden geldim)  
*Ser der fiken can der taleb cûyâ-yı cânân âmedem* (Başım önde, gönül heveste;  
 sevgiliyi aramaya geldim)

*Ey mutribân ey mutribân savt ez nevâ âverdeem* (Ey mutribler, ey mutribler, sesim, nevâ  
 makamından çıkıyor)

*Cün andelîb ez şevk-i gül her dem gazelhân âmedem* (Gülün şevkiyle bülbül gibi hep gazel  
 okuyarak geldim)

Genelinde Nev-eser makamının işlendiği bu bölümün, 17 ila 24. ölçüler arasında seyreden üçüncü mısraında Nihâvend ve Şedarabân makamlarına ait ezgisel yapıların yer aldığı görülmektedir (G. 5).

17  
 Saz  
 Ey mu mut rı ban

19  
 ban ey mut mut rı ban

21  
 Saz  
 Savt ez ez ne va

23  
 va a ver ver de em

G. 5. İkinci Bölüm, 17.-24. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 513)

38 A. Gölpinarlı, a.g.e., s. 107.

39 A. Gölpinarlı, a.g.e., s. 33.



Karadeniz'in tarifine göre<sup>40</sup> Nev-eser makamı; çoğunlukla Nevâ perdesinden tenrennûme başlayıp Nim Hisâr ve Evc perdeleriyle Gerdâniye, Muhayyer ve bazen Nim Sünbüle perdesine kadar çıktuktan sonra aynı şekilde Nevâ perdesine inerek kısa bir duruş yapmakta, daha sonra Nim Hicâz, Nim Kürdî ve Dügâh perdelerini kullanarak Râst perdesinde Arak perdesiyle karar vermektedir.

Şedarabân makamı için ise Hâşim Bey şu tarife yer vermektedir: “İlkin hicâz, nevâ, evç, şûri ile gerdaniye, muhayyer basıp tekrar nevâ'ya kadar inip daha sonra nevâ, çargâh, kürdi, dügâh, rast, irak, aşiran ile yegah'da karar verir.”<sup>41</sup>

Nev-eser makamından farklı olarak, dizisinde Çargâh perdesine yer veren Nihâvend makamı ise<sup>42</sup> yine Râst perdesinde karar vermesine rağmen seyri ve kullandığı dizi itibarıyla farklı bir yapı ile duyurulduğundan, Nev-eser'in etkisini değiştirmekte, yeni bir yapıya kapı aralamaktadır.

Sözlerin içeriğine dikkat edildiğinde görülmektedir ki; Nev-eser'den Nihâvend'e yapılan geçki, icracılara yönelik “Ey mutribân ey mutribân” nidasıyla yapılan çağrının destekleyicisi olarak, *yeni makamlarla*, dikkatleri sazanelere ve müziğe, dolayısıyla *söylenen yeni mısralara* çekmektedir. Nevâ perdesinden, bir oktav pestinde yer alan Yegah perdesine kadar inilip burada kalış yapılarak oluşturulan Şedarabân makamına özgü ezgisel yapının ise söz konusu çağrının devamında dile getirilen “savt ez nevâ âverdeem (sesim Nevâ'dan/âhenkten/makamdan geliyor” cümlesiyle ilişkilendirilmesi mümkündür.

İkinci Bölüm'ün sonunda yer alan; Tanrı'nın, âşıkların kalp gözünü açarak, bilinmeyen, onlar için bilindir kıldığının ve *vahdetin*, - *görüş* halinden - *oluş* haline taşındığı mutlak tecrübeye, yani *ayn'el yakîn* (hakikat) mertebesine ulaşıldığının müjdelendiği 2. *Selâm*'la<sup>43</sup>, âyinin Üçüncü Bölüm'üne geçilmektedir.

Bu kez İkinci ve Üçüncü Bölümler arasında yer alan ve Büselik makamının işlendiği ara saz ile, birbirinden ayrı bölümlerle sembolize edilen, insanın manevi yolculuğundaki mertebeler arasındaki bağlantı vurgulanmakta, dolayısıyla Üçüncü Bölüm'ün başlangıç makamı da bu şekilde *çağrıştırılmış* olmaktadır.

### Üçüncü Bölüm'de Yer Alan Şiirler ve Makamsal Bağlantıları

Üçüncü Bölüm'ün ilk 8 ölçüsü boyunca seyreden Farsça mısralar, Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda yer almaktadır<sup>44</sup>:

40 M. E. Karadeniz, *a.g.e.*, s. 89.

41 Gökhan Yalçın, *Hâşim Bey Mecmuası / Birinci Bölüm - Edvâr*, Ankara 2016, s. 187.

42 M. E. Karadeniz, *a.g.e.*, s. 88.

43 A. Gölpinarlı, *a.g.e.*, s. 107.

44 Bu dörtlüğün hangi divânda yer aldığı tespit edilememiştir.

*Hû zenem ber kudsiyan her şeb zi dil hû hû zenem (Her gece meleklerle gönülden hû hû derim)*  
*Ber cemâl-i Hak heme yâhû ve yâ men hû zenem (Hakk'ın cemâline hep hû, yâ hû derim)*  
*Dil çü cây-i Hak büved Hak bâ menest ü men be Hak (Gönül Hakk'ın yeri olunca Hak*  
*benimledir ben Hakk'la)*  
*Hak be Hak vâsül şüde ber hîştên hû hû zenem (Hak Hakk'a kavuşunca, kendime hû hû derim)*

Hemen öncesinde yer alan ara sazla birlikte geçilen Bûselik makamında seyreden gazelde, eserin Birinci ve İkinci Bölümlerine gönderme niteliğinde Nikriz ve Bûselik makam yapılarına yer verilmesinin ardından, üçüncü mısraın seslendirildiği 5 ve 6. ölçülerde (Görsel 6) Hisâr makamına geçildiği görülmektedir.

5

dil çün ca yi ra hak bü ved hak

6

ya me nest ti men be hak

G. 6. Üçüncü Bölüm, 5.-6. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 514)

Hisâr makamı, başlangıçta Hisâr perdesi kullanarak Hüseyinî perdesi üzerinde yaptığı duruşlarla, tiz tarafta Şehnâz makamının çeşnisini hafifçe göstermek ve inişte Hüseyinî makamının çeşnisi ile karar vermek suretiyle meydana getirilmektedir.<sup>45</sup> Kantemiroğlu, Edvâr'ının "Hisâr makamının hükmü" bölümünde şu ifadelere yer vermektedir<sup>46</sup>:

*Hisâr makamı, kendi perdesinden daha ince sesli perdelerle hareket ederken, Şehnâz perdesiyle çok iyi uyuyor; öyle ki, Şehnâz'sız Hisâr makamı olmaz, denebilir. İnce sesli perdelerden kalın seslilere doğru inerken, Muhayyer'den sonra Şehnâz perdesine basar; oradan, Gerdâniye'yi atlayıp Evc'e, Evc'den Hüseyinî'ye, Hüseyinî'den kendi perdesine, kendi perdesinden, Nevâ'yı atlayıp, birdenbire Çârgâh perdesine düşer; oradan da, tam perde ile (Segâh'la) Düğâh'a, karar vermeye gelir.*

Mısraların içeriğine dikkat edildiğinde; birinci, ikinci ve dördüncü mısralarda şa-irin kendisi olan öznenin, üçüncü mısradaki yer alan "Hak benimledir" ifadesi ile birlikte değişikliğe uğrayıp Tanrı olarak ele alınmış olması, metnin, Birinci Bölüm'deki yapılara benzer türde bir makamsal değişiklik ile desteklendiğini ortaya koymaktadır.

45 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 103.

46 Dimitri Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Mûsikîyi Haflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı) I. Cilt / İnceleme-Edvâr*, Haz. Yalçın Tura, İstanbul 2001, s. 79.

Üçüncü Bölüm'de yer alan ve Dîvân-ı Kebîr'den alınmış olan bir başka gazelin<sup>47</sup> mısraları, Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda görülmektedir:

*Câme siyeh kerd küfr nûr-ı Muhammed resîd* (Küfür karalar giyindi; -çünkü- Muhammed (a.s.)'in nûru erişti)

*Tabl-ı bekâ küftend milk-i muhalled resîd* (Bekâ davulunu çaldılar; -çünkü- ebedi saltanat geldi)  
*Dil çü suturlâb şüd âyet-i heft âsüman* (Gönül, yedi göğü gösteren üstürlâb -gibi- olunca)  
*Şerh-i dil-i Ahmedî heft mücellled resîd* (Muhammed (a.s.)'in hallerinin -iç dünyasının- şerhi, yedi cilde ulaştı)

Hız. Muhammed'in isminin geçtiği bu gazelin tamamında yalnız Evc makamının işlendiği, makamı değişikliğe uğratacak başka herhangi bir yapıya yer verilmemiş olduğu görülmektedir (G. 7).

63

Ca me si yeh kerd kü für nu ri Mu ham med re sid

67

Tab lı be ka küf tend mil ki mu hal led re sid

71

dil çü su tur lâb şüd a ye ti heft a su man

75

şer hi di li ah me de hef ti mu hal led re sid

G.7. Üçüncü Bölüm, 63.-78. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 516)

Evc makamı, genellikle Acem ve Evc perdelerinden seyre başlayıp Gerdâniye, Mu hayyer, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh perdeleri üzerinde dolaşıktan sonra aynı şekilde Evc perdesine inmekte ve bu perde üzerinde kısa duruşlar yaptıktan sonra Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh ve Râst perdeleriyle Arak perdesinde karar vermektedir.<sup>48</sup>

Bu bölümde karşılaşılan Evc makamının; daha önce, Birinci Bölüm'ün, *Tanrı hakkındaki* sözler içeren ilk rubaisi ile *Tanrı'ya yönelik* sözlerin bulunduğu ikinci rubaisi arasında *bağlantı* kurmaya çalışan terennümün 23. ölçüsünde, kısa süreli bir ezgisel yapı ile yer almış olduğu görülmektedir (G. 8).

47 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, Çev. Abdülbâki Gölpınarlı, C. 4, İstanbul 2007, s. 391.

48 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 83.

21

hey yi hey ih san me ded vay vay

23

hey yi hey Guf ran me ded vay vay

G. 8. Birinci Bölüm, 21.-24. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 509)

Birinci Bölüm’de yer alan ve Üçüncü Bölüm’de daha uzun soluklu bir işlenişle birlikte anlam kazanan bu yapı doğrultusunda, Hz. Muhammed’in, Tanrı ile kul arasındaki *aracılığı* göz önünde bulundurulduğunda, Evc’in, Birinci Bölüm’deki *aracılık* görevinin yanı sıra Üçüncü Bölüm’de peygamberin övüldüğü gazel boyunca doğrudan işlenmiş olması, bestecinin bu makam yapısını güçlü bir sembolik nokta olarak vurgulamış olduğunu desteklemesi bakımından önem arz etmektedir.

Bu gazelin ardından, Evc’den - dolayısıyla Hz. Muhammed’den - sonra, 98. ölçüde başlayan ve yeni bir tema olarak Mevlânâ’ya dair mısralar içeren Türkçe dörtlük ise şu şekildedir<sup>49</sup>:

*Ey müşşidimiz rehberimiz Mevlânâ*  
*Sultân-ı sükûn-âverimiz Mevlânâ*  
*Bin bir suçumuz var biliriz biz*  
*Ammâ yine dönmez ellerimiz Mevlânâ*

Eserin diğer bölümlerinde de sıklıkla karşılaşılmış olan, özne değişikliği ile birlikte makamsal yapıların da çeşitlilik göstermesinin bir örneği olarak, öznesi Mevlânâ olan söz konusu dörtlükte, Evc makamından sonra farklı bir makama geçildiği görülmektedir. Genelde Hicazkâr makamının işlendiği açıkça görülen dörtlüğün, 108 ve 109. ölçülerinde Hüzam makamına, 112. ölçüsünde ise Hicâz Rûmî makamına ait ezgisel yapılar yer almaktadır (G. 9).

49 Bu dörtlüğün hangi şaire ait olduğu tespit edilememiştir.

98

Ey mür\_şi di miz reh be ri miz\_ Mev lâ\_ na\_ Sul ta nı sükûn

104

a\_ ve ri miz Mev\_ lâ\_ na\_ Bin bir su çu muz\_

108

var\_ bi\_ li\_ riz\_ biz\_ am\_ ma\_ ki Dön mez\_ yi\_ ne\_

112

el\_ le\_ ri\_ miz\_ Mev\_ lâ\_ na\_

G. 9. Üçüncü Bölüm, 99.-114. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 516-517)

Karadeniz'in<sup>50</sup> tarifine göre Hicazkâr makamı; Mâhur ve Gerdâniye perdelerinden başlayarak Şehnâz ve Tiz Segâh perdelerine kadar çıktuktan sonra aynı perdelerle Nevâ perdesine kadar inmekte ve bu perde üzerinde Hicâz çeşnisi ile kısa bir duruş yaparak Çârgâh, Segâh ve Zengûle perdeleri ile Râst perdesinde karar vermektedir.

Metnin içeriğine bakıldığında görülmektedir ki; ilk iki mısradaki Mevlânâ'ya yönelik bir çağrının Hicazkâr makamı ile ifade edilmesi söz konusu iken, devamındaki mısradaki bu çağrının *sebebi* 108. ve 109. ölçülerde, “Bin bir suçumuz var biliriz biz” mısramında duyurulan Hüzâm makamına özgü bir ezgisel yapı ile ortaya koyulmaktadır. 112. ölçüde yer alan ve “ellerimiz” sözcüğünün ikinci hecesinde Nevâ perdesi yerine kullanılan Hicâz perdesi ise, Râst perdesi üzerine kurulmuş bir *Hicâz Rûmî* makam yapısının bir özelliği olarak dikkat çekmektedir. Karadeniz, bu makamın karakteristiğini (Dügâh kararlı bir tarif üzere), karara gitmeye yakın Hüseyinî yerine Hisâr perdesinin kullanılması olarak ifade etmektedir.<sup>51</sup> Tarife uygun şekilde karara giderken, Mevlânâ Celâleddîn-i *Rûmî*'ye yönelik yakarışın altını çizen söz konusu perdenin (Nevâ yerine Hicâz perdesi) Hicâz *Rûmî* makamı yoluyla belirtilmesi, bes-tecinin, eserinde sözcüklerle ilişkili olarak böylesi bir detaya yer vermiş olması dolayısıyla değer taşımaktadır.

Üçüncü Bölüm'ün son dördlüğü, Mevlânâ'ya ait Arapça bir rubai<sup>52</sup> olup mısraları Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda yer almaktadır:

50 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 91.

51 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 105.

52 Mevlânâ Celâleddin, **Rubâiler**, Çev. Abdûlbâki Gölpinarlı, İstanbul 2009, s. 19.

*Mevlâye ene'-tâibü mimmâ selefâ* (Ey Allah! Geçmiş günahlarıma tevbe ediyorum)  
*Hel yukbelü övrü âşıkın kad telefâ* (Kendinden geçmiş bir âşıkın övrünü kabul eder misin?)  
*În kâne nedâmeti sudûran ve cefâ* (Benim pişmanlığım bile bir (varlık) ifadesi ve eziyet ise de)  
*Mevlâye afallâhu afallâhu afâ* (Ey Mevlâm sen affet, sen affet, sen affet!)

Büyük bölümünde Nikriz makamının işlendiği bu rubainin yalnız üçüncü mısraın yer aldığı kısmın iki ölçüsünde (134 ve 135. ölçüler) bu makamın dışına çıkılmakta, sözlerle bağlantılı olarak yapılan bir geçki dolayısıyla Segâh makamı sesleri duyulmaktadır (G. 10).

125

Mev lâ yi e net ta i bü mim ma se le fa Hel

130

yuk be lü sır rı a şı kın kad te le fa İn

134

kâ ne ne da me ti su du den ve ce fa Mev

138

lâ yi a fel la hü a fel la hü a fa

**G. 10.** Üçüncü Bölüm, 125.-141. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 517)

Rubaide yer alan “Benim pişmanlığım bile bir varlık ifadesi ve eziyet ise de” cümlesiyle vurgulanan, *kendini Tanrı'nın dışında görmenin fark edilme anı*, Nikriz makamının dışına çıkılarak 134 ve 135. ölçülerde gösterilen Segâh makamı ile sembolize edilmektedir (Görsel 10).

Rubainin son mısraları, *af dileme* temasını işlemeye devam etmesi dolayısıyla bir önceki dörtlükle anlamsal bütünlük sağlamaktadır. Mevlevî âyinlerinin en coşkulu bölümleri üçüncü bölümlerdir<sup>53</sup> ve Batanay'ın, bu bölümü, *tövbe ederek* sonlandırması, sık rastlanmayan bir tercih olarak göze çarpmaktadır.

Söz konusu rubai, Nâyi Osman Dede'nin Çârgâh Mevlevî Âyini'nde de yer almakta, ancak bu âyinde Üçüncü Bölüm, bu rubainin ardından gelen bir beyit ve iki gazelden sonra sonlanmaktadır.<sup>54</sup> Aynı durum, Abdurrahîm Kühî Dede'nin, Hicâz

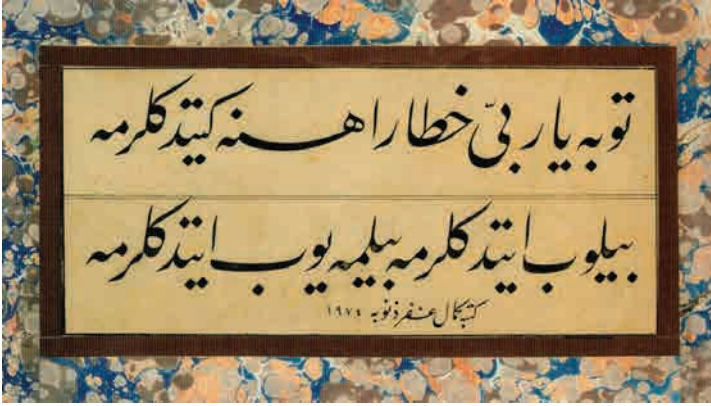
53 Fuat Yöndemli, *Mevlevîlikte Semâ ve Musıkî*, İstanbul 2007, s. 337.

54 S. Heper, a.g.e., s. 91-92.



Mevlevî Âyini'nde de görülmektedir.<sup>55</sup> Batanay'da ise bu rubai, âyinlerin müzikal ve sözel açıdan en coşkulu bölümleri olan üçüncü bölüme *son söz* olarak seçilmiştir. Batanay'ın, bu tercihinin altında yatan sebep, *hattatlığının* göz önünde bulundurulmasıyla açıklığa kavuşmaktadır.

Hattatların, eserlerinin sonlarına ekledikleri *ketebelerde* (imzalarda), isimlerini, benzer bir af cümlesi ile birlikte kaydetmeleri gelenektir. Bu detay, bestecinin, eserinde, hattatlığın ileri gelen bir imzaya yer vermiş olduğunu göstermekte, *son söz* olarak bir hat imzasını *çağrıştırır* nitelikteki mısra (Ey Mevlâm sen affet, sen affet, sen affet!) ile eser boyunca makamsal yapılarla vurguladığı kişi, karakter ve kavramlara, *imza* mahiyetinde bir yenisini eklemektedir. Bu noktada, Kemal Batanay'ın bir hattını örnek olarak vermek yerinde olacaktır (G. 11):



G. 11. Kemal Batanay, Celf ta'lik levha, 13,5 × 28 cm (M. Serin, a.g.e., s. 153)

Sinan Zeyneloğlu koleksiyonunda bulunan 1974 tarihli levhasında, Batanay, şu beyti hat ile kaydetmiş ve imzalamıştır<sup>56</sup>:

*Tevbe yâ rabbi hata râhuna gittiklerime*

*Bilüp ettiklerime bilmeyüp ettiklerime*

[İmza:] *Ketebehu Kemal gufira zünûbuhu (Günahları bağışlansın onu Kemal yazdı)*

#### Dördüncü Bölüm'de Yer Alan Şiir ve Makamsal Bağlantıları

Dîvân-ı Kebîr'de yer alan ve Mevlevî âyinlerinin son bölümlerinde kullanılması gelenek olan, âyinin son gazelinin<sup>57</sup> Farsça mısraları ve Türkçe tercümesi şu şekildedir:

55 S. Heper, a.g.e., s. 207-208.

56 M. Serin, a.g.e., s. 152.

57 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, Çev. Abdûlbâki Gölpınarlı, C. 7-2, İstanbul 2007, s. 261.

*Sultân-ı menî sultân-ı menî (Sultânımsın, sultânımsın)*  
*Ender dil ü cân îmân-ı menî (Cânımda, gönümde imânımsın)*  
*Der men bi-demî men zinde şevem (Bana üflersen ben dirilirim)*  
*Yek cân çi şeved sad cân-ı menî (Bir cân da nedir? Yüz cânımsın)*

Semâzenlere, mutlak gerçeğe yani *hakkâ'l yakîn* mertebesine ulaştıklarını müjdeleyen 3. *Selâm* ile birlikte başlayan ve tamamında Nikriz makamının işlendiği Dördüncü Bölüm, Tanrı varlığıyla birlikte var oluşu ve her şeyi bu mertebede tanıyışı ifade etmektedir.<sup>58</sup> Üçüncü Bölüm'de en yüksek kavrayışın tecrübe edildiği *hakikat* mertebesinden sonra gelen bu bölüm ile, döngü tamamlanmakta ve *marifet* mertebesine ulaşılmaktadır. Tasavvufun bir kolu olan Mevlevîliğin; insanın, Tanrı'ya ulaşma yolculuğunu, şeriat, tarikat, hakikat ve marifet mertebeleri ile sembolize eden âyin kurgusu, Güray'a göre "Tanrı'nın kelâmından gelen doğaya dair bilginin, Tanrı'nın güzelliğinden meydana gelmiş insan tarafından keşfedildiği, bu keşfe dayalı olarak insanın aşama aşama Tanrı'ya yakınlaşacak bir olgunluğa ulaşmaya gayret ettiği ve hiç bitmeyecek bu yolculuğun duraklarında ölümsüz ruhu ile Tanrı'ya kavuştuğu bir döngüyü anlatmaktadır."<sup>59</sup> Bu yaklaşımın ürünü olarak, âşıkların, Tanrı'ya olan yolculuklarında, olgunlaştıktan sonra, *yolu* değil, - başa dönerek - *döngüyü* tamamlamaları, söz konusu âyin ilk ve son sözlerinin Nikriz makamında bestelenmiş olmasıyla ifade bulmaktadır.

### Sonuç

Yapılan analiz doğrultusunda elde edilen bulgular ışığında, Kemal Batanay'ın, edebî kişiliğinden ileri gelen ve sözü ön planda tutan yaklaşımının, müzik eserlerinde çeşitli şekillerde yansımalarının bulunduğu ortaya konulmuş, müzikal yapının, metinle ilişkili olduğu öngörüsünden hareketle, söz konusu yönünün, besteciliğine etkisi değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Kemal Batanay'ın; *ayrı kişi ve konulara* dair sözleri, *ayrı makam yapıları* ile ifade etmedeki tercihi, şiirleri, kendi içlerinde doğal bir bölünmeye sevk etmiş, mısralar arasındaki anlamsal değişim, söz konusu detayın gözetilmesi sayesinde, müzikal kompozisyon yoluyla desteklenmiştir.

Eserin Birinci Bölüm'ünde, - makam kullanımı yoluyla - Tanrı ile insanın birbirinden ayrı noktalarda ifade edilmiş olması; çeşitli mertebelerin kat edilmesinden sonra, manevî yolculuğun Râst perdesi kararlı Nikriz makamındaki çıkış noktasından *bir perde* daha *yüksekte*, Dügâh perdesi kararlı makamlarla devam etmiş olması (Bkz. Görsel 6); ve sırasıyla, *Tanrı, insan, sır, mutribân, Hz. Muhammed, Hz. Mevlânâ* ve

58 A. Gölpinarlı, a.g.e., s. 92.

59 Cenk Güray, "Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 56, Ankara 2010, s. 131.

*tövbe* sembol ve kavramlarının her biri için - anlatıma, çeşitli makamsal değişikliklerle devam etmek üzere - yeni birer sayfa açmış olması, bestecinin, bu kavramları ve kavramların birbirlerinden *ayrı* oluşlarını makam yoluyla da çağrıştırmakla vurguladığına dair çıkarımlar sağlamaktadır.

Örneğin; *sırra mahrem eylemek* fiilinin yer aldığı mısırda (G. 2), *sır* sözcüğünün, kesitin asıl makamının dışındaki makamsal yapılarla *gizlenmesi*, bestelenme aşamasında, eserin metin veya müziğinin bir diğerinden ayrı ve/veya üstte düşünülmediğini göstermektedir.

Söz konusu sembol ve kavramların arasındaki farklılıkların, ayrı makam yapılarıyla desteklenmiş oluşunun yanı sıra, her bir yapının kendi içindeki durumu da aynı sembolü farklı bir yolla vurgulamaktadır. Örneğin; Mevlânâ'ya yönelik övgülerin yer aldığı mısralarda (G. 9) Hicazkâr makam yapısının, Hüzûm ve Hicâz Rûmî makam yapıları ile çeşitlendirilmiş olduğu görülürken, Hz. Muhammed'e yönelik övgülerin yer aldığı mısralarda (G. 8) Evc makam yapısının kesinlikle bozulmaması, - O'nun, İslâm inancına göre Tanrı'nın kulu ve elçisi olduğunun şüphesiz kabulü gibi - sarsılmaz bir bütünlük ve kesinlikle yalnız bu makamın işlenmesi ve daha önce vurgulandığı üzere, söz konusu makam yapısına - Birinci Bölüm'de yine Hz. Muhammed ve *aracılık* sembolünü çağrıştıran nitelikte yer verilmesinin dışında - eserin başka hiçbir kesitinde rastlanmamış olması dikkat çekici bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır.

Batanay'ın, sözlerin anlamsal içeriğini müzik yapısı ile destekleyen bestecilik yaklaşımının; edebî ve dinî hassasiyetinin müzik alanındaki yansımaları ve bu anlatımcı sanat alanlarını, sembolist bir bakış açısıyla bir arada düşünmüş olduğunun göstergesi olarak değerlendirilmesi mümkündür. Bu noktada başvurulan sembolizm ve temel ilkeleri, edebiyat ile müzik arasındaki bağlantı noktalarının altını çizerek, eserin, semantik yapısını güçlendirmek ve art alanlarının anlaşılabilirliğini çeşitli detaylar vasıtasıyla artırmak üzere elverişli bir zemin sunmaktadır. Bu tür ve formdaki, semboller aracılığıyla anlatımın yoğun bir şekilde gerçekleştiği müzik eserlerinin arka planının, anlamsal ve simgesel boyutta bir metin analizi ile detaylandırılarak incelenmesi gerekliliğinin göz önünde bulundurulmasıyla hazırlanmış olan bu çalışma, Batanay'ın besteciliği hakkında fikir vermekte olup konunun bilimsel bir karşılaştırmanın parçası olabilmesi için bestecinin diğer eserlerinin ele alınacağı analitik çalışmalara ise bir örnek teşkil etmektedir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

## Kaynakça/References

- AHMET HÂŞİM, **Piyâle**, İstanbul 2010.
- ALKAN, Erdoğan, **Sembolizm / Antoloji**, İstanbul 2007.
- ALKAN, Erdoğan, **Şiir Sanatı / Dünya’da ve Türkiye’de Şiir Akımları Şiirin Temel Sorunları-Kavramları**, İstanbul 2005.
- CASSOU, Jean, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul 2006.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Ankara 2007.
- EBÛ SAÎD EBU’L-HAYR, **Rubailer**, İstanbul 2013.
- EVHADÜDDÎN-İ KİRMÂNÎ. **Rubailer**, İstanbul 1999.
- GÖKTÜRK, Hakkı, “Batanay (Hâfiz Kemal)”, **İstanbul Ansiklopedisi**, C. 4, İstanbul 1960, s. 2209-2210.
- GÖLPINARLI, Abdûlbâki, **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, İstanbul 1963.
- GÜRAY, Cenk, “Semâ’dan Semah’a Bir Sonsuz Devir”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 56, Güz 2010, s. 119-152.
- HEPER, Sadettin, **Mevlevî Âyinleri**, Konya 1979.
- HOLAT, Mehmet Emin, **Nikriz Âyin-i Şerif - Hafız Kemal Batanay**, 2011, <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/nikriz-ayin-i-serif/> Erişim Tarihi: 17.12.2017.
- KANTEMİROĞLU, Dimitri, **Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsîkî ‘alâ vechi’l-Hurûfât (Mûsikîyi Haflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı) I. Cilt / İnceleme-Edvâr**, İstanbul 2001.
- KARADENİZ, M. Ekrem, **Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları**, Ankara 1983.
- MALLARMÉ, Stephan, **Şairler Prensi**, İstanbul 1998.
- McCOMBIE, Elizabeth, **Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text**, Oxford 2003.
- MEVLÂNÂ, **Dîvân-ı Kebîr**, C. 3, İstanbul 2007.
- MEVLÂNÂ, **Dîvân-ı Kebîr**, C. 4, İstanbul 2007.
- MEVLÂNÂ, **Dîvân-ı Kebîr**, C. 7-2, İstanbul 2007.
- MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN, **Rubâiler**, İstanbul 2009.
- NÂSİR ABDÛLBÂKÎ DEDE, **Tedkîk ü Tahkîk / İnceleme ve Gerçeği Araştırma**, İstanbul 2006.
- ÖZALP, Mehmet Nazmi, **Türk Mûsikîsi Tarihi**, C. 2, İstanbul 2000.
- SERİN, Muhittin, **Kemal Batanay / Bestekâr, Tanbûrî, Hattat, Hâfiz**, İstanbul 2010.
- UZLUK, Feridun Nafiz, **Ahmet Eflâkî Dede**, Ankara 1962.
- YALÇIN, Gökhan, **Hâşim Bey Mecmuası / Birinci Bölüm - Edvâr**, Ankara 2016.
- YÖNDEMLİ, Fuat, **Mevlevîlikte Semâ ve Musikî**, İstanbul 2007.

Ek: Kemal Batanay'ın Nikriz Mevlevî Âyini [sözlü bölümler] (S. Heper, a.g.e., s. 509-518)

### Birinci Bölüm

A teş ne ze ned der di li ma il lâ hu  
ya ri hey sul ta ni men hey hey hün kâ ri men kü teh ne kü ned  
men zi li ma il lâ hu ya ri hey sul ta ni men  
hey hey hün kâ ri men Ger â le mi yan cüm le ta bî  
ban ba şed ya ri hey sul ta ni men hey yi hey hün kâ ri men  
ha li ne kü ned mış ki li ma il lâ hu  
ya ri hey sul ta ni men hey hey hün kâ ri men hey yi hey ih san me ded  
vay vay hey yi hey guf ran me ded vay vay  
hey yi yar hey yi dost hey yi hey sul tan me ded Yar yü re ğim yar  
gör ki ne ler var yar yar ya ri men vay yar yü re ğim del ci ğe rim  
gör ki ne ler var ya re ha ber var ya rab zi dükev  
neyn bi bi ni ya zem ger dan hey yar hey yi dost  
be li ya ri men Vez ef se ri fak ri ser ser fi ra  
zem ger dan hey yi yar hey yi dost be li ya ri men  
En ni der ha re met mah re mi ra zem ger dan  
hey yar hey yi dost be li ya ri men An ni reh ki ne su

49  
 yi\_tü\_tis\_tü\_ba\_zem\_ger\_dan\_hey\_yi\_yar\_hey\_dost  
 52  
 be\_li\_ya\_ri\_men\_Men\_ni\_ben\_de\_i\_sul\_ta\_nem\_sul\_ta  
 55  
 ni\_ci\_han\_ba\_nem\_zan\_ni\_dem\_ki\_ru\_şaş\_dî\_dem\_şu\_ri  
 58  
 de\_vü\_hay\_ra\_nem\_me\_ni\_o\_şü\_dem\_o\_men\_şüd\_ez\_ca  
 61  
 nû\_dî\_lem\_te\_şüd\_pey\_yi\_ves\_te\_çi\_ra\_baş\_şed\_in\_na  
 64  
 le\_vü\_hay\_ra\_nem\_bi\_yi\_ya\_yid\_bi\_ya\_yid  
 67  
 her\_ki\_dîl\_da\_re\_si\_dost\_hey\_yi\_hey\_ya\_ri\_men\_bi\_ya\_yid  
 70  
 bi\_yi\_ya\_yid\_her\_ki\_gül\_zar\_bi\_de\_mi\_dost\_hey\_yi\_hey\_ya\_ri\_men  
 73 *Terenüm*  
 77

## İkinci Bölüm

Ah\_ey\_â\_şî\_kan\_kan\_ey\_â\_â\_şî\_kan  
 5 *Saz*  
 Ez\_â\_â\_le\_mi\_mi\_can\_â\_â\_medem  
 9 *Saz*  
 ser\_ri\_der\_der\_fü\_ken\_ken\_can\_der\_der\_ta\_leb  
 13  
 leb\_cû\_ya\_ya\_yi\_ca\_ca\_nan\_a\_a\_meded  
 17 *Saz*  
 Ey\_mu\_mut\_ri\_ban\_ban\_ey\_mut  
 20 *Saz*  
 mut\_ri\_ban\_Savt\_ez\_ez\_ne\_va



23 *Saz*  
 va a ver ver deem Çün a an de lib  
 27 lib ez şev şev ki gül gül her dem gazel  
 31 *Terenüm*  
 zel han a a medem  
 35  
 39

### Üçüncü Bölüm

*Saz*  
 3 Hu ze nem ber kudü si yan her şe bi dil hû hu ze nem  
 ber ce ma li hak he me ya hû vü ya men hû hu ze nem  
 5 *Saz*  
 dil çün ca yi ra hak bü ved hak ya me nest ti men be hak  
 hak be hak va sil şü de ber hi şı ten hû  
 9 *Terenüm*  
 hu ze nem  
 14  
 21 Ey ki bezar a fe rin ah bu ni ce sul  
 tan o lur bu ni ce sul tan o lur ku lu o lan ki şı ler ca nım  
 28 hus re vü ha kan o lur hus re vü ha kan o lur Her ki bugün Ve le de ah  
 36 i na nu ben yüz sü re i na nu ben yüz sü re yok sul i se bey o lur  
 43 *Terenüm*  
 ca nım bey i se sul tan o lur til ki se ars lan o lur  
 51

59  
Ca me si yeh kerd kü fūr nu ri Muham med re sid

67  
Tab lı be ka küf tend mil ki mu hal led re sid dil çu su tur lāb şūd a ye ti heft

74  
a su man şer hi di li ah me de hef ti mu hal led re sid Ah ya ri men vay ah

81  
ya ri men ya ri me ra dost ya ri men yar ri me ra dost ya ri men vay

88  
Ey mūr şı di miz reh be ri miz Mev lā na sul ta nı sükün a ve ri miz

105  
Mev lā na bin bir su çu muz var bi li riz biz am ma ki dön

111  
mez yi ne el le ri miz Mev lā na

118  
Mev lā yi e net

127  
ta i bü mim ma se le fa Hel yuk be lü sır ri a şı kın kad te le fa İn kâ ne ne da

135  
me ti su du den ve ce fa Mev lā yi a fel la hü a fel la hü a fa

## Dördüncü Bölüm

5  
Ah sul ta nı me ni ni sul ta nı me ni

9  
ah en der ah di lü ca can i ma ni me ni

13  
ah der men bi de mi mi men zin de şe vem

17  
ah yek can ah çi şe ved ved sad ca nı me ni

ah i ma ni me ni



## Gümüş Ulu Camii: Bani ve Dönem Sorunları Üzerine Bir Mimari Deneme

Mustafa Çağhan Keskin <sup>\*</sup>

### Öz

Amasya'nın Gümüş kasabasında yer alan cami, banisinin kim olduğuna ilişkin sorunlar ile dikkat çeker. Taç kapı üzerinde bulunan "Yörgüç Rüstem Paşa Camii 1426" ibaresi, Yörgüç Paşa ile Rüstem Paşa'yı özdeşleştirerek tarihte hiç var olmamış bir figürü bani olarak ilan eder. Bu özdeşim, caminin oluşumundaki en önemli iki aktöre referans vermektedir; II. Murad'ın vezirlerinden Yörgüç Paşa (ö.1442) ve Kanuni Sultan Süleyman'ın vezirlerinden Rüstem Paşa (ö.1561). Bani kimliğine ilişkin karmaşa, yalnız yöredeki geleneksel özdeşim üzerinden değil, yapıya dair günümüze ulaşan yazılı kaynaklarda da izlenebilir. Bu araştırma, caminin gerçek banisinin kim olduğunu veya Yörgüç Paşa ya da Rüstem Paşa'dan hangisinin bu yapıya ismini vermeyi hak ettiğini ortaya koymayı amaçlamayan, ancak, yapısal veriler üzerinden bir mimarlık tarihi okuması yaparak, hangi kısımların hangi döneme ait olabileceğini tartışmayı öngören bir denemdir.

### Anahtar Kelimeler

Osmanlı Mimarisi • Amasya • Gümüş • Yörgüç Paşa • Rüstem Paşa

### Great Mosque of Gümüş: An Architectural Study on The Date and Patron Problem

### Abstract

The mosque in Gümüş, a small town in the Amasya region, attracts attention because of the problem of identifying its patron. The Turkish inscription written in the Latin Alphabet "Yörgüç Rüstem Paşa Camisi 1426" on the plate on the portal, consubstantiating Yörgüç Paşa and Rüstem Paşa, identifies a historical figure who never existed as the patron of the building. This consubstantiation refers to two important actors in the construction process of the mosque: Yörgüç Paşa (d. 1442), the vizier of Murad II and Rüstem Paşa (d. 1561), the vizier of Süleyman I. This study does not aim to reveal whether Yörgüç Paşa or Rüstem Paşa was the true patron who commissioned the building, rather it aims to examine the building in detail to date its parts.

### Keywords

Ottoman Architecture • Amasya • Gümüş • Yörgüç Paşa • Rüstem Paşa

\* **Sorumlu Yazar:** Mustafa Çağhan Keskin (Dr. Öğr. Üyesi), Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye. Eposta: caghankeskin@gmail.com ORCID: 0000-0002-6514-1328

**Atf:** KESKIN, Mustafa Çağhan, "Gümüş Ulu Camii: Bani ve Dönem Sorunları Üzerine Bir Mimari Deneme", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 269-290. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0002>

### **Extended Summary**

The mosque in Gümüş, a small town in Amasya region, draws attention because of the problem of identifying the patron. The Turkish inscription written in the Latin Alphabet “Yörgüç Rüstem Paşa Camisi 1426” on the plate on the portal, consubstantiating Yörgüç Paşa and Rüstem Paşa, identifies a historical figure who never existed as the patron of the building. This consubstantiation refers to two important actors in the construction process of the mosque: Yörgüç Paşa (d. 1442), the vizier of Murad II and Rüstem Paşa (d. 1561), the vizier of Süleyman I.

In his twelve volumes city history, *Amasya Tarihi*, Hüseyin Hüsameddin states that the Great Mosque of Gümüş was built of timber by Yörgüç Paşa in 1430; the timber structure later burned down and Rüstem Paşa built the existing mosque in 1560-1561. The vaqf records of Rüstem Paşa confirm the information given by Hüseyin Hüsameddin. According to his vaqf records, he restored the mosque of Yörgüç Paşa that had previously been ruined.

The mosque is built of stone. The plan scheme is rectangular and divided into three naves by four unengaged pillars. The main nave is covered by three domes and the side naves are covered by three cross vaults each. The six columned last prayer hall is covered with a timber roof. The minaret built of stone is located on the northwestern corner of the mosque.

The plan scheme of the Great Mosque of Gümüş is an example of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century hypostyle mosque tradition called *Ulu Cami* (The Great Mosque). The Great Mosques of Early Ottoman cities such as Bursa (Ulu Cami and Şehadet Mosque), Edirne (Eski Camii), Filibe (Filibe Hüdavendigâr Mosque), Bergama (Ulu Cami), Dimetoka (Çelebi Sultan Mehmed Mosque) and Tokat (Takyeciler Mosque) display the same plan scheme. All of these mosques, are covered by domes and/or vaults. Two 13<sup>th</sup> century buildings, the Gök Medrese Mosque and Burmalı Minare Mosque, could be discussed as archetypes of this plan scheme in Amasya region. In particular, the Burmalı Minare Mosque comes to the forefront with its structural similarity with the Great Mosque of Gümüş. It is also divided into three naves by four unengaged pillars, its main nave covered by three domes and side naves covered by three cross vaults each. This is an indication that this plan scheme was an earlier tradition within the Amasya region.

This plan scheme was not a preference in the 16<sup>th</sup> century and beyond. During the time of Rüstem Paşa, Mimar Sinan was the chief architect. Only one building, the Piyale Paşa Mosque in İstanbul, designed by Mimar Sinan displays the Ulu Cami plan scheme. However, Mimar Sinan, who listed all the buildings commissioned by Rüstem Paşa in his autobiography, did not mention the Great Mosque of Gümüş. This indicates that, the Great Mosque of Gümüş was not built entirely in the 16<sup>th</sup> Century by Rüstem Paşa but restored and renovated as stated in his vaqf records.

All of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century Ottoman mosques displaying the Ulu Cami plan scheme were commissioned by Sultans. In fact, the Great Mosque of Sofia, is known as the first building displaying the Ulu Cami plan scheme that was commissioned by a vizier, Mahmud Paşa during the reign of Sultan Mehmed II. In respect to this, if the plan scheme of the Great Mosque of Gümüş was not modified during Rüstem Paşa's restoration, this could be seen as a challenge to Yörgüç Paşa in the first half of 15<sup>th</sup> century. Yörgüç Paşa, who ruled the *Vilâyet-i Rûm* province comprising Amasya, Tokat, Çorum and Samsun regions, was a very powerful local governor with a tendency towards autonomy. The monuments which he and his family commissioned throughout the province (in Amasya, Tokat, Havza, Gümüş, Vezirköprü, Kavak and İskilip) between 1429 and 1442, were instruments indicating his economic and politic power.

As Ayverdi states, it is impossible to accurately reveal which parts of the Great Mosque of Gümüş belong to 15<sup>th</sup> century's original building, and which parts were added by Rüstem Paşa in the mid-16<sup>th</sup> century. However, the mosques that were commissioned by Yörgüç Paşa nearby (in Havza, Kavak and Vezirköprü), are built of stone and covered with timber hipped roofs. The Great Mosque of Merzifon, which was built by the order of Sultan Murad II, (when Yörgüç Paşa was the governor of the province), is built of stone and covered with a timber hipped roof, as well. In spite of his political ideas, Yörgüç Paşa was not supposed to build a mosque more monumental than the one built in Merzifon by the Sultan in the same time period.

This study does not aim to reveal whether Yörgüç Paşa or Rüstem Paşa was the true patron who commissioned the building, rather it aims to examine the building in detail to date its parts and to discuss the architecture of the existing mosque within the traditions of 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries' architectural styles and techniques.

## Giriş

Amasya'nın, Gümüşhacıköy ilçesine bağlı küçük bir kasaba olan Gümüş'te yer alan cami, banisinin kim olduğuna ilişkin sorun ile dikkat çeker. Taç kapısı üzerindeki kitabelik kısmına yerleştirilmiş Latin harfli mermer levhada bulunan “Yörgüç Rüstem Paşa Camii 1426” ibaresi, Yörgüç Paşa ile Rüstem Paşa'yı özdeşleştirerek tarihte hiç var olmamış bir figürü bani olarak ilan eder. Yöre halkının belleğinde unutulmuş ve hatta sorgulanmıyor da olsa bu özdeşim caminin oluşumundaki en önemli iki aktöre referans vermektedir; on beş ve XVI. yüzyılın iki önemli devlet adamı, II. Murad'ın vezirlerinden Yörgüç Paşa (ö.1442) ve Kanuni Sultan Süleyman'ın vezirlerinden Rüstem Paşa (ö.1561). Bani kimliğine ilişkin sorun, yalnız yöredeki geleneksel özdeşim üzerinden değil, yapıya dair günümüze ulaşan yazılı kaynaklarda da izlenebilir.<sup>1</sup> Bu araştırma, caminin gerçek banisinin kim olduğunu veya Yörgüç Paşa ya da Rüstem Paşa'dan hangisinin bu yapıya ismini vermeyi hak ettiğini ortaya koymayı amaçlamayan, ancak, yapısal veriler üzerinden bir mimarlık tarihi okuması yaparak, hangi kısımların hangi döneme ait olabileceğini tartışmayı öngören bir denemedir.

## Cami'ye ilişkin kayıtlar

Amasya'da inşa ettirdiği imaret, medrese ve türbeden oluşan hayratına, iki han, on yedi dükkan ve üç hamam ile çok sayıda köyün kendi tasarrufunda bulunan hisselerini vakfeden Yörgüç Paşa'nın vakfiyesinde bu yapıdan söz edilmemekle birlikte, yapıya ilişkin müstakil bir vakfiyeye de ulaşılamamıştır.<sup>2</sup> Camiye ilişkin en eski tarihli kayda, 937/1530 tarihli *387 Numaralı Muhâsebe-i Vilâyet-i Karaman ve Rûm Defteri*'nde rastlanır. Söz konusu defterdeki kayda göre, Yörgüç Paşa burada bulunan bir cami için kendi tasarrufunda olan Gümüş kasabasının mülkane gelirinin yarısı ile burada kendine ait olan hamamın gelirlerini vakfetmiştir.<sup>3</sup>

XIX. yüzyıl sonlarında on iki ciltlik hacimli bir kent monografisi olan *Amasya Tarihi*'nin yazarı Hüseyin Hüsameddin, 833/1430 tarihinde Yörgüç Paşa tarafından

1 Karışıklık arşiv kayıtlarında da izlenebilir. Yapı bazı belgelerde Yörgüç Paşa'nın [BOA, C.MF., 135/6716; BOA, C.MF., 178/8888], bazılarında Rüstem Paşa'nın [BOA, AE.SMMD.IV., 25/2812; BOA, AE.SMST. III, 92/6947; BOA, C.MF., 30/1475; BOA, İE.EV., 42/4800], bazılarında ise her ikisinin [BOA, C.MF., 228/11369] adıyla anılmaktadır. Öte yandan, günümüz araştırmalarının neredeyse tamamında Yörgüç Paşa Camisi adıyla geçmektedir.

2 Yörgüç Paşa'nın 840/1436 tarihli vakfiyesi Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde yer almaktadır [VGMA, 747/245, 352-355]. Yayınlanmış Türkçe özeti için bkz. Ekrem Hakkı Ayverdi, **Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)**, İstanbul 1972, s. 216; Ferruh Toruk, “Yörgüç Paşa Vakfiyesi / Yörgüç Paşa Foundation”, *Bilge*, S. 48, 2006, s. 16-26.

3 Ahmet Şimşirgil, “Rum Beylerbeyi Yörgüç Paşa'nın Hayatı ve Vakıf Eserleri”, **Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı**, İstanbul 1995, s. 467; Ferruh Toruk, “Bani Yörgüç Paşa ve İmar Faaliyetleri”, **Vakıflar Dergisi**, S. 29, 2005, s. 113. Vakfın mütevellisi için 4 gümüş dirhem, imam için 2 gümüş dirhem, ferraş için 1,5 gümüş dirhem ve cüzhan için 1 gümüş dirhem yevmiye belirlenmiştir. Bkz. Adnan Gürbüz, Toprak Vakıf İlişkileri İçerisinde 16. yy. Amasya Sancağı, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 1993, s. 217. Ayrıca bkz. **387 Numaralı Muhâsebe-i Vilâyet-i Karaman ve Rûm Defteri (937/1530) II**. Haz. Ahmet Özkılınç vd. Ankara 1997.



inşa edilen caminin harap olduğunu ve günümüze ulaşan yapının Rüstem Paşa tarafından 968/1560-1561 yılında yaptırıldığını bildirir:

*“833’de Yörgüç Paşa bu medresenin (Haliliye Medresesi) civârında oldukça büyük bir câmi’-i şerif binâ [...] itmiş ve Yörgüç Paşa’nın câmi’-i müşrif-i harâb olduğu münâsebetle 968’de müceddeden kâr-gîr olarak inşâ ve yanına bir minâre-i beyzâ ve bir mekteb ve akâr olmak üzere sekiz dükkan ilaveten binâ itdiğinden Rüstem Paşa Câmi’i [...] Rüstem Paşa Vakfı demekle meşhûr olarak şehri ihyâ itmiştir.”<sup>4</sup>*

Yapı, gerçekten Rüstem Paşa’nın vakıfları arasında yer almakta ve vakfa dair bilgiler Hüseyin Hüsameddin’in verdiği bilgilerle örtüşmektedir. Kayıtlara göre, Rüstem Paşa, cami ve mektep görevlilerine verilecek ücretler için çeşitli köylerin gelirlerinden hisseler ile cami civarında inşa ettirdiği dükkanların akarını vakfetmiştir. Ancak, vakıf kaydındaki ifade, caminin Hüseyin Hüsameddin’in bildirdiği gibi yeniden inşa edildiğini değil ancak kapsamlı bir onarımdan geçtiğine işaret etmektedir;

*“(Rüstem Paşa) Vilâyet-i Anadolu’da Gümüş nam kasabada [...] Yörgüç Paşa binâ idüb harâba müşrif olan câmi şerif ve ma’bed-i münîfi hasbetenlillâh [...] ta’mir ve termim [...] itdiklerinden sonra [...] câmiî mezbûr [...] kurbinde [...] bir mektep-i âli binâ ve inşâ eylediler.”<sup>5</sup>*

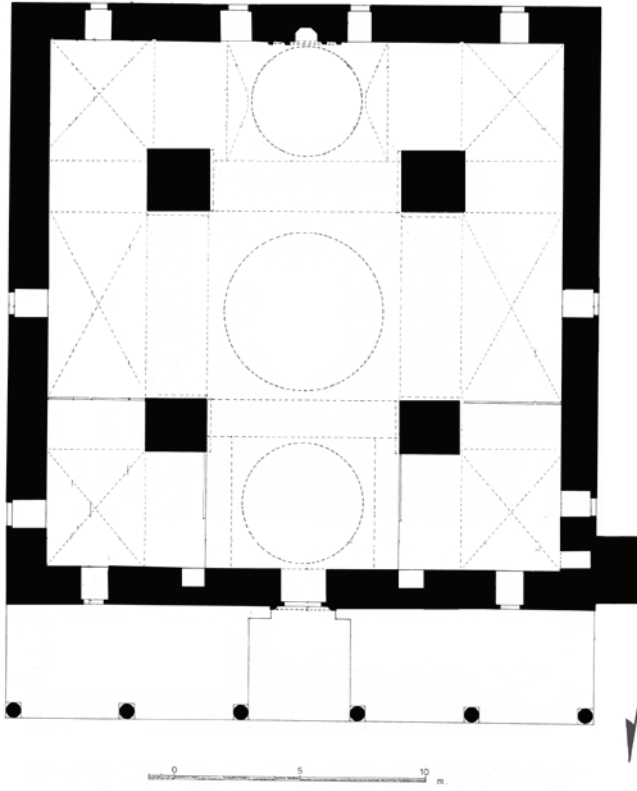
Caminin ne derece “harâba müşrif” olduğu ve Rüstem Paşa tarafından yaptırılan “ta’mir ve termim”in ne boyutta olduğu tartışılması gereken temel sorunsaldır.

## Mimari

Yapı, temelde, kuzey-güney aksında dikdörtgen plana sahip kargir bir yapıdır. Kare kesitli dört adet serbest paye ile üç sahına ayrılmıştır. Mihrap ve ana giriş arasındaki aksı tanımlayan orta sahin üç adet kubbe, orta sahına göre daha dar olan yan sahinler ise üç adet çapraz tonozla örtülüdür. Kuzeyde son cemaat yeri, kuzeybatıda ise minare yer almaktadır (G.1, G.2).

4 Hüseyin Hüsameddin Yaşar, **Amasya Tarihi, Birinci Cilt**, Haz. Mesut Aydın, Güler Aydın, Amasya 2007a, s. 210-211.

5 VGMA, 635, 137-167’den naklen; İ. Aydın Yüksel, “Sadrâzam Rüstem Paşa’nın Vakıfları”, **Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı**, İstanbul 1995, s. 235-236.



G.1. Gümüş Ulu Camii Planı (Ayverdi, 1972, s. 495'ten işlenerek)

Yapının inşasında moloz taş, kesme taş ve tuğla kullanılmıştır. Doğu, batı ve güney cepheleri, özgün duvar tekniği hakkında bilgi vermektedir. Çift sıra tuğla kirpi saçak ile iki yatay düzleme ayrılan beden duvarlarının alt kısmı özgün malzemeyi yansıtırken, tek sıra kirpi saçakla örtü sisteminden ayrılan üst kısım ise beyaz badanalıdır. Duvar örgüsünün temel bileşeni moloz taştır. Köşelerde kesme taş kullanılmıştır. Dikdörtgen alt sıra pencerelerin sövesi kesme taştır. Pencere lentolarının üzerinde içi tuğla dolgulu, tuğla hafifletme kemerleri yer almaktadır. Hafifletme kemerinin tepe ve üzengi hizalarında bulunan çift sıra tuğla hatıllar bütün cepheyi dolanarak, beden duvarını üç yatay bölüme ayırmaktadır. Cepheyi bölen çift sıra tuğla dizisi, pencere üzerindeki hafifletme kemerlerinin üzengileri üstünde bulunan düşey bir sıra tuğla ile birleştirilerek kemerler çerçeve içine alınmıştır. Hafifletme kemerinin üzerinde bulunan tuğla hatıl üzerinde, ışınsal şekilde dizilmiş tuğlalar ile çevrili dairesel pencereler bulunmaktadır.

Cephenin badanalı olan üst kısmı, örtü sistemini sergiler; yan sahnınları örten altı adet çapraz tonoz cephede gizlenmemiştir (G.2). Böylece, doğu ve batı cephelerde

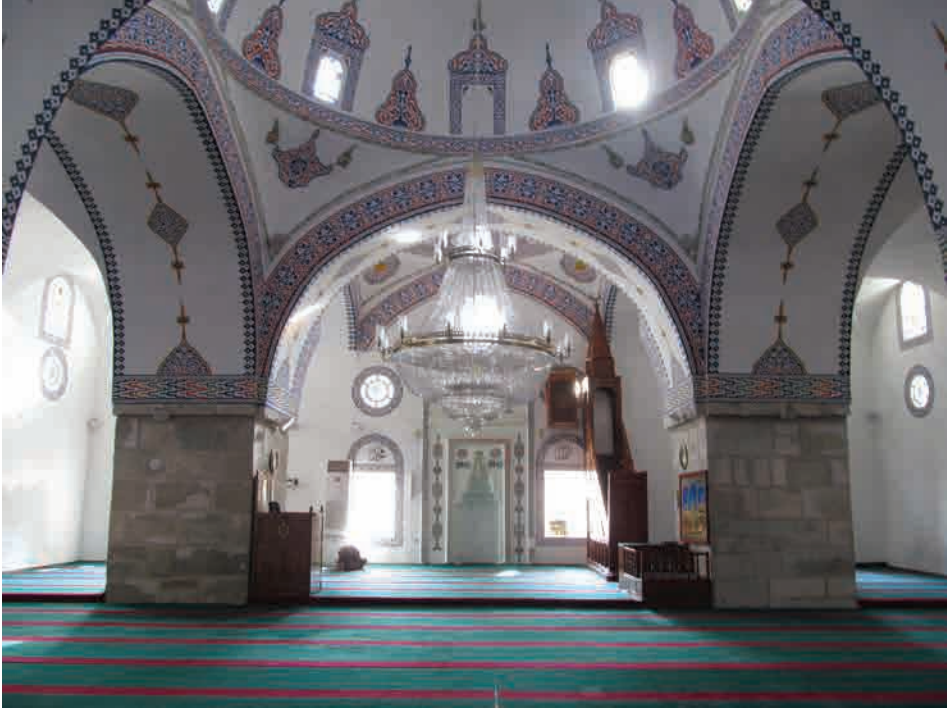
üçer, kuzey ve güney cephelerde ikişer adet üçgen alınlık cepheyi hareketlendirmiştir. Üçgen alınlıkların her birinde, kemerli birer pencere yer almaktadır. Kubbeler sekizgen kasnaklar üzerine oturtulmuştur. Kuzey ve güneyde bulunan kubbe kasnaklarında ikişer, ortadaki kubbeye ise altı adet pencere vardır.

Kuzey cephesi badanalıdır. Önünde, altı adet mermer sütun ile taşınan ahşap örtülü son cemaat yeri bulunmaktadır. Üzerinde kitabe konulması için düzeltilmiş bir satıh bulunan taç kapı düzenlemesi mermerdir (G.2).



G.2. Gümüş Ulu Camii (Mustafa Çağhan Keskin, 2016)

Harem mekanı, kesme taştan inşa edilmiş payelerin alt kısımları dışında beyaz badanalıdır ve günümüze ait kalemişi ile süslenmiştir. Mihrabın bulunduğu güney cephesinde üç sıra halinde düzenlenmiş pencereler yer alır. Alt sırada, orta sahında mihrabın iki yanında birer ve yan sahnelerde birer olmak üzere dört adet dikdörtgen pencere bulunur. Üst sırada, ikisi yan sahnelerdeki pencerelerin üzerinde, biri de mihrabın üstünde olmak üzere üç adet yuvarlak kemerli pencere vardır. Ayrıca, mihrabın iki yanındaki alt sıra pencerelerin üzerinde dairesel biçimli iki pencere açıklığı daha yer alır (G.3).



G.3. Gümüş Ulu Camii Haremi (Mustafa Çağhan Keskin, 2016)

### Plan Tipolojisi Üzerine

Yapı, plan şeması bakımından on dört ve XV. yüzyıl çok ayaklı, Ulu Cami geleğinin bir temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Murad Hüdavendigâr döneminden itibaren Anadolu Selçuklu döneminin büyük camilerini örnek alan, çok ayaklı ibadet mekanlarının ‘Cuma Camisi’ ya da diğer adıyla ‘Ulu Cami’ olarak öne çıktığı izlenir.<sup>6</sup> XIV. ve XV. yüzyılda Bursa, Edirne, Filibe, Bergama ve Dimetoka gibi kentlerde inşa edilen ulu camiler, serbest ayaklar aracılığıyla sahnalara ayırıldığı ve sahnaların kubbe veya tonozlarla örtüldüğü bir tasarıma sahiptir. Doğan Kuban’a göre, yapı, Bursa Şehadet Camii (XIV. yy) ve Bursa Ulu Camii (1399-1400), Filibe Hüdavendigâr [Ulu] Camii (1363-1364), Bergama Ulu Camii (1398-1399), Edirne Eski Cami (1403-1413) ve Dimetoka Çelebi Sultan Mehmed Camii (1421) ile birlikte dönemin başlıca büyük camilerinden biridir (G.4).<sup>7</sup>

6 İslâm şehirlerinde şehrin en büyük yapısı olarak ele alınan Ulu Camiler bölgelere göre buldukları şehrin adı ile veya banilerin adlarıyla adlandırıldıkları gibi ‘Cuma Camisi’ (Mescid-i Cuma) ve ‘Camii Kebir’, gibi isimlerle de tanınmışlardır. Ulu Camiler için bkz. Ahmet Vefa Çobanoğlu, “Ulu Camilerin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi”, **Türkiye Ulu Camileri - Albüm-**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2016, s. 11-17.

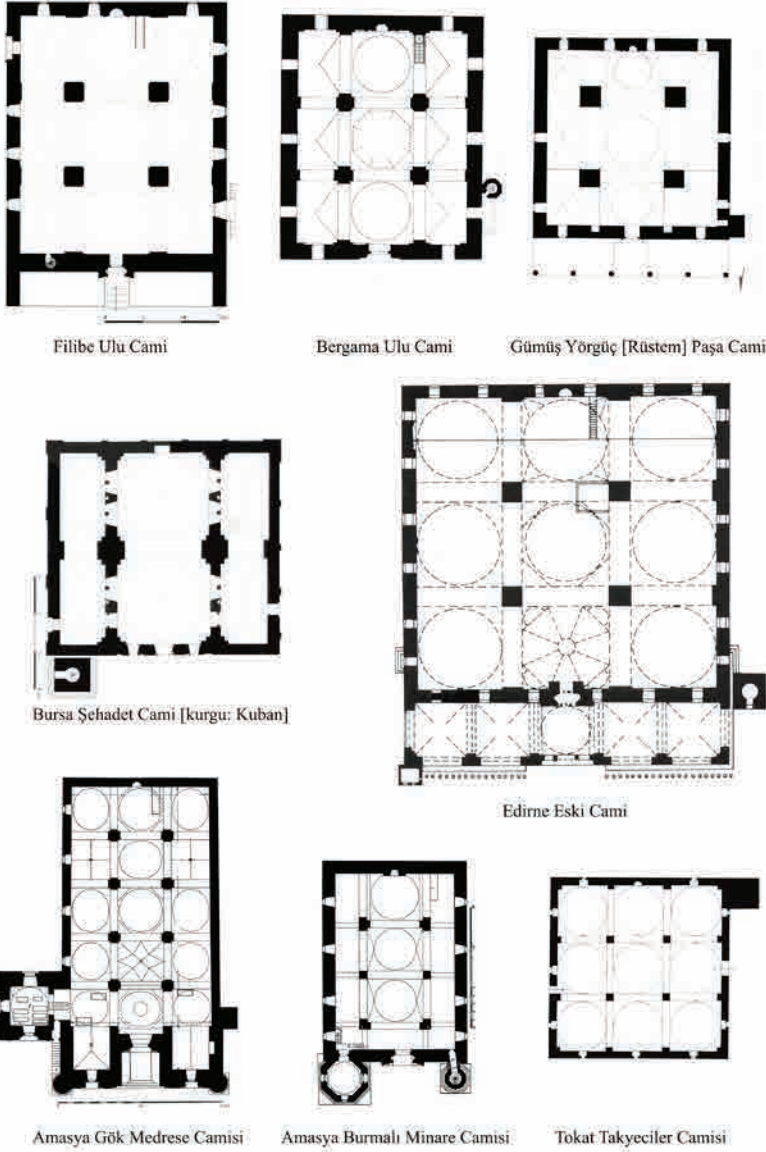
7 Erken dönem Osmanlı ulu camileri hakkında genel bilgi için bkz. Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul 2007, s. 131-141. Söz konusu yapılar hakkında detaylı bilgi için bkz. Ekrem Hakkı Ayverdi, **İstanbul Mi’mârî Çağının Menşe’i Osmanlı Mi’mârisinin İlk Devri Ertuğrul, Osman, Orhan Gaaziler Hüdavendigâr ve Yıldırım Bâyezîd 630-805 (1230-1402) I**, İstanbul 1989, s. 267-417 (muhtelif sayfalar);

Bu plan tipinin Gümüş yakınlarında, Osmanlı idari sisteminde *Vilâyet-i Rûm* adıyla bilinen Amasya-Tokat çevrelerinde öncül örneklerine rastlanır.<sup>8</sup> Amasya’da daha sonra camiye çevrilen Gök Medrese (XIII. yy) ve Burmalı Minare Camii (XIII. yy) ile Tokat’ta Takyeciler Camii (XIV/XV. yy), bu tipin başlıca temsilcileri olarak dikkat çeker.<sup>9</sup> Özellikle, Burmalı Minare Camii, orta sahnın üç kubbeli, yan sahnın tonozlu [mihraba paralel ilk aks çapraz tonozlu] olması bakımından Gümüş Ulu Camii’nin öncüsü olarak görülebilir. Dokuz kubbeli ve dört serbest taşıyıcı ayaklı Takyeciler Camii ise plan şeması açısından Gümüş Ulu Camii’nin bir çeşitlemesidir. Çağdaş Osmanlı yapılarından, Filibe ve Bergama Ulu Camileri, özellikle üçer kubbeli orta sahnın ve üçer tonozlu yan sahnınlardan meydana gelen örtü sistemi ve taşıyıcı ayak sayısı bakımından Gümüş Ulu Camii ile benzeşir (G.4).

Öte yandan, Osmanlı mimarlığında bu tipin XVI. yüzyılda büyük ölçüde terk edildiği görülür. Rüstem Paşa’nın vezirliği sırasında, Mimar Sinan’ın yönetimi altında gerçekleşen mimari üretimde tercih edilmeyen bu tipin dikkate değer tek örneği Piyale Paşa Camii’dır (1568-1573).<sup>10</sup> Nitekim, Rüstem Paşa’nın İstanbul, Anadolu ve Rumeli’nde inşa ettirdiği çok sayıda yapıya otobiyografilerinde yer veren Sinan, Gümüş Ulu Camii’nden söz etmez.<sup>11</sup> Yapının genel karakterine şekil veren plan tipolojisi ve örtü sistemi ilişkisi XV. yüzyıl geleneği ile örtüşmektedir.

a. mlf., a.g.e., 1972, s. 136-160.

- 8 *Vilâyet-i Rûm* hakkında bkz. M. Tayyip Gökbilgin, “15 ve 16. Asırlarda Eyâlet-i Rûm”, **Vakıflar Dergisi**, S. 6, 1965, s. 51-61; Tuncer Baykara, **Anadolu’nun Tarihi Coğrafyasına Giriş 1 Anadolu’nun İdari Taksimatı**, İstanbul 2015, s. 128-129; Ali Açıklak, “Rum Eyaleti”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, S. 35, 2008, s. 225-226.
- 9 Gök Medrese ve Burmalı Minare Camii için bkz. Albert Gabriel, **Monuments Turcs D’Anatolie Tome Deuxième Amasya-Tokat-Sivas**, Paris 1934, 17-25. Takyeciler Camii için bkz. **Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri**, Haz. A. Akyüz vd., Tokat 2010, s. 107.
- 10 Gülru Necipoğlu, **The Age of Sinan Architectural Culture in the Ottoman Empire**, Hong Kong 2005, 422-428.
- 11 Sinan’ın Mustafa Sa’i Çelebi’ye kendi ağzından dikte ettiği *Adsız Risale*, *Risâletü’l-Mi’mâriyye*, *Tuḥfetü’l-Mi’mârîn*, *Tezkiretü’l-Ebniye* ve *Tezkiretü’l-Bünyân* adlı otobiyografilerini derleyen bir yayın için bkz. Howard Crane & Esra Akın, **Sinan’s Autobiographies: Five Sixteenth-Century Texts**, ed. G. Necipoğlu, Leiden 2006.



G.4. Gümüş Ulu Camii ile çeşitli çok ayaklı camiler (Gabriel, 1934, s. 19, 22; Ayverdi 1989, s. 374; 1972, s. 495 ve Kuban, 2007, s. 132 ve 139'dan işlenmiştir, ölçek bütünlüğü göstermektedir).

Bu noktada dikkat çeken husus, XIV. ve XV. yüzyılda inşa edilen ulu cami tipindeki Osmanlı camilerinin tamamının sultanlar eliyle inşa edilmiş olmasıdır. Anlaşılan, bu cami tipi söz konusu dönemde sultanlara mahsustur. Bu durum, Gülrü Necipoğlu'nun XVI. yüzyıl (Mimar Sinan dönemi) üzerinden örnekleyerek dikkat



çektığı, farklı sosyal statülerdeki banilerin ancak kendi statülerine uygun boyutlarda camiler inşa ettirebildiklerine ilişkin bir pratiği tanımlayan ‘adab’ kavramını anımsatır.<sup>12</sup> XIV. ve XV. yüzyılın ilk yarısında devlet ileri gelenleri, daha ziyade bir mescid eyvanına sahip olan çok işlevli yapılar (imaretler) ya da tek kubbeyle örtülü bir harem kısmından meydana gelen (ve içinde Cuma namazı kılınmayan) mescidler inşa ettirmişlerdir.<sup>13</sup>

Gümüş Ulu Camii’ne değinmeyen Maximilian Harmuth, daha önce sultanlara mahsus olduğu görülen bu tipin bir vezir tarafından inşa edilen ilk örneğinin Mahmud Paşa’nın yaptırdığı Sofya Ulu Camii olduğunu ileri sürerek, camiyi bir bakıma baninin siyasi gücüyle ilişkilendirir.<sup>14</sup> Diğer yandan, yönetici elit mensupları, ancak Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren, her biri çok ayaklı Ulu Cami tipolojisini izlemese de büyük boyutlu Cuma camileri inşa ettirmeye başlamıştır.<sup>15</sup> Bu bakımdan, Rüstem Paşa onarımı eğer plan tipolojisi bakımından bir yenilik getirmemiş, diğer bir deyişle yapı Yörgüç Paşa dönemine uzanan özgün plan tipini koruyor ise, bu tercih XV. yüzyılın ilk yarısı için bir meydan okuma olarak değerlendirilebilir.

*Vilâyet-i Rûm* yöneticisi olan Yörgüç Paşa, Amasya, Tokat, Çorum, Samsun çevrelerinde Osmanlı idaresinin sağlanmasında önemli rol oynamıştır. Özellikle yerelde son derece önemli bir siyasi otorite olan Yörgüç Paşa, aynı zamanda bölgedeki Türkmen aşiretlerle yaptığı mücadeleler sonunda elde ettiği büyük ganimet ve tasarrufunda bulunan onlarca köyün geliri ile ekonomik açıdan da oldukça güçlü bir durumdadır.<sup>16</sup> Yörgüç Paşa, siyasi-ekonomik pozisyonunun verdiği öz güven ve avan-

12 Necipoğlu, **a.g.e.**, s. 115-124. Örneğin, XVI. yüzyılda bir minareden fazla inşa etmek ya da birden çok şerefeli minare yaptırmak hanedan üyelerine özgü bir ayrıcalıktır. Evliya Çelebi’nin bildirdiğine göre Selanik’te iki şerefeli bir cami inşa ettiren Gariki Efendi bu nedenler idam edilmiştir: “*İki Şerifeli camii’: Sâhibü’l-hayrat bu camii’in minâresini iki şerifeli binâ etdiğiyçün sâhibi Gariki Efendi’yi şehid etmişlerdir. Rahmetullâhi aleyh.*” Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehmed Zillî, **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi VIII. Kitap, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 308 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini**, Haz. Seyit Ali Kahraman, vd., İstanbul 2003, s. 66, konuya dikkat çeken: Necipoğlu, **a.g.e.**, s. 121. Bu örnek, ‘adab’ kodlarının ne denli ciddi bir olgu olduğuna işaret etmektedir.

13 Erken Osmanlı döneminin çok işlevli yapıları hakkında bkz. Semavi Eyice, “İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi, Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler”, **İ. Ü. İktisat Fakültesi Mecmuası**, C. III, S. 1-4, 1962, s. 3-80; Ömer Lütfi Barkan, “İstila Devrinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler”, **Vakıflar Dergisi**, S. 2, 1940, s. 279-304; Sedat Çetintaş, **Yeşil Cami ve Benzerleri Cami Değildir**, İstanbul 1958; Sedat Emir, Erken Osmanlı Mimarlığında Çok-İşlevli Yapılar, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 1991; Kuban, **a.g.e.**, s. 83-122; Türkan Acar, Anadolu Türk Mimarisinde Tabhaneli Camiler, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2011.

14 Maximilian Harmuth “Architecture, Change, and Discontent in the Empire of Mehmed II: The Great Mosque of Sofia, Its Date and Importance Reconsidered”, **Ekrem Hakkı Ayverdi’nin Hâtırasına Osmanlı Mimarlık Kültürü**, Haz. Hatice Aynur, A. Hilal Uğurlu, İstanbul 2016, s. 343-346. Ayrıca bkz. Ekrem Hakkı Ayverdi, **Osmanlı Mîmârisinde Fâtih Devri: 855-886 (1451-1481) IV**, İstanbul 1974, s. 854-857.

15 Küre’de Akşemsettin tarafından inşa edilen cami, Fatih Sultan Mehmed döneminde ulu cami plan tipolojisini yansıtan bir diğer örnek olarak dikkat çeker. Detaylı bilgi için bkz. Ayverdi, **a.g.e.**, 1989, s. 808-813.

16 Yörgüç Paşa’nın kimliği, siyasi kariyeri, vakıfları, hayratı ve bunlara ilişkin mimari veriler için bkz. Mustafa Çağhan Keskin, Osmanlı Vilâyet-i Rûm’unun İnşası (Baniler-Vakıflar-Mimari Aktörler): Yörgüç Paşa Ailesi’nin Mimari Etkinliği (1429-1494), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2017. Yörgüç Paşa hakkında ayrıca bkz. Şimşirgil, **a.g.m.**, s. 459-461; Toruk, **a.g.m.**, 2005, s. 105-133.

taj ile Osmanlı tarihinde örneğine az rastlanan bir takım girişimlerde bulunmuştur. XV. yüzyıl müelliflerinden Mehmed Neşrî, Yörgüç Paşa'nın, kendi adına sikke darp ettirdiğini bildirmekte ve bu sikkeleri “Yörgüç Paşa akçası” olarak adlandırmaktadır.<sup>17</sup> Sikke darp ettirmek İslam geleneğinde hükümdarlık alametlerinden biridir.<sup>18</sup> Bu durum, Yörgüç Paşa'nın özerk (otonom) yönetim eğilimleri sergilediğine bir işaret olarak değerlendirilmiştir.<sup>19</sup>

Nitekim, Yörgüç Paşa'nın siyasi etkinliği ve sıra dışı girişimleri Sultan II. Murad nezinde rahatsızlık uyandırmıştır. Hüseyin Hüsameddin, adına sikke darp ettirmesi, çok uzun süredir devam eden yöneticiliği ile yerine getirdiği önemli hizmetlerin verdiği gurur, büyüklük ve ağırlık ile kendine bağlı olanlara güvenerek başına buyruk hareket etmesinin halkın şikayetlerine neden olduğunu ve bunun üzerine Sultanın emriyle bir süreliğine Edirne'ye sürüldüğünü bildirir;

17 Mehmed Neşrî, **Neşrî Tarihi I**, Haz. M. A. Köymen, Ankara 1984, s. 89. Yörgüç Paşa'nın darp ettirdiği sikkelerden günümüze ulaşan bir örnek tespit edilememiştir.

18 Şevket Pamuk, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Paranın Tarihi**, İstanbul 2000, s. 33; Erdoğan Merçil, **Selçuklularda Hükümdarlık Alâmetleri**, Ankara 2007, s. 89.

19 Hasan Karataş, *The City as a Historical Actor: The Urbanization and Ottomanization of the Halvetiye Sufi Order by the City of Amasya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, University of California, Phd Dissertation, Berkeley 2011, s. 40. Döneme ait kayıtlarda, Yörgüç Paşa'nın yarı bağımsız bir yönetici olduğuna yönelik bir ifade yer almamaktadır. Ancak, Yörgüç Paşa ve oğlu Mustafa Bey'in inşa ettirdiği yapılara ait kitabelerdeki iddialı ifadeler siyasi etkinliklerinin sıradan olmadığını düşündürmektedir. Söz konusu kitabelerde, Yörgüç Paşa'nın müstakil hükümdarlara özgü görkemli unvanlarla zikredildiği görülmektedir. Amasya'da Yörgüç Paşa İmaretî ve Havza Mustafa Bey İmaretî'nin kitabelerinde *Celâlî 'd-devleti ve 'ddîn* (Dinin ve Devletin büyüğü) ve *Celâlî 'l-milleti ve 'ddîn* (Dinin ve Milletin büyüğü) sıfatları dikkat çekicidir. XIV. ve XV. yüzyıla ait çeşitli kitabelerde Osmanlı sultanları için bu tür unvanlara yer verildiği izlenmektedir. Örneğin, Orhan Bey, *Şücâ 'd-devleti ve 'd-dîn ve 'l-âfâki*; Murad Hüdâvendigâr, *Gıyâsî 'd-dünyâ ve 'd-dîn ve Şihâbü 'd-dünyâ ve 'd-dîn*; Yıldırım Bayezid, İmaretî'nde *Celâlî 'd-din*; Çelebi Sultan Mehmed, *Gıyâsî 'd-dünyâ ve 'd-dîn*; II. Murad, *Zeynü 'd-dünyâ ve 'd-dîn ve Gıyâsî 'd-dünyâ ve 'd-dîn* unvanları ile zikredilmektedir. Bkz. Abdülhamit Tüfekçioğlu, **Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı**, Ankara 2001, s. 23-276. Oysa, XIV. ve XV. yüzyıl yapılarının kitabeleri incelendiğinde, Osmanlı paşaları ve beylerinin vakfiyelerinde bu tipteki unvanlara yer verilse de, kamuya açık mesaj veren kitabelerde bu tip unvanlar ile anılmadığı görülmektedir. Dönemin önemli siyasi figürlerinden yalnızca Çandarlı Halil Paşa kitabelerde *Hayru 'l-milleti ve 'd-dîn* (dinin ve milletin hayırlısı) unvanları ile anılmaktadır. Tüfekçioğlu, **a.g.e.**, s. 43, 57. Bizzat Murad Hüdâvendigâr tarafından verilen bu unvanlara nispeten Halil Paşa, Hayreddin Paşa olarak anılagelmiştir. Kitabelerde Yörgüç Paşa için kullanılan bir diğer dikkat çekici unvan ise *Atabek*'tir. Amasya'da Yörgüç Paşa İmaretî kitabesi, paşaya ait lahit ve Havza Mustafa Bey İmaretî kitabesinde görülen bu unvan paşanın II. Murad'ın lalası olmasıyla ilişkili olmalıdır. Ancak, bu unvan Osmanlı geleneğinde sıkça kullanılan yaygın bir terim değildir. İlk defa Selçuklu veziri Nizam-ül' mülk tarafından kullanılan *Atabek* unvanı, özellikle uç vilayetleri idare etmekle görevlendirilen küçük yaştaki şehzadelerin eğitimi ile görevlendirilen ve eyaleti onlar adına idare eden ordu komutanlarını tanımlamaktadır. Atabeklik (ya da Atabeylik) kurumu Osmanlı'da yerini askeri bir görevi bulunmayan 'lala'lara bırakmışlardır. Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devleti Teşkilâtına Medhal**, Ankara 1984, s. 78-79. Osmanlıların çağdaşı Memlûklerde ise bu unvanın kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Memlûk idari yapılanmasında [devlet protokünde] Atabek, Sultan ve Halife'nin ardından üçüncü sırada yer alan bir komutandır ve ordu komutanıdır. Uzunçarşılı, **a.g.e.**, s. 352-353. Yörgüç Paşa, Memlûk siyasi teşkilatı hakkında bilgi sahibidir. Girdiği taht mücadelesini kaybetmesinin ardından Anadolu'ya gelen Memlûk yöneticilerinden Atabek Canibek-es Sufî'ye yardımda bulunan Yörgüç Paşa, kuşkusuz bu unvanın ne anlama geldiğini bilmektedir. Bu unvanı kullanması, kendisini çağdaş Memlûk devlet protokolündeki gibi sultanın ardından en üst rütbeli kişi olarak gördüğünü ilan etmek istediğini düşündürmektedir. Yörgüç Paşa'nın Canibek-Es Sufî'ye verdiği destek için bkz. İbn Tagrıberdi, **En-Nücûmu'z-Zâhire (Parlayan Yıldızlar)**, Haz. A. Batur, İstanbul 2013, s. 489.

*“Yörgüç Paşa'nın namına sikke darb itdirmesi, tül-i müddet devam iden velayeti, gördüğü hizmetlerin ehemmiyeti, kendisine gurur ve azamet, fazla ru'unet virmiş, etbâ'ına i'timadı, lâübâliyâne harekâtı, halkı şikayetlere mecbur itmişti. 837/1434 senesinde şikayetler tevalî idiyordu. İkinci Sultan Murad, kendisini tevhim iden halkın bu şikayetleri üzerine 838/1435 senesinde Yörgüç Paşa'yı Edirne'ye celb idüb muhafız nasb itdi.”<sup>20</sup>*

Yörgüç Paşa'nın sikke darb ettirme olanak ve kabiliyeti, özellikle adını burada bulunan madenlerden alan Gümüş kasabası ile bağlantılıdır.<sup>21</sup> Yörgüç Paşa'nın gümüş madenleri üzerinde özel bir imtiyazı olup olmadığına dair dönem kaynaklarında herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Gümüş'te bir cami inşa etme yönündeki tercihi, bir bakıma burada bulunan maden ile ilişkilendirilebilir. Çevredeki yerleşimlere nazaran çok daha küçük bir nüfusu barındıran bu kasabada bir cami inşa ettirmek, Yörgüç Paşa'nın prestiji ve madenler ile bağlantısının bir temsili olarak yorumlanabilir.

Yörgüç Paşa, Gümüş'teki caminin yanı sıra, Amasya'da imaret, medrese ve türbeden oluşan bir külliye, bir han, bir hamam, Havza, Vezirköprü ve Kavak'ta birer cami, Tokat'ta bir han ve hamam ile İskilip'te birer hamam, Vezirköprü yakınlarındaki İshakalını köyünde bir tekke inşa ettirmiştir.<sup>22</sup> Bu yapıların inşasında, Yörgüç Paşa'nın temel motivasyonlarından birisi kuşkusuz hayır işlemektir. Diğer yandan, bunlar Yörgüç Paşa'nın siyasi ve ekonomik gücünü ortaya koyan, görünür kılan temsil araçlarıdır. Sözü edilen yapılar arasında en prestijlisi, malzeme-dekorasyon bakımından diğerlerinden ayrılan ve paşanın türbesini de bünyesinde barındıran imarettir. Gümüş Ulu Camii, kültürel açıdan imarete kıyasla çok daha büyük ve iddialı bir yapıdır. Oysa ki, kütleyle yansıyan iddia, malzeme ve dekorasyon tercihinde izlenememektedir.

### Yapı Elemanları ve İnşa Tekniği Üzerine

Ayverdi'nin de dikkat çektiği üzere, Yörgüç Paşa'nın XV. yüzyılda ve Rüstem Paşa'nın XVI. yüzyılda inşa ettirdiği kısımları kesin olarak ayırt etmek mümkün değildir.<sup>23</sup> Yine de bazı detaylar fikir verici niteliktedir. Örneğin, Ayverdi'nin de belirttiği gibi, ahşap sundurma niteliğindeki son cemaat yerinde bulunan sütunlar XVI. yüzyıla ait olabilir. Nitekim, XV. yüzyılın ilk yarısında, bölgedeki Amasya, Tokat, Merzifon, Havza, Gümüş, Osmancık gibi yerleşimlerde Osmanlı baniler tarafından inşa edilen hiçbir yapıda mermer sütunlara rastlanmamaktadır. Son cemaat yerinde bulunan altı sütun da ikişer tamburludur. Kaideler işlemezdir. Sütun başlıkları, “şataflı sütun başlığı” ya da “baklavalı sütun başlığı” olarak isimlendirilen tipe girer

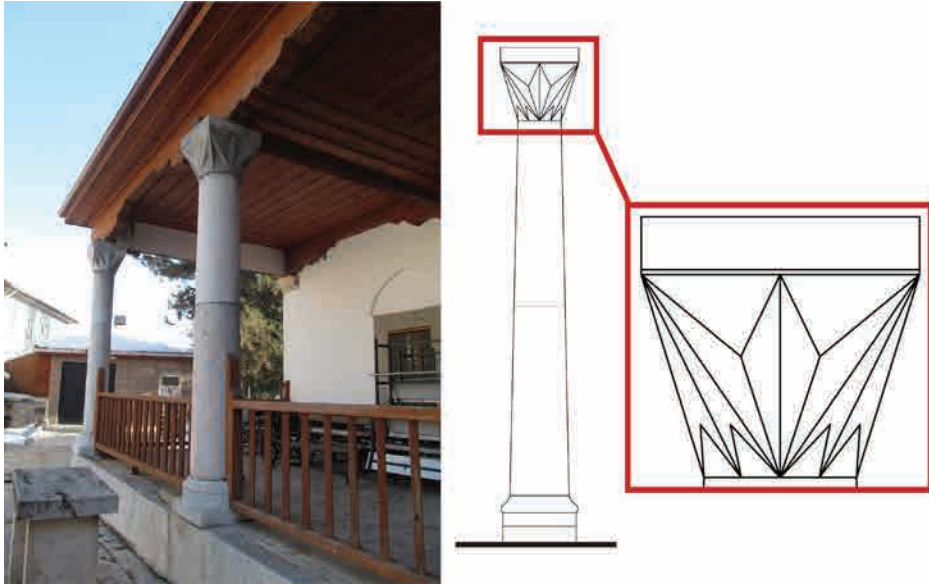
20 Hüseyin Hüsameddin Yaşar, **Amasya Tarihi**, Üçüncü Cilt, Haz. M. Aydın, G. Aydın, Amasya 2007b, s. 129. Ayrıca, Şimşirgil, **a.g.m.**, s. 463.

21 Hüseyin Hüsameddin, Selçuklu döneminden itibaren bu kasabada bir darphane bulunduğunu bildirmektedir. Bkz. Yaşar, **a.g.e.**, 2007a, s. 211.

22 Keskin, **a.g.e.**, 2017 s. 52, çizelge 4.1 ve muhtelif sayfalar.

23 Ayverdi, **a.g.e.**, 1972, s. 496.

(G.5). Sütuna oturan alt kısmı dairesel, üst kısmı kare olan bu tip başlıkların yüzeyindeki “şataf” ya da “baklava” olarak isimlendirilen üçgen dizisi, tıpkı “bir kubbeye geçiş sistemi olan “Türk üçgenleri” gibi daireden kareye geçişe olanak sağlar. Arseven, bu tip başlıkların ilk kez II. Bayezid döneminde ortaya çıktığını iddia ederken, Cansever, özellikle İstanbul’un fethinden sonra kullanılmaya başlandığını ancak benzer öncül örneklerin, XIV. yüzyıl başında inşa edilen Amasya Bimarhanesi’ne uzandığını söylemektedir.<sup>24</sup> Bimarhane’de arkaik örnekleri bulunan sütun bu tip başlıkların klasik ifadeye XV. yüzyılın ikinci yarısında kavuştuğu anlaşılmaktadır. Gümüş Ulu Camii revakında görülen sütun başlıklarının benzeşlerine örneğin İstanbul’da Atık Ali Paşa Medresesi’nde (1496) rastlanır. Benzer çeşitlemeler, özellikle XVI. yüzyılda inşa edilen Mimar Sinan yapılarında izlenebilmektedir. Osmanlı mimarisinde bu başlık tipinin klasik ifadesine XV. yüzyıl sonlarında ulaşıyor olması ve özellikle Sinan dönemi yapılarında sıklıkla tercih edilmesinden hareketle sütun başlıklarını Rüstem Paşa dönemi onarımına atfetmek mümkündür. Bu durum, ilk yapıda son cemaat yeri bulunmadığını düşündürür.



G.5. Gümüş Ulu Camii son cemaat yeri sütunları (Keskin, 2017)

Dikkat çekici bir diğer unsur da minaredir. Minarede kullanılan malzeme, caminin beden duvarlarından farklıdır. Hatta, minarenin kaidesi ve gövdesinde de birbirinden farklı malzeme özellikleri izlenmektedir. Bu durum, minarenin camiden farklı bir tarihte inşa edildiğini, minare gövdesinin de kaideden farklı tarihlerde yapıldığını dü-

<sup>24</sup> Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, İstanbul 1984, s. 191; Turgut Cansever, *Sonsuz Mekânın Peşinde Selçuklu ve Osmanlı Sanatında Sütun Başlıkları*, İstanbul 2010, s. 129-155.

şündürmektedir (G.2). Hüseyin Hüsameddin'e göre, minare Rüstem Paşa tarafından inşa edilmiştir.<sup>25</sup> Minarenin bir kısmının 1939 depreminde yıkıldığı ve ancak 1967 yılında onarıldığı bilinmektedir.<sup>26</sup> Onarıma dair kayıtlar ve malzeme farklılığından yola çıkarak minarenin kaide dışında yeni tarihli olduğu söylenebilir. XIV. ve XV. yüzyılın benzer plan tipolojisi, örtü sistemi ve kütleli iddiayı sergileyen ulu camilerinde minare önemli bir simgeselliğe sahiptir. Örneğin, plan şeması ve örtü sistemi bakımından Gümüş Ulu Camii'nin öncülü olan Amasya Burmalı Minare Camii minaresi ile özdeşleşmiştir. Caminin Yörgüç Paşa tarafından inşa edildiği dönemde de muhtemelen bir minaresi bulunmaktaydı.

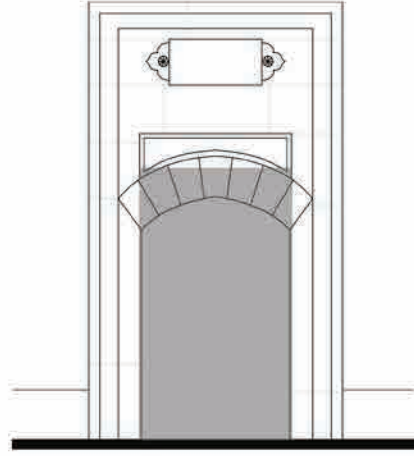
XV. yüzyılın ilk yarısında çevrede, Osmanlı baniler tarafından inşa edilen anıtsal yapıların kemerlerinde almaşık taş örgüsü karakteristiktir; Amasya'da Bayezid Paşa İmaretı (1414) ve Yörgüç Paşa İmaretı (1430), Merzifon'da II. Murad Camisi (1426-1427), Çelebi Sultan Mehmed Medresesi (1414) ve Hamamı, Havza'da Mustafa Bey İmaretı (1429-1430), Osmancık'ta Koca Mehmed Paşa İmaretı (1430-1431) ile Gümüş'te Haliliye Medresesi (1413-1415) gibi yapıların kapı, pencere ve bazı kubbe kemerlerinde, bölgeye özgü beyaz-bej renkli bir mermer cinsi olan Amasya Beji ve vişne kurusu-bordo renkli bir taş cinsi olan ignimbirit almaşık olarak yer almıştır.<sup>27</sup> Suriye-Mısır çevresinde, Memlûk mimari geleneğinin başlıca özelliklerinden olan almaşık taş örgüsü, XV. yüzyılın ilk yarısında Amasya çevresinde faaliyet gösteren Şam (Dımaşk) kökenli mimarlar ile ilişkilendirilmektedir.<sup>28</sup> Gümüş Ulu Camii'nde bölgedeki çağdaşlarının almaşık taş örgüsüne rastlanmaz. Örneğin, taçkapı düzenlemesi, özellikle malzeme tercihi bakımından çağdaşları ile yakınlık göstermez. Kapı kemerinde, almaşık örgünün temel unsuru ignimbiritin aksine, pembemsi bireşik bir mermer ile kilit taşında yeşil renkli damarlı bir mermer bulunmaktadır. Bu iki mermer cinsine bölgedeki diğer XV. yüzyıl yapılarında rastlanmaz. Bu bakımdan, taçkapı düzenlemesinin Rüstem Paşa onarımına ait olduğu önerilebilir (G.6).

25 Hüseyin Hüsameddin Yaşar, a.g.e., 2007a, s. 210.

26 **Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I**, Ankara 1972, s. 290; Toruk, a.g.m., 2005, s. 114.

27 Amasya Beji, XVII. yüzyılda yazılmış bir mimarlık kitabı olan *Risâle-i Mi'mâriyye*'de Zile Mermeri ismiyle de anılmaktadır. Bkz. Ca'fer Efendi, **Risâle-i Mi'mâriyye**, Haz. İ. Aydın Yüksel, İstanbul 2005, s. 76. Taş cinslerinin tespiti için İstanbul Teknik Üniversitesi Maden Fakültesi Jeoloji Mühendisliği Bölümü'nden Dr. Serkan Anđı ile görüşülmüştür. Sözü edilen yapılar hakkında detaylı bilgi için bkz. Ayverdi, a.g.e., 1972, muhtelif yerler.

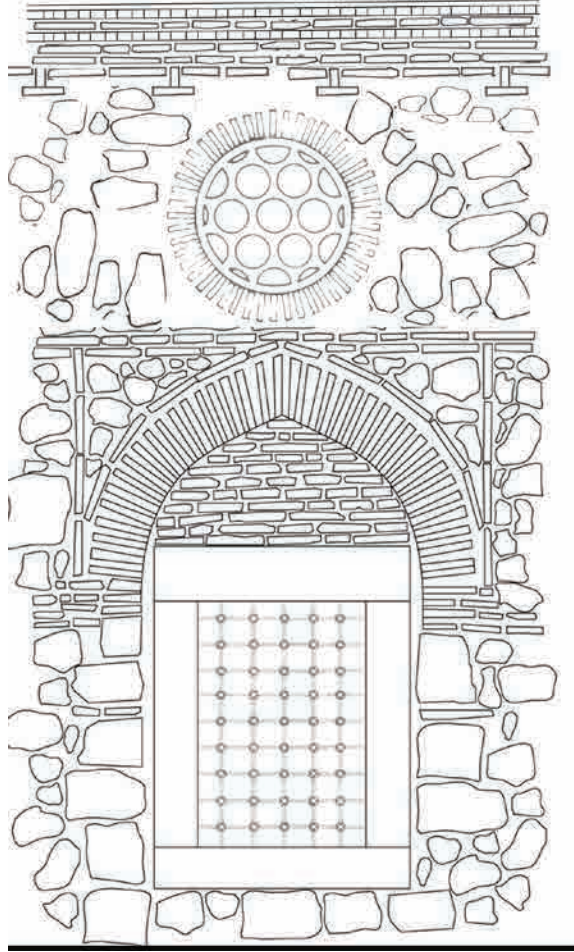
28 Mustafa Çağhan Keskin, "Syrian-Origin Architects Around Amasya Region in the Early 15th Century", **A|Z ITU Journal of Faculty of Architecture**, v. 12 (2), 2015, s. 19-33; Baha Tanman, "Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Memlûk Etkileri", **Osmanlı Mimarlığı'nın 7 Yüzyılı: "Uluslarüstü Bir Miras"**, İstanbul 2000, s. 82-90. Amasya Bayezid Paşa İmaretı ve Merzifon Çelebi Sultan Mehmed Medresesi'nde yer alan 1414 tarihli kitabelerde mimar olarak Dımaşklı Ebu Bekir adı geçmektedir. 1426-1427 tarihli Ankara Karacabey İmaretı'nın inşa kitabesi ise mimarın Ebu Bekir'in oğlu Ahmed olduğunu bildirir. Kitabeler için bkz. Tüfekçioğlu, a.g.e., s. 116-118, 124, 245.



G.6. Gümüş Ulu Camii taç kapısı (Keskin, 2017)

Doğu, batı ve güney cephelerde izlenebilen duvar örgüsünde taş tuğla almaşıklığı görülür. Yapının hemen batısında yer alan Haliliye Medresesi'nde de aynı örgü tekniği izlenebilmektedir. Ancak, cephe kompozisyonları ciddi bir farklılık gösterir. Tuğla hafifletme kemerli ve tuğla dolgulu kemer aynasından meydana gelen pencere kompozisyonu, malzeme tercihi ve teknik bakımından bölgedeki çağdaş anıtsal yapıların pencere düzenlemelerinden ayrılır. Sivri kemerin üzerinden ve üzenği hizasından çift sıra tuğla örgüsü yatay olarak devam eder. Bu iki sıra arasında düşey olarak yer bulan tuğlalar kemeri çevreler. İkinci sırada, XV. yüzyılda bölgede görülmeyen tuğla çerçevesi dairesel pencereler yer alır (G.7, G.8).





G.7. Gümüş Ulu Camii cephe düzenlemesi (Keskin, 2017)

Duvar örgüsü, tuğla hatıllar ile sağlanan yatay bölümlenme ve pencere düzenlemeleri ile sağlanan cephe kurgusunun benzerleri bazı XV. yüzyıl yapıları ile çeşitli Mimar Sinan yapılarında da görülmektedir. Cephe düzeninin tespit edilebilen en yakın örneği, Beşiktaş'ta Rüstem Paşa'nın kardeşi Sinan Paşa tarafından inşa ettirilen medresenin doğu, batı ve kuzey cephelerinde izlenir (G.8, G.9).<sup>29</sup> Bu benzerlik bir tesadüf olmasa gerek; muhtemelen, Rüstem Paşa onarımı sırasında beden duvarlarına da çeşitli müdahaleler olmuştur.

29 Medresenin aynı avluyu paylaştığı camide yer alan inşa kitabesi 963/1555 tarihini verir. İ. Aydın Yüksel, **Osmanlı Mimârisinde Kânûni Sultan Süleyman Devri (926-974/1520-1566) İstanbul VI. Cild**, İstanbul, İstanbul 2004, s. 499-507; Necipoğlu, a.g.e., s. 416-422.



G.8. Gümüş Ulu Camii güney cephesi (Mustafa Çağhan Keskin, 2015)



G.9. Beşiktaş Sinan Paşa Medresesi kuzey cephesi (Mustafa Çağhan Keskin, 2018)

Öte yandan, XV. yüzyılın ilk yarısında bölgede Yörgüç Paşa ve oğlu Mustafa Bey ile diğer Osmanlı baniler tarafından inşa edilen yapılarda caminin yan neflerinde görülen çapraz tonozlara rastlanmaz.<sup>30</sup> Bu durum, onarım sırasında örtü sistemine de müdahale edildiğini düşündürmektedir. Havza, Vezirköprü ve Kavak'ta bulunan ve Yörgüç Paşa'nın adını taşıyan camiler, XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında büyük oranda yenilenmiştir. Tamamı kagir olan bu camiler ahşap çatı ile örtülüdür. Bu tipo-

30 Amasya Yörgüç Paşa İmaret ve Mustafa Bey Hamamı, Havza Mustafa Bey İmaret, hamam ve türbe ile Tokat Yörgüç Paşa Hamamı'nda yalnızca kubbe ve beşik tonoz tercihi gözlenir. Keskin, a.g.e., 2017, s. 175-180.

loji erken Osmanlı ve beylikler döneminde sıklıkla tercih edilmiştir. Yapım maliyetini büyük ölçüde düşüren bu uygulamanın bölgedeki en önemli örneği, Gümüş'ten yalnızca birkaç kilometre uzakta olan Merzifon'da 830/1426-1427 yılında inşa edilen II. Murad Camii'dir.<sup>31</sup> Bu yapı, Gümüş Ulu Camii'nin çağdaşı olmasının yanı sıra aşağı yukarı eş büyüklükteki bir yapı olarak dikkat çeker. II. Murad Camisi'nin vakıf mütevellisi, Bursa Yıldırım, Yeşil, Hüdâvendigar, Muradiye Cami ve İmaretleri ve Edirne Eski Cami vakıflarında da olduğu gibi bizzat sultanlardır.<sup>32</sup> Kuruluş döneminin sultan vakıflarına özgü bu durum, Merzifon II. Murad Camii'nin sembolik önemine işaret eder. Gümüş Ulu Camii, kütesi, taşıyıcı sistemi ve buna bağlı olarak ortaya çıkan kubbeli-tonozlu örtü sistemi ile vakıflarının bizzat sultan tarafından yönetilmesi gibi bir sembolizme sahip olan II. Murad Camii'nden çok daha iddialı bir yapıdır.

### Sonuç

Yörgüç Paşa'nın tüm siyasi iddiasına karşın, sultanın bu bölgede prestijini temsil eden II. Murad Camii'nin inşasından biraz sonra, çok yakın bir yerleşimde, çok daha maliyetli ve dönemi içinde sultanlara mahsus olduğu anlaşılan tipolojii sergileyen bir caminin inşasına kalkışması cüretkar bir adım olarak değerlendirilebilir. Cami, ilk inşa edildiği sırada II. Murad Camii ve Yörgüç Paşa'nın Havza, Kavak ve Vezirköprü'de inşa ettirdiği diğer camiler gibi kagir beden duvarlarına sahip, ahşap çatılı bir yapı olmalıdır. Nitekim bazı araştırmacılar, Hüseyin Hüsameddin'e gönderme yaparak, Yörgüç Paşa tarafından inşa edilen ilk yapının ahşap ya da yarı ahşap olduğunu kaydederler.<sup>33</sup>

Kanuni Sultan Süleyman döneminin Şeyhülislamı Ebu Suud Efendi'nin, cami onarımlarına ilişkin iki fetvası bulunmaktadır. Bunlardan birinde daha önce ahşap olan bir caminin kagir ve daha büyük inşa edilebilmesi için sultanın özel izninin gerekli olduğu belirtilmiştir;

*"Mes'ele: Ağaç ile binâ olunan câmi' kârgîr yapıp tevsi' olunmada [genişletme/büyütme] izn-i sultan lâzım olur mu?*

*Elcevap: Çok tevsi' edicek olur".<sup>34</sup>*

31 Yapı, bazı kaynaklarda Medrese Önü Camisi ya da Medrese Camii olarak geçmektedir. Ayverdi, **a.g.e.**, 1972, s. 523-527; Murat Çerkez, Merzifon'da Türk Devri Mimari Eserleri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 2005, s. 189-203.

32 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı**, Ankara 2014, s. 165.

33 **Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I**, s. 290; Şimşirgil, **a.g.m.**, s. 467; Toruk, **a.g.m.**, 2005, s. 113; Gürbüz, **a.g.e.**, s. 217; Fahriye Bayram, Amasya'nın Gümüşhacıköy İlçesi ve Gümüş Nahiyesindeki Türk Devri Mimarlık Eserleri, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1994, s. 36. Bu araştırmaların kaynağı için bkz. Hüseyin Hüsameddin, **Amasya Tarihi I**, İstanbul 1911, s. 358-359. Bu eser incelenememiştir; Amasya Tarihi'nin diğer baskılarında caminin ahşap ya da yarı ahşap olduğuna ilişkin bir kayda rastlanmamıştır. Yaşar, **a.g.e.**, 2007a, 210-211; Abdi-Zâde Hüseyin Hüsameddin, **Amasya Tarihi I**, Ali Yılmaz, Mehmet Akkuş (sad.), Ankara 1986, s. 292-293.

34 M. Ertuğrul Düzdağ, **Şeyhülislâm Ebussuud Efendi Fetvaları, Kanuni Devrinde Osmanlı Hayatı**, İstanbul 2015, s. 86.

Rüstem Paşa'nın sultandan bu yönde bir izin alması kuşkusuz zor olmamalıdır. Kirpi saçakla sonlanan beden duvarlarının üzerinde yükselen ve geleneksel olmayan kademelenme ile çapraz tonozların meydana getirdiği üçgen alınlıklar örtü sistemindeki olası değişime ilişkin bir veri olarak kabul edilebilir. Rüstem Paşa onarımının getirdiği temel değişim, özellikle örtü sistemi bağlamında gerçekleşmiş olmalıdır. Hüseyin Hüsameddin, caminin daha önce çiniler ile dekore edilmiş olduğundan dolayı Çinili Cami adıyla anıldığını bildirmektedir.<sup>35</sup> Çini dekorasyona ilişkin anlatı Rüstem Paşa'nın bu onarıma son derece önem verdiğini göstermektedir. Anlaşılan, gerek onarım gerek de dekorasyon için özel bir usta grubu Rüstem Paşa tarafından Gümüş'e gönderilmiştir. Olasılıkla, bir yangın ya da deprem sonucu harap olan caminin kagir duvarları güçlendirilmiş ve ahşap olan örtü sisteminin de kagir olarak yeniden inşasına karar verilmiştir. Bu kadar büyük bir alanın üzerini örtmek için en uygun çözüm dört paye inşa edilerek, günümüze ulaşan kubbeli ve tonozlu örtü sisteminin kurgulanması olmuştur. XVI. yüzyılda artık terk edilmiş olan ancak pratik gereksinimden ötürü uygulanmak zorunda kalınan bu örtü sistemi, yapıyı ilk inşa edildiği dönemde sultanlara mahsus bir ulu cami tipolojisinin bir örneği haline getirmiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

### Kaynakça/References

- 387 Numaralı Muhâsebe-i Vilâyet-i Karaman ve Rûm Defteri (937/1530) II**, Haz. Ahmet Özkılınç vd., Ankara 1997.
- ACAR, Türkan, Anadolu Türk Mimarisinde Tabhaneli Camiler, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2011.
- AÇIKEL, Ali, "Rum Eyaleti", **TDV İslam Ansiklopedisi**, S. 35, 2008, s. 225-226.
- ARSEVEN, Celal Esad, **Türk Sanatı**, İstanbul 1984.
- AYVERDİ, Ekrem Hakkı, **İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i Osmanlı Mi'mârîsinin İlk Devri Ertuğrul, Osman, Orhan Gaaziler Hüdavendigâr ve Yıldırım Bâyezîd 630-805 (1230-1402) I**, İstanbul 1989.
- AYVERDİ, Ekrem Hakkı, **Osmanlı Mi'mârîsinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)**, İstanbul 1972.
- AYVERDİ, Ekrem Hakkı, **Osmanlı Mi'mârîsinde Fâtih Devri: 855-886 (1451-1481) IV**, İstanbul 1974.
- BARKAN, Ömer Lütfî, "İstila Devrinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler", **Vakıflar Dergisi**, S. 2, 1940, s. 279-304.
- BAYKARA, Tuncer, **Anadolu'nun Tarihi Coğrafyasına Giriş 1 Anadolu'nun İdari Taksimatı**, İstanbul 2015.
- BAYRAM, Fahriye, Amasya'nın Gümüşhacıköy İlçesi ve Gümüş Nahiyesindeki Türk Devri Mimarlık Eserleri, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1994.

35 Hüseyin Hüsameddin Yaşar, a.g.e., 2007a, s. 211.

- BİLGE, Mustafa, **İlk Osmanlı Medreseleri**, İstanbul 1984.
- CA'FER EFENDİ, **Risâle-i Mi'mâriyye**, Haz. İ. Aydın Yüksel, İstanbul 2005.
- CANSEVER, Turgut, **Sonsuz Mekânın Peşinde Selçuklu ve Osmanlı Sanatında Sütun Başlıkları**, İstanbul 2010.
- CRANE, Howard; AKIN, Esra, **Sinan's Autobiographies: Five Sixteenth-Century Texts**, Ed. Gülru Necipoğlu, Brill, Leiden 2006.
- ÇERKEZ, Murat, Merzifon'da Türk Devri Mimari Eserleri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 2005.
- ÇETİNTAŞ, Sedat, **Yeşil Cami ve Benzerleri Cami Değildir**, İstanbul 1958.
- ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa, "Ulu Camilerin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi", **Türkiye Ulu Camileri -Albüm-**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2016, s. 11-17.
- DOUKAS, [Mikhaél], **Tarih (Anadolu ve Rumeli 1326-1462)**, Çev. Bilge Umar, İstanbul 2008.
- DUCAE NEPOTIS, M., **Historia Byzantina**, rec. Bekkerus, I., Impensis ed Weberi, Bonnae 1834.
- DÜZDAĞ, M. Ertuğrul, **Şeyhülislâm Ebussuud Efendi Fetvaları, Kanuni Devrinde Osmanlı Hayatı**, İstanbul 2015.
- EMİR, Sedat, Erken Osmanlı Mimarlığında Çok-İşlevli Yapılar, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 1991.
- Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehmed Zıllî, **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi VIII. Kitap, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 308 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini**, Haz. Seyit Ali Kahraman, vd., İstanbul 2003.
- EYİCE, Semavi, "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi, Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler", **İ. Ü. İktisat Fakültesi Mecmuası**, Cilt III, S. 1-4, 1962, s. 3-80.
- GABRIEL, Albert, **Monuments Turcs D'Anatolie Tome Deuxième Amasya-Tokat-Sivas**, Paris 1934.
- GÖKBİLGİN, M. Tayyip, "15 ve 16. Asırlarda Eyâlet-i Rûm", **Vakıflar Dergisi**, S. 6, 1965, s. 51-61.
- GÜRBÜZ, Adnan, Toprak Vakıf İlişkileri İçerisinde 16. Yüzyılda Amasya Sancağı, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 1993.
- HARMUTH, Maximilian, "Architecture, Change, and Discontent in the Empire of Mehmed II: The Great Mosque of Sofia, Its Date and Importance Reconsidered", **Ekrem Hakkı Ayverdi'nin Hâtırasına Osmanlı Mimarlık Kültürü**, Haz. Hatice Aynur, A. Hilal Uğurlu, İstanbul 2016, s. 337-350.
- HÜSEYİN HÜSAMEDDİN, **Amasya Tarihi 1**, İstanbul 1911.
- HÜSEYİN HÜSAMEDDİN ABDİ-ZADE, **Amasya Tarihi I**, Sadeleşiren Ali Yılmaz, Mehmet Akkuş Ankara 1986.
- İBN TAGRİBERDİ, **En-Nücûmu'z-Zâhire (Parlayan Yıldızlar)**, Haz. A. Batur, İstanbul 2013.
- KARATAŞ, Hasan, The City as a Historical Actor: The Urbanization and Ottomanization of the Halvetiye Sufi Order by the City of Amasya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, University of California, Phd Dissertation, Berkeley 2011.
- KESKİN, Mustafa Çağhan, "Syrian-Origin Architects Around Amasya Region in the Early 15th Century", **A|Z ITU Journal of Faculty of Architecture**, v. 12 (2), 2015, s. 19-33.
- KESKİN, Mustafa Çağhan, Osmanlı Vilâyet-i Rûm'unun İnşası (Baniler-Vakıflar-Mimari Aktörler): Yörgüç Paşa Ailesi'nin Mimari Etkinliği (1429-1494), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2017.



- KUBAN, Doğan, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul 2007.
- MEHMED NEŞRÎ, **Neşri Tarihi I**, haz. M. A. Köymen, Ankara 1984.
- MERÇİL, Erdoğan, **Selçuklularda Hükümdarlık Alâmetleri**, 2007.
- NECİPOĞLU, Gülru, **The Age of Sinan Architectural Culture in the Ottoman Empire**, Hong Kong 2005.
- PAMUK, Şevket, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Paranın Tarihi**, İstanbul 2000.
- ŞEKER, Mehmed, **Gelibolulu Mustafa 'Alî ve Mevâ'idü'n Nefâis fi-Ğavâ'idi'l-Mecâlis**, Ankara 1997.
- ŞİMŞİRGİL, Ahmet, "Rum Beylerbeyi Yörgüç Paşa'nın Hayatı ve Vakıf Eserleri", **Prof. Dr. Hakki Dursun Yıldız Armağanı**, İstanbul 1995, s. 459-471.
- TANMAN, Baha, "Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Memlûk Etkileri", **Osmanlı Mimarlığı'nın 7 Yüzyılı: "Uluslarüstü Bir Miras"**, İstanbul 2000, s. 82-90.
- Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri**, Haz. A. Akyüz vd., Tokat 2010.
- TORUK, Ferruh, "Bani Yörgüç Paşa ve İmar Faaliyetleri", **Vakıflar Dergisi**, S. 29, 2005, s. 105-133.
- TORUK, Ferruh, "Yörgüç Paşa Vakfı / Yörgüç Paşa Foundation", **Bilge**, S. 48, 2006, s. 16-26.
- TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, **Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı**, Ankara 2001.
- Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I**, Ankara 1972.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, **Osmanlı Devleti Teşkilâtına Medhal**, Ankara 1984.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, **Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı**, Ankara 2014.
- YAŞAR, Hüseyin Hüsameddin, **Amasya Tarihi, Birinci Cilt**, Haz. Mesut Aydın, Güler Aydın, Amasya 2007a.
- YAŞAR, Hüseyin Hüsameddin, **Amasya Tarihi, Üçüncü Cilt**, Haz. Mesut Aydın, Güler Aydın, Amasya 2007b.
- YÜKSEL, İ. Aydın, "Sadrâzam Rüstem Paşa'nın Vakıfları", **Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı**, İstanbul 1995, s. 219-281.
- YÜKSEL, İ. Aydın, **Osmanlı Mimârisinde Kânûnî Sultan Süleyman Devri (926-974/1520-1566) İstanbul, VI. Cild**, İstanbul 2004.
- BOA, C.MF., 135/6716.
- BOA, C.MF., 178/8888.
- BOA, AE.SMMD.IV., 25/2812.
- BOA, AE.SMST.III, 92/6947.
- BOA, C.MF., 30/1475.
- BOA, İE.EV., 42/4800.
- BOA, C.MF., 228/11369
- VGMA, 747/245, 352-355.



## Ornamental Motifs of Haft Rang Tiles in The Architecture of Houses Constructed in Shiraz in the Pahlavi Era \*

Dordaneh Mohammadi\*\* 

### Abstract

In the Pahlavi-constructed areas of Shiraz, there are a number of residential houses built with modern architectural design, but traditional techniques and designs have been used in their decoration. *Haft rang* tiles are among the most commonly used techniques in the architectural decoration of these houses. The use of this ornamentation as seen in both internal and external views of Shiraz houses in the Pahlavi era is an exquisite example of the combination of tradition and modernity in contemporary Iranian architecture; studying its dimensions can lead to a better understanding of Iranian architecture in the contemporary period. Accordingly, this paper explores decorative features and diversity of ornamental motifs of *Haft rang* tiles in the architecture of houses built in Shiraz in the Pahlavi Era using a descriptive-analytical methodology. The required data was collected through field and library research. To this end, the tile decorations of 20 houses within the urban area of Shiraz constructed during the Pahlavi Era were investigated and categorized by the researcher in terms of spatial, framing, design, and motif diversity. According to the findings of the study, the *Haft rang* tile frames in the analyzed houses displayed a wide diversity of shapes including rectangles, squares, deformed vertical rectangles, curved surfaces, vertical diagonal frames, window frames, composite geometric shapes, and crowns. The most commonly used patterns in the sample group (20 houses were studied) were Eslimi (arabesque) and Khatai patterns. Human figures are also depicted in the form of archeological or miniature patterns or simple human shapes. Eslimi and Khatai patterns, flowers and birds, and human figures have been sometimes realistically portrayed, and sometimes portrayed in abstract forms. The dominant background colors of the tile frames in the studied period are turquoise and azure.

### Keywords

Architectural decorations • Tile • Haft rang • House architecture • Pahlavi era • Shiraz

### Pehlevi Dönemine Ait Şiraz Konut Evleri Mimarisindeki Haft rang Çini Desenlerinin İncelenmesi

### Öz

Şiraz'da Pehlevi dönemine ait tarihi bölgede birtakım konut evleri bulunmaktadır. Bu konutlar modern yapılar olmasına rağmen dekorasyonlarında geleneksel teknikler ve tasarımlar kullanılmıştır. Haft rang (yedi renk) çiniler, bu tür evlerde en sık kullanılan dekoratif tekniklerden biridir. Bu süslemelerin Pehlevi döneminde Şiraz evlerinin iç ve dış görünümlerinde kullanılması, çağdaş İran mimarisinde gelenek ve modernitenin birleşiminin yeni bir örneğidir. Bu örneklerin kapsamlı incelenmesi, çağdaş İran mimarisinin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir. Buna göre, bu makalede, Pehlevi döneminde Şiraz konut evlerinin mimarisindeki yedi renk çinilerin dekoratif özellikleri ve çeşitli motifleri, tanımlayıcı-analitik yöntemle incelenmiştir. Bu makalenin verileri alan araştırması ve kütüphane çalışmalarına dayanmaktadır.

\* This article is adopted from M.A thesis "A Study on the Features of Painted Tile Embellishments in the Architecture of the Houses in Pahlavi Era in Shiraz", supervised by M. S. Mirzaabolghasemi (Ph.D.), A. A. Seyedi (Ph.D.), consulting Assistant Prof. Ashkan Rahmani, September 2017.

\*\* **Correspondence to:** Dordaneh Mohammadi (Master of Art Research), International Branch, Shiraz University, Shiraz, Iran. E-mail: dordanemohamadi@gmail.com ORCID: 0000-0001-9798-3557

**To cite this article:** MOHAMMADI, Dordaneh, "Ornamental Motifs Of Haft Rang Tiles In The Architecture Of Houses Constructed In Shiraz In The Pahlavi Era", *Art-Sanat*, 12(July 2019), s. 291-318.  
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0017>

Bu amaçla Pehlevi dönemine ait Şiraz'ın kentsel alanı incelenirken, 20 evin yedi renk çini dekorasyonu, uzam, çerçeveleme, motif ve desen çeşitliliği açısından sınıflandırılarak incelenmiştir.

Bu çalışmanın bulgularına göre, Pehlevi döneminde Şiraz evlerinin yedi renk çinilerinin çerçevesinin çeşitliliği sekiz tipte görülmektedir: dikdörtgen, kare, birleşmiş geometrik şekiller, deforma olmuş dikey dikdörtgen, eğri yüzeyler, dikey çatallı, taç, pencere çerçeveleri. İncelenen örneklerde kullanılan motiflerin çoğu Rumî ve Hatayî motiflerdir. İnsan figürleri, antik çağ eserlerinde olduğu gibi, minyatür olarak veya basit bir şekilde tasvir edilmiştir. Rumîler ve Hatayîler, gül ve bülbüller, insan figürleri bazen gerçekçi ve bazen soyut çizilerek renklendirilmiştir. Bu dönemde yedi renk çinilerde baskın renk olarak turkuaz ve kobalt mavisinin tonları kullanılmıştır.

#### **Anahtar Kelimeler**

Mimari dekorasyon • Yedi renk • Çini • Konut mimarisi • Pehlevi dönemi • Şiraz

### **Genişletilmiş Özet**

Şiraz'da Pahlavi dönemine ait tarihi bölgede birtakım konut evleri bulunmaktadır. Bu konutlar modern mimariye uygun şekilde yapılmakla birlikte dekorasyonlarında geleneksel teknikler ve tasarımlar kullanılmıştır. *Haft rang* (yeni renkli) çini, bu tür evlerde en sık kullanılan dekoratif tekniklerden biridir. Bu süslemelerin Pahlavi döneminde Şiraz evlerinin iç ve dış görünümünde kullanılması, çağdaş İran mimarisinde gelenek ve modernitenin birleşiminin yeni bir örneğidir. Bu örneklerin kapsamlı incelenmesi, çağdaş İran mimarisinin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir. Buna göre, bu makalede, Pahlavi döneminde Şiraz konut evlerinin mimarisindeki *yedi renk* çinilerin dekoratif özellikleri ve çeşitli motifleri tanımlayıcı-analitik yöntemle incelenmiştir. Bu makalenin verileri alan araştırması ve kütüphane çalışmalarına dayanmaktadır.

Bu amaçla Pahlavi dönemine ait Şiraz'ın kentsel alanı incelenirken, 20 evin *yedi renk* çinilerin dekorasyonu, uzam, çerçeveleme, motif ve desen çeşitliliği açısından sınıflandırılarak incelenmiştir.

Bu çalışmanın bulgularına göre, Pahlavi döneminde Şiraz evlerinin *yedi renk* çinilerin çerçevesinin çeşitliliği sekiz tipte görülmektedir: dikdörtgen, kare, birleşmiş geometrik şekiller, büyük medallion, eğri yüzeyler, dikey çatallı, taç, pencere çerçeveleri. İncelenen örneklerde kullanılan motiflerin çoğu rumî ve hatayî'dir.

Şiraz'da Pahlavi dönemindeki *yedi renk* çinilerin baskın motifleri; çiçek, gül ve bülbül, rumî ve hatayî, madalyon şeklinde bulunan bitkisel desen ve desenleri içerir ve bunlar *yedi renk* çinilerin çerçevesini ve ana tasarımını oluşturur. Gül, bülbül, çiçek ve bitki tasarımlarını içeren bir grup motif, doğal türlerine benzer bir şekilde çizilmiştir. Diğer bir grup ise rumî, hatayî ve madalyon formları gibi soyuttur. Madalyonların bazılarında istisna olarak çiçekler gerçekçi bir şekilde kullanılmıştır.

*Yedi renk* çinilerin çerçevesini süsleyen hayvan ve kuş figürleri iki tiptedir. Kelebekler, kuşlar ve hayvanlar avlanma sahnelerinde farklı türde kullanılmıştır. İnsan

figürleri, antik çağı eserlerinde olduğu gibi, minyatürler veya basit bir şekilde tasvir edilmiştir.

Doğal manzara desenleri, evlerin iç görünümünde bir cennet parçası andırmak amacıyla tasarlanmıştır. Mevcut örneklerde iki tip manzara deseni karşımıza çıkar: Biri daire şeklinde vazolar üzerinde, diğeri ise evin içini dekore etmek için bir çerçeve şeklinde tasvir edilmiştir. Çalışılan örneklerde geometrik motifler olarak şemse şeklinde on ve onaltı köşeli ve dört köşeli yıldızlar görülmektedir. Bu tür motifler hemen hemen Pahlavi dönemi *yedi renk* çinilerin çerçevesininin yarısını kaplamaktadır.

Kaçar dönemindeki renk değişimlerinin izleri Pahlavi döneminde görülebilir. Shiraz *yedi renk* çinilerin diğer örneklerden ayıran, sıcak renklerin, renk çeşitlerinin, koyu ve parlak kontrastın, tamamlayıcı renk kontrastının ve renk uyumunun kullanılmasıdır. Bu dönemde, kenar boşluklarını veya madalyonları astarlamak ve bazı durumlarda yüzeyleri boyamak için siyah renk kullanılmıştır. Kaçar döneminde hakim olan yeşil renk, *yedi renk* çinilerin çerçevesindeki küçük ve dağınık yüzeylere dönüşmüştür. Sarı da benzer şekilde kullanılmıştır. Yukarıda belirtilen özelliklere ek olarak Şiraz *yedi renk* çinilerin rengi, İsfahan'ın renk özellikleri Pahlavi döneminde *yedi renk* çinilerine eklenirken, ana arka plan renkleri olarak yüksek seviyelerde mavi ve turkuaz renkler kullanılmıştır. Pek çok kırmızı çiçek çok fazla renk çeşitliliğine sahip çiçeklere dönüşmüştür. Bu dönemde, hatalı çiçekleri birçok farklı renkte tasvir edilmiştir. Bu dönemin resim çalışmalarında ahenk, aydınlık ve karanlık kontrastlar da görülmektedir. Bu dönemde hayvan figürlerinin boyanması önceki dönemlere göre daha gerçekçidir.

*Yedi renk* çinilerin motifleri ve desenlerinin tasarımında, ikide biri, dörtte biri ve sekizde biri simetri olarak kullanılmıştır. Bu dönemde daha çok dörtte biri simetri motifler yaygındır. Pahlavi döneminde çift olan çini çerçevelerinin yansımaları ve benzerlikleri görülmektedir. Az sayıda çalışılan numunede simetri olmayanlar da gözlenmiştir.

## Introduction

With the rise of the Pahlavi regime in 1925, various social and cultural developments occurred in Iran. The physical expansion of cities and consequently urban construction were based on western sciences and techniques, but in that era they tried to keep a nationalistic decorative approach. The construction of massive governmental and non-governmental buildings was one of the hallmarks of these developments, which first occurred in government offices, schools, and mosques, and then in houses which changed the architectural model of all of them. New construction materials and modern engineering replaced the traditional architectural knowledge, but nationalist tendencies and efforts to pay attention to Iranian history led to the use of traditional decorations in the interior and exterior of buildings.

Shiraz, as one of the major cities in the Pahlavi era, was no exception to these developments. In the Pahlavi-construct of Shiraz, there is a collection of houses that have been built with commonly used techniques and materials. Traditional decorations and patterns such as mirroring, plastering, muqarnas, brickwork, mosaic tiles, and *Haft rang* tiles have been used as decorations in these houses. The use of *Haft rang* tiles has been one of the most commonly used architectural decorative practices in these houses, which are often seen in the exterior and sometimes interior views of the buildings. *Haft rang* tile is made based on the principles of painting on the tile and uses mineral colors applied on the fired clay. Then after drying, the tiles are fired for a second time. This method started from the Timurid period with seven colors and has continued in the same way but with more colors until the Pahlavi era. The construction and use of this type of tile began in the Timurid period and peaked in the Safavid period, and continued in the Zand and Qajar. This type of tile has been used in the Pahlavi era in Shiraz with a look at the surviving samples from Zand and Qajar periods.

The early stages of modern architecture in Iran have an unbreakable link with Iranian decorations and ornaments, and the use of *Haft rang* tiles in decorating the interior and exterior views of the houses built in Shiraz in the Pahlavi era can be considered as one of the manifestations of this trend. Unfortunately, these houses destroyed over time without registration and historical valuation. This article addresses the decorative properties and diversity of motifs and patterns of *Haft rang* tile motifs in the architecture of houses constructed in the Pahlavi era in Shiraz. For this purpose, 20 houses in different districts were selected. These houses had 53 tile frames in exterior and interior views which formed the basis for this study. The required data collected through field and library. This study addresses the following questions:

1. What are the main features of *Haft rang* tiles in houses constructed in the Pahlavi era in Shiraz?
2. What are the motifs and patterns used in *Haft rang* tiles in houses constructed in the Pahlavi era in Shiraz?

## Literature Review

The book, *Glazes, Tiles, and Pottery*, provides a professional description of science and technology related to tiling<sup>1</sup>. Kayani, in *An Introduction to the Art of Tiling in Iran*, in addition to explaining the way different tiles and designs were created, points to advances in the use of motifs that imply the increasing skill of Iranian artists and the craftsmen. Then he, discusses tiling and its varieties including monochrome tiles, mosaic tiles, *Haft rang* tiles, golden-colored tiles, and tiles combined with bricks, pottery inscriptions, and tiles<sup>2</sup>. In another book by the same author, titled *Decoration Related to the Islamic Architecture of Iran*, various types of decorations of the Islamic period are discussed. In this book, the section on tiling provides explanations about the use of tiles as both decorative and reinforcing element and reviews the ancient history of this industry and art. It also discusses the evolution of the use of different colors in tiles and ends up in *Haft rang* tiles<sup>3</sup>. Another book, *A Review of the Elements and Architecture of Iran* addresses different types of architectural decorations used in Iran. In this book, decorations are considered one of the features of Iranian architecture before and after Islam and as an important element of constructions and their strength.<sup>4</sup> In a 3-volume book entitled *Iranian Tile Work*, Zomrashidi addressed a variety of tile work including Kofī-scripted tiling and different composite motifs and patterns made of checkered squares. The first volume discusses the Kofī-scripted knot and the evolution of this art. The second and third volumes deal with the use of Kofī-scripted lines for decorating vertical column heads, horizontal inscriptions, and many other cases in architecture. These books provide a professional account of Kofī-scripted tile work but contain little information on *Haft rang* tiles.<sup>5</sup> Porter, in the book, *Islamic Tiles*, considers these tiles to be of cultural and artistic value in the Islamic world, and deals with artisans and tile making techniques in all Islamic lands.<sup>6</sup> In his book, *Girih Tiling Volume II*, Maherolnaghsh describes the tile decorations in motif design and implementation in Iranian tile work during the Islamic period stating that tiles were first used for inscriptions.<sup>7</sup> In another book (*Tile and its Applications*), the same author discusses the ways in which tiles are built and produced with an emphasis on mosaic tiles.<sup>8</sup> Alawi, addresses tile making techniques and colors used by craftsmen and provides

1 A. Sharveh, M. Anosafar, **Glaze, Tile, and Pottery**, Tehran 1995, pp. 15-25.

2 Muhammad Yousof Kayani, **Introduction to Iranian art of Tiling**, Tehran 1983, pp. 13-24.

3 Muhammad Yousof Kayani, **Decorations Related to Iranian Architecture in the Islamic Period**, Tehran 1997, pp. 129-130.

4 H. Yavari, S. Hakkabashi, **Elements and Decorations of Iranian Architecture**, Tehran 2011, p. 31.

5 Hosein Zomorshiridi, **Iran's Tiling**, Tehran 2006, pp. 69-71.

6 Venetia Porter, **Islamic Tiles**, Tehran 2010, pp. 21-62.

7 Mahmud Maherolnaghsh, **Motif Design and Implementation in the Iranian Tile Work in the Islamic Period**, vol. 2, Tehran 1983, p. 8.

8 Mahmud Maherolnaghsh, **Tile and its Application**, Tehran 2002, pp. 40-69.

their chemical formulas in each stage.<sup>9</sup> Holakooei and others in the article entitled, “*Haft rang* or *Cuerda Seca*? Spectroscopic Approaches to The Study of Overglaze Polychrome Tiles from Seventeenth Century Persia,” compared *Haft rang* tiles in the Safavid era and *cuerda secas*. After a description and comparison between them, the main feature of the article provide information about chemical method of making *Haft rang* tile and *cuerda secas*.<sup>10</sup> In Hans E. Wulff’s book, *The Traditional Crafts of Persia: Their Development, Technology and Influence on Eastern and Western Civilizations*, the traditional crafts of Persia, which include a wide range are completely illustrated.<sup>11</sup> Greg Daly, in his book entitled *Developing Glazes*, demystify the process with practical advice and complete, step-by-step instructions. He covers all the essentials, from planning recipes and recording results to mixing glazes and finding the correct firing temperature.<sup>12</sup>

In his book, *Architecture of the Pahlavi I Era (Transformation of Thoughts, the Emergence and Formation of the Twenty Years of Iranian Architecture from 1920 to 1941)*, Kayani addresses the transformation of cities, the use of new materials in the construction of buildings, and the tendency of Reza Shah and the architects of that time toward modern architecture and how it is implemented.<sup>13</sup> In another book entitled *Iranian Architecture in the Pahlavi Era*, Rajabi deals with the process of the formation of new events and a new style of architecture in the first Pahlavi era.<sup>14</sup> Another book, *Contemporary Iranian Architecture* written by Bani Masoud discusses confrontation of Iran with the modern world and its impact on contemporary Iranian architecture from the Qajar period to three decades after the Islamic Revolution.<sup>15</sup> Ghobadian, in his book, *Stylistics and Theoretical Foundations in Contemporary Iranian Architecture*,” examines the first and second Pahlavi periods and categorizes the types of architectural styles used in this era, which are often a compilation of Iranian historic architecture and contemporary western architecture.<sup>16</sup> Maryam Montazer in her master thesis entitled, “Investigating the Effects of the Transition from Tradition to Modernity (modernism) on the Formation of Shiraz’s Residential Architecture and its Adornments”, examines changes in facade decorations of residential buildings and

9 Mehdi Alawi, **Tile: Searching for the Missing Sciences and Techniques of the Ancient Iranian Forgotten Arts**, 2011, pp. 153-155.

10 Parviz Holakooei and others, “Haft Rang or *Cuerda Seca*? Spectroscopic approaches to the study of overglaze polychrome tiles from seventeenth century Persia,” **Journal of Archaeological Science**, Vol. 41, 2014, pp. 447-460.

11 Hans E. Wulff, **The Traditional Crafts of Persia**, Cambridge 1966, p. 20.

12 Greg Daly, **Developing Glazes**, London 2018, pp. 25-52.

13 Mostafa Kayani, **Pahlavi I Era Architecture: Transformation of Thoughts, the Emergence, and Formation of the Twenty Years of Iranian Architecture from 1920 to 1941**, Tehran 2004, pp. 233-256.

14 Rajabi Parviz, **Iranian Architecture and the Pahlavi Era**, Tehran 1976, pp. 65-157.

15 Amir Bani Masoud, **Contemporary Iranian Architecture (The Struggle Between Tradition and Modernity)**, Tehran 2012, pp. 190-287.

16 Vahid Ghobadian, **Stylistics and Theoretical Foundations in Contemporary Iranian Architecture**, Tehran 2013, pp. 141-237.



the way the plans of residential building is changed from introversion to extroversion.<sup>17</sup> In the article entitled “Romanticism in Contemporary Iranian Architecture” (With Emphasis on the Architecture of the Pahlavi II Period After 1962), Mirinezhad examines the reasons for the promotion of romanticism in the architecture of the Pahlavi era. He regards architects’ attempts to use national symbols and nationalism as the reason for naming the Pahlavi era architecture as “Romantic architecture”.<sup>18</sup> In his thesis entitled “In the Search for House Construction Models of Late Qajar Period and The Pahlavi I Era in Mashhad, With an Approach to the Architectural Aspects of Works”, Davarpanah studied house construction models in the late Qajar period and the Pahlavi I period and provided explanations about changes in the architectural models from the Qajar period to the Pahlavi period and houses that were built in Mashhad.<sup>19</sup>

In his book *Shiraz in the Past and Present*, Emdad introduces the gardens in Shiraz, which are generally from the Qajar and the Pahlavi periods, and the mansions built in gardens.<sup>20</sup> Mostafavi in the book entitled *Land of Pars*, provides a review of Fars Province and discusses the history of the construction of Shiraz and its famous and old places.<sup>21</sup> In a study on the physical-spatial expansion of Shiraz, Abdollahzadeh Fard described the expansion stages of Shiraz from the Zand period to the end of the Pahlavi period and has divided its physical-spatial expansion in the Pahlavi period into three periods.<sup>22</sup> In another study, Zekri and Ranjbar explored the growth of Shiraz between 1957 and 2002.<sup>23</sup> Jafarpour, in his thesis entitled, “Modernization Representation in the Pahlavi I Era from the Perspective of Karim Khan Zand Street of Shiraz”, provided a detailed analysis of the development of Shiraz during the Pahlavi I period and its social representation.<sup>24</sup> In his thesis, “House in the Shirazian World: A Search for the Relationship Between Houses and the Culture of Residence

17 Maryam Montazer, Investigating the Effects of the Transition from Tradition to Modernity (Modernism) on the Formation of Shiraz’s Residential Architecture and its Adornments, Master’s Thesis in Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, Shiraz 2014, pp. 170-264.

18 Shoheil Mirinezhad, “Romanticism in Contemporary Iranian Architecture (With Emphasis on the Architecture of the Pahlavi II Period after 1962)”, *Fine Arts*, 18 (1), 2013, pp. 91-102.

19 Saed Davarpanah, In the Search for Construction Models of the Late Qajar Period and the Pahlavi I Era in Mashhad with an Approach to the Architectural Aspects of Works, Master’s Thesis in Architecture, Islamic Azad University of Mashhad, 2015, p. 75.

20 Hasan Emdad, *Shiraz in the Past and Present*, Shiraz 1961, pp. 98-110.

21 S. Muhammad Taghi Mostafavi, *Land of Pars*, Tehran 1964, p. 205.

22 Ali Reza Abdollahzadeh Fard, “Effective Factors and Directions of Physical-spatial Expansion of Shiraz from 1921-2003,” *Proceedings of The Scientific and Specialized Projects of Urban Development and Architecture of the Provinces of the Country*, Center for Study and Research on Urbanization and Architecture, Tehran 2005, pp. 313-314.

23 A. Zekri, H. Ranjbar, “The Growth of Shiraz Between 1957 to 2001 Using Remote Sensing and Geographic Information System,” *Proceedings of the Scientific and Specialized Projects of Urban Development and Architecture of the Provinces of the Country*, Center for Study and Research on Urbanization and Architecture, Tehran 2005, p. 79.

24 Ali Reza Jafarpour, Modernization Representation in the Pahlavi I Era from the Perspective of Karim Khan Zand Street of Shiraz, Master’s Thesis in Architecture, Shahid Beheshti University of Tehran, 2012, p. 113.

in Shiraz During the Qajar period”, Esmailzadeh investigated the architectural design of the Qajar houses, and provided the reasons for the existence of these decorations in the houses.<sup>25</sup>

### **The Expansion of Shiraz in the Pahlavi Era**

The physical-spatial texture of Shiraz is divided into two categories: historical (old) and new textures. The old texture was constructed in the early Islamic period until the Qajar period and the new texture is related to Shiraz in the contemporary era. The texture of Shiraz in the Pahlavi era is also referred to as the middle texture.<sup>26</sup> During the Pahlavi I period, the city of Shiraz expanded around the old neighborhoods by constructing wide boulevards and streets. The middle area of Shiraz expanded quickly, and modernity measures in Iran in 1921 caused the most significant changes in the structure of the city from a spatial perspective. The streets constructed in this period were Karim Khan Zand, Lotf Ali Khan Zand, Naser Khosrow, Roodaki, Ahmadi, Qaani, Manouchehri, and Pahlavi.<sup>27</sup> Afterward, Nader Street was expanded to the current Bushehr terminal and Karim Khan Zand was developed from Setad Square to Namazi Hospital.<sup>28</sup> Considering the urban development and the spread of houses, attention has been paid to the location of the houses. Fig1. shows the spread of selected houses in Shiraz and Table1. below the picture shows more details about numbers and location of selected houses:

---

25 Davud Esmailzadeh, House in the Shirazian World: A Search for the Relationship Between Houses and the Culture of Residence in Shiraz During the Qajar Period, Master’s Thesis in Architecture, Shahid Beheshti University of Tehran, 2011, p. 245.

26 Ebrahim Jamali, Survey and Demarcation of Shiraz, Master’s Thesis in Urban Planning, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, 2001, p. 79.

27 Ali Reza Abdollahzadeh Fard, **Op. cit**, p. 313.

28 Behruz Razmjouei, Investigating the Process of Integrating Rural Areas into Urban Centers: Case Study of Shiraz, Master’s Thesis in Urban Planning, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, 2005, p. 65.

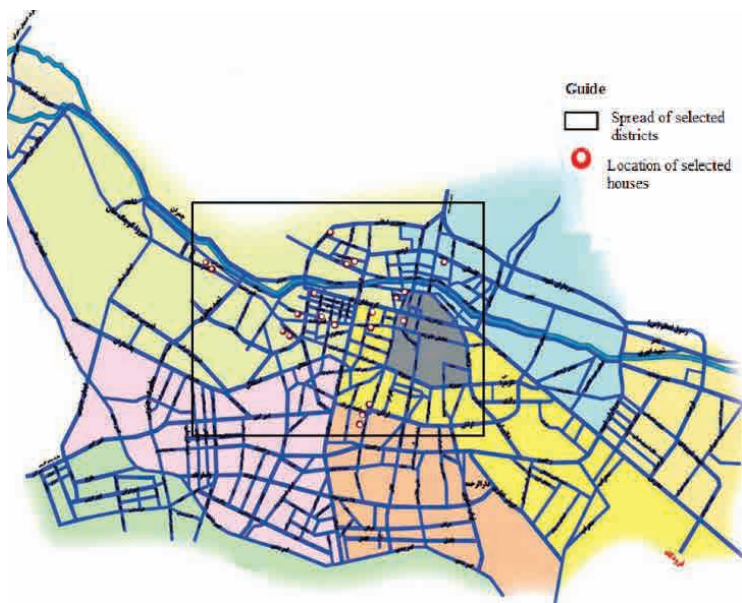


Fig. 1. The spread of selected houses in Shiraz  
www.reza-mohammadian.ir

NO	Owner	Address	Number of Haft rang frames	
			Interior view	Exterior view
1	Shapoori	Zand ST. Anvari ST.	5	2
2	Unknown <sup>29</sup>	LotfAli Khan Zand ST.		2
3	Javanmardi	Artesh SQ	4	4
4	Unknown	Jomhoori Eslami ST.		2
5	Asnaf school	Eram ST.		4
6	Unknown	Molasadra ST. Hedayat ST.		1
7	Unknown	Zand ST. Saadi ST.		2
8	Unknown	Artesh ST.		1
9	Samadani	Shahid Beheshti ST.		1
10	Hamoonnvard	Ghasraldasht ST.		7
11	Saraf Zade	Zand ST. Khayyam ST.		1
12	Unknown	Molasadra ST. Khalili ST.		2
13	Azadi	Artesh ST.		3
14	Mosleh	Ghasraldasht ST.		9
15	Unknown	Shahid Beheshti ST.		1
16	Homayoon	Ghasraldasht ST.	1	
17	Unknown	Zand ST. Roodaki ST.		4
18	Rezaei	Northern Sepah ST.	2	1
19	Unknown	Khakshensi ST.		2
20	Unknown	Atlasi ST.		1

Table 1. 20 selected houses to study in Shiraz  
(Table collected and edited by Dordaneh Mohammadi, 2017)

29 Some of owners do not tend to be known so houses are known by numbers.

### The Architecture of Houses Constructed in Shiraz in the Pahlavi Era

Iranian architecture is a modern architecture that can be traced back to the architecture of the Qajar era. One of the hallmarks of the architecture of this period was introversion. The attitude dominating the Pahlavi era and the sociopolitical and architectural developments led to the facade and the space of buildings spinning from within to the exterior.<sup>30</sup> Several reasons can account for the emergence of modernism, the most important of which was the prevalence of western patterns and intellectual tendencies of Iranian academia educated in the West. In addition to modernism, archaism was one of the main trends of this period, which was formed following archeologists' activities and their achievements. Also, the emergence of the German neoclassical style, especially in government buildings, was one of the other trends, which brought attention to ancient architecture and its nostalgic aspects.<sup>31</sup>

These tendencies, considered to be essential in building state-owned buildings, crept over time into private buildings and personal houses. Local architects began to build houses of this type by looking at and inspired by government buildings. *Shapouri house* is one of the houses in Shiraz constructed in this period and is decorated with respect to the ancient Iranian architecture. The exterior and interior view of the house are decorated with many decorative items such as stucco, tile work, brickwork, mural paintings and wood carvings (as a decorative item) and other house decorations. Some of the motifs and patterns in these decorations date back to the Achaemenid period from an archaistic point of view.

During the Pahlavi I era, brick decorations became more prevalent because of the speed and ease of construction. The architecture of this period was simplified and revolutionized compared to the previous periods. However, its decorations were reminiscent of the past. The entrances, corners, ceilings, windows, edges and upper edges of buildings, and top of the windows had decorations that sometimes were designed according to the ancient, and sometimes western and modern patterns, and sometimes were based on the decorative patterns of the Islamic period.<sup>32</sup>

The Pahlavi I era was the era of the emergence of modern Iranian architecture, and the Pahlavi II era can be considered as the period of development and promotion of modern Iranian architecture.<sup>33</sup> In this period, due to the development of cities, many buildings including houses were built with a modern approach.<sup>34</sup> In the modern period and in the Pahlavi II buildings, spatial diversity was reduced quantitatively and

---

30 Saed Davarpanah, **Op. cit.**, p. 75.

31 H. Kamelnia, M. J. Mahdaviniezhad, **Introduction to Contemporary Architecture from East to West and Examination of the Fundamentals and the Origins of its Formation**, Tehran 2012, p. 226.

32 Mostafa Kayani, **Op. cit.**, p. 34.

33 Mostafa Kayani, **Op. cit.**, p. 230.

34 Sirius Bavar, **A Look at the Emergence of New Architecture in Iran**, Tehran 2009, p. 86.

qualitatively, and the area of houses and spatial and decorative diversity decreased.<sup>35</sup> The construction and facade of buildings in this period were made of rock or cement; this influence come from Western architecture. Stone-built construction had affinities with archaeological approaches and was sometimes closely followed by the Achaemenid architecture and stone carvings.<sup>36</sup>

The houses built in this period in Shiraz are often one or two-floor houses, they have a courtyard and in some cases, the building entrance has cement or rock facades. The exterior facades of houses are covered with cement without any decoration and there are very few examples with tiled frames on the portal. Houses with exterior rock facades have more decorations, which indicate their owners and builders financial ability to afford traditional arts.

The decorations of the buildings were much smaller than those in the Pahlavi I era, and only visible in some buildings. Architectural extraversion led to the emergence of decorative elements in the exterior of the houses, as in most cases the interior space of the house lacks decoration. For example, the mirrored muqarnas (which was an interior ornament) was transferred to the head at the entrance of the building. *Haft rang* tile frames were installed in various places around the exterior of the house. The stucco capitals and mosaic-tiled window frames were located in the street view (in the past they were in the interior view of the house), and in some houses the interior was very simple in design. There are fewer houses with mural paintings, and in a few existing examples, paintings are located on the ceiling borders. The stuccos used to decorate the ceiling were simpler than those used in previous periods, and there was a preference for simplification and the modern style in some decorations.

---

35 Maryam Montazer, Investigating the Effects of the Transition from Tradition to Modernity (Modernism) on the Formation of Shiraz's Residential Architecture and Its Adornments, Master's Thesis in Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, Shiraz 2014, p. 179.

36 Mostafa Kayani, *Op. cit.*, p. 238.



**Fig. 2.** Muqarnas, mirrored decorations, and *Haft rang* tiles in the exterior view of a house in Jomhoori Eslami ST. In Shiraz built in the Pahlavi era (Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

### **Making *Haft Rang* Tiles in Shiraz in the Pahlavi Era**

In the production process of *Haft rang* tiles, art and industry are mixed and the craftsman serves as both an artist and artisan because tiles and all the tools and materials needed were made using the traditional method in the *Haft rang* workshop up to the end of the first Pahlavi era. A thing that distinguishes *Haft rang* tiles from other tiles is the colors used to embellish them. These colors which are made in the form of glaze are as follows: 1) White, 2) Yellow, 3) Red, 4) Green, 5) Turquoise, 6) Azure, 7) Brown, 8) Black, and 9) Golden. Besides, mixed colors have been used to produce these tiles including pink, dark and light purple, and beige.

To produce *Haft rang* tiles, the cooked tiles are arranged together in the required sizes to be painted. The design of the tile is transferred both directly and indirectly. Some miniature and landscape images and calligraphy texts are transmitted directly to the tile. In the indirect method, a paper which is equal to the tile frame in size is prepared and the intended imaged is drawn on it and the drawn image is embroidered on the white paper. Then, the embroidered design is transferred to the tile surface by a charcoal bag. After that, the transferred image is drawn via black color with a special brush. After finishing the design, the tiles are painted with glaze colors and after drying, the tiles are numbered and cooked in the furnace. Raw tiles (before being fired in the kiln) and colors used to paint the tiles were traditionally produced in workshops until the first half of the second Pahlavi era, but after the 1960s colors were imported from Germany and Italy and were used in the tiling industry. In addition, 15×15 cm



tiles were exported from Qale Morghi in Tehran to other cities. Tile workers in Shiraz used to cut these tiles in 14×14 cm dimensions (called making fourteen in colloquial terms). To do so, each side of the tile was cut by half a centimeter so that the length of each side was decreased from 15 to 14 cm. This was done for two reasons: First, the tiles to be flat on four sides, and second, the tile should fit seamlessly when installed next to each other.

*Haft rang* tiles are manufactured in a similar manner in all regions of Iran, and the only difference in the construction of *Haft rang* tiles in Shiraz as compared to other Iranian cities is in the use of locally-available materials.

### **Features of *Haft Rang* Tile Decorations in Houses Constructed in Shiraz in the Pahlavi Era**

In the Qajar period, *Haft rang* tiles were used to decorate public places such as mosques, schools, and gathering places. They were also used in private places like houses, and this trend continued throughout the Pahlavi era. With growing trends toward modern design and the construction of houses affected by this style, Qajar patterns declined and the use of decorations in building was also inspired by modern patterns. In the shift from introversion to extraversion, decorations in addition to the interior view were installed in the exterior view (which was not common in the past) as well. In the buildings constructed in the Pahlavi I era, decorations can be seen on wooden canopies and on the walls of the main building, and in the Pahlavi II era, *Haft rang* tile frames have been used in interior and exterior facades.

Exterior decorations are used in several places such as portals, between the floors, the front of the building, adjacent to the entrance door, between or above the windows on the balcony or even a large part which made the full view of the building, and sometimes serve a decorative function or a part added to the building, and *Haft rang* tiles are placed on it.

In the interior view of a large number of houses, *Haft rang* tiles are placed in the greenhouse (a place for keeping plants inside the houses), and in some cases, they can be seen on the hall or lobby wall. The tile frames in a house were in the form of a narrow strip along the wall reaching to the ceiling and encircling the reception hall as well as the corridor (Fig. 3). The decorations of tile frames have different dimensions and sizes, and sometimes the *Haft rang* tile frames start from the greenhouse on the ground floor and end near the ceiling of the first floor.












**Fig. 3.** *Haft rang* tile in the form of a narrow strip along the wall in house NO.3 in Artesh SQ.  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

### **Shape Variations in Decorations of *Haft rang* tiles**

*Haft rang* tiles are located in different places in the houses constructed in Shiraz in the Pahlavi Era. Because of this, the tile frame has different shapes, depending on its location. There are 53 tiles in the sample under study, which are divided into 8 categories:

- 1) Rectangles, 2) Squares, 3) Deformed vertical rectangle 4) Curved surfaces, 5) Vertical diagonal frames, 6) Window frames, 7) Composite geometric shapes, and 8) Crowns.

NO.	Shape Variations		samples	House NO.
1	Rectangles	Vertical		1
		Horizontal		10
2	Squares			9
3	Deformed vertical rectangle			5
4	Curved surfaces			3
5	Vertical diagonal frames			14
6	Window frames			14
7	Composite geometric shapes			4
8	Crowns			5

**Table 2.** Shape variation samples  
(Table collected and edited by Dordaneh Mohammadi, 2019)

*Haft rang* tiles are rectangular in a large number of houses built in the Pahlavi era, while there were only a few in the form of squares or curved surfaces. *Haft rang* tiles are designed in a semicircle form and installed in the frameworks of curved surfaces according to their positions. This shape of the tile frame is often used in the terrace view.

The reason for naming the vertical diagonal tile frame as such, is that the two sides of the rectangle with a 90-degree angle form a tile shape. This type of tile shape has different forms and sizes, and the shape of the tile frame does not restrict the design of the plan and the ability to implement different designs. *Composite geometric shapes*, *large medallions*, *window frames*, and *crowns* have been named based on the type and shape of the frames. This type of framing illustrates the possibilities that Haft rang tiles that the artist-artisans has in this field, which, in addition to the variety of designs and colors in tile frames, enables them to work freely and design their desired patterns.



**Fig. 4.** The use of vertical diagonal framing in the entrance view of a house built in Khakshenasi ST. in the Pahlavi era (Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

### **Color Variations**

The traces of the Qajar color variations can be seen in the Pahlavi era. What distinguishes Shiraz tiles from other samples is the use of warm colors, color variations, dark and bright contrast, complementary color contrast, and color harmony. In this period, black was used for lining margins or medallions and in some cases to paint surfaces. The dominant green color in the Qajar period changed to small and scattered green surfaces in the tile frame. Yellow was also used in a similar way. In addition to the features mentioned above regarding the color of Shiraz tiles, the color indexes of Isfahan were added to tiles in the Pahlavi era and colors such as azure and turquoise were used at

high levels as main background colors. Many red flowers changed into flowers with a lot of color variations. In this period, khatai flowers portrayed in many different colors. Harmony and light and dark contrasts are also seen in paintings from this period. Painting of animals in this period seems more realistic than the previous periods.

The use of rose or red flowers became less frequent in the Pahlavi period and khatai flowers designed in many different colors. In the designs of this period, the design and color variations of the flowers created a form of tile framing that is different from those of the previous periods. Other elements that were available in previous periods and continued to be used in the Pahlavi period were European elements. These elements were depicted in the Qajar period in the form of pots or pillars on either side of medallions or European scenes in the decoration of pots and medallions, or were drawn independently. In some cases, there are ribbons between the medallions or below them. During the Pahlavi era, the use of European landscapes was continued, but they are mostly seen in pot decorations.

In the design of tile motifs and patterns, one-second, one-fourth, and one-eighth symmetries were used, with the one-fourth symmetry being the most widely used one. The symmetries and similarity of paired tile frames have been observed in the Pahlavi era. And in a small number of studied samples, non-symmetry is observed.



**Fig. 5.** The use of one-fourth symmetry in the design of tile motifs and patterns, House NO.16 constructed in Ghasraldasht ST. in the Pahlavi II era (Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

## ***Haft rang* Tiling Motifs and Patterns in Houses Constructed in Shira in the Pahlavi Era**

The tile artist of the Pahlavi era was the hereditary artist of the ancient times, especially tile artists of the Zand and Qajar periods. Design motifs on tiles were inspired by the tile designers from the buildings of the mentioned periods and the craft that was passed down by teaching from the master to the apprentice. Plant designs play a dominant role in *Haft rang* tiles in the Pahlavi era in Shiraz. These motifs are often found on the margins and the main design of the tiled frame in the form of flower and bird, floral, eslimi-khatai, and medallion motifs and patterns.

### **Plant Motifs**

The dominant motif in *Haft rang* tiles of the Pahlavi period in Shiraz include herbal designs and patterns that are found in the form of floral, flower and bird, eslimi-khatai and medallion motifs, and these motifs form the borders and main design of the tile frame. A group of motifs featuring flower and bird and floral designs have been drawn realistically, with some flowers and plants similar to their natural species. The other group includes abstract designs and motifs such as eslimi-khatai and medallion patterns. There are also exceptions to medallions, in which realistic motifs of flowers have been used.

With the election of Shiraz as the capital of the Zand dynasty, this city became a manifestation of many arts. Architectural monuments of Shiraz were decorated with various types of tiles and marble pedestals, grid designs, flower bouquets, and intricate flowering plants.<sup>37</sup> The use of plant motifs and themes continued in Qajar architecture. Examples include: Zinatmoluk Qavami House, Narenjestan or Qavam Garden, and Manteqi Nezhad House. The Pahlavi period also used such architectural decorations in spite of the evolution of architecture.

### **Eslimi-Khatai Motifs**

The term *Eslimi* derived from Islam and refers to arabesque designs. Eslimi motifs are used in conjunction with floral designs that are called Khatai,<sup>38</sup> and their thickness is 3 to 1 in proportion to the Khatai node. Eslimi motifs, in addition to having a geometric and mathematical basis, are also based on the mysteries of nature and are a reminder of the spring season or the season of growth.<sup>39</sup> In half of the *Haft rang* tile frames in the samples under study related to the Pahlavi era, Eslimi motifs designed independently and sometimes in the form of paintings inside medallion motifs. In

---

37 Leila Soudavar Diba, "Flower and Bird Motifs", *Month Art Book*, 160, 2011, pp. 46-57.

38 Hadi Hazavei, "Visual Arts: Eslimi, Forgotten Language", *Quarterly Journal of Art*, 6 (91), 1984, p. 91.

39 Hadi Hazavei, *Op. cit.* p. 99.



most of the tiles in this study, the Eslimi lines were white and green in color. Fig. 6. illustrates an example of Eslimi motifs used in *Haft rang* tiles. Eslimi-Khatai composition is used in less than half of the motifs of the tile frames. More attention paid to Eslimi motifs in the Pahlavi era in Shiraz because khatai and floral motifs were found to be more common than other patterns in the tile frames produced in the Qajar era. In the samples under analysis, Khatai was found to be the dominant motif and has been used in almost all the tile frames. This motif can be found as a dominant motif in a tile frame in the margin of other tile frame in the form of decorating geometric patterns, or as medallions in another tile frame. In the samples studied in Shiraz, following the old works, one of the main components of these decorations was the role of rose or red flowers, which were touched on earlier in this paper. Khatai motifs in tile frames of the Pahlavi era have high color variation from the smallest leaves to the large shah abbasi flowers.



**Fig. 6.** The use of Eslimi-Khatai motifs in the frame of Haft rang tile in the entrance view of House NO. 10 in Ghasraldasht ST. in the Pahlavi II era  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

### Bird and Flower Motifs

The “Flower and bird” and “floral” motifs in the *Haft rang* tile frames of the Pahlavi period show a very diverse pattern with many flowers drawn in a variety of different angles and colors. Open and semi-open buds have also been used in the tile frames, and they display different stages of a flower from the closed buds to the completely open flowers. In some of the tile frames, there are flower motifs in the form of “single flowers” in a medallion. The flowers have been drawn in different shapes and in different ways, with a few realistic motifs. For example, a single flower has been drawn with a number of petals and with a different color (Fig. 7). In the “floral” and “flower and bird” motifs, there are different types of flowers such as: lotus, narcissus, shah abbasi, hundred-leaved rose, tagete, iris, and pentas lanceolata. Among the sample motifs, a few of the tile frames have been decorated with floral, and flower and bird motifs.



**Fig. 7.** A sample of khatai flowers (shah abbasi) in the houses built in the Pahlavi era in Shiraz  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)



**Fig. 8.** A sample of lotus, narcissus, khatai flower, hundred-leaved rose, tagete, Irises, and pentas lanceolata flower in the houses built in the Pahlavi era in Shiraz  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

## Medallion

The medallion is one of the main components of traditional design, which is usually placed in the center of the design and is often seen in various forms such as a circle, ellipse, rhombus, or a combination of several geometric shapes. Sometimes two smaller symmetrical designs with different forms of a larger medallion called a *medallion head* are placed on both sides of the medallion. A medallion head is usually crenate-shaped and in some cases has motifs like those used in the medallion. Generally, the medallion is designed with eslimi-khatai motifs. Sometimes, triangles and quadrant circles called corners are drawn around the medallion in the four corners of the design.<sup>40</sup> In the studied samples, a sample is in the form of a quarter circle; in other cases it is a quadrant medallion.

In Shiraz, tile medallions are a basis for different drawings. For example, one can point out the poetic miniature motifs in the medallion, which have been drawn as geometric motifs, or medallion decorations with Eslimi motifs in a background that is made entirely of khatai motifs. Medallions and medallion heads are drawn in rows or columns in a variety of shapes.



**Fig. 9.** The use of medallion motifs in Haft rang tile frames in the exterior view of the greenhouse of House NO. 16 constructed in the Pahlavi II era  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

40 Azar Saffai, Investigation of Painting Decorations in Wooden Ceilings of Shiraz Houses During the Qajar Period, Master's Thesis in Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, 2015, p. 204.

Of 53 samples, 7 tile frames were constructed in Isfahan. The most important difference between Isfahan tile frames and the tile frames made in Shiraz is related to medallion motifs. In the sample from Isfahan, the medallion was drawn as a basis for the original medallion and they have more twisting lines, which differentiates their shape from those made in Shiraz.



**Fig. 10.** The use of medallion in Haft rang tile frames made in Shiraz (on the right) and Isfahan (on the left)

(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

### Human Motifs

Human motifs in the samples under analysis are divided into two categories: Archaistic motifs and miniature motifs. There are three archaistic human motifs in the tile frames, illustrating the Pasargad winged man, the Achaemenid soldier, and Audience Palace of Darius the Achaemenid, respectively. There are two miniature human motifs, one shows a woman and a man who are merrymaking in a natural setting next to a stream. The second miniature displays a woman who is holding a pitcher. In the present examples, there are two human motifs in the form of contemplative men with a book beside them. This kind of illustration can be traced back to the Herat School and the works of Kamal al-Din Behzad in his two-page illustrations depicting an imaginary scene or imaginary impression of a real event in the present or the past.<sup>41</sup> Another example of human motifs is a picture of a hunting ground showing men and women on horses.

<sup>41</sup> Ruyin Pakbaz, *Iranian Painting from the Old Times to the Present*, Tehran 2008, p. 81.





**Fig. 11.** The use of archaic human motifs in house NO.12 in Khalili ST. in Shiraz constructed in the Pahlavi era  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)



**Fig. 12.** The use of human motifs in 2 houses, in Haft rang tile frames made in Shiraz  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

### Animal Motifs

The use of animal motifs has a history as long as the human history. Animals have played an important role in life and in artistic productions in different times. Various animal motifs have been painted on pottery containers and these motifs have evolved throughout history.<sup>42</sup> Animal figures have been displayed as natural, abstract, or mythological portraits in paintings and even murals. Animal figures have also been used to decorate the *Haft rang* tile frame and are divided into two categories of birds and animals figures. Different types of butterflies and birds have been drawn in bird

42 Ardeshir Mojarad Takestani, *Animal Design in Iranian Book Design Art*, Tehran 2013, p. 9.

and flower motifs, and also various animals have been drawn in the scenery and in hunting grounds.

Birds which are depicted in the flower and bird motifs have been drawn simply, and the artist tried to avoid drawing the bird's entire body volume by avoiding naturalism using a few shadows. Birds in the flower and bird motifs have been designed and displayed from different angles in different states, sometimes alongside other birds or near a butterfly. In some samples, birds are seen in the nest with chicks and among the floral motifs. Even in one sample, the bird is drawn on a Simorgh tile.

In the samples in this study, animal figures can be seen in groups in hunting scenes, with horses, deer, dogs, rabbits, and storks beside them. A tile frame shows a group of gazelles that are grazing, and another frame display the fight between a lion and a bull. This is a mythic motif modeling the prominent motifs in the Persepolis.



**Fig. 13.** The use of hunting scenes in the exterior of House NO.13 in Artesh ST. in Shiraz constructed in the Pahlavi II era  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

### Natural Landscapes Motifs

Natural landscapes motifs were designed in houses in the form of murals or *Haft rang* tile motifs in order to bring a piece of paradise into the interior of the house. In the existing samples, there are two scenic designs, one in the form of a circle decorated with motifs on a pot, and the other as a tiled frame for decorating the interior of the house. Landscape motifs are those motifs with miniatures or hunting grounds as their background and are characterized by a great variety in their design and motifs. Autumn trees, sunsets, ponds, rivers, mountains, and hills have been depicted in landscape motifs.





**Fig. 14.** The use of landscape in Haft rang tile frames in the interior view of House NO.18 in Artesh ST. in Shiraz constructed in the Pahlavi era  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

### Geometric Motifs

Geometric motifs can be considered the first human effort to represent the surrounding world in a symbolic manner. Traditional arts are based on geometrical motifs. In the tiles made in the period under study, nearly half of the motifs are geometric motifs. Among the motifs found in the studied samples are 10 and 16-sided Shamses and 4-sided star motifs. These types of motifs are also visible on the border of the tile frames.



**Fig. 15.** The use of 16-sided shamsa motif in Haft rang tile frames in the interior of House NO. 9 in Shahid Beheshti ST.  
(Photo by Dordaneh Mohammadi, 2016)

## Conclusion

The decorative motifs on tiles used in the architecture of the houses constructed in Shiraz during the Pahlavi period include eslimi-khatai, flower and bird, and geometric motifs. Eslimi-khatai motifs are the most used motifs in the tile frames of this period and have been drawn in almost all *Haft rang* tile frames. Other motifs include flower and bird motifs. These motifs have sometimes been drawn all across the tiles and sometimes in a single medallion. These motifs are very similar to those found in the Zend era in Shiraz. Geometric motifs are also used in a few tile frames as the main background or marginal theme.

The existing *Haft rang* tile shapes in the interior views and exterior views of the houses under study are divided into eight categories, including: rectangles, squares, deformed vertical rectangle, curved surfaces, vertical diagonal frames, window frames, composite geometric shapes, and crowns (Table 2, page 11). These frames are in different dimensions and in harmony with the facade of the building. The motifs featured on the tile frames are aligned with the frame shape and cover the entire internal space of the frame. The shape of the tile frame does not constrain the design of motifs, and the coherence and proportionality of the motifs and the tile frames have created a balanced and dynamic composition.

Apparently, the color variation and combination of the *Haft rang* tiles in the architecture of the houses constructed in the Pahlavi period in Shiraz varied somewhat from the previous periods. In general, the use of warm colors during the Zand and Qajar period is observed more frequently than the Pahlavi period. The dominant colors in the background show that in the Pahlavi era, there was a tendency to use cool and neutral colors more than warm colors, and the designs are characterized by dark and bright contrast and complementary color contrast.

Historical period		Zand	Qajar	Pahlavi
Color variation	High	*	*	*
	Low	*		
Color	Hot	*	*	
	Cold			
	Balanced			*
Background Color		Yellow- Azur- Turquoise	Black- Yellow- White- Azur- Turquoise	White- Azur- Turquoise
Contrast	Sharpness and Darkness	*	*	*
	Complementary color	*		*
Color Harmony		*		

**Table 3.** A comparison between quality of colors from Zand era until Pahlavi Era  
(Table collected and edited by Dordaneh Mohammadi, 2017)

The designs used in buildings constructed in Shiraz from Zand era to the end of the Pahlavi period illustrate the tendency of artists to use khatai motifs in tile frames. However, in the Pahlavi period, the use of Eslimi motifs increased under the influence of the designs used in Isfahan. Gradually, khatai flowers replaced by red and violet flowers in these designs. The use of cultural elements that were very common in the Qajar period in Shiraz turned into European landscapes in small dimensions in the Pahlavi era.

**Grant Support:** The author received no financial support for this work.

### References/Kaynakça

- ABDULLAHZADEH FARD, Ali Reza, "Effective Factors and Directions of Physical-spatial Expansion of Shiraz from 1921-2003," **Proceedings of the Scientific and Specialized Projects of Urban Development and Architecture of the Provinces of the Country**, Center for Study and Research on Urbanization and Architecture, Tehran 2005, pp. 295-317.
- ALAWI, Mehdi, **Tile: Searching for the Missing Sciences and Techniques of the Ancient Iranian Forgotten Arts**, Academic Center for Education, Culture, and Research, Isfahan 2011.
- BANIMASOUD, Amir, **Contemporary Iranian Architecture (The Struggle Between Tradition and Modernity)**, Art of Century Architecture Publisher, Tehran 2012.
- BAVAR, Sirus, **A look at the Emergence of New Architecture in Iran**, Tehran 2009.
- DAVARPANAHA, Saed, In the Search for Construction Models of the Late Qajar Period and the Pahlavi I Era in Mashhad with an Approach to the Architectural Aspects of Works, Unpublished Master's Thesis in Architecture, Islamic Azad University of Mashhad, 2015.
- DALY, Greg, **Developing Glazes**, London 2018.
- EMDAD, Hasan, **Shiraz in the Past and Present**, Shiraz 1961.
- ESMAILZADEH, Davud, House in the Shirazian World: A Search for the Relationship Between Houses and the Culture of Residence in Shiraz During the Qajar Period, Unpublished Master's Thesis in Architecture, Shahid Beheshti University of Tehran, 2011.
- GHOBADIAN, Vahid, **Stylistics and Theoretical Foundations in Contemporary Iranian Architecture**, Institute of Architect Science, Tehran 2013.
- HAZAVEI, Hadi, "Visual Arts: Eslimi, Forgotten Language", **Quarterly Journal of Art**, NO. 6, 1984, pp. 90-117.
- HOLAKOOEI, Parviz; TISATO, Flavia; VACCARO, Carmela; PETRUCCI, Ferruccio Carlo, "Haft Rang or Cuerda Seca? Spectroscopic Approaches to the Study of Overglaze Polychrome Tiles from Seventeenth Century Persia," **Journal of Archaeological Science**, Vol. 41, January 2014, pp. 447-460.
- JAFARPOUR, Ali Reza, Modernization Representation in the Pahlavi I Era from the Perspective of Karim Khan Zand Street of Shiraz, Unpublished Master's Thesis in Architecture, Shahid Beheshti University of Tehran, 2012.
- JAMALI, Ebrahim, Survey and Demarcation of Shiraz, Unpublished Master's Thesis in Urban Planning, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, 2001.

- KAMEL NIA, H.; MAHDAVINEZHAD, M. J., **Introduction to Contemporary Architecture from East to West and Examination of the Fundamentals and the Origins of its Formation**, Architect Science, Tehran 2012.
- KAYANI, Muhammad Yousof, **Introduction to Iranian Art of Tiling**, Reza Abbasi Museum, Tehran 1983.
- KAYANI, Muhammad Yousof, **Decorations Related to Iranian Architecture in the Islamic Period**, National Islamic Cultural Heritage Organization, Tehran 1997.
- KAYANI, Mostafa, **Pahlavi I Era Architecture: Transformation of Thoughts, the Emergence, and Formation of the Twenty Years of Iranian Architecture from 1920 to 1941**, Institute of Contemporary Iranian History Studies, Tehran 2004.
- MAHEROLNAGHSH, Mahmud, **Motif Design and Implementation in the Iranian Tile Work in the Islamic Period (the second volume on girih tiling)**, Vol. 2, Ministry of Culture and Islamic Guidance, Tehran 1983.
- MAHEROLNAGHSH, Mahmud, **Tile and its Application**, Tehran 2002.
- MIRINEZHAD, Shoheil, "Romanticism in Contemporary Iranian Architecture (with Emphasis on the Architecture of the Pahlavi II Period after 1962)", **Fine Arts**, 18 (1), 2013, pp. 91-102.
- MOJARAD TAKESTANI, Ardeshir, **Animal Design in Iranian Book Design Art**, Tehran 2013.
- MONTAZER, Maryam, Investigating the Effects of the Transition from Tradition to Modernity (Modernism) on the Formation of Shiraz's Residential Architecture and its Adornments, Unpublished Master's Thesis in Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, Shiraz, 2014.
- MOSTAFAVI, S. Muhammad Taghi, **Land of Pars**, National Monuments Association, Tehran 1964.
- PAKBAZ, Ruyin, **Iranian Painting from the Old Times to the Present**, Tehran 2008.
- PORTER, Venetia, **Islamic Tiles**, Translator: Shayetefar Manaz, Tehran 2010.
- RAJABI, Parviz, **Iranian Architecture and the Pahlavi Era**, Tehran 1976.
- RAZMJOUEI, Behruz, Investigating the Process of Integrating Rural Areas into Urban Centers: Case Study of Shiraz, Unpublished Master's Thesis in Urban Planning, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, 2005.
- SAFFAI, Azar, Investigation of Painting Decorations in Wooden Ceilings of Shiraz Houses During the Qajar Period, Unpublished Master's Thesis in Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, 2015.
- SHARVEH, A., ANOOSAFAR, M., **Glaze, Tile, and Pottery**, Tehran 1995.
- SOUDAVAR DIBA, Leila, "Flower and Bird Motifs", **Month Art Book**, 160, 2011, pp. 46-57.
- WULFF, Hans E., **The Traditional Crafts of Persia**, Cambridge 1966.
- YAVARI, H.; HAKKAKBASHI, S., **Elements and Decorations of Iranian Architecture**, Tehran 2011.
- ZEKRI, A.; RANJBAR, H. "The Growth of Shiraz Between 1957 to 2001 Using Remote Sensing and Geographic Information System," **Proceedings of the Scientific and Specialized Projects of Urban Development and Architecture of the Provinces of the Country**, Center for Study and Research on Urbanization and Architecture, Tehran 2005, pp. 120-148.
- ZOMORSHIRIDI, Hosein, **Iran's Tiling**, Ministry of Housing and Urban Development, Tehran. [www.reza-mohammadian.ir](http://www.reza-mohammadian.ir), september 19th 2013.



## Orta ve İç Asya Buluntularına Göre Erken Devir Türklerinde Ayna

Jale Özlem Oktay Çerezci<sup>1</sup>

### Öz

Orta ve İç Asya’da Erken devir Türklerine ait kurganlarda, mezarlarda ele geçen çok sayıda ve çeşitteki nesnelere arasında tunç aynalarla da oldukça sık karşılaşmaktadır. Aynaların, ölümlerin kemer, baş, göğüs, el gibi bölgelerinde ele geçmiş olması, onların gerek gündelik hayatta gerekse özellikle Şamanizm geleneği çerçevesinde kullanıldıklarını ve birtakım sembolik değerlere sahip olduklarını göstermektedir. Onların bazen bütün bazen de bilinçli olarak kırılmış biçimde bulunmuş olmaları yine bu ikili-kullanım özelliklerini kanıtlar niteliktedir.

Erken dönem Türklerinde hem erkek, hem kadın hem de çocuk mezarlarında bulunan söz konusu aynalar dönemleri içinde, kulplularına göre çeşitli tiplere ayrılarak incelenmiştir: arka yüzünde tutma topuzlular, çerçeveye bitişik kısa kulplular, çerçeveye bitişik uzun kulplular. Bazı aynalar sade bazıları ise arka yüzündeki tasvirlerle karşımıza çıkmaktadırlar. Özellikle Asya Hunlarına ve Göktürklerle ait mezarlarda Çin aynalarına ya da bunların yerel üretim kopyalarına rastlanılmıştır; söz konusu eserler ayrı bir çalışma konusu gerektirdiğinden burada detaylı olarak üzerinde durulmamıştır.

Araştırmamızda Orta ve İç Asya’da varlık göstermiş Erken dönem Türklerine ait mezarlardan ele geçen ve daha çok yerel üretim olduklarını düşündüğümüz aynalar tanıtlmaya ve tartışılmaya çalışılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

Ayna • Erken Devir Türk Sanatı • Proto Türk • Asya Hunları • Göktürk Dönemi • Sembolizm

### Mirrors of the Ancient Turks: A study Based on Findings from Central and Inner Asia

### Abstract

Among the many and varied findings from kurgans – the graves of Central and Inner Asian Turks - the placing of mirrors, especially bronze ones, is very important. Most of these mirrors were found in situ in positions such as the belt, hand, head, and chest of skeletons. This shows that these objects were used not only in daily life but they also had a place in Shamanistic practices as well as symbolical meaning. Moreover it was noted that while some of them were found whole, some were only found in fragments. The ones found in fragments were broken consciously. So this point again proves their dual-usage. The mirrors of the Ancient Turks were found in the graves of men, women, and children. We can classify these mirrors by their period, according to the form of their handles: looped handles, short handles at the rim, long handles at the rim. Some of them had no ornamentation while some of them had decorations on their reverse side. In the graves of Huns and Gokturks in particular, we observed Chinese mirrors or their imitations. Given that we think this point needs separate research, this element was not detailed in our study. The aim of this research was to present and discuss the mirrors which originated from Central and Inner Asian early period Turkish graves.

### Keywords

Mirror • Ancient Turkish Art • Proto Turks • Huns • Gokturk Period • Symbolism

\* **Sorumlu Yazar:** Jale Özlem Oktay Çerezci (Dr. Öğr. Üyesi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: jale.ozlem.oktay@msgsu.edu.tr ORCID: 0000-0002-5345-1935

**Atf:** OKTAY CEREZCI, Jale Ozlem, “Orta ve İç Asya Buluntularına Göre Erken Devir Türklerinde Ayna”, *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 319-342. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0003>

### **Extended Summary**

Among the many and varied findings from kurgans – the graves of Central and Inner Asian Turks - the placing of mirrors, especially bronze ones, is very important. Most of these mirrors were found in situ in positions such as the belt, hand, head, and chest of skeletons. This shows that these objects were used not only in daily life but they also had a place in Shamanistic practices as well as symbolical meaning. Furthermore, the loop on the reverse of the glass symbolises the gate which leads to the underworld. The mirror not only connects these two worlds but also looks into the other world, finds lost souls and protects them against the gaze of evil spirits. These mirrors are a kind of medium - they can provide information about the future and they also have some therapeutic properties. In some respects, they are reminiscent of Shaman drums, both in terms of form and features.

Moreover it was noted that while some of them were found whole, some were only found in fragments. The ones found in fragments were broken consciously. So this point again proves their dual-usage. The mirrors of the Ancient Turks were found in the graves of men, women, and children. Later, namely in the Early Middle Ages metal mirrors became cult objects; the places where the mirrors found with altar stone and limestone fragments supports this idea. Furthermore these kinds of mirrors were associated with water by the Ancient Turks as these mirrors cast reflections as does water.

As can be seen from the information above, it is possible to find mirrors from the very early periods of Turkish culture. We can classify these mirrors by their period, according to the form of their handles: looped handles, short handles at the rim, long handles at the rim. Some of them had no ornamentation while some of them had decorations on their reverse side. In the graves of Huns and Gokturks in particular, we observed Chinese mirrors or their imitations. Given that we think this point needs separate research, this element was not detailed in our study.

In the Tagar Period, we mostly see disc shaped mirrors which have loops on their reverse side, but in the forest-steppe regions these disc shaped mirrors have handles on their rim side. These looped mirrors were used by both men and women and carried in the purse. In some cases there was not one, but two mirrors. During the Tagar Period in particular the mirrors from the 8th – 6th BC are excessively large. The Tashtyk Period disc shaped mirrors are rimmed and have spherical loops at the center.

Numerous findings of metal mirror from the kurgans prove that they were used significantly during the Xiongnu Period. In this period again bronze ones were very popular. The disc shaped bronze mirrors with loops at the center, rim and border were characteristic of the Mayemir Culture (also known as the Early Pazyryk Period /Central Asian Huns/Xiongnu Period) of Gorny Altai. The Xiongnu Period mirrors



which were excavated from the Pazyryk and Shibe kurgans, were mostly handled at the border and rarely had ornaments on the reverse side. However, a small selection of mirrors looped on the reverse side were found in this period. Some of these mirrors which had animal shaped handles or loops might be local products.

The mirrors adorned with deer from places such as Buhtarma, Ordos, Tuva, Minusinsk Basin, Western Mongolia and Kirgizistan, support this idea. It is well known that the deer has an important place in Turkish culture and art and we see this traditional feature continuing on these mirrors too. Further evidence for this idea comes from Berel kurgan 8 - the mirror from this kurgan has a gryphon head on its handle and we know examples of these kinds of gryphons in Xiongnu art existed as horse ornaments or coffin nails.

Almost all of the Gokturk Period mirrors that came from graves were found near the head of the deceased with a few seen on the belt or at the back of the horse. We have one very unique example where the head of the deceased was placed between two mirrors. In this research we wanted to pay particular attention to Chinese mirrors. Gokturks especially have strong relations with the Chinese in domains such as war, marriage, trade and etc. So it is only natural that we should come across Chinese mirrors in the lands of the Gokturks. For the Gokturk Period it should be noted that the mirrors from Mongolia and Southern Siberia were only found in women's graves whereas a mirror from a Mongun-Tayga grave in the land of Tuva was found in a man's grave.

Our two late period examples come from two women's graves in Astana, Kazakhstan. One of them was unearthed from Bozok Grave 4, which belongs to a Muslim woman. This is an important point because this mirror and the second example represent a transition from steppe culture to the Islamic Period.

The aim of this research was to present and discuss the mirrors which originated from Central and Inner Asian early period Turkish graves.

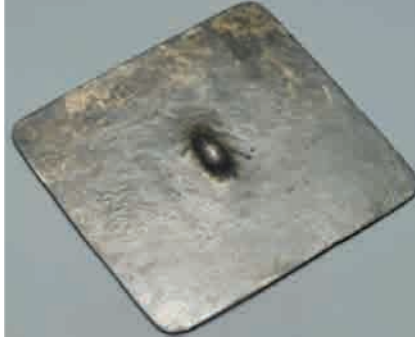
Orta ve İç Asya'da Erken devir Türklerinde, gerek gündelik hayatta gerekse Şamanizm geleneği çerçevesinde kullanılan aynaların rolü oldukça fazladır.<sup>1</sup> Aynaların, ölümlerin kemer, baş, göğüs, el gibi bölgelerinde ele geçmiş olması onların çeşitli kullanım amaçlarının olduğunu kanıtlar niteliktedir.<sup>2</sup>

Sayı ve şekil olarak çeşitlilik göstermekle birlikte, Şaman kıyâfetlerinde çoğunlukla bakır ya da tunç aynalar mevcuttur (**G.1**). Yuvarlak biçimde olan bu aynaların bir kısmı düzdür; bir kısmının ise ortasında delik vardır. Düz olanlar formundan dolayı güneş ve ay sembolizmi ile de ilişkilidir yani göğe ait bir unsurdur. Dolayısı ile sürekli bir döngüyü, yeniden doğuşu ifade eder.<sup>3</sup> Ortasında delik bulunan disk ise yerin altına inişi sağlayan kapıyı simgelemektedir. İki dünya arasında bağlantıyı sağlayan ayna, ayrıca öteki dünyayı görme, ruhları ya da ruhların yerini bulma ve kötü ruhların bakışlarına karşı koruyucu nitelik taşımaktadır.<sup>4</sup> Söz konusu aynalar aynı zamanda gelecekte haber verme, yani bir çeşit aracı olmalarının yanısıra ve tedavi amaçlıdır. Ayrıca gerek biçim gerekse bu özellikleri ile bazı bakımlardan Şaman davullarını da anımsatmaktadırlar.



**G. 1.** Yakut şaman elbisesi üzerinden aynalar. Gürcan Yardımcı, f.4:95

- 1 A. Sekiya, "Bronzovie Zerkala i ih Prodvijenie na Vostok", **Terra Scythia**, İzdatel'stvo İnstitutu Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 269. s. 269-271.
- 2 İ. V. Surazakova, "Veşi dlya Uhoda za Vneşnim Vidom iz Rannesrednevekovih Pamyatnikov Gornogo Altaya", **Drevnosti Sibiri i Tsentral'noy Azii**, No.4, 16, 2012, s. 110.
- 3 Yasemin Oğuz Güner, Şaman Giysi Unsurları Üzerlerinde Kullanılan Semboller, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2017, s. 83-84.
- 4 Kevser Gürcan Yardımcı, Avrupa Müzelerindeki Türk Şaman Elbiseleri, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 2016, s.408.



G. 2. Andoronovo kültürü, Orta Kazakistan, Borovoye Mezarı.

<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3550239>

Aynalar aynı zamanda ölünün ruhunun cisim bulmuş hâlidir. Bu nedenle erken devir Türklerinde, özellikle kurganlarda çok sayıda ayna ele geçmiştir. Metal aynaların erken dönem Türklerinde kadın, erkek ve çocuk mezarlarında bulunmuş olması onların ritüel amaçlı kullanımlarını kanıtlar niteliktedir. Yine bu amaca yönelik şekilde, bazılarının bilinçli olarak kırılıp mezara parçalı ya da bir parçasının konulduğu bilinmektedir. Diğer parçalar ise ölen kişinin akrabalarına ya da ona yakın olan kişiye verildi; böylece ölen kişinin topluluğu ile bağı devam ederdi.<sup>5</sup> Bu bağlamda baş tarafında ele geçen aynaların ölen kişi için bir nevi “göz” görevi gördüğünden bahsetmekte fayda vardır.<sup>6</sup> Başka bir deyişle böyle aynalar sayesinde ölümler “görebilmektedir”.<sup>7</sup>

Aynanın nazarlık ya da tılsım olarak kullanılması da Türkler arasında yaygın olmuştur. Ayrıca araştırmacıların bazıları bunların ateşe sunulduğundan ve dini-sihirsel güce sahip olduklarından bahseder. Daha sonraki yüzyıllarda yani erken Orta Çağ’a doğru metal aynalar kült objeler haline gelirler; taş altar ve kireçtaşı parçası ile birlikte bulunmaları bunu destekler niteliktedir. Dağlık Altay’da Erken Demir Dönemi’ne ait mezarların bazılarında ölünün başına yakın yerlerde adı geçen malzemelere rastlanması onların amulet olarak kullanılmalarını yani dinî fonksiyonlarının bulduklarını gösterir. Ayrıca ayna, zaman zaman Türklerde su ile birlikte düşünülmüştür. Çünkü su, ayna gibi yansıma yapmaktadır.<sup>8</sup>

5 A. A. Tişkin, N. N. Seregin, **Metalliçeskie Zerkala kak Istočnik po Drevney i Srednevekovoy İstorii Altaya (po Materialam Muzeya Arheologii Etnografii Altaya Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta)**, Barnaul Azbuka 2011, s. 112.

6 İ. V. Surazakova, **a.g.m.**, s. 110.

7 A. A. Tişkin, N. N. Seregin, **a.g.e.**, 2011, s. 118.

8 Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş Türklerde Giyecek ve Süslenme (Göktürklerden Osmanlılara)**, C.V, Ankara 1985, s.324.

Yukarıda değindiklerimizden de anlaşılacağı üzere çok erken devirlerden itibaren Türk kültüründe aynalara rastlamak mümkün olmuştur.<sup>9</sup> Aşağıda sözünü edeceğimiz aynaların hemen hepsi yuvarlak formludur bununla birlikte Andronovo Dönemi'ndeki aynaların kare formlu, arka yüzlerinin merkezlerinde tutma topuzuna sahip olanlarının varlığından bahsetmekte fayda vardır (G. 2).



G. 3.a. Shangcunling Mezarlığı'ndan tunç ayna.



G. 3.b,c. Okunev kültürü, Tyure-Tag kaya resimlerinden örnekler. Esin, r.5.1,2.

Kuzey Gou'a (Çin) yer alan Shangcunling Mezarlığı'nda (MÖ. 9. yüzyılın son çeyreği – 8. yüzyılın ilk çeyreği) ele geçen tunç bir ayna, üzerindeki tasvirlerle dikkât çekmektedir. Araştırmacılar, bunları erken İskit Dönemi veya Hint-Avrupa Kültürü ile ilişkili olarak gösterebilirler de tasvir üslûplarının benzerlerine Moğolistan topraklarındaki buluntularda rastlanmasında hemfikirlerdir (G. 3.a).<sup>10</sup> Söz konusu ayna üzerinde iki yanda dört ayaklı gerçeküstü yırtıcı, yukarı kısımda yer alan geyiğe doğ-

9 V. V. Bobrov, "Tagarskaya Kul'tura v Severnoy Lesostepi", *Terra Scythia*, İzdatel'stvo İnstitutu Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s.11-22.

10 V. İ. Molodin, P. M. Kojin, S. A. Komissarov, "Osobennosti Perehoda k Rannemu Jeleznomu Veku na Territorii Severnogo Kitaya", *Vestnik NGU. Seriya İstoriya, Filologiya*, T.14, V. 4, 2015, s. 5-12; S. A. Komissarov, "Kul'tura Çauhu – Tsentral'naya Kul'tura Skifskoy Epohi na Territorii Sin'tsyanu", *Terra Scythia*, İzdatel'stvo İnstitutu Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 124.

ru yürürken betimlenmiştir. Yırtıcıların açık ağızlarından dişleri seçilebilmektedir; kulakları dik ve gözleri iri olarak ele alınmıştır ve gövdeleri üzerinde spirallerden oluşan kıvrımlar mevcuttur. Geyik ise sol tarafa doğru bakmaktadır. Kompozisyonun altında ise açık kanadı ve kuyruğu ise gövdesi cepheden, başı profilden verilmiş bir kartal bulunmaktadır. Burada muhtemelen Türk mitolojisi<sup>11</sup> ve sembolizminde çok sık karşılaştığımız güneş-ay, iyi-kötü gibi zıt kavramlar anlatılmak istenmiştir. Özellikle yırtıcı gerçeküstü hayvanların ele alınış şeklinin Okuniev Dönemi kaya resimleriyle benzerliği gözden kaçmamaktadır (G. 3.b-c).

Bir tesadüf buluntusu olarak Doğu Kazakistan'dan ele geçen disk formlu aynanın ön yüzü perdahlıdır. Arka yüzünde ise merkezde küçük bir tutma topuzu vardır, bir dağ keçisi ve beş adet erkek geyik arka arkaya birbirini takip eder vaziyettedir. Bunlar aynanın formuna uygun şekilde, çok fazla detay vermeyecek biçimde tasvir edilmiştir (G. 4.a). Söz konusu çerçeveli aynanın Karasuk Dönemi'ne, MÖ. 8 - 7. yüzyıla ait olabileceği düşünülmektedir.<sup>12</sup> Bunların benzerlerine Proto Türklerden itibaren Türk kaya resimlerinde de sıkça rastlanmaktadır (G. 4.b).



G. 4.a. Buhtarma (Doğu Kazakistan)'dan Tesadüf Buluntusu. P. K. Frolov Koll.  
<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879934>

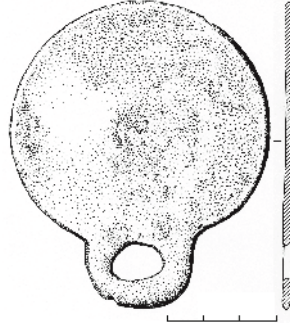


G. 4.b. Kazakistan Terekty Aulie'den Kaya Resmi Detay, Lymer, f.3

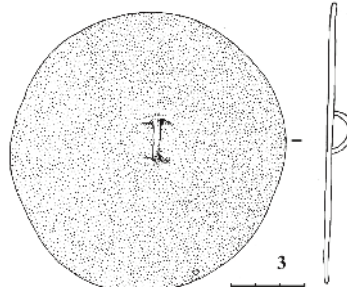
11 Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul 2010, s.142.

12 E. S. Bordanov, "Obrazi Svernuşşegosya i Prinavşşego k Zemle Hişnika, Olenya "na Tsıpoçkah", v Kontekste Zapojdeniya Skifo-Sibirskogo İskusstva", **Terra Scythia**, İzdatel'stvo Institutu Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 23.

Araştırmacılar tarafından Arjan-Mayemir Dönemi'ne<sup>13</sup> ait olarak kabul edilen bununla birlikte Proto-Türk Dönemi'ne de denk gelen bir grup ayna MÖ. 7. yüzyılın ilk yarısı ile MÖ. 6. yüzyılın iki ya üçüncü çeyreğine işaret etmektedir. Söz konusu örneklerden biri çerçeve kısmında uzun kulplu (G. 5.a) iken diğer örneklerin gövde üzerinde tutma topuzu oldukları saptanmıştır (G. 5.b)



G. 5.a. Titkesken'-VI Kurgan 80'den Ayna. Tişkin –Seregin, 2011, tabl.XIV.



G. 5.b. Biyke'den Tunç Ayna. Tişkin - Seregin, 2011, r.13.3

Tagar Dönemi<sup>14</sup> aynalarında ise kırık yani parçalara ayrılmış metal aynalara rastlamak zordur. Bunlar hem kadın hem de erkeklerin kullandıkları, kemere takılmak üzere tutma topuzları bulunan, kese içinde taşınan aynalardır. Bu dönemde mezarlardan ele geçen aynalar genelde ölen kişinin kemer, göğüs, omuz bölgesinde nâdiren ise bıçak ya da bize eşlik eder şekilde ele geçmiştir. Bazı durumlarda ayna sayısı bir değil ikidir. Kemer tokası ile birlikte ele geçen örneklerin çok-amaçlı kullanıldıkları düşünülmektedir.<sup>15</sup>

Söz konusu aynalar tip olarak 3'e ayrılmaktadırlar: arka yüzünde kulplu: yuvarlak, yarım daire, dikdörtgen, kare ve hayvan gövdesi veya başı şeklinde olmak üzere ken-

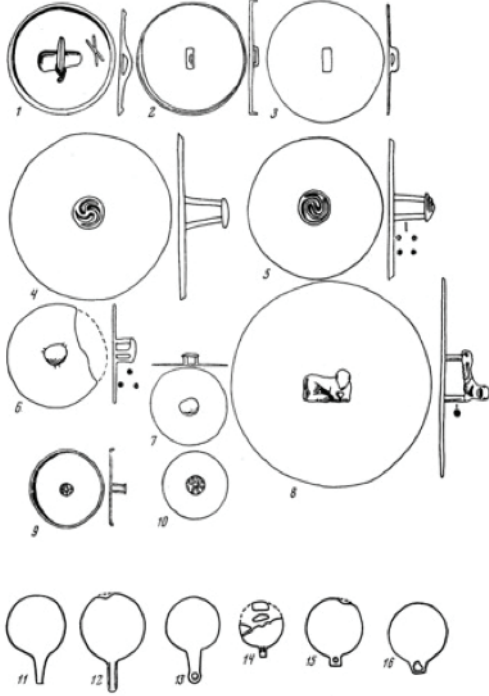
13 A. A. Tişkin, N. N. Seregin, a.g.e., 2011, s. 10.

14 N. L. Çlenova, *Proishojdenie i Rannyaya İstoriya Plemen Tagarskoy Kul'turu*, Moskva 1967, s. 81-91.

15 Yu. S. Hudyakov, "Zerkala iz Mogil'nika Ust'-Edigan", *Drevnosti Altaya: İzb. Lab. Arheologii*, N.3, 1998, s.135.



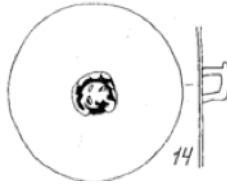
di içinde grupları bulunmaktadır; diğer tipi ise çerçeveden kulplular meydana getirmektedir: kısa, uzun ve çerçeveye bağlı hayvan formu ya da başı ile sonlanan kulplu; son tipte ise dört ayaklı yuvarlak kulplular mevcuttur (**G.6.a**). Ayrıca arka yüzünde tutma topuzu yerine dört yapraklı forma sahip istisnâî bir örneğin varlığı bilinmektedir. Söz konusu örnek Minusinsk Havzası topraklarından ele geçmiştir (**G. 6.b**).



**G. 6.a.** Tagar Dönemi Tunç Aynalar. Çelenova, tabl.21



**G. 6.b.** Tagar Dönemi Tunç Ayna, Çelenova, tabl.24.6.

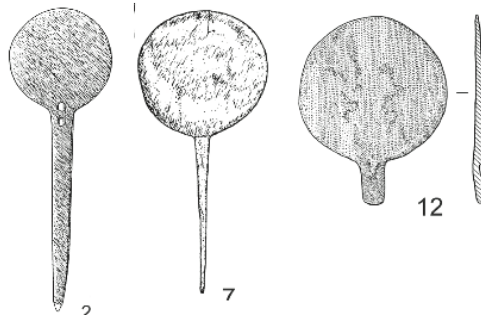


**G. 6.c.** Tagar Dönemi Tunç Ayna. Çelenova, tabl.27.14.

Özellikle Tagar Dönemi, MÖ. 8 - MÖ. 6. yüzyıla ait ve birinci tipteki aynaların masif olduklarını belirtmek mümkündür; Kalınlıkları 1 - 3 mm, çapları 8 - 11 cm arasında değişmektedir. MÖ. 5 - MÖ. 4. yüzyıla ait olanlar ise daha minyatür boyuttadır; çapları 4,5 - 5 cm arasındadır. Bunlardan bazılarının üzerinde “X” işareti (G. 6.a) bulunmaktadır bununla birlikte söz konusu işaret daha çok Karasuk Kültürü için karakteristiktir.<sup>16</sup> Tagar Dönemi Tip 2 olarak ayırdığımız grup çoğunlukla Altay, Kazakistan ve Orta Asya’da varlık göstermiştir. Bunlardan dikkât çeken, iki ayağı üzerinde duran kedi cinsinden bir hayvan şeklinde kulpu olan örnekler (G. 6.a). Söz konusu ayna 6.3 cm çapında ve yaklaşık 1 mm kalınlığındadır, MÖ. 5 - 4. yüzyıla aittir. Üçüncü tipte yer alan aynalarının kulplarının üzerinde “S” formlarının yanısıra dairevi forma sığdırılmış yani gövdeleri kıvrılmış ya da stilize hayvan tasvirlerine rastlamak mümkündür (G. 6.c). Bu tiptekiler ise daha çok MÖ. 5 - MÖ. 3. yüzyıla tarihlendirilmektedir.

Tagar Dönemi’nde bu üç tip arasından en yaygın Tip 1 olmuştur. Hattâ bunların bir kısmı Karasuk Kültürü’ne ait olarak kabul edilmektedir. Dikkât çeken başka bir nokta ise söz konusu tutma topuzlu tipin Andronovo mezarlarında da ele geçiş olmasıdır. Bunların bir ayrıcalığı da çoğunlukla erkek mezarlarında görülmeleridir. Özellikle tutma topuzlu olanlar muhtemelen erkek kemerlerinin kayışlarına asılmak suretiyle taşınmış olabilir.<sup>17</sup> Bu noktada değinmekte fayda vardır ki Tagar Dönemi aynalarının çok benzerlerine Kafkasya, özellikle de Kuzey Kafkasya’da yine aynı yüzyıllarda rastlanmaktadır.<sup>18</sup>

Erken Saka Dönemi aynaları<sup>19</sup> da benzer biçimde disk formudur bununla birlikte kulp kısımları ile farklılık gösterirler. Kulpların bazıları bıçak (G.7.a), bazıları iğne (G. 7.b) şeklindedir. Bir grup ise özellikle Pazırık aynalarında göreceğimiz gibi kısa dikdörtgen kulpa sahiptir (G. 7.c).



G. 7.a-c. Erken Saka Devri’ne Ait Tunç Aynalar. Aleksandr Tairov, ill.47.2,7,12.

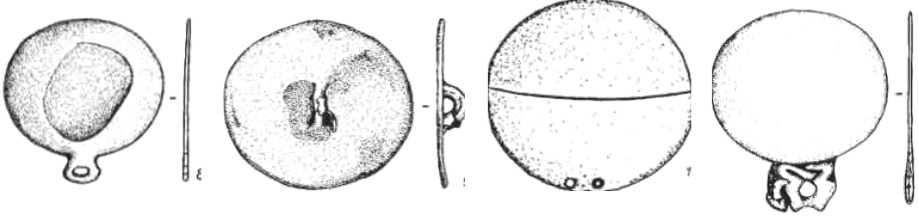
16 N. L. Çlenova, a.g.e., s. 82-86.

17 L. Çlenova, a.e., s. 86-90.

18 S. V. Mahorth, “Skifskie Zerkala iz Severokavkazskih Pamyatnikov VII-V vv. do N. E.”, *Drevnosti*, V. 14, 2016, s.185-121.

19 Aleksandr Tairov, *Early Nomads of Zhayyk-Irtish Interflue in VIII-VI. CC. BC.*, Kazakh Research Institute of Culture, Ministry of Culture and Sports of the Republic Kazakhstan, Astana 2017.

Asya Hunlarında da aynanın oldukça fazla kullanıldığı kurganlardan çıkan örnekler sayesinde kanıtlanmıştır. Bu dönemde de aynanın malzemesi yine tunçtur. Gerek bu dönem gerekse Göktürk Dönemi aynaları için dikkât edilmesi gereken önemli bir nokta ise Çin ile olan ticâret, savaş, evlilik gibi ilişkiler neticesinde mezarlarda karşılaşılan, yer yer bu çalışmada değineceğimiz, Çin aynalarının varlığıdır.



G. 8.a-d. Pazırık Kurganlarından Aynalar. Kiryuşin; Tişkin; Matrenin, r.7.8,9.10.

Özellikle Pazırık Kurganlarından ele geçen örneklerin çoğu disk formunda olmakla birlikte (disk çapları 7.2 - 12.5 cm arasında değişmektedir) çerçeveden kulplu (G. 8.a), arka yüzden tutma topuzlu (G. 8.b) ve çerçeve kenarında üzerinde delikli (G. 8.c) olmak üzere çeşitlere sahiptir. Ayrıca kulp kısmının hayvan formu (çoğunlukla toynaklı hayvan) ile sonlandığı veya hayvan formunda olduğu (G. 8.d, 9.a-h) başka bir grup olarak da nitelendirebileceğimiz örnekler mevcuttur. Altay Cumhuriyeti, Katun Nehri'nin sol kıyısında yer alan Titkesken'-VI Kurgan 26'dan (MÖ. 6. yüzyılım ikinci yarısı - 4. yüzyılım üçüncü çeyreği) sözünü ettiğimiz son gruba ait bir tunç aynanın çapı 12.2 cm'dir ve ayna genç bir kadının kemer bölgesinden ele geçmiştir.<sup>20</sup> Söz konusu aynanın özelliği kulpunda saklıdır; kulp kısmında dizleri üzerinde oturan, çift hörgüçlü bir deve tasiri yer almaktadır. Aynanın kalınlığı 0.25-0.3 cm'dir ve ayna MÖ. 6 - MÖ. 5. yüzyıla tarihlendirilmektedir (G. 8.d).<sup>21</sup>

MÖ. 5 - 3. yüzyıla ait aynalarla bu tarz örnekler çoğaltılabilir. Ordos, Altay, Tuva, Minusinsk Havzası, Trans-Baykal ve Batı Moğolistan'dan söz konusu özelliğe sahip pek çok ayna ele geçmiştir (G. 9.a-e).<sup>22</sup> Bunlar arasında geyik, kaplan gibi dört ayaklı hayvanların ayakta durduğu kompozisyonlar öne çıkmaktadır. Söz konusu ayna grubunda sadece tek bir hayvan görülmeyebilir, birbirine karşılıklı olarak bakacak şekilde yerleştirilmiş (antitetik) (G. 9.e) ya da Tuva Cumhuriyeti'nden aynada olduğu gibi mücâdele içindeki hayvan çiftlerine rastlamak mümkündür (G. 9.f). Yeri gelmişken değinmekte fayda vardır ki hayvan tasvirli kulpa sahip diğerlerinden biraz

20 Yu. F. Kiryuşin, A. A. Tişkin, S. S. Matrenin, "Pamyatnik Skifo-Sakskogo Vremeni Titkesken' VI: İtoği İzuçeniya i Kul'turno-Hronologičeskiy Analiz", *Terra Scythia*, İzdatel'stvo İnstituta Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 104.

21 A. A. Tişkin, N. N. Seregin, *a.g.e.*, 2011, s.12, 32.

22 Yiu-Kang Hsu, *Archaeological Investigations of Xiongnu-Hun Cultural Connections*, Yüksek Lisans Tezi, Minnesota Üniversitesi, Ağustos 2010, s. 142.

daha erken tarihli Stavropol'dan bir örnek ele geçmiştir. MÖ. 6. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bu aynanın yivli dikdörtgen şeklindeki kulpu dört ayaklı bir yırtıcı ile sonlanmaktadır (G. 10). Gerek bu erken örnek gerekse Pazırık örneklerinin ortak bir özelliği de bahsedilen hayvan tasvirli kulplara sahip Tagar ve Taştık dönemlerinden kama kulpları ile olan benzerliğidir. (G. 11)



G. 9.a-e. Ordos, Altay, Tuva, Minusinsk Havzası, Trans-Baykal ve Batı Moğolistan'dan Aynalar. Yiu-Kang Hsu, fig. 137.



G. 9.f. Tuva Cumhuriyeti, Sagly-Bazhi Kurgan no13. MÖ. 5 - 4. yy.

<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3550422>



G. 9.g. Berel Kurgan no. 8. Samaşev, r. 23.



G. 9.h. Berel Kurgan no.11. At Koşum Takımına Ait Parça. Samaşev, r. 28.

Berel Kurgan no.8'den çerçeve kısmından kulplu<sup>23</sup> örneğin ayırt edici özelliği ise kulpunun kartal-grifon formunda olmasıdır (**G. 9.g**). Asya Hunları kurganlarından çıkarılan ahşap at koşum takımlarında, madeni eşyalarda rastladığımız üzere bu kartal-grifon da ayakta durur vaziyette kartal gövdeli, iri badem gözlü, kancalı gagalı ve dik kulaklıdır; ayrıca başında ibik de yer almaktadır (**G. 9.h**). Üsluptaki bu bütünlük de söz konusu hayvan tasvirli aynaların Asya Hunları tarafından üretimler olduklarını kanıtlar.

Bunlar arasında Batı Moğolistan'dan bir ayna farklılık göstermektedir: Dikdörtgene yakın kulpa sahip olan disk aynanın üzerinde geyik tasviri yer almaktadır. Geyik betimlendiği diskin şekline uydurulmuştur; Tamamen profilden verilmiş bu hayvan ayakları üzerindedir, yürür vaziyettedir; boynuz dalları ise geriye doğru kıvrıktır. Söz konusu hayvanın üzerinde kazıma çizgiler mevcuttur (**G.9.d**). Bunların dışında yine özellikle Pazırık Kurganlarından (kurganlar no. 21, 24, 25, 47, 80, 94) daha küçük çaplara (4.6 - 7.4 cm) sahip disk formlu tunç aynaların varlığı bilinmektedir. Bunlar ufak boyutlarda çerçeve-kulplara sahiptir.



**G. 10.** Stavropol Toprakları, MÖ. 6. yüzyılın İkinci Yarısı,

<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/2958160>



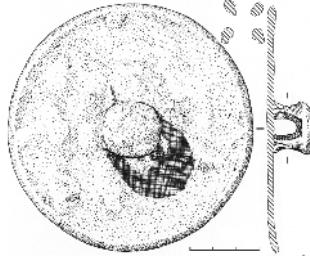
**G. 11.** Tagar Dönemi, Kama Kabzası Detay.

<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3479076>

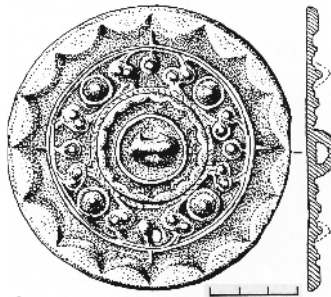
23 Z. S. Samaşev, "Nekotorie Rezul'tati İssledovaniy Berel'skih Kurganov", **Terra Scythia**, İzdatel'stvo İnstituta Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 226.

Tıtkesken'-VI Kurgan 80'den bir öncekine göre daha sade bir tunç ayna daha ele geçmiştir. Çerçeve kısmından kısa kulplu olan bu örneğin kulpunda oval bir açıklık yer almaktadır. Diskin çapı 6.9 - 7.1 cm'dir, kalınlık ise 0.2 - 0.3 cm olarak ölçülmüştür; MÖ. 5 - MÖ. 4. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Yine aynı yerden, Kurgan 94'den kısa kulplu başka bir ayna daha bulunmuştur, aynanın kulpundaki delikte deri kayış parçası kalıntısı yer almaktadır. Aynanın disk çapı 5 - 5.35 cm; kalınlığı ise 0.15 - 0.25 cm'dir. Bir önceki ayna ile aynı tarihe işaret etmektedir.<sup>24</sup>

Altay Cumhuriyeti, Yukarı-Elanda-II Kurgan 13'den ele geçen masif ayna Dağlık Altay'dan bir kaç tane hariç, çok fazla benzer örneğe sahip değildir. 10.5 - 10.7 cm çapında, 0.3 - 0.4 cm kalınlığında, arka yüzünde dört ayaklı ve kare şeklinde topuz ile sonlanan bu eser (G. 12) Pazırık buluntuları ile çağdaştır, genel olarak MÖ. 6 - MÖ. 5. yüzyıla tarihlendirilmektedir.<sup>25</sup> Bu tarz aynalar Tagar Dönemi aynaları ile benzerlik göstermektedirler.



G. 12. Yukarı-Elanda-II Kurgan 13'den Ayna. Tişkin – Seregin, 2011, tabl.VI.



G. 13. Yaloman-II Kurgan 57'den Ayna. Tişkin – Seregin, 2018, tabl.XXI.

Yaloman-II Anıtı Kurgan no 57'den 9.6 - 9.9 cm çapında ayna ise arka yüzünden tutma topuzludur ve üzerindeki süsleme düzeni ile farklılık göstermektedir; en dışta güneş izlenimi veren rozet formu yer almaktadır. Daha içteki şeritte irili ufaklı çemberler içinde çıkıntı yapan yine irili ufaklı daireler bulunmaktadır. Bu şeritten sonra,

24 A. A. Tişkin, N. N. Seregin, a.e., s. 39-40.

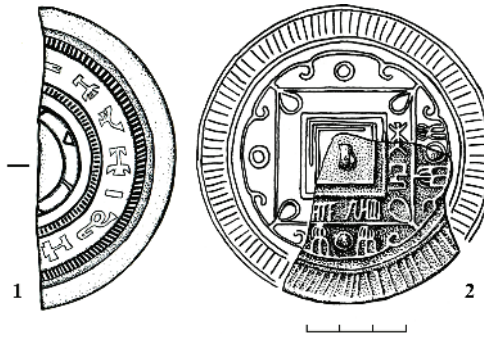
25 Tişkin, Seregin, a.e., s. 11, 31.



dış kısımda yer alan rozet formunu anımsatan ince bir şerit gelir, buradan sonra da merkezde daire içinde kulp görülmektedir. Söz konusu eser Altay Cumhuriyeti toprakları içinde varlık gösteren Bulan-Koby (Bulan-Koby) olarak adlandırılan kültüre ait kabul edilmektedir. Bununla birlikte adı geçen dönemin MÖ. 2 - MÖ. 1. yüzyılda Asya Hunlarının varlık gösterdiği topraklara denk gelmesi bu eseri Asya Hunları Dönemi'ne ait olarak düşünmemize yol açmıştır (G. 13).<sup>26</sup> Bununla birlikte söz konusu eser Çin aynalarını da anımsatmaktadır.

Çendek Mezar 6'dan ve 28'den arka yüzünden tutma topuzlu 2 örnek tartışmaya açık özellikler sunar (G. 14); her ikisinin de üzerinde kabartma olarak bir takım işaretler/harfler bulunmaktadır ki bunlar onların Çin kaynaklı olabileceğini düşündürür. Söz konusu çiftin benzerlerine Trans-Baykal ve Kuzey Moğolistan'da rastlanmaktadır.<sup>27</sup> Bunların yerel üretim kopyaları olabileceği şeklinde görüşler mevcuttur.<sup>28</sup> Bu noktada değinmekte fayda vardır ki Altay'da özellikle erken dönemde aynalar kadın mezarları için karakteristiktir ve buluntular sayesinde anlaşıldığı kadarıyla bunlar kemerlere takılan çantalar içinde taşınmaktadır.<sup>29</sup>

Çemal'ska Rayonu'nda bulunan Ust'-Edigan Mezarlığı'nda, 12 kurgandan tunç aynalar ele geçmiştir; bunların bazıları parçalı, çok nâdir olanları ise tamdır. Söz konusu mezarlık MS. 1. bine tarihlendirilmektedir ve Geç Asya Hun - Göktürk Dönemi olarak kabul edilebilir. Ust'-Edigan Mezarlığı Kurgan 60'dan tunç ayna bütün hâli ile günümüze gelmiştir. Kadın iskeletinin bacak kısmına doğru olan bölgede ele geçen bu örnek disk görümlü, dikdörtgen kulpludur, kulpun uç kısmına doğru ufak bir merceksi tutma kulpu yer alır. Söz konusu aynanın çapı 5.2 cm'dir. (G. 15). Buna benzer küçük boyutlu tunç aynalarla özellikle Asya Hunlarında karşılaşılmaktadır.



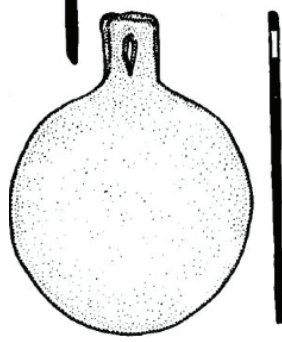
G. 14. Çendek Mezar 6 ve 28'den Aynalar. Tişkin – Seregin, 2011, r.8.1,2.

26 Andriy P. Borodovskiy - Łukasz Oleszczak, "The Comprehensive Investigation of The Kara-Koby Culture Stone Boxes from Chultukov Log-1 Cemetery (Upper Altai)", *Eurasian Prehistory*, 13 (1-2), s.135.

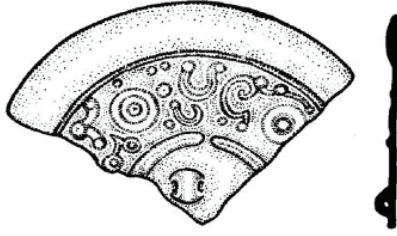
27 Yu. S. Hudyakov, a.g.m., s.135.

28 Tişkin, Seregin, s. 98.

29 N. N. Seregin, S. S. Matrenin, "Kitayskiy İmport iz Pamyatnikov Altaya Hunnuso-Syan'biyskogo Veremeni", *Sohranenie i İzučenie Kul'turnogo Naslediya Altayskogo Kraya*, İzdatel'stvo Altayskogo Gosudarsvennogo Universiteta, V. XXIII, Barnaul 2017 s. 138.



G. 15. Ust'-Edigan Mezarlığı, Kurgan 60, Hudyakov, r.I.6.



G.16. Ust'-Edigan Mezarlığı, Kurgan 30, Hudyakov, r.III.1.

Yine aynı mezar Kurgan 30'dan farklı bir ayna hem kürevî kulpu hem de üzerindeki süslemesi ile farklılık yaratmaktadır. Arka yüzdeki düzenlemede dış kısmı geniş bir dâirevi hat çevreler, bundan sonra içinde bir takım süslemelerin bulunduğu daha geniş çember gelir. Burada içiçe geçen daireler, yuvarlak at nalına benzeyen şekiller yer almaktadır. Bu çemberden sonra gelen, ilmiğin bulunduğu alan ise sınırlandırılmıştır. Parçalı olarak ele geçen tunç aynanın çapının yaklaşık olarak 9 cm olabileceği düşünülmektedir (G. 16). Buna benzer bir ayna (MÖ. 2. yüzyıl) Minusinsk Havzası'nda da bulunmuştur. Ust'-Edigan Mezarlığı (Altay Cumhuriyeti) aynalarının yerel üretim olduklarına inanılmaktadır.<sup>30</sup>

Altay'da bulunan dokuz adet metal aynadan oluşan bir grup, genel olarak I. binin ikinci yarısı ile II. binin başına tarihlendirilmektedir. Hem kadın hem de erkek mezarlarından ele geçen bu aynaların buluntu yerleri şöyledir: Yustid XIV, Kurgan 2; Ak-Kobi III, Kurgan 2; Kamenniy Log; Uzuntal VIII, Kurgan 1; Uzuntal VI, Kurgan 1; Kurota II, Kurgan 46; Kuray III, Kurgan 2; Katanda II, Kurgan 5; Bertek 34.<sup>31</sup>

Kuray-III'deki metal ayna 4 - 6. yüzyıla ait bir örneğin daha geç dönem kopyası olarak görülmektedir.<sup>32</sup> Sayan-Altay'da, Tuva'da Çin aynalarına ya da bunların yerel

30 Yu. S. Hudyakov, a.g.m., s.136-137.

31 İ. V. Surazakova, a.g.m., s. 109.

32 A. A. Tişkin, N. N. Seregin, "Rezul'tatı Kompleksnogo İzuçeniya Metalličeskih Zerkal iz Srednevekovih

üretim kopyalarına erken dönemde oldukça fazla rastlanmaktadır ve bu eserlere, daha önce de belirtildiği üzere, ayrı bir çalışma konusu gerektirdiğinden burada fazla üzerinde durulmamıştır.<sup>33</sup> Yustid-XIV'den 9.8 cm çapında metal bir ayna bu benzerliğin en güzel örneklerinden birini sunar (G. 17). Bu tarz aynalar yuvarlak formudur, arka yüzlerinin ortalarında topuz şeklinde kulpları bulunmaktadır. Söz konusu eserin merkezinde yer alan bu topuz kulp, oturan aslan şeklindedir. Bunun çevresinde dört adet aslan yürür vaziyettedir. Bunun etrafında, çerçevenin dış kısmına yakın olan yerde sarı asma kuşları uçarken betimlenmiştir. En dıştaki çerçeve stilize palmetlerle çevrelenmiştir. Bu tarz benzer örnekler çoğunlukla 8 - 9. / 10. yüzyıl başına işaret etmektedir. Ak-Kobi'dan 7 cm çapındaki disk formlu ayna ise kulpa ya da ilmiğe ve süslemeye sahip olmaması ile diğer Göktürk Dönemi'ne ait aynalardan ayrılmaktadır. Buna benzer bir örnek Tanrı Dağları topraklarında Bel-Saz II'den ele geçmiştir.<sup>34</sup>



G. 17. Yustid-XIV Kurgan 2'den Ayna. Tişkin – Seregin, 2018, r.1.1; Kubarev, 16.

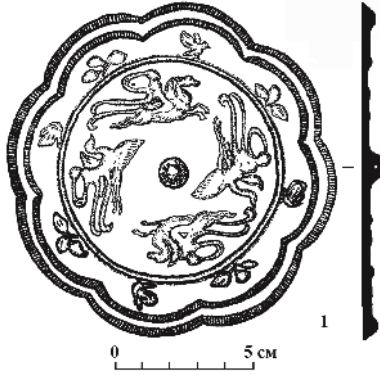
Altay'dan Kurota-II'den elde edilen bir ayna 7. yüzyılın ikinci yarısı - 11. yüzyıla tarihlendirilmektedir (G. 18). Altay'da, bu esere benzer ancak parçalı bir kaç örnek (Kirillovka-V, Gilevo-XVI, Yarovskoe-III, Popovskaya Daça) daha bulunmuştur. Bütün hâlinde günümüze ulaşan Kurota-II'deki ayna iki adet iç içe sekiz yapraklı rozet formundadır. Bu birbirine benzer özellik ve form taşıyan örneklerin ortak noktaları; arka yüzlerinde feniks gibi gerçeküstü hayvan tasvirlerine yer verilmesidir. Bütün olarak ele geçen örnekte, ayrıca ortadaki bu kompozisyonun sonraki şeritte palmeti andıran bitkisel düzenleme yer almaktadır. Bu tarz benzer örnekler çoğunlukla 8 - 9.

Pamyatnikov Altaya i Yujnoy Çasti Verhnego Priob'ya", *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, No.434, 2018, s. 130; Bahaeddin Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, Ankara 1962, s. 157.

33 Detaylı bilgi için bkz. P. M. Leus, "Kitayskie Bronzovie Zerkala iz Mogil'nikov Ala-Tey i Terezin v Tuve", *Vtoraya Bcerossisyskaya Nauçnaya Konferentsi Drevnie Kul'turi Tsentral'noy Azii i Sank-Peterburg, Posvyashennaya 90-Letiyyu so Dnya Rojdeniya Aleksandra Daniloviça Graça, Tezisi*, 2018, s.104-110.

34 G. V. Kubarev, *Kul'tura Drevnih Tyurok Altaya (po Materialam Pogrebal'nih Pamyatnikov)*, Rossiyskaya Akademiya Nauk Sibirskoe Otdelenie Institut Arheologii i Etnografii, Novosibirsk 2005, s.75.

yüzyıla işâret etmektedir, bunların Çin aynaları ya da Çin aynalarının kopyaları oldukları düşünülmektedir.<sup>35</sup>



G. 18. Kurota-II'den Ayna. Tişkin – Seregin, 2011, r.10.1-3.



G. 19.a. Şibe-II Kurgan 3'den Ayna. Tişkin – Seregin, 2011, tabl. XXIII.



G. 19.b. Şibe-II Kurgan 18'den Ayna. Tişkin – Seregin, tabl.XXIV.

35 A. A. Tişkin, N. N. Seregin, a.g.m., 2018, s. 130.

Altay Cumhuriyeti, Şibe II Kurgan 3 ve 18'den Göktürk Dönemi'ne ait birer ayna örneği bulunmaktadır. (G. 19.a-b).<sup>36</sup> Kurgan 3'den ele geçen ayna yaklaşık olarak 6 cm çapa sahiptir; arka yüzden kulpludur. Yine arka yüzünde iki adet stilize edilmiş ejder, forma uydurularak ve birbirlerine paralel biçimde yerleştirilmiştir. Göktürlere ait 7.- 8. yüzyıl mezarından ele geçen bu örneğin 4 - 6. yüzyıldan kalma Çin aynası ya da kopyası olduğu düşünülmektedir. Kurgan 18'den ayna ise yaklaşık 7 cm çapındadır. Merkezde arka yüzünden tutma topuzlu ayna üzerinde net olarak seçilemeyen betimler yer almaktadır: İçteki dairede dört köşe oluşturacak biçimde ufak kabarmalar vardır, sağ tarafta stilize ejder başı? bulunur. Bunlardan sonraki çerçeveyi dikine şeritlere sahip hat ve ondan sonra da üçgenlerden oluşan hat çevreler.<sup>37</sup> Söz konusu eserin de Çin mi yerel kaynaklı bir kopyası mı olduğu tartışmalıdır. Araştırmacılar bunun daha çok yerel bir taklit olabileceği görüşündedir.<sup>38</sup> Yukarıda da değinildiği üzere Göktürk Dönemi'nde Çin ile olan savaş, ticâret, evlilik gibi yoğun ilişkiler dolayısı ile Göktürk topraklarında Çin aynalarına oldukça sık rastlanmaktadır.

Rogoziha-I Kurgan no 10 ve Blijnie Elbanı-XVI Mezar 9'dan ele geçen iki kırık metal ayna üzerinde ufak daireler içinde noktalardan oluşan birbirine çok benzer bir düzenleme vardır (8 - 9. yüzyıl) (G. 20.a-b). Arka yüzlerinde çok hafif çıkıntılı kulpa sahip bu iki aynanın benzerlerine Doğu Kazakistan topraklarında rastlanmaktadır. Tişkin ve Seregin gibi araştırmacılar böyle örnekler ile Doğu Kazakistan'daki Kimakların yerel nüfusu arasında bağlantı kurmaktadır.<sup>39</sup> Bel-Saz II Kurgan 19'dan kadın mezarından<sup>40</sup> bir ayna ise yine benzer bir düzenleme ile karşımıza çıkar ancak arka yüzündeki kulpu ayakta duran bir karaca şeklindedir (G. 21). Karaca ön ve arka ayaklarıyla diske sabitlenmiştir. Asya Hunlarında sık sık gördüğümüz "Hayvan Üslûbu"na göre, karacanın kulak ve boynuzu geriye doğru uzanmaktadır. Söz konusu ayna ayrıca 2 mm'lik inceliği ile dikkât çekmektedir. Göktürk Dönemi'ne ait olan bu eser Proto Türklerde ve Asya Hunlarında gördüğümüz hayvan biçimli kulpa sahip aynaların devamı niteliğindedir.



G. 20.a-b. Rogoziha-I Kurgan no 10 ve Blijnie Elbanı-XVI Mezar 9'dan Ele Geçen İki Kırık Ayna. Tişkin – Seregin, 2018, r.1.16-17.

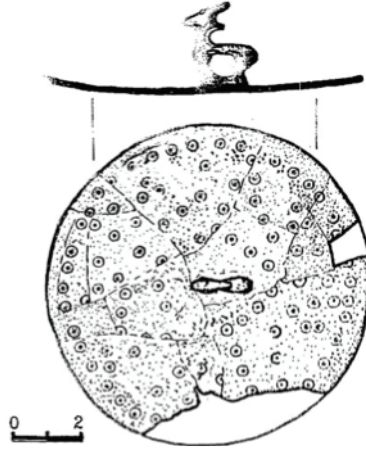
36 Tişkin, Seregin, a.g.e., 2011, s. 18.

37 Tişkin, Seregin, a.g.e., 2011, s. 48.

38 A. A. Tişkin, N. N. Seregin, "Kitayskie İzdeliya iz Arheologičeskih Pamyatnikov Rannesrednevekovih Tyurok Tsentral'noy Azii", *Teoriya i Praktika Arheologičeskih İssledovaniy*, Barnaul 2013 (7), s. 55-60.

39 A. A. Tişkin – N. N. Seregin, a.g.m., 2018, s. 134.

40 Kubatbek Tabaldiev, *Kurgani Srednevekovih Kočevnih Plemen Tyan-Şanya*, Bişkek 1996, r.24.1.



G. 21. Bel-Saz II Kurgan 19'dan Tunç Ayna. Tabaldiev, r. 24.1

Göktürk Dönemi için yeri gelmişken belirtmek gerekir ki Güney Sibirya'da ve Moğolistan'da metal aynalar sadece kadın mezarlarındadır. Tuva'da yer alan Mongun-Tayga ise erkek mezarı olması ile bunlardan farklılık gösterir.<sup>41</sup>

Konumuz ile ilgili geç dönem örnekleri arasında Kazakistan, Astana dolaylarında kadın mezarlarından ele geçen iki ayna bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi Bozok Mezar 4'den gün ışığına çıkarılmıştır. Söz konusu örneğin Müslüman kadın mezarından çıkarılmış olması önemli bir noktadır. Tunçtan üretilmiş disk şeklindeki aynanın çapı 7.8 cm olarak ölçülmüştür. Çevresinde dar bir çerçeve dolanır. Arka kısmında içbükey tasvir edilmiş dört oturan kişi arasında dört küçük ejdere yer verilmiştir (G. 22.a). Bununla birlikte kompozisyon çok belirgin değildir. Anlaşıldığı kadarıyla kişiler oval başa sahiptir ve aşağı doğru eğilmektedirler; sanki elleri önde kavuşturulmuştur. Bunlardan bir tanesi bağdaş kurmuş pozisyonundadır. Küçük ejderler ise kısa "S" görünümlü vücutlu ancak uzun boyunludurlar, kanatları seçilebilmektedir.<sup>42</sup> Bu ayna 14. yüzyıl ortası - 15. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Diğer ayna ise Nadejdinka-3 Mezarı'nda bulunmuştur, 9.2 cm çapındadır (G. 22.b). Bu da çerçeveli bir örnektir. Merkezdeki disk formunun etrafında iki adet uzun gövdeli, çatal kuyruklu balık? dönmektedir. Bunların çevresini de içten ve dıştan, sarmal kıvrımlardan oluşan bitkisel düzenleme dolanır. En dıştaki çerçeveyi, dikine hatların meydana getirdiği çit benzeri düzenleme oluşturur. Bu son ayna 13-15. yüzyıllara aittir. Her iki ayna da bozkır kültüründen İslam Dönemi'ne geçişi temsil eden önemli detaylardır.

41 Tişkin, Seregin, a.g.e., 2011, s. 121.

42 B. M. Hasenova, M. K. Habdulina, "Zerkala v Pogrebal'noy Obryadnosti Naseleniya Samarki v Epohu Zolotoy Ordi", *Povoljkaya Arheologiya*, No.4, 22, 2017, s. 298, 301.





G. 22.a. Bozok, Kazakistan'dan Ayna. Hasenova – Habdulina, ris.4



G. 22.b. Nadejdinka-3, Kazakistan'dan Ayna. Hasenova – Habdulina, ris.6

### Sonuç

Orta ve İç Asya buluntularına göre erken devir Türklerinde aynaları değerlendirdiğimizde şu noktalara değinmekte fayda vardır:

Tagar Kültürü'nde çoğunlukla disk görünümlü, arka yüzünde kulplu aynalar, orman-bozkır bölgelerinde ise disk formlu ve çerçeve kısmından kulplu olanlar öne çıkmaktadır. Taştık Kültürü'ne ait aynalar da disk formlu, çerçevesizdir ve merkezi kısımlarında kürevî tutma topuzları yer almaktadır.

Disk formlu, arka yüzünde tutma topuzlu ve kenar çerçevesiz tunç aynalar Dağlık Altay'da erken Pazırık Dönemi (Asya Hunları) olarak da kabul edilen Mayemir Kültürü için karakteristiktir. Asya Hunlarında, özellikle Pazırık ve Şibe kurganlarından ele geçenler çoğunlukla çerçeveden kulpludur ve nadir olarak arka yüzlerinde süsleme yer alır. Bununla birlikte az miktarda da olsa arka yüzünde tutma topuzlu aynalar ele geçmiştir.

Göktürk Dönem'ne ait mezarlardan ele geçen metal aynaların hemen hepsi ölünün baş tarafına yakın kısımlarda yer almaktadır. Bir kaç örnekte kemer kısmında ve atın sırtında tespit edilmiştir. Bir mezarda ise ölünün başı iki metal ayna arasında tespit

edilmiştir.<sup>43</sup> Başka bir deyişle özellikle Göktürk Dönemi'ne ait mezarlardan ele geçen aynalar çoğunlukla ya ölünün başına yakın yerde ya da ölünün kemer kesiminde ele geçmiştir.

Arka yüzünde hayvan tasvirli, hayvan biçimli kulplu ya da kulpu hayvan biçimi ile sonlanan aynaların yerel üretim olduklarını söylemek mümkündür. Buhtarma, Ordos, Tuva, Minusinsk Havzası, Batı Moğolistan ve Kırgızistan gibi yerlerden ele geçen özellikle geyik tasvirli aynalar düşüncemizi destekleyen örneklerdir. Bilindiği üzere geyiğin Türk kültürü ve sanatında önemli bir yeri mevcuttur ve aynalardaki bu özellik ile geleneğin bozulmadığı görülmektedir. Söz konusu düşüncemizin başka bir kanıtı da Berel Kurgan 8'de bulunan aynanın kulpundaki grifon başı tasvirinin Asya Hunları at koşum takımlarında hâтта tabut çivilerinde görülmesidir.

Erken devir Türklerinde aynalar sadece gündelik hayatta kullanılmamış, bir takım sembolik değerlere sahip olmuştur. Aynaların, ölülerin kemer, baş, göğüs, el gibi bölgelerinde ele geçmiş olması, onların gerek gündelik hayatta gerekse özellikle Şamanizm geleneği çerçevesinde kullanıldıklarını ve birtakım sembolik değerlere sahip olduklarını göstermektedir. Ayrıca gerek aynanın formu gerekse üzerinde yer alan tasvirler Şaman davullarını anımsatmaktadır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Orta ve İç Asya erken devir Türklerinde aynalar Türk dünyası için maddî değerlerinin ve sembolik anlam taşımalarının yanısıra Türk halklarının kültürel mirâsına ışık tutan önemli bir grup olarak varlık göstermişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

### Kaynakça/References

- BOBROV, V. V., "Tagarskaya Kul'tura v Severnoy Lesostepi", **Terra Scythia**, İzdatel'stvo İnstitutu Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 11-22.
- BORDANOV, E. S., "Obrazi Svernuvşegosya i Prinavşego k Zemle Hişnika, Olenya "na Tsıpoçkah", v Kontekste Zapojdeniya Skifo-Sibirskogo İskusstva", **Terra Scythia**, İzdatel'stvo İnstitutu Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 23-28.
- BORODOVSKIY, Andriey P.; OLESZCZAK, Łukasz, "The Comprehensive Investigation of The Kara-Koby Culture Stone Boxes from Chultukov Log-1 Cemetery (Upper Altai)", **Eurasian Prehistory**, 13 (1-2), s. 129-140.
- ÇLENOVA, N. L., **Proishojdenie i Rannyaya İstoriya Plemen Tagarskoy Kul'turı**, Moskva 1967.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul 2010.
- ESİN, Yu.N., "Petroglifi Okunevskoy Kul'turı na Severe Hakasii", **Nauçnoe Obozrenie Sayano-Altaya**, No.1, 13, 2016, s. 84-123.

43 Tişkin, Seregin, **a.g.e.**, 2011, s. 117.

- GÜRCAN YARDIMCI, Kevser, Avrupa Müzelerindeki Türk Şaman Elbiseleri, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 2016.
- HASENOVA, B. M.; H ABDULİNA, M. K., “Zerkala v Pogrebal’noy Obryadnosti Naseleniya Sarnarki v Epohu Zolotoy Ordı”, **Povoljkaya Arheologiya**, No.4, 22, 2017, s. 297-309.
- HSU, Yiu-Kang, **Archaeological Investigations of Xiongnu-Hun Cultural Connections**, Minnesota Üniversitesi, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ağustos 2010.
- HUDYAKOV, Yu. S., “Zerkala iz Mogil’nika Ust’-Edigan”, **Drevnosti Altaya: İzb. Lab. Arheologii**, N.3, 1998, s. 135-143.
- KİRİYUŞİN, Yu. F.; TİŞKİN, A. A.; MATRENİN, S. S., “Pamyatnik Skifo-Sakskogo Vremeni Titkesken’ VI: İtogi İzüçeniya i Kul’turno-Hronologičeskiy Analiz”, **Terra Scythia**, İzdatel’stvo İnstituta Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 97-116.
- KOMİSSAROV, S. A., “Kul’tura Çauhu – Tsentral’naya Kul’tura Skifskoy Epohi na Territorii Sin’tszyana”, **Terra Scythia**, İzdatel’stvo İnstituta Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 121-129.
- KUBAREV, G. V., **Kul’tura Drevnih Tyurok Altaya (po Materialam Pogrebal’nih Pamyatnikov)**, Rossiyskaya Akademiya Nauk Sibirskoe Otdelenie İnstitut Arheologii i Etnografii, Novosibirsk 2005.
- LEUS, P. M., “Kitayskie Bronzovie Zerkala iz Mogil’nikov Ala-Tey i Terezin v Tuve”, **Vtoraya Bcerossisyskaya Nauçnaya Konferentsi Drevnie Kul’turı Tsentral’noy Azii i Sank-Peterburg, Posvyashennaya 90-Letiya so Dnya Rojdeniya Aleksandra Daniloviça Graça, Tezisi**, 2018, s. 104-110.
- LYMER, Kenneth, “The Petroglyphs of Terekty Aulie in Central Kazakhstan”, **Expression**, No.8, June 2015, s. 97-101.
- MAHORTIH, S. V., “Skifskie Zerkala iz Severokavkazskih Pamyatnikov VII-V vv. do N. E.”, **Drevnosti**, V. 14, 2016, s. 185-121.
- MOLODİN, V. İ.; KOJİN, P. M.; KOMİSSAROV, S. A., “Osobennosti Pehoda k Rannemu Jeleznomu Veku na Territorii Severnogo Kitaya”, **Vestnik NGU. Seriya İstoriya, Filologiya**, T.14, V. 4, 2015, s. 5-12;
- OĞUZ GÜNER, Yasemin, Şaman Giysi Unsurları Üzerlerinde Kullanılan Semboller, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2017.
- ÖGEL, Bahaeddin, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre**, Ankara 1962.
- ÖGEL, Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş Türklerde Giyecek ve Süslenme (Göktürklerden Osmanlılara)**, C.V, Ankara 1985.
- SAMAŞEV, Z. S., “Nekotorie Rezul’tati İssledovaniy Berel’skih Kurganov”, **Terra Scythia**, İzdatel’stvo İnstituta Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 218-238.
- SEKİYA, A., “Bronzovie Zerkala i ih Prodvijenie na Vostok”, **Terra Scythia**, İzdatel’stvo İnstituta Arheologii i Etnografii SO RAN, 2011, s. 269. s.269-271.
- SEREGİN, N. N.; MATRENİN, S. S., “Kitayskiy ‘İmport’ iz Pamyatnikov Altaya Hunnuskosyan’biyskogo Veremeni”, **Sohranenie i İzüçenie Kul’turnogo Naslediya Altayskogo Kraya**, İzdatel’stvo Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta, V. XXIII, Barnaul 2017, s.135-142.

- SURAZAKOVA, İ. V., “Veşi dlya Uhoda za Vneşnim Vidom iz Rannesrednevekovih Pamyatnikov Gornogo Altaya”, **Drevnosti Sibiri i Tsentral’noy Azii**, No.4, 16, 2012, s.109-114.
- TABALDİEV, Kubatbek, **Kurganı Srednevekovih Koçevnih Plemen Tyan-Şanya**, Bişkek 1996.
- TAIROV, Alekssandr, **Early Nomads of Zhaiyk-Irtish Interfluve in VIII-VI. CC. BC.**, **Kazakh Research Institute of Culture, Ministry of Culture and Sports of the Republic Kazakhstan**, Astana 2017.
- TİŞKİN, A. A.; SEREGİN, N. N., “Kitayskie İzdeliya iz Arheologiçeskih Pamyatnikov Rannesrednevekovih Tyurok Tsentral’noy Azii”, **Teoriya i Praktika Arheologiçeskih İssledovaniy**, Barnaul 2013 (7), s. 49-72.
- TİŞKİN, A. A.; SEREGİN, N. N., “Rezul’tatı Kompleksnogo İzuçeniya Metallıçeskih Zerkal iz Srednevekovih Pamyatnikov Altaya i Yujnoy Çasti Verhnego Priob’ya”, **Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta**, No.434, 2018, s.129-136.
- TİŞKİN, A. A.; SEREGİN, N. N., **Metallıçeskie Zerkala kak İstoçnik po Drevney i Srednevekovoy İstorii Altaya (po Materialam Muzeya Arheologii Etnografii Altaya Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta)**, Barnaul Azbuka 2011.
- <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879934> Erişim Tarihi: 02.01.19.



## Surrounding Wall of Mimar Sinan's Mosques: Components and Construction Techniques

Nil Orbeyi<sup>\*</sup>

### Abstract

The aim of the study is to determine the original characteristics of Mimar Sinan's mosques' surrounding walls in Istanbul by examining their material, construction technique, and formation properties and also to document their construction technology for conservation. The surrounding walls, that define the boundaries of the structures, have been used in civil architecture for security and privacy purposes. In monumental architecture, it was used to determine the land borders without interrupting the relationship of the structure with its periphery and also to define the spiritual boundary according to some researchers. In the first stage of the study, the location of the surrounding walls and changes in the plan schemes in the historical process were examined with archival documents and its components explained. In the next stage, the components of nine Sinan mosque's windowed surrounding walls and their relations with each other were examined depending on their material, size, and shape, and presented with visuals. As a result, it is seen that the formation properties of the surrounding walls are differentiated depending on their location, topography, visual concern, and interventions. However, their construction techniques, materials, and components are similar.

### Keywords

Mosque surrounding wall • Construction technique • Masonry wall • Coping • Iron grilled window • Mimar Sinan

### Mimar Sinan Camilerinde Çevre Duvarı: Bileşenleri ve Yapım Teknikleri

#### Öz

Çalışmanın amacı, Mimar Sinan'ın İstanbul'da bulunan külliye camilerinin çevre duvarlarının malzeme, teknik ve biçimlenme özelliklerini inceleyerek özgün niteliklerini belirlemek ve yapım teknolojisinin korunması için belgeleme yapmaktır. Yapıların arazideki sınırlarını belirleyen çevre duvarları sivil mimaride güvenlik ve mahremiyet amaçları ile kullanılmıştır. Anıtsal mimaride ise yapının çevresi ile ilişkisini tamamen kesmeden hem yapının arazideki sınırını belirleyen hem de bazı araştırmacılara göre manevi sınırı tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Çalışmanın birinci aşamasında çevre duvarlarının arazideki konumu ile tarihsel süreçte plan şemalarında meydana gelen değişim arşiv belgeleri eşliğinde incelenmiş, çevre duvarlarının bileşenleri anlatılmıştır. Sonraki aşamada ise çalışma kapsamında ele alınan dokuz Sinan külliye camisinin pencere çevre duvarlarının bileşenleri ve birbirleriyle olan ilişkileri malzeme, boyut ve biçimlerine bağlı olarak arşiv belgeleri ve saha araştırmaları eşliğinde incelenmiştir. Elde edilen veriler sonucunda, çevre duvarlarının biçimlenme özelliklerinin konum, topografya, görsel kaygı ve müdahalelere bağlı olarak farklılaştığı görülmüştür. Bununla birlikte, inşaat teknikleri, malzeme ve bileşenleri benzerdir.

#### Anahtar Kelimeler

Cami çevre duvarı • Yapım tekniği • Duvar örgüsü • Harpuşa • Lokma parmaklıklı pencere • Mimar Sinan

\* **Correspondence to:** Nil Orbeyi, (Assoc. Prof.), Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Architecture, Vocational School of Architectural Restoration Programme, Istanbul, Turkey. E-mail: nil.orbeyi@msgsu.edu.tr  
ORCID: 0000-0001-6577-1314

**To cite this article:** ORBEYI, Nil, "Surrounding Wall of Mimar Sinan's Mosques: Components and Construction", *Art-Sanat*, 12(July 2019), s. 343-367. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0015>

### **Genişletilmiş Özet**

Çeşitli işlevlerdeki yapılar ve yapı topluluklarının arazideki sınırlarını belirleyen, arsa, bahçe, avlu gibi açık mekanları çevresinden ayırmak amacıyla yapılmış, yapıyı çepeçevre saran duvarlar “çevre/ihata duvarı” olarak tanımlanmaktadır. Çevre duvarları sivil mimaride bu özelliklerinin yanı sıra güvenlik ve mahremiyet amaçları ile de kullanılmıştır. Anıtsal mimaride ise bunlara ek olarak bazı araştırmacılar tarafından yapının manevi sınırlarını tanımladığı düşünülen çevre duvarları sivil mimariden farklı olarak kesin bir ayırım oluşturmaz, yapının çevresi ile ilişkisini tamamen ko-parmazlar.

Kapı, mekana girişi sağlayan bir eleman olarak yapının fonksiyonu ne olursa olsun çevre duvarının değişmez bileşeni olmasına rağmen pencereler yapının çevre ile ilişkisini sağlayan öğeler olarak çoğunlukla anıtsal mimaride kullanılmıştır. Çevre duvarları hangi amaçla yapılırsa yapılsın, yapıdan önce algılanan ilk kısım olma özelliği ile yapısal odak ve çevre ilişkisinde sınır koyucu, çevreyi şekillendirici bir özelliğe sahiptir. Geleneksel peyzajın ayırt edici öğelerinden biri olmasının yanı sıra dönemin toplumsal yaşam biçimine ilişkin bilgi veren tarihi belge niteliği taşırlar. Anıtsal mimaride çevre duvarları, mescit, medrese, türbe gibi küçük ölçekli yapılardan büyük ölçekli külliyelelere kadar pek çok yapıda kullanılmıştır. Bu çalışma kapsamında dönemsal sınırlama yapılsa bile anıtsal yapıların tamamının ele alınması mümkün gözükmediğinden çalışmanın kapsamı karşılaştırma olanağı sağlaması açısından Sinan’ın İstanbul’daki külliyelerinin camilerini çevreleyen duvarlar ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada bu camilerin pencereli çevre duvarlarının yapım teknolojisinin korunması için belgelenmesi amacıyla bileşenleri, bileşenlerinin birbirleri ile ilişkisi, boyut, biçim ve malzeme özelliklerine bağlı olarak incelenmiştir.

Bugüne kadar Mimar Sinan külliyeleleri ve/veya camileri ile ilgili pek çok araştırmacı tarafından pek çok çalışma yapılmıştır. Bunlar içerisinde çevre duvarlarını başlı başına ele alan çalışma bulunmamaktadır. Bu doğrultuda dokuz cami belirlenmiştir. Çalışmada öncelikle çevre duvarlarının yeri ve tarihsel süreçte plan şemalarındaki değişiklikler arşiv belgeleri eşliğinde incelenmiştir. Bu aşamada ayrıca duvarların bileşenleri sunulmuştur. Sonraki aşamada, çalışma kapsamına alınan yapıların çevre duvarlarının bileşenleri ve bileşenlerin birbirleriyle olan ilişkisi, arşiv belgeleri eşliğinde malzeme, boyut ve biçim özelliklerine bağlı olarak incelenmiştir. Çalışmadan elde edilen veriler, karşılaştırmalı tablolar ve görsellerle birlikte duvar örgüsü, harpuşta ve lokma parmaklıklı pencere başlıkları altında sunulmuştur. Kapılar çevrede duvarlarının sabit bir parçası olmasına rağmen, farklı bir çalışmanın konusu olabilecek detayda olmaları nedeniyle kapsam dışında bırakılmıştır. Çalışmada literatür taramasının yanı sıra çevre duvarlarının güncel rölöveleri ve yerinde yapılan incelemeler ile arşiv belgelerinden yararlanılmıştır.



Çalışma kapsamında incelenen yapılar İstanbul'da ve genellikle sıkışık parsellerde, organik kent dokusu içerisinde yer alır. Bu nedenle her yapıda, yapıların etrafını tamamen çevrelemez, bazı yönlerde külliyyede yer alan diğer yapılar ve/veya komşu parseldeki yapı veya çevre duvarları ile bitişiktir. Bu durumlarda duvarların plan şemaları parselde göre belirlenmiştir. Selatin camilerinde oldukça büyük olan dış avlu, iç avlu ve cami kapalı mekanını bazen de bunlara ek olarak hazireyi çevreler. Zemini toprak olup genellikle içerisinde yeşil alan ve yaya yolları bulunmaktadır.

Çevre duvarları duvar örgüsünün haricinde genel olarak; kapı, pencere, harpuşa ve korniş elemanlarının birleşiminden meydana gelmiştir. Duvarların bileşenleri çoğunlukla benzer malzemeler ile yapılmış olup benzer biçimsel özelliklere sahip olmasına rağmen bazı yapılarda farklı malzemeler ile çeşme, sütun, kemerli geçiş gibi farklı öğelerin kullanıldığı da görülmektedir. Duvar örgüsünde kullanılan malzemeler çoğunlukla yapının önemine ve inşaat için ayrılan finansal kaynağa göre değişmektedir. Bazı yapıların farklı cephelerine, cephenin konumuna ve önemine bağlı olarak farklı malzeme ve işçilik uygulanmıştır. Çalışmada incelenen dört caminin çevre duvarlarının tamamı kesme taş, bir yapının tamamı derzli kesme taş, bir yapının ise tamamı kaba yonu taştan yapılmıştır. Diğer üç caminin çevre duvarlarında ise farklı teknikler bir arada kullanılmıştır. Bu üç yapının bir veya daha fazla duvarı kesme taş olacak biçimde, diğerleri derzli kesme taş, kaba yonu ve kesme taş ile tuğla almaşık teknikte uygulanmıştır. Çevre duvarlarının ana caddeye veya türbe gibi yapılara bakan kısımları malzeme kullanımı ve teknik bakımından daha özenlidir.

Harpuşta, incelenen duvarların tamamında eğimli olan çatı kısmı ile kornişten meydana gelir ve incelenen yapıların tamamında harpuştaların malzemesi küfeki taşıdır. Şehzade Mehmed Camisi, Süleymaniye Camisi ve Zal Mahmud Paşa Camilerinin harpuştalarının çatı ve korniş kısımlarının arşiv kayıtları ve saha araştırmalarına göre bağımsız yapılmış olduğu görülmektedir. Diğer yapılarla ilgili kesin kayıtlara ulaşılamamış olsa korniş ve çatıyı meydana getiren taşların uzunluklarının farklı olması, parçaların birbirinden bağımsız olduğunu göstermektedir. Korniş silmeleri; kaval, kepçe, asaba, armudi ve 45° lik pah'ın farklı boyut ve biçimlerde birleşiminden meydana gelmiştir. İncelenen duvarlarda beş farklı şema kullanılmıştır. En sık kullanılan şema asaba ve 45 derecelik pahtan oluşur. Çatı kısmı ise çoğunlukla eğrisel üst kısım ile asabadan meydana gelmiştir. Şehzade Mehmed Camisi ve Haseki Camisinde ise, çatı asabasız olup eşkenar üçgendir.

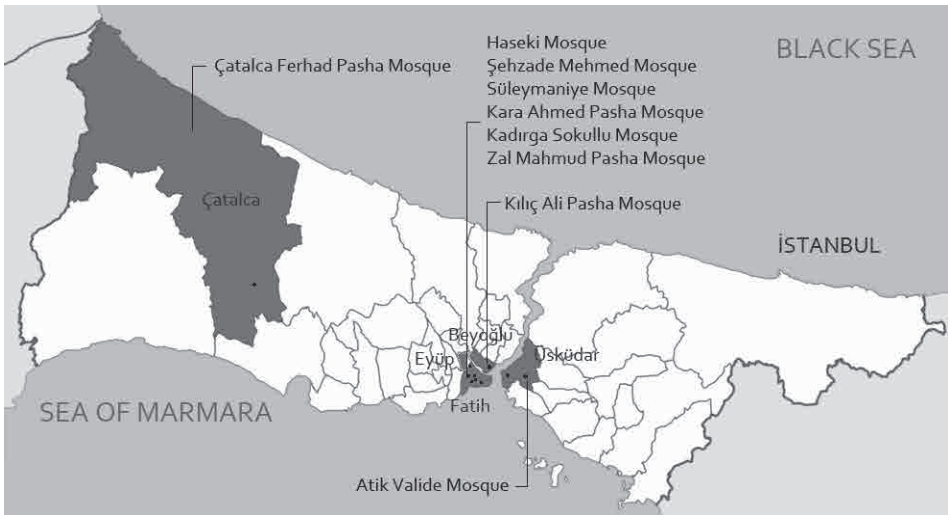
İncelenen pencerelerin boyutları farklılaşmasına rağmen tamamı lokma parmaklıklı olup çoğunlukla dikey dikdörtgen biçimlidir. Pencere yüksekliklerinde belirli bir standart bulunmamasına rağmen, yüksekliklerin iç avlunun dışarıdan görülmesine olanak sağlayacak yükseklikte inşa edildiği görülmektedir. Böylece aynı zamanda yapı ve çevresi arasında ilişki kurulması sağlanmıştır. Söveli, duvar örgüsünde ya-

pılmış söveli ve sövesiz örnekleri bulunmaktadır. Kılıç Ali Paşa, Kara Ahmed Paşa, Süleymaniye, Atik Valide ve Zal Mahmut Paşa Camilerinin pencereleri eşit boyutlarda ve eşit aralıkla tekrar eden belirli bir düzene göre biçimlenmiştir. Ancak diğer yapılardaki pencerelerin büyüklüğü, şekli ve tekrarı düzensizdir. Özellikle Şehzade Mehmed ve Zal Mahmud Paşa Camilerinin türbe önlerindeki çevre duvarlarına farklı dönemlerde açılmış pencereler farklı boyut ve biçimlere sahiptir.

Çalışma kapsamında ele alınan duvarların biçimlenme özelliklerinin, konum, topoğrafya, görsel kaygı ve yapının geçirdiği müdahalelere bağlı olarak farklılaşmasına rağmen, yapım tekniği, malzeme ve bileşenlerine bağlı olarak benzerlik gösterdiği görülmüştür. Duvar kimliğinin kent için tamamlayıcı bir değer olarak sürdürülebilirliğinin sağlanması, yapım tekniklerinin ve malzemelerinin korunmasına bağlıdır. Tarihsel önemlerinin yanı sıra, kenti bütünleyen bir değer olarak sürdürülebilirliklerinin sağlanarak korunmaları, gelecek nesillere aktarılmasını sağlayacaktır.

## Introduction

The walls, determining the boundaries of the buildings, which are designed to separate the open spaces such as lands, gardens, and courtyards from their surrounding areas, are defined as the surrounding wall (*ihata wall*)<sup>1</sup>. In civil architecture, besides these features, those walls were used for security and privacy purposes, too. According to Tayla,<sup>2</sup> surrounding walls, which defined the spiritual boundaries in the monumental architecture, do not create a definite distinction unlike civil architecture and do not completely break the relationship of the structure with the environment<sup>3</sup>. Although no matter what the function of the structure is, the door is a constant component of the surrounding wall, windows were mostly used as the elements that connect the structure with the historical environment in monumental architecture. Regardless of what the surrounding walls were designed for, they have a limiting characteristic in the relationship between structural focal point and environment with the feature of being the first part perceived before the structure. In addition to being one of the distinctive elements of traditional landscape, they are historical documents that give information about the social lifestyle of their period.



F. 1. The map of İstanbul (Redrawn from Google map, 2018)

In monumental architecture, surrounding walls have been used in many buildings ranging from small-scale structures such as masjids, madrasas, and tombs to large-scale complexes. In this study, it is not possible to examine all structures even if there is a periodic limitation. For this reason, the scope of the study was limited to the mos-

1 Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1994, p. 111.

2 Hüsrev Tayla, *Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları*, İstanbul 2007, p. 286.

3 Jale Nejdert Erzen, "Osmanlı Estetiği", *Osmanlı Kültür ve Sanat*, Ed. G. Eren, V.10, Ankara 1999, p. 45.

ques' surrounding walls of Sinan's complexes in Istanbul. These are Haseki, Üsküdar Mihrimah Sultan, Şehzade Mehmed, Süleymaniye, Kara Ahmed Pasha, Kadırga Sokollu, Atik Valide, Çatalca Ferhad Pasha, Zal Mahmud Pasha, and Kılıç Ali Pasha Mosques, which were all built in the 16th century, also known as the Ottoman Classical Period (Fig.1). In this study, in order to determine the specific characteristics and to document the construction technology of the surrounding walls, their components have been examined depending on size, shape, and material properties.

Many studies have been carried out by researchers to identify Sinan's architecture until today. However, there is no study dealing with only the surrounding walls of these. Tayla's publication<sup>4</sup>, that presented the building elements of traditional Turkish architecture, is the most detailed work that contains the surrounding walls. In this publication, the copings of the courtyard and surrounding walls of traditional Turkish civil and monumental architecture were examined in different samples without any periodical limitation. In the publications of Barkan<sup>5</sup>, Çelik<sup>6</sup>, and Kolay and Çelik<sup>7</sup>, the surrounding walls of the Süleymaniye Complex were examined through archival documents according to material, size, and shape characteristics. In the publication by Orman<sup>8</sup>, the change throughout the history in the surrounding wall of the Şehzade Mosque was examined. This is the first study that investigates the surrounding walls' construction techniques of Sinan's mosques in this detail.

In addition to the literature review, restoration reports and photographs, historical photos (Robertson & Beato and Ali Saim Ülgen)<sup>9</sup>, historical maps (German Blues and Pervititch Maps)<sup>10</sup>, the measured drawings, and on-site examinations of the walls were used in this study. Limited information was obtained about the surrounding walls from repair documents of the mosques which are in the Archives of the Republic of Turkey Prime Ministry Directorate General of Foundations and No. II Istanbul Immovable Cultural and Natural Heritage Protection High Council. However, some mosque repair photos, dating back to the middle of the 20th century which would be helpful to understand of surrounding walls construction technologies, have been reached. As a result of the study, it was seen that although the formal characteristics of the surrounding walls were differentiated depending on the location, topography,

4 Tayla, *op. cit.*, p. 286.

5 Ömer Lütfü Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmaret İnaatı*, V. 2, Ankara 1979.

6 Serpil Çelik, *Süleymaniye Külliyesi Malzeme, Teknik ve Süreç*, Ankara 2009.

7 İlkur Kolay, Serpil Çelik, "Malzeme ve Teknoloji", *Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi*, Ed. Selçuk Mülayim, Ankara 2007, pp. 125-147.

8 İsmail Orman, "Şehzâde Camii Haziresi: Osmanlı Mezar Geleneğine Aykırı Bir Hazire Gelişimi", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, No.15, İstanbul 2000, pp. 22-37; İsmail Orman, "Şehzade Külliyesi İstanbul'da XVI. Yüzyılın İlk Yarısı Sonunda İnşa Edilen Külliye", *TDV İslam Ansiklopedisi*, V. 38, 2010, pp. 483-485.

9 [http://hdl.handle.net/10020/96r14\\_ref16792\\_tbp](http://hdl.handle.net/10020/96r14_ref16792_tbp); <https://saltonline.org/> Access Date: 02.10.2019.

10 *Alman Mavileri 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları*, Prepared by İbrahim Dağdelen, İstanbul 2006; Pervititch, *J. Jacques Pervititch Sigorta Haritalarında İstanbul*, İstanbul 2000.

visual concern, and structure interventions, the construction technique, materials, and components were similar. In addition to their historical significance, ensuring their sustainability as a complementary value of the city and their transfer to the future generations are important. At this point, this study, which is a document containing the data of the current state of the surrounding walls, will be a source that will provide data in order to make possible decisions in future conservation studies.

### **Methodology**

In this study, the windowed surrounding walls with similar components defining the outer boundaries of the mosques were investigated. Firstly, nine mosques were determined in this context. Then, the location of the surrounding walls and the changes in their plan schemas throughout history were examined with archival documents. In the next stage, the components of these surrounding walls and the relationship of these components with each other were examined depending on the properties of their materials, size, and shape accompanied by archival documents. The data obtained from the walls were presented by comparative tables and visuals under the headings of the masonry wall, the coping, and the iron grilled window. Although the doors were fixed parts of the surrounding walls, they were left out of the scope because they had such details that could be the subject of a different study<sup>11</sup>. The tables are designed to allow the comparison of the size, shape and material properties of the surrounding walls and/or their components. The position of the wall and its components in the structure are shown on the mosque current plan. Letters and abbreviations are used in the tables and indicated in the upper right corner of the table.

### **The Components and the Construction Techniques of Surrounding Walls**

The characteristics of the surrounding walls and their relationship with the mosque and their surroundings vary according to the structures. The outer courtyards, which are quite large in sultan (*selatin*) mosques, include the inner courtyards and the mosques. The ground is soil and usually contains green areas and pedestrian paths leading to various gates. In smaller-sized structures, the parcel's form is decisive in the surrounding walls' shape. The mosques examined within the scope of the study are located in Istanbul and are usually in congested parcels within the organic urban texture. For this reason, in some structures, the surrounding walls are adjacent to the other structures of the complex and/or the buildings or the surrounding walls of neighbouring parcels. In these cases, the plan schemes of the walls are determined according to the parcel. Table 1 shows the shape of the surrounding walls and the relationship between

---

<sup>11</sup> Doors are quite comprehensive building element with the components (wall coverings, arches, door wings, components of wings, and coping or top cover etc.) Some walls have more than one doors which are different from each other (for example, the Süleymaniye Mosque surrounding walls have ten doors) and some of them (such as Süleymaniye Mosque and Kılıç Ali Pasha Mosque) have a structure with domed.

the mosques. The parcel shape was decisive in the surrounding walls' shape of most mosques examined in this study (Table 1). For example, the surrounding walls in the south-west and south-east directions of Şehzade Mosque are parallel to the streets. Because there is no delimiting parcel or street in the north-west direction, the surrounding wall is shaped parallel to the mosque courtyard. These surrounding walls are adjacent to the other structures of the complex in the north east side (Table 1). The surrounding walls of Çatalca Ferhad Pasha Mosque are shaped parallel to the streets in the north-east and north-west directions and are connected to the primary school in the northwest corner of the parcel. The walls in other directions are parallel to the building and are adjacent to the other parcels (Table 1).

According to the literature and archival documents, the surrounding walls of some mosques have differentiated throughout history. One of these is the Şehzade Mosque surrounding wall in the south-west direction (Wall "b" shown in Table 1). In the publication by Orman<sup>12</sup>, restitution plans are presented which show the conditions of this surrounding wall at the time it was built and in subsequent years. According to this, as tombs were added to the mosque's graveyard at different times, new windows were opened on the wall in order to increase the visibility of these tombs, so this has changed the original look of this particular surrounding wall<sup>13</sup>. Another example is the south-western surrounding wall of Kara Ahmed Pasha Mosque. Yüksel states that the entrance in the surrounding wall was shifted. The previous wall can also be seen on the German Blue and Istanbul maps (Table 1)<sup>14</sup>.

12 Orman, *op. cit.*, pp. 23-24.

13 The first examples are twin marble fountains that is considered to be opened in connection with the tomb of Emine Hanim in 1722-23. The other examples are two sebil window. They were associated with Gevher Sultan who died in 1694 and Safiye Sultan who died in 1682. See Orman, *op. cit.*, pp. 30-32; Semavi Eyice, "Çeşme", *TDV İslam Ansiklopedisi*, V. 8, 1993, pp. 277-287; Doğan Kuban, "Şehzade Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, V.7, 1994, pp. 152-155. Cerasi, suggests that quartet windows in Şehzade Mosque belongs to Sinan period too. See Maurice Cerasi, "The Urban and Architectural Evolution of tge İstanbul Divan Yolu", *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, No. 22, pp. 217-218.

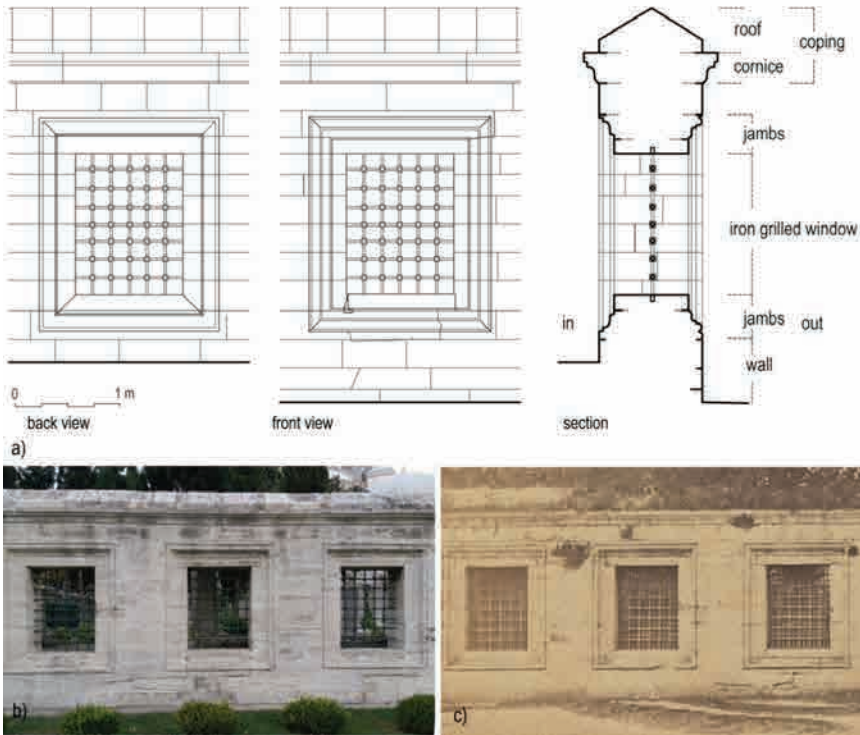
14 Müller Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*, İstanbul 2001, p. 487.



mosque	wall				stone heights	current plan	maps	photographs	
	types of bonds								thickness
	a	b	c	d					
Şehzade Mehmed Mosque		+			73 cm	19-28 cm			
			+		75 cm	17-25 cm			
Süleymaniye Mosque			+		98 cm	14-27 cm			
Kara Ahmed Pasha Mosque			+		65 cm	23-42 cm			
				+	52 cm	12-24 cm			
Kadirga Sokollu Mosque				+	68 cm	20-27 cm			
Çatalca Ferhad Pasha Mosque				+	72 cm	13-23 cm			
Haseki Mosque				+	70 cm	11-23 cm			
Zal Mahmud Pasha Mosque				+	73 cm	16-30 cm			
				+	80 cm	25 cm			
Atik Valide Mosque				+	65 cm	13-23 cm			
Kılıç Ali Pasha Mosque				+	62 cm	20-35 cm			
				+	64 cm				

**Table 1.** Surrounding walls of the mosques (Sources of mosques current plans: Çatalca Ferhad Pasha Mosque (Ülgen, 1989), the others (Necipoğlu, 2005); Pervititch Maps, 1922-1945 (Pervititch, 2000); German Blues, 1913-1914 (Dağdelen, 2006); photographs (Author, 2018).

One more example is the surrounding walls of Kılıç Ali Pasha Mosque. A part of the surrounding walls of Kılıç Ali Pasha Mosque was destroyed by road works in 1958 and re-constructed according to the Construction Zoning Law, No. 6785 of 09.07.1956, and the Land Acquisition Act, No. 6830 that were approved with the aim of to relieve the traffic in the city and to open up the surroundings of squares and mosques<sup>15</sup>. Also, the Pervititch Maps (1922-1945) shows the eight shops (not available today) that abutted the north wall (Table 1). On the other hand the photos of Süleymaniye Mosque, dated mid-19th century and 2018, show that the dimensions and form of the wall components are similar (Fig. 2).



F. 2. The south-eastern surrounding wall of the Süleymaniye Mosque; a) measured drawings show components of the wall (Author, 2019), b) 2018 (Author), c) between 1853 and 1857 (Robertson & Beato, [http://hdl.handle.net/10020/96r14\\_ref16792\\_tbp](http://hdl.handle.net/10020/96r14_ref16792_tbp) Access Date: 02.10.2019)

In Ottoman mosque architecture, the surrounding walls generally are composed of a combination of doors, iron-grilled windows, copings, and the wall structure itself. However, these components may vary depending on the walls. For example, the jamb

15 Behçet Ünsal, "İstanbul'un İmarı ve Eski Eser Kaybı", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri Dergisi*, V. 2, 1969, p. 46; Hans G. Egli, *Sinan An Interpretation*, İstanbul 1997, p. 133; Wiener, *op. cit.*, pp. 430-431; For visuals see: Cornelius Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin 1912, drawing 27f.

is not present in all windows, and in some cases, the walls have wider base. Moreover, although it is known that wooden beams and iron clamps are used in the walls in order to improve the stability of masonry walls, no information about their usage has been found in the site examinations and literature review<sup>16</sup>.

In addition to these common components, some walls have different elements such as fountains, sebils, columns, and arched passages for various purposes (Fig. 3). Orman<sup>17</sup> and Egemen<sup>18</sup> stated that, on the surrounding walls of the Şehzade Mosque, these elements were constructed to the sides or wall thickness of the windows (*hacet penceresi*) which were added in later periods for viewing tombs (Fig. 3). Furthermore, according to Erzen, these additions provided a connection between the structure and the city.<sup>19</sup>



**F. 3.** The window details of Şehzade Mehmed Mosque; a) Safiye Sultan window *sebil*, b) twins fountains, c) the arcades in the wall thickness of the quadruple windows, d) Gevher Sultan window *sebil* (Author, 2018)

### Masonry Wall

Stone and brick were used as the main material of the examined walls. The parts of the surrounding walls facing a main street or structures such as a tomb were constructed using a cut-stone material that is more elaborate in terms of materials and techniques. On the other hand, for secondary facades, alternating stone and brick work (*almaşık*) or a rubble stone masonry technique was used. Lime or khorasan (*horasan*)

16 Müfit Yorulmaz, Zeynep Ahunbay, “Sinan Camilerinde Taşıyıcı Sistem Konstrüksiyon”, **II. International Congress on the History of Turkish and Islamic Science and Technology**, V. 3, 1986, p. 129; Neslihan Sönmez, **Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 1997, p. 56; Hüsrev Tayla, **Genel Tükr Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları**, İstanbul 2007, pp. 276-284.

17 Orman, *op. cit.*, 2000, pp. 22-37.

18 Affan Egemen, **İstanbul’un Çeşme ve Sebilleri**, İstanbul 1993, p. 782-783.

19 Erzen, *loc.cit*; Jale Nejdert Erzen, **Mimar Sinan Cami ve Külliyesi, Mimar Sinan Cami ve Külliyesi Tasarım Süreci Üzerine Bir İnceleme**, Ankara 1991, p. 100.

mortar was used as a binder. The thickness is approximately the same throughout the whole wall and varies between 52 and 98 cm (Table 1). Mortar thickness varies between 1.5 and 2.5 cm. However, the dimensions of the stones differ from structure to structure and even within the same structure, so it is not possible to mention a standard size for stones. The surrounding walls of the nine mosques were constructed with three different techniques:

- **Cut-stone (ashlar) bond:** It is the most commonly used technique. Two different cut-stone bonding techniques were observed in the studied surrounding walls; a fine cut-stone bond (*akçe geçmez*<sup>20</sup>) and a cut-stone bond:

*Cut-stone bond (without joint):* Instead of mortar, iron clamps are used to bind cut-stones. Stone heights vary between 11 and 42 cm<sup>21</sup> (Table 1).

*Cut-stone bond (with joint):* Mortar is used to bind cut-stones. Stone heights vary between 11 and 23 cm and mortar thickness is 2.5-3.5 cm (Table 1).

- **Cut-stone/brick alternating bond:** This technique was only used in Zal Mahmud Pasha Mosque (Table 1). A part of its west and northeast wall has been constructed by repeating three-rows of brick and a row of cut-stone. Stone heights are 25 cm, brick sizes are 30 x 3.5 cm, and mortar thickness is 2.5-3 cm (Table 1).
- **Rough cut-stone bond:** This technique was only used on the western surrounding wall of the Kara Ahmed Pasha Mosque facing the graveyard (*hazire*) (Wall “c” (green) in Table 1). Brick material was used in a very small amount and irregularly in the wall. Among rough cut-stones, poorly regulated bonds were formed with 1.5-2.5 cm joints with mortar (Table 1).

The surrounding walls heights vary between the mosques and/or in the same mosque depending on the following reasons:

**Visual concern:** The positioning of the surrounding wall near a landscape, a main road or an important structure such as a tomb has caused the wall heights to be differentiated at these points. Two such examples of this are the increases in wall height in the Sehzade Mehmed Mosque’s western wall’s windows and Zal Mahmud Pasha’s eastern wall’s windows, which are both located in front of a tomb (Fig. 4). Another example is the surrounding wall in the north-east direction of Süleymaniye Mosque. The wall’s height was reduced in this direction in order to see the Golden Horn.

---

20 Tayla, *op. cit.*, p. 241.

21 Because the stone lengths are quite variable, the exact dimensions cannot be given.





F. 4. a) Şehzade Mehmed Mosque, b) Zal Mahmud Pasha Mosque (Author, 2018)

**Interventions throughout history:** The surrounding walls' heights were differentiated depending on the repairs made in the historical process.<sup>22</sup> For example, in the road works of 1958, the reconstructed surrounding wall was built 50 cm below the original height. Therefore, the windows became very close to the pavement level and their ratio had changed.<sup>23</sup>



F. 5. The corner turns (*çal köşe*); a, b) Süleymaniye Mosque, c) Şehzade Mehmed Mosque, and the wall base (*duvar pabucu*); d) Süleymaniye Mosque' west surrounding wall, e) Şehzade Mehmed Mosque's north surrounding wall (Author, 2018)

On some walls, it is seen that different elements have been used in order to soften corner turns called “*duvar pahu*, *köşe pahu*, or *çal köşe*”<sup>24</sup> (Fig. 5a-b). However, some of them have made an impression in the urban memory with their decorative features. For example, there are assumptions that the green porphyry (*somaki*) column located at the intersection of Dede Efendi and Şehzadebaşı Streets (*Divanyolu*) of the Şehzade Mehmed Mosque pointed to the geographic centre of the city rather than softening

22 For drawing see: Ali Saim Ülgen, *Mimar Sinan Yapıları (Katalog)*, Ankara 1989, Plate 123.

23 Ünsal, *op. cit.*, p. 46; For the old view of the Kılıç Ali Pasha Mosque's eastern wall's height see: Ünsal, *op. cit.*, p. 49.

24 Celal Esad Arseven, “Duvar Pahu”, *Sanat Ansiklopedisi*, VI, İstanbul 1983, p. 496.

the corner<sup>25</sup> (Fig. 5c). The corners of the western and northern surrounding walls of Süleymaniye Mosque are chamfered (Fig. 5a). On the other hand, there are columns at the corners of the southern surrounding wall of the mosque (Fig. 5b). In addition, in some walls, a wall base (*duvar pabucu*) was used at the bottom<sup>26</sup>. This formation is seen in the Süleymaniye, Kılıç Ali Pasha, and Şehzade Mosques (Fig. 5d, e).

### The Coping

The coping (*harpuşa, duvar semeri*) is an element attached to a wall's upper part to protect the wall that is open to the climatic effects.<sup>27</sup> In traditional Ottoman architecture, the copings were made with plaster, mud mortar, reed, pantile, classic brick, rubble stone, flat (*plaque*) stone, and cut stone.<sup>28</sup> In classical period monumental architecture, although the copings were mostly made of limestone cut-stone, some were made with brick. The copings generally consist of two parts. The first is the sloped upper part that allows the water to flow, and the second is the cornice that allows the water to be removed from the wall in the part where it sits on the wall (Table 2). These two parts are mostly made of separate stone blocks and of the same material. However, the Kılıç Ali Pasha Mosque's copings were made from a single stone block (Table 2).

The copings were usually made of sloped-cut limestone and their heights varied between 40 and 50 cm (Fig. 2). There are samples with and without mortar. However, depending on the size, width, and height of the coping, its slope also differs. Cornice moldings occur from the combinations of the fillet (*asaba*), the hollow section (*kepçe*), the bead section (*kaval*), the pear-shaped (*armudi*), and 45° chamfer (Table 2). The coping schemas are symmetrical in all of the structures examined.

The copings of the surrounding walls which are located on sloping terrain were formed in three different ways:

- **The windows and the copings are the same height on the whole wall, only the floor is inclined.** Accordingly, there is a height difference between the beginning and the end of the wall. This formation is seen on Kılıç Ali Pasha Mosque's eastern wall and the level difference between the two points is 85 cm (Fig. 6a). There is a similar formation in Haseki and Çatalca Ferhad Pasha Mosques. Although the land was not inclined in the eastern wall of the Çatalca Ferhad Pasha Mosque, the stepped entrance continued towards the south direction, and it caused a difference of 50 cm between the north and south of the walls.

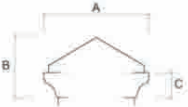
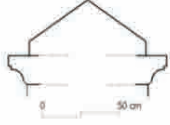



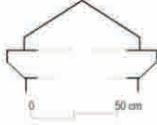













25 Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı*, İstanbul, 2013, p. 264.

26 Celal Esad Arseven, "Duvar Pabucu", *Sanat Ansiklopedisi*, V. I, İstanbul 1983, p. 496.

27 Sözen and Tanyeli, *op. cit.*, p. 110.

28 Celal Esad Arseven, "Duvar Semeri", *Sanat Ansiklopedisi*, V.I, İstanbul, 1983, p. 496; Sedat Hakkı Eldem, *Yapı*, İstanbul, undated, B2/6-7; Tayla, *op. cit.*, p. 286.



mosque	wall location	A	B	C		
<b>Şehzade Mehmed Mosque</b>	south west + south east	102 cm	55 cm	18 cm		
<b>Süleymaniye Mosque</b>	north west + south west + south east	125 cm	75 cm	29 cm		
<b>Kara Ahmet Pasha Mosque</b>	south west	87 cm	45 cm	16 cm		
<b>Kadırga Sokollu Mosque</b>	north east	92 cm	50 cm	23 cm		
<b>Çatalca Ferhad Pasha Mosque</b>	north east + north west	95 cm	45 cm	20 cm		
<b>Haseki Mosque</b>	north	86 cm	44 cm	14 cm		
<b>Zal Mahmud Pasha Mosque</b>	west	88 cm	45 cm	16 cm		
<b>Atik Valide Mosque</b>	south East + north east	82 cm	42 cm	16 cm		
<b>Kılıç Ali Pasha Mosque</b>	south west + north east + east	90 cm	50 cm	21 cm		

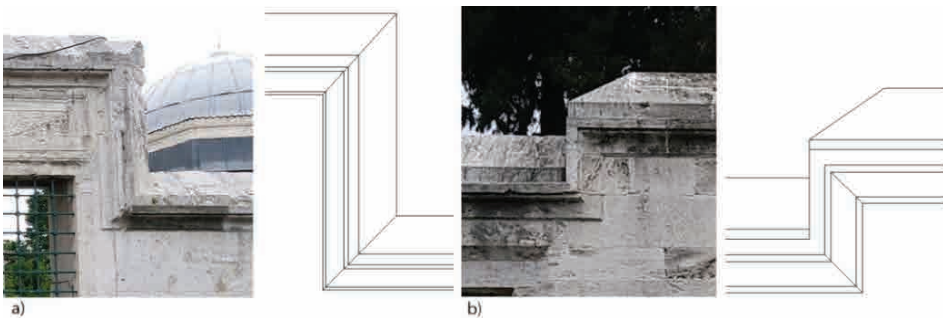
**Table 2.** Coping measurements and material features (Photos source: Author, 2018; measured drawings source: Author, 2019)

- **The coping is gradually shaped in the direction parallel to the road slope.** In the Süleymaniye Mosque, the coping of the north and west walls is cascaded in parallel to the road slope. In the base section of the wall, a similar step has been made (Fig. 6b). Also, there is a similar gradual descent in the Eyüp Zal Mahmud Pasha, Kadirga Sokollu, and Çatalca Ferhad Pasha Mosques. With this type, the coping were made in two different shapes. In the first example, the roof part of the coping continues to rotate vertically (Fig. 7a). In the other example, the roof ends at the upper elevation and does not continue vertically (Fig. 7b).
- **The coping is formed parallel to the ground slope.** Accordingly, the windows are also cascaded in the direction of slope. This formation is seen in the Kadirga Sokullu Mosque (Fig. 6c).



F. 6. The coping formation; a) the eastern surrounding wall of the Kılıç Ali Pasha Mosque, b) the western surrounding wall of the Süleymaniye Mosque, and c) the eastern surrounding wall of the Kadirga Sokullu Mosque (Sources: Author, 2018)

Also, it is seen that different formations are used together in some walls. For example, the eastern surrounding wall's coping of Kadirga Sokullu Mosque are both inclined parallel to the road and cascaded. Especially in long walls such as the eastern and northern walls of the Süleymaniye Mosque, where the height of the wall is highly increased due to the slope, this formation was preferred.



F. 7. The coping shapes in cascaded wall; a) Şehzade Mehmed Mosque, b) Süleymaniye Mosque (Photos source: Author, 2018; measured drawings source: Author, 2019)



**F. 8.** Şehzade Mehmed Mosque, 1958; a) Şehzadebaşı Street view; b) the corner detail of coping (Source: <https://saltonline.org/>, TASUH3937 Ülgen Family Archives Access Date: 02.10.2019)



**F. 9.** a) Şehzade Mehmed Mosque, the coping in the intersection of Şehzadebaşı Street and Dedeefendi Street, 1958 (<https://saltonline.org/>, TASUDOC0190 Ülgen Family Archives Access Date: 02.10.2019),

b) Şehzade Mehmed Mosque, coping detail in Dedeefendi Sokağı, 2018 (Source: Author), c)

Edirne Beyazıt II Complex, coping detail in surrounding wall, 2000 (Source: Tayla, 2007),

d,e) restoration photo of a wall in Süleymaniye Mosque, 1957-1961 (Source: <https://saltonline.org/> Ülgen Archives Access Date: 02.10.2019),

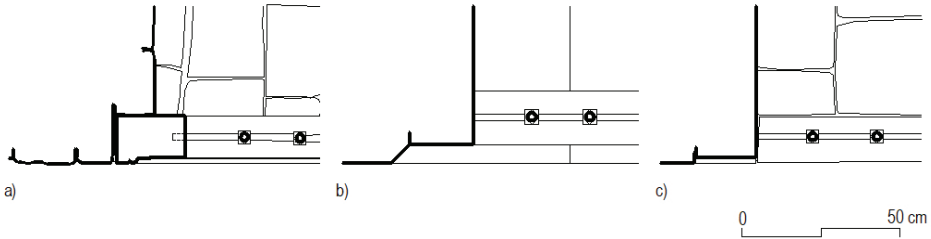
f) Zal Mahmud Pasha Mosque, 2018 (Source: Author)

Figure 8 and 9 show that the roof parts, which are missing or standing in an irregular manner, are monolithic and have been constructed independently from the cornice.

### The Iron-Grilled Window

The window openings generally consist of the lintel, the jamb, and the iron (knotted) grille (*lokma parmaklık*), but not all of these elements are present in all the wall samples. Some of them were built simple while some more ostentatious. It can be said that these formal differences are directly proportional to the importance of the space where the wall is located. In all windows, a lintel was used for structural requirements and a knotted grille to close the window opening. However, some of them do not have jambs. Accordingly, the iron gridded windows are divided into two, with or without jambs:

- a. The windows with jambs:** All of the windows of the Çatalca Ferhad Pasha and Zal Mahmud Pasha Mosques, some of the windows of the Şehzade Mosque and the Kara Ahmed Pasha Mosque have jambs. The thicknesses of the jambs are in the 18 cm to 28 cm range. Marble and limestone were used as materials. The moldings were generally made of bead, fillet, and hollow sections in different sizes and forms (Table 3, Table 4). Because some windows jambs of the Kara Ahmed Pasha Mosque are missing, junction details of the jambs and walls can be seen (Fig. 10a, Fig. 11b). A similar situation can be seen on restoration photographs dated 1957-61 of the Süleymaniye Complex. The jamb sits in the groove that was made on the edges of the window opening. However, connection details cannot be seen on-site examinations.



**F. 10.** The jambs details of surrounding wall iron gridded window;

- a) KaraAhmed Pasha Mosque, b) Kılıç Ali Pasha Mosque, c) Haseki Sultan Mosque (Author, 2019)



**F. 11.** Connection details of the jambs with the wall;

a) A restoration photograph of a wall in Süleymaniye Mosque, 1957-1961 ([https://saltonline.org/Ülgen Archive](https://saltonline.org/Ülgen_Archive) Access Date: 02.10.2019), b) The south-western wall of Kara Ahmed Pasha Mosque, 2018 (Author)

**b. The windows without jambs:** We can split these into three sections: windows made with 45° chamfer or molding, windows made by lowering the wall surface, and windows made completely without jambs:

- *Windows made with 45° chamfer or molding:* In these examples, the masonry was beveled as a jamb on the edges of the windows. This can be seen in the windows of the Süleymaniye Mosque's western and northern surrounding walls, and all surrounding walls of the Kılıç Ali Pasha Mosque (Table 3, Table 4 and Fig. 10b). The chamfer detail is not always equal in dimensions and shapes on each side. For example, the Kılıç Ali Pasha and Süleymaniye Mosques' windows have a 45° chamfer at the top and sides, but there is no chamfer at the bottom (Table 3, Table 4).
- *Windows made by lowering the wall surface:* This example is seen in the windows of the Haseki Mosque's north-east surrounding wall (Table 3 and Fig. 10c).
- *Windows completely without jambs:* Some windows consist only of a window opening and have not any jambs. Examples of this can be seen in some of the windows of the Kara Ahmed Pasha, Şehzade Mehmed, Haseki, Atik Valide, and Kadirga Sokullu Mosques (Table 3, Table 4).

A further component of the windows, the knotted grille was used in all of the examined windows. Their dimensions are similar, and the distance between the bars, that are mostly 15 cm, varies between 12 and 18 cm. Due to broken stones, the part of the iron grille that entered 4 cm inside the wall can be seen in the Şehzade Mosque's quadruple windows (Fig. 12a-d).




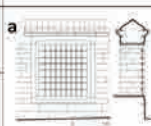
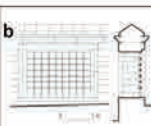


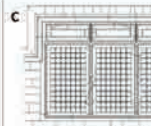
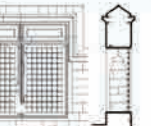



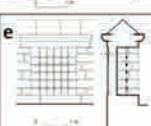


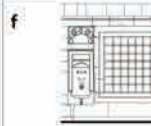



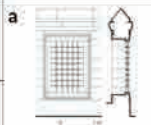
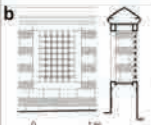







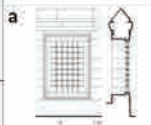
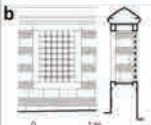










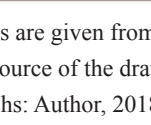
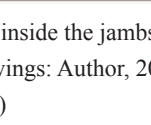








**F. 12.** Connection details of iron grilles with jambs;  
a) Kara Ahmed Pasha Mosque, b-d) Şehzade Mehmed Mosque (Author, 2018)



mosque	window location	jamb				Window dimensions	marble:M limestone:L	photographs		
		window		without jambs	in wall			a	b	a/b
		with jambs	without jambs							
in	out									
Süleymaniye Mosque		a			+	L	116x172 cm			
		b			+	L	102x134 cm			
Kara Ahmed Pasha Mosque		a			+		93x142 cm			
		b	-	+		L	100x180 cm			
Kadırga Sokollu Mosque		a			+		83x126 cm			
Çatalca Ferhad Pasha Mosque		a	-	+		L	80x120 cm			
Haseki Mosque		a			+		132x81 cm			
		b			+		116x 116 cm			
Atik Valide Mosque		a			+		58x75 cm			
Kılıç Ali Pasha Mosque		a			+		92x95 cm			

**Table 3.** Window dimensions (dimensions are given from inside the jambs) (sources of the mosques current plans: Çatalca Ferhad Pasha Mosque, Ülgen, 1989; the others, Necipoğlu, 2005; source of the drawings: Author, 2019; source of the photographs: Author, 2018)

mosque	window location	jamb				material	window dimensions	marble: M limestone: L	photographs
		window	with jambs		without jambs				
			in	out					
 <p>Şehzade Mehmed Mosque</p>	a	-	+		L	157x170 cm	 	 	
	b	-	+		M	192x136 cm	 	 	
	c	-	+		L	110x205 cm (each window)	 	 	
	d	-	+		L	92x134 cm	 	 	
	e			+			127x135 cm	 	 
	f			+		L	125x125 cm	 	 
 <p>Zai Mahmud Pasha Mosque</p>	a	-	+		M	95x148 cm	 	 	
	b	+	+		L	62x92 cm	 	 	
	c	-	+		L	90x140 cm	 	 	
	d	-	+		M	90x138 cm	 	 	
	e	-	+		L	195x198 cm	 	 	

**Table 4.** Window dimensions (dimensions are given from inside the jambs) (Source of the mosques current plans: Necipoğlu, 2005; source of the drawings: Author, 2019; source of the photographs: Author, 2018)

## Evaluation and Conclusion

The following results are achieved with the data obtained from this study:

- The materials of the surrounding walls vary according to the importance of the structure and the financial resources allocated for their construction. According to this, different materials and level of craftsmanship have been applied to different facades of some structures, depending on the position and importance of the facade (Table 1). All surrounding walls of four of the mosques were constructed with cut-stone, one mosque was constructed with cut-stone with joints, and one mosque was constructed with rough-cut stone. Different techniques were used together in the surrounding walls of the remaining three mosques. In each mosque, one or more walls were constructed with cut-stone, while others were constructed with cut-stone with joints or rough cut-stone and alternating cut-stone and brick (Table 1).
- Although the sizes are different, five different cornice schemes are used in the surrounding walls. The most commonly used schema consists of the fillet and 45° chamfer (Table 2). Only in the Şehzade and Haseki Mosques are the roof parts equilaterally triangular with no vertical parts (Table 2). In the archives of the Süleymaniye and Şehzade Mehmed Mosques, it was stated that the cornice and roof parts were monolithic. Although there is no such information in the other mosques' archives, it is determined from site examinations that these parts are independent of each other in terms of stone length differences of the roofs and cornices.
- Although there is no specific standard in the window heights, it is seen that the window heights were built in such a way that to allow the interior to be seen from the outside. Thus, the relationship between the structure and the environment was established. The windows are mostly vertically rectangular. The Kılıç Ali Pasha, Kara Ahmed Pasha, Süleymaniye, Atik Valide, and Zal Mahmud Pasha Mosques' windows are formed in a certain order. However, in the other structures, the windows' sizes, shapes, and repetitions are irregular (Table 3, Table 4). The window jambs are mostly used on the exterior sides of the surrounding walls, except for all the windows of Suleymaniye Mosques and some of the windows of the Zal Mahmud Pasha Mosque.

The surrounding walls of each mosque examined in this study are shaped depending on the mosque's size and material features. It was seen that the formation properties of the surrounding walls were differentiated depending on their location, topography, visual concern, and the restorations. However, their construction techniques, materials, and components were similar. Ensuring the sustainability of the integrity of the wall as a complementary value to the city depends on the preservation

of its original construction techniques and materials. This study is important in order to draw attention to the surrounding walls' original materials and components that need to be preserved.

**Grant Support:** The author received no financial support for this work.

### References/Kaynakça

- Alman Mavileri 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları**, Prepared by İbrahim Dağdelen, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları, 2006.
- ARSEVEN, Celal Esad, **Sanat Ansiklopedisi**, V. I, İstanbul 1983.
- BARKAN, Ö. Lütfü, **Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı**, V. 2, Ankara 1979.
- CERASI, Maurice, "The Urban and Architectural Evolution of the İstanbul Divan Yolu", **Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World**, No. 22, 2005, pp. 217-218.
- ÇELİK, Serpil, **Süleymaniye Külliyesi Malzeme**, Teknik ve Süreç, Ankara 2009.
- EGEMEN, Affan, **İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri**, İstanbul 1993.
- EGLI, Hans G., **Sinan an Interpretation**, İstanbul 1997.
- ELDEM, S. Hakkı, **Yapı**, İstanbul undated.
- ERZEN, J. Nejdet, "Osmanlı Estetiği", **Osmanlı Kültür ve Sanat**, Ed. G. Eren, V. 10. Ankara 1999, pp. 39-48.
- ERZEN, J. Nejdet, **Mimar Sinan Cami ve Külliyesi Tasarım Süreci Üzerine Bir İnceleme**, Ankara 1991.
- EYİCE, Semavi, "Çeşme", **TDV İslam Ansiklopedisi**, V. 8, 1993, pp. 277-287.
- GURLITT, Cornelius, **Die Baukunst Konstantinopels**, Berlin 1912.
- KOLAY, İlnur; ÇELİK, Serpil, "Malzeme ve Teknoloji", **Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi**, Ed. Selçuk Mülayim, Ankara 2007, pp. 125-147.
- KUBAN, Doğan, "Şehzade Külliyesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, V. 7, 1994, pp. 152-155.
- NECİPOĞLU, Gülru, **The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire**, Princeton-Oxford 2005.
- ORMAN, İsmail, "Şehzâde Camii Hazîresi: Osmanlı Mezar Geleneğine Aykırı Bir Hazîre Gelişimi", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, No. 15, 2000, pp. 22-37.
- ORMAN, İsmail, "Şehzade Külliyesi İstanbul'da XVI. Yüzyılın İlk Yarısı Sonunda İnşa Edilen Külliye", **TDV İslam Ansiklopedisi**, V. 38, 2010, pp. 483-485.
- PERVITITCH, J. Jacques, **J. Jacques Pervititch Sigorta Haritalarında İstanbul**, İstanbul 2000.
- SÖNMEZ, Neslihan, **Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 1997.
- SÖZEN, Metin; TANYELİ, Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 1994.
- TAYLA, Hüsrev, **Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları**, İstanbul 2007.
- ÜLGEN, A. Saim, **Mimar Sinan Yapıları (Katalog)**, Prepared by F. Yenişehirlioğlu, E. Madran, Ankara 1989.

ÜNSAL, Behçet, “İstanbul’un İmarı ve Eski Eser Kaybı”, **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri Dergisi**, V. 2, 1969, pp. 6-60.

WIENER, Müller, **İstanbul’un Tarihsel Topografyası**, İstanbul 2001.

YORULMAZ, Müfit; AHUNBAY, Zeynep, “Sinan Camilerinde Taşıyıcı Sistem Konstrüksiyon”, **II. International Congress on the History of Turkish and Islamic Science and Technology**, V. 3, 1986, pp. 123-144.

I Istanbul Immovable Cultural and Natural Heritage Protection High Council

The Archives of the Republic of Turkey Prime Ministry Directorate General of Foundations

<https://saltonline.org/> Access Date: 02.10.2019

[http://hdl.handle.net/10020/96r14\\_ref16792\\_tbp](http://hdl.handle.net/10020/96r14_ref16792_tbp) Access Date: 02.10.2019





## Sanatta Kanguru ve Osmanlı Dönemi Çanakkale Seramiklerinde Görülen Kanguru Biçimli Bibloların Araştırılması

Azize Melek Önder 

### Öz

Osmanlı imparatorluğunun 15. yüzyıldan 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan geniş zaman diliminde üretildiği bilinen seramik, farklı merkezlerin varlığı sebebiyle günümüze kadar gelebilmiştir. Bu merkezlerin en önemlilerinden olan İznik, Kütahya ve Çanakkale, Osmanlı devletinin kurulmasından yıkımına kadar olan sürenin tamamını eksiksiz bir şekilde doldurmaktadır. 16-17 yüzyıllarda Osmanlı döneminde üretilen seramikler gerek teknik, gerekse sanatsal yönlerden en mükemmel çağını yaşamıştır. İznik bu dönemde seramik üretim merkezi olmuştur. 17. yüzyıldan itibaren renk ve sirlarda başlayan olumsuz değişimler, zamanla kalitesinin düştüğü, 18. yüzyılda ise tamamen gerilemeye başladığı görülmüştür. İznik'ten ayrı üretim yapan Kütahya bu dönemde önemli seramik merkezi olarak öne çıkmaktadır. 17-20. yüzyıllar arasında Çanakkale, Kütahya seramikleri ile birlikte üretim yapan bir diğer merkez olarak bilinmektedir. Kütahya'da seramik üretimini durması ile birlikte Çanakkale seramikleri önem kazanmıştır. Çanakkale'de üretilen birçok kapalı (küp, kavanoz, sürahi. v.b.) ve açık (tabak, kâse. v.b.) formlu seramik bulunmaktadır. Bu tip seramiklerin haricinde biblo olarak isimlendirilen hayvansal biçimli kaplara da rastlanmıştır. Bibloların arasında en dikkat çeken hayvansal biçimli kaplar arasında "kanguru" olarak isimlendirdiğimiz formlar bulunmaktadır. Türk sanatında yer almayan kanguru biçimlerinin birden bire Çanakkale seramiklerinde görülmesi ve araştırmacılar tarafından ele alınmaması sebebiyle araştırma amacımızı oluşturmuştur.

Bu çalışma, yaşam alanı Avustralya olan kanguruların dünya sanatında görülmeye başladığı zaman aralığını belirleyebilmek ve Osmanlı döneminin önemli seramik merkezlerinden birisi olan Çanakkale'de görülen Kanguru biçimli bibloların kimlerden, nerelerden etkilenecek seramik biblo haline getirildiklerini tespit edebilmek amacıyla taşımaktadır. Bu konu da yapılan çalışmalara bakıldığında Çanakkale seramikleri konusunda genel bir bilgi verildiği görülmektedir. Kaynaklarda, çalışılan bu konu hakkında detaylı bir bilgiye rastlanmamaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Kanguru • Osmanlı Dönemi • Çanakkale • Seramik • Biblo

### The Kangaroo in Art – An Investigation of the Kangaroo-Formed Bibelots in Çanakkale Ceramics in the Ottoman Period

### Abstract

Pottery, which is known to have been produced over a long period of time from the 15<sup>th</sup> century to the beginning of the 20<sup>th</sup> century, has survived to the present day due to the existence of specific production centers. A few of the most important of these centers, İznik, Kütahya and Çanakkale completely fill the time period from the establishment of the Ottoman state to its demise. The ceramics produced during Ottoman period in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries had their greatest times not only in technical aspects but also artistic aspects. İznik became the center of ceramic production in this period. From the 17<sup>th</sup> century onwards, negative changes in colors and glazes were observed. Improvements in quality decreased over time, and in the 18<sup>th</sup> century began to decline completely. Kütahya, which produces separately from İznik,

\* **Sorumlu Yazar:** Azize Melek Önder (Dr. Öğr. Üyesi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya, Türkiye. Eposta: aonder@konya.edu.tr ORCID: 0000-0001-6972-7572

**Atf:** ONDER, Azize Melek, "Sanatta Kanguru ve Osmanlı Dönemi Çanakkale Seramiklerinde Görülen Kanguru Biçimli Bibloların Araştırılması", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 369-384. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0006>

stands out as an important ceramic center in this period. Between the 17<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, Çanakkale was known as another center of production alongside Kütahya ceramics. With the decline of ceramic production in Kütahya, Çanakkale ceramics gained importance. There were many closed (cube, jar, jug, etc.) and open (plate, bowl etc.) ceramics produced in Çanakkale. In addition to these types of ceramics, animal shaped vessels called trinkets were found. Among the most noteworthy animal-shaped vessels are those forms that we call “kangaroo”. Given that these kangaroo forms (which are not typically rendered in Turkish art) appeared so suddenly in Çanakkale ceramics and these forms haven’t previously been researched, this has formed the basis of our research.

The first aim of this study is to pinpoint the timeline in which the kangroos, whose habitta is Australia, emerged in the world art. Furthermore, it was aimed to determine from who and from where they were affected in the process in which kangaroo shaped figurines seen in Çanakkale, which is one of the important ceramic centers of the Ottoman period, were turned into ceramic figurines. When we look at previous studies on this subject, we can see that only general information is given about Çanakkale ceramics and that there is no detailed information available regarding this subject in scientific sources.

**Keywords**

Kangaroo • Ottoman Period • Çanakkale • Ceramic • Trinket

**Extended Summary**

Pottery, which is known to have been produced over a long period of time from the 15<sup>th</sup> century to the beginning of the 20<sup>th</sup> century, has survived to the present day due to the existence of specific production centers. A few of the most important of these centers, İznik, Kütahya and Çanakkale completely fill the time period from the establishment of the Ottoman state to its demise.. The ceramics produced during Ottoman period in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries had their greatest times not only in technical aspects but also artistic aspects. Iznik became the center of ceramic production in this period. From the 17<sup>th</sup> century onwards, negative changes in colors and glazes were observed. Improvements in quality decreased over time, and in the 18<sup>th</sup> century began to decline completely. Kütahya, which produces separately from İznik, stands out as an important ceramic center in this period. Between the 17<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, Çanakkale was known as another center of production alongside Kütahya ceramics. With the decline of ceramic production in Kütahya, Çanakkale ceramics gained importance. There were many closed (cube, jar, jug, etc.) and open (plate, bowl etc.) ceramics produced in Çanakkale. In addition to these types of ceramics, animal shaped vessels called trinkets were found. Among the most noteworthy animal-shaped vessels are those forms that we call “kangaroo”. Given that these kangaroo forms (which are not typically rendered in Turkish art) appeared so suddenly in Çanakkale ceramics and these forms haven’t previously been researched, this has formed the basis of our research.

As a result of new research, the point when ceramic art production began was discovered in Çanakkale. Ceramics produced here date back to the 14<sup>th</sup> century. The development of Çanakkale ceramics and the ceramic centers of the Ottoman period (İznik-Kütahya) show a parallel artistic development. As a result of surveys carried

out in Akköy in the Ezine district of Çanakkale, ceramic pieces from the 14<sup>th</sup> century have been included in the study as proof of this finding.

The most important features that distinguish Çanakkale ceramics from other ceramics are the presence of figurative examples and the presence of different containers made with interesting applications. Among these examples, animal-shaped figurines are also found. Among the animal shaped figurines, examples of lion, horse, camel, deer, kangaroo, turtle, dog and bird shaped forms are familiar. The lion, horse, camel, deer, turtle, dog and bird forms used in these figurines are expected in Çanakkale ceramics since they are directly related to Turkish culture. According to research, Kangaroo shaped figurines samples had not been found in Turkish art. That is, until a group of figurine samples seen in Çanakkale ceramics refuted this thesis.

The kangaroo can be described as a long-tailed, mouse-like creature that lives on the Australian continent. It is known that the Kangaroo was first introduced to world literature by Lieutenant James Cook in 1770. Later, in 1820, another captain, Phillip K. King, used the name “mee-nuah” “for kangaroo”, but this name has been forgotten. Besides the fact that kangaroos are the only large animals that can jump, they are one of the larger marsupials in the Macropodidae family. Their length is more than 1.5 meters - the most noticeable limb of the kangaroos being their tail, which is approximately 1 meter in length. Kangaroos are animals that can jump, but they can't jump backwards. While their average life expectancy is 4-6 years, some are known to have lived up to 23 years.

After the British discovery of Australia, it can be assumed that the kangaroos were known to the world. The first kangaroo depiction was attributed to George Stubbs (1724-1806, England), known for his oil painting “Kongouro from New Holland”. This painting was the first time that animals from the Australian continent were imported into Western art, and this was after Lieutenant James Cook's first journey of discovery. Moreover, it is known that the figure of the kangaroo in the first state coat of arms of Australia was inspired by the painting of Stubbs.

The kangaroo shaped figurines seen in the Çanakkale Ceramics are placed on a circle-shaped base, shaped in three-dimensional stylized forms. There are two legs on the front of the body. There is a long and curved tipped tail behind the body. A round opening is seen in the upper part of the tail. The kangaroo's head is oval-shaped and has two long ears on the sides, a knob on its head. A small rosette in relief is attached to the middle of the chest. Seven kangaroo shaped figurines were found in this style. All of these figurines belong to the co Suna İnan Kıraç Foundation collection and are exhibited at the Kaleiçi Museum in Antalya. Within the scope of this research, many domestic and foreign museum inventories were scanned, and related resources such as books, encyclopedias, articles, theses, journals, etc. were analysed. However, apart

from the seven kangaroo shaped figurines found in the Kaleiçi Museum in Antalya, no other examples were found.

The first aim of this study is to pinpoint the timeline in which the kangroos, whose habitta is Australia, emerged in the world art. Furthermore, it was aimed to determine from who and from where they were affected in the process in which kangaroo shaped figurines seen in Çanakkale, which is one of the important ceramic centers of the Ottoman period, were turned into ceramic figurines. When we look at previous studies on this subject, we can see that only general information is given regarding Çanakkale ceramics. There is no detailed information relating to this subject in scientific sources.

## Giriş

Kanguru, Avustralya olarak bilinen kıtada yaşayan, iki ayağı üzerinde durabilen uzun kuyruklu, fareye benzeyen bir canlı olarak tanımlanabilir. Kangurular dünya literatürlerine ilk olarak 1770 yılında Teğmen James Cook tarafından tanıtılmıştır.<sup>1</sup> 1820 yılında başka bir kaptan Phillip K. King kanguru için “mee-nuah” ismini kullanmış, ancak bu isim unutulmuştur<sup>2</sup>. Kangurular zıplayabilen tek büyük hayvan olmalarının yanında keseliler familyasına mensup oldukları bilinmektedir<sup>3</sup>. Boyları yaklaşık olarak 1,5 metreyi geçkindir. Kanguruların en dikkat çeken uzvu kuyruklarıdır. Kuyruk uzunlukları yaklaşık 1 metredir. Kangurular zıplayabilen hayvanlardır ancak geriye doğru zıplama özellikleri yoktur. Ortalama yaşam süreleri 4-6 yıldır bazen 23 yıla kadar çıktığı bilinmektedir.<sup>4</sup>

Kanguru Avusturalya kıtasında yaşayan ender hayvan türlerinden birisidir. Bu hayvan İngilizlerin Avusturalya’yı keşfetmesinden sonra dünyada tanınmaya başladığı varsayılabilir. “*New Holland’tan Kongouro*” isimli yağlıboya çalışmasıyla bilinen ilk kanguru tasviri George Stubbs’a (1724-1806, İngiltere) aittir (G. 1). Bu tablo Avusturalya kıtasına özgü hayvanları ilk kez Batı sanatına aktarmış ve Teğmen James Cook’un ilk keşif yolculuğundan sonra yapılmıştır.<sup>5</sup> Aynı zamanda Avustralya’nın ilk devlet armasında yer alan kanguru figürünün Stubbs’ın resmine esinlenilerek yapılmış olduğu bilinmektedir.<sup>6</sup>



**G. 1.** New Holland’tan Kangouro, 1772, George Stubbs, Yağlı boya, 60,5 X 71,5 cm, National Maritime Museum, Greenwich, London (<https://tr.pinterest.com/pin/519391769507019837/> Erişim Tarihi: 10.05.2019)

- 1 <https://www.nla.gov.au/sites/default/files/jamescook.pdf> Erişim tarihi: 10.05.2019, s. 30-32.
- 2 “Word Histories and Mysteries” [https://kupdf.net/download/0618454500-word-histories-b\\_5af6d49ae2b6f59d28727ac2\\_pdf](https://kupdf.net/download/0618454500-word-histories-b_5af6d49ae2b6f59d28727ac2_pdf) Erişim Tarihi: 10.05.2019, s. 152-153
- 3 [http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/subat\\_2019/kanguru-tartismasi/3990](http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/subat_2019/kanguru-tartismasi/3990) Erişim Tarihi: 24.04.2019
- 4 <https://www.nla.gov.au/sites/default/files/jamescook.pdf> Erişim tarihi: 10.05.2019, s.32
- 5 <https://www.nla.gov.au/sites/default/files/jamescook.pdf> Erişim tarihi: 10.05.2019, s.26
- 6 <https://www.abc.net.au/news/2013-11-07/uk-national-gallery-australia-stubbs-cook-oil-paintings-dingo/5075580> Erişim Tarihi: 24.04.2019

George Stubbs, yaklaşık 1779 yıllarında kanguru çizimlerine “*The Kangaroo*” ismini koyduğu gravür tekniği ile yapılan eseri ile bu hayvanı tanıtmaya devam etmiştir (G. 2). Kanguru bir gravür baskı kitap olan “*History of the Earth and Animated Nature*” adlı eserin içerisinde yer almaktadır.<sup>7</sup>



**G. 2.** The Kangaroo, Yaklaşık 1779, George Stubbs, British Museum, Londra ([https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=899114001&objectId=3313884&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=899114001&objectId=3313884&partId=1) Erişim Tarihi: 01.12.2018).

1881 yılında Abdul Cigarettes tarafından yayınlanan dünya serisi hayvanların (T180) bulunduğu kartların içerisinde ilk defa “Large Gray Kangaroo (*Büyük Gri Kanguru*)” olarak isimlendirilen kartın varlığı artık kanguru ismi ile anılan hayvanın dünyaya tanıtmaya başlamasına bir örnek teşkil etmektedir (G. 3).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=899114001&objectId=3313884&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=899114001&objectId=3313884&partId=1) Erişim Tarihi: 01.12.2018.

<sup>8</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/631324?searchField=All&sortBy=relevance&ft=kangaroo&offset=0&rpp=40&pos=6> Erişim Tarihi: 02.12.2018.





**G. 3.** Large Gray Kangaroo, 1881, Abdul Cigarettes tarafından verilen kart (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/631324?searchField=All&sortBy=relevance&ft=kangaroo&offset=0&rpp=40&pos=6> Erişim Tarihi: 02.12.2018).



**G. 4.** Duvar Kâğıdı, 1887, Victoria and Albert Museum (<http://collections.vam.ac.uk/item/O17882/queen-victorias-golden-jubilee-wallpaper-f-scott-son> Erişim Tarihi:01.11.2018).

Kanguru İngiltere'nin Avustralya'yı keşfetmesinden sonra sadece resim ya da gravür gibi alanlarla sınırlı kalmamış duvar kâğıtlarından üç boyutlu heykellere kadar her alanda tasvir edilmiştir (G. 4-5). İngiltere'de 19. yüzyılın sonlarına doğru duvar kâğıtları, hem evlerde hem de kamu binalarında tüm sınıflar tarafından yaygın bir

şekilde kullanılmıştır. Resim 4’deki duvar kâğıdı Kraliçe Victoria’nın Altın Jübile’yi 1887’de, saltanatının ellinci yılında kutlamak için tasarlanmıştır. Tasarım, daha sonra İngiliz İmparatorluğu’nun bir parçası olan Hindistan, Kanada, Avustralya ve Cape Colony (bugünkü Güney Afrika’nın bir parçası) temsilleri ile çevrili Kraliçe’nin bir portresini göstermektedir.<sup>9</sup>



G. 5. Heykel, Otto Pils 1876-1934, Victoria and Albert Museum (<http://collections.vam.ac.uk/item/O1324263/photograph-pils-otto/> Erişim Tarihi: 01.11.2018).

### Çanakkale Seramikleri ve Kanguru Biçimli Biblolar

Çanakkale seramiklerinin tarihi geçmişine bakıldığında 14. yüzyıla kadar inen ve Osmanlı dönemi seramiklerinin diğer iki önemli merkezi (İznik-Kütahya) ile paralel bir seramikçiliğin varlığı bilinmektedir.<sup>10</sup> Çanakkale’nin Ezine ilçesine bağlı Akköy’de yapılan yüzey araştırmaları sonucunda 14. yüzyıla ait seramik parçalar tespit edilmiştir.<sup>11</sup> Bununla birlikte Mükerrerem Paker’in, Çanakkale’de Beylikler devrinde seramik atölyelerinin bulunması gerektiği<sup>12</sup> konusunda yapmış olduğu tespit sonrasında Prof. Dr. Aşkıdıl Akarca; Akköy’ün bilhassa “Milet işi” tekniğinde yapılan seramikleri bilim dünyasına duyurmuştur.<sup>13</sup>

9 <http://collections.vam.ac.uk/item/O17882/queen-victorias-golden-jubilee-wallpaper-f-scott-son>  
Erişim Tarihi:01.11.2018.

10 Ali Osman Uysal, **Çanakkale Değerleri Envanteri**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, No: 94, Çanakkale, 2009, s.9.

11 Ali Osman Uysal, “Ezine-Akköy’de Tarihi Anıtlar ve Seramikçilik”, **Ezine Değerler Sempozyumu**, Çanakkale Onsekiz Mart Yayınları, No:86, 29-30 Ağustos 2008, Çanakkale, s. 8; Mehmet Fatih Karagül, “Çanakkale ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü”, **Çanakkale Araştırmaları Türk Yılı**, Yıl:11, Bahar 2013, S. 14, s. 87.

12 Mükerrerem Paker, “Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, I, 1965, s. 157.

13 Ali Osman Uysal, “Ezine-Akköy’de Tarihi Anıtlar ve Seramikçilik” **Ezine Değerler Sempozyumu**, Çanakkale Onsekiz Mart Yayınları, No:86, 29-30 Ağustos 2008, Çanakkale, s. 2.

Akköy'ün seramiklerinden ilk defa söz eden Mehmed Ziya; köy hakkındaki diğer bilgileri verirken “...*Esasen bu Cami'nin bulunduğu yerde bir köy varmış ki, ahalisi çanak çömlek imâliyle te'min-i muâşeret ederlermiş. Fakat koleranın zuhûru üzerine halk şuraya buraya ve ez-cümle şimdiki Çanak kal'aya gitmişlerdir. Demek ki Çanak kal'ada çanak çömlek imâli bu köyden giden çanakçıların yerleşmesinden sonradır. Ak köyde el-yevm çanak çömlek imâl edilirse de, bildiğimiz gördüğümüz büyük yogurt destileri yapılmaktadır.*” diye bahsetmektedir.<sup>14</sup>

Çanakkale, Piri Reis'in Kitab-ı Bahriye'si ve Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde “Kale-i Sultaniye” ismi ile anılmaktadır. Kale-i Sultaniye adını 15. yüzyılda boğazın iki yakasına Türkler tarafından yapılan kalelerin yapılmasından ve 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman tarafından onarılmasının ardından almıştır. 17. yüzyıl ortasından 20. yüzyıl başlarına kadar önemli bir seramik merkezi olan Çanakkale'ye, 19. yüzyılın gezgin ve araştırmacısı Moltke, yazılarında bazen “Boğaz Hisar” da denildiğinden bahsetmiştir. Daha sonraları da “Kale-i Sultaniye” yerine çanak çömlek sanayinin gelişmesinden ve kalesinden dolayı “Çanakkale” ismi verildiği bilinmektedir.<sup>15</sup>

Çanakkale seramikleri 17. yüzyılın ikinci yarısında Akköylü ustaların Çanakkale'ye göç etmesiyle üretilmeye başladığı bilinmektedir.<sup>16</sup> Edmund Chishull 17 yüzyılda, Richard Pococke 18 yüzyılda, Peter Edmunt Laurent, Albert Smith, William Cochran, Vital Cuinet 19 yüzyılda ve Hariot Georgina ve J.M. Cook 20 yüzyılda yaşamış olan gezginlerdir ve gerçekleştirdikleri Çanakkale gezilerindeki izlenimlerini, Çanakkale seramikleri ile ilgili bilgileri günümüze aktarmışlardır.<sup>17</sup> 1699 yılında Çanakkale'yi ziyaret etmiş olan Edmund Chishull burası hakkında bir seyahatname yazmıştır.<sup>18</sup> 1740'ta İngiliz seyyah Richard Pococke, Çanakkale'de gördüğü çanak-çömleğin Delft örneklerine benzerliğinden, bu devirde nüfusun ipek, yelken bezi ve çanak çömlek ticaretiyle geçimini sağladığını anlatmaktadır.<sup>19</sup> 1744 yılında bölgeyi gezmiş olan Richard Chandler seramik üretiminin geniş çapta yapıldığı konusunda bilgi vermektedir.<sup>20</sup>

14 A. O. Uysal, a.g.e, s.8

15 Filiz Sanay, “Türk Dönemi Çanakkale Seramiklerinin Dünü ve Bugünü”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1989, s. 4.

16 Aşkıdıl Akarca, “Çanakkale’de Yeni Bir Çanak Çömlek Merkezi”, **VIII. Türk Tarih Kongresi (11-15 Ekim 1976), Kongreye Sunulan Bildiriler I**, Ankara, 1979, s.126-Mehmet Fatih Karagül, “Çanakkale ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü”, **Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ**, Yıl:11, Bahar 2013, S. 14, s. 89.

17 Mehmet Fatih Karagül, “Çanakkale ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü”, **Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ**, Yıl:11, Bahar 2013, S. 14, s. 89.

18 Deniz Ayda, “XIX. Yüzyıl Çanakkale Seramiklerinden, Ördek Başlı Testiler”, **Vakıflar Dergisi**, S. XXIV, Ankara 1994, s.156.

19 Serap Işıktan, “Tarihi Çanakkale Seramiklerinin Yeniden Üretimine Yönelik Güncel-Teknolojik Denemeler”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, 2015, s:135.

20 Deniz Ayda, “XIX. Yüzyıl Çanakkale Seramiklerinden, Ördek Başlı Testiler”, **Vakıflar Dergisi**, S. XXIV, Ankara 1994, s.156.

Amerikalı yazar Charles Dudley Warner 1876’da bölge izlenimlerinde: “Keyifli şekilde boyanmış, capcanlı renklerle bezenmiş, iki bin haneden oluşan kasaba, düz, kumluk alanda uzanıyor, çok canlı bir görünüşe sahip, Avrupa üretimi mallar için muazzam bir antrepo olan bu Anadolu kasabasının önemi konsolosluk bayrakları tarafından da teyit ediliyor. Güverteye çıktığım zaman kasabanın girişimci tüccarları gemimize çoktan çıkmış, çanak çömlekleriyle ortalığı doldurmuştu bile. Getirdikleri seramik ürünleri hem ucuz hem de çirkin olmaları nedeniyle hacılar arasında hazır müşteri buldu. Belki de bu ürünler için çirkin yerine fantastik dememiz gerekir. Bu seramiklerin örneklerini tüm Şark’ta görürsünüz; hatta Kahire’nin, Kudüs’ün ve Şam’ın çarşılarında size nadir eser olarak sunulabilirler. Söz konusu kap ister sürahi, bardak, vazo, kavanoz veya isterse sütlük olsun, biçimi ya gerçek olması mümkün olmayan bir hayvan, grifon veya ejderha ya da yeraltı dünyasından bir köpek şeklinde olabilir ya da akıtacağı kimi hayal ürünü canavarın başı ve boynu şeklinde olabilir. Eser en göz alıcı kırmızılar, yeşiller, sarılar ve siyahlarla boyanmış, bazen yıldızlandıktan sonra sırlanmış olabilir. Bütün halinde bakınca son derece biçimsiz olup ünlü İtalyan çinisi Maiolica’ları gözden düşürmeye yetecek derecede göz kamaştırıcıdır” der.<sup>21</sup>



G. 6. Kanguru Biçimli Biblo, 20.yüzyıl başı, Kaleiçi Müzesi, y: 23,5 cm, u: 22 cm ([http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=184&page=25](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=184&page=25) Erişim Tarihi: 13.05.2013).

Çanakkale seramiklerini diğer seramiklerden ayıran en önemli özellikler figüratif örneklerin varlığı, ilginç aplikasyonlar ile yapılmış farklı kapların bulunmasıdır. Bu örnekler arasında hayvan biçimli biblolara da rastlanmaktadır. Hayvan biçimli biblo-

21 Billur Tekkök Karaöz, “Çanakkale Seramikleri; 17. Yüzyıl Sonundan 21. Yüzyıla”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, yıl:16, S. 25, 2018, s. 25.

lar arasında aslan, at, deve, geyik, kanguru, kaplumbağa, köpek ve kuş biçimli formlara ulaşılmıştır.<sup>22</sup> Bu biblolarda kullanılan aslan, at, deve, geyik, kaplumbağa, köpek, kuş biçimlerinin Türk kültürü ile doğrudan bağlantılı olmaları sebebiyle<sup>23</sup> Çanakkale seramiklerinde kullanılmış olmaları doğal karşılanmalıdır. Ancak “Kanguru” biçimli biblo örneklerine Türk sanatında bu zamana kadar yapılan araştırmalar sonucunda rastlanmadığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Çanakkale seramiklerinde görülen bir grup biblo örneği bu tezi çürütmüştür (G. 6-7-8-9-10-11-12).



G. 7. Kanguru Biçimli Biblo, 19.yüzyıl sonu, Kaleiçi Müzesi, y: 21,5 cm, u: 18 cm ([http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=216&page=29](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=216&page=29) Erişim Tarihi: 13.05.2013).

Daire şeklindeki bir taban üzerine oturtulan biblo stilize edilmiş bir kanguru biçimine benzemektedir. Gövdenin ön tarafında iki ayak görülür. Gövdenin arkasında uzun ve ucu kıvrık bir kuyruk yer alır. Kuyruğun üst kısmında ve ağızdan yuvarlak bir açıklık mevcuttur. Kangurunun kafası oval biçimlidir ve yanlarda iki uzun kulağı, kafasının üzerinde bir topuzu bulunmaktadır. Göğüs ortasında kabartma biçiminde yapılmış küçük bir rozet iliştilmiştir (G. 6-7-8-9-10-11-12). Bu tarzda yapılmış yedi adet kanguru biçimli bibloya rastlanmıştır. Bu bibloların genel özellikleri yukarıda bahsedilen şekildedir. Ancak dış süslemeleri yönünden birbirlerinden farklıdır. Kanguruların ebatları 19-23 cm boyunda, 18-19 cm eninde yapılmışlardır.

Kanguru formları, kırmızı hamurdan yapılmış üzeri beyaz astar ile kapatılmıştır. Yeşil, kahverengi, sarı, beyaz renkleri astarların kullanıldığı yüzey süslemelerinin üzerine sır atılarak parlaklık kazandırılmıştır. Bazı kanguruların üzerlerine akıtma

22 Azize Melek Önder, Ekrem Coşkun, “Osmanlı Dönemi Çanakkale Seramiklerinde Üretilen Hayvan Biçimli Biblolar”, **1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu**, 16-18 Ekim 2018, Antalya, s. 305.

23 Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul 2000, s.133-154.

sır uygulanıştır (G. 9-10). Kimi kanguruların gövdelerinde, sırüstü kırmızı boya ile yapılmış bitkisel bezemeler ve koyu yeşil benekler bulunmaktadır (G. 11-12).kanguruların kaç derecelerde fırınladıkları konusunda net bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak kırmızı hamur ile şekillendirildikleri için yaklaşık 900-1000 C de fırınladıkları söylenebilir. Sır üstü uygulanan kanguru biçimlerinde 800 C’de üçüncü bir fırınlama da yapılmış olmalıdır.



**G. 8.** Kanguru Biçimli Biblo, 19.yüzyıl sonu, Kaleiçi Müzesi, y: 20 cm, u: 19 cm ([http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=217&page=30](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=217&page=30) Erişim Tarihi:13.05.2013).



**G. 9.** Kanguru Biçimli Biblo, 19.yüzyıl sonu, Kaleiçi Müzesi, y: 20 cm, u: 18 cm ([http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=217&page=30](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=217&page=30) Erişim Tarihi: 13.05.2013).





G. 10. Kanguru Biçimli Biblo, 19.yüzyıl sonu, Kaleiçi Müzesi, y: 19,5 cm, u: 18 cm ([http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=217&page=30](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=217&page=30) Erişim Tarihi:13.05.2013).



G. 11. Kanguru Biçimli Biblo, 19.yüzyıl sonu, Kaleiçi Müzesi, y: 23 cm, u: 19 cm ([http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=217&page=30](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=217&page=30) Erişim Tarihi:13.05.2013).



G. 12. Kanguru Biçimli Biblo, 19.yüzyıl sonu, Kaleiçi Müzesi, y: 21 cm, u: 18 cm ([http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=217&page=30](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=217&page=30) Erişim Tarihi:13.05.2013).

### Sonuç

Kanguru biçimli bibloların yapılış amaçları kesin olarak bilinmemekle birlikte İngilizlerin Avusturalya'yı keşfinden sonra tanınmaya başlayan kangurudan yola çıkılarak yapıldığı görülmektedir. Avusturalya'nın keşfinden sonra kangurunun sanat eserinden günlük kullanım eşyalarına kadar birçok alanda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kanguru, İngiliz gezginler aracılığı ile tanınıp yayılmış, bu form bir şekilde Çanakkale seramiklerine esin kaynağı olmuştur.

Çanakkale'de üretilmiş olan kanguru biçimli bibloların neredeyse tamamının kullanım amaçlı ürünler olduğu, ağız ve gövdenin arkasında yuvarlak açıklıkların varlığı sebebiyle anlaşılmaktadır. Kanguru formlarının dış görünülerinin stilize heykel biçiminde yapılmış olması ve kanguruların taşınabilir küçüklükte olması sebebiyle "biblo" ismi kullanılmıştır. Kanguru biçimli bibloların Çanakkale yapımı olduğu, Çanakkale'de üretilen birçok seramik eserin, malzeme ve süsleme özelliklerinin aynı oluşlarından anlaşılmaktadır. Ancak Türk sanatının geçmişine bakıldığında "Kanguru" formunun bu zaman dilimine kadar görülmediği bilinmektedir. İngilizlerin Osmanlı devleti ile olan yakın münasebetleri ve İngilizlerin Avusturalya ile olan yakın münasebetleri neticesinde, İngilizlerin Osmanlı ve Avusturalya kültürlerini birbirlerine aktardığı, kanguru formunun Türk sanatında neredeyse 19. yüzyılda görülmeye başladığından anlaşılmaktadır. Bununla birlikte yapılmış olan kanguru formlarının bu zamana kadar tespit edilen sayısının azlığı (yedi), bu formların bir etkilenme sonucunda yapılmış olabileceğinin göstermektedir.

1881 yılında Abdul Cigarettes tarafından yayınlanan dünya serisi hayvanların (T180) bulunduğu kartların içerisinde ilk defa “Large Gray Kangaroo” olarak isimlendirilen kartın varlığı artık kanguru ismi ile anılan hayvanın dünyaya tanıtıma başlamasına bir örnek teşkil ettiği belirtilmiştir (G 3). Sigara kartları gerçekten de imgelerin dolaşımında büyük rol oynamıştır ve sanat tarihi araştırmalarında incelenmesi gereken bir grubu oluşturur. Ayrıca sigara firmasının –belki de Abdülhamid’e atfen- “Abdul” gibi bir isim seçmiş olması ürettiği sigaraları Türkiye’ye de göndermiş olabileceğinin bir göstergesi olabilir. Diğer yandan Çanakkale savaşında görev alan Anzak askerleri arasında “Abdul” kelimesi Türk askerleri aşağılamak için kullanılan bir kelimedir (Umunç, 2016: 176).<sup>24</sup> Kanguru imgesinin Anzak askerleri yoluyla Çanakkale’ye gelmiş olabileceği, sigara kartlarında yer alan kanguru resmiyle daha da güçlenmiştir. Cepheye düşman askerleri arasında, ateşkes anlarında yiyecek, içecek ve sigara alışverişi yapıldığını da birçok anı ve mektup ile kanıtlanmaktadır. Böyle bir sigara paketi Çanakkaleli bir çömlek ustasının eline geçmiş olabilir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

### Kaynakça/References

- AKARCA, Aşkıl, “Çanakkale’de Yeni Bir Çanak Çömlek Merkezi”, **VIII. Türk Tarih Kongresi (11-15 Ekim 1976), Kongreye Sunulan Bildiriler I**, Ankara 1979.
- AYDA, Deniz, “XIX. Yüzyıl Çanakkale Seramiklerinden, Ördek Başlı Testiler”, **Vakıflar Dergisi**, S. XXIV, Ankara, 1994, s.159-164.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul 2000.
- İŞIKHAN, Serap, “Tarihi Çanakkale Seramiklerinin Yeniden Üretimine Yönelik Güncel-Teknolojik Denemeler”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Erzurum 2015, s.133-169
- KARAGÜL, Mehmet Fatih, “Çanakkale ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü”, **Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı**, Yıl:11, Bahar 2013, S. 14, s. 85-105.
- KARAÖZ, Billur Tekkök, “Çanakkale Seramikleri; 17. Yüzyıl Sonundan 21. Yüzyıla”, **Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı**, yıl:16, S. 25, 2018, s. 19-35.
- Önder, Azize Melek, COŞKUN, Ekrem, “Osmanlı Dönemi Çanakkale Seramiklerinde Üretilen Hayvan Biçimli Biblolar”, **1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu**, 16-18 Ekim 2018, Antalya, s. 304-313.
- PAKER, Mükerrerem, “Anadolu Beylikleri Devri Keramik Sanatı”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, I, 1965, s. 155-183
- SANAY, Filiz, “Türk Dönemi Çanakkale Seramiklerinin Dünü ve Bugünü”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1989.
- UMUNÇ, Himmet, “Anzaklar ve Çanakkale: Anzak Günlüklerindeki Gerçekler, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 33, Haziran, 2016, s. 169-181.

24 Himmet, Umunç, “Anzaklar ve Çanakkale: Anzak Günlüklerindeki Gerçekler, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 33, Haziran, 2016, s. 176.

UYSAL, Ali Osman, “Ezine-Akköy’de Tarihi Anıtlar ve Seramikçilik”, **Ezine Değerler Sempozyumu**, Çanakkale Onsekiz Mart Yayınları, No:86, 29-30 Ağustos 2008, Çanakkale, s.1-26.

UYSAL, Ali Osman, **Çanakkale Değerleri Envanteri**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, No:94, Çanakkale 2009.

İnternet Kaynakça

<https://www.nla.gov.au/sites/default/files/jamescook.pdf> Erişim tarihi:10.05.2019

Word Histories and Mysteries” [https://kupdf.net/download/0618454500-word-histories-b\\_5af6d49ae2b6f59d28727ac2\\_pdf](https://kupdf.net/download/0618454500-word-histories-b_5af6d49ae2b6f59d28727ac2_pdf) Erişim Tarihi:10.05.2019

[http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/subat\\_2019/kanguru-tartismasi/3990](http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/subat_2019/kanguru-tartismasi/3990) Erişim Tarihi: 24.04.2019

<https://www.abc.net.au/news/2013-11-07/uk-national-gallery-australia-stubbs-cook-oil-paintings-dingo/5075580> Erişim Tarihi: 24.04.2019

<https://tr.pinterest.com/pin/519391769507019837/> Erişim Tarihi: 10.05.2019

[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=899114001&objectId=3313884&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=899114001&objectId=3313884&partId=1) Erişim Tarihi: 01.12.2018.

[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=899114001&objectId=3313884&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=899114001&objectId=3313884&partId=1) Erişim Tarihi: 01.12.2018.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/631324?searchField=All&sortBy=relevance&ft=kangaroo&offset=0&rpp=40&pos=6> Erişim Tarihi: 02.12.2018.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/631324?searchField=All&sortBy=relevance&ft=kangaroo&offset=0&rpp=40&pos=6> Erişim Tarihi: 02.12.2018.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O17882/queen-victorias-golden-jubilee-wallpaper-f-scott-son> Erişim Tarihi:01.11.2018.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1324263/photograph-pilz-otto/> Erişim Tarihi: 01.11.2018.

[http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=184&page=25](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=184&page=25) Erişim Tarihi: 13.05.2013.

[http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=216&page=29](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=216&page=29) Erişim Tarihi: 13.05.2013

[http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik\\_tr.php?sid=217&page=30](http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=217&page=30) Erişim Tarihi: 13.05.2013

## Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları\*

Pınar Serdar Dinçer\*\* 

### Öz

Çalışmanın konusu Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmalarından oluşmaktadır. Bu çalışmanın amacı konuyla ilgili yapılmış araştırmalar ışığında söz konusu el yazmalarının sınıflandırılması, konularının, üslup özelliklerinin, üretim yerlerinin ve malzemelerinin belirlenmesi ve benzer özelliklerin tespit edildiği el yazmalarıyla karşılaştırmalarının yapılmasıdır.

Müze ve kütüphanelerde gerçekleştirilen çalışmada, Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları başlığı altında *Quedlinburg Itala* (Ms. Theol. Lat. fol. 485 / LDAB 8476), *Ashburnham Pentateuch* (Ashburnham Pentateuch MS nouv. acq. lat. 2334 / LDAB 8110), *Rabbula İncili* (Rabbula Gospels Cod. Plut. I,56 / LDAB 115232), *Paris Suriye Kutsal Kitabı* (The Syriac Bible of Paris Cod. syr. 341 / LDAB 115270), *Aziz Augustus İncilleri* (Cambridge, Corpus Christi College 286 / LDAB 7481), *British Library Kanon Tabloları* (London, British Library Add MS 5111 / LDAB 7151), *Cotton Genesis* (Lond.Cotton Otho B.IV / LDAB 3242) incelenmiş, Erken Bizans Dönemi Purpura Kodeksler başlığı altında ise *Rossano İncilleri* (Codex Purpureus Rossanensis / LDAB 2990), *Sinop İncilleri* (Codex Purpureus Sinopensis Paris, Suppl. Gr. 1226 / LDAB 2902) ve *Viyana Genesis* (Vindob. Theol. gr. 31 / LDAB 3078) el yazması ayrı olarak ele alınmıştır.

Yapılan değerlendirmeler sonucunda Kutsal Kitap resimlemelerinin Ortodoks Bizans inancında kendisine yer bulması; bunun da ötesinde, *Viyana Genesis* el yazması örneğinde olduğu gibi Yeni Ahit konularına yer verilmeden sadece Eski Ahit sahnelerinin betimlenmiş olması, henüz yeni kurumsallaşmakta olan bir inancın gelenekle kurduğu ilişki açısından önemlidir. Helenizm kültürünün etkisini taşıyan Yahudi sanatının Eski Ahit konularının Hristiyanlık temalarında kullanılmasına yol açması, coğrafi ve tarihi anlamda farklı kültürlerin birbirine hangi biçimlerde eklenildiğini göstermesi açısından bilimsel veriler taşır.

### Anahtar Kelimeler

Erken Bizans Dönemi • El yazması • Dini el yazmaları • Eski Ahit • Yahudi sanatı

### Early Byzantine Illuminated Theological Manuscripts

#### Abstract

The subject of this study is the Early Byzantine Period Illuminated Theological Manuscripts. The primary aim of this study is to identify and classify the themes of Early Byzantine Period illuminated theological manuscripts, analyzing and comparing their styles accordingly, presenting the production materials and determining their place of production. During the museum and library research the *Quedlinburg Itala* (Ms. Theol. Lat. fol. 485 / LDAB 8476), *Ashburnham Pentateuch* (Ashburnham Pentateuch MS nouv. acq. lat. 2334 / LDAB 8110), *Rabbula Gospel* (Rabbula Gospels Cod. Plut. I,56 / LDAB 115232), *Paris Syrian Bible* (The Syriac Bible of Paris Cod. syr. 341 / LDAB 115270), *St. Augustus Gospel* (Cambridge, Corpus Christi College 286 / LDAB 7481), *British Library Cannon Tables* (London, British Library Add MS 5111 / LDAB 7151)

\* Bu çalışma Pınar Serdar Dinçer'in "Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları: Viyana Genesis" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Pınar Serdar Dinçer (Dr. Öğr. Üyesi). Yozgat Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Yozgat, Türkiye. E-posta: pinar.serdar@bozok.edu.tr ORCID: 0000-0003-4152-6327

**Atf:** SERDAR DINCER, Pınar, "Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 385-420. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0005>

and *Cotton Genesis* (Lond.Cotton Otho B.IV / LDAB 3242) were analyzed at the outset under the title of Early Byzantine Period Illuminated Theological Manuscripts. *The Rossano Gospels* (Codex Purpureus Rossanensis / LDAB 2990), *Sinope Gospel* (Codex Purpureus Sinopensis Paris, Suppl. Gr. 1226 / LDAB 2902) and *Vienna Genesis* (Vindob. Theol. gr. 31 / LDAB 3078) were addressed separately under the title of Early Byzantine Period Purpura Codices.

Analyses revealed that presence of the biblical illuminations in Orthodox Byzantine, and even the depiction of the Old Testament scenes without referring to the New Testament as in the *Vienna Genesis* manuscript samples, is of high importance in terms of the relationship developed between a belief that has just been institutionalized and tradition. The fact that Jewish art bearing traces of Hellenistic culture caused the Old Testament plots to be used in Christian themes contains some scientific data with regards to the fact that it shows how geographically, and historically different cultures are articulated.

**Keywords**

Early Byzantine Manuscripts • Manuscript • Theological manuscripts • Old Testament • Jewish art

**Extended Summary**

In this study, the origins of illuminated manuscripts were mentioned prior to the analysis of Early Byzantine illuminated theological manuscripts. While the illumination of papyruses, which are the pioneers of text materials, is rarely encountered, it is known that there are papyruses belonging to different disciplines, such as mathematics. There are also illuminations available in rolls, which is another text material.

Information on the use of paintings together with the manuscripts is also available in Antique Period sources. Although there are numerous questions left unanswered in this regard, the subjects composing the content of Antique Period manuscripts or rolls reveal that the texts were definitely accompanied by paintings, regardless of revealing which subject was illuminated more.

There are two opinions on the causes of the increase in codex illustrations, which were first used as a text material in the 1<sup>st</sup> century or an earlier period. The first opinion asserts that the paintings were used as a guide in manuscripts which comprised scientific and technical texts. However, accompaniment of the texts that are related to Christianity and which date back to the same centuries as narrative paintings constitutes a problem against this thought. Another opinion - agreed by most researchers - is that the narrative paintings first occurred in rolls which were used in Egyptian Art of the Hellenistic Period, and that they became a separate branch of art.

Narrative painting is the most distinct characteristic of Early Byzantine Period manuscripts. It is a remarkable fact that there are traces of Classic Antique and Jewish Art encountered in these cycles while searching for the origins of narrative cycles. Large amounts of cycles, the superiority of the Old Testament cycles, arrangements of the Holy Book that were written separately, and stylistic and iconographic similarities of paintings found in these arrangements, can serve as a proof for these traces. Researchers, on the other hand, inquire whether there were narrative painting cycles



in Jewish manuscripts despite the prohibition of painting by Judaism. Hellenistic Jewish Art might have encouraged the use of Old Testament subjects in Christian art. Yet, the most encouraging sample is the Dura Europos Synagogue frescos dating back to the 3<sup>rd</sup> century. Most researchers agree on the fact that Jewish manuscript art had an influence on the development of the illumination of Christian Old Testament themed manuscripts. However, their opinions differ when it comes to the issue of date. Admitting the existence of the Jewish Holy Book illumination leads us to the undeniable fact that these paintings are limited to the Old Testament only. On the other hand, if we assume that the illumination of the New Testament was created in the first centuries of Christianity, we come to the conclusion that the painting cycle may be a combination of both Greek-Roman and Jewish narrative art. Moreover, it is not possible to suppose that the Old Testament cycles come from a Jewish origin.

In the study, *Quedlinburg Itala* (Ms. Theol. Lat. fol. 485 / LDAB 8476), *Ashburnham Pentateuch*, *Rabbula Gospel* (Rabbula Gospels Cod. Plut. I,56 / LDAB 115232), *Paris Syrian Bible* (The Syriac Bible of Paris Cod. syr. 341 / LDAB 115270), *St. Augustus Gospel* (Cambridge, Corpus Christi College 286 / LDAB 7481), *British Library Cannon Tables* (London, British Library Add MS 5111 / LDAB 7151) and *Cotton Genesis* (Lond.Cotton Otho B.IV / LDAB 3242) were analyzed under the title of Early Byzantine Period Illuminated Theological Manuscripts. Early Byzantine Period Purpura Codices: *the Rossano Gospels* (Codex Purpureus Rossanensis / LDAB 2990), *Sinope Gospel* (Codex Purpureus Sinopensis Paris, Suppl. Gr. 1226 / LDAB 2902) and *Vienne Genesis* (Vindob. Theol. gr. 31 / LDAB 3078), on the other hand, were analyzed under a separate title.

Late Antique and Early Christian book luxury codices were the great traditional metropolitan centers which had become the seats of the early patriarchates: Rome, Alexandria, Antioch, and Constantinople. The earliest Biblical miniatures are from the luxuriously illustrated Books of Kings manuscript in Berlin, the so-called Quedlinburg Itala from the early fifth century.

Three Greek manuscripts written on purple parchment and dating from the 6<sup>th</sup> century – the Vienna Genesis, the Gospel in the treasury of Rossano cathedral in Calabria, and the fragments of the Sinope Gospels in the Paris Bibliotheque Nationale can also be credibly attributed to the Eastern Empire, as can the remains of the Cotton Genesis, in London. The tendency towards formal abstraction is apparent in the Vienna Genesis and Rossano and Sinope Gospels, which are usually attributed to an oriental origin. Here Hellenistic tradition is combined with the hieratic style.

The paintings in the Syriac evangeliary from Rabbula, now in Florence, executed at the Zagba monastery in Mesopotamia and dated to 586, are even farther removed from the antique tradition: the proportions of the figures do not conform to classical

canon. Even the pictures of the seventh-century Syriac Bible still reflect a strong Hellenistic heritage within a specific Syrian tradition. Also it is largely deprived of its architectural function and often, as in the Rabbula Canon Tables, is filled with abstract and floral decorations, and crowned by flowers and birds. Fragments of four Greek Canon Tables in London show the full extent of ornamental richness and exuberance.

The larger groups of illustrated biblical books were the Octateuch in the Greek East and the Pentateuch in the West Latin, of which one early, luxuriously illustrated copy has survived, the seventh century Ashburnham Pentateuch in Paris.

## Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmalarının Kökeni

Erken Bizans Dönemi resimli dini el yazmaları irdelenmeden önce resimli el yazmalarının kökenine bakmamız gerekir. Öncelikle söyleyebiliriz ki Antik Dönemde üretilen metinlere resimlerin eşlik ettiği, kendilerinden sonraki yazılı kaynaklar ve resimli rulolar tarafından ispatlanmıştır.

Yazı malzemesi öncülerinden olan papirüslerin resimlenmesi nadir görülmektedir. Ancak metin ve resimleri ayırmak için zeminine çizilmiş dikey çizgilerin bulunduğu matematik içerikli papirüslerin olduğu bilinmektedir<sup>1</sup>. Bununla birlikte bir diğer yazı malzemesi rulolarda da resimlerin olduğu görülmektedir. Örneğin; MÖ 4. yüzyılda yaşamış olan Eudoxus'a ait 1,8 m. uzunluğunda astronomik konuları içeren, metin-resim ilişkisi koruyan ve içinde zodyak/takımyıldızı çizimlerinin bulunduğu bilinen en eski rulo biçimli el yazmasıdır<sup>2</sup>.

El yazmalarında yer alan metinlere resimlerin eşlik ettiğine dair bilgiler Antik Dönem kaynaklarında da yer almaktadır. Örneğin; Aristoteles'in anlaşılır olabilmesi için metinlerine resimlerin kullanıldığı bilinmektedir<sup>3</sup>. Günümüze ulaşmayan ancak çeşitli kaynaklarda, *Anatomi*<sup>4</sup> adlı el yazmasında metne eşlik eden resimlerin varlığından bahsedilmektedir. Yazar Yaşlı Plinius'tan<sup>5</sup> (23-79) öğrendiğimize göre Krateuas, Dionysios ve Metrodoros farmakolojik konulu eserlerinde resimlere başvurmuşlardır. Bununla birlikte Plinius eserinde, söz konusu eserlerde yer alan çizimlerin gerçeğe yakın olmamasını da eleştirmiştir. Hristiyan yazar Tertullianus<sup>6</sup> (155-240) eserinde *Nikander El Yazması*'na tanıklık ettiğinden bahsetmiştir. Yazar ve devlet adamı Casiodor (5. yüzyıl) ise döneminin rahiplerine Dioskorides'in el yazmasında bulunan farmakolojik açıklamaların çizimlerle örtüşüp örtüşmemesi hakkında bilgiler vermiştir<sup>7</sup>.

1 Barbara Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der Antiken Buchmalerei*, Wiesbaden 2003, s. 10.

2 Kurt Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge 1959, s. 6.

3 Alfred Stükelberger, *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der Antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*, Mainz 1994, s. 125-133.

4 Zoltán Kádár, *Survivals of Greek Zoological Illuminations in Byzantine Manuscripts*, Budapest 1978, s. 30.

5 Plinius Secundus, Gaius, Winkler, Gerhard, König, Roderich, *Naturkunde: Lateinisch-deutsch: 25: Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus Wild Wachsenden Pflanzen/hrsg. u. übers. von Roderich König*, Darmstadt 1996, s. 23.

6 Azzali Bernardelli, Giovanna Firenze, *Tertullianus, Quintus Septimius Florens*, Scorpiace 1. 1-5. Nardini, 1990.

7 Günümüze ulaşan en eski farmakolojik konulu el yazması papirüs-kodeks formatında 400 yılına tarihlenen Johnson-Papyrus (Londra, Wellcome Library MS 5753) el yazmasıdır. Kodeks formatında olmasına karşın metnin ilgili olduğu resimler rulo üzerine resmediliyormuş gibi eğim verilmiş ve metin sütun genişliğini kaplamıştır. Bir diğer önemli el yazması; orijinali MÖ 1. yüzyılda yazılmış olan Dioskorides'in *Herbarium*'udur. Kendisinden sonra üretilen benzer konulu pek çok el yazmalarının üzerinde etkisi vardır. Resimli ve alfabetik sıralı olmayan orijinalinin renkli resimli ve farmakolojik düzende alfabetik sıralı olan en erken bilinen versiyon Krateuas'ın *Bitki Kitabı*'dır. Bu versiyon 6. yüzyılda Konstantinopolis'te üretilen *Viyana Dioskorides*'de (Hans Gerstinger, *Dioscurides. (De materia medica, [Ausz.]) Codex Vindobonensis Med. Gr. 1 der Ös-*

Konuyla ilgili cevaplanamayan pek çok soru olmasına karşın, Antik döneme ait el yazmaları ya da ruloların içeriğini oluşturan konular, hangi konuların daha fazla resmedildiği hususunda kesin sonuçlar olmasa bile metnin resimle birlikte sunulduğu anlaşılmaktadır.

1. yüzyılda veya daha erken bir dönemde keşfedilip kullanılmaya başlanan kodeksin resimlenmesinin artmasının nedenleri hakkında ise iki görüş bulunmaktadır. İlk görüş resimlerin bilimsel ve teknik metinlerin bulunduğu el yazmalarında yol göstermek amacıyla kullanılmış olduğudur. Ancak bu görüşün karşısında aynı yüzyıllara tarihlenen Hristiyanlıkla ilgili metinlere öyküleyici resimlerin eşlik etmesi bir sorun olarak durmaktadır. Çoğu araştırmacı tarafından kabul edilen bir diğer görüş ise öyküleyici resimlerin Helenistik Dönemde Mısır sanatında kullanılan rulolarda ortaya çıktığı ve ayrı bir sanat dalı haline gelmiş olduğudur<sup>8</sup>.

Antik Dönem rulolarında metne eklenmiş resimlerin, metne referans göstermek gibi işlevsel görevi de vardı. Rulonun yerini kodeks aldığı anda ise resimler metinden ayrı tutulmuş ve daha baskın hale gelmiştir. Bu biçimsel gelişim 5. yüzyıla kadar tamamlanmıştır<sup>9</sup>. Hristiyanlık öncesi öyküleyici resimlerin daha sonraki dönemlerde yapılan dini el yazmalarını etkilediği kabul edilmektedir. Dini el yazmalarını üreten sanatçıların nerde ve ne zaman iletişime geçtikleri bilinmemesine karşın Yunan-Roma sanatının öyküleyici anlatımından ve biçimsel özelliklerinden etkilendikleri ve bununla birlikte antik mitoloji kompozisyonunu Geç Antik-Erken Hristiyanlık ve daha sonraki dönemlere adapte ettikleri görülmektedir.

### Öyküleyici ve Sembolik Resim

Weitzmann, Geç Antik-Erken Hristiyanlık Dönemi sanatında katakomplar ve lahitlerde sembolik resim sanatının, el yazmalarında ise öyküleyici resim sanatının olduğunu kesin bir dille ifade etmiştir<sup>10</sup>.

En ünlü klasikler, özellikle Helenistik Dönem İskenderiye’inde ortaya çıkan Homeros Destanları ve Euripides’in oyunları, en erken Kutsal Kitap resimlemelerinden önceki resim döngülerini barındırdığının kanıtıdır. Söz konusu resim döngüleri,

**terr. Nationalbibliothek. ([Nebst] Commentarium.),** Graz: Akadem. Druck-u. Verlagsanst 1965-1970) ve 7. yüzyılda üretilen *Neapler Dioskorides*’inde (Guglielmo Cavallo, **Dioscurides Neapolitanus Bibliotheca Nazionale di Napoli Codex ex Vindobonensis Graecus 1** Commentarium a cura di Carlo Bertelli, Salvatore Lilla, Guglielmo Cavallo Roma, Salerno Editrice - Graz-Austria, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt 1992.) görülür. Viyana Dioskorides’i dönemin prensesi Juliana Anicia tarafından 512 yılında yaptırılmıştır. Kodeks formatında üretilmiş olan el yazmasında tam sayfa resimler bulunmaktadır.

8 Ruth L. Kozodoy, “The Origin of Early Christian Book Illumination: The State of the Question Author(s)”. **Gesta**, Vol. 10, No. 2, 1971, s. 33.

9 Kurt Weitzmann, **Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration**, Princeton 1947, s. 52.

10 Kurt Weitzmann, **Illustration der Septuaginta**, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3/4., 1952, s. 96, 100

birkaç papirüs parçasında veya Helenistik Döneme tarihlenen terakotalar gibi diğer sanat eserlerinde görülmektedir. *Odyseia* 24. kitap Eumaeus bölümünün 3 fazı, sadakatsiz keçi çobanı Melanthius'un ve Odysseus'un taliplerden öç alması öyküleri, Homeros kasesinde resmedilmiştir. Kasede sıra dışı işlenen *Odyseia* sahnelerinin tümü, resim-metin ilişkisini kullanan sanatçısının resimli el yazmasını örnek aldığı düşünülür<sup>11</sup>.

Tüm Orta çağ el yazmalarının klasik modellerin aynası olduğu kabul edilmektedir. Böylece Eski Ahit resimlenirken yeni bir sanat dalının doğmasına gerek kalmamıştır. Ancak klasik örneklerin Eski Ahit üzerindeki etkilerini cevaplandırılması için daha fazla örneğe ihtiyaç duyulmaktadır.

Öyküleyici resim, Erken Bizans Dönemi el yazmalarının en önemli özelliğidir. Öyküleyici döngülerin köklerini araştırırken döngülerde Klasik Antik ve Yahudi sanatının izleriyle karşılaşılması dikkat çekicidir. Döngülerin sayıca fazla olması, Eski Ahit döngülerinin üstünlüğü, ayrı ayrı yazılan Kutsal Kitap düzenlemeleri ve söz konusu düzenlemelerde bulunan resimlerin üslupsal ve ikonografik benzerlikleri bu izlere kanıt olarak gösterilebilir<sup>12</sup>.

### **Yahudi Sanatının Resimli El Yazmaları Üzerinde Etkisi Var mıdır?**

Antik dönemde Yahudilik resmi yasaklanmış olmasına karşın Yahudi el yazmalarında öyküleyici resim döngülerinin olup olmadığının sorgulaması konuyla ilgilenen araştırmacılar tarafından yapılmaktadır.

Goodenough'a göre Helenizm etkisindeki Yahudi sanatı, Eski Ahit konularının Hristiyan sanatında kullanılmasını teşvik etmiştir. Asıl teşvik edici unsur ise 3. yüzyıla tarihlenen Dura Europos Sinagogu freskleridir<sup>13</sup>. Söz konusu freskler ile *Aziz Paulos İncili*<sup>14</sup>, *Paris Psalter*<sup>15</sup> ve *Octateuch*<sup>16</sup> el yazmaları arasındaki ikonografik benzerlikler kabul edilmiştir. Kaynağı *Pentateuch*, *Krallar Kitabı*, *Peygamberler Kitabı* ve *Ester Kitabı*'na dayanan fresklerde, Musa'nın Nil'de bulunması gibi pek çok öyküleyici anlatım bulunmaktadır<sup>17</sup>.

11 Kurt Weitzmann, "Narration in Early Christendom", *American Journal of Archaeology*, Vol. 61, No. 1 (Jan., 1957), 1957, s. 85-86.

12 R. Kozodoy, *a.g.m.*, s. 36.

13 Erwin Ramsdell Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, Vol. XII. New York 1965, s. 3-22, 189.

14 Robert Comte du Mesnil du Buisson, *Les Peintures de la Synagogue de Doura-Europo*. Rome 1939. s. 124.

15 Jacob Leveen, *The Hebrew Bible in Art*, London, 1944, s. 41-42.

16 Kurt Weitzmann, *The Octateuch of the Seraglio and the History of its Picture Recension*, İstanbul 1957.

17 Kurt Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1971, s. 45-49.

Yahudi el yazmalarıyla ilgili araştırmaları bulunan Weitzmann ise Helenistik Dönem İskenderiyesi'nde *Septuagintler*'in<sup>18</sup> çevirilerinin yapımından kısa bir süre sonra Yahudilerin, Kutsal Kitabı bölümlere ayırdığını ve mevcut Yunan el yazmalarını baz alarak resmetmeye başlamış olduklarını belirtmektedir. Bununla birlikte, Dura Europos Sinagogu<sup>19</sup> fresklerine kaynak olan bu Yunan-Yahudi sanatının, papirüs üzerine resmedilen Yunan edebi el yazmalarıyla, resimli Hristiyan Kutsal Kitapları arasında bir köprü olduğu belirtmektedir<sup>20</sup>. Morey<sup>21</sup> konuyla ilgili İncil döngülerinin Asya kökenli olduğunu, Eski Ahit döngülerinin ise 2. yüzyıla tarihlenen *İskenderiye Septuagint* olarak adlandırılan el yazması kökenine bağlamaktadır. Grabar<sup>22</sup>, Leveen<sup>23</sup>, Stern<sup>24</sup> ve Hempel<sup>25</sup> gibi araştırmacılar, Yahudi el yazmalarının resimlenmesinin ve 2. yüzyılda yükselişinin Hristiyan el yazmaları sanatı oluşumuna katkıda bulunduğunu savunurlar.

Araştırmacılar arasında hem fikir olunan konu ise Yahudi el yazması sanatının, Hristiyan Eski Ahit konulu el yazmaları resimlenmesinin gelişimini etkilemiş olduğudur. Aralarındaki görüş ayrılığı ise tarihlendirme konusundadır. Weitzmann, Nordstrom, Kraeling ve Diringer'e göre Yahudi el yazması sanatı Helenistik Döneme kadar indirgenebilir. Morey, Leveen, Hempel, Stern, Grabar, Roth, ve Gutmann ise tarihlemede 2. yüzyıl veya 2. yüzyıldan sonrasına işaret ederler.

18 Eski Ahit'in Yunanca tercümesi olan *Septuagint*, 70 anlamına geldiğinden dolayı LXX şeklinde de gösterilir. Yapılan araştırmalar sonucu Tevrat kısmının MÖ 3. yüzyılda, geri kalan bölümün MÖ 2. yüzyılda çevrildiği tahmin edilmektedir. Detaylı bilgi için bkz. George H. Schodde, "The Septuagint", *The Old Testament Student*, Vol. 8, no. 4., 1888, s. 134-140.

19 1930'lerde keşfedilen ve 3. yüzyılın ortalarına tarihlenen Dura Europos Sinagogu'nun keşfedilmesinden önce Yahudi sanatının varlığı zemin mozaikleri, lahitler gibi bağımsız tek sahnelerde izlenebilmekteydi. Sadece Kutsal Kitap el yazmalarında görülen kapsamlı öyküleyici anlatım, Dura Europos Sinagogu sanatçıları tarafından büyük olasılıkla kopya edilmiş olduğu varsayımı freskoların önemini arttırmaktadır. Freskolar ve Octateuch resimli el yazmaları arasında ikonografik bağlantı kurulabilecek örnekler karşımıza çıkar. Örneklerden biri Tevrat Yaratılış kaynaklı Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması (Tevrat, Yaratılış 48: 1-22) sahnesidir. Sakalsız ve bir yataкта uzanır şekilde resmedilen Yakup, ayakta betimlenen Efrayim ve Manaşşe kutsamak üzere elini başlarının üzerine koymuştur. Kompozisyonun sağ tarafında ise Pers kıyafetleriyle Yusuf, ellerini onlara doğru yönlendirirken görülmektedir. Söz konusu sahnenin benzeri Octateuch resimli el yazmalarında (Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Kurt Weitzmann ve Massimo Bernabò, *The Byzantine Octateuchs: Mount Athos, Vatopedi Monastery, codex 602; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codex Pluteus 5.38; Istanbul, Topkapı Sarayı Library, codex G. I. 8; Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vaticanus Graecus 746 and Codex Vaticanus Graecus 747; Smyrna (olim), Evangelical School Library, codex A. 1. Text*, Princeton, NJ: Princeton Univ. Pr 1999, s. 138, r. 564, 565, 566, 567) bulunmaktadır. Örneğin ortak bir modelden yola çıkarak yapıldığı düşünülür. Bkz. K. Weitzmann, *Stu. in Clas. and Byz. Man.*, s. 45-49.

20 K. Weitzmann, 1952, *Illus. der Sept.*, s. 116-120.

21 Charles Rufus Morey, *Early Christian Art*, Princeton and London 1953, s. 68-77.

22 André Grabar, *Christian Iconography: A Study of its Origins*, Princeton 1968, s. 27.

23 J. Leveen, *a.g.e.*, s. 120-122.

24 Henri Stern, "Quelques Problèmes d'iconographie Paléochrétienne et Juive", *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, s. 112-113.

25 Heinz-Ludwig Hempel, "Zum Problem der Anfänge der AT-Illustration", *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft*, LXIX 1957, s. 123, 129.



Kraeling'in Dura Europos Sinagog buluntularını yayınladığında benzer sonuçlara varmış olduğu görülmektedir. Yazara göre; fresklerdeki sahneler el yazmaları resimlerin prototipi niteliğindedir. Bununla birlikte araştırmacı, Yahudilerin Yunanlılara Kutsal Kitabı özendirmek amacıyla yaptıkları Kutsal Kitap resimlenmesinin başlangıcı olarak en olası tarih için Helenistik Dönemi önermektedir<sup>26</sup>.

Yahudi Kutsal Kitap resimlenmesinin var olduğu kabul edilirse, söz konusu resimlerin sadece Eski Ahit'le sınırlı olması kaçınılmaz bir gerçektir. Yeni Ahit'in resimlenmesi Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında icat edildiği varsayılırsa, muhtemelen resim döngüsü hem Yunan-Roma hem de Yahudi öyküleyici anlatım sanatının karışımı olmalıdır. Bununla birlikte, tüm Eski Ahit döngülerinin Yahudi kökenli olduğunu varsayamayız<sup>27</sup>.

## Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları

### 1. *Quedlinburg Itala* (Ms. Theol. Lat. fol. 485 / LDAB 8476)

En eski Kutsal Kitap resimli el yazması olarak bilinen *Quedlinburg Itala*'nın yalnızca 5 folyosuna ait parçaları günümüze ulaşabilmiştir. Parçaların bir kısmı Berlin Staatsbibliothek'te bir kısmı da Stiftskirche Quedlinburg'da korunan el yazmasında, iyi kalitede beyaz parşömen kullanılan folyoların dördünde ve bir küçük parçasında resim bulunmaktadır. 17. yüzyılda bir cilt ustasının sayfaları cilde yapıştırmasıyla hasar görmüştür. El yazmasının resimleri ise 19. yüzyılda keşfedilmiştir. Daha sonraki dönemlerde folyoların ciltten ayrılması sırasında kodeksin bazı bölümleri tamamıyla kaybedilmiştir<sup>28</sup>.

19. yüzyıl araştırmacılarına göre el yazmasını Kutsal Roma imparatorlarından I. veya II. Otto imparatorluk hediyelerinin de bulunduğu Quedlinburg'daki aile kilisesine hediye etmiştir. Bununla birlikte, İtalyanca bir metin olduğu için üretiminin İtalya'da olduğunu ve Quedlinburg'a da İtalya'dan geldiğini düşünmektedir<sup>29</sup>.

312 x 277 mm boyutundaki folyolar, 26 satırlı metin iki sütun şeklinde kareye yakın bir formdadır. Enine geniş olan satırlar üzerine 5 mm boyunda harflerle yazılmıştır<sup>30</sup>. Degering'in hesaplamalarına göre Krallar Kitaplarının metnini tam olarak içermesi için el yazmasında 190 folyonun daha olması gerekmektedir. Metinler arasına tam sayfa olarak dağıtılmış toplam 14 resim günümüze ulaşmıştır. Sayfaların

26 R. Kozodoy, **a.g.m.**, s. 34.

27 Örneğin *Quedlinburg Itala*'da sanatçı tarafından resimlerin altında yazılmış olan talimatların resim döngülerinin ya yeni icat edildiğini ya da özgürce uyarlanmış olduğunu göstermektedir. Bkz. André Grabar, Carl Nordenfalk, **Early Medieval Painting From the Fourth to the Eleventh Century: Mosaics and Mural Painting**, New York, Skira 1957, s. 93.

28 Inabelle Levin, **Quedlinburg Itala Fragments**, New York University, Phd Dissertation, 1971, s. 1.

29 I. Levin, **a.g.e.**, s. 3.

30 Hermann Degering, Albert Boeckler, **Die Quedlinburger Itala fragmente**, Vol. 2, Berlin 1932, s. 111-113.

üçünde (fol. 1r., fol. 2r. (G.1), fol. 3v) her biri aynı ebatta dört sahne bulunmaktadır. Ancak dördüncüsünde (fol. 4r.) alanlar eşit değildir ve yatay bir sınır sayfayı yaklaşık üçte dörde üçte iki olarak bölmektedir. Hem rekto hem verso sayfalarında yer alabilen resimler bağlantılı konunun metninden önce gelmektedir. Degering, benzer bir resimleme yoğunluğunun metin boyunca devam ettiği varsayılırsa el yazmasının orijinalinde 220 folyodan oluşabileceğini ve toplamda 60 sayfa resmin bulunabileceğini öngörmektedir<sup>31</sup>.



G. 1. *Quedlinburg Itala* fol. 2r

(Kurt Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, 1977, r. 5)

İbrani ve Latin Vulgata<sup>32</sup> olarak adlandırılan el yazmasının orijinali Dört Krallar Kitabı veya I./II. Samuel ve I./II. Krallar Kitabından oluşmaktadır. İlk dört sayfada metin resim ilişkisi bulunmaktadır. Korunan metinlerin içeriği; fol. 1v. I. Samuel 9: 1-8, fol. 2v. I. Samuel 15: 10-17, fol. 3r. II. Samuel 2: 29-3: 5, fol. 4v. I. Krallar 5: 2-9, fol. 5r. I. Krallar 5: 9-6: 1, fol.5v. I. Krallar 6: 1-7. Araştırmacılar metnin dilini, *Septuagint*'in eski Latince çevirisi *Itala* olarak adlandırmakta ve Jerome'nin *Vulgata*'sinden daha önceki bir döneme tarihlendirilmektedir<sup>33</sup>.

31 H. Degering, A. Boeckler, a.g.e., s. 117-119.

32 Kutsal Kitabın 4. yüzyıla ait Latince versiyonu

33 I. Levin, a.g.e., s. 5.

*Quedlinburg Itala*'nın ilginç ve benzersiz bir özelliği de her sahnede el yazısı ile uzun yönergelerin bulunmasıdır. Söz konusu yönergeler el yazmasının kötü durumu dolayısıyla boyalı yüzeyin altında görünür hale gelmiştir. Sanatçıya talimat vermek için yapılan yönergelerin çoğu "Facis", yani "Yapasın" diye başlamaktadır. Örneğin; fol. 1r'da ilk iki sahnenin altında aşağıdaki yazı okunabilmektedir.

"Saul ve hizmetkarının yanında durduğu mezarı ve onunla konuşmak ve (eşeklerin) bulunduğunu söylemek için çukurların üzerinden atlayan iki adamı yapasın."

"Saul'u bir ağacın yanında ve (onun) hizmetkarını ve biri üç oğlak, (biri üç somun ekmek, öbürü de) bir tulum şarapla onunla (konuşan üç adamı) yapasın."<sup>34</sup>

Söz konusu ifadeler üslup açısından Tevrat metnine yakındır (I. Samuel 10: 2-3). Bu yönergeler oldukça karmaşık ve uzundur. Döngünün bu el yazması için özel olarak yaratıldığına işaret etmektedir<sup>35</sup>.

*Quedlinburg Itala*'nın 5. yüzyılın ikinci çeyreğinde Roma'da üretildiği, üslupsal ve kompozisyon olarak tarihi belli olmayan Vatikan Virgil el yazmaları ve 5. yüzyıla tarihlenen San Maria Maggiore kilisesi nef mozaikleri ile akraba olduğuna dair genel bir görüş birliği bulunmaktadır<sup>36</sup>.

## **2. Ashburnham Pentateuch (Ashburnham Pentateuch MS nouv. acq. lat. 2334 / LDAB 8110)**

Latince üretilmiş *Ashburnham Pentateuch*, Tevrat'ın ilk beş kitabından oluşmaktadır. Günümüzde Paris, Bibliotheque Nationale'de muhafaza edilen el yazması 8. yüzyıla kadar Fransa'da, 9. yüzyıla kadar Tours'da muhafaza edildiği bilinmektedir. 1842'de Tours'dan çalınmış ve Bibliotheque Nationale tarafından Lord Ashburnham'dan 1888'de satın alınmıştır<sup>37</sup>.

Orijinal formu 208 geniş folyo formatında olan eserden günümüze 142 folyoluk bölümü gelebilmiştir. 375 x 319 mm boyutlarındaki eser sekizli fasiküller şeklinde bağlanmıştır. Sayfalar her biri 28-30 satırlı kareye benzer ancak 266-91 x 234-52 mm boyutlarında değişen formata sahip iki sütunlu düzende, 4 mm boyunda düzensiz harflerle yazılmıştır<sup>38</sup>.

*Ashburnham Pentateuch*'un orijinalinde 69 adet resim olduğu düşünülmektedir. Ancak günümüze 18 resim ve kitabın başındaki tam sayfa resimli bölüm ulaşabil-

34 I. Levin, **a.g.e.**, s. 25-29.

35 John Lowden, "The Beginnings of Biblical Illustration", **Imaging the Early Medieval Bible**, Pennsylvania 1999, s. 43.

36 I. Levin, **a.g.e.**, s. 67-70.

37 A. Grabar, C. Nordenfalk, **a.g.e.**, s. 101.

38 J. Lowden, **a.g.e.**, s. 45-46.

miştir. Buna ek olarak farklı İnciller için altı folyoluk bölüm listesi de süslemeli kemerler betimlemelerinin içinde Kanon Tablolarına oldukça benzeyen bir yapıda resmedilmiştir. Eski Ahit'in ilk dört kitabını içeren metinler, yazıcı tarafından parşömen üzerinde resimlenecek bölümlere yakın bırakılan boş alanlara düzensiz bir şekilde dağıtılmıştır. Günümüze ulaşan folyolar ve resmedilen sahnelerin genel içerikleri şu şekildedir; fol. 1v Yaradılış sahneleri, fol. 2r Giriş sayfası, fol. 6r Cennetten Kovuluş, fol. 9r (G. 2) ve fol. 10v Nuh Tufanı sahneleri, fol. 18r Lut'un öyküsü sahneleri, fol. 21r İshak ve Rebeka, fol. 22v, fol. 25r ve fol. 30r Yakup'un öyküsü sahneleri, fol. 40r, fol. 44r ve fol. 50r Yusuf'un öyküsü sahneleri, fol. 56r Firavun'un Sarayı (tamamlanmamış), fol. 58r, fol. 65v, fol. 68r, fol. 76r ve fol. 127v Musa'nın öyküsü sahneleri<sup>39</sup>.



G. 2. *Ashburnham Pentateuch*, fol. 9r. (K. Weitzmann, *Late Anq.*, r. 45)

Kodikolojik ve paleografik çalışmalar; özgün eserin Yaradılış 37, Mısır'dan Çıkış 16, Levililer üç ve Çölde Sayım bölümlerinin 13 resimden oluştuğuna işaret etmektedir. Yasanın Tekrarı kitabından günümüze ulaşan bir bölüm bulunmamaktadır, ancak söz konusu bölümde de metinlere resimlerin eşlik ettiği varsayılmaktadır. Daha fazla sayıda resim olacağı varsaymaksızın yukardaki hesaba göre orijinal el yazmasının 250 folyodan oluştuğu ve bir cilt olduğu araştırmacılar tarafından belirtilmektedir<sup>40</sup>.

Resimlerin çoğu tam sayfadır. Ancak iki tanesi sayfanın üçte ikisinin alt kısmını, diğeri de sayfanın alt yarısını doldurmaktadır. Resimlerinin büyük bir kısmı karmaşık

39 Detaylı bilgi için bkz. Dorothy Verkerk, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, New York 2004.

40 J. Lowden, *a.g.e.*, s. 46.

kompozisyonlardan oluşmakta ve çoğu zaman arka planın farklı renklerle boyanması ile vurgulanan yatay şekilde bölünmüş ayrı sahneler bulunmaktadır. Bazı sayfalarda da mimari ve manzara öğeleri bir dizi ayrı sahneyi bir araya getirerek bağlamak için kullanılmıştır.

Konuyla ilgilenen araştırmacılar resim üslubunun 6. yüzyıl İtalyan stiline “taşra” türevi olduğunu düşünmekte ve muhtemel üretim yerinin 7. yüzyıl Kuzey Afrika, Kuzey İtalya, İspanya veya İliya olduğunu da belirtmektedir<sup>41</sup>. Ancak konuyla ilgili en güncel ve detaylı çalışma gerçekleştiren Verkerk, litürjik, paleografik ve kodikolojik kanıtlara dayanarak eserin 6. yüzyıl tarihli ve Roma’da üretilmiş olduğunu savunmuştur<sup>42</sup>.

### 3. *Rabbula İncilleri* (*Rabbula Gospels Cod. Plut. I. 56 / LDAB 115232*)

Dört İncil’in birleştirilmesinden ortaya çıkan *Diatessaron*, Tatianus<sup>43</sup> tarafından 170’de yazılmıştır. *Diatessaron*’un Süryanice çevirisi ise Geç Roma Erken Bizans Döneminde dolaşımdadır ancak günümüze resimli bir parça ulaşmamıştır. *Diatessaron*’un yerini 5. yüzyılın başlarından itibaren *Peshitta* (“basit” veya “güncel”) almıştır. *Peshitta*, Dört İncil metninin her zamanki sıralamasının Yunancadan Süryaniceye çevirisini kapsamaktadır.

Kesin kaynak bilgisine sahip olduğumuz en erken tarihli tek Kutsal Kitap Süryanicedir. Söz konusu el yazması Floransa’daki Biblioteca Laurenziana’ya 1522’de getirilen ve baş yazıcısının adıyla bilinen *Rabbula İncilleri*’dir<sup>44</sup>. Rabbula, adlarını verdiği yardımcılarıyla birlikte, el yazmasını Beth Zagba’da bulunan Beth Mar Yohannan Manastırı’nda 6 Şubat 586’da tamamladığını anlatmaktadır. Mango, bu bölgenin önceden düşünülen aksine Kuzey Mezopotamya’nın yaklaşık 400 km doğusundaki Edessa (Urfa) veya Amida (Diyarbakır) yakınlarındaki bölgede olmadığını, Antiokheia’nın (Antakya) 90 km güneyindeki Apamea yakınlarındaki bir köy olduğunu (Suriye’deki günümüz Hama’sı) öne sürmüştür<sup>45</sup>.

*Rabbula İncilleri*, Matta İncilinin başlangıç kısmı eksik olmakla birlikte, Dört İncili de barındırmaktadır. El yazması yaklaşık 338 x 279 mm boyutunda ve folyolar onarlı biçimde birbirine bağlanarak 293 folyodan oluşmaktadır. Metin genellikle 20 satırlık

41 J. Lowden, **a.g.e.**, s. 46.

42 Dorothy Verkerk, “Exodus and Easter Vigil in the Ashburnham Pentateuch”, **Art Bulletin** 77, 1., 1995, s. 94-105.

43 2. yüzyılda yaşamış teolog Tatianus’un en önemli eseri *Diatessaron*, 5. yüzyıla kadar Dört İncil’in Süryanice standart formudur. Bkz. Elizabeth A. Livingstone, **Diatessaron**, The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church, Great Britain, 2013, s. 161.

44 **The Rabbula Gospels: Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicaean-Laurentian Library**, Edited and Commented by Carlo Cecchelli, Giuseppe Furlani and Mario Salmi, Olten, Lausanne, Urs Graf., 1959.

45 Marlia Mundell Mango, “Where was Beth Zagba?”, **Harvard Ukrainian Studies** 1., 1983, s. 405-430.

iki sütundan oluşur, ancak ölçüleri kare değil, uzunlamasına dikdörtgen şeklindedir. Sütunlar 235 x 193 mm (her sütun 83 mm genişliğinde) ebadındadır. Ayrıca yazıcının satırları bir cetvelin yardımıyla değil, göz kararıyla izlediği anlaşılmaktadır<sup>46</sup>.

El yazmasında İsa'nın yaşamını konu alan tam sayfa sahneler bulunmaktadır. Matta'nın Seçimi (fol. 1r); Bakire ve Çocuk (fol. 1v) Çarmıh (fol. 13r) Göğe Yükseliş (fol. 13v); Adanma (fol. 14r), Pentakost (fol. 14v) (**G. 3**) söz konusu sahnelere örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte; ellerinde kitap tutan ve kim oldukları bilinmeyen iki keşiş ve iki aziz tarafından çevrelenmiş bir tahtta oturan İsa'nın sahnesi de tam sayfa resim örnekleri arasındadır. Ayrıca Kanon Tablolarının önsözü olarak Eusebius ve Ammonius'un (fol. 2r) tam sayfa resmi ve 19 sayfa üzerinde Kanon Tablolarının tamamı da yer almaktadır. Rabbula Kanon Tablolarında resimler sütunlardan oluşan çerçevelerin etrafındaki boşluğa dağıtılmıştır. İlk 12 sayfadaki çerçevelerin kemerli kısmının her iki yanına Musa ve Harun ile başlayan Tevrat sahneleri yerleştirilmiştir. Kemerli sütunların yan boşluklarına sahneler eklenmiştir. Müjde sahnesi gibi tek ya da İsa'nın Doğumu, Masumların Katli ve Vaftiz sahneleri gibi sütunların her iki tarafı da kullanılmıştır<sup>47</sup>.



**G. 3.** Rabbula İncilleri, fol. 14v. (K. Weitzmann, **Late Anq.**, r. 38)

Genellikle el yazmalarında sahne bölünmüş ise resim soldan sağa okunur, ancak birden fazla olayın tasvir edilmesi durumunda Süryanice metninde olduğu gibi sağdan sola doğru okunur. El yazmasının üretiminden sonraki dönemlerde silinen sahneler olduğu için hangi sahnelerin tam olarak yer aldığı bilinmemektedir. Ancak Rabbula Kanon Tabloları bir bütün olarak ele alındığında Müjde'den Zekeriya'ya

46 J. Lowden, **a.g.e.**, s. 27.

47 David H. Wright, "The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabbula Gospels", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 27, 1973, s. 201.



hatta İsa Pilatus'un Önünde sahnese kadar oldukça geniş İncil döngüsü bulunmaktadır. Kanon Tablolarının etrafındaki sahneler göz önüne alındığında Çarmıh sahnesi ile başlayan tam sayfa resimler döngüyü devam ettiriyor gibi görünmektedir. Kanon Tablolarının etrafında sadece süsleme için alan yaratılmıştır. Metin – resim ilişkisi sadece İncil yazarlarını gördüğümüz 9v-10r numaralı folyolarda bulunmaktadır. Oldukça basit düzenlenmiş olan resim-metin ilişkisi şu şekildedir: Kanon Tabloları Matta ve Yuhanna (Kanon 7) ile Markos ve Luka'yı (Kanon 8) karşılaştırmaktadır. İlk sayfada Matta ve Yuhanna'nın, ikinci sayfada ise Markos ile Luka'nın imgeleri bulunmaktadır<sup>48</sup>.

*Rabbula İncilleri*'nin üç tam sayfa resimleri İncil metinlerinden değil, Elçilerin İşleri'nde anlatılardan (Göğe Yükseliş, Matta'nın Seçimi ve Pentakost: Elçilerin İşleri I: 9-11, I: 26, 2: 1<sup>49</sup>) alınmıştır<sup>50</sup>. Öte yandan Bakire ve Çocuk ve Adanma sahneleri bulunmasına rağmen Kutsal Kitap resimlemeleri olarak değil kült veya ibadet betimlemeleri olarak adlandırılabilir. *Rabbula İncilleri*'nin yapımı hakkında yazıcısı sayesinde pek çok bilimiz olmasına rağmen, Rabbula hakkında ve Beth Zagba'daki manastır ile ilgili ise neredeyse hiçbir bilgi bulunmamaktadır. 586 yılı ise tarihlenmiş başka anıtların bağlamından yoksundur<sup>51</sup>. Söz konusu bilgiler ışığında ulaşılabileceğimiz sonuç ise 6. yüzyılın sonlarında çok az bilinen bir manastırın bile kendi kullanımı için yüksek kalitede Kutsal Kitap üretme araçlarına ve uzmanlığına sahip olduğudur.

#### 4. Paris Suriye Kutsal Kitabı (The Syriac Bible of Paris Cod. syr. 341 / LDAB 115270)

Erken dönem Süryanice İncillerden sonuncusu ise günümüzde Paris Bibliothéque Nationale'de korunan *Suriye Kutsal Kitabı*'dır. 1909'larda Siirt piskoposu tarafından Bibliothéque Nationale'e satıldığı düşünülmektedir. Resimli erken dönem Kutsal Kitap el yazmalarından günümüze kadar gelebilenleri arasında en kalınıdır. El yazması 319 x 230 mm boyutunda 246 folyodan oluşmaktadır. Hasar görmüş tek ciltli bir Kutsal Kitap olmasına rağmen Tevrat Yararılış metninin başlangıcı ve tek bir folyo hariç tüm Eski Ahit bölümü kaybolmuştur. Sayfa başına 58-60 satırlı, üç dar sütun halinde günümüze ulaşan diğer el yazmalarından farklı bir formatta yazılmış-

48 Sayfa düzeni hakkında detaylı bilgi için bkz. D.H. Wright, *a.g.m.*, s. 201.

49 Elçilerin İşleri I: 9-11 İsa bunları söyledikten sonra, onların gözleri önünde yukarı alındı. Bir bulut O'nu alıp gözlerinin önünden uzaklaştırdı. 10 İsa giderken onlar gözlerini göğe dikmiş bakıyorlardı. Tam o sırada, beyaz giysiler içinde iki adam yanlarında belirdi. 11 "Ey Celileliler, neden göğe bakıp duruyorsunuz?" diye sordular. "Aranızdan göğe alınan İsa, göğe çıktığını nasıl gördünüzse, aynı şekilde geri gelecektir." I: 26 Ardından bu iki kişiye kura çektiler; kura Matiya'ya çıktı. Böylelikle Matiya on bir elçiye katıldı. II: 1 Pentikost günü geldiğinde bütün imanlılar bir arada bulunuyordu.

50 Göğe Yükseliş'ten kısaca Markos İncili'nde 16: 19'da ve Luka 24: 51'de bahsedilmiştir. Ancak resmin detayları Elçilerin İşleri'ndeki metni işaret etmektedir. (Markos 16: 19 Rab İsa onlara bu sözleri söyledikten sonra göğe alındı ve Tanrı'nın sağında oturdu. Luka 24: 51 Ve onları kutsarken yanlarından ayırdı, göğe alındı.)

51 J. Lowden, *a.g.e.*, s. 30.

tır<sup>52</sup>. Resimler; farklı Kutsal Kitaplardan alınan metinlerin üzerindeki boşluklarda yer alan tekli sahneler şeklinde yerleştirilmiştir. El yazması 14. yüzyılda hasar görmüş folyolar yenileriyle değiştirilmiş ve orijinal metindeki solmuş pasajların koyu renkli mürekkeple üzerinden geçilerek restore edilmiştir. Bazı resimler bu yenilenmiş sayfalara yapıştirilmiştir<sup>53</sup>.

Günümüze Yaratılış, Krallar Kitapları, Mezmurlar ve Yakup'un mektubundan ait bölümlerden resimler ulaşmış ancak Yeni Ahit konulu resimler kayıptır. Başlangıç kısımları günümüze kadar gelebilmiş olan Hakimler, Rut, Yudit (apokrif) ve Makabeler gibi Eski Ahit bölümlerinde ise resimler için yer bulunmamaktadır. Mevcut 22 resimden 17'i ayakta betimlenen yazar portrelerinden oluşmaktadır. Bununla birlikte Mısırdan Çıkış, (fol. 8r, Firavunun önündeki Musa), Çölde Sayım (fol. 25r, Harun'un Çiçek Açan Değneği ve Musa'nın Tunç Yılanı), Eyüp (fol. 46r, Eyüp'ün İkinci Sınavı) (G. 4) kitaplarında bulunan öyküleyici sahneler de bulunmaktadır. Söz konusu el yazmasında Eyüp Kitabı; Yasanın Tekrarı ve Yeşu Kitapları arasına yerleştirilmiştir. Ayrıca Süleyman'ın Özdeyişleri Kitabı ayakta betimlenen üç figür ile başlatılmıştır: Merkezde Bakire ve Çocuk (fol. 118r) (G. 5), solunda elinde bir kitap tutan Süleyman (kitabın yazarı) ve sağında ise haç ve kitap tutan bir kadın figürü resmedilmiştir. Bu kadının Sophia (Bilgelik) ve Ecclesia (Kilise) birleşimi olduğu düşünülmektedir, ancak el yazması metninde bu yorumlamayı onaylayacak bir bilgi bulunmamaktadır<sup>54</sup>.



G. 4. Paris Suriye Kutsal Kitabı fol. 46r (R. Sörries, a.g.e., r. 6)

52 Reiner Sörries, *Die Syrische Bibel von Paris: Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341; Eine Frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert*, Wiesbaden 1991, s. 9-11.

53 J. Lowden, a.g.e., s. 34.

54 Henri Omont, "Peintures de l'Ancien Testament dans un Manuscrit Syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle", *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 17, fascicule 1, 1909, s. 85-98.



G. 5. Paris Suriye Kutsal Kitabı fol. 118r (gallica.bnf.fr / BnF)

Süryanice İncil'deki resimler sıklıkla restorasyona maruz kalmış ve yazılı sayfalar bağlardan kesilip çıkarılmıştır. Konuyla ilgili araştırmacı Sörries tarafından hazırlanan 1991 tarihli tıpkı basımındaki renkli resimlemeler el yazması araştırmaları için oldukça fayda sağlamıştır<sup>55</sup>. Süryanice İncil'in nerede ve ne zaman yapıldığı belirtilmemiştir, ancak diğer Süryanice el yazmaları ile aynı bölgeden geldiği düşünülmekte ve aynı döneme, yani 6. yüzyılın sonu ve 7. yüzyılın başına tarihlendiği varsayılmaktadır<sup>56</sup>.

### 5. Aziz Augustus İncilleri (Cambridge, Corpus Christi College 286 / LDAB 7481)

Cambridge, Corpus Christi College'de bulunan el yazmasının 7. yüzyılın sonu 8. yüzyılın başında İngiltere'de; 11. yüzyılda ise kesin olarak Canterbury'deki Aziz Augustus Manastırı'nda olduğu bilinmektedir. İncillerin, İngilizleri Hristiyanlığa geçirmek için misyonerler tarafından İngiltere'ye getirildiği düşünülmektedir. Bu durum kanıtlanamamasına rağmen konuyla ilgilenen paleograflar el yazmasının 6. yüzyılda İtalya'da üretildiği konusunda hemfikirlidir<sup>57</sup>.

El yazması 245 x 180 mm boyutunda 265 folyodan oluşmaktadır. Sekizli şekilde bağlanan fasiküller el yazmasında iki adet numaralanmış önsöz niteliğindeki fasikül kaybolmuştur. Metin 25 satırlık iki sütun halinde, 195/205 x 135 mm boyutlarında uzun dikdörtgen şeklinde, 3 mm uzunluğunda harflerle yazılmıştır. Dönem el yazmalarının yarısı büyüklükte olan formatı dikkate değerdir.

55 R. Sörries, a.g.e.

56 J. Lowden, a.g.e., s. 34-35.

57 Francis Wormald, *The Miniatures in the Gospels of St Augustine*, Cambridge 1954, s. 1

Günümüze kadar gelebilen resimler, Luka İncili metninden önce yer alan iki tam sayfadan oluşmaktadır. Luka İncili'nin önsözünden önce gelen fol. 125'in sağında eb-rulu bir çerçeve içinde İsa'nın yaşamından 12 küçük sahne yer almaktadır. Karelerin içine yerleştirilen sahneler Kudüs'e Giriş'ten Haç'ın Taşınması'na kadar geçen öykü-yü kapsamaktadır. Araya giren Luka önsözü ve bölüm listesinin ardından fol. 129v'da (G. 6) ve İncil'in başlangıcına bakan sayfada Aziz Luka'nın bir resmi bulunmaktadır. İncil yazarının üzerinde ise kendi sembolü olan buzağı ve iki yanında İsa'nın yaşamın-dan Zekeriya'ya verilen Müjde'den İncir Ağacındaki Zakay'a kadar küçük boyutlu 12 sahne sağ ve solunda yer almaktadır. Söz konusu sahnelerin hepsi mimari görünümü-lü bir yapının içinde tasvir edilmiştir. Her iki folyoda yer alan İsa'nın yaşamından sah-neleri kısa başlıklar izlemektedir. Bu başlıklar muhtemelen 8. yüzyılda İngiltere'de eklenmiştir. Araştırmacı Wormland fasiküllerin üzerindeki işaretlerinden ve pigment kalıntılarından yola çıkarak orijinal eserde İncil yazarlarının hepsinin portrelerinin bu-lunduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte Yuhanna İncili'nin sonunda İsa'nın yaşamın-dan sahnelerin yer aldığını, ancak anlaşıldığı kadarıyla Matta İncili'nin kanıtı kaybol-duğu için Markos İncili'nden önce bulunmadığı sonucuna ulaşmıştır<sup>58</sup>.



G. 6. Aziz Augustus İncilleri, 129v (K. Weitzmann, *Late Anq.*, r. 42)

El yazmasını, Büyük Papa Gregory'nin Kent Kralı Ethelberht'i etkilemek için 597'de yaptırdığı düşünülmektedir. Ancak orijinal eserde pahalı bir cilt bulunmuş olsa dahi malzemesinin düşük kalitesi ve yazıların muntazam olmaması düşünüldü-ğünde mümkün görünmemektedir. *Aziz Augustus İncilleri*'nde açılış kısmının bulun-ması günümüze kadar gelmiş *Rossano* ve *Sinop İncilleri* gibi Erken Bizans Dönemin-de üretilen el yazmalarının ihtişamı ile görsel açıdan büyük tezat oluşturmaktadır<sup>59</sup>.

58 F. Wormald, *a.g.e.*, s. 2-5, 17.

59 J. Lowden, *a.g.e.*, s. 45

## 6. British Library Kanon Tabloları (London, British Library Add MS 5111 / LDAB 7151)

Günümüzde British Library’de yer alan el yazması bir çift folyodan oluşmaktadır<sup>60</sup>. Folyolar muhtemelen 1189’da bağlanmış ve İngiltere’ye 18. yüzyılda ulaşmıştır. Kanon Tablolarından (G. 7) oluşan eserin üretim yeri ve zamanı bilinmemektedir. Ancak araştırmalar sonucunda eser, 6.-7. yüzyıla atfedilmiştir. Büyük olasılıkla orijinalinde bir İncil olan eserin sadece önsöz niteliğindeki kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Fol. 10r’da Eusebius’un Karpianus’a mektubunun üçte birinin son kısmı bulunmaktadır. Fol. 10v’da ise ilk Kanon Tablosu’nun başlangıcı vardır. Diğer folyolarda 8.’den 10.’ya (sonuncu) kadar olan tablolar bulunmaktadır. El yazmasının orijinalinde iki folyo bir bifolyo oluşturmuş olabilir ve araştırmacı Nordenfalk tarafından gerçekleştirilen restorasyona göre tabloların tam seti yedi sayfaya sığmaktaydı. Bundan dolayı günümüze gelen iki folyo arasında olması gereken iki bifolyonun eksik olduğu varsayılmaktadır<sup>61</sup>. Folyolar 220 x 170 mm gelmesine rağmen özgün ebatları yaklaşık 350 x 330 mm olmalıdır. Tabloların sayfa düzeni oldukça net oluşturulmuştur. Sütunların üzerinde resmedilen küçük madalyonlarda büstler bulunmaktadır. Sayfaların tamamen altın varaklı olması çok pahalı bir etkinin yatılmak istendiğini göstermektedir. Aslında o döneme ait tamamen altın varakla kaplanmış sayfalara sahip hiçbir el yazması veya el yazması parçası günümüze kadar ulaşamamıştır<sup>62</sup>. Yine de elimizdeki kanıtlar böyle bir İncilin gerçekte neye benzediğini tahmin etmemiz için yetersiz kalmaktadır.



G. 7. British Library Kanon Tabloları fol. 11r (K. Weitzmann, *Late Anq.*, r. 43)

60 Carl Adam Johan Nordenfalk, *Die Spätantiken Kanontafeln Kunstgeschichtliche Studien über die Eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier Ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, (Textband) Oscar Isacsons Boktryckery, Göteborg 1938.

61 C. A. J. Nordenfalk, *a.g.e.*, s. 132.

62 J. Lowden, *a.g.e.*, s. 26.



### 7. *Cotton Genesis* (Lond.Cotton Otho B.IV / LDAB 3242)

23 Ekim 1731’de meydana gelen bir yangında nerdeyse tamamı yok olan *Cotton Genesis*, kalan parçalar günümüzde British Library’de muhafaza edilmektedir. El yazmasının 13. yüzyılda Venedik’te, 1575’ten beri İngiltere’de olduğu bilinmektedir<sup>63</sup>. Weitzmann ve Kessler’in 1986’da yayınladıkları özgün restorasyon çalışmaları sayesinde *Cotton Genesis* detaylı şekilde anlamlandırmak mümkün olmuştur.

Orijinali oldukça büyük olan *Cotton Genesis*’in her bir folyosu yaklaşık 330 x 250 mm boyutundadır. Folyolarda genellikle 28 satır, satır başına yaklaşık 30 karakter yer almakta; her karakter ise yaklaşık 4.5 mm uzunluğundadır. En önemli özelliği resimleme planı olan el yazmasında toplam 339 adet çerçevesiz resim olduğu bilinmektedir. Tüm resimler metin için çizilmiş panolar genişliğinde yer almakta, ancak resimlerin yükseklikleri tam sayfa formatından sayfanın dörtte biri formatına kadar değişiklik göstermektedir. Yalnızca Tevrat Yaratılış metninden oluşan 221 folyoda betimlenen resimler, metin ile uyumludur<sup>64</sup>.

Günümüze ulaşan en erken tarihli *Septuagint* içerikli *Cotton Genesis*, araştırmacı Tikkanen tarafından, orijinalinin ya da çağdaş bir kopyasının 13. yüzyıla tarihlenen San Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde model olarak kullanıldığını kanıtlamıştır<sup>65</sup>. Toplam sekiz sahneden oluşan mozaikler ile el yazmasında bulunan üç sahne benzerlik göstermektedir. Diğer sahnelerin ise yangından önce koparılan folyoların içinde olduğu düşünülmektedir. İtalya Salerno’da benzer sahne döngüsünün bulunduğu fildişi sunak yardımıyla el yazmasının orijinalinde Nuh’un Gemisi öyküsünün 11 sahneden oluştuğu ve bu sahnelerin sekiz folyoya dağıtıldığı düşünülmektedir. Bu bilgiler, Geç Antik-Erken Hristiyanlık Dönemi el yazmalarının metin resim ilişkisi konusunda ışık tutar. Söz konusu detaylı döngüler metni okumadan konunun anlaşılmasını sağlamaktadır. Sonraki yüzyıllarda Nuh’un öyküsü bu kadar detaylı çalışılmamakla birlikte Tevrat Yaratılış metnini içeren pek çok öyküleyici anlatımın kısıtlanmış formlarını görülür. Aslında sınırlı döngülerden genişletilmiş döngüleri yönelmesi gerekirken durum tam tersi olmuştur. Bununla birlikte dönem el yazmalarının en büyük eksikliği sınırlı sayıda ve bundan dolayı çok az insana ulaşabilmiş olmasıdır. Kutsal Kitap resimlemesinin didaktik değerini fark eden kilise, geniş kitlelere duyurulması için kilise duvar süslemelerinde el yazmaları resimlemesini model olarak kullanmıştır. San Marko Kilisesi’nde tasvir edilmiş 100’den fazla Tevrat Yaratılış sahnesi en kapsamlı anıtsal resim döngülerindedir. Bununla birlikte söz konusu mozaik programı dayandığı el yazmasındaki resim döngüsü ile karşılaştırıl-

63 Kurt Weitzmann, Herbert L. Kessler. **The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B. VI. Princeton**, NJ 1986, s. 66-67.

64 K. Weitzmann, H. Kessler, **Cott. Gen.**, s. 8-10.

65 Johan Jakob Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr verhältniss zu den miniaturen der Cottonbibel, Nebst Einer Untersuchung über den ursprung der Mittelalterlichen Genesisdarstellung Besonders in der Byzantinischen und Italienischen Kunst, Helsingfors, Druckerei der Finnischen litteratur-



dığında büyük ölçüde kısaltıldığı görülür. *Cotton Genesis*'in 330 resimden oluştuğu düşünülürse, mozaik sanatçısı narteksin süslemesi için mevcut sahnelerin üçte birini kullanmıştır. Bu da Erken Bizans Dönemi el yazmalarındaki resim programlarının, kilise duvar süslemelerinde özet olarak uygulandığını göstermektedir<sup>66</sup>. Bu uygulama sadece anıtsal resim programlarında değil, aynı zamanda lahitlerde, gümüş tabaklarda, fildişi levhalarda ve hatta tekstil ürünlerinde de ikonografik bağlantıları görmek mümkündür.

*Cotton Genesis*'den sonraki dönemlerde 11.-13. yüzyıllar arasında üretilmiş Bizans Octateuch el yazmaları da dahil en kapsamlı Tevrat Yaratılış sahnelerini barındırdığı söylenebilir<sup>67</sup>. Metinde geçen her eylemin resmedildiği söylenemez, çünkü söz konusu el yazmasının yaklaşık 94 sayfası (toplam sayının yaklaşık yüzde 20'si), olay örgüsü olmasına rağmen resim barındırmamaktadır.

Araştırmacı Weitzmann ile Kessler, *Cotton Genesis*'in Mısır, İskenderiye'de ya da Antinopolis'te 5. yüzyılın sonlarında yapıldığını savunmaktadır. Ancak el yazması oldukça zarar gördüğü için yapılan kodikolojik, paleografik ve ikonografik çalışmalar sonucunda elde edilen kanıtlar yeterli değildir<sup>68</sup>. Bununla birlikte *Cotton Genesis*'in kim tarafından, kimin için ya da neden yapıldığı da bilinmemektedir.

### Erken Bizans Dönemi Purpura Kodeksler

Purpura kodekslerinin üretimi 3.-4. yüzyılın birinci çeyreğinden itibaren başladığı düşünülmektedir<sup>69</sup>. 4. yüzyılda aristokratlar ve dini çevrelerde kullanımı yaygınlaşmaya başlayan purpura kodeksleri kilise babalarından İoannis Hrisostomos (347-407) ve Jerome (347-420) tarafından ahlaki görülmemiştir. Onlara göre; maddi değeri yüksek olan ve altın/gümüş mürekkep ile birlikte kullanılan purpura Kutsal Kitap içeriğinin önüne geçmiş ve metinlerde çok fazla hata vardır<sup>70</sup>.

Günümüze ulaşabilen en erken purpura kodeksler ise Kutsal Kitap metinlerinden oluşmakta ve 5. yüzyıldan sonrasına tarihlenmektedir. Bu teknikte üretilen diğer edebi türde eserler günümüze ulaşmadığı, mor rengin 4. yüzyıldan bu yana imparatorun rengi olduğu ve dolayısıyla bu zamandan beri purpura parşömenlerin yalnızca Kutsal Metinler için kullanıldığı söylenebilir<sup>71</sup>. Purpura kodekslerinin bir kısmının batıda

gesellschaft 1889.

66 K. Weitzmann, H. Kessler, *Cott. Gen.*, s. 18-21.

67 K. Weitzmann, H. Kessler, *Cott. Gen.*, s. 35.

68 K. Weitzmann, H. Kessler, *Cott. Gen.*, s. 30-43.

69 Maximianus'un (hüküm süresi: 285-286) Homer sürümlerinin ve I. Constantinus'a (hüküm süresi: 306-312) şair P. Optatianus Porfyrius (4. yüzyıl) tarafından kendi şiirlerini sunduğu altın harflerin kullanıldığı purpura kodekslerin var olduğu düşünülmektedir. Bkz. Hans Gerstinger, *Die Wiener Genesis. Textband zur Faksimile*. Wien 1931, s. 1.

70 B. Zimmermann, *a.g.e.*, 65.

71 Vera Trost, *Gold und Silbertinten: Technologische Untersuchungen zur Abendländischen Chrysograp-*

Theodosius (hüküm süresi: 379-395) sarayında, bir kısmının da doğuda üretildiği düşünülmektedir<sup>72</sup>. Başlangıçta imparatorların kıyafetlerinde kullanılan purpura rengi daha sonra kiliselerde el yazmalarının üretiminde kullanmaya başlamışlardır. Aynı zamanda el yazmalarında kullanılan altın/gümüş mürekkep el yazmalarının değerini daha da arttırmaktaydı<sup>73</sup>.

Erken Bizans Dönemine tarihlenen Viyana Genesis dışında purpura kodeks grubunda Rossano İncilleri ve Sinop İncilleri de bulunmaktadır. Aynı grupta yer alan el yazmalarının yazı biçimlerinde, metin içeriklerinde üslup benzerlikleri ve resimlerde de teknik açıdan paralellikler görülmektedir. Örneğin; üç el yazmasında resimlerde kullanılan altın varak aynı teknikte uygulanmıştır. Söz konusu el yazmaları paleografik nedenlere bağlı olarak Suriye-Filistin bölgesinde üretilmiş olabileceği ve 6. yüzyıldan sonraki bir döneme tarihlendiği düşünülmektedir<sup>74</sup>.

### 1. Rossano İncilleri (Codex Purpureus Rossanensis / LDAB 2990)

Purpura parşömen üzerine gümüş ile yazılmış *Rossano İncilleri*, günümüzde Calabria'daki Rossano Museo dell'Arcivescovado'da bulunmaktadır. Tarihsel süreci hakkında neredeyse hiçbir bilginin bulunmadığı İnciller, ilk defa 1846'da günümüzde muhafaza edilen müzesinde kayıtlara geçmiştir. 1987'de yayınlanan tıpkı basımı bulunmaktadır. Matta İncili ile son folyosu hariç Markos İncili'nin tamamını içeren el yazması 300 x 250 mm ebatlarında 188 folyodan oluşmaktadır. Folyolar onarlı biçimde bir araya getirilmiştir. Araştırmacı Cavallo, Luka ve Yuhanna İncilleri'nin ikinci ayrı bir cilt oluşturduğuna işaret etmektedir. Viyana ve *Cotton Genesis* el yazmalarından farklı olarak *Rossano İncilleri* metni iki sütun olarak yazılmıştır. Sütun başına 20 satır ve satır başına her biri 6 mm boyunda on harf, bir diğer deyişle sayfa başına yaklaşık 400 karakter bulunmaktadır. İnciller'in giriş sözlerini içeren ilk üç satır altın, kalan kısmı ise tamamen gümüş yazılmıştır<sup>75</sup>.

*Rossano İncilleri*'nde resim formatı *Viyana Genesis* ve *Cotton Genesis* el yazmalarından farklı şekilde düzenlenmiştir. Metinle iç içe geçmek yerine, resimli folyolar el yazmasının başında ve bir arada yer almaktadır. Loerke göre; orijinal eserde bulunan yaklaşık 20 adet önsöz niteliğindeki folyodan sadece dokuzu günümüze ulaşmıştır. İnciller'den sahnelerin resmedildiği sekiz tam sayfa sekiz resim kısmen karışmıştır<sup>76</sup>.

**hie und Argyrographie von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter**, Beiträge zum Buch-und Bibliothekswesen, Vol. 28, Wiesbaden 1991, s. 13.

72 B. Zimmermann, a.g.e., s. 66.

73 V. Trost, a.g.e., s. 11-16.

74 Guglielmo Cavallo, **Ricerche Sulla Maiuscola Biblica**, Ist. Papirologico G.Vitelli-Univ. Firenze 1967, s. 101.

75 Guglielmo Cavallo, Jean Gribomont, William C. Loerke, **Codex Purpureus Rossanensis: Rossano Calabro, Museo dell'Arcivescovado**, Commentarium. Roma: Salerno 1987, s. 5.

76 G. Cavallo, J. Gribomont, W. C. Loerke, a.g.e., s. 113.

Sahneler; Lazarus'un Dirilişi (fol. 1r) (**G. 8**), Kudüs'e Giriş (fol. 1v), Tapınak'ın Temizlenmesi (fol. 2r), Bakireler (fol. 2v), Son Akşam Yemeği (fol. 3r), Ayak Yıkama (fol. 3v), Havari Komünyonu (fol. 4r), Bahçede İstirap (Getsemani'de İsa) (fol. 4v), İncil Yazarları'nın büstleri (fol. 5r), Eusebius'un Karpianus'a Mektubu (fol. 6v), Kör Adamın İyileştirilmesi (fol. 7r), Merhametli İnsan (fol. 7v), İsa Pilatus'un Önünde (fol. 8r), Yahuda'nın İntiharı (fol. 8r), İsa Herod'un Önünde (fol. 8v) ve tam sayfada Aziz Markos portresidir (fol. 121r). Günümüze kadar ulaşan sahneler tek bir İncil metninden oluşmamaktadır.

Günümüze kadar gelmiş folyolarda içindekiler niteliğindeki Matta için kephalea<sup>77</sup> listesi bulunan iki sayfa kaybolmuştur. Ayrıca Kanon Tabloları için de içindekiler bölümü bulunmaktadır. Fol. 5r'da "İncillerin Düzeninin Kanon Esasları" sözcüklerini çevreleyen dairesel bir çerçevenin içinde Dört İncil yazarının küçük büstleri bulunmaktadır. Bununla birlikte Eusebius'un Karpianus'a Kanon tablolarının kullanımı ile ilgili yazdığı mektubun yarısının yer aldığı bir diğer sayfa da bulunmaktadır. Bu bilgiler ışığında; okuyucunun İnciller'de yer alan paralel pasajlar arasında karşılaştırma yapabilmesine veya söz konusu pasajın yalnızca bir İncil'de bulunduğunu kesinleştirmesine imkân sağlayacak bütün bir Kanon Tablosu setinin kaybolduğu anlaşılmaktadır<sup>78</sup>.



**G. 8.** Rossano İncilleri, fol. 1r (K. Weitzmann, *Late Anq.*, r. 29)

<sup>77</sup> İncil konulu el yazmalarında her İncil'in konularına göre bölümlerini gösteren kephalea (κεφάλαια), her bir konuya atfedilen numaralar ile İncil metninin içinde belirtilir. Bkz. Samer Soreshow Yohanna, *The Gospel of Mark in the Syriac Harklean Version: An Edition Based upon the Earliest Witnesses*, Gregorian Biblical Book Shop 2015, s. 80.

<sup>78</sup> G. Cavallo, J. Gribomont, W. C. Loerke, *a.g.e.*, s. 166.

El yazmasında bulunan resimli sayfaların düzeni dikkat çekicidir. Sahneler sayfanın üst kısmının üçte birinde veya daha küçük bir kısmına resmedilmiştir. Sahneler; beş folyoda İncil'den alıntının, üç folyoda kephalion, dört folyo ise metin olmaksızın betimlenmiştir. Uzun rulolar üzerinde Kutsal Kitap'tan alıntılar ile betimlenen dört Eski Ahit yazarı, sayfanın yaklaşık üçte ikisini kaplamaktadır. Sahnelere gönderme yapan metinlerden Lazarus'un Dirilişi sahnesinin altında soldan sağa doğru yazılmış şu metin ile karşılaşırız: Davud betimlemesinin altında “*Rab öldürür, diriltir de; ölümler diyarına indirir ve çıkarır.*” (I Samuel 2: 6)/Hoşea betimlemesinin altında “*Onları fidyeye kurtaracağım, ölümler diyarının elinden, ölümden fidyeye kurtaracağım.*” (Hoşea 13: 14)/Davud: “*Tanrı'yı sev mucizeler yaratan yalnızca O'dur*” (Mezmurlar 72: 18)/Yeşaya: “*Ölümler dirilecek, mezarında yatanlar kaldırılacak*” (Yeşaya 26: 19) Eski Ahit yazarlarının kullanılmadığı fol. 8r ve 8v'da sahneler tam sayfaya resmedilmiştir. Bu folyolarda Matta 27: 2-5 ve Luka 23: 7'den alıntılara yer verilmiştir.

Dört İncil yazarının tasvirlerine ek olarak *Rossano İncilleri*'nde geleneksel “evangelist portreleri” olarak bilinen tam sayfada İncilci Markos'un resmi bulunmaktadır. İkonoklastik Dönem sonrası yaygın görülen evangelist portreleri Rossano İncillerinde resmedilen Markos portresinin Bizans Dönemi el yazmalarındaki evangelist portrelerin İkonoklastik Dönem öncesi dönemden günümüze kadar gelen tek örneği olduğunun düşünülmesine rağmen, araştırmacı Kresten ve Prato resmin bulunduğu bifolyonun 6. yüzyılda değil daha sonraki dönemlerde eklenmiş olduğuna dair güçlü kanıtlar öne sürmüşlerdir<sup>79</sup>. Ancak Lowden, İkonoklastik Dönem öncesi Bizans el yazmalarındaki tam sayfa evangelist portrelerin bulunmamasını, tamamen şans eseri günümüze kadar gelememelerinden kaynaklandığını söyler. Yazar, dönemin anıtsal resim sanatı örneklerinden 6. yüzyıla tarihlenen Ravenna'daki San Vitale mozaiklerinde İncil yazarlarının betimlenmiş olmasını kanıt olarak sunmaktadır<sup>80</sup>.

*Rossano İncilleri*'nin 6. yüzyılın ikinci yarısına ait bir eser olduğuna ilişkin genel bir fikir birliği bulunmaktadır. Ancak üretim yerinin *Viyana Genesis* ile kurulan bağlantıdan dolayı Suriye/Filistin bölgesi olabileceği, düşünülmektedir. Bununla birlikte araştırmacı Loerke'ye göre üretim yerinin Kudüs olabileceği görüşü sağlam temellere dayandırılmamıştır<sup>81</sup>. Metinsel, litürjik, paleografik ve sanat tarihine dayandırılan temelleri başlangıçta oldukça ikna edici görülebilir, ancak bu temeller yalnızca birkaç sabit referans noktasına sahiptir ve kısmen karşılıklı olarak birbirine bağımlıdır. Yine de Konstantinopolis ve başka diğer büyük üretim merkezleri de olası alternatifler olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Sonuç olarak kitabın kim tarafından, kimin için, neden yapıldığını veya tam olarak nerede ve hangi tarihte üretildiği bilinmemektedir.

79 Otto Kresten, Giancarlo Prato, “Die Miniatur des Evangelisten Markus im Codex Purpureus Rossanensis: Eine Spätere Einfügung”, *Römische Historische Mitteilungen*, Vol. 27, 1985, s. 381-399.

80 J. Lowden, *a.g.e.*, s. 21.

81 G. Cavallo, J. Gribomont, W. C. Loerke, *a.g.e.*, s. 166.

## 2. *Sinop İncilleri* (Codex Purpureus Sinopensis Paris, Suppl. Gr. 1226 / LDAB 2902)

Günümüzde Paris Bibliothéque Nationale’de bulunan resimli ancak oldukça zarar görmüş Yunanca el yazması<sup>82</sup>, bir Fransız topçu subayı tarafından Sinop’ta yaşlı bir Rum kadından 1899’da satın alınmıştır. Sadece Matta İncili’nden kırk üç folyo içermektedir ve yaklaşık 300 x 250 mm ebadındadır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın başlarında Ukrayna’da Mariupo/Zhdanov’da bir folyosu daha bulunmuş, ancak tekrar kaybolmuştur<sup>83</sup>.

El yazması metni 7 mm uzunluğunda tamamı altın büyük harflerle, purpura parşömen üzerine yazılmıştır; bu özelliğinden dolayı *Rossano İncilleri*’nden daha pahalı ve görkemli bir eser olduğu söylenebilir. *Rossano İncilleri*’nden farklı olarak iki sütun metin düzeni yerine tek sütun kullanılmıştır. Ancak 200 x 180 mm boyunda kareye yakın bir format göze çarpmaktadır. Daha büyük yazı biçiminden dolayı satır başına yalnızca 18 harf ve sayfa başına ise 16 satır (resimli sayfalarda ise 15 satır), böylece sayfa başına 300’den daha az karakter barındırmaktadır. Araştırmacı Omont’un hesaplamalarına göre Matta İncili’nin tam metni 145 folyo (toplam 290 sayfa) gerektirmektedir<sup>84</sup>. Ayrıca önsöz özelliği taşıyan Kanon Tabloları’nın, Eusebius’tan Carpianus’a mektubun ve Matta için bir kephalea listesinin yanı sıra olası imgelerin de yer alacağı düşünüldüğünde tek bir İncil’in en az 160 folyodan oluşması gerektiğini ön görmektedir. Bu durumda *Rossano İncilleri*’nin iki ciltli düzeni ile karşılaştırıldığında, Matta ve Markos İncillerinin özgün eserde 250 folyoluk tek bir kodeks oluşturacağı söylenebilir. *Sinop İncilleri*’nde yer alan Matta İncili tek bir cilt oluşturmak için kalın olduğu düşünülür. Çünkü o dönemde geniş formattaki dört ciltlik İncil setinin üretimine yönelik fiziksel kanıt bulunmamasından dolayı tahmin yapmak oldukça güçtür. Ancak, Ravenna’da 5. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen sözde Galla Placidia’nın olduğu düşünülen mozolenin mozaik süslemelerinde bir martir figürü, üzerlerinde İncil yazarlarının isimleri olan dört kalın cilt bulunan bir dolaba doğru uzanmaktadır. Söz konusu örnek öngörüğü kanıtlar niteliktedir<sup>85</sup>.

*Sinop İncilleri*’nin günümüze kadar ulaşan beş folyosunun alt marjlarında resimlemeler bulunmaktadır. Resimler; Herod’un Ziyafeti ve Vaftizci Yahya’nın Ölümünü (fol. 10v); Ekmeklerin Çoğaltılması (fol. 11r), Beş Bin Kişinin Doyurulması ve Dört Bin Kişinin Doyurulması mucizeleri (fol. 15r), Eriha’nın İki Kör Adamının İyileştirilmesi (fol. 29r) (G. 9) ve İncir Ağacının Lanetlenmesi (fol. 30v) sahnelerini

82 André Grabar, *Les Peintures de l’Évangélique de Sinope* (Bibliothéque nationale., Suppl. gr. 1286), Paris, 1948.

83 J. Lowden, *a.g.e.*, s. 22.

84 Henri Omont, *Notice sur un très Ancien Manuscrit Grec de l’évangile de saint Matthieu*, Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques Bd. 36, 2., 1901, s. 599-676.

85 Friedrich Wilhelm Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Grimm, Baden 1958, s. 5-6.

içermektedir. İncil resimleri merkezde, sağ ve solda iki Eski Ahit yazarının ellerinde kısa metinler içeren rulolar görülmektedir. Sayfa düzenlemesi itibariyle *Rossano İncilleri*'ne benzemektedir, ancak söz konusu İncil'deki resimler metne sıkı sıkıya bağlıdır.



G. 9. Sinop İncilleri, fol. 29r

(<https://theindex-princeton-edu.uaccess.univie.ac.at/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=4758E506-75AE-4B24-B905-52BCFB8EAC1B>)

*Sinop İncilleri* genel kaniya göre 6. yüzyılda yapılmıştır, ancak kim tarafından, kim için ya da ne için ne zaman, nerede yapıldığını bilinmemektedir. Metinsel olarak Rossano ve iki resimsiz purpura İncil ile bağlantılıdır. Bunlardan biri olan “Kodeks N”, St. Petersburg, Londra, Patmos, New York, Roma, Viyana, Lerma, Atina ve Selanik’teki koleksiyonlar arasında dağıtılmıştır, diğeri ise Kodeks F (Φ) önceden Arnavutluk Berat’ta, şu an ise Tiran’da bulunmaktadır<sup>86</sup>. Sıklıkla öne sürülen Konstantinopolis ya da Suriye/Filistin bölgesi muhtemel menşe yerleri olarak düşünülmektedir.

### 3. *Viyana Genesis* (Vindob. Theol. gr. 31 / LDAB 3078)

Erken Bizans Dönemi gösterişli purpura kodeksler grubuna ait olan *Viyana Genesis*, günümüzde Viyana Österreichische National Bibliothek’te akrilik plakalarda muhafaza edilmektedir.

*Viyana Genesis*’in günümüze yalnızca 48 resimden oluşan 24 folyosu ulaşabilmiştir. El yazmasında İlk Günah ve Cennetten Kovuluş sahnelerinden Yakup’un Ölümü sahnesine kadar süren öyküler yer almakla birlikte var olan sahneler arasında boş-

<sup>86</sup> G. Cavallo, J. Gribomont, W. C. Loerke, a.g.e., s. 193-211.



luklar bulunmaktadır. Bununla birlikte Tevrat Yaratılış öyküsünün başlangıcı ve sonu bulunmamaktadır. Araştırmalara göre el yazmasının Tevrat Yaratılış metnini içeren tek bir ciltten ve tamamının 96 folyo ve 192 resimden oluştuğu, bununla birlikte tüm sahnelerin toplamının 400 ya da 500 adet olduğu tahmin edilmektedir<sup>87</sup>.

Yaklaşık 304/326 x 245/265 mm boyutunda olan folyolar dört bifolia bir diğer deyişle “kuaternion” şeklinde bir araya getirilmiştir. Her biri aynı düzende olan sayfaların üst yarısı metin için, alt yarısı ise resim için ayrılmıştır. Yazıcılar; metinde tek sütun düzeni kullanmış olup satır sayıları sayfalara göre 11 ile 17 arasında farklılık göstermektedir. Satır sayılarına bağlı olarak harflerin yüksekliği ise 3 mm ile 5 mm arasındadır. Sayfa başına 331 ile 744 arasında farklılık gösteren karakter sayılarına göre en yoğun yazılmış sayfa en az yazı olan sayfanın iki katı kadar metin içermektedir.

İki yazıcının el yazmasını tamamlamış olduğu düşünülmektedir. İlk yazıcı 1-12, ikinci yazıcı ise 13-24 arası folyolardan sorumludur. Çizilmiş çizgiler dışına çıkarak yazıya devam eden ilk yazıcı, cümleleri sayfanın sonunda bitirmeye özen göstermiştir. Her iki yazıcının da “Kutsal Kitap Majiskül” (maiuscula biblica) stilini kullandığı görülmektedir. Ancak ilk yazıcının 6. yüzyıl, ikinci yazıcının ise daha önceki dönemlere ait yazı üslubu kullanmış olduğu anlaşılmaktadır. *Septuagint* metni içeriğine sahip olan *Viyana Genesis* metninde pek çok hatanın bulunduğu araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir. Söz konusu hataların Yunancanın dil gelişimi sürecinde bölgesel olduğu öne sürülmüştür<sup>88</sup>. Bununla birlikte resimlerin mi metnin mi önce üretilmiş olduğu belirlenmemektedir<sup>89</sup>.

Paleografik kanıtlar *Viyana Genesis*'in üretim yerinin Suriye-Filistin bölgesi olduğu göstermektedir. Bununla birlikte resimlerde kullanılan bazı unsurlar bu nedenleri destekler niteliktedir. Örneğin; fol. 2v'de (G. 10) görülen hayvan figürlerinin biçim özellikleri açısından (özellikle hörgüçlü sığır)<sup>90</sup> Suriye ve Küçük Asya kökenli olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda purpura parşömen üzerine gümüşle yazma geleneğinin genellikle Suriye-Filistin bölgesine atfedilmesi de bir diğer kanıt olarak gösterilebilir<sup>91</sup>.

87 Otto Mazal, *Kommentar zur Wiener Genesis*, Frankfurt 1980, s. 13-27.

88 Ancak Viyana Genesis metninin “Rustik Büyük Harf” yazı stiline ve Latince yazılmış olan *Vergilius Romanus*'a göre daha kolay anlaşılabilir olduğu söylenebilir. Günümüzde Vatikan Biblioteca Apostolica'da Vat. lat. 3225 künyesiyle bulunan *Vergilius Vaticanus* (Vatikan Virgil) yaklaşık 400 yılında Roma'da üretilmiş olup, Virgil'in Aenēis ve Georgica eserlerinden parçalar içermektedir. Detaylı bilgi için bkz. David H. Wright, *The Vatican Vergil, a Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley 1993.

89 B. Zimmermann, *a.g.e.*, s. 60.

90 Hörgüçlü sığırlar kısa burunlu, geniş alınlı, hilal formu kıvrık boynuzlu, kahverengi, siyah ve gri renklerle betimlenmiştir. Bu karakteristik özellikler Antik Dönem ve Orta Çağ'da Suriye ve Küçük Asya'da yetiştirilen sığırları işaret eder. Bununla birlikte deve figürlerinin oldukça gerçekçi resmedilmiş olmaları sanatçıların görebildiği betimlemiş olduklarını düşündürmektedir.

91 Maria Luisa Agati, *Il libro Manoscritto da Oriente a Occidente: Per una Codicologia Comparata*, Roma 2009, s. 80-81, 271.



G. 10. Viyana Genesis El Yazması, fol. 2v. (Mazal, 1980, a.g.e., r. 4)

Araştırmacılar *Viyana Genesis*'in 6. yüzyıla tarihlendiği konusunda hemfikirlerdir. Figürlerin saç-sakal modelleri, genel ve resmi kıyafetler, diadem biçimleri ve mimari elemanlar 6. yüzyılı işaret etmektedir. Bununla birlikte diğer purpura kodeksler ile karşılaştırıldığında figürlerin hareketleri, jestleri ve mimikleri tarihlemeyi destekler niteliktedir<sup>92</sup>.

*Viyana Genesis*'te yazı malzemesi olarak purpura parşömen ve yazı için gümüş mürekkep kullanılmıştır. Araştırmacılar tarafından dana derisinden yapılmış olduğu belirtilen<sup>93</sup> yüksek kalite ve teknikte üretilmiş parşömenlerin etli ve tüylü yüzleri arasındaki farkı çıplak gözle gözlemlemek oldukça güçtür. Ancak 15.06.2016 tarihinde el yazmasının orijinali tarafımdan incelenirken, eserin restorasyonunda çalışan araştırmacılar tarafından kesin olamamakla birlikte parşömenlerin kuzu derisinden üretilmiş olabileceği belirtilmiştir.

2012'de yapılan kimyasal deneyler sonucunda *Viyana Genesis* parşömenlerinde, purpura rengini elde edebilmek için mureksden elde edilen tire morunun baskın olarak kullanıldığı kanıtlanmıştır. Tire moru ile birlikte daha az değerli boyaların da eklendiği ekstraler içinde turnusol ya da likenler bulunduğu tahmin edilmektedir. Ancak ekstraler içinde antrakinon boyası (kök boyası, kırmızı boyası, lak boyası) olmadığı

92 O. Mazal, a.g.e., s. 174-176.

93 H. Gerstinger, a.g.e., s. 28.

bilinmektedir. Bununla birlikte XFR tekniği ile yapılan analiz sonuçlarına göre; yazı için yüksek saflıkta gümüş ve düşük miktarda bakır içeren mürekkep kullanılmıştır<sup>94</sup>.

Resimlerde kullanılan renkler henüz analiz edilemediğinden renklerin nasıl üretildiği konusunda bir bilgi bulunmamaktadır. Wickhoff resimlerde kullanılan renklerin aynı olduğunu, sarı ve kahverengi tonları için toprak boya<sup>95</sup> kullanılmış olabileceğini dile getirmiştir. Azur mavisi, mavinin içine Lapis lazuli taşının karıştırılmasıyla elde edilmiş olmalıdır. El yazması resimlerinde sanatçılar detayları vurgulamak için altın rengi kullanılmıştır. Varaklar şeklinde uygulanan altın çoğunlukla kıyafetler üzerinde az da olsa güneş ışınlarını göstermek amacıyla kullanılmıştır.

*Viyan Genesis*'in en önemli özellikleri arasında resimlerin metinden daha baskın olduğu söylenebilir. Sahnelerde geleneksel şema uygulanmaya çalışılmış ya da dönemin geleneği alınıp Tevrat Yaratılış sahnelerine entegre edilmiştir. Başlıca özelliği öyküleyici bir karaktere sahip olan el yazmasında redaktör ve sanatçıların homojen çalışması görülmektedir. *Septuagint* metnini kısaltarak düzenleyen metin yazarı, yazı ve metnin uyumu göz önüne alındığında teolojiye hâkim olduğu anlaşılmaktadır.

Metin ve resimlerde Tevrat Yaratılışta geçen öykülerin ana aşamalarına yer vermiştir. Yöntem olarak metinde kısıtlamaya gidilmesi tercih edilmiş ve böylece sadece önem arz eden olayların ön plana çıkmasına olanak sağlanmıştır. Örneğin uzun konuşmaların, soy tanımlamalarının, duaların metne eklenmediği görülmektedir. Hem redaktörün hem sanatçıların mevcut alanı maksimum düzeyde kullanmaya çalıştıkları görülmektedir. Resimlerde tekrardan kaçınılmış ve metinde yer alan eylem sayısının, sahne sayısına çoğunlukla denk geldiği tespit edilmiştir. Metindeki kısıtlamalar konulara göre farklılık göstermekle birlikte, metne bağlı betimlenen resimlerde de sahne sayısı değişkenlik göstermektedir. Sahnelerin; kronolojik sıraya göre art arda resmedildiği durumlar görüldüğü gibi okuma yönlerinin farklı olarak konumlandırıldığı durumlara da rastlanmaktadır. Eğer bir figür farklı konuşma ya da eylem içerisindeyse, aynı resimde ikinci kere betimlendiği durumlar da bulunmaktadır.

Redaktör ve sanatçılar Yusuf öyküsünde bazı değişiklikler yapmış olsalar dahi Tevrat Yaratılış metni tümüyle el yazmasına aktarılmaya çalışılmıştır. Yusuf konulu folyolarda bulunan metinlerde genellikle son cümle yarıda kesilmiş ve bir sonraki folyoda metne devam edilmiştir. Bununla birlikte, metin-resim ilişkisinin sağlanmadığı durumlar olmakla birlikte metinlerin kısaltılması bazı eylemlerin temsil edilme zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Yusuf öyküsünün betimlenmesinin en önemli karakteristik özelliklerinde biri Tevrat Yaratılış metninde olmayan betimlemelerle

94 Maurizio Aceto, vd., "First Analytical Evidences of Precious Colourants on Mediterranean Illuminated Manuscripts", *Spectrochimica Acta Part A Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, Vol. 95, 2012, s. 241-243.

95 Toprak boyalar mermer ve destiseng olarak adlandırılan el taşının yardımı ile ezilip, macun kıvamına getirilerek kullanılır.

(Yusuf'la Benyamin'in Ayrılması, fol. 15v'de (G. 11) tanımlanamayan iki sahne gibi) süslenmiş olmasıdır. Bununla birlikte, öykünün sonlarına doğru eylem sahnelerinin azalmasından dolayı tek sahneler oldukça fazladır.



G. 11. Viyana Genesis el yazması, fol. 15v. (Mazal, 1980, a.g.e., r. 30)

*Viyana Genesis* el yazmasında çalışmış olduğu düşünülen sanatçılarla ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Ancak yaptığımız araştırmalar ve gözlemlere göre diğer çalışmalardan farklı olarak günümüze ulaşan folyolar dahilinde *Viyana Genesis*'te toplam sekiz sanatçı ve bir yardımcının çalıştığını öngörmekteyiz (G. 12). Özellikle Roma Dönemi sanat üslubunun baskın olduğu *Viyana Genesis* sanatçılarının ortak resim modellerini kullanmış olabileceği düşünülmektedir. Bununla birlikte, araştırmacılar tarafından bir ya da iki modelin kullanıldığı düşünülen *Viyana Genesis*'te sanatçıların her bir figür için model kullanılıp kullanılmadığı ise anlaşılabilir değildir. Çünkü figürler ve ikinci elemanlar fazlasıyla özgürce resmedilmiştir. Yine araştırmacılara göre metin ile oldukça iç içe resmedilen Yusuf'un öyküsünde ise söz konusu modele/modellere bağlı kalındığı görüşü yaygındır. *Viyana Genesis*'te ortak resim modelleri örnek alınmış olabilir ancak el yazmasının bütününde herhangi bir modele bağlı kalmaksızın sanatçıların yaratıcılıklarını kullanmış olmaları muhtemeldir.

Folyo	Resim	F. Wickhoff	C.R. Morey	H. Gerstinger	P. Buberl	O. Mazal	P. Serdar Dinçer					
Fol 1	r. 1 (fol. 1r) r. 2 (fol. 1v) r. 3 (fol. 2r)	Miniatürist	A sanatçısı	1. sanatçı	I. sanatçı	1. sanatçı	1. sanatçı					
Fol 2	r. 4 (fol. 2v) r. 5 (fol. 3r)					2. sanatçı		I. sanatçı ve yardımcı				
Fol 3	r. 6 (fol. 3v) r. 7 (fol. 4r)	Miniatürist		1. sanatçı								
Fol 4	r. 8 (fol. 4v) r. 9 (fol. 5r) r. 10 (fol. 5v)	Miniatürist yardımcısı				2. sanatçı						
Fol 5	r. 11 (fol. 6r) r. 12 (fol. 6v) r. 13 (fol. 7r)	Miniatürist yardımcısı		1. sanatçı		II. sanatçı	3. sanatçı	2. sanatçı				
Fol 6	r. 14 (fol. 7v) r. 15 (fol. 8r) r. 16 (fol. 8v) r. 17 (fol. 9r)	Miniatürist		2. sanatçı			4. sanatçı		3. sanatçı			
Fol 7	r. 18 (fol. 9v) r. 19 (fol. 10r) r. 20 (fol. 10v) r. 21 (fol. 11r) r. 22 (fol. 11v) r. 23 (fol. 12r) r. 24 (fol. 12v)	Miniatürist		B sanatçısı		3. sanatçı	III. sanatçı	6. sanatçı		4. sanatçı		
Fol 8	r. 25 (fol. 13r) r. 26 (fol. 13v) r. 27 (fol. 14r) r. 28 (fol. 14v) r. 29 (fol. 15r) r. 30 (fol. 15v) r. 31 (fol. 16r) r. 32 (fol. 16v) r. 33 (fol. 17r) r. 34 (fol. 17v) r. 35 (fol. 18r) r. 36 (fol. 18v)	Renk sanatçısı		A sanatçısı		1. sanatçı	IV. sanatçı	7. sanatçı	1. sanatçı			
Fol 9	r. 37 (fol. 19r) r. 38 (fol. 19v) r. 39 (fol. 20r) r. 40 (fol. 20v) r. 41 (fol. 21r) r. 42 (fol. 21v) r. 43 (fol. 22r) r. 44 (fol. 22v) r. 45 (fol. 23r) r. 46 (fol. 23v) r. 47 (fol. 24r) r. 48 (fol. 24v)	Renk sanatçısı yardımcısı				4. sanatçı				V. sanatçı	8. sanatçı	5. sanatçı
Fol 10	r. 21 (fol. 11r) r. 22 (fol. 11v) r. 23 (fol. 12r) r. 24 (fol. 12v) r. 25 (fol. 13r) r. 26 (fol. 13v) r. 27 (fol. 14r) r. 28 (fol. 14v) r. 29 (fol. 15r) r. 30 (fol. 15v) r. 31 (fol. 16r) r. 32 (fol. 16v) r. 33 (fol. 17r) r. 34 (fol. 17v) r. 35 (fol. 18r) r. 36 (fol. 18v)	Renk sanatçısı				1. sanatçı						
Fol 11	r. 18 (fol. 9v) r. 19 (fol. 10r) r. 20 (fol. 10v) r. 21 (fol. 11r) r. 22 (fol. 11v) r. 23 (fol. 12r) r. 24 (fol. 12v) r. 25 (fol. 13r) r. 26 (fol. 13v) r. 27 (fol. 14r) r. 28 (fol. 14v) r. 29 (fol. 15r) r. 30 (fol. 15v) r. 31 (fol. 16r) r. 32 (fol. 16v) r. 33 (fol. 17r) r. 34 (fol. 17v) r. 35 (fol. 18r) r. 36 (fol. 18v)	1. sanatçı	D sanatçısı	6. sanatçı	VII. sanatçı	10. sanatçı	7. sanatçı					
Fol 12	r. 37 (fol. 19r) r. 38 (fol. 19v) r. 39 (fol. 20r) r. 40 (fol. 20v) r. 41 (fol. 21r) r. 42 (fol. 21v) r. 43 (fol. 22r) r. 44 (fol. 22v) r. 45 (fol. 23r) r. 46 (fol. 23v) r. 47 (fol. 24r) r. 48 (fol. 24v)	2. sanatçı	E sanatçısı	7. sanatçı				VIII. sanatçı	11. sanatçı	8. sanatçı		
Fol 13	r. 46 (fol. 23v) r. 47 (fol. 24r) r. 48 (fol. 24v)	3. sanatçı	F sanatçısı	8. sanatçı								
Fol 14	r. 46 (fol. 23v) r. 47 (fol. 24r) r. 48 (fol. 24v)	3. sanatçı	F sanatçısı	8. sanatçı	VIII. sanatçı	11. sanatçı	8. sanatçı					

### G. 12. Araştırmacılara Göre Viyana Genesis'de Çalışan Sanatçılar

(Pınar Serdar Dinçer, Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları: Viyana Genesis, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi 2016, s. 320, tablo 7)

## Sonuç

“Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları” çalışmasının bu bölümünde çalışmada bahsi geçen el yazmalarının genel olarak gözden geçirilmesi yerinde olacaktır. Orijinalinde yaklaşık 500 resmin yer aldığı varsayılan iki adet Tevrat Yaradılış metni içerikli el yazması bulunmaktadır. Bir diğer eser 69 resimli bir Pentateuch'tur. Toplamda 60'tan fazla minyatür olduğu varsayılan ancak günümüze dört resimli sayfa gelebilmiş bir Krallar Kitabı da bulunmaktadır. Altı adet İncil metni içerikli el yazması ya da parçası vardır. Görünen o ki günümüze gelebilen el yazmalarının büyük kısmı kaybolmuştur. Bununla birlikte varlığından haberdar olmadığımız pek çok resimli el yazması da iz bırakmadan kaybolmuş olabilir.

4. yüzyılda tomar halindeki kitapların yerini daha dayanıklı ve daha maliyetli parşömen kodeksler almıştır. Kutsal Kitap resimlemelerinin el yazmalarına eklenmesi ve düzeni hakkında bir dizi kararlar el yazmalarının kullanımını daha pratik bir hale getirmek için tomar formu yerine kodeks formu kullanılmaya başlanmıştır. Kutsal Kitap resimlemelerinin nasıl veya ne zaman kullanılmaya başlandığı ise ayrı bir çalışma konusudur. Şüphesiz ki papirüslerde resimlemelerin olduğu bilinmektedir. Örneğin; Hristiyanların imge kullanmaya başlamasından çok önce Helenistik Dönemde metinlerin başlangıcındaki yazar portrelerine papirüs tomarlarında yer verilmiştir<sup>96</sup>. Geç Roma Erken Bizans Dönemine ait diğer eserlerde olduğu gibi mevcut Yunan-Roma geleneğini benimsemiş oldukları söylenebilir. Yine de bu durumdan Hristiyanların 6. yüzyıldan önce herhangi bir yüzyılda dini içerikli el yazmalarında yazar portrelerine yer vermiş olabileceği sonucu çıkarılamaz. Ancak olabilirliği konusunda düşünmemize ve başka kanıtları aramamızı sağlar.

Kutsal Kitap resimlemelerini el yazmalarına dahil etmeden önce pek çok konuya karar verilmesi gerekiyordu. Çünkü kullanılan malzemeler oldukça maliyetliydi. İlk dikkat edilmesi gereken husus resimlerin; düzeni, fiziksel yapıya uygunluğu ve metin ile ilişkisiydi. Resimlerin döngü şeklinde mi, tek sahne şeklinde mi ya da tam sayfa mı yarım sayfa mı yoksa marjlara mı yerleştirilmesi gerektiğine baştan karar verilmeliydi.

Bu çalışmada ele alınan el yazmaları, yukardaki soruların pek çok farklı şekilde yanıtlanabileceğini göstermektedir. Tam sayfa resimlemeler *Rossano*, *Rabbula*, *Aziz Augustus İncilleri*'nde ve *Ashburnham Pentateuch*'ta bulunmaktadır. *Rabbula İncilleri* (Örneğin; Çarmıh sahnesi), *Quedlinburg Itala*, *Aziz Augustus İncilleri* ve *Ashburnham Pentateuch*'ta resimler tam sayfa ancak çeşitli birimlere bölünmüştür. Marj resimlerine<sup>97</sup> örnek olarak *Sinop İncilleri* ve *Rabbula İncilleri* gösterilebilir. İmgelerin metinlerin içinde yer aldığı entegre resimlemeler *Cotton Genesis*, *Quedlinburg Itala* ve *Ashburnham Pentateuch*'tadır. Yarım sayfa resimler ile aynı hizada ayarlanmış metin düzenlemesi *Viyana Genesis*'te görülmektedir.

Söz konusu el yazmalarında metin-resim ilişkisinin sunuş biçimi de birbirlerinden farklıdır. Kutsal Kitap metinlerini birebir mi yoksa yorumlanarak mı resmedilmiştir? Erken dönem el yazmaları bu konuya da alternatif yanıtlar sunmaktadır. Metinde geçen hikayenin birebir verildiği resimlemeler *Cotton Genesis*, *Viyana Genesis* ve *Sinop İncilleri*'nde bulunmaktadır. Tek resimde birkaç sahnenin verilmesi *Cotton Genesis*, *Viyana Genesis* ve *Ashburnham Pentateuch*'ta görülür. Resmin içine yerleştirilen uzun metinler *Ashburnham Pentateuch*'ta, birkaç ayrı imgenin peşinden gelen bir dizi metne

96 K. Weitzmann, *Anc. B. Illu.*, s. 116-127.

97 Bir diğer aydınlatılması gereken konu marj resimlemelerinin kökenidir. Bazı bilimsel, teknik veya matematiksel içerikli el yazmalarının başlangıçtan itibaren, şematik resimlemeler ihtiyacı duyulduğu açıktır. Kutsal Kitap resimlemelerinde ise yerden tasarruf etmek ya da metni takip edene yardımcı olmak amacıyla bahsi geçen hikayeyi hatırlatacak bir sahne ya da sembolik bir unsurla marjlar süslenmiş olabilir.



refere etmesi ise *Quedlingurg Itala*'da rastlanır. Kutsal Kitap anlatısına farklılaştırılmış bir okumaya işaret eden eklenmiş Kutsal Kitap dışı figürler veya sahneler *Viyana Genesis* ve *Ashburnham Pentateuch*'ta bulunur. Metnin içeriğiyle hiçbir bağlantısı olmayan tam sayfa önsöz niteliğindeki resimleme *Rabbula İncilleri*'nde karşımıza çıkar.

Kutsal Kitap imgelerinin sayfa düzeni ve fiziksel konumları yerine içeriğinin incelenmesi konuya bir başka bakış açısı getirebilir. Kutsal Kitap resimlemelerindeki pek çok imge öyküleyici özelliktedir. *Quedlinburg Itala*'da bulunan el yazıları bu tür resimlerin nasıl uygulanacağına dair rehberlik etmektedir. Bu durum öyküleyici imgelerin yaratılmasında tek yol olarak görülmemelidir, ancak bilinen tek yoldur. Yine de tarihleme ve üretim yerlerini belirleme konusunda bilgi sağlayamayacaktır.

İçerik açısından açıklanması zor ve belki de kanıt olarak daha değerli olan önsöz niteliğinde döngülerde bulunan tam sayfa resimlemelerdir. *Rabbula İncilleri*'nde İncil metninde kaydedilmemiş olayların (Örneğin; Pentekost sahnesi) imgeleri bile bulunmaktadır ve hatta Bakire ve Çocuk gibi öyküleyici olmayan imgeler de bulunmaktadır. Bu resimlerin Kutsal Kitap el yazmalarında bulunuşlarını açıklamak için varsayımda bulunmak gerekecektir. Söz konusu resimlerin, Kutsal Kitap imgelerine aşına olan okuyucu için süsleme amaçlı yapılmış olmalıdır. Çünkü bu resimler kilise duvarlarında, fildişi eserlerde, kumaşlarda vb. bulunuyordu.

Erken dönem resimli el yazmaları çalışırken el yazmalarının döneminde üretilen sakrofağlarla, fildişi eserlerle, mozaiklerle, duvar resimlemeleriyle, kumaşlarla, gümüş tabaklarla karşılaştırarak çalışmalar detaylandırılabilir. Bununla birlikte erken dönemden günümüze kadar ulaşılmış dini içerikli olan ya da olmayan (*Ambrosiana Iliad*, *Viyana Dioskurides*, *Vatikan Vergil* ve *Roman Vergil* gibi) el yazmaları da bir diğer karşılaştırılması gereken örneklerdir. Daha sonraki dönemlere ait dini içerikli el yazmaları da etkileşimi görmek açısından karşılaştırmalara dahil edilebilir. Örneğin *Codex Amiatinus*, *Utrecht Psalter*, *Vatikan Krallar Kitabı*, *Vatikan Cosmas*, *Sacra Parallela* ve *Octateuchs* gibi eserler bunlardan birkaçıdır.

Bütün bu gözlemler bir araya geldiğinde öncelikle erken dönem dini el yazmalarının resimlemeleri için tek bir kural olmadığı söylenebilir. Günümüze kadar gelen el yazmaları teknik açıdan benzerlikler barındırsalar da pek çok açıdan farklılık göstermektedir. Kayıp folyolar üzerine yapılan çalışmalar esnasında bu hususun göz önünde bulundurulması gerekir.

Sonuç olarak, günümüze 6. yüzyıl örnekleri ulaşılmış olsa dahi resimli Kutsal Kitap el yazmalarının 4.-5. yüzyıllardan itibaren artan bir ivmeyle gelişen Hristiyanların kutsal imgelere olan talebinin bir karşılığı olduğu kanısındayım. 5. yüzyılda kiliselerde ortaya çıkmaya başlayan ve Kutsal Kitap resimlemelerinde kullanılan detaylı döngüler Hristiyan sanatını değiştirmiş ve geliştirmiştir. Antik dönem el yazmaları

rında yer alan öyküleyici resimlemelerin Hristiyan el yazmalarındaki benzer olguları taşıdığı düşüncesi kanıtlara dayanmamaktadır. Ancak etkileşim olduğu göz ardı edilmemelidir. 5. ve 6. yüzyıllar boyunca resimli el yazmalarına talebin artmasıyla üreticiler farklı tasarımlar uygulamışlardır. Bundan dolayı günümüze ulaşan ve bu araştırmanın konusu olan el yazmalarının her birisinin ünik olduğunu söyleyebiliriz.

Hristiyanlık, İkonaklastik Dönemin başlarına kadar büyük oranda imgeler dinine dönüşmüştür. Kutsal Kitap el yazmalarına resimlerin dahil edilişi, kanımca bu değişime aracı olmuş, hatta onu güçlendirmiş ve hızlandırmıştır.

**Finansal Destek:** Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları: Viyana Genesis başlıklı doktora tez çalışması Anadolu Üniversitesi BAP Komisyonunca kabul edilen 1309E316 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir ve finansal destek almıştır. Aynı zamanda bu çalışma TÜBİTAK 2214-A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı proje kapsamında desteklenmiştir.

### Kaynakça/References

- ACETO, Maurizio, vd., “First Analytical Evidences of Precious Colourants on Mediterranean Illuminated Manuscripts”, **Spectrochimica Acta Part A Molecular and Biomolecular Spectroscopy**, Vol. 95, 2012, s. 235-245.
- AGATI, Maria Luisa, **Il Libro Manoscritto da Oriente a Occidente: Per una Codicologia Comparata**, Roma 2009.
- BERNARDELLI, Azzali; FIRENZE Giovanna, **Tertullianus, Quintus Septimius Florens**, Scorpice 1. 1-5. Nardini 1990.
- CAVALLO Guglielmo; GRIBOMONT Jean; LOERKE C. William, **Codex purpureus Rossanensis: Rossano Calabro, Museo dell’Arcivescovado**, Commentarium. Roma: Salerno 1987.
- CAVALLO, Guglielmo, **Dioscurides Neapolitanus Biblioteca Nazionale di Napoli Codex ex Vindobonensis Graecus 1 Commentarium a cura di Carlo Bertelli, Salvatore Lilla, Guglielmo Cavallo Roma**, Salerno Editrice-Graz-Austria, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt 1992.
- CAVALLO, Guglielmo, **Ricerche Sulla Maiuscola Biblica**, Firenze 1967.
- COMTE DU MESNIL DU BUISSON, Robert, **Les Peintures de la Synagogue de Doura-Europeo**. Rome 1939.
- DEGERING, Hermann; BOECKLER, Albert, **Die Quedlinburger Itala fragmente**, 2. vol. Berlin 1932.
- DEICHMANN, F. Wilhelm, **Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna**, Grimm, Baden 1958.
- DİNÇER SERDAR, Pınar, Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları: Viyana Genesis, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Eskişehir 2016.
- GERSTINGER, Hans, **Die Wiener Genesis. Textband zur Faksimile**. Wien 1931.
- GERSTINGER, Hans, **Dioscurides. (De materia medica, [Ausz.]) Codex Vindobonensis Med. Gr. 1 der Österr. Nationalbibliothek. ([Nebst] Commentarium.)**, Graz: Akadem. Druck-u. Verlagsanst 1965-1970.
- GOODENOUGH, Erwin Ramsdell, **Jewish Symbols in the Greco-Roman Period**, Vol. XII. New York 1965.

- GRABAR, André, **Christian Iconography: A Study of Its Origins**, Princeton 1968.
- GRABAR, André, **Les Peintures de l'Évangélaire de Sinope (Bibliothèque Nationale., Suppl. gr. 1286)**, Paris 1948.
- GRABAR, André; NORDENFALK, Carl, **Early Medieval Painting From the Fourth to the Eleventh Century: Mosaics and Mural Painting**, Lausanne and New York 1957.
- HEMPEL, Heinz-Ludwig, "Zum Problem der Anfänge der AT-Illustration", **Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft**, LXIX 1957, s. 103-131.
- KÁDÁR, Zoltán, **Survivals of Greek Zoological illuminations in Byzantine Manuscripts**, Budapest 1978.
- KOZODOY, Ruth L., "The Origin of Early Christian Book Illumination: The State of the Question Author(s)", **Gesta**, Vol. 10, No. 2, 1971, s. 33-40.
- KRESTEN, Otto; PRATO, Giancarlo, "Die Miniatur des Evangelisten Markus im Codex Purpureus Rossanensis: Eine Spätere Einfügung", **Römische Historische Mitteilungen**, Vol. 27, 1985, s. 381-399.
- LEROY, Jules, "Nouveaux Témoins des Canons d'Eusèbe Illustrés Selon la Tradition Syriaque", **Cahiers Archéologiques**, Vol. 9, 1957, s.117-140.
- LEVEEN, Jacob, **The Hebrew Bible in Art**, London 1944.
- LEVIN, Inabelle, **Quedlinburg Itala Fragments**. New York University, Phd Dissertation, 1971.
- LIVINGSTONE, Elizabeth A., **Diatessaron**, The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church, Great Britain 2013.
- LOWDEN, John, "The Beginnings of Biblical Illustration", **Imaging the Early Medieval Bible**, Ed. Eva R. Hoffmann, Pennsylvania 1999.
- MANGO MUNDELL, Marlia, "Where was Beth Zagba?", **Harvard Ukrainian Studies**, Vol. 7, 1983, s. 405-430.
- MAZAL, Otto, **Kommentar zur Wiener Genesis**, Frankfurt 1980.
- MOREY, Charles Rufus, **Early Christian Art**, Princeton and London 1953.
- NORDENFALK, Carl Adam Johan, **Die Spätantiken Kanontafeln Kunstgeschichtliche Studien über die Eusebianische Evangelien-Konkordanz in den Vier Ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte (Textband)**, Oscar Isacson's Boktryckery, Göteborg 1938.
- OMONT, Henri, "Peintures de l'Ancien Testament dans un Manuscrit Syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle", **Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot**, tome 17, fascicule 1, 1909, s. 85-98.
- OMONT, Henri, **Notice sur un Très Ancien Manuscrit Grec de l'évangile de Saint Matthieu**. Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques Bd. 36, 2., 1901.
- PLINIUS SECUNDUS, Gaius; WINKLER, Gerhard; KÖNIG, Roderich, **Naturkunde: Lateinisch-deutsch: 25: Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus Wild Wachsenden Pflanzen/hrsg. u. übers. von Roderich König**, Darmstadt 1996.
- SCHODDE, H. George, "The Septuagint", **The Old Testament Student**, Vol. 8, No. 4, 1888, s. 134-140.
- SÖRRIES, Reiner, **Die Syrische Bibel von Paris: Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341: Eine Frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert**, Wiesbaden 1991.
- STERN, Henri, "Quelques Problèmes d'iconographie Paléochrétienne et Juive", **Cahiers Archéologiques**, XII. 1962, s. 99-113.

- STÜCKELBERGER, Alfred, **Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik.** Mainz 1994.
- TIKKANEN, Johan Jakob, **Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel, Nebst Einer Untersuchung über den Ursprung der Mittelalterlichen Genesisdarstellung Besonders in der Byzantinischen und Italienischen Kunst,** Helsingfors, Druckerei der Finnischen litteratur-gesellschaft 1889.
- The Rabbula Gospels: Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library,** Edited and Commented by Carlo Cecchelli, Giuseppe Furlani and Mario Salmi, Olten, Lausanne, Urs Graf., 1959.
- TROST, Vera, **Gold-und Silbertinten: Technologische Untersuchungen zur Abendländischen Chrysographie und Argyrographie von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter,** Vol. 28, Beiträge zum Buch-und Bibliothekswesen, Wiesbaden 1991.
- VERKERK, Dorothy, “Exodus and Easter Vigil in The Ashburnham Pentateuch”, **Art Bulletin,** Vol. 77, No.1, 1995, s. 94-105.
- VERKERK, Dorothy, **Early Medieval Bible Illumination and The Ashburnham Pentateuch,** New York 2004.
- WEITZMANN, Kurt, “Illustration der Septuaginta”, **Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst,** 3/4. 1952.
- WEITZMANN, Kurt, “Narration in Early Christendom”, **American Journal of Archaeology,** Vol. 61, No. 1, January 1957, s. 83-91.
- WEITZMANN, Kurt, **Ancient Book Illumination,** Cambridge 1959.
- WEITZMANN, Kurt, **Illustrations in Roll and Codex: A study of The Origin and Method of Text Illustration,** Princeton University Press 1947.
- WEITZMANN, Kurt, **Late Antique and Early Christian Book Illumination,** London 1977.
- WEITZMANN, Kurt, **Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination,** Chicago-London 1971.
- WEITZMANN, Kurt, **The Octateuch of The Seraglio and The History of Its Picture Recension,** İstanbul 1957.
- WEITZMANN, Kurt; KESSLER, Herbert L., **The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B. VI.** Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1986.
- WEITZMANN, Kurt; BERNABÒ, Massimo, **The Byzantine Octateuchs: Mount Athos, Vatopedi Monastery, codex 602; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codex Pluteus 5.38; Istanbul, Topkapi Sarayi Library, codex G. I. 8; Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vaticanus Graecus 746 and Codex Vaticanus Graecus 747; Smyrna (olim), Evangelical School Library, codex A. 1. Text,** Princeton, NJ: Princeton Univ. Pr 1999.
- WORMALD, Francis, **The Miniatures in The Gospels of St Augustine** Cambridge 1954.
- WRIGHT, H. David, “The Date and Arrangement of The Illustrations in The Rabbula Gospels”, **Dumbarton Oaks Papers,** Vol. 27, 1973, s. 197-208.
- WRIGHT, H. David, **The Vatican Vergil, a Masterpiece of Late Antique Art,** Berkeley 1993.
- YOHANNA, Samer Soreshow, **The Gospel of Mark in the Syriac Harklean Version: An Edition Based upon The Earliest Witnesses,** Gregorian Biblical BookShop 2015.
- ZIMMERMANN, Barbara, **Die Wiener Genesis im Rahmen der Antiken Buchmalerei,** Wiesbaden 2003.



## Kanatlı Olarak Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü\*

Işık Eflan Tınaz\*\*

### Öz

Bu makale, Vaftizci Yahya'nın kanatlı olarak betimlenişinin teolojik alt yapısını ve figürün kullanım şekillerinin ikonografik olarak çözümlenmelerini içermektedir.

Vaftizci Yahya'nın neden ötürü kanatlı olarak düşünüldüğü sorusuna, Vaftizci'nin misyonu ve kimliği birlikte incelenerek, Kutsal Kitap referanslarına dayanılarak ve yaşam öyküsü incelenerek cevap aranmıştır.

Kökleri 4. Yüzyıl'a dayanan bu tasarımın, ilk örneği 13. Yüzyıla tarihlenen Sırbistan Aziz Akhilleus Kilisesi güney transept duvarında tespit edilmiş, buna karşılık ikonografik programa Post Bizans dönemi içinde dâhil edildiği saptanmıştır. Kanatlı olarak betimlenen Vaftizci Yahya figürü ikon örnekleri, cepheden gösterilen, profilden gösterilen, kendi doğum sahnesinde ikincil bir figür olarak gösterilen ve azizler ile birlikte toplu kompozisyon içinde gösterilen Kanatlı Vaftizci Yahya olarak dört sınıfa ayrılmıştır. Bu sınıflandırma, biçimsel farklılıklar bağlamında oluşturulmuştur.

### Anahtar Kelimeler

Vaftizci Yahya • Kanatlı Vaftizci Yahya figürü • Post Bizans • İkonografi • Bizans sanatı

### The Winged Figure of Saint John the Baptist

### Abstract

This article contains the theological substructures and the iconographic analysis of the Winged Saint John the Baptist figure.

The answer to the question of why John the Baptist was thought as a winged, has been sought out by using the references of Holy Books, examining not only his mission and identity but also his life story

It has been established that despite having roots in the 4<sup>th</sup> century, the first example of Saint John the Baptist as winged was founded at the South transept wall of Saint Achilles Church in Serbia from 13<sup>th</sup> century. Moreover this special depiction had been included in the iconographic program during the Post-Byzantine period. The icon examples of Winged Saint John are classified into 4 sections as follows: the front, the profile, the part of the composition with other saints and as a secondary figure in his own birth scene. This classification is composed according to the formal differences of those icons.

### Keywords

Saint John the Baptist • Winged Saint John the Baptist Figure • Post Byzantine • Iconography, Byzantine art

\* Bu makale, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, Doç. Dr. Serap Yüzgüller danışmanlığında hazırlanan "Post-Bizans Dönemi İkonografisinde Kanatlı Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Işık Eflan Tınaz, Sanat Tarihçisi, İstanbul, Türkiye. E-posta: eflant@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-9755-3140

**Atf:** EFLAN TINAZ, Işık, "Kanatlı Olarak Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 421-455.  
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0013>

### **Extended Summary**

The theological bases of the description of Saint John the Baptist as winged began with the fact that God called upon him by using the specific word *messenger* which is based on the root of the word *angel*, then strengthened through the belief for which Saint John the Baptist has been considered to be the resurrection of the Prophet Elijah, and raised furthermore with Saint John the Baptist's angelic lifestyle in the desert in which he carried out all his missions such as being a Mediator, Messenger, Baptist and the first witness of Jesus Christ. Finally, those theological bases have been widely expanded by the interpretations of Church Fathers and theologians.

Saint John the Baptist has been seen as an unique and sacred figure of the Christian art iconography due to the specific nature of his two different identities which blend into one personality for being a Messenger-Forerunner as the last Prophet of the Old Testament by "*preparing the way of the Lord*" and being the Baptist as the first Prophet of the New Testament by baptising the Lord. This position made him the Bridge between the Old and New Testament.

The main significant source and starting point of the attribution of angelic features to Saint John the Baptist is in Mark 1:2-5 in which he was called upon by God himself using the word of *angelon* (ἄγγελόν) which means Messenger and Forerunner based on the word for *angel* in Greek. Hereby, an angel-like position is added to the components of his identity.

One of the other important reason why Saint John the Baptist is attributed with wings is linked to his association with Elijah Prophet. The story of Elijah Prophet in which he was taken by God before his death and the belief of his future return on earth before salvation day and his transformation into an angel, feeds intensely the thought of the theological base of the angel-man combination in the frame of the Old and New Testaments relationship. The references from the Old Testament about his return and preparation of the way of the Lord before salvation day, are repeated during the announcement of Saint John the Baptist's birth in the New Testament. It is revealed that this mission of preparing the way was given to John the Baptist. (Malachi 4:5, 3:1). There are obvious similarities between the words from Malachi in the Old Testament and the speech of the Angel to Zechariah during the Announcement of Saint John the Baptist in the New Testament. (Luke 1: 13-17). The same meaning could be found in the words from Zechariah on his doxology for his son. (Luke 1: 76-77). The identification of Saint John the Baptist as Elijah is emphasized in Matthew 11: 9-15 by Jesus himself as well as in one of the dialogue in Matthew 7: 10-13, in which Saint John the Baptist is directly called Elijah's resurrection. (Matthew 11: 9-1)

The common denominators between Saint John the Baptist and Elijah are observed as being Messengers and Forerunners as well as sharing the same way of life. This



same lifestyle called *Mimessis ton Angelon* which means being angel-like, is linked with being ordered by the Archangel to go to the desert. Indeed, both of them spent secluded life in the desert in the form of the “*Angel of the Wilderness*” in order to be far from all temporary terrestrial things while inviting people to redemption from there. The term “*Angel of the Wilderness*” which has been attributed to Saint John the Baptist is due to this lifestyle and is mentioned in several sections of the Holy Book as a way of depicting him. For example, it has been used in Isaiah 40:3 as well as several times in the New Testament. (Isaiah 40:3 Matthew 3:1-3, Mark 1:2-4, Luke 3:2-6, John 1:23.)

Identified as an Eschatological Prophet, Saint John the Baptist, had a gradual path. He was called upon with the word of Messenger-Angel by God and had been accepted as a prophet since his birth due to his association with Elijah. Then, through Jesus’s words, he earned the qualification which made him superior to the other prophets and started his new position for which he came to be seen as Angel-like.

Another parallel between Saint John the Baptist and Angels could be found in the belief that the Angels were created before the big Creation. This thought has been defended by Church Fathers such as Origenus (184–254), Gregorios of Nazianus (330–390), Ioannes of Damascus (?-754) and Saint Ambrose (340–397). This association is linked with the story in Luke 1: 41-45 in the New Testament in which it is written that Saint John the Baptist was filled with Holy Spirit even before both his own birth and Jesus’ birth.

The description of Saint John the Baptist as winged has been widely used in the production of icons, especially in Russian and Cretan art in the Post-Byzantine period, whereas, the first example as a monumental painting and part of the specific program were found in the south transept wall of Saint Achilles Church in Serbia, in 1296. The relevant explanation to the question of why this description was first found in Serbia, is that Serbia has its own iconographic program which evolved according to the specific orthodoxy understandings of Serbia. At this point, the Cult of Slava, which is the foundation of the Serbian orthodoxy, prepared the appropriate base for its implementation. The Cult of Slava includes components such as; confirmation of the first baptised person as Saint of the family, the strong importance laid on the concept of the ascetic life and Martyrs. In the frame of this characteristic mentality, Saint John the Baptist has been seen as Patron Saint of the country due to his Baptist identity and his ascetic life as “Angel of the Wilderness”.

The example of the Church of Saint Achilles in Arilije, also was designed in accordance with the definition of Angel of the Wilderness. In this description, Saint John the Baptist is shown with tousled hair, frail, dressed in a camel feather tunic (shaped like an exomis) and tied with a rope in accordance with the general typology of the Bible. In this description, Saint John the Baptist is shown blessing with his right hand

and holding with his left hand holding one liturgical vessel carrying his own head and one scroll on which is written a reference that can be found in both the Old and New Testament . (Malachi 3:1, Matthew 11:10, Mark 1:2, Luke 7:27)

The presentation of the head placed on a plate, which is similar to the liturgical Eucharist vessel, is emphasizing both the Martyrdom of Saint John the Baptist and the sacrifice of Jesus. According to Ellen Schwartz's article entitled "Russian Icons and Byzantine Legacy; The Angel of the Wilderness", published in *Byzantinoslavica* volume 58 in 1997, this representation expressed the sacrifice of Jesus as a second time in liturgy through Saint John the Baptist's demonstration. Those references could describe all identities of Saint John the Baptist such as a Prophet, an Apostle, a Martyr and an Angel. Appropriately, in the example of Arilije, those texts are written on the parchment of Saint John in which he is depicted in the position of the Messenger of Jesus.

The second important example as a monumental painting after the Church of Saint Achilles in Arilije was placed in the Virgin Nativity Cathedral, Ferapontov Monastery in Russia which was renamed 'The Museum of Dionisy's Frescoes' in 1975. The frescoes were painted by Dionysio (1450-1520) in the 16<sup>th</sup> century who was one of the most important painters in Moscow. The church was structured into three apses. On the central apse Theotokos Mary and Child Jesus in the orans position can be found. Saint Nicholaos is found on the south apse and on the north apse. Winged Saint John the Baptist is depicted as a half figure framed with a red line blessing with his right hand and holding one closed scroll in his left hand. The figure is depicted wearing a red exomis over a blue tunic in accordance with the Church's colour spectrum.

Other examples of Winged Saint John the Baptist as monumental paintings can be found in Saint Basilios Church in Nevşehir, Mustafapaşa (Sinassos) built in the 12<sup>th</sup> century. The paintings, however, belong to the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> century. Two examples of Winged Saint John the Baptist can be seen in two different positions and two different places inside the church. The first example is placed on the barrel vault at the entrance and can be identified as Deesis. The other one is placed on the Ikonastasis. The depiction on the Ikonastasis shows Winged Saint John the Baptist standing, dressed in a green exomis blessing with his right hand and holding a cross-tipped stick in his left hand.

Walter Haring's article "The Winged Saint John The Baptist; Two Examples in American Collections" published in *The Art Bulletin* 5 in 1922, is the main source of interpretation of the descriptions of Winged Saint John the Baptist on both formal and iconographic views. In this article, Haring has differentiated the depictions of Winged Saint John the Baptist into 3 groups. This classification includes Winged Saint John the Baptist representations such as standing from front, standing from profile in a supplication position and being a witness of his own birth which is rare but can be found in late Russian art.

The first group includes the examples showing him from the front. The descriptions on the front also have different discourses in themselves. In addition to examples of Winged Saint John the Baptist depicted in front while carrying his own head on a plate like a liturgical vessel, there are examples of the same position while he is carrying the Child Jesus on a plate. In the same way, these two different depictions can also be seen in icons framed with several scenes of his life.

The second group includes the examples showing Winged Saint John the Baptist from the profile. Generally, the Baptist is seen in accordance to his general typology from the Bible and standing from the profile in a supplication position on a mountain or rocky place. He is seen carrying one parchment and holding a cross-tipped stick which is a symbol of his martyrdom. In the upper left hand corner the representation of God or Jesus can be seen inside an illuminated place to which Saint John the Baptist is supplicating. His own head in a vessel can be seen on the ground, right next to the feet of Saint John the Baptist. At the lower part of the background, scenes of the beheading of Baptist, the Dance of Salome and the imprisonment of Baptist are depicted.

The third group of the description of Winged Saint John the Baptist, shows him as a witness of his own birth. On this composition, Winged Saint John the Baptist can be seen behind the birth scene. Haring described this position of him as “a secondary figure”. Even though this description is rare, it differs from all other representations in terms of its content. Here, Saint John the Baptist directly indicates his own birth without any attributes except a scroll which are usually used in the other depictions, such as, an axe leaning on a tree, a cross-tipped stick and his own head or Child Jesus in a vessel.

In addition to Haring’s classification, it is possible to add and refer to a fourth group of Winged Saint John the Baptist representations. The scene which shows Winged Saint John the Baptist among other Saints or Church Fathers, can mostly be seen in the Russian iconography. Here, the Baptist can be seen dressed in an *exomis* on top of a camel feather tunic, holding a closed or open scroll and standing at the same level as the other Saints without any hierarchical differences.

The presentation of Winged Saint John the Baptist is an important description due to the different theological layers in both its emergence and the way that it has then been used as an icon. This depiction was found both as monumental paintings in the Slavic World under the influence of the Byzantine culture and widely used in icon productions mostly in Russian and Cretan art. On the other hand, no other example could be found neither in the main Byzantine lands nor in the Western Europe. Since the 17<sup>th</sup> century, this specific depiction of Saint John the Baptist as winged has been found worldwide, exclusively in Orthodox Art.

## Vaftizci Yahya'nın Kanatlı Olarak Tasvirinin Teolojik Alt Yapısı

Hristiyan sanatı ikonografisinde, Vaftizci Yahya, hem Yeni Ahit peygamberi vasfıyla vaftiz ederek Kurtarıcı'nın görevine başlamasına vesile olması, hem de bir Eski Ahit peygamberi kimliğiyle Müjdeci olarak 'Kurtarıcı'nın yolunu hazırlıyor' olması dolayısıyla özel bir öneme sahip kutsal bir figürdür. Vaftizci Yahya'nın, meleklerle özgü kanatlara sahip olarak tasvir edilme geleneğinin kökleri teorik açıdan erken dönem Kilise Babaları ve teologlarının metinlerine bağlansa da imgeye dönüşmesi Post-Bizans dönemde gerçekleşmiştir.<sup>1</sup>

Vaftizci Yahya'ya melek benzeri ya da meleklerle özgü niteliklerin atfedilmesinin çıkış noktası ve en belirgin kaynağı, Markos 1: 2-5'te, Vaftizci Yahya'nın Tanrı tarafından 'melek' anlamına gelen kelime olan angelon (*ἄγγελόν*)<sup>2</sup> (müjdecî-haberci) kelimesi ile çağırılmış olmasıdır.<sup>3</sup> Böylelikle kimliğinin bileşenlerine melek benzeri bir konumlanış da eklenmiştir. Vaftizci Yahya'nın, melek kanatları ile tasvir edilmesinin kaynakları, Tanrı tarafından çağırılışı, İlyâ peygamber ile özdeşleştirilmesi, müjdecî konumu, melek benzeri yaşam sürmüştü oluşu ve bu konudaki çeşitli teolojik yorumlar başlıkları altında çeşitlenmektedir.

Melek-insan birlikteliğinin teolojik alt yapısını en yoğun biçimde besleyen düşünce, Eski ve Yeni Ahit ilişkisi bağlamında, ölmeden göklere çekilmiş olan İlyâ peygamberin geri geleceğine dair olan hikâyesidir. İlyâ'nın kurtuluş gününden önce tekrar gelip yolu temizleyecek olmasına dayalı Eski Ahit referansları, Yeni Ahit'te Vaftizci Yahya'nın doğumunun müjdelenmesi sırasında tekrarlanmış ve Yahya'ya bu görev verilmiştir. Dolayısıyla bu ilişki, Mesih'in önünden yolu temizleyecek kişinin aslen İlyâ olması gerektiği yönünde kurulmaktadır.

*"(...) İşte, Rabbin büyük ve korkunç günü gelmeden önce, ben size peygamber İlyâ'yı göndereceğim"* (Malaki 4: 5) *"İşte, habercimi gönderiyorum ve önümde yol hazırlayacak ve aradığınız Rab kendi mabedine ansızın gelecektir ve özlediğiniz ahit meleği, işte geliyor, orduların Rabbi diyor."* (Malaki 3: 1)

Vaftizci Yahya'nın doğum müjdesi sırasında meleğin Zekeriya'ya söyledikleri ile Eski Ahit'te İlyâ için aktarılanlar arasında açık bir benzerlik söz konusudur: "(...)

1 Ellen C. Schwartz, "Russian Icons and Byzantine Legacy; The Angel Of Wilderness", *Byzantinoslavica*, S. 58, Praque 1997, s.169.

2 Haberci yahut müjdecî kelimesi Yunanca mesajcı anlamına gelen angeloforos (*αγγελιαφόρος*) kelimesi ile ifade edilmektedir. Melek ise, Tanrı'dan haberler getiriyor olmasından dolayı aynı kök olan ve mesaj anlamına gelen angelma (*ἄγγελμα*) kelimesinden kaynaklı olarak angelos (*ἄγγελος*) kelimesi ile tanımlanmaktadır.

*"(...) İlyâya Peygamberde: 'İşte senin yüzün önünde habercimi gönderiyorum, O senin yolunu hazırlayacaktır. Çölde çağırmanın sesi Rabbin yolunu hazırlayın, O'nun yollarını düz edin diye yazıldığı üzere, çölde vaftiz eden ve günahların bağışlanması için tövbe vaftizini vaazeyleyen Yahya geldi"* (Markos 1: 2-5)

(Ἰδοὺ ἀποστέλλω τὸν ἄγγελόν μου πρὸ προσώπου σου, ὃς κατασκευάσει τὴν ὁδὸν σου: φωνὴ βοῶντος ἐν τῆἐρήμῳ,

Ἐτοιμάσατε τὴν ὁδὸν κυρίου, εὐθείας ποιεῖτε τὰς τρίβους αὐτοῦ.)

3 James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols In Art*, London 1974, s. 172.

*Rab için hazırlanmış bir halk yetiştirmek üzere, İlya'nın ruhu ve gücüyle Rab'bin önünden gidecektir” (Luka 1: 17)*

Zekeriya'nın şükür duasında sarf ettiği ifadelerle de bu görev tanımlanmıştır:

*“(…)Ve sen de, ey çocuk Yüce Allah'ın peygamberi olarak çağırılacaksın; zira O'nun yollarını hazırlamak O'nun kavmine günahlarının bağışlanması ile olan halası (kurtuluşu) bildirmek için Rabbin yüzü önünde yürüyeceksin.” (Luka 1: 76-77)*

Vaftizci Yahya'nın İlya olarak kimlik kazanması, Matta 11:6–15'te *“gelecek olan İlya O'dur”* ifadesini içeren bölümle de vurgulanmış, devamında Matta 17: 10–13'te belirgin şekilde Yahya İlya olarak nitelendirilmiştir:

*“(…) Siz şunu söyleyeyim İlya zaten geldi ama O'nu tanımadılar, O'na yapmadıklarını bırakmadılar. Aynı şekilde insanoğlu da onların elinden acı çekecektir. O zaman öğrenciler İsa'nın kendilerine Vaftizci Yahya'dan bahsettiğini anladılar.” (Matta 17: 10-13)*

Vaftizci Yahya ile İlya arasındaki ortak paydalar ‘müjdecilik, habercilik, öncülük’ olduğu gibi aynı zamanda yaşayış şekilleri açısından da gözlenebilmektedir. *Mimesis ton Angelon* (meleğe öykünme) olarak da tanımlanabilen bu yaşayış tarzı, baş melek tarafından görevlendirilen İlya ile Vaftizci Yahya'nın her ikisinin de çöle gitmeleri konusunda talimat almış olmaları ile bağlantılıdır.<sup>4</sup> Nitekim her ikisi de çölde dünyevi olan her durumdan uzak kalarak münzevi bir hayat sürmüşler, dahası tövbe etmeleri için insanlara buradan seslenmişlerdir.

Söz konusu yaşam tarzından kaynaklanarak Vaftizci Yahya'ya atfedilen *“Çöl Meleği”*<sup>5</sup> nitelemesine kaynaklık eden çölde olan kişi ifadeleri, Kutsal Kitap içinde farklı yerlerde sıklıkla tekrarlanmıştır. Örneğin İşaya 40: 3'te *“(…) Çağıranın sesi: Çölde Rabbin yolunu hazırlayın, bozkırda Rab için büyük bir yol düz edin!”* ifadesi kullanılmış ve bu Yeni Ahit içinde de birçok defa Yahya'yı ifade etmek amaçlı yer almıştır.

*“(…) O günlerde Vaftizci Yahya: ‘Tövbe edin, çünkü göklerin saltanatı yakındır’ diye Yahudiye çölünde vazederek meydana çıktı. Çünkü İşaya Peygamber tarafından; Çölde çağıranın sesi, Rabbin yolunu hazırlayın O'nun yollarını düzleyin diye kendisi için söylenmiş olan budur.” (Matta 3: 1-3, Markos 1: 2-4, Luka 3: 2-6, Yuhanna 1: 23)*

Vaftizci'nin meleklerle özgü kanatlarla gösteriminin nedenlerinden bir diğeri, İlya'nın göğe yükselişinden sonraki biçimsel değişimini esas almaktadır. 2. Krallar 2: 11'de göklere alınışından söz edilen İlya, bu deneyimden sonra, Tanrı katında, Yunan-

4 Sercan Yandım, “The Appearance Of The Winged Image Of St. John The Baptist In The 13th Century Byzantine Painting”, *1. Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyum Bildirileri*, S. 25-28, İstanbul Haziran 2010, s. 630.

5 Bu ifade şekli daha sonra kanatlar ile tasvir edilecek olan ve belirli bir kompozisyonun tanımlaması olarak Yahya figürü için kullanılacaktır.

ca “benzer”<sup>6</sup> anlamına gelen *Συναδελφος* (Sindelfos) kelimesi kaynaklı *Σανδαλφών* (Sandalfon) olarak adlandırılan bir meleğe dönüştürülmüştür.<sup>7</sup> Yahudi literatüründe yer alan bu başkalaşım hadisesi ile İlya,<sup>8</sup> artık bir melek olarak da kabul edilmiştir.<sup>9</sup> Bu bağlamda tekrar geri geldiğinde melek olarak geleceği düşünülmüştür. Kabalist yorumculara göre ise, İlya zaten Yaşam Ağacı’nın yarattığı bir melektir ve zaman zaman yeryüzüne kadın ya da erkek olarak gelmekte, insanları tövbeye çağırmaktadır. Dönüş vakti geldiğinde ise tekrar geleceği güne kadar kalmak üzere göğe yükselmiştir.<sup>10</sup> Bu bilgiler ışığında İlya’nın ruhu ile geleceğine ilişkin Kutsal Kitap referanslarına bağlı olarak Vaftizci Yahya’nın kanatlı oluşu açıklanabilmektedir. 3. yüzyıla tarihlenen Yahudi medeni kanununun, tüm dini metinlerin ve ayin töreni kurallarının belirlendiği, tasnif edildiği ve kaleme alındığı Talmud (Babil Talmudu)<sup>11</sup> metinlerinde “uzun boylu melek”<sup>12</sup> ve Yahudi literatüründe “transfer edilmiş” ve “melek prens” olarak tanımlanan bu meleğe, insanlar ve Tanrı arasındaki dilekleri taşıma, doğumları kontrol etme görevi verildiği belirtilmektedir.<sup>13</sup> Talmud Hagiga 13b metninde, bu meleğin Ahit Sandığı’nın solunda durduğu belirtilmektedir.<sup>14</sup> Bu konumlanış, dikkat çekici bir şekilde Deesis sahnesinde Vaftizci Yahya’nın çoğunlukla<sup>15</sup> İsa’nın solunda konumlanışını akla getirmektedir. Burada Ahit Sandığı İle İsa, Sandalfon ile Yahya arasında anlamsal bir bir-

6 İlya Peygamber, kendisinden önce Enok (Hanok) Peygamber’ in de benzer biçimde göğe alınması ve bedenlen ölümü yaşamamış olup, cennette Tanrı katında hayatına devam etmiştir. (“... İman sayesinde Hanok ölümü tatmamak üzere yukarı alındı. Kimse onu bulamadı, çünkü Tanrı onu yukarı almıştı. Yukarı alınmadan önce Tanrı’ yı hoşnut eden biri olduğuna tanıklık edildi.” İbraniler 11:5) , (“...Onlar yürüyüp konuşurlarken, ansızın ateşten bir atlı araba göründü, onları birbirinden ayırdı. İlyas kasırgayla göklere alındı.” 2.Krallar 2:11). Dolayısıyla, “benzer,” anlamına gelen Yunanca bileşik kelime *Συν* (beraber, benzer) – *αδελφος* (ikiz kardeş) (Sinadelfos) kelimesinden üretilen *Σανδαλφών* (Sandalfon) seçilmiştir. Güler Çelgin, **Eski Yunanca-Türkçe Sözlük**, İstanbul 2011.

7 Howard Schwartz, **Tree Of Souls; Mythology Of Judaism**, New York 2004, s. 197.

8 Yahudi Literatüründe İnsandan meleğe dönüştürülen, ya da insan olmadan önce zaten melek olduğu ve insan formunda zaman zaman dünyaya gönderildiklerine inanılan birçok peygamber ve kutsal kişi bulunmaktadır. Bunlardan en dikkat çekici olanı Yakub’un Başmelek Uriel’e ki zaten öncesinde de Uriel olduğuna dair bir inanç mevcuttur- dönüştürülmüş olduğuna dair inançtır. Aynı zamanda, Enok Peygamber Metadron isimli bir meleğe, Aziz Asisili Francis ise Rahmiel isimli bir meleğe dönüştürülmüştür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Howard Schwartz, **a.g.e.**, s. 13.

9 Gustav Davidson, **A Dictionary Of Angels; Including The Fallen Angels**, New York 1971, s. 104.

10 Frankel Ellen Teusch, **The Encyclopedia Of Jewish Symbols; Elijah**, New York 1992, s. 48.

11 Yahudi kültüründe Kitab-ı Mukaddes’ten sonra en önemli metin olan Talmud, iki kısımdır: 1. Daha çok şifahi dîni gelenekleri içeren Mişna, Mişna’nın bir tür yorumu olan 2. Gemara. Teologlar, her iki yorumun da 2. yy da yaşamış olan Yuda Hanasi adındaki bir haham tarafından yazıldığı görüşündedirler. Kudüs Talmudu ve Babil Talmudu olarak iki metin söz konusudur. Babil Talmudu, Kudüs Talmudu’ndan yaklaşık yüz yıl kadar sonra Babilli Musevi Akademisyenlerin Mişna’yı analizleri sonucu kaleme alınmış, Kudüs Talmudu’ndan çok daha kapsamlı bir derlemedir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Salime Leyla Gürkan, “Talmud”, **İslam Ansiklopedisi**, cilt: 39, Türkiye **Diyanet Vakfı Yayınları**, 2010, s. 550-552.

12 Anselmy William Streane, **A Translation Of The Treatise CHAGIAG From The Babylonian Talmud**, Cambridge 1891, s.72.

13 A.W. Streane, **a.g.e.**, s. 257.

14 **Babil Talmudu**, Çev. Michael, L. Rodkinson, Boston 1903, Hagiga:13b.

15 Deesis sahnelerinin genelinde Vaftizci Yahya İsa’nın solunda konumlanmıştır. Ancak tam tersi olduğu durumlar da söz konusudur. Örn: Kapadokya Tağar Kilisesi Kuzey eksedra yarım kubbesinde yer alan Deesis sahnesinde Vaftizci Yahya, İsa’nın sağında bulunurken; ana apsiste yer alan Deesis sahnesinde İsa’nın solunda yer almaktadır. Bkz: Fazilet Koçyiğit Tağar (St. Theodore) Kilisesi Duvar Resimleri, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 26, Ocak 2009, s. 151.



liktelik kurulabildiği gibi İlya'nın geri dönüşü olarak müjdelenen Yahya için, İlya'nın mevcut konumunun melek olarak değiştirilmiş olması, Vaftizci Yahya'nın melek olarak nitelendirilmesine ilişkin önemli bir referans olarak yorumlanabilir.

Vaftizci Yahya'nın melek ile özdeşleştirilmesine ilişkin yorumlar arasında, Pasc-hasius Ratbertus (8. yy), Vaftizci Yahya'yı insan-melek olarak tanımlamanın sapkın-lık olduğunu dile getirirken, İskenderiyeli Cyril (4. yy) "*Kutsal Vaftizci Yahya'nın Tanrı'nın sesi ile melek olarak çağırılması O'nun doğasının gerçek bir melek ol-duğunu değil, Efendi'nin yolunu hazırlayan haberci ve müjdecisi olduğunu gösterir*" diyerek sözleriyle konuya açıklama getirmiştir.<sup>16</sup>

Büyük kanon yazarı Giritli Andreas (660–740) ise Espherinos'unda Yahya için şu ifadeyi kullanmıştır: "*Dünyasal melek ve göksel insan*".<sup>17</sup> Theodoros Studites (759–826) ise; "*Vaftizci, bir tür Meleği karakterize etmektedir*" demiştir.<sup>18</sup> Didron'a göre, Pseudo Dionysios Areopagite (MS 500) düzenlediği Göksel Hiyerarşi çalışmasında Vaftizci Yahya'yı melek dizininin sonuna yerleştirmiştir.<sup>19</sup>

1260-1275 tarihleri arasında Jacobus de Voragine'in kaleme aldığı, azizlerin ha-yatlarını ve düşüncelerini aktaran en kapsamlı çalışma olan Altın Efsane (*Legenda Aurea*) eserinde bahsettiği üzere, Aziz Ioannes Khrysostomos'un Yahya'ya attettiği on sekiz ayrıcalık içindeki "*İnsandan daha üstün, Meleklerle denk*" ifadesi, hem melek benzeri doğası hem de melek benzeri yaşamını vurgular niteliktedir.<sup>20</sup>

Ayrıca, Voragine, eserinde Vaftizci için bir dizi farklı tanımlama da kullanmıştır. Bunların içindeki;

*"(...)Peygamber, ışık kaynağı, melek sesli, İlya, kurtarıcının vaftizcisi, adaletin müjde-cisi, kralların önünden giden, bilginin ilk kaynağı nedeniyle peygamber, sevginin soylu dostu, yanan fener ışığı, melek, soylu sevgi ışığı, müjdecisi, soylu ve onur taşıyan, önde giden, yolu hazır hale getiren"* ifadeleri, Yahya'nın melek benzeri olarak betimlenme-sine ilişkin teolojik yorumları destekler niteliktedir.<sup>21</sup>

Vaftizci Yahya'nın melek benzeri olarak tanımlanmasına başka bir referans ise Brescialı Aziz Gaudentius (öl 410) tarafından kaleme alınmıştır:

*"En kutsal müjdecisi Vaftizci Yahya, en kutsal melektir ve bizim kurtarıcı Efendimiz'in en kutsal peygamberi ve havarisidir."*<sup>22</sup>

16 Walter Haring, "The Winged St. John The Baptist; Two Examples In American Collections", *The Art Bulletin*, Vol. 5, 1923, s. 35.

17 S. Yandım, *a.g.m.*, s. 631.

18 Cavallera Ferdinandus, *Patrologiae Cursus Completus Series Graeca*, Ed. Jean Poul Migre, Vol: 99, Paris 1857-1866, s. 759.

19 E. Schwartz, *a.g.m.*, s. 170.

20 Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea (The Golden Legend; Lives Of The Saints)*, Çev. William Caxton, Ed. F.S. Ellis, Vol:5, Temple Classics, 1931, s. 34.

21 J. Voragine, *a.g.e.*, Vol:3, s. 156.

22 W. Haring, *a.g.m.*, s. 35-36.

Konstantinopolis Patriği Germanos (650-750), Yuhanna 1: 19–28 de yer alan Yahya’ya gelenlerin O’na “İlyâ mısın? Peygamber misin?” diye soruşlarının olduğu bölüm üzerine şöyle bir yanıt vermiştir;

“*Seni nasıl çağırmalıyız? Melek mi? Havari mi? Martir mi? Manevi cisimsiz hayatın açısından melek olarak, tövbeye çağırдың için havari ve değerli başını İsa uğruna kurban ettiğinden dolayı Martir olarak.*”<sup>23</sup>

Kutsal Kitap ve önemli din bilginlerinin metinlerinde rastlanan referansların yanı sıra 7. yüzyıldan itibaren yazılmaya başlanan ve Bizans sanatı içinde yeni kompozisyonların doğmasını sağlayan *Akathist ilahileri*<sup>24</sup> de Yahya’yı varlık olarak meleklerle ilişkilendiren ilahileri içermesi bakımından kayda değer bir kaynaktır.<sup>25</sup> Vaftizci Yahya’ya atfedilen ilahilerin birçok bölümünde doğrudan Vaftizci’nin melek benzeri kimliği vurgulanmış, peygamber oluşunun yanında net bir dille bedenleşmiş bir melek olduğu belirtilmiştir:

“...bedenlenmiş bir **melek** olarak bir kadından doğmuş olan” Kontakion 1

“*Sevin Ey Sen, hem melek hem insan olarak görünen*” İkos 4

“*Sevin, peygamberlerin sonu ve havarilerin başı*” İkos 6

“*Sevin, meleklerin en olağanüstüsü*” İkos 9<sup>26</sup>

Eskatolojik<sup>27</sup> peygamber olarak tanımlanan Vaftizci Yahya, müjdesi sırasında melek/müjdeci kelimesi ile çağırılmış ve doğumu itibarı ile hali hazırda peygamber olarak kabul edilmiş, İsa’nın sözleri ile de peygamberlerden bile üstün nitelik kazanmış ve melek benzeri olarak tanımlanma aşaması başlamıştır. Origenes (184–254), Nazianzuslu Gregorios (330–390), Damaskuslu Ioannes (?-754) ve Ambrose (340–397) gibi Kilise Babalarının da savunduğu<sup>28</sup> meleklerin henüz dünya yaratılmadan önce yaratılmış olduklarına dair olan inanç ile Yeni Ahit’e göre, Vaftizci Yahya’nın henüz ana rahmindeyken İsa’yı tanıyarak kutsal ruh ile dolmuş olması arasında paralellik kurulmuş olmalıdır.

Walter Haring, 1923’te Art Bulletin’de yayımlanan “The Winged St. John The Baptist: Two Examples In American Collections” adlı makalesinde, Paciaudi’nin

23 S. Yandım, **a.g.m.**, s. 631.

24 W. Haring, **a.g.m.**, s. 38. 7. yy ilk Akhatist ilahileri için ayrıca Bkz. **Oxford Dictionary of Byzantium**, Ed. Alexander P. Kazhdan, Alice Mary Talbot, New York 1991, C. 1, s. 44.

25 “Akhatist to St John the Forerunner and Baptist of the Lord <https://docplayer.net/36274739-Akathist-to-saint-john-forerunner-and-baptist-of-the-lord.html> Erişim Tarihi: 21.05.2019.

26 Hymnografik terimler olan Kontakion: (κοντακιον)Geç 5. Yüzyıl itibarı ile Bizans geleneklerinde görmeye başlanan ilahilerde belirleyici ve ilahiyi yönetici vaaz cümlesi. İkos: (οἶκος) Kontakiona eşlik eden tekrarlanan bölümler. Ayrıntılı bilgi için bkz. **Oxford Dictionary of Byzantium**, Ed. Alexander P. Kazhdan, Alice Mary Talbot, New York 1991, C. 2, s. 1148; (Kontakion), C. 3, s. 1518 (İkos)

27 Eskatoloji: Yunanca *ἔσχατος* kelimesi kaynaklı ‘son şeyler’i tanımlayan terim. Kıyamet düşüncesini ifade etmektedir. Güler Çelgin, **Eski Yunanca-Türkçe Sözlük**, İstanbul 2011 s. 278.

28 Gülçin Pehlivan, **Tanrı’nın Kanatları: Bizans Kapadokyası’nda Hristiyan İkonografisi**, Ankara 2014, s. 28.

Vaftizci Yahya'nın melek olarak sunulduğu erken dönem betimlemelerinden biri olan ve 1323 tarihinde bir keşiş tarafından bulunmuş bir rölik kutusunun efsanesinden ve kutunun üzerindeki betimlemelerden bahsetmektedir.<sup>29</sup> İçinde Vaftizci Yahya'nın sol elinin kol hizasından kesilmiş kısmı bulunan ahşap kutu üzerinde Yahya'nın renkli ve büyük kanatlarla bir tasviri bulunmaktadır. Betimin hemen altında da şunlar yazmaktadır: *"Bu güçlü suret (kanatlar) O'nun olağanüstülük içinde uçabileceğini gösteriyor."* Tasvirin sağ eliyle tuttuğu kitabın üzerinde ise, *"Çağır Müjdecisi, kelimenin efendisi, tövbe ile ölümlülerin âlemine ileriye göster"* ve ayaklarının altındaki diğer bir yazıtta ise; *"Sana ne diyeceğiz? Seni nasıl çağırmalıyız? Peygamber? Melek? Havari? Martir?"* yazmaktadır. Yazar aynı zamanda, bu çalışmanın Vaftizci Yahya'nın doğası ile ilgili sapkın düşüncelere neden olmaması için kutu üzerine 18 kıtalık bir şiir yazmıştır. Şiirde; *"Üstlendiğin kanatlar meleklere aitmiş gibi olsa da maddeden oluştu ama yine de Kurtarıcı'nın dediği gibi maddenin ötesindedir."* ifadeleri yer almaktadır.<sup>30</sup> Burada da belirtildiği üzere melek benzeri kanatlarla gösterilen Vaftizci Yahya tasvirinin, böyle erken tarihli bir görsel örneği olmasına rağmen, Hristiyan İkonografisinde yaygınlaşması 15.yüzyılda olacaktır.

### Kanatlı Vaftizci Yahya Tasviri

Vaftizci Yahya'nın kanatlı olarak tasviri, Post Bizans Dönemi Rus ve Girit ikonları üretiminde yaygın olarak kullanılmıştır. Buna karşılık, bu tasvirin belli bir program dâhilinde ve anıtsal resim ögesi olarak düzenlenmiş ilk örneği 1296 tarihli Sırbistan Aziz Akhilleus Kilisesinde, güney transept duvarındadır.<sup>31</sup> (G. 1) Tasvirin kilisenin ikonografik programına anıtsal bir örnek olarak ilk dâhil oluşu, bölgenin özgün ikonografik ve ortodoksluk anlayışına sahip olmasıyla açıklanabilir. Bu noktada Sırbistan Ortodoksluk anlayışının temelini oluşturan Slava kültü bu tasarımın uygulanmasına uygun zemini hazırlamış olmaktadır. Slava Kültü, ilk vaftiz olan kişinin aziz ilan edilmesi, çilecilik kavramının yüksek derecede önem taşıması ve martirliğin en yüksek merteye kabul edilmesi gibi bileşenleri içermektedir.<sup>32</sup> Bu özgün anlayış çerçevesinde Vaftizci Yahya, hem Vaftizci olması ile ilk ve koruyucu aziz olarak görülmüş ve çilecilik hayatı dolayısıyla da "Çöl Meleği" olarak kabul edilmiştir. Çöl Meleği anlayışının ortaya çıkması, 14. yüzyıl Bizans düşün dünyasına hâkim olmuş olan Hesykhasmus akımı ile bağlantılıdır. Kökleri 4. ve 5. yüzyıllarda Sina'daki manastırcılığa dayanan ve 'monastisizm ve çilecilik' düşüncesiyle ilişkili olan bu düşünce sistemi<sup>33</sup>, insanı bedeni ve ruhu ile birlikte değerlendirmiş ve spiritüel yaşam

29 W. Haring, **a.g.m.**, s. 36.

30 W. Haring, **a.g.m.**, s. 36.

31 E. Schwartz, **a.g.m.** fig.1, s. 169.

32 Fr. Dosenovic, "Specifics of Serbian Orthodoxy", <http://www.kosovo.net/dosenovic.html>, Erişim Tarihi: 19.05.2019.

33 Engin Akyürek, **Bizans'ta Sanat ve Ritüel: Kariye Güney Şapelinin İkonografisi ve İşlevi**, İstanbul 1996, s. 34.

ile kilise ritüeli arasında mükemmel bir denge kurmuştur. Bu bağlamda, Hesykhasmus akımı ile çileciliğin önemi tekrar edildiği gibi bedenın ruhaniliği ifade etmekteki görevi de değerlendirilmiştir. İşte bu noktada Vaftizci Yahya'nın kanatlı olarak çöl içindeki konumu, hem kimliğini ve hem de misyonunu yoğun biçimde ifade etmek için ideal bir tasarım olarak görülmüş olmalıdır. Aziz Akhilleus Kilisesi rneği de öl Meleği tanımına uygun olarak düzenlenmiştir. Buna göre, çileci Vaftizci ve öl Meleği olarak tanımlanan bu betimleme, Vaftizci Yahya'yı genel tipolojisine uygun olarak dağınık saçlı, zayıf ve İncil kaynaklarında devetüyünden tek bir tunik ve belinde bir bağ ile ifade edilen bir giysi giymiş olarak göstermektedir. Ancak burada tunik bahsedilenden farklı olarak, *eksomis* adı verilen, Roma'dan Bizans'a devralınmış, bir omuzu açıkta bırakan bir giysi içinde betimlenmiştir. Tunik yerine *eksomis*'in seçilme amacı, giysinin Roma'da ve Antik dünyada kullanım alanından kaynaklanıyor olmalıdır ki nitekim aslen işçi, kle, asker yahut zanaatkrların giydiği bilinen bu giysi, halkın hizmetkrı olan İmparatorlardan, halkın ve Tanrı'nın hizmetkrı İsa'ya ve oradan da havarilere doğru evirilmış gibi görünmektedir. Bu açıdan bakıldığında Vaftizci Yahya'nın Tanrı'nın kölesi, hizmetkrı, habercisi olma durumu vurgulanmak istenmiş olmalıdır. (G. 2)



G. 1. Aziz Achilles, Vaftizci Yahya, Miralı Aziz Nikolaos, 1296, Güney transept kolu, Aziz Achilles Kilisesi, Arilije.

<https://hiveminer.com/Tags/fresco%2Cserbia>



G. 2. Çöl Meleği Kanatlı Vaftizci Yahya freski, 1296, Aziz Achilles Kilsesi, Güney transept kolu, Arilije. (Dragan Vjvodic, Wall paintings of the Church of Saint Achilleos in Arilje, Belgrad 2005, fig. 20, s.271)

Vaftizci Yahya, sağ eliyle takdis işareti yaparken sol eliyle de kendi kafasını muhafaza eden litürjik bir kap ve bir parşömen tutmaktadır. Buradaki litürjik Ökarist ayini kabına benzer bir kap içine yerleştirilen kafa sunumu ile Vaftizci Yahya'nın martirliği vurgulandığı gibi bir yandan da kabın Ökaristik bir anlam taşıması İsa'nın kendini kurban edişine gönderme yapmaktadır. E. Schwartz'a göre, bu betimleme anlayışı ile İsa'nın kurban edilişi Vaftizci Yahya'nın gösterimi üzerinden litürjide ikinci kez ifade edilmiş olur.<sup>34</sup>

Aynı elinde tuttuğu parşömende ise misyonunu tanımlayan Eski ve Yeni Ahit referansı bulunmaktadır<sup>35</sup>:

*"(...)İşte, habercimi gönderiyorum ve önümde yolu hazırlayacak ve aradığımız Rab kendi mabedine ansızın gelecektir ve özlediğiniz ahit meleği işte geliyor; orduların Rabbi diyor."* (Malaki 3: 1, Matta11:10, Markos 1:2, Luka 7:27)

34 E. Schwartz, **a.g.m.**, fig. 3, s. 171.

35 Dragan Vjvodic, **Zidno Slikarstvo Svetog Ahijija U Arilju: Wall Paintings Of The St. Achilleos Church In Arilje**, Belgrad 2005, s. 224.



Vaftizci Yahya'nın elinde tuttuğu parşömende bulunan bu ifadeler şu ana kadar anılan Vaftizci Yahya'nın kimliğiyle ilişkin göndermeler ile örtüşmektedir.

Sırbistan Aziz Akhilleus Kilisesi örneğinden sonra anıtsal resim örneği olarak ikinci tespit edilen örnek ise Rusya'da, 1975 yılından bu yana 'Dionysios'un Freskleri Müzesi' adıyla anılan, Ferapontov Manastırı, Meryem'in Doğumu Katedralin'dedir. Freskleri, 1520 yılında Moskova'nın ünlü sanatçısı Dionysios<sup>36</sup> (1450-1520) tarafından yapılmış ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Üç apsisli olarak düzenlenen yapının merkez apsisinde kırmızı madalyonun içinde, meleklerin çevrelediği Tanrı Anası Meryem ve Çocuk İsa, orans pozisyonunda gösterilmiştir. Kemer üzerinde mandilion, güney apside ise Aziz Nikholaos betimlenmiştir. Kanatlı olarak gösterilen Vaftizci Yahya figürü, kuzey apside yarım boy olarak bulunmaktadır. Figür, apsis yarım kubbesini belirten kırmızı bir çerçeve içine yerleştirilmiş, sağ eliyle takdis işaret yaparken ve sol eliyle de kapalı olan parşömen tomarını tutar vaziyette resmedilmiştir. Figür, kilise genel renk şemasına uygun olarak mavi tunik üzerine kırmızı *eksomis* giyinmiş olarak gösterilmiştir. (G. 3)



**G. 3.** Kanatlı Vaftizci Yahya, 1520, Ferapontov Manastırı, Meryem'in Doğumu Kilisesi, Dionysios Freskleri Müzesi Kuzey apsis iç dekorasyonu, Moskova. <http://www.dionisy.com/eng/museum/112/296/index.shtml>

Anıtsal resim olarak tespit edilebilmiş bir diğer örnek ise mimari olarak 12. Yüzyıla ait ancak fresklerinin 19.-20. yüzyıla ait olduğu, Nevşehir Mustafapaşa'da bulunan Aziz Basileios Kilisesi'dir. Yapının girişindeki beşik tonozdaki Deesis sahnesinde ve

36 Dionysios, (1450-1520) Moskova'nın Rublev'den sonra en önemli ressamlarından biridir.



ikonostasis üzerinde tam boy olmak üzere iki Kanatlı Vaftizci Yahya figürü bulunmaktadır. Bizans dönemine ait Anadolu kiliseleri ve başkent kiliseleri resim programında tespit edilebilmiş bir Kanatlı Vaftizci Yahya figürü söz konusu değil iken Aziz Basileios Kilisesi'nde bu betime rastlanması dikkat çekicidir.

Kilise içindeki Kanatlı Vaftizci Yahya betimlerinden ikonostasis üzerindeki betim, Vaftizci Yahya'yı ayakta, yeşil bir *eksomis* giymiş biçimde, sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde de haç uçuşu bir asa tutar biçimde göstermektedir. (G. 4).



G. 4. Aziz Vasilios Kilisesi, 12. yüzyıl, Güney apsis ikonostasis iç dekorasyonu, Kanatlı Vaftizci Yahya detay, Mustafapaşa, Nevşehir. (Merve Kalafat)

Kilisenin naos kubbesindeki Pantokrator İsa tasvirinin altında yazan “Ergon Georgiou Yordanidou 1915” ibaresi, sanatçı ismi ve tarih vermesi açısından önemlidir (G. 5). Georgiou Yordanidou isimli ressam, sadece kiliseleri değil aynı zamanda Mustafapaşa'daki birçok konağın duvarlarını da boyamış bir sanatçısıdır.<sup>37</sup> Üslup ve teknik açısından Pantokrator İsa tasviri ile yapıda yer alan Kanatlı Vaftizci Yahya figürleri arasındaki benzerlik aynı sanatçıya ait olduklarını işaret etmektedir. Dolayısıyla Kanatlı Vaftizci Yahya tasvirlerinin de 20. yüzyılın ürünü olduğu sonucuna varmak mümkündür. Rum ikonlarında Kanatlı Vaftizci Yahya figürünün yaygın biçimde kullanılması, Georgiou Yordanidou isimli ustanın Bizans sanatı kilise resim programında yer almayan bu motifi neden resmettiği sorusuna yanıt olarak düşünülebilir.

37 Sacit Pekak, “Kıpadokya Bölgesi Osmanlı Dönemi Kiliseleri; Örnekler, Sorunlar, Öneriler”, METU JFA, S. 26/2, Ankara 2009, s. 263.



G. 5 . Aziz Vasilios Kilisesi, 12. yüzyıl, tavan pantokrator İsa freski ressam imzası detay, Mustafapaşa, Nevşehir. (Merve Kalafat)

Kilisenin girişinde bulunan beşik tonozlu bölümde karşılıklı olarak Vaftiz ve Deesis sahneleri yer almakta, Vaftiz sahnesinin yanında Lazarus'un Diriltişi sahnesi ve Aziz Basileios figürü yerleştirilmiştir. (G. 6 ve G. 7) Kanatlı Vaftizci Yahya figürünün bulunduğu kompozisyonun konum açısından Vaftiz ve Lazarus'un Diriltişi sahneleri ile karşı karşıya olması, ikonografik programın ana temasının 'kurtuluş' olduğu fikrini uyandırmaktadır.



G. 6. Deesis, Vaftiz ve Aziz George, 12. yüzyıl, Aziz Vasilios Kilisesi, giriş beşik tonozu iç dekorasyonu, Mustafapaşa, Nevşehir. (Merve Kalafat)



G. 7. Lazarius'un Diriltişi, Vaftiz ve Aziz George, 12. yüzyıl, Aziz Vasilius Kilisesi, giriş beşik tonozu iç dekorasyonu, Mustafapaşa, Nevşehir. (Merve Kalafat)

Kompozisyonda, merkezde İsa, tahtta oturmakta ve sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde de 'Ben Evren'in Işığım' yazan kitabı tutmaktadır. İsa'nın sağında mavi üzerine kırmızı örtü sarınmış olarak Meryem bulunmaktadır. Meryem alışılmadık dışı olarak iki elini göğsünde birleştirmiş pozisyonda ayakta durmaktadır. İsa'nın solunda ise, Vaftizci Yahya mavi kanatlara sahip biçimde, devetüyünden kahverengi tuniğinin üzerine mavi *eksomis* giymiş olarak ayakta ve yine Meryem gibi ellerini göğsünde çapraz olarak birleştirmiş vaziyette gösterilmiştir. Sahne Deesis ikonografik kalıplarının dışında olarak tasarlanmıştır. Yakarış pozisyonu yerine, Vaftizci Yahya ve Meryem'in ellerini göğüste birleştirme jestleri bu noktada diğer Deesis sahnelerinden farklılaşmaktadır. (G. 8 ve G. 9)



G. 8. Deesis, Bir Aziz ve Aziz Basileios, Aziz Vasilios Kilisesi, giriş beşik tonozu iç dekorasyonu, Mustafapaşa, Nevşehir. (Merve Kalafat)



G. 9. Deesis, 12. yüzyıl, Aziz Vasilios Kilisesi, giriş beşik tonozu iç dekorasyonu, Mustafapaşa, Nevşehir. (Merve Kalafat)

Vaftizci Yahya'nın kanatlı gösterimini ikonografik ve biçimsel açıdan yorumlayan en temel kaynak, Walter Harring'in yukarıda anılan makalesidir. Kanatlı betimlenen Vaftizci Yahya figürlerini üç gruba ayırmıştır.<sup>38</sup> Harring'in sınıflandırması, ikonografik kalıp çerçevesinde biçimsel bir okuma önermektedir. Bu öneriye göre Kanatlı

38 W. Harring, *a.g.m.*, s. 37.

Vaftizci Yahya figürleri, cepheden, profilden yakarış pozisyonunda ve son olarak da kendi doğumuna şahitlik eder pozisyondaki figürlerdir.

Birinci grubu, Vaftizci Yahya'nın cepheden gösterildiği örnekler oluşturmaktadır. Cepheden betimler, kendi içinde farklı söylemlere de sahiptir. Harring'in sınıflandırmasına daha detaylı bir okuma ile yaklaşırsak, bu grup düzenlemelerinin en belirgin ortak motifi elinde taşıdığı liturjik kap benzeri kase motifidir. Vaftizci Yahya'nın kendi kesik kafasını bu liturjik kap benzeri bir kâse içinde taşıdığı, cepheden gösterilen tespit edilmiş en erken Girit ikon örneği, 15. yüzyıl, Lev Zubelov Koleksiyonu içinde bilinmeyen bir sanatçıya ait olan ikondur. (G.10)



**G. 10.** Bilinmeyen Sanatçı, Kanatlı Vaftizci Yahya İkonu, 15.yüzyıl, Lev Zubelov Koleksiyonu.  
<http://www.bai.org.uk/members-work-marcella-speedbury.php>

Tespit edilebilmiş cepheden gösterilen en erken Rus ikon örneği ise Andrei Rublev'e ait, 1560 tarihli ikondur. (G. 11).





G. 11. Andrei Rublev, Kanatlı Vaftizci Yahya İkonu, 1560, Antik Rus Kültür ve Sanat Merkezi Müzesi. Moskova.

[http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=467](http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=467)

Bu tasarıma benzerlik gösteren örneklerin yanında, aynı konumda ancak bu sefer kâse içinde Çocuk İsa'yı taşıdığı örnekler de bulunmaktadır. 17. yüzyıla tarihlenen ve Moskova Okulu<sup>39</sup> üretimi olan bir diğer ikon örneğinde, liturjik kap içinde Çocuk İsa kullanılmıştır. Küçük figür kullanımının ilk sunumu 1191 Makedonya Kurbinovo'da ki Aziz George Kilisesi apsisindedir. Bu kullanım, doğrudan Christos-Amnos (Kuzu Mesih) imajından miras kalmıştır.<sup>40</sup> (G. 12)

39 Andrei Rublev (1360-1430), 15. yüzyılda gelişim göstermeye başlayan Moskova Okulu'nun kurucusudur. İkon üretiminde Rublev üslubuna bağlı olan sanatçılar ve işleri Moskova Okulu ismi ile anılmaktadır. Rublev, ressamlığının yanında manastır eğitimi almış ve kendisi de keşiş olan bir sanatçıdır. Keşişlerin hayatlarını Aziz Sergei önderliğinde zorlu ormanlık alanlarda çileciliğe adadıkları manastırlarda eğitim görmüş olan Rublev'in sanatında, narin formların tercih edilmesinin yanında figürlerinde güçlü dışavurumlar, ifadecilik ve kompozisyonun tamamına hakim figür yerleşimleri öne çıkmaktadır. Rublev'den sonra, bu üslupta çalışılan her sanat yapıtı Rublev Ekolu olarak adlandırılmıştır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. David Talbot Rice, **Byzantine Art**, London 1962, s. 238.

40 E. Schwartz, **a.g.m.**, s. 173.





G. 12. Moskova Okulu, Kanatlı Vaftizci Yahya İkonu, 17.yüzyıl, Antik Rus Kültür Sanat Merkezi Müzesi, Moskova.

<http://www.polia.info/Ikona/Krikstytojas.htm>

Aynı yaklaşım, 1620 tarihli, daha natüralist bir sanat anlayışı benimseyen Stroganov Okuluna<sup>41</sup> dahil diğer bir örnekte de görülmektedir. (G. 13) Dolayısıyla bu grup içinde hem kendi kesik başını sunarak kurbanlığının vurgusunu, hem çocuk İsa'yı sunarak O'nun kurbanlığına ve kendisinin İsa'nın haberci oluşuna vurgusunu, hem de (*Agnus Dei*) Tanrı'nın Kuzusunu taşıyarak birleşik bir kurbanlık anlayışına olan vurgusunu okuyabilmekteyiz. Aynı şekilde bu farklı söylemler, doğumu, çöldeki eğitimi, vaftiz, kafasının kesilişi ve kesik başının bulunuşu öyküleri başta olmak üzere hayatından sahneler ile çevrelenmiş ikonlarda da görülebilmektedir. (G. 14)

41 Stroganov Okulu taşralarda daha samimi bir resim anlayışını devam ettiren, 1631'de zengin tüccarların, usta ressamaları çalıştırmaları ile oluşmuş, küçük boyutlarda ikonaların üretildiği resim anlayışıdır. Tüccar sözcüğüne atfen "*Stroganov Okulu*" denilmiştir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul 2010, s. 439.



G. 13. Stroganov Okulu, Kanatlı Vaftizci Yahya İkonu 1620, Devlet Tretyakov Sanat Galerisi, Moskova [http://realhistoryww.com/world\\_history/ancient/Misc/Christians/The\\_First\\_Christians.htm](http://realhistoryww.com/world_history/ancient/Misc/Christians/The_First_Christians.htm)



G 14. Moskova Okulu, Kanatlı Vaftizci Yahya İkonu, 14. - 15. yüzyıl, Devlet Tretyakov Sanat Galerisi, Moskova.

[http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=5561](http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=5561)

Yaroslav Okuluna<sup>42</sup> ait, 1551 tarihli bir ikonda ise Vaftizci Yahya'nın müjdesinden itibaren, sırasıyla, doğumu, babası Zakeriya'nın katledilmesi, çöldeki eğitimi, vaftiz, hapse atılışı, kafasının kesilişi ve kesik başının bulunma öykülerine kadar her bir sahne soldan sağa olmak üzere, okuma yönünde yerleştirilmiştir. (G. 15)

<sup>42</sup> Yaroslav Okulu, Bizans ikonografik geleneklerinden farklılaşarak, oldukça süslü, açık ve canlı renklerin kullanıldığı, duyguların yüksek ifade edildiği Yaroslavl kentine özgü bir resim anlayışıdır. Ayrıntılı bilgi



G. 15. Yaroslav Okulu, Kanatlı Vaftizci Yahya İkonu, 1551, Yaroslav Tarih ve Mimari Müzesi, Yaroslav.

**Kaynak:** <http://www.iconrussia.ru/eng/icon/detail.php?ID=5432>

Genel bir tasarımda, Vaftizci Yahya, ayakta tam boy olarak, elindeki bir tepside kendi kesik başını taşır ve sol eliyle de üzerinde genellikle Matta 3: 10-11 yazılı olan bir parşömen<sup>43</sup> tutar pozisyonunda, genişçe açılan kanatlara sahip olarak betimlenmiştir. İstisnaları olmakla birlikte, çoğunlukla sol yanında küçük bir ağaç ve ağaca dayanan bir balta bulunur. Ağaca dayalı balta betimi, Vaftizci'nin Matta 3:10'daki sözlerini ima etmektedir: *“Şimdi bir balta ağaçların köküne dayanmıştır bile, iyi meyve vermeyen her ağaç kesilip ateşe atılır.”*

İkinci grup Kanatlı Vaftizci Yahya betimlerini oluşturan profilden betimlenen örneklerin hemen hepsinde Vaftizci Yahya, kayalık yahut dağlık bir alanda genel tipolojisine uygun olarak ayakta ve yakarış pozisyonunda gösterilmektedir. Sahnenin sol

için Bkz. [http://www.iconrussia.ru/eng/painting/icon\\_painting\\_school/detail.php?ID=667](http://www.iconrussia.ru/eng/painting/icon_painting_school/detail.php?ID=667), Erişim Tarihi 22.05.2019.

43 Vaftizci'nin taşıdığı parşömenlerin üzerindeki metinler, Matta 3:10-11, Matta 3:2-4, Mark 1:1-4, Luka 3:1-4, Luka 3: 9, Yuhanna 1:23 olarak farklılıklar göstermektedir.



üst köşesinde yer alan bir ışık hüzmesi yahut ışık hüzmesi içindeki Tanrı figürüne yakarır pozisyonudur. Vaftizci Yahya bu betimlerde elinde parşömen ve martirliğinin sembolü esasını tutmaktadır. Kesik baş yine kâse içinde, sahnenin sol ya da sağ alt köşesinde, ayaklarının dibinde gösterilmektedir. Bu kompozisyonlarda, arka planda Vaftizci Yahya'nın kafasının kesiliş anı, Salome'nin Dansı ya da Vaftizci Yahya'nın hapsedilmesi sahneleri gösterilmektedir.

Örneklerin birçoğunun Girit okullarında<sup>44</sup> tespit edildiği profilden yakarış pozisyonunda gösterilen Kanatlı Vaftizci Yahya figürüne ilişkin en erken örneklerden biri, 1450 yılına tarihlenmektedir (G. 16). Bu ikonda, Vaftizci Yahya, genel tasarıma uygun olarak, ayakta ve şematik olarak düzenlenmiş kayalıklı bir mekanın önünde gösterilmektedir. İkonun sol üst köşesinde bir hale içindeki Baba Tanrı ya da İsa'ya dönük, yakarış konumundadır. Sol eliyle haç biçimli esasını ve üzerinde Matta 3: 2-11 yazılı parşömeni tutmakta ve sağ eliyle de takdis işareti yapmaktadır. İkonda, Vaftizci Yahya'nın kurbanlığı, baltası, başının kesilmesi yahut Rus sanatında sıklıkla rastladığımız İsa'yı taşıdığı kap gibi atribüerler kullanılmamıştır. Girit sanatı ikon üretiminde aktif bir ressam olarak yer almış olan Angelos Akatontos'a ait 15. yüzyıla tarihlenen ikonda ise, hem kâse içinde kesik baş hem de ağaca dayalı balta atribülerini kullanılmıştır. Figürün sadece kesik başının hale ile çevrelenmiş oluşu da dikkat çekici bir farklılıktır. (G. 17)

44 Girit Okulu, Giysilerde simetrik ve geometrik düzenlenen kıvrım kullanımı, Renk anlayışında ulaşılan teknik mükemmellik ve tüm yüzeyin resimlenmesiyle ulaşılan yalın görünüm, özellikle yüzlerde belirgin temiz beyaz kontur kullanımı gibi özellikleri olan, ada konumu dolayısıyla bir yandan Palaiologos dönemi sanat üslubu ve ikonografik düzenine bağlı olarak çalışırken, öte yandan batı Avrupa sanatından ve literatüründen motif ve bazı unsurları da içeren resim anlayışıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sercan Yandım, "The Italo-Cretan Religious Painting and Byzantine Palaeologian Agency", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S.1, C. 25, Ankara 2008, s. 273.



**G. 16.** Girit Okulu bilinmeyen sanatçı, Kanatlı Vaftizci Yaya ikonu, 1450, British Museum.  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=171566001&objectId=63061&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=171566001&objectId=63061&partId=1)





G. 17. Angelos Akatontos, Kanatlı Vaftizci Yaya ikonu, 15.yüzyıl, Devlet Bizans ve Hristiyanlık Müzesi, Atina.

<http://www.byzantinemuseum.gr/en/collections/icons/?bxm=1551>

Üçüncü grup ise geniş kanatlarla gösterilen Vaftizci Yahya'nın arka planda yer aldığı ve ön planda betimlenen kendi doğum sahnesine tanıklık ettiği gösterimlerdir. Harring bu konumlanışı ikincil bir figür olarak tanımlamıştır.<sup>45</sup> Bu betim şekli, her ne kadar sık rastlanır olmasa da içeriği açısından diğer tüm betimlemelerden farklılık göstermektedir. 17. yüzyıla tarihlenen ikonda Vaftizci Yahya, yarım boydur ve ikonun tamamına hâkim olan kendi doğum sahnesinin fonunda büyük bir figür olarak konumlandırılmıştır. Diğer betimlemelerde kullanılan atribüleri olmaksızın doğrudan kendi doğumunu işaret etmektedir. (G. 18) Bu betim tipinin ikonografik söylem açısından bazı göndermeler içerdiği söylenebilir. İsa'nın müjdecisi olan Vaftizci Yahya burada kendi doğumunu müjdeleyen bir melek konumunu çağırıştırır. Bu çağırışım, İsa'nın doğumu sahnelerinde arka planda duran Cebrail ile ilişkilendirilebilir. (G. 19)

45 W. Harring, *a.g.m.*, s. 38.



G. 18. Vaftizci Yahya'nın Doğumu, 17. yüzyıl, Rusya Devlet Müzesi, St Petersburg  
<http://www.iconrussia.ru/eng/icon/detail.php?ID=5805>



G. 19. İsa'nın Doğumu İkonu. 10. yy, Bizans ve Hristiyan Müzesi, Atina  
<http://www.pvhc.net/Byzantine-Icon-Nativity20bthywzlw>

Harring'in sınıflandırmasına ek olarak dördüncü bir grup Kanatlı Vaftizci Yahya betimine dikkat çekerek katkıda bulunulabilir. Kanatlı Vaftizci Yahya'nın azizler ile birlikte aynı sahne içindeki sunumu, özellikle Rus ikonografisi içinde karşımıza çıkmaktadır. (G. 20 ve G. 21)



**G. 20.** Poskov Okulu, Aziz Zosimos, Vaftizci Yahya, Aziz Blasius ve Aziz Sabbatius, 16.yüzyıl, Poskov Devlet Tarih, Mimari ve Güzel Sanatlar Müzesi. <http://www.iconrussia.ru/eng/icon/detail.php?ID=4930>





G. 21. Vaftizci Yahya, Aziz Nikolaos, 16.yüzyıl, Rusya Devlet Tarih Müzesi, Moskova.

<http://selvolostj.narod.ru/MON/IP/IKON/ip.html>

Burada Vaftizci Yahya ayakta ve diğer azizlerle aynı düzlemde, herhangi bir hiyerarşik farklılık olmaksızın bir arada gösterilmektedir. Elinde, Kanatlı Vaftizci Yahya figürlerinde hep rastlandığı gibi açık ya da rulo biçiminde parşömen tutmaktadır. Bu gösterim biçiminin en dikkat çekici özelliği, ikonlarda tek figür olarak gösterilen Kanatlı Vaftizci Yahya'nın başka azizlerle birlikte betimlenmesidir. Çünkü bu yaklaşım, Vaftizci Yahya'nın kanatlarını adeta olağanlaştırmakta ve bu "ayırksı" gösterimi ikonografik geleneğin bir parçası haline getirmektedir. Rus sanatı içinde karşılaşılan bu betimler, Kanatlı Vaftizci Yahya'yı azizler ve Kilise Babaları ile bir arada, toplu bir kompozisyon içinde göstermektedir. Burada, Vaftizci Yahya, genel tipolojisine uygun olarak devetüyünden tuniği ve üzerinde *eksomis* ile birlikte, geniş ve uzun kanatlarla, elinde açık ya da kapalı parşömenini tutar pozisyonudadır.

Kullanım alanının farklı olmasına rağmen rastlanan dikkat çekici bir diğer örnek ise 1680 tarihli Rahip Filaret imzalı Tanrı Anası ikonudur. Bu betim şekli de grup içinde gösterilen ancak profilden yakarış pozisyonunda olması dolayısıyla hatırı sayılır bir öneme sahiptir. (G. 22, G. 23)



G. 22. Rahip Filaret, Tanrı Anası Meryem ikonu, 1680, Rus ikon Müzesi, Massachusetts.  
<http://blogs.umass.edu/bikehara/2012/03/17/museum-of-russian-icons>





G. 23. Rahip Filaret, Tanrı Anası Meryem ikonu Kanatlı Vaftizci Yahya detayı, 1680, Rus ikon Müzesi, Massachusetts. <http://blogs.umass.edu/bikehara/2012/03/17/museum-of-russian-icons>

Harring'den farklı olarak, kanatlı betimlenen Vaftizci Yahya kompozisyonlarında kullanılan atribüleri ve ikonografik çözümlerine daha anlamsal açıdan yaklaşan Ellen Schwartz, 1997 tarihli *Byzantinoslavica*'daki makalesinde, Vaftizci Yahya'nın kanatlı gösteriminde kullanılan atribüleri İsa'nın kurban oluşuyla doğrudan ilişkilendirmektedir.<sup>46</sup> Parşömenlerde kullanılan Matta 3:2 ve 3:10 ifadeleri, Vaftizcinin öğüt ayetlerini tanımlamaktadır:

*"(...) Tövbe edin! Cennetin Krallığı eldedir(...) Göklerin saltanatı yaklaşıyor (...) Balta ağaçların köklerine dayanmıştır bile, artık iyi meyve vermeyen her ağaç kesilip ateşe atılır".*

Vaftizci'nin kesik başının lüturjik kap benzeri bir nesnenin içine yerleştirilmesi ve Vaftizci Yahya'nın kendi başını sunar pozisyonundaki durumu, hem Salome'nin Dansı

46 E. Schwartz, *a.g.m.*, s. 171.

sahnesindeki kesik başının sunulmasıyla bağlantılı olarak, Vaftizci Yahya'nın martirliği ile İsa'nın kendi kanını sunduğu ve kurbanlığı ile bağlantılı olan litürjik kap bağlamında kurbanlığı arasındaki bağı vurgulamaktadır. Litürjik kap, Ortodoks sanatçılar tarafından, litürjinin kurtuluşun yolu olarak görülmesini sağlamış, ikonun anlamını boyutunu güçlendirmesi nedeniyle eklenmiştir. Bu imajın öz anlamında, kurbanlık rolü ölüme doğru gitmektedir. Bu derin anlam, parşömen tomarının üzerinde yazılan şu metin ile vurgulanmaktadır; *“İşte, bak, Tanrı'nın kuzusu. O Dünyanın günahını alıp götürecektir”*. Sıklıkla Vaftizci tarafından taşınan uzun değnek, O'nun şehitliğini ima ettiği gibi, İsa'nın Çilesi (Passion) ile de bağlantıyı beslemektedir. Bu eklenen detaylar, Vaftizci'nin imgesine didaktik bir boyut kazandırdığı gibi, daha da karmaşık anlam katmanları oluşmasını sağlamıştır. Vaftizci Yahya'nın kase içinde İsa figürünü taşıması örnekleri için Schwartz, *“İsa'nın kanı ve bedeni olarak Ökarist'e doğrudan ima anlamı taşımaktadır. Vaftizci'ye, Passion'a ve litürjideki kurbanlığın ve kurtuluşun ikili manalı doğasına çok daha yakinen bağlanmaktadır.”* ifadelerini kullanmıştır.<sup>47</sup> İsa'nın kurbanlığına bir de Vaftizci Yahya üzerinden gönderme yapılmaktadır.

### Sonuç

Teolojik alt yapısını, İlya ile özdeşleşmesinin, Tanrı tarafından mesajcı olarak çağırılmasının, ilk Kilise Babaları ve teologlar tarafından yapılan yorumların oluşturduğu kanatlı olarak tasvir edilen Vaftizci Yahya örnekleri, biçimsel anlamda Walter Haring tarafından cepheden, profilden ve kendi doğumuna şahitlik eden bir figür olarak üç gruba ayrılmış ve Haring'in gruplandırmasına ek olarak azizler ile birlikte, bir grubun parçası olan Kanatlı Vaftizci Yahya figürü kullanımı da tespit edilmiş ve gruplandırma dört ana başlık şeklinde genişletilmiştir.

Vaftizci Yahya'nın geleneksel gösterimine yeni bir boyut kazandıran “Kanatlı Vaftizci Yahya” betimi, ortaya çıkışı ve yaygınlaştığı coğrafya açısından Bizans etkili Slav dünyasına özgü bir nitelik taşımaktadır. Slav dünyasında hem anıtsal resimde karşılığını bulmuş hem de ikon üretiminde oldukça yaygın olarak kullanılmıştır. Buna karşılık, Batı sanatında bu nitelikte tespit edilmiş bir örnek bulunmamaktadır. Kutsal Kitap referansları ve din bilginlerinin yaklaşımlarıyla açıklanan “melek benzeri” Kanatlı Vaftizci Yahya görüşünün görselleşmesi, 13. yüzyıla tarihlenmektedir. Günümüze kadar varlığını devam ettiren bu betimleme anlayışı kendisine çoğunlukla ikon ve ikonostasislerde yer bulmuştur. İlk örneğin, ikon yerine kilise içindeki anıtsal resim öğesi olarak karşımıza çıkmış olması, özgün bir ikonografik yaklaşım önermesi açısından önem taşımaktadır.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

47 E. Schwartz, *a.g.m.*, s. 173.

## Kaynakça/References

- AKYÜREK, Engin, **Bizans'ta Sanat ve Ritüel: Kariye Güney Şapelinin İkonografisi ve İşlevi**, İstanbul 1996.
- CAVALLERA Ferdinandus, **Patrologiae Cursus Completus Series Graeca**, Ed. Jean Poul Migre, Vol. 99, Paris 1857-1866.
- ÇELGİN, GÜLER, **Eski Yunanca-Türkçe Sözlük**, İstanbul 2011.
- DAVIDSON, Gustav, **A Dictionary of Angels; Including the Fallen Angels**, New York 1971.
- DOSENOVIC, Fr., "Specifics of Serbian Orthodoxy", <http://www.kosovo.net/dosenovic.html> Erişim Tarihi: 2016.
- FRANKEL, Ellen Teusch; PLATKİN B., **The Encyclopedia of Jewish Symbols: Elijah**, New York 1992.
- GÜRKAN, Salime Leyla, "Talmud", **İslam Ansiklopedisi**, cilt: 39, Ankara 2010, s. 550-552.
- HALL, James, **Dictionary of Subjects & Symbols in Art**, London 1974, s. 172.
- HARING, Walter, "The Winged St. John The Baptist: Two Examples In American Collections", **The Art Bulletin**, Vol. 5, 1923, s. 35-40.
- KAZHDAN Alexander; TALBOT Alice Mary, **Oxford Dictionary of Byzantium**, New York 1991.
- PEHLİVAN, Gülçin, **Tanrı'nın Kanatları: Bizans Kapadokyası'nda Hristiyan İkonografisi**, Ankara 2014.
- PEKAK, Sacit, "Kapadokya Bölgesi Osmanlı Dönemi Kiliseleri: Örnekler, Sorunlar, Öneriler", **METU JFA**, 26/2, Ankara 2009, s. 249-277.
- RICE David Talbot, **Byzantine Art**, Pelikan Books, 1962.
- RODKINSON, Michael, L., **Babil Talmudu**, Boston 1903, Hagma:13b.
- SCHWARTZ, Ellen C., "Russian Icons and Byzantine Lagacy; The Angel of Wilderness" **Byzantinoslavica**, S. 50, Praque 1997, s. 169-174.
- SCHWARTZ, Howard, **Tree of Souls; Mythology of Judaism**, New York 2004.
- STREANE, Annesley William, **A Translation of the Treatise Chagiag from the Babylonian Talmud**, Cambridge 1891.
- VOJVODIC, Dragon, **Zidno Slikarstvo Svetog Ahijija u Arilju: Wall Paintings of the St. Achilles Church in Arilje**, Belgrad 2005.
- VORAGINE, Jacobus, **Legenda Aurea (The Golden Legend; Lives of the Saints)**, Çev. William Caxton, Ed. Ellis,F.S., Vol. 5, Temple Classics, 1931.
- YANDIM, Sercan, "The Appearance of the Winged Image of St. John the Baptist in the 13th Century Byzantine Painting", **1. Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyum Bildirileri 25-28**, İstanbul Haziran 2010, s. 626-634.
- YANDIM, Sercan, "The Italo-Cretan Religious Painting and Byzantine Palaeologian Lagency", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S.1, C. 25, Ankara 2008.
- Akhatist to St John the Furerunner and Baptist of the Lord" İlahi metni, <https://docplayer.net/36274739-Akathist-to-saint-john-forerunner-and-baptist-of-the-lord.html> Erişim Tarihi: 21.05.2019.



## 15 Temmuz Afişlerinin Göstergebilim Çerçevesinde Grafik Tasarım Yapısının Değerlendirilmesi

Engin Uğur\*

### Öz

15 Temmuz darbe girişiminin başarısız olmasında toplumsal refleksin ne kadar önemli olduğu görülmüştür. Darbelere karşı bilincin oluşturulması büyük önem taşımaktadır. 15 Temmuz darbe girişiminden sonra kamu ve özel kurumlar tarafından, toplumsal duyarlılık ve farkındalık oluşturulması adına çeşitli iletişim araçlarının kullanıldığını görmekteyiz. Bu kitle iletişim araçlarından birisi de afiştir. Afiş, kitlelerin fikir ve kanaatlerini etkileme düzleminde, önemli rol oynar. Bundan dolayı afiş, çok yoğun tercih edilmektedir. Çeşitli amaçlar için hazırlanan afişin mesajını kolayca aktarabilecek yapıda olması gerekmektedir. Hele günümüzün hızlı ve yoğun temposu içinde saniyelerle sınırlı zaman diliminde görülüp algılanması gerekmektedir. Bu nedenle hedef kitlenin dikkatini çekecek yapıya sahip olması gerekmektedir. Afişin fikrîsel altyapısı ve tasarımı, konusunda uzman kişiler tarafından hazırlanmalıdır. Afişin etkinlik değerlendirmesinde iki temel kriter vardır: 1. aktardığı mesajın anlamsal boyutu, 2. tasarım boyutudur. Afişin anlamsal boyutu, göstergebilim çözümlenmesi yapılarak değerlendirilirken tasarım boyutu, grafik tasarım ilkelerine göre değerlendirilmektedir.

Makalede, 15 Temmuz darbe girişiminin sonrasında ve yıl dönümlerinde resmi kurumlar, vakıflar, dernekler ve özel kurumlar tarafından hazırlanan afişlerden rastgele seçilen örneklerin anlamsal çözümlenmesi çerçevesinde tasarım yapısı, geçmişten günümüze kadar ortak kanaatler ışığında oluşan grafik tasarım ilkelerine göre değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Kişisel olarak yapılan değerlendirmeler, farklı yorumlara ve eleştiriye açıktır.

### Anahtar Kelimeler

Afiş • Göstergebilim • Anlam • Grafik tasarım • Askeri darbe

### Evaluation of Graphic Design Structure within the Framework of Semiotics Analysis of Posters Related to the Impact of July 15

### Abstract

The crucial of social reflex in the failure of the July 15 coup attempt was seen. Creating social awareness against coups is of great importance. After the July 15 coup attempt, it is seen that various communication tools are used by public and private institutions to create social awareness. One of these media tools is the poster. Poster plays an important role in influencing the ideas and opinion of the masses. Poster is therefore one of the most preferred media tools. The poster prepared for various purposes should be able to transfer the message easily. Especially in today's fast and intense pace, it should be seen and perceived in seconds. Therefore, the poster should have a structure that can attract the attention of the target audience. The intellectual background and design of the poster should be prepared by experts. There are two basic criteria in the effectiveness assessment of the poster: 1. the semantic dimension of the message it conveys, 2. the design dimension. Semantic dimension of the poster is evaluated by semiotic analysis and design dimension is evaluated according to graphic design principles. In the article, after the July 15 coup attempt and anniversaries, within

\* **Sorumlu Yazar:** Engin Uğur, (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa, Teknik Bilimler MYO, Basım ve Yayın Teknolojileri, İstanbul, Türkiye. E-posta: engines@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0001-7831-5449

**Atf:** UĞUR, Engin, "15 Temmuz Afişlerinin Göstergebilim Çerçevesinde Grafik Tasarım Yapısının Değerlendirilmesi", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 457-471. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0009>

the framework of semantic analysis of randomly selected samples from the posters prepared by official institutions, foundations, associations and private institutions, the design structure has been evaluated according to the principles of graphic design that have been formed from the past to the present. Personal evaluations are open to different interpretations and criticisms.

**Keywords**

Banner • Semantics • Meaning • Graphic design • Military impact

**Extended Summary**

It is the common opinion of social scientists that mass media is a great force that can influence and direct people. One of these posters is an important means of mass communication in terms of reaching many people. It is a graphic design product in terms of preparation. The main purpose and criterion of graphic communication is to communicate a message in a clear, economic and aesthetic way.

Its economic means that the smallest number of visual images can transmit the highest number of information possible. This is also one of the basic rules of communication and each graphic element should be designed to increase the effect of the message.

Planning is the first step in the design process. Within the framework of this plan, the design elements that would be appropriate to be included in the design are tried to be simplified and made easy to be perceived with the help of consultation and mind filter. Design elements that do not make any sense or have a meaning on their own (singular) are brought together around a purpose to create a new meaning. The new meaning and effect, that is, the integrity of all design elements, which emerge as a result of a special relationship, work or interaction between them in a creative way, is realized by means of visual invention. The most basic way to ensure the integrity of the various design elements is to create a balanced whole. Integrity prevents disintegration and clutter in the composition when properly constructed. When elements that are related to each other are grouped, elements with the same basic form, size, texture, color, or feeling can form the ideal integrity in a design. In a way, it is a dialectical interaction and the purpose of this union is to ensure the legibility and consistency of the design.

**G.1. Definition of graphic design elements**

On the poster floor, there are images of resistance against the coup attempt on the left side, images of the War of Independence on the right side, and faded (watermark).

**G.1. Semiotics evaluation**

Photographs of heroes who put their lives against the coup attempt constitute the semiotic reference of the poster. Armed photograph of Martyr Ömer Halisdemir and photographs of martyr female police officers stationed on a pale and blurred back-



ground expresses thankfulnes and gratitude to the soldiers and members of the police who were martyred in the coup attempt. The composition coming from the fluffy background towards the viewer refers to the presence of rescuers coming out of hopeless situations. It is seen that the Turkish Armed Forces prepared the poster for the 18 March Çanakkale Victory with the same semantic expression.

### **G.1. Graphic design evaluation**

The poster design, which consists of photographs of coup heroes, is based on reality. The use of ready-made photography, which is considered to be an easy way for graphic design, has greatly reduced its artistic value. This design does not include any original structure in terms of design. The visuals in the foreground and in the background and the typographic elements related to the subject of the poster constitute integrity. The photos of Martyr Ömer Halisdemir and the women police officers who changed the course of the coup attempt were emphasized in the foreground by using prominent and large amounts. Stress; A direction, size, shape, texture, color, tone or line contrast can be achieved between the elements that should come to the forefront and those that should remain in the foreground. Concepts such as foreground and background are other visual design rules that should be mentioned with emphasis. A symmetrical balance has been created with the photos placed on both sides of the big photo and the background placed on both sides. Poster floor is divided into two parts as color. On the left side where the impact visuals are located, the yellow color is expressed in the right side where the War of Independence images are displayed in the twilight of the past.

### **Result**

In the graphic design works with social content, it is a priority to have an effective (strong) structure before artistic and aesthetic concerns. An effective visual communication object should be of interest to the audience and be clear. Instead of gathering the audience's attention at one point, a study that will divide the audience to different points and cause different interpretations leads to great losses in terms of meeting expectations. The posters prepared for the July 15 coup attempt are not problematic in terms of message expression, but the means used in the message expression are stuck in a narrow band. Considering the technological possibilities of today, it is very clear that they are very poor work. Moreover, the fact that it is prepared by professional agencies at secondary level is a very significant situation.

A graphic design product should attract the attention of the target audience and visual elements should be handled with striking and unexpected approaches. The effective and arousing interest of the design depends on the fact that the visual elements to be used are handled with a comment other than the known, usual effects. While doing this, the designer should pay attention to the use of graphic language.

## Giriş

Kitle iletişim araçlarının insanları etkileyen ve yönlendirebilen büyük bir kuvvet olduğu sosyal bilimcilerin ortak kanaatidir.<sup>1</sup> Bunlardan biri olan afiş, birçok insana ulaşabilmesi bakımından önemli bir kitle iletişim aracıdır. Hazırlanması bakımından bir grafik tasarım ürünüdür. Grafik iletişimin başlıca amacı ve kriteri, bir mesajın açık, ekonomik ve estetik bir yolla iletilmesidir.

Ekonomik olması, mümkün olan en az sayıda görsel imgenin, mümkün olan en yüksek sayıda bilgiyi aktarabilmesi demektir. Bu aynı zamanda iletişimin de temel kurallarından biridir ve her grafik unsur, mesajın etkisini arttıracak biçimde tasarlanmalıdır.<sup>2</sup>

Tasarım sürecinde planlama ilk aşamadır. Bu plan çerçevesinde tasarımda yer alması uygun olacak tasarım elemanları istişare ve zihin süzgecinin yardımıyla sadeleştirilmeye ve kolay algılanabilir hale getirilmeye çalışılır. Kendi başına (tekil) hiçbir anlam ifade etmeyen veya bir anlam taşıyan tasarım elemanları bir amaç etrafında bir araya getirilerek yeni bir anlam oluşturulmaya çalışılır. Tüm tasarım öğelerinin yaratıcı bir şekilde kendi aralarında özel bir ilişki, çalışma ya da etkileşimi sonucu beliren yeni anlam ve etki yani bütünlüğü görsel buluş aracılığı ile gerçekleştirilir.<sup>3</sup> Çeşitli tasarım öğelerinin dengeli bir bütün oluşturmasıyla oluşan bütünlüğü sağlamanın en temel yolu, kullanılan her öğenin birbiriyle ilişkilendirilmesidir. Bütünlük, doğru kurgulandığında kompozisyondaki parçalanmaları ve dağınıklığı engeller. Birbiriyle ilişkili olabilecek unsurlar gruplandırıldığında aynı temel biçime, boyuta, dokuya, renge ya da duyguya sahip unsurlar bir tasarımda ideal bütünlüğü oluşturabilirler.<sup>4</sup> Bir bakıma diyalektik bir etkileşimdir ve bu birliğin amacı tasarımın okunurluğunu ve tutarlılığını sağlamaktır.<sup>5</sup>

15 Temmuz 2016 tarihinde yaşanan askeri darbe girişimine afiş çalışmaları hazırlanmıştır. Hazırlanan afişlerin iletişim aracı olarak beklentileri ne oranda karşılayıp karşılamadığının bilimsel bir değerlendirilmesi yapılmalıdır. Afişin etkili ve başarılı sayılabilmesi için iletilmesi hedeflenen mesajı en doğru biçimde sunması gerekmektedir. Kullandığı görsel unsurlar, kullandığı teknik yöntemler yeterli ve dengeli değilse, verilmek istenen mesajın aksine izleyende beklenenin tersine bir etki bırakabilmektedir.<sup>6</sup> Tasarım işleminde önemli unsur, her şeyin bütüne ait ve uygun olması, hiçbir öğenin birbirine yabancı ve uyumsuz olmamasıdır. Yapılan düzenleme ile göz,

1 Alan Swingewood, **Kitle Kültürü Efsanesi**, Çev. Aykut Kansu, Ankara 1996, s.132

2 Emre Becer, **İletişim ve Grafik Tasarım**, Ankara 1997, s. 28-29.

3 İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, İzmir 1993, s.115.

4 Fatih Özdemir, "Popüler Müzik Albüm Kapaklarının Tasarım Sorunları", **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, S. 1, Malatya 2011, s. 118.

5 Tülay Çellek, A. Mehtap Sağocak, **Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcılık**, İstanbul 2014, s. 261.

6 Hıfzı Topuz, **Seçimlerde İletişim Politikaları**, İstanbul 1991, s. 55.

tasarım yüzeyinde istenildiği gibi gezdirilebilir. Göz, görsel tasarımda anlamlı bütünü kavrar. Bütünü meydana getiren parçaların düzenlenmesinde uyum ve denge yoksa o bütünü kavramada zorluk çekilir. Tasarımı oluştururken, konuya uygun olarak ve malzemeyi de dikkate alarak düzenlenmelidir.<sup>7</sup>

## 15 Temmuz Darbesi İle İlgili Afişlerin Göstergebilim Çözümlemesi Çerçevesinde Grafik Tasarım Yapısının Değerlendirilmesi

Değerlendirme, kendi içinde üç bölümden oluşmaktadır. 1. bölümde afişte yer alan grafik tasarım elemanlarının tanımlanması 2. bölümde göstergebilim (anlam) çözümlemesi yapılmıştır. 3. bölümde afiş tasarım ilkelerine göre değerlendirme yapılmıştır. 15 Temmuz darbe girişimi ile ilgili afişler arasından rastgele örneklem yöntemi ile 5 tane afiş seçilmiştir. Çözümleme işlemi, 15 Temmuz darbe girişimini yaşamış ve bu ülkenin kendine özgü yapısına göre yetişmiş birisi olarak yapılmaya çalışılmıştır. Fakat kişisel olarak yapılan bu değerlendirmeler her türlü eleştiriye açıktır.



G. 1. 15 Temmuz Darbe Afişi

(<https://www.uludagsozluk.com/k/niksar-belediyesi-15-temmuz-afi%C5%9Fi/>)

### G.1. Grafik tasarım elemanları tanımlaması

Afişin merkezinde, 15 Temmuz darbe girişiminin en önemli kahramanı Şehit Ömer Halisdemir, iki tarafında şehit bayan polislerin fotoğrafları yer alıyor. Afiş zemininde, sol tarafında darbe girişimine karşı yapılan direniş görüntüleri, sağ tarafında Kurtuluş Savaşı görüntüleri, silik (filigran) olarak yer alıyor.

7 Hatice Öz Pektaş, "Geleneksel Çocuk Oyunlarının Modern Eğitimde Kullanılması", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 49, Samsun 2017, s. 489.

### G.1. Göstergebilim değerlendirmesi

Darbe girişimine karşı hayatını ortaya koyan kahramanların fotoğrafları, afişin göstergebilim referansını oluşturmaktadır. Solgun ve flu bir arka planın önüne oturtulmuş Şehit Ömer Halisdemir'in silahlı fotoğrafı ve iki yanına konuşlandırılmış şehit bayan polislerin fotoğrafları, darbe girişimde şehit düşen asker ve emniyet mensuplarına minnet ve şükranı ifade etmektedir. Flu arka plandan izleyiciye doğru gelen kompozisyon yan anlam olarak umutsuz durumların içinden çıkan kurtarıcılarının varlığını ifade etmektedir. Türk Silahlı Kuvvetleri'nin 18 Mart Çanakkale Zaferi için hazırlattığı afiş çalışmalarında da aynı anlamsal ifade hedeflenerek hazırlandığı görülmektedir.



G. 2. Çanakkale Zaferi Afiş Örnekleri

(<https://www.haberturk.com/gundem/haber/1429554-genelkurmay-baskanligindan-18-mart-sehitler-gunune-ozel-afis>)

### G.1. Grafik tasarım değerlendirmesi

Darbe kahramanlarının fotoğraflarından oluşan afiş tasarımı gerçeklik üzerine kurgulanmıştır. Grafik tasarımda kolaya kaçma kabul edilen hazır fotoğrafın kullanılmış olması sanatsal açıdan değerini büyük oranda düşürmüştür. Tasarım açısından da özgün bir yapı içermemektedir. Ön planda ve fonda yer alan görseller ve afişin konusu ile ilgili tipografik unsurlar bütünlük oluşturmaktadır. Darbe girişiminin seyrini değiştiren Şehit Ömer Halisdemir ve şehit bayan polislerin fotoğrafları ön planda, belirgin ve büyük oranda kullanılarak vurgu sağlanmıştır. Vurgulama; ön plana çıkması gereken unsurlar ile ikinci planda kalması gereken unsurlar arasında gerçekleştirilecek bir yön, boyut, biçim, doku, renk, ton ya da çizgi kontrastı ile sağlanabilir. Ön plan-arka plan gibi kavramlar, vurguyla birlikte anılması gereken diğer görsel

tasarım kurallarındandır.<sup>8</sup> Büyük fotoğrafın her iki yanına yerleştirilen fotoğraflar ve fonun da iki tarafa yerleştirilmesi ile simetrik bir denge oluşturulmuş. Afiş zemini renk olarak iki bölüme ayrılmıştır. Darbe görsellerinin yer aldığı sol tarafta, yeni ve canlılığını koruduğunu ifade etmek amacıyla sarı renk, Kurtuluş Savaşı görsellerinin yer aldığı sağ tarafta, geçmişin alacakaranlığında kaldığı mavi renkle ifade edilmiştir.



G. 3. 15 Temmuz Darbe Afişi

([http://akcaovao0.meb.k12.tr/icerikler/15-temmuz-demokrasi-zaferi-ve-sehitleri-anma-etkinlik-programi\\_2723619.html](http://akcaovao0.meb.k12.tr/icerikler/15-temmuz-demokrasi-zaferi-ve-sehitleri-anma-etkinlik-programi_2723619.html))

### G.3. Grafik tasarım elemanları tanımlaması

Afişin merkezinde, Şehit Ömer Halisdemir'in Türk bayrağı üzerine yerleştirilmiş fotoğrafı, arka planda darbeye katılan askeri unsurlar ve darbeye karşı direniş yapan büyük kalabalıkların yer aldığı fotoğraflar siyah bir duman içine yerleştirilmiştir. Afişin sağında şehit düşenlerin küçük fotoğrafları ve sol tarafta darbe girişiminin önemli noktalarından biri olan 15 Temmuz Şehitler Köprüsü ve Türk bayraklı harita ve afişi yaptıran kurumun logosu ve afişin alt kısmında eskitilmiş bir yazı karakteri ile afişin sloganı yer almaktadır.

### G.3. Göstergebilim değerlendirmesi

Darbe girişiminde kullanılan savaş araçlarının (uçak, tank, helikopter) büyük kalabalıkların üzerinde yer verilmesi, düz anlam olarak halkına karşı acımasızca saldırması anlatılmaktadır. Yan anlamda, büyük kalabalıklar, darbeye ve darbecilerin silahlarına karşı büyük direnişini ifade etmektedir. Görseller duman bulutu kompozisyonu içine konuşlandırılarak darbe girişiminin bir yangın ve yıkım olduğunu, kenar-

8 Fatih Özdemir, "Popüler Müzik Albüm Kapaklarının Tasarım Sorunları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.1, Malatya 2011, s. 118



lardaki beyazlıkla da kontrol altına alındığı ifade edilmeye çalışılmıştır. Şehit Ömer Halisdemir'in yer aldığı Türk Bayrağı ile mücadele ve kahramanlık anlatılmaktadır.

### G. 3. Grafik tasarım değerlendirmesi

Tamamen fotoğraflardan oluşan bir tasarım yöntemi tercih edilmiştir. Üst üste fotoğraf baskı tekniği ile hazırlanmıştır. Ön planda ve fonda yer alan görseller ve afişin konusu ile ilgili tipografik unsurlar bütünlük oluşturmaktadır. Darbe girişiminin seyrini değiştiren Şehit Ömer Halisdemir'in fotoğrafının yer aldığı Türk bayrağı ön planda, belirgin ve büyük oranda kullanılarak vurgu sağlanmıştır. Grafik tasarımda vurgulama yönteminin temelini oluşturan zıtlıkların kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Görsellerin yanındaki 15 yazısı beyazlığı ile siyah dumanla zıtlık oluşturulmuştur. Afiş tasarımında vurgu ve ifade kolaylığı açısından çok yaygın kullanılan bir tasarım tekniğidir.



### G. 4. Afiş Tasarımında Zıtlık Örnekleri

(<https://www.lucidpress.com/pages/templates/posters> <https://socialh.com/global-warming-awareness-posters/>)





G. 5. 15 Temmuz Darbe Afişi

(<https://www.ensonhaber.com/15-temmuz-afislerini-parcalayan-3-kisi-gozaltina-alindi.html>)

### G. 5. Grafik tasarım elemanları tanımlaması

Afişin merkezinde, 15 Temmuz darbe gecesinde tankın üzerine çıkan insanların fotoğrafı ve sağ tarafta darbe girişiminin en önemli kahramanı Şehit Ömer Halisdemir'in bordo bereli fotoğrafı yer almaktadır. Tipografik unsurlar, oldukça büyük ve Türk bayrağının renkleri kullanılmış.

### G. 5. Göstergebilim değerlendirmesi

Afişte düz anlam olarak, darbeye karşı direniş ve darbenin seyrini değiştiren Şehit Ömer Halisdemir'in kahramanlığı anlatılmaktadır. Yan anlamlarda, karanlık (kötü koşullar) arka plandan çıkan Şehit Ömer Halisdemir (umut) ve dolunayın ışığı umudu ve zaferi anlatılmaktadır. Yaşanılan darbe girişimi ve toplum ve devlet olarak darbeye karşı kazanılan başarı, başarının kazanılmasında büyük payı olanların sembolleştirilerek ifade edilmeye çalışılmaktadır. Toplumsal göstergebilim yaklaşımında süreç, her türlü iletişim aracının kullanımıyla gerçekleştirilir ve bu sayede her türlü anlam sirküle edilmiş, alımlanmış ve üretilmiş olur. Toplumsal anlamlar göstergesel biçimler, metinler ve pratikler aracılığıyla kurulur ve sistemler üzerinde çalışır.<sup>9</sup>

### G. 5. Grafik tasarım değerlendirmesi

Tankın üstüne çıkan vatandaşların olduğu fotoğrafla Şehit Ömer Halisdemir'in kıyafetleri koyulaştırılmış, tam boy fotoğrafı ile bir bütünlük oluşturulmuştur. Afişte tankın üstündeki direnişin afişin tamamını oluşturduğu için vurgu önceliği bu görsele aittir. Tasarım açısından kolay algılaya sağlayan dinamik bir çalışma ortaya konulmuştur.

9 Haldun İlkdoğan, "Göstergenin Toplum Düzlemindeki Yeri: Toplumsal Göstergebilim", *Sanat ve Dil Dergisi (İDİL)*, S. 39, Ankara 2017, s. 3157.



**G. 6. 15 Temmuz Darbe Afişi**

(<https://www.habermeydan.com/gundem/15-temmuz-kahramanlarinin-afisleri-hazir-h5803.html>)

### **G. 6. Grafik tasarım elemanlarının tanımlaması**

Cumhurbaşkanlığı tarafından hazırlatılan afişte, gerçek fotoğrafların bilgisayar tekniği ile illüstrasyona dönüştürülmesi ile hazırlanmış bir çalışmadır. Çalışma, 15 Temmuz Şehitler Köprüsü'nde darbeye katılıp daha sonra teslim alınan askerler ve bu askerlere tepkisini ortaya koyan insanların yer aldığı illüstrasyonlardan meydana gelmektedir. Afişteki illüstrasyon, üç farklı kompozisyondan meydana gelmektedir.

### **G. 6. Göstergibilim değerlendirmesi**

Birebir gerçeklik temasına sahip bir afiş çalışmasıdır. Gerçekliğe ilişkin tasarımlar kendilerini simgelerin, göstergelerin yaşamın içinden anlamlandırılması ile doğrudur.<sup>10</sup> Afişin mesajı askeri darbeye karşı halkın tavrı ve ruh halidir. Düz anlam çözümlemesi; darbeye kalkışan askerlere karşı halkın gösterdiği kızgınlık ve darbeye karşı kazanılan başarı ile darbeye kalkışan askerlerin suçluluk hali anlatılmaktadır. Afişin sağ tarafında teslim olmuş askerler, darbe girişiminde bulunup başarısızlığa uğramışlığı ifade edilmektedir. Yan anlamda, gece karanlığından sabahın maviliğine geçen gökyüzü ile umutlar, güzel yarınlar anlatılmaktadır. Birçok sanat yapıtının yan anlam anahtarı gene kendi içinde saklıdır. Şifresi çok kolay çözülen bir yapıt, sıradanlığa, bayağılığa düşer. Şifresi hiç çözülmeyen, yorumlanamayan bir yapıt ise, anlaşılamayacağı için, sonunda ilgi çekmez, unutulur gider. İyi bir sanat yapıtı bu ince dengeyi koruyabilmelidir.<sup>11</sup>

10 Bilgehan Çağlar, "Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergibilim", *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2012, Lefkoşe, s. 27.

11 Mehmet Fatih Ünal, "Göstergibilim Serüveni", *Mütefekkir*, S. 6, Aksaray 2016, s. 388.

### G.6. Grafik tasarım değerlendirmesi

Cumhurbaşkanlığı tarafından hazırlatılan bir afiş çalışmasıdır. Afişte bu amaçla illüstrasyon çizmek yerine gerçek fotoğraflar bilgisayar sistemleri yardımı ile illüstrasyona dönüştürülerek kullanılma yoluna gidilmiştir. Bilgisayar sistemleri öncesinde grafik sanatçıları gelen talebe göre illüstrasyon çizimi yapmaktaydı. Aşağıda (G. 7) Ülkemizin ilk grafik sanatçılarından İhap Hulusi Görey'in illüstrasyonlu afiş örnekleri yer almaktadır. Sosyal afiş olarak adlandırılan bu çalışmada fazla grafik tasarım tekniği karşımıza çıkmamaktadır. İleteceği mesaj çerçevesinde kurgulanmış görsellerin yer aldığı bir yapıya sahiptir. Afişin tamamına yayılmış görsellerle, görsel açıdan zengin bir çalışma ortaya konulmuştur.



G. 7. Afiş Tasarımında İllüstrasyon Kullanımı Örnekleri  
(<https://www.bidolubaski.com>)



G. 8. 15 Temmuz Darbe Afişi

(<http://www.urfadabugun.com/haber/106256/mcengiz-karakucak-15-temmuz-demokrasi-zaferini-kutladi.html>)

### G. 8. Grafik tasarım elemanları tanımlaması

Afişte, üç farklı görsel (1. tankın üstüne çıkan insanların yer aldığı fotoğraf, 2. tankın önüne yatan kişinin fotoğrafı ve 3. üzerine gelen tankın karşısında dur hareketi yapan illüstrasyon) yer almaktadır.

### G. 8. Göstergibilim değerlendirmesi

Farklı görsellerin bir araya getirilmesi ile bir anlam yapısı oluşturulmuş bir afiş örneğidir. Her göstergedeki ön varsayımlar -resim veya politik slogan- yalıtılmış değildir; gösterenlerin dizgesiyle ilişkilidir. Göstergenin bağımsız bir anlamı yoktur, başka göstergelerle beraber anlam kazanır.<sup>12</sup> Kesitlenen göstergelerin tek başlarına bir anlamı vardır, ancak bunlar belli kurallar dâhilinde bir araya getirilip birleştirildiğinde ortaya çıkan anlam, onların yalnızken sahip oldukları anlamlarının dışında, daha farklı, yeni anlamlardır. Ortaya çıkan bu yeni anlam, o bütün parçalanıp tek tek ele alındığında ya da parçaların yerleri değiştirildiğinde asla ulaşılamayacak olan anlamdır.<sup>13</sup> Düz anlam çözümlemesi; 15 Temmuz darbe girişimi, sadece tankla sembolleştirilmiş bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Tankın üstüne çıkmış insanlar görseli, tankın karşısında duran adam görseli ve tankın önüne yatan adam görseli olmak üzere darbeyi tank olarak anlamlandırarak insanların tanka karşı yaptıkları karşı eylemle darbeye karşı mücadele anlatılmaktadır. Yan anlam çözümlemesi; he-

12 Mehmet Fatih Ünal, "Göstergibilim Serüveni", **Mütefekkür**, S. 6, Aksaray 2016, s. 394.

13 Fatma Akerson, **Göstergibilime Giriş**, İstanbul 2005, s. 172.



men hemen afişin tamamında Türk bayrağının rengi olan kırmızı renkle milli duygular anlatılmaktadır.

### G. 8. Grafik tasarım değerlendirmesi

Afişin sağında, tankın üstündeki direnişçilerin görseli, solunda tankın önüne yatan vatandaş görseli darbe girişiminin gerçek görüntüleri iken tanka karşı elini kaldırmış Türk bayrak tişörtlü insan görseli kurgusal olduğu göze çarpmaktadır. Tasarımda görsellerin hemen hemen tek renkte kullanılması görsellerin etkisini büyük oranda azaltmıştır. Buna karşı beyaz (dişi) tipografik elemanların ön plana (G.9 örneklerinde olduğu gibi) çıkması sağlanmıştır. Afişin solundaki kurum logosu ile 15 Temmuz logosu simetriye yakın tasarımın dengesini bozarak serbest yapı oluşmasını sağlamıştır. Darbe sonrasının ikonlaşmış görüntülerinin direkt alınıp kullanılması çalışmanın özgün değerini ortadan kaldırmıştır.



G. 9. Afiş Tasarımında Tipografik Unsurları Ön Plana Çıkarma Örnekleri  
(<https://www.canva.com/templates/posters>)

### Sonuç

Sosyal içerikli grafik tasarım çalışmalarında sanatsal ve estetik kaygılardan önce mesajın etkili (güçlü) bir yapıya sahip olması öncelik taşımaktadır. Etkili bir görsel iletişim nesnesi, izleyicinin ilgisini çekmeli ve sade (berrak) olmalıdır. İzleyicinin dikkatini bir noktada toplamak yerine farklı noktalara dağıtacak ve farklı yorumlara neden olacak bir çalışma beklentiler karşılması açısından büyük kayıplara neden olmaktadır. 15 Temmuz darbe girişimi için hazırlanan afiş çalışmaları, mesaj ifadesi açısından sorunlu olmadıkları görülmekle birlikte mesajın ifadesinde kullanılan

araçların dar bir bantta sıkışmışlığı karşımıza çıkmaktadır. Günümüzün teknolojik imkânları dikkate alındığında çok fakir bir çalışma oldukları çok net bir durum arz etmektedir. Dahası, profesyonel ajanslar tarafından orta öğretim düzeyi ile hazırlanmış olması çok manidar bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir grafik tasarım ürünü, hedef kitlenin dikkatini çekmeli ve bunun için görsel öğeler çarpıcı ve beklenmedik yaklaşımlarla ele alınmalıdır. Tasarımın etkili olup ilgi uyandırabilmesi, kullanılacak görsel öğelerin bilinen, alışıldık etkileri dışında bir yorumla ele alınmasına bağlıdır. Tasarımcı bunu yaparken de grafik dilinin kullanımına özen göstermelidir.

Çalışmaların göstergebilim açısından ortak noktası, darbe girişiminin tek bir noktadan görülerek hazırlanmış olmasıdır. Oysa 15 Temmuz darbe girişiminin çok farklı boyutlarının ele alındığı çalışmaların yapılmış olması gerekmektedir. 15 Temmuz darbe girişiminde sembolleşmiş unsurlar üzerinden çalışmanın yapılmış olması, tasarım açısından fazla emek harcamama ve risk almamanın bir göstergesidir. Bugün 15 Temmuz darbe girişiminin her yaştan canlı şahitleri, afişteki mesajı çok derinden anlamaktadır. Afişlerin göstergebilim çözümlemesi de, yaşanan darbe psikolojisi ve toplumsal etkileri dikkate alındığında, kolay olacaktır. Fakat yıllar sonra afişler arşivden çıkarılıp bakıldığında yeni nesiller bunu ne derece algılayabilecekler, bu şüphe götürmektedir. Fakat asıl olan savaş gibi darbe gibi tüm toplumların başına gelebilecek evrensel olayları anlatan çalışmalarda evrensel unsurlarla hazırlanmış olması gerekmektedir. Basit bir afiş, o günün atmosferinde etkili olabilir fakat kısa bir sürede unutulması kaçınılmazdır. Önemli olan kalıcı unsurları barındıran derinlikli çalışma yapılmış olmasıdır. Derinlikli bir çalışma, çok uzun yıllar sonrasında bile aynı duyarlılığı ifade edecektir.

Başarılı bir afiş çalışması diğer iletişim ürünlerinde olduğu gibi konusunda uzman kişiler tarafından ve önemsenerek hazırlanmış olmasını gerekmektedir. Afişi hazırlatan kurumların bilgi, birikim ve alanında uzmanlığı dikkate alması ve maddi bedellerden kaçınmaması; afişin hem anlamsal hem teknik performansını üst seviyelere çıkaracaktır.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.



### Kaynakça/References

- AKERSON, Fatma E., **Göstergebilime Giriş**, Multilingual Yayınları, İstanbul 2005.
- BECER, Emre, **İletişim ve Grafik Tasarım**, Ankara 1997.
- ÇAĞLAR, Bilgehan, “Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim”, **Lefke Avrupa Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Aralık 2012, Lefkoşa.
- ÇELLEK, Tülay; SAĞOCAK, A. Mehtap, **Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcılık**, İstanbul 2014.
- İLKDOĞAN, Haldun, “Göstergenin Toplum Düzlemindeki Yeri: Toplumsal Göstergebilim”, **Sanat ve Dil Dergisi İdil**, 6 (39), Ankara 2017.
- ÖZDEMİR, Fatih, “Popüler Müzik Albüm Kapaklarının Tasarım Sorunları”, **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, Malatya 2011.
- ÖZ PEKTAŞ, Hatice, “Geleneksel Çocuk Oyunlarının Modern Eğitimde Kullanılması”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 10, Sayı: 49, Samsun 2017.
- SWINGWOOD A., **Kitle Kültürü Efsanesi**, Çev. Aykut Kansu, Ankara 1996.
- TOPUZ, Hıfzı, **Seçimlerde İletişim Politikaları**, İstanbul 1991.
- TURGUT, İhsan, **Sanat Felsefesi**, İzmir 1993.
- ÜNAL, Mehmet Fatih, “Göstergebilim Serüveni”, **Mütefekkir**, 3(6), Aksaray 2016.



## İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Art-Sanat Dergisi Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları

Art-Sanat Dergisi yılda iki defa (Ocak ve Temmuz) yayımlanan uluslararası akademik hakemli elektronik dergidir. DergiPark Açık Dergi Sistemleri'nde yayımlanan Art-Sanat Dergisi'nde Türk ve Türklerle ilişkili topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım, Müzecilik ve sahne sanatları alanlarında özgün makaleler ve bilimsel yazılar kabul edilmektedir.

### İletişim ve makale gönderimi için e-mail adreslerimiz:

art-sanat@istanbul.edu.tr

Web sayfalarımız: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>

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

Art-Sanat Dergisi'nin tüm hakları saklıdır. Yayımlanan makale ve yazıların yayın hakkı Art-Sanat Dergisi'ne aittir. Yayımlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal ve bilimsel sorumluluklar yazarlarına aittir. Makale ve yazılarda görsel malzemenin (fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilerek kullanılması ve telif hakkı olan malzeme için yazarların izin alması zorunludur. Bu konularda da yasal sorumluluk yazarlara aittir.

Art-Sanat Dergisi'ne yayımlanmak için gönderilen yazılar, daha önce yayımlanmamış veya yayıma sunulmamış olmalıdır. Dergiye gönderilen makalelerde intihal kontrolünü sağlamak için, IThenticate (İntihali Engelleme Programı) kullanılmaktadır.

Art-Sanat Dergisi'nin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Gönderilen makale editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, üç hakeme gönderilmekte ve en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda yayımlanmaktadır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir.

Art-Sanat Dergisi'ne gönderilen makaleler, Microsoft Word ve PDF formatında olmalıdır. **Makale başlığının altında yazarın adı ve soyadı yer almalı, yazar adına dipnot formatında yıldız (\*) verilerek ilk sayfanın altında yazarın unvanı, varsa çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm v.b) ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.** ORCID numarası olmayan yazarların <https://orcid.org/> adresinden kayıt olmaları gerekmektedir. Birden fazla yazarlı makalelerde tüm yazarların ORCID numarası eklenmelidir.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-200 kelime) ve 3-5 anahtar kelime olmalıdır. İngilizce özetten sonra Türkçe makaleler için 800-1000 kelime arasında İngilizce Extended Summary (Genişletilmiş Özet), İngilizce makaleler için ise 800-1000 kelimelik Türkçe Genişletilmiş Özet eklenmelidir.

Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayında kullanılacak görsel malzemeler için koyu (bold) **G.** Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (**G.1., G.2., G.3.,** gibi). Görsel malzemenin açıklamasının altında parantez içerisinde mutlaka kaynak belirtilmelidir. Görsel malzeme yazara ait ise belirtilmelidir.

Makale metni; Times New Roman 12 punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde, paragraflar arasında önce 6 NK sonra 6 NK aralıkla yazılmalıdır. Paragraflar arasında ayrıca boşluk konmayacaktır. Dipnotlar; Times New Roman 10 punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı yazılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, italik harflerle yazılmalıdır. Beş satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içerisinde verilmeli, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın iki yanından 1 cm içeride, blok hâlinde ve 8 punto ile italik yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı (yaklaşık 6000 kelimeyi) aşmamalıdır. Makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsele yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir. Görseller, metin içerisinde numaralandırılarak ilgili yerde kullanılmalıdır.

Dipnot yazımında klasik yöntem kullanılmalıdır. Klasik yöntemde dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmelidir. Sırasıyla yazar/yazarların adı ve soyadı, kullanılan kaynak makale veya madde ise önce makale/maddenin tam adı tırnak içinde yazılmalı, virgülden sonra alıntı yapılan yayının tam adı koyu (bold) yazılmalı, virgülden sonra varsa çeviren Çev., hazırlayan Haz., editör Ed. kısaltması ile adı ve soyadı yazılmalıdır. Virgülden sonra varsa cilt (C.), sayı (S.), yayımlandığı yer ve tarih, sayfa (s.) belirtilmelidir. Yer ve tarih arasına virgül konulmayacaktır. Yararlanılan kaynak tez ise yazar adı ve soyadından sonra tezin tam adı normal yazılıp, yapıldığı kurumun tam adı, tezin akademik derecesi, yapıldığı yer ve tarih, alıntı sayfası/sayfaları belirtilmelidir. Yararlanılan kaynak birden fazla kullanılıyorsa ve arada aynı yazarın bir başka eseri kullanılmamışsa eser yazarının adının ilk harfi (A. gibi,) ile soyadı, yararlanılan eser için **a.g.e.**, (adı geçen eser) veya **a.g.m.**, (adı geçen makale/madde) şeklinde kısaltması koyu olarak yazılıp sonrasında sayfa verilebilir (bu kısaltma şekli ile aynı yazarın bir önceki eserine gönderme yapılmış olacaktır. Birden fazla eseri olan yazarlarda bu kısaltmaya dikkat edilmelidir. Aynı yazarın farklı yayınları kullanılırken tekrar durumunda karışmaması için eser adının ilk kelimeleri kısaltılarak verilebilir.)

#### **Kitaplar için klasik dipnot örneği:**

Nurhan Atasoy, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul 1972, s. 85.

#### **Makaleler/Ansiklopedi Maddesi için dipnot örneği:**

Semavi Eyce, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S. 4, İstanbul 1990, s. 77.

#### **Tezler için dipnot örneği:**

M. Baha Tanman, İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 1990, s. 496.

Makale metninin sonuna dipnotlarda kullanılan kaynaklar Kaynakça/Referances başlığı altında bibliyografik esaslara uygun olarak verilmelidir. Arşiv kaynakları varsa önce, elektronik kaynaklar varsa sonra sıralanmalıdır. Kaynakçada yazarın soyadı başta ve büyük harflerle, virgülden sonra adı ise küçük harflerle yazılmalıdır. Birden fazla yazar var ise soyadları büyük yazılacak ve yazar adları arasında noktalı virgül kullanılacaktır. Kaynaklarda yazar isimleri soyadına göre alfabetik sıralanmalıdır. Alıntı yapılan makalenin başlangıç ve bitiş sayfa numaraları tam olarak belirtilmelidir.

**Kitaplarda kaynakça örneği:**

ATASOY, Nurhan, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul 1972.

**Makale/madde için kaynakça örneği:**

EYİCE, Semavi, “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.4, Nisan 1989, s. 75-80.

**Tez için kaynakça örneği:**

TANMAN, M. Baha, İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 1990.

**Arşiv kaynakları dipnot ve kaynakça örneği:**

BOA. DH.SN.THR.00071.00032.005.006

İnternette bilimsel bir kaynak verilmek istendiğinde, adres linkinin tamamı dipnotta ve kaynakça bölümünde verilmeli ve linke bakılan tarih eklenmelidir.

<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/osmanlinin-sosyal-medyasi/> Erişim Tarihi: 27.11.2017.

**Yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uymayan makaleler kesinlikle değerlendirmeye alınmayacaktır.**

Istanbul University

**Research Institute of Turkology**

## **PUBLICATION RULES and WRITING STYLES**

Art-Sanat Journal is an international, academic, refereed, electronic journal published twice a year (January and July). The Art-Sanat Journal is published on Dergipark Open Journal Systems and only original and scientific and scholarly articles about Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and Performing Arts about Turkish, Turkic and Turkic-related communities are accepted.

### **Our e-mail addresses for the communication and article submission:**

art-sanat@istanbul.edu.tr

Websites: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>

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

All rights reserved by Art-Sanat Journal. The publication rights of the published articles belong to Art-Sanat Journal. The author has the legal and scientific responsibility for the contents of the articles. The visual materials (figures, photographs, pictures, drawings, plans, etc.) used in the articles should not be used without reference and the author has to obtain permission for the copyrighted material. The legal responsibility for these issues belongs to the authors.

The articles submitted for publication in the Art-Sanat Journal should neither have been published elsewhere nor have been submitted to another journal. The IThenticate (Plagiarism Prevention Program) is used to ensure plagiarism control for each submission.

Articles in Turkish and English are accepted for the journal. After the submitted article has been reviewed by the editors and editorial board, it is sent to three referees and published when at least two referees make positive decisions. The names of the authors are not sent to the referees.

The articles submitted to Art-Sanat Journal must be in Microsoft Word and PDF format. Under the title of the article, the author's name and surname should be included. After the name of the author, the star (\*) should be used as a footnote sign and the job title, the institution and the e-mail address of the author and the submission date of the article should be specified at the bottom of the first page. ORCID number should also be written under the author's name. (If you don't have an ORCID number please register: <https://orcid.org/>)

Articles should have Turkish and English titles, abstracts (150-250 words) and 3-5 keywords.

After the English abstract, the Turkish articles should contain an English extended summary of 800-1000 words. The English articles should contain an Turkish extended summary of 800-1000 words.

Each of the visual material must be in jpeg format with a resolution of at least 300 dpi (images with a poor image quality will not be used). For the visual materials used in the article, numbering should be done with the abbreviation bold **G. (G.1., G.2., G.3., etc.)**. The description of the visual



material should be specified below the material in parentheses. If visual material belongs to the author, it should be indicated.

Article should be written in Times New Roman, 12 pt., 1.5 line spacing, before 6NK-after 6NK spacing and both side justified. Footnotes should be written in Times New Roman, 10 pt., 1 line spacing and both side justified. Words that need to be emphasized should be written in italic. The Quotations less than five lines should be written in quotation marks in the same paragraph and the quotations longer than five lines should be written separately 1 cm inside from left and right sides of page, blocked and in 8 pts. The article should not exceed 25 pages, the visuals used in the article should not be more than the number of text pages and also maximum 25 images are allowed. The visuals which are directly related to the subject should be preferred with reference to comparison images. Images should be numbered in the text and used in the relevant place.

The footnotes should be numbered under the page with a classic reference style. Firstly the name(s) of the author/authors and then the full name of the article or if it is an item from encyclopedia the name of the item should be written in quotation marks. The full name of the publication cited written in bold. If any, the name of the editor (Ed.), translator (Tran.) or prepared by, edition number (12<sup>th</sup> ed. etc.) the volume (V.), the issue (No.), the publishing place, the date and the page number (p. or pp.) are given in order. If a thesis is used, the full name of the thesis (not in bold) and the full name of the institution, the academic degree of the thesis, the place and the date of the thesis and the citation page / pages should be indicated. If the work is used more than once and if no other work of the same author has been used, the first letter of the author's name (such as A.) and surname, **Ibid** (for the book, the article/item) or **op.cit.** and then page number should be written. By this abbreviation, it will be referred to the previous work of the author. This abbreviations must be used carefully if author has more than one work.

**A classical footnote example for books:**

Nurhan Atasoy, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul 1972, p. 85.

**A footnote example for articles/items:**

Semavi Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, No. 4, İstanbul 1990, p. 76.

**A footnote example for thesis:**

M. Baha Tanman, İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 1990, p. 496.

The sources that are used in articles must be given in the end of the article under the title of Kaynakça/References. (If there is) Archive resources must be sorted first. In the bibliography, the surname of the author should be written firstly and in capital letters, the name should be written in small letters. Authors should be sorted alphabetically by the surname. The page number of the cited article should be fully specified.

**A bibliography example for books:**

ATASOY, Nurhan, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul 1972.

**A bibliography example for articles/items:**

EYİCE, Semavi, “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, No. 4, Nisan 1989, pp. 75-80.

**A bibliography example for thesis:**

TANMAN, M. Baha, İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri, İstanbul University, Institute of Social Science, The Department of Art History, PhD Dissertation, İstanbul 1990.

**A bibliography and a footnote example for archive sources:**

BOA. DH.SN.THR.00071.00032.005.006

When an online scientific resource is used, the link of entire address should be given in the footnote and bibliography, and the date of viewing should be added.

<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/osmanlinin-sosyal-medyasi/> Access Date: 27.11.2017.

**Attention: Articles which do not comply with the publication rules and writing styles will not be taken into consideration.**