



ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt | *Volume*: **XXIX**

Sayı | *Issue*: **1**

Nisan | *April*

2020

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ
DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume

XXIX

Sayı / Issue

1

Nisan / April

2020

İZMİR

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

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

ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

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

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

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

Elektronik Yayınlanma Tarihi (DergiPark) | **Date of Electronic Publication (on DergiPark)**

13.05.2020

Yazıların hukuksal, ahlakî, fikirsell sorumluluğu yazarına aittir. Yazarın görüş ve söylemleri Sanat Tarihi Dergisi'ni temsil etmez.

The legal, ethical and ideational responsibility of the articles belong to the authors. The opinions and discourses of the authors do not represent the Journal of Art History.

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707 e-ISSN 2636-8064

Sahibi | Owner

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

Editörler | Editors

Prof. Dr. Bozkurt ERSOY - Arş. Gör. Ender ÖZBAY

Yayın Kurulu | Editorial Board

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY,
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

Yazı İşleri Müdürü | Managing Director

Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR

Yazışma Adresi | Correspondence Address : Sanat Tarihi Dergisi Editörlüğü, Ege Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, 35100, Bornova, İzmir, Türkiye. **Tel:** 0090 232 311 5084.
Faks: 0090 232 388 1102. **E-Mail:** sanattarihi.dergisi@gmail.com & ender.ozbay@ege.edu.tr
Web: <http://www.sanattarihi.ege.edu.tr/index.php>

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

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms



ESCI kapsamına giren sayılar 2017'de yayınlanan C. 26 / S. 1 ve sonraki sayılardır. TR Dizin kapsamına giren sayılarımız 2016'da yayınlanan C. 25 / S. 1 ve sonraki sayılardır. DOAJ'da olan sayı ve makaleler tarama yapılarak görülebilmektedir. EBSCO ise, hazırlanmakta olan yeni projesi "Art & Architecture Ultimate" için C. 26 / S. 2 ve sonrası sayılarımızı database'ine yüklemektedir.

Volumes that under coverage in Clarivate Analytics products and services (currently ESCI) are Vol. 26 - Iss.1 (2017) and the following volumes. Volumes that under coverage in TR Dizin (TUBITAK) are Vol. 25 / Iss. 1 (2016) and the following volumes. Volumes in DOAJ are could be viewed by searching on that site. As for EBSCO, the journal has been selected to be included in EBSCO's Art & Architecture Ultimate, which is currently in development. Vol. 26 / Iss. 2 and the following volumes are uploaded to its database.

Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board

Prof. Dr. Hümeyra AKKURT BİROL (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ara ALTUN (İstanbul)
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökben AYHAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)
Sadi BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara) (Emekli)
Dr. Klaus BELKE (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Dr. Öğr. Üy. Cenk BERKANT (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)
Prof. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Tolga BOZKURT (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Halit ÇAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşe ÇAYLAĞ TÜRKER (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN (Erciyes Üniversitesi, Kayseri)
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan G. S. Üniv. İstanbul, Emekli)
Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Semra DAŞÇI (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)
Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Gülnur DURAN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Şükrü DURSUN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Betül Gelengül EKİMCİ Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Birsan ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Doç. Dr. Nina (ERGİN) MACARAIG (Univ. of California, Riverside)
Dr. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN (İTÜ, İstanbul)
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Joachim GIERLICH (Qatar National Library)
Prof. Dr. Krymet GİRAY (Ankara Üniversitesi, Emekli)
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Yavuz GÜNER (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Dr. Öğr. Üy. Cengiz GÜRBİYİK (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Binnur GÜRLER (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Doç. Dr. Bülent İŞLER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Gül İREPOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Mehmet KAHYAĞOĞLU (Yaşar Üniversitesi, İzmir)

Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI (Manisa Celal Bayar Üniv.)
Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Elif KÖK (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKÜLÜ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Prof. Dr. Fatma Banu MAHİR (Mimar Sinan Güz. San. Üniv., İstanbul)
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Sinan MİMAROĞLU (Mustafa Kemal Üniv., Hatay)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Emekli)
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İstanbul)
Prof. Dr. Gönül ÖNEY (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Deniz ÖZKUT (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Dr. Uzm. Adil ÖZME (Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Ankara)
Dr. Öğr. Üy. Muradiye ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniv., Denizli)
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Burcu PELVANLIOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)
Öğr. Gör. Elif SARAÇ (Ankara Üniversitesi)
Uzm. Nedim SÖNMEZ (İzmir)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeren TANINDI (Uludağ Üniversitesi, Bursa, Emekli)
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Elvan TOPALLI (Uludağ Üniversitesi, Bursa)
Prof. Dr. Gül TUNÇEL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Erciyes Üniversitesi, Emekli. / Ankara)
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Cilem UYGUN (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Ceren ÜNAL (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)
Doç. Dr. H. Sibel ÜNALAN-ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Prof. Dr. Harun ÜRER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Doç. Dr. Alptekin YAVAŞ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)

Cilt 29 - Sayı 1'in Hakemleri | Reviewers of the Volume 29 - Issue 1

Leyla ALPAGUT
Ali BAŞ
Seyfi BAŞKAN
Mehmet Sami BAYRAKTAR
Fahriye BAYRAM
Cenk BERKANT
Şakir ÇAKMAK
Halit ÇAL
Ayşe ÇAYLAĞ TÜRKER
Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK
Yaşar ÇORUHLU

Semra DAŞÇI
Lale DOĞER
Betül Gelengül EKİMCİ
Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN
Bekir ESKİCİ
Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU
Yavuz GÜNER
Cengiz GÜRBİYİK
Binnur GÜRLER
Bülent İŞLER
Elif KÖK

İnci KUYULU ERSOY
Sinan MİMAROĞLU
Tarkan OKÇUOĞLU
B. Yelda OLCAY UÇKAN
Nilüfer ÖNDİN
Mustafa ÖZER
Simge ÖZER PINARBAŞI
Adil ÖZME
Muradiye ÖZTAŞKIN
Kadir PEKTAŞ
Nedim SÖNMEZ

Yaşar Selçuk ŞENER
Uşun TÜKEL
Hasan UÇAR
Aygül UÇAR
H. Sibel ÜNALAN-ÖZDEMİR
Alptekin YAVAŞ
Nurcan YAZICI METİN
Gülgün YILMAZ

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

Büyükada'da Sıradışı Üslupta Bir Yapı: Raimondo D'Aronco'nun Mizzi Köşkü Rekonstrüksiyonu

A Building of Extraordinary Style in Büyükada: Reconstruction of the Mizzi Mansion by Raimondo D'Aronco

Hatice ADIGÜZEL 1-31

Aigai Bizans Cam Bilezikleri (2004-2014)

Byzantine Glass Bracelets From Aigai (2004-2014)

Muhsine Eda ARMAĞAN - Lale DOĞER 33-49

Galata Serpuş Han ve Tavan Resimleri

Serpuş Han in Galata and Ceiling Painting

Veli BAÇARU 51-79

Arşiv Belgeleri Işığında 19. Yüzyılın İkinci Yarısından 1894 Depremi Sonrasına Fethiye Camii Onarımları

Repairs of Fethiye Camii From the Second Half of the Nineteenth Century to Post-1894 Earthquake in the Light of Ottoman Manuscripts

Mine ESMER - Arzu ULAŞ 81-95

Yerel Mimarlık Örneği Olarak Safranbolu Köy Çeşmeleri

Village Fountains in Safranbolu as an Example of Local Architecture

Lütfiye GÖKTAŞ KAYA - Elif ÖZDEMİR 97-131

Edirne Yeni Saray'ın Harem Bölümünde H 1171 (M 1757-58) Yılında Yapılan Onarımlar

The Repairs Carried Out at the "Harem" Section of the New Edirne Palace in the Year of 1171 H. (1757-58 A.D.)

Murat KOCAASLAN 133-151



Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde Uygulanabilmiş Bir Hapishane Projesi: Siroz (Serez) Hapishane Binası

An Actualized Prison Project in the Westernization Period Ottoman Architecture: Siroz (Serez) Prison Building

Emre KOLAY 153-171

Berel'deki 11. Kurgan ve Pazırık Kültürü

Kurgan 11 at Berel and Pazyryk Culture

Mehmet KUTLU - Leila KUTLU 173-207

Yavaş Sanat: Ad Reinhardt'ın Siyah Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme

Slow Art: An Evaluation on Ad Reinhardt's Black Paintings

İlkay Canan OKKALI - Adil KÜÇÜKOSMAN 209-227

Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'nda Mezar Taşı Heykeltıraşları ve Damgaları

The Gravestone Sculptors and the Maker's Marks at the Haydarpaşa British Cemetery

Mustafa Kaan SAĞ - Mustafa Çağhan KESKİN 229-251

Geç Orta Çağ'da Fransisken ve Dominiken Mimarisi

The Architecture of the Mendicant Orders in the Late Middle Ages

Duygu ŞAHİN 253-273

Ornamented Stucco Fragments from Hosap Castle in 2017 Excavation Season

Hoşap Kalesi 2017 Kazı Sezonundan Süslemeli Alçı Buluntular

Mehmet TOP - Hale TELLİ 275-299



Samsat Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler

Glass Bracelets Unearthed in the Samsat Excavations

Zekiye UYSAL 301-317

ÇEVİRİ (Hakemsiz) | TRANSLATION (to Turkish) (Not Peer Reviewed)

Bir Paradoks Sultanı: Sanatın Hâmisi Olarak Fatih Mehmed

Julian RABY

Çev.: **Semra DAŞCI** 319-331



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

History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History 333

BÜYÜKADA'DA SIRADIŞI ÜSLUPTA BİR YAPI: RAIMONDO D'ARONCO'NUN MIZZI KÖŞKÜ REKONSTRÜKSİYONU



A BUILDING OF EXTRAORDINARY STYLE IN BÜYÜKADA: RECONSTRUCTION OF THE MIZZI MANSION BY RAIMONDO D'ARONCO

Hatice ADIGÜZEL*

Öz

Büyükada konut mimarisine farklı bir soluk katan Mizzi Köşkü yaklaşık olarak 19. yüzyıl ortalarında inşa edildiği düşünülen bir yapıdır. 1894 İstanbul depreminde önemli derece hasar gören bu yapı, İstanbul'a 1893 yılında gelmiş olan İtalyan Mimar Raimondo D'Aronco tarafından onarılmış ve rekonstrüksiyonu yapılmıştır. Proje çizimi günümüze ulaşamayan D'Aronco'nun bu çalışması 1896 yılında Torino Sanat Trienali'nde (Triennale d'Arte di Torino) fotoğraflarıyla birlikte sergilenmiştir. Dönemin İtalyan mimarlık ortamında bu çalışmadan övgüyle bahsedilmiştir. D'Aronco'nun diğer projeleriyle kıyaslandığında, hakkında kapsamlı araştırma yapılmayan Mizzi Köşkü, 2000'li yıllarda başlayan ve halen devam etmekte olan restorasyon sürecinde ulaşılan özgün verileri ve arşiv araştırmaları ışığında bu makalede incelenmektedir. Mizzi Köşkü'nün D'Aronco yenilemesi sonucunda kazandığı yeni biçimi o dönem Avrupa'sında hakim olan canlandırmacı yaklaşıma sahiptir. Mimarın diğer erken dönem çalışmalarında da izlenebilen bu yaklaşımın kaynakları bağlamında, makalede köşkün üslupsal kimliği irdelenmektedir. Yapı, özellikle cephe biçimlenişi ve süsleme özellikleri ile mimarın daha sonraki yapılarında karakteristik hale gelen bazı temalara öncülük etmiştir. Bu çerçevede, yapının, mimarın diğer konut tasarımları içindeki yeri de değerlendirilmektedir. Udine'deki D'Aronco arşivinde bu yapıyla ilişkili tek çizim demir işlerinden birine aittir. Makalede, yapının demir işlerini yapan İtalyan usta, Torino'daki benzer bir uygulamasıyla tanıtılmaktadır. Bu bulgular, D'Aronco'nun İstanbul'da çalıştığı dönemde bağlantı içinde olduğu tasarım ve uygulama ekibine dair bilinmeyenlere bir kapı aralamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Büyükada, Konut Mimarisi, 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi, Canlandırmacılık, Raimondo D'Aronco,*

Abstract

Mizzi Mansion, which adds a different taste to the Büyükada residential architecture, was presumably built in the mid-19th century. Significantly damaged during the 1894 Istanbul earthquake, the structure was repaired and reconstructed by Italian

* Dr. Öğr. Görevlisi, İstanbul Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü.

ORCID ID: 0000-0001-8511-9219 ♦ E-mail: ahatice@istanbul.edu.tr

Architect Raimondo D’Aronco, who came to Istanbul in 1893. The project drawing has not survived, but the project, along with photographs, was exhibited at the Turin Art Triennial (Triennale d’Arte di Torino) in 1896. Italian architecture circles of the period praised the project. The Mizzi Mansion has not been researched as comprehensively as D’Aronco’s other projects. The mansion is analyzed in this article in consideration of the original data accessed during the ongoing restoration process launched in 2000s and archive research. The new form of the Mizzi Mansion after D’Aronco’s renovations features a revivalist style, which dominated Europe at the time. This article examines the stylistic identity of the mansion in the context of the origins of this approach, also traceable in the earlier works of the architect. The structure pioneered certain themes that became characteristic of the architect’s later works, especially in facade formation and decorations. Within this framework, the project is also evaluated in regards to its position among the architect’s other residential designs. The only drawing of this structure in the D’Aronco archive in Udine is an ironwork. The article introduces the Italian master, who does the ironwork of the building, along with his similar works in Torino. These findings open the door to unknown facts on the design and application team in contact with D’Aronco when he worked in Istanbul.

Keywords: *Büyükkada, Residential Architecture, 19th Century Ottoman Architecture, Revivalism, Raimondo D’Aronco*

Giriş

19. yüzyıl ortaları ile I. Dünya Savaşı arasındaki dönemde, diğer İstanbul Adaları ile birlikte Büyükkada’da konut ağırlıklı bir mimari doku gelişmiştir. Adalar nüfusunun Batı kültürünü yakından tanıyan bir yapıya sahip olması mimariyi de kapsayan Avrupa yaşam biçiminin bölgede yayılmasına olanak vermiştir. Bunun sonucunda, Batı üsluplarını yerel formlarla kaynaştıran, köşk ve yalıların başı çektiği bir mimari çeşitlilik günümüze ulaşmıştır. 1894 yılında gerçekleşen büyük deprem, İstanbul’la birlikte Adalar’ın da mimari dokusuna önemli ölçüde zarar vermiştir. Birçok yapı, ya yıkılıp yeniden yapılmış ya da onarılarak yeni bir kimliğe kavuşmuştur. Diğer yandan mevcut yapı stoğuna yenileri eklenmiştir. Deprem sonrasında kapsamlı bir yenilemeyle yeni bir kimlik kazanan yapılardan biri de, ilk olarak 19. yüzyılın ortalarında inşa edildiği düşünülen, Büyükkada konutları içinde sıra dışı üslubuyla dikkati çeken Mizzi Köşkü’dür. Yeni kimliğin müellifi ise, aynı deprem nedeniyle yapımı iptal edilen *Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi*’nin mimari tasarımını yapmak üzere 1893 yılında İstanbul’a gelmiş olan İtalyan mimar Raimondo D’Aronco’dur. D’Aronco’nun Udine’deki arşivinde bu köşke ait bir proje çizimi tespit edilememiştir. Bu nedenle köşk uzun süre onun yapı envanteri içinde değerlendirilmemiştir. Söz konusu kayıp çizimin 1896 yılında Torino Sanat Trienali’nde (*Triennale d’Arte di Torino*) sergilendiğine dair dönemin mimarlık ortamında yazılanlardan sonra, 1981 yılındaki Carla Varnier incelemesine kadar bu yapı D’Aronco ile ilişkilendirilmemiştir. Bundan sonraki süreçte D’Aronco üzerine yapılan araştırmalarda Varnier’in aktardıkları tekrarlanmıştır. Yapı hakkında detaylı bir

araştırma yapılmamıştır. Bu çalışmada, 2007 yılında başlayan ve halen devam etmekte olan restorasyon verileri ve arşiv araştırmaları ışığında, Mizzi Köşkü'nin D'Aronco rekonstrüksiyonu ele alınmaktadır. Bu kapsamda, İtalya ve Osmanlı arşivlerinde yapılan araştırmalar sonucunda köşkün banisi, mimarı ve bir ustası hakkında ulaşılan yeni veriler tanıtılmaktadır. Ayrıca çalışmada, köşkün üslupsal kimliği tartışılmakta, D'Aronco'nun diğer konut tasarımları içindeki yeri değerlendirilmektedir.

Büyükada'da Osmanlı Dönemi Konut Mimarisi

Büyükada, diğer İstanbul adaları ile birlikte özgün mimari çeşitliliğiyle metropolü İstanbul'u tamamlar niteliktedir. Bölgede yerleşimin Antik döneme kadar indiği kabul edilse de, bu döneme ait mimari kanıtlar henüz aydınlatılmamıştır.¹ Büyükada'nın Bizans ve Osmanlı dönemlerinde manastır ve sürgün bölgesi olmasına bağlı olarak, buradaki erken yapılaşmanın dinsel ve askeri binalar ile bunlarla ilişkili konut ve iskelelerden oluştuğu anlaşılmaktadır.² 18. yüzyıl sonlarından itibaren İngiliz, Fransız ve İtalyanların başı çektiği bazı Avrupalılar ile Osmanlı aydınlarının ilgisini çekmeye başlaması sonucunda, Büyükada diğer adalarla birlikte, sayfiye kimliği kazanmaya başlamıştır.³ Böylece bölgede konut ağırlıklı bir mimari gelişmiştir. Büyükada'nın günümüzde sahip olduğu zengin konut dokusu esas itibarıyla 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Tanzimat sonrası modernleşme sürecinde şekillenmiştir. 1846 yılında İstanbul ile Adalar arasında düzenli vapur seferlerinin başlamasından sonra bölge nüfusunun arttığı ve buna paralel olarak büyük köşk, yalı, otel ve eğlence yerlerinin sayılarının çoğaldığı gözlenir.⁴ Böylece, İstanbul ile yarışan, kimi zaman onu aşan Batılı ve modern bir yaşam biçimi bölgeye yerleşmiştir. Nüfusun genelinin, ağırlığı Rum olan, Osmanlı gayrimüslimlerinden oluşması Batılı mimari üslupların bölgede özgürce kullanılmasına olanak vermiştir. Ada konutlarında Batılı mimari üsluplar bazı örneklerde homojen, bazı örneklerde ise eklektik bir karaktere sahiptir. Bunlar içinde Neo-Barok, Neo-Gotik, Neo-Klasik, Ampir, Art Nouveau baskın olan üsluplardır. İngiliz kırsal mimarisinden esinlenen Viktorya tarzı evler de bahsi geçen diğer üsluplara çeşitlilik katmaktadır.⁵ Ayrıca geleneksel Osmanlı mimari üsluplarının yorumlandığı evler de bulunmaktadır. Ancak Batı etkileri planlara da yansımıştır. Kuban, geç dönem Osmanlı konutlarında Batı etkilerinin planlara getirdiği yeni tavırlar arasında, giriş katlarının doğrudan sokağa açılmasına ve geleneksel evlerde görülen mahremiyetin simgesi kafeslerin ortadan kalkmasına dikkat çeker. Ayrıca Türk evi geleneğinde pek olmayan çatı katlarının moda olduğundan söz eder.⁶ Bunlar, Sedat

1 Millas, 2014, 23.

2 Freely, 2010, 33.

3 Tuğlacı, 1989, 152; Kültür Bakanlığı ve Toplumal Tarih Vakfı (KB ve TTV), 1994, 151.

4 Kuruyazıcı, 2011, 19.

5 Osmanlı döneminde İstanbul mimarlığında görülen Viktorya tarzı sayfiye konutları hakkında bk. Kalafatoğlu, 2016, 119-131. Sedat Hakkı Eldem bu tarzı "Erenköy Evleri Tipi" başlığı altında tanıtmaktadır. Bk. Eldem, 1984, 202-203.

6 Kuban, 2013, 101-102.

Hakkı Eldem'in bu dönemde “*dışarıya bakmak, evleri dışarıya açmak gereksiniminin daha güçlü olduğu*”⁷ düşüncesiyle paralellik gösteren, geleneksel mimari biçimlerin dönüşen özelliklerindedir. Adalar'da 19. yüzyıl ortalarından itibaren görülmeye başlayan bu mimari dönüşümler üslup çeşitliliğiyle birlikte İstanbul'un Boğaziçi ve Erenköy kıyılarının konut yapılarıyla benzer özellikler yansıtır.

Sahiplerinin estetik tercihlerini yansıtan Büyükkada konutlarının çoğu Batılı veya Osmanlı tebâsı gayrimüslim mimar ve kalfalar tarafından inşa edilmiştir. Bunların az bir kısmının ismi bilinmektedir.⁸ Yangınlar ve depremlerden zarar gören konutların çoğu, ya yok olmuş ya onarılmış ya da yeniden yapılmıştır. Ayrıca, devlet ileri gelenlerine ait olanlar dışında, Türk evi geleneğinde nesilden nesile aktarım söz konusu olmadığından, konut yapılarında sıklıkla yenilenme ihtiyacı doğmuştur.⁹ Bu durum yapıların kalfa ya da mimarları hakkındaki bilgilere ulaşmayı güçleştirmektedir. 1894 depremi Büyükkada mimarisine büyük bir darbe indirmiş, bundan sonraki süreçte yoğun bir onarım ve yenilenme faaliyeti sürdürülmüştür. Bu imar hareketliliği, I. Dünya Savaşı ve ardından Kurtuluş Savaşı yıllarının zor koşulları altında canlılığını kaybetmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yeniden bir canlanma yaşanmıştır.

Büyükkada'da 19. yüzyıl ortalarından 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönemde başlıca iki tür konut biçimi görülür. Birinci tür, yerleşimin yoğun olduğu yerlerde görülen geleneksel yapıda bitişik nizam konutlardır. Bunlar daha çok adanın yerleşik nüfusunun kullandığı evlerdir. İkinci tür ise, büyük bahçeler içinde özenle inşa edilmiş, Batı'nın çeşitli üsluplarını yansıtan yalılar ve köşklere aittir.¹⁰ Genelde yazlık amaçlı kullanılan köşkların en dikkat çekici olanları Nizam ve Maden mahallelerinde yoğunlaşmıştır. Bunlardan biri de sıra dışı görüntüsüyle diğerlerinden ayrılan Mizzi Köşkü'dür.

Mizzi Köşkü'nün Tarihi ve Banisi Hakkında

Nizam Mahallesi, Çankaya Caddesi'nde bulunan (238 Ada, 60 Parsel) Mizzi Köşkü, tuğla kaplı ön cephesi ve kulesiyle Büyükkada'nın mimari çizgisi içinde farklı bir görünüm sunmaktadır. Bu dikkat çekici görüntüsünden dolayı halk arasında “Kırmızı Kuleli Köşk” veya “Al Palas” olarak anılır olmuştur. Bölgenin öncü yapılarından biri olan köşkün ilk kez 1860 civarında kagir olarak inşa edildiği düşünülmektedir.¹¹ Ancak mimarı konusunda kesin bilgi yoktur. Pars Tuğlacı'ya göre köşkün ilk sahibi George Mizzi'dir ve onun ardından miras ve satış yoluyla birçok kez el değiştirmiştir.¹² Akillas Millas ise

7 Eldem, 1984, 40.

8 Adalar'ın mimarlarını yapılarıyla birlikte derleyen bir araştırma için bk. Kuruyazıcı, 2011. P. Tuğlacı da Adalar'ın yapısal faaliyetlerinde adı geçen mimar ve kalfalar hakkında bir liste hazırlamıştır. Bk. Tuğlacı, 1989, 32-33.

9 Eldem, 1984, 40.

10 Kuruyazıcı, 2011, 20.

11 Millas, 2014, 338.

12 Tuğlacı, köşkün George Mizzi'den sonraki sahiplerini şöyle sıralamaktadır: “*Giovanni Mizzi*

ilk sahiplerinin Rum olduğunu, daha sonraki bir dönemde, bu ailenin köşkle ilgili haciz davasına bakan avukat Lewis Mizzi'nin mülkiyetine geçtiğini belirtmektedir.¹³ Tam olarak ne zaman mülkiyetine geçtiği bilinmemekle birlikte, aşağıda üzerinde durulan 1894 depremi ile ilgili dönem basını ve arşiv belgeleri, 1890'lı yıllarda köşkün sahibinin Lewis Mizzi olduğunu göstermektedir.

İngiliz uyruklu bir Maltalı olan Lewis Mizzi, İstanbul Levantenleri arasında önemli bir yere sahipti. 1872 yılı civarında İstanbul'a gelmiş,¹⁴ kısa sürede dönemin saygın yabancı avukatları arasına girmiştir.¹⁵ Mizzi, aynı zamanda, İstanbul'da haftalık yayınlanan İngiliz gazetesi *The Levant Herald and Eastern Express*'in imtiyaz sahibi ve editörüydü. Birçok dil bilen, hukuk alanında doktora ünvanına sahip bir bilim adamıydı. Astronomiye özel bir ilgisi vardı. İngiltere, Fransa ve Pasifik bölgelerinden astronomi derneklerine üyeydi.¹⁶ Avukat Mizzi ayrıca, İstanbul'daki İtalyan topluluğu ile de yakın temastaydı. Malta ile birlikte İtalya'da da eğitim almış olduğundan, İstanbul'da İtalyan kültürü ve dilinin yayılmasında etkin rol oynamıştır. Bu amaçla faaliyet gösteren *Dante Alighieri Derneği*'nin İstanbul şubesinin gelişmesinde maddi ve manevi olarak önemli katkılar sağlamıştır.¹⁷

Osmanlı kaynaklarında “Büyük Harekat-ı Arz” ya da “Küçük Kıyamet” olarak geçen 1894 depreminde, İstanbul ile birlikte Adalar'da birçok yapı yıkılmış, pek çoğu ise ciddi hasar görmüştür. Atina Rasathanesi müdürü önderliğinde hazırlanan ve II. Abdülhamid'e sunulan deprem raporunda en yoğun hasarın Adalar'da olduğu belirtilmiştir.¹⁸ Burada özellikle kâgir binaların yıkıldığı, ahşap olanlara ise pek bir şey olmadığı kaydedilmiştir.¹⁹ Mizzi Köşkü bu depremde önemli derecede hasar gören yapılardan biri olmuştur. Dönem basınında, Adalar'ın öne çıkan diğer binalarıyla birlikte Mizzi Köşkü'ndeki hasarla ilgili haberlere de rastlanır. Bunlarda “Mizzi Bey”in binasındaki hasarın büyüklüğü, köşesindeki rasathanenin zararının ise 15 bin Frank'ı bulduğu gibi ifadeler dikkat çekicidir.²⁰ İstanbul depremini yaşayanlardan Lady Dorina

ve eşi Giovannina, onların ölümünden sonra oğulları Salvatore ve eşi Helena ile Spiridon ve eşi Catherina ardından Joseph kızı Mary (Mayıs 1889), Lewis Mizzi oğlu Oswald, Sidney kızı Mariana, Lewis Mizzi ve eşi Amalia ile Levon Serviçen ve eşi Emilia (26 Mayıs 1937), onlardan da satış yoluyla varisleri Salamon kızı Jantile, otelci David kızı Donna ve Hayim oğlu Jak Beyo'ya (1 Temmuz 1954) geçmiştir.” (Tuğlacı, 1989, 349.)

13 Millas, 2014, 338.

14 Lewis Mizzi 1895 yılında Sadaret'e yazdığı bir dilekçede 23 seneden beri İstanbul'da ikamet ettiğini belirtir. *Bk. Y.A. HUS. 316/59, R. 23 Kanunuevvel 1310/M. 4 Ocak 1895.*

15 Fry, 2015.

16 Y.A. HUS. 316/59, R. 23 Kanunuevvel 1310/M. 4 Ocak 1895.

17 Mori, 1906, 271.

18 Öztin, 1994, 10.

19 Zarifi, 2005, 334.

20 Nea Epitheorisis Konstantinupolis, 12 Temmuz 1894, no: 1111'den aktaran Millas, 2014, 338;

L. Neave de anılarında Adalar'daki büyük yıkımdan ve aile dostları "Sir Edwin Pears ve Dr. Mizzi"'nin ağır hasarlı villalarından söz etmiştir.²¹ Bu büyük hasarın sonucunda köşk, İstanbul'un ve Adalar'ın birçok yapısı gibi, kısmi olarak yeniden yapılmıştır. Bu yeniden yapım, İstanbul'a yeni gelmiş olan İtalyan mimar Raimondo D'Aronco tarafından gerçekleştirilmiştir. Mizzi'nin *Dante Alighieri* ve benzeri İtalyan derneklerle olan ilişkisi onu Raimondo D'Aronco ile tanıştırmış olmalıdır. Roberto Albanese, Sultan II. Abdülhamid'in izin verdiği ölçüde, D'Aronco'nun kendi ailesiyle birlikte Avrupa'ya uzun seyahatler yaptığını, 1895 yılında ise Mizzi ailesiyle Alpler'deki bir termal otelde konakladıklarını belirtir.²² Bu bilgi, profesyonel yaşamın ötesinde, ikilinin yakın bir dostluğa sahip olduğunu göstermektedir.

D'Aronco, 1894 İstanbul Depremi ve Mizzi Köşkü

Raimondo D'Aronco Sultan II. Abdülhamid'in düzenlemeyi planladığı *Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumiyesi*'nin tasarım ve uygulamasını yapmak üzere 1893 yılının Temmuz ayında İstanbul'a gelir.²³ Osmanlı tarım ve endüstri ürünlerini uluslararası alanda tanıtmak ve yöresel ekonominin gelişmesi için Batı teknolojisinin bir bölümünü konuk etmek amacıyla neredeyse bir yıl boyunca hazırlıkları yapılan bu sergi projesi, 10 Temmuz 1894 günü gerçekleşen İstanbul depremi nedeniyle iptal edilir.²⁴ Depremin hemen ardından II. Abdülhamid, resmi daireler başta olmak üzere, askeri binalar ve vakıf eserlerinin keşfi ve onarımı için bir komisyon kurulmasını ister. D'Aronco da Sarkis Balyan, Alexandre Vallauray ve Mühendis André Berthier ile birlikte "heyet-i fenniye" adıyla oluşturulan komisyonun içine dahil edilerek onarım çalışmalarına katılır.²⁵ Hesap dışı olan bu onarım görevi sırasında tanıyacağı Bizans ve Osmanlı anıtları onu, mesleki hayatının en verimli dönemine taşıyacaktır.

Onarım işleri dışında, depremin üzerinden yaklaşık altı ay geçtikten sonra, D'Aronco bir rasathane tasarımı göreviyle de karşı karşıya gelir. Oluşan bu korkunç yıkım sonunda Osmanlı Devleti sismoloji konusunda eksikliğini fark eder ve bu konudaki araştırmalara önem vermeye başlar. Bunun için Avrupa'dan sismolojik araştırmalar yapacak uzman çağırma fikri gündeme gelir. Bir dizi öneri arasından deprem tarihindeki vakalarıyla ön sıralarda yer alan İtalya'dan, Romalı bir uzman üzerinde karar kılınır. Bu vesileyle Profesör Giovanni Agamennone İstanbul'a gelir. Akabinde İtalya'dan deprem

Saadet, 11-15 Temmuz 1894'ten aktaran Öztin, 1994, 75, 82.

21 "Neave, 1978, 130.

22 Albanese, 2007, 35.

23 D'Aronco'nun İstanbul'a gelişi tarihi dönem gazeteleri ve arşiv belgelerinde konu edilmiştir. *Bk. Le Moniteur Oriental*, 4 Ağustos 1893; *İ. DUİT*. 136/12, H. 19 Zilhicce 1310/R. 21 Haziran 1309/M. 3 Temmuz 1893.

24 Bu serginin hazırlık aşamalarını ve günümüze kalan görsel verilerini tartışan bir araştırma için *bk. Adıgüzel*, 2019.

25 Barillari, 1995, 29; Küçükalioğlu Özkılıç, 2012, 154-155.

araştırmalarında kullanılmak üzere sismograflar getirtilir.²⁶ Pera'daki Rasathane-i Amire, konumu ve kapasitesi gereği bu aletler için yetersiz görülür. Bunun üzerine yeni bir rasathane kurulması için çalışmalara başlanır. Bir mimar olarak D'Aronco da yer seçimi için oluşturulan komisyonun içinde yer alır. Yapılan araştırmalar sonucunda yeni rasathanenin yeri olarak önce Şişli'de, Darülaceze bölgesi seçilir. Burası D'Aronco'nun İstanbul'a geliş nedeni olan ve deprem nedeniyle iptal edilen Ziraat ve Sanayi Sergisi'nin de mekanıdır. Sergi deneyimiyle tanıdığı bu bölgede, bu kez rasathane işlevi için, kare planlı, tek birimli bir bina tasarlar.²⁷ Ancak bu tasarımın uygulaması, hem bütçeyi aşacağından hem de kısa zamanda inşa edilemeyeceğinden, daha sonra aynı bölgede daha teferruatlı bir rasathane yapılmak üzere iptal edilir. Ardından rasathanenin inşası için ikinci bir mekan olarak, II. Abdülhamid'in önerisiyle, Maçka Silahhanesi'nin karşısındaki arsa seçilir. Bunun üzerine D'Aronco bahsi geçen arsada keşif yaparak yeni bir rasathane daha tasarlar.²⁸ 6 Mayıs 1895 tarihli bu tasarım, biri deprem ölçümleri, diğeri personel için olmak üzere iki birimli bir bina. Söz konusu binanın inşa edildiğine ve faaliyette olduğuna dair ifadeler dönemin gazete haberlerine yansımış olmakla birlikte, günümüzde İTÜ Maçka Kampüsü'ne ev sahipliği yapan Silahhane bahçesinde böyle bir yapının varlığı tespit edilememiştir.²⁹ Bununla birlikte, Sema Küçükalioğlu Özkılıç, değerlendirdiği arşiv belgeleri ışığında, bu binanın 31 Mart Vakası sırasında tamamen tahrip edildiğini belirtmektedir.³⁰

D'Aronco'nun rasathane konusundaki deneyimi Devlet için yaptığı bu tasarımlardan önceye dayanmaktadır. 4 Ocak 1895 tarihinde Lewis Mizzi'nin Sadaret'e yazdığı bir dilekçe bu konuda dikkate değer veriler sunmaktadır.³¹ Mizzi, dilekçesinde "Dünyaca meşhur" astronomi derneklerinin üyesi olduğundan bahsettikten sonra, bu ilmin gelişmesi için biri Büyükkada'daki evinin bitişiğine, diğeri Beyoğlu'nda, Su Terazisi Sokağı'ndaki evinde olmak üzere, iki rasathane kurduğundan söz eder. Bu rasathaneler için gerekli olan aletleri aldığını da ekler. Büyükkada'daki rasathaneyi Mimar D'Aronco'nun hazırladığı plan ve haritalara göre inşa ettirdiğini, bu nedenle mimari açıdan benzerlerinden "daha iyi" olduğunu belirtir. Osmanlı Devleti'nin bu bilimi geliştirmek üzere "Mösyö Agamennone"yi çağırdığından haberdar olduğunu, söz konusu rasathanelerini devletin bu konudaki araştırmalarına katkıda bulunmak amacıyla,

26 Küçükalioğlu Özkılıç, 2012, 180-181, 184-185.

27 Başlangıçta bu bölgede inşası düşünülen rasathane "meteoroloji", "manyetik", "astronomi", "jeodinamik" olmak üzere dört ayrı şube ile personelin ikametleri için ilave bir binadan oluşacaktı. Bunlar için 4-5 bin metrekaresel bir alana ihtiyaç olduğu tespit edilmişti. Ancak, heyet öncelikle "jeodinamik" ve personel binasının tasarlanmasını uygun görmüştür. İ. HUS.33-132, 1312. B/133, R. 4 Kanunusani 1310/M. 16 Ocak 1895; Küçükalioğlu Özkılıç, 2012, 185-187.

28 D'Aronco imzalı keşif raporu ve ekindeki rasathane çizimi için bk. İ.MF. 2/80, 1312, H. 24 Zilkade 1312/R. 7 Mayıs 1311/ M. 19 Mayıs 1895.

29 Batur, 2005, 132.

30 Küçükalioğlu Özkılıç, 2012, 191.

31 Y.A. HUS. 316/59, R. 23 Kanunuevvel 1310/H. 4 Ocak 1895.

karşılıksız bir hizmet olarak açmak istediğini dile getirir. Sadaret'in uygun görmesi halinde, Büyükkada'daki rasathanesinin anahtarını, faydalanmaları için Heybeliada'daki Denizcilik Okulu'nun öğretmen ve öğrencilerine teslim edeceğini söyler. Mizzi bu hizmeti neden yapmak istediğine de açıklık getirir. 23 senedir İstanbul'da oturduğundan Osmanlı'yı ikinci vatanı olarak kabul ettiğini, dolayısıyla bu devlete hizmet etmenin, bir bağlılık ifadesi olarak, kendisi için mutluluk kaynağı olacağını belirtir.³² Dilekçede söz konusu rasathanenin bir fotoğrafının da ekli olduğu belirtilmesine rağmen Osmanlı Arşivi'nde bu yazı takımı ile ilişkili herhangi fotoğraf tespit edilememiştir.

Sadaret'in bu dilekçeyi dikkate alıp almadığı, Mizzi'nin rasathanelerini kullanıp kullanmadığı belirsizdir. Ancak söz konusu dilekçe, Mizzi Köşkü'nün rasathane bölümünün 1894 depreminden önce, D'Aronco tarafından tasarlandığını kanıtlaması bakımından önemlidir. Bu durumu, yukarıda bahsi geçen Temmuz 1894 tarihli İstanbul gazetelerinin Mizzi Köşkü ve rasathanesindeki hasarı konu eden haberleri de desteklemektedir.³³ Ayrıca, Millas'ın aktardığı, köşkün bahçıvanının babasının deprem sırasında kulede mahsur kaldığı yönündeki sözlü bilgisi, kulenin depremden önce varlığına işaret etmektedir.³⁴ Bu durumda, kule ve üzerindeki rasathane D'Aronco'nun İstanbul'a gelişi olan 1893 yılının Temmuz ayı ile depremin gerçekleştiği 10 Temmuz 1894 tarihi arasındaki bir dönemde tasarlanmış olmalıdır. Daha sonra, köşk depremden ciddi hasara uğradığında, yine Lewis Mizzi'nin isteği ile D'Aronco'ya tamir ettirildiği ve kuleyle birlikte ön cephenin yeniden yapıldığı anlaşılmaktadır.

Udine Kent Müzesi, Modern Sanat Galerisi'nde (*Civici Musei di Udine, Galleria d'Arte Moderna*) korunan Raimondo D'Aronco arşivinde Mizzi Köşkü'ne ait rekonstrüksiyon çizimi tespit edilememiştir.³⁵ Bu arşivde yalnızca, yapının veranda lambalarına ait bir çizim mevcuttur. (Çiz. 1) Ancak 1896 yılında Torino Sanat Trienali'nde (*Triennale d'Arte di Torino*) yapının yenileme projesi ve metal işlerini de kapsayan fotoğrafları sergilenmiştir. D'Aronco İstanbul için yaptığı projelerinin bir kısmını Torino'daki triennale göndermiştir. Mizzi Köşkü için yaptığı onarım ve yenileme projesi

32 Bu arada Lewis Mizzi 1894 İstanbul depreminden sonra yardım çalışmalarına katılmıştır. İstanbul'da bulunan İngiliz Ticaret Odası'nın Londra Belediyesi desteğiyle başlattığı kampanyada toplanan yardımların depremedelere dağıtımında görev almıştır. Bu konudaki duyurular işletme sahibi olduğu The Levant Herald and Eastern Ekpress gazetesi aracılığıyla yapılmıştır. Bu haberlere örnek olarak bk. The Levant Herald and Eastern Epress, 27 Ağustos 1894 ve 5 Kasım 1894.

33 Nea Epiteorisis Konstantinopolis, 12 Temmuz 1894, no: 1111'den aktaran Millas, 2014, 338; Saadet, 11-15 Temmuz 1894'ten aktaran Öztin, 1994, 75, 82.

34 Millas, 2014, 338.

35 Bu konudaki tespitler Carla Varnier tarafından yapılmış ve 1981 yılında "Raimondo D'Aronco in Friuli" başlıklı makalede değerlendirilmiştir. Bk. Freni & Varnier, 1983, 110; Barillari, 1993, 4. Ayrıca, 2018 yılında Udine'deki D'Aronco arşivinde yaptığım bireysel araştırmalar ve Profesör Barillari ile bu konudaki görüşmeler sonucunda yapının proje çiziminin mimarın arşivinde olmadığı teyit edilmiştir.

de bunlardan biridir. Mühendis Riccardo Brayda, trienalın yayın organı *La Triennale*'ye D'Aronco'yu, İstanbul'da yaptıklarını ve özellikle Mizzi Köşkü'nü öven bir yazı yazmıştır.³⁶ Brayda bu yazısında, o dönemde İtalya'da fazla tanınmayan D'Aronco'nun Osmanlı sergisi nedeniyle İstanbul'a çağırılması, "uyanık zekası ve olağanüstü yaratma kabiliyetiyle Sultan'ın ve sarayın gözüne girmesi"nden bahsettikten sonra, o döneme kadar yaptığı birçok projesinin çizimini triennale gönderdiğinin altını çizer. Bunlar arasında özellikle "Avukat Mizzi"nin evinin üzerinde durur. Brayda'nın anlattıkları da rasathanenin ve evin yenilenmesinin ayrı zamanlarda yapıldığını destekler:

*"Avukat Mizzi D'Aronco'ya villasına bitişik rasathane yapma görevini verdi. Geçen yıl meydana gelen ve İstanbul'daki karakteristik binalara zarar veren deprem, villanın cephesini yıktı, fakat yetenekli mimarın inşa ettiği kule sağlam kaldı. İşte o zaman D'Aronco'ya oluşan hasarları tamir etme görevi verildi. Yeni villa şimdi rasathanesiyle birlikte bir çirpıda tasarlanmış gibi modern karakteriyle yeniden yükseliyor."*³⁷

Brayda, yazısına ek olarak evin bir fotoğrafını da yayınladı. Fotoğrafın üzerinde D'Aronco'nun el yazısıyla "*Temmuz 1894 depreminden sonra cephenin rekonstrüksiyonu*" yazmaktadır. (Fot.1) Bu fotoğrafın üzeri yazısız hali D'Aronco tasarımı olarak aynı yılın *Academy Architecture and Annual Architectural Review* sayısında "*Country House at Prinkipo, near Constantinople*" başlığıyla yayınlanmıştır.³⁸ Mühendis Giovanni Sacheri de Torino trienalini kaleme aldığı bir yazı yazmış, bu yazıda yakın dostu D'Aronco'nun orada sergilediği işleri listelemiştir. Bunlar arasında Mizzi Köşkü için "*deprem sonrası cephenin yeniden inşası*" ifadesini kullanmıştır. Sıraladığı işlerin bir kısmının fotoğraflarla temsil edildiğini de eklemiştir.³⁹ Köşkün günümüzdeki durumu büyük ölçüde D'Aronco rekonstrüksiyonunun özelliklerini taşımaktadır.

Mimar D'Aronco İstanbul'da gerek doğrudan Sultan ve diğer üst düzey yöneticileri, gerekse İtalyan topluluğu ya da diğer sivil kişiler için tasarladığı konut yapılarında, İtalya'nın Piemonte bölgesinden alanında uzman farklı sanatçılarla işbirliği yapmıştır. Dövme ve dökme demir alanında Giuseppe Guaita, Giuseppe Picchetto, Pietro Castello, mobilya konusunda ise Sandrone Kardeşler gibi isimler bunlar arasındadır.⁴⁰ Mizzi Köşkü'nün demir işlerini ise Achille Giuseppe Guaita yapmıştır. Bu demir işlerinin fotoğrafları da 1896 Torino Sanat Trienali'nde sergilenmiştir. Brayda bahsi geçen yazısında, D'Aronco'nun rekonstrüksiyon projesiyle birlikte, Guaita'nın bu işlerine de değinmiştir.⁴¹ Vercelli/Trino doğumlu Guaita, Brayda'nın da fikir ve uygulama ekibi içinde olduğu,

36 Brayda, 1896, 59-60.

37 Brayda, 1896, 59-60.

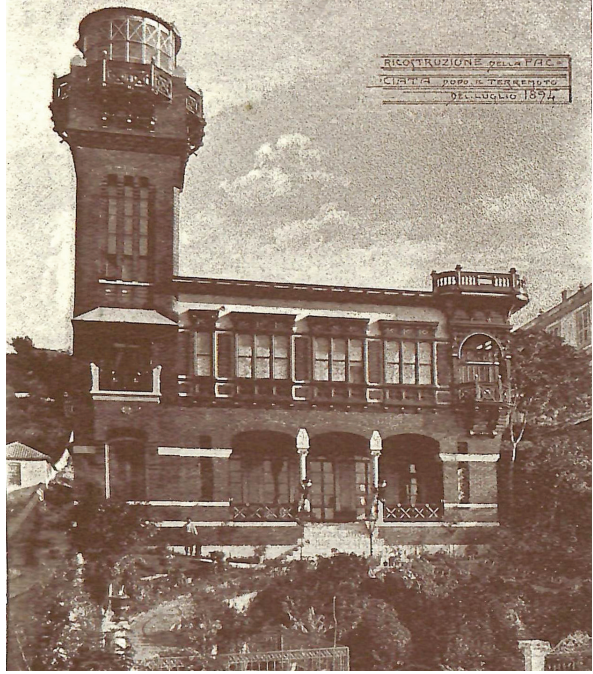
38 Koch, 1896, 123.

39 Sacheri, 1896, 85-86'dan aktaran Albanese, 2007, 35, 156,158.

40 Albanese, 2007, 36.

41 Brayda, 1896, 60.

Torino Tarım ve Endüstri Sergisi (*Esposizione Italiana Agricola e Industriale*) kapsamında tasarlanan *Borgo Medievale*'de (Ortaçağ Köyü) adı geçen bir demir ustasıdır. 1884 yılında Valentino Park'ta gerçekleştirilen ve binaları günümüze ulaşan bu sergi, Fransız mimar Eugène E. Viollet-Le-Duc'un izinden giden, Ortaçağ yapım, teknik ve estetiğini canlandırma amacı güden bir manifestoya sahipti. Bu doğrultuda, Piemonte bölgesinin 15. yüzyıl mimarisini bir yapı seçkisiyle canlandıran köyde, Ortaçağ zanaatlarını temsilen, dokumacı, demirci, çömlekçi, marangozhane gibi atölyeler kurulmuştur.⁴² Bu atölyelerde üretilenler işler de 15. yüzyılın özgün el sanatlarını model almıştır. Guaita bu köyde, Hıristiyan hacılar için tasarlanan temsili konuk evinde, serginin açıldığı tarihlerden itibaren, uzun yıllar boyunca bir demir atölyesini işletmiştir.⁴³



Fot. 1: Mizzi Köşkü'nün 1896'da *La Triennale, Giornale Artistico Letterario*'da yayınlanan fotoğrafı. (Brayda, 1896, 59)

Mizzi Köşkü'nün Mimari ve Süsleme Özellikleri⁴⁴

Mizzi Köşkü, biri bodrum olmak üzere, üç katlı kagir bir yapıdır. Geniş bir bahçe içinde yer alan yapının kuzey yönündeki ön cephe duvarı zengin bir işçilik gösteren kırmızı tuğlalarla örülmüştür. Diğer cepheleri sıvalıdır. (Fot. 1-3) Ön kısmında bulunan ortası havuzlu bahçesi, geniş basamaklara sahip oval bir merdivenle çevrelenmektedir. Bahçe girişinin iki yanında, birinin altı sarnıç, diğerininki depo olarak değerlendirilen birer teras yer alır. Barok bir etki yaratan oval merdivenin üst kısmında bulunan ayrı bir

42 Buscioni, 1990, 90-94.

43 Borgo Medievale Torino (15.12.2019), http://www.borgomedievaletorino.it/scheda_opera-38.html?pag=1035.

44 Mizzi Köşkü, büyük çoğunluğu tamamlanmakla birlikte, 2007 yılından itibaren restorasyon sürecindedir. Restorasyon projesi Budova Mimarlık tarafından hazırlanmıştır. Proje uygulaması ise Gökada Yapı & Madencilik tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu araştırmayı yaparken Mizzi Köşkü'nde gözlem ve tespit yapmama, fotoğraf çekmeme olarak sağlayan Y. Mimar Yaman İrepoğlu (Budova Mimarlık) ve Sayım Çeper'e (Gökada Yapı & Madencilik) çok teşekkür ederim.



Fot. 2: Mizzi Köşkü'nün kuzey yönündeki ön cephesi (H. Adıgüzel, 2019)



Fot. 3: Mizzi Köşkü'nün güney ve doğu cepheleri (H. Adıgüzel, 2019)



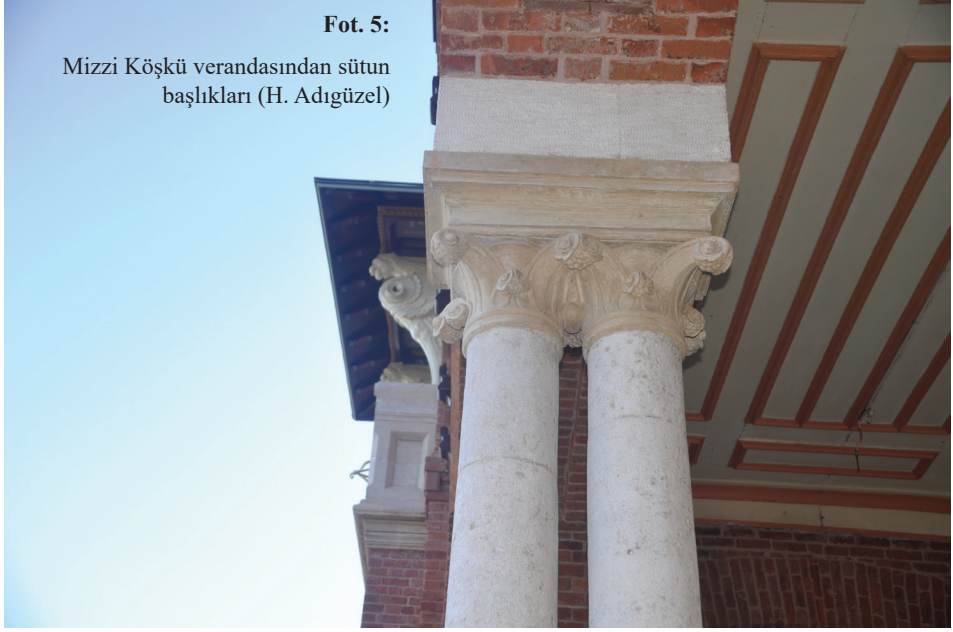
Fot. 4: Mizzi Köşkü'nün girişindeki veranda bölümü.
(H. Adıgüzel, 2019)

dikdörtgen kesitli olup, ahşap çerçevelerin böldüğü açıklıklara sahiptir. Baha Tanman bunların tasarımını 19. yüzyılda İzmir ve civarındaki Rum evlerinde bulunan çıkmalarla ilişkilendirmektedir.⁴⁵ Dikey ve bazen de yatay kirişlerle bölünmüş bu tür pencereler Geç Viktorya Dönemi evlerinin de bir özelliğidir.⁴⁶ Büyükada gibi İzmir evlerine de Batı etkisiyle geçmiş olmalıdır. İkinci katın kuzeybatı köşesi pahlanmış, buraya çokgen formu ile öne çıkan, yuvarlık kemerlerle dışa açılan bir balkon yerleştirilmiştir. Üst kısmı seyir terası olan bu bölüm, doğudaki kule ile kısmen simetri oluşturmaktadır. (Fot. 1-2) Ön cephede kullanılmış olan ahşap yapı malzemeleri son restorasyon sürecinde, sonradan oluşturulan eklerinden arındırılmış, özgün durumları örnek alınarak yeniden yapılmıştır. Yapının diğer cephelerindeki pencereler, giriş katında yuvarlak kemerli, üst katlarda düz atkılı ve taş sövelidir.

merdiven, köşkün giriş cephesine bağlanır. Giriş cephesi kemerlerle bahçeye açılan bir verandaya sahiptir. Verandanın kemerleri dışta tuğla payelerle, girişe geçit veren orta bölümde ise başlıklara sahip taş sütunlarla taşınmaktadır. (Fot. 4-5) Sütun başlıkları volütü, asma yaprağı ve üzüm benzeri stilize bitkisel motiflerden oluşan süslemelere sahiptir. Sütunlarla aynı renkte taş silmeler, payelerde kullanılmıştır. Böylece, kırmızı tuğlalar arasındaki bu açık renkli taş malzeme tüm giriş cephesinde kontrast yaratmıştır. Veranda girişinin iki yanındaki kemer açıklıkları ahşap korkuluklara sahiptir. Yapının içine girişi sağlayan kapı açıklığı ve bunun iki yanındaki pencereler yuvarlak kemerlidir. Bu pencerelerin araları, küçük nişlerle hareketlendirilmiştir. Verandanın üzeri, yapının içindeki odalarda da tekrarlanan, dikdörtgen biçimler oluşturan, çıtalı ahşap tavanla örtülmüştür. Üst katın pencereleri

45 Tanman, 1994, 478. Tanman'ın dikkat çektiği bu tür pencere örnekleri için Buca'daki Rum evlerine bakılabilir. *Bk. Erpi, 2006, 160-161.*

46 Dixon & Muthesius, 1978, 53.



Yapının kuzeydoğu sınırına bitişik olan kule, kare kesitli bir plana sahiptir. Tüm cepheleri, köşkün ön cephesiyle aynı özelliklerde tuğlalarla örülmüştür. Zemin kat seviyesinde iç içe düzenlenmiş basık kemerler içinde bir pencere bulunmaktadır. (Fot. 6) Bu bölüm, mimarın yine deprem sonrasında yaklaşık tarihlerde (1894-1895) yenilediği bir başka yapı olan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nda da tekrarlanmıştır. (Fot. 7) Üzerinde küçük beyaz taşlarla oluşturulmuş kare formlu bir rozet bulunan, iç içe kemerlerin oluşturduğu bu dışa taşkın bölümün üzerinde saçaklı bir balkon yer almaktadır. (Fot. 6, 15) Balkon, iki yanda geometrik çizgilerle hareketlendirilmiş taş parapetler, önde ise demir bir korkulukla kuşatılmıştır. Demir korkuluk kıvrımlı dalların taşıdığı kozalak, çiçek ve yapraklardan oluşmuş, altın yıldız ve gül kuruşu ile renklendirilmiştir.⁴⁷ Saçağı taşıyan konsollar kanatlı aslan figürleri biçimindedir. Bu aslanlar ahşap malzemeli olup, üzerleri beyaz boya ile kaplanarak ön cephedeki beyaz taş malzemelerle uyum sağlanmıştır. Aslan figürleri stilizedir. Gövde kısmı kanat formuyla kaplanmıştır. Ayakları ise oldukça uzun tutulmuştur. Ayakların arkasında, metal korkulukla aynı tarzda, çiçek ve kozalak motifleri dikkat çekmektedir. (Fot. 6, 16) Saçağın altı, yıldız şeklinde düzenlenmiş, kasetli bir ahşap tavadır. Kulenin, saçağın üzerinden başlayan kısmı, tüm cephelerde tekrarlanan dar ve uzun pencerelerle hareketlendirilmiştir. (Fot.1-2)

47 D'Aronco'nun Alexandre Vallauray ile tasarladığı 1895 tarihli Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'nin iç mekanındaki ana merdivenlerde de benzer kıvrımlara sahip korkuluklar vardır. *Bk.* Barillari, 1993, 4; Barillari & Godoli, 1997, 48.

Fot. 6:

Mizzi Köşkü kulesinin kuzey cephesi (H. Adıgüzel, 2019).



Testere dişi biçimli bir silmeden sonra, kale burcu şeklinde biten kulenin üst kısmı, dışa taşkın ahşap korkuluklarla çevrelenmiştir. Kulenin üzerinde camla kaplı, dönem kaynaklarında belirtildiği gibi, D’Aronco tasarımı rasathane⁴⁸ bölümü yer alıyordu. Binanın 1896 yılında basılan fotoğrafı ile 1930’lara ait bir fotoğrafında bu cam kısmın hala mevcut olduğu görülmektedir. (Fot. 1,8) Yapının daha sonraki onarımlarından birinde bu bölümün kaldırıldığı anlaşılmaktadır.⁴⁹ Nitekim 1980’lere ve sonrasına ait fotoğraflarda bu camlı bölümün olmadığı gözlenmektedir.⁵⁰ Yapının son restorasyonunda, işlev bakımından olmasa da, biçim bakımından bu cam kafes görünümündeki bölümün rekonstrüksiyonu yapılarak kulenin üzerine yerleştirilmiştir. (Fot. 9) Cam kafesin içinde, olasılıkla rasat aletinin taşıdığı, daire formu özgün tuğla kaide halen görülebilmektedir. Ayrıca, eski fotoğraflar

48 Y.A. HUS. 316/59, R. 23 Kanunuevvel 1310/H. 4 Ocak 1895; Brayda, 1896, 60.

49 Köşkün İstanbul 5 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü’nde bulunan dosyasında geçmiş restorasyonlarına ait verilere ulaşılabilmektedir. Buradan anlaşıldığı kadarıyla, D’Aronco’dan sonra, 20. yüzyıl başlarında, 1934 ve 1952 yıllarında onarım ve değişiklikler yapılmıştır. 1934 yılındaki onarımda bina işlev değişikliği geçirmiş ve bir otele dönüştürülmüştür. Bu dönemde San Remo adıyla yaklaşık 10 yıl kadar hizmet veren bir otel olarak kullanılmıştır. *Bk.* Tuğlacı, 1989, 561.

50 Bu fotoğraflara örnek olarak *bk.* Tuğlacı, 1989, 349; Kuruyazıcı, 2011, 67.



Fot.7:

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu
(H. Adıgüzel, 2019).

ile 1980'li yıllara ait fotoğraf karşılaştırıldığında, kuzeybatı yönündeki seyir terasının korkuluğunun kaldırıldığı, altındaki yuvarlak kemerli balkonun biçiminin değiştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Günümüz onarımında bu bölümün de rekonstrüksiyonu özgün durumuna göre yapılmıştır. (Fot.1-2)



Fot. 8: 1930'larda Mizzi Köşkü.
(Gülersoy, 1997, 101).

Fot. 9: Mizzi Köşkü kulesinin güney yönden görünüşü (H. Adıgüzel, 2019).

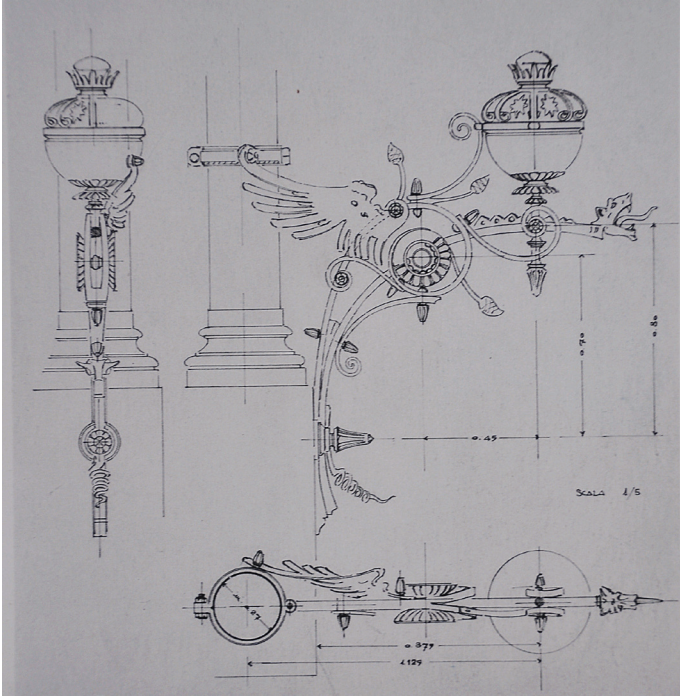


Yukarıda değinildiği gibi, D’Aronco, yaptığı onarım ve yenileme sırasında köşkün metal işlerini Torinolu demir ustası Giuseppe Guaita’ya yaptırmıştır.⁵¹ Bunlar, aynı tasarım ve üslup ilkelerine sahip, kuledeki balkon korkuluğu (Fot. 6, 15) ve veranda lambalarından oluşmaktadır. Udine’de bulunan D’Aronco arşivinde bu yapıyla ilişkilendirilen tek çizim, giriş verandasının sütunlarına bağlanan lambalara aittir.⁵² Söz konusu çizim lambaları sütunlara monte edilmiş olarak göstermektedir. (Çiz. 1) İki adet olan lambalar, tıpkı balkon korkuluğu gibi, altın yaldızla kaplanmış ve renklendirilmiştir. (Fot. 10) Bunlar bitki-hayvan karışımı (*phyto-zoomorphic*) formları ile dikkat çekmektedir. Kıvrımlı dalların taşıdığı çiçek ve kozalaklar stilize edilmiş bir ejderha figürüyle iç içe geçmiştir. Bu kıvrımlı form, içine mum yerleştirilen cam bir hazneyi taşımaktadır. Hem balkon korkuluğunda hem de lambalarda, olasılıkla imalatçılara işaret eden, birbirinden farklı iki damga görülmektedir. Torino Valentino Park’ta bulunan, günümüzde ziyarete açık olan *Borgo Medievale* koleksiyonunda Guaita’ya ait, 1884 tarihli benzer üslupta bir lamba tasarımı bulunmaktadır. (Fot. 11) Tavan lambası olan bu örnekte stilize bitkisel kıvrımlar yine ejder figürleriyle iç içe geçmektedir. Kompozisyon genel hatlarıyla, 1884 Torino Sergisi’nin ruhuna uygun olarak, 15. yüzyıl minyatürlerinden esinlenmiştir.

Köşkün zemin kat planı, girişten ulaşılan, kuzey-güney yönlü, dikdörtgen bir sofa ve bunun etrafını çevreleyen odalardan oluşmaktadır. Sofanın doğu yönünde mutfak ve

51 Brayda, 1896; Freni & Varnier, 1983, 110; Barillari, 1993,4; Albanese, 2007, 35.

52 Barillari & Godoli, 1997, 79.



Çiz. 1:
Mizzi Köşkü için
lamba eskizi,
Raimondo D'Aronco.
(Barillari ve Godoli,
1997,79).

yemek odası, batı yönünde merdiven boşluğu, iki oda ve tuvalet bölümleri bulunmaktadır. Buradan arka bahçeye açılan bir giriş daha vardır. İkinci katın yüzölçümü zemin kata göre daha küçüktür. Böylece daha dar tutulmuş ortak alan sofa, farklı boyutlarda sekiz birimle çevrelenmiştir. Bunlardan doğu yöndeki birimlerden biri genişçe bir banyodur. Kuzeydoğudaki birim kuleye, kuzeybatıdaki birim çokgen formlu balkona geçit vermektedir. Yüzölçümü en küçük olan çatı katında dar bir koridora açılan üç oda daha bulunur. Kuleye ayrıca giriş katı seviyesinde verandadan ve yemek odasından da bağlantı vardır. Kule içinde, zemin ve birinci kat seviyelerinde birer mekan bulunmaktadır. Dış cephesine monte edilmiş metal merdivenle çatı seviyesine kadar ulaşılmaktadır. Köşkün arkasında bir müştemilat birimi yer alır. Linear bir plana sahip, iki katlı bu bölüm birbiri ardına sıralanan kiler, mutfak gibi servis birimlerinden oluşmaktadır. (Çiz.2-4)

Köşkün iç mekanında duvarlar bağdadi tekniğiyle yapılmıştır. Tavanlar ise üzeri boyalı, çıtalı ahşap tavan tekniğindedir. Bunlar genellikle, verandada olduğu gibi, dikdörtgen ve çokgen formlar oluşturacak biçimde düzenlenmiştir. Yalnızca girişin açıldığı sofanın tavanı kasetli bir görünümündedir. Zemin kattan birinci kata çıkışı sağlayan merdivenin alt kısımları kalemşi süslemelerle kaplıdır. Bu bölümler, sarı zemin üzerine, kahve tonlarıyla oluşturulan stilize bitkisel bir bordürle çevrelenmiştir. Söz konusu merdiven tek koldan gelişip, daha sonra ikiye ayrılarak üst kata ulaşmaktadır. Merdivenin demir



Fot. 10: Mizzi Köşkü, verandadaki lambalardan biri, Giuseppe Guaita (H. Adıgüzel, 2019).



Fot. 11 Borgo Medievale koleksiyonundan tavan lambası, 1884, Giuseppe Guaita, env. no: C277. (©Borgo Medievale, Torino). (C277 envanter numaralı bu eserin bilgileri ile fotoğrafının temini için müze konservatörlerinden Dr. Caterina Thellung'a çok teşekkür ederim.)

Fot. 12:

Mizzi Köşkü, zemin kattan birinci kata bağlanan merdiven.
(H. Adıgüzel, 2019).

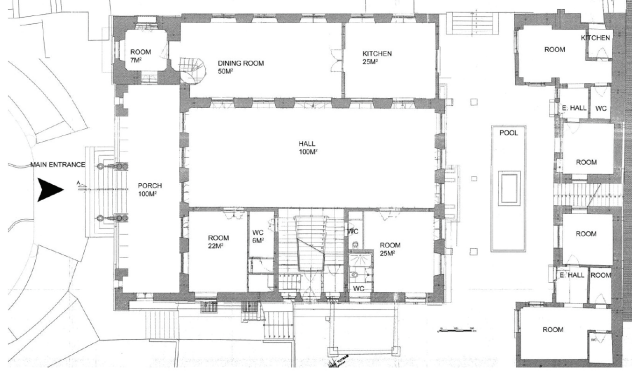


Fot. 13:

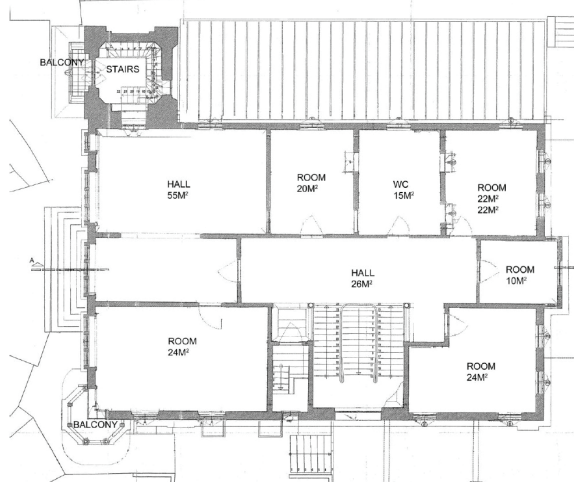
Mizzi Köşkü, zemin kattan birinci kata bağlanan merdiven.
(H. Adıgüzel, 2019).

korkuluğu, oval, “C” ve palmet gibi Barok formlardan oluşan kompozisyonlar sunmaktadır. (Fot. 12-13) Birinci katın sofa tavanı da kalemşi süslemelidir. Burada Neo-klasik üslubuyla dikkat çeken daha zengin bir kompozisyon görülmektedir. Beyaz zemin üzerine, koyu sarı ve kahve tonlarıyla oluşturulan *meander*lar ve bunların aralarındaki stilize çiçek motiflerinden oluşan bir bordür kare ve dikdörtgen alanlar oluşturacak şekilde tavanı çevrelemektedir. Bu alanların merkezinde, yine stilize çiçek ve yapraklardan oluşan motifler bulunmaktadır. Birinci katın sofası kompozit başlıklara sahip, iki mermer sütunun taşıdığı geniş bir kemerle merdiven boşluğuna açılmaktadır. Mermer sütunların iki yanı, yine kemerlerle taşınan tonozlu açıklıklar şeklinde düzenlenmiştir. Tonozlar sofa tavanıyla benzer üslupta kalem işleriyle süsüdür. (Fot. 14)

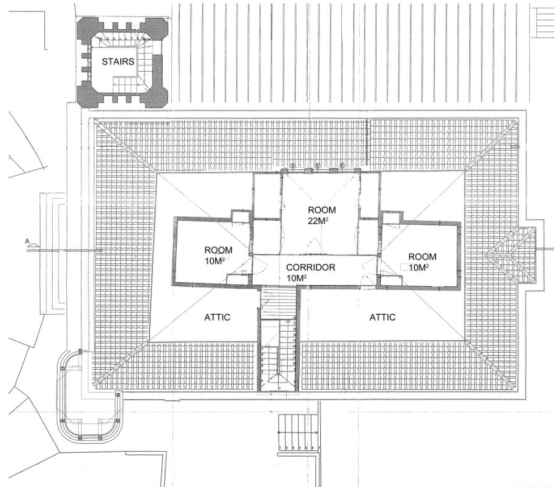
Çiz. 2:
Mizzi Köşkü, zemin
kat planı.
(Köseoğlu, 2013, 93).



Çiz. 3:
Mizzi Köşkü, birinci
kat planı.
(Köseoğlu, 2013, 94).



Çiz. 4:
Mizzi Köşkü, çatı katı
planı.
(Köseoğlu, 2013, 95).





Fot. 14: Mizzi Köşkü, birinci kat sofası. (H. Adıgüzel, 2019)

Değerlendirme ve Sonuç

Büyükada'da, yaklaşık olarak 1860'lı yıllarda inşa edilen, olasılıkla bir Rum evinin yenilenmesiyle bugünkü kimliğine kavuşan Mizzi Köşkü'nün ilk banisi ve mimarı hakkında somut veriler mevcut değildir. Köşkün 1890'lı yıllarda kazandığı yeni kimliği, Mizzi ailesinin mülkiyetine geçtikten sonra, özellikle Lewis Mizzi'nin kişisel zevklerine uygun olarak, Raimondo D'Aronco tarafından iki aşamalı bir müdahaleyle gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, Temmuz 1893 ve Temmuz 1894 yılları arasındaki bir dönemde, kule ve üzerindeki rasathane, mevcut köşke eklenmiştir. İkinci aşamada ise, 1894-1895 yılları arasında köşkün tamamı, ön cephe odaklı olarak yenilenmiştir. Bu yenilemede köşkün yeni banisi kadar, mimarının mesleki pratiğinin ve aldığı eğitimin içeriği de belirleyici olmuştur. Malta ve İtalya'da eğitim alan, İngiliz tabiiyetiyle Osmanlı İstanbul'unda yaşayan bir Levanten ile 19. yüzyılın ikinci yarısında İtalya, Fransa ve İngiltere mimari disiplinlerinden beslenen bir mimarın ortak zevkleriyle bu yenileme gerçekleşmiştir.

D'Aronco'nun İstanbul için yaptığı, gerçekleşen veya gerçekleşmeyen projeleri arasında konutlar önemli bir çoğunluk oluşturmaktadır. Bu konutların her biri, doğu ve batı konut geleneklerinin bir sentezini sunan yeni ve özgün tasarımları ile dikkat çekmektedir. Mimarın 1894-1895 yılları arasında yaptığı Mizzi Köşkü rekonstrüksiyonu İstanbul'daki

ilk konut uygulamalarından biridir. Köşk, bir yandan, ön cephede farklı malzeme kullanımı ve temel kütle özellikleriyle Büyükada'nın yüzyıl dönümü konut çeşitliliğine farklı bir soluk getirmiş, diğer yandan, mimarın daha sonraki konut yapılarında karakteristik hale gelen bazı Batılı temaların öncülüğünü yapmıştır. Udine'deki D'Aronco arşivinde, bir detay çiziminden başka, bu yapıya ait bir rekonstrüksiyon çizimi tespit edilemediğinden, mimarın, köşkün planına ne kadar etki ettiği belirsizdir. Ufak müdahaleler dışında, köşkün ilk inşa edildiği dönemdeki planını korumuş olduğu kuvvetle muhtemeldir. Bu durum kabul edilerek bir değerlendirme yapıldığında, köşkün ilk inşasını Batılı plan ve yapım tekniklerini tanıyan ve bunları Osmanlı yapım gelenekleriyle birleştiren başka bir mimarın gerçekleştirmiş olduğu sonucuna varılabilir. Nitekim köşkün planı, D'Aronco'nun daha sonraki tarihlerde uygulayacağı konutlara hiç yabancı değildir.

Geleneksel Türk evinin iç mekan kurgusunda ana unsuru *sofa* oluşturur. Farklı işlevlere sahip odalar bu sofa etrafında sıralanır. 19. yüzyılda, Batılı akımlar daha çok cephe tasarımlarına etki etmiş, sofanın hakim olduğu planlar varlığını korumuştur. D'Aronco, Boğaz'daki Osmanlı yalı ve köşkleri üzerindeki gözlemlerini kendi konut tasarımlarına aktararak Osmanlı evini yeniden yorumlamıştır. Ana unsuru oluşturan sofa fikrini 19. yüzyıl Avrupa evinin *holü* ile birleştirerek modern bir biçime dönüştürmüştür. Girişlerde kurguladığı verandalardan doğrudan bu sofaya ya da hole ulaşılır. Anadolu Hisarı Fahri Bey Evi (1904), Tarabya İtalyan Büyükelçiliği Yazlık Konutu (1905), Fenerbahçe Botter Evi (1906) gibi tasarımlarında bu plan biçimi okunabilmektedir.⁵³ Özellikle İtalyan Büyükelçiliği ile Botter Evi'nin zemin kat planları Mizzi Köşkü ile oldukça benzerdir. D'Aronco'nun, Mizzi Köşkü'nde ve İstanbul'daki diğer konutlarda karşılaştığı, sofa merkezli planlardan etkilenmiş olduğu açıktır. Nitekim arkadaşı mühendis Enrico Bonelli'ye 1903 yılında yazdığı bir mektupta, İstanbul evlerinde merkezî “holün” (sofa) çok kullanıldığını, onu oldukça pratik bulduğunu ve kendi yaşadığı evinde de (Arnavutköy)⁵⁴ bir tane bulunduğunu belirtmiştir.⁵⁵

D'Aronco, İstanbul yapılarının cephe biçimlerinde Batı'nın Art Nouveau'ya kadar uzanan eklektik üsluplarını ve geleneksel Osmanlı mimari formlarını bir arada kullanmıştır. Cephe tasarımlarında hareket önemli bir özelliktir. Bunu sağlamak için farklı formlarda çatılar, balkonlar ve geleneksel Osmanlı konutlarındaki çıkmalardan bolca yararlanmışır. Birçok yapısında görüldüğü gibi kuleler hareketi sağlamada önemli bir görev üstlenmiştir. Kule formunun etkin rol oynadığı konut cepheleri bir İngiliz etkisine işaret eder. Barillari'nin üzerinde durduğu gibi, “D'Aronco evi”nde iki farklı gelenek, Osmanlı köşk ve yalıları ile İngiliz kır evi (*cottage*) birbiri içine geçmiştir.⁵⁶

53 Barillari, 2010, 84-86.

54 D'Aronco, İstanbul'a geldiğinde önce Pera'da yaşamış, daha sonra, 1900 yılı civarında Arnavutköy'de bir villa satın alarak onu restore etmiş ve ailesiyle buraya taşınmıştır. *Bk.* Albanese, 2007, 35. (Bu evin planı için *bk.* Barillari, 1996, 22.)

55 Nicoletti, Quargnal & Rigotti, 1982, 126.

56 Barillari 2010, 90.

Kitaplığında bulunan *Der Architekt, Academy Architecture and Annual Architectural Review, L'Architecture Américaine* gibi süreli yayınlar Avrupa'daki modern eğilimleri tanınmasına olanak vermiştir. Özellikle son iki yayın kırsal İngiliz evlerinin onun üzerinde bıraktığı etkinin referansları arasında değerlendirilir.⁵⁷ D'Aronco'nun, kitapları arasında bulunan, Richard Norman Shaw'ın *Architectural Sketches from the Continent* adlı eserindeki bazı öğelerden Osmanlı Devleti için yaptığı projelerde yararlandığı belirtilir.⁵⁸ Geç Viktorya Dönemi'nin önde gelen mimarlarından Shaw, 19. yüzyılın ikinci yarısında, 16-18. yüzyıllar arasındaki kırsal İngiliz evlerini canlandırma anlayışıyla Kraliçe Anne Üslubu'nun doğmasında etkin olmuştur. İşlevsel planlar, birbirini saran kuleler, genellikle kırmızı tuğla kaplı dış cepheler, simgesel yüksek bacalar, dikey ve yatay kirişlerle bölünmüş pencereler gibi detaylarla özgünleştirdiği üslubunu taşra ve sayfiye evlerine uygulamıştır.⁵⁹ Shaw ve onunla aynı anlayışı benimseyen diğer İngiliz mimarların tasarımlarının etkileri, yeni gelişen baskı teknikleri sayesinde, Avrupa kıtası dışına, özellikle Amerika'ya ulaşmıştır.⁶⁰ Mimari örnekleri yapı malzemeleriyle birlikte tanıtan bu tür kitaplar ve dergiler 19. yüzyılın ikinci yarısında tasarıma yönelik fikirlerin yayılmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

D'Aronco'nun İstanbul'daki ilk yıllarına ait iki rekonstrüksiyonu Mizzi Köşkü ve Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nda (Fot. 7), Shaw'ın da uygulayıcılarından olduğu, İngiliz kırsal mimarisinin etkileri belirgindir. Tümüyle tuğla kaplı cepheler bu etkilerin belirtilerindedir. Daha sonraki yapılarında tuğla malzemeyi bu örneklerde görüldüğü gibi çıplak halde tercih etmeyecektir. Bir diğer belirteç cephede asimetri oluşturan kule formudur. D'Aronco mimarisinin cephe biçimlenişinde, işlevsel veya sembolik amaçlı olarak, kule temalarının varlığı belirgin bir özelliktir. Mizzi Köşkü'nde rasathane fonksiyonu ile işlevsel bir kule, Yıldız Çini Fabrikası'nda ise kule biçiminde bir mimari kütle ile karşılaşılır. Bu iki özellik bahsi geçen yapılara Ortaçağ kalelerini anımsatan pitoresk bir görünüm kazandırır. Gerçekleşmeyen Erenköy Cemil Bey Evi projesinde de işlevsel olmayan, fakat oldukça belirgin bir kule tasarımı vardır.⁶¹ Kule formu, Mizzi Köşkü'ndeki özel işlevinin dışında, son dönem Osmanlı sayfiye köşklerinde yaygınlaşan cihannüma geleneğiyle⁶² aynı anlayışta kurgulanarak Büyükkada'da farklı yapılarda da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, yine Çankaya Caddesi'nde bulunan Arvantidis Evi'nin kare kaideli tuğla kulesi Mizzi Köşkü ile oldukça benzerdir.⁶³ Balkon, çıkma ve teraslarla birlikte cihannüma ve kuleler bu dönem konutlarının dışa dönük, doğa ve manzara ile ilişki kuran kimliğini tamamlamaktadır.

57 Barillari, 1996, 23.

58 *bk.* Di Donato, 2010, 132.

59 Dixon & Muthesius, 1978, 53; Beykan, 1997, 1651-1652.

60 Bu konuda genel olarak *bk.* Long, 2002.

61 Bu proje için *bk.* Barillari 2010, 260.

62 Kuban, 2017, 102; Tanman, 1994, 478.

63 Arvantidis Evi'nin 1980'lere ait bir fotoğrafı için *bk.* Tuğlacı, 1989, 207.

D'Aronco, İstanbul'daki sivil mimarlık örneklerinin cephelerinde figüratif süslemelere önemli bir yer ayırır. Mask biçiminde kadın başları, aslanlar, grifonlar en sık kullandığı figürler arasındadır. Bunları bazen dekoratif, bazen de işlevsel amaçlı kullanır. Mizzi Köşkü'nün kulesindeki balkonun saçağını taşıyan kanatlı aslanlar işlevsel amaçlı kullandığı figürlerine örnek oluşturmaktadır. (Fot. 15-16) Diğer yapılarındaki kullanımına bakıldığında D'Aronco'nun aslan figürüne sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Örneğin, klasik formlu iki aslan figürü, mesleki kariyerinde dönüm noktası sayılan, 1890 Torino I. Mimarlık Sergisi için hazırladığı cephe tasarımında üçgen alınlıklı girişin üzerinde yer almaktadır.⁶⁴ Benzer şekilde, İstanbul'daki ilk projesi *Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi* için hazırladığı 1894 tarihli köşe pavyonunda aslan heykelleri belirgin birer plastik öğedir.⁶⁵ Klasik biçimli bu örneklerin ardından düşsel karakterli kanatlı aslanlara da yer verir. Mizzi Köşkü'nde görülen kanatlı aslanların benzeri, Torino'daki kendi evi için hazırladığı çizimlerden birinde, yine saçak taşıyıcısı olarak görülmektedir. 1906 yılında inşaatı tamamlanan bu evin 1903 tarihli bir cephe detayı çiziminde,⁶⁶ Osmanlı geleneksel evlerinden ilham aldığı bir çıkma önermiştir. Bu çıkmanın saçağını taşıyan konsollar stilize edilmiş kanatlı aslan formları ile sonlanmaktadır. (Çiz. 5) Daha stilize edilmiş kanatlı aslan figürlerini, Torino'daki evi ile aynı tarihlerde tasarladığı, Kireçburnu Cemil Bey Evi'nde yağmur çörteni olarak kullanmıştır.⁶⁷ D'Aronco'nun üslubu, eklektisizmden Art Nouveau'ya doğru evrilmeye başladıktan sonra, aslan figürlerinin de bu üslubun kriterlerine uygun olarak dönüşmeye başladığı dikkat çekmektedir.⁶⁸

Aslan figürü genellikle güç, ihtişam, cesaret gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Hristiyan ikonografisinde İsa'nın dirilişini simgeler. Kanatlı aslan figürü ise Antik Dönem'den beri Ortadoğu ve Akdeniz kültürlerinde görülmekle birlikte, Avrupa sanatında en öne çıkan kullanımı Venedik ile ilişkilendirilir: Kanatlı aslan bu şehrin 9. yüzyıldan itibaren koruyucu azizi Markos'un simgesidir.⁶⁹ Rönesans ve sonrasında

64 Bu proje için bk. Barillari, 1995, 20.

65 Bu köşe pavyonunun çizimi için bk. Barillari, 2010, 220; Adıgüzel 2019, 164.

66 D'Aronco Torino'daki evini İstanbul'da bulunduğu yıllarda tasarlamış, inşaat işlerini yakın arkadaşları Enrico Bonelli ve Annibale Rigotti yürütmüştür. D'Aronco'nun İstanbul'dan gönderdiği çok sayıda eskiz ve mektuplar doğrultusunda 1903-1906 yıllarında inşası gerçekleşen bu evin tasarım sürecini kapsamlı değerlendiren bir yayın için bk. Albanese ve Reale, 2007.

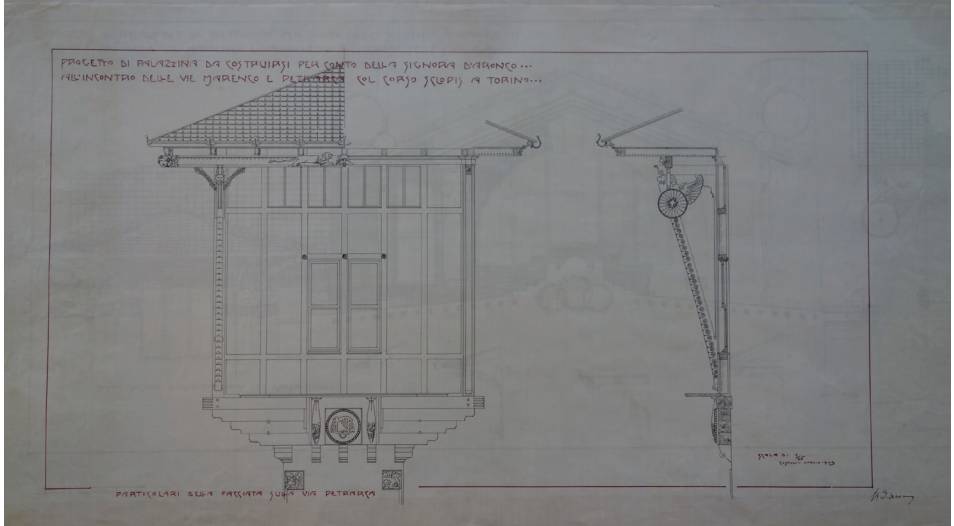
67 Gerek Mizzi Köşkü gerekse Cemil Bey Evi'nde görülen bu figürlerin çizimleri için bk. Gültaş, 2008, Kat. No: 4 ve 11. Ancak bu araştırmada söz konusu figürler grifon olarak tanımlanmıştır. Benzer olmakla birlikte, tipik grifon figürü, Ferguson'ın da tanımladığı gibi aslan vücutlu, kartal başlı ve kanatlı olarak betimlenir. bk. Ferguson, 1971, 20. Oysa burada söz konusu olan efsanevi hayvanların başı aslan şeklindedir.

68 Efsanevi yaratıkların Art Nouveau hayvan stilizasyonunda önemli bir yeri vardır. Kanatlı aslan, grifon, ejderha ya da pegasus gibi figürler mimaride yapısal elemanların görsel etkisini arttırmak için kullanılır.

69 Ferguson, 1971, 21. (Venedik'te San Marco Meydanı'na 12. yüzyılda dikilen sütunlardan birinin üzerinde Markos'un bronzdan kanatlı aslanı yer alır. Daha sonra bunun kopyaları çeşitli meydanlara dikilmek üzere çeşitli dönemlerde yapılmıştır. Rosand, 2001, 55.)



Fot. 15: Mizzi Köşkü, saçaklı balkon detayı. (H. Adıgüzel, 2019)



Çiz. 5: Torino, D'Arconco Evi için çıkma detayı çizimi, 1903, Raimondo D'Arconco (@Civici Musei di Udine, Galleria d'Arte Moderna).

Hıristiyan ikonografisinde devamlılığı izlenen bu figür, 19. yüzyılda, özellikle Avrupa sanatının canlandırmacı (*revivalist*) anlayışında, eski yüklü anlamını kaybetmiş olsa bile, mimari süsleme, heykel ve diğer dekoratif sanatların programları içine dahil edilmiştir. Bir diğer efsanevi hayvan olan ve zaman zaman birbirine karıştırılan grifon ile kanatlı aslan hem sembolik anlamları hem de güçlü görsel etkileriyle bu dönem tasarımcılarının repertuarında yer almıştır. Tarihselcilik (*historicism*) anlayışının egemen olduğu bu yüzyılda klasik dönemlerin önemli mimari plastik öğeleri alçı dökümlerle çoğaltılmıştır. Bunlar hem çağın tasarımcılarına kaynak oluşturmuş, hem de sanat okullarında eğitim amaçlı kullanılmıştır. Mizzi Köşkü'nde olanlarla benzer anlayışta, bitkisel süslemelerin eşlik ettiği, kanatlı aslan figüründen oluşan böyle bir alçı döküm *Victoria ve Albert Müzesi* koleksiyonunda bulunmaktadır. (Fot.16-17)⁷⁰ İdeal mimarlığı Ortaçağ estetiğinde bulan Fransız mimarlık kuramcısı Viollet-le-Duc da Antik Yunan döneminin ölçülü figür kullanımını model olarak önermiştir.⁷¹ Mimarlık eğitimini Venedik Akademisi'nde alan D'Aronco'nun bu şehirle özdeşleşen aslandan ilham almış olabileceği bir yana, öğretilerini benimsediği Viollet-le-Duc ve Viktorya Dönemi eklektisizmi bu tasarımın yaratım sürecince daha fazla etkin olmuş olmalıdır. Kozalakların ortak motif olarak kullanıldığı, demir ustası Guaita'ya ait balkon korkuluğu ve veranda lambaları ile bu aslan figürleri aynı canlandırmacı yaklaşımın ürünüdür.

Mizzi Köşkü, D'Aronco'nun erken dönem yapılarına paralel olarak canlandırmacı üslubu yansıtmaktadır. Özellikle ön cephede, İngiltere'nin Geç Viktorya Dönemi'nin mimari ruhu belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Sınırları 19. yüzyılın ortalarından sonuna kadar çizilen Viktorya Dönemi'nde, özellikle kent dışı kırsal konutlarda ve ticaret yapılarında Neo-Grek, Neo-Gotik, İtalyan ve Fransız Rönesansı, Tudor gibi tarihsel üsluplar bir arada kullanılmıştır. Bu üsluplar içinde Fransa'dan Viollet-le-Duc ve İngiltere'den John Ruskin'in savunuculuğunu yaptığı Gotik canlandırmacılığı öne çıkmaktadır. Özellikle Ruskin'in Gotik romantizmi Viktorya Dönemi İngiltere'sine damgasını vurmuştur. Ortaçağ şatolarını anımsatan pitoresk görünüm, mimaride renk unsuru olarak doğal malzemeyi (tuğla) öne çıkaran anlayış, Guaita'nın demir işleri Gotik romantizminin Mizzi Köşkü'nde de izlenebilen özelliklerindedir. Shaw'ın da uygulayıcıları arasında bulunduğu Kraliçe Anne Üslubu'nun *cottage* türlerinin en temel özelliği çıplak tuğla ve onunla kontrast oluşturan beyaz taş veya beyaza boyanmış ahşap gibi yapı malzemeleri⁷² bu köşk için de geçerlidir. İç mekan kurgusu Osmanlı geleneksel yaşam biçimine uygun olarak, merkezî bir sofa etrafında gelişmektedir. Günümüze ulaşan iç dekorasyonu geleneksel Osmanlı ve Batı etkili Neo-klasik özellikleri yansıtmaktadır. Kulenin cephesindeki kanatlı aslanlar, Antik modellerden ilham alsa da, aşırı uzatılan bacaklar

70 Vatikan'da yer alan ve Antik Yunan dönemine ait bir mimari plastikten kopyalanan bu örnek Viktorya Dönemi'nin önemli mimarlarından Decimus Burton tarafından, olasılıkla kendi tasarımlarında yararlanmak üzere, satın alınmıştır. *Bk. Victoria and Albert Museum (19.12.2019), <http://collections.vam.ac.uk/item/O70756/seat-end-unknown/>.*

71 Hearn, 1990, 205-209.

72 Dixon & Muthesius, 1978, 26.



Fot. 16: Mizzi Köşkü'nden kanatlı aslan figürü. (H. Adıgüzel)



Fot. 17: Kanatlı aslan formunda mimari süsleme, yaklaşık 1770-1830, env. no: REPRO.1879-130 (@ Victoria and Albert Museum, London, <https://www.vam.ac.uk>).

ya da sarmal bir yapıya dönüşen kanatlar gibi bazı detaylarıyla Art Nouveau'ya geçiş özellikleri taşımaktadır.

Sonuç olarak Mizzi Köşkü deneyimi bir yandan D'Aronco'yu Osmanlı yerel konut biçimleriyle tanıştırmış, diğer yandan ona ilgi duyduğu Batı kökenli tarihi üslupları özgürce canlandırma olanağı vermiştir. Bu özgürlük üzerinde mimarın seçimleri kadar, banisinin ulusal kimliğinin verdiği rahatlık da belirleyici olmuştur. Daha sonraki süreçte bu seçmeci dili, gerek deprem sonrasında yaptığı restoratorlük sürecinde deneyimlediği, gerekse kişisel gözlemleriyle ulaştığı İslam-Osmanlı mimarisi yorumlarıyla zenginleşecek, Doğu-Batı senteziyle karakterize olan ve Uluslararası Art Nouveau'ya bağlanan bir kimliğe dönüşecektir. Uygulanmayan, uygulananların da çoğu özgün haliyle günümüze ulaşamayan konut tasarımları bağlamında, bu yazıda değerlendirilen mimari detaylarıyla Mizzi Köşkü rekonstrüksiyonu sanatçının üslup gelişiminde önemli bir basamak oluşturmaktadır. Bununla birlikte, bu köşk için çalışan ve Torino'dan benzer bir işiyle tanıttığımız İtalyan demir ustası Guaita'ya ait bulgular, D'Aronco'nun İstanbul'da çalıştığı dönemde bağlantı içinde olduğu tasarım ve uygulama ekibine dair bilinmeyenlere bir kapı aralamaktadır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, H. (2019), Bir Tasarımın İzinde: Yeni Bulgular Işığında Raimondo D'Aronco'nun İlk İstanbul Projesi Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 36/1, 157-182.
- Albanese, R. (2007), Raimondo D'Aronco e il Dibattito sulla Figura dell'Architetto-Artista, tra Otto e Novecento a Torino, *Casa Javelli-D'Aronco tra Torino e Costantinopoli*, (R. Albanese, Ed.) Torino: Studio Livio, 17-51.
- Albanese, R. & Reale, I. (Ed.) (2007), *Raimondo D'Aronco, La Casa dell'Architetto. Idee e Progetti per Casa D'Aronco a Torino 1903-190*, Udine: Galleria d'Arte Moderna.
- Barillari, D. (1993), *Il Caso D'Aronco alla Luce del Rapporto tra L'Architettura Islamica e Quella delle Secessioni Mitteleuropee*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Architettura di Firenze, V. 1-2, Firenze.
- Barillari, D. (1995). *Raimondo D'Aronco*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Barillari, D. (1996), Genius loci e Modernismo: le Ville di Raimondo D'Aronco tra Architettura ottomana e Mitteleuropea, *Architettura e Architetti Italiani ad Istanbul tra il XIX e il XX Secolo, Istanbul 27-28 Novembre 1995*, Istanbul: Istituto Italiano di Cultura di Istanbul, 21-32.
- Barillari, D. & Godoli, E. (1997). İstanbul 1900 *Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Barillari, D. (2010), Modern Kozmopolit Mimariler: Raimondo D'Aronco'nun İstanbul'daki Eserleri, "*Osmanlı Mimarı" D'Aronco 1893-1909 İstanbul Projeleri*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 32-123.
- Batur, A. (2005), Rasathane-i Amire Binası için 1895 Projeleri, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, VI/2, 125-138.
- Beykan, A. (1997), Richard Norman Shaw, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C. 3, 1651-1652), İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Borgo Medievale Torino (15.12.2019), http://www.borgomedievaletorino.it/scheda_opera-38.html?pag=1035. (Erişim:15.12.2019).

- Brayda, R. (1896), "Raimondo D'aronco Architetto", *La Triennale, Giornale Artistico Letterario*, 8, Torino, 59-60.
- Buscioni, M. C. (1990), *Esposizioni e "Stile Nazionale" (1861-1925): Il Linguaggio dell'Architettura nei Padiglioni Italiani delle Grandi Kermesses Nazionali ed Internazionali*. Alinea Editrice, Firenze: Alinea Editrice.
- Di Donato, M. (2010), Bir Mimar ve Kitapları: D'aronco Kitaplığı'nın Başına Gelenler, "Osmanlı Mimarı" D'aronco 1893-1909 İstanbul Projeleri, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 124-76.
- Dixon, R. & Muthesius S. (1978), *Victorian Architecture*. New York: Oxford University Press.
- Eldem, S. H. (1984), *Türk Evi Osmanlı Dönemi/Turkish Houses Ottoman Period*, C.1, İstanbul: Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.
- Ferguson, G. (1971), *Signs & Symbols in Christian Art: With Illustrations from Paintings of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Freely, J. (2010), *Prens Adaları*. İstanbul:Adalı Yayınları.
- Freni, V. & Varnier, C. (1983). *Raimondo D'aronco L'Opera Completa*. Padova: Centro Grafico Editoriale.
- Fry, A. (2015), The Maltese Levantines of Constantinople, <https://lancstolevant.wordpress.com/2015/10/04/the-maltese-levantines-of-constantinople/> (Erişim Tarihi: 29.12. 2019).
- Erpi, F. (2006), Toplum Kültürü ve Yerel Mimaride Yansıması-Üç Örnek: Batı Anadolu'da Türk, Rum ve Levanten Konutları, *Avrupalı mı Levanten mi?*, (A. Yumul, F. Dikkaya, Ed.) İstanbul: Bağlam, 151-169.
- Gülersoy, Ç. (1997), *Büyükada: Dün/Yesterday*. İstanbul:Çelik Gülersoy Vakfı.
- Gültaş, D. (2008), *Raimondo D'aronco: İstanbul'daki Yapılarında Cephe Biçimlenişi ve Detayları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Hearn, M. F. (Ed.) (1990), *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

- Kalafatoğlu, E. P. (2016), Yüzyıl Dönümü İstanbul Mimarlığında “Viktorya Tarzı” Sayfiye Konutları, *Geç Osmanlı Döneminde Sanat, Mimarlık ve Kültür Karşılaşmaları*, (G. Çelik, Ed.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 119-131.
- Koch, A., (Ed.) (1896), *Academy Architecture and Annual Architectural Review*, II, London.
- Köseoğlu, I. (2013), *Late Ottoman Resort Houses In Istanbul: Büyükkada and Kadıköy*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Orta Doğu Teknik Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kuban, D. (2017), *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17.-19. Yüzyıllar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuruyazıcı, H. (Ed.) (2011), *Adalar, Binalar, Mimarlar*, İstanbul: Adalı Yayınları.
- Küçükalioğlu Özkılıç, S. (2012), *1894 Depremi ve İstanbul*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kültür Bakanlığı ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı (1994), Büyükkada. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 2, 350-353) İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, 4 Ağustos 1893.
- Long, H. C. (2002), *Victorian Houses and Their Details: The Role of Publications in Their Building and Decoration*. Oxford: Architectural Press.
- Millas, A. (2014), *Büyükkada: Prinkipo, Ada-i Kebir*. İstanbul: Adalı Yayınları.
- Mori, A. (1906), *Gli Italiani a Costantinopoli : Monografia Coloniale Presentata dalla Camera di Commercio Italiana di Costantinopoli alla Mostra degli Italiani all’Estero*. Modena: Camera di Commercio Italiana di Constantinopoli.
- Nea Epitheorisis Konstantinupolis*, 12 Temmuz 1894, no: 1111.
- Nevae, D. L. (1978), *Eski İstanbul’da Hayat*, (O. Öndeş, Çev), İstanbul: Tercuman Gazetesi.
- Nicoletti, M., Quargnal, E. & Rigotti, G. (Ed.). (1982), *Raimondo D’Aronco: Lettere di un Architetto*, Udine: Del Bianco.
- Öztin, F. (1994), *10 Temmuz 1894 İstanbul Depremi Raporu*. Ankara: T.C. Bayındırlık ve İskan Bakanlığı.

Rosand, D. (2001), *Myths of Venice: The Figuration of a State*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Saadet, 11-15 Temmuz 1894.

Sacheri, G. (1896), La Prima Esposizione Triennale di Belle Arti in Torino 1896, *L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali*, XXII/6, Giugno, Torino, 85-86.

Tanman, B. (1994), Mizzi Köşkü. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 5, 478), İstanbul: İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

The Levant Herald and Eastern Epress, 27 Ağustos 1894 ve 5 Kasım 1894.

Varnier, C. (1981), Raimondo D'Aronco in Friuli, *Rassegna Tecnica*, Udine, 4, 26-35 ve 5, 32-42.

Victoria and Albert Museum (19.12.2019), <http://collections.vam.ac.uk/item/O70756/seat-end-unknown/> (Erişim Tarihi: 19.12.2019).

Zarifi, Y. L. (2006), *Hatıralarım: Kaybolan Bir Dünya İstanbul 1800-1920*, İstanbul: Literatür Yayınları.

T. C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Belgeleri

İ. DUİT.136/12, H. 19 Zilhicce 1310/R. 21 Haziran 1309/M. 3 Temmuz 1893.

İ. HUS. 33-132, 1312. B/133, R. 4 Kanunusani 1310/M. 16 Ocak 1895.

İ. MF. 2/80, 1312, H. 24 Zilkade 1312/R. 7 Mayıs 1311/ M. 19 Mayıs 1895.

Y.A. HUS. 316/59, R. 23 Kanunuevvel 1310/M. 4 Ocak 1895.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics

ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

AIGAI BİZANS CAM BİLEZİKLERİ (2004-2014)



BYZANTINE GLASS BRACELETS FROM AIGAI (2004-2014)

Muhsine Eda ARMAĞAN*

Lale DOĞER**

Öz

Aigai antik kentinde kazılar 2004 yılından beri devam etmektedir. 2014'e kadar Bizans arkeolojisi kapsamında gerçekleştirdiğimiz çalışmalar sırasında aralarında bir grup takı ve süs eşyalarının da bulunduğu cam obje kayıt altına alınmıştır. Bunlardan Bizans Dönemi olarak tespit edilebilen elli kadar cam bilezik ilk kez burada yayına sunulmaktadır. Renk olarak siyah, zeytin yeşili, kırmızı, beyazın kullanıldığı bilezikler, spiral sarmal, burgu, yatay düzleştirilmiş cam ipi sarma ile basitçe bezelidir; boyama tekniğinde geometrik motifli bir örnek de bulunmaktadır. Bütün halinde ele geçen bilezik bulunmamakla birlikte incelediğimiz örnekler kesit ve bezemelerine göre sınıflandırılmışlardır. Bunlar arasında en yoğun spiral sarmal yani üzerine cam ipliği sarılmış bileziklerde görülmektedir ve 12-13. yüzyıllar arasına tarihlendirilirler. Genel olarak cam üretimine ilişkin, geçici atölyelerin varlığı, Doğu Akdeniz'de üslubun ortak özellikler göstermesinde çok güçlü bir faktör olarak görülür. Bu bağlamda Aigai örnekleri, bölge ve Anadolu üretimleri içinde kesit, bezeme tekniği ve uygulanışına dair ortak nitelikler sergiler. Aigai'nin kuzeyindeki komşusu Pergamon'un yerel cam üretimine ilişkin yerleşim kronolojisi kentte yeni cam atölyelerinin 12-13. yüzyıl boyunca kurulduğu yönündedir. Aigai kazılarında, Roma tabakalarından korunan ve cam üretimine işaret eden cam potaları, üretim atıkları, geleneğin devamı ya da söz konusu çevredeki geçici atölyelerin dolaşımını düşündürmektedir. Aigai cam bilezikleri renk ve kesit tanımlamalarıyla tipolojiye ilişkin değerlendirmesinde, yakın çevreden bazı örneklerle, 12-13. yüzyıl olarak belli bir aralığa ait görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Batı Anadolu, Aiolis, Aigai, cam, bilezik

Abstract

Excavation studies have been carried out in Aigai ancient city since 2004. In the course of studies held within the scope of Byzantine archaeology up to 2014, a group of glass objects including jewellery and accessories were recorded. Approximately fifty glass bracelets appointed as Byzantine period are published in our study for the first time. Those bracelets coloured in black, olive green, red, white are simply decorated with spiral wounds,

* Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Isparta. ORCID ID: 0000-0002-6208-7995 ♦ E-mail: muhsinearmagan@sdu.edu.tr

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir. ORCID ID: 0000-0002-2235-2408 ♦ E-mail: lale.doger@ege.edu.tr

helixes, flattened spun glass wraps; an example of geometric motif decoration in painting technique is also available. Despite the fact that no whole bracelets are available, the examples we inspected are classified in terms of section and decoration. The most common are spiral wounds, meaning bracelets enwrapped with spun glass and dated to 12th-13th centuries. Regarding glass production in general, the existence of temporary ateliers is assumed as a strong factor of common qualities within regional and Asia Minor products regarding section, decoration technique and application. Northern neighbouring city of Aigai, Pergamon's location chronology regarding local glass production indicates that new glass ateliers have been established during 12th – 13th centuries. In Aigai excavations, glass pots and production leftovers preserved from Roman excavations which point glass production give rise to the thought of maintaining the tradition or roaming of temporary ateliers. With a typological evaluation, by their colour and section definitions and when compared to some samples of the close area, Aigai glass bracelets seem to be in an interval of 12th – 13th centuries.

Keywords: *Western Asia Minor, Aiolis, Aigai, glass, bracelet*

Giriş

Antik Çağ'ın Aiolis bölgesi kentlerinden Aigai, Batı Anadolu kıyılarına yakın konumdadır.¹ 4. yüzyıldan itibaren Doğu Roma İmparatorluğu'nun Hıristiyanlaşan kentlerinde sürekliliğe dönüşen bir piskoposun varlığına ait veri, Aigai için en erken, Khalkedon Konsili (451) kayıtlarında çıkar.² Asya eyaletinin metropoliti ve bölgedeki yerleşimlerin tüzel yargı hakkına sahip Ephesos'un yetki alanı içerisinde kalan Aigai piskoposluğu, 787'deki Nikaia Konsili ve 879 yılı resmi belgelerinde de yer alır.³ İmparatorluğun doğu tarafına mahsus görülen piskoposluk ile kentlerin örtüştüğü sonucundan hareketle, kentin piskoposluk tarihinde 6-7. ve 10-11. yüzyıllar için, 1167 yılı synoduna kadar, kayda rastlanmaz; nitekim arkeolojik kazılarda da 7-11. yüzyıl buluntusunun yokluğu izlenmektedir.⁴ Yerleşimin en parlak dönemi ise geç 12-13.

- 1 Kente ilişkin (Bizans Dönemi hariç) ilk kapsamlı yayın için *bk.* Bonn & Schuchhardt, 1889. Aigai'nin Bizans dönemine ait ilk arkeolojik sonuçları için *bk.* Doğer & Armağan, 2016, 9-32.
- 2 Aigai'nin Bizans dönemi piskoposluk tarihi için *bk.* Armağan, 2014, 209-219, Tab.I. Kentlerde mutlaka bir piskoposun olması gerektiği Zenon'un yasası (CJI,3,35) aracılığıyla bilinmektedir. (Rich, 1999, 5-14, 23-33, bil.12; Flusin, 2014, 130.) Şimdilik, kentte ilk Hıristiyan toplulukların varlığına dair bilgilerimiz, 449 yılı öncesi için verilen Piskopos Theodoros'un isminden öteye gitmemektedir. (Fedalto, 1988, 18.)
- 3 Aigai piskoposu (episkopos) Kyriakus için verilen 8 Ağustos 449 ve Ekim 451, 449 yılı yazında Nestorianizm'in kaldırılması için Ephesos, Meryem Kilisesi'nde bir araya gelen ruhani meclis ve bundan iki yıl sonraki 451 Khalkedon Konsili'yle denk gelen tarihlere. (Külzer, 2011, 40.) Bölgedeki her piskoposluk için geçerli değildir. Tarihler için *bk.* Culierrier, 1987, 142, 146, 153, tab.I; Fedalto, 1988, 118.
- 4 Aigai kazılarında Markianos (450-457) ve kontekstsiz olarak Justinianus I (527-565) sikkesi ele geçmiştir. En erken tarihli buluntularından 4. yüzyıl sonu-6. yüzyıl arasına tarihlendirebileceğimiz Phokai üretimi kırmızı astarlı seramikler için *bk.* Doğer & Armağan, 2016, 17, 32, Taf.IV 10-12.

yüzyıllar gibi görünmektedir.⁵ Kentin kilise yaşamı, piskoposluğunun son kayıtlı olduğu 1230 yılından daha ileri tarihlerde yine müphemdir; piskoposluk makamının burada olduğunu ve en azından 1300'lü yılların başlarına dek varlığını gösteren şu an için tek mimari bulgu yerel kilisesidir.⁶

Şimdiye dek aracılığımızla gerçekleşen Aigai'nin Bizans Dönemi araştırmaları, pek çok kazı gibi başlangıçta kilise kaynaklarının ve arkeolojik bulguların bütünleşmesi gayesiyle yapılmıştır. Bu yöndeki incelemenin kapsamı, 2004 yılında başlatılan kazıların, klasik arkeolojinin çalışma sahasına ait rastlantısal, görece az ama belirgin Bizans mimari ve küçük buluntulardır.⁷ Çalışmalarımız, son kazı kampanyası 2014 içinde toplanan bulgular ve bunlardan seçme örneklerle de sınırlıdır.⁸ Bu kontekstle, sur içi yerleşime ait yerel kilisenin, malzeme-teknik, mezar ve alandan buluntular ışığında son kullanım evresi geç 12-13. yüzyıl olarak belirir. Bu tarihlendirme seramik, küçük buluntu grubunun çoğunluğuyla da uyumludur.⁹ MS 2-3. yüzyıla ait yoğun buluntu ile birlikte ele geçen Aigai camları içinde hatalı üretim, cüruf, cam köpük, çok az sayıda olmasına rağmen şişe, kase, bardak, kadeh, kulplu kandil tespit edilebilen objelerdir.¹⁰ (Fot. 1, 2)

Aigai kazılarında 2004-2014 yılları arasında yaptığımız çalışmalarda cam buluntu içinde adet ve tür bakımından en yoğun grup bileziklerdir. Bu aralıkta kayıt altına alınan ve aralarında Bizans dönemi olarak tespit edilen bilezikleri, form, kesit ve bezemeye göre tanımlaması, renk ve cam ipliklerinin kullanımına göre karşılaştırılması ile çağdaş benzer örnekler üzerinden bulunduğu bölge genelinde bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktayız.¹¹

Bizans cam bilezik üretimi, Roma İmparatorluğu'ndan devralınan geleneklerle devam ettirilmiştir. Bizans öncesi tradisyonun parçası olan cam bilezikler, benzer biçim, bezeme teknikleriyle süreklilik gösterirler. Bu süreçte yeni bir bilezik tipi olarak görülen boyalı bileziklerin 10. yüzyılda ya da 11. yüzyılın başlarında ortaya çıktığı düşünülür.¹²

5 Bazı sikkeler için *bk.* Doğer, Sezgin & Gürbüzer, 2010, 353, res.1. Sezgin & Önder, 2013, 141-150.

6 Doğer & Armağan, 2016, 9-32.

7 Kentteki kazı çalışmaları, kilise dışında doğrudan Bizans arkeolojisine yönelik planlanmamıştır. Yüzeyle çok yakın Bizans tabakaları tahrip olmuş ve buluntular kontekstinden kopmuştur. Sarnıçlardan ele geçeler nispeten daha dar kronoloji kurmaya yardımcı olur.

8 Doğer & Armağan, 2016, 9-32; Doğer & Armağan, 2017a, 484-503; Doğer & Armağan, 2017b, 107-133.

9 Buluntu gruplarında analiz henüz yapılmamıştır.

10 Doğer & Armağan, 2016, 28-29, taf.12.43-46; Doğer & Armağan, 2017a, 493, 502, foto.13.

11 Bilgilerini bizimle paylaşan değerli meslektaşımız Doç. Dr. Özgü Çömezoğlu Uzbek, belgeleme çalışmalarında emeği geçen Araş. Gör. Tülin Yenilir ve çizimleriyle önceki çalışmalarımıza katkısı için Dr. Öğr. Üyesi Tümay Hazinedar Coşkun'a teşekkür ederiz.

12 Boyalı bileziklerin örnekleri 10. yüzyılda görülmeye başlar ve 12-13. yüzyılda sona erer. Ötügen, 2001, içinde Çömezoğlu, 369. 7. yüzyıl sonlarından Orta Bizans Dönemi'nin başlangıcına kadar geçen süre içinde Bizans cam bilezik üretimi, motif ve yayılım alanlarına ilişkin bilginin bulunmadığı aktarılmaktadır. (Çakmakçı, 2010, 545, 547; Gürler, 2019, 174.)

Bezemeli Aigai cam bileziklerinde renk olarak en çok siyah göze çarpar. Çoğunlukla zeytin yeşili, kırmızı, beyaz ve sarımsı yeşil tonlarda cam ipliği siyahla birlikte uygulanmıştır. Üzerindeki bezemeyi gösterdiği için siyah renge çokça rastlandığı düşünülür¹³ ve bu renkteki bilezik ve yüzüklerin de Filistin’de üretildiği önerilir.¹⁴ Ortaçağ İslami cam bilezikler üzerinden geçerliliğini koruyan tipolojiye ilişkin değerlendirmeler Spaer’le ilgili tutulmaktadır.¹⁵ Bu sınıflandırmayla Kubad Abad Sarayı’ndan örnekler ile Erken ve Orta Bizans dönemi cam bilezikleri bir daha değerlendirilir.¹⁶ Bu bileziklerde geleneksel olarak yapılan lif sarma ve halka çevirme yöntemi,¹⁷ Aigai’nin güneyindeki merkezlerden Smyrna antik kenti kazılarında ele geçen ve yeni bir çalışmada tanıtılan örnekler üzerinde de gözlenir.¹⁸

Aigai kazılarında tüm olarak ele geçen cam bilezik bulunmazken halka çevirme tekniğindeki biçimlendirmeden kaynaklandığı düşünülen yekpare görünüme sahip olabilecek bir örnek tespit edilebilmektedir.¹⁹ Bileziğin korunduğu kadarı üzerinde birleşme yeri belirgin bir şekilde görülen birkaç parça da göze çarpmaktadır.²⁰

Çalışma için seçilen cam bilezikler arasında burgu, spiral sarmal, yatay düzleştirme cam ipliği bezemeli ve boyama tekniğinde bir örnek söz konusudur. Bileziklerin çapları 6.0 - 11.0 cm arasında değişmektedir ve bunların neredeyse yarısı 8.0 cm çapındadır. Mersin/Yumuktepe’den ve Ani kazılarından ele geçen bileziklerin çapları da 6.0 - 9.0 cm aralığındadır.²¹

Aigai kazılarında bulunan cam bilezikler kesitlerine göre yuvarlak, yarı yuvarlak ve dikdörtgen olarak ayrılabilir.²² En yoğun grubu yuvarlak kesitli bilezikler oluşturmaktadır.

13 Çakmakçı, 2012, 118.

14 Gürlü, 2019, 172.

15 Spaer, 1988, 51-61.

16 Uysal, 2012; Gürlü, 2019.

17 Lif sarma ve halka çevirme teknikleri için bk. Uysal, 2009, 496.

18 Gürlü, 2019, 172.

19 Aigai örneği, Env. no. 8. Yazar Theophilus’un *De Divertis Artibus* adlı eserinin bir bölümünde, Bizanslı cam ustaların bilezikleri birleşme yeri olmadan ürettikleri, değerli oldukları aktarılır. (Köroğlu, 2002, 360; Çakmakçı, 2010, 545.) Birleşme yeri belirgin olan *dikişli*; olmayan *dikişsiz* olarak adlandırılmıştır. (Çakmakçı, 2012, 117.)

20 Aigai örnekleri, Env. no. 14, 75, 102.

21 Uysal, 2012, 45. Çapı küçük bileziklerin çocuklar için üretildiği ve giderek yetişkinlerce de kullanıldığı; Korinth’ten ele geçen 10.0 - 10.5 cm çapındaki bileziklerin ayak bileğinde kullanımına yönelik üretilmiş olabileceği ileri sürülür. (Spaer, 1988, 60; Çakmakçı, 2010, 545.)

22 Tipolojiye dair gruplamalar, buluntunun yoğunluğuna göre verilmiştir. Her grubun sonunda, ele alınan bilezikler, sırasıyla envanter numarası, buluntu yeri-kodu ve boyutları (çap ölçüsü) ile listelenmiştir.

Yuvarlak Kesitli, Çok Renkli Spiral Sarmal Cam Bilezikler (Tablo I-II)

Aigai cam bilezikleri içinde sayı ve tür bakımından en yoğun grubu bu kesitteki örnekler oluşturur. Kesit ve bezeme yönüyle Kuşadası-Kadıkalesi kazılarında örneklerin sınıflandırmasıyla, Çakmakçı Tip I.4 bilezikleriyle, uyumlu görünmektedir.²³ Aigai örnekleri, bu tipin bezemeye göre oluşturulan alt gruplamasıyla da eşleşmektedir. Kadıkalesi cam bilezikleri gibi sayı ve çeşit bakımından en yaygın olanlar, Aigai'da da çok renkli spiral sarmal cam bileziklerdir.²⁴ Bu tip bileziklerin, genellikle siyah renkte bir cam çubuğun üzerine bir ya da birkaç farklı renkte cam ipi sarılarak üretildikleri düşünülmektedir; bazı örnekler için cam ipi sarmalı ile çubuğun döndürülerek bilezik çubuğuna spiral sarmal bir görüntü verilebileceği de önerilmektedir.²⁵

Bileziklerdeki bezeme, zeytin yeşili, kırmızı, beyaz renklerde cam ipi ile yapılmıştır. En çok zeytin yeşili ve kırmızı renkte cam şeritlerin kombinasyonu dikkat çeker.²⁶ Bu yoğunluğu tek rengin (zeytin yeşili) hakim olduğu örnekler izler.²⁷ Zeytin yeşili, kırmızı ve beyaz rengin sık aralıklarla, birbiri ardı sıra sarılarak oluşturulan bezemeli örnekleri;²⁸ kırmızı ve beyaz renkte cam ipi kullanılarak şekillendirilmiş²⁹ ve korunduğu kısım itibarıyla tek renk, kırmızı cam ipiyle spiral sarmal bezemeli iki örnek bulunmaktadır.³⁰ Kadıkalesi'ndeki bu tip bezemeye sahip örnekler, simetrik veya asimetric cam ipi bezemeli olmak üzere iki alt gruba daha ayrılmaktadır.³¹ Aigai cam bilezikleri için bu ayırım yapılmamıştır.

Öteki cam bileziklerden daha uzun süre kullanıldıkları ve geniş bir coğrafyaya yayıldıkları ileri sürülen³² bu bezemeye sahip örneklerin benzerlerine, Marmaray-Üsküdar kazıları³³ (12-13.yüzyıllar), Sardes³⁴ (10. yüzyıl sonu, 13-14. yüzyıl), Amorium³⁵ (Orta ve Geç Bizans), Pergamon³⁶ (10. yüzyıl ile 12-13. yüzyıl), Mersin/Yumuktepe³⁷

23 Çakmakçı, 2012, 118, Tablo I.

24 Aigai örnekleri için Tablo I'de 74 ve 75 dışında tümü.

25 Çakmakçı, 2012, 121.

26 Aigai örnekleri için Tablo I. 3, 14, 15, 17, 44, 45, 57, 98, 99, 102; Tablo II. 8, 20, 53, 58, 59, 61, 63, 65, 77, 91, 113, 114.

27 Aigai örnekleri için Tablo I. 52,55,79, 105, 191, Tablo II. 23,48,50,64,87.

28 Aigai örnekleri için Tablo I. 39, 104, Tablo II. 9,

29 Aigai örnekleri için Tablo I. 56,62.

30 Aigai örnekleri için Tablo I. 49, Tablo II. 88.

31 Çakmakçı, 2012, 121.

32 Çakmakçı, 2012, 122.

33 Karagöz, 2010, 413-423, res.14.

34 von Saldern, 1980, pl.18, no.750

35 Gill 1994, 123-126, fig.3.2.

36 Schwarzer, 2009a, 97, 109, taf.4.

37 Köroğlu, 2002, 368, 369, levha III, res.2.

(10-12. yüzyıl), Aleksandria Troas³⁸ (12-13. yüzyıl), Kadıkalesi³⁹ (12-13. yüzyıl), Nif Olympos/Başpınar⁴⁰, Altınpark ve Kadifekale arkeolojik alanlarıyla (10-13. yüzyıllar), Smyrna antik kenti kazılarında (11-13. yüzyıllar) rastlanır.⁴¹ Anadolu dışından örnekler, Yunanistan, Pherres⁴² (12 ya da 13. yüzyıl), Korinth kazılarında⁴³ (11-12. yüzyıllar ve 10-13. yüzyıllar arası), Bulgaristan, Djadovo'da (10 ve 12-13. yüzyıl) görülür.⁴⁴ Bu tip bezemeli örnekler İslam kültür katmanlarından da ele geçmiştir.⁴⁵

- 3 Şapel? AAT, çap.7.0cm.
- 8 Şapel sondaj içi AEE, çap.yok
- 9 Şapel AHC, çap.7.0cm.
- 14 Demirkapı 2 no.lu açma 101/AMC, çap.11.0cm.
- 15 Demirkapı 2 no.lu açma 107/ANH, çap.9.0cm.
- 17 Demirkapı 3 no.lu açma 202/AOJ, çap.7.0cm.
- 20 Demirkapı 3 no.lu açma AOR, çap.8.0cm.
- 23 Nekropol (L10 mezar) yüzey ARH, çap.yok
- 39 Tiyatro, yüzey BDV, çap.9.0cm.
- 44 1 no.lu sarnıç (doğu duvar dışı) BFK, çap.8.0cm.
- 45 1 no.lu sarnıç (doğu duvar dışı) BFK, çap.10.0cm.
- 48 1 no.lu sarnıç güney dış duvar BFO, çap.yok
- 49 1 no.lu sarnıç BGD, çap.9.0cm.
- 50 2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 401/BPM, çap.yok.
- 52 2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 401/BPM, çap.8.0cm.
- 53 2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 401/BPM, çap yok
- 55 2 o.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.9.0cm.
- 56 2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.9.0cm.
- 57 2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.8.0cm.
- 58 2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.8.0cm.
- 59 2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.10.0cm.

38 Schwarzer, 2009b, 84, faf.4.

39 Çakmakçı, 2010, 552; Çakmakçı, 2012.

40 Yayında doğrudan bileziklere yönelik bir tarihlleme bulunmazken Bizans Dönemi buluntularının geldiği Başpınar için kandiller 12-13.yüzyıla tarihlendirilir. [Özgümüş, 2015, 76, fig.13 (en üst)].

41 Gürler, 2019, 174, res.3 (Altınpark), res.4-5 (Kadifekale).

42 Antonaras, 2009, 93,Pl.VI.4.

43 Davidson, 1952, 264, pl.112. 2144-47.

44 Borisov, 1989, 293, 296, fig. 352.

45 Çakmakçı, 2012, 123.

61	2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.8.0cm.
62	2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.8.0cm.
63	2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.8.0cm.
64	2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.6.0cm.
65	2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.10.0cm.
77	2 no.lu sarnıç 362.50m. 406/BRS, çap.yok
79	2 no.lu sarnıç 362.73m. 405/BRR, çap.8.0cm.
87	2 no.lu sarnıç 363.15m. 403/BPO, çap.7.0cm.
88	2 no.lu sarnıç 363.15m. 403/BPO, çap.7.0cm.
91	2 no.lu sarnıç 363.15m. 403/BPO, çap.yok
98	2 no.lu sarnıç 362.25m. 407/BSG, çap.8.0cm.
99	2 no.lu sarnıç 362.00m. 408/BSI, çap.6.0cm.
102	2 no.lu sarnıç 361.14m. 410/BSP, çap.6.0cm.
104	2 no.lu sarnıç 360.78m. 411/BSV, çap.6.0cm.
105	2.no.lu sarnıç 360.78m. 403/BSV, çap.10.0cm.
113	Şapel giriş (güneybatı) 347.79-347.47m. 401, çap.yok
114	Şapel batı cephe duvar dışı 347.71-347.63m. 402, çap.yok
191	buluntu yeri bilgileri yok

Yuvarlak Kesitli, Tek Renkli Burgu Cam Bilezikler (Tablo II. 74, 75)

Cam bileziklerden ikisi tek renkli, burguludur (Tablo II, 74, 75); bunlardan biri siyaha yakın (Tablo II. 74) ve diğeri sarı-yeşil renktedir (Tablo II.75). Aigai cam bilezikleri, Spaer'in gruplamasında⁴⁶ (Spaer Tip C/1a-b) ve buradan hareketle Kadıkalesi örneklerinde (12-13.yüzyıl sonu) tek renkli, sık bükümlü (Çakmakçı Tip I.3a) grup ile benzerdir; bu tip örneklerin çaplarının daha geniş ve genelinde dikişsiz yöntemle üretildikleri düşünülmektedir.⁴⁷ Aigai'daki örnekte ise birleşim yeri görülür ve bileziğin çapı 9.0 cm'dir. (Tablo II.75) Tek renkli, burgu ve bezemesiz tipin Geç Bizans örneklerinin görece azlığı, Aigai kazılarında iki örnekle temsili ile destekler gibi görünür.⁴⁸

46 Spaer, 1988, 58-59, fig.11,dn.23.

47 Çakmakçı, 2012, 118, 120, Tablo I.

48 Çakmakçı, 2012, 121.

Spaer Tip C.I grubuyla⁴⁹ da eşleşen tek renkli burgu bileziklerin erken örnekleri 6-7. yüzyılda Resafa'da görülür.⁵⁰ Kazılarla gün ışığına çıkarılan ve yayınları yapılmış buluntular ışığında, burgu bilezikler, Sardes⁵¹ (10-14. yüzyıllar), Saraçhane⁵² (11. yüzyıl), Demre Aziz Nikolaos Kilisesi⁵³ (8-12.yüzyıllar arası), Amorium⁵⁴ (Orta ve Geç Bizans), Mersin/Yumuktepe'de⁵⁵ (11-12.yüzyıllar) görülür. Anadolu dışından, Korinth'ten bilezikler Bizans Dönemi olarak kaydedilirken;⁵⁶ Bulgaristan'da Djadovo yerleşiminden ele geçen geneli siyah renkte olan örneklerin bölgede 11-13. yüzyıllarda yaygın olduğu ifade edilir.⁵⁷ Bu tipte İslam örnekleri de bilinmektedir⁵⁸.

74 2 no.lu sarnıç 363.36-363.15m. 402/BPO, çap.8.0cm.

75 2 no.lu sarnıç 402/BPO, çap.9.0cm.

Yuvarlak kesitli, dış yüzü yatay cam ipi bezemeli bilezikler (Tablo III.29)

Siyah renkte gövde üzerine kırmızı ve zeytin yeşili renkte cam ipi ile bezeli bir örnek bulunur. Kadıkalesi bilezikleri (12-13.yüzyıl sonu) Çakmakçı Tip I.2 olarak gruplandırılan birkaç örnekle eşleşebilir; nitekim bu tipin örnekleri yarı yuvarlak ve dikdörtgen kesitli dış yüzü yatay cam ipliği bezemeli bileziklerle çağdaş ve onların bir çeşitlemesi olarak düşünülür.⁵⁹ Amorium'da (Orta Bizans) benzerlerine rastlanır.⁶⁰

29 Demirkapı 1 no.lu açma 001/ANN, çap.7.0cm.

Yarı Yuvarlak Benzeri Kesitli Yatay Cam İpi Bezemeli Bilezikler (Tablo III.6,41,81,84)

Bu kesitteki Aigai örnekleri, Kadıkalesi kazılarından Çakmakçı Tip II grubuyla eşleşebilir; buna göre cam bilezikler, dış yüzü yuvarlak, yarı yuvarlak benzeri kesitli, dış yüzü yatay düzleştirme cam ipi bezemeli tanıma da uygun görünmektedir.⁶¹ Siyah renkli bileziklerde dış yüzde tek sıra (Tablo III. 6) ya da iki sıra halinde kırmızı (Tablo III. 41)

49 Spaer, 1988, 59.

50 Ötügen, 2001, 369.

51 von Saldern,1980, 98-99, pl.10, no.233.

52 Hayes, 1992, 400-409, no.54.

53 Ötügen, 2001 (içinde Ö. Çömezoğlu), 380, res.11.

54 Gill, 1994.

55 Köroğlu, 2002.

56 Davidson, 1952.

57 Borisov, 1989, 293, 295, fig.351.

58 Uysal, 2012.

59 Çakmakçı, 2012,120. şekil 3, tablo I.

60 Gill, 2006.

61 Çakmakçı, 2012, 123, tablo 2.

ya da kırmızı-beyaz (Tablo III. 81) renkte cam ipi bezeme yer almaktadır. Bir örnekte ise kırmızı, farklı iki rengin ortasında yatay düzleştirme cam ipi bezelidir. (Tablo III. 84)

6	Şapel içi apsis ACN, çap.8.0cm.
41	1 no.lu sarnıç (batı) döşeme üstü BFE, çap.7.0cm.
81	2 no.lu sarnıç 362.73m. 405/BRR, çap.8.0cm.
84	2 no.lu sarnıç 362.73m. 405/BRR, çap.9.0cm.

Dikdörtgen Benzeri Kesitli Bilezikler (Tablo III.4,25,28,89)

Bu tipin yatay cam ipi ve boya bezemeli olmak üzere iki farklı uygulamadan örnekleri bulunmaktadır. Dikdörtgen kesitli bu tip bileziklerin dışa bakan yüzü bombeli ve köşeleri yuvarlatılmıştır; Kadıkalesi kazılarında örneklerin (12.-13. yüzyıl sonu) oluşturduğu tipolojideki (Çakmakçı Tip III.B ve C) bu tanımlama⁶² Aigai'dan bir cam bileziğin kesitiyle uyumlu gözükür (Tablo III.28). Dış yüzünde kırmızı ve sarımsı yeşil renkte yatay düzleştirme cam ipi ile bezemelidir. Kadıkalesi kazılarında dikdörtgen kesitli dış yüzü tek sıra yivli, yatay düzleştirme cam ipi bezemeli bileziklere (Çakmakçı Tip 3.C) Aigai'den iki örnek benzer (Tablo III.4,89); bu tipolojideki tanıma göre bileziklerin dış yüzünde ortada bir sıra yiv bulunur⁶³. Siyah renk üzerine kırmızı (Tablo III.4) ve yeşil renkte (Tablo III.89) yatay düzleştirme cam ipi bezemelidir. Her iki grubun renk çeşitliliği de Kadıkalesi kazılarında (12.-13. yüzyıl sonu) örnekler gibidir⁶⁴.

Çoğunlukla bant kesitli olduğu gözlemlendiği için belirtilen boyalı bilezik grubunu⁶⁵ Aigai'da bir örnek temsil eder (Tablo III.25)⁶⁶. Yeşil renkte cam çubuğu üzerine, düzensiz sarmal dizisinin arasında, ortada, basit giyoş (örgü) benzeri motifle çizgisel dekoru beyazımsı renkte boya ile uygulanmıştır. Bu tasarım, 10.-12. yüzyıllar arasına tarihli boyalı cam bileziklerin geometrik motif repertuarıyla uyusur⁶⁷. 11.-12. yüzyıllara ait en iyi örnekler Mersin/Yumuktepe kazısında belgelenebilir⁶⁸.

Bu türden örneklerin üretim yerlerine ilişkin görüş, Konstantinopolis'ten herhangi bir maddi kanıt olmaksızın rafine ustalık merkezi olarak, itibarı ve imparatorluk maiyetinden ve zengin halktan alıcılarına dayanarak boyalı kapların üretim merkezi olarak başkent düşünülür; Korinth üretiminin neredeyse kesin olduğundan bahsedilir⁶⁹.

62 Çakmakçı, 2012, 125, 126, 127, tablo 3.

63 Çakmakçı, 2012, 128, şekil 11.

64 Çakmakçı, 2012, 124.

65 Çakmakçı, 2010, 548.

66 Doğer & Armağan, 2016, Tafel 12.43. Doğer ve Armağan 2017a, 493, 502, foto.13 (sağ).

67 Çakmakçı, 2010, 546, res.1.Vc.

68 Köroğlu, 2002, not 28, 362.

69 Korinth ve Atina Agorası'ndan bazı camlar oranın işçiliği olarak tanımlanmış; dağılmış parçalar teknik ve bezeme açısından yerel üretimi düşündürmüştür. Eski anlayışın teknik ve

- 4 Şapel AAZ, çap.8.0cm.
25 Demirkapı kilise (şapel) içi, çap.8.0cm.
28 Demirkapı 1 no.lu açma 001/ANN, çap.9.0cm.
89 2 no.lu sarnıç 363.15m. 403/BPO, çap.8.0cm.

Aigai kazılarında iki yüze yakın envanterli örnekten ellisinin kesit, bezeme, renk tanımlamaları ve tipolojiye ilişkin değerlendirmesi yapılmış; yuvarlak, yarı yuvarlak ve dikdörtgen benzeri kesitli bilezikler olarak sınıflandırılmışlardır. Tümü bezemelidir; siyah üzerine, zeytin yeşili, kırmızı, beyaz, sarı yeşil renkli spiral sarmal, yatay düzleştirme cam ipleri ile oluşturulan çok renkli uygulamalara ek olarak boyama tekniğinde bir örnek de söz konusudur. En yoğun spiral sarmal yani üzerine cam ipliği sarılmış bilezikler, 12-13. yüzyıllar arasında görülmektedir.⁷⁰

Genel olarak cam üretimine ilişkin, yerleşimler arasında dolaşan ve geçici atölyeler kuran ustalar, Doğu Akdeniz’de üslubun ortak özellikler göstermesinde çok güçlü bir faktör olarak görülür.⁷¹ Bu bağlamda Aigai örnekleri, bölge ve Anadolu üretimleri içinde farklı ve yeni, kesit, bezeme tekniği ve uygulamasına dair veri sunmasa da kazıdaki diğer pek çok konteksiz buluntu gibi belli bir döneme işaret etmektedir; daha önce Roma tabakalarından korunan ve cam üretimine işaret eden cam potaları, üretim atıkları, Bizans dönemi için de üretimi olanaklı kılmaktadır. Aigai’nin kuzeyindeki komşusu Pergamon’un yerel cam üretimine ilişkin yerleşim kronolojisine bakıldığında; 716’da Emeviler tarafından kentin alınması ve oradaki yerlinin esir edilmesi 10. yüzyıla kadar yerleşik hayatı sekteye uğratmış bu bağlamda yerel cam üretiminde hacmin düşmesine neden olmuştur; kentte yeni cam atölyelerinin ise 12-13. yüzyıl boyunca kurulduğu ileri sürülmektedir; 14. yüzyıl başında Pergamon’da Bizans hakimiyetinin sona ermesi ve kısa süre sonra kentin Türkler tarafından alınmasıyla kültürel değişim aynı zamanda yerel cam atölyelerinin de sonu olarak yorumlanır.⁷² Pergamon dışında yaklaşık tarih aralığı, Marmaray-Üsküdar kazıları, aynı bölgeden Myrina Karşıyaka, Evleri Mevkii,⁷³ Smyrna, Nif/Başpınar, Kuşadası/Kadıkalesi’nde olmak üzere bazı merkezlerin örneklerinde de verilmektedir.⁷⁴

görselde seramik çalışmalarında izlendiği gibi yeni bir modelle yer değiştirdiği anlaşılmıştır. Cutler, 2008, 460; Ristovska, 2009, 204-205.

70 Çömezoğlu, 2010, 510. Aigai cam bileziklerinden yuvarlak kesitli tek renkli burgu olanları tarihlemesini bunun dışında tutmaktayız. Ortaçağ İslam dünyasında spiral burgu olanların yaygın biçimde kullanıldığı da bilinmektedir. Spaer, 1988, 54.

71 Uçkan, Bulgurlu ve Çömezoğlu, 2007, 42-47. Çömezoğlu, 2012, 146.

72 Schwarzer, 2009b.

73 Doğer, 2018, 182, Tab.VIII (4).

74 Karagöz, 2010 (Marmaray-Üsküdar kazıları); Schwarzer, 2009b (Pergamon); Çakmakçı, 2012 (Kadıkalesi); Özgümüş, 2015 (Nif/Başpınar, bilezik harici cam obje için); Gürler, 2019 (Smyrna); Doğer, 2018, 182, Tab.VIII (4).



Fot. 1:

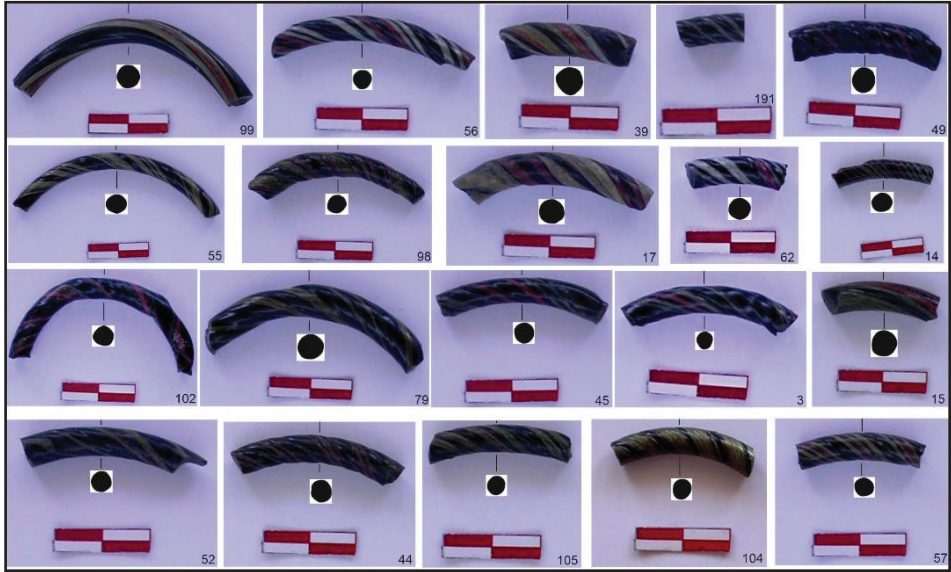
Aigai kazıları, sur dışı, bir fırından cam potaları ve bunlara yapışıp kömürleşen camlar. (Kazı arşivinden)

Şimdiye dek araştırmalarımızın Aigai’da Bizans yerleşimine dair mimari, seramik ve küçük buluntu grupları ile bölgenin ve piskoposluk makamının burada olmasıyla özleşen yerel kilisenin varlığına paralel olarak 12-13. yüzyıllara odaklanmamızı sağlamıştı. Renk ve kesit tanımlamalarıyla tipolojiye ilişkin değerlendirme, yakın çevreden tutarlı bazı örneklerle 12-13. yüzyıl olarak belli bir aralığa yerleştirilmesi yönünde bir öneride bulunabiliriz.

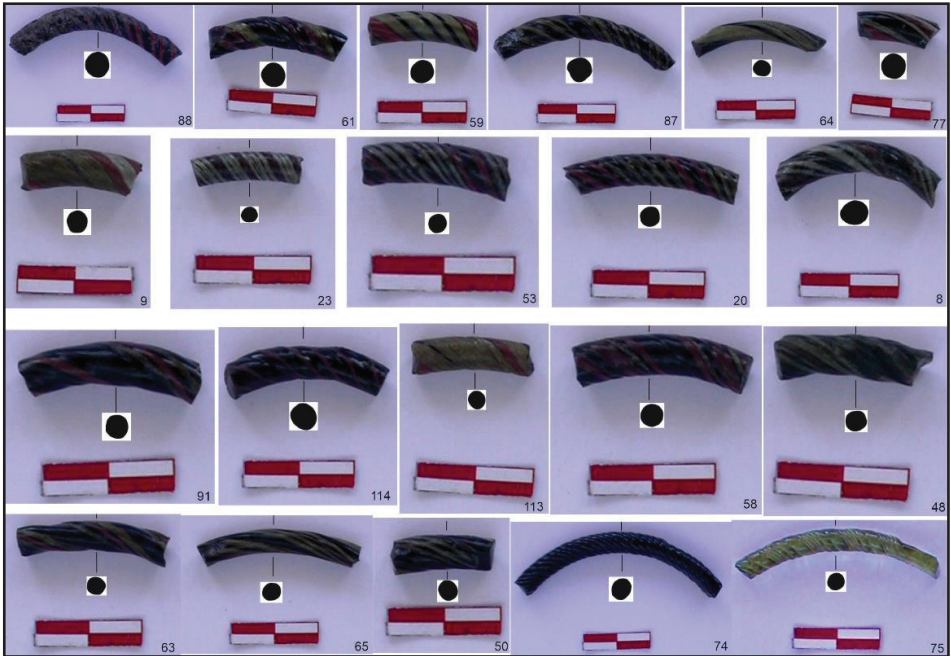


Fot. 2:

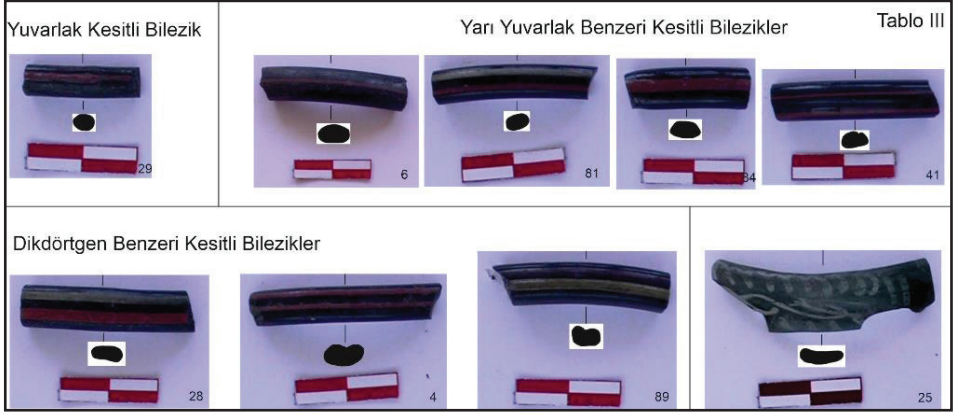
Aigai kazıları, sur içi, cam üretim artıkları ve Roma dönemi camları (Ada I, Mekan 10’dan) (Kazı arşivinden)



Tablo I. Aigai Kazıları, Yuvarlak Kesitli Cam Bilezikler



Tablo I. Yuvarlak Kesitli Cam Bilezikler



Tablo III. Yuvarlak, Yarı Yuvarlak ve Dikdörtgen Benzeri Kesitli Bilezik ile Boyama Tekniğinde Yapılmış Bir Cam Bilezik

KAYNAKÇA

- Antonaras, A. (2009), Old and Recent Finds of Byzantine Glass from Northern Greece. *Journal of the Serbian Archaeological Society* 25, 83-101.
- Armağan, E. (2004), *Aigai'in (Aiolis) Bizans Dönemi Piskoposluk Tarihi, Arkeoloji Dergisi (XIX)*, 209-219.
- Bohn, R. ve Schuchhardt, C., (1889), *Altertumer von Aegae*. Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archaologischen Instituts, Ergänzungsheft 2, Berlin.
- Borisov, B. D. (1989), Djadovo, Bulgarian, Dutch, Japanese Expedition, Vol. I. Medieval Settlement and Nekropolis (11th-12th Century). Tokai.
- Culerrier, P. (1987), Les évêchés suffragants d'Éphèse aux 5e-13e siècles. *Revue des études byzantines* (45), 139-164.
- Cutler, A. (2008), Ivory, Steatite, Enamel, and Glass, E. Jeffreys, J. Haldon, R. Cormack (Ed.), *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, 451-461, New York.
- Çakmakçı, Z. O. (2010). On İkinci ve On üçüncü Yüzyıllarda Bizans Cam Bileziklerinde Bezeme ve Biçim Değişimleri, A. Ödekan, E. Akyürek, N. Necipoğlu (Ed.), *I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu*, 545-553, İstanbul.
- Çakmakçı, Z. O. (2012), Kuşadası-Kadıkalesi Kazılarında Süs amaçlı Cam Objeler: Boncuklar ve Bilezikler. *II. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı Türkiye Arkeolojisinde Cam: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar*, 114-135, Ankara.
- Çömezoğlu, Ö. (2010), Myra-Demre Aziz Nikolaos Kilisesi'nde On İkinci ve On Üçüncü Yüzyıl Cam Buluntuları. A. Ödekan, E. Akyürek, N. Necipoğlu (Ed.), *I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu*, 505-510, İstanbul.
- Çömezoğlu, Ö. (2012), Doğu Akdeniz Çevresinde Ortaçağ Boyunca Cam Üretim ve Dolaşımı, Ş. Demirci, A. M. Özer, P. Ayter (Ed.), *II. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı Türkiye Arkeolojisinde Cam: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar*, 136-148, Ankara.

- Davidson, G. R. (1952). *Corinth XII: The minor objects*. Princeton: American School of Classical Studies Publications.
- Doğer, E., Sezgin, Y. & Gürbüzler, M. (2010), Aigai 2007-2008, *Kazı Sonuçları Toplantısı (31/2)*, 343-356.
- Doğer, L. & Armağan, M. E. (2016), Erste Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen des byzantinischen Aigai (Aiolis), *Byzantinische Zeitschrift (109/1)*, 9-32.
- Doğer, L. & Armağan, M. E. (2017a), Aigai (Aiolis) Kazısı 2004-2014 yılları Bizans Dönemi Buluntuları, E. Taş (Ed.), *Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (XXI)*, 484-503, Sakarya.
- Doğer, L. & Armağan, M. E. (2017b), Byzantine Glazed Pottery Finds from Aigai (Aiolis) Excavations, S. Bocharov, V. François, A. Sitdikov, (Ed.), *Glazed Pottery of the Mediterranean and the Black Sea Region 10th-18th Centuries Vol.2*, 107-133, Kazan-Kishinev.
- Doğer, L. (2018), Aiolis Kenti Myrina'da 2017 Yılı Yüzey Araştırmaları: Buruncu Mevkii Bizans Seramik Buluntuları, Myrina ve Gryneion Arkeolojik Yüzey Araştırmaları, 2.cilt. ed. M.Çekilmez, E. D.Poulain, E.Erdan, , Aliğa Kent Kitaplığı:6, AKARE Araştırma.Ltd.Şti. Ankara ,161-192
- Fedalto, G. (1988), *Hierarchia Ecclesiastica Orientalis Series Episcoporum Ecclesiarum Christianarum Orientalium I Patriarchatus Constantinopolitanus*: Padova.
- Flusin, B. (2014), İmparatorluk Kilisesinin Yapısı, C. Morrison (Ed.), Bizans Dünyası Doğu Roma İmparatorluğu 330-641, (A.Bilge,Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gill, M. A. V. (1994). Glass and Small Finds (123-126). C.S. Lightfoot (Ed.), Amorium Excavations 1993: The Sixth Preliminary Report, *Anatolian Studies 44*, 105-128.
- Gürler, B. (2019), Smyrna Antik Kenti Kazılarında Cam Bilezik Örnekleri. H. Göncü, A. Ersoy, C. Tanrıver (Ed.), *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları III. Uluslararası Çalıştayı, Smyrna III*, 171-177, İzmir.

- Hayes, J.W. (1992), *Late Roman and Byzantine Glass. Excavations Saraçhane in Istanbul*. Princeton.
- Karagöz, Ş. (2010), Marmaray-Üsküdar Kazılarında Ortaya Çıkarılan On ikinci-On üçüncü Yüzyıl Yapısı, *I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu*, 413-423, 545-553, İstanbul.
- Koroğlu, G. (2002). Yumuktepe Höyüğü'nden Bizans Dönemi Cam Bilezikleri, *Ortaçağ'da Anadolu. Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan*, Ankara, 355-372.
- Külzer, A (2011). Bizans Dönemi Ephesos'u: Tarihine bir genel bakış, F.Daim, S. Ladstatter (Ed.), *Bizans Döneminde Ephesos*, İstanbul: Ege Yayınları.
- Liebeschuetz, W. (1999). Antik Kentin Sonu, J. Rich (Derleyen), *Geç Antik Çağda Kent*, (S.Güven ve E. Güven, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi.
- Ötüken, S. Y. (2001), Demre-Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısından Seçme Küçük Buluntular içinde Ö. Çömezoğlu, *Cam Bilezikler* (s.368-369), *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu*, 361-384, Ankara.
- Özgümüş, C. Ü. (2015), Glass Finds from Nif-Olympus, E. Lafli ve S. Patacı (Ed.), *Recent Studies on the Archaeology of Anatolia*, BAR International Series 2750, 71-79, England.
- Rehren, Th., Connolly, P. ve Schibille, Schwarzer, N. H. (2015). Changes in glass consumption in Pergamon (Turkey) from Hellenistic to late Byzantine and Islamic Times, *Journal of Archaeological Science* (55), 266-279.
- Saldern, A. von (1980). *Ancient and Byzantine glass from Sardis*. London: Harvard University Press.
- Schwarzer, H. (2009a). Spätantike und Byzantinische glasfunde aus Alexandria Troas. E. Lafli (Ed.), *Late Antique/ Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*. İzmir, 67-84.
- Schwarzer, H. (2009b). Spätantike, Byzantinische und Islamische glasfunde aus Pergamon. E. Lafli (Ed.), *Late Antique/ Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*. İzmir, 85-109.

- Sezgin, Y. & Önder, M. (2013), Aigai Bizans Sikke Definesi, *Arkeoloji Dergisi (XVIII)*, 141-150.
- Spaer, M. (1988). The Pre-Islamic Glass Bracelets of Palestine. *Journal of Glass Studies (30)*, 51-61.
- Uçkan, Y. O., Bulgurlu, V. ve Çömezoğlu, Ö. (2007). A. Ödekan (Ed.), Kalanlar, 12.-13.yüzyıllarda Türkiye’de Bizans, 42-47, İstanbul.
- Uysal, Z. (2009). Kubad Abad Kazılarında (1981-2004) Bulunan Cam Bilezikler, *Türk Dünyası Araştırmaları 183*, 493-504.
- Uysal, Z. (2012), Kubad Abad Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler 2005-2010, *Sanat Tarihi Dergisi (XIX/2)*, 43-54.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

GALATA SERPUŞ HAN ve TAVAN RESİMLERİ



SERPUŞ HAN IN GALATA AND CEILING PAINTING

Veli BAÇARU*

Öz

Bu çalışma, İstanbul, Beyoğlu İlçesi'nde yer alan Serpuş Han'ı iki yönden ele almaktadır. Bunlardan birincisi, hanın plan düzeni, cephe kuruluşları gibi mimari özellikleri ile bina dışında bulunan süsleme unsurları; ikincisi ise birinci katındaki iki odanın tavanında aynalı tonozların ayna kısmına gelecek şekilde uygulanan biri elips, diğeri dikdörtgen formlu iki tavan resmidir. Yapının, Perşembe Pazarı Caddesi yönünde birinci kattaki bir penceresinin kemer aynasında sıva ile işlenen kitabesinde H. 1148 (M. 1735-36) tarihi verilmiştir. Han bir sıra taş, iki sıra tuğla şeklinde almalı düzende ve kâgir olarak inşa edilmiştir. Zemin üzerinde iki kat olmak üzere üç katlı olan yapı bu yönüyle 18. yy.'da üç katlı olarak inşa edilen birkaç handan biridir. Han, zemin kat seviyesinde dikdörtgen planlı, birinci ve ikinci katta ise U planlı bir biçimlenişe sahiptir. Han'ın güney yönünde, zemin kat seviyesinde bir duvarla sınırlanmış, içinde üst kata çıkan merdivenin bulunduğu ve avlu olarak değerlendirilebilecek küçük bir alan mevcuttur. Yapının birinci ve ikinci katında U planlı, sivri kemerli, avluya açılan revak yapıyı sarmaktadır. Eserin cephelerinde gönye tipi çıkmalar yer alırken, almalı duvar ve tuğla dekorasyon taklidi sıva uygulamaları cephelerde görülmektedir. Bu çalışmada çeşitli kaynaklara yansıyan bilgiler ile elde edilen veriler üzerinden eser yeniden değerlendirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şehirçi hanları, İstanbul, Perşembe Pazarı, tavan resimleri, Galileo

Abstract

This study is dealing with two aspect of Serpuş Han, which is located in Beyoğlu district of İstanbul. The first of these is that architectural features, including the plan features of the building and decorative elements of the facade. The second one is ellipse and rectangular ceiling paintings that situated in the mirror part of the vaults on the ceiling of the two rooms on the first floor. 1148 H (1735-36 A.D.) date is given in the inscription of a window on the first floor of the building, which was processed with plaster in the arch mirror. Han was built a order stone and two order of bricks in alternatively. The building is three floors including ground and two floors. Han this feature with is one of the with rare buildings built in the 18th century. It has a rectangular plan on the ground level and U plan on the first and second floors. There is a small area which can be considered a courtyard which bounded by a wall the ground floor level. There is in a staircase leading up to the

* Sanat Tarihi, İstanbul. Doktorant, Ege Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.

ORCID ID: 0000-0002-3427-4638 ♦ E-mail: velibacaru@gmail.com

upper floors in this area. On the first and second floors of the building, the U-shaped, pointed arch, and the porch that opens into the courtyard surrounds the building. There are miter-type protrusions on the facades of the building, while alternating or brick decoration imitation plaster applications are seen on the facades. In this study, the Han is re-evaluated based on the information obtained from various sources and the data.

Key Words: *City khans, inn, İstanbul, Perşembe Bazaar, Ceiling paintings, Galileo*

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Galata’da bulunan Serpuş Han’ın¹ plan, cephe ve süsleme özelliklerini ele almak ve Han’ın birinci katında bulunan iki tavan resmini tanıtmak; aynı zamanda eserin plan, cephe ve süsleme özelliklerine dair kaynaklara yansıyan bilgileri elde edilen yeni bilgilerle beraber değerlendirmektir.

Bu yapıyla ilgili çalışmalar sınırlıdır. İstanbul hanları üzerine Ceyhan Güran’ın hazırladığı çalışmada² eser katalog bölümünde incelenmiştir. Yapının doğrudan ele alındığı tek kaynak ise Gönül Cantay’ın yazdığı ansiklopedi maddesidir.³ Bunun yanında İstanbul’da bulunan 18. yy. hanlarının cepheleri üzerine hazırlanan bir yüksek lisans tezinde eser cephe kuruluşu yönünden değerlendirilmiştir.⁴ Yine İstanbul hanları ile ilgili veya İstanbul’la ilgili çeşitli çalışmalarda⁵ sınırlı düzeyde bilgilerle bu handan bahsedilmektedir.

Serpuş Han, bugün Beyoğlu İlçesi sınırlarında kalan tarihi Galata bölgesinde, Arap Cami Mahallesi, Perşembe Pazarı Caddesi üzerindedir.⁶ Hanın kuzeyinde Voyvoda Caddesi’ni geçince Saint Pierre Kilisesi ve Hanı, daha kuzeyde Galata Kulesi, sahil tarafında Saksı Han, biraz daha aşağıda Fatih Bedesteni ve yapının batı tarafında ise Arap Cami gibi bölgenin önemli yapıları bulunmaktadır. Yine tarihi kimliği olan çok sayıda bina, özellikle Perşembe Pazarı Caddesi üzerinde görülebilmektedir.

Hanın yer aldığı Galata bölgesinin, İlkçağ’dan itibaren yerleşime sahne olduğu ve Sykai ismiyle anıldığı belirtilmektedir.⁷ Bu bölge I. Constantin tarafından surla çevrilmiş

1 *Serpuş*, “başa giyilen her tür libas (giysi) ve kisve” olarak tanımlanmaktadır. *Bk. Arseven, 1975, 1739.*

2 Güran, 1976.

3 Cantay, 1994, 552.

4 Bilecik, 1998.

5 Fidan, 2009, 55; Ceco, 2012, 140-141; Erksan, 1956; Benli, 2007. (Erksan’ın çalışması İstanbul Hanları üzerinedir ancak Serpuş Han’a değinilmemiştir. Benli’nin tez çalışması sadece tarihi yarımada’daki hanları kapsamaktadır.)

6 Eser, Beyoğlu imar planına göre 1472 Ada ve 61, 62, 63, 64, 65 numaralı parseller üzerindedir.

7 Eyice, 1968, 86.

ve II. Teodosios zamanında şehrin bölgelere ayrılmasıyla XIII. bölge olmuştur.⁸ Bölgede Cenevizliler'in ilk ne zaman yerleştikleri net olmamakla birlikte 13. yy. içerisinde Galata bölgesine yerleştikleri ve Galata Kulesi'nin bulunduğu alanın Ceneviz imtiyaz bölgesine 1349'da ilave edilmesi ile burada bir kulenin yapıldığı kaydedilmektedir.⁹

12. yy.'da Haliç'in kıyısında bir imtiyaz bölgesine sahip olan Cenevizliler dördüncü Haçlı seferinden sonra imtiyazlarını Venedikliler'e kaptırmıştır. 1260 sonrası Bizans'ın Latinler'e üstünlük sağlaması ile belli imtiyazlar tanınan Cenevizliler'in sur yapmalarına izin verilmemiştir. Bu yüzden çeşitli saldırılara maruz kaldıkları anlaşılmaktadır. Ancak, 14. yy.'da bir surun yapıldığı belirtilmektedir.¹⁰

Fetihten sonra Galata'da Rum mahallelerinin Ceneviz yerleşmesinin etrafına toplanmış durumda olduğu, Fatih Sultan Mehmed'in vakıfları ile kurulan alt yapı sonrasında Türk nüfusun bölgede Rum nüfustan sonra ikinci kalabalık grup haline geldiği belirtilmektedir. Türk mahallelerinin Azapkapı ile Hisariçi arasındaki boş alana kurulduğu kaydedilmektedir. Yine İspanya'dan gelen Yahudi ve Müslümanların bölgenin demografik yapısına etkileri olduğu da belirtilen bir diğer husustur.¹¹ Arap Camii çevresine gayr-ı Müslimler'in inşaat yapmalarına ve oturmalarına izin verilmediği bazı arşiv kayıtlarından anlaşılmaktadır.¹²

Uzun yıllar Cenevizlilerin etkili olduğu bölgeye, 1540'tan sonra Venediklilerin taşındığı kaydedilmektedir.¹³ 17 ve 18. yy.'da Fransa ile ilişkilerin gelişmesi, tanınan bazı imtiyazlarla beraber Fransız, İngiliz ve Fransız bayraklı bazı Avrupa ülkelerinin Galata'daki yoğunluğunun arttığı anlaşılmaktadır.¹⁴ 18. yy. gezgini olan İnciciyan'a göre Galata'da, ağırlıklı olarak Ermeni, Rum ve Avrupalıların yaşadığı, bunun yanında bir miktar Türk ve Yahudi'nin bulunduğu belirtilmektedir. Değerlendirilen bir diğer husus da Perşembe Pazarı tarafında Avrupalıların ikamet ettiği.¹⁵ Perşembe Pazarı'ndaki üç Latin kilisesi bu yargıyı desteklemektedir.

19. yy.'da Galata'nın ardındaki açık alanlara doğru yerleşimin arttığı, Pera'daki bağ alanlarında yapılaşmaların görüldüğü, Galata bölgesinin ise ağırlıklı olarak Fransız, İngiliz, İtalyan sanayici ve tüccarların, ülkelerinden getirdikleri malların indirilip, depolanıp satıldığı bir alana dönüştüğü kaydedilmiştir.¹⁶

8 Eyice, 1969, 11.

9 Eyice, 1969, 11-12.

10 Eyice, 1969, 11-12.

11 Ortaylı, 1996, 303-304.

12 Refik, 1988, 30,31.

13 Ağır, 2009, 96.

14 Kömürçüyan, 1988, 35; Bulunur, 2014, 83-85; Horoz, 2019, 144-145.

15 İnciciyan, 1956, 83, 86; 18. yüzyıl sonlarındaki Galata ve kiliseleri için bk. Carbognano, 1993, 73-79.

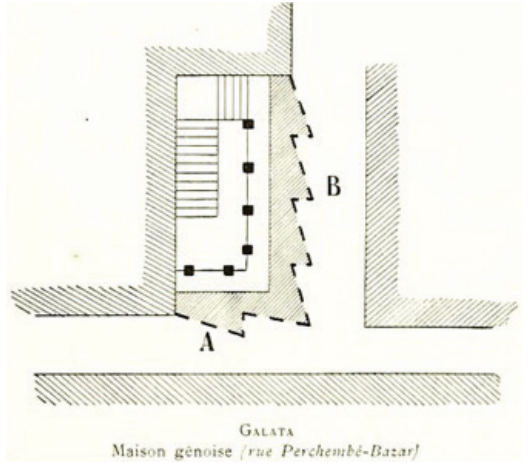
16 Akın, 1998, 99.

20. yy. başlarında İstanbul'da bulunan B. Bareilles'in Galata'ya dair gözlemleri ve yorumlarından, özellikle Galata Kulesi'nin dibi olarak ele alınan bölgenin Fransız semti olarak nitelendirildiği öğrenilmektedir. Burada iki yüz ya da üç yüz yıllık bir dönemde gelişen Colbert ticaretinin¹⁷ sürdürüldüğü cumbalı, alçak ve basık yapılı hanların varlığından bahsedilmekte ve bu hanların hâlâ ayakta olduğunu belirtmektedir. Bunun yanında dönemin şartlarına uygun olarak nitelendiği Fransız konutlarının ise kale görünümü, paslı demir parmaklıklı az sayıda pencere evleri ve birkaç ahşap saçaklı dükkânı ile XIII. Louis dönemi yapılarını çağrıştırdığını ifade etmektedir.¹⁸ Beylié, 1903 tarihli çalışmasında, içinde Serpuş Han'ın da bulunduğu yapıların Ceneviz yapısı olduğundan bahsetmektedir.¹⁹

Arseven, Galata üzerine yaptığı çalışmalarda bölgedeki mimari doku üzerine değerlendirmelerde bulunmaktadır. İçinde Serpuş Han'ın da bulunduğu ve Perşembe Pazarı Caddesi civarında yer alan yapıların Bizans Dönemi'ne ait olduklarından söz ederken, inşa tarihleri belli olmadığından bazılarının 14. yy.'dan sonra ve 17. yy.'dan önceki tarihlerde inşa edildiklerini ve üslup özellikleri itibariyle Ceneviz mimarisi ile benzerlikleri olduğunu kaydetmektedir.²⁰ Arseven bir başka çalışmasında, Per-



Şek. 1: Schneider ve Nomadis'in 1944 tarihli *Galata Topographisch-Archaologischer Plan*'ında Serpuş Han'ın Yeri. (<https://www.flickr.com/>)



Şek. 2: 20. Yy. Başında, Hanın Konumunu Gösteren Kroki (Beylié, 1903, 17.)

17 Colbert ticaretinin Osmanlı'ya yansımaları hakkında bk. Kallek, 2000, 242-245.

18 Bareilles, 2003, 52.

19 Beylié, 1903, 17.

20 Arseven, 1989a, 79.

şembe Pazarı civarı, Eski Osmanlı Bankası binasının alt kısımlarında bazı sokaklarda Bizans Dönemi evleri ve dükkânlarına dair bir dokunun olduğunu belirtmektedir.²¹ Arseven'in tarifinden anlaşıldığı kadarıyla, bahsettiği ev ve dükkânların, Perşembe Pazarı Caddesi üzerinde yer alan ve içinde Serpuş Han'ın da bulunduğu kâgir yapılar olduğu düşünülmektedir. Evliya Çelebi de Galata'yı ele alırken denizden Kule Kapısı'na kadar Cenevizliler'in kâgir yapıları olduğundan bahsetmektedir.²²

Serpuş Han'ın ticaret yapısı mı olduğu, yoksa konaklama işlevine mi sahip olduğu bilinmemektedir. Apartmanlar üzerine hazırladığı çalışmasında Öncel, Serpuş Han'la birlikte Perşembe Pazarı'ndaki bazı yapıları apartmanların erken örnekleri olarak ele almaktadır.²³ Eserin zemin katının depolama, üst kat odalarının konaklama ve/veya işyeri/büro olarak da kullanılma durumu söz konusudur. Ancak 19. yy. sonlarında hanın ticari amaçlı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.²⁴ Bununla birlikte, hanın, F. Akozan'ın Vezir Hanı (1659-60), Büyük Yeni Han (1763-64), Çuhacı Han (18. yy.) gibi örnekler verdiği ve Evliya Çelebi'ye atıfta bulunarak *hâcagân hanları* olarak nitelediği, odaları büro olarak kullanılan hanlardan²⁵ olduğunu düşünmekteyiz.

Serpuş Han

Han, Perşembe Pazarı Caddesi ile Eski Tay Çıkmazı'nın kesiştiği alanda, meyilli bir araziye kurulmuştur. Zemin üzerine iki kat olmak üzere, üç katlı inşa edilmiştir. Han planlama itibariyle zemin katta dikdörtgen, birinci ve ikinci katta ise "U" plan arz etmektedir. (Şek. 3, 4, 5.) Hanın güney ve batı yönlerinde cepheleri başka yapılarla bitişik nizamda iken kuzey ve doğu cepheleri açık durumdadır.

Hanın inşa tarihi ve banisi bilinmemekle birlikte, Perşembe Pazarı Caddesi tarafında birinci kat pencerelerinden en güneydekinin kemer aynasında sıva ile kabartma şeklinde yazılmış H 1148 (1735-36) tarihi yer almaktadır.²⁶ Bu tarihin, binanın inşa tarihi mi yoksa geçirdiği bir onarımdan mı kaldığı saptanamamakla beraber, yapıda başka bir kitabeye rastlanmamıştır. Eser, cephe kuruluşu ve malzeme özellikleri bakımından 18. yy.'da inşa edilen hanlarla benzer özellikler sergilemektedir.²⁷

İstanbul'daki hanların yer aldığı 1821 tarihli bir belgede yapının ismi geçmemektedir.²⁸ 1885-1914 yılları arasında handaki odaları kullanan kişilerin isimlerini

21 Arseven, 1989b, 66.

22 Evliya Çelebi, 2003, 393. Galata'daki kule kapıları ve surları hakkında bkz.: Kuş, 2009.

23 Öncel, 2010, 103-117.

24 Fidan, 2009, 55.

25 Akozan, 1963, 137.; Ersoy, 1994, 75-97.

26 Bazı kaynaklarda bu tarihin, eserin inşa tarihi olarak alındığı anlaşılmaktadır. *Bk.* Ortaylı, 1996, 306; Bilecik, 1998, 41.

27 Güran, 1976, 132.

28 Yaşar, 2014, 511-524.

ve odaların ne amaçla kullanıldığını ele alan bir çalışmada,²⁹ faaliyet alanları itibariyle; 2 komisyoncu, 3 tüccar, 2 antikacı, 3 kitapçı, 1 litograf,³⁰ 1 desinatör, 1 işadamı, 1 sobacı, 1 elektrikçi, 1 kolonya imalatçısı, 1 bayan konfeksiyoncusu, 1 kumaşçı şeklinde bir dağılım verilmektedir.

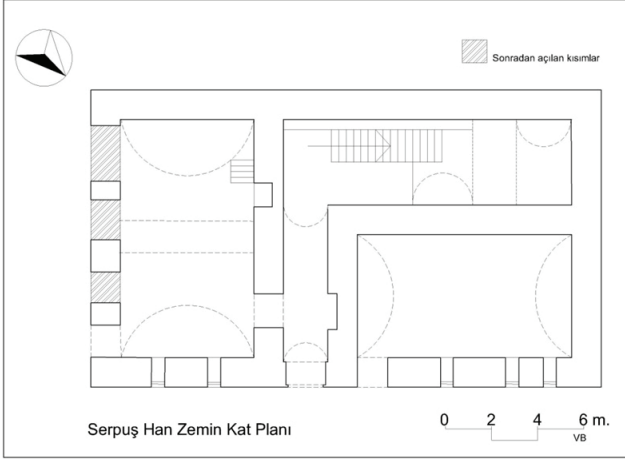
Hanın zemin kat seviyesinde, Perşembe Pazarı Caddesi'ne bakan cephede altı, Eski Tay Çıkmazı Sokağı'na bakan cephede on adet olmak üzere altı ve üstlü düzende iki sıra penceresi bulunmaktadır. Alt sıradaki pencereler daha dar ve lentolu iken üst sıradaki pencereler daha geniş ve yuvarlak kemerlidir. İki sırada da söve, kemer ve lentolarda taş malzeme kullanılmıştır. Alt sıra pencereleri sivri kemer alınıklıdır. Hanın zemin katında üç kapı bulunmaktadır. Bunlar; Eski Tay Çıkmazı'nda bulunan ve hanın girişinin sağlandığı basık kemerli kapı ile bunun yanında benzer özellikler gösteren ve dikdörtgen planlı geniş mekana girişi sağlayan kapı ile Perşembe Pazarı Caddesi'nde, köşeye yakın konumda, caddeye paralel uzanan mekana girişin sağlandığı lentolu kapıdır. Cadde yönünde zemin katta alt sıra pencereleri, kemer seviyesinin altından itibaren açılarak dikdörtgen formu bir kapı olacak şekilde yenilenmiştir. Burada üçü pencere hizasında ve biri de kapı hizasında olmak üzere dört dükkan bulunmaktadır. Bu yeni kapıların açıldığı ve caddeye paralel uzanan mekan, hafif malzeme ile bölünerek ayrı dükkanlar şeklinde düzenlenmiştir.

Hana, Eski Tay Çıkmazı üzerinde yer alan geniş ve basık kemerli bir açıklıktan girilmekte, (Fot. 4) bu girişten beşik tonoz örtülü dar bir koridor geçilerek, üst katlara çıkan merdivenin yer aldığı küçük bir avluya ulaşılmaktadır. Beşik tonozlu koridorun bitiminde sağdaki köşe pahlanmıştır. Koridorda solda geniş bir kapıdan geçilerek Perşembe Pazarı Caddesi'nden de bir girişi bulunan, caddeye paralel uzanan tonozlu mekana geçiş basık kemerli bir kapı ile verilmiştir. Koridorun sağında ise geniş, sivri kemerli bir niş yer almaktadır. Hem koridorun devamında hem de avluda merdivenlerin hemen yanında, yakın zamanda yapılmış ekler bulunmaktadır. (Fot. 5, 8.) Avluda üst katlara geçişi sağlayan merdivenlerin üzerine oturtulduğu alanda, geniş bir kemerin iki yanında küçük tonozlu mekanlar vardır.

Zemin katta, Eski Tay Çıkmazı üzerinde, hanın asıl girişinin yanında ve girişi ona benzer şekilde basık kemerli bir kapı ile sağlanan, sokağa dik, dikdörtgen planlı ve beşik

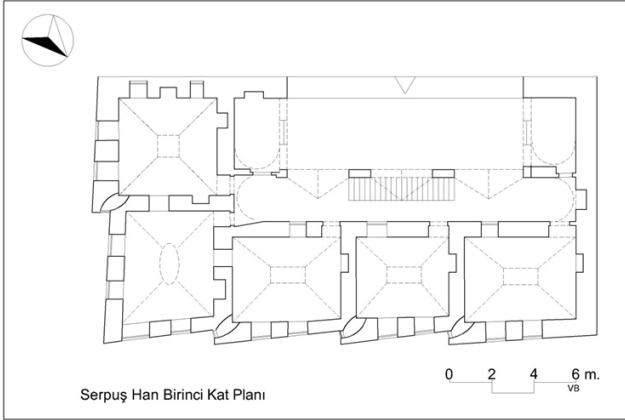
29 Fidan, 2009, 55. Bu çalışmada odaları işleten esnaflardan ikisi dışındakilerin Ermeniler'den ve Avrupalılar'dan oluştuğu görülmektedir.

30 Litograf ile ilgili Osmanlı Arşivi'ndeki bir belgede "*Galata'da Perşembe Pazarı'nda Serpuş/Seryuş Han'ı derununda on iki numaralı odada taş ve hurufatla ilan ve kart döviziye misüllü evrak tab' etmek üzere bir matba'a küşad edeceğinden bahisle ruhsat-ı resmîyenin itası istidasına dair teba-i Devlet-i Aliyye'den ve mücellid esnafından ve Mihal imzasıyla verilen arzuhal leffen irsal kılınmıştır. Merhum ile küşad edeceği matbaa hakkında muamele-i nizamiyenin icrasıyla neticesinin işarı hususunun Matbuat-ı Dahiliye idaresi ifadesiyle beyanına ibtidar kılını ol babda*" şeklinde ifade edilen kayıta hanın 12 numaralı odasında taş baskı yoluyla kart, ilan, döviz baskısı yapılacak matbaaya dair verilen dilekçeye istinaden ciltçi esnafından da görüş alınarak ruhsatlandırma sürecine dair bilgiler içermektedir. bk. T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Bşk. - Osmanlı Arşivleri'nde DH. MKT, 2196/109, 23 Zilhicce 1316 (4 Mayıs 1899)



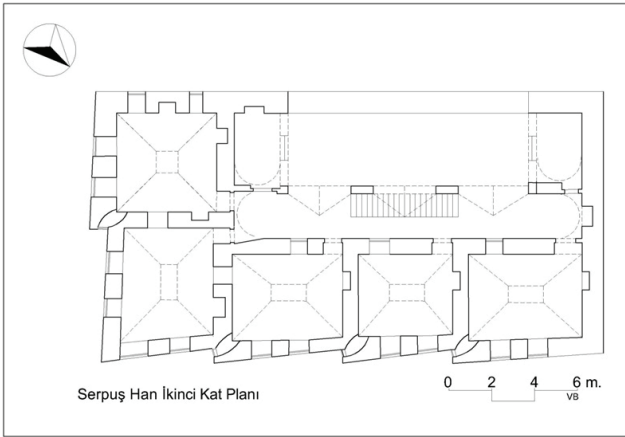
Şek. 3:

Serpuş Han
Zemin Kat Planı
(V. Baçaru)



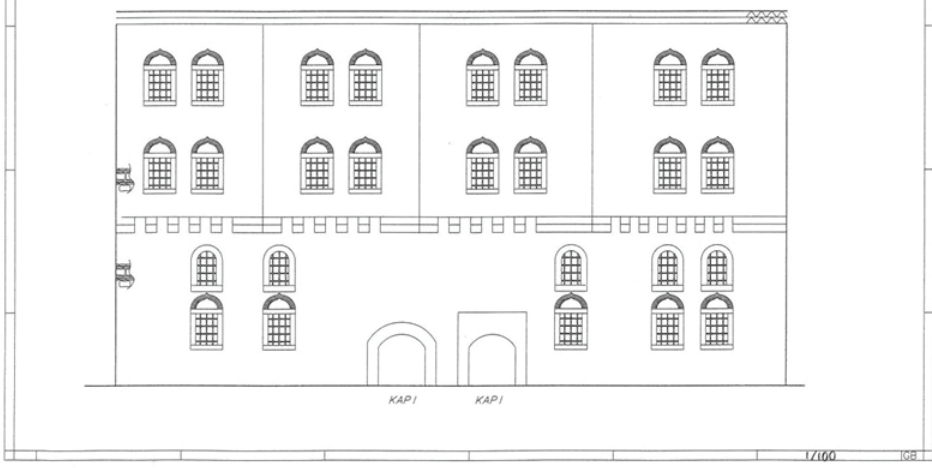
Şek. 4:

Serpuş Han
Birinci Kat Planı
(V. Baçaru)



Şek. 5:

Serpuş Han
İkinci Kat Planı
(V. Baçaru)



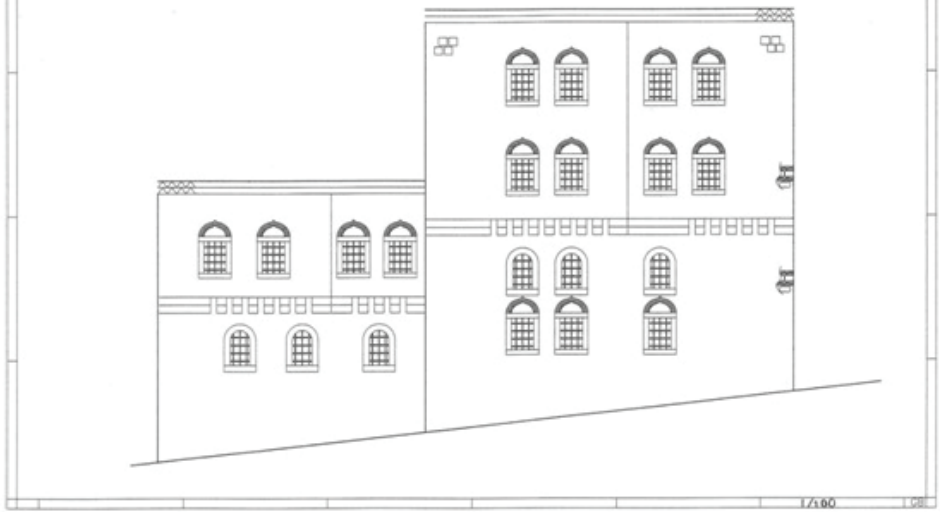
Şek. 6: Serpuş Han Giriş Cephesi Şeması. (Bilecik, 1998, ekte 143.)

tonozlu bir mekana girilmektedir. Kapıdan geçişte basamaklarla mekana inilmektedir. Bu mekanın iç kısmında tavana betonarme malzemeyle kirişler ve üzerine tabla beton atılmıştır.

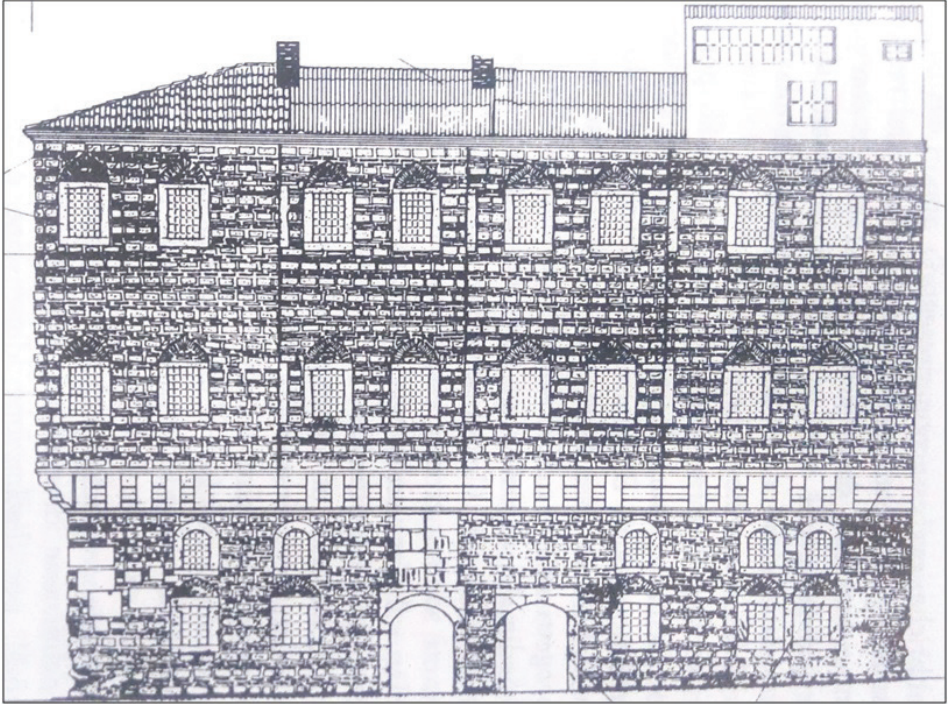
Hanın birinci katına avludan tek kollu sahanlıklı merdivenle ulaşılmaktadır. Merdiven binayı “U” biçiminde saran revağa çıkmaktadır. (Fot. 7, 8; Şek. 4, 5.) Revaklar, U planın kol ve orta kısmında beşik tonoz örtülü olmakla beraber beşik tonozun karnına, avluya bakan sivri kemerli kısmın penetrasyon yaparak yedirilmesi şeklinde ele alınmıştır. (Fot. 10.) Sivri kemerli revaklar “U” düzeninin iki ucundaki kemerli kısımların önleri sonradan kapatılarak birer kapalı mekan haline getirilmiştir. (Fot. 8.) Revağın ortasından bir merdivenle ikinci kata çıkılmaktadır. Revaklı kısmın gerisinde dikdörtgen planlı beş oda vardır. Bu mekanlar manastır tonoz ile örtülüdür. Cadde tarafına bakan yüzdeki iki oda, biri köşede olmak üzere, yan yana iken diğer üç oda bu köşe odaya bitişik olup, Eski Tay çıkmazına paralel yerleştirilmiştir. Odalara kemerli, alçak kapılardan girilmektedir. Kapılar demirdendir. Perşembe Pazarı Caddesi tarafındaki iki oda dışındaki odalar birer pencere ile revağa bakmaktadır. Pencerelemeler demir korkulukludur.

Yapının ikinci katı, plan ve yerleşim olarak birinci kata benzer bir düzene sahiptir. (Şek. 4, 5.) İkinci kattan, muhtemelen sonradan ilave edilmiş ve çatı katına çıkan merdiven bulunmaktadır.

Birinci kat ve ikinci kat cepheleri, çıkmaları ve pencere düzeni itibariyle benzer özelliklere sahiptir. (Şek. 6, 7, 8.) Binanın cadde tarafında iki, Eski Tay Çıkmazı tarafında dört olmak üzere, cephelerinde profilli taş konsollara bindirilmiş gönye tipi çıkmalar yer almaktadır. Gönye çıkmaların geniş kısmında, dar bir pencere bulunmaktadır. Bu dar pencere dışında her odada iki pencere vardır (Fot.15). Odalarda iç duvarlara nişler açılmıştır.



Şek. 7: Serpuş Han Perşembe Pazarı Cad. Tarafından Cephe Şeması. Yanındaki Bağımsız Binanın Cephesiyle Birlikte. (Bilecik, 1998, ekte 144.)



Şek. 8: Serpuş Han Giriş Cephesi, Görünüş (Cunco, 1989, 59.) (Yayında D. D'Angelo'nun tezinden alındığı yazılıdır; ancak tezin künyesi verilmemiştir.)

Hanın duvar örgüsü, bir uzun bir kısa olmak üzere iki sıra tuğla - bir sıra kaba yonu taş şeklinde almaşık düzendedir. Kısa tuğlalar ortalama 14.5 cm, uzun tuğlalar 29 cm'dir. Bu almaşık örgünün üzerine kasetleme tekniği duvar örgüsü, sıva ile taklit edilerek uygulanmıştır. (Fot. 3, 33, 34.) Kemer alınlıkları da tuğlanın farklı istifi ile elde edilen motifler şeklinde sıvayla taklit edilerek kaplanmıştır. Kemer aynalarında merdiven formu, tuğlanın yatay ve dikey dizilmesi, yatay tuğla örgü gibi motifler işlenmiştir. (Fot. 16, 17, 18.) Eserin beden duvarları kirpi saçak ile nihayetlenmektedir. Cephede, caddeye bakan yüzde, saçak seviyesinin altında güney ve kuzey köşelerde kuşevlerinin yerlerine dair izler bulunmaktadır. (Fot. 11.)

Tavan Resimleri

Resimler, hanın birinci katında, Perşembe Pazarı Caddesi'ne bakan tarafta, Galata Kulesi yönünde köşe odanın tonozunda ve bu odanın batısında, bitişiğindeki odanın tavanındadır. Resimlerin bulunduğu bu odalar aynalı tonozla örtülüdür. Köşe odadaki resim aynalı tonozun, ayna kısmına elips formunda profilli bir çerçeve içinde işlenmiştir. Yaklaşık olarak 80 x 164 cm boyutlarındadır. (Fot.19, 20.)

Resim, dökülen kısımlardan anlaşıldığı kadarıyla, düzleştirilmiş beyaz bir malzeme üzerine, olasılıkla alçı yüzeye yapılmıştır. Resmin etrafında elips biçimindeki profilli çerçevenin de aynı malzemeden üretildiği anlaşılmaktadır. Elips çerçevenin bir kenarında bir demir ucu görülmektedir. Çerçevenin içinde ve resmin uygulandığı tablada demir kullanılmış olması ve bu şekilde tavana tutturulmuş olması muhtemeldir. Bu ihtimal bize resmin tavanda yapılmadığını, uygun bir yerde yapıldıktan sonra aynalı tonozun yüzeyine tutturulduğunu düşündürmektedir. Resim incelendiğinde yapım tekniği açısından iki olasılık ortaya çıkmaktadır: Birinci olasılık resmin fırça ile boyama yoluyla yapıldığı, diğer olasılık ise taş baskı yoluyla yapıldığıdır. Handa 19. yy. sonunda faaliyet gösteren kişi ve meslekleri içeren kaynaktan edinilen bilgiler arasında yapıda bir litograf dükkanının bulunduğu anımsanmalıdır.³¹ Bu, resmin taş baskı yoluyla yapılmış olabileceği düşüncesi uyandırmaktadır. Resimde siyah, gri ve fümre renkleri tercih edilmiştir. Hanın eski bir fotoğrafından,³² harap olduğu, dolayısıyla içinde yakılan ateşten çıkan duman ve isten resmin bu şekilde kararmış olabileceği de göz önünde tutulmalıdır.

Resmin merkezinde; bir sandalyede oturmuş, sağ bacağını sol bacağının üzerine atmış, sol kolunu bir sehpa üzerindeki iki kitabın üstüne koymuş ve sağ kolu ile açık durumdaki kitaba elindeki kalemle yazı yazan sakallı, boğumlu serpuşlu, krem rengi entarili, ayağında sandaletli bir figür oturmaktadır. Sağ elinde altı parmağının olduğu görülmektedir. Figürün fonunda iki yanda kitaplık resmedilmiştir. Kitaplıkların köşelerinde ion başlıklı birer sütun vardır. Sağdaki kitaplığın üzerinde ayaklı bir *kase* görülmektedir. Figürün tam arkasına gelecek şekilde bir dolap ve üzerinde karşıdan bakıldığında sağda teleskop solda ise açılabilir yer almaktadır. Figürün sağında, önde, enlem ve boylamları belirten kuşakların veya ekvator çizgisinin belirtildiği bir küre -dünya- bulunmaktadır.

31 Fidan, 2009, 55.

32 Fotoğraf için bk. Cornucopia, 2019.

Resmin merkezindeki figürün gerisine doğru; zemin döşemeleri ve nesnelere perspektif kurallarına uygun olarak ele alınmıştır. Ancak kompozisyonun önünde oda zemini kesilmiş, kompozisyon adeta dışarıdan bir gözle, oda içerisinden bir kesit sunar gibi resmedilmiştir. Betimin kesilmesiyle elips alanın alt kısmında bir boşluk elde edilmiş, burada bir armaya yer verilmiştir. Armada elips şeklinde bir gövde ve buna bitişik bir taç mevcuttur. Elips şeklindeki armanın arkasında kabza kısımlarında haç, “s” ve “c” kıvrımlı tasarımların olduğu, çaprazlama yerleştirilen ikişer kılıç vardır. Yine armanın altından dışa doğru taşan yapraklı, dallı bitkisel motifler işlenmiştir. Elips şeklindeki armanın üstüne, karşıdan bakıldığında solda bir Latin haçı, sağda ise çaprazlama iki kılıç ve bu kılıçların üstüne bir kuş figürü yerleştirilmiştir. Gövdenin üstündeki taç kısmında ortada, açık bir şekilde seçilemeyecek de, kadeh motifi ve iki yanda birer insan figürü bulunduğu değerlendirilmektedir. (Fot. 27.)

Resme karşıdan bakıldığında, altta, armanın solundaki boş alanda, diyagonal pozisyonda bir imza veya yazı izi tespit edilmiştir. Ancak okunabilir durumda olmadığından, içeriği anlaşılamamıştır. (Fot. 27.)

İkinci tavan resmi, aynalı tonozun, ayna kısmını dolduracak şekilde dikdörtgen biçiminde yüzeye uygulanmıştır. (Fot. 30) İlk bakıldığında ahşap bir kapı ve/veya pencere kanadı formuna benzer görüntü veren resim, kırılan ve çatlayan bölümlerinden anlaşıldığı kadarıyla alçıdan bu şekilde kalıplanmış ve ahşap rengi bir boyayla boyanmıştır. Ahşap görüntüsünü belirginleştirmek için, pencere ve kapı kanadındaki konturlar koyu renklerle vurgulanmıştır. Merkezde çökertme şeklinde eşkenar dörtgen ve köşelerde üçgen kartuşların yer aldığı bir düzene sahiptir. (Fot. 30, 32.) Eşkenar formun merkezinde, boyama yoluyla yapılmış barok karakterde, “s” ve “c” kıvrım dallı bir kompozisyon yer alırken üçgen köşe kartuşlarının içinde, net olmayan, yine boyama ile yapılmış dekoratif unsur bulunmaktadır. (Fot. 32.)

Değerlendirme ve Sonuç

Serpuş Han, tarihi Galata bölgesinde, Galata Kulesi'nin bulunduğu tepenin Haliç'e bakan yönünde ve geçmişte de Perşembe Pazarı olarak adlandırılan cadde üzerinde yer almaktadır. Çevresinde benzer inşa özellikleri gösteren Saksı Hanı [18. yy. (?)], İpçi (Ceneviz) Hanı (?) ve adları henüz bilinmeyen, iki katlı ve daha küçük boyutlu ancak benzer inşa özellikleri gösteren yapılar bulunmaktadır. Eski fotoğraflarda hanın hemen karşısında benzer özellikte, çıkmalı bir yapının yer aldığı anlaşılmaktadır. (Fot. 33.) Hanın kuzeyinde bölgenin önemli yapılarından biri olan Sen Piyer Hanı (1772) vardır. Bu nitelikler bölgenin ticarî karakterini ön plana çıkarmaktadır. Yine bazı arşiv belgelerinde Avrupa ülkelerinden ithal edilen ürünlerin bu bölgeye getirildiği görülmektedir.³³ Fransızlar'ın kumaş, serpuş, şeker ve kağıt getirip karşılığında ürün aldıkları, 18. yy. ortalarında İstanbul'a gelen Venedik Senato Sekreterinin gözlemlerine

33 Kömürçüyan, 1988, 35; Bulunur, 2014, 83-85; Horoz, 2001, 145.

yansımıştır.³⁴ Senato sekreterinin seyahat tarihinin, hanın cephesindeki tarih kitabesinden kısa bir süre sonraki 1742-1746 tarihleri arasını kapsamaması ve serpuşun ithal edilen ürünler içerisinde olması, serpuşların bu hana nakledilmiş olabileceği ve isminin de buradan gelmiş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir.

Hanın cephesinde sıva ile yazılı H 1148 (M 1735-36) tarihinin, yapının onarımından mı kaldığı, inşa tarihini mi gösterdiği net değildir. Bir onarımdan kalma ihtimali ise, yapının verili tarihten önce var olduğunu muhtemel saymayı gerektirmektedir. Arşiv kayıtlarında hanla ilgili yeterli bilgiye ulaşılamamıştır. Bununla birlikte, 18. yy.'da inşa edilen Çuhacı Han (18. yy.) ve Büyük Yeni Han (1763-64) gibi yapılarda görülen kemer alınlıklarının tuğla veya çeşitli geometrik motiflerle kaplanmasının bu handa da görülmesi, yapının birçok kemer alınlığında bunun uygulanması, sıva ile işlenen tarihin inşa tarihi olabileceği ihtimalini güçlendirir. Yine eserin, iki katında da gönye tipi çıkma olması bakımından Büyük Yeni Han (1763-64) ve Yıldız Han (1817) ile ortak özellikler sergilediği görülmektedir.³⁵

Han diğer İstanbul hanlarından farklı olarak tarihi hanlar bölgesinin dışında inşa edilmiştir. Ancak üç katlı oluşu, cephe düzeni, inşa malzeme ve tekniği gibi özellikler açısından aynı yüzyılda inşa edilen Büyük Yeni Han (1763-64) ile benzerlik gösterirken,³⁶ Seyyid Hasan Paşa Hanı (1747),³⁷ Atıf Efendi Kütüphanesi'nin meşruta binalarının cephe düzeni ve inşa malzemesi gibi boyutları ile ortak özellikler sergilemektedir.³⁸ Bazı kaynaklarda Serpuş Han ve çevresindeki yapıların Cenevizler'den kalan binaların üzerlerine inşa edildikleri belirtilmektedir.³⁹ Bu ihtimal geçerli olsa bile binanın en azından birinci ve ikinci katları ile çıkmalarının, kitabede yer alan dönemde inşa edilmiş olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Handaki birçok özellik, eserin bir 18. yy. yapısı olma ihtimalini desteklemektedir.

Serpuş Han ile biraz aşağısındaki Saksı Han ve İpçi (Ceneviz) Han'ın 19. yy.'da yaygınlaşan apartman yapılarının öncüleri olduğu belirtilmektedir.⁴⁰ Ancak konumuz olan Serpuş Han'ın, avlulu ve revaklı oluşu, odalarının boyutu ve yerleşimi ile zemin katının ele alınışı ve diğer detayları, eserin bu özellikte olmadığını göstermektedir.

Çalışma konumuzu oluşturan Serpuş Han, C. Güran tarafından yakın bir konumdaki Saksı Han ve Yeni Cami Külliyesi'nin hemen yanında bulunan Şapçı Han'la⁴¹ birlikte "avlusuz hanlar" grubunda sayılmaktadır. Bu özelliği ile diğer iki hanla

34 Özkan, 2000, 285.

35 Ersoy, 1994, 81.

36 Bk. Güran, 1976, 113-115.

37 Bk. Çobanoğlu, 2009, 60-62.

38 Kütüphane için bk. Eyice, 1991, 61.

39 Güran, 1976, 132-133.

40 Öncel, 2010, 103-117.

41 C. Güran, Şapçı Han'ı 19. yy. eseri olarak ele almaktadır. Bk. Güran, 1976, 78.

birlikte istisna olarak değerlendirilmektedir.⁴² Ancak hana girildiğinde dar bir koridor aşıldığında, üç yönde yapıyla, güney yönünde ise bir duvarla sınırlandırılmış küçük bir avluya ulaşılmaktadır. Birinci kat seviyesine kadar bir duvarla sınırlandırılmış bu alanda üst kata çıkan merdiven yer almaktadır. Duvarın ortasında tuğladan bir üçgen payanda bulunmaktadır. Tuğlaların boyutları itibariyle binada kullanılan şekliyle biri kısa biri uzun düzende olduğu ve bu şekilde istiflenerek örüldüğü görülmektedir.

C. Güran, yapıyı tanımlarken Perşembe Pazarı Caddesi'nde dört çıkma, Eski Tay Çıkmazı'nda ise iki çıkma olduğundan söz etmektedir. Bu çıkmaları taşıyan konsolların taştan ve iki sıra olduğunu kaydetmektedir.⁴³ Ancak bu gönye tipi çıkmaların sayıları ve yerleri hakkında, mevcutta tersi bir durum söz konusudur. Eski Tay Çıkmazı'nda gönye tipi dört çıkma yer alırken Perşembe Pazarı Caddesi'nde gönye tipi iki çıkma bulunmaktadır. Güran ayrıca, zemin katta iki sıra halindeki pencerelerin arasında taş bir silme olduğundan bahsetmektedir. Ancak yine halihazırda bir taş silme mevcut değildir. (Fot. 3)

18. yy. İstanbul han cepheleri üzerine hazırlanan tezde⁴⁴, hanın yola uydurulduğu ve eğimli bir araziye kurulduğu, Perşembe Pazarı Sokağı'nda dört testere dişi çıkmaya sahip olduğu, bunlardan yolun aşağısında olan ikisinin tek katlı ve diğer ikisinin ise yolun yukarısında olup iki katlı olduğu belirtilmektedir. Burada sözü edilen yolun aşağısında bulunan çıkmalar, Serpuş Han'ın bitişiğindeki başka bir hana aittir. Bitişiğindeki iki katlı yapı Serpuş Han'dan bağımsız, ayrı bir yapıdır. Her iki yapıda katların taban seviyeleri farklı kotlardadır. C. Güran'ın da bu cephedeki çıkma sayısını dört olarak ele alması benzer bir yaklaşımın doğmasına yol açmış olabilir. Ancak Güran, Eski Tay Çıkmazı'ndaki dört çıkmayı da iki çıkma olarak belirtmiştir. Bitişiğindeki hanla Serpuş Han'ın cephe düzenleri ve inşa malzeme ile teknik boyuttaki özellikleri paralellik göstermektedir. İki hanın yakın zaman dilimlerinde inşa edilme olasılığını yüksek ihtimal olarak değerlendirmekteyiz.

Hanın cephelerinde *kasetleme tekniği* sıvayla taklit edilerek, alttaki almasıık duvar örgüsünün üzeri kaplanmıştır. Yine kemer alınlıklarında tuğlanın farklı dizilmesiyle elde edilen geometrik motifler sıvayla taklit edilmiştir. 18. yy.'da inşa edilen Çuhacı Han ve Büyük Yeni Han (1763-64) gibi ticaret yapılarının yanında, Cağaloğlu'nda bulunan Hacı Beşir Ağa Camii ve Kütüphanesi (1744-45) gibi yapılarda da bu şekilde, almasıık duvar ve tuğla dekorasyonun sıva ile taklit edildiği uygulamalar mevcuttur.⁴⁵

Eliptik bir çerçeve içinde bir *bilginin* çalışma ortamında tasvir edildiği resim, apartmanlar hakkındaki bir yayında görsel olarak sunulmuştur.⁴⁶ Bilimsel nitelik

42 Güran, 1976, 78.

43 Güran, 1976, 132-33.

44 Bilecik, 1998, 49-50.

45 Daha detaylı bilgi için bk. Ersoy, 1991; Ahunbay, 2005, 205-211; Ersoy & Uçar, 2015, 39-58.

46 Yayında, "Serpos Han'da bir odanın tavan süslemesi" şeklinde bir açıklama ile yer almıştır. Bk. Öncel, 2010, 110.

taşımayan bir internet yayınında da yer almıştır.⁴⁷ Bu yayında resmin Galileo'yu betimlediği belirtilmektedir. Resimde kullanılan bazı nesnelere bu kanıyı güçlendirse de benzer ve açık bir örnek bulunamadığından bu kanının doğruluğu tartışmaya açıktır. Batı dünyasında Galileo'yu resmeden çalışmalarda da benzer nesnelere kompozisyonda yer aldığı tespit edilmiştir. (Ör. bk. Fot. 29)⁴⁸ Bu tablolarla; figürün çalışma ortamı, giyimi gibi bazı detaylar, Serpuş Han'daki resimle önemli farklılıklar göstermektedir.

Serpuş Han'da *bilginin* tasvir edildiği resimde, resmin altında yer alan armanın hangi topluluğa ait olduğu tespit edilememiştir. En yakın benzeri günümüzde bir koleksiyonda bulunan ve 1890 yılına ait Fransız işi olduğu belirtilen ahşap malzeme üzerine yapılmış armadır. (Fot. 28) Koleksiyondaki eserde ortadan bir çizgiyle ikiye ayrılmış armanın karşıdan bakıldığında solunda Latin haçı, sağında üstte bir kuş figürünün bulunması önemli bir benzerliğe işaret etmektedir. Sağ altta boyalar döküldüğünden o kısımda ne olduğu anlaşılammıştır. Serpuş Han'daki resimde ise sağ altta çatılmış iki kılıcın yer aldığı görülmektedir. (Fot. 27)

Dikdörtgen formu ve merkezinde Barok üslupta bitkisel bezemelerin yer aldığı resim, Büyük Yeni Han'ın (1764-64) bazı odalarının duvar ve tavan resimleriyle⁴⁹ ve Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde yer alan Barok-Rokoko üslubundaki duvar ve tavan resimleriyle⁵⁰ üslup açısından karşılaştırılabilir. Burada tasarımlar birebir benzemese de form ve motiflerin ele alınışları bakımından birtakım benzerlikler belirtilebilir.

Tavan resimlerinin 18. ve 19. yy.'dan kalmış olabileceğini düşünmekteyiz. 1895 ile 1914 tarihleri arasında handa çalışan esnaflar ve yaptıkları işlerle ilgili bilgiler sunan çalışmada⁵¹ verili listede antikacı, litograf, kitapçı gibi meslek erbaplarının önemli oranda Avrupalı oluşu, özellikle bilginin tasvir edildiği tavan resmini yapanlar hakkında bir fikir verebilir.

47 Bk. Cornucopia, 2019. Sitede, "Serpuş Han" başlığı altında biri bu resim olmak üzere iki fotoğraf verilmiş, kısaca yapının konumu, tavan resminin Galileo'yu betimlediği belirtilmiştir.

48 Fotoğraflar için bk. Wikimedia, 2020.

49 Bk. Bildik, 1968, 3316; Eyice (1992), 518. Bu iki çalışmada bahsedilen tavan ve duvar resimlerine dair görsel kullanılmamıştır. Ancak, Demirçivi'nin makalesinde Büyük Yeni Han'daki bir odanın duvar ve tavan resimlerine yer verilmiştir. Bk. Demirçivi, 2000, 157-170; Okçuoğlu, 2017, 170-173.

50 Bk. İrez, 1990, 21-54. Bu kaynakta ağırlıklı olarak 18. yy. ikinci yarısında hüküm süren padişahların dönemlerinde yapıldığı değerlendirilen Rokoko üslubunda örnekler bulunmaktadır.

51 Fidan, 2005, 59.

KAYNAKÇA

- Ağır, A. (2009). *İstanbul'un Eski Venedik Yerleşimi ve Dönüşümü*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enst. Yay.
- Ahunbay, (2005). Decorative Coatings on Some Eighteenth Century Buildings in İstanbul, *Afife Batur'a Armağan*, 205-211.
- Akın, N. (1998). *19.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, İstanbul: Literatür Yay.
- Akis, M. (2014). Osmanlı Denizcilik Tarihi Açısından 1124H./1712M. Tarihli Ahidname ve 18. Yüzyıl Başarında Osmanlı- Ceneviz İlişkileri, *Uluslararası Piri Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Semp. Bildirileri 26-29 Eylül 2013*, Ankara: Türk Tarih Kurum Yay., Cilt:4, 1-16.
- Akozan, F. (1963). *Türk Han ve Kervansarayları*, Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I, İstanbul, 133-167.
- Arseven, C.E. (1989a). *Eski Galata ve Binaları*, (Haz. Dilek Yelkenci) İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Yay.
- Arseven, C.E. (1989b). *Eski İstanbul*, (Haz. Dilek Yelkenci) İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Yay.
- Arslan, H. (2005). *Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavan Göbekleri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Bareilles,B. (2003). *İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri*, (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: Güncel Yay.
- Beylié, L. (1903). *L'habitation Byzantine-Les Anciennes Maisons de Constantinople*, Paris: Grenoble: H. Falque & F. Perrin.
- Bildik, C. (1963). Büyük Yeni Han, İstanbul: *R.E.Koçu İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6. 3313-3316.
- Bilecik, G. (1998). *XVIII. Yüzyıl İstanbul Hanlarında Cephe Kuruluşları*, İstanbul Üni. Sosyal Bil. Enst., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Bulunur, K. İ. (2014). *Osmanlı Galatası (1453- 1600)*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.
- Cantay, G. (1994). Serpuş Hanı, *Dünden Bugüne İstanbul Ans.*, İstanbul: Tarih Vakfı ve Kültür Bak. Ortak Yay., Cilt:6, 532.
- Carbognano, C.C. (1993). *18. Yüzyılın Sonunda İstanbul*, İstanbul: Eren Yay.
- Ceco, S. (2012). *İstanbul'un 100 Hanı*, İstanbul: İBB Kültür AŞ. Yay.

- Cornucopia, (2019), *Serpuş Han*, <https://www.cornucopia.net/guide/listings/sights/serpus-han1/> (Erişim: 24.11.2019)
- Cuneo, P. (1989). Recenti Studi Italiani Sull'Architettura di Galata, *Quaderni di İstanbul 2*, Roma: Tipografia Don Basco, (Düz. Adelia Rispoli), pp. 49-64.
- Çelebi, E. (2003). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*: İstanbul, (Haz. S.Ali Karaman-Yücel Dağlı), Cilt:1, 2. Kitap, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Çelik, Z. (2017). *19. Yüzyılda Değişen İstanbul*, İstanbul: İş Bankası Yay. 3. Baskı.
- Çobanoğlu, A.V. (2009). Seyyid Hasan Paşa Külliyesi, *TDV İslam Ans.*, Cilt: 37, 60-62.
- Demirçivi, (2012). Un Exemple de Peintures Murales dans le Büyük Yeni Han a İstanbul, *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, Sayı:1, 157-170.
- Erksan, M. (1956). *İstanbul Hanları*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü, (Yayımlanmamış Lisans Tezi).
- Eroğlu, A. Ö. (1993). *Bir Ceneviz Kolonisinden İzler*, İstanbul: İstanbul İtalyan Kültür Merk. Yay.
- Ersoy, B. (1991). *İzmir Hanları*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Ersoy, B. (1994). Osmanlı Şehir-İçi Hanları Plan Tasarımı ile Cephe ve Malzeme Özellikleri, *Sanat Tarihi Dergisi*, 8, 75-97.
- Ersoy, E. & Uçar, H. (2015). Şehir-içi Hanlarında Süsleme, *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları*, İstanbul: Lale Yay., 39-58.
- Eyice, S. (1969). *Galata ve Galata Kulesi*, İstanbul: TTOK Yay.
- Eyice, (1991), Atıf Efendi Kütüphanesi-Mimari, *TDV İslam Ans.*, Cilt: 4, 61.
- Eyice, S. (1992). Büyük Yeni Han, İstanbul: *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 6, 518-519.
- Eyice, S. (2009). *Eski İstanbul'dan Notlar*, Küre Yay., 3. Baskı.
- Fidan, S. (2009). *Geçmişten Günümüze İstanbul Hanları*, İstanbul: İTO Yay.
- Güran, C. (1976). *Türk Hanlarının Gelişimi ve İstanbul Han Mimarisi*, İstanbul: VGM Yay.
- Horoz, M.A. (2019). 17. Yüzyıl Başlarında Galata'ya Gelen Ticari Ürünler ve Galata Gümrük Bölgesi, *Anasay*, 7, 137-156.

- İrez, F. (1990), Topkapı Sarayı Harem Bölümü'ndeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları, İstanbul: *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, Cilt:4, 21-54.
- Kallek, C. (2000). İmtiyâzât, *TDV İslam Ans.*, Cilt: 22, 242-245.
- Kuş, F. (2009). *Galata Surları*, Marmara Üni., Türkiyat Araştırmaları Enst., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Neligan, D. (2017-2020), Two European Carved And Painted Oak Coast Of Arms, *David Neligan Antiques*: <http://www.davidneliganantiques.com/product/two-european-carved-painted-oak-coats-arms/> (Erişim 27.01.2020)
- Okçuoğlu, T. (2017), *Hayalle Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi (XVIII-XIX Yüzyıllar)*, İstanbul: Ofset Yapımevi Yay.
- Ortaylı, O. (1968). İstanbul (Tarihi Eserler)-Galata, *MEB İslam Ansiklopedisi*, MEB Yay., Cilt:5/2, 1214/144-1215/157.
- Ortaylı, O. (1996). Galata, *TDV İslam Ans.*, Cilt:13, 303-307.
- Öncel, A.D. (2010). *Apartmentlar Galata'da Yeni Bir Konut Tipi*, İstanbul: Kitap Yay.
- Özkan, N. (200). Venedik Senatosu Sekreteri Pietro Busenello'nun İstanbul Gözlemleri (1742 - 1746) 'Lettere Informativie Delle Cose De' Turchi, İstanbul: *Osmanlı Araştırmaları*, Sayı: 20, 269-294.
- Refik, A. (1988). *Hicri Onikinci Asırda İstanbul Hayatı (1100-1200)*, İstanbul: Enderun Yayınları.
- Wellcomecollection, (2020), *Galileo Galilei (1564-1642) Oil painting by an Italian painter, 18th (?) century.*, <https://wellcomecollection.org/works/v6ux23p7/items> (Erişim: 27.01.2020.)
- Wikimedia, (2020), *Paintings of Galileo Galilei*, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_Galileo_Galilei (Erişim: 27.01.2020.)
- Yaşar, A. (2014). İstanbul Hanları- 18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl Başı, İstanbul: *I. Uluslararası Osmanlı İstanbullu Sempozyumu Bildiriler*, 29 Mayıs-1 Haziran 2013, (Ed. Feridun Emecen vd.), İBB Yay., 511-524.



Fot. 1: Hanın Doğudan Genel Görünümü



Fot. 2: Hanın Güneyden Genel Görünümü



Fot. 3: Cadde Tarafından Eski Tay Çıkmaçı



Fot. 4: Hanın Girişi



◀ **Fot. 5:**
Avludan Revakların
Görünümü

▼ **Fot. 6:** Profilli Taş
Konsollara Oturan Çıkmalar





Fot. 7: Revaklar



Fot. 8: Avlu ve Kapatılan Revak Kısımları



Fot. 9: Birinci Kat Revağından İkinci Kata Çıkan Merdiven



Fot. 10: Revağın Üst Örtüsü
Tonoz



Fot. 11: Tarih Kitabeli Pencere Alınlığı
ve Kuş Evinin Kalan Kısım



Fot. 12: Birinci Kat Pencere Alınlığı
Tarih Kitabesi



Fot. 13: Birinci Kat
Revağında
Odaların Girişi



Fot. 14: İkinci Kat
Revağında
Odaların Girişi



Fot. 15: Caddeye Bakan
Cepheden Detay



Fot. 16: Caddeye Bakan
Cephede Pencere
Alınlığında
Merdiven Motifi



Fot. 17: Caddeye Bakan
Yüzde Zemin
Kat Pencere
Alınlığında
Geometrik Motif



Fot. 18: Eski Tay Çıkmaızı
Zemin Kat Pencere
Alınlığı



Fot. 19: Eliptik Madalyon
İçindeki Resmin
Bulunduğu Oda



Fot. 20:
Birinci Kat
Köşe Oda
Tavan Resmi



Fot. 21:
Birinci Kat Köşe Oda
Tavan Resmi, Detay



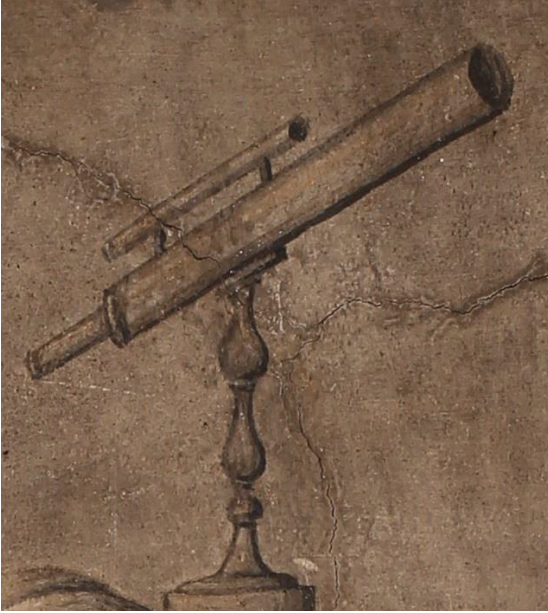
Fot. 22:
Birinci Kat Köşe
Oda Tavan
Resmi, Detay



Fot. 23: Birinci Kat Köşe Oda Tavan Resmi, Detay (Küre)



Fot. 24: Birinci Kat Köşe Oda Tavan Resmi, Detay (Açıölçer)



Fot. 25: Birinci Kat Köşe Oda Tavan Resmi, Detay (Teleskop)



Fot. 26: Birinci Kat Köşe Oda Tavan Resmi, Detay (Schpa)



Fot. 27: Birinci Kat Köşe Oda Tavan Resmi, Detay (Arma)



Fot. 28: 1830 Tarihli ve Fransız Menşeli Olduğu Belirtilen Ahşap Arma (Neligan 2017-2020)



Fot. 29: *Galileo Galilei*. 18. yy'da İtalyan Bir Ressamın Yaptığı Düşünülen Bir Tablo. Tuval üzerine yağlıboya. (Welcome Collection, 2020)]



Fot. 30: Eski Tay Çıkmağı'na Bakan Odadaki Tavan Resmi



Fot. 31: Tavan Resmi, Detay

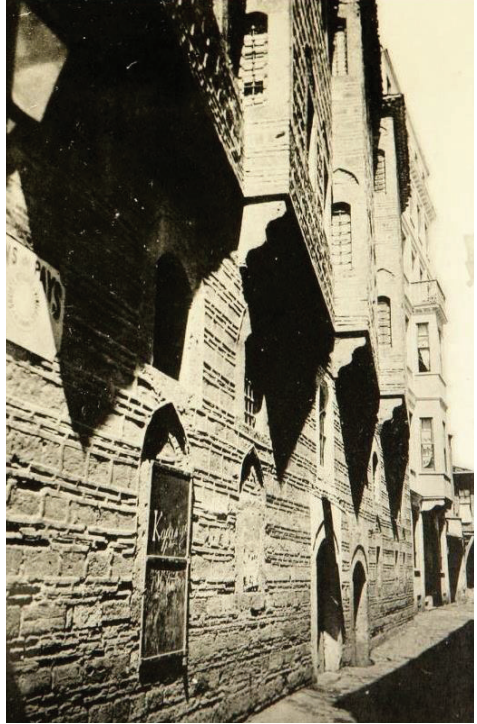


Fot. 32: Tavan Resmi, Detay



Fot. 33:

20. yy. Başlarında
Perşembe Pazarı Caddesi,
(Beylié, 1903, X)



Fot. 34:

Serpuş Han'ın Eski Tay Çıkmaızı
Cephesi, 20. yy. Başı
(Beylié, 1903, X)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

ARŞİV BELGELERİ İŞİĞİNDA 19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDAN 1894 DEPREMİ SONRASINA FETHİYE CAMİİ ONARIMLARI



REPAIRS OF *FETHİYE CAMİİ* FROM THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY TO POST-1894 EARTHQUAKE IN THE LIGHT OF OTTOMAN MANUSCRIPTS

Mine ESMER*

Arzu ULAŞ**

Öz

Bu makalede Fethiye Camii'nin 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyıl başına uzanan süreçteki onarımlarına ışık tutan arşiv belgeleri değerlendirilmiştir. 16. yüzyıl sonunda Orta ve Geç Bizans Dönemlerine ait iki kiliseden dönüştürülmüş olan Fethiye Camii, İstanbul'da, Fatih İlçesi'nin Çarşamba Sempti'nde yer alır. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nin Osmanlı Arşivi ve Atatürk Kitaplığı Evrak Koleksiyonu taranarak ulaşılan belgelerden yapının 1862, 1861-1874 yılları arası ve 1894 depremi sonrasında onarım gördüğü tespit edilmiştir. Bu belgelerden elde edilen bilgiler, yazılı kaynaklar, arşiv fotoğrafları ve yapının kendi üzerindeki izler ile karşılaştırılarak söz konusu süreçte yapının geçirmiş olduğu değişiklikler yorumlanmaya çalışılmıştır. Tarihi yapıların geçmiş onarımlarıyla ilgili yeterli bilgiye ulaşmak her zaman kolay değildir. Çok çeşitli bilgi kaynakları özenle taranarak çoğu zaman sadece ufak bir bilgi kırıntısı elde edilebilmektedir. Arşiv belgeleri, fotoğraflar üzerinden elde edilen bulgularla birleştirilince yapının geçirdiği değişikliklerin yorumlanmasında somut bir temel oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu belgeler dönemlerinin yaklaşım ve anlayış biçimlerinin öğrenilmesine, kullanılmış olan malzemelerin ve ihtiyaç duyulan tamirlerin niteliğinin anlaşılmasına katkı sunarlar. Bu makale kapsamında incelenen belgelerde görülmüştür ki: Emanet usulü ile bir ustaya/kalfaya teslim edilmiş olan bir yapının onarımı, o kişiye bir şey olması durumunda yapılamamaktadır. Bu bilgi, ilgili dönemde bir yapının onarımına yaklaşımı ortaya koyması açısından oldukça ilginçtir. Yapının 20. yüzyılda görülen son iki dönem kalem işi bezemesi, hünkâr kasrı ve son cemaat yeri çatısı onarımları ile minaresinin görünümündeki değişikliklerin değerlendirildiği bu makale koruma uzmanı bir mimar ile bir tarihinin ortak çalışması sonucu ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın disiplinler arası ortak çalışma ve işbirliğinin verimliliği konusunda da iyi bir örnek oluşturduğu düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: *Pammakaristos, Manastır, Kilise, 1894 İstanbul depremi, emanet usulü*

* Dr. Öğr. Üyesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniv., Mimarlık ve Tasarım Fak., Mimarlık Böl., İstanbul.
ORCID ID: 0000-0002-7589-1309 ♦ E-mail: mineesmer@yahoo.com

** Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniv., Kültürel Mirasın Korunması ve Yönetimi Prog. YL. Öğr., İstanbul.
ORCID ID: 0000-0003-4745-8644 ♦ E-mail: arzumulas@hotmail.com

Abstract

This paper tries to shed light on the repairs of Fethiye Camii, by archival Ottoman manuscripts. The Fethiye Camii, located at Çarşamba neighborhood in Istanbul, is known to have been converted to a mosque at the end of the sixteenth century from the two adjacent churches of the Pammakaristos Monastery belonging to the Mid and Late Byzantine Periods. Ottoman manuscripts dated to the second half of the nineteenth century including the post-1894 period from the Archives of the Presidency of the Republic of Turkey and Atatürk Library Manuscript Collection were examined and transcribed into the Latin alphabet. Consequently, it was determined from the related documents that the building was repaired in 1862, between 1861-1874, and after the 1894 earthquake. The information obtained from archival documents, compared with the traces on the structure, information through the written sources, and archival photographs helped in understanding and interpreting the past repairs for the above-mentioned period. There is not always sufficient and obvious information about past repairs of historic buildings. In other words, in many cases, a combination of various sources of data is used to drain crumbs of information. Therefore, archival documents, combined with the information obtained from photographs, provide a concrete basis for interpreting the changes in the structure. At the same time, they contribute to the comprehension of the approaches, the understanding of the period, as well as the quality and the number of materials used in which the relevant repair was done. As an output of the examination of the manuscripts, it is interesting to find out that the repair of a structure delivered to a craftsman as a force account work by the state cannot be accomplished in case the craftsman is not able to run the repair process due to any obstacle. Besides, the latest engravings in the Ottoman Period, repair of the roof of its sultan's lodge, and outer prayer hall and changes in the physical appearance of its minaret are discussed in this article in the light of the information obtained through the archival data. To conclude, this article which is a joint work of a conservation architect and a historian sets a good example for the efficiency of interdisciplinary collaboration and cooperation.

Keywords: Pammakaristos, monastery, churches, 1894 İstanbul earthquake, force account work

Giriş

İstanbul'un Fatih İlçesi'nde, Fener-Balat tarihi kentsel alanı içindeki Çarşamba Sementi'nde yer alan Fethiye Camii, 16. yüzyıl sonunda camiye dönüştürülen Orta ve Geç Bizans Dönemlerine ait iki kiliseden oluşur. Bu iki kilise bitişik olarak, ancak farklı iki evrede inşa edilmiştir; üçüncü bir evrede eklenmiş olan dışnarteks batı ve güney cepheslerini sararak, iki yapıyı birbirine bağlar. Doğu cephesine bitişik kubbeli ek ile minaresi de camiye dönüşümü esnasında yapıya ilave edilmiştir. (Şekil 1) Bu şekilde 20. yüzyıla erişen yapı, 1963'ten sonra ahşap bir konstrüksiyon ile bölünerek iki farklı işlev ile kullanılmaya başlanmıştır. Kuzey kilise ve dışnarteksin batı kolu cami işlevine devam ederken, güney kilise ve dışnarteksin güney kolu ise müze olarak kullanılmıştır. Yapının

çift işlevinden kaynaklı olarak, batı cephesinden camiye, güney cephesinden ise müzeye girilir. Bu yazı kapsamında Fethiye Camii'nin uzun tarihi içinde, 19. yüzyılın ikinci yarısından 1894 depremi sonrasına kadarki sürece ışık tutan Osmanlı Arşivi belgeleri detaylı olarak değerlendirilecektir. Bu belgelerden elde edilen bilgiler söz konusu elli-altmış yıllık süreç ile bu süreçte yapının geçirmiş olduğu değişiklikleri ve o dönemde yapının ele alınışı ile tamir edilme biçimini anlamamıza ve yorumlamamıza katkıda bulunmaktadır.

Yapının Konumu, İlk Adı ve İşlevi

Günümüzde, Katip Musluhittin Mahallesi sınırları içinde yer alan Fethiye Camii, 1890 ada, 34 parseldedir. Önceden kendi mahallesi de bulunan yapı, İstanbul'un Tarihi Yarımadası'nın 5. tepesi üzerinde oluşturulmuş geniş bir terastan Halic'e bakar. Fethiye Camii, Doğu Roma İmparatorluğu döneminde kentin XIV. *regio*'sunda, Meryem



Şekil 1: Fethiye Camii ve Müzesi, güney cephe (01.11.2010) (Esmer, 2012, 533)

adına kurulmuş olan Teotokos tis Pammakaristu Manastırı'nın iki kilisesinden dönüşmüştür.¹ (Şekil 2.) Manastırdan günümüze bu iki kilise dışında birkaç sarnıç ve bir mezar odası ulaşabilmiştir.² Kiliselerden kuzeydeki, Pammakaristos Manastırı'nın *katholikonu*-dur (esas kilise) ve Meryem'e adanmıştır; güneydeki mezar şapeli ise Vaftizci Yahya'ya adanmıştır.³

1 Eyice, 1995, 300.

2 Yapının evreleri ve bu evrelere ait kısımları ile ilgili daha detaylı bilgi için: Esmer, 2019.

3 Hallensleben, 1963-64, 128.



Şekil 2: 1566 - 1574 tarihleri arasında İstanbul'un eski planını gösteren DH_UMVM_75_17_5 numaralı haritada, yapının henüz patrikhane kullanımının devam ettiği dönemde olması nedeniyle Fethiye Camii yanında "Patriarchatu" yazdığı görülür.

Kuzey kilise planında, ana kubbenin altındaki kare mekanı (kuzey, güney ve batıdan olmak üzere) üç yönden saran tonozlu, basık dehlizler görülür. Eyice tarafından bu plan, Bizans mimarisindeki kilise yapıları içinde "dehlizli tip" olarak sınıflandırılmıştır.⁴ Ana kubbe, etrafını saran koridorun çatı seviyesi üzerinde bir kule gibi yükselmekte; orta mekan, kubbeyi taşıyan kemerlerin aynaları (*tympanalı*) içine açılan pencerelerle aydınlanmaktadır. Güney kilise ise Orta ve Geç Bizans dönemlerinde oldukça sık görülen dört sütunlu kapalı haç plan tipindedir.⁵ (Şekil 3.)

Yapı, 20. yüzyılda detaylı olarak inceleme yapmış olan araştırmacılar tarafından tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Bu araştırmacıardan Hallensleben, kuzey kilisenin yapım

4 Eyice, 1980, 22.

5 Eyice, 1980, 2.

tarihi için 11. yüzyılın ilk yarısını önerirken,⁶ Mango ve Hawkins ise kuzey kilisenin özenle işlenmiş cephesini göz önünde bulundurarak 12. yüzyılı salık vermişlerdir.⁷ Güney kilisenin bir mezar şapeli olarak 1320 civarında eklenmiş olduğu bilgisi, hem yapının üzerindeki ve içindeki yazıtlardan elde edilen, hem de tarihi kaynaklarda geçen bilgilerle örtüşür. Kuzey ve güney kiliseleri batı ve güneyden saran dışnarteksin ise, Hallensleben, 1326-1341 yılları arası eklenmiş olması olasılığı üzerinde durmuştur.

Yapının Camiye Dönüşümü ve 19. Yüzyıla Kadarki Tarihi Süreç Üzerine

Fetihten sonra yaklaşık 130 sene Patrikhane olarak kullanılan Pammakaristos Manastırı'nın, Sultan III. Murad döneminde (1574-95) Azerbaycan ve Gürcistan'ın fethi anısına Fethiye ismiyle camiye dönüştürülmesi kuzey kilisede büyük bir mekansal değişime neden olmuştur. Kibleye yönelen, mihraplı, üzeri kubbe örtülü bir bölüm, kaldırılan ana apsis ile *pastoforia* apsislerinin yerine eklenmiştir. Bu dönüşüm kapsamında bir minarenin eklenmiş olması olasılığı da kuvvetlidir. Zira, yapıyı 17. yüzyılda ziyaret etmiş olan Evliya Çelebi minaresinin varlığından bahseder.⁸ Yapının dönüşümünün tam tarihi ise günümüze kadar net olarak tespit edilebilmiş değildir. Söz konusu tarih Mango gibi bazı araştırmacılar tarafından 1587 olarak verilmişken, Ayvansarayı dönüşüm tarihi için Hicret'in 1000. yıldönümüne denk gelen 1590 yılını vermektedir.⁹ Neslihan Asutay-Effenberger ise bir el yazmasında rastladığı bir bilgiye dayanarak dönüşümün 1593'te devam ettiğini ileri sürer.¹⁰ Asutay-Effenberger'in bahsettiği el yazmasında bu tarihte yapının "Yahya Bey" adında bir "bina emini" olduğundan bahsedilmektedir.¹¹ Onarımın devam etmesinin sebebinin ya da en azından sebeplerinden birinin Tarih-i Selanikî I'de bahsi geçen bir deprem olduğu düşünülmektedir.¹² Böylece yapının dönüşümünün tamamlanmasının en azından 1593 yılını bulduğu anlaşılmaktadır.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nin Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı'nda bulunan A. {DVNSMHM.d.72/154 numaralı 21 Mart 1594 tarihli bir fermanla Fethiye Camii'nin etrafındaki boş arazilerin halka verilmesi hususunda usulsüzlük yaparak verilen miktardan fazlasını alan ve bu fazla araziye evi etrafında avlu olarak kullanmak isteyenlere izin verilmemesi ve avlularının bozulması istenmektedir. Bu belgeye dayanılarak 1594 tarihli belgede yapıdan Fethiye Camii olarak bahsedildiğinden, bu tarih itibarıyla artık camiye dönüşmüş olduğu söylenebilir. Bu belgeyi tasdik edebilecek 26 Ağustos 1595 tarihli, A. {DVNSMHM.d.73/831 numaralı ikinci bir fermanla ise Fethiye Camii'nin etrafında bulunan arsaların devlet eliyle satılması buyurulmuştur.

6 Hallensleben, 1963-64,134.

7 Mango & Hawkins, 1962-1963,329.

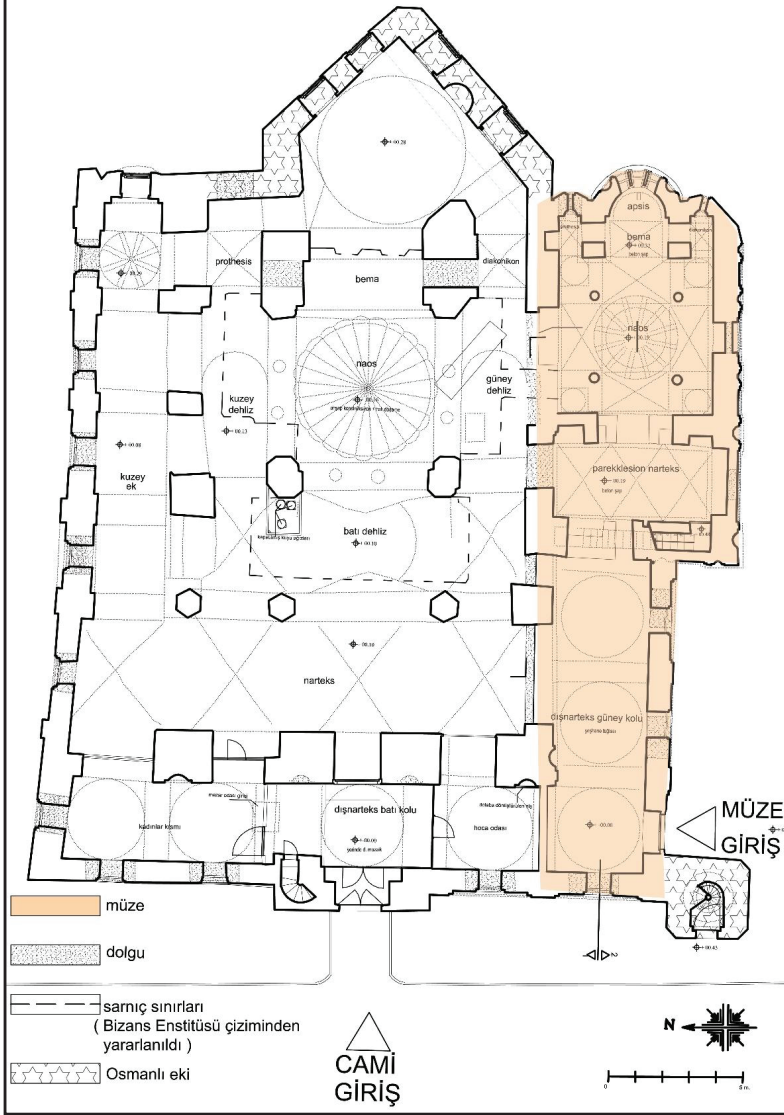
8 Karaman & Dağlı, 2008, 261.

9 Ayvansarayı 2001, 215.

10 Asutay-Effenberger 2007, 40.

11 Asutay-Effenberger 2007, 39.

12 İpşirli, 1989, 312-3.



Şekil 3: Fethiye Camii planı (Esmeser, 2013, 46.)

Ancak 1600 yılına ait Vakıflar Tahrir Defteri II’de, iki farklı yerde geçen “...*Patrîk Mahallesi*nde vaki’ kuyunun...”¹³ ve “...*hayât-ı Kenise-i Patrik ve tarîk-ı ‘âm*”¹⁴ ifadeleriyle, 1600 yılında hala yapıdan Patrik Kilisesi ve mahallesinden Patrik Mahallesi olarak bahsedilmesi kafa karıştırmaktadır. Bu durum, Asutay-Effenberger tarafından iki biçimde yorumlanmıştır.¹⁵ Bu yorumlardan ilki defteri tutan kişinin önceki defterden yapı ve sokak adlarını aynen geçirmiş olduğu biçimindedir. İkinci yorum ise o tarihte yapının dönüşümünün hala tamamlanmamış olduğu yönündedir. Hem Asutay-Effenberger’in görüşüne, hem de yukarıda bahsedilen iki arşiv belgesine istinaden birinci durum daha büyük olasılık taşımaktadır. Çünkü söz konusu fermanlarda yapıdan Fethiye Camii olarak bahsedilmektedir. (Bk. Tablo 1.)

Esemenli, İslam Ansiklopedisi’ne yazmış olduğu “Dalgıç Ahmed Ağa” maddesinde Fethiye Camii’nin Ahmed Ağa’nın başmimarlığı dönemine ait ruznamçede geçtiğini belirtir.¹⁶ Fakat tamirin niteliğine veya amacına yönelik bir bilgiden bahsetmez. Esemenli’nin bahsettiği ruznamçenin evrak numarası KK.d.07102.00058 olarak verilmiştir. Ancak bu ruznamçede tarih olmadığından Esemenli’nin yorumu olarak Dalgıç Ahmed Ağa dönemine atfedilmiştir. Eğer bu belge Ahmet Ağa’nın başmimarlığı dönemine ait ise de, söz konusu başmimarlığın 1598 yılında başlaması dolayısıyla yapının dönüşümü için bu tarihin çok geç olduğu ve III. Murad’ın saltanat devrinin de dışında kalması dolayısıyla söz konusu tamirin yapının camiye dönüşümü sonrasında ait olduğu düşünülmektedir. Ruznamçenin incelenmesi burada çok basit bir onarımdan söz edildiğini ortaya çıkarmıştır. Sözü geçen onarımda kullanılan malzemeler şöyle belirtilmektedir:

“Bazı mühimmatı cami-i şerifi Fethiye: bahayı kandili minare, kandili İstanbul, mismar (ağaç çivi),..., şem-i asel, kova-ı kebir, ...kandil, müşemma-ı beyaz, revganı zeytun, mismarı taban, teneke-i ahen (demir teneke), nühâs, teneke-i pirinç, divar-ı hammam ber veçhi maktu (götürü usulü), ücreti hamileye ve gayruhü”

Açıkça görülmektedir ki bu malzemelerle ancak basit bir onarım yapılmış olabilir.

Yapının 17. yüzyıldaki durumu ile ilgili kısıtlı bilgiye Evliya Çelebi’den, 18. yüzyıl onarımlarına ise Deniz Mazlum tarafından Osmanlı Arşivi belgelerinin değerlendirilmesine dayanan ayrıntılı bir makaleden ulaşılabilmektedir.¹⁷ 19. yüzyılın ilk yarısında Sultan Abdülmecid tarafından gerçekleştirilmiş olan kapsamlı onarımın belgesine ise yazarlar tarafından günümüze kadar tasnif edilmiş belgeler içerisinde rastlanmamıştır. 1845’te gerçekleştirilmiş olan bu onarımın bilgisine, cami giriş kapısı üzerinde yer alan kitabeden ulaşılmaktadır.¹⁸

13 Canatar, 2004, 662, kayıt no.3031.

14 Canatar, 2004, 683, kayıt no.3122.

15 Asutay-Effenberger, 2007, 38.

16 Esemenli, 1993, 431.

17 Mazlum, 2004.

18 Eyice, 1980, 23.

19. ve 20. Yüzyıllara Ait Onarım Belgeleri

1894 depremi öncesine ait belgeler

1862 Tarihli Belge

EV_d_17784_00008 numaralı, 8 Mayıs 1862 tarihli bir belgeye göre, “Çarşamba’daki Fethiye Cami-i Şerifi yıkılmaya yüz tutmuş olduğundan tamiri için emir verilmiştir”. Bu belgeden, 1845’teki Abdülmecid onarımı sonrasında aradan geçen 17 yıllık sürede yapıda onarım ihtiyacı doğmuş olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Ancak yıkılmaya yüz tutmak gibi ciddi bir hasar durumundan bahseden belgenin herhangi bir ekine rastlanmadığı için hasarın boyutu, o sene içinde tamirin gerçekleşip gerçekleşmediği hususları karanlıkta kalmaktadır.

Pertevniyal Valide Sultan Evrakından 19. Yüzyılın İkinci Yarısına Ait Belge

Atatürk Kitaplığı’nda rastlanan Pertevniyal Valide Sultan Evrakı’na ait PVS_Evr_01355 numaralı bir keşif defteri Fethiye Camii’nin 19. yüzyılın ikinci yarısında yapılmak istenen bir onarımına ışık tutmaktadır. Tarihsiz olan bu defterin Pertevniyal Valide Sultan Evrakına ait olması, defterin tarihinin büyük ihtimalle Pertevniyal’in Valide Sultan olduğu 1861-1874 yılları arasında düzenlenmiş olmasını düşündürür. PVS_Evr_01355 numaralı belgede Fethiye Cami son cemaat mahalli ve mahfil-i hümayun sakfı (çatısı) onarımında kullanılan malzemeler listelenmektedir. Bu belge, 1862 tarihli belgede sözü geçen hasarın bir kısmının onarımını gösteriyor olabilir. 1862 tarihli belgede yapının yıkılmaya yüz tutmuş olduğu ifade edildiğinden, sadece çatı onarımından bahsedilen PVS belgesinin bu hasarın ancak bir kısmının onarımını gösterdiği düşünülmektedir. Belgeye göre aşağıdaki kalemler için harcama yapılması gereklidir:

“kurşunun maunaya hammaliyesi, vezn için hamaliye, araba ve mauna ücreti, kereste bahası, kiremid nakliyesi, gövde sıvası, kurşuncu, duvarcı ve rençber yevmiyeleri”

Bu belgede bahsedilen ahşap hünkar kasrı 18. yüzyıl belgelerinde hiç anılmaz. Bu durum, 18. yüzyıl onarım belgelerini inceleyen D. Mazlum’a, kasrın 1845’teki Sultan Abdülmecid (hd. 1839-1861) onarımı sırasında eklendiğini düşündürmüştür.¹⁹ Ancak İstanbul’a 1836 yılında gelmiş olduğu bilinen Fransız arkeolog Albert Lenoir’a ait bir eskizde, Fethiye Camii’nin batı cephesi önünde bir takım ahşap ekler ve güney cephesinde de hünkar kasrına çıkış sağlayan geniş basamaklar görülmektedir.²⁰ Bu durumda Sultan Abdülmecid, var olan ahşap eklerin bir hünkar kasrına dönüştürülmesini ya da bir hünkar kasrı mevcut ise tamirini sağlamış olmalıdır. Fotoğraf teknolojisinin kullanılmaya başlaması ile birlikte, gravürlere ek olarak artık fotoğraflarla da görsel olarak belgelenen ve günümüze ulaşmamış olan hünkar kasrının ahşap konstrüksiyon bir

19 Mazlum, 2004, 169.

20 Esmer, 2019, 424.

Belge numarası	Hicri / Rumi Tarihi	Miladi Tarihi	Konusu
A. {DVNSMHH.d. 72/154	28 Cemaziyelahir 1002	21 Mart 1594	Fethiye Camii'nin etrafındaki boş arazilerin halka verilmesi hususunda ferman
A. {DVNSMHH.d. 73/831	20 Zilhicce 1003	26 Ağustos 1595	İstanbul'da Fethiye Camii'nin etrafında bulunan arsaların devlet eliyle satılması
KK.d.07102.00058	Tarihi yok	-	Ruznamçe'nin bir bölümünde Fethiye Camii ile ilgili basit bir onarımdan bahsedilmektedir
EV_d_17784_000 08	9 Zilkade 1278	8 Mayıs 1862	Çarşamba'da Fethiye Camii-i şerifi yıkılmaya yüz tutmuş olduğundan tamiri için emir verilmiştir
PVS_Evr_01355	Tarih yok	-	Fethiye Camii son cemaat mahali ve mahfil-i hümayun sakfi (çatısı) onarımında kullanılan malzemeler
İ.EV.14/ 4	20 Muharrem 1314	1 Temmuz 1896	Çarşamba pazarı civarındaki Fethiye Camii'nin zelzeleden hasar görmüş mekanlarının tamiri için 1312 (1894) senesi Vakıflar bütçesinden para ayrılması
ŞD. 183/24	21 Rebiülahir 1325	3 Haziran 1907	Çarşamba civarında Fethiye Camii'nin 312 bütçesinden ayrılan para ile onarımının gerçekleştirilememiş olduğu, caminin tamir ve kuşun masraflarının toplam 26.643 kuruş olarak 323 senesi bütçesinden ödenmesi
İ.EV.45/ 12	18 Cemaziyelahir 1325	29 Temmuz 1907	Fethiye Camii'nin deprem sonrası harap olduğu fakat bir önceki belgede de bahsedilen nedenlerle tamiratının gerçekleştirilemediği, ancak ekte sunulan keşif defteriyle birlikte 26642 kuruş masrafla yapılacak olan bu tamiratın 323 (1907) yılı bütçesinden gerçekleştirilmesinin onayı için padişaha takdim edildiği

Tablo 1: Makalede kullanılan arşiv belgeleri, tarihleri ve kısa özetleri.

yapı olduğu ve kasma güney cephesinden kagir merdivenlerle ulaşıldığı anlaşılmaktadır.²¹ Narteks üzerinde kuzey cepheye kadar uzun ve ince bir ahşap hol biçiminde uzanan kasır, dışnarteks güney kolu üzerine ve önüne de (güneyden) oturur. Kuzey kilise ana kubbesini taşıyan batı kemerinden caminin harimiyle bağlantısı ahşap bir cumba (hünkar mahfili) ile yapılmıştır.

21 Esmer, 2012, 158.

Dönemin Osmanlı yapı terminolojisinde, sofanın camiler için genellikle son cemaat mahallerini tanımlamada kullanıldığını açıklayan Mazlum, onarım keşfini incelediği 1729 tarihli bir belgeden “sofalar” olarak tanımlanan mahallerin tuğla döşeneceği bulgusuna ulaşmıştır.²² Sofalar Fethiye Camii için dışnarteksi düşündürmektedir.²³ Bugün güney kolunda hala şeshane tuğla döşeme bulunan dışnartekte, şeshane tuğlası bu döşemenin dışnarteksin batı kolunda giriş kapısının bulunduğu orta bölüme kadar devam ettiği ve kısmen içnarteksin en kuzey bölümünde de bulunduğu arşiv fotoğraflarından görülmektedir.²⁴ Belgede, sundurma çatılı, üstü kurşun kaplı ve önu ahşap direkli bir “taşra sofasının” (dış sofa) da bahsi geçer; bu çatının altında yuvarlak çitalı ve boyalı ahşap tavan olduğu ve dış sofanın çevresine taş döşeneceği de belirtilmiştir.²⁵ Van Millingen tarafından, bu dış sofa, şeshane tuğla döşeme izleri gördüğü için, yalnız temel duvarları kalmış üçüncü narteks olarak değerlendirilmiştir.²⁶ 1729’da bir onarım sözü konusuna göre bu tarihten önce eklenmiş olan sundurmalı bir son cemaat yeri olmalıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar ulaşan bu mahalin 1861-1874 arasında da bir onarım görmesi için keşif yapıldığı anlaşılmaktadır.

1894 Depremi Sonrası Onarımına İlişkin Belgeler

İstanbul’daki yapılarda büyük hasarlara yol açtığı bilinen 1894 depreminin Fethiye Camii’ne de zarar vermiş olduğu bilinmektedir. Yapının, deprem sonrası durumuna ışık tutan bazı belgeler bize bu konuda bilgi sunar. Bu belgelerden ilki, İ.EV.14/4 numaralı, 1 Temmuz 1896 tarihlidir. Belgeye göre “Çarşamba pazarı civarındaki Fethiye Camii’nin zelzeleden hasar görmüş mekanlarının keşfi yapılarak, “*mecidi 19 kuruşda 7 bin 65 guruş masrafla emaneten tamiri için 312 senesi (1894) Vakıflar bütçesinden para ayrılması*” istenmektedir.

Ancak ŞD. 183/24 numaralı, 3 Haziran 1907 tarihli ikinci bir belgeye göre, 1894 bütçesinden ayrılan para ile yapının onarımının gerçekleşmemiş olduğu anlaşılmaktadır:

“Belediye vasıtasıyla ve padişahın iradesiyle merhum Şükrü Efendi adında bir ustaya/kalfaya emanet edilen tamiratın, şahsın vefatı üzerine gerçekleştirmediği, bu nedenle camideki hasarın da geçen yıllar içinde artmış olduğu belirtilmiş. Bunun üzerine yeniden bir ihale yapılarak hazırlanan defterde belirtildiği gibi 1347 kuruşla kurşun tamirinden başka diğer mahallerin tamirati 25295 kuruşla müteahhit Vasilaki’ye verilmiştir. Onun da ölmesiyle tamirat işi oğlu Yorgi’ye kefalet ile verilmiştir. Keşif defterinde yazılı olan özelliklere göre sağlam ve dayanıklı bir şekilde yapmak üzere önceki izin kaydı silinerek caminin

22 Mazlum, 2004, 171.

23 Esmer, 2012, 157.

24 Esmer, 2012, 495-96.

25 Mazlum, 2004, 171.

26 Van Millingen, 1912, 149, levha: 50.

tamir ve kurşun masraflarının toplam 26.643 kuruş olarak maktuen 323 (1907) senesi bütçesinden ödenmesi kararlaştırılmıştır.”

Aynı yıla ait İ.EV.45/ 12 numaralı, 29 Temmuz 1907 tarihli diğer bir belgede, “*Fethiye Camii’nin deprem sonrası harap olduğu fakat bir önceki belgede de bahsedilen nedenlerle tamiratının gerçekleştirmediği, ancak ekte sunulan keşif defteriyle birlikte 26642 kuruş masrafla yapılacak olan bu tamiratın 323 (1907) yılı bütçesinden gerçekleştirilmesinin onayı için padişaha takdim edildiği*” belirtilmiştir.

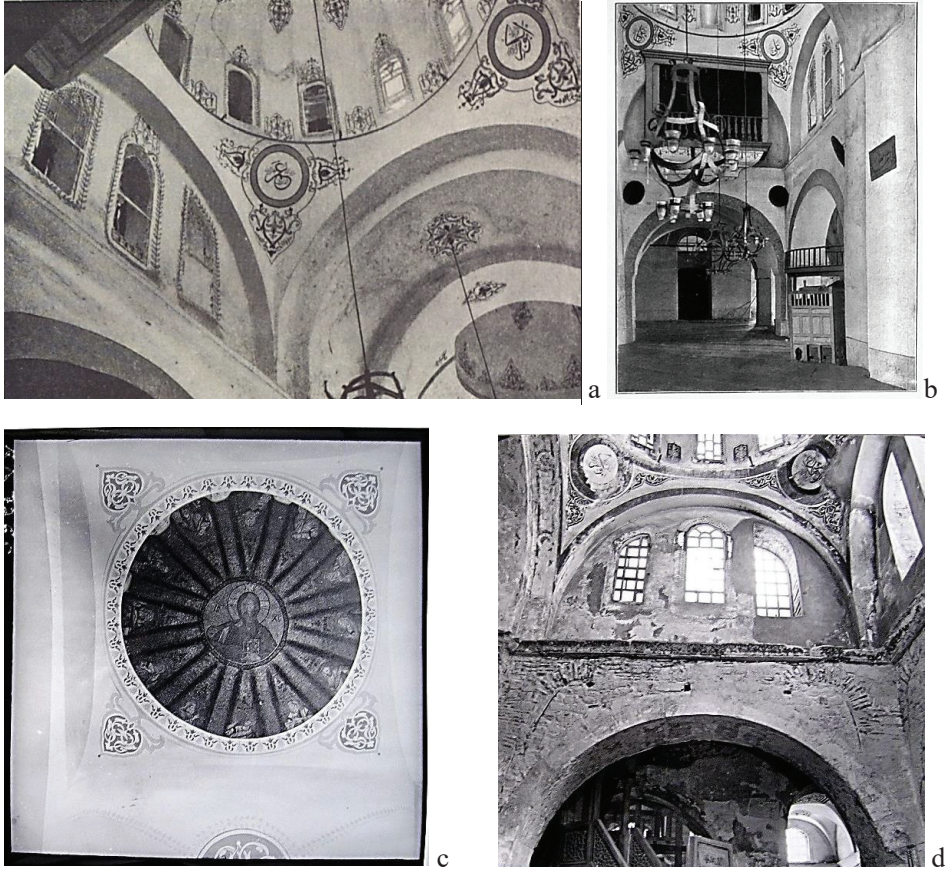
Değerlendirme ve Sonuç

Fethiye Camii’nin 19. yüzyıl onarımları için 1845’te geçirmiş olduğu Abdülmecid onarımı ile ilgili olarak giriş kapısı üzerindeki kitabe dışında belgeye rastlanamamıştır. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısına ait iki belge bize yapının 1862’de ve 1862-1874 yılları arasında onarım geçirdiğini göstermektedir. Belgelerden tarihsiz olan ancak Pertevniyal Valide Sultan Evrak’ına ait olması nedeniyle, kabaca 1861-1874 arasına tarihlendirilene göre ahşap hünkar kasrı ve son cemaat mahalli çatısının onarıldığı anlaşılmaktadır. Bu onarım sırasında Van Millingen tarafından üçüncü narteks olduğu düşünülen son cemaat mahalinin ayakta olduğu ve 18. yüzyıl belgelerinde bahsedilmeyen hünkar kasrından bahsedildiği görülmektedir.

1894 depreminde İstanbul’daki pek çok yapı gibi Fethiye Camii’nin de hasar görmüş olduğu ve sonrasında tamir edilmesi için keşif yaptırıldığı ancak bu onarımın çeşitli sebeplerle 1896’da onarım kararı çıkmasına rağmen 11 sene kadar hayata geçirilememiş olduğu ortaya çıkmıştır. Bu da bize dönemin onarımlarında yapının emanet edildiği kişinin önemini ve bu kişinin başına bir iş gelmesi durumunda onarım işinin de durduğunu göstermektedir.

Bu yazı kapsamında ele alınan belgeler ile 20. yüzyıl başı fotoğraflarında yapıda görülen iki farklı kalemişi bezeme ile ilgili de yorum yapabilme olanağı doğmuştur. Van Millingen ve Ebersolt’un 1912 ve 1913 tarihlerinde ilk basımları yapılan kitaplarında Kuzey Kilise ana kubbesinin pandantiflerinde görülen barok bezemenin büyük ihtimalle 1907 tamirati öncesine ait olduğu, 20. yüzyılda Osmanlı Dönemi’ne ait son onarımında Artamonoff ve 1957 Amerikan Bizans Enstitüsü fotoğraflarında görülen kalemişi bezemenin uygulanmış olduğu ve bu bezemenin 1957’de tamamen raspa edilene kadar yapıda mevcut bulunduğu sonucuna varılmıştır. (Şekil 4.)

Minaresinde de, bu makalenin incelediği dönem içinde, yaklaşık olarak 1877, 1890 ve 1910 yıllarına tarihlendirilebilen üç farklı görünüm saptanmıştır. (Şekil 5.) İncelenen arşiv belgeleri bu farklılıkların yorumlanmasını kolaylaştırmıştır. İlk dönem olarak ele alınabilecek 1877 yılına ait fotoğraflarda minarenin gövde-şerefe geçişindeki taş silmenin yukarısı ve bilhassa petek kısmı ince ve uzun görülmektedir. Külâhın da kısa ve konik olduğu izlenir. Paspates’in 1877 tarihli gravüründe de bu şekilde görülen



Şekil 4:

a. Ebersolt (Ebersolt, 1913, 233) ve b. Millingen'de 1907 tamiri öncesi bezeme (Van Millingen, 1912, 143, Levha: XXXVII.); c. R. Artamanoff (Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi Fotoğraf Arşivi, Fot. No: BF.P.2003.000965) ve d. Dumbarton Oaks Arşivi'nde 1907 sonrası en son Osmanlı onarımına ait bezeme (Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi Fotoğraf Arşivi, Fot. No: H57-916 2006.000268)

minarenin külahının,²⁷ 1894 depremi öncesinde soğan biçimli olarak yenilediği anlaşılmaktadır. Böylece 1894 depremi öncesi minare için incelenen dönemdeki ikinci farklı görünüş gözlemlenmektedir. Mimar Kemalettin'in 1910 civarında yeniden inşa ettiği bilinen medreseye dayanarak tarihlenebilen bir fotoğrafta, bu yazı kapsamında üçüncü bir dönem olarak ele alınabilecek görünüme ulaşılmıştır. Bu üçüncü dönemde

27 Paspates, 1877, 298.



a



b

Şekil 5: a. Aldülhamit Arşivi'nde Fethiye Camii (1877 ?), b. Sebah Joallier Fotoğrafi'nda Fethiye Camii (1894 öncesi), c. 1910 sonrası Fethiye Camii (VGM Arşivi) (arkadaki Mimar Kemalettin'e ait mektep binasından yola çıkarak tarihlendirilmiştir.)



c

1894 depremi hasarından sonra, minarenin gövdesinden üstünün yeniden yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu kez, gövde-şerefe geçişindeki konsol kısım ve petek boyu daha kısa tutulmuş; şerefe altındaki eğrisellik ise daha çok vurgulanmıştır. Önceki minarenin petek gövdesi düşey çubuklu iken, bu petek düşey çizgisiz ve tam yuvarlak olarak inşa edilmiştir. Ayrıca soğan biçimli külahı da daha tombulcadır.

Görüldüğü üzere arşiv belgeleri fotoğraflar üzerinden yapının geçirdiği değişikliklerin yorumlanmasında somut bir temel oluşturmaktadır. Aynı zamanda belgeler dönemlerinin yaklaşım ve anlayış biçimlerinin öğrenilmesine, kullanılmış olan malzemelerin ve ihtiyaç duyulan tamirlerin niteliğinin anlaşılmasına katkı sunarlar. Emanet usulü ile bir ustaya/kalfaya teslim edilmiş olan bir yapının onarımının o kişiye bir şey olması durumunda yapılamaması da yine dönemin bir yapının onarımına yaklaşımını ortaya koyması açısından ilginçtir. Osmanlı Dönemi'ne ait son iki onarımda kalemişi bezemelerin 19 ve 20. yüzyıllarda nasıl farklı biçimde uygulanmış olduğunu somut bir biçimde göstermesi açısından da makalenin bulguları önem taşımaktadır. Böylece yapının onarımlarına ve fiziksel görünümündeki değişikliklere daha detaylı bir biçimde ışık tutulabilmektedir. Son olarak bir tarihçi ile koruma uzmanı mimarın ortak çalışması olan bu makalenin, disiplinlerarası ortak çalışma ve işbirliğinin verimliliği konusunda da örnek oluşturduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Asutay-Effenberger, N. (2007). Zum Datum der Umwandlung der Pammakaristoskirche in die Fethiye Camii, *Byzantion*, 77, 32–41.
- Ayvansarayı, H. E. (2001). *Hadikatü'l Cevami, İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar*, Ankara: İşaret Yayınları.
- Canatar, M. (ed.). (2004). İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri II, 1009 (1600) Tarihli, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Ebersolt, J. (1913). *Les Eglises de Constantinople*, Paris: Ernest Leroux.
- Esmer, M. (2012). İstanbul'daki Orta Bizans Dönemi Kiliseleri ve Çevrelerinin Korunması İçin Öneriler, (Yayımlanmamış Doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Esmer, M. (2013). İstanbul'da Orta Bizans Dönemi'ne ait Üç Anıt ile Çevrelerinin Bütünleşik Olarak Korunması için Öneriler, *Tasarım+Kuram*, 15, 35–55.
- Esmer, M. (2019). Evaluating repairs and interventions of the Fethiye Camii through the perspective of contemporary conservation ethics and principles, *Adalya*, 22, 401-428.
- Esemenli, D. (1993). Dalgıç Ahmed Ağa, *TDV İslam Ansiklopedisi* (C.8, 431-432), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eyice, S. (1980). *Son Devir Bizans Mimarisi, İstanbul'da Palaiologoslar Devri Anıtları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Eyice, S. (1995). Fethiye Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C.1, 300-301) İstanbul: Tarih Vakfı ve Kültür Bakanlığı Yayını.
- Hallensleben, H. (1963-64). Untersuchungen zur Baugeschichte der ehemaligen Pammakaristoskirche, der heutigen Fethiye Camii in İstanbul, *Istanbul Mitteilungen*, 13-14, 128-93.
- İpşirli, M. (Ed.). (1989). *Tarih-i Selânikî I (971-1003/1563-1595)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karaman, S. & Dağlı, Y. (Ed.). (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Mango, C. & Hawkins, J. W. (1962-63). Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, *Dumbarton Oaks Papers*, 18, 319-333.
- Mazlum, D. (2004). Fethiye Camii'nin 18. Yüzyıl Onarımları, *Sanat Tarihi Defterleri* 8, *Metin Ahunbay'a Armağan, Bizans Mimarisi Üzerine Yazılar*,167-183.
- Paspates, A.G. (1877). *Byzantinai, Meletai: Topografikai kai Historikai*, Konstantinopolis: Koromela.
- Van Millingen, A. (1912). *Byzantine Churches in Constantinople, Their History and Architecture*, London: Macmillan and Company.

Arşiv Belgeleri

- A. {DVNSMHM.d.72/154 / 28 Cemaziyelahir 1002 / 21 Mart 1594.
- A. {DVNSMHM.d.73/831 / 20 Zilhicce 1003 / 26 Ağustos 1595
- KK.d.07102.00058 / Tarihsiz belge
- EV_d_17784_00008 / 9 Zilkade 1278 / 8 Mayıs 1862
- İ.EV.14/ 4 / 20 Muharrem 1314 / 1 Temmuz 1896
- ŞD. 183/24 / 21 Rebiülahir 1325 / 3 Haziran 1907
- İ.EV.45/ 12 / 18 Cemaziyelahir 1325 / 29 Temmuz 1907
- DH_UMVM_00075_00017_005_001
- Atatük Kitaplığı_Evrak Koleksiyonu_ Pertevniyal Valide Sultan Arşivi PVS_ Evr_01355 / Tarihsiz belge
- Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi Fotoğraf Arşivi, Fot. No: BF.P.2003.000965
- Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi Fotoğraf Arşivi, Fot. No: H57-916 2006.000268

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

YEREL MİMARLIK ÖRNEĞİ OLARAK SAFRANBOLU KÖY ÇEŞMELERİ*



VILLAGE FOUNTAINS IN SAFRANBOLU AS AN EXAMPLE OF LOCAL ARCHITECTURE*

Lütfiye GÖKTAŞ KAYA**

Elif ÖZDEMİR***

Öz

Suyun insanlar için fiziksel bir ihtiyaç olmasının yanı sıra beden temizliği ve ibadet gereği kullanılması tarih boyunca gerek su yapılarını gerekse su ile ilgili diğer bileşenleri önemli kılmıştır. Bu çalışmada Karabük ili Safranbolu ilçesine bağlı 64 köyde su mimarisine yönelik yapılan araştırmalar sonucunda belirlenen çeşmelerden 12 tanesi ele alınarak, yapılar mimari ve süsleme programları açısından değerlendirilmiştir. 9 tanesinde kitabe bulunan çeşmelerin tamamı 18-20. yüzyıllar arasına tarihlenir. Depolu ve deposuz olan çeşmeler cephe düzenlerine göre farklılık gösterir. İçlerinde taş süsleme açısından nitelikli örnekler vardır. Aktif olarak kullanılanların sayısı azınlıktadır. Araştırmalarımız sırasında Safranbolu merkezde sayısı 110'u bulan çeşme yapısı varken ilçenin tüm köylerinde bulunan çeşme sayısının merkezdekinin ¼'ü kadar olduğu belirlenmiştir. Köy çeşmeleri korunmuşluk açısından büyük oranda talihsizdir. Tescil çalışmalarının tarafımızca başlatıldığı çeşmelerden bazılarının uzun zaman alan bu süreçte yenilenmesi araştırmamızın sonuçları açısından üzücü olmakla birlikte önceki durumlarının belgelenmiş olması, bir kısmının koruma altına alınması ve farkındalık yaratma çabalarımıza olumlu dönüşler olması araştırmamızın çıktıları açısından oldukça önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Su mimarisi, çeşme, Safranbolu, yerel mimari, Osmanlı dönemi çeşmeleri

* Prof. Dr. Lütfiye Göktaş Kaya tarafından 2011 yılından itibaren Kültür ve Turizm Bakanlığı adına yürütülen “Karabük İli ve İlçeleri Yüze Araştırması Projesi” sonuçlarından üretilen bu çalışma, “Safranbolu Köy Çeşmeleri” başlığı ile 24-26 Ekim 2018 tarihinde 22. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu’nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Çizimler konusundaki yönlendirmeleri için Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Mutlu’ya teşekkür ederiz.

* This study has been produced from the results of the “Karabük Province and Districts Survey Project” which has been conducted by Professor Dr. Lütfiye Göktaş Kaya since 2011 on behalf of the Ministry of Culture and Tourism of Turkey. It was presented as an oral presentation at the “22nd International Symposium on Medieval and Turkish Periodexcavations and Research in Art History” (in 26 October 2018) under the title of “Safranbolu Village Fountains” but it hasn’t been published as full text. For his guidance on the drawings thanks to Dr. Lecturer Mehmet Mutlu.

** Prof. Dr., Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Karabük.
ORCID ID: 0000-0002-4979-9330 ♦ E-mail: lgoktaskaya@karabuk.edu.tr

*** Arş. Gör., Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Karabük.
ORCID ID: 0000-0002-1126-4875 ♦ E-mail: elif.ozdemir@karabuk.edu.tr

Abstract

In addition to being a physical need for people, the use of water for body cleansing and architecture in 64 villages of Safranbolu district of Karabük province, structures were evaluated in terms of architectural and ornamentation programs. All of the fountains, 9 of them have inscriptions, are dated between 18th and 20th centuries. Fountains with and without storage differ according to the facade layouts. In them, there are qualified examples of stone ornamentations. The number of those actively used is in the minority. During our research while there are 110 fountains in the center of Safranbolu, it was identified that the number of fountains in all the villages of the district was about ¼ of the center. The village fountains are largely unfortunate in terms of being preserved. Although it is regrettable that the results of the our research, some of the fountains whose registration works were initiated by us, were renewed during this long time period, it is very important for outcomes of our research that their previous situations were documented, the protection of some of them and the positive returns to our awareness- raising efforts.

Keywords: *Water architecture, fountain, Safranbolu, local architecture, fountains of Ottoman period*

GİRİŞ

Anadolu'ya geldikten sonra çeşitli bölgelere yerleşen Türkler, o bölgede daha önce yaşamış topluluklardan kalan çeşmeleri kullanmaya devam etmiştir. Ancak mevcut çeşmeler zaman ilerledikçe su ihtiyacına karşılık veremez hale gelince ya çeşmelerin boyutları büyütülmüş ya da yeni çeşmeler yapılmıştır.¹ Anadolu Türk mimarisinden günümüze gelebilen en erken tarihli çeşme Mardin Artukluları dönemine aittir. Çeşme Necmeddin İlğazi tarafından 1109-1122 yılları arasında yaptırılan bir külliye içindedir.²

Selçuklu Dönemi'nde çeşmeler sade bir mimari anlayış ile ele alınmışlardır. Günümüze gelebilen Selçuklu çeşmeleri medrese, han, tekke ve cami yapılarının giriş cephelerine, ana giriş kapısının yanındaki eyvana, yapıların önünden geçen yola ya da meydana açılan cephelere yapılmıştır. Bir yapıya bitişik olarak yapılan Selçuklu bağımlı çeşmelerinin dışında bağımsız olarak yapılmış çeşmeler de bulunmaktadır.³

1 Önge, 1997, 11.

2 Eyice, 1993, 278. Ara Altun tarafından ilki 1971 yılında basılan "Mardin'de Türk Devri Mimarisi" adlı yayında, 12. yüzyıla tarihlendirilen Mardin'deki en erken tarihli Artuklu yapılarından olduğu ifade edilen Eminateddin Külliyesi'nin cami, medrese, akıl hastanesi, hamam, çeşme, minare kalıntısı ve işlevi belirlenememiş çeşitli yapılardan oluştuğundan söz edilmektedir. Yapım tarihi göz önüne alındığında Anadolu'daki en erken tarihli çeşmenin bu külliye içinde yer alan çeşme olma olasılığı bulunmaktadır. (Altun, 2011, 69.) Aslanapa, 1991, 70-71'de yapının Anadolu'da yapılmış ilk külliye olduğuna vurgu yapmıştır.

3 Niğde Alâeddin Camii'nin doğu kapısının karşısında yer alan Niğde Ulu Camii Çeşmesi (1277) (Önge, 1997, 50), Afyon Çay ilçesinde Taş Medrese Çeşmesi (1278) (Önge, 1997, 51), aynı ilin Bolvadin ilçesindeki Alaca Çeşme (1278) (Önge, 1997, 52) bağımsız çeşmelere örnek oluşturur.

Yapılan araştırmalar bu dönem çeşmelerinin çalışma sistemlerine göre depolu olduğunu göstermektedir. 13. yüzyılda yaşanan Moğol akınları sonrası İlhanlılar'ın hâkim oldukları bölgelerde çeşme boyutlarının büyüdüğü görülmektedir.⁴ Bu süreçte sade mimari anlayışın dışına çıkan aksine zengin süsleme programına sahip olan çeşmeler de inşa edilmiştir. Sivas Gök Medrese'nin (1271-1272) cephesinde bulunan çeşme bu grubu örnekleyen çeşmelerdendir.⁵ Bunların yanı sıra "fiskiye" olarak adlandırılan çeşmeler Selçuklular döneminin su mimarisine kazandırdığı bir grup olarak sonraki dönemlerde de yapılmaya devam etmiştir.⁶

Osmanlı Dönemi'nde devletin büyümesi ile doğru orantılı olarak başkent Bursa'dan Edirne'ye oradan da İstanbul'a geçmesine kadar olan süreçte çeşme mimarisinde büyük gelişmeler kaydedilir. İstanbul'un fethinden sonra ilk yapılan ve 15. yüzyıl boyunca yapımına devam edilen çeşmelerde Selçuklu izleri ile karşılaşılır.⁷ Bu dönemde başkentte Selçuklu geleneğine bağlanan, genellikle küfeki taşından yapılmış, sade bir mimariye sahip, bir yapıya bitişik inşa edilen bağımlı ve tek cepheli çeşmeler yapılmıştır. Çeşmelerin cephesinde Selçukludan gelen sivri kemerli niş uygulamasının devam ettiği görülür.⁸ Selçuklu çeşmelerinde olduğu gibi genellikle depolu yapılmaya devam edilen çeşmeler çok cepheli çeşmeler için basamak oluşturmıştır.⁹

15. yüzyıldan sonra 16. yüzyılın ilk yarısında sade mimariye sahip çeşmeler İstanbul'da ve Anadolu'da yapılmaya devam eder.¹⁰ Yüzyılın ikinci yarısında mimaride ve süsleme programlarında değişiklikler ortaya çıkmaya başlar. Kitabe kemer altına yerleştirilir, kemer ve saçak arasındaki mesafe azalır. Çeşmelere dinlenme sekileri ve

4 Erzurum'da bulunan Hâtuniye Medresesi (Çifte Minareli Medrese)'nin giriş cephesinde, taçkapının doğusunda bulunan çeşme büyük boyutu ile bu durumu örneklerdir. Y. Önge (1997, 12) çeşmenin büyük boyutlarda yapılmış olmasına karşın sade bir cepheye sahip olmasını bağlı bulunduğu medresenin tamamlanamamış olması ile ilişkilendirir.

5 Aytöre, 1962, 48; Eyice, 1993, 279; Önge, 1997, 11; Denктаş, 2002, 876; Özkan, 2018: 346.

6 Bunlar; fiskiyeli teknenin zemine oturtulduğu ya da gömüldüğü ve fiskiyeli teknenin zeminden yükseltildiği çeşmeler olmak üzere iki şekilde yapılmışlardır. Bu tip çeşmeler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Önge, 1991, 99-116.

7 Aynur & Karateke'nin (1995, 51) Ayverdi, 1953, 63-68'den aktardığına göre: İstanbul'da yapılan ilk çeşmeler Rumelihisarı ile birlikte yapılan 1452 tarihli çeşmelerdir. İstanbul fethedildikten sonra yapılan kitabeli ilk çeşme ise Haseki'de Davud Paşa Camii (1495) çeşmesidir (Kara Pilehvarian, 2002, 248).

8 Kara Pilehvarian vd., 2000, 31; Kara Pilehvarian, 2002, 248.

9 Bu tip çeşmelere örnek olarak Isparta Yıllık Çeşmesi (Önge, 1997, 58) ile İstanbul Davud Paşa Çeşmesi (Kara Pilehvarian vd., 2000, 32) verilebilir.

10 Bu tip mimari anlayış ile yapılan çeşmelerin başkentte bulunan örnekleri İstanbul'da, Fatih'te Aşık Paşa Camii yakınında Şahruh Çeşmesi ve Aşıkpaşazâde Çeşmesi (Eyice, 1993, 283) iken Anadolu örnekleri Karaman'da Kilci Çeşmesi (Denктаş, 2000a, 26), Hacı Beyler Çeşmesi (Önge, 1997, 63), Kayseri'deki Oduncu (Çakaloz) Çeşmeleridir (Denктаş, 2000b, 47).

taslık nişi yapılmaya başlanır.¹¹ Çeşme kemer kilit taşına ve kemer köşeliklerine rozet ve gülçelerin; başkent yapılarının ayna taşlarına servi, lale, karanfil, palmet gibi motiflerin işlenmesi süsleme programındaki değişikliklerdendir. Edirnekapı Yakup Kethüdâ Çeşmesi, Eğrikapı Yatağan Çeşmesi bu motiflerin görüldüğü çeşmelerdendir.¹² Yine başkentte saray, köşk, kasr gibi sivil mimari örneklerinin pencere söveleri ya da duvar nişleri içine yerleştirilmiş süsleme amaçlı çeşmeler yapılmıştır. Topkapı Sarayı Sünnet Köşkü'nde bulunan çeşme bu tipe örnek oluşturur.¹³ Namazgahlı çeşmeler, meydan ve iskelebaşı çeşmeleri¹⁴ ve bu dönemde ortaya çıkan "suluk" adı verilen çeşmeler¹⁵ dönemin İstanbul'unda karşılaşılan farklı mimariye sahip çeşmelerdendir.

Çeşme mimarisi açısından 17. yüzyıl, 16. yüzyılın devamı olarak kabul edilebilecek bir dönemdir. Dinlenme sekilerinin bitiş seviyesinden başlayıp saçağa kadar devam eden silmeler ile çerçevelenen çeşmelerde cepheler vurgulanmış ve yapılar anıtsal özellik kazanmaya başlamıştır. Selçukludan gelen sivri kemerli çeşmelerin yapımı devam etmiş, kemer yüksekliği azaltılmış, saçak silmesi ile kemer arasındaki mesafe artmış, bu durum çeşmelerin daha büyük boyutlarda yapılmasına olanak sağlamış, bağımsız ve büyük boyutlu çeşmeler yapılmıştır. Eyüp'te bulunan Beyzâde Mehmed Efendi Çeşmesi 17. yüzyılın boyutları büyüyen çeşmelerine örnek oluşturur.¹⁶

Önceki dönemlerde ayna taşı etrafında yer alan süslemeler 17. yüzyılda ayna taşı etrafı dışında kemer içlerine ve kitabe yanlarına da yerleştirilmiştir. Kitabe, silmeler ile çevrili olarak ayrı bir bölüm haline gelmiştir. Sivri kemer farklı renklerdeki taşlarla örülerek cephede hareketlilik sağlanmış, bu hareketliliği artırmak için bazı çeşmelerde kum saati motifi kullanılmıştır.¹⁷

17. yüzyılda klasik mimari anlayış şemasına uygun olarak İstanbul'da yapılan çeşmelerin taşradaki yansıması daha sade biçimde olmuştur. Malatya-Hekimhan yolu üzerinde bulunan Dutluk Pınarı Çeşmesi sivri kemerli, kitabeli, ayna taşlı, oturma sekileri bulunan İstanbul klasik çeşme şemasının Anadolu'daki uygulamalarından biridir.¹⁸ Bu yüzyılda İzmir gibi daha büyük şehirlerde ise yoğun süsleme programına sahip çeşmeler yapılmıştır.¹⁹

11 Aytöre, 1962: 61; Önge, 1997.

12 Kara Pilehvarian, 2002, 248.

13 Denктаş, 2002, 876.

14 Denктаş, 2002, 876.

15 Önge, 1981, 115-116.

16 Aytöre, 1962, 61.

17 Kara Pilehvarian vd., 2000, 50; Kara Pilehvarian, 2002, 249.

18 Özkul Fındık, 2006, 104.

19 Kemeraltı'nda bulunan Kızlarağası Hanı'nın Çeşmesi ve Kemeraltı Camii'nin Çeşmesi gibi yoğun süsleme programına sahip çeşmeler yapılmıştır (Kuyulu, 2002, 1194; Acar, 2013, 2, 5).

18. yüzyılda yapılan İstanbul çeşmeleri daha çok bağımsız, meydan çeşmesi olarak ele alınmıştır. Kesme taş ile yapıp mermer kaplanan çeşmelerde sivri kemerin derinliği azalmış, yuvarlak kemer, kaş kemer, dilimli kemer kullanılır olmuştur. Çeşmenin su ile olan ilgisi azalmış yapının mimarisi ve süslemeleri dikkat çekmeye başlamıştır.²⁰ 17. yüzyılda olduğu gibi başkent İstanbul ve taşra yapıları arasındaki mimari ve süsleme farklılıkları bu dönemde kendini daha çok göstermiştir. İstanbul yapıları yoğun süsleme programlarına sahipken Anadolu çeşmeleri sadeliğini korumaya devam etmiştir. İstanbul yapılarında kemerlerde istiridye nişleri kullanıldığı görülmüş²¹ bunlar üç boyutlu etkisi yaratan ince çizgilerle ve kıvrımlı olarak yapılmaya başlanmıştır. Oval çerçeveler içinde hem okuma yazma bilmeyen halk hem de bilenler için çeşmeyi yaptıranla ilgili bir işaret olan tuğralar kullanılmıştır.²² Küp gövdeli çeşmeler yerine çokgen gövdeye sahip çeşmeler yapılması,²³ sahil çeşmeleri ve sütun çeşmeler olarak farklı türde çeşmeler ortaya çıkması yine bu dönemin özelliklerindedir.²⁴

Lale Dönemi'nde mermerden yapılan çeşmelerin sayısında artış meydana gelmiştir. Çeşmenin malzemesi mermer olunca süslemesi daha ince işçilikle yapılmış, bu işçiliğin ve malzemenin yapım maliyetleri yüksek olmasına karşın mermerden vazgeçilmemiştir.²⁵

Lale Dönemi sonrası Barok ve Rokoko akımlarının etkisi ile birlikte daha önce düz olan saçaklar dalgalı hatlı yapılmış,²⁶ III. Ahmed ve I. Mahmud dönemleri İstanbul'da sokak çeşmelerinin yapımının arttığı dönem olmuştur.²⁷

19. yüzyıla gelindiğinde önceki yüzyıllarda olduğu gibi yalnızca su ihtiyacını gidermek için çeşme yapılmamıştır. Öncelikle çeşme mimarisinde Avrupa etkili biçimler yaratılmaya çalışılmıştır. Dönemin İstanbul çeşmelerinde 18. yüzyılda kullanılan S ve C kıvrımlı kemerlerin yanında kemersiz ayna taşları kullanılmış; değişen üslupların etkisiyle klasik dönemde kullanılan sütunlardan farklı olarak korint, iyon ya da dor düzeninde sütunlar cepheleri sınırlandırmıştır. "II. Mahmud güneşi" olarak adlandırılan ışınsal tepelikler çeşmelere hareketlilik katmıştır. İlk olarak 18. yüzyılda karşılaşılan oval çerçeveler içinde tuğralar çeşme cephesine yerleştirilmiştir. Ampir üslup etkisi ile

20 Tansuğ, 1965, 93.

21 Kayseri Güzelköy (Nize) Mimar Mehmed Ağa Çeşmesi (Atak, 2014, 465), Uzunköprü Telli Çeşme (Çerkez, 2018, 413) istiridye niş kullanılan Anadolu çeşmelerine örnekler.

22 I. Abdülhamid döneminden itibaren çeşme kitabelerinde yaygın olarak görülmeye başlanan tuğra, su mimarisinde ilk olarak III. Ahmed döneminde yapılan Büyük Bend'de görülmüştür (Aynur & Karateke, 1995, 74).

23 Ödekan, 1992, 284.

24 Denктаş, 2002, 876.

25 Aynur & Karateke, 1995, 64.

26 Aytöre, 1962, 62.

27 Aynur & Karateke, 1995, 64.

çelenk, meşale, ok, kılıç, top, tüfek gibi askerlik ile ilgili olan motifler; Barok ve Rokoko etkisindeki çiçek, yaprak, rozet, perde, püskül motifleri kullanılmıştır. Yüzyılın yarısından sonra sadeliğe doğru gidilmeye başlanmıştır.²⁸

Anadolu çeşmeleri başkent çeşmelerinden özellikle süsleme kompozisyonu açısından oldukça farklıdır. İstanbul yapılarının yoğun süsleme özelliği taşra yapılarında kendini göstermez. Böylece 19. yüzyılda başkent üslubundan uzak bir taşra üslubu ile karşılaşılır. Kemer, taşlık nişi, ayna taşı, oturma sekilerinden oluşan çeşmelerde 18. yüzyılın süsleme özelliklerinin bir kısmı görülebilir. Çiçek, yaprak gibi bitkisel motiflerin yanında perde motifi ve mimari betimlemeler çeşmelerin cephesinde yer alır.²⁹

20. yüzyıl başında İstanbul'da yapılan çeşmelerin cepheleri daralmış, boyları uzamıştır. I. Ulusal Mimarlık akımı etkisiyle klasik dönemde görülen özellikte çeşmeler yapılmıştır.³⁰ Daha sonra vakıf suları belediyelere devredilince modern su şebekeleri kurulmuş ve evlere su dağıtımı gerçekleştirilmiştir. Modern şebekelerin kurulması sanat değeri olmayan çeşmelerin yapılmasına neden olmuştur.³¹

SAFRANBOLU KÖY ÇEŞMELERİ

Çalışmaya konu olan Karabük ili Safranbolu ilçesinin 64 köyü vardır. Bu köylerde belirlenen çeşmelerden mimari özellikleri, süsleme programları, günümüzdeki durumları göz önünde bulundurularak, çalışmada; Akören Köyü'nde 3, Aşağı Çiftlik Köyü'nde 2, Bostanbükü Köyü'nde 2, Gündoğan Köyü'nde 1, Hacılarobası Köyü'nde 1, Konarı Köyü'nde 2 ve Yazı Köyü'nde bulunan 1 çeşme ele alınmıştır.

Akören Köyü Cami Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi

Cami Önü ya da Hacı Halil Ağa Çeşmesi olarak adlandırılan yapı Akören Köyü'nde Aşağı Mahalle'de Akören Camii karşısında bulunur. Çeşme, cami ile birlikte tasarlanmıştır. (Fot. 1)

Talik hat ile yazılmış kitabesinde H 1288 (M 1871-72) tarihi olmakla birlikte bani bilgisine rastlanmaz. Çeşmenin yapım iznine ait H 1285 (M 1868-69) tarihli bir belgede bani adı olarak *Hacı Halil Ağa* geçer.³² (Fot. 2, Çiz. 1)

28 Kara Pilehvarian, 2002, 251.

29 İzmir Kemeraltı'nda Gaffarzâde Çeşmesi olarak da adlandırılan Çakaloğlu Hanı'nın Çeşmesi (Kuyulu, 2002, 1195; Acar, 2013, 6), 19. yüzyılın sonlarına tarihlenen Şükran Oteli'nin çeşmesi perde motifi bulunan çeşmelerdendir (Kuyulu, 2002, 1197; Acar, 2013, 9).

30 Ödekan, 1992, 286.

31 Eyice, 1993, 286.

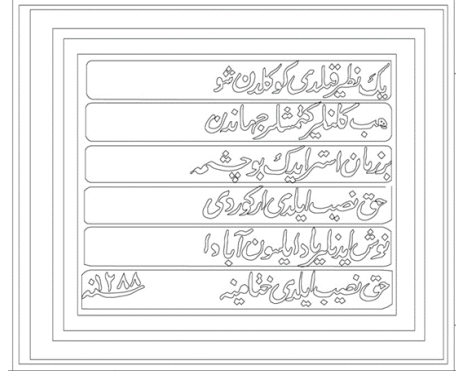
32 1916 Safranbolu doğumlu tarihçi Vali Nail Memik'in 1975 tarihini düştüğü yayınlanmamış notlarında cami ve cami önündeki çeşmenin banisinin olasılıkla Hacı Halil Ağa olduğu yazılıdır. Hacı Halil Ağa'nın kimliği araştırıldığında en yakın olasılık Kastamonu sancak beyliğine atanan Yeniçeri Ağası Halil Ağa ile karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte şahsın çeşme ile ilgisine ait net bir bilgiye ulaşılamamıştır.



Fot. 1:
Güneybatıdan
görünüş



Fot. 2: Kitabe

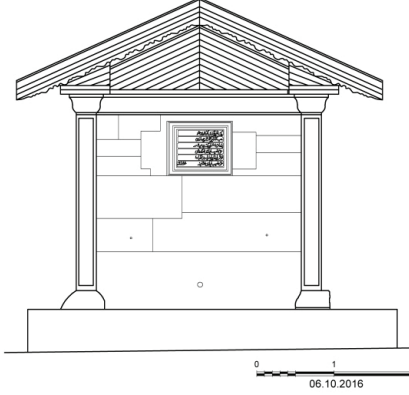


Çiz. 1: Kitabe çizimi³³

*Yek nazar kıldı gönülden şu cihânın halkına
Hep gelenler gitmişler cihândan Ruh-ı asl'ın mülküne
Bir zaman istedik bu çeşmenin inşâsına
Hak nasib eyledi ergördü hamd olsun murâdımıza
Nûş edenler yâd eyesin âbad ecdadlarımıza
Hak nasib eyledi hitamına bu ednâ kullarına Sene 1288*

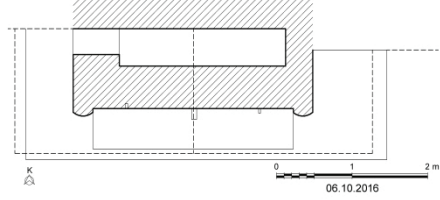
33 Çalışmanın çizimleri tarafımızdan yapılmıştır.

Ön cephesi düzgün kesme taş ile kaplanan çeşme depolu, bağımlı, tek ve kemersiz cephelidir. Cephe iki yanda yarım daire kesitli sütunlar ile sınırlandırılmıştır. Doğu sütun kaidesi tahrip olmuştur. Üç lülesi, yalağı ve testilik sekisi bulunmaktadır. Bu lülelerden batıda bulunan, günümüzde kapatılmıştır. Depo gözetleme penceresi batıdadır. Günümüzde işlevini sürdüren çeşme özgününde taş bir saçakla sonlanırken daha sonradan iki yana eğimli ahşap çatı ile örtülmüştür. (Fot. 3, 4; Çiz. 2, 3)



◀ Çiz. 2: Güney cephe görünüşü

▼ Çiz. 3: Rölöve planı



◀ Fot. 3:
Güney cephe
görünümü



▶ Fot. 4:
Güneybatıdan
görünüm

Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi

Çeşme Safranbolu'nun Akören Köyü'nde Kasımlar Mahallesi Çamaşırhanesi'nin yanında bulunur. (Fot. 5)

Sülüs hat ile yazılan kitabesine göre H.1221/M.1805-6 yılında Ali oğlu Ebubekir Efendi tarafından yaptırılmıştır (Fot. 6, çiz. 4).



Fot. 5: Güney cephe görünümü



Fot. 6:
Kitabe



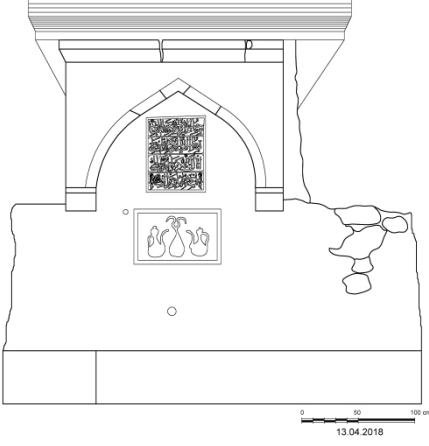
Çiz. 4:
Kitabenin
çizimi

*Sâhib-ül hayrât ve-l hasenât abd-ül-gaffâr
Sâhib-ül-ayar Ebubekir Efendi bin Ali
İnnallâhe bi keremet-il-hafî ve-l-celi
Sene ehâd-i mâ'teyi ve elif indallâh (1221/1805)*

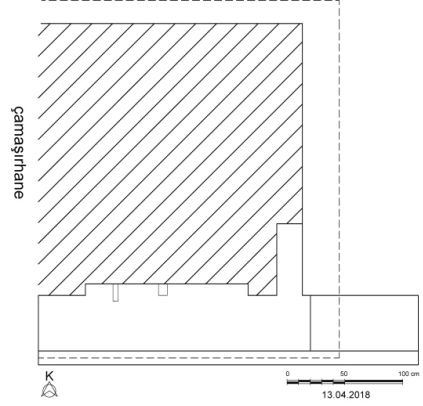
Ön cephesi düzgün kesme taş ile kaplanan çeşme depolu, bağımlı, tek cepheli ve teğet kemerlidir.³⁴ Cepheyi oluşturan teğet kemer iki yanda silindirik konsollar üzerine oturur. Bir sıra silme ile vurgulanmış, bu bölüm cepheden öne taşırılmıştır.

Çeşmenin iki lülesi ile ön cephe ve çamaşırhane duvarı boyunca uzanan “L” biçimli bir yalağı vardır. (Fot. 5, Çiz. 6) Günümüzde işlevini sürdüren çeşme özgününde taş saçakla sonlanırken daha sonradan 3 yönden taş saçak seviyesini aşan ahşap bir saçak eklenmiştir. (Fot. 7, Çiz. 5)

³⁴ Teğet kemer; üzengi hizasından dairesel olarak başlayıp üstte doğrusal bir hatta dönüştürerek üçgen biçiminde sonlanan kemer formudur.



Çiz. 5: Güney cephe görünüşü



Çiz. 6: Rölöve planı

Çeşmede kitabenin altında silme ile yapılmış bir çerçeve vardır. Çerçeve içinde, iki yanında tek kulplu, kapaklı, boyun kısmı daralarak sonlanan ibrikler arasında içine lale yerleştirilmiş bir vazo bulunur. (Fot. 8, Çiz. 5.)



Fot. 7: Güney cephe görünümü



Fot. 8: Süsleme ayrıntısı

Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi

Akören Köyü'nde Yukarı Mahalle Cami'nin batı duvarına bitişik olarak yapılan çeşmenin (Fot. 9, 10.) sülüs hat ile yazılmış 2 tane kitabesi bulunmakla birlikte bunlar onarım kitabeleridir. Yapım tarihine ait bilgi yoktur.



Fot. 9: Kuzeybatıdan görünüm



Fot. 10: Batı cephe görünümü

İlk kitabe H 1205 (M 1790-91) tarihinde Ebubekir Efendi tarafından yaptırılan onarımın kitabesidir (Fot. 11). İkinci kitabe ise H 1282 (M 1865-66) yılında halk tarafından yaptırılan onarıma aittir. (Fot. 12.)



Fot. 11: Güneydeki birinci kitabe

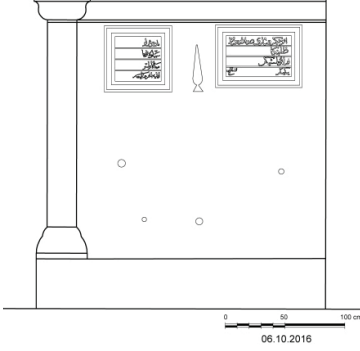


Fot. 12: Kuzeydeki ikinci kitabe

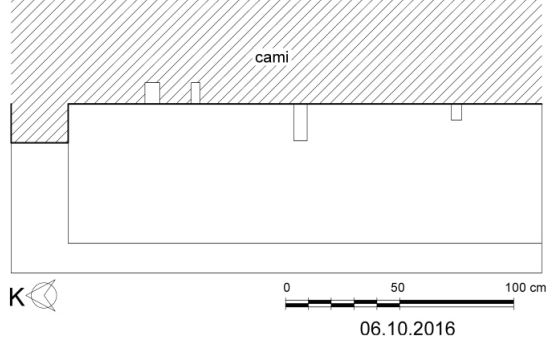
*Ebubekir Efendi sâhib-ül ayyar
Talebkâr-ı eltaf-ı biruzdegâr
Fena bulmuş iken bu çeşme temâm
Yeniden binâ kılındı etti imâr Sene fi 1205*

*Pek hoş oldu bu çeşmu Mevlânın ihsânı
Sebeb olan canların konula seyranına
Sağ olsun dünyada bekleş olanlar
Eyliye ahir inâyet server-i Enbiya şefââtine
Sene fi 1282*

Düzgün kesme taştan yapılan çeşme, deposuz, bağımlı, tek ve kemersiz cephelidir. Çeşmenin güneyini cami duvarı sınırlandırırken kuzeyinde dikdörtgen kesitli bir sütun vardır. Çeşmenin doğusu caminin altında bulunan çamaşırhaneye bitişik yapılmıştır. Günümüzde iki lülesi bulunmasına karşın kalan izlerden, özgününde dört lülesinin olduğu anlaşılır. Önünde bir yalağı bulunur. (Fot. 10, Çiz.8.)



Çiz. 7: Batı cephe görünüşü

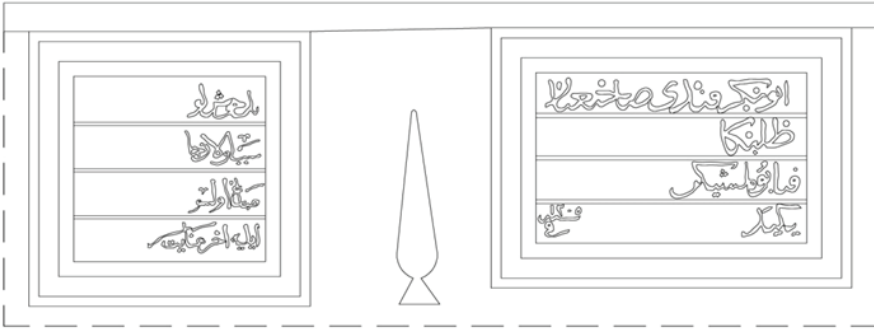


Çiz. 8: Rölöve planı

Çeşme, cami duvarına bitişik yapıldığı için yalnız taş bir saçakla sonlanmış, başka bir örtüye ihtiyaç duyulmamıştır. Günümüzde işlevini sürdüren yapı süsleme açısından sade tutulmuş, kitabelerin arasında bulunan servi motifi tek süsleme elemanı olmuştur. (Fot. 13, Çiz. 7, 9.)



Fot. 13: Kitabeler



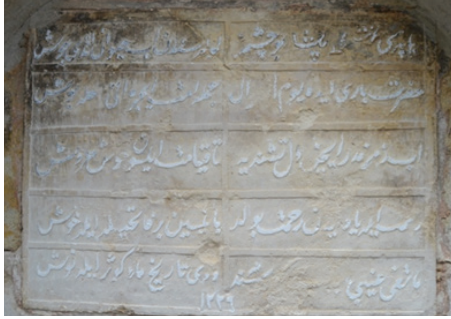
Çiz. 9: Kitabelerin çizimi

Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi I

Aşağı Çiftlik Köyü'nde bulunan çeşmede doğu cephede daire biçimli madalyon içinde “*fî 7 CA Sene 1199*” (M 18 Mart 1785) yazılıdır. (Fot. 15.) Ön cephede teğet kemerin üst bölümünde H 1229 (M 1813-14) tarihli talik hat ile yazılmış kitabesi vardır. (Fot. 14, Çiz. 10.) Bu kitabeye göre çeşme Sadrazam İzzet Mehmed Paşa tarafından yaptırılmış görülmektedir. Ancak Sadrazam İzzet Mehmed Paşa 1743 tarihinde doğup 1812 tarihinde ölmüştür. Sadrazamlık yaptığı dönemler 1794-98 yılları arasındır.³⁵ İlk bakışta tarihlerin birbirini tutmadığı görülür. Bu durumda iki olasılıktan söz edilebilir. Kitabede ay adı geçmediğinden belki aya göre 1812 yılının sonları olabilir. Bir diğer olasılık; çeşmenin fiziki durumundan kitabelik bölümü olduğu anlaşılacakla birlikte kitabe çevresi de dahil olmak üzere çeşmenin genelinde sonradan yapıldığı belli olan harç izleri görülmektedir. Buradan yola çıkarak kitabenin bu çeşmeye ait olmadığı düşünülebilir.

Düzgün kesme taştan inşa edilen çeşme, depolu, bağımlı, iki cepheli ve teğet kemerlidir. Doğü cephedeki teğet kemer güney cephedekinden alçak tutulmuştur. Teğet kemerler dışta bir sıra silme ile çerçeveslenerek vurgulanmıştır. (Fot. 16, 17; Çiz. 12, 13.)

İki cephede de birer lüle ve yalak vardır. Doğü cephedeki lüle diğerinden daha üst seviyede olduğundan tahliye amaçlı olabilir. Yalaklar güneydoğü cephede köşeleri yuvarlatılarak birbirine bağlanmıştır. Depo gözetleme penceresi batıdadır (çiz. 11). Özgününde taş saçakla sonlanan çeşme, sonraki dönemlerde ahşap üzerine sacla örtülmüştür (Fot. 17). Mimari olarak sağlam olmasına karşın günümüzde işlevini sürdürmemektedir.



Fot. 14: Kitabe



Çiz. 10: Kitabe çizimi

Yapdı İzzet Mehmed Paşa bu çeşmei | Lülesinden ab hayvan etdi cûş
Hazret-i Bâri ede yevm-i (...) | Cümle ümmet içre anı hulle-bûş
Ab-ı zemzemdir içen dil-teşneye | Ta kıyâmet eylesün cûş u hurûş
Rahmet ile yâd eden rahmet bula | Bânisin bir Fatihayla eyle hoş
“Mâ teğâ gaybî”ye (...) sened | Dedi tarih ma-i kevser eyle nûş
1229

35 Özcan, 2001, 560-561.



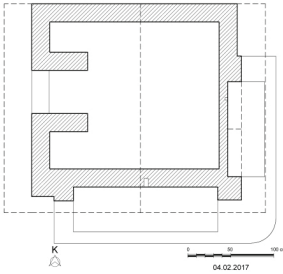
Fot. 15: Doğu cephedeki madalyon



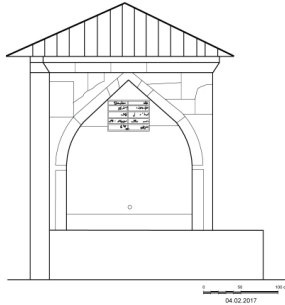
Fot 16: Güneydoğudan görünüm



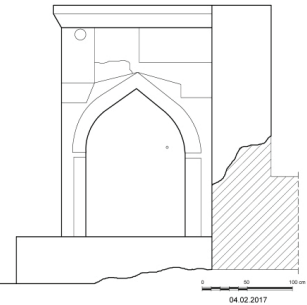
Fot 17: Güney cephe görünümü



Çiz. 11: Rölöve planı



Çiz. 12: Güney cephe görünüşü



Çiz. 13: Doğu cephe görünüşü

Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi

Aşağı Çiftlik Köyü'nde İbrahim Pehlivan'ın evinin bahçe duvarına bitişik olarak yapılan çeşmenin batı cephesi İbrahim Pehlivan'ın evinin giriş katına bitişik yapılan, depo olarak kullanılan bölümde bulunmaktadır. (Fot. 18, 20.)

H 1230 (M 1814-15) tarihli sülüs hatlı kitabesine göre Mehmed Bey ve kardeşi Hasan Ağa tarafından yaptırılmıştır. (Fot. 22, Çiz. 14.)



Fot. 18: Güneydoğudan görünüm



Fot. 19: Güney cephe



Fot. 20: Batı cephe



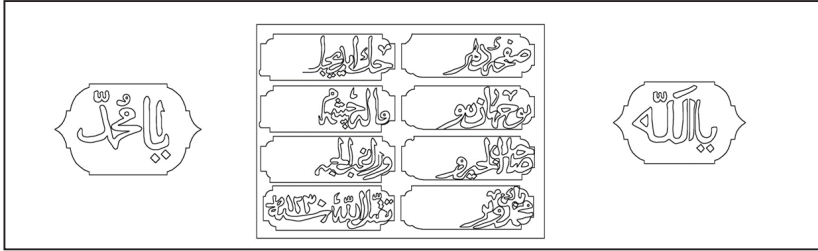
Fot. 21: Batı madalyon



Fot. 22: Kitabe



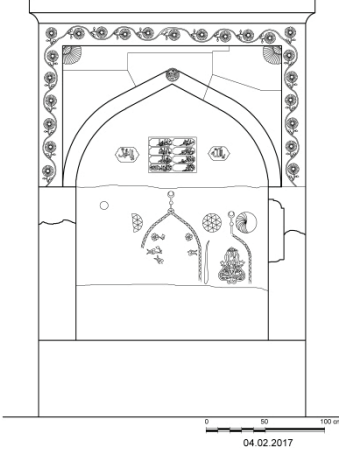
Fot. 23: Doğu madalyon



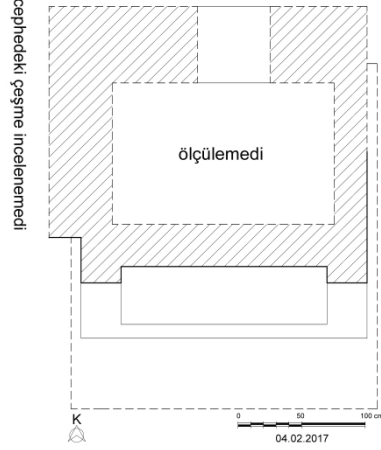
Çiz. 14: Kitabe çizimi

Safha-i dehri içere nâmu | *hak idecek rüzgâr*
Bu cihân bu yufân kala | *çeşmem yadigâr*
Sâhib-ül hayrât-ü vel hasenât | *ve râgibül cenneti vedderecâd*
Mehmed Bey ve biraderi Hasan Ağa | *tekâbbel Allahu sene 1230*

Ön cephesi ve İbrahim Pehlivan'ın evinin deposunda kalan cephesi düzgün kesme taşla kaplanan çeşme depolu, bağımlı, iki cepheli ve teğet kemerlidir. Cepheleri oluşturan teğet kemer iki yanda dikdörtgen kesitli ayaklara oturur. Teğet kemer dışta silme ile vurgulanmıştır. İki cephede de tek lüle ve yalak vardır. Özgününde taş bir saçakla sonlanan çeşmede günümüzde saçığın üzeri sac ile kapatılmıştır. (Fot. 19; Çiz. 15, 16.)

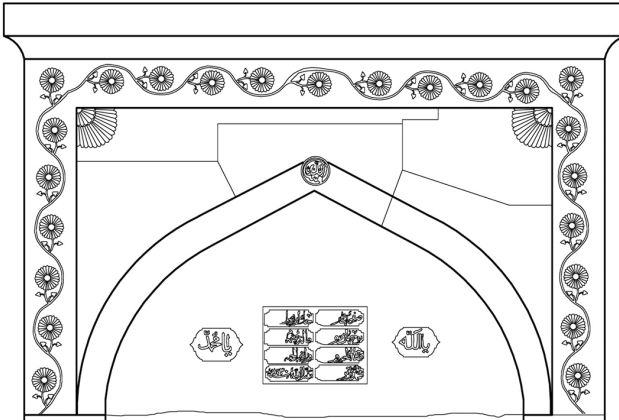


Çiz. 15: Güney cephe görünüşü

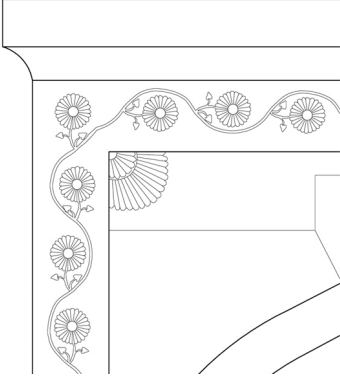


Çiz. 16: Rölöve planı

Çeşmede yoğun bir süsleme programı bulunmaktadır. Üç yönden kesintisiz devam eden kıvrım dallardan çıkan çiçekler ve yaprakların oluşturduğu kuşak çeşmeyi kuşatır. Köşelerde yelpaze motifleri yer alır. (Fot. 24, çiz. 17, 18.)



Çiz. 17: Süsleme ayrıntı çizimi



Çiz. 18: Süsleme ayrıntı çizimi



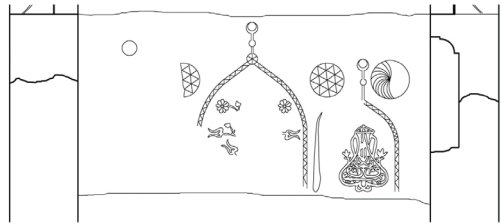
Fot. 24: Süsleme ayrıntı

Teğet kemerin içinde kitabenin iki yanında kenarları iç bükey yaylardan oluşan madalyonlar bulunur. Bunlardan doğuda bulunanın içinde “Ya Allah” (Fot. 23, Çiz 14), batıda bulunanda ise “Ya Muhammed” yazılıdır. (Fot. 21, Çiz. 14.) Süslemenin yoğun olduğu bir başka bölüm kemer içidir. Burada alt bölümde; iki tanesi tam görülen, batıda görülebilen izler ve kompozisyon değerlendirildiğinde üçüncüsünün de olması gereken teğet kemerler vardır. Ortada çerçevesini zikzakların oluşturduğu ve diğerlerinden daha yüksek tutulan teğet kemer içinde olasılıkla bir vazodan çıkan çiçekler kabartma tekniğinde betimlenmiştir. Doğudaki teğet kemer de ortadaki gibi zikzaklardan oluşturulmuş, içine resimli yazı denilebilecek türde bir ibrik motifi yerleştirilmiştir. İki teğet kemerin ortasında alt seviyede servi motifi, üst seviyede içleri geometrik desen ile doldurulmuş daire biçimli rozetler vardır. Teğet kemerler üstte kilit taşları noktasında birer alemle sonlanmıştır. (Fot. 25, Çiz. 19.)

Mimari olarak sağlam durumda olmasına karşın günümüzde işlevini sürdürmemektedir.



Fot. 25: Kemer içi süsleme ayrıntı



Çiz. 19: Kemer içi süsleme ayrıntı çizimi

Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi

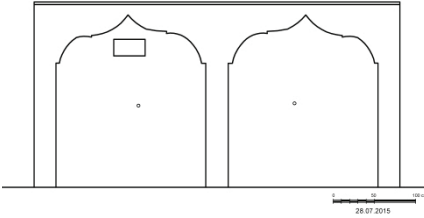
Safranbolu'nun Bostanbükü Köyü'nde köy merkezinde yer alan çeşme 2015 yılı araştırmaları sırasında tespit edilmiş, başvurumuz üzerine tescil çalışmalarının yürütüldüğü sırada cephesi mermer ile kaplanarak özgünlüğünü kaybetmiştir. Depolu, bağımlı, tek cepheli ve kaş kemerlidir. Cephede yan yana iki kaş kemer bulunur. (Fot. 26, 27, Çiz. 20-23.) Kaş kemerlerin ortasında günümüz Türkçesi ile yazılmış kitabesi vardır.



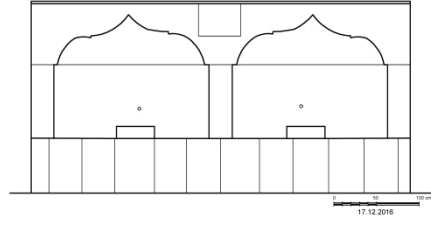
Fot. 26: Güney cephe görünümü (2015)



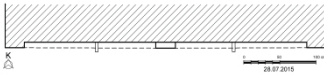
Fot. 27: Güney cephe görünümü (2016)



Çiz. 20: Güney cephe görünüşü (2015)



Çiz. 21: Güney cephe görünüşü (2016)



Çiz. 22: Rölöve planı (2015)



Çiz. 23: Rölöve planı (2016)

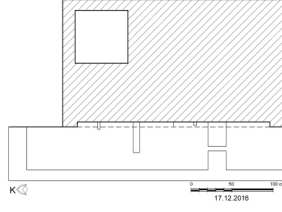
Marsilya kiremidi ile örtülü olan yapının önünde çeşmenin genişliği kadar yapılmış bir yükselti ile lüle altlarına yerleştirilen dikdörtgen biçimli iki tane küçük su gideri vardır. Günümüzde işlevini sürdürmektedir.

Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Hamza Çeşmesi

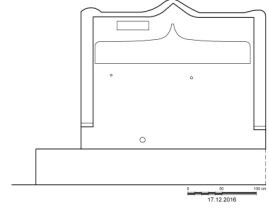
Bostanbükü Köyü Merkez Mahallesi'nde bulunan çeşmenin kitabeliği bulunmasına karşın kitabesi yoktur. Depolu, bağımlı, tek cepheli ve kaş kemerlidir. Cephede kaş kemer ile derin olmayan bir niş oluşturulmuştur. Üç lülesi ve yalağı vardır. Cephedeki kaş kemeri tekrarlayan bir tepelikle sonlanır. (Fot. 28, Çiz. 24-25.) Depo kapağı arka bahçededir. Günümüzde işlevini sürdürmektedir.



Fot. 28: Batı cephe görünümü



Çiz. 24: Rölöve planı



Çiz. 25: Batı cephe görünüşü

Gündoğan Köyü Çeşmesi

Gündoğan Köyü Çamaşırhanesi'nin güneyine bitişik olarak yapılan çeşmenin H 1325 (M 1907-8) tarihli sülüs hat ile yazılmış bir kitabesi bulunur. (Fot. 30.) Bani bilgisinin olduğu bölüm tahrip olduğundan okunamamıştır. Okunan bölümde Hud Suresi 114. Ayet'ten "...iyilikler kötülükleri götürür..." bölümünün yazılı olduğu anlaşılır. Kitabenin doğusunda resimli yazı olarak adlandırılabilir bir ibrik "maşallah" yazısı ile oluşturulmuştur.



Fot. 29: Güney cephe görünümü



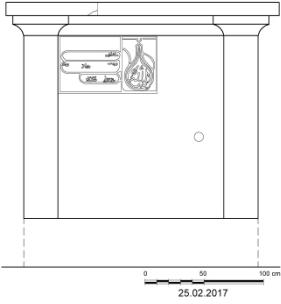
Fot. 30: Kitabe

İnne'l-hasenâti yüzhibne's-seyyi'ât

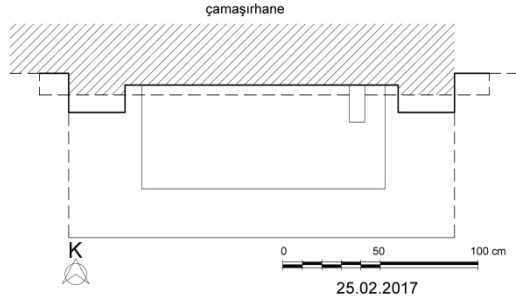
(...)

Hayrâtdır

Sene H.1325- Sene R. 1322



Çiz. 26: Güney cephe görünüşü



Çiz. 27: Rölöve planı

Depolu, bağımlı, tek ve kemersiz cephelidir (Fot. 29, Çiz. 26). Kitabenin ve lülenin olduğu iki tarafı sınırlanmış olan bölüm çeşmenin özgün bölümüdür. Cephe bitiminde taş saçak ve sütun/paye başlıklarını görmek mümkündür (çiz. 26, 27). Ancak günümüzde çeşme batı yönde çamaşırhanenin duvarını ve doğu yöndeki taş duvarı kaplayacak biçimde fayans ile kaplanmıştır. Deposu ve depo gözetleme penceresi çamaşırhanenin içinde olan çeşme günümüzde işlevini sürdürmektedir.

Hacılarobası Köyü Çeşmesi

Hacılarobası Köyü meydanında bulunan çeşmenin güney cephesinde bulunan kilit taşına 1961 tarihi yazmakla birlikte edinilen sözlü bilgilerden çeşmenin daha erken tarihlerde yapıldığı ve banisinin Mustafa Ögünç olduğu öğrenilmektedir.

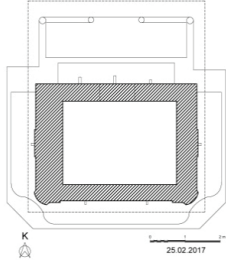
Depolu, bağımsız, dört cepheli ve karma cephelidir. Kuzeyde dört, doğu ve batı cephelerde üç, güney cephede ise iki taşıyıcı olan çeşmede kuzey cephede yanlardaki taşıyıcı araları zeminden 70 cm yüksekliğe kadar korkuluk yapılırken orta bölüm korkuluksuz, açıktır. (Fot. 31; Çiz.28.) Güney cephede bir teğet kemer bulunur. (Fot. 32.)



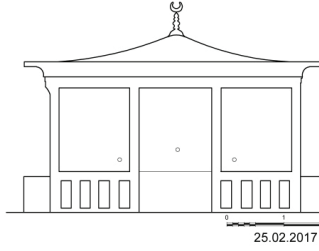
Fot. 31: Kuzey cephe görünümü



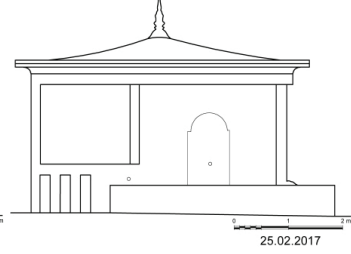
Fot. 32: Güney cephe görünümü



Çiz. 28: Rölöve planı



Çiz. 29: Kuzey cephe görünüşü



Çiz. 30: Batı cephe görünüşü

Çeşmenin doğu ve batı cepheleri simetrik olarak düzenlenmiştir. Bu cephelerde yüzeyden dışa taşkın yuvarlak kemerli lüle aynaları bulunur. (Çiz. 30.)

Tüm cepheleri dolaşan yalak bölümünün güneydoğu ve güneybatı köşeleri pahlanmıştır. Kuzey yöndeki hariç (Çiz. 29), diğer yönlerdeki yalaklar birbiri ile bağlantılıdır. (Çiz. 28.) Kuzeyde üç, güneyde iki, doğu ve batı cephelerde birer lülesi bulunur. Depo gözetleme penceresi kuzey cephededir. Cephelerin üzerinde kademeli olarak genişleyen üç sıra silme yer alır. Silmelerin bittiği yerde alemli basık kubbesi başlar. (Fot. 31, Çiz. 29, 30.)

Güney cephe süsleme açısından zengindir. Kemer köşeliklerinde kemere doğru yönelmiş dallar ve bunlardan çıkan yapraklar ve çiçekler bulunur. Teğet kemerin kilit taşının üzerinde, iki sıra silme genişliğinde taştan yapılan hilal motifi de süsleme elemanlarındandır. (Fot. 32.)

Günümüzde işlevini sürdüren çeşmede kuzey cephe dışındaki cephelerde ilk sıra silme üzerine üçgen taş parçalarının yan yana yerleştirilerek oluşturulduğu hareketlilik aynı zamanda süsleme unsuru olmuştur.

Konarı Köyü Camii Çeşmesi

Konarı Köyü'nde camiinin kuzey cephesine bitişik olarak yapılmıştır. (Fot. 33.) Banisi ve yapım tarihi bilgileri yoktur.

Deposuz, bağımlı, tek ve kemersiz cephelidir. Duvardan dışa doğru taşıntılı olarak yapılan çeşmenin bir lülesi ve zemin seviyesinin altında yalağı vardır. (Fot. 34, Çiz. 32.)

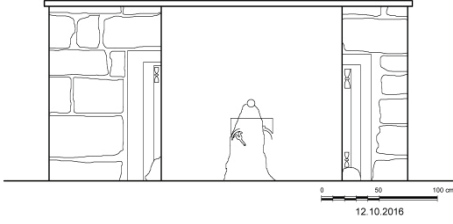
Cephede niş oluşturan bölümlerin köşelerinde tek parça blok taşlar yer alır. Taşların içe bakan köşelerinde kum saati motifi bulunur. Aynalıkta dalgalı kemer içinde olasılıkla bir vazodan çıkan lale motifi göze çarpar. (Fot. 34, Çiz. 31.) İnce bir silme ile sonlanan yapı günümüzde işlevini sürdürmektedir.



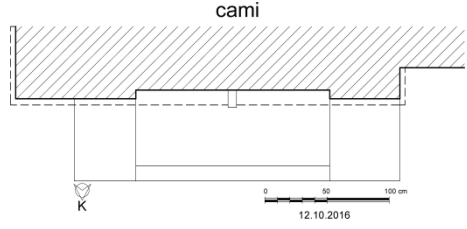
Fot. 33: Kuzeybatıdan görünüm



Fot. 34: Kuzey cephe görünümü



Çiz. 31: Kuzey cephe görünüşü



Çiz. 32: Rölöve planı

Konarı Köyü Meydan Çeşmesi

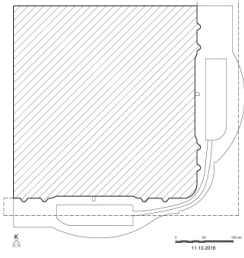
Konarı Köyü'nde köy meydanında bulunan çeşmenin tarih ve banisi bilgisi belli değildir. Depolu, bağımsız, iki cepheli ve kemersiz cephelidir. Depo penceresi görünmemesine karşın mevcut planından depolu olduğu düşünülür. İki cephede birer lüle ve yalak bulunur ve yalaklar birbirleri ile bağlantılıdır. (Fot. 35, Çiz. 33.) Üzerinde içbükey yaylardan oluşan saçak ince bir silme üzerine gelir. Silme altında taştan yapılmış dilimli bir kuşak hem hareketlilik sağlar hem de süsleme özelliği taşır. (Fot. 36.) İki cephede de bu kuşağın alt orta bölümünde birer yıldız motifi bulunur.



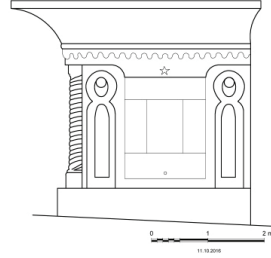
Fot. 35: Güneydoğudan görünüm



Fot. 36: Doğu cephe görünümü



Çiz. 33:
Rölöve planı



Çiz. 34:
Doğu cephe
görünüşü

İki cephe simetrik düzenlenmiştir. Cephelerin iki yanında, üst bölümleri düğümlü dikdörtgen silmeler bulunur. Düğüm içlerinde birer tane kabara vardır. Güneydoğu köşede bir burmalı gömme sütun yer alır. (Fot. 36, Çiz. 34.) Mimari olarak sağlam durumda olmasına karşın günümüzde işlevini sürdürmemektedir.

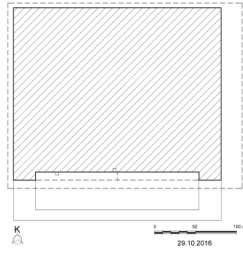
Yazı Köyü Çeşmesi

Yazı Köyü'nde hamamın karşısında bulunan çeşmenin üstünde dörtgen bir kitabesi yer almakla birlikte kitabe bani ve tarih bilgisi içermez. (Fot. 39.) Ön cephesi düzgün kesme taşla kaplanan çeşme depolu, bağımlı, tek cepheli ve teğet kemerlidir. (Fot. 37, Çiz. 35.) Depo kapağı görünmemesine karşın mevcut planından depolu olduğu anlaşılır.

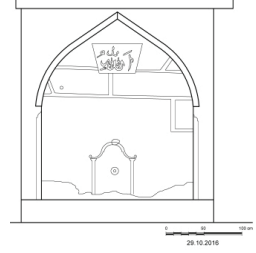
Ön cephede dıştan bir sıra silme ile çevrili teğet kemer iki yanda ayaklara oturur. İki tane lülesi ve bir yalağı olan çeşmede batı yöndeki lüle daha üst seviyede bulunduğundan tahliye amaçlı olmalıdır. Diğer lüle günümüzde işlevsizdir. Aynalık bölümünde iki sütun üzerine oturan kemer kabartma tekniğinde verilmiştir. (Fot. 38, Çiz. 36.) Yanda duvar ortasına içinde güneş motifi olan daire biçimli bir rozet yerleştirilmiştir. Bu duvar sonradan yapılmış olsa da devam eden taş yalak önceden de var olduğunu göstermektedir. (Fot. 37, 40.) Yapı günümüzde işlevini sürdürmektedir.



Fot. 37: Güney cephe



Çiz. 35: Rölöve planı



Çiz. 36: Güney cephe



Fot. 38: Aynalık



Fot. 39: Kitabe



Fot. 40: Rozet

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Günümüze kadar yapılan çalışmalarda çeşmelerin buldukları yere göre, biçimlerine göre ve su ile olan ilişkilerine göre çok sayıda tipoloji çalışması yapılmıştır.³⁶ Bu çalışmada Safranbolu köy çeşmeleri tipoloji açısından 4 ana başlık altında incelenmiştir.

Bu doğrultuda, çalışma sistemine göre 10 depolu, 2 deposuz; *buldukları yere göre* 10 bağımlı, 2 bağımsız; *cephesine göre* 8 tek cepheli, 4 çok cepheli; *cephesine göre* 6 kemerli cepheli, 5 kemersiz cepheli ve 1 karma cepheli çeşme örneği bulunmaktadır.

Malzeme ve teknik açısından değerlendirildiğinde; Safranbolu köyleri çeşmelerinde yapım malzemesi olarak moloz taş ve kesme taş kullanıldığı görülür. Ön cepheler genel olarak kesme taş kaplama, diğer cepheler moloz taştan yapılmıştır. Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi 2016 yılında özgün çeşme üzerine mermer kaplanmış, Hacılarobası Köyü Çeşmesi ise 1961 yılında yenilenmiştir.

Anadolu'daki çeşmelerin malzeme ve teknik özellikleri değerlendirildiğinde benzerlikler olduğu görülmektedir. Kayseri'deki çeşmeler bölgedeki taş ocaklarından çıkarılan küfeki taşlar ile yapılmış; ayrıca hemen her çeşmede kemer ayağı olarak kullanılan tek parça bazalt blok taşlar ile özellikle çeşmelerin ön yüzlerinde kesme taş kullanılmıştır.³⁷ Uşak çeşmeleri, genel olarak kesme taştan yapılırken bunun yanında moloz taş, kaba yonu taş, kayrak taşı ve mermer de kullanılmıştır.³⁸ Karaman Kilise Çeşmesi ve Demir Çeşme dışındaki bütün çeşmeler Uşak çeşmeleri gibi kesme taştan yapılmıştır.³⁹ Erzurum çeşmelerinin de kesme taştan yapıldığı bilinmektedir.⁴⁰ Safranbolu Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi ve Bostanbükü Merkez Mahalle Çeşmesi'nde kitabe mermerden yapılmışken, diğer örneklerin kitabelerin taştır. Çeşmeler kitabelerinde mermer kullanımı açısından Kayseri çeşmeleri⁴¹ ile benzerlik gösterir.

Ele aldığımız Safranbolu köy çeşmelerinden 9 tanesinde kitabe bulunurken, 3 tanesinde kitabe yer almaz. Kitabeli örneklerin tarihlerine bakıldığında 18-20. yüzyıllar arasında yapıldıkları görülür. Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi I (H.1199/M.1784-85; H.1229-M.1813-14), Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi (H.1205-1282/M.1790-1865), Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi (H.1221/M.1806), Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi (H.1230/M.1814), Akören Köyü Cami Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi (H.1288/M.1871), Gündoğan Köyü Çeşmesi (H.1325-R.1322/M.1907), Hacılarobası Köyü Çeşmesi (1961) kitabelerinde tarih bulunan çeşmelerdir. Bostanbükü Köyü Merkez

36 Çeşme tipolojisi ile ilgili yayınlardan bazıları için bk. Aytöre, 1962, 45-69; Ödekan, 1992, 281-286; Önge, 1997, 41; Karpuz & Dülgerler, 2006, 317-331; Karpuz, 2011, 332.

37 Yörükoğlu, 1987, 23.

38 Acar, 2018a, 625.

39 Denктаş, 2000a, 196.

40 Özkan, 2018, 369.

41 Yörükoğlu, 1987, 23.

Mahalle Çeşmesi ve Yazı Köyü Çeşmesi'nin kitabeleri olmasına karşın kitabelerinde tarih bilgisi bulunmamaktadır. Konarı Köyü Camii Çeşmesi süsleme motifleri açısından bakıldığında 18-19. yy.'a tarihlendirilebilirken; Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Hamza Çeşmesi, Konarı Köyü Çeşmesi, Yazı Köyü Çeşmesi malzeme ve mimari özellikler dikkate alındığında 20. yy.'a tarihlendirilebilir. H.1205-1282/M.1790-1865 tarihli iki kitabesi bulunan Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi'nin ilk yapılış tarihi bilinmemektedir. Kitabedeki tarihler çeşmenin tamir tarihleridir. Konarı Köyü Camii Çeşmesi ile Konarı Köyü Çeşmesi'nin kitabeleri bulunmamaktadır. Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Hamza Çeşmesi'nin kitabeliği bulunmasına rağmen kitabesi yerinde değildir.

Mimari olarak incelendiğinde; çalışma kapsamındaki çeşmelerden 6 tanesi dikdörtgen planlı, 6 tanesi kareye yakın dikdörtgen planlı yapılmıştır. Akören Köyü Camii Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi, Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Hamza Çeşmesi, Gündoğan Köyü Çeşmesi, Konarı Köyü Camii Çeşmesi dikdörtgen planlı; Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi, Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi I, Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi, Hacılarobası Köyü Çeşmesi, Konarı Köyü Meydan Çeşmesi ve Yazı Köyü Çeşmesi kareye yakın dikdörtgen planlı çeşmelerdir.

Çeşmelerden 2 tanesi bağımsız, 10 tanesi bağımlı olarak yapılmıştır. Bağımlı olanlardan Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi, Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi ve Gündoğan Köyü Çeşmesi çamaşırhaneye; Akören Köyü Camii Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi, Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi I, Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Hamza Çeşmesi ve Yazı Köyü Çeşmesi bahçe duvarına; Konarı Köyü Camii Çeşmesi ise cami duvarına bitişik olarak yapılmıştır. Anadolu'da çamaşırhanenin bir duvarına bitişik olarak yapılmış pek çok çeşme örneği bulunmaktadır. Mersin'de Erdemli Doğusandal Köyü Çeşmesi (H.1292/M.1873-74/1881-82)⁴², Afyon'da Sandıklı Demokrat Çeşme⁴³, Uşak'ta Ortaköy Saray Çeşmesi (H 1261/M 1845)⁴⁴ ve Kılcan Köyü Çeşmesi (H 1335/M 1916-17) çamaşırhaneler ile birlikte yapılan çeşmelere örnek oluştururlar.

Çalışmada incelenen çeşmelerden büyük bir bölümü iki yanda iki sütun/ayak ile sınırlandırılmıştır. Akören Köyü Camii Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi, Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi I, Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi, Gündoğan Köyü Çeşmesi, Yazı Köyü Çeşmesi cephelerinin iki yanı sütun/ayak ile sınırlandırılan çeşmelerdir. Bunların dışında Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi caminin bir duvarına bitişik yapıldığı için yalnızca kuzeyinde bir ayak kullanılmıştır.

Çeşmeler genellikle taş saçak silmelerle sonlanır. Çalışma kapsamında ele alınan 12 çeşmeden; Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Hamza Çeşmesi, Gündoğan Köyü Çeşmesi,

42 Tay, 2018, 681.

43 Uçar, 2012, 274-275.

44 Acar, 2018c, 165.

Konarı Köyü Camii Çeşmesi, Konarı Köyü Meydan Çeşmesi ve Yazı Köyü Çeşmesi yalnızca taş saçak silmesi ile sonlanan çeşmelerdir. Bu çeşmelerden Akören Yukarı Mahalle Çeşmesi ile Konarı Köyü Camii Çeşmesi başka yapıların altında buldukları ya da onların bir cephesine bitişik olarak inşa edildikleri için farklı bir örtüye ihtiyaç duyulmamıştır.

Bazı çeşmelere taş saçak silme ile sonlansalar da koruma amaçlı olarak sonradan geniş ahşap saçaklı çatılar eklenmiştir. Akören Köyü Cami Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi, Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi, Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi I ve Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi bu uygulamanın örneklerini oluşturur. Bunlardan farklı olarak Hacılarobası Köyü Çeşmesi basık taş kubbe ile örtülmüştür.

Safranbolu köylerindeki çeşmeler cephe düzenlemesi açısından değerlendirildiğinde; 2 tanesinde kaş kemer, 4 tanesinde teğet kemer kullanımı ile karşılaşıldığında, 5 tanesi kemersiz cepheli, 1 tanesi karma cepheli gruptadır. Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Hamza Çeşmesi tek kaş kemerli, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi yan yana iki kaş kemerli; Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi, Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi I, Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi, Yazı Köyü Çeşmesi teğet kemerli; Akören Köyü Cami Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi, Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi, Gündoğan Köyü Çeşmesi, Konarı Köyü Camii Çeşmesi, Konarı Köyü Meydan Çeşmesi kemersiz cepheli; Hacılarobası Köyü çeşmesi ise karma cepheli örneklerdir.

Safranbolu merkezde bulunan çeşmelerde⁴⁵ de teğet kemer yaygın bir uygulamadır. Paşapınarı Çeşmesi (1794), Tuzcupınarı Çeşmesi (1813), Hamide Hâtun Çeşmesi (1819), Hacı Hâfiz Çeşmesi (1844), Sâre Hanım Çeşmesi (1847) teğet kemerin görüldüğü Safranbolu merkez çeşmelerinden bazılarıdır.

Çeşmeler ile ilgili yapılan çalışmalarda özellikle teğet kemer uygulaması ile çok sık karşılaşıldığı İstanbul'da Aynalıkavak III. Ahmed Çeşmesi (1704/5)⁴⁶ ve Aksaray Hacı Süleyman Efendi Çeşmesi (1728/9)⁴⁷; Konya Akşehir'de Küçük Ayasofya Mescidi Çeşmesi (1795-96)⁴⁸, Kadınhanı ilçesi Karamanlı Çeşmesi (18. yy)⁴⁹, Doğanhisar İlçesi Deşdiğin Köyü Tekke Sokak Çeşmesi (19. yy)⁵⁰; Kayseri'de Gömleksiz Çeşme (1722/3)⁵¹,

45 Karabük İli ve İlçeleri Yüzey Araştırması Projesinin bir parçası olan Karabük su mimarisi ile ilgili araştırma sonuçlarından Safranbolu köylerindeki 12 örneği ele alan bu makalede Safranbolu'nun diğer köy çeşmeleri, diğer ilçe ve köylerin çeşmeleri ve Safranbolu merkez çeşmeleri konu dışında bırakılmıştır. Özellikle Safranbolu merkez çeşmelerinin ele alındığı çalışmada bu konu ile ilgili yayınlar karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir.

46 Aynur & Karateke, 1995, 92.

47 Aynur & Karateke, 1995, 200.

48 Mutlu, 2014, 83.

49 Mutlu, 2014, 93.

50 Mutlu, 2014, 143.

51 Yörüköğlü, 1987, 103; Denктаş, 2000b, 50.

Subaşı Köyü Meydan Çeşmesi (1782)⁵², Akçakaya Köyü Aşağı Camii Çeşmesi (1740/1)⁵³; Ankara Kızılcahamam İlçesi Çeltikçi Beldesi Çeşmesi (1781)⁵⁴; Edirne Tavanlı Çeşme (1794)⁵⁵, Tokat il merkezinde Eski Dabakhane Mahallesi Çeşmesi (19. yy)⁵⁶, Madımağın Celalin Evi Çeşmesi (19. yy)⁵⁷, Niksar Halil Efendi Çeşmesi (1711/2)⁵⁸; Erzurum'da Taşhan Çeşmesi (1797/8)⁵⁹ teğet kemerli çeşmelere örnektir. Kaş kemerli çeşmelere ise Gebze Eskihisar Çeşmesi (1775)⁶⁰ örnek gösterilebilir.

Çeşme mimarisinde taşlık olarak adlandırılan küçük nişlere Safranbolu köy çeşmelerinde rastlanmaz. Oysaki bu uygulama başkent İstanbul⁶¹, Konya⁶², Karaman⁶³ ve Malatya Hekimhan⁶⁴ çeşmelerinde oldukça yaygındır. Aynı uygulamayı Bayburt örneklerinde⁶⁵ de görmek mümkündür. Aynı Safranbolu çeşmelerinde olduğu gibi Uşak

52 Denктаş, 2000b, 93.

53 Tali, 2014, 542.

54 Arslan, 2006, 5-10.

55 Karademir, 2019, 76-80.

56 Kaşıkeman, 2005, 57.

57 Kaşıkeman, 2005, 86.

58 Kaşıkeman, 2005, 274.

59 Özkan, 2018, 367.

60 Yavuzylmaz, 2013, 579-581.

61 İstanbul çeşmelerinden taşlık nişi olanlara örnek olarak; Hacı Ahmet Paşa Çeşmesi (1704/05) (Aynur & Karateke, 1995, 93) ve Galata Emetullah Gülnuş Valide Sultan Çeşmesi (1706/07) (Aynur & Karateke, 1995, 99) verilebilir.

62 Konya çeşmelerinden taşlık nişi olanlara örnek olarak; Selçuklu Yükselen Aşağı Mahalle Çeşmesi (1828/29) (Mutlu, 2014, 98), Seydişehir Derviş Ali Ağa Çeşmesi (1833/34) (Mutlu, 2014, 100) ve Ahırlı Aliçerçi Köyü Çifte Çeşmesi (1893) (Mutlu, 2014, 131) verilebilir.

63 Karaman çeşmelerinde bulunan taşlık nişlerine "bardaklık" adı verilmektedir. Bardaklığı bulunan çeşmelere örnek olarak; Emine Hanım Çeşmesi (1725) (Denктаş, 2000a, 48), Hancızâde Çeşmesi (muhtemelen 18. yy ikinci yarısı) (Denктаş, 2000a, 57), Fakihzâde Mehmet Cemil Çeşmesi (1794) (Denктаş, 2000a, 64), Yukarı Mahalle Çeşmesi (muhtemelen 18. yy sonu 19. yy başı) (Denктаş, 2000a, 79), Aşırın Çeşmesi (muhtemelen 19. yy başı) (Denктаş, 2000a, 84), Dahhak Sokak Çeşmesi (muhtemelen 19. yy başı) (Denктаş, 2000a, 100), Ali Dede Tartan Çeşmesi (1809) (Denктаş, 2000a, 90), Dikbasan Çeşmesi (1815) (Denктаş, 2000a, 105), Davulcu Çeşmesi (1835) (Denктаş, 2000a, 111), Sakabaşı Sokağı Çeşmesi (muhtemelen 19. yy ortası) (Denктаş, 2000a, 123), Küllük Çeşmesi (1880) (Denктаş, 2000a, 130), Eskiçiler Çeşmesi (1890) (Denктаş, 2000a, 136), Hacı Celal Mahallesi Çeşmesi II (muhtemelen 19. yy sonu 20. yy başı) (Denктаş, 2000a, 144), Göcerler Çeşmesi (muhtemelen 19. yy sonu 20. yy başı) (Denктаş, 2000a, 146) verilebilir.

64 Malatya Hekimhan'da bulunan taşlık nişine sahip olan çeşme örnekleri; Gariboğlu Çeşmesi (1862) (Özkul Fındık, 2006, 102), Büyük Pınar (1761) (Özkul Fındık, 2006, 109), Sarıkız (Çatal Pınar) Çeşmesi (1757) (Özkul Fındık, 2006, 111), Bediroğlu Çeşmesi (1758) (Özkul Fındık, 2006, 112) ve Güzelyayla Çeşmesi'dir (1896) (Özkul Fındık, 2006, 113).

65 Taşlık nişlerinin görüldüğü Bayburt çeşmelerine ör.: Maden Ky. Çeş. (19. yy. sn. - 20. yy. bş), Paşaoğlu Çeş. (19. yy.) ve Yedigöze Ky. Çeşmesi (19. yy) verilebilir (Karademir, 2016, 335-338)

şehir merkezi çeşmelerinde taşlık nişi nadir olarak görülür. Ancak aynı ilin ilçelerinde taşlık nişi kullanılan çeşmelere daha çok rastlanır.⁶⁶

Çalışma kapsamında incelenen çeşmeler genel olarak sade cephelere sahiptir. Süsleme unsurlarına çok fazla yer verilmemiştir. Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi bunların dışındadır. Çeşmeler arasında süslemesi en yoğun olan örnektir.

Çeşmelerde geometrik, bitkisel ve yazı süsleme çeşidi bulunur. Bitkisel süsleme çeşidinde “ağaç” sık rastlanan bir motiftir. Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi ve Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi ağaç betimlemelerinin yer aldığı örneklerdir. Buralarda betimlenen ağaçlar 16 ve 17. yy.’larda çini ve minyatürlerde sıklıkla rastlanan ve mezar taşlarında görülen servi ağaçlarıdır.⁶⁷ Lale Dönemi ve sonrasında başkent İstanbul’da⁶⁸ daha sık karşımıza çıkan bu motif ile Anadolu’da bulunan çeşmelerde⁶⁹ de karşılaşılır.

Çeşmelerde kullanılan geometrik süslemeye ait motiflerinden biri içleri doldurulmuş daire biçimli rozetlerdir. Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi I ve Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi’nde bu şekilde içleri geometrik desenle doldurulmuş daire biçimli rozetler bulunur. Safranbolu merkezde⁷⁰, Uşak’ta⁷¹, İstanbul’da⁷² daire biçimli rozetler bulunan çeşmeler yer alır.

66 Uşak’ta; Ulubey İlçesi İnay Köyü Karahallı Çeşmesi (muhtemelen 1756) (Acar, 2017, 146), Ulubey İlçesi Hasköy Köyü Daldırcı Çeşme (1872) (Acar, 2017, 142; Acar, 2018a, 640) Sivaslı İlçesi Azizler Köyü Gali Çeşmesi (muhtemelen 20. yy başı) (Acar, 2018b, 30), Sivaslı İlçesi Eldeniz Köyü Çeşme I (muhtemelen 20. yy başı) (Acar, 2018b, 32) taşlık nişi olan çeşmelerden bazılarıdır.

67 Atasoy & Çağman, 1974, P. 1, 6, 7, 9; Öney, 1976, 67.

68 İstanbul’da; Aynalıkavak III. Ahmet Çeşmesi (1704/5) (Aynur & Karateke, 1995, 92), Hacı Mehmet Ağa Çeşmesi (1708/9) (Aynur & Karateke, 1995, 110), Aksaray Hacı Süleyman Efendi Çeşmesi (1728/9) (Aynur & Karateke, 1995, 200) ve Galata Bereketzade Çeşmesi (1732) (Uysal, 1988, 42) servi ağacı motifinin bulunduğu çeşmelerden bazılarıdır.

69 Anadolu’da; Afyon Bolvadin Ağılönü Çeşmesi (1708/9) (Uysal, 1988); Çanakkale Ayvacık İlçesi Babakale Köyü Yalı Çeşmesi (Atak, 2014, 461), Uşak Ulubey İlçesi Hasköy Köyü Daldırcı Çeşme (1872) (Acar, 2017, 144; Acar, 2018a, 640), Uşak Sivaslı İlçesi Hacım Köyü Camii Çeşmesi (1878) (Acar, 2018a, 639; Acar, 2018b, 33), Uşak Sivaslı İlçesi Hacım Köyü Türbe Çeşmesi (1882/3) (Acar, 2018a, 639; Acar, 2018b, 34) ve Uşak Sivaslı İlçesi Yayalar Köyü Çeşmesi (1911) (Acar, 2018a, 640; Acar, 2018b, 43) servi ağacı motifinin bulunduğu çeşmelerden bazılarıdır.

70 Safranbolu merkezde daire biçimli rozet kabartması bulunan çeşmelere örnek olarak; Tuzcupınarı Çeşmesi (1813) ve Sare Hanım (Alabekir) Çeşmesi (1847/8) verilebilir.

71 Uşak’ta daire biçimli rozet kabartması bulunan çeşmeler; Sivaslı İlçesi Hacım Köyü Camii Çeşmesi (1878) (Acar, 2018b, 33), Sivaslı İlçesi Hacım Köyü Türbe Çeşmesi (1882/3)’dir. (Acar, 2018a, 639); Acar, 2018b, 34)

72 İstanbul’da daire biçimli rozet kabartması bulunan çeşmeler; Aynalıkavak III. Ahmet Çeşmesi (1704/5) (Aynur & Karateke, 1995, 92), Üsküdar Emetullah Gülnuş Valide Sultan (1709/10) Çeşmesi (Aynur & Karateke, 1995, 115), Topkapı Sarayı III. Ahmet Çeşmesi (1718/9) (Aynur & Karateke, 1995, 132).

Bu tip rozetler yalnızca çeşmelerde değil özellikle taş süslemenin olduğu hemen hemen bütün yüzeylerde karşımıza çıkar. Çeşitli dönemlerde yapılmış mihrap, minber, taç kapı, mezar taşı bu tip rozetlerin görebileceği yüzeylerdir. Rozet, Anadolu Selçukluları ve Beylikler döneminde taş süsleme haricinde çini ve ahşapta da karşılaşılan bir süsleme elemanıdır.⁷³

Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi ve Konarı Köyü Camii Çeşmesi'nin aynalık bölümlerinde günümüzde oldukça tahrip olmuş ve izleri neredeyse görülmeyen muhtemelen bir vazodan çıkan çiçekler betimlenmiştir. Bu kompozisyon ile Safranbolu merkezde Hidayetzâde Çeşmesi (1803/4), Cilbırpınarı Çeşmesi (1889/90) ve Şükrü Efendi Çeşmesi'nde (1924/5) de karşılaşılr.

Çalışmada yer alan çeşmelerden en erken tarihli olan Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi I'in de ait olduğu 18. yüzyılda süslemeyi oluşturan motiflerde çeşitlenme başlamıştır. Anadolu çeşmelerinde İstanbul çeşmelerine oranla daha az görülen lale, tabakta meyve, vazodan ya da sepetlerden çıkan çiçekler, kenger yaprakları çeşmelerde kullanılan yaygın süsleme motifleri olmuştur. Cephelerde çerçeve içine alınan kompozisyonlar kullanılmıştır. Vazodan çıkan çiçek betimlemeleri Lale Dönemi için oldukça karakteristiktir. Ancak bu kompozisyonun Osmanlı'da ortaya çıkışı 15. yüzyıla kadar iner.⁷⁴ Afyon Bolvadin Ağılönü Çeşmesi (1708/9)⁷⁵; Uşak Sivashlı İlçesi Hacım Köyü Camii Çeşmesi (1878)⁷⁶, Uşak Sivashlı İlçesi Hacım Köyü Türbe Çeşmesi (1882/3)⁷⁷, Uşak Sivashlı İlçesi Yayalar Köyü Çeşmesi (1911)⁷⁸; İzmir Çakaloğlu Hanı'nın kuzey cephesinde bulunan Gaffarzâde Çeşmesi (1805/6), İzmir Dönertaş Sebili (1814)⁷⁹; İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Meydan Çeşmesi (1732), Bereketzâde Çeşmesi (1732) ve Tophane Saliha Sultan Çeşmesi (1731)⁸⁰ cephelerinde bu kompozisyon ile karşılaşılr. Taş süsleme, çini, minyatür, tezhip, kalem işi⁸¹ ve küçük el sanatları yapıtlarında da yoğun olarak aynı kompozisyon görülür.

Safranbolu Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi'nde karşılaşılan cepheyi üç yönden çevreleyen kesintisiz kıvrım dallardan çıkan çiçek motifleri Safranbolu merkezde bulunan Tuzcupınarı Çeşmesi (1813) ile benzerlik gösterir. Ayrıca her iki çeşmede de teğet kemer içinde 3 bölümden oluşan bir kompozisyon vardır. Tuzcupınarı Çeşmesi'ndeki kompozisyonun merkezinde bir cami, bunun iki yanında teğet kemerler içinde resimli yazı ile oluşturulmuş ağzı kapaklı ibrikler bulunur.

73 Şaman Doğan & Yazar, 2013, 238.

74 Akar, 1969, 268; Uysal, 1988: 42.

75 Uysal, 1988, 39.

76 Acar, 2018b, 33.

77 Acar, 2018a, 639; Acar, 2018b, 35.

78 Acar, 2018a, 640; Acar, 2018 b, 43.

79 Kuyulu, 2002, 1196.

80 Kara Pilehvarian vd., 2000, 66.

81 Göktaş Kaya & Ş. Kaya, 2015.

Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi'nde ise büyük teğet kemer içinde bulunan kompozisyonda silme ile oluşturulan doğu teğet kemer içinde resim yazı ile oluşturulmuş ibrik motifi görülür. Her ne kadar tamamen tahrip olsa da batı yönde de simetrik biçimde aynı kompozisyon olmalıdır.

Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi ve Gündoğan Köyü Çeşmesi cephesi ibrik motifi ile karşılaşılan diğer örneklerdir. Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi'ndeki ibriğin resim yazıdan oluşmamış olması onu diğerlerinden ayırır. Bu yönüyle Safranbolu merkezde bulunan Paşa Pınarı (Emek) Çeşmesi (1794), Cilbırpınarı Çeşmesi (1889/90) ve Şükrü Efendi Çeşmesi (1924/5) ile benzerlik gösterir. Gündoğan Köyü Çeşmesi'ndeki maşallah yazısından oluşan resimli ibrik motifinin çeşmenin suyunun sürekli akması ve nazar değmemesi amacıyla yapıldığı düşünülebilir.⁸²

İbrik motifinin yer aldığı erken tarihli çeşme örneklerinden birisi 1722 tarihli III. Ahmed Çeşmesi'dir. 18. yüzyıla tarihlenen Edirne Buçuktepe mevkiinde şehir mezarlığı kapısı yanındaki çeşme⁸³, 1753-54 tarihli Samsun Bafra Ali Bey Çeşmesi⁸⁴, 1790 yılında Turşan Hacı Ali adına yaptırılan Afyon Büyük Olucak Çeşmesi⁸⁵ ve 1800 tarihli Manisa Taşçılar Mescidi Çeşmesi⁸⁶ ibrik motifinin farklı uygulamalarını örnekleyen çeşmelerdendir.

Karaman⁸⁷ ve Kayseri⁸⁸ çeşmelerinde ibrik motifine rastlanmazken Konya'daki Ilgın Hacı Ömer Ağa Çeşmesi (1888/9)⁸⁹ ve Ilgın Yukarı Çiğil Zelvepınarı Çeşmesi (1907/8)⁹⁰ ibrik motifinin yer aldığı 19. yüzyıl örnekleridir.

İbrik⁹¹ erken İslam döneminden itibaren süsleme ve el sanatları yapıtlarında betimlene gelir. Ortaçağ'da özellikle taht ve eğlence sahnelerinin vazgeçilmez elemanlarından olmuştur.⁹² El sanatları yapıtları ile kitap resmi dışında Osmanlı döneminin sonlarına doğru yoğun biçimde kalem işlerinde ve kısmen çeşmelerde karşılaşılr.

Bu çalışmada ele alınan 12 çeşmeden 9 tanesi (Akören Köyü Camii Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi, Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi, Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi, Bostanbükü Merkez Mahalle Çeşmesi, Bostanbükü Hamza Çeşmesi,

82 Uçar, 2018.

83 Ünver, 1962, 17.

84 Bayraktar, 2016, 335-328.

85 Karasu, 2006, 91.

86 Uçar, 2012, 98-99.

87 Denктаş, 2000a.

88 Yörükoğlu, 1987.

89 Mutlu, 2014, 81.

90 Mutlu, 2014, 156.

91 Altıer, 2019.

92 Göктаş Kaya, 2005.

Gündoğan Köyü Çeşmesi, Hacılarobası Köyü Çeşmesi, Konarı Köyü Camii Çeşmesi, Yazı Köyü Çeşmesi) günümüzde işlevini sürdürmekte; ancak 3 tanesi (Aşağı Çiftlik Köyü Çeşmesi, Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi, Konarı Köyü Çeşmesi) mimari olarak sağlam durumda olmalarına karşın kullanılmamaktadır.

Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi dışında 2015 yılı araştırmalarında tespit edilen bu çeşmeler ile ilgili tescil önerilerinde bulunulmuş ve günümüze kadar bunlardan Akören Köyü Camii Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi, Gündoğan Köyü Çeşmesi, Hacılarobası Köyü Çeşmesi, Konarı Köyü Camii Çeşmesi tescillenmiştir.⁹³ Tescil çalışmalarının yürütüldüğü zaman içinde Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi'nin cephesi mermer kaplandığı için özgünlüğünü kaybetmiş ve bu nedenle tescillenmemiştir. Konarı Köyü Meydan Çeşmesi ve Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi'nin tescile uygun olmadığına karar verilmiş, Aşağı Çiftlik Köyü'nde bulunan iki çeşme, çeşmelerin bulunduğu bölgelerde kadastral sorunlar olduğu için tescillenememiştir. Akören Köyü Yukarı Mahalle Çeşmesi ve Yazı Köyü Çeşmesi'nin tescil durumları ile ilgili olarak dosyalarında bilgi rastlanmamıştır.⁹⁴ Sonradan belirlenen Akören Köyü Kasımlar Mahallesi Çeşmesi için tescil önerisinde bulunulmuştur.

Bu çalışmada; daha önce araştırılmayan ve yayına konu olmayan Safranbolu köy çeşmeleri ele alınmış, yürütülen bilimsel proje kapsamında Karabük su mimarisine yönelik araştırmanın⁹⁵ Safranbolu ilçesi köylerinden seçilen 12 örneğe yer verilmiştir. Yukarıda ayrıntılı olarak değerlendirildiği gibi Safranbolu köy çeşmeleri malzeme, plan ve cephe biçimlenişi açısından Anadolu'daki diğer çeşme örnekleri ile benzerlikler göstermektedir. Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminde taşra imkanı ve kültürüyle biçimlenmiş olan çeşmeler yerel mimarlık örneği olmaları açısından önemlidir. Çeşmelerin mimari ve süsleme özellikleri ile tanıtılıp Türkiye örnekleriyle kapsamlı biçimde değerlendirilmesi, fotoğraflama ve rölyöve çıkartma yöntemleri ile belgeleme çalışmalarının yapılmış olması ve tescil edilmelerinin sağlanması yaygın etki ve gelecek kuşaklara aktarım açısından oldukça değerlidir.

93 Akören Köyü Camii Önü (Hacı Halil Ağa) Çeşmesi 29.05.2018 /4437, Bostanbükü Köyü Merkez Mahalle Çeşmesi 27.08.2017/4088, Gündoğan Köyü Çeşmesi 19.04.2018/4347, Hacılarobası Köyü Çeşmesi 31.05.2017/3664 ve Konarı Köyü Camii Çeşmesi 22.01.2018/4128 tarih ve sayılı kararlar ile tescillenmiştir (Karabük Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü arşiv kayıtları, 07.10 2019).

94 07. 10. 2019 tarihinde Karabük Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü arşiv kayıtlarından edinilen bilgilerdir.

95 Yürütülen proje kapsamında Karabük su mimarisine yönelik olarak yapılan yayınlar; Gökteş Kaya, 2012; Gökteş Kaya, 2014.

KAYNAKÇA

- Acar, T. (2013). Kemeraltı Çarşısı'ndaki Duvar Çeşmelerinin Bezeme Öğeleri Açısından İrdelenmesi, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30 (1), 1-18.
- Acar, T. (2017). Ulubey'deki Osmanlı Dönemi Çeşmeleri, *Vakıflar Dergisi*, 47, 133-168.
- Acar, T. (2018a). Uşak Çeşmeleri, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(1), 607-640.
- Acar, T. (2018b). Uşak/Sivaslı Çeşmeleri, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, 6, 27-54.
- Acar, T. (2018c). Uşak Merkez Köylerinde Yer Alan Çeşmelerin Tipolojisi Üzerine Bir Değerlendirme. *STD*, XXVII/I, Nisan, 163-179.
- Akar, A. (1969). Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri, *Vakıflar Dergisi*, 8, 267-272.
- Altier, S. (2019). Osmanlı Sanatı'nda İbrik Tasvirleri ve İkonografisi, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 17 (26), 149-202.
- Altun, A. (2011). *Mardin'de Türk Devri Mimarisi*. İstanbul: Mardin Valiliği.
- Arslan, Ç. (2006). Çeltikçi Beldesi'nde Osmanlı Dönemine Ait Bir Çeşme, *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, 6, 5-10.
- Aslanapa, O. (1991). *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi: Başlangıcı ve Gelişmesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Atak, E. (2014). *Anadolu'da Lale Devri Mimarisi (İstanbul Dışı Örnekler Üzerine Bir Araştırma)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi I. Cilt), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Atasoy, N. & F. Çağman (1974). *Turkish Miniature Painting*. İstanbul: Publications of the R.C.D. Cultural Institute.
- Aynur H. & H.T. Karateke (1995). *III. Ahmed Devri İstanbul Çeşmeleri (1703-1730)*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Aytöre, A. (1962). Türkler'de Su Mimarisi, *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Kongreye Sunulan Tebliğler*, 45-69, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ayverdi, E. H. (1953). Rumeli Hisarı ve İstanbul'da İlk Osmanlı Kitabesi, *Fatih ve İstanbul*, 1 (1), 63-68.

- Bayraktar, M. S. (2016). *Samsun'da Türk Devri Mimarisi*. Samsun: Samsun Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Çerkez, M. (2018). Uzunköprü Çeşmeleri, *Turkish Studies*, 13 (26), 405-442.
- Denktaş, M. (2000a). *Karaman Çeşmeleri*. Kayseri: Kıvılcım Yayınları.
- Denktaş, M. (2000b). *Kayseri'deki Tarihi Su Yapıları (Çeşmeler, Hamamlar)*. Kayseri: Kıvılcım Yayınları.
- Denktaş, M. (2002). Anadolu Türk Mimarisinde Çeşmeler, *Türkler Ansiklopedisi*, (C. 7, 872-877), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Eyice, S. (1993). Çeşme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 8, 277-287), Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Göktaş Kaya, L. (2005). Taht ve Eğlence Sahneli Anadolu Şamdanları, *Sanat Tarihi Dergisi*, 14 (1), 8-42.
- Göktaş Kaya, L. (2012). Osmanlı Hamam Mimarisine Karabük Eskipazar'dan Yeni Örnekler I. *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler Kitabı*, 471-484, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Göktaş Kaya, L. (2014). Osmanlı Hamam Mimarisine Karabük Eskipazar'dan Yeni Örnekler II. *Turkish Studies. International Periodical For The Languages Literature And History of Turkish Or Turkic*, 9, 10, 577-596.
- Göktaş Kaya, L. & Ş. Kaya (2015). Safranbolu Yörük Köyü'nde Şirahanesi, Hamamı ve Kalem İşleriyle Bir Konut. 8. *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi: Kültürel Miras/The 8th International Congress on Turkish Culture: Cultural Heritage, Bildiriler Kitabı*, II, 967-990, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kara Pilehvarian, N. (2002). Osmanlı Çeşme Mimarisi, *Türkler Ansiklopedisi*, (C. 12, 247-251), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Kara Pilehvarian, N., Urfalıoğlu N. & L. Yazıcıoğlu (2000). *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Karademir, M. (2016). Tarihi Bayburt Çeşmelerinden Örnekler, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 19 (1), 327-347.
- Karademir, M. (2019). Edirne Çeşmeleri, Konya: Palet Yayınları.
- Karasu, G. (2006). *Afyon Çeşmeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Karpuz, E. (2011). Çeşme. *Konya Ansiklopedisi*, (C. 2, 330-332), Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi.
- Karpuz, H. & N. Dülgerler (2006). Konya Çeşmeleri Üzerine Bir Tipoloji Denemesi, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri, Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*, 317-331.
- Kaşıkehan, Ö. (2005). *Tokat İli ve Niksar İlçesi Çeşme ile Şadırvanları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kuyulu, İ. (2002). İzmir'de Osmanlı Dönemi Yapıları. *13. Türk Tarih Kongresi*, 3, 2. Kısım, 1187-1203, Ankara:TTK Yayınları.
- Mutlu, M. (2014). *Konya'da Su Mimarisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi I. Cilt), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Ödekan, A. (1992). Kentiçi Çeşme Tasarımında Tipolojik Çözümleme, *Semavi Eyice Armağanı, İstanbul Yazıları*, 281-286.
- Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*. İstanbul: Binbirdirek Matbaacılık San. Yayınları.
- Önge, Y. (1981). Türk Su Mimarisinde Suluk Adını Verdiğimiz Çeşmeler, *S.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1, 115-121.
- Önge, Y. (1991). Fıskiyeli Türk Çeşmeleri, *Vakıflar Dergisi*, 22, 99-116.
- Önge, Y. (1997). *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özcan, A. (2001). İzzet Mehmed Paşa, Safranbolulu. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 23, 560-561), Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, H. (2018). Kitabeli Erzurum Çeşmeleri, *Türk Dünyası, Dil ve Edebiyat Dergisi*, 45, 345-370.
- Özkul Fındık, N. (2006). Hekimhan Çeşmeleri, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 9, 99-117.
- Şaman Doğan N. & T. Yazar (2013). Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mimari Süslemesinde Küre, Küre ve Koni Kesiti/Kabara, Rozet, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz, 19, 221-244.
- Tali, Ş. (2014). Kayseri/Akçakaya Köyü'nde Bulunan Çeşmeler ve Beyaz Mermer Kitabeli Mezar Taşları, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (34), 541-556.

- Tansuğ, S. (1965). 18. Yüzyılda İstanbul Çeşmeleri ve Ayasofya Şadırvanı, *Vakıflar Dergisi*, 6, 93-101.
- Tay, L. (2018). Mersin Erdemli Çeşmeleri. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7/2, 675-701.
- Uçar, A. (2018). İnanç ve Estetiğin Bütünleşmesi: İzmir Yapılarında “Maşallah” Yazılı Nazarlıklar, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C.17/2, 223-238.
- Uçar, H. (2012). Sandıklı Çeşmeleri. *Sandıklı Araştırmaları Sempozyum Bildiriler Kitabı*, 257-278, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Uçar, H. (2012). *Sipil'den Manisa'ya Ab-ı Hayat, Manisa Çeşmeleri*. Manisa: Manisa Belediyesi Yayınları.
- Ünver, S. (1962). Edirne'de Mimarî Eserlerimizdeki Tabii Çiçek Süslemeleri Hakkında, *Vakıflar Dergisi*, 5, 15-25.
- Uysal, A. O. (1988). Bolvadin'de Bir Lale Devri Eseri: Ağılönü Çeşmesi. *DTCF Dergisi*, 32 (1-2), 33-52.
- Yavuzylmaz, A. (2013). Gebze Çeşmeleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/25, 577- 593.
- Yörükoğlu, Ö. (1987). *Kayseri Çeşmeleri*. Kayseri.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

EDİRNE YENİ SARAY'IN HAREM BÖLÜMÜNDE H 1171 (M 1757-58) YILINDA YAPILAN ONARIMLAR



THE REPAIRS CARRIED OUT AT THE "HAREM" SECTION OF THE NEW EDİRNE PALACE IN THE YEAR OF 1171 H (1757-58 A.D.)

Murat KOCAASLAN*

Öz

II. Mustafa, saltanatı süresince Edirne'yi İstanbul'a tercih etmiş ve bu kentte ikamet etmiştir. Ancak bu tercihi tahttan indirilmesinde önemli bir neden teşkil etmiş ve 1703 yılında tahttan indirilmiş, yerine III. Ahmed tahta çıkmıştır. Tahta çıkan III. Ahmed sefer olmadıkça Edirne'de kimsenin oturmayacağına dair yemin ederek, İstanbul'a taşınmıştır. Sultan Ahmed'in bu yemini sonrasında Edirne Sarayı uzun bir süre terkedilmiş ve eski görkemli günlerinden uzak bir süreç yaşamıştır. Ancak III. Mustafa tahta çıktıktan kısa bir süre sonra, III. Ahmed'ten beri Edirne'ye padişahların gelmemesinden dolayı sarayın itibarının düştüğünü, bir sükût dönemi yaşadığını ve harabe haline geldiğini ifade ederek, böyle harab-zâr kalmasının kabul edilemeyeceğini, üstelik bu durumun da devletin şanına hanel getirdiğini belirterek, bir an evvel tamir edilmesi gerektiğini bildirmiştir. Bu makalede de III. Mustafa'nın bu kararı sonrasında 1171 (1757-58) tarihinde Sarây-ı Cedîd-i Amire'de başlatılan tamiratlardan harem bölümündekilere odaklanılmaktadır. Bu çalışmada amaçlanan, haremdaki tamiratların mahiyetini ve hangi mekanlarda çalışıldığını tespit etmektir. Aynı zamanda kayıtlarda adı geçen odalar, Avadis Benliyan tarafından çizilen sarayın planında geçen oda isimleri ile karşılaştırılmış ve yeni bulgular ortaya konulmuştur.

Anahtar kelimeler: Edirne Yeni Saray, harem, III. Mustafa, Sarây-ı Cedîd-i Amire, tamirat

Abstract

Mustafa II preferred Edirne to Istanbul throughout his reign and had lived in Edirne. However, this choice had constituted a significant cause for his dethroning, and had been dethroned in the year of 1703 and Ahmed III was come to the throne in his place. Ahmed III, swearing that nobody would live in Edirne unless and until a military campaign was launched, had moved to İstanbul. Upon the above-mentioned swearing made by Sultan Ahmed, the Edirne Palace had been vacant for a long time and experienced a life far from its former glorious days. However, a very short time after Mustafa III ascended to the throne, the Sultan, stating that reputation of the Palace was lost because of the Sultans' failing to visit Edirne since Ahmed III, and that fell into the time of silence and become as a ruin, and added that he would not accept its being left in such a ruined and desolated

* Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara.
ORCID ID: 0000-0002-4306-7112 ♦ E-mail: muratkocaaslan@gmail.com

condition, and further more pointed out that its such abandoned situation caused defamation to the glory of the state, proclaimed that the Edirne Palace should be repaired and restored as soon as possible. In the present Essay, it has been focused on the repair and restorations at the Harem sections from those which had begun at “Sarây-ı Cedîd-i Amire” (the New Palace in Edirne) in the year of 1171 (1757-58) after the above decision of Mustafa III. What has been tried to do herein is to determine the content of repairs made in the Harem and at which locations had been worked. Besides the rooms mentioned in the historical records has been compared with the palace’s plan drawn up by Avadis Benliyan and new findings have been revealed.

Keywords: *Edirne New Palace, harem, Mustafa III, Sarây-ı Cedîd-i Amire, repair*

Giriş

Edirne’deki Sarây-ı Cedîd-i Amire’nin (Res. 1) inşasına Tunca Nehri’nin batısında II. Murad’ın (1421-51) saltanatı yıllarında başlandı. Ancak Murad’ın aniden ölmesiyle inşaat süreci yarım kaldı. Ardından tahta çıkan oğlu II. Mehmed (1444-46/1451-81) projeyi tamamlattı.¹ Sarayın önemli yapılarından olan Cihannüma Kasrı’nın kapısı üzerinde yer alan kitabeye göre inşaata H 855 (M 1451-52) yılında başlanmış ve H 858 (M 1454) yılında da bitirilmişti.² II. Mehmed’in tamamlattığı sarayın mevcut sınırları ve birçok yapısı da bu dönemde inşa edildi. Bunlar arasında: Bâb-ı Humâyûn, Alay Meydanı, mutfaklar, bâbüssaâde, arz odası, Cihannüma Kasrı (Has Oda veya Kasrı Padişâhî), Kum Kasrı, harem ve Enderûn’un bir bölümü bulunmaktaydı. Her ne kadar sarayın birçok yapısı II. Mehmed döneminde yapılsa da saraydaki inşaat faaliyeti daha sonraki süreçte devam etti. Edirne Saray’ı hakkındaki mevcut bilgilerin önemli bir kısmını borçlu olduğumuz R. Osman, saraya, “hicri dokuzuncu yüzyıldan, on birinci yüzyılın sonlarına kadar birçok ilave yapıldığını” söyler.³ Bu anlamda müteaddit döneminde yeni binaların yapılmasının yanı sıra, ihtiyaca binaen bazı tamiratlar da yapılmıştır.

R. Osman, 1703 yılında meydana gelen Edirne Vakası sonrasında tahttan indirilen II. Mustafa’nın (1695-1703) yerine tahta çıkan III. Ahmed’ten (1703-30) sonra Edirne Sarayı’nın “*devre-i metrukiyete duçar*” olduğunu ve III. Mustafa’nın (1757-74) H 1182 (M 1768-69) yılındaki ziyaretine kadar da mevcut durumun devam ettiğini belirtmektedir.⁴ Bilindiği üzere II. Mustafa saltanatı süresince Edirne’yi İstanbul’a tercih ederek bu kentte ikamet etmiştir. Ancak bu tercihi tahttan indirilmesine yol açan nedenlerden biri olmuş ve 1703 yılında tahttan indirilince yerine III. Ahmed tahta çıkmıştır. Tahta çıkan III. Ahmed: “*bed’l-yevm padişahın biri ise gelip bu şehirde karar eylemeyip ve sakin olmaya*

1 Evliya Çelebi, 1999, 256; Osman, 1989, 21; Uzunçarşılı, 1988, 10.

2 Ahmed Bâdî Efendi, 2014, 79.

3 Osman, 1989, 61.

4 Osman, 1989, 41-42.



Res. 1: Edirne Sarayı, 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı sırasında Dmitri İvanoviç Ermakov tarafından çekilen fotoğraf. (Özer, 2017, 86.)

ve bostancıbaşı vaz olunmaya ve devletten sefer olmadıkça Edirne'de kimse oturmaya" diyerek yemin etmiştir.⁵ Bu bağlamda Edirne Sarayı III. Ahmed'in bu yemininden dolayı uzun bir süre terkedilmiş ve eski görkemli günlerinden uzak bir süreç yaşamıştır. Ancak III. Mustafa tahta çıktığından kısa bir süre sonra, atalarının Edirne'de gerek seferler gerekse de avlanma "bahanesiyle" bulduklarını, lâkin Sultan III. Ahmed'ten beri sarayın kullanılmamasından dolayı sarayın itibarının düştüğünü, bir sükût dönemi yaşadığını ve harabe haline geldiğini ifade etmiştir. Dahası Sultan, sarayın böyle "*harab-zâr*" kalmasının kabul edilemeyeceğini, bu durumun devletin şanına halel getirdiğini belirterek, bir an evvel tamir edilmesini emretmiştir.⁶

R. Osman, III. Mustafa döneminde yapılmış olan bazı tamiratlara değinir. Bunlardan biri Hamâmizâde Yusuf Efendi'nin bina emini olarak tayin edildiği H 1171 (M 1757-58) yılına ait tamirattır. Ayrıntılı malumat vermeyen yazar, yapılan tamiratu şöyle değerlendirir: "*harabiyetin vüsatine nisbet büyük bir şey yapılamamıştır*". Yine yazar, Haşim Bey'in H 1177 (M 1763-64) yılında sarayın tamirat müdürü olarak atandığını, ancak çok geçmeden azledildiğinden tamiratın yarım kaldığını da belirtmektedir. H 1182 (M 1768-69) tarihli bir tamirat ise ancak mabeyn kısmıyla sınırlı kalmıştır.⁷ Bu tamiratlar arasında R. Osman'ın sözünü ettiği H 1171 (M 1757-58) tarihli tamirata ilişkin birinci kaynak Ahmed Vâsif Efendi'dir. Buna göre Vâsif Efendi, eserinde H 1171 (M 1757-58) tamiratu hakkında şunları söyler:

5 Rifa'at Ali Ebu el-Hac, 2011, 129.

6 Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TSMA.] D.nr. 9566; *bk.* Tosun, 2014, 184.

7 Osman, 1989: 41-42; H 1171 (M 1757-58) tamiratına ilişkin olarak ayrıca *bk.* Tosun, 2014, 184.

“Mahrûse-i Edirne’de vâki’ olan dâ’ire-i hümâyûn ve Serây-ı Âsafî ve Deferî ve tevâyif-i askerî kışlakları ve Istabl-ı ‘âmire’nin ekser mahalleri altmış dört ve altmış beş senelerinde vâki’ zelzeleden münhedim ve ‘ale’l-husûs *es-sirru fi’s-sükkân lâ-fi’l-mekân*⁸ beyanınca müddet-i vâfireden berü râyât-ı zafer-âyât-ı Pâdişâhî o câniblere teveccüh etmediğinden, kalib-i bî-rûh gibi o serây-ı behişt-âsânın letâfeti mün’adim olup, muhtâc-ı termîm olduğu ma’rûz-ı ‘atebe-i sâhib-i tâc ü dihîm kılındıkda, ta’mîrine irâde-i hümâyûn te’alluk edüp, sâbikâ Sadriâ’zam Kethudâsı, Yûsuf Efendi ve ba’zı ebniyyeye me’mûriyyetiyle tahsîl-i meleke vü kabiliyyet eden Cânibî dâmâdî Ahmed Efendi, bi’l-mürâfaka me’mûr ve iktizâ eden evâmîri şeref-sudûr olduğundan başka, ‘ale’l-hisâb elli bin gurus teslim olunup, iki bin kadar bennâyân ve ‘ameleden başka liecli’l-keşf ve’t-tahmîn Mi’mâr Aga ta’yîn kılınup, eşât-ı me’mûriyyetleri bu vehile cem’ u tehvîn olundu.”⁹

Metinden anlaşıldığı kadarıyla H 1164-65 (M 1750-51) yılında vuku bulan depremden zarar gören Edirne Sarayı’nın tamiri için Yusuf Efendi ve Canibî damadı Ahmed Efendi görevlendirilmiş, kendilerine elli bin kuruş teslim edilerek iki bin kadar usta ve amele ile birlikte Edirne’ye gönderilmişlerdir. Tamirata ilişkin bir başka kaynak ise arşiv kayıtlarıdır. Bu bağlamda, bu çalışma III. Mustafa’nın emriyle Sarây-ı Cedîd-i Amire’de başlatılan H 1171 (M 1757-58) yılı tamiratının harem mekânlarındaki tamiratlara odaklanmaktadır. Çalışmada amaçlanan, 1703 yılında terkedildikten elli dört yıl sonra 1757-58 yılında sarayın harem bölümünde yapılan tamiratların muhteviyatını ve hangi mekânlarda çalışıldığını incelemektir. Bununla birlikte, kayıtlarda adı geçen odalar ile muhtemelen 20. yüzyılda Avadis Benliyan tarafından kopyalanan, sarayın mevcut planında¹⁰ belirttiği odalar karşılaştırılmış ve bazı değerlendirmeler yapılmıştır. Bu çerçevede çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde haremın mevcut yapıları üzerinde durulmakta, ikinci bölümde ise 1171 (1757-58) tarihinde yapılan tamirat değerlendirilmektedir.

Sarây-ı Cedîd-i Âmire’nin Harem Bölümünün Tasviri

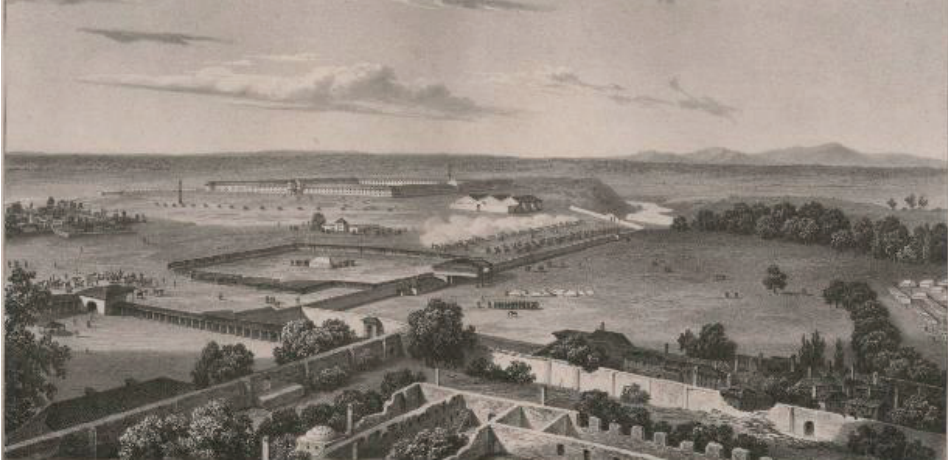
Sarayın müteaddit döneminde inşa edilen harem bölümünün (Res. 2.) batısında Dîvân Meydanı, doğusunda bahçeler ve Tunca Nehri, güneyinde Çeşme Meydanı ve Kum Meydanı, kuzeyinde ise geniş bir arazi yer alırdı.¹¹ (Plan 1.) Aynı zamanda etrafında hareme ait binaların bulunduğu valide sultan taşlığı R. Osman’a göre, 240 *zirâ*’ uzunlu-

8 *Es-sirru fi’s-sükkân lâ-fi’l-mekân*: İşin sırrı (hikmeti) mekânda değil, sâkinlerindedir.

9 Sağlam, 2014, 117-118.

10 Bu vaziyet planı İkinci Ordu kalfası Edirneli Avadis Benliyan Efendi tarafından kopyalanmış, daha sonra bu plan Doktor Rifat Osman tarafından istinsah edilmiştir. Osman, 1989, 113-114; Plan hakkında kısa bir değerlendirme için bk. Özer, 2013, 559-566.

11 Kazancıgil, 1994, 12-13.



Res. 2: Edirne Yeni Saray, haremın bir kısmının Cihannüma Kulesi'nden bakılarak yapılmış tasviri. (Gravür) (Sayger & Desarnod, 1834'ten aktaran: Ayverdi, 1989, 239.)

ğunda ve 115 *zirâ* ' genişliğindeydi.¹² Haremın mevcut yapıları kendi içinde müstakil bir şekilde birbirinden bağımsız halde inşa edilmişti. 19. yüzyıla ait bir gravürde (Res. 2), önünde sundurmalı bir avlu ve harap durumdaki haremın bir kısmı, iç içe küçük avlular, bir hamam ile nehrin ayrıldığı yere kadar uzanan alçak bir duvar görülmektedir. Anlaşıldığı kadarıyla bu dönemde haremın (dolayısıyla sarayın da) mevcut durumu pek de parlak değildir.

Harem; hünkâr sofası, IV. Mehmed ve II. Ahmed daireleri, valide sultan dairesi, birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü kadınlara ait dairler, şehzade, cariyeye ve hasekilerin kullandığı dairelerden oluşmaktaydı.¹³ Taşlığa, aynı zamanda dârü's-saâde ağasının dairesinin (Plan 1/53) doğusuna bitişik harem-i hümayûn kapısından (Plan 1/54) girilmekteydi.¹⁴ Harem kapısı ve geçidi üzerinde iki oda, bir sofa ve abdesthane ile tuvaletten müteşekkil şehzadelere ait mektep (Plan 1/55) bulunmaktaydı.¹⁵ Mektebin doğusuna bitişik olarak inşa edilen kadın efendilere ait mescit ve daireler sıralanmaktaydı.(Plan 1/57) Ayrıca iki tane şirvanlı dîvânâhâne ve diğer birimler de yer almaktaydı. Kadın efendiler dairesinin doğusunda ise çamaşırılık bölümü (Plan 1/57a-b), çamaşırılıkların doğusunda ise iki katlı on üç odadan müteşekkil şehzadeler dairesi (Plan 1/58) bulunmaktaydı.¹⁶

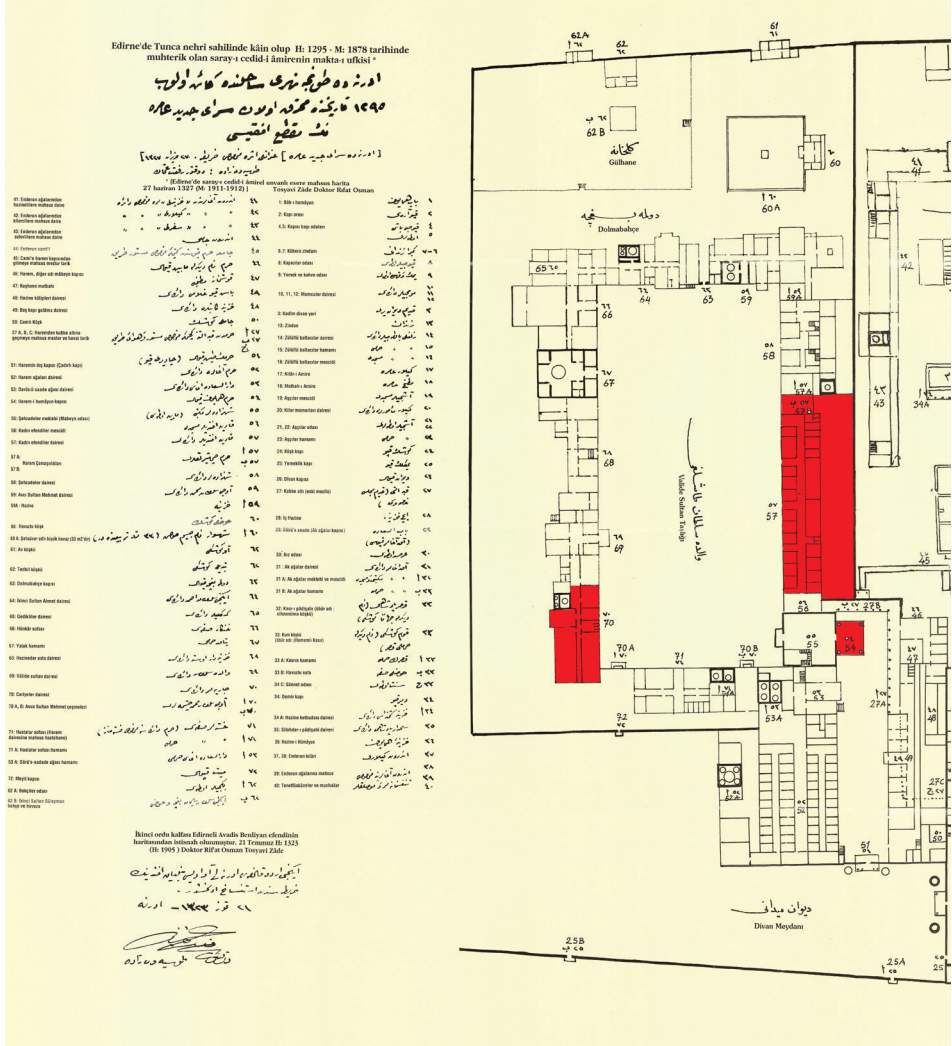
12 Osman, 1989, 86; Şehsuvaroğlu, 1961, 11.

13 Osman, 1989, 86-95; Ayverdi, 1989, 238.

14 Kazancıgil, 1994, 12.

15 Osman, 1989, 88.

16 Osman, 1989, 89-90; Kazancıgil, 1994, 12.



Plan 1: H 1171 (M 1757-58) yılında harem bölümünde tamir edilen bazı yerler; Avadis Benliyan'ın Edirne Sarayı planından ayrıntı, (Osman, 1989, 113-114.)

Haremin önemli yapılarından biri olan IV. Mehmed Dairesi (Dolmabahçe Kasrı) (Plan 1/59) Hatice Turhan Sultan tarafından 1661 yılında inşa ettirilerek oğlu Mehmed'e hediye edilmişti. Daire büyük bir köşk odası, farklı boyutlarda üç oda, bir hamam, tuvalet, geçitler ve bir hazineden müteşekkildi.¹⁷ Mehmed'in dairesinin kuzeyinde, II. Ahmed tarafından inşa edilen ve dört oda bir divânihâne, hamam ve bir de hazineden meydana gelen daire yer almaktaydı (Plan 1/64). Bununla birlikte Ahmed'in odasının bitişiğinde beş odası, bir hamamı ve çamaşırhanesi olan hasekiler dairesi bulunmaktaydı¹⁸ (Plan 1/65). Hasekiler dairesinin batısında, I. Süleyman tarafından inşa ettirilen Hünkâr Sofası yer almaktaydı (Plan 1/66). 1665 yılında kapsamlı bir şekilde tamir edilmiş olan yapıya bu tamirat sırasında mermer bir havuz yapılmıştı. I. Süleyman dönemine tarihlenen bir diğer yapı ise yatak hamamıydı (Plan 1/67). Hünkâr Sofası ile valide sultan dairesi (Plan 1/69) arasında kalan hamam, sekiz sütun üzerine oturan merkezi bir kubbe ve bu kubbenin altındaki havuzdan müteşekkildi.¹⁹

Harem taşlığının kuzeyinde valide sultanın kullanımına sunulan daire; iki katlı, dokuz oda, iki divânihâne, bir hamam, büyük bir mutfak, tuvaletler ve çamaşırliktan müteşekkildi. Dairenin ikinci katında cihânnümâ olarak adlandırılan kubbeli geniş saçaklı bir bölüm bulunmaktaydı. Valide sultan dairesinin batı tarafında ise bitişik olarak sıralanan cariyelere ait daireler yer alırdı. (Plan 1/70.)²⁰

Taşlığın batısında sıralanan binalar; hamam, çamaşırhane, diğer birimlerden oluşan hastalar sofası ve bunun bitişiğindeki hamamdı. Taşlığın doğu ucundaki binaların arka kısmında, Tunca Nehri'ne doğru uzanan ve Dolmabahçe olarak bilinen bahçe yer almaktaydı (Plan 1). Bahçe, Tunca Nehri tarafına doğru meyilli olduğundan, IV. Mehmed Dairesi'nin inşası sırasında dairenin yapılacağı alan 250 *zirâ* uzunlukta ve 110 *zirâ* genişlikte iki kademeli bir bahçeye dönüştürüldü. Bahçenin yarısı kadar olan bu alana gül fidanları dikilmiş ve daha sonraki yıllarda burası gülhâne (Plan 1) olarak anılmıştır.²¹ Bahçenin iki kademeli kısmının yüksek kalan bölümüne şehvâr (hükümdara layık) veya şehsuvâr (atlı süvari) adında büyük bir havuz da (Plan 1/60A) eklendi.²² Tunca Nehri yönündeki doğu duvarı üzerine ise Av Köşkü (Şikâr Köşkü) (Plan 1/61) ve Dolmabahçe'nin, Tunca Nehri tarafındaki çevre duvarı üzerine de IV. Mehmed döneminde Aynalı Köşk (Tebdil Köşkü) (Plan 1/62) inşa edildi.²³

17 Osman, 1989, 90-91; Eldem 1974, 8, 12, 14.

18 Osman, 1989, 92.

19 Osman, 1989, 27, 93-94.

20 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi [BOA]. Bâb-ı Defteri, Başmuhasebe Bina Eminliği [D.BŞM.BNE.] 16098; bk. Osman, 1989, 89.

21 Osman, 1989, 90, 93-94; Kazancıgil, 1994, 12; Eldem, 1974, 8.

22 BOA. Bab-ı Defteri Başmuhasebe Kalemî Evrakı [D.BŞM.] 5477; D.BŞM.BNE. 16098, 16136; Demir, 1999.

23 Osman, 1989, 97-98.

1171 (1757-58) Yılı Harem Tamirati

III. Ahmed'ten sonra terk edilen ve uzun süre kullanılmayan saray H 1164-65 (M 1750-51) yılında vuku bulan depremde de zarar görmüştü. Ancak III. Mustafa'nın tamirini emretmesinden müteakip tamir için görevlendirilen Hamamî Zâde Yusuf Efendi ile Canibî damadı Ahmed Efendi elli bin kuruş ve iki bin kadar usta ve amele ile birlikte Edirne'ye gönderildi. Yusuf Efendi hemen işe koyuldu ve onarılacak yerlerin tespitini başlattı. Yapılan tamirat ve tespit kapsamında harem bölümünde adı geçen yerler arasında: “başkadın mahalli, devletlü efendiler hazerâtu dâire-i aliyeleri, kadınlar, kethüdâ kadın ve hazinedârlara ait mahaller”in yanı sıra, “dâire-i hümayûn ve harem-i hâssa” etrafındaki duvarlar da bulunmaktaydı.²⁴

Başkadın Mahallinde Yapılan Tamiratlar

Kayıtlarda zikredilen başkadın mahallerinde muhtelif tamiratların yapıldığı yerler arasında: “camlı ve pencereci... bir bâb oda,” ma'bedhâne, bir kahve odası, “etrafları dîvârlı camlı ve pencereci şirvânlı... dört adet hademe odası”, iki adet kenîf, câmeşûy mahalli, matbah, kiler, bir adet fevkânî oda, hademe koğuşu ve bir adet hamam bulunmaktadır. Adı geçen bu mekânlarda yapılan tamiratlara toplam 4.235.190 akçe masraf yapılmıştır.²⁵

Anlaşıldığı kadarıyla burada bulunan mevcut odaların üst örtüsündeki kurşun (tûlen: 26 zirâ', arzan: 18 zirâ', terbi'î: 468 zirâ' fî 60) 28.080 akçeye tamir edilmiştir. Buradaki tamiratlara ilişkin bir başka bilgi ise “bir adet camlı ve pencereci elvân boyalı tavanlı tahta döşemeli ocaklı dehlizli bir bâb oda”, “ma'bedhâne”, kahve odası ve dehlizle ilgilidir. Ne yazık ki zikredilen yerlerin tamirati hakkında ayrıntı verilmemiş, adı geçen yerlerin “mahlûtan tecdidî”nin yapıldığı ve tamir için de (tûlen: 22 zirâ', arzan: 18 zirâ', terbi'î: 396 zirâ' fî 720) 285.120 akçe harcandığı belirtilmiştir.²⁶

Aynı yerde tamir edilen ve iki katlı hademe odalarının sakf kurşununa (tûlen: 48 zirâ', arzan: 23 zirâ', terbi'î: 1.104 zirâ' fî 60) 66.240 akçe masraf yapılmıştır. Adı geçen bir başka yer yine hademelerin kullanımına sunulan “etrafları dîvârlı camlı ve pencereci şirvânlı iki kat tavan ve döşemeli dehlizli dört adet” odadır. Ayrıntılı malumat verilmeyen tamirata harcanan (tûlen: 42 zirâ', arzan: 21 zirâ', terbi'î: 882 zirâ' fî 560) 493.920 akçe masraf içinde dört odaya malzeme aldığı ve “mahlûtan tecdidî” yapıldığı zikredilmektedir. Bu mahalde bulunan iki adet kenîfin sakf kurşunları için yapılan (tûlen: 5 zirâ', arzan: 5 zirâ', terbi'î: 50 zirâ' fî 360) 18.000 akçe tutarındaki düşük bütçeden burada kapsamlı bir çalışma yapılmadığı söylenebilir.²⁷

Başkadın mahallinde, câmeşûy ve horendelere ait mekânların da adı geçmektedir. Her iki yerde yapılan çalışmalarda (tûlen: 32 zirâ', arzan: 12 zirâ', terbi'î: 384 zirâ' fî 60)

24 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 10, 12, 13, 14.

25 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 10, 11, 12.

26 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 10.

27 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 10, 11.

23.040 akçeye câmeşûy mahalli ve horende memşâlarının üzerlerinin sakf kurşununun tamiri yapılmıştır. Bir başka tamirat ise câmeşûyda münhedim olan taş duvarın mevcut taşıyla (*tûlen: 40 zirâ', kadden: 5 zirâ', terbi'î: 200 zirâ' fi 60 ma'a siva*) 12.000 akçeye teccididir. Câmeşûyun iç kısımda yapılan tamiratlar arasında (*tûlen: 6 zirâ', arzan: 2 zirâ' kadden: 10 zirâ', terbi'î: 120 zirâ' fi 40*) 4.800 akçeye “*mücedded taş kemer-i ocak*” ve (*tûlen: 32 zirâ', arzan: 92 zirâ', terbi'î: 288 zirâ' fi 30*) 8.640 akçeye döşeme taşın tamiri bulunmaktadır. Mevcut tamiratlar dışında ihtiyaca binaen alınan meşe tahtasından yapılmış bir adet câmeşûyluk için (*30 zirâ' fi 30*) 900 akçe ve tahta perde için ise (*tûlen: 10 zirâ', kadden: 4 zirâ', terbi'î: 40 zirâ' fi 50*) 2.000 akçe ödenmiştir.²⁸

Bu mahalde tamir edilen yerler arasında *matbahın* da adı geçmektedir. Anlaşıldığı kadarıyla *matbahın* mahlûtan teccid olunan sakf kurşunu için (*tûlen: 23 zirâ', arzan: 22 zirâ', terbi'î 506 zirâ' fi 60*) 30.360 akçe, bağdadi tavanın teccidi için (*tûlen: 17 zirâ', arzan: 16 zirâ', terbi'î: 272 zirâ' fi 120*) 32.640 akçe ve döşeme taş teccidi için ise (*terbi'î: 272 zirâ' fi 30*) 8.160 akçe masraf yapılmıştır. *Matbahta* yapılan başka işler de söz konusudur. Bunlar arasında (*tûlen: 9 zirâ', arzan: 1,5 zirâ', kadden: 15 zirâ', terbi'î: 202,5 zirâ' fi 60*) 12.150 akçeye “*demir bağlamalı... mücedded kebîr taş kemer-i ocak*” ile (*terbi'î: 9 zirâ' fi 120*) 1.080 akçeye ocağın kurşunlu taş tepesi için yapılan tamirat bulunmaktadır. *Matbahta* yapılan bir diğer tamirat ise kapı tarafındaki duvarda olmuştur. Buna göre “*taş-ı mevcûdesiyle mücedded*” duvar için (*tûlen: 17 zirâ', arzan: 1,5 zirâ', kadden: 6 zirâ', terbi'î: 153 zirâ' fi 200*) 15.300 akçe hesap çıkarılmıştır. Bunların dışında (*tûlen: 20 zirâ'*) 1.600 akçeye *matbahta* mevcut musluğun lökün kalay ve lülesi değiştirilmiş, 2.400 akçeye (*kadden: 5 zirâ' arzan: 4 zirâ', terbi'î: 20 zirâ' fi 120*) bir adet kapı alınmış ve kapı üzerindeki sakfın teccidi için (*tûlen: 15 zirâ' arzan: 3 zirâ', terbi'î: 45 zirâ' Fi 120*) 5.400 akçe masraf yapılmıştır. Bu tamirat sırasında *matbahta* bulunan ve “*aralıklı, tahta döşemeli, perdeli*” olarak zikredilen kiler de elden geçirilmiştir. Her ne kadar tamiratın muhteviyatı hakkında کافی derecede bilgi verilmese de (*tûlen: 15 zirâ' arzan: 5 zirâ', terbi'î: 75 zirâ' Fi 40*) 3.000 akçe gibi düşük miktarda bir tutarın belirtilmesi tamiratın kapsamlı olmadığını gösterir. *Matbahın* dış kapısında bulunan musluğun lökün kalay ve lülesi için (25 adet) 2.000 akçe masraf yapılmıştır.²⁹

Bu mahalde bir başka kilerin adı da geçmektedir. “*Etrâf divârlı ve siva ve dolab ve pencereli ve tavan ve döşemeli*” olarak tasvir edilen kilerin sakf kurşunu için (*tûlen: 17 zirâ' arzan: 19 zirâ' terbi'î: 323 zirâ' fi 320*) 103.360 akçe masraf yapılmasının yanı sıra, kilerin önüne (*tûlen: 10 zirâ' kadden: 5 zirâ' terbi'î: 50 zirâ' fi 50*) 2.500 akçe ödenerek bir adet de tahta perde alınmıştır.³⁰

Başkadın mahallinde *fevkânî* bir odadan da söz edilmektedir. Odada iki ayrı yerde tamirat yapılmıştır. Dış kısımda yapılan tamirat kapsamında sakf kurşunu için (*tûlen: 16 zirâ' arzan: 12 zirâ' terbi'î: 192 zirâ' fi 60*) 11.520 akçe harcanmıştır. İç kısımda ise

28 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 11.

29 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 11.

30 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 11.

cam, pencere, dolap, tavan ve musandıraların boya ve sıvaları, ayrıca döşeme ve dehlizin tamiri yapılmıştır. Yapılan muhtelif işler (*tûlen: 16 zirâ' arzan: 19 zirâ' terbi'î: 160 zirâ' fî 60*) 89.600 akçeye mal olmuştur.³¹

Kayıtlarda ağalar dairesine gidilen ikinci kapıdaki aralıkta yapılan iki farklı tamirattan bahsedilmektedir. Bunlardan birincisi (*tûlen: 29 zirâ' arzan: 24 zirâ' terbi'î: 696 zirâ' fî 60*) 41.760 akçeye mal olan sakf kurşun tecdîdi, ikincisi ise (*tûlen: 29 zirâ' arzan: 24 zirâ' terbi'î: 696 zirâ' fî 80*) 55. 680 akçe maliyetli tavanın tecdîdidir. Ayrıca bu tamirat sırasında (*tûlen: 58 zirâ' kadd[en]: 8 zirâ' terbi'î: 464 zirâ' fî 30*) 13.920 akçe ödenerek “*etrâf-ı mahall-ı mezkûrenin*” mücedded boya ve sıvası yenilenmiştir.³²

Kayıtlarda yıkık durumda olan (*külliyen münhedim*) ve mücedded bina olunacak bir hademe koğuşundan da söze edilmektedir. “*Etrâfî divârlı şîrvânlı iki kat tavanlı ve döşemeli dehlîzli ve trabzanlı*” olarak ayrıntılı bir tasviri yapılan koğuşun (*tûlen: 45 zirâ'; arzan: 26 zirâ' terbi'î: 1.170 zirâ', fî 1.000*) 1.170.000 akçeye mal olacağı belirtilmektedir. Ayrıca adı geçen yerde araba kapısı olarak söz edilen dört kapı için (*beheri: kadden 6 zirâ'; arzan 5 zirâ'*) 3.600 akçeye kapı da alınmıştır.³³

Başkadın mahallinde adı geçen son bir yer ise hamamdır. Külliye münhedim olan ve yeniden bina olunan kârgîr hamam, cemakan odası ve külhan (*tûlen: 33 zirâ'; arzan: 10 zirâ' terbi'î: 330 zirâ', fî 2.400*) 792.000 akçeye mal olmuştur.³⁴

Devletlü Efendiler Hazerâtı Dâire-i Aliyyelerinde Yapılan Tamiratlar

Tamir edilen yerlerden bir diğeri ise “*devletlü efendiler hazerâtı dâire-i aliyyelerine*” ait mekânlardır. Bu mahalde adı geçen yerler arasında: Devletlü efendiler odası, üç bâb mükemmel oda, iki adet cedid koğuş, iki bâb hademe koğuşu, hamam ve sağır efendi odası bulunmaktadır. Yapılan tamiratlara toplam 2.487.510 akçe harcanmıştır.³⁵

Kayıtlarda ilk olarak “*efnediler hazerâtı dâire-i aliyyeleri*”nin kullanımına sunulan odalardan söz edilmektedir. Tamirat kapsamında sakf kurşun tecdîdi için (*tûlen: 65 zirâ' arzan: 28 zirâ' terbi'î 1.820 zirâ' fî 120*) 218.400 akçe harcanmıştır. Daha kapsamlı bir tamirat ise aynı mahaldeki üç bâb odada gerçekleştirilmiştir. Odalar: “*etrâf divârlı camlı ve pencereli ve şîrvânlı ve divânhâne ve dehlîzli elvân boya ile münakkaş tavanlı tahta döşemeli... üç bâb mükemmel oda*” şeklinde tasvir edilmektedir. Her ne kadar üç bâb oda için (*tûlen: 32 zirâ' arzan: 22 zirâ' terbi'î 704 zirâ' fî 1000*) 704.000 akçe gibi yüksek bir meblağ belirlenmişse de ne yazık ki tamirata ilişkin ayrıntılı bir malumat verilmemektedir.³⁶

31 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 11.

32 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 11-12.

33 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 12.

34 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 12.

35 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 12.

36 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 12.

Aynı mahalde iki adet cedîd koğuşun da adı geçmektedir. Her iki koğuşun sakf kurşunu için (*tûlen: 60 zirâ' arzan: 28 zirâ' terbi'î: 1.820 zirâ' fî 60*) 109.200 akçe masraf yapılmıştır. İki cedîd koğuşun haricinde, bu mahaldeki iki bâb hademe koğuşunun “*dîvâr, cam, pencere, dehliz, şîrvânları ve kebîr ocakları*”nda kullanılmak üzere gerekli olan malzeme için (*tûlen: 60 zirâ' arzan: 28 zirâ' terbi'î: 1.680 zirâ' fî 360*) 604.800 akçe hesap çıkarılmıştır.³⁷

Kayıtlarda “*müşârun-ileyh hazretlerinin*” kullandığı hamamda yapılan tamiratta da değinilmektedir. Anlaşıldığı kadarıyla hamamın derûn ve bîrûnuna sıva yapılmasının yanı sıra, kalay-ı hazîne ve lokma kazganı için de masraf yapılmıştır. Tamirata (*tûlen: 40 zirâ' arzan: 12 zirâ' terbi'î: 480 zirâ' fî 80*) 38.400 akçe harcanmıştır. Hamamda başka tamiratlar da söz konusudur. Bunlar arasında (*terbi'î: 150 zirâ' fî 180*) 27.000 akçe ödenerek mevcut kurna ve mermer döşemeler ağartılmıştır. Ayrıca 13.810 akçe ödenerek tepe camlarının tamiri, derz, keçe kapıları ve cehennemliğin temizlenmesi için malzeme alınmıştır. Bir başka çalışma ise (*tûlen: 28 zirâ' arzan: 18 zirâ' terbi'î: 504 zirâ' fî 60*) 30.240 akçe ödenerek mevcut camekan odası ile külhan üzerindeki sakf kurşunun tecdididir. Bununla birlikte mevcut oda ile külhanın derûn ve bîrûnuna yapılan sıva, boya, çeşitli tahta ve taş döşeme için de (*terbi'î: 93 zirâ' fî 80*) 17.740 akçe harcanmıştır. Ayrıca “*derûn-ı hamama*” 1.200 akçe ödenerek 20 adet yeni kerevet de alınmıştır.³⁸

Bu mahalde adı geçen bir başka yer ise *sagîr efendi* odasıdır. “*Dâire-i hazerât-ı müşârun-ileyhinin*” harem kapısının *ittisâlinde* (bitişğinde) olduğu belirtilen odanın tavanının boyanmasına ve sakf kurşununa (*terbi'î: 30 zirâ'*) 1.800 akçe ödenmiştir. Ayrıca kayıtlarda harem kapısının duvarının yıkılmak üzere olduğu (*mâil-i inhidâm*) ve mevcut tabanıyla birlikte onarımı gerektiği belirtilerek, tamirat için (*tûlen: 25 zirâ' arzan: 1,5 zirâ' kadden: 8 zirâ' terbi'î: 300 zirâ'*) 16.000 akçe hesap çıkarılmıştır. Tamir olunacak kapıya malzemesiyle birlikte (*kadden: 4 zirâ' arzan 4 zirâ'*) 1.920 akçeye bir de kapı alınacağı belirtilmektedir.³⁹

Kadınlar, Kethüdâ Kadın ve Hazînedârlara Ait Yerlerde Yapılan Tamiratlar

Kayıtlarda zikredilen yerler arasında *kadınlar, kethüdâ kadın ve hazînedârlara* ait mahaller de bulunmaktadır. Birden fazla odanın zikredildiği bu bölümde yapılan tamiratlara ilişkin ayrıntılı malumat verilmemektedir. Ancak anlaşıldığı kadarıyla tamiri yapılan odaların büyük bir kısmı (*bi'l-külliyeye münhedim*) yıkık durumdadır. Odalara ve diğer mekânlara toplam 8.268.360 akçe masraf yapılmıştır.⁴⁰

Bu mahalde, kadınların kullanıma sunulan ve kayıtlarda “*dâire-i hümâyûnda bağçeye nâzır mükemmel*” beşer bâb oda olarak tasvir edilen odalara (*tûlen: 50 zirâ'*;

37 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 12.

38 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 12.

39 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 12.

40 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 13.

arzan: 23 zirâ' terbî'î: 1.150 zirâ', fî 1.000) 1.150.000 akçe bütçe ayrılmıştır. Anlaşıldığı kadarıyla “*bi'l-iktizâ tecdîd*” olunacak beş bâb oda “*bi'l-küllîyye münhedim*” durumdadır. Ne yazık ki dehliz ve dîvanhâneli olduğu belirtilen odalarda yapılacak tamirata ilişkin kâfi derecede malumat verilmemektedir. Aynı mahalde sözü edilen ve yine kadınların kullandığı altı bâb odanın durumu da pek parlak görünmemektedir. Zirâ odalar için ayrılan bütçenin (*tûlen: 45 zirâ'; arzan: 39 zirâ' terbî'î: 1.755 zirâ', fî 1.000*) 1.755.000 akçe olması bunu göstermektedir. Kayıtlarda odaların “*bi'l-küllîyye münhedim*” olduğu ve “*enkâz-ı cüz'iyyesiyle müceddeden*” yapılacağı belirtilmektedir. Bu mahalde kadınların kullanımına sunulan beşer bâb ve üç bâb oda daha bulunmaktadır. Adı geçen odalardan dehliz ve dîvanhâneli beşer bâb kadınlar odasının da “*bi'l-küllîyye münhedim*” olduğundan tecdîd olunacağı ve alınacak malzemeler için (*tûlen: 36 zirâ'; arzan: 26 zirâ' terbî'î: 936 zirâ', fî 840*) 786.240 akçeye ihtiyaç duyulduğu zikredilmektedir. “*Bi'l-küllîyye münhedim*” olduğundan tecdîde muhtaç üç bâb mükemmel kadın odası için ise (*tûlen: 26 zirâ'; arzan: 20 zirâ' terbî'î: 520 zirâ', fî 840*) 436.800 akçe bütçe çıkarılmıştır.⁴¹

Kayıtlarda kadınların kullanımına sunulan odaların bulunduğu mahaldeki hademe koğuşlarından da söz edilmektedir. Buna göre “*münhedim*” olduğundan “*enkâz-ı cüz'iyyeleriyle mükemmel tecdîd*” olunacak bir bâb hademe koğuşu için (*tûlen: 23 zirâ'; arzan: 22 zirâ' terbî'î: 506 zirâ', fî 900*) 455.400 akçe ve yine “*münhedim*” olduğundan mücedded mükemmel bir bâb hademe koğuşu için ise (*tûlen: 22 zirâ'; arzan: 23 zirâ' terbî'î: 506 zirâ', fî 1.000*) 506.000 akçe gerekmektedir.⁴²

Bu mahalde tamir edilecek yerler arasında *kethüdâ kadın ve hazînedârlara* ait mekânlar da bulunmaktadır. Yapılacak çalışma hakkında ayrıntılı malumat verilmeyen ancak yıkık oldukları belirtilen *kethüdâ kadın ve hazînedârlara* ait mükemmel üç bâb odanın tecdîdi için gerekli olan para (*tûlen: 32 zirâ'; arzan: 29 zirâ' terbî'î: 928 zirâ', fî 840*) 779.520 akçedir. Aynı mahalde bulunan iki adet koğuş da yıkık durumdadır. Her iki koğuşun da “*bi'l-küllîyye münhedim*” olduğu ve müceddeden yapılacağı belirtilmektedir. Birinci koğuş için (*tûlen: 25 zirâ'; arzan: 12 zirâ' terbî'î: 300 zirâ', fî 900*) 270.000 akçe, ikinci koğuş için ise (*tûlen: 20 zirâ'; arzan: 19 zirâ' terbî'î: 380 zirâ', fî 900*) 342.000 akçe masraf öngörülmektedir. Tamir edilen yerler arasında *hazînedârlara* ait iki bâb koğuş da vardır. Anlaşıldığı kadarıyla diğer koğuşlarda olduğu gibi “*bi'l-küllîyye münhedim*” olan ve “*müceddeden binâ olunacak*” iki bâb koğuş için (*tûlen: 42 zirâ'; arzan: 20 zirâ' terbî'î: 840 zirâ', fî 900*) 756.000 akçe masraf çıkarılmıştır.⁴³

Bu mahalde tamire muhtaç olan yerler arasında bir bâb matbah ve bir bâb da kiler-i hâssa zikredilmektedir. “*Bi'l-küllîyye münhedim*” olduklarından müceddeden bina olunacak her iki yerin maliyeti ise (*tûlen: 20 zirâ'; arzan 10 zirâ' terbî'î: 200 zirâ', fî 840*) 168.000 akçedir.⁴⁴

41 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 13.

42 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 13.

43 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 13.

44 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 13.

Kayıtlarda “*bi'l-küllüyye münhedim*” olduğu belirtilen ve “*müceddeden binâ olunacak câmeşûy ve oda câmekân-ı horende ve memşalar*” da bulunmaktadır. Adı geçen yerlerde ihtiyaç duyulan malzemelerin alımı için (*tûlen: 40 zirâ'; arzan: 10 zirâ' terbi'i: 400 zirâ', fi 720*) 288.000 akçe, ayrıca horendeganların kullanımına sunulan hamamın tamiri için de (*tûlen: 12 zirâ'; arzan: 3 zirâ' terbi'i: 36 zirâ'*) 86.400 akçe masraf belirtilmektedir.⁴⁵ Kayıtlarda verilen bilgilerden “*Dâire-i harem-i hâssa-i hümayûnda*”ki bazı duvar ve kapakların da tamir edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Buna göre “*bazen dîvârları münhedim ve bazen kapakları münkesir ve bazen toprak dolup tathîr ve ta'mîr ve tecdîd-i kapak-ı mezkûre olunacak*” yerler için 489.000 akçeye ihtiyaç duyulmaktadır.⁴⁶

Dâire-i Hümayûn ve Harem-i Hâssa Etrafında Yapılan Tamiratlar

Kayıtlarda “*dâire-i hümayûn ve harem-i hâssa etraf-ı erba'a dîvârlarında*” yapılan bir dizi tamirattan da söz edilmektedir. Duvarlardaki tamiratlar, kurşun ve kiremit sakfların, taş harpušta ve münhedim mahallerin tecdîdi ile çivileme derz olunan mahallerde gerçekleştirilmiştir. Yapılan ve yapılacak tamiratın maliyeti 2.743.220 akçedir.⁴⁷

Anlaşıldığı kadarıyla duvarların tamamına yakını “*bi'l-küllüyye münhedim*” olduğundan tamire muhtaç durumdadır. Mevcut taşıyla tamir edilen birinci duvar için (*tûlen: 230 zirâ' kadden: 7 zirâ' arzan: 1,5 zirâ' terbi'i: 2.415 zirâ' [fi 60] ma'a harc-ı iskele*) 144.900 akçe masraf yapılırken, ikinci duvarın ise yıkık olduğundan “*müceddeden taş ile tecdîd iktizâ*” ettiğinden (*tûlen: 145 zirâ' kadden: 7 zirâ' arzan: 1,5 zirâ' terbi'i: 1.522,5 zirâ' fi 80 ma'a iskele*) 121.800 akçeye ihtiyaç duyulduğu belirtilmektedir. Aynı şekilde “*bi'l-küllüyye münhedim*” olduğundan “*tecdîd iktizâ*” gerektiren üçüncü duvar için (*tûlen: 230 zirâ' kadden: 4 zirâ' arzan: 1,5 zirâ' terbi'i: 1.380 zirâ' fi 60*) 82.800 akçe, münhedim olduğundan “*taşı nâ-mevcût olmağla mücedded taş ile tecdîd iktizâ eden*” dördüncü duvar için ise (*tûlen: 135 zirâ' kadden: 4 zirâ' arzan: 1,5 zirâ' terbi'i: 810 zirâ' fi 80*) 64.800 akçe masraf çıkarılmıştır.⁴⁸

Bu mahaldeki duvarların “*harpuştası münhedim*” olduğundan “*tecdîd-i taş-ı harpuştaya muhtâc*” olduğu belirtilmektedir. Tamir için (*tûlen: 500 zirâ' arzan: 5 zirâ' terbi'i: 2.500 zirâ' fi 80*) 200.000 akçe, ayrıca duvarın “*tarafeynine müceddeden*” çivileme derzi için ise (*tûlen: 1.000 zirâ' kadden: 4 zirâ' terbi'i: 4.000 zirâ' fi 12*) 480.000 akçe masraf hesaplanmıştır. Bununla birlikte tamir olunacak duvarın kiremit sakfı için (*tûlen: 130 zirâ' arzan: 6 zirâ' terbi'i: 780 zirâ' fi 50*) 39.000 akçe ve aynı yerde duvara çivileme derz için ise (*tûlen: 260 zirâ' arzan: 6 zirâ' terbi'i: 1560 zirâ' fi 12*) 18.720 akçe gerekmektedir. Adı geçen duvarda tamir edilen sakf kiremidi ile derzi “*tecdîd iktizâ*” eden bir mahaldeki tamirat için (*tûlen: 490 zirâ' kadden: 4 zirâ' arzan: 5 zirâ' terbi'i: 9.800 zirâ' fi 18*) 176.400 akçe masraf belirtilmektedir.⁴⁹

45 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 13.

46 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 13.

47 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

48 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

49 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

Kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla bu mahaldeki bazı duvarlarda da benzer sorunlar tespit edilmiştir. Bu anlamda duvarlarda yapılan/veya yapılacak tamiratların bir kısmı da üst kısımlarda gerçekleştirilmiştir. Adı geçen mahaldeki bir duvarın sakf kurşununun “*tecdîd iktizâ*” eder kısmı için (*tûlen: 490 zirâ’ arzan: 6 zirâ’ terbî’i: 2.940 zirâ’ fî 60*) 176.400 akçe, sakf kiremitlerinin “*tecdîd iktizâ*” eder kısmı için (*tûlen: 336 zirâ’ arzan: 6 zirâ’ terbî’i: 2.016 zirâ’*) 80.640 akçe, çivileme derzi için (*tûlen: 980 zirâ’ kadden: 12 zirâ’ terbî’i: 11.760 zirâ’ fî 12*) 141.120 akçe ve “*tecdîd-i derz*” olunacak kısım için ise (*tûlen:336 zirâ’ kadden: 12 zirâ’ terbî’i: 4.032 zirâ’ fî 30 ma’a iskele*) 120.960 akçe masraf belirtilmektedir.⁵⁰ Kayıtlarda duvarın taşıyla “*tecdîd iktizâ*” eder bir kısmından da söz edilmektedir. Bunun için (*tûlen:348 zirâ’ kadden: 12 zirâ’ arzan: 2 zirâ’ terbî’i: 8.352 zirâ’ fî 80 ma’a iskele*) 668.160 akçe gerektiği ve “*bi’l-külliyen sakfiyla münhedim*” olduğundan mücedded sakf kurşunu için (*tûlen:348 zirâ’ arzan: 6 zirâ’ terbî’i: 2.088 zirâ’ fî 60*) 125.280 akçe gerektiği belirtilmektedir. Yine bu mahalde münhedim olup taşı ile tamiri gereken bir başka duvar için (*tûlen: 20 zirâ’ kadden: 12 zirâ’ arzan: 8 zirâ’ terbî’i: 480 zirâ’ fî 80 ma’a iskele*) 38.400 akçe ve sakf kiremidi için ise (*tûlen: 20 zirâ’ arzan: 6 zirâ’ terbî’i: 120 zirâ’ fî 40*) 4.800 akçe masraf çıkarılmıştır.⁵¹

Duvarların dışında “*bi’l-külliyen münhedim olup kurşunlu külâhlarıyla tecdîd olunan dâire-i hümayîn ve harem-i hâssanın*” 16 adet taş bacası da bulunmaktadır. Bunlar için (*kadden 6 zirâ’, devren 1,5 zirâ’ terbî’i: 9 zirâ’*) 51.840 akçe, ayrıca zikrolunan bacaların her birine on ikişer kurşun tahtaya da (*192 aded, 2.889 kıyye beheri: 15 kıyye, fî ücret-i zevb: 2,5*) 7.200 akçe masraf yapılmıştır.⁵²

Kayıtlar dâire-i hümayündaki mevcut havuzların onarımından, hamam ile selsebillerin eksik olan lülelerinden ve farklı kısımlarda yapılan tamiratlardan da söz etmektedir. Buna göre havuzlarda münkesir olup onarılması gereken 3 adet “*mermer-i masna ‘ı fıskiye*” bulunmaktadır.⁵³

Bununla birlikte “*havuz ve selsebillerde mevcûd olup tecdîd iktizâ eder sagîr ve kebîr deveboyunları yaldızlı*” ise şöyledir⁵⁴:

Battâl deveboynu 2 adet Beheri 4 kıyye	Kebîr deveboynu 8 adet Beheri 1,5 kıyye	Sagîri 16 adet Beheri 1,5 kıyye
--	---	---------------------------------------

50 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

51 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

52 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

53 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

54 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

Ayrıca havuz, hamam ve selsebillerde “*nâ-mevcûd olup tecdîd olunacak yaldızlı*” ise şöyledir⁵⁵ :

Kebîr çifte lüle 16 adet	Vasat lüle 4 adet	Darb lülesi 3 adet	Sagîr lüle 25 adet	Musluk lülesi 8 adet
Fevvâre 208 adet	Oluk 56 adet	Nühâsdan masnu' süzeği 1 adet	Eğri yaldızlı lüle 3 2 Savak 5	

Odalarda yapılan bu tamiratların dışında “*dâire-i hümayûn ve harem-i hâssada bi'l-cümle taş-ı mevcûdesiyle mahlûtan tecdîd*” olunan kaldırımlara (*terbî'î: 25.190 zirâ' fî 6*) 151.140 akçe, “*dâire-i aliyye'de sakf kurşun ve ocaklar depelerine yaldızı ta'mîr ve tecdîd ile vaz' olunan*” 26 adet alem için (*fî 1.000*) 26.000 akçe, “*dâire-i aliyye'de ve sâirede tecdîd-i zenbürek (zemberek) ve kurşun-ı kenîfleri*” 32 adet için (*fî 720*) 23.040 akçe, “*dâire-i aliyye'de olan kasr ve dîvânhânelerde iktizâ*” eden mahallere mücedded iki kat bez perdeler için (*terbî'î: 2.656 zirâ' fî 120*) 318.720 akçe masraf belirtilmektedir. Ayrıca “*dâire-i aliyye*”de olan kebîr kapılara iktizâ eden kollu kilitler ve kol demirleri de bulunmaktadır. Bunlar: 12 adet Semerkandî, 6 adet Battâl kilit, 5 adet kol demiridir.⁵⁶

Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışmada, Osmanlı hanedan üyelerinin uzun yıllar kullandığı Edirne'deki Sarây-ı Cedîd-i Amire'nin harem bölümünde yapılan H 1171 (M 1757-58) yılı tamiratları üzerinde durulmuştur. Ne yazık ki kayıtlarda, yapılan onarımlar için genel olarak “mahlûtan” ifadesi kullanıldığından, tamiratların mahiyeti bazı mahaller haricinde kâfi derecede anlaşılammaktadır. Bununla birlikte kayıtlarda dikkat çeken hususlardan biri tamiratlarda çalışan işçilere ödenen ücretlere ilişkin bilgi verilmemesidir. Ancak Ahmed Vâsif Efendi'nin aktarımında⁵⁷ geçen ve tamirat için görevlendirilen Yusuf Efendi'ye verilen elli bin kuruşun yanı sıra iki bin kadar da *bennâyân* ve *'amelenin* de görevlendirilmesi ücretlerin yazılmaması durumuna açıklık getirebilir. İşçiler başkentten geldiğinden ücretlerin kayıtlarda geçmediği varsayılabilir. Bir başka cihetten ise tamir edilen yerlerdeki masrafların toplam tutarları belirtildiğinden usta ve işçilere ödenen ücretler de bunlara dahil edilmiş olabilir.

Kayıtlardan yola çıkarak, yapılan tamiratlar birkaç başlık altında değerlendirilebilir. Bunlardan birincisi hemen hemen tüm mahallerin (odaların veya koğuşların) “*mahlûtan tecdîd-i sakf kurşunu*” veya kiremitlerinin tamirinin yapıldığı

55 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

56 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 15.

57 Sağlam, 2014, 116-117.

anlaşılmaktadır. İkincisi ise bazı odaların veya duvarların “*külliyen münhedim*” olduğudur. Bu durum sarayın uzun süre terkedilmesinin yanında, H 1164-65 (M 1750-51) yılında vuku bulan depremle de ilgilidir. Haliyle odaların mevcut durumu masrafların da artmasına neden olmuştur. Üçüncüsü ise odaların/koğuşların hem iç hem de dış kısımlarında çalışılmış olmasıdır. İç ve dış kısımlarda yapılan onarımlar sıva ve boya yapılması şeklinde olmuştur.

Bununla birlikte kayıtlar iki bakımdan önem arz etmektedir. Bunlardan birincisi R. Osman’ın zikrettiği mekân isimleriyle birlikte, belirtmiş olduğu ölçüleri karşılaştırma imkânı sunmasıdır. Mesela R. Osman’ın haremın boyutları için verdiği 240 zirâ‘ uzunluğunda ve 115 zirâ‘ genişliğindeki ölçüler,⁵⁸ kayıtlarda da yaklaşık olarak aynı şekilde verilmektedir.⁵⁹ Ayrıca R. Osman’ın eserinde belirttiği mekân isimlerinin de hemen hemen aynı olduğu söylenebilir.

Kayıtların sunduğu bilgiler bir başka cihetten de kıymeti hâizdir. Bilhassa haremdeki mevcut odaların sayısı hakkında verdiği bilgilerin yanında, bu bilgilerin Avadis Benliyan’ın saray planı ile karşılaştırma imkânı da sunmaktadır. Bilindiği üzere Sarây-ı Cedîd-i Amire’de H 27 Zilhicce 1217 (M 20 Nisan 1803) tarihinde bir keşif yapılmış ve yapılan keşfin tamir keşif defteri hassa mimar Ahmed Nuri Efendi ile Agop Kalfa tarafından tanzim olunmuştur.⁶⁰ Keşfin ehemmiyeti tespitler sırasında hazırlanan ve daha sonra İkinci Ordu kalfası Edirneli Avadis Benliyan tarafından kopyalanan, saraya ait bir planın çizilmesidir. Evvelinde de zikrolunduğu üzere Benliyan tarafından çizilmiş plan günümüze gelemeyen saray yapılarını tanımamız bakımından son derece önemlidir. (Plan 1.) Her ne kadar Benliyan’ın planı ayrıntılı malumat vermese de sarayın mevcut tasvirini yapması bakımından kıymetlidir. Bu bağlamda Benliyan’ın planında göstermiş olduğu mekânlar ile H 1171 (M 1757-58) yılında tamir edilen mekânları karşılaştırma imkânı bulunmaktadır. Plandan anlaşıldığı kadarıyla kayıtlarda zikredilen mahallerin büyük bir kısmı haremın güneyindeki yapılardan müteşekkildir. Mesela kayıtlarda adı geçen baş kadın mahalleri, planda 57 numara ile (Plan 1) gösterilen kadın efendiler dairesi olmalıdır. Planda ayrıntılı malumat verilmeyen bu mahalle ilgili olarak kayıtlarda ayrıntı bulmak mümkündür. Baş kadın mahallinde camlı ve pencereci, ocaklı, dehlizli bir bâb oda, iki kat hademe odası, şirvânî ve iki kat tavan döşemeli dehlizli dört adet hademe odası, iki adet kenîf, bir adet fevkânî oda ve bir adet hamam olduğu anlaşılmaktadır.⁶¹ Planda zikredilen bir başka yer 57B olarak (Plan 1) belirtilen harem çamaşırıklarıdır. Kayıtlarda baş kadın mahallinde sözü edilen çamaşırık (*câmeşûy*) burası olmalıdır. Yine planda olmayan bazı yerlerin de isimleri zikredilmektedir. Bunlar; matbah, kiler ve fevkânî oda ve kârgîr hamamdır.⁶²

58 Osman, 1989, 86.

59 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 14.

60 Osman, 1989, 113.

61 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 10-11.

62 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 11.

Kayıtlarda sözü edilen yerlerden biri *devletlü efendiler hazerâtleri* dairesinin de Benliyan'ın planında belirtmediği görülmektedir. Ancak kayıtların *dâire-i hazrât-ı müşârun-ılayhimin harem kapısı ittisâlinde mevcû sagîr efendi odasından bahsetmesi*⁶³ tamir edilen diğer odaların da buraya yakın bir yerde olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Ayrıca eldeki bilgiler *devletlü efendi hazrâtlerinin* kullanımına sunulan mahalde, üç bâb mükemmel oda, iki adet cedîd koğuş, iki bâb hademe koğuşu, hamam ve sagîr efendi odası bulunduğunu göstermektedir.

Kayıtlarda adı geçen kadınlar, kethüdâ kadın ve hazînedârlara ait mahallerin tümü değilse de bir kısmı planda gösterilmektedir. Planda görüleceği üzere 68 numara hazînedâr usta dairesi olarak zikredilmektedir. Ayrıca hazînedâr ustanın bitişiğinde valide sultana, cariyelere ayrılan mekânlar da bulunmaktadır. Kadınlara ve kethüdâ kadına ait yerler de bu kısımda olmalıdır. Adı geçen bu mahalde kadınların kullandığı birden fazla oda ile, hademelerin kullandığı koğuşlar, kethüdâ kadın ve hazînedârlara ait oda ile, koğuş, matbah, kiler, çamaşırlık ve horendeler için oda ve hamam da bulunmaktadır.

Sonuç itibariyle Cemil Paşa'nın emriyle cephaneliğin ateşe verilmesi sonrasında yanan ve ne yazık ki günümüze gelemeyen Edirne'deki Osmanlı sarayının tasvirini ancak dönem kaynakları ve arşiv kayıtlarıyla yapmak mümkündür. Bu anlamda saray hakkında yapılacak bir çalışmada arşiv kayıtları araştırmacılara fazlasıyla imkân sunmaktadır.

63 BOA.D.BŞM.BNE.d.15933, 12.

KAYNAKÇA

- Ahmed Bâdi Efendi (2014), *Riyâz-ı Belde-i Edirne: 20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si*, C. 1/1, (Yay. Haz. Niyazi Adıgüzel ve Raşit Gündoğdu), Edirne: Trakya Üniversitesi Yayını.
- Ayverdi, E. H. (1989), *Osmanlı Mi'mârisinde Fâtih Devri 855-886 (1451-1481)*, C. III. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü.
- Demir, Ö. (1999), *Belgelerle Sarayı-ı Cedîd-i Âmire-i Edirne*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ebu El-Hac, Rifa'at Ali (2011), *1703 İsyanı Osmanlı Siyasetinin Yapısı*, (Çev. Çağdaş Sümer), İstanbul: Tan Kitabevi Yayınları.
- Eldem, S. H. (1974), *Köşkler ve Kasırlar*, C. II, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehmed Zillî (1999), *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 305 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*, III. Kitap, (Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kazancıgil, R. (1994), *Edirne Sarayı ve Yerleşim Planı*, Edirne: Türk Kütüphaneciler Derneği.
- Osman, Rifat (1989), *Edirne Sarayı*, (Yay. Süheyl Ünver), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özer, M. (2013), Edirne Yeni Saray'ın Avadis Benliyan Tarafından Hazırlanan 1905 Tarihli Vaziyet Planı Hakkında Düşünceler, *14th International Congress of Turkish Art Proceedings*, Paris, 559-566.
- Özer, M. (2017), Osmanlı'nın Kayıp Sarayı- Edirne Devletin Diğer Merkeziydi, *Atlas Tarih Dergisi*, Şubat-Mart, 45, s. 80-81.
- Sağlam, N. (2012), *Ahmed Vâsîf Efendi ve Mehâsinü'l-âsâr ve Hakâ'iku'l-ahbâr'ı 1166-1188/1752-1774 (İnceleme ve Metin)*, Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.
- Sayger, C. & Desarnod, A. (1834), *Album d'un voyage en Turquie fait par orde de sa Majesté l'empereur Nicolas I, 1829 et 1930*, Paris: Imprimerie de Firmin Didot Frères.

- Şehsuvaroğlu, H. Y. (1961), Edirne'de Fatih'in Sarayı, *TOK. Belleteni*, S. 232-233, Mayıs-Haziran, 10-11.
- Tosun, M. (2014), Şan-ı Devlet-i Aliyye'yi Korumak ya da Edirne Sarayı'nı Tamir Etmek, *History Studies, International Journal of History*, V. 6, I. 6, 183-194.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988), *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Arşiv Kaynakları

- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi [BOA.]
- Bab-ı Defteri Başmuhasebe Kalemi Evrakı [D.BŞM.] 5477
- Bâb-ı Defteri, Başmuhasebe Bina Eminliği [D.BŞM.BNE.d.]16098, 16136, 15933
- Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [TSMA.] D.nr. 9566

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

BATILILAŞMA DÖNEMİ OSMANLI MİMARİSİNDE UYGULANABİLMİŞ BİR HAPİSHANE PROJESİ: SİROZ (SEREZ) HAPİSHANE BİNASI *



AN ACTUALIZED PRISON PROJECT IN THE WESTERNIZATION PERIOD OTTOMAN ARCHITECTURE: SİROZ (SEREZ) PRISON BUILDING *

Emre KOLAY**

Öz

Osmanlı Devleti'nde Ceza Hukukunu modernleştirme çabaları Tanzimat'ın ilanına kadar uzanmaktadır. 1840, 1851, 1858 ve 1880 yıllarında çıkartılan kanun ve nizamnameler ile Osmanlı Ceza Hukuku, Batı normları doğrultusunda temel şeklini almıştır. Bu süreç 20. yüzyılın ilk çeyreği içerisinde yeni nizamname ve talimatnamelerle gelişim göstermiştir. Söz konusu ıslahat programları kapsamına hapisanelerin fiziki koşulları da dahil edilmiştir. Bu kapsamda hapisane binalarının da modern hukuk ilkelerine uygun bir şekilde belirli standartlara sahip olması için çalışmalar başlatılmıştır. Avrupa ülkelerinin müdahaleleri ve yönlendirmeleri ile de hız kazanan bu modernizasyon süreci Cumhuriyet dönemine kadar devam etmiş fakat tam olarak istenilen düzeye ulaşamamıştır. Özellikle II. Abdülhamid ve II. Meşrutiyet dönemlerinde yoğunlaşan hapisane inşası projeleri, genellikle Avrupa kaynaklı projelerden hazırlanmış ve tip proje olarak Osmanlı topraklarında uygulanmıştır. Arşiv belgeleri, söz konusu projeler hakkında araştırmacılara hatırı sayılır düzeyde kaynak sunmaktadır. Genellikle Neo-klasik cephe ve plan düzenlemelerinin tercih edildiği hapisane projelerinde mekânların kullanım amaçları da ayrıntılı bir şekilde belirtilmiştir. Projelerin yoğunluğuna karşın inşa edildiği tarihten günümüze ulaşabilen Osmanlı hapisanelerinin sayısı yok denecek kadar azdır. Bu da söz konusu projelerin hangi oranda uygulanabildiği sorusunu akla getirmektedir. Bu çalışmada ele alınan Siroz (Serez) Hapishanesi, uygulanabilmiş olması açısından önem kazanmakta, modern bir Osmanlı hapisanesinin genel hatlarını proje dosyası aracılığıyla bize sunmaktadır. Arşiv belgeleri ışığında Siroz (Serez) Hapishane binasının tarihî ve mimarî özellikleri bu makalenin içeriğini teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Serez, Siroz, kamu binaları, hapisane, Osmanlı mimarisi, Batılılaşma

* Bu çalışma, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenen 20.M.001 No'lu "Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Hapishane Mimarisi" başlıklı proje kapsamında hazırlanmıştır.

* This study has been prepared within the scope of the project titled "Ottoman Prison Architecture in the Light of Archive Documents" supported by Hatay Mustafa Kemal University Coordinatorship of Scientific Research Projects.

** Dr. Arş. Gör., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: 0000-0002-5696-324X ♦ E-mail: emrekolay55@gmail.com

Abstract

Efforts to modernize the Penal Law in the Ottoman Empire date back to the proclamation of the Tanzimat. Ottoman Criminal Law took its basic form in line Western norms with the laws and regulations enacted in 1840, 1851, 1858 and 1880. This process developed with new regulations in the first quarter of the 20th century. The physical conditions of the prisons were included in the reform programs. In this context, studies have been initiated to ensure that the prison buildings meet certain standards in accordance with the principles of modern law. This modernization process, which was accelerated with the interventions and instructions of European countries, continued until the Republic period but did not reach the desired level. Prison building projects, concentrated particularly in the reign of Abdulhamid II and Second Constitutional Period were prepared mainly from European projects and applied as typical project in the Empire. These projects with different capacities -75, 130, 150, 250 and 300 prisoners- have different designs with their layout features. Archival documents provide considerable resources to researchers about prison building projects. For instance, the purpose of the use of the space are explained in detail. Neo-classical façade and architectural layout are common in the prison projects. Thus, new data on the architectural terminology of the period and the methods of space identification can be reached. Despite the intensity of the projects, most of the Ottoman prisons haven't survived to the present day. This raises the question to what extant the projects have been applied. Ishakpasa Murder Prison in Istanbul (present used as a hotel), Sinop Prison and Kastamonu Prison are examples of Ottoman prisons that have survived to the present. Siroz (Serez) Prison building gains importance in that it was implemented and it presents us the outlines of a modern Ottoman prison building through its project document. At this juncture, this article discusses the historical and architectural features of the Siroz (Serres) Prison building in the light of archival documents.

Keywords: *Serres, Siroz, public buildings, prison, Ottoman architecture, Westernization*

Giriş

Osmanlı hapisane tarihi üzerine çalışan araştırmacılar, günümüz koşullarına yakın bir kurum olarak Osmanlı hapisanesinin XIX. yüzyılda kurumsallaştığını savunurlar.¹ XVI. yüzyıldan bu yana Avrupa'da suçun tanımı, yargı süreci ve ceza üzerine yapılan reformlar ülkelere göre farklı zaman dilimlerinde gerçekleşse de XVIII. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ceza sisteminin bireyin bedenine değil, fakat temel hak ve özgürlüklerine verilmesi gerekliliği daha tercih edilen bir durum olmuştur.² Suçu sabit olan birey artık halk önünde idam edilmeyecek veya kapalı kapılar ardında işkenceye

1 Şen, 2007, 17-18; Yıldız, 2012, 163; Demiryürek, 2019, 17; Akın, 2011, 24.

2 Orta Çağ Avrupa'sında işlenen suçlara karşı verilen cezanın ve buna göre ortaya çıkan ve şekillenen hapisanelerin XIX. yüzyıla değin süren dönüşümü için bk. Foucault, 2019.

maruz bırakılmayacak; bunun yerine belirli bir süre -bazen ömür boyu- belirli bir mekâna hapsedilecek ve orada hayattan izole bir şekilde topluma geri kazandırılacaktır.³

Osmanlı topraklarında geçerli olan *şer'î* ve *örfî* hukuk çerçevesinde verilen cezalar kısasa kısas anlayışındadır ve verilen cezalardaki amaç mahkûmu topluma yeniden kazandırmaktan ziyade ağır cezalar verilerek toplumu bu tür suçlardan caydırmaktır.⁴ İdam, sürgün, kalebentlik, cezirebentlik, teşhir ve dayak gibi ceza yöntemleri Klasik Osmanlı ceza sisteminin yöntemleri arasındadır.⁵ Burada önemli olan bir diğer nokta ise zanlıların veya suçu sabit bireylerin tutuldukları ve *mahpes* olarak adlandırılan mekânlardır. XIX. yüzyıla kadar Osmanlı ceza sisteminde söz konusu mahpesler herhangi bir yer olabilmektedir. Özellikle kale burçları, surlar, tersaneler ve konutlar tercih edilen hapis yerleridir.⁶ Kimi zaman adaların da sürgün yeri olduğu ve buradaki kalelerin de mahpes işlevi gördüğü söylenebilir. Buna en iyi örnek Kıbrıs'taki Magosa Kalesi gösterilebilir.⁷ Kısacası Tanzimat'ın ilanına değin Osmanlı ceza sisteminde cezanın çekileceği mekân konusunda belirli bir tavrın olmadığı görülmektedir.

Tanzimat'ın ilanı sonrası Osmanlı ceza hukukunda birtakım değişiklikler yaşıldığı, bunun neticesinde de suçların kategorize edildiği bilinmektedir. Bu tarihten sonra 1840, 1851 ve 1858 yıllarında çıkartılan kanunlar ile suçlar; ağır, cünha ve kabahat suçları olarak ayrılmakta, para cezasına çevrilen suçlar belirlenmekte ve Islahat Fermanı kapsamında mahkûmların kaldıkları mekânlar ıslah edilmektedir⁸. Özellikle 1854 Kırım Savaşı sonrasında Avrupa devletlerinin Osmanlı bürokrasisine yaptıkları baskı, hapishane yönetimine de yansımıştır. Büyükelçilikler nezaretinde hazırlanmakta olan raporlar ile şekillenen hapishanelere yönelik reform çalışmaları XX. yüzyıla değin sürmüştür. İngiliz Büyükelçisi Stratfort Canning'in 1851'de, İngiliz Binbaşı Gordon'un 1856'da ve Paul Pollitz'in 1916'da kaleme aldıkları raporlar doğrultusunda Osmanlı hapishanelerinin fiziki şartları, mahkûmların gördüğü muamele ve ceza hukukuna dair çeşitli reformların hayata geçirilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte Sultan II. Abdülhamid döneminde hazırlanan ve ancak 1917 yılında resmîyet kazanan 1880 tarihli nizamname layihası, hapishanelerin fiziki ve idari durumlarının nasıl olması gerektiğini 97 madde halinde sıralamaktadır.⁹ Gardiyanların görevlerinden mahkûmların çalışma koşullarına

3 Foucault, XVIII. yüzyılda Avrupa'daki hapishanelerde suçluyu topluma geri kazandırmanın ve suçlunun toplum adına faydalı olmasının en etkili yöntemlerinden birisi olarak planlı ve sıkı bir şekilde çalıştırılmaları olduğunu ifade etmekte, aynı zamanda söz konusu ağır iş ortamının mahkûm için adil karşılandığını dile getirmektedir. *Bk.* Foucault, 2019, 50.

4 Şen, 2007, 4; Erim, 1984, 79.

5 Erim, 1984, 80.

6 Şen, 2007, 6; Demiryürek, 2019, 14.

7 Özkul, 2018, 135.

8 Şen, 2007, 18-19; Akın, 2011, 24; Bozkurt, 1996, 109.

9 Nizamnamenin tam ismi "Memalik-i Mahrusa-yı Şahane'de Bulunan Tevkifhane ve Hapishânele-
rin İdare-i Dâhiliyelerine Dair Nizamname Layihasıdır" *bk.* Yıldız, 2012, 475.

kadar pek çok alanda kurallar koyan bu layihada, hastahane ve muayenehane gibi hapis-hanede bulunması gereken mekânlar hakkında da öneriler sunulmaktadır. II. Abdülhamid döneminde Avrupa devletlerindeki ceza ve hapisane sistemleri yakından takip edilmiş, sık sık raporlar alınarak yapılacak olan hukuki düzenlemeler adına zemin hazırlanmıştır. Söz konusu raporlara göre hazırlanan lahiyalara bir başka örnek 1893 yılında hazırlanan layiha gösterilebilir.¹⁰ Bu nizamname layihasında da 1880 tarihli nizamnamede karşımıza çıkan hukuki düzenlemelere benzer maddeler ile karşılaşırız. Gardiyanların, müdürlerin ve diğer kolluk kuvvetlerinin görev ve hakları ile mahkûmların kaldıkları koşullardaki fiziki şartlar ile çalışma koşulları hakkında birtakım öneriler sıralanmaktadır.

Hapishane ıslahatları adına önemli gelişmelerin yaşandığı II. Meşrutiyet döneminde hapishanelerin mevcut durumlarıyla ilgili yabancı uzmanlardan destek alınarak raporlar hazırlatıldığı, vilayet merkezlerine gönderilen *sual varakaları* ile bir nevi anket çalışması yapılarak taşradaki hapishanelerin mevcut koşulları adına bilgilerin toplandığı bilinmektedir.¹¹ Bu dönemde hapishanelere dair atılan en önemli adımlardan birinin 1880 Nizamnâme layihasının resmileşmesi ve uygulamaya konulması olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu nizamnâme, 1913 ve 1914 yıllarında yeniden ele alınacak ancak 1917 yılında tam olarak hayata geçirilecektir.¹² Düzenlemeler kapsamında üstünde durulan en önemli hususlardan biri şüphesiz hapishanelerin fiziki koşullarıdır. Raporlarda belirtilen hapishanelerin içler acısı hali İttihat ve Terakki yöneticilerinin dikkatini çekmiş ve birtakım önemlerin hayata geçirilmesi adına girişimler başlamıştır.¹³

Yukarıda da değinilen *sual varakaları* haricinde Avrupa'daki hapishane binaları ve nizamnâme içerikleri incelenmiş, Osmanlı hapishaneleri için "tip projelerin" geliştirilmesi istenmiştir.¹⁴ Böylece vilayetlerde inşa edilecek hapishane binalarının 60, 75, 135, 150 ve 300 mahkûm kapasiteye sahip özellikte projelere sahip olması adına çeşitli çizimler yapılmış ve vilayetlere dağıtılmıştır. Arşiv kayıtlarında karşılaştığımız pek çok hapishane projesi, söz konusu projelerin çeşitlemelerinden meydana gelmektedir.

Günümüzde Yunanistan sınırları içinde, Doğu Makedonya bölgesinde, Osmanlı döneminde genellikle Siroz veya Serez olarak adlandırılan kentte¹⁵ bulunan ve esas konumuz olan hapishane binası da belirttiğimiz şekilde ele alınmış bir projeye sahiptir. Siroz Hapishanesi, uygulanabilmiş olması bakımından da ayrıca önemlidir. Dönemin maddi imkânsızlıkları sebebiyle uygulama aşamasında çeşitli sorunların ortaya çıkması sonucunda pek çok kamu yapısı projesinin ertelendiği ya da iptal edildiği bilinmektedir. Fakat sahip olduğumuz bir fotoğraf bize Siroz Hapishanesi'nde birtakım problemlerin aşıldığını ve projeye sadık kalınarak inşaatın tamamlandığını kanıtlamaktadır.

10 Akın, 2011, 27-35.

11 *Sual varakalarının detayları için bk. Demiryürek, 2019.*

12 Saner Gönen, 2018, 174-175.

13 Şenyurt, 2003, 77.

14 Saner Gönen, 2018, 175.

15 Balta, 2009, 556.

Siroz (Serez) Hapishanesine İlişkin Arşiv Belgeleri

Siroz Sancağı'nda hapishane olarak kullanılan mekânların çeşitliliğini arşiv kayıtlarından takip etmek mümkündür. Bu bağlamda yukarıda da bahsedildiği üzere Osmanlı coğrafyasındaki hapishanelerin kale, han, tersane, konak gibi farklı işlevlere sahip yapı gruplarını işgal etme özellikleri Siroz Sancağı için de geçerlidir. 27 Ocak 1888 tarihli bir belgeden, Siroz'da mevcut bir hanın Hükümet Konağı olarak kullanıldığını, bir bölümünün de hem erkek hem de kadınlar için ayrılmış bir hapishane işlevi gördüğünü, hapishanenin yetersizliği dolayısıyla başka bir hana taşınmasının zaruri olduğunu öğrenmekteyiz.¹⁶ Arşiv kayıtları ve özellikle de Adliye Nezareti'nin hapishane müdürlüklerinden istediği sual varakaları ışığında, Hükümet Konaklarının içinde veya avlusunda bir mekânın hapishane olarak kullanıldığı bilinmektedir.¹⁷ Oldukça yaygın olan bu uygulamanın XIX. yüzyıl sonunda Siroz'da da tercih edildiğini söyleyebiliriz. Bu dönemde Osmanlı hapishanelerinin mekânsal problemlerinden biri de *nisa* (kadın) hapishaneleridir. Siroz'da bir han içinde bulunan nisa hapishanesi için yeni bir yapı inşa edileceğine dair 25 Şubat 1895 tarihli belge, yapının fiziki özelliklerinden ziyade masrafının hangi yılın bütçesinden karşılanacağına ilişkindir.¹⁸ 12 Nisan 1899 tarihli başka bir belge, Siroz Hapishanesi'nin yıllık kira bedelinin hangi kaynaktan ödenmesi gerektiği ile ilgilidir.¹⁹ Bu belgeden hareketle, 1899 yılında Siroz Hapishanesi'nin kendisine ait bir binaya henüz sahip olmadığını söyleyebiliriz.

Siroz'da yeni bir hapishane binasının inşası için ilk girişimin aynı yıl içerisinde yapıldığını 17 Haziran 1899 tarihli bir belgede görmekteyiz.²⁰ Yeni bir hapishane binası inşasının zaruri olduğunu belirten talep yazısından, kısa bir süre sonra Siroz Hapishanesi'nin kira bedelinin eski Hükümet Konağı'nın kira bedelinden karşılanması istendiğine dair 6 Temmuz 1899 tarihli başka bir belge mevcuttur.²¹ 12 Ekim 1899 tarihli bir diğer belgeden ise hapishane binasının inşasına dair somut adımların atılmaya başlandığı anlaşılmaktadır.²² Söz konusu belgede inşa edilmesi istenen hapishane binası için münakasa yapılarak masraflarının belirlenmesine ilişkin kararlar dile getirilmektedir. Bu belgeden yaklaşık altı ay sonra, 27 Nisan 1900 tarihli bir başka belge, hapishanenin masraflarının belirlendiği, buna göre yapılacak olan binanın yaklaşık olarak 104.300 kûsur kuruşa mâl olacağı ve hesaplanan söz konusu meblağın sarfına izni ile ilgilidir.²³ İki yıl sonra hazır-

16 DAB (Devlet Arşivleri Başkanlığı) Osmanlı Arşivi - DH. MKT. 1480/119

17 II. Meşrutiyet Dönemi yöneticilerinin, Osmanlı topraklarındaki tüm hapishanelerin mevcut durumunu gözden geçirmeleri adına 1913 yılında hapishane müdüriyetlerinden istediği "sual varakaları", 20. yüzyıl başında Osmanlı hapishanelerinin fiziki ve idari durumları hakkında detaylı bilgiler sunmaktadır. *Bk.* Demiryürek, 2019.

18 DAB Osmanlı Arşivi - BEO 582/43603

19 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MKT. 2188-120

20 DAB Osmanlı Arşivi - DH. TMIK. S. 25-53

21 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MKT. 2219-11

22 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MKT. 2256-32

23 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MKT. 2337-7

lanmış olan 14 Ekim 1902 tarihli bir belgede, inşa edilecek hapisane ile süvari kışlasının masrafları ve bu masrafların karşılanmasına yönelik talepler ile ilgili bilgiler bulunmaktadır.²⁴ Bu belgeden anlaşıldığı kadarıyla 1899'da inşa edilmesi düşünülen hapisane binasının inşasına 1902 yılında henüz başlanmamıştır. İnşası düşünülen hapisane binası ile süvari koğuşunun masraflarına ve karşılanacağı bütçe senesine ilişkin bir başka belge 5 Mart 1903 tarihli bir belgedir. Bu belgeye göre söz konusu yapıların inşa masrafları H 1317 senesi bütçesinden karşılanacaktır. Siroz ve Pıriştine'de inşa edilecek hapisanelerin planlarının yer aldığı dosya ile söz konusu planların detaylarıyla ilgili Adliye Nezareti'nin raporunun bulunduğu 21 Mart 1905 tarihli bir belge, artık inşası düşünülen yapının hayata geçirilmesi adına önemli bir adım atıldığının göstergesi niteliğindedir.²⁵ 5 Şubat ve 23 Haziran 1906 tarihli iki belge, planları hazırlanmış olan ve masrafları belirlenen hapisane binasının inşasının padişahın izniyle başladığı ve masraflarının ödenmesi hususunda gerekli adımların atılması ile ilgili bilgileri içermektedir.²⁶ 11 Mart 1907 tarihli belge ise Siroz ve Pıriştine'de inşa olunacak hapisane binalarının planlarını içermektedir.²⁷ Söz konusu belge Siroz Hapishanesi'nin ana cephesi, zemin katı ve birinci katını içeren çizimlere sahip olması açısından önemlidir.²⁸ 1907 yılında halen kirada bulunan Siroz Hapishanesi'nin kira bedeliyle ilgili 2 Haziran 1907 tarihli bir başka belge daha bulunmaktadır.²⁹ İnşaatın sonuna geldiğini bildiren 4 Eylül 1907 tarihli belgede Siroz Mutasarrıflığı, inşaatın bir hafta içinde tamamlanacağına dair Sadaret'e bilgi vermektedir.³⁰ 30 Eylül 1907 tarihli bir başka belgede ise artık hapisane inşaatının tamamlandığı, hapisane içerisinde yer alan hastahänenin ihtiyacı olan malzemelerin temini adına gerekli masrafın hapisaneler tahsisatından ödenmesi gerektiği dile getirilmektedir.³¹ Siroz Hapishanesi'nin bir fotoğrafını içeren tarihsiz bir belgede ana cephesi görünen bir yapının altında "323 senesinde Siroz'da inşa edilen hapisänenin resmidir" açıklaması yer almaktadır.³² (Fot. 1.) Bahsi geçen 323 (1323) senesi Hicri takvime göre 1905-1906, Rûmî takvime göre ise 1907-1908 yıllarına denk gelmektedir. Arşivde ortaya çıkan yazışmaların seyrine bakıldığında söz konusu fotoğraf altında bulunan 1323 tarihinin hapisane binasının inşasıyla ilgili doğru bir tarih olduğunu söyleyebiliriz. 15 Şubat 1908 tarihli belge ise inşa masraflarından kalan 33.623 kuruş değerindeki borcun H 1324 senesi bütçesinden karşılanmasına ilişkin alınan kararı içermektedir.³³ İnşası tamamlanan hapisaneye mahkûm nakillerinin

24 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MKT. 596-69

25 DAB Osmanlı Arşivi - ZB. 46-4

26 DAB Osmanlı Arşivi - TFR. I. SL. 95-9496; BOA. DH. MKT. 1093-9

27 DAB Osmanlı Arşivi - BEO. 3009-225659

28 2 Mart 1907 tarihinde Siroz'da dördüncü şube mühendisi (DAB Osmanlı Arşivi - BEO. 3009-225659) tarafından hazırlanmış projenin detayları bir sonraki başlık altında değerlendirilecektir.

29 DAB Osmanlı Arşivi - TFR. I. SL. 146-14513

30 DAB Osmanlı Arşivi - TFR. I. SL. 156-15576

31 DAB Osmanlı Arşivi - TFR. I. SL. 159-15857

32 DAB Osmanlı Arşivi - FTG. f. 213

33 DAB Osmanlı Arşivi - TFR. I. SL. 173-17295

gerçekleştirildiğine ilişkin 2 Mayıs 1908 tarihli belge ise Siroz Hapishanesi'nin inşa aşamalarıyla ilgili arşivlerde rastladığımız son kayıttır.³⁴

Özetlemek gerekirse, Siroz hapishanesinin uzun yıllar boyunca Hükümet Konağı ve farklı yapılar bünyesinde yer aldığı ancak 1899 tarihinde bağımsız bir hapishanenin inşasıyla ilgili ilk adımların atıldığını, inşasının yaklaşık 1906 yılında başladığını ve 1907 Eylül'ünde tamamlandığını söyleyebiliriz. Siroz Hapishanesi'nin mahkûmların nakilleri neticesinde tam olarak faaliyete geçmesi ise 1908 Mayıs'ını bulmuştur.

Mekân Kurgusu ve Tasarım Anlayışı Bağlamında Siroz Hapishane Binası

Osmanlı Arşivi hapishane projeleri açısından oldukça zengin bir kaynaktır. Özellikle askerî yapılarda ve kamu yapılarında uygulandığını bildiğimiz tip projeler hapishane binaları için de geçerlidir.³⁵ Gerek Avrupa'dan getirtilen gerekse Osmanlı mimar ve mühendislerinin ortaya koyduğu projeler neticesinde farklı plan özelliklerine sahip belli başlı tip projeler bölge hapishanelerinin inşası için sunulmuştur. Mekânsal örgütlenme bakımından birbirinin tekrarı niteliğinde olan söz konusu hapishane projelerinde zemin ve varsa üst kat planları ayrıntıları ile gösterilmekte, buna ek olarak kimi projelerde kesit, cephe ve vaziyet planları da sunulmaktadır.

Bu bağlamda Siroz Sancağı merkezinde inşa edilecek olan 2 Mart 1907 tarihli proje, ana cephe görünüşü, zemin kat ve birinci kat çizimlerinden meydana gelmektedir. (Bk. Çiz. 1.) Pek çok hapishane projesinde görüldüğü üzere burada da mekânların üstlerinde işlevlerini belirten birtakım notlar yer almaktadır. Bu notlar yapının kullanım pratiğini yorumlayabilmemiz açısından oldukça önemlidir. Hapishane içerisinde yer alan farklı işlevlere sahip mekânlar, diğer projelere göre birtakım değişiklikler göstermekle birlikte ortak mekân anlayışına da sahiptirler. Gardiyanlar, memurlar ve zabıtlar için ayrılmış odalar, koğuşlar ve helalar ile çamaşırhaneler, hapishane projelerinde yeri belirtilen mekânların başında gelmektedir. Siroz Hapishanesi projesine bakıldığında odaların, gardiyan odası, asker koğuşu, jandarma koğuşu, zabıt odası, cünha koğuşu, cinayet koğuşu, cami, müdür odası, hastahane, muayenehane, çamaşırhane, hamam, gasilhane ve helalardan meydana geldiği görülmektedir.

Dikdörtgen şeklinde bir plan şemasına sahip Siroz Hapishanesi'nde zemin katta konumlanan pek çok oda, merkezdeki geniş dikdörtgen avluya açılmaktadır. Söz konusu avlunun çevresine ağırlıklı olarak ağır suç işleyenlerin hapsedildiği cinayet koğuşlarının yerleştirildiği görülmektedir. Bunun dışında hamam, gasilhane, çamaşırhane ve helalar da avluya açılmaktadır. Ana cepheye açılan bölüm haricinde avluyu çevreleyen "U" biçimli kütlelerin tek katlı tasarlandığı dikkat çekmektedir. Özellikle ön kütlelerin çok katlı diğer birimlerin tek katlı olarak tasarlandığı farklı hapishane projeleri de arşivlerde mevcuttur.

34 DAB Osmanlı Arşivi - TFR. I. SL. 182-18110

35 Şenyurt, 2015, 123-124; Çiftçi, 2004, 334.

Karahisar-ı Şarkî³⁶ ve Avanos³⁷ hapishane projeleri bu uygulamaya örnek gösterilebilir. İki katlı olarak tasarlanan ön kütlelerin zemin kat merkezindeki koridorun iki yanına asker, jandarma, zabıt ve gardiyan koğuşları sıralanmıştır. Bununla birlikte *ihtilâttan* (karışık görüşmek) men edilmiş mahkûmların altı hücreden oluşan koğuşları, helalar ve bir de cünha koğuşu bu koridora eklenmiştir. Kolluk kuvvetlerinin ihtiyaç duyduğu çalışma ve barınma mekânlarını ana kapıya yakın konumlandırma tercihi güvenlik sorunlarıyla yakından ilişkili olmalıdır ve pek çok hapishane binasında bu birimlerin ana kapıya yakın bir konumda tutulduğu görülmektedir. Adana,³⁸ Kayseri,³⁹ Bursa,⁴⁰ (Çiz. 4.) Çerkeş,⁴¹ Fat-sa⁴² ve Kütahya⁴³ hapishane projeleri bu tercihe örnek olarak gösterilebilir.

Zemin kat ile benzer plan şemasına sahip üst kat, yatay olarak konumlanmış koridorun iki yanına sıralanan odalardan meydana gelir. Burada, hafif kabahatlerle hapsedilen mahkûmların kaldıkları cünha koğuşları bulunmaktadır. Bununla birlikte, müdür odası, hastahane, muayenehane, borçlu tevkifhanesi ve helalar da üst katta yer almaktadır. Özellikle hastahane koğuşlarını üst kata yerleştirme pratiği başka hapishane projelerinde de karşımıza çıkar. Az önce örneğini verdiğimiz Kütahya, Bursa, Karahisar-ı Şarkî ve Avanos hapishaneleriyle birlikte Ergani Madeni⁴⁴ ve Erdek⁴⁵ hapishane projelerinde de hastahane koğuşlarının üst katta konumlandığı görülür.

Siroz Hapishane Projesi'nde yer alan ana cephe çizimini, başka bir belgede bulunan, aynı hapishanenin ön cephesini gösteren bir fotoğraf ile karşılaştırma imkânı bulunmaktadır. (Fot. 1, Çiz. 2.) Muhtemelen 1907-08 yıllarında çekilmiş olan fotoğraf ile proje dosyasında bulunan cephe çizimini karşılaştırdığımızda yapının projeye ne derece sadık kalınarak inşa edildiği yorumlanabilir.

Bu bağlamda dışa taşkın cephe merkezinin üst katta müdür odasının yer aldığı alana denk geldiği görülmektedir. Cephe merkezinin zemin katta sağ tarafında bulunan ve pencereler ile dışa açıklığı sağlanan mekânların jandarma koğuşu ve zabıt odası olarak kullanıldığı, cephenin sol yarısında yine zemin katta bulunan pencere açıklıklarının ise asker koğuşu ile işlevi belirtilmemiş bir mekâna ait olduğu takip edilebilmektedir. Zemin katta ana cephede dışa açıklığı bulunmayan mekânlar ise görüşmeden men edilmiş mahkûmların koğuşu ile cünha koğuşudur. Ana cephede üst katta, cünha koğuşlarının

36 DAB Osmanlı Arşivi - PLK. p. 03457

37 DAB Osmanlı Arşivi - DH. TMİK. S. 20/34; Aydın, 2018, 371-378

38 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. 39/5

39 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. M. 11/26

40 DAB Osmanlı Arşivi - HRT. h. 2138

41 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. 158/10

42 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. 144/23

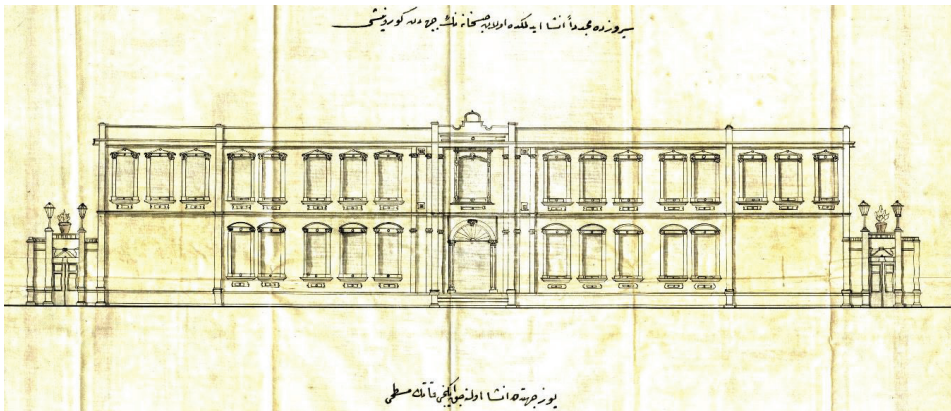
43 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. 113/3

44 DAB Osmanlı Arşivi - İ. DH. 1400/1

45 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. 37/14



Fot. 1: “323 senesinde Siroz’da inşa edilen hapishanenin resmidir” açıklamasıyla verili Arşiv fotoğrafı. (DAB Osmanlı Arşivi - FTG. f. 213)



Çiz. 2: Siroz Hapishanesi Ana Cephe Şeması. (Çiz. 1’den detay.)
(DAB Osmanlı Arşivi - BEO. 3009/225659)

on bir, hastahane odasının beş ve müdür odasının üç pencere açıklığı ile dışa açılımı sağlanmıştır. Hastahane odasının iki penceresi ise fotoğrafın çekildiği açı sebebiyle görülememektedir. Üst katın sağ köşesinde konumlanan cünha koğuşunun yan cephede de üç pencereye sahip olduğu hem plan çiziminden hem de fotoğraftan takip edilebilmektedir.

Yapı kütesini üç yönden kuşatan duvarın tek kat yüksekliğinde olduğu hem cephe çizimi hem de fotoğraftan görülebilir. Fotoğrafta görülen ana cephenin köşelerine konumlanan ve muhafaza avlusu⁴⁶ olarak adlandırabileceğimiz koridora açılan kapılar hem plan hem de cephe çiziminde gösterilmiştir. Burada bir farklılık olarak fotoğraf açısına giren yan cephede plan çiziminde gösterilmeyen ayrı bir kapının açılmış olmasıdır. Dört basamaklı bir merdiven ile ulaşılan yuvarlak kemerli bu kapı, yaklaşık olarak avluya açılan helaların dış duvarına denk gelmektedir. Ana cephede yer alan kapılar haricinde burada da ayrı bir kapının açılmasındaki gerekçe mevcut plan çizimleri neticesinde yetersiz kalmaktadır. Ancak fotoğraftan takip edilemeyen muhafaza avlusunun inşa sırasında projede gösterildiğinden farklı bir biçimde uygulanması sonucu böyle bir kapının açılması gerekliliği doğmuş olabilir. Mevcut projenin, yapının fotoğrafı incelendiğinde büyük oranda değişikliğe uğramadan uygulandığı söylenebilir.

Simetrik olarak tasarlanan ve uygulanan cephe biçimlenmesinde, kat ayrımını sağlayan yatay silme hatları, düşey eksende kullanılan pilastr, dikdörtgen pencere açıklıklarının üstünde üçgen alınlık ve basık kemer formunda silmeler, örtü sistemini gizleyebilen, merkezde içbükey ve dışbükey hareketlenme sağlayan kalkan duvar kullanımıyla Neo-klasik üslubun tercih edildiği izlenmektedir. Özellikle hükümet konakları ve eğitim yapılarında sıklıkla karşılaşılan bu üslubun hapishane binaları arasında en karakteristik özellikleriyle sergilendiği eserlerden biri Siroz hapishane binasıdır.

Sonuç

Siroz (Serez) Hapishanesi'nin XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında geçirmiş olduğu mekânsal değişim ve dönüşüm aslında Tanzimat'ın ilanı sonrası hukuk ve ceza sistemi alanında yapılan ıslahat girişimlerinin bir özeti niteliğindedir. Suçu sabit olan bireyleri kategorize edip mekâna yansıtarak cinayet ve cünha koğuşları adıyla pratiğe aktaran sistemin uygulanmış bir örneği olan Siroz Hapishanesi'nin, uygulandığını saptayamadığımız diğer hapishane projeleriyle mekân kurgusu açısından pek çok ortak özellik paylaştığını söyleyebiliriz. XIX. yüzyılın ikinci yarısında hazırlanan nizamnâmeler ve raporlar sonucunda bir hapishanenin hangi birimlere sahip olacağı kâğıt üstünde belirlenmiş, buna göre hazırlanması istenen projelerde de söz konusu mekânlar kütle içerisine dağıtılmıştır.

46 Avanos Hapishanesi projesinde bu mekân "Muhafaza Havlusu" olarak tanımlanmıştır. *Bk.* DAB Osmanlı Arşivi - DH. TMIK. S. 20/34. Aydın Vilayeti'nde Nisa Hapishanesi olarak tasarlanan bir başka projede ise söz konusu mekân "Teneffüs için Bağçe" olarak adlandırılmıştır. *Bk.* DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. M. 1-15.

Salgın hastalık dönemlerinde, toplu yaşam alanlarının başında gelen hapishanelerde ölümcül hastalıkların çok hızlı bir şekilde yayıldığını ve pek çok mahkûmun yetersiz sağlık ve hijyen koşulları sebebiyle hayatını kaybettiğini arşiv kayıtlarından takip edebilmekteyiz. Özellikle savaş ve iç göçün yoğunlaştığı dönemlerde hapishanelerde de nüfusun ciddi derecede arttığı ve kapasitenin çok üzerinde mahkûmun barındırıldığı bilinmektedir. Raporlarda sık sık vurgulanan bu gibi sağlık koşullarının kötü durumu, projelerde hastahane, muayenehane, doktor odası gibi birimlerin de ön plana çıkmasını sağlamış gibi görünmektedir. Sağlıkla ilgili mekanlara genellikle üst katlarda yer verilmesi, hasta olan mahkûmların, hastalığını diğer mahkûmlara bulaştırma ihtimaline karşılık önlem alma amaçlı olsa gerektir. Adana, Atranos⁴⁷, Bursa, Erdek, İşkodra⁴⁸ gibi hapishane projelerinde hastahane birimlerinin bu doğrultuda üst kata yerleştirildiği görülmektedir. Bu süreci Siroz Hapishanesinde de izlemekteyiz. Muayenehane ve hastahane koğuştur Siroz Hapishanesi'nde de üst kata yerleştirilmiştir. Yine sağlık koşullarıyla bağlantılı diğer mekânlar olarak helalar, gasilhaneler, çamaşırhaneler ve hamamlar da hapishane projelerinde işlev kazanan bir başka mekân grubunu oluşturmaktadır. Koğuşlara yakın konumlanmasına özen gösterildiğini gördüğümüz bu mekânlar, farklı boyutlarda ve sayılarda pek çok hapishane projesinde özellikle belirtilen mekânların başında gelmektedir. Siroz Hapishanesi'nde biri üst katta ve üçü zemin katta olmak üzere toplam dört farklı mekânın hela olarak tasarlandığını, yine gasilhane, çamaşırhane ve hamamın bitişik nizamda zemin katta yerleştirildiğini görebilmekteyiz.

Gardiyan koğuştur ve Jandarma koğuştur gibi kolluk kuvvetlerinin çalışma ve barınma alanları olarak işlev kazanan mekânlar, hapishane nizamnamelerinde de görevleri belirlenmiş güvenlik güçlerinin ihtiyaç duyduğu alanlar olarak hapishane projelerinde yerlerini almışlardır. Bu bağlamda Siroz Hapishanesi'nde asker, jandarma ve gardiyan koğuşunun bulunduğu konum, ana kapıya yakınlığı ve mahkûm koğuşlarına hızlı ulaşım imkanı açısından pek çok hapishane projesi ile benzer özellikler sergilemektedir. İşkodra, Karahisar-ı Şarkî, Konya, Çerkeş ve Kayseri hapishane projelerinde de benzer bir uygulama söz konusudur.

Siroz Hapishanesi'nin zemin kat merkezindeki bir mekânın cami olarak işlev kazandığı görülmektedir. Hapishane projelerinde nadiren yer verilen ibadet mekânları yalnız birkaç projede karşımıza çıkar. Hem cami hem de kilisenin olduğu hapishaneler⁴⁹ ile sadece caminin yer aldığı Bolu⁵⁰, Çerkeş ve Kütahya gibi hapishane projeleri Siroz'daki uygulamanın çeşitliliğine örnek olarak sunulabilir.

Avlu merkezli plan tasarımına sahip Siroz Hapishanesi'nde, avlunun, pek çok birimi birbirine bağlayan bir toplanma-dağılma mekânı olduğu görülür. Mahkûmların,

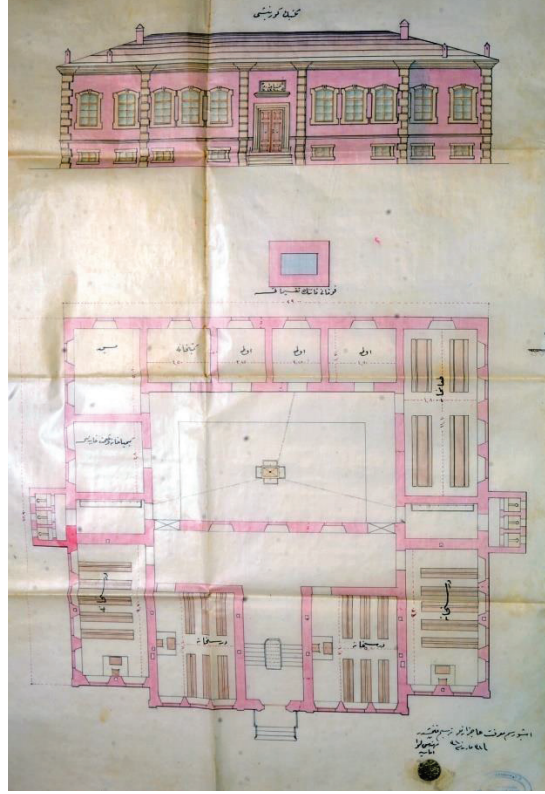
47 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB HPS. 142-33

48 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. M. 1/16

49 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. 148-116

50 DAB Osmanlı Arşivi - İ. DH. 594-041370

özellikle sağlık koşulları açısından temiz hava almalarını sağlayabilmek için önemli bir görevi olan avlunun hapishane projelerinde sıklıkla tercih edilen mekân olduğu söylenebilir. Avlu merkezli hapishane projelerine örnek olarak Konya, Çerkeş, İşkodra, Karahisar-ı Şarkî, Bursa, Adana ve Ergani Madeni hapishaneleri verilebilir. Hapishane binaları dışında avlu kullanımı pek çok kamu yapısında görülür. Hükümet konakları ve idadi binaları avlu kullanımının en yaygın olduğu kamu eserleri olarak karşımıza çıkar.⁵¹ Konya Hükümet Konağı, Şam Hükümet Konağı, Kozana Hükümet Konağı, Bursa İdadisi, Amasya İdadisi (Çiz. 3), İzmir İdadisi ve Manisa İdadisi avlu merkezli plan şemasına göre inşa edilmiş kamu yapılarından bir kısımdır.⁵² Osmanlı mimarisinde önemli bir yere sahip olan avluların yapı türlerine göre işlevsel farklılıkları da bulunmaktadır. Cami ve medrese gibi klasik eğitim ve ibadet mekânlarında toplanma-dağılıma mekânı olarak kullanılan avlunun benzer işlevi idadi ve hükümet konaklarında da sürdürdüğünü söyleyebiliriz. XIX. yüzyılda inşası yoğunlaşan kışlaların da temel mimari unsurlarının avlular olduğu görülür.⁵³ Özellikle askerlerin eğitimi, talimi vb. çalışmalarını yürütebilmeleri için kullanılan bu mekân kimi kamu eserlerinde yapıya doğal ışık sağlama amacıyla eklenmiştir. Hapishanelerde ise yukarıda da değinildiği üzere mahkûmların temiz hava alabilmeleri için bir “teneffüs mahalli” işlevini üstlendiği görülür.



Çiz. 3: Amasya İdadî Mektebi Cephe ve Plan Çizimi (DAB Osmanlı Arşivi - MF. MKT. 246/17)

Dönemin kamu yapılarında genellikle tercih edilen ve “tarz-ı cedid” olarak da adlandırılan Neo-klasik üslubun örneklerine başta hükümet konakları olmak üzere, idadi binaları, hastahaneler, belediye binaları ve gar binaları gibi pek çok farklı türde inşa

51 Yazıcı Metin, 2019, 125.

52 Özgüven, 1990, 46; Kolay, 2019, 320; Yazıcı Metin, 2019, 127-128.

53 Çiftçi, 2004, 333.

edilmiş kamu yapılarında rastlanmaktadır.⁵⁴ Devletin gücünü ve bütünlüğünü simgeleyen Neo-klasik üsluplu kargir yapı tasarımının, temelde devletin kurallarına karşı gelmiş bireylerin temel hak ve özgürlüklerini sınırlayan mekânlarda da tercih edilmesi durumu, bu süreç içerisinde doğal bir seyir olarak yorumlanabilir. Nizamnâmelerle belirlenen hapishanenin gündelik yaşam pratiğindeki sistematığın, Neo-klasik üslubun ağırbaşlılığı ile uyumu da ayrıca değerlendirilebilir. Bununla birlikte yukarıda da değindiğimiz sual varakalarından elde edilen bilgiler neticesinde pek çok hapishane binasının barakadan farksız, hatta yan yana dizilmiş ahşap odalardan oluşan görüntüsü⁵⁵, Neoklasik üslubun muhtemelen ekonomik sebeplerden ötürü tutarlı bir şekilde uygulanmadığını da kanıtlar niteliktedir. Siroz hapishanesinin cephe biçimine yakın bir anlayışta tasarlanan diğer hapishanelere örnek olarak Bursa ve Baba-i Atik (Babaeski)⁵⁶ hapishaneleri gösterilebilir. Hapishane dışında kamu yapılarında tercih edilen ve genellikle II. Abdülhamid döneminde inşa edilen eserler olarak Sivas İdadisi, Kastamonu İdadisi, Samsun Hükümet Konağı, İzmir Hükümet Konağı, Sivas Hükümet Konağı, Şam Hükümet Konağı, Selanik Hükümet Konağı⁵⁷, Beyoğlu Belediye Binası, Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü binası ve Maçka Karakolhanesi sayılabilir.

Arşiv belgelerinde hapishanelerin konumlarıyla ilgili hükümet konaklarına sık sık atıf yapıldığı görülmektedir⁵⁸. Hükümet konağının içine veya çevresine konumlanan hapishanelerin bu alana yerleşme sebeplerinin başında şüphesiz güvenlik sorunu gelmektedir. Siroz Hapishanesi'nin de bir süre hükümet konağı olarak kullanılan bir han içerisinde işlev kazandığı, daha sonra inşa edilen yapıyla birlikte hükümet konağından bağımsız bir mekâna sahip olduğu bu çalışma içerisinde değerlendirilmiştir. Bununla birlikte yeni inşa edilmiş olan Siroz Hapishanesinin hükümet konağıyla olan bağlantısı, yakınlığı-uzaklığıyla ilgili herhangi bir veriye rastlanmamıştır. Elimizde mevcut olan fotoğrafın açısı hapishane binasının çevresinde herhangi bir yapının bulunmadığı yönünde bir yorum yapmaya sevk etse de dönemin hapishane binalarının hükümet konakları ile bağlantısı, söz konusu eserin yakın çevresinde bir yönetim binasının var olabileceğini düşündürmektedir. Diyarbakır vilayeti dahilinde inşa edilmesi planlanan ve benzer plan şemasının tekrarlandığı projelerde hükümet konağının yapıyla olan bağı açık bir şekilde görülmektedir. Bu bağlamda Ergani Madeni⁵⁹ ve Midyat⁶⁰ hapishane binaları örnek

54 Yazıcı Metin, 2019, 146; Yıldırım, 2002, 370.

55 Karesi Merkez Hapishanesi olarak kullanılan barakaların gösterildiği fotoğraflar, bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. *Bk.* DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. M. 10-14

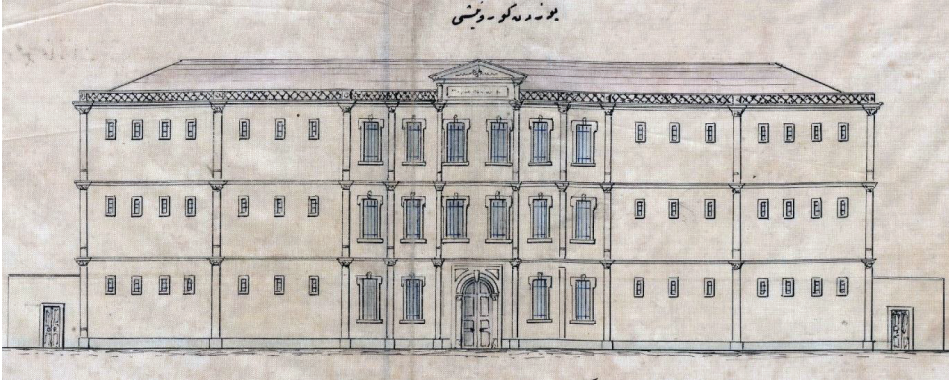
56 DAB Osmanlı Arşivi - DH. TMIK. S. 55/33

57 Yazıcı Metin, 2013, 872

58 Yazıcı Metin, 2019, 150

59 DAB Osmanlı Arşivi - İ. DH. 1400/1

60 DAB Osmanlı Arşivi - İ. DH. 1400/1



Çiz. 4: Bursa Hapishanesi Ana Cephe Çizimi (DAB Osmanlı Arşivi - HRT. h. 2138)



Fot. 2: Sivas İdadî Binası Neo-Klasik Düzendeki Tasarlanan Ana Cephesi (E. Kolay, 2010)



Fot. 3: Ladik Kazası Hapishanesi ve Hükümet Konağı (DAB Osmanlı Arşivi - FTG. f. 1723)



Fot. 4: Siroz Hükümet Konağı Ana Cephesi. (Osmanlı İzleri, 2019)

teşkil etmektedir. Benzer örnekler olarak Avanos⁶¹, Aydın⁶² ve Ladik⁶³ hapishanelerinin çevresindeki hükümet konaklarıyla olan bağlantısı gösterilebilir. Bu açıdan özellikle Anadolu coğrafyasında hükümet konaklarının arazisi içerisine inşa edilen hapishane binalarının konumlarıyla⁶⁴ karşılaştırıldığında, günümüzde Siroz (Serez)'de mevcut olan ve 1898'de açılışı yapılan hükümet konağının çevresinde hapishane binasının varlığına dair bir emare bulunmaması, Siroz Hapishanesi'nde benzer bir eğilimin olmadığı hususundaki yorumu güçlendirmektedir.⁶⁵

61 DAB Osmanlı Arşivi - DH. TMIK. S. 60/34/4

62 DAB Osmanlı Arşivi - DH. MB. HPS. M. 1/15

63 DAB Osmanlı Arşivi - FTG. f. 1723

64 Hükümet konaklarının içerisine veya arazisine konumlanmış olan hapishane binaları için *bk.* Demiryürek, 2019.

65 1906-07 yıllarında inşa edilmiş olduğunu arşiv belgeleri aracılığı ile tespit edebildiğimiz Siroz hapishane binasının günümüz durumu hakkında kesin bir bilgiye sahip değiliz. Yunanistan'daki Osmanlı eserleri hakkında yapılmış olan çeşitli araştırma ve envanter çalışmaları incelendiğinde söz konusu yapıyla ilgili herhangi bir verinin mevcut olmadığı görülmektedir. Yangın, deprem vb. doğal afetler sebebiyle hapishane binasının yıkılmış olabileceği gibi, kullanım dışı kalması sebebiyle metruk bir hal alıp ardından yıktırılması da gündeme gelmiş olabilir. Dolayısıyla söz konusu kaynaklar ilgili yapının belirlenemeyen bir tarihte yıkılmış olma ihtimaline işaret etmektedir. Bununla birlikte II. Abdülhamid döneminde inşası gerçekleşen idadi binası ve hükümet konağının halen ayakta olmaları, işlevsel özelliklerini sürdürmelerleriyle bağlantılı olmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akın, H. (2011). Osmanlı Devleti'nde Hapishane Islahatına Dair 1893 Tarihli Bir Nizamname Önerisi. *History Studies International Journal of History*, (3/3), 23-36.
- Aydın, R. (2018). Mühendis Mehmed Ali Bey'in Avanos'taki Projeleri. *İstem*, (18/32), 357-383.
- Balta, E. (2009). Serez, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 36, 556-558.
- Bozkurt, G. (1996). *Batı Hukukunun Türkiye'de Benimsenmesi Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne Resepsiyon Süreci (1839-1939)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çiftçi, A. (2004). *19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve İstanbul'da İnşa Edilen Askeri Yapılar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Demiryürek, H. (2019). *Osmanlı Hapishaneleri (1913-1914)*, İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı.
- Erim, N. (1984). Osmanlı İmparatorluğunda Kalebendlik Cezası ve Suçların Sınıflandırılması Üzerine Bir Deneme. *Osmanlı Araştırmaları IV*, 79-88.
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*, (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Kolay, E. (2019). Arşiv Belgeleri Işığında Amasya Mülkiye İdadi Mektebi Binası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (12/64), 318-328.
- Osmanlı İzleri*. ([2019]). Eserler - Yunanistan - Serez: <http://ottoman.mfa.gov.tr/eser.aspx?g=3dcc2653-743d-4c0e-8249-13b5475e2973> [Erişim: Aralık 11, 2019]
- Özgüven, B. (1990). İdadi Binaları. *Tarih ve Toplum*, (14/82), 44-47.
- Özkul, A. E. (2018). XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Kıbrıs'ta Kalebentler ve Cezirebentler. E. Gürsoy Naskali ve H. Oytun Altun (Ed.), *Hapishane Kitabı*, 130-139, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Saner Gönen, Y. (2018). Osmanlı İmparatorluğunda Hapishaneleri İyileştirme Girişimi, 1917 Yılı. E. Gürsoy Naskali ve H. Oytun Altun (Ed.), *Hapishane Kitabı*, 173-183, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- Şen, Ö. (2007). *Osmanlı'da Mahkûm Olmak: Avrupalılaşma Sürecinde Hapishaneler*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şenyurt, O. (2003). 20. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Anadolu ve İstanbul'da Bazı Hapishane İnşaatları. *Arredamento Mimarlık*, (9), 76-80.
- Şenyurt, O. (2015). *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri Resim ve İnşa Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım*, İstanbul: Doğu Kitabevi Yayınları.
- Yazıcı Metin, N. (2019). *Devlet Kapısı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konaklarının İnşa Süreci ve Mimarisi*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yazıcı Metin, N. (2013). An Example of Ottoman Architecture in the Balkans. The Government Office Building in Thessaloniki, Frederic Hitzel (Ed.), *14th International Congress of Turkish Art Proceedings*, 869-876, Paris: College de France.
- Yıldıran, N. (2002), II. Abdülhamid Dönemi Mimarlığı, *Türkler*, (15), 367-373.
- Yıldız, G. (2012). *Mapusâne Osmanlı Hapishanelerinin Kuruluş Serüveni (1839-1908)*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics

ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

BEREL'DEKİ 11. KURGAN VE PAZIRIK KÜLTÜRÜ***KURGAN 11 AT BEREL AND PAZYRYK CULTURE***

Mehmet KUTLU**

Leila KUTLU***

Öz

Altay Dağları'nın batı ucunda yer alan Berel Kurganları, Kazakistan'ın Doğu Kazakistan Vilayeti'nde yer almaktadır. Berel'de sayıları 100'ü aşan sayıda kurgan bulunmaktadır. 11. Kurgan, Berel'deki en büyük kurganlardan biridir. Mimari özellikleri ve zengin buluntularından dolayı hanedan üyelerine ait olduğu düşünülmektedir. Dendrokronolojik araştırmalara göre MÖ 4. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bu çalışma, bilimsel literatürün değerlendirilmesinin yanı sıra yazarların 2019 yaz aylarında Berel Kurganları'nda yürütülen kazı çalışmalarına katılımına ve yerinde incelenmelerine dayanmaktadır. Özellikle Prof. Dr. Zainolla Samashev ve ekibi tarafından 1998 yılında kazısı gerçekleştirilen Pazırık Kültürü'nün Doğu Kazakistan'daki kolu olan Berel'deki 11. Kurgan'da permafrost koşullar sayesinde iyi korunabilen arkeolojik buluntuların ve organik materyallerin inceleme ve analizlerinin sonuçları değerlendirilmektedir. Öncelikle kurganın mimarisıyla permafrost katmanlarının oluşması için gerekli koşulları sağlayan yapısal özellikler irdelenmektedir. Ayrıca 11. Kurgan'a defnedilen kişiler ve onlara ebedi hayatlarında eşlik etmesi düşüncesiyle konulan eşyalar ile at gömülerinin inceleme ve yorumu yapılmıştır. Bununla birlikte Berel Müzesi'nde teşhir edilen 11. Kurgan'a ait arkeolojik buluntuların ve rekonstrüksiyonların incelenmesine dayanan değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Doğu Kazakistan, Demir Çağı, Pazırık Kültürü, İskit, Saka

* Bu araştırma 2019BSP011 nolu proje kapsamında Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (PAÜ BAP) tarafından desteklenmiştir. 2019 Yılı Berel Kazılarında resmi davetleri ve destekleri için Prof.Dr. Zainolla Samashev'e teşekkür ederiz.

* Current research is supported by Pamukkale University's Scientific Research Projects (PAÜ BAP) within the framework of the project # 2019BSP011. Authors also express their gratitude to Prof. Zainolla Samashev for his support and invitation.

** Dr. Öğretim Üyesi, Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli. ORCID ID: 0000-0002-3075-3965 ♦ E-mail: mehmetkutlu@pau.edu.tr

*** Yüksek Lisans Öğr., Pamukkale Üniv., Sosyal Bilimler Enst., Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Denizli. ORCID ID: 0000-0003-4367-8260 ♦ E-mail: lkutlu18@posta.pau.edu.tr

Abstract

Berel Kurgans are located in the western end of the Altai Mountains, the Eastern Kazakhstan Province of Republic of Kazakhstan. There are more than 100 kurgans identified. Kurgan 11 is one of the biggest kurgans at Berel burial ground. The kurgan is considered to belong to a royal dynasty member both for architectural features and rich artifacts. Kurgan 11 at Berel, which is the branch of the Pazyryk Culture in Eastern Kazakhstan, was excavated by Professor Zainolla Samashev and his team in 1998. According to dendrochronological analysis it is dated to 4th century BC. This study is based on the authors' participation in the archaeological excavations conducted at Berel in the summer of 2019 and their on-site observations as well as on review of the scientific literature. Particularly, we evaluated the results of the assessments and analyzes of well-preserved findings and some organic materials through the permafrost conditions obtained from Kurgan 11 at Berel. Firstly, the architecture of the kurgan and its structural features that provide the necessary conditions for the formation of permafrost layers are examined. Then, the data concerning the people buried in the kurgan, their belongings and horse burials that were put to accompany them in their eternal life were also reviewed. Finally, the assessment of the artifacts and findings of the Kurgan 11 exhibited in the Berel Museum was conducted based on the on-site observations.

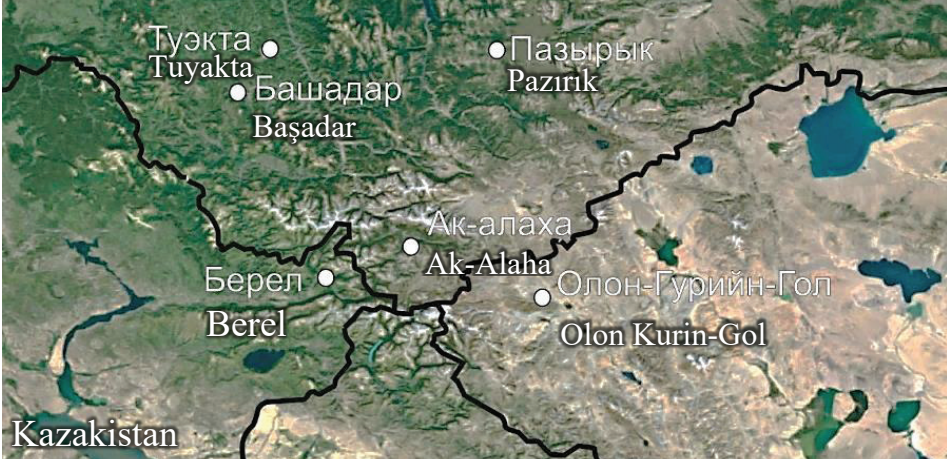
Keywords: *East Kazakhstan, Iron Age, Pazyryk Culture, Scythian Art, Saka Art*

Berel Kurganları, Kazakistan Cumhuriyeti'nin Doğu Kazakistan Vilayeti, Katonkaragay İlçesi'nde bulunmaktadır. Ülkenin en doğu ucunda Rusya Federasyonu ve Çin Halk Cumhuriyeti sınırlarına oldukça yakın konumdadır. (Harita 1) Kurgan mezarlığı Berel köyüne yaklaşık 7 km uzaklıktadır. Buktırma Nehri'nin kolları ile Kempir ve Kaynar Dağları arasında kalan Berel Vadisi'nin rakımı yaklaşık 1120 m'dir. Etrafına göre oldukça yüksekte yer alan, üçgeni andıran bir teras olarak tanımlanan bir düzlüğün üzerinde konumlanan kurgan mezarlığı yaklaşık 174 hektar genişliğinde bir araziye yayılmıştır.

Berel Kurgan Mezarlığı'nda sayısı 100'ü aşan kurgan bulunmaktadır ve dört grup halinde dağılım göstermektedir.¹ Birinci, ikinci ve üçüncü grup kurganlar, üçgeni andıran şekildeki terasın orta kısmında yer alırken dördüncü grup ise üçgen terasın batı kısmında konumlanmıştır. Birinci ve dördüncü gruplar diğer iki gruptan farklı olarak kuzey-güney ve kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda çizgisel bir düzlemde sıralanan kurganların oluşturduğu adeta birer zincir şeklinde uzanmaktadır. İkinci ve üçüncü gruplardaki kurganlar ise bazen birkaç küçük dizi oluşturacak şekilde veya çoğunlukla düzensiz dağılıma sahiptir.² (Harita 2)

1 Samashev vd., 2018, 40.

2 Samashev, 2011a, 39.



Harita 1: Berel'in diğer Pazırık Kültürü kurganlarına göre konumu (Samashev, 2011a)

Kurgan gruplarının, geniş zaman dilimi içinde, aralarında akrabalık bağı bulunan aile veya hanedanın üyelerine ait kurganların birbirine yakın konumlandırılmasıyla oluştuğu tahmin edilmektedir. Berel'deki kurganların çoğunluğu MÖ 1. bin yılın ikinci yarısına tarihlendirilmesine rağmen Hsien-pi ve Göktürk dönemlerine tarihlenen kurganların varlığı da tespit edilmiştir.³ Bu kurganlar genellikle Berel'deki Saka-İskit dönemine ait kurganlarının bazen doğu ve güney taraflarında oldukça yakın konumlandırılmıştır. Ancak az sayıda örneğin biraz uzakta konumlandırıldığı anlaşılmaktadır.

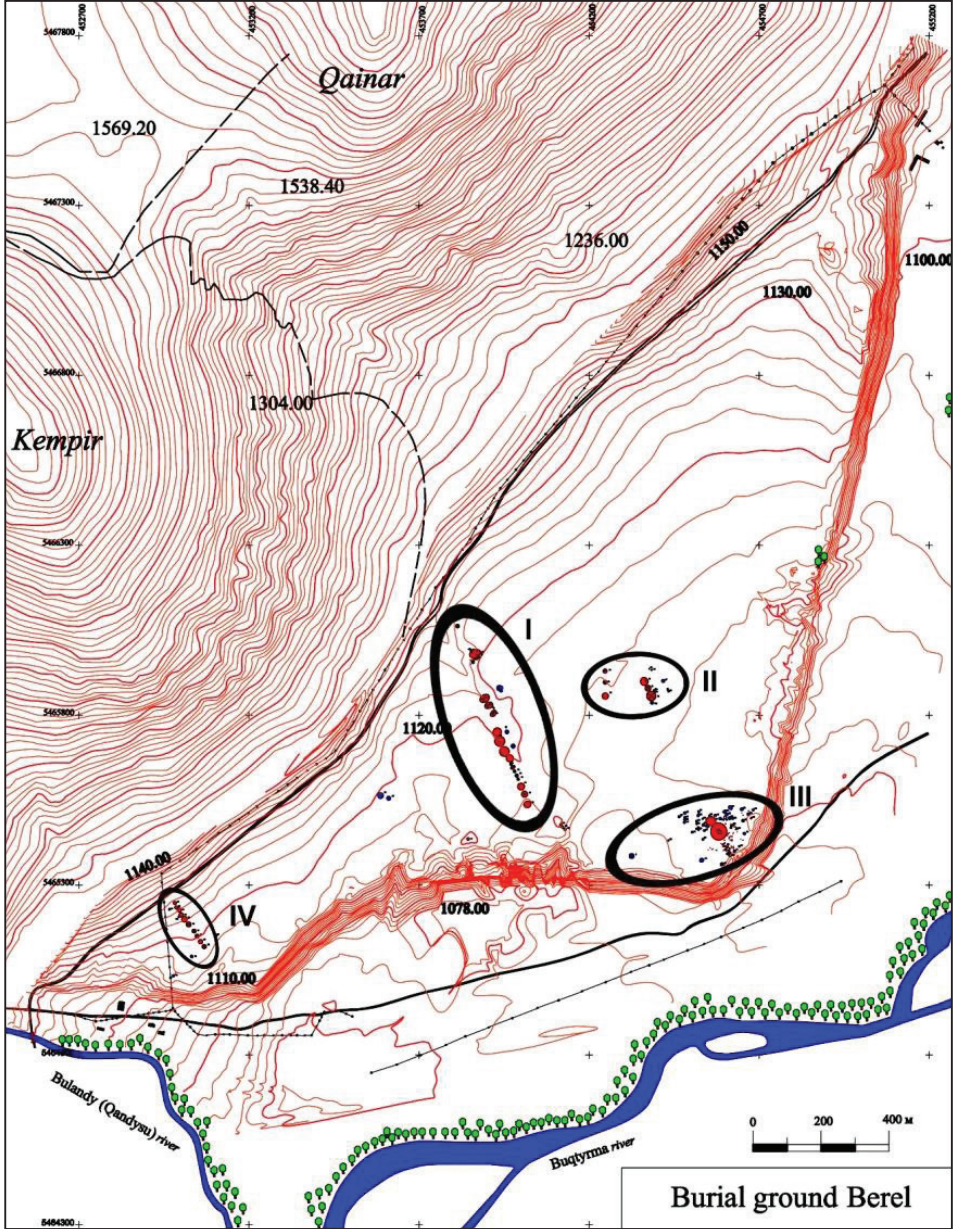
Berel Kurganları'nın büyüklüklerine göre dağılımına bakıldığında birinci, ikinci ve üçüncü grup kurganların hem büyük, hem orta, hem de küçük boyutlu olarak bir arada oldukları gözlemlenmektedir. Dördüncü grupta yer alan kurganların ise genellikle küçük boyutlu olduğu anlaşılmaktadır.

Birinci Grup Kurganlar: Berel Vadisi'ndeki üçgenvari terasın ortasında yer almakta ve kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda uzanmaktadırlar. (Harita 2) Bu gruba ait kurganların özellikle elips veya oval şekilli örtü özelliklerine sahip olmaları mimari bakımdan diğer gruplardaki kurganlardan en açık farklarıdır.⁴ Birinci grup kurganlarının içinde en geniş çapa sahip olanı 11. Kurgan'dır. Birinci gruptaki diğer kurganların yaklaşık 300 m kuzeyinde 11. Kurgan bulunurken, 11. Kurgan'ın da 81 m daha kuzeyinde 36. Kurgan yer almaktadır.⁵ Bu gruptaki kurganların, bazılarında hafif sapmalar olsa da, kuzeyden güneye doğru çizgisel bir düzlemde sıralandıkları görülmektedir. (Fot. 1)

³ Samashev, 2011a, 47.

⁴ Samashev, 2011a, 47.

⁵ Samashev, 2018b, 30.



Harita 2: Berel Vadisi'ndeki kurgan grupları ve dağılımları. (Samashev vd., 2018)



Fot. 1: Berel'deki 1. Grup Kurganlar. (Mehmet Kutlu, Ağustos 2019)

İkinci Grup Kurganlar: Üçgenvari terasın orta kısmının biraz doğusuna doğru ve Birinci Grup Kurganlar'ın doğusunda yer alırlar. (Bk. Harita 2) Bu grupta yer alan kurganlar çizgisel düzlem üzerinde uzanmayarak bir kurgan dizisi oluşturmaz. Fakat birkaç alt gruptan oluşmaktadır. İkinci grubun en büyükleri 16., 18. ve 19. Kurganlardır ve kendi aralarında taş döşenerek oluşturulan yollarla birbirine bağlanmaktadır. Üst örtüleri dairenel formdur. İkinci gruptaki büyük kurganların yer üstü yapıları oldukça düzenlidir; özellikle çitler, sunaklar, yürüyüş yolları gibi birçok ek unsura sahiptirler. İkinci grubun küçük boyutlu kurganlarının ise yer üstü mimari özellikleri oldukça basittir. Ayrıca yükseklik bakımından alçak oldukları için yoğun bitki örtüsü içinde kolay görülmezler.⁶

Üçüncü Grup Kurganlar: Etrafına göre oldukça yüksek olan üçgenvari terasın güneyinde ve Buktırma Irmağı'na yakın kısımda konumlandırılmıştır. (Bk. Harita 2) Üçüncü grubun ve aynı zamanda Berel Kurgan mezarlığının en büyük kurganı 1. Kurgan'dır. Bu kurganın kuzeyinde neredeyse bitişik olarak konumlanan 2. Kurgan yer alır. Her iki kurgan da Saka/İskit dönemine tarihlenmektedir. 1. Kurgan, 1865 yılında Willhem Radloff ve ekibi tarafından bilimsel olmayan yöntemlerle kazılmıştır.⁷ 2019 yazında yerinde gerçekleştirdiğimiz incelemelerimizde 1. Kurgan'ın üst örtüsünden kurganın merkezine doğru adeta kuyu açılarak kazıldığı açıkça gözlenmiştir.

Dördüncü Grup Kurganlar: Üçgenvari terasın en batı ucunda, diğer gruplardan oldukça uzaktadır. (Bk. Harita 2) Güneydoğu-kuzeybatı doğrultusunda çizgisel düzlemde yerleştirilmiş olan ve Proto-Türk (Hsien-pi) dönemine tarihlenen bu gruptaki kurganların mimari özellikleri birbirine benzerdir.⁸

6 Samashev, 2011a, 51.

7 Radlov, 1989, 449-451.

8 Samashev, 2011a, 103.

Araştırma Tarihçesi

Berel Kurganları hakkında bilinen ilk çalışma, Wilhelm Radloff tarafından 1865 yılında yürütülmüştür. Berel’de yaklaşık bir ay sürede ve bilimsel olmayan yöntemlerle yedi kurgan kazısı yapılmıştır.⁹ Radloff’un yayınladığı kitapta bu kurganların mimari özellikleri ve kazı süreci net biçimde ortaya konulmadığı gibi gerekli ve yeterli görsel de bulunmamaktadır.

Daha sonra 1959 yılında Sergei I. Rudenko’nun girişimiyle, Berel’deki 1. Kurgan’ın tekrar araştırılması amacıyla S. Sorokin başkanlığında San Petersburg’taki Hermitage Müzesi’nden bir ekip tarafından kazı çalışmaları yapılmıştır. Bu araştırmanın amacı 1. Kurgan’ın mimari özelliklerinin ortaya çıkarılması ve tarihlendirme yapmak için gerekli numunelerin alınmasıdır. Araştırma sonrasında S. Sorokin, 1. Kurgan’a ait rekonstrüksiyon çizimleri ve arkeolojik buluntuları topluca yayınlamasına rağmen kurganının mimari özellikleri tam olarak anlaşılammıştır.¹⁰

Kazakistan Cumhuriyeti’nin 1991 yılında bağımsızlık kazanmasıyla, Berel’deki en güncel araştırmalar Profesör Dr. Zainolla Samashev’in girişimiyle 1997 yılından itibaren başlatılmıştır ve kazı çalışmaları 1998’den günümüze kadar kesintisiz sürdürülmektedir. Bu çalışmaların sonucunda Prof. Zainolla Samashev ve araştırma ekibi tarafından çok sayıda makale ve kitap yayınlanmıştır.

İlk olarak, 1997 yılı yazında Berel’deki 1. Grup Kurganlarının en büyüğü olan 11. Kurgan’ın permafrost (kalıcı don tabakası) özelliğini koruyup korumadığını anlamaya yönelik toprak sıcaklığı ölçülmüştür. Kurganda sıcaklığın 1,40 m derinlikte +1°C ve 2 m derinlikte 0°C derece olarak ölçülmesi, permafrost tabakalarının korunması açısından umut verici olmuştur.¹¹ Daha sonra bu kurgan, permafrost koşullarında iyi muhafaza edilen, özgün ve ihtişamlı sanat eserleri örnekleri ve diğer buluntularıyla bilim tarihine 11. Berel Kurganı olarak girecektir. Bu kurgandan elde edilen bilgilerin, Proto-Türk topluluklarının sanatının yanı sıra ölü gömme geleneğinin rekonstrüksiyonunun yapılmasını, yaşam tarzı ve dünya görüşleri ile ekonomik faaliyetlerinin yeni bir gözle değerlendirilmesini sağlayacak derecede önemli olduğu anlaşılmıştır.

1998 yılında, Berel’de 11. ve 18. Kurganların kazıları yapılmıştır. (Fot. 2) Başta Kazakistan olmak üzere Rusya, Fransa, İtalya gibi birçok ülkeden bilim insanları 1998 ve 1999 yıllarındaki kazı çalışmalarına katılmıştır.¹² Daha sonraki yıllarda diğer kurgan kazıları yürütülürken bir taraftan da 11. Kurgan’ın mimari restorasyon ve rekonstrüksiyonu yapılarak ziyarete açılmıştır. (Fot. 3) Kurganda defin odası, lahit ve atlar gibi buluntuların bazılarının rekonstrüksiyonları sergilenmektedir. (Fot. 6, 7, 9, 10) Ayrıca Berel’de,

9 Radlov, 1989, 449-450.

10 Sorokin, 1969, 208-236.

11 Samashev, 2011a, 9.

12 Samashev, 2011a, 9.



Fot. 2: 1998 yılındaki kazıların başlangıcında 11. Kurgan (Samashev, 2011a)



Fot. 3: Restorasyon sonrası 11. Kurgan (Mehmet Kutlu, Ağustos 2019)

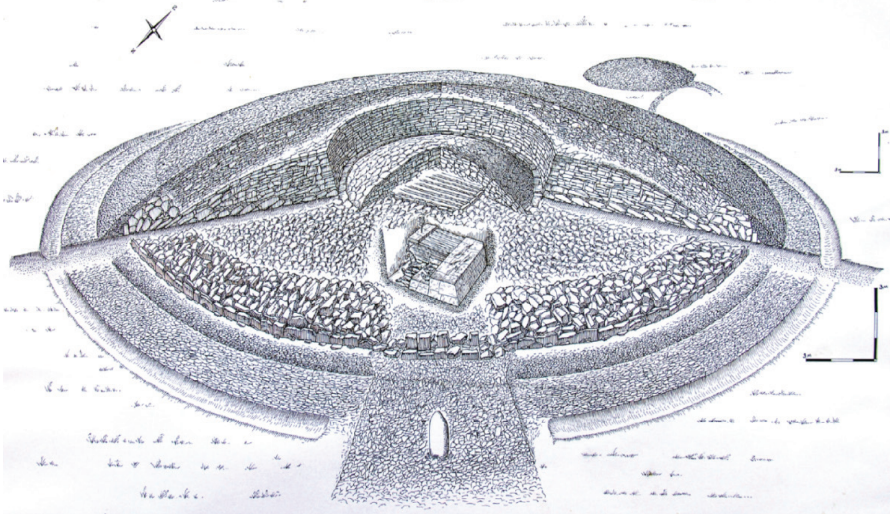
kurgan kazılarında elde edilen bazı buluntuların korunup sergilenmesi için müze ve araştırmaların sağlıklı yürütülebilmesi için kazı evi inşaatları da tamamlanmış ve hizmete açılmıştır. Kurgan Mezarlığı'nın tamamı resmi olarak "BEREL Milli Tarihi-Kültürel Doğa Koruma Alanı-Müzesi" statüsüne kavuşmuştur.

Türkiye'de günümüze kadar Berel Kurganları hakkında ne yazık ki kapsamlı çalışmalar yürütülmemiştir. Bilimsel anlamda konuyu ele alan oldukça az sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunların içinde en dikkate değer ve tanınanı Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu'nun "Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar" adlı kitabının Berel kurganlarının bir kısmını ele alan beş sayfalık bölümüdür.¹³

13 Çoruhlu, 2016, 191-196.

11. Kurgan'ın Mimarisi

Mimari plan özellikleri bakımından eliptik şekle sahip 11. Kurgan'ın ölçüleri 33,50 x 22,80 m'dir. Günümüzde dışarıdan bakıldığında basık bir görünüme sahip olan kurganın yüksekliği 2 m üzerinde ölçülmüş olsa da özgün yüksekliğinin çok daha yüksek olduğu tahmin edilmektedir.¹⁴ Kurganın yer üstü yapısı altta oldukça büyük taş blokların yanyana dizilmesiyle oluşturulan bir temel üzerinde taşların yığılmasıyla meydana gelen çokgen biçimli oldukça geniş ve sağlam duvardan oluşmaktadır. (Plan 1) Kurganın çevresi boyunca toprağa gömülmekte olan bu temel duvarı dış taraftan çakıl ve ince kırılmış taş karışımı bir malzemeyle güçlendirilmiştir. Yapının iç duvar yüzeyi ise yontulmuş iri, ince ve geniş kayrak taşlarla kaplanmıştır. Ayrıca Berel Kurganları'nın çoğunda olduğu gibi büyük taş blokların zaman içerisinde üzerlerine binmiş tonlarca ağırlığın neticesinde dışa doğru eğildiği görülmektedir.¹⁵



Plan 1: 11. Kurgan'ın mimari yapısı ve tabakaların kesiti. (Samashev, 2011a)

Duvarın iç kısmındaki örtü temeli ise büyük taşların dış kenarından kurganın merkezine doğru yönde kılıç zigzag taş örgü tekniğine göre adeta bir zırh gibi döşenmesinden oluşmuştur. Taşlar arasındaki boşluklar için dolgu malzemesi olarak mezar çukurundan çıkarılan toprakla moloz taşların karışımı kullanılmıştır. Bu özellik, kurganın yayılmasını önlemekte ve taş örtü sisteminin tonlarca ağırlığını taşıyan temel platformu oluşturmaktadır.¹⁶

14 Samashev, Toleubaev & Dzhumabekova, 2004, 85.

15 Samashev, 2011a, 51.

16 Samashev, 2011a, 51.

Kurganın üst örtüsü, herhangi bir harç veya benzeri bağlayıcı malzeme kullanmadan örülmüş taş katmanlarından oluşmuştur. En üstteki tabaka, küçük boyuttaki kesme taşlar ve çakıllarla sıkıca kaplanmış; sonraki tabaka ise yatay döşenmiş kayrak taşlarla ince uzun taşların sıralanmasından oluşturulmuştur. Daha sonraki tabakalara kesitten bakıldığında katmanların yukarıdan aşağıya doğru gittikçe büyüyen orta boy ve büyük taşlardan oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Kurganın yer üstü sisteminin son tabakası “zırh” şeklinde örülen temel platform katmanından meydana gelir. Ayrıca, yapının taş tabakalarının termostatik bir işlev gördüğü de tespit edilmiştir.¹⁷

11. Kurgan'ın etrafını çevreleyen çakıl ve küçük taşlarla doldurulmuş ucu açık iki hendek ile taş bir yol tespit edilmiştir. (Bk. Plan 1) Bu iki hendegin kuzeyinde küçük boyutlu kayrak taş yığınlarına rastlanmıştır. Eldeki veriler bu taş yığınlarının özgün şekil ve işlevlerini ortaya koymaya yeterli değildir. Bununla birlikte kurganın doğu tarafında ise hendekle kurgan arasında kalan bölümde beyaz granitten bir dikili taş tespit edilmiştir. Bu tür yer üstü öğeler, İskit-Saka kültürlerine ait kurganlarda görülen, şekli ve boyutu değişebilen karakteristik unsurlardır.¹⁸



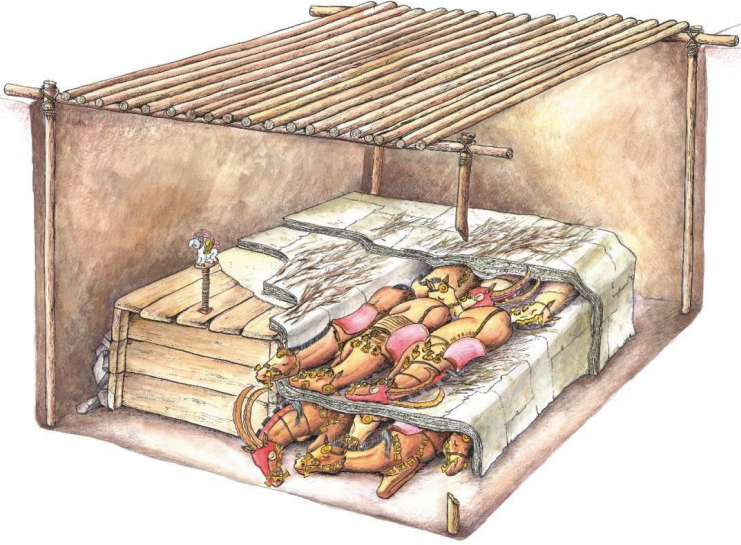
Fot. 4: 11. Kurgan'ın temel duvarı. (Samashev, 2011a)

Kurganın yer altı yapısı ise mezar çukurundan, çukur zemininde bulunan dikdörtgen biçimli ahşap defin odası ve odanın tamamını kaplayan dört direkli ve iki adet kiriş üzerine karaçam tomruklarının tek sıra halinde dizilmesiyle meydana getirilen çardak örtüden oluşur (Çizim 1, 2). Söz konusu çardak örtü zamanla kurganın yer üstü yapısının devasa ağırlığıyla çökmüştür. Mezar çukurunun üst kısmının boyutları 4,90 x 4,00 m. olup derinliği ise yaklaşık 5 m. olarak ölçülmüştür. Mezar çukurunun taban seviyesinde ise 4,30 x 3,00 m. boyutlarına sahip olduğu tespit edilmiştir.¹⁹

17 Samashev, 2011a, 51.

18 Samashev, 2011a, 53.

19 Samashev, 2011a, 51.



Çizim 1:
Mezar odasının
rekonstrüksiyon
çizimi (Samashev,
2011a)



Çizim 2:
Mezar çukuru ve
mezar odasının
rekonstrüksiyon
çizimi (Samashev,
2011a)

Kazı sırasında daha önce mezar soyguncuları tarafından kazıldığı anlaşılan mezar odasının ve at gömülerinin üzerindeki toprak tabakası, bu yağma sonucunda duvarlardan koparılan tahta/çubuk parçaları ve mezar odasını örten çardağın dağılmış direk/tomruk parçalarıyla karışmıştır. Ancak kazıda, mezar odasının rekonstrüksiyonunu yapmaya yetecek veriye ulaşılmış, nitekim ele geçen ahşap malzemelerin kapsamlı incelenmesi sayesinde, rekonstrüksiyon gerçekleştirilebilmiştir. (Fot. 5, 6)

Mezar çukurunun 3,50 - 3,60 m derinine inildiğinde güneyde ahşap defin odasına ve kuzeyde at gömülerine rastlanmıştır. (Fot. 5) At gömülerinin üzeri de tek sıra halinde dizilen tomruklarla örtülmüştür.²⁰ Bu tür örtü düzeni Ukok platosundaki Pazırık kültürünün diğer bir temsilcisi olan Kuturguntas Kurganı'nda da tespit edilmiştir.²¹ Ahşap mezar odasının duvarları üç sıra karaçam kalaslarından yapılmış, üstü ise altı kalastan yapılmış bir kapak ile kapatılmıştır. (Fot. 6) Yapının taşıyıcı unsurları yatay olarak konumlanan karaçam kalaslarının kendisidir. Ahşap defin odasının ölçüleri 3,65 x 2,15 x 1,40 m olarak ölçülmüştür.²² (Fot. 5)

Kazı çalışması sonucunda mezar odasının alüvyonlu kayrak taşların döşenmesiyle meydana getirilen ve ana topraktan hafif yükseltilmiş bir platform üzerine oturtulduğu saptanmıştır. Ayrıca mezar odasında keçeden yapılmış bir halı veya örtüye ait parçalar da bulunmuştur. Bununla birlikte mezar odasının üzeri Türkiye'de "pençe çalısı" olarak bilinen *Dasiphora fruticosa* bitkisinin dalları ve yaprakları ve huş ağacı kabukları örtülmüştür. Huş ağacı kabuklarıyla pençe çalısı yapraklarından oluşan bir örtü tabakasına mezar odasının yanı sıra kuzey kısımdaki at iskeletlerinin üzerinde de rastlanmıştır.²³ (Fot. 5)

Mezar odasının içine kuzey duvarı boyunca tek parça karaçamdan oyulmuş lahit yerleştirilmiştir. (Fot. 7) Lahidin yanı sıra keramik bir kap, kısa ayaklı küçük ahşap masalar, hayvan boynuzundan oyulmuş mutfak eşyası gibi ev gereçleri de bulunmuştur. Lahit, mezar çukurunun 4,65 m seviyesine konulmuş ve her iki ucunda dışa doğru taşıntı yapan muhtemelen lahdi çukura indirmeye yönelik delikli unsurların bulunduğu anlaşılmıştır. Lahidin yapıldığı tek parça karaçam tomruğun çapı 0,68 - 0,86 m arasında değişmektedir ve uzunluğu ise 2,73 m olarak ölçülmüştür. Lahidin üzerine altın varaktan yapılan süslemelerin aplike edildiği bir keçe örtü serildiği; bununla birlikte lahit kapağının uçlarına altın varakla kaplı dört adet bronz yırtıcı kuş heykelciği yerleştirildiği tespit edilmiştir. Heykelciklerin sadece bir tanesi sağlam ve korunmuş vaziyette, diğerleri ise parçalanmış halde bulunmuştur.²⁴ Z. Samaşev bu yırtıcı kuş figürlerinin büyük ihtimalle kartal olduğunu düşünmekteyse de, kanaatimizce figürlerin -kulaklarının da betimlenmesi nedeniyle- grifon olmaları daha doğru görünmektedir. (Fot. 16, 17)

20 Samashev, Dhumabekova & Bazarbayeva, 2002, 124.

21 Polosmak, 1994, 72-77.

22 Samashev, Dzhumabekova & Bazarbayeva, 2002, 124.

23 Samashev, Dzhumabekova & Bazarbayeva, 2002, 124.

24 Samashev, Toleubaev & Dzhumabekova, 2004, 114.

Fot. 5:
Defin odası
ve içine
konulan ahşap
lahdin *in situ*
durumu.
(Samashev,
2011a)



Fot. 6:
Mezar
odasının
renkonstrüksiyonu.
(Samashev,
2011a)



Fot. 7:
Ahşap Lahit
(Z. Samashev,
2011a)



Lahide başları doğuya dönük vaziyette bir erkek ve bir kadının bedenleri konulmuştur. 30-40 yaşlarında olduğu belirtilen erkek, lahde'nin güney duvarına doğru sırt üstü yatırılmış, ayrıca başının altına ahşap bir yastık konulmuştur. Erkeğin başında bir peruk veya benzeri bir unsur bulunmuştur. Uzunluğu 50 cm olduğu belirtilen "peruk" çeşitli örgülerden yapılmıştır. Başında "peruk" bulunduğu düşünülen erkeğin kendi saçlarının kısa bir şekilde kesildiği, ancak ense kısmında yaklaşık 17 cm uzunluğunda ve iki burgu şeklinde örülmüş bir tutam saç kalıntısı olduğu anlaşılmıştır. Bu saç örgüsüne ait at kıllarından yapılmış bir "kurdele" de ele geçirilmiştir. Defnedilen kişinin yaşamdayken bıyığı ve sakalı olduğu anlaşılmış, bununla birlikte üzerindeki giyim eşyası ve kürke ait izler de tespit edilmiştir.²⁵



Fot. 8: 11 kurgana defnedilen erkek kafatasının rekonstrüksiyonu. (Samashev, 2011)

Benzer şekilde "peruk" kullanımına dair izlere Pazırık Kültürü'ne ait başka kurganlarda da rastlanmıştır. Örneğin, Berel'in yakınında bulunan Rusya Federasyonu'na bağlı Altay Cumhuriyeti'nde yer alan Ukok Platosu'nda N. Polosmak tarafından kazısı gerçekleştirilen Ak-Alaha Kurganları'nın birinde vücuduna hayvan tasvirli üslupta dövme yapılmış ve mumyalanmış kadın iskeleti saptanmıştır. Söz konusu kadın iskeletinin incelemeleri neticesinde kendi saçlarının kazınmış olduğu ve başında karmaşık ve yüksek bir parukla defnedildiği anlaşılmıştır.²⁶

Lahde defnedilen erkeğin başının altına konulmuş ahşap bir yastık bulunmuştur. Bulduğu andaki konumu itibarıyla işlevi de anlaşılmaktadır. Berel'deki ahşap yastık şekil bakımından Pazırık kurganlarında bulunan oval biçimli ve ortasına doğru incelen ahşap yastıklara²⁷ çok benzemektedir. Bazen bu tür yastıklara üzerleri apliklerle süslenmiş deri kılıf giydirildiği bilinmektedir.²⁸

Lahde dizleri hafifçe bükülerek, erkeğe sırtı dönük ve yan yatırılmış bir vaziyette defnedilen kadının ise 50-60 yaşlarında olduğu saptanmıştır.²⁹ Bazı antropolog ve genetik uzmanlarının yaptığı incelemeler sonucunda kadın ve erkeğin definlerinin aynı zamanda yapılmadığına dair bir görüş ortaya atılmıştır.

Fakat sağlam kanıtlara dayanmadığı belirtilen bu görüş, beraberinde ek definin ne zaman ve nasıl gerçekleştirilmiş olabileceği üzerine bir takım soru işaretini ortaya

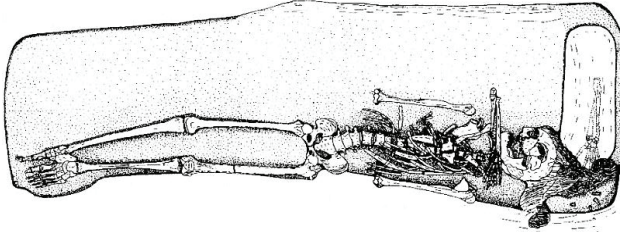
25 Samashev, 2011a, 56.

26 Polosmak, 2001, 74-75.

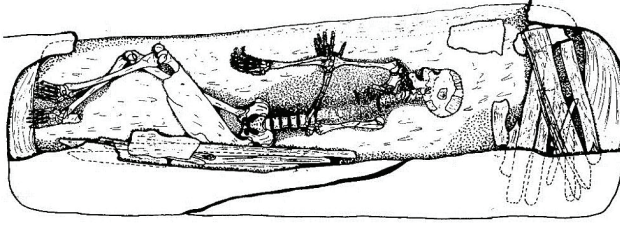
27 Rudenko, 1953, 87.

28 Gryaznov, 1950. Tabl. IV.

29 Samashev, 2011b, 56.



Çizim 3: Lahide defnedilen erkeğin iskeletinin çizimi (Samashev, 2011)



Çizim 4: Lahide defnedilen kadın iskeletinin çizimi. (Samashev, 2011)

döken bir varsayım olmaktan öteye gidememiştir. Özellikle arkeolojik kazılar sonucunda 11. Kurgan'da ne bir dehliz (dromos) ne de kurganın ek defin için yeniden açılmış olabileceğine dair izlere rastlanmaması bu görüşün temelsiz olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte şimdiye kadar keşfedilen ve bilimsel yöntemle dayalı arkeolojik kazıları yapılan Pazırık dönemine tarihlendirilen kurganların hiçbirinde herhangi bir dehliz veya geçit yoluna (dromos) rastlanmamıştır. Bununla birlikte Erken Demir Çağı'na ait Şilikti Baygetöbe,³⁰ Taldy 2,³¹ Besşatır,³² Eleke Sazı 4³³ gibi Erken Saka (MÖ 8-7. yy.) dönemi kurganlarının mimarisinde dehlizlere yer verildiği bilinmektedir.

11. Kurgan'ın gizemlerinden biri ise mezar soyguncularınca acımasız bir yağmaya uğratılmasına rağmen lahdin içine defnedilen kişilerin kemiklerinin neredeyse dokunulmamış bir vaziyette kalmasıdır. Soyguna uğramış başka kurganlarda görüldüğü üzere iskeletler hunharca parçalanıp dağıtılmıştır. Kanaatimizce 11. Kurgan'ın soygununu gerçekleştirenler permafrost özelliği nedeniyle lahdin içindeki bedenlerin çürümeden donmuş olarak korunduğu halde iken lahdi açıp giysileri ve değerli madenlerden oluşan eşyalarını soymuş olmalıdır. Prof. Dr. Zainolla Samashev'in başkanlığında 1998 yılında gerçekleştirilen kazıların sonucunda permafrost özelliğın daha önceden bozulmuş olması nedeniyle lahdin içindeki kadın ve erkeğın bedenlerinin çürüdüğü tespit edilmiştir.³⁴

Bununla birlikte defin odasının kuzey duvarının arkasına iki sıra halinde üst-üste dizilmiş 13 adet at gömüsü bulunmuştur. Atların kafatasında çekiç darbesinden

30 Toleubaev, 2018, 153.

31 Beysenov, 2017, 85-86.

32 Akishev & Kushayev, 1963, 35.

33 Samashev, 2018a, 110.

34 Samashev, 2011a, 57.

kaynaklanan deliklere dair izler mevcuttur. Bu veriler atların nasıl öldürüldüklerine dair çok önemli bilgiler ortaya koymaktadır. Atlar koşum ve eyer takımlarıyla donanmış halde gömülmüştür. Ayakları bükülmüş ve karın üstü yatırılmış olan atların başı kuzeydoğuya dönüktür. Üst sıraya altı adet, alt sıraya ise yedi adet at konulmuştur. At sıralarının arasına *Dasiphora fruticosa* (pençe çalısı) bitkisi ve huş ağacı kabuklarından oluşan bir tabaka serilmiştir. Pazırık kültürünün tüm kurganlarında bu bitki ve huş ağacı kabuklarından oluşan tabakalar tespit edildiği kaydedilmektedir.³⁵ Üzerinde tüylerin korunabildiği mumyalanmış birkaç ceset sayesinde atların kıvılcı çalan renkleri saptanabilmiştir. Bu atların Kazakistan coğrafyasına özgü bir at türü olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte hayvanların yumuşak dokuları ve midelerin içerikleri de korunabilmiştir.³⁶

İnceleme sırasında alt kısımdaki yedi at H, K, L, N, G, I, M; üstteki altı at ise B, E, C, F, A, D harfleriyle kodlanmıştır. Atların koşum ve eyer takımlarının özellikle defin odasına yakın olanların konumlanma düzeni mezar soyguncularının tahribatından dolayı bozulmuştur. Fakat buna rağmen eldeki korunmuş verilerden hareketle atların birçoğunun koşum ve eyer takımlarının ve süslemelerinin asılına uygun olarak rekonstrüksiyonu yapılabilmektedir.³⁷ (Fot. 9, 10)

At koşum ve eyer takımlarının ana bileşenleriyle süslemelerinin karakteristik özellikleri hakkındaki bilgi ve bulgular kısaca şöyle özetlenebilir: Koşum takımları başlıca tepe, alın ve burun (burunsalık) ve yanak kayışlarından oluşmaktadır. Gemlerin ise genellikle demirden imal edildiği lakin az sayıda bronz örneklerin de bulunduğu görülmüştür. Atların başına ritüeller ve törenlerde kullanıldığı düşünülen deri maskeler giydirilmiştir. Bazı atların (dördünün) başı dağ tekesi boynuzunu taklit eden ahşap boynuzlarla taçlandırılmış ve yüzlerini saran deri maskelerle süslenmiştir.³⁸

Berel'de 10. ve 11. Kurganlarda Pazırık Kültürü'ne özgü özellikleri taşıyan toplam 10 adet eyer bulunmuştur. 11. Kurgan'da bilinçli olarak oluşturulan yapay permafrost katmanları sayesinde günümüze kadar ulaşabilen at eyer takımları Kazakistan'da şimdiye kadar tespit edilen en erken tarihli eyer örnekleri olmalarıyla çok büyük önem arz etmektedir. Eyerler, boyun ve kuyruk altından geçirilen kayışlardan, kolanlardan, yün veya samanla doldurulmuş, kırmızı bir kumaşla kaplı ve birbirine bağlanmış iki simetrik keçe yastıktan oluşmaktadır. Bununla birlikte, binicinin öne veya arkaya kaymasını önleyen, ahşaptan (bazen boynuzdan) oyulmuş yay biçimindeki eyer kaşları da bulunmaktadır. Bu yastık biçimindeki eyerlerin üzerine mitolojik varlıklar ile hayvanların mücadelesini betimleyen çeşitli renkte keçe apliklerle bezenmiş örtü bulunmuştur. Ayrıca Kazak Türkçesi'nde "salpınşak" olarak adlandırılan ve bazen balık figürü formunda (Fot. 10) bazen püskül biçiminde aşağıya doğru sarkıtılan örtü süsleme unsurları da görülmektedir.³⁹

35 Kosintsev & Samashev, 2014, 24-27.

36 Samashev, Bazarbayeva, Dzhumabekova & Sungatai, 2000, 28.

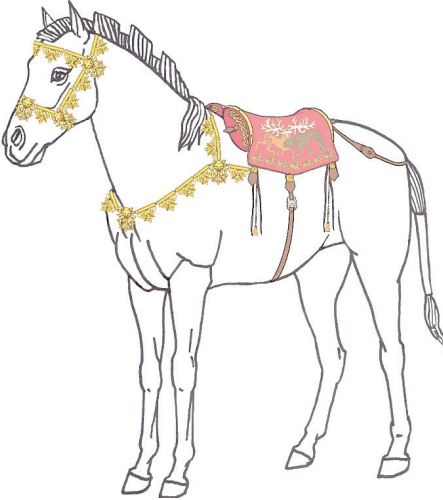
37 Samashev, 2011a, 144.

38 Samashev, 2013, 622.

39 Kashkinbayev & Samashev, 2005, 111.



Fot. 9: 11. Kurgandaki at rekonstrüksiyonları. (Mehmet Kutlu, Ağustos 2019)



Çizim 5: Eyer ve koşum takımlarıyla Berel atının rekonstrüksiyon çizimi. (Kashkinbayev & Samashev, 2005)



Fot. 10: Atların koşum ve eyer takımlarının rekonstrüksiyonları (Mehmet Kutlu, Ağustos 2019)

Kazılarda ayrıca, alçak ve yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış at eyer ve koşum takımlarını bezeyen kalay ve altın varakla kaplanmış ahşap süslemeler de ele geçmiştir (Fot. 17, 18). Bu unsurlarda daha önce kullanılmışlığa dair veya herhangi bir yıpranmaya dair izlere rastlanmaması nedeniyle bu süslemelerin cenaze törenine özel hazırlandığına veya ölümden sonraki hayatta kullanılmak üzere yapıldığına dair bir inanca işaret ettiği düşünülmektedir. Ahşaptan hayvan tasvirli üslupta imal edilen bu süslemelerin (sulukların, kayış ayıraçlarının, kayış tokalarının) büyük çoğunluğun ön yüzü altın ve kalay varaklarla kaplanmıştır.⁴⁰

Bunların dışında mezar odasında dört deliği olan ve başlangıçta büyük baş hayvan arabasına koşulan bir boyunduruk olduğu düşünülen bir ahşap unsur bulunmuştur (Fot. 11). Ancak daha sonraki çalışmalarda kurganın inşası sırasında kullanılan ahşap taşıma aracına ait bir parça olduğu da ileri sürülmektedir. Kesin olarak işlevi henüz tespit edilememiştir.



Fot. 11: Ahşap boyunduruk veya taşıma aracı parçası. (Z. Samashev, 2011a)

40 Samashev, 2013, 62.

Mezar soyguncuları tarafından açılmış olan çukurda değerli eşyalar yağmalanırken saçılan veya dağılan eşyalar arasında benzersiz bir eser olan ve gövdesi ahşaptan oyulmuş bir grifon (kaplan gövdeli) heykeli bulunmuştur. (Fot. 12) Heykelin gagasından kuyruğuna kadarki uzunluğu 33 cm'dir. Ön pençelerinden yelenin tepe ucuna kadarki yüksekliği 23,50 cm'dir. Arka pençelerinden sırtına kadarki yüksekliği 13,50 cm'dir. Gövde genişliği 8 cm, gövdeden kuyruğa kadarki uzunluğu 22 cm ve sağrının genişliği 6,80 cm'dir.⁴¹

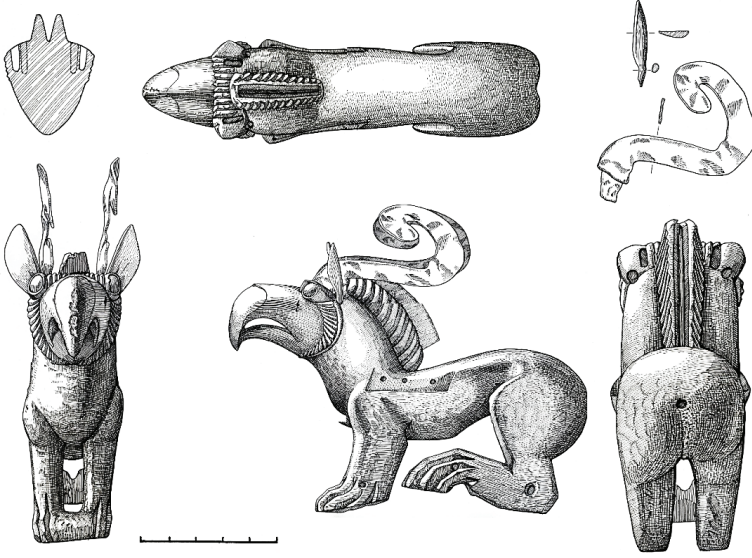


Fot. 12: Gövdesi ahşaptan ve boynuzu deriden yapılmış grifon heykeli. (Samashev, 2011a)

Karaçam ağacından yapılan heykelin başı oldukça kıvrımlı bir gagayla kartal veya akbaba başını andırmaktadır. Gagasının üst kısmı alttakine göre daha geniştir ve ağzı kavisli bir delik boşluğu biçindedir. Grifonun büyük çıkıntılı gözleri ve yuvarlak dışbükey göz bebekleri bulunmaktadır. Pürüzsüz bir cehresi olan grifonun ensesinde 0,8 cm aralıklı eğik oluklarla oluşturulmuş yelesi vardır. Heykelin bu unsurunun at yelesini taklit etmesi mümkündür çünkü at kılı demetlerini sabitlemek için üstten 1,7 cm derinliğinde ucu oluklu bir delik açılmıştır.⁴² Grifonun büyük kulakları ise yaprak biçimli takılabilen parçalardan yapılmıştır. Deriden yapılmış kıvrımlı ve gösterişli boynuzları yuvarlak uçlara sahiptir.

41 Samashev, 2011a, 129.

42 Samashev, 2012, 196.



Çizim 6: Grifonun çeşitli yönlerden görünümünü veren çizimler. (Samashev, 2012)

Gövdesi kedigillerden bir yırtıcıya (daha çok kaplana) benzemektedir. Grifonun gövdesinde kanatlarını (muhtemelen deriden) sabitlemek üzere oluklar açılmıştır. Lakin kanatlar günümüze ulaşamamıştır. Arka ayakları göbek altına bükülmüş ve ön ayakları ise yere dik basıyor şekilde tasvir edilmiştir. Pençeleri kabartmalı ve yumuşak olarak betimlenmiştir. Ne yazık ki grifonun kuyruğu da kanatları gibi günümüze ulaşamamıştır. Lakin kuyruğu sabitlemek için yapılan oluktan takılabilen bir parça olduğunu tahmin edebiliyoruz.⁴³ Mitolojik varlığın pençeleri oldukça büyük tasvir edilmiştir. Ayrıca arka ayak pençelerinin öndekilere göre daha yırtıcı ve gösterişli olduğu söylenebilir. İskit sanatında, bazı hayvanların başlıca ayırt edici uzuvlarının vurgulanarak abartılması hayvan tasvirli üslubun karakteristik özelliklerinden biridir. Buna Erken Saka⁴⁴ ve Pazırık dönemi⁴⁵ kurganlarında saptanan altın süslemelerde geyiklerin hipertrofik (abartılmış büyüklükte) boynuzlara ve ayı figürlerinin⁴⁶ kocaman pençelere sahip olması, Esik kurganında⁴⁷ bulunan altın toka üzerine işlenen kurdun ağız oranının büyütülmesi örnek olarak verilebilir.

43 Samashev, 2012, 196.

44 Toleubaev, 2018, 49.

45 Gryaznov, 1950, Tabl. XIV.

46 Akhmetov, Samashev vd., 2019, 13.

47 Akishev, 178, Tabl. 42.

Kaplan-grifon heykelinin başlangıçta çok renkli (polikrom) bir görünüşe sahip olduğu tahmin edilmektedir çünkü heykelin gaga ve pençeleri tamamen altınla kaplıyken gövdesini saran ince altın ve kalay folyo şeritlerinin eğimli olarak sıralanması adeta bir kaplanın çizgili vücudunu taklit etmiştir. Heykelin deriden yapılan boynuzları, at kılından yapılan, düz biçimde kırılmış yoğun bir yelesi ve kuyruğu kırmızıya boyanmıştır.⁴⁸ Benzer şekildeki heykelciklerin hem çeşitli organik malzemelerle hem de çok renkli olarak işlenmesi Pazırık sanatında yaygın görülen bir uygulamadır. Buna örnek olarak: Pazırık 2. Kurgan'da⁴⁹ her bir boynuz dalının ucu horoz olarak betimlenen hipertrofik (abartılmış büyüklükte) boynuzlu geyiği yutan grifon heykelciği, Pazırık 5. Kurgan'daki⁵⁰ kuğu figürinleri gösterilebilir.

Bu heykelin ilk başlarda tıpkı Pazırık ve diğer kurganlardaki dağ tekesi boynuzlu at maskelerinde olduğu gibi bir süsleme ögesi⁵¹ olduğu düşünülmüştür. Ancak heykelin boyutlarından dolayı boynuz arası süsü olarak kullanılamayacağına ve bu heykelin krallık alametini temsilen kullanılan bir asa başı olduğu görüşü kabul edilmiştir. Bu görüşü destekleyen bir diğer unsur da grifon pençelerinin hatlarının heykelin dairesel bir temele oturtulduğunu açıkça göstermesidir. Ayrıca, heykelciğin dairesel bir yüzey üzerine tutturulması için, ön ve arka pençelerinde, arka bacak kıvrımlarında delikler açılmıştır.⁵²

Bu grifon heykelinin benzerleri henüz bilinmemektedir. Berel grifonunun hafifçe açık olan ağız ve ibiksiz olan bu tasviri Altay'a özgü bir unsur olarak nitelendirilmektedir ancak grifon tasvirlerinde resmedilen "yaka" biçiminde kesilmiş ibik gibi detaylar aynı döneme tarihlenen Orta Doğu uygarlıklarına ait sanatta da yaygın olarak kullanılmıştır.⁵³

11. Kurgan'da ele geçen ve asa başına konulduğu düşünülen grifon heykeliyle benzer işlevde olduğu düşünülen heykelciklere Pazırık kültürü öncesine ait bazı kurganlarda da rastlandığı belirtilmektedir. Örneğin, Hakasya'da ve Minusinsk havzasında Tagar kültürüne (MÖ 8-1. yy.)⁵⁴ ait kurganlardan başlangıçta kullanım amacı belirlenemeyen bronz malzemeden imal edilen çan şeklindeki temele oturtulan çok sayıda dağ tekesi heykelcikleri saptanmıştır. E. Vadetskaya'nın 1971'de gerçekleştirdiği kazılar sonucunda bu süsleme unsurların ahşaptan yapılan mezar odaları veya tabutların köşelerine dikilen bir asanın tepesine konumlandırılan başlıklar olduğu anlaşılmıştır. Asa başlıklarının üzerleri küçük bir deri parçasıyla örtülmüş vaziyette bulunmuştur.⁵⁵ Erken dönem Tagar (MÖ 8- 6. yy.) asa uçlarında tasvir edilen hayvanlar genellikle dağ tekesi ve

48 Samashev, 2012, 197.

49 Rudenko, 1953, Tabl. LXXXIV

50 Rudenko, 1953, Tabl.CV III

51 Samashev, Bazarbaeva, Dzhumabekova & Sungatai, 2000, 31.

52 Samashev, 2011a, 128.

53 Samashev, 2011a, 129; Rudenko, 1953, 28; Rudenko, 1960, 113.

54 Subbotin, 2014, 76.

55 Vadetskaya, 1975, 167-175

sığın gibi gerçek hayvanlardan oluşmaktadır. Bu figürlerin detayları naturalist bir üslupta verilmektedir. Minusinsk'de bulunan dağ tekesi şeklindeki asa başlıkları genellikle tıpkı 11. Kurgan'daki kaplan-grifon heykeli gibi oldukça hacimli betimlenmiş fakat tek tür malzemeden yapılmıştır. Ölü gömme geleneğindeki konumu itibarıyla kültürel süreklilik gösteren asa başlıklarının zaman ilerledikçe yapım tekniği ile sanatsal üsluptaki farklılıkları ve göçebe topluluklarının düşünce ve duyu değişimine işaret etmektedir.

Diğer yandan mezar odasının kuzey duvarı ile lahdin arasında bulunması beklenmeyen ve tamirat izleri taşıyan ahşap bir kürek bulunmuştur. Kürek yaklaşık 100 yaşındaki bir huş ağacından yapılmış ve mezar odasının kuzey duvarının yanına konulmuştur. (Fot 13) Kürek köşeleri yuvarlatılmış dikdörtgen şeklinde olup 29 cm uzunluğa ve 25 cm genişliğine sahiptir. Kürek sapının uzunluğuyusa 75 cm'dir. Sert toprakta sık kullanılmış olan alet 3 parçaya bölünmüştür ve basit bir onarımla restore edilmiştir. Berel'in diğer kurganlarından da benzer şekilde birkaç küreğin parçaları ele geçmiştir.⁵⁶



Fot. 13: Kurgan çukurunun kazılmasında kullanılan bir ahşap kürek. (Samashev, 2011a)

11. Kurgan'daki küreğe benzer kürekler Altay'daki diğer Pazırık kurganlarında da bulunmuştur.⁵⁷ Kurganların inşaatı esnasında kullanılmış olan buz kesikleri, merdiven, çekici, tabure benzeri bazı aletlerin Pazırık kurganlarında yürütülen kazılarda ele geçtiği bilinmektedir.⁵⁸ Lakin araştırmacıların genel görüşüne göre bu tür malzemeler başlangıçta ölü gömme geleneğine göre ebedi hayatta kullanılmak üzere kurgana konulan eşya niteliği taşımamaktadır. İnşaatı kullanılan bu aletlerin karmaşık bir ölü gömme ritüelleri esnasında ve mezar odasının hazırlığında kullanılmış olmasından dolayı kutsallık kazanmış olduğu için kurganlarda bırakılmış olabileceği şeklindeki görüşünün yanı sıra Prof. Dr. Zainolla Samashev, aletlerin bir kısmının kurgan yağmacıları tarafından daha sonraki dönemde bırakılmış olabileceğini ifade etmektedir.⁵⁹

56 Samashev & Mylnikov, 2004, 63.

57 Samashev, 2011a, 140.

58 Rudenko, 1953, 362-376.

59 Samashev, 2011a, 127.

Antropolojik Çalışmalar

Rusya İlimler Akademisi'nin Mikluho-Maklai Antropoloji ve Etnografi Enstitüsü'nün antropolojik rekonstrüksiyon laboratuvarında E. Veselovskaya tarafından, 11. Kurgan'da defnedilen ve bir hükümdara ait olduğu düşünülen kafatasının rekonstrüksiyonu gerçekleştirilmiştir. (Bk. Fot. 9) Buna göre, defnedilen hükümdarın tipi Avrasya bozkırlarının *Kafkasoid* özellikleriyle, kesin olarak ayırt edilebilen Asyalı özelliklerinin karışımına aittir.⁶⁰

Ayrıca kurganlara gömülen soyluların kafataslarındaki trepanasyon izleri taşıyan deliklerin boyut ve özelliklerinin, defnedilenlerin vücutlarının mumyalanmasıyla ilgili tıbbi müdahale izlerini açıkça gösterdiği belirtilmektedir. (Fot 14) Bazı kişilerin alt çenelerinde “ölüm öncesi dekapitasyon” olarak tanımlanan yani, alt çene deliği izlerine rastlanmıştır. Konuyla ilgili antropolojik ve moleküler çalışmalar günümüzde de devam etmektedir, önümüzdeki yıllarda daha açıklayıcı bilgiler elde edilmesi beklenmektedir.⁶¹



Fot. 14: Trepanasyon izleri taşıyan kafatası (Samashev, 2011a,)

Dendrokronolojik Analiz

Berel kurganlarından elde edilen ahşap numunelerin (32 parça) dendrokronolojik analizi Slusarenko ve Garkusha tarafından 1999-2000 yıllarında Rusya İlimler Akademisi Sibirya Branşı'nın Arkeoloji ve Etnografi Enstitüsü'ndeki dendrokronoloji laboratuvarında gerçekleştirilmiştir. Tek bir numune dışında bütün örneklerin latince *Larix Sibirica* olarak adlandırılan *Sibirya Karaçamı* ağacına ait olduğu tespit edilmiştir. Örnekler ağaçların yaşlarına göre 2 gruba ayrılmıştır. İlk grubu meydana getiren 8 numune 29-67 yıllık, ikinci grubu meydana getiren 23 numune ise 102- 252 yıllık olarak belirtilmiştir.⁶²

32 adet numunenin yarısından çoğu (18'i) son yıllık halkalara sahiptir. Bu sayede ağaçların kesim yıllarının yanı sıra kesim mevsimi de belirlenebilmiştir. Tek bir tomruk dışında, diğer ağaçların hepsinin güz-kış mevsimlerinde kesildiği anlaşılmıştır. Numunelerin sadece birinin baharda kesildiği ortaya çıkmıştır. Ağaçların kesilme tarihleri farklılık göstermekte olup ağaçların ilk ve son kesim tarihleri arasında 21 yıl bulunduğu tespit edilmiştir.⁶³

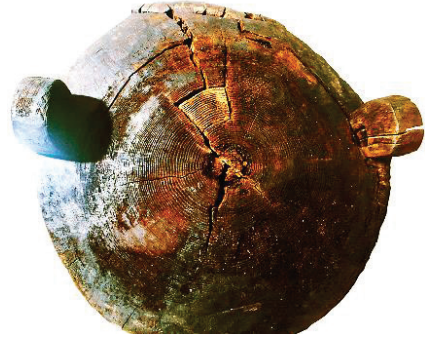
60 Samashev, 2017, 290-291.

61 Samashev, 2011a, 122-123.

62 Samashev, 2017, 284-287.

63 Samashev, 2017, 287.

En bilgilendirici ahşap örneği ise tek parça halindeki lahit tomruğudur; mezar odası yapımı esnasında kullanılan diğer tomruklara nazaran çapının büyük olması sayesinde veri sağlama açısından çok verimli olmuştur. Uzmanların raporunda belirttikleri gibi lahit tomruğu diğer ağaçlara göre başka bir ağaç topluluğundan gelmiştir. (Fot. 15) Sözü edilen ağacın bulunduğu iklim şartları büyümesine daha elverişli bölgeye işaret edip, ılıman dönemlerde yıllık halka artışının daha fazla ve büyümesi için elverişsiz yıllarda daha az olduğunu açıkça gösterebilmiştir.⁶⁴



Fot. 15. Lahit tomruğu.
(Samashev, 2011a)

Kurganda kullanılan kerestenin hasadı farklı yıllarda ve farklı yerlerde gerçekleştirilmiştir. Mezar odası yapımında kullanılan tomrukların büyük çoğunluğu inşaat başlamadan hemen önce veya inşaat ile aynı zamanda ve aynı bölgede kesilmiştir. Bu kaniya tomrukların dışındaki kabukların mevcudiyeti sayesinde varılmıştır. 11. Kurgan'da kullanılan bazı ağaçların ise inşaattan önce kesildiği ve farklı bir bölgeden getirildikleri anlaşılmıştır. Lahit odasının üst örtüsünün iskelesi olmak üzere kalasalara ayrılan bir ağacın bu farklı bölgeden geldiği ve mezar odasının/çukurunun üst örtüsünü oluşturacak tomrukların aynı bölgeden birkaç yıl boyunca ard arda kesilerek getirildiği sonucuna ulaşılmıştır.⁶⁵

11. Kurgan'ın inşaa yılı en geç tarihli ağaç örneklerine göre belirlenmektedir. Mezar odasından alınan numunelerin büyük bölümünün kesilme tarihinin bu geç döneme denk gelmesi bu konudaki sonuçların güvenilirliğini artırmaktadır. Slusarenko'nun Berel kurganlarıyla ilgili elde ettiği tüm verileri Pazırık, Ukok ve Çuya bölgelerindeki kurgan buluntularının kronolojileriyle genelleştirilmiş ve kıyaslanmıştır.⁶⁶

Dendrokronolojik analizlerin sonucunda 11. Kurgan'ın inşa tarihi MÖ 297 olarak belirlenmiştir. Bu verilere göre 11. Kurgan, Berel'deki 1. Kurgan'dan (MÖ 363) 66 yıl daha geç yapılmıştır. Fakat 1. Kurgan'ın numunesinin dış halkaların bulunmadığı dikkate alınırsa bu farkın daha da aza inmesi mümkündür.⁶⁷

Jeokriolojik Araştırmalar

11. Kurgan deniz seviyesinden 1120 metre yükseklikte yer almaktadır ve bu bölgede yıllık ortalama sıcaklık eksiden ziyade artı olarak seyredir. Dolayısıyla kalıcı don tabakası permafrostun doğal olarak oluşmasını sağlayan şartlar mevcut değildir.

64 Samashev, 2017, 287.

65 Samashev & Mılnikov, 2004, 11-19

66 Samashev, 2017, 287-288.

67 Samashev, 2017, 287-288.

Bu nedenle, 1997 yazında kurgan altındaki tabakaların sıcaklık ölçümlerinden sonra permafrostun varlığı ve yapay oluşum olduğu tespit edilince, 11. Kurgan jeokriolojik incelemelere tâbi tutulmuştur.⁶⁸ Çalışma sırasında araştırmacılar Buktırma Nehri vadisinin sol yakasındaki kuzeybatı yamaçlarının yüzeyinde deniz seviyesinden 1100 metre yükseklikte permafrost dizilerine rastlamıştır. Bu permafrost tabakalarının tespiti Altay'daki permafrost alt yükseklik sınırlarının daha önce bilinenin aksine 800-900 m rakıma kadar inebileceğini göstermiştir. Böylece, Altay'daki permafrost dağılımının yükseklik sınırlarının 1000 m rakımın altına inebildiği, ancak bu permafrost tabakaların adalar şeklinde dağılım gösterdiği vurgulanmıştır.⁶⁹

Böylece permafrost olgusunun Berel bölgesinin eski sakinleri tarafından bilindiği ve bilinçli olarak yapay permafrost oluşumunu sağladıkları ve bu olguyu kurgan mimarisinin yanı sıra günlük yaşamlarında da kullandıkları ortaya çıkmıştır. 11. Kurgan'ın taş örtüsünün altındaki permafrost tabakası, 1999 yılının haziran ayında özgün zemin seviyesinden itibaren ortalama 3,00 metre ile 6,00 metre arasındaki derinliklerde tespit edilmiş, permafrost katman sıcaklığı ise -0,4 °C olarak ölçülmüştür. Permafrost buz tabakasının çapının 10 m'ye, kalınlığının ise 3-6 m'ye ulaşmış, 4,90 x 4,00 m büyüklüğündeki ve 5 m derinliğindeki mezar odasını tamamen kapladığı öğrenilmiştir.⁷⁰

Altaylarda günümüzden 2000, 1200 ve 600 yıl önce havanın daha çok soğuduğu dönemler yaşandığı ve 30.000 ve 12.000 yıl önce ise önemli derecede buzulların artışının yaşandığı tespit edilmiştir. Bahsi geçen soğuk dönemlerde yazın hava sıcaklıklarının günümüze kıyasla ortalama 2 - 2,5 °C derece daha düşük olduğu anlaşılmış; dolayısıyla 11. Kurgan'ın inşaatı sırasındaki iklim ve sıcaklık şartlarının permafrost tabakalarının oluşması ve korunması için daha elverişli olduğu anlaşılmıştır.⁷¹ Son 2000 yılı aşkın süre içinde Berel kurganlarında hem doğal hem de yapay ısı dalgalanmaları meydana geldiği ancak kurganlardaki yapay ısı dalgalanmalarının zaman içerisinde olası yeniden defin müdahaleleri veya daha sonraki mezar soygunlarından kaynaklandığı da ortaya çıkmıştır. Bu müdahaleler, kurganın içindeki permafrost koşulların dengesini olumsuz yönde etkilemiştir ve organik kalıntıların çürümmesine yol açmıştır.

Buluntular

Berel 1. Kurgan'dakilere benzer şekilde 11. Kurgan'da da tek parça karaçam ağacından oyulmuş lahdin kapağının dört köşesine konumlandırılmış olan başları grifon veya kartal heykelcikleri şeklinde olan altın folyo kaplanmış bronz çiviler saptanmıştır. (Fot. 16-17.) Bu heykelciklerin grifon olarak tanımlanmasında en belirgin özellik ise ke-digillerden bir hayvanın gövdesine sahip olmamalarıdır. Ayrıca betimlenen varlığın uçar veya konar şekilde gösterilmesi ve kanatlı olması gibi detaylardan dolayı bu heykelcikler

68 Samashev, 2011a, 10.

69 Gorbunov, Samashev & Severski, 2005, 37-38.

70 Gorbunov, Samashev & Severski, 2005, 37-38.

71 Samashev, 2017, 289.



Fot. 16 ve 17: Lahit kapağına ait kartal figürü başlı broz çiviler. (Samashev, 2011a)

kartal olarak tanımlandırılabilir. Ancak kuşların boynunda yeleyi andıran bir kabarıklık-ların bulunması grifonu andırmaktadır.⁷²

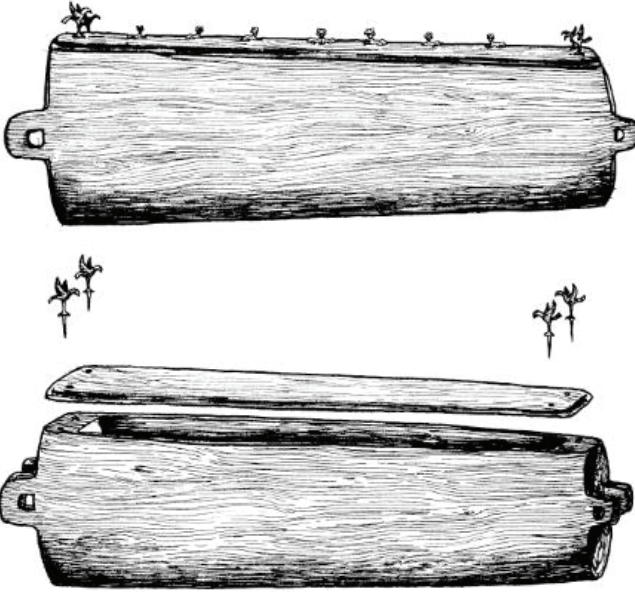
Bu heykelciklerin en iyi korunmuş olanı uçuş için kalkar vaziyette yani ayakları üzerinde durmakta, gövdesi hafif öne eğik, boynu ise ileriye ve yukarıya doğru uzanmış olarak betimlenmiştir. Başını hafif aşağıya eğmiş ve yukarıya açılmış kanatları ise ikizkenar yamuk benzeri bir biçim almıştır. Kanatlarının ucu hafif sivriltiyle öne, yani kuşun başına doğru bükülmüştür. Kuşun kuyruğu aşağıya inik ve kanatların dış tarafındaki tüyleri ise kanat boyunca yuvarlatılmış yivlerle tasvir edilmiştir.⁷³ Kuşun gözleri kabartma tekniğiyle vurgulanmıştır, sağ tarafında derinleştirilmiş bir çizgiyle gözbebeği gösterilmiştir. Başın altında, boynun üst kısmında, halkavari şeklinde bir “yaka” işlenmiştir fakat yaka yuvarlak değildir, çene bölgesinde bir köşe oluşturmuştur. Baş ve ensesi boyunca eşit uzunlukta bir ibiği bulunan kuşun bacakları ayırık ve geniş, pençesi ise betimlenmemiş olup dizleri bükük, bilekleri düz ve dikey olarak betimlenmiştir.⁷⁴

Diğer bir grifon veya kartal heykelciği ise konar vaziyette işlenmiştir. Baş ve gövdesi de yukarıya hafifçe yukarı uzanmış, boynu neredeyse dikey olup yukarıya ve öne doğru bakmaktadır. Kanatları açık ve geri yöndedir, kuyruğu inik ve kuyruk ucuya

72 Samashev, 2012, 197.

73 Samashev, 2011a, 130.

74 Samashev, 2012, 197.



Çizim 7: Lahit kapağına ait kartal figürlü bronz çiviler (Samashev, 2011a)

kalkıktır. Kısa olan gagası oldukça geniş, aşağı bükük ve kapalıdır. Ağzı, kontürü boyunca kavisli ve derin bir çizgiyle gösterilmiştir.⁷⁵ Sol gözünün gözbebeği korunmuş, kabartmalı biçimde vurgulanmıştır.⁷⁶

Söz konusu yırtıcı kuşların uçar ve konar vaziyette betimlenmesinin manası kuşun insan ruhunun temsili olduğu ve ruhun zaman zaman kuş biçiminde defnedildiği mezarı ziyaret ettiği şeklinde bir inanca bağlanmaktadır. Kuşlar ruhların öbür dünyaya taşıyıcıları olarak görülmektedir. Bu görüşe göre kuş simgesi eskilerin mitolojik bilincinde, ölümler dünyası ile yaşayanlar dünyası arasındaki iletişim ve arabuluculuk işlevleriyle ilişkilendirilmektedir.⁷⁷

Berel'deki 11. Kurgan'ın kuş heykelciklerinin benzerleri daha önce Berel'deki 1. Kurgan'ın lahit kapağı üzerinde de ele geçirilmiştir. Sergei İ. Rudenko söz konusu kuş heykellerini kartal veya grifon olarak değil, akbaba olarak tanımlanmıştır.⁷⁸ Bu tanımın doğruluğuna Prof. Dr. Zainolla Samashev de katılmaktadır yani bu heykelciğin mitolojik varlığa değil kartal veya akbaba bir kuşa ait olduğu düşünülmektedir. Berel'deki 1. Kurgan'daki kuş heykelcikleri de kanatları açık ve havada uçar gibi betimlenmiştir. İbikleri

75 Samashev, 2012, S.196

76 Samashev, 2012, 197.

77 Samashev, 2011a, 129.

78 Rudenko, 1960, 286.

uca doğru sivrilmekte ve kulakları ise yuvarlatılmaktadır. 11. Kurgan'daki heykelciklerle 1. Kurgan'da bulunan kuş heykelcikleri birbirlerine kanatların duruşu bakımından benzememekte ancak ayak ve kuyruklarının betimlenme detaylarında benzemektedir.⁷⁹

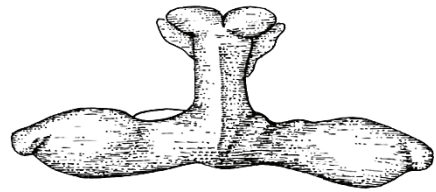
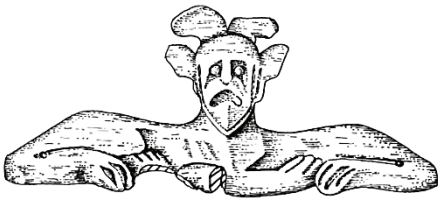
Ayrıca, mezar odasında, lahit ile odanın batı duvarı arasındaki boşlukta ve lahit kapağı üzerinde ahşaptan yapılmış "sfenks" heykelcikleri bulunmuştur. Altın folyo ile kaplanmış heykelciklerin törensel giyim eşyalarına ait süsleme unsurları olduğu düşünülmektedir.⁸⁰ Ancak kanaatimizce bu ahşap heykelciklerin lahit kapağı üzerine tutturulmuş olmaları daha olasıdır.



Fot. 18:

Ahşaptan yapılmış ve altın folyo kaplanmış sfenks heykelciği. (Samashev, 2011a)

Sfenks heykelciklerinin tek başlı ve simetrik çift gövdeli olanı ile tek başlı ve tek gövdeli olup gövdeleri sola veya sağa uzanan çeşitleri vardır. (Fot. 18, 19) Kalın ve dikey boyunlu olan sfenksler küçük, hafif yassı ve cepheden tasvir edilen yüze sahiptir.⁸¹ Sivri çenesi ve yüzü izleyicisiyle göz teması kuruyor gibi tasvir edilmiştir. Eğimli alna sahip olan heykelciğin göz yuvaları kavisli çizgilerle belirginleştirilmiş ve dış köşeleri aşağıya doğru uzatılmıştır. Göz yuvalarının derinliğinde alçak kabartma tekniğiyle yapılmış damlavari küçük gözlere yer verilmiştir. Geniş bir buruna sahip ve kocaman kulakları olan heykelciğin ağız boşluğu derin ve geniş bir oyuk şeklinde işlenmiş; ağız kenarları ise aşağı doğru yuvarlatılmıştır.⁸² Heykelciğin tepesinde ön taraftan yuvarlak dışbükey ve zıt yönlere doğru sarkan simetrik boynuzvari unsurlar bulunmaktadır.⁸³



Çizim 8: Sfenk heykelciğinin çizimi. (Samashev, 2011a)

79 Samashev, 2012, 197.

80 Samashev, 2011b, 58.

81 Samashev, 2011b, 58.

82 Samashev, 2011a, 130.

83 Samashev, 2012, 197.

Prof. Dr. Z. Samashev, bu boynuzvari unsurlar ile Çin İmparatoru Qin Shi Huang'ın (MÖ 221–210) terracota asker figürlerindeki bazı ordu komutanlarının başlık biçimleri arasında ilginç bir paralellik olduğunu belirtmektedir.⁸⁴ Ancak kanaatimizce sfenksin başındaki boynuzvari unsurların bir başlık biçimi olmadığını, mitolojik



Fot 19: Sfenks heykelcikleri (Samashev, 2011a)

varlıkların birçok hayvan veya canlıya ait unsurların bir araya getirilerek tasvir edilmesinin bir gereği olarak bu unsurların boynuz olmalarını daha olası görmekteyiz. (Fot 19)

Sfenks heykelciklerinin gövdesi kedigil hayvana benzer şekilde ve sol yana yatar vaziyette betimlenmiştir. Göğüs kafesi ve boynunu oldukça geniş ve iridir. Ön bacakları gövdesi önünde uzatılmış ve her iki pençesi de şematik olarak verilmiştir.⁸⁵ Pençeler yumruk gibi sıkılmış avuca benzetilmektedir, arka bacağı ise ince ve zarif betimlenmiştir. Diz bükümü seviyesinde 0,1 cm çapında bir delik bulunmaktadır, bu deliğin heykelciklerin tahminen bir giyim unsuruna tutturulması için açıldığı düşünülmektedir.⁸⁶

Bu mitolojik varlıkların yüz ifadelerinde insana özgü çeşitli ruh hallerinin yansıtılması oldukça dikkat çekmektedir. Ancak Berel'deki 11. Kurgan'ın sfenkslerinin yüz ifadelerinin Pazırık'taki 5. Kurgan'da tespit edilen halıdaki insan yüzlü ve kanat ve kuyruk gibi hayvan uzuvlarıyla donatılan mitolojik varlıktan⁸⁷ tamamen farklı ve özgün olduğu görülmektedir. Genel olarak sfenkslerin görünümünde benzerlikler olmasına rağmen, her bir heykelciğin kendine özgü özellikleri ve yüz ifadeleri bulunduğu da anlaşılmaktadır.⁸⁸

11. Kurgan'da mezar odasına konulan eşyalar arasında Kazak Türkçesinde "astau" olarak adlandırılan ahşaptan imal edilen geniş tepsi benzeri düztabanlı tabaklar

84 Samashev, 2011a, 130-131.

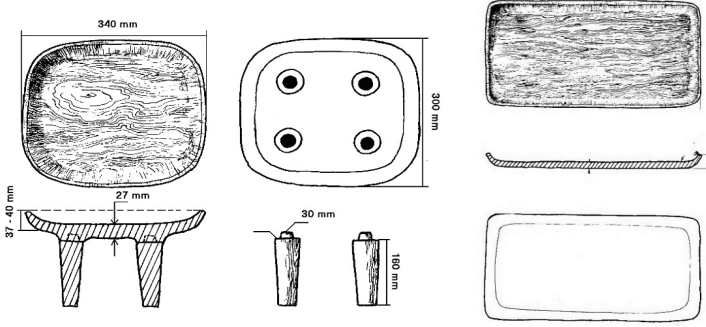
85 Samashev, 2011b, 58.

86 Samashev, 2011a, 130.

87 Rudenko, 1953, Tabl. CXIV.

88 Samashev, 2012, 197.

ile alçak sehpa ve masalar da yer almaktadır. Düz dipli ve yüksek düz kenarlı ovaldikdörtgen şeklinde bir tabak ile çıkarılabilir ayaklı, oval köşeli, alçak yuvarlak kenarlı ve kare biçimli bir tabana sahip alçak masa bu eşyalardandır. Yapım tekniği bakımından “astau”lar tek parça ahşaptan veya kompozit ahşaptan oyma olmak üzere iki çeşittir. Araştırmacılarca, ölenlerin mezarlarına ahşap yemek tabaklarının konulması geleneğinin Tunç Çağı'na kadar indiği tespit edilmiştir. Bu gelenek, Proto-Türk ve Türk halkları tarafından sürdürülerek günümüzde Kazak Türklerine kadar ulaştırılarak yaşatılmaktadır.⁸⁹



Çizim 9: Ahşap sehpa ve “astau” adlı geniş tepsisi çizimleri. (Samashev, 2011a)

Kurgan kazılarında ahşap “astau” tabaklar ve masalar ile birlikte bazen kurbanlık koyunlarının kafatası, omurgaları ve diğer kemik parçaları da ele geçmektedir. Özellikle ilgi çeken bir durum kurganlarda tespit edilen tabaklarda kurbanlık koç veya tokluların başı, yağırı, omurgası, sağrı kemiği gibi belirli parçalarından oluşan yemeklerin sunulması Kazak Türklerinde değerli misafirlere ikram edilen ve “sıbaga” (сыбага) denilen geleneğinin birebir sürdürülerek uygulanmasıdır. Astau tabakların yanına mutlaka demir bıçak konulmaktadır. Ayrıca ilgi çekici bir diğer unsur ise farklı sosyal statüye sahip kişilere hayvanların belirli bölümlerinin ikram edilmesi geleneğinin Kazaklarda geçmişten günümüze yaşamaya devam etmekte oluşudur.⁹⁰

11. Kurgan'da yürütülen kazılarında, ayrıca deriye geçirilmiş ağaç çubuklardan imal edilmiş bir kalkan bulunmuştur. Kalkan belli bir açıyla ortasından kırılmış ve 2 küme şeklinde birbirlerini izleyen çubuklar demeti halinde ele geçmiştir.⁹¹ Ele geçen çubukların teknik ve teknolojik analizi sonucu kalkanın özgün görünümünün ve karakteristik özelliklerinin restore edilmesine olanak sağlayan verilere ulaşılmıştır. Kalkan, sayısı 65-70 arasında ve uzunlukları 27-50 cm arasında değişen, çapı 0,6-0,7 cm olan çubuklardan oluşturulmuştur. Çubuklar önce sıcak su veya buharda esnetilerek tamamen kuruyana kadar belli bir konumda şekil alması için sabitlenmiştir. Daha sonra kalkanın ana unsurunu

89 Samashev, 2011a, 139.

90 Samashev, 2012, 197.

91 Samashev, 2011a, 114.

oluşturan ve çubukları sıkılaştıran deri parçası kesilerek hazırlanmıştır.

Derinin yüzeyinde dik açıyla geometrik motif oluşacak şekilde küçük kesikler yapılmış ve bu yuvalara uzunluklarına göre sırayla çubuklar geçirilmiştir. Bu işlemin sonucunda düz yüzeyli ve dikdörtgen biçimli bir kalkan elde edilmiştir. Ham olan deri zaman geçtikçe kurumuş ve çubukların sıkışmasını sağlamıştır. Çubukların birbirine iyice bağlanması için her bir çubuk ince bir ham kayışla örülmüştür.⁹²



Fot. 20: Kalkan çubukları in situ hali (Samashev, 2011a)

Çubukların deriyle kaplı olmayan yanları aşı boyasıyla boyanmıştır. Ayrıca, kalkanı oluşturan çubuklar özenle yontularak her iki uçları sivri bir bıçak yardımıyla düzleştirilmiştir.⁹³ Benzer özelliklere sahip kalkanların daha önce Pazırık Kurganları'nda da bulunduğu bilinmektedir. Örneğin, Pazırık 3. Kurgan'da üç adet, Pazırık 4. Kurgan'da bir adet, Pazırık 1. ve 2. Kurganlarda da birer adet çubuklardan oluşturulan kalkanlar saptanmıştır.⁹⁴

Ayrıca 11. Kurgan'da mitolojik bir varlığın başı şeklinde oyulan kamçı sapı saptanmıştır. Söz konusu parça altın varakla kaplanmıştır.⁹⁵ Benzer şekilde Pazırık 2. ve 4. Kurganlar'da da kırbaç veya kamçı'nın kopuk başlıklarına ulaşılmıştır. Bu kamçıların (kırbaç gibi türevlerinin) işlevsel öneminden dolayı, Pazırık toplumunda sadece seçkin veya sosyal statüsü yüksek olan kişilerce mezarlara gücün ve iktidarın sembolü olarak konulduğu düşünülmektedir.⁹⁶

Kurganın boyutları, kurgan üstü mimari unsurların varlığı, mezara konulan eşyaların zenginliği ve ihtişamı, iktidar alameti niteliği taşıyan nesnelere ve altın ışıltısına boğulan muhteşem ötesi süslemelerle donatılmış atların ve özellikle boynuzlu maskeli, ateş kızılı "baş" atın varoluşu kurgana defnedilen kişinin bozkır toplumunun "önderi, kağanı" olduğunu göstermektedir.⁹⁷

92 Samashev, 2012, 206.

93 Samashev, 2011a, 114.

94 Rudenko, 1953, 362-376.

95 Samashev, 2012, 218.

96 Rudenko, 1953, 362-376.

97 Samashev, 2011a, 57.

Sonuç

Berel'deki kurganlar arasında arkeolojik bulgu ve buluntular açısından en önemli mezar anıtı 11. Kurgan olmuştur. Özellikle Altaylar'da kazıları çok erken dönemlerde yapılan Pazırık Kültürü'ne ait kurganlardan yeni bilgiler elde edilememekte iken Berel'deki 11. Kurgan'dan, Pazırık Kültürü'nün daha iyi anlaşılmasını sağlayan çok önemli verilere ulaşılmıştır. Öncelikle Pazırık Kültürü'nün Altaylar'ın batısına da yani Doğu Kazakistan'a da yayıldığı anlaşılmıştır. Berel'deki 11. Kurgan'da 13 adet at defni gerçekleştirilmiştir. Bu rakam Berel'deki 11. Kurgan'ı Pazırık Kültürü'ne ait diğer tüm kurganlar arasında birinci sraya yükseltmektedir. Kurganlara törensel maske, gösterişli eyer ve koşum takımlarıyla defnedilen atların sayısı kurgan sahibinin güç ve iktidarını yansıtan bir gösterge olarak değerlendirildiğine göre Berel'deki 11. Kurgan'a defnedilen kişinin Pazırık Kültürü bölgesinde büyük bir lider olduğu anlaşılmaktadır.

Bununla birlikte Pazırık Kültürü'ne ait kurganlarda karşılaşılan önemli bir özellik olan permafrost (kalıcı don) olgusunun mahiyeti ve nasıl oluşturulduğu Berel'deki 11. Kurgan'dan elde edilen bilgiler sayesinde anlaşılmıştır. Permafrostlu kurganların Demir Çağı'nda Altaylar'da yaşayanlar tarafından bilinçli şekilde oluşturulduğu ve iklim değişikliklerine rağmen mezar soyguncularının müdahalelerine kadar kurganların ısı dengelerini koruyabildikleri anlaşılmıştır. Ayrıca Altaylar'daki kurganlardaki araştırmalara göre permafrost özelliğine sahip kurganların bulunma alt sınırı 1100 m rakımı kabul edilmekteyken Berel'deki 11. Kurgan'daki jeokriolojik araştırmalar sonucunda bu alt sınırın 800-900 m rakıma kadar inebildiği görülmüştür.

11. Kurgan'ın mimari ve yapısal özelliklerinin incelemesi sonucunda kurganın üst örtü yapısının rastgele taş yığını olmadığı, belli bir teknik ve düzenle uygulanan işlemler dizisi neticesinde meydana getirildiği anlaşılmıştır. 11. Kurgan'ın mimarisinde katmanların oluşturulmasında tamamen toprak veya çim karışımı topraktan oluşan tabakaların bulunmaması, Pazırık Kültürü'ne ait birçok kurgan ile ortak olan özelliklerden biridir. Bilindiği gibi Pazırık Kültürü'ne ait kurganların büyük çoğunluğunun üst örtüsü taş malzemeye oluşturulmuştur. Ağırlığı tonlarca olan taşların toplanarak kurgan inşaatında kullanılmasının devasa işgücü gerektiren bir durum olmasından dolayı Berel'deki toplumun çok az sayıda insandan oluşmadığı da anlaşılmaktadır.

Prof. Zainolla Samaşev'in yayınladığı 11. Kurgan'ın çizimlerinden mezar odasının üzerinin kubbevari bir örtüye sahip olduğu görülmektedir. Mezar odasının üzerine binen yükün mezar çukuruna çökmesini engellemeyi amaçlayan kubbevari özellik, kurgan örtüsünün şeklini de etkilemektedir. Benzer kubbevari örtünün Berel'deki 4⁹⁸, 16 ve 18 numaralı kurganların mezar odaları üzerinde de varlığından bahsedilmektedir.⁹⁹ Prof. Dr. Zainola Samashev, böylesi kubbevari örtü özelliklerinin Pazırık Kültürü'nde yalnızca hanedan üyelerine ait kurganlara özgü bir özellik olduğunu vurgulamaktadır.

98 Samashev, 2011a, 65; Kutlu, 2020, 58-70.

99 Samashev, 2011a, 51.

Ayrıca daha önceki kazılarda Pazırık kurganlarında mezar odasının hemen üzerinde kubbe örtüsünün olup olmadığına dikkat edilmediğini de ifade etmektedir.¹⁰⁰ Berel'deki kurgan kazılarının devam etmekte olmasının önümüzdeki dönemde yapılacak yayınlarda kurgan mimarisi bağlamında daha kapsamlı araştırma va analizlerin yapılmasına imkân vereceğini düşünmekteyiz. Bu noktada, Pazırık Kültürü'ne ait önemli kurganların ilk kazılarının geçmiş dönemlerde ve günümüzün teknik ve teknolojik araştırma olanaklarından yararlanılmadan yapılmış olması kurgan mimarisine açıklık getirebilecek birçok bulgunun yok olduğunu göstermektedir.

Berel'deki 11. Kurgan'da bulunan gerek sfenks ve grifon gibi mitolojik varlıkların gerekse kartal figürlü olduğu belirtilen bronz çivilerde olduğu gibi İskit-Saka sanatının vazgeçilmez üç özelliğinden biri olan ihtişamlı hayvan veya mitolojik varlıkların tasvir edilmesi, Pazırık Kültürü ile Berel Kurganları arasındaki bağlantıyı gösteren diğer bir kanıttır. Böylece Berel'deki 11. Kurgan'dan elde edilen bilgilerle Demir Çağı'nda özellikle MÖ 1. bin yılın ikinci yarısında Altaylar'ın doğusu ve batısı arasındaki kültürel etkileşimin varlık ve niteliğini arkeolojik kazı buluntuları bağlamında daha iyi anlamak mümkün hale gelmiştir.

100 Samashev, 2011a, 19.

KAYNAKÇA

- Akishev, K., Kushayev, G., (1963). *Drevnyaya Kultura Sakov i Usunei Dolini Reki İli*, Almatı.
- Akishev K. (1978) *Kurgan İssık. İsskustvo Sakov Kazahstana*. Moskva. "İsskustvo". Tab. 42
- Akhmetov, D., Samashev, Z., Kutlu, M. ve diğerleri. Kulturnoe naslediye Sakov i Velikih Tyurkov v vostoçnom Kazahstane: Voprosı kompleksnogo izuçeniya i sohraneniya. *Altay Türki Aleminin Altın Besigi*, Öskemen, Şığıs Kazakstan oblısının akimdigi.
- Beysenov, A. (2017). *Kazahstan v Saksıyuy Epohu, Kollektivnaya Monografiya*. Almatı: İnstıtut Arheologii im. A. Margulana.
- Çoruhlu, Y. (2016). *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Gorbunov, A., Samashev, Z., Seversky, E. (2005). *The Treasures of the Frozen Burial Mounds of the Kazakh Altay*. Almatı: TOO İl-Teh-Kitap.
- Gryaznov, M. (1950). Pervii Pazırıkkiy Kurgan, İzdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitaja 1950, Tabl. IV.
- Kashkinbayev, K., Samashev, Z. (2005). *Loşadi Drevnih Koçevnikov Kazahskogo Altaya*. Almatı.
- Kosintsev, S., Samashev, Z. (2014). *Berel Jilkıları. Morfolojiyalık zertteu*, Astana: A. H. Margulan atındagı Arheologiya İnstıtutu Astana kalasının filiyalı baspa tobu.
- Kutlu, M. (2020). Berel'deki 4. Kurgan, *Asya Studies* 4/11: 58-70.
- Polosmak, N. (1994) *Steregushiye zoloto grifi (Ak-Alahinskiye kurganı)*. Novosibirsk: Nauka
- Polosmak, N. (2001). *Vsadniki Ukoka*, İnfoliopress, Novosibirsk.
- Radlov V.V. (1989). *İz Sibiri: Stranitsı dnevnika (Aus Siberian, 1893)*. Perevod s nemetskogo Tsevinoi K. i Çistovoi B. Moskova: Nauka.
- Rudenko, S. (1953). *Kultura naseleniya Gornogo Altaya v skifskoe vremya*. M.,L.: AN SSSR.
- Rudenko, S. (1960). *Kultura naseleniya Tsenrtalnogo Altaya v skifskoe vremya*. M.,L., AN SSSR.

- Samashev, Z. (2011a). *Berel*. Almatı: Taimas
- Samashev, Z. (2011b). Berel v kontekste etnosotsiokulturnih processov v Tsentralnoi Azii vo Vtoroi Polovine I. tis. do. n.e., *Evraziya Halıktarının Tarihi men L.N. Gumilevtin Gılemi Şıgarmaşılıǵı: Kazirgi Adisteri men Perspektivalar*. ed. E.B. Sıdıkov, Astana: L.N. Gumilev atındaǵı EEU baspası, 2011, S. 56.
- Samashev, Z. (2012). Veshevoi Kompleks Berelya: Sostav i Soderjanie. *Arheologiya i İstoriya Sariarki*. Karaganda: İzdatelstvo KarGU.
- Samashev, Z. (2013). Kon v ritualno-obryadovoi praktike drevnego naseleniya Kazahskogo Altaya. *Türik Dünıyesi Almanah*, Almatı.
- Samashev, Z. (2017). Kompleksnie metodi issledovaniya Berelskih Kurganov. *Multidisciplinarnıye Metodi v Arheologii*, Novosibirsk: IAET SB RAS Publishing, 284-296.
- Samashev, Z. (2018a). K izucheniyu kul'tury rannikh sakov Vostochnogo Kazakhstana. *Drevniye i srednevekovyye obshchestva Yevrazii: perekrestok kul'tur*. Ufa: Mir pechati. 109-117.
- Samashev, Z. (2018b). *Otiz altınşı korgan*, Astana: Kazak ǵılımi-zertteu madeniyet institutının baspa toбі.
- Samashev, Z., Bazarbaeva, G., Dzhumabekova, G., Sungataı, S. (2000). *Berel Albom*, Almatı.
- Samashev, Z., Chotbayev, A., Kariyev, E., Kiyasbek, G., Samashev, S., Ahmadiyev, Z. (2018). *Kazak Altayı Madeni Tarihindagi Berel*. Öskemen: Berel Memlekettik tarihi-madeni muzei-korik baspa uyi.
- Samashev, Z., Mylnikov, V. (2004) *Derovoobrabotka u drevnih skotovodov Kazahskogo Altaya*. Almatı: OF Berel.
- Samashev, Z., Toleubaev, A., Dzhumabekova, G. (2004). *Dala Kösemderinin Kazınası*, Almatı: AF: Berel.
- Samashev, Z., Dzhumabekova, G., Bazarbayeva, G. (2002). «Stereğushchiye zoloto grıfy» Gerodota i arkeologicheskaya kul'tura drevnikh nomadov Kazahskogo Altaya (po materialam berel'skikh kurganov), *International Journal of Central Asian Studies* 7, 119-129.
- Sorokin, S. (1969). Bolshoi Berelski Kurgan: Polnoye izdaniye materialov raskopok (1865 i 1959 gg.), *Trudy Gosudarstvennogo Ermitaja* 7, 208-236.

- Subbotin A. (2014) *Nelineyniy karakter razvitiya tagarskoy kulturi* (po materialam monograficheski raskopannih mogilnikov). SPb.
- Toleubayev, A. (2018). *Rannesakskaya Şiliktinskaya Kultura*. Almatı: IP Sadvakasov A.K.
- Vadetskaya, E. (1975) Tagarskiye pogrebalnye loja. *Arheologiya Severnoy i Tsentralnoy Azii*, Novosibirsk.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics

ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

**Academic
Resource
Index
ResearchBID**

SÖBIAD

YAVAŞ SANAT: AD REINHARDT'IN SİYAH RESİMLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



SLOW ART: AN EVALUATION ON AD REINHARDT'S BLACK PAINTINGS

İlkay Canan OKKALI*

Adil KÜÇÜKOSMAN**

Öz

Ad Reinhardt, 1950 ve 1960'larda Amerikan sanat piyasasına hem yazıları hem de resimleri ile yön vermiş bir sanatçıdır. Reinhardt, 1960-66 yılları arasında hepsi aynı formatta olan siyah resimlerini Neo-Platonizm, Zen Budizmi gibi felsefelerle Doğu-Batı saf resim geleneği ile bağlantı kurarak çalışır. Reinhardt için Budizm, Hinduizm ve Hristiyan mistisizminin geleneksel metinleri, siyah resimlerinin giderek artan bir şekilde karmaşık ve anlaşılması zor yapısına zengin bir zemin sağlayan, entelektüel açıdan merak uyandıran kaynaklar olmuştur. Reinhardt'a Zen ve bazı mistik alanlarla ilgili büyüleyici gelen şey ise, bu alanların anlamsızlık ve boşluk kavramlarıyla ilişkili olması ve soyut sanatı farklı bir yolla anlatabilmek için sanatçının duyduğu ihtiyaca karşılık verebilmesidir. Bu çalışmanın amacı, Reinhardt'ın üretmiş olduğu siyah kare resimlerin biçimsel ve kavramsal temellerini ortaya koyarak 20. yüzyıl sanatındaki özneliğini belirlemektir. Literatür taramasına dayalı hazırlanan çalışmada, sanatçının 1960-66 yılları arasında üretmiş olduğu hepsi aynı formatta olan siyah kare resimleri biçimsel ve kavramsal olarak incelenerek sanat anlayışı değerlendirilmiş, değerlendirme kendi söylemleri ve ilgili kaynaklarla desteklenmiştir. Veriler; yerli ve yabancı literatürden elde edilen basılı kaynaklara ek olarak çevrimiçi dergiler, kitaplar ve gazetelerden sağlanmıştır. Makalenin ilk bölümünde sanatçının erken dönem çalışmalarına değinilmiş ve siyah kare resimlerin oluşmasına zemin hazırlayan faktörler üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde bu resimlerin yapım süreci ele alınarak teknik ve biçimsel olarak analiz edilmiştir. Son bölümde ise izleyicinin eserle karşılıklı diyalogu ve resimlerin algılanışı ile yavaş sanat olarak değerlendirilmesinin sebepleri kavramsal açıdan ele alınmıştır. Elde edilen bulgulara göre; Reinhardt'ın 1960'lı yıllarda başladığı siyah formattaki resimlerinin algılanmasında felsefi ve yazınsal olarak etkilendiği Doğu sanatı ve meditasyonlarına benzer şekilde bir yavaşlığa ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır. Yavaş sanat olarak adlandırılan bu kavramsal deneyimle izleyicinin algısında değişimler yaratmayı hedefleyen sanatçının eserlerinin anlık tüketime direnç gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ad Reinhardt, Siyah Resimler, Yavaş Sanat, Monokrom, Soyut Sanat

* Dr. Öğretim Üyesi, Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.
ORCID ID: 0000-0003-1817-4060 ♦ E-mail: icanikli@gmail.com

** Araştırma Görevlisi, Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.
ORCID ID: 0000-0002-9971-3638 ♦ E-mail: adilkucukosman91@gmail.com

Abstract

Ad Reinhardt is an artist who shaped the American art market in the 1950s and 1960s both with his writings and his paintings. Reinhardt studied black paintings, which are all in the same format between 1960-66, by linking philosophies such as Neo-Platonism and Zen Buddhism to the East-West tradition of pure painting. For Reinhardt, the traditional texts of Buddhism, Hinduism, and Christian mysticism were intellectually intriguing sources that provided a rich basis for the increasingly complex and difficult to understand structure of black paintings. What fascinates Reinhardt about Zen and some mystical fields is that they relate to the concepts of meaninglessness and emptiness, and that they meet the artist's need for telling the abstract in a different way. The artist, who rejects the understanding of making a mimetic painting by moving the picture beyond being visible, defines his work as a logical development of his personal art. The aim of this study is to determine his subjectivity in the art of the 20th century by revealing the formal and conceptual foundations of black square paintings produced by Reinhardt. In the study, which was prepared based on literature review, the black square paintings produced by the artist between 1960 and 66, which are all in the same format, were examined formally and conceptually, and his understanding of art was evaluated and the evaluation was supported by his own discourses and related resources. The data were obtained from online magazines, books and newspapers in addition to the printed sources obtained from local and foreign literature. In the first part of the article, the early works of the artist are addressed and the factors that pave the way for the formation of black square paintings are discussed. In the second part, the process of making these paintings is discussed and analyzed technically and formally. In the last part, the reasons of the viewer's mutual dialogue with the work, the perception of the paintings and its being considered as the slow art are discussed conceptually. According to the findings, it was understood that there was a need for a slowdown similar to the eastern art and meditations that Reinhardt was philosophical and literary influenced in perception of his black format paintings, which he started in the 1960s. In order to establish the relationship between the work and the viewer, it was seen that the viewer needed more time, patience and focus than the time allocated to any work. Therefore, it is determined that the works of the artist, who aimed to create changes in the perception of the viewer with this conceptual experience called slow art, show resistance to instant consumption.

Keywords: *Ad Reinhardt, Black Paintings, Slow Art, Monochrome, Abstract Art*

Giriş

Ad Reinhardt (1913-1967) 1913 yılında New York eyaletine bağlı Buffalo'da doğmuş Amerikalı bir sanatçıdır. Columbia Üniversitesi'nde Meyer Schapiro'nun sınıfında sanat tarihi eğitimi aldıktan sonra American Artists School'da ve National Academy of Design'da güzel sanatlar derslerine katılır. 1930'ların New Yorklu genç sanatçı ve entelektüelleri gibi politik aktivizm ve avangart sanatın uyumsuzluğunu birleştirmeyi amaç edinir. İlerleyen dönemlerinde Kübizm'in daha sonra Piet Mondrian'ın

kalın dış çizgilerinin bulunduğu geometrik üslupta resimler yapmaya başlar. Columbia Üniversitesi'nde öğrenci dergisi için tasarladığı kapak resimleri açık bir şekilde Kübizm temellidir.¹ 1935'te mezun olduktan sonra Mark Tobey'in tüm yüzey kullanımını değerlendirir ve Kübist-Konstrüktivist tarzda, düzlemsel resimler üretir. Sonraları 1937-1947 yılları arasında Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçılar grubunun üyesi olur. 1936 ve 1941 yılları arasında Reinhardt, Federal Sanat Projesi İş İlerleme İdaresi Başkanlığı (WPA / FAP) Projesi'nde çalışan az sayıda soyut sanatçıdan biridir. Bu çalışmada, arkadaşlığı onun için önemli olmaya devam edecek olan Willem de Kooning ve Arshile Gorky gibi önde gelen sanatçılarla tanışır.

Ad Reinhardt belli değişimler olmasına rağmen resme başladığı günden sanat yaşamının sonuna dek hep soyut resimler yapmıştır. Reinhardt'ın olgunluk dönemi 1950'den sonraya aittir. "Bu dönemde koyu tonlara yer vermiş ve karşıtlıkları olabildiğince yumuşatmaya çalışarak geometrik biçimlerin yer aldığı hemen hemen tek renkli soyutlamalar yapmıştır."² Reinhardt 1950'lerin başından itibaren hiyerarşik bir anlayışla oluşturulan ve dinamik etkiler gösteren kompozisyonları yok etmek için katı, simetrik düzene sahip resimler üretmeye başlar. Düz çizgi halindeki bu geometrik format, ilerleyen yıllarda eserlerinde ortaya çıkan optik etkilerin üretimi için oldukça kritiktir. Bu dönem çalışmalarında kullandığı monokrom renk uygulaması ise, sanatçının çalışmalarında oluşan tutarsızlıkları azaltmasına ve 1960'larda tamamen siyah formata dönmesiyle sonuçlanacak olan renk problemi üzerine yoğunlaşmasına imkân verir.³ 1953'ten 1967'deki ölümüne kadar kendini yalnızca Siyah Resimler'e adar. Sanatçı siyah rengin derin sembolik gücüne inanır. Onun için siyah renk mutlak sıfırdır, ışığın sonu, bir tür olarak resim yapmanın ifade sınırına itildiği kadar indirgenemez bir noktadır.

Bu çalışmada, Ad Reinhardt'ın sanat anlayışı, 1960-66 yılları arasında üretmiş olduğu siyah kare resimleri üzerinden biçimsel ve kavramsal olarak incelenmiştir.

Siyah Kare Resimlerin Oluşmasına Zemin Hazırlayan Etmenler

Reinhardt kariyerine bir kübist olarak başlar. 1930'ların sonlarına kadar resimlerde hazırlık çalışmaları yapmakta kullanılan kolaj tekniğini benimser. (Görsel 1, 2) Önceleri çeşitli soyut-dışavurumcu renk ve fırça hareketleriyle denemeler yapan sanatçı, sonraları dışavurumcu olmayan özelliğinden dolayı soyut geometrik çalışmalara yakınlık duyar. 1944'de sanat tarihçisi Alfred Salmony ile sanat tarihi ve bilhassa Asya sanatı üzerine çalışmalarda bulunur ve tuval yüzeyinde tek bir rengin farklı tonlarını yakalamak için çeşitli denemeler yapar. Örneğin, 1940'lar boyunca yapmış olduğu guaj çalışmalarını daha tekdüze bir yüzey elde edebilmek için su altında yıkar.⁴ Yine bu dönemlerde fotolitografi ve linotipin teknik süreci hakkındaki bilgisi sanatsal gelişiminde önemli rol oynar.

1 Sefton, 2016, 380.

2 Tükel, 1997a, 1542.

3 Corris, 2008, 76.

4 Frankfurter, 1960, 52.



Görsel 1: Ad Reinhardt, Resim için Etütler, 1939, kağıt üzerine guaj, 10 x 12.5 cm. (MoMA)



Görsel 2: Ad Reinhardt, Resim için Etütler, 1939, kağıt üzerine guaj, 9.9 x 12.6 cm. (MoMA)

Yeni bir sanatsal dil geliştirme arayışında olan sanatçı 1940'lı yılların sonlarına doğru kübist yaklaşımların ötesine geçmeye başlar ve tuval üzerinde parçalanmış alanların üretimine odaklanır.⁵ 1950'lere kadar tuvaleri benzer renk değerlerine sahip geniş şekillerin simetrik birtakım düzenlemelerinden oluşur. Ardından kırmızı, mavi, siyah, sarı vb. renk kompozisyonlarının oluşturduğu monokrom serilerini üretmeye geçer (Görsel 3,4,5).

Reinhardt döneminin aşırı hareketli sanat anlayışına (Soyut-Dışavurumculuk) karşı olarak resmin sadeleşmesini ve her şeyden arındırılmasını istemiştir. 1950'li yıllarda sanatçının tek renkli, geometrik resimlere başlaması New York Okulu'nun diğer üyeleri ile olan ilişkilerini kopma noktasına getirir.⁶ Resmi simgesel olmayan ve renksiz (nötr) bir yapıya indirgemeye çalışan sanatçı, yapmış olduğu monokrom serilerinden sonra renk kullanımından vazgeçer. 1953'te siyah resimlerini üretmeye başlar ve nihayetinde 1960'lı yıllarda kullandığı tuval boyutunu da değiştirerek boyutları (152,4 x 152,4 cm) aynı olan siyah kare tuvaler üzerinde çalışır.⁷ (Görsel 6) Bu süreç içerisinde sanat satıcısı ve koleksiyoncusu olan Betty Parsons'ın sahibi olduğu galeride düzenlenen ve *nihai resimlerim* olarak adlandırdığı siyah tuvalerinden oluşan sergide artık yalnızca siyah resimler yapacağını belirtir.⁸

5 Sefton, 2016, 381.

6 Sims, 1980, 4.

7 D'Alessandro, 1999, 22.

8 Miller, 2003, 717.

Görsel 3:

Ad
Reinhardt,
*Soyut Resim,
Mavi*, tuval
üzerine
yağlıboya,
1952,
190.50 x
71.12 cm.
(CMOA
Collection)



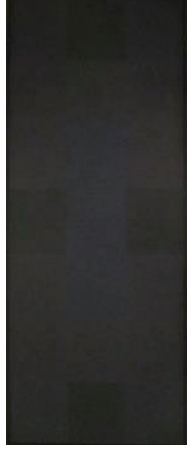
Görsel 4:

Ad
Reinhardt,
*Soyut Resim,
Kırmızı*, tuval
üzerine
yağlıboya,
1952, tuval
üzerine
274.4 x
102 cm.
(MoMA)



Görsel 5:

Ad
Reinhardt,
Soyut Resim,
1957, tuval
üzerine
yağlıboya,
274.3 x
101.5 cm.
(MoMA)



Görsel 6: Ad Reinhardt, *Siyah Resimler* (1960-66), tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 152.4 cm. (2019 yılında David Zwirner Galeri'deki sergiden)

Peki, Reinhardt neden üslubunu değiştirir ve koyu tonlara yönelir? Değişmez bir biçim olarak neden kare formunu kullanır? Michael Corris'e göre sanatçı bu uç seçimleri yaşamın ve sanatın bilişsel deneyimlerinin ötesine geçmek için yapar. Siyah resimleri üzerine kaleme aldığı basılmamış notlarında belirttiği gibi “*resmi düşünülebilir, görülebilir ve hissedilebilir seviyelerin ötesine itme*”ye çalışır.⁹

Bir diğer sebep ise 1930'ların sol görüşlü felsefecilerinin ideal ve mutlak sona doğru yönelen diyalektlerinden etkilenmesidir. Burada *idea* kavramını anlamak için felsefe kaynaklarına başvurmak gerekir. Orhan Hançerlioğlu *idea* kavramının ortaya çıkışını şöyle anlatır:

⁹ Rose, 1975, 104.

“Antikçağ yunan felsefesinde Elea’lılar duyularla algılananı, diğer bir ifadeyle görünen’i gerçek saymazlar; usla kavrananı, eşdeyişle görünmeyen’i gerçek sayarlar. ...Antikçağın Yunan sofistleri ise bu görüşe karşı çıkararak görünenin dışında bir gerçeklik olmadığını savunur. Platon bu iki karşıt savdan hangisinin doğru olduğunu saptayabilmek için, duyum kavramını inceler. Vardığı sonuç Elea’lıları doğrular. ...ve asıl gerçekliğin varolan’da değil, varolmayan’da bulunduğu yolundaki idealist sav da böylece atılmış olur.”¹⁰

Burada Platon’dan ilk soyut ipucunu alan Reinhardt dergilerde yayımlanan daha ilk kolajlarında mimetik (taklitçi) bir dünyayı reddeder.¹¹ Bu düşünce sanatçının ürettiği siyah resimlerde de kendini gösterir.

Reinhardt bu dönem çalışmalarında kullandığı siyah rengi seçmesinin nedenlerini yazılarında ve kişisel notlarında aktarır. Notlarında Hindu ve Budist öğretilere yer verir. Bu alıntılarda Kâbe’den *“Mekke’de bulunan İslam’ın siyah kaplı kübik türbesi”* şeklinde söz edilir.¹² Bunun yanında *“Tanrı’nın var olduğuna ilişkin inancın ışıktan ziyade koyuluktan çıktığından, Tao’nun soluk ve karanlık olduğundan, ilahi olanın koyu olduğundan”* bahsettiği görülür.¹³ Reinhardt için Budizm, Hinduizm ve Hristiyan mistisizminin geleneksel metinleri, siyah resimlerinin giderek artan bir şekilde karmaşık ve anlaşılması zor yapısına zengin bir zemin sağlayan, entelektüel açıdan merak uyandıran kaynaklar olmuştur. Reinhardt’a Zen ve bazı mistik alanlarla ilgili büyüleyici gelen şey ise, bu alanların anlamsızlık ve boşluk kavramlarıyla ilişkili olması ve soyut sanatı farklı bir yolla anlatabilmek için sanatçının duyduğu ihtiyaca karşılık verebilmesidir.¹⁴ 1966’da New York’ta bulunan Yahudi Müzesi’nde gerçekleştirilen, siyah resimlerinden oluşan retrospektif sergisi için hazırladığı metinde çalışmalarının Doğu ve Batı saf resim geleneğinin bir sentezi olduğunu belirtir.¹⁵

Sanat tarihçisi Michael Corris, Reinhardt’ın neden siyah rengi seçtiği sorusuna San Francisco, California Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde eğitimi boyunca Edward Corbett’in lirik siyah monokrom resimleri ile karşı karşıya gelmiş olduğu ve bu resimlerden etkilenmiş olabileceği yorumunu getirir.¹⁶ Bu durum Reinhardt’ın yapmış olduğu monokrom resimlerin neden zamanla tek bir renge evrildiğine dair duruma açıklık getirir. Sanatçı bu dönemlerde Edward Corbett’in siyah resimlerine ek olarak Robert Rauschenberg’in 1951’de Betty Parsons Galerideki monokrom resimlerinin erken örneklerini, 1953’te Stable Galeri’deki siyah-parlak monokromlarını ve 1954’de Charles Egan Galeri’deki kırmızı monokromlarını görme fırsatı yakalar.

10 Hançerlioğlu, 2013, 175-176.

11 Anfam, 1991, 642.

12 Rose, 1975, 98.

13 Rose, 1975, 90; Smith, 1990, 26.

14 Corris, 2008, 90.

15 Rose, 1966, 84.

16 Corris, 2008, 76-77.

Reinhardt'ın yaptığı işlerin zamanla tek renge (siyaha) evrilmesinin sebeplerinden biri de döneminin aşırı eklektisizmine bir tepkidir. Bu dönemde Soyut Dışavurumcu hareketin içinde yer alan sanatçıların birçoğu Carl Jung'un (1875-1961) din, düşler ve hafıza hakkındaki düşüncelerine, 18. yüzyıl filozoflarından Edmund Burke'nin metinlerinde geçen yücelik fikrine ve sanatın kaynağının bilinçaltı olduğu yolundaki söylemlere ilgi duyar. Buna karşılık olarak Reinhardt'ın istediği ise çarpıtmadan, ima ya da yapaylıktan yoksun saflaştırılmış bir resimdir.¹⁷ Bu bağlamda sanatın sanat olmayandan arındırılması yönündeki düşünceyi benimseyen Reinhardt dönemin sanat eleştirmenlerinden biri olan Clement Greenberg'in tavsiyesine uyar. Greenberg bununla ilgili olarak 1944 tarihli bir yazısında “Şimdi, sanat alanında hüküm süren aşırı eklektisizm sağlıksızdır, dogmatizm ve hoşgörüsüzlük riskine karşın etkisiz hale getirilmelidir.” şeklinde uyarıda bulunur.¹⁸ Dolayısıyla sanatçı sembolik olanı ortadan kaldırmak ister, siyahı renk olarak değil, rengin yokluğu olarak ilginç bulur.

Siyah renge ek olarak biçimsel anlamda da kararlı bir değişikliğe giden Reinhardt, önceleri kullanmış olduğu tuval boyutunu değiştirerek eni ve boyu aynı (152,4 x 152,4 cm) olan kare formulu eserler üretmeye başlar. Asya sanatını incelediği dönemlerde karenin tarih boyunca hem alegorik hem de dekoratif bir motif olarak birçok kültürde görüldüğünü fark eder. Özellikle Çin ve Japon resimlerinin münzevi disiplinine ve tekrarlanıp çoğaltılabilen yapısından dolayı karenin kusursuz bir şekil olarak görüldüğü İslam sanatının örüntülü biçim düzenine¹⁹ yaklaşır. (Görsel 7, 8) Edyta Frelik “Kare formunun özellikle çok açık olan kavramsal yapısından dolayı Reinhardt'a cazip gelmiş olabileceğini” belirtir.²⁰

17 Bonfand, 2015, 139.

18 Greenberg, 1986, 213'ten aktaran: Fineberg, 2014, 39.

19 İslam sanatında geometrik desenler çoğunlukla tek bir motifin tekrarıyla meydana gelir. Tekrar ilkesi Allah'ın ebedi doğasını temsil eder ve İslam sanatındaki geometrik desenler için temeldir. Bu genellikle İslam sanatında kendini bir kare şeklinde gösterir. İslam sanatında dünyayı ve maddeselliği sembolize eden kare aynı zamanda evrenin 4 elementi olan su, toprak, ateş ve havayı da temsil eder (Critchlow, 1976, 24.) Kare; bir yüzeyi herhangi bir boşluk bırakmadan doldurabilen temel İslamî geometrik şekillerinden biridir. Bu bakımdan Critchlow'a göre kareye ek olarak, üçgen ve altıgen dışındaki hiçbir şekil bulunduğu yüzeyde düzenli ve kararlı bir tekrar sağlayamaz. Buna ek olarak Kâbe, İslam mimarisinde karenin bir örneğidir ve İslam sanatının oluşmasında ilham kaynağı olduğuna inanılmaktadır. Dört açısı ve kare şekliyle Kâbe evrenin 4 direğini gösterir. (Critchlow, 1976, 26.) Zanaatkar büyük bir alanı kaplayabilmek için genellikle kare veya altıgen bir kılavuz kullanır. Daha sonra bu şekilleri birbirine bağlayarak, iç içe geçirecek bir desen oluşturur. Şekillerin sürekliliği ve sonsuzluğu ile oluşturulan bu geometrik desenler, Allah'ın gücünü ve birliğini göstermek için düzenlenmiştir. Zanaatkarların olağanüstü estetik becerileri yanında İslam sanatındaki geometrik anlayışı da gösteren bu örüntülü biçim düzeni, zamana ve bulunduğu bölgeye göre çeşitlilik gösterir. (Aghabaylı, 2016, 40-61; Reki & Selçuk, 2018, 85.)

20 Frelik, 2014, 107.

İslam sanatının dışında biçimsel olarak Reinhardt'ı etkileyen diğer bir Asya Sanatı formu ise Mandala'dır. Hinduizm ve Budizm evreninin içinde belli birtakım tanrısal varlıkları temsil eden bu şematik resimler ve çizimler özellikle tefekkür ve meditasyona yardım etmesi amacıyla kullanılmıştır.²¹ Genellikle kare formunu çevreleyen bir daire olarak betimlenen mandala, kompozisyon olarak merkezi planlanmış bir yapı düşüncesinin üzerine kuruludur. Walter Smith'e göre Reinhardt'ın siyah resimleri bir obje ya da bir tür diyagram olarak mandala imgesiyle benzer yönde bir düzenleme ve simetriye sahiptir. Ancak mandala imgeleri birçok farklı görünüşte resmedildiğinden siyah resimler yantras²² olarak adlandırılan Hindu meditasyon diyagramlarına kavramsal olarak daha fazla benzerdir.²³ Reinhardt yayımlanmamış notlarında mandala üzerine "Kutsal toprak, kutsal mekân, sabit noktalı, eşik, limit (sınır), giriş, geçit (kapı), işaret, ritüel, saf (katıksız-soyut) bir alan" şeklinde bir tanımlama yapar.²⁴ Burada belirtilen "saf (katıksız-soyut)" açılımı Reinhardt'ın siyah resimlerindeki yüzeyin saflığıyla benzerlikler taşır. Bunun yanında sanatçı kendisine ait olan bir Mandala taslağı yapmıştır. MS 25-220 yıllarında Çin'de hüküm sürmüş köklü bir aile olan Han hanedanlığına ait "TLV" desenli aynaların²⁵ (Görsel 9) şematik bir sunumu gibi olan bu çizim, etrafında dönen dairesel kontur ve yazıların dışında tipik bir siyah resim taslağı olarak görülebilir. (Görsel 10)

Reinhardt'ın yapmış olduğu siyah kare resimler için diğer önemli bir referans noktası ise Kazimir Maleviç ve Piet Mondrian'ın resimleridir.²⁶ Bruce Glaser ile yaptığı bir röportajda, Glaser'in "Bazı eleştirmenler, yaptığın siyah resimler ile Duchamp gibi Dadaist sanatçıların yaptığı menfi (negatif) eylemler arasında yakın bir ilişki görüyor. Bu türden bir ilişki hakkında ne düşünüyorsun?" sorusuna "Hayır. Maleviç ve Mondrian ile bir ilişki olabilir ancak Duchamp'ın tam tersi olurdu." şeklinde bir cevap verir.²⁷ Reinhardt, 1940'lı yılların başlarında Maleviç ve Mondrian'ın da yazılarını içine alan modernist

21 Smith, 1990, 36.

22 Tasarımı itibarıyla yalnızca formun ön planda olduğu ve görüntünün (imgelemin) ortadan kaldırıldığı bir tür mandala. (Smith, 1990, 37.)

23 Smith, 1990, 37.

24 Rose, 1975, 189.

25 Bu stildeki aynalara TLV aynaları denir. Çünkü tasarımda T, L ve V harflerini andıran semboller bulunur. Öne çıkan tasarım öğesi, dairesel formun ortasına yerleştirilmiş oldukça büyük bir karedir. TLV aynalarının arka kısmında bulunan bu tasarım, Dünya'nın kare şeklinde yaratıldığı ve onu çevreleyen dairesel bir evrenin olduğu düşüncesini savunan antik Çin kozmolojisinin ilkelerini yansıtır. Dairenin içinde bulunan merkezi kare, bir "Orta Krallık" olarak Çin'i temsil eder. Karenin sınırları içinde ise Çin burçlar kuşağının 12 hayvanını gösteren karakterler yer alır (Cammann, 1948, 159-160-162-164; Kaplan, 1937, 21; Tseng, 2004, 164).

26 Reinhardt sanat anlayışına yönelik ele aldığı yazılarda Maleviç ve Mondrian'a referanslarda bulunur. Örneğin 1966'da New York'ta bulunan Yahudi Müzesi'ndeki retrospektif sergisi için kendi hayatına ait bir kronoloji hazırlar. Sanat dünyasında yaşanmış ve onu etkileyen olayların yer aldığı bu listede Maleviç'in ilk soyut-geometrik çalışmalarına başladığı dönem ve Mondrian'ın *plus-minus* isimli eserlerine yer verilir. (Rose, 1975, 4.)

27 Glaser, 1966-1967'den aktaran: Rose, 1975, 17.

Annika Marie'ye göre Maleviç'in yapmış olduğu ve nesne karşıtı sanat anlayışına yakın düşen siyah kare resimler Reinhardt'ı hem biçimsel hem de spiritüel anlamda etkilemiş ve yol göstermiştir.³¹ Ancak onların kişisel yaklaşımlarında bir eksiklik olarak gördüğü şey, Maleviç'in şekil ve rengi, hareket ve sezgilerle açıklaması ve Mondrian'ın denge asimetri içinde başarılı olabilir inancıdır.³² Oysa ki Reinhardt üç eşit parçaya bölünmüş ızgara görünümlü siyah kare resminin simetrisinde bir denge bulur. Mondrian'ın farklı ölçeklerde ve oranlardaki dikdörtgenleri ile kıyaslandığında ise Reinhardt'ın şekli bütünsel ve tek parçadır.

Siyah resimler uzun bir deneyimin son noktasını işaret eder. Reinhardt bu resimleri nihai resimleri olarak adlandırır. Projesini “*Kare (nötr, biçimsiz) bir tuval, beş fit genişliğinde, beş fit yüksekliğinde, bir insan kadar yüksek, bir insanın açılmış kolları kadar geniş, (büyük değil, küçük değil, boyutsuz), üç parçaya bölünmüş (kompozisyon yok), yatay bir formu boşa çıkararak dikey bir form (biçimsiz, başı yok, sonu yok, yönsüz), üç (takriben) koyu (ışsıksız) kontrastsız (renksiz) renk, (...), çevresini yansıtmayan mat, yassı, elle yapılmış, boyalı bir yüzey (parlıtsız, dokusuz, doğrusal olmayan, keskin hat yok, yumuşak hat yok) - saf, soyut, öznel, zamansız, boşluksuz, değişmeyen, ilişkisiz, tarafsız bir resim - kendinden bilinçli bir resim (bilinçsizlik yok), ideal, aşkın, sanattan başka hiçbir şeyden haberi yok (kesinlikle sanat karşıtı değil)*” şeklinde negatif terimlerle açıklar.³³

Susan Howe'a göre Reinhardt'ın siyah resimlerini betimleme şekli ile Apocalypse'te³⁴ (The Book of Revelation) bahsedilen kutsal Kudüs kentinin tanımı arasında dikkate değer ve muhtemelen rastlantısal bir benzerlik vardır.³⁵ Metinde kutsal Kudüs kenti “*Kent kare biçimindeydi, uzunluğu enine eşitti. Melek kenti kamışla ölçtü, her bir yanı 12 000 ok atımı geldi. Uzunluğu, eni ve yüksekliği birbirine eşitti. Melek surları da ölçtü. Kullandığı insan ölçüsüne göre 144 arşındı. Surlar yeşim taşından yapılmıştı. Ve şehir berrak bir cam gibi saf altındı... Ve orada hiçbir tapınak görmedim: çünkü her şeye gücü yeten Yüce Tanrı ve Kuzu, kentın tapınağıdır. Ve şehrin parlamak için ne güneşe, ne de aya ihtiyacı yoktu: çünkü Tanrı'nın ışığı onu aydınlattı...*” şeklinde belirtilir.³⁶

Siyah Resimlerin Oluşturulma Süreci

Reinhardt, 1960'tan itibaren yatay ve dikey olarak üç şerit halinde bölünmüş kare biçimli tek renk siyah çalışmalarını yapmaya başlar. (Görsel 11) Her kenarı yaklaşık 152,4 cm uzunluğunda olan ve hemen göze çarpmayan bir geometrik düzene sahip siyah

31 Marie, 2014, 465; Şahin, 2019, 126.

32 Frelık, 2014, 107.

33 Rose, 1975, 82.

34 Apocalypse, Yeni Ahit'in (The New Testament) bölümlerinden birinin eski adıdır ve İngilizce'ye The Book of Revelation olarak çevrilmiştir. Kitabın ilk giriş cümlesinden (Rev. 1:1) alınan bu kelime ahlaki kaos, insanlığın çöküşünü, Tanrı'nın gazabını ve büyük yıkımı çağırıştırır (Corcoran, 2000, 63.)

35 Howe, 1974, 3.

36 Rev. 21: 16-17-18-22-23.

kare resimler sanatçının kariyerinin son 7 yılında ortaya çıkmıştır. Çalışmanın geometrik düzeni tuvalin içine orantılı şekilde yerleştirilen ızgara görünümlü 9 karenin birleşiminden meydana gelir. Tuvale yatay ve dikey şekilde yerleştirilen bu karelerin her biri kendi renk tonuna sahiptir. Kompozisyon siyah rengin içine küçük miktarda beyaz ve renkli pigmentlerin eklenmesiyle oluşturulur. Kırmızı, mavi ve yeşilin tonlanmasıyla oluşturulan bu renkli pigmentler kompozisyon içinde neredeyse görünmez olur. Michael Corris sanatçının oluşturduğu bu tonlamaları Ben Day karikatürlerindeki tonalite etkisinden elde ettiğini belirtir.³⁷ Ben Day adını Benjamin Henry Day'den alan 1879'dan kalma bir baskı ve foto-gravür tekniğidir.

Buna ek olarak sanatçı tonlamalarında formsuz ince boya tabakalarının oluşturduğu Çin resimlerinden de etkilenmiştir. Bu bağlamda siyah karelerinde uyguladığı yumuşak, gözle görülmesi neredeyse imkânsız olan tonlamaları ve fırça kullanımı, Çinli ressam Hsia Kuei tarafından yapılan *Sazdan Yapılı Bir Kulübeden On iki Sahne* isimli çalışmayla benzerlikler taşır.³⁸ (Görsel 12)

1966 yılında karelerdeki renk değerleri giderek birbirine yaklaşır ve kompozisyonun algılanması neredeyse imkânsız hale gelir.³⁹ Burt Wasserman'a göre ince, etkili, anlaşılması zor ve gizemli olan bu renkler bakan kişinin bilinç alanına mistik bir huzur getirir.⁴⁰ Bu resimler neredeyse siyahtır ancak kavuşmaz bir eğri gibi asla tam bir siyahlığa ulaşmazlar.

Reinhardt, çalışmasına başlamadan önce belirli bir oranda -ki bu oran, arzu edilen etkilerin yakalanması için istendiğinde değiştirilebilir- koyu mavi veya alizarin kırmızı ile mars siyah yağlı boyayı damıtılmış terebentin dolu kabın içine ekler ve homojen bir karışım elde etmek için iyice karıştırır. Ardından bu bileşim, pigmentlerin kabın dibine çökmesi için karıştırılmadan bekletilir. Bu da yağlıboya ve terebentin bileşiminden oluşan karışımın, öz suyunu yukarıda bırakmasına neden olur. Bu özsu, sanatçı tarafından boyanın fırça ile tuval yüzeyine uygulanmasına imkân verecek ölçüde bırakılır. Sonunda fırça ile tuval yüzeyine uygulanan bu süspansiyon kuruduktan sonra geride oldukça kırılğan ve mat bir yüzey bırakır.⁴¹ Sam Hunter'a göre kuru ve neredeyse kireç kusmuş bu yüzey pastele çok benzeyen, Edgar Degas ve Edouard Vuillard tarafından bir tür



Görsel 11: Ad Reinhardt, *Soyut Resim*, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 152.4 cm. (MoMA)

37 Corris, 2008, 51.

38 Smith, 1990, 34-35.

39 Smith, 1990, 31-33; Stringari, Pratt & McGlinchey, 2014, 165.

40 Wasserman, 1965, 34.

41 Corris, 2008, 98; Stringari, Pratt & McGlinchey, 2014, 165.



Görsel 12: Hsia Kuei, *Sazdan Yapılı Bir Kulübeden On iki Sahne* (Detay), ipek kumaş üzerine mürekkep, 27.31 x 253.68 cm, 1180-1230. (The Nelson-Atkins Sanat Müzesi)

pigment olarak kullanılan bitki özünü anımsatır.⁴² Reinhardt siyah kare işlerinde *casein* adında boyar bir madde kullanmıştır. Pahalı olmayan, çabuk ulaşılabilen, hızlı bir şekilde kuruyan, uygulandığı yüzeyde opak ve mat bir görüntü bırakan bu madde boyanın çabuk çözülebilmesine olanak tanır. Daha çok duvar dekorasyonlarında kullanılan bu madde, dışarıdan gelen ışığı yansıtmaktan ziyade Rosenberg'in ifadesiyle resmin içindeki ışığı ortaya çıkarır. Bu da Reinhardt'a ışığı yansıtmayan bir yüzey elde etme şansı verir.⁴³

Reinhardt, Zen Budizm'ine⁴⁴ yakın bir yöntemle oturarak resim yapmıştır.⁴⁵ (Görsel 13.) Tuvallerini alçak bir tezgâh üzerine yatay şekilde yerleştirir. Doğal bir ışık altında çalışan sanatçı, arzu ettiği kromatik etkiyi yakalayana dek ızgara görünümlü küçük karelerin tonalitesini ayarlamaya koyulur. Sanat eserlerinin incelenmesinde de kullanılan bu teknikle çalışmasına devam eden Reinhardt, siyah kare resimlerini bir ışık kaynağıyla eğik açıyla ya da yüzeye paralel bir şekilde aydınlatarak, yüzey topografyasını inceler. Son olarak tonlama farklarıyla birbirinden ayrılan alanların kesiştikleri yerlerde türeyen boya kalıntılarını ve fırça izlerini ortadan kaldırarak çalışmasını tamamlar.⁴⁶

Reinhardt'ın oluşturduğu bu siyah kare resimler, yoğun materyal/malzeme kullanımından dolayı dış dünyadan gelecek etkilere karşı fazlasıyla hassastır. Yüzey üzerinde bırakılacak bir parmak izinde dahi resim tamamıyla bozulabilir. Sanatçı siyah kare resimlerinin kazara oluşacak bir çizilmeye meyilli olduğunu bildiğinden çalışmaların üstünden defalarca geçer.⁴⁷ Örneğin 2000'de Ad Reinhardt'ın siyah resimleri, Axa Sanat

42 Hunter, 1991, 33.

43 Reede, 2011, 36.

44 Zen Budizmi, Hint Mahayana Budizmi ve Taoizminin bir karışımıdır ve Çin'de başlamıştır. Oturma meditasyonu anlamına gelen Zen, *Chân* kelimesinde yapılan bir harf çevirisinden türemiştir. Kişiliğin mükemmelliği, sadelik ve doğal dünyanın önemi üzerine vurguları ile farklı bir estetik üretim oluşturmayı hedefleyen Zen Budizm'inde temel olarak iki meditasyon yöntemi vardır. Birincisi nefes alma sayısının gözlenmesi olarak bilinen basit bir nefes alma egzersizidir. İkincisi ise *shikan taza* olarak adlandırılan tek başına oturma eylemidir. Genel olarak bu ortamda çalışan ilk ressamlar dini görüşlerini ve kişisel inançlarını ifade etmek için hızlı ve uyarıcı bir şekilde boyama yapan Zen keşişleridir (Canda & Gomi, 2019, 43).

45 Stringari, Pratt & McGlinchey, 2004, 165.

46 Corris, 2008, 99.

47 Reed, 2015, 218.



Görsel 13: John Loengard, *Ad Reinhardt Stüdyosunda*, 1966, Courtesy Pace Gallery. Fot.: John Loengard. (Lyon, 1991, 22.)

Sigorta Şirketi tarafından yapılan restore işleminde onarılamaz şekilde hasar gördükten sonra Guggenheim Müzesi'ne -üzerinde çalışma ve incelemelerin yapılabilmesi için- bağışlanmıştır.

Bundan sonraki 7 yıl için bir grup konservatör, bilim insanı ve küratör, uygulanabilir koruma meseleleri üzerine el ele vererek ortak bir çalışma yürütür. İlk olarak bağışlanan bu eserlerden yaklaşık 20 tanesi, yüzey özelliklerini ve malzemelerini kıyaslayabilmek için gözden geçirilir ve analiz için 10 resimden örnekler alınır. Yoğun bir karşılaştırmalı görüntüleme işleminin ardından resimlerin oldukça yanlış restore edildiği görülür. Bu plastiğe benzer, parlak ve spreylili görünümüne sahip tuval üzerinde doku ve incelikler artık kaybolmuş ve tüm yüzey mavimsi-mor bir renk tonuna sahip olmuştur. Bu resimler daha sonra lazer ablasyonu (yüzey sorunlarının ortadan kaldırılması) için Girit'e, oradan da Hollanda'ya gönderilir. Fakat yapılan işlemlerin hiçbiri sonuç vermez.⁴⁸

Yavaş Sanat Olarak Ad Reinhardt'ın Siyah Resimlerinin Kavramsal Boyutta İncelenmesi

“Eser zamanını yaratır, kendi zamanını...”

Reinhardt'ın siyah resimlerinin izlenebilmesi ve görsel algının oluşabilmesi için birtakım fiziksel gereklilikler vardır. Bu gereklilikleri iki ana başlık altında toplamak mümkündür:

I) Mekânın fiziksel özellikleri

Bu anlamda sanatçı mekânın duvarlarının tamamıyla beyaz olması ve sergi alanındaki ışıklandırmanın stüdyosundaki gibi her tarafta olması gerektiğini belirtir.⁴⁹

II) Eser ve izleyici arasında meydana gelen karşılıklı eylemler

İlk karşılaşmada eserden bir anlam çıkarmak, izleyici için zordur. Resimle karşılaşan izleyici öncesinde simsiyah olarak algıladığı yüzeye baktıkça siyah içine saklanmış nispeten farklı tonlarda dokuz kareye bölünmüş kompozisyonu algılamaya başlar. Yüzey aynıyken izleyicinin algıladıklarında değişiklik gerçekleşmesi zaman, sabır ve odaklanma gerektiren bir durumdur. Reinhardt zaman başlıklı basılmamış notlarının birinde *“Eser zamanını yaratır, kendi zamanını... Eserin içeriğini işin zamanı verir,*

48 Reed, 2015, 218; Stringari, Pratt & McGlinchey, 2004, 166.

49 Roob, 1991, 6.

belirtilen bir zaman değil” şeklinde bir söylemde bulunur.⁵⁰ Bu açıklama sanatçının ürettiği siyah kare resimlerdeki içeriğin anlaşılmasının eserin zamanına bağlı olduğunu gösterir. Dolayısıyla plastik ifadenin sıfır noktasına yaklaştığı bu resimler, izleyicinin görsel anlamda algılama olayını sürece yayılan zihinsel bir eyleme dönüştürür.⁵¹

Dore Ashton 1960’da Reinhardt’ın ilk siyah resimlerindeki renk aydınlanmasını görmeyen yaklaşık 10 dakika aldığından bahseder. Ancak 1966 yılının sonlarına doğru sanatçının yapmış olduğu siyah resimlerindeki renk aydınlanmasını görmek için yaklaşık 25 dakika geçmesi gerekmektedir.⁵² Siyah resimlerde ortaya çıkan bu durum seyircilerin bazılarını öylesine tahrik eder ki kalemlerle birlikte çalışmaların hassas yüzeyleri üzerine işaretler bırakarak saldırırlar. Bunun üzerine galeriler ve müzeler çalışmalarını korumak için Reinhardt’ın tuvallerinin önüne kordon çekmek zorunda kalır.⁵³

Arden Reed, Reinhardt’ın siyah resimlerini *yavaş sanat*⁵⁴ olarak tanımlar. Buna göre yavaş sanat, gözlemci ve gözlenen nesne (eser) arasındaki karşılıklı ilişkiler ve bir takım karşı karşıya gelme durumları ile gelişir. Reed’e göre yavaş sanat deneyimler hakkındadır, şeyler hakkında değildir. İşbirlikçidir ve yalnızca izleyicinin mevcudiyetinde meydana gelir. Biz onları incelemeye devam ettikçe hareket eden resimler gibi şeylere dönüşürler. Önemli olan ise izleme sürecinde oluşan algıdaki değişimlerdir. Tuval değişmezken, deneyimlerimiz değişir. Bu bakımdan Reed’e göre Reinhardt’ın siyah resimlerini kavrayabilmek zaman alır ve anlık bir tüketime direnç gösterir.⁵⁵

Highmore ise, Reinhardt’ın yapmış olduğu bu siyah resimlerin görüldüğünden çok daha psikolojik olduğunu söyler. Duyumsal bir bilinç ve algıya işaret eden bu resimler görsel hazzı azaltmayı amaçlar. Ona göre Reinhardt’ın sanatı, meditasyon veya diğer başka spiritüel uygulamaların görsel bir formuyla uğraşmak gibi, yoğun düşünceye dalma-izleme eylemi boyunca bilinci saflaştırmak için spesifik güce sahip kavramsal bir deneyimdir.⁵⁶

Trappist bir rahip, dinler arası bir tanrıbilimci ve Reinhardt’ın üniversiteden sınıf arkadaşı olan Thomas Merton, Reinhardt’a yazdığı bir mektupta siyah kare işlerle ilgili “*çok dini resimler*” yorumunu yapmıştır.⁵⁷ Sanatçıdan siyah resimler dizisinin başlamasını

50 Rose, 1975, 99.

51 Reed, 2015, 216.

52 Scheunemann, 2005, 118; Lippard, 1981, 141.

53 Glaser, 1966-1967’den aktaran Rose, 1975, 15.

54 Yavaş Sanat aynı zamanda James Turrell’in ışık yerleştirmeleri; Richard Serra’nın heykelleri; Walter De Maria’nın yeryüzü sanatı; Sam Taylor-Wood’un videoları; Morton Feldman’ın müzik kompozisyonları; Raol Ruiz’in filmleri; Hiroshi Sugimoto’nun fotoğrafları; Marina Abramoviç’in performansları ve tableaux vivants (canlı tablolar) gibi sanatın farklı alanlarından işleri de içinde barındırır. (Reed, 2015, 218.)

55 Reed, 2015, 218-219.

56 Munroe, 2009.

57 Cunningham, 1986, 10.

dan 3 yıl sonra tefekkür etmesinde yardımcı olması için ufak boyutta bir siyah resim yapmasını isteyen Merton, eser eline geçtikten sonraki ilk izlenimlerini günlüğüne “Siyah bir arka plan üzerinde neredeyse görünmez bir haç. Sanki karanlığa dalmış ve oradan çıkmaya çalışıyor gibi... Haçı görmek için çaba sarf etmelisin. Kişi her şeyden uzaklaşmalı ve bir pencereden geceyi seyreder gibi resme odaklanmalı. Çok kutsal bir resim olduğunu söylemeliyim...” şeklinde aktarır.⁵⁸ Verdiği birçok röportajda işleri üzerinden yapılan dini resim yakıştırmalarını kesin bir dille reddeden Reinhardt, Merton’un bu düşüncesine karşı herhangi bir yorumda bulunmaz. W. Gaudnek, *Çağdaş Amerikan Resminde Haç’ın Sembolik Anlamı* başlıklı doktora tezi için Reinhardt’la bir röportaj gerçekleştirir. Röportajda sanatçı: “Resimlerimde haçı asla bir sembol olarak kullanmayı düşünmedim. Buna herhangi bir anlam vermek istemiyorum.” şeklinde bir açıklamada bulunur.⁵⁹ Oysa ki Reinhardt’ın Haziran 1956’da Merton’a göndermiş olduğu mektuplardan birinde geçen “Yazın sersemliği içinde, 4 aydır hiçbir şey yok... Yalnızca stüdyomda oturuyor, çalışırken siyah ve mavi dönemime ait olan yunan haçlarını boyuyorum.” ifadesi anlaşılır ve çok nettir.⁶⁰ Reinhardt’ın ilk yaşam öyküsünü yazan L. Lippard, sanatçının din konusunda çok ciddi olduğunu, her zaman kapıyı açık bıraktığını ama içinden geçmeyi reddettiğini belirtmiştir.⁶¹

Siyah kare resimlerini kavramsal bir zemine oturtmaya çalışan Reinhardt *sanat olarak sanat* kuramında bunu dolaylı olarak ifade eden bir eser tanımlaması yapar. Bütünüyle siyah resimlerin oluşma sürecini anlatan bu tanımlamada sanatçı eserin üretim süreci içerisinde bir standardın olması ve her şeyin bu standarda uygun olması gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda sanatçı teklik ve hassaslık, haklılık ve saflık, soyutluk ve kayboluş kavramlarından oluşan bir model önerir. Burada teklik kavramı Reinhardt’a özgü bir durumdur ve siyah kareleri gibi bütün elemanlarıyla kendini tekrar eden sürecin tümüdür. Hassaslık, her şeyin önceden nasıl yapılacağına dair düşünceyi belirli olması demektir. Haklılık, sanatçının kendi estetik görüşüne yönelik iddiasının yaptığı eylemlerle tutarlı olmasıdır. Saflık ise sanatın kendi anlamı dışında başka anlamları içinde barındırmaması, her şeyden yalıtılmış, az ve öz olma durumudur. Ad Reinhardt’ın 1960’larda yaptığı siyah kare resimleri ve sanatın nasıl olması gerektiğine dair düşünceleri incelendiğinde kuramsal ve pratik yönü arasında paralellik olduğu görülür. Ancak Norbert Lynton’a göre; sanatta boşluğun ve saflığın önemli olduğunu savunmasına karşın, eserlerinde görünen şekliyle sanatçının kendisine ait olan kişisel çizgiler, boşluk ve saflık anlamlarından uzak kalmıştır. Ona göre bu çizgiler arasında kalmış olan renklendirilmiş yüzey Renk Alanı Resmi doğrultusunda kişisel bir yoğunluk taşımaktadır.⁶²

58 Lipse, 2005, 300.

59 Gaudnek, 1968’ten aktaran Rose, 1975, 186.

60 Lipse, 2005, 264.

61 Lippard, 1981’den aktaran Reed, 2015, 220.

62 Lynton, 1991, 250.

Sonuç

Reinhardt, 1950 Amerika'sında yaygın olarak kabul gören sanat anlayışını yıkmaya ve buna tepki olarak sanat kavramını yeniden tanımlamaya çalışmıştır. Sanata ulaşmak için tek yolun üretmek olduğunu belirten ve aynı biçimin tekrarlar halinde resmedilmesine dayalı bir yöntem izleyen sanatçı, 1960'ların başından itibaren hepsi aynı formatta olan siyah resimlerini üretmeye başlamıştır.

Sanatçının üretmiş olduğu siyah kare resimlerin teknik ve biçimsel özelliklerine yönelik yapılan incelemelerin sonucunda bu resimlerin yalnızca siyah değil, siyaha ek olarak mavi, yeşil ve kırmızının birleşiminden oluştuğu görülmüştür. Kullandığı kare formunun ise, İslâm Sanatı'nın örüntülü biçim düzeninden ve kare formunu çevreleyen bir daire olarak betimlenen mandala imgesinden kaynaklandığı anlaşılmıştır. İlk olarak monokrom resimlerinde görülen düz çizgi halinde ve bir bütün olarak ortaya çıkan geometrik format, siyah kare resimlerde yakalamış olduğu optik etkilerin üretimi için önemli olmuştur. Ad Reinhardt'ın üç boyutlu bir alanın nasıl yassılaştırılacağı sorunu üzerinde duran çağdaşlarından ziyade sanat yapıtının bütünsel düzenlenişi ile ilgilenmiş olduğu tespit edilmiştir.

Reinhardt'ın 1960'lı yıllarda başladığı siyah formattaki resimleri kavramsal boyutta incelendiğinde bu çalışmaların Doğu Asya Sanatı ve İslam Sanatı'nın felsefi yapısını içinde barındırdığı görülmüştür. Doğu Asya Sanatının felsefi geçmişi ve sanatsal üretimlerinin yanında yazınsal üsluplarından da yararlanarak bunları model alan Reinhardt'ı bu düşünsel zemine yaklaştıran sebebin ise dönemin hâkim olan sanat anlayışını (Soyut-Dışavurumculuk) tutarlı ve mantıklı bulmamasına ek olarak onun "sanatın saflaştırılması" gerektiğine olan inancı olduğu anlaşılmıştır. Ancak yapılan incelemelere göre, sanatçının kişisel çalışmaları arasında ortaya çıkan ve bazı tinsel anlamlar barındıran notların, soyut dışavurumculara yönelik eleştirel tavrında tutarsızlıklara neden olduğu görülmüştür.

Sanatsal üretimlerin anlaşılması, görsel algının oluşması ve yapılan bu çalışmaların nihai hedefine varabilmesi eser-izleyici ilişkisinin kurulmasına bağlıdır ve Reinhardt'ın eserlerinde felsefi ve yazınsal olarak etkilendiği Doğu sanatı ve meditasyonlarına benzer şekilde bir yavaşlığa ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır. Reinhardt'ın sanatı, meditasyon veya diğer başka spiritüel uygulamaların görsel bir formuyla uğraşmak gibi, bilinci saflaştırma gücüne sahip kavramsal bir deneyimdir. Eser-izleyici ilişkisinin kurulabilmesi için izleyicinin herhangi bir esere ayırdığı zamandan daha fazla bir süreye, sabrına ve odaklanmasına ihtiyaç olduğu görülmüştür. Dolayısıyla yavaş sanat olarak adlandırılan bu kavramsal deneyimle izleyicinin algısında değişimler yaratmayı hedefleyen sanatçının eserlerinin anlık tüketime direnç gösterdiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aghabaylı, A. (2016). Geometric Patterns in Islamic Decoration, (Unpublished Pg.D. Dissertation), Faculty of Architecture of the University of Lisbon, Lisbon
- Anfam, D. (1991). Ad Reinhardt New York, *The Burlington Magazine*, 133(1062), 641-643, Erişim: 31 Mayıs 2018, Jstor
- Bonfand, A. (2015). *Soyut Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Cammann, S. (1948). The "TLV" Pattern on Cosmic Mirrors of the Han Dynasty, *Journal of the American Oriental Society*, 68(4), 159-167
- Canda, E.E. & Gomi, S. (2019). Zen Philosophy of Spiritual Development: Insights about Human Development and Spiritual Diversity for Social Work Education, *Journal of Religion & Spirituality In Social Work: Social Thought*, 38(1), 43-67
- Corris, M. (2008). *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books.
- Corcoran, P. (2000). *Awaiting Apocalypse*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach*. Great Britain: Thames & Hudson.
- Cunningham, L. S. (1986). The Black Painting in the Hermit Hatch: A Note on Thomas Merton and Ad Reinhardt, *The Merton Annual*, 11(4), 10-12
- D'Alessandro, S. (1999). Abstract Painting 1960-1965, 1960-65 by Ad Reinhardt, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(1), 22-23
- Fineberg, J. (2014). *1940'ın Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (S. Atay-Eskier, G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Frankfurter, A. (Ed.). (1960). *Portfolio & Art News Annual No. 3*, USA: Art Foundation Press, Inc.
- Frelik, E. (2014). Ad Reinhardt: Painter-as-Writer, *American Art Journal*, 28(3), 104-125
- Gaudnek, W. (1968). *The Symbolic Meaning of the Cross in Contemporary American Painting*, (Unpublished Ph.D. Dissertation), New York University, New York
- Glaser, B. (1966). An Interview with Ad Reinhardt, *Art International*, 10, 18-21
- Greenberg, C. (1986). *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Howe, S. (1974). The End of Art, *Archives of American Art Journal*, 14(4), 2-7
- Hunter, S. (1991). Ad Reinhardt: Sacred and Profane, *Record of the Art Museum* [Princeton University], 50(2), 26-38
- Kaplan, M. S. (1937). On the Origin of the TLV Mirror, *Revue des arts asiatiques*, 11(1), 21-24

- Lippard, L. R. (1981). *Ad Reinhardt*. New York: Harry N. Abrams.
- Lipsey, R. (2005). Do I want a small painting? The Correspondence of Thomas Merton and Ad Reinhardt: An Introduction and Commentary. *The Merton Annual*, 18, 260-314
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (S. Çapan, S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lyon, C. (1991). Making a Difference. Yve-Alain Bois on Ad Reinhardt's "Black" Paintings, *The Museum of Modern Art*, 1, 1-22, Erişim: 31 Mayıs 2018, Jstor
- Marie, A. (2014). Ad Reinhardt: Mystic or Materialist, Priest or Proletarian?, *The Art Bulletin*, 96(4), 463-484
- Miller, S. (2003). An American in Paris: Ad Reinhardt's Letters (1960-66) to His Dealer Iris Clert, *The Burlington Magazine*, 145(1207), 716-720, Erişim: 31 Mayıs 2018, Jstor
- Munroe, A. (2009). *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*. New York: Guggenheim Museum Publication.
- Reed, A. (2015). Ad Reinhardt's "Black" Paintings, *Religion and the Arts*, 19(3), 214-229
- Reede, E. (2011). Ad Reinhardt: Visual Perception and the Screenprint Portfolios, *Print Quarterly*, 28(1), 34-44
- Reki, M. & Selçuk, S.A. (2018). Evolution of Geometric Patterns in Islamic World and A Case on The Jalıs of The Naulakha Pavilion in The Lahore Fort, *Gazi University Journal of Science Part B: Art Humanities Design and Planning*, 6(2), 83-97
- Roob, R. (1991). From the Archives: Ad Reinhardt and the Museum, *The Museum of Modern Art*, 1, 6-7, Erişim: 31 Mayıs 2018, Jstor
- Rose, B. (Ed.). (1975). *Art-as-art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. New York: Viking Press.
- Rubin, W. & Koshalek, R. (Ed.). (1991). *The Limit of Almost*, New York: Rizzoli Press.
- Scheunemann, D. (Ed.). (2005). *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*, Amsterdam: Brill | Rodopi.
- Sefton, P. (2016). Ad Reinhardt: Yellow Painting (Abstraction), *The Art of Jama*, 316(4), 380-381
- Sims, P. (1980). *Ad Reinhardt, A Concentration of Works from The Permanent Collection of The Whitney Museum of American Art*, New York, N.Y.: The Museum.
- Smith, W. (1990). Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic, *Smithsonian Studies in American Art*, 4(3/4), 22-45
- Stringari, C., Pratt, E. & McGlinchey, C. (2004). Reversal Versus Retirement: Study and Treatment of Black Painting, 1960-66 by Ad Reinhardt, *Studies in Conservation*, 49(sup2), 165-169

- Şahin, O. (2019). Gnostisizm, Gül-Haç Ve Teozofi Işığında İki Kare Örneği: “Koyu Karanlıklar” (Robert Fludd) ve “Siyah Kare” (Kazimir Maleviç), *Sanat Tarihi Yıllığı*, 28, 103-130
- Tseng, L. (2004). Representation and Appropriation: Rethinking The TLV Mirror in Han China, *Early China*, 29, 163-215
- Tükel, U. (1997a). Ad Reinhardt. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C. 3, 1542) İstanbul: Yem Yayınları.
- Tükel, U. (1997b). Kazimir Maleviç, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C. 2, 1158-1159) İstanbul: Yem Yayınları.
- Wasserman, B. (1965). Reinhardt: The Positive Power of Negational Thinking, *Art Education*, 18(9), 33-35.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 2: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 3: *Carnegie Museum of Art (CMOA) Collection*: <https://collection.cmoa.org/objects/1439f0bf-050c-4998-854c-e642ba2b9887>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 4: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 5: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 6: David Zwirner Galeri: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/ad-reinhardt>, (Erişim Tarihi: 14.11.2019)
- Görsel 7: Reki & Selçuk, 2018, 87.
- Görsel 8: *Metropolitan Museum of Art*: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444286>, (Erişim Tarihi: 18.11.2019)
- Görsel 9: Smith, 1990, 38.
- Görsel 10: Smith, 1990, 38.
- Görsel 11: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 12: *The Nelson-Atkins Sanat Müzesi*: <https://art.nelson-atkins.org/objects/29474/>, (Erişim Tarihi: 14.11.2019)
- Görsel 13: Lyon, 1991, 22.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

HAYDARPAŞA İNGİLİZ MEZARLIĞI'NDA MEZAR TAŞI HEYKELTIRAŞLARI VE DAMGALARI



THE GRAVESTONE SCULPTORS AND THE MAKER'S MARKS AT THE HAYDARPAŞA BRITISH CEMETERY

Mustafa Kaan SAĞ*

Mustafa Çağhan KESKİN**

Öz

Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı, Kırım Savaşı'nda (1853-1856) ölen Britanyalı askerlerin defnedilmesi için oluşturulmuş, 1867'den itibaren sivil Britanyalıların da defnine açılmıştır. Mezarlığın kurgusu, Kraliçe Viktorya döneminde (1837-1901) Britanya'da yaygınlaşan Viktoryen mezarlıkların tasarımı ile uyumaktadır. Bu kurguyu oluşturan başlıca öğeler, mezarlığın konumu, peyzaj düzenlemesi, Kraliçe Viktorya tarafından diktirilen Kırım Savaşı Anıtı ve de mezar taşlarının tasarımıdır. Bu makalede öncelikle Viktoryen mezarlık kavramının doğuşu ve bileşenleri, erken ve geç dönem Osmanlı mezarlıklarıyla olan etkileşimi üzerinden irdelenecek, ardından Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'na Viktoryen karakterini veren başlıca öğelerden mezar taşlarının tasarımı, taş biçim veren heykeltıraş ve mezarda yatan şahısların kimliği ışığında incelenecektir. Mezar taşlarının kaide kısımlarında rastlanan ve günümüzde zorlukla okunabilen heykeltıraş damgaları, bu taşların büyük bir çoğunluğunun Britanya'daki atölyelerde imal edilip buraya getirildiğini göstermektedir. Bir kısım taş ise yerli heykeltıraş ustalar tarafından üretilmiştir. Alamet-i farika niteliği taşıyan bu damgalar, Viktorya Dönemi zanaatkarları tarafından yaygın kullanılmakla beraber üretici kişi ya da firmanın ismini ve adresini göstermektedir. Bu damgaların, mezarlıkta yerli ustalar tarafından da kullanılmış olması, geç dönem Osmanlı mezarlıkları çalışan araştırmacılar için metodolojik açıdan yeni bir araştırma yöntemi sunmaktadır. Kolaylıkla gözden kaçabilecek bu damgalar, üretici bilgilerini içermesi sebebiyle üreticinin diğer işlerine de ulaşmayı sağlarken, tasarım analizinde bahsedilen işlerle analogi yapmayı olanaklı kılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Viktoryen Mimari, Osmanlı Mimarisi, Mezar Taşları, Osmanlı'da Heykeltıraşlık, Levanten mezarları*

* Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, İstanbul.
ORCID ID: 0000-0001-7463-811X ♦ E-mail: kaansag@istanbul.edu.tr

** Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, İstanbul.
ORCID ID: 0000-0002-6514-1328 ♦ E-mail: caghankeskin@gmail.com

Abstract

The Haydarpaşa British Cemetery was first established in the Crimean War (1853-1856) for the British soldiers who died during the war and from 1867 onwards opened to the burial of the British civilians. The layout of the cemetery matches the design of the Victorian cemeteries which became widespread during the period of the Queen Victoria's reign (1837-1901). The main components building this layout in the Haydarpaşa British Cemetery are the location, the landscape arrangement, the Scutari Monument erected by the Queen Victoria and the design of the gravestones. In this paper first the origins and the components of the Victorian cemeteries will be examined in terms of their interaction with the classical and late Ottoman cemeteries. Afterwards the designs of the gravestones, which contribute significantly to the Victorian character of the Haydarpaşa British Cemetery will be investigated through their manufacturer sculptors and the identities of the people buried in these graves. The maker's marks, which are today barely seen on the bases of these gravestones, indicate that they were mostly produced in Britain and brought to Istanbul on order. These marks, which could be easily overlooked were used by the Victorian artisans widely to show their names and addresses as trademark signs and were also adopted by the local gravestone sculptors in Istanbul. For the researchers studying the art and architecture of the late Ottoman cemeteries they offer a new methodology, enabling to reach the manufacturer's other works via the contact information and provide the possibility of an analogy on the design analysis.

Keywords: *Victorian Architecture, Ottoman Architecture, Grave Stones, Ottoman Sculpture, Levantine graves*

Kraliçe Viktorya döneminde (1837-1901) tüm Britanya'da hızla yaygınlaşan Viktoryen mezarlıkların başlıca özelliği, kentlerin sınır bölgelerinde ya da dışındaki kırsal alanlara kurulmaları ve pitoresk bir şekilde tasarlanmalarındır.¹ Viktoryen mezarlıkların geleneksel kilise mezarlıklarından farkı, bir kiliseye bağlı olmamalarıdır.²

- 1 XVIII. yüzyılda İngiltere'de gerçekleşen Endüstri Devrimi ve buna bağlı yeni teknolojiler bazı çevrelerce felaket olarak görülürken yine aynı yüzyılda İngiltere'de yaygınlaşan Neo-klasik mimari ve endüstriyel mimarinin kanonik ve düzenli yapısına karşı bir tepki olarak Romantizm akımı ortaya çıkmıştır. Melankolik bir şekilde Orta Çağ'dan kalan mimari kalıntıları takıntı haline getiren Romantikler asimetrik ve düzensiz tasarımları tercih etmiştir. İnsanın doğa kuvvetleri karşısındaki güçsüzlüğüne vurgu yapan bu tasarımlarda zaman içerisinde ortaya çıkan aşınma ve doğallık tasarımlarının ana bileşeni olmuştur. "Resmedilmeye değer" anlamına gelen *pitoresk* (picturesque) kelimesi ise Romantiklerin estetik doktrinleri için kullanılmaya başlanırken, bu doktrinin peyzaj mimarlığındaki ilk uygulayıcılarından olan Lancelot Brown, XVIII. yüzyılın ikinci yarısındaki Blenheim Sarayı bahçe düzenlenmesinde kullandığı yılanı kıvrımlı göller ve doğal ağaç kümeleri ile geometrik tasarım yerine düzensizliği tercih ederek pitoresk peyzaj tasarımının öncülerinden olmuştur. (Moffett, Fazio & Wodehouse, 2003, 415-417.)
- 2 Kilise mezarlıkları İngilizce'de *churtyard* ya da *graveyard* olarak, Viktoryen mezarlıklar *cemetery* olarak anılmaktadır.

XIX. yüzyıl öncesinde Britanya'da karşılaşılan en yaygın model Anglikan kilise mezarlıklarıdır. Britanyalı yazar John Evelyn (1620-1706), XVII. yüzyılda [Stuart Dönemi (1603-1714)]³ Britanya'da kilise mezarlıklarının aşırı kalabalıklaştığını, özellikle de kolera salgını dönemlerinde kamu sağlığına zarar verdiğini belirtirken mezarlıkların kent dışına taşınması gerektiğini savunmuştur. Britanyalı mimar Sir Christopher Wren (1632-1723) bu görüşe destek vermiş ve mezarlıkların aynı zamanda “güzel anıtlarla süslenmesi” gerektiğini eklemiştir.⁴ XVIII. yüzyılda [George Dönemi (1714-1830)]⁵ Britanya'daki kilise mezarlıkları tamamen kaotik bir görüntü sergilemeye başlamıştır.⁶ Endüstri devrimi kentlerin büyümesine yol açarken, mezar alanlarının hızla dolmasını beraberinde getirmiş; kilise mezarlıkları verimsiz, nahoş ve hijyenden uzak bulunur olmuştur. Diğer yandan, “bahçe mezarlıkları” olarak da anılan Viktoryen mezarlıklar önce özel şirketler eliyle, daha sonraları ise kamu kurumları tarafından kent merkezlerinin dışında kurulmuş ve araziye en verimli şekilde kullanmak üzere geliştirilmiştir.⁷

Anıtları, ağaçları ve çimenler üzerindeki patika yollarıyla Viktoryen mezarlıklar çoğunlukla peyzaj tasarımcıları ve/veya mimarlar tarafından tasarlanmıştır. Bu tasarımlardaki ana amaç pastoral bir ortam yaratarak cennet imajını dünya üzerinde yansıtmaktır. XIX. yüzyılın ilk yarısında giriş kapıları, ofis birimleri ve şapeller neoklasik tarzda tasarlanırken, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen gotik canlandırmacılık akımının etkisiyle neredeyse tüm mezarlık yapıları neo-gotik tarzda tasarlanmaya başlamıştır.⁸ Viktoryen mezarlıklarda mezar yerleri birbirinden farklı görünümde, çeşitli şekillerde mezar taşları ile belirtilmiştir. Taşlardan bazıları basit dikey levhalar iken, bazıları, özellikle nüfuzlu ailelere ait olanlar, gösterişli birer anıtsal heykel niteliğindedir. Mezar taşları olarak kullanılan obelisk, kırık sütun, kumaşla örtülü haç formları ölümü simgelerken, bazıları mezarda yatanın mesleğine işaret eden sembolleri, bazıları ise melek, çocuk gibi alegorik figürleri ya da doğrudan mezarda yatanı ve/veya ailesini temsil etmektedir. Soylu aileler, çoğunlukla, mezar şapeli boyutuna varabilen bağımsız bina şeklindeki mozole tipini tercih etmiştir. Tüm bu mezar taşları ve mozoleler Neo-Klasik, Neo-Gotik, Neo-Rönesans ya da antik Mısır stilleri gibi çeşitli yeniden canlandırmacı üsluplarda tasarlanmıştır.⁹

Liverpool kentinde, 1829'da John Foster tarafından tasarlanan St. James' Mezarlığı, Britanya'da dönemin ilk Viktoryen mezarlıklarından biridir. 1831'de “The General Cemetery Company” adlı özel şirket tarafından Londra'nın batısında kırsal bir

3 Coward & Gaunt, 2017.

4 Elmes, 1852, 373.

5 Rogers, 1998.

6 Curl, 1975, 15-17.

7 Rutherford, 2008, 5-20.

8 Rutherford, 2008, 5-20. Mimaride *gotik canlandırmacılık* (Gothic Revival) için bk. Clark, 1983; Germann, 1972.

9 Rutherford, 2008, 42-50.

alandaki kurulacak olan Kensal Green Mezarlığı'nın tasarımı için bir yarışma açılmıştır.¹⁰ Birincilik ödülünü alan Mimar H. E. Kendall'ın tasarımında, dolambaçlı ağaçlı yollar, ortasında bir anıt yer alan dairesel bir yol, neo-gotik bir şapel ve neo-gotik giriş kapılarından oluşan bir düzenleme tercih edilmiştir. Bu düzenlemede 1804'te Paris'te açılan Père la Chaise Mezarlığı'nın etkileri görülmektedir.

Britanya'da Viktoryen mezarlıkların sayısı özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısında *Metropolitan Ölü Gömme Yasası* (Metropolitan Internments Act) sonrasında iyice artış göstermiştir. Bu parlamento kararı ile mezarlıklar hükümet yerine özel şirketler tarafından kurulmaya başlamış, Viktoryen mezarlıkların çoğu 1850'den Kraliçe Viktorya'nın ölümüne kadar süren bu dönemde açılmıştır.¹¹

1843'te yayımlanan "*Mezarlıkların Planlanması, Bitkilendirilmesi, Yönetimi ve Kilise Mezarlıklarının Islahı Üzerine*"¹² kitabı ile peyzaj tasarımcısı ve yazar John Claudius Loudon (1743-1843), Viktoryen mezarlıkların Britanya'da hızla yayılmasındaki en etkili isimlerden biri olmuştur. Kamusal mezarlıkların peyzaj tasarımı üzerine *Gardener's Magazine*'de birçok makale yazan Loudon, mezarlıkların asıl amacının "*ahlakî duyguların ve tüm sınıfların zevkinin geliştirilmesi*"¹³ olduğuna inanmıştır.¹³ Loudon'a göre, mezarlıklar insan yerleşkelerinden uzakta, yüksek ve havadar alanlarda kurulmalıdır. Mimari karaktere sahip duvar ve parmaklıklarla çevrilerken güvenli bir şekilde korunmalı, kolaylıkla ayırt edilebilecek belli bölümlere ayrılmalıdır. Biri ana, biri de ikincil olmak üzere iki girişe sahip olmalı; içinde bir şapel olacak ise kolaylıkla görülebilecek bir noktaya, merkezi bir konuma yerleştirilmelidir. Mezarlıktaki anıtlar mimari bir kaide üzerinde dik olarak yükselmelidir. Bitkisel peyzajın ana unsurunu, her dem yeşil olan ağaçlar, özellikle de hava dolaşımını ve güneşin kurutucu etkisini engellemeyen konik biçimli servi gibi ağaçlar teşkil etmelidir.¹⁴

John Claudius Loudon yazılarında, kafasındaki ideal mezarlık fikrinin arkasındaki en büyük ilham kaynaklarından birinin Osmanlı mezarlıkları olduğunu belirtir. Pera Mezarlığı'ndan¹⁵ bahseden Loudon, buranın ulu servilerle donatıldığını,

10 Halen faaliyetlerinin sürdürmekte olan bu şirket, Kensal Green Mezarlığı'nın imtiyaz sahibidir. (bk. Kensal, 2016.) 1842 yılında şirket tarafından mezarlık hakkında hazırlanan ve yıllara göre defin sayıları, defin kuralları ve mezar tiplerini içeren rapor için bk. The General Cemetery Company, 1842, 3-8.

11 Curl, 1975, 19-31.

12 Loudon, 1843.

13 "*The improvement of the moral sentiments and general taste of all classes.*"

14 Curl, 1983, 133-156.

15 19. yüzyılın sonuna dek varlığını sürdüren Tepebaşı'ndaki Müslüman mezarlığı Pera Mezarlığı olarak anılmıştır. Pera'da yaşayan yabancılar ve levantenler tarafından "*Petit Champs des Mort*" olarak da anılan mezarlık Tepebaşı'ndan Haliç'e inen eğimli arazi üzerinde yer almıştır. Servi ağaçlarıyla bir ormanı andıran Pera Mezarlığı, Peralılar için bir gezinti ve dinlenme yeri olarak kullanılmıştır. Halk mezartaşlarının arasındaki geniş arazide yürüşe çıkar, servi ağaçlarının

kamusal bir dinlenme ve gezinti alanı olarak kullanıldığını belirtmiştir. Ayrıca, Osmanlı mezarlıklarının genelde şehir merkezi dışında yüksek tepelere kurulduğu ve buralarda yoğunlukla anıt niteliğinde sarık formlu mezar taşları bulunduğu yönündeki gözlemlerini ekler. XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyıl başında, Romantik şairler tarafından oluşturulan mezarlık imajının, Loudon'un zihnindeki ideal mezarlık fikrini etkilediği izlenir. Dönem şairlerinden Samuel Taylor Coleridge¹⁶ eserlerinde, “büyük kentlerdeki çimsiz, kalabalık, gürültülü ve kirlili mezarlıklarını” “Türk mezarlıklarının dinginliği ve tenhaliği” ile karşılaştırmaktadır.¹⁷

Osmanlı mezarlıklarının Viktoryen mezarlıklar için bir ilham kaynağı olmasını sağlayan bir diğer faktör özellikle XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaret eden Britanyalılar'ın gözlemleridir. Ziyaretçilerin birçoğu Türk mezarlıklarının rekreasyon alanı olarak kullanılmasından çok etkilenmiş ve buraları panayır yerlerine benzetmiştir. Osmanlı mezarlıklarının tenha, sessiz ve melankolik atmosferine hayran kalan Britanyalı ziyaretçiler, buraların sayısız eskiz ve çizimini yapmıştır.¹⁸ Bu ziyaretçilerden biri olan İrlandalı Robert Walsh, Türkler'in mezarlıklara yaşam alanlarından daha çok önem verdiğini belirtmiştir. İstanbul'da, özellikle de Üsküdar ve Pera gibi manzaralı semtlerde uçsuz bucaksız mezarlıklar bulunduğunu ekleyen Walsh'a göre buralar servi ağaçlarıyla dolu ormanlara benzer. Ağaçlı yollarla belli bölümlere ayrılan Osmanlı mezarlıklarında bu arterler aynı zamanda kamusal caddeler olarak kullanılmaktadır. Yine Walsh'a göre Türkler, mezarlıklarına eşsiz bir güzellik katan servi kullanımını antik Yunan ve Romalılar'dan devralmıştır.¹⁹

Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı,²⁰ tam da bu dönemde Kırım Savaşı'nda (1853-1856) ölen Britanyalı askerler için kurulmuştur. Savaşın sona ermesinin ardından, 1867'den itibaren sivil Britanyalılar'ın da defnine açılan mezarlık, Haydarpaşa Askeri Hastanesi ile Marmara Denizi arasında kalan yamaçta geniş bir set üzerinde yer almaktadır. 30 dönümlük bir sahayı kaplayan mezarlık alanı kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda uzanan iki adet geniş toprak parçasından ve ortada bunları bağlayan gömsüz dar bir kısımdan oluşmaktadır. Mezarlık alanı, deniz tarafında demir parmaklıklar, kara tarafında

gölgesinde oturur ve Haliç manzarasını izlerdi. Doğulu yaşam tarzını yansıtan bu pitoresk görüntüler, birçok Batılı gezginin dikkatini çekmiş ve seyahatnamelerinde resmedilmiştir. (Durudoğan, 1993, 249-250.)

16 Yalnızlık arayışıyla ortaya çıkan doğa sevgisi, Romantik şair ve yazarları deniz aşırı seyahatlere, medeni dünyanın sınırlarına, özellikle de kırsal yerlere, ormanlara, dağlara ve deniz kenarlarına götürmüştür. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), *Lyrical Ballads* (1798) eseriyle İngiliz Romantik şairleri arasında önde gelen bir figür haline gelmiştir. Şiirleri düşsel ve büyümlü olarak tanımlanan Coleridge'in başlıca eseri “*The rime of ancient mariner*”dir (1798). (Claudon, 1994, 188-189, 213-214.)

17 Curl, 1983, 138, 150.

18 Schiffer, 1999, 205-209.

19 Walsh & Allom, 1838, 12-13, 23-25; Sağ, 2012, 23-31.

20 Mezarlığın genel tarihçesi ve kurgusu için bk. Sağ, 2016, 93-118.

ise duvarla çevrilidir. Kara tarafındaki duvarda kuzey yönüne bakan bir ana kapı ve güney yönüne bakan ikincil bir kapı daha bulunmaktadır. Mezarlık ana girişinde sağ tarafta mezarlık görevlilerinin evleri, sol tarafta ise mezarlığın simge yapısı olan Kırım Savaşı Anıtı yer almaktadır.²¹ Mezarlıkta yer alan taşların çoğu antik Yunan ve Roma, Rönesans, Gotik ve Kelt mimari üsluplarına öykünen yeniden canlandırmacı yaklaşımlarla, heykelsi formlarda tasarlanmıştır. Kırım Savaşı'nda hayatını kaybeden askerlerin gömülü olduğu mezarlığın kuzey bölümünde birkaç küçük anıt, kaidersiz yatay mezar taşları ve lahit şeklinde mezarlar ön plandadır. Heykelsi formda tasarlanmış mezar taşları ise çoğunlukla sivil Britanyalılar'a ait olup mezarlığın güney bölümünde yoğunlaşmıştır. Kuzey bölümden güney bölüme geçilirken Neo-klasik üslupta tasarlanmış tapınak formunda bir mozole ile karşılaşılır. Mezarlığın en büyük ölçekli mezar yapısı olan bu mozole, 1908'de ölen dönemin Britanya Büyükelçisi Nicholas O'Conor'a aittir. Barındırdığı farklı türde ağaçlar ve çim kaplı zemini ile bir parkı andıran mezarlığın peyzaj düzenlemesi, konumu, Kraliçe Viktorya tarafından diktirilen 28 metre boyundaki dört köşesi melek heykelleriyle çevrili bir kaide üzerine yerleştirilmiş obelisk formundaki Kırım Savaşı Anıtı ve mezar taşlarının tasarımı, dönemin Viktoryen mezarlıkları ile benzer bir kurgu sergiler.

Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'nı gösteren çizim ve fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla mezarlık Viktoryen karakterini özellikle XIX. yüzyılın son çeyreğinde, sivil Britanyalılara ait mezar taşlarının dikilmesi ile kazanmıştır.

Mezarlık alanı Sultan Abdülmecit tarafından Britanya'ya 1855 yılında verilmiş ve 1925'e dek alanın sorumluluk ve bakımı doğrudan Britanya Hükümeti'nde kalmıştır. 1925'ten sonra bu görev Britanya adına "İngiliz Milletler Topluluğu Savaş Mezarlıkları Komisyonu"²² tarafından sürdürülmüştür. Kırım Savaşı'nda Britanya ordusunda asker olan William Henry Lyne, mezarlığın savaştan sonraki ilk bakıcısıdır ve bu görevi 54 yıl boyunca sürdürmüştür. Ailesiyle birlikte mezarlığın bekçi evinde yaşayan Lyne'in mezarı yine bu evin önündedir.²³ Britanya Hükümeti tarafından görevlendirilen William Henry Lyne'in, mezarlığın Viktoryen karakterinin oluşması ve korunmasında önemli bir rolü olmalıdır.

Mezarlığa Viktoryen karakterini veren mimari eserlerin başında Kırım Savaşı Anıtı gelirken, geri kalanını mezarlığın güney bölümünde yoğunlaşmış olan mezar taşları oluşturmaktadır. İstanbul'da yaşamış Britanyalı komüniteye ait olan bu taşların çoğu XIX. yüzyılın son çeyreği ile XX. yüzyılın başında ölenlerin yakınları tarafından sipariş edilmişse de taşların imalat tarihleri kesin olarak bilinmemektedir. Hepsi birer heykel gibi işlenmiş olan bu taşlar yakından incelendiğinde kaidelerine kazınmış olan heykeltıraş ve heykel firmalarına ait damgalar bu taşların büyük bir çoğunluğunun Britanya'daki

21 Bahsedilen anıt yabancı kaynaklarda "Scutari Monument" (Üsküdar Anıtı) olarak adlandırılırken, yerli kaynaklarda Kırım Savaşı Anıtı ve Kraliçe Viktorya Anıtı isimleriyle tanıtılmıştır. Anıtla ilgili detaylı bilgi için bk. Sağ, 2014, 279-292.

22 Commonwealth War Graves Commission

23 Haskan, 2001, 663.

tanınmış atölyelerde imal edilip sipariş üzerine İstanbul'a getirildiğini göstermektedir.²⁴ Bunlar arasında *G. Maile and Son, L. J. Watts and Co., Arthur Taylor, R. Craggs and Son', Gaffin and Co., Buckley Cox, Sons and Co., Gleaves ve Alexander MacDonald* gibi firma ve heykel atölyeleri yer almaktadır. Bahsedilen bu firma ve atölyeler, özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısında Britanya'da faaliyet gösteren tanınmış heykeltıraşlara aittir.

R. Craggs and Son adlı firma mermer ticareti yapan mermer ustası ve heykeltıraş bir aile tarafından XIX. yüzyılda kurulmuş, "Newcastle upon Tyne, 123 Percy Street" adresli bir firmadır.²⁵ Ailenin en eski taş ustası Joseph Craggs (1759-1835) 1812'de Newcastle'da *Satley Grove* olarak anılan taş ocağı işçi evini inşa etmiştir.²⁶ *R. Craggs and Son* firmasını kuran kişi ise Joseph Craggs'ın torunu Robert Craggs (1822-1901) olup, kendisi de bir taş ustası ve taş ocağı işçisidir.²⁷

Haydarpaşa Mezarlığı'nda *R. Craggs and Son* damgasını taşıyan en eski ölüm tarihli mezar taşı 1872'de vefat eden William Armitage Thomson adına hazırlanmıştır. Taş, yüksek bir kaide üzerine yerleştirilmiş üzeri kumaşla örtülü bir *urne* formundadır. (Fot. 1) William Armitage Thomson'un babası John Remmer Thomson, İstanbul'un tanınmış yün ve tiftik tüccarlarından. John Remmer Thomson, John Seager ile birlikte *John Seager and Co.* firmasında çalışmıştır. Bu firma, Britanya ve İstanbul arasında taşımacılık yapan Cunard Gemicilik Şirketi'nin (*Cunard Shipping Company*) İstanbul'daki acentasıdır.²⁸ 1895 ve 1896'da arka arkaya ölen John Remmer Thomson ve karısı Clementina Graham da aynı mezara defnedilmiştir.

R. Craggs and Son daha sonra İstanbul'un önde gelen Levantenler'inden La Fontaine ailesinin üç ferdi için bir grup mezar taşı hazırlamıştır. Levant Kumpanyası'nın 1825'de tasfiye edilmesinin ardından La Fontaine ailesi, Giraud, Whittall ve Charnaud gibi ailelerle birlikte İzmir ve İstanbul'daki levanten ticaretine hakim olmuştur. Britanya Parlamentosu, La Fontaine ve benzer statüdeki bazı ailelere Fransa kökenli olmalarına rağmen vatandaşlık vererek Doğu Akdeniz'deki ticari kazançtan faydalanmayı amaçlamıştır.²⁹ Craggs'in bu aile için hazırladığı en eski ölüm tarihli mezar taşı, Edward La Fontaine'in 1880'de vefat eden eşi Mary La Fontaine için basamaklı bir kaide üzerine yerleştirilmiş dik bir Kelt haçı formunda tasarlanmıştır. (Fot. 2, 3) İkinci mezar taşı Edward La Fontaine'in 1884'te ölen ağabeyi Charles Constantine La Fontaine için basamaklı bir kaide üzerine yerleştirilmiş dik bir IHS Latin haçı formunda; üçüncü mezar taşı ise 1886'da

24 Taşa kazınan alamet-i farika niteliğindeki bu damgalar İngilizce'de *maker's mark* olarak adlandırılmaktadır.

25 Mappingsculpture, 2011h.

26 *Satley Koruluğu* anlamına gelmektedir. Satley, İngiltere'nin Durham kentinde bulunan bir yerleşkedir. (Craggs, 2019.)

27 Craggs, 2019.

28 The London Gazette, 13 Haziran 1871.

29 Tekeli, 1991, 130.

ölen Edward La Fontaine'in kendisi için yine basamaklı bir kaide üzerine yerleştirilmiş dik bir IHS Latin haçı formunda üretilmiştir. (Fot. 4) IHS, Hz. İsa'nın Yunanca isminin ilk üç harfidir: Iota, eta, sigma. Haç kollarının ucunun sivri bitmesi, Hz. İsa'nın ızdırabını sembolize ettiğinden bu haç tipine ızdırıp haçı (*agony cross*) da denmektedir.³⁰ İstanbul, Moda'da ikamet etmiş olan Edward La Fontaine, *Edward La Fontaine & Co.* firmasını kurarak Liverpool, İzmir, İstanbul arasında gemi yolculuğu organize eden Leyland Line Gemicilik Şirketi'nin İstanbul acentalığını yürütmüştür.^{31 32}



Fot. 1: Thomson Ailesi mezar taşı³²



Fot. 2: Mary La Fontaine mezar taşı

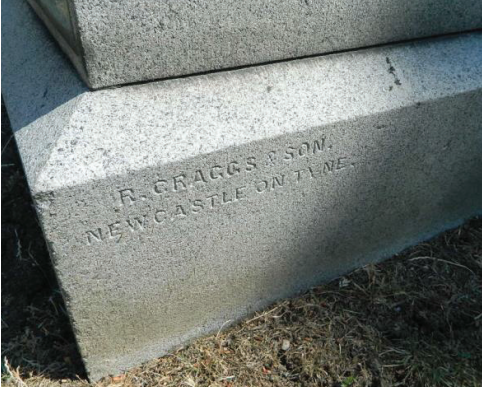
R. Craggs and Son firması daha sonra tüccar Julian Watson'ın 1889'da ölen oğlu William Watson için bir mezar taşı tasarlamıştır. Bu taş, basamaklı bir kaide üzerine yerleştirilmiş dik bir Kelt haçı formundadır. 1890'da ölen Walter M. Donaldson için ise yüksek bir kaide üzerine yerleştirilmiş üzeri kumaşla örtülü urne formunda bir mezar taşı üretmiştir. (Fot. 5) Walter M. Donaldson, Newcastle upon Tyne'den İstanbul'a römorkör ithal etmek üzere 1869'da Newcastle'dan gelerek İstanbul'a yerleşen bir tüccardır.³³ Mezarlıkta, *Craggs* tarafından hazırlanan son mezar taşı yine *Newcastle upon Tyneli* Cuthbert Ridley'in 1891'de ölen oğlu Henry Ridley için basamaklı kaide üzerinde dik Kelt haçı formundadır.

30 Billiongraves, 2019.

31 Neave, 1978, 145.

32 Makalede yer alan Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'na ait mezar taşı fotoğrafları 2013'te Mustafa Kaan Sağ tarafından çekilmiştir.

33 Tynetugs, 2010.



▲ **Fot. 3:** Mary La Fontaine mezar taşı kaidesindeki R. Craggs & Son New Castle on Tyne damgası



► **Fot. 4:**

Edward La Fontaine mezar taşı

Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'nda izi takip edilebilen bir diğer firma "London 63 Regent Street" adresli *Gaffin and Co.* firmasıdır. *Gaffin*ler aktif olarak 1890-1900 yılları arasında heykeltıraşlık, heykel temizleyiciliği ve anıt heykeltıraşlığı yapmış bir ailedir. *Gaffin and Co.* firması, Edward ve Thomas Gaffin tarafından XVIII. yy. sonu, XIX. yy. başında temelleri atılan daha önceki bir firmanın devamı niteliğindedir. Bu ilk firma Edward Gaffin (1780-1855) tarafından kurulmuş ve Swinford'ta doğan oğlu Thomas Gaffin (1819-1869) tarafından geliştirilmiştir.³⁴ Firma, mezartaşlarının yanı sıra Shrewsbury'deki *Boer Savaşı Anıtı* gibi tanınan anıtsal işler de yapmıştır.³⁵ (**Fot. 6**)

Haydarpaşa Mezarlığı'ndaki *Gaffin and Co.* damgalı ve en eski ölüm tarihli mezartaşı Alexander Van Millingen'in (1840-1915) 1892'de vefat eden eşi Antoinette Cora Welch Van Millingen için hazırlanmıştır. Alexander Van Millingen, Bizans mimarisi üzerine araştırmalarda bulunmuş, 1879-1915 yılları arasında da Robert Kolej'de tarih profesörü olarak görev almıştır. İstanbul'un tarihi hakkında özellikle de kent surları ve Bizans kiliselerine ilişkin kitaplar yayımlamıştır.³⁶ Antoinette Cora Welch Van Millingen'in mezartaşı mermer bir lahit formunda tasarlanmıştır. Üzerinde yine mermerden yatay bir latin haçı olan lahitin kaidesi granittir. Lahitin yan yüzeylerinde Antik Yunan mimari diline gönderme yapan bir meander bandı yer alırken üst yüzeyinde bitkisel süslemeler bulunmaktadır. (**Fot. 7, 8**)

34 Mappingsculpture, 2011e & 2011i.

35 Wyke & Cocks, 2004, 226.

36 Pears, 1906, 94, 370.



Fot. 5: Walter M. Donaldson mezar taşı



Fot. 6: Boer Savaş Anıtı, Shrewsbury, İngiltere (Elliot Brown)

Fot. 7:
Antoinette Cora Welch Van Millingen mezar taşı



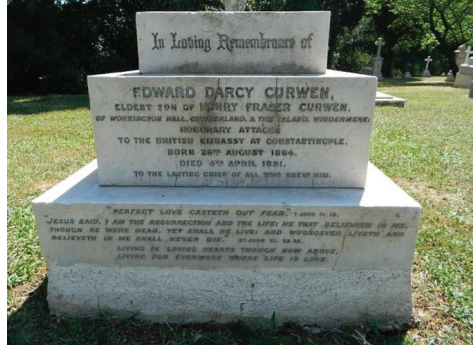
Fot. 8:
Welch Van Millingen mezar taşı kaidesindeki Gaffin Regent St. London damgası



Mezarlıkta *Gaffin and Co.* tarafından hazırlanan bir diğer mezar taşı, Kırım Kilisesi'nin ilk papazı ve *Broken Bits of Byzantium*'un yazarı Charles George Curtis için tasarlanmıştır. Bu mezar taşı da benzer şekilde üzerinde yatay bir latin haçı yer alan mermer bir lahit formundadır. Firma son olarak 1891'de ölen Edward Darcy Curwen için üç basamaklı bir kaide üzerine yerleştirilmiş bir melek heykeli hazırlamıştır. (Fot. 9) Edward Darcy Curwen, İstanbul Britanya Büyükelçiliği'nde fahri ataşelik yapan Henry Fraser Curwen'in oğludur. Melek heykeli bugün yerinde değildir. Eski bir fotoğrafta,³⁷ gerçekçi bir biçimde şekillendirilmiş olan yaklaşık bir metre boyundaki meleğin elinde çiçekten yapılmış bir taç tuttuğu, suratında ise yas tutan bir ifade olduğu görülmektedir.

Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'nda eseri bulunan bir diğer firma Londra merkezli *Cox and Buckley* firmasıdır. 1881-1900 seneleri arasında aktif olan firma, anıt heykeltıraşlığı, metal sanative ahşap oymacılığı alanlarında tanınmaktadır. 1880'de *Cox and Son* ve *Buckley and Co* firmalarının birleşmesinden ortaya çıkmıştır. *Cox and Buckley*, 1889'da ölen İzmir'de ticaretle uğraşan bir Levanten ailenin kızı Sophia D'Alessio için kademeli bir kaideye sahip üzerine gül dolanmış Latin haçı formunda dikey bir mezar taşı hazırlamıştır. (Fot. 10, 11)

İngiltere Kilisesi Hristiyanlığı Yayma Cemiyeti'nin (*Church of England, Society for Promoting Christian Knowledge*) 1885'e ait resmi yıllığında çıkan bir reklam, firmanın ürettiği ürünleri listelemektedir:



Fot. 9: E. Darcy Curwen'in mezar taşı kaidesi



Fot. 10: Sophia D'Alessio mezar taşı



Fot. 11: D'Alessio mezar taşı kadiesindeki *Cox Buckley London* damgası

37 Salut de constantinople kartpostalları, 683, "Cimetiere anglais a Scutari".

“Cox and Sons Buckley and Co. başvuru halinde kilise mobilyası, aydınlatması ve dekorasyonu üzerine hazırlamış olduğu resimli kataloğu ücretsiz postalamaktadır. Katalogda koro ve cemaat yerini bölen paneller, vaftiz kurnası, kurna üst örtüsü, altar masası arkası perdesi, altar masası, taş ve ahşaptan ambon, renkli cam, duvar dekorasyonları, altın ve gümüş kadehler, komünyon tabağı, baharatlık şişe ve kese setleri, cemaat tepsi, halılar, oturma birimleri, tabureler, ayın sıraları, giyinme odası mobilyaları, koro sıraları ve sandalyeleri, korkuluklar, ahşap ve pirinçten kürsüler, aydınlatma araçları, kapı menteşeleri, şamdan ve elişî süsleri, altar haçları, altar kumaşları, Şam işi ipek kumaşlar, vazolar, duvar kilimleri ve kumaşları, danteller, püsküllü saçaklar, keten bezler, şallar ve zekat keselerine ait yeni ve güzel tasarımlar yer almaktadır.”³⁸

Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı’nda işi olan bir diğer firma, kilise mobilyacısı ve heykeltıraş olarak tanınan *G. Maile and Son*’dur. “London 365-367 Euston Road” adresinde 1930-40 seneleri arasında en aktif dönemini yaşamıştır.³⁹ Firmanın adını aldığı George Maile, 1850’lerde taş ustası, mermer ustası ve heykeltıraş olarak ‘London 5 Keppel Row New Road’ adresinde hizmet vermiştir.⁴⁰ 1920’lerde yayınlamış olduğu *Güzel Kilise Mezarlığı Anıtları (Beautiful Churchyard Memorials)* adlı katalogda firmanın 1785 yılında kurulduğu belirtilmektedir. (Şek. 1) Bahsedilen katalogda üç basamaklı kaide üzerinde latin haçı⁴¹, doğal kaya görünümlü kaide üzerinde Kelt haçı, bir adet de doğal kaya görünümlü kaide üzerinde bir çeşit Kelt haçı olan St. Columb haçı tanıtılmıştır. Tanıtılan mezar taşları Viktoryen mezarlık dokusu içerisinde resmedilmiştir. Arka planlarında ise birer gotik kilise yer almaktadır. *G. Maile and Son* firması 1913’te vefat eden tıp doktoru John Patterson, 1886’da vefat eden eşi Mary Jane Patterson ve 1879’da vefat eden kızları Mary Esma Patterson için Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı’nda üç kademeli bir kaide üzerine yerleştirilmiş latin haçı formunda bir mezar taşı hazırlamıştır. John D. Patterson, Osmanlı’nın dünyadaki tek krom ihracatçısı olduğu XIX. yüzyıl ortalarında Dağardı ve Fethiye’de krom madenleri işletmiştir.⁴²

Aberdeen ve Londra merkezli *Alex MacDonald & Co.* isimli firma ise 1884’te Büyükada’da (Prinkipo) vefat eden Glasgow’lu James Watson Cathedral ve 1887’de Bebek’te vefat eden eşi Jane Cathedral için obelisk şeklinde bir mezar taşı hazırlamıştır. Firma 1890’lardan itibaren “121 Constitution Street Aberdeen” adresindeki atölyesinde taş yontma işinde,⁴³ Londra’da ise 1890-1900 arasında “373 Euston Road” adresinde *Alex*

38 Mappingsculpture, 2011d.

39 Mappingsculpture, 2011g.

40 Mappingsculpture, 2011f.

41 Üç basamaklı kaide üzerinde latin haçına “kalvari haçı” (*calvary cross*) denmektedir ve Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesini temsil etmektedir. Üç basamak aynı zamanda kutsal üçlemeyi sembolize etmektedir. (Billiongraves, 2019.)

42 Tekeli, 1991, 125-141.

43 Mappingsculpture, 2011a.

Macdonald and Co. Lim. ismiyle anıt heykeltıraşlığı işinde hizmet vermiştir.⁴⁴

Arthur Taylor isimli bir diğer firma, "Jute Street Aberdeen" adresinde 1890-1940 arasında taş yontucu olarak çok sayıda heykel hazırlamıştır.⁴⁵ Arthur Taylor'un granit atölyesinin baş ustası James Philip, Liverpool'daki *Titanic Anıtı*'nı, *Inverurie Savaş Anıtı*'nı

ve Edward VII'nin Aberdeen'deki heykelini bu atölyede üretmiştir. 1897'de Taylors atölyesi ülkede ilk defa bu şekilde kullanılan iki adet mekanik pnömatik çekiç kullanmaya başlamış, 1900'de bunları Aberdeen Mekanik Cemiyeti'ne sunmuştur.⁴⁶ Arthur Taylor, Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'nda Niven ailesi için üstünde üzeri kumaşla örtülü kırık bir sütun yer alan lahit formunda bir mezar taşı hazırlamıştır. Lahit, kademeli bir kaide üzerinde tapınak formunda tasarlanmıştır. Lahitin dört yüzünde bitkisel bezemeler yer almaktadır. Bahsedilen mezarda Alexander Niven'in 1900'de ölen eşi Marie Louise Zoller, 1892'de ölen oğlu David Douglas Niven, 1885'te ölen diğer eşi Frances Harvey ve 1877'de ölen kızı ve aynı zamanda Britanya'nın o dönemki Ankara Konsolos Yardımcısı Cavin Cathedral'in eşi olan Elizabeth Ann yatmaktadır.

Colchester Castleworks merkezli *Watts* firması 1880'de ölen Kaptan (Captain/Commodore) Manthorp Bey için Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'nda üzerinde yatay bir Kelt haçı yer alan tabut formunda bir mezar taşı hazırlamıştır. Manthorp Bey 1878'de Osmanlı donanmasında komutan olarak görev almıştır.⁴⁷ *Watts* firması günümüzde halen L. J. Watts ismiyle anıtsal taş ustalığı alanında hizmet vermektedir.⁴⁸

Son olarak 'Greenwich London' merkezli *Gleaves* firması, İstanbul'da yaklaşık 50 yıl boyunca tüccar ve bankacı olarak çalışan ve 1874'te Kandilli'de ölen Essex'li Charles Simpson Hanson (John Hanson'un oğlu) için altı kaideli obelisk formunda bir



Şek. 1. G. Maile and Son Ltd. mezarlık anıtları katalogu "Beautiful Churchyard Memorials" (Graveyarddetective, 2012).

44 Mappingsculpture, 2011b.

45 Mappingsculpture, 2011c.

46 Aberdeen, 2010.

47 The Evening Post (New Zealand), 6 Temmuz 1878; Lewiston Saturday Journal, 7 Mayıs 1878.

48 Watts, 2019.

mezar taşı hazırlamıştır. Bu obelisk, mezarlıktaki en yüksek obelisk ve mezar taşıdır. (Fot. 12, 13)

Ayrıca bahsedilen mezar taşlarının arasında yerli ustaların işlerine de rastlanmaktadır. *Antonios Zirimis, L. Lypitis, Poirson, F. Caruana-Spagnola* ve *Marco Pounghi* şeklinde imza atan bu ustalar eserlerini Britanyalı heykeltıraşlarla aynı dönemde üretmişlerdir.

Antonios Zirimis, Tophane'deki topçu birliğinde albay olan ve 1884'te ölen Thomas James Stevenson için dört köşesinde akroterler ve üzerinde çelenkler bulunan lahit formunda dik bir mezar taşı hazırlamıştır. Aynı sene ölen Frederick Heald için ise üzerinde çelenkler yer alan ve bir örtüyle örtülmüş obelisk ve kaideden oluşan bir mezar taşı tasarlamıştır. Aynı mezarda Frederick Heald'in 1915'te vefat eden oğlu Reginald Francis de yatmaktadır. *Zirimis*, Arthur Herbert Cumberbatch'in 1888'de ölen eşi Olga Anna Theresa için bir de haç formunda dik bir mezar taşı üretmiştir. Arthur Herbert Cumberbatch, Charles Simpson Hanson'ın damadı ve başkonsolosluk sekreteri⁴⁹ Robert William Cumberbatch'in oğludur.⁵⁰ Mezar taşlarının üzerinde *Zirimis*'in atölye adresi *Koule* ya da *La Tour de Galata* (Galata Kulesi) olarak belirtilmiştir. (Fot. 14)

L. Lypitis, İstanbul'un tanınmış diplomatlarından 1906'da



Fot. 12: Charles Simpson Hanson mezar taşı



Fot. 13: Hanson mezar taşı kaidesinde *Gleaves* firmasının fangası

49 Levantineheritage, 2011.

50 Cumberbatch, 2011.



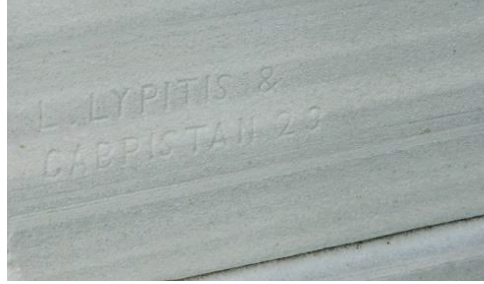
Fot. 14: Olga Anna Theresa mezar taşı kaidesinde *Ant. Zirimi La Tour de Galata* damgası

ölen Sir Alfred Sandison için gotik ve antik Yunan öğeleri barındıran tapınak girişi formunda eklektik bir mezar taşı hazırlamıştır. (Fot. 15) İskoç bir babanın oğlu olan Sandison, Osmanlı topraklarında doğmuş ve genellikle Türkler arasında yaşayarak İngilizce'nin yanı sıra Türkçe de konuşmuştur. Britanya Konsolosluk Servisi'ne 1859'da girmiş, 1860'da Büyükelçilik tercümanı olmuş, 1894'te emekli olmuştur.⁵¹ Taşın üzerinde, *Lypitis*'in atölyesinin "Cabpistan 23"te olduğu yazılıdır. (Fot. 16)



◀ **Fot. 15:** Alfred Sandison mezar taşı

▼ **Fot. 16:** Sandison mezar taşında *L. Lypitis & Cabpistan 23* damgası



"Rue Pancaldi 9" adresinde atölyesi bulunan *Poirson*, 1863'te ölen Mary Edwards için altı kaideli dik levha formunda bir mezar taşı hazırlamıştır. (Fot. 17) 1870'te ölen Middlesex doğumlu Marcia Matilda Laughton için ise kaya üzerinde ahşap kütük görünümlü haç formunda bir mezar taşı hazırlayan *Poirson* (Fot. 18) son olarak 1871'de ölen Caroline Charnaud için üzerinde kırma bir çatı bulunan sivri kemerli

51 The Evening Post (New Zealand), 2 Mart 1907; Pears, 1906, 138-139.

gotik pencere formunda dik bir mezar taşı hazırlamıştır. (Fot. 19) Caroline Charnaud, J. H. Charnaud'un karısıdır. Charnaud ailesi, Levant Kumpanyası'nın 1825'de tasfiye edilmesinin ardından La Fontaine, Whittall ve Giraud aileleri ile birlikte İzmir ticaretine hakim olmuştur. 1860'larda İzmir dış ticaretinin yarısından fazlası bu ve benzeri İngiliz ailelerin elindedir.⁵²



Fot. 17: Mary Edwards mezar taşı



Fot. 18: Marcia Matilda Laughton mezar taşı



Fot. 19: Caroline Charnaud mezar taşı

F. Caruana and Spagnola, 1872'de ölen Jane Walsh ve kardeşi 1877'de ölen Georgina Walsh için üzerinde yatay bir latin haçı yer alan lahit şeklinde bir mezar taşı hazırlamıştır. (Fot. 20, 21) Jane ve Georgina Walsh, Binbaşı (Major) Thomas Walsh'ın kızlarıdır.⁵³

52 Tekeli, 1991, 125-141.

53 Taşlarının üzerinde şöyle yazmaktadır: "For more than 23 years Miss Walsh, aided by her sister, conducted with sound discretion, unwearied zeal and distinguished success an institution opened under the protection of Sir Stafford Canning, British Ambassador at the time, and subsequently established by the magnificence of HIM Sultan Abdul Medjid. The great object for which she sacrificed her ease and native home was to offer means of liberal education to young girls without distinction to race, creed or rank. Her recompense in dying was the firm belief that the blessing of God which has so far aided the noble work would continue to rest on its progress and ensure its invaluable results." (*Bayan Walsh, 23 seneyi aşkın bir süre boyunca kardeşinin yardımıyla sağlam bir sağduyu, yorulmak bilmez bir azim ve belirgin bir başarıyla bir enstitü yürütmüştür. Bu enstitü dönemin Britanya Büyükelçisi Sir Stratford Canning'in korumasında ve Sultan Abdülmecit'in azametinde açılmıştır. Uğruna refahını ve memleketindeki evini feda eden Walsh'un amacı genç kızlara ırk, inanç ve sınıf farkı olmaksızın liberal eğitim vermek olmuştur. Ölürlen acısını unutturan tek şey Tanrı'nın başından beri bu yüce işte yanlarında olduğuna ve enstitü işlerinin devam ederek paha biçilmez sonuçlar vermeye devam edeceğine dair duyduğu sağlam inancı olmuştur.*)



◀ Fot. 20: Jane ve Georgina Walsh'un mezar taşı



▶ Fot. 21:
Walsh mezar taşında
F. Caruana & Spagnola damgası

F. Caruana and Spagnola, Charles Vinicombe'un 1878'de ölen eşi Agnes Fortune için altı kaideli üzerinde IHS yazan latin haçı formunda dik bir mezar taşı hazırlamıştır. Albay (Colonel) Vinicombe Paşa olarak bilinen Charles Vinicombe Osmanlı topçular birliğinde görev almıştır.⁵⁴ Aynı ikili 1881'de ölen Edith Helene Edwards için ise kaideli dik bir mezar taşı hazırlamıştır. Kaidenin üzerindeki kısım yok olmuştur. Son olarak *F. Caruana*, Benjamin Whitehouse'un 1880'de ölen eşi Isabella Whitehouse için kademeli bir kaideye sahip dik taş levha formunda bir mezar taşı hazırlamıştır. Üzerinde bir defne tacı yer alan taşın üstü yarım daire kemer formundadır (Fot. 22).

Marco Pounghi adlı bir başka taş ustası, 1924'te ölen Elizabeth Louisa Wills için kırma çatılı bir kaide üzerine oturan haç formunda bir mezar taşı hazırlamıştır. Damgasında yer alan *Sichane Carakol* ibaresinden sanatçının atölyesinin Şişhane'de olduğu anlaşılmaktadır.

Mezarlıkta bir adet de İtalyan sanatçının yapıtı yer almaktadır. *Carraralı Girolamo Fiaschi*, 1878'te vefat eden Julius M. van Millingen'in mezar taşını hazırlamıştır. (Fot. 23) Mezar Neo-Rönesans üslubunda bir sütun ve altında bulunan kademeli kaideden oluşmaktadır. Millingen, Sultan II. Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat ve II. Abdülhamit dönemlerinde saray hekimi olarak görev almıştır.⁵⁵

54 The London Gazette, 14 Ekim 1887.

55 Millingen ayrıca ünlü Britanyalı şair Lord Byron'ın son hastalık döneminde de kendisiyle ilgilenmiştir. (Pears, 1906, 94.)



Fot. 22: Isabella Whitehouse'un mezar taşı

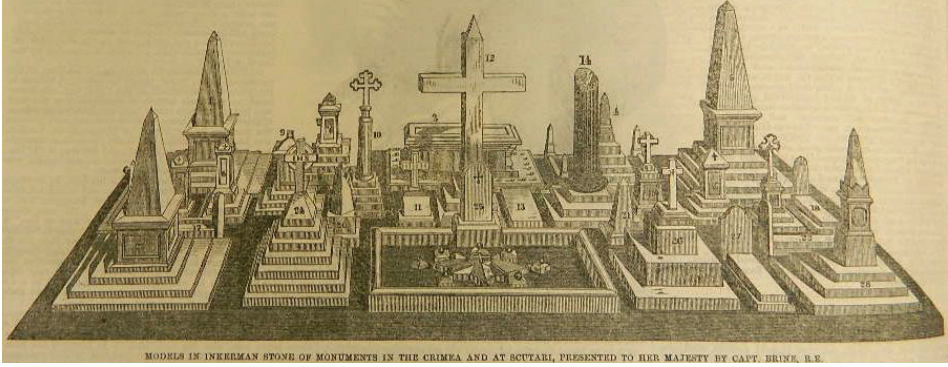


Fot. 23: Julius M. Van Millingen'in mezar taşı

Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'nın kurulduğu ilk yıllarda Kırım Savaşı'nda ölen bazı Britanyalı askerleri anmak için mezarlığın kuzey bölümüne, sözü edilen mezar taşlarının boyutlarında ve benzer formlarda üç adet anıt dikilmiştir. Bu anıtlar ile ilgili 6 Kasım 1858 tarihli *London Illustrated News* gazetesinde çıkan "British Crimean Monuments" başlıklı habere göre, Kraliyet Mühendisi Kaptan Brine, İnkerman'da (Kırım) bir kısmı Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'na bir kısmı Kırım'da dikilecek bazı anıtların taş modellerini hazırlamıştır. (Şek. 2) Kraliçe Viktorya'ya da sunulan bu modellerin toplu çiziminde 10, 14 ve 27 numaralı⁵⁶ olanlar, mezarlıkta yer alanlardır. İlki,

56 10. (Scutari): Lieut. William Meredyth Somerville, Died at Scutari, 3rd Sept, 1855, aged 20. His illness was contracted in the trenches before Sebastopol. 14. (Scutari): (Front, top) Major Lv. Lettgaw, Capt. A. Hacke, Dr. F. Keitel, Lieut P. Gobel, Ensign F. Ztschka, Sergeant E. Flemming, Jager Gaensler, C. Gesterding, A. Ludwig, G. Spielker, G. Koch, A. Hesse, F. Eggert, W. Freese, C. Engel, G. Feyrohr, H. Köhler, C. Stobbey, W. Knuth, H. Pohmoller, H. Meyer (Bottom) F. Koch, W. Mühlberg, H. Vaukath, L. Raetzer, H. Bartels, C. Rühlich, F. Warckenthin, F. Gollin, G. Heilmann, L. Burckhardt, W. Niemack, A. Grindler. Diet at Scutari 1855 (Rear) – Erected to the memory of the comrades of the 1st Jaeger Corps, British German Legion, who died since their disembarkation from England 27. (Scutari): (Front) William Frederick Viscount Chewton. (Back, a coronet) Sacred to the memory of William Frederick Viscount Chewton, eldest son of the Earl Waldegrave, Captain, Scots Fusilier Guards, who died at Scutari, the 8th of Oct, 1854, aged 38, of wounds received in action whilst gallantly leading on his men at the

basamaklı bir kaide üzerinde dik bir düğme haçı,⁵⁷ ikincisi basamaklı bir kaide üzerinde kırık bir sütun, üçüncüsü ise dik bir taş levha ile sonlanan basit bir lahittir. Bu anıtların, dönemin Viktoryen mezarlık kurgusu içinde şekillendiği ve mezarlığın güney bölümüne daha sonradan dikilecek olan sivil mezar taşlarına benzediği görülmektedir.



Şek. 2: 10, 14, 27 numaralı anıtlar Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı
(London Illustrated News, 6 Kasım 1858).

Sonuç

Benzer Viktoryen mezarlıkları ile karşılaştırıldığında Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'nın, dönemi için çağdaş bir şekilde kurgulandığı anlaşılmaktadır. Mezarlıkta yer alan mezar taşları biçimsel açıdan çoğunlukla mimari bir kaide üzerinde dik olarak yükselen obelisk, sütun, kumaşla örtülü urne, haç, melek ve kırma ya da eğrisel çatılı levha formunda tiplerden oluşurken; yer yer yatay uzanan lahit ya da tabut formunda tiplere de rastlanmaktadır. Osmanlı mezarlıklarının Viktoryen mezarlıklar üzerindeki etkisi belirtilmekle beraber, bir Viktoryen mezarlık olan Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı'nın -özellikle XIX. yüzyıl gibi Osmanlı mimarisinin Avrupa mimarisine öykündüğü bir dönemde- Osmanlı'da *anıt* kavramına, geç dönem Osmanlı mezarlıkları ve mezar taşı tasarımına yenilikçi etkileri olduğu açıktır. Bu etkiler ilk olarak mezarlıktaki yerli ustaların işlerinde ve kullandıkları damgalarda kendisini göstermektedir. Bunun yanı sıra aynı dönemde kurulan Osmanlı mezarlıklarında Viktoryen mezar taşlarını andıran ve Osmanlı mezar taşı geleneğinin dışına çıkan mezar taşları tasarlanmaya başlamıştır. Bunların ilk

memorable Battle of the Alma, 20th Sept 1854, this tablet is erected by his sorrowing widow. London Illustrated News, 6 Kasım 1858.

57 *Botonee cross* olarak adlandırılan “düğme haçı”nın kolları ucundaki üç düğme kutsal üçlemeyi sembolize etmektedir. (Billiongraves, 2019.)

ve başlıca örneklerinden biri Kılıç Ali Paşa Camii haziresinde yer alan Kaptan-ı Derya Ateş Mehmed Salih Paşa'nın 1866 senesine ait yelken formundaki mermer lahitidir. Ateş Mehmed Salih Paşa, Kırım Savaşı sırasında Osmanlı donanmasının en büyük kalyonu olan Mahmudiye'nin de süvari kaptanı olarak görev yapmış ve daha sonra İngiltere'ye gönderilmiştir. Kırılmış kalyon direği ve parçalanmış yelken tasvirli mezar taşı, Osmanlı mezar taşı geleneğinde figüratif heykelciliğin başlangıcı olarak kabul edilmektedir ve bu tasarımın doğrudan Fransa'dan ihraç edildiği de ileri sürülmektedir.⁵⁸ Figüratif heykelciliğin Osmanlı mezarlarında XIX. yüzyılın son çeyreğinde yaygınlaşmaya başladığı düşünüldüğünde, Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı ve barındırdığı Viktoryen anıt ve mezar taşlarının Salih Paşa mezarı ve benzeri örnekler için bir ilham kaynağı teşkil etmiş olabileceği söylenebilir.

58 Eldem, 2005, 218.

KAYNAKÇA

- Aberdeen. (2010). http://www.aberdeencity.gov.uk/web/files/LocalHistory/sculpture_trail_leaflet.pdf, Erişim tarihi: 04.07.2013.
- Billiongraves. (2019). *Understanding Cemetery Crosses*: <https://blog.billiongraves.com/understanding-cemetery-crosses/>. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Clark, K. (1983). *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*. Londra: John Murray.
- Claudon, F. (1994). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Coward, B. ve Gaunt, P. (2017). *The Stuart Age England, 1603-1714*. Londra: Routledge.
- Craggs. (2019). *Craggs.info*: www.craggs.info. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Cumberbatch. (2011). *Cumberbatch, anyone, anywhere, anytime*: www.cumberbatch.org, Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Curl, J. S. (1975). The Architecture and Planning of the Nineteenth-Century Cemetery. *Garden History* (3), 13-41.
- Curl, J. S. (1983). John Claudius Loudon and The Garden Cemetery Movement, *Garden History* 11, 133-156.
- Durudoğan, S. (1993). Tepebaşı Bahçesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 7, 249-250), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Eldem, E. (2005). İstanbul'da Ölüm, Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve *Ritüelleri*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Elmes, J.(1852). *Sir Christopher Wren and his time*. Londra.
- Germann, Georg (1972). *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*. Londra: Lund Humphries.
- Graveyarddetective. (2012). *Art of Maile and Son*: <http://graveyarddetective.blogspot.com/2012/01/art-of-maile-and-son.html>. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Haskan, M. M. (2001). *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar* (C. 2). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Kensal. (2016). *Kensal Green Cemetery History*: <https://www.kensalgreencemetery.com/history2/>. Erişim Tarihi: 01.12.2019.

- Levantineheritage. (2011). *Ancestors of Charles Anthnoy Wratlaw*: <http://www.levantineheritage.com/pdf/CAWratlaw.pdf>. Erişim: 01.12.2019.
- Lewiston Saturday Journal, 7 Mayıs 1878.
- London Illustrated News, 6 Kasım 1858.
- Loudon, J. C. (1843). *On the laying out, planting and the managing of cemeteries and on the improvement of Churchyards*. Londra.
- Mappingsculpture. (2011a). *Alex. Macdonald & Co (A'deen)*: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib6_1248867512. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Mappingsculpture. (2011b). *Alex Macdonald and Co. Lim.*: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib1_1271959221. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Mappingsculpture. (2011c). *Arthur Taylor*: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib6_1248972238. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Mappingsculpture. (2011d). *Buckley, Cox, Sons & Co.*: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib6_1216216574. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Mappingsculpture. (2011e). *Gaffin and Co.*: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib1_1271840803. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Mappingsculpture. (2011f). *George Maile*: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib1_1229812967. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Mappingsculpture. (2011g). *G. Maile and Son Ltd*: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib1_1239055318. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Mappingsculpture. (2011h). *R. Craggs & Son*: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib5_1236961112. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Mappingsculpture. (2011i). *Thomas Gaffin*: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib1_1227867331. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Moffett M., Fazio M. W. ve Wodehouse L. (2003)., *A World History of Architecture*. Londra: Laurence King Publishing.
- Neave, L. D. (1978). *Eski İstanbul'da Hayat*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser

- Pears, E. (1906). *Forty Years in Constantinople, The Recollections of Sir Edwin Pears, 1873-1915*, New York: D. Appleton.
- Rogers N. (1998). *Crowds, Culture, and Politics in Georgian Britain*. Oxford: Clarendon Press.
- Rutherford, S. (2008). *The Victorian Cemetery*. Oxford: Shire Publications.
- Sağ M. K. (2012). İrlandalı Seyyah Robert Walsh'un Geç Dönem Osmanlı Mimarlığına Dair Gözlemleri, *Sanat Tarihi Defterleri 15*. İstanbul: Ege Yayınları.
- Sağ, M. K. (2014). The Scutari Monument in Istanbul: The Introduction of Victorian Monumental Language to Ottoman Society, *Sculpture Journal (23/3)*, 279-292.
- Sağ, M. K. (2016). Haydarpaşa İngiliz Mezarlığı, *Geç Osmanlı Döneminde Sanat Mimarlık ve Kültür Karşılaşmaları*, ed. Gözde Çelik. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 93-118.
- Salut de constantinople kartpostalları, 683, 'Cimetiere anglais a Scutari'.
- Schiffer, R. (1999). *Oriental Panorama: British Travellers in 19th Century Turkey*. Amsterdam: Rodopi.
- Tekeli, İ. (1991). Ege Bölgesi'nde Yerleşme Sisteminin 19. Yüzyıldaki Dönüşümü. *Üç İzmir*. İstanbul: YKY, 125-141.
- The General Cemetery Company (1842), *Annual Report 9th June 1842*. Londra: C&E Layton.
- The Evening Post (New Zealand), 6 Temmuz 1878.
- The Evening Post (New Zealand), 2 Mart 1907.
- The London Gazette, 13 Haziran 1871.
- The London Gazette, 14 Ekim 1887.
- Tynetugs. (2010). *Tyne Tugs and Tug Builders*: www.tynetugs.co.uk/charlesxii1869.html. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Walsh, R. ve Allom, T. (1838). *Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor*. Londra: The Caxton Press).
- Watts. (2019). *L. J. Watts Memorial Stone Masons*: www.ljwatts.co.uk. Erişim tarihi: 01.12.2019.
- Wyke, T. ve Cocks, H. (2004). *Public Sculpture of Great Britain*. Liverpool: Liverpool University Press.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

GEÇ ORTA ÇAĞ'DA FRANSİSKEN VE DOMİNİKEN MİMARİSİ



THE ARCHITECTURE OF THE MENDICANT ORDERS IN THE LATE MIDDLE AGES

Duygu ŞAHİN*

Öz

Dilenci tarikatlar, Geç Orta Çağ İtalya ve Fransa'sında ticaret ve kentlerin canlanması, manastır cemaatlerinde reform ve kutsallık anlayışının değişmesi sonucu ortaya çıktı. Bu çalışmanın amacı Fransiskan ve Dominikenler'in özgün mimari anlayışlarını ve bunun İtalyan komünleri ile Gotik mimari üzerindeki etkilerini incelemektir. Dilenci tarikatlar, Sistersiyen yönetmeliği ile Sistersiyen mimarisini benimsediler. Üst örtüsü ahşap kirişli nef sistemini çapraz tonozlu, düz biten koro yeri ile ana altın yanında şapellerle tamamladılar. 13. yüzyılın sonundan itibaren diğer kiliseler de bu yapı tipini benimseyince dilenci tarikatlar Gotik mimarinin Batı'da homojen bir görünüm sunmasını sağladı. İtalya'daki tüccar ve bankerler mezar şapellerinin hamiliğini üstlendiklerinde komünün katedraline rakip kült mekanlar oluştu. Cemaat rahipleri tepki olarak kendi kiliselerinde de uygun gömü alanları yarattılar. Anıtsal dilenci kiliseleri, içinde buldukları kentsel mekanı da dönüştürdü. *Biraderler* kiliselerin çevresindeki arazileri çeşitli ihtiyaçlarını gidermek için satın aldılar. Bu kiliselere açılan sokaklar genişletilip meydanlar inşa edildi. Fransiskan ve Dominiken vaizler buralara kürsüler koyup vaaz vererek geleneksel Hristiyan ritüel mekanlarını değiştirdiler.

Anahtar Kelimeler: Dilenci tarikatlar, Fransiskan, Dominiken, Gotik mimari, Geç Orta Çağ

Abstract

The object of this paper is to study the development of the distinctive architecture of the mendicant orders which had been rose due to the revival of trade and cities, the reform in monastic communities and changing notion of sanctity, and its reflections on Gothic art and Italian communes in the Late Middle Ages. Early on the mendicant orders adopted Cistercian regulation and architectural vision. Then they used a binary system where the nave with a wooden beam combine with a cross-vaulted, flat-ended choir and chapels alongside the main altar. Thus, the stone vaulted-ceiling restriction in regulations of the mendicant orders ended up with a church model in which the edifice separated into two different spaces and characters: A spacious and undivided nave for crowds and a luminous, vaulted choir place for brothers. Beginning from the end of the 13th century, other religious orders adopted this system as well and the brothers made Gothic architecture bring forward

* Dr. Öğretim Görevlisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.
ORCID ID: 0000-0002-3294-4124 ♦ E-mail: duygu.sahin@msgsu.edu.tr

a quasi-homogeneous outlook throughout the Western Europe. Rival cult sites arose against to the cathedral in regard of the private chapel patronage by merchants and bankers in Italian communes, and secular clergy created suitable burial places inside their churches in response, resulting a religious mobility inside the city. The monumental mendicant churches transformed urban spaces as well. The brothers purchased the lands around the edifices to meet their various needs. The streets opening to these buildings were expanded and piazzas were built. Thus Franciscan and Dominican preachers changed traditional Christian ritual places by installing pulpits on these squares.

Keywords: *Mendicant orders, Franciscan, Dominican, Gothic architecture, medieval*

Dilenci Tarikatların Doğuşu ve Yoksulluk İdeali

Avrupa’da dilenci tarikatların¹ ortaya çıkışı, Batı Kilisesi’nin 12. yüzyılda yaşadığı ruhani bunalımla ilişkilidir. 11. yüzyılda uluslararası ticaret ve kentsel yaşam canlanmış, ilk Orta Çağ komünleri belirlemeye başlamıştı. Hıristiyan yaşamının doğası ile seküler kültürün dini ihtiyaçları birbiriyle çatışıyordu: Komün yönetimini elinde tutan yeni kent soylu sınıf, seküler ruhban sınıfının² eğitimdeki ve ahlaki konulardaki eksikliklerinin farkındaydı. Kilise de yeni toplumun ticari kâr elde etme ve piyasanın güçlerini kabul etme gibi yeni değerlerinden rahatsızdı. Bu yüzden geleneksel manastır cemaatlerinde bir dizi reforma gidildi. Karizmatik liderler etrafında, gönüllü yoksulluk ve çilecilğe dayalı münzevi yaşantısı süren keşişler toplandı. Ama bu reform hareketleri uzun ömürlü olmadı ve geniş kitlelere ulaşmadı.

12. yüzyıla gelindiğinde Hıristiyan yaşantısının seküler dünyayla ilişki içinde olabileceği görüşü yükselişe geçti. Kilise’nin erken dönemine ve havarilerin yaşantısına ilgi artmış, kutsallık anlayışı değişmişti. Bunun sonucunda erişilmez bir tanrı yerine, görünmez Tanrı’nın görünür imgesi İsa’yı taklit etme fikri önem kazanarak özellikle sivillerde etkili oldu.³ 11. yüzyılın dünyadan tamamen el etek çekmiş münzevilerine karşılık 12. yüzyılın gezgin vaizlerinden oluşan reform hareketi, sivil tövbekar kardeşliklerin⁴ ve dilenci tarikatların -Fransiskanlar’ın ve Dominikenler’in- doğuşunu hazırladı.

1 İtalyanca *mendicanti*. Latince *ordo mendicans*. İsa ve havarilerine özgü yoksulluğu benimsemiş, kentsel alanlarda dilenerek dolaşıp vaaz veren gezgin tarikatlar için kullanılan terim Türkçeye bu şekilde çevrildi. Fransiskanlar ve Dominikenler ilk dilenci tarikatlardır.

2 Seküler teriminin TDK’daki karşılığı “Laik yaşama ait, dinden bağımsız olan”. Ama bu terim Oxford Dictionary’ye göre *secular clergy* olarak kullanıldığında “belli bir tarikata ya da manastıra bağlı olmayan diyakoz ve rahiplerin oluşturduğu ruhban sınıfı” anlamına geliyor. Bu çalışmada “seküler ruhban sınıfı” ile diyakozlar, cemaat rahipleri, piskopos ve başpiskoposlar kastedildi.

3 Vauchez, 1997, 324.

4 İtalyancası *fraternità*. Latince *fraternitas*. Geç Orta Çağ komünlerinde sivil tövbekar kardeşlikler şeklinde örgütlenmiş dini topluluklar.

Biraderler, coğrafi bölgeler halinde teşkilatlanmışlardı. Tarikatın ya da biraderlerin bireysel ve ortak mülkiyet edinmesi yasaktı. Dominikenler, yoksulluk ilkesini ele alışları, vaaze ve eğitime verdikleri önem ve örgütlenme biçimleriyle Fransiskanlar'den farklı bir tutum benimsediler. Dominikenlerin yoksulluk ilkesi, Fransiskanlar'inki kadar katı değildi; yönetmelikleri işlevsel ve esnekti. Aziz Dominic'in (1170-1221) tarikatı her şeyden önce bir vaizler tarikatıydı. Biraderlerin heretiklerle girdikleri tartışmalarda Kilise'yi savunabilmeleri için akademik eğitime ihtiyaçları vardı; anlamadıkları bir şeyi vaaz edemezlerdi. Bu yüzden Dominikenler'de iyi bir akademik eğitim alma, çileci yoksulluktan önce geliyordu.⁵ Fransiskan Tarikatı ise Aziz Assisili Francesco'nun (1181/82-1226) kişiliği etrafında şekillenmişti. Francesco bir idareci olarak becerikli sayılmazdı. Zaten azizin tarikat kurma gibi bir amacı bile yoktu.⁶ Sadece mütevazı davranışlarıyla çevresindekilere örnek olmak istemişti. Bu yüzden Fransiskanlar Francesco daha hayattayken kendi aralarında çatışırken, Dominic 1221'de Bolonya'da öldüğünde ardında iyi örgütlenmiş bir tarikat bıraktı.

Contado'dan⁷ Kentlere

Biraderler, manastır tarikatları gibi düzenli gelire sahip olmadığından, yoğun nüfuslu kentsel alanlara yerleştikleri ilk birkaç yüzyılda kiliseler yerine *piazza*, pazar yeri ve sokaklarda vaaz verdiler. Piskopostan özel izin alarak katedralleri de kullanabiliyorlardı. Sonraları biraderlere kendi liturjik kullanımları için kent dışında mekanlar tahsis edildi. Fransiskanlar ve Dominikenler bu ilk dönemde kent kapıları dışında ya da kentin en fakir bölgelerinde terk edilmiş kilise, ev ya da hastane gibi onlara bağışlanmış yapıları kullandılar. Örneğin Dominikenler, Bolonya'da San Niccolò delle Vigne'ye adanmış kiliseyi Aziz Dominic buraya yerleşip öldükten sonra satın alıp genişleterek San Domenico Bazilikası'na dönüştürmüşlerdir. Biraderler bazen de -Verona'daki Benedikten San Fermo Kilisesi'nde olduğu gibi-⁸ üye sayısı azalmış tarikat cemaatini başka bir yer bulmaya zorlayarak binalara kendileri yerleşirlerdi.⁹

Kentlerin hızla büyümesi, seküler ruhban sınıfının inananların ruhani ihtiyaçlarını karşılayamaması, Kilise'nin ve sivil yöneticilerin biraderlere desteği ve ruhban sınıfından/sivillerden katılımın artmasıyla Fransiskanlar ve Dominikenler kent merkezinde yapılara ihtiyaç duydular. Oluşan yeni rekabet ortamında seküler ruhban sınıfı biraderlerin cemaat kiliselerinde vaaz vermelerini istemiyordu. Böylece bir dizi papalık ayrıcalığıyla kent duvarları içinde inşaat faaliyeti başladı.

Batı Kilisesi Bölünmesi, Kilise'nin sivil yönetimlerle siyasi mücadelesi, kendi içindeki anlaşmazlıklar ve heretizmin yükselişine rağmen özellikle Fransiskan ve

5 Lappin, 2011, 48.

6 Şahin, 2019, 172.

7 İtalyanca "taşra".

8 San Fermo, sonradan Fransiskan kilisesi olarak kullanılmaya başlandı.

9 Cooper, 2014, 55.

Dominikenlerin Gotik mimarinin uluslararası boyuta taşınmasında büyük etkisi oldu. Dilenci tarikatlar kendilerine özgü bir Gotik mimari anlayış oluştururken Sistersiyan örneğinden faydalandılar.

Sistersiyanlar, 12. yüzyılın başında Burgonya'da ortaya çıkmış bir tarikatır. Ortak mülkiyeti, Karolenj manastır geleneğinin yoğun ve içi boşaltılmış liturjik ritüellerini ve manastır tarikatlarının dünyevi işlerle meşgul olmasını eleştiriyorlardı. Sistersiyanlar, İsa'nın örnek yaşantısını sürdürmek için Benedikten yönetmeliğinde reform yapma taraftarıydılar.¹⁰

Aslında Sistersiyanlar sivri kemeri ilk benimseyen tarikatlardan biriydi. Ama Reform hareketinin öncüsü Aziz Clairvauxlu Bernard (1090-1153), *Apologia*'da (1125) sanatın kişiyi çalışmaktan ve duadan alıkoyduğunu ve boşa para harcama anlamına geldiğini söylüyor, çilecilik anlayışını yansıtan sade bir mimari tarzı savunuyordu.¹¹ Buna bağlı olarak Sistersiyan mimarisi de başlarda heybetli yapılar ve gösterişli dekorasyondan uzak bir tavır sergiledi. Sistersiyan mimarlar ancak Potigny'deki Notre-Dame Sistersiyan manastır kilisesinin yeni apsis inşaatından sonra, 13. yüzyıl boyunca sadelikten adım adım uzaklaşarak Gotik katedrallerin dekoratif üslubunu benimsediler.¹² Tarikatın uluslararası nitelik kazanmasıyla Sistersiyanlar'ın Gotik mimari anlayışı Avrupa'nın diğer bölgelerine de yayıldı ve Gotik mimari dilenci tarikatlar aracılığıyla İtalyan komünlerine hakim oldu.

Forma Ordinis

Sistersiyan sanat anlayışının yankıları Fransisken ve Dominiken yönetmeliklerindeki sanatla ilgili maddelerden takip edilebilir. Her iki tarikat da süslemede aşırıya kaçma ve bitmek bilmeyen inşaatlar nedeniyle borçlanma korkusundan ötürü mimaride dekoratif unsurları yasaklayan Sistersiyan yönetmeliğini benimsediler.

Aziz Francesco hayattayken gündüz kentlerde vaaz verir, hava kararınca kent kapılarının dışındaki mütevazı inziva mekanlarına çekilirdi. Takipçilerine taş yerine ahşap ve balçıktan yapılmış binalarda yaşamalarını, papalık ayrıcalıklarıyla kendilerine özel inşa edilmiş gösterişli yapılarda kalmamalarını öğütlemişti.¹³ Bu tutum Aziz Bonaventura'ya (1221-1274) kadar devam etti. Bonaventura döneminde biraderler artık kent merkezindeki kiliselerini günah çıkarma, kardeşlik toplantıları ve dini etkinliklere katılma, azizlerin mezarlarını ziyaret etme ve vaaz dinlemeye gelen inananlarla da paylaşıyorlardı. Bu yüzden Fransisken Tarikatı'nın yedinci lideri, kentlerde arazinin çok

10 Melville, 2016, 63.

11 Cannon, 1980, 77.

12 Prina, 2011, 38.

13 *Compilatio Assisiensis*, 1999, 159. Assisili Francesco hayattayken kent kapıları içinde büyük yapılara karşıydı. Genel toplantı için Porziuncola'daki Santa Maria Kilisesi'nin yanına yeni bir yapı inşa edildiğini öğrendiğinde çok öfkelenmiş ve yapının çatısına çıkıp kiremitleri fırlatmaya başlamış, ancak birkaç şövalye evin tarikata değil, komüne ait olduğunu söylediğinde sakinleşebilmişti. (*Vita secunda Sancti Francisci*, 1999, 285-286.)

pahalı olduğuna dikkat çekerek biraderlerin çok katlı manastırlara, yangından korunmak için taştan yapılma kiliselere ihtiyaç duydularını öne sürdü.¹⁴ Bununla birlikte Narbonne yönetmeliğinde (1260) sanata bazı kısıtlamalar getirildi. Fransisken kiliselerinde ana şapel hariç taş tonoz yasaklandı. Tonozun genişliği ve yüksekliği yerel koşullara uygun olacaktı. Vitray sadece ana altarın arkasındaki pencerelerde kullanılacak; resimden, figüratif unsurlarla süslenmiş pencere ve sütunlardan kaçınılacak; altara ya da başka bir yere gösterişli paneller yerleştirilmeyecek; ana binaya bitişik çan kulesi yapılmayacaktı.¹⁵

Dominiken Tarikatı'na gelince; Dominiken yönetmeliği, Narbonne yönetmeliğindeki muğlak ifadelerin aksine hep daha net olmuştur. Fransiskenler ana şapel tonozunun boyutlarına ilişkin tam ölçüleri vermezken, 1228-1235 dönemindeki Dominiken yönetmeliklerinde bir kilisesinin olması gereken boyutlar belliydi. Fransisken yönetmeliği taş tonozu sadece ana şapelde izin verirken, Dominikenlerde tonoz koro yeri ve sakristide de serbestti. Dominikenler yapı işlerini kapsayan sanat hamiliğinde tarikat içerisinden üç kişilik bir komiteye başvurmayı zorunlu kılmışlardı. Ayrıca Fransiskenlere kıyasla tarikat olarak daha sık toplantı yapıyorlardı. Dominikenlerin toplantılarında yasalaşması için sunulan öneriler üç kez tekrarlanırken, Fransiskenlerde önerinin sadece bir kez okunması yeterli oluyordu, ki bu da Fransiskenlerin mimariyle ilgili konularda aldıkları kararların kalıcı ve bağlayıcı olmasına engel oluyordu.¹⁶

Yönetmeliklerinde mimariye yaklaşımları nasıl olursa olsun, her iki tarikat da 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra yasakları gittikçe savsaklamaya başladı. Bunun en bilinen örnekleri herhalde tonoz kullanımındaki ihlalleriyle Floransa'daki Santa Maria Novella ve Santa Croce kiliseleridir [Fot. 1 ve 2]. Biraderler pratik amaçlar uğruna havarilere özgü yoksulluk idealinden vazgeçip büyük ölçekli ve çok amaçlı mimari komplekslerin inşasına koyulmuşlardı. Mekan sadece kilise ve manastırlar için gerekli değildi; pek çok inanan öldüğünde dilenci tarikatların cübbesiyle, biraderlere ait kiliselere gömülmek istiyor ve vasiyetnamesinde bunun için para bırakıyordu. Biraderler mezarlık talebini karşılamak amacıyla civardaki mülkleri de satın aldılar.

Yönetmeliklerde de görüleceği üzere, seküler ruhban sınıfına ait mimariye karşılık kurumsal bir mimari kimliğe (*forma ordinis*) sahip olmak Fransiskenler ve Dominikenler için önemliydi. Ama tarikat yönetmeliklerindeki kural ve yasaklar standart bir dilenci tarikat mimarisine yol açmadı. Dilenci tarikat kiliselerine gömülmek isteyen hamiler, kiliselerdeki alçak gönüllülük sembollerini benimsediler. Böylece biraderler buldukları coğrafyanın getirdiği talepler ile yoksulluk idealini aynı potada eritti.

Dilenci Tarikat Kiliseleri

Biraderler inşaat planlamasına kiliseye gömülmek isteyen hamilerin olası bağışlarını tahmin ederek başlıyorlardı. Kilise ya da manastır cemaatinin kullanımına

14 Gardner, 2010, 307-308.

15 Mersch, 2009, 144-146.

16 Cannon, 1980, 77.

hazır olması için önce koro yeri inşa ediliyor, ana nefin tamamlanması sona bırakılarak müstakbel hamilere mezar yerlerinin hazır olduğu mesajı veriliyordu. Yeterli cenaze sayısına ulaşıldığına inşaat başlardı. Santa Maria Novella ve Prato'daki San Domenico kiliseleri örneklerinde olduğu üzere mezar şapelleri en başta tasarlanırdı. Bu nedenle dilenci tarikat kiliseleri dışarıdan içeriye doğru inşa edilmiştir.¹⁷ Proje, tarikatın finansal durumuna bağlı olarak 13. ve 14. yüzyıllar boyunca eklemeler halinde devam ederdi. Tamamlanmamışlık, yoksulluk ilkesine de uygun bir görünüm sağlıyordu.

İtalyan komünlerinde semt kiliselerinin içine özel mezar şapeli yaptırılmasının tarihi 12. yüzyılın sonlarına kadar uzanır. Bundan önceki yüzyıllarda kiliselerin içi, yüksek rütbeli din adamlarına ve kraliyet ailesine ayrılırken, papalığın üst/orta sınıfa gömülme yerini seçme ayrıcalığı (*ius sepulcri*) tanınması sonucu dilenci kiliselere özel mezar şapeli yaptırmak İtalyan komünlerinin hâli vakti yerinde aileleri arasında moda oldu.¹⁸

Kiliselerin gömü yeri olarak kullanılması *Purgatorium*'un doğuşuyla da alakalıdır. Kilise, sermaye fazlasıyla iş yapan tüccar ve bankerleri tefeci kabul ediyordu ve tefecilik ölümcül bir günahtı. Bu bakış açısı, Kilise'nin 1000 yılı civarında Cehennem'in bir tür alt basamağı olarak *Purgatorium* fikrini ortaya atmasıyla değişmeye başladı. Buna göre *Purgatorium*'a düşen inananlar, hâlâ hayatta olanların dualarıyla Cennet'e girebileceklerdi.¹⁹ Böylece İtalyan komünlerindeki banker ve tüccar sınıfı, miraslarında aile şapelleri ve buralarda düzenlenecek ayinler için belli bir miktar bırakarak *Purgatorium*'da geçirecekleri süreyi azaltmak istediler. 15. yüzyıla gelindiğinde Santa Croce'de kayıtlı 21 mezar şapeli vardı. Özel mezar şapelleri ailelerin şehir içindeki nüfuz alanlarını da genişletiyordu.²⁰ Ayrıca ana altara yakın prestijli yan şapellerin gömü hakkını alabilmek için kendi aralarında rekabet ediyorlardı. Dilenci tarikat kiliselerinin iç mekanları Napoléon'un 1804-1805'te kent içine gömülmeyi yasaklaması, ardından Karşı Reform hareketi ve Aydınlanma'yla birlikte çok değişti. Ama Geç Orta Çağ'da bir dilenci tarikat kilisesinde ana nef ailelerin arma ve bayrakları, *avelli*²¹ ve zeminde yer alan mezar plakalarıyla doluydu.

Dilenci tarikatların mezar şapeli bağışları ve vasiyetnameler ile seküler ruhban sınıfını önemli bir temel geçim kaynağından yoksun bırakması iki grup arasındaki sürtüşmenin başlıca nedenidir. Her iki tarikat da 13. yüzyılın ilk yarısında çeşitli kiliselere mezar şapeli inşa etmek amacıyla papalıktan özel izin aldılar. Sorun nihayet 1300'de, VIII. Bonifatius'un (1230-1303) çıkardığı *Super cathedram* fermanıyla çözüldü. Buna

17 Cooper, 2014, 57-58.

18 Bruzelius, 2008, 210-211.

19 Le Goff, 1990, 44-47.

20 Örneğin 14. yüzyılın ilk yarısında Floransa'nın önde gelen banker ailelerinden Bardiler Santa Lucia de' Magnoli'de oturuyordu, ama hamiliğini üstlendikleri Fransisken kilisesi Santa Croce nehrin öte yanında idi. (Goffen, 1988, 52.)

21 İtalyanca. Tekili *avello*. Duvarda niş içinde mezar.

göre müteveffa, dilenci tarikat kiliselerine gömüleceğini vasiyetnamesinde bildirdiyse, vasiler bağışın dörtte birini cemaat kilisesine vermek zorundaydı.²²

Seküler ruhban sınıfının mezar şapelleri konusunda dilenci tarikatlarla rekabete girmesi, kendi kiliselerinde de uygun mekanlar yaratmasıyla sonuçlandı. Pisa'daki Campo Santo'da olduğu gibi [Fot. 3], seküler ruhban sınıfı hem alt hem üst sınıftan inananlar için şehir içinde prestijli mezarlıklar sunmaya başladı. Mezarlar için katedraller de (örneğin Napoli Katedrali) genişletilerek eski binalara eklemeler yapıldı.

Dilenci tarikat mimarisi, Sistersiyenlerin bölünmemiş mekan anlayışını benimseyerek geliştirmiştir. Biraderler bu şekilde kendilerini selefleriyle tanımlamış oluyor, reformcu bir tarikat olarak mevcudiyetlerini meşru kılıyorlardı. Bununla birlikte biraderlerin mimariye yaklaşımları Sistersiyenlerinkinden farklıydı, çünkü onlar gibi açık arazide inşaat yapamıyorlardı. Bu yüzden dilenci tarikat mimarisi daha yenilikçi, koşullara uygun ve spontan bir yaklaşımı benimsemek zorunda kaldı.

Sistersiyen mimarisine üst örtüsü ahşap kirişli nef sistemi hakimdir. Biraderler bunu çapraz tonozlu, düz biten bir koro yeri ile ana altın yanında yan şapellerle birlikte ele aldılar. Ana nefin sonunda, koro yerinin iki yanındaki şapelleriyle T formunda bir zemin planı ortaya çıktı. Bu, Aziz Francesco'nun Tau'sunu akla getirdiği için Fransiskanlar tarafından çok sık tercih edilen bir plan tipi oldu.²³ Assisi San Francesco Bazilikası (1228-1239) ile Santa Croce (1252-1320) [Şek. 1 ve 2] bunun en bilinen örneklerindedir. Arnolfo di Cambio'ya (y. 1240-1300/1310) atfedilen Santa Croce'de apsisin yanındaki şapeller tıpkı Assisi'dekiler gibi dikdörtgen planlıdır. Santa Maria Novella (1246-1360) da benzer plana [Şek. 3] sahiptir, fakat iç mekanda görsel olarak birbirinden bağımsız görünen tonoz sistemiyle bu yapılardan ayrılır. Bugün gördüğümüz havadar tonozlu ana nefin projenin başında tasarlanmayıp Bolonya'dan gelen Lombardiyalı ustalar tarafından inşaat sürerken yapıldığı tahmin edilir.²⁴ Bolonya'daki San Francesco Kilisesi ise [Şek. 4] Sistersiyen etkisinin büyük olduğu mimari planıyla Assisi San Francesco Bazilikası'ndan bir hayli farklıdır.

Siena'daki San Francesco (1228-1255) ile San Domenico (1226-1265) bazilikaları [Şek. 5 ve 6], T şeklinde bazilikal planlı Gotik dilenci tarikat kiliselerinin diğer örnekleridir. Tuğladan inşa edilmiş her iki yapı da 14. yüzyılda uğradığı değişikliklerle birlikte Romanesk mimari anlayıştan uzaklaşarak Gotik özellikleri göstermeye başlamıştır. Perugia'daki inşası 1309'da başlamış San Domenico Bazilikası ise sonradan değişse de orijinal planındaki birbirine eşit yükseklikte üç nefiyle Dominiken mimari

²² Bruzelius, 2008, 218.

²³ Francesco'ya göre Latince Tau harfi kefareti simgeliyordu. Aziz, mektuplarını bu işaretle imzalıyordu, ki bunun en bilinen örneği Birader Leo'ya yazdığı mektubudur. Ayrıca cübbesini de ona göre tasarlamıştı. Benedictio fr. Leoni data, 1999, 112. Vita prima Sancti Francisci, 1999, 202.

²⁴ Smith, 2017.

geleneğini sürdürür.²⁵

Sonuçta dilenci tarikat yönetmeliklerinde yer alan taş tonoz yasağı kiliselerin iki farklı karaktere sahip, iki ayrı mekana ayrılmasıyla sonuçlandı: Kiliseye gelen inananlar için ferah ve sütunlarla bölünmemiş bir ana nef ile biraderler için bol ışık alan, tonozlu bir koro yeri. Ana nefin geniş ve parçalanmamış olması her şeyden önce fonksiyonel bir tercihti, çünkü Geç Orta Çağ İtalya'sında çok popüler olan dilenci tarikat kiliseleri kentin farklı toplumsal katmanlarından kalabalık grupları kendine çekiyordu. İç mekan bu haliyle cemaatin tamamı için ulaşılabilir olduğu mesajını veriyordu.

Panofsky'ye göre Gotik sanatta gerçek dünyanın mekan ve derinliği, ruhani dünyanın fiziksel karşılığı olarak görülür ve öyle temsil edilir.²⁶ Bu bağlamda dilenci tarikat kiliselerinde birbirinden ayrıştırılmış bu iki mekan, Orta Çağ'daki yerleşik anlayışa uygun olarak mantıkla algılanabilen uhrevi dünya ile duyuların hakim olduğu dünyevi mekana karşılık gelir.²⁷ Koro yeri biraderler için tefekkür alanı iken ana nef inananların bakış açısından ruhun kurtuluşunun sembolüdür. Nitekim kiliselerdeki fresko programının içeriği bu iki mekana göre değişir.

Biraderler iki mekanı birbirinden ayırırken yine Sistersiyan mimarisinden bir unsuru kullandılar: Koro yeri *tramezzolarla* cemaat için hemen hemen görünmezdi. Sistersiyanlar taş, demir ya da ahşap malzemeden yapılmış ve bir kapı ya da açıklıkla koro yerine geçiş sağlayan bu ızgarayı manastır kiliselerinde kullanıyorlardı. Dilenci tarikatlar bunları inananlarla paylaştıkları kiliselere taşıyarak fonksiyonunu değiştirdi. *Tramezzolar*, mimarının bir parçası olarak en başta tasarlanıyordu. 16. yüzyıldaki Vasari restorasyonuna kadar Santa Croce'nin böyle bir *tramezzosu* [Şek. 7] olduğu bilinir.²⁸ La Verna'daki Fransisken şapeli Santa Maria degli Angeli de 15. yüzyıldan kalma orijinal *tramezzosuyla* başka bir örnektir. Diğerleri ise Balzano'daki San Domenico Kilisesi ile Venedik'teki Santa Maria Gloriosa dei Frari Kilisesi'nin günümüze ulaşabilmiş *tramezzolarıdır* [Fot. 4].

25 Anjou Hanedanlığı'nın hüküm sürdüğü Güney İtalya'da ise farklı bir gelenek söz konusudur. I. ve II. Charles bu bölgede dilenci tarikatların ferah iç mekanları ile Fransız üslubunun bileşimini tercih etti. 1280-1285 yılları arasında Napoli'deki San Lorenzo Maggiore Kilisesi'nin koro yerine ahşap çatılı bir ana nef eklendi. Yine aynı kentte, Fransisken Tarikatı'nın ikinci kolu Yoksul Chiaraların Santa Maria Donna Regina Vecchia Kilisesi, II. Charles'ın (1254-1309) karısı Macar Elizabeth (1207-1231) tarafından 1307'de yaptırıldı. Santa Chiara Kilisesi de I. Robert (1275-1343) ve karısı Sancia'nın (y. 1285-1345) desteğiyle inşa edilmiş, aynı zamanda kraliyet mezarı olarak da kullanılan bir yapıdır. Robert, hem Fransiskenlere katılan kardeşi Louis'nin (1274-1297) aziz ilan edilmesini sağlayarak hem de hamiliğini üstlendiği geniş çaplı inşaat programıyla hanedanın propagandasını Fransiskenler üzerinden yapıyordu. Augustine Thompson (2005), 276.

26 Panofsky, 2014.

27 Mersch, 2009, s. 154.

28 Hall, 1970, 799.

Tramezzo'ların arkasına yalnızca kilise cemaati ve sivil erkekler geçebilirdi; koro yeri kadınlara yasaktı. Bununla birlikte 20. yüzyılın ikinci yarısında yapılan araştırmalar, geçişin aslında belli dönemlerde belli gruplara serbest olduğunu ortaya çıkardı.²⁹ Zira koro yeri biraderlerin liturjik ihtiyaçlarına karşılık vermenin yanı sıra sivillerin önemli yasal anlaşmaları imzaladıkları mekanlardan biriydi. Böylece farklı üst örtülerle birlikte *tramezzo* da kadın ve erkeği birbirinden ayırması, din adamlarını cemaatten yalıtması bakımından koro yerinin kutsallığını vurguluyordu.

Giotto'nun Yukarı Kilise'ye resmettiği *Greccio'da Noel* sahnesi [Res. 1], *tramezzo*'ların dilenci tarikat kiliselerinin iç mekanında yarattığı havayı yakalamıştır. Burada izleyici ana altanın önüne, sadece din adamlarına ayrılmış alana bakar. Ana altanın arkasından kilisenin *tramezzo*'su ve ona asılı bir Çarmıha Gerili İsa paneli (arkadan) görülür. Kadınlar, ana altanın önünde gerçekleşen olaya *tramezzo*'nun kapısından bakmaktadırlar. Bu yarı şeffaf izgara gerçekten de ana nefi enlemesine kesen gizli bir dünya varmış izlenimi yaratır. Dilenci tarikat kiliselerindeki *tramezzo*'lar hem koro yerindeki sıralarında dua okuyan biraderleri hem de ana altarı kapatıyor, ama öte yandan bu gizli dünyayı açık kapılarla cemaate gösteriyordu.

Tramezzo'lar freskolarla süsleniyordu. Arezzo'daki San Domenico Bazilikası'nın ana nef duvarlarından kalan fresko parçaları, kilisenin *tramezzosu* günümüze ulaşamamış olsa bile fresko programının oradan da devam ettiğine işaret eder.³⁰ Bunun dışında dilenci tarikat kiliselerinde *tramezzo*'ya haç formunda resimli paneller asılırdı, ki bahsi geçen *Greccio'da Noel* sahnesinde bunun örneği görülebilir. Bu haçlarda İsa ölü ya da ölmek üzere, başı sarkmış, uzuvları çarpılmış olarak (*Christus patiens*) resmedilmiştir ve yaralarından kan akar. Fransisken kiliselerindeki haçlarda İsa'nın ayak ucunda yer alıp onun yaralarını gösteren Aziz Francesco [Res. 2] muhtemelen ikinci bir İsa (*alter Christus*) olarak bizi İsa'nın acılarıyla empati kurmaya davet eder.³¹ Bu haçları Dominiken kiliseleri de benimsemiştir, ama Aziz Dominic *alter Christus* olarak görülmediği için haçlarda [Res. 3] yer almaz. Haçlar ve sergilendikleri alan arasında organik bir ilişki vardır: Kilisenin ana aksında asılı olduklarından ana altar ile aynı hizada yer alırlar. Dolayısıyla ökaristi sırasında cemaat ana altarda gerçekleşen "*transsubstantiatio*"yla³² görsel bağlantı bir kurabilir.

Dilenci tarikat kiliselerinde *tramezzo*'nun ardında ana altar yer alır. Bu altar zamanla devasa boyutlara ulaşarak altar panolarının gelişmesini sağladı. Ayrıca burası yeni aziz ilan edilmiş Fransisken ve Dominikenlerin mezarlarına da ev sahipliği yapıyordu. 13 ve 14. yüzyıllarda kutsal kişilerin öldükten sonra yaşayanların dünyasına

29 Cooper, 2014, s. 50.

30 Cooper, 2014, s. 53.

31 Bennett, 2001, 3, 11.

32 Ökaristi sırasında yenilen ekmeğin ve içilen şarabın ayin sırasında mucize yoluyla İsa'nın gerçek bedeni ve kanına dönüştüğü doktrini 1215'teki IV. Laterano Konsili'nde kabul edildi.

müdahale etmeleri popüler bir olguydu. İnananlar bu mucizeler aracılığıyla iyileceklerini umut ederek ana altarın önünde yer alan bu mezarları ziyarete gelirdi. Söz gelimi Aziz Francesco'nun mezarı bile Aşağı Kilise'de ana altarın önünde, yerin altındadır. Bununla birlikte cemaatin liturjinin gerçekleştiği ana altara girmesi ayini bölmeye başladığından mezarlar bir süre sonra ana nefin cemaate açık kısmına taşındı.

Dominikenler ve Fransiskanerler vaazlarını her zaman kilise içinde vermiyorlardı, kiliselerin önüne inşa edilen *piazza*'lar da ritüel mekanlarıydı. Biraderler buralara kürsüler koyarak gelip geçeni kiliselerine çektiler. Kiliselerin dış duvarları ile cephedeki mezarlar da vaazlar için uygun bir fon oluşturuyor, ölümün kaçınılmazlığının hatırlatıcısı olarak ruhun kurtuluşu için tövbe etmenin önemini akla getiriyordu. Ne var ki bu meydanlara açılan sokaklar genişletilirken biraderler pek çok düşman da edindi. Söz gelimi Fransiskaner Reggio'da San Giacomo Kilisesi'nin önüne meydan yapmak için büyük miktarda paralar harcaıyıp mahalleliyi evlerinden çıkarmıştır.³³

Sonuç

Geç Orta Çağ'da uluslararası ticaret ve kentsel yaşamın canlanması, Hıristiyan yaşantısının doğası ile seküler kültürün dini ihtiyaçlarının birbiriyle çatışması ve seküler ruhban sınıfının bu ihtiyaçları karşılamada yetersiz kalması geleneksel manastır cemaatlerinde reformla sonuçlandı. Karizmatik liderler etrafında, gönüllü yoksulluk ve çileciliğe dayalı münzevi yaşantısı süren keşişler toplandı. Bu esnada kutsallık anlayışı değişerek İsa'yı taklit etme fikri ön plana çıktı ve bu anlayışın özellikle sivillerde etkili olması dilenci tarikatların doğuşunu sağladı. Fransiskaner ve Dominikenlerin barış, tövbe ve hayırseverlik vurguları, siyasi fraksiyonlara bölünmüş ve ticaretle zenginleşmiş İtalyan komünlerinde hemen ilgi gördü.

Dilenci tarikatların ortak mülkiyet edinmesi yasak olduğu halde biraderler zamanla kitaplara ve kiliselere ihtiyaç duydular. Bir dizi papalık ayrıcalığıyla kent duvarları içinde büyük bir inşaat faaliyeti başladı. Her iki tarikat da mimaride dekoratif unsurları yasaklayan Sistersiyan yönetmeliği ile onun mimari anlayışını benimsedi. Üst örtüsü ahşap kirişli nef sistemini çapraz tonozlu, düz biten koro yeri ile ana altarın yanında yan şapellerle birlikte ele aldılar. 13. yüzyılın sonundan itibaren diğer kiliseler de bu yapı tipini benimseyince dilenci tarikatlar Gotik mimarinin Batı'da hemen hemen homojen bir görünüm sunmasını sağladı.

Dilenci tarikat kiliselerinde inşaat, hamilerin olası bağışlarına göre başlar, içeriden dışarıya doğru ilerlerdi. İtalya'daki tüccar ve banker sınıfından inananların mezar şapellerinin hamiliğini üstlenmesiyle komünün katedraline rakip kült mekanlar oluştu. Dilenci tarikatlar bu toplumsal grubu oturdukları mahallelerden kendi kiliselerine çekip kent içinde dine bağlı bir hareketliliğe yol açtı. Seküler ruhban sınıfının bu konuda dilenci tarikatlarla rekabete girmesi, kendi kiliselerinde de uygun mekanlar yaratmasıyla sonuçlandı.

33 Thompson, 2005, 419-526.

Biraderler 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yönetmeliklerdeki yasaklara gittikçe daha az uymaya başladı. *Tramezzo*'lar freskolarla süslendi, ana altar devasa boyutlara ulaştı ve her ikisi için de üretilen resimler farklı türde resimli panellerin gelişmesini sağladı.

Anıtsal dilenci kiliseler içinde buldukları kentsel mekanı da dönüştürdü. Biraderler, bağ ve bahçeler oluşturmak için, inşa ettikleri kiliselerin çevresindeki arazileri satın aldılar. Komünler, su kanallarını bu kentsel mekanlara göre yeniden düzenledi, kiliselerini etrafındaki taverna ve kerhaneler kapatıldı. Buralara açılan sokaklar genişletildi ve meydanlar inşa edildi. Fransisken ve Dominiken vaizler, cemaati kiliselerine çekebilmek için bu meydanlara kürsü koyup vaaz vererek geleneksel Hıristiyan ritüel mekanlarını değiştirdiler.

KAYNAKÇA

- Benedictio fr. Leoni data (1999), Regis J. Armstrong & J. A. Wayne (Ed.), *Francis of Assisi - Early Documents, vol. I* (122-124), New York: New City Press.
- Bennett, Jill (2001), Stigmata and Sense Memory: St Francis and the Affective Image, *Art History*, 24.1, 1-16.
- Bruzelius, Caroline (2008). The Dead Come to Town: Preaching, Burying, and Building in the Mendicant Orders, Alexandra Gajewski & Zoë Opačić (Ed.), *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture* (203-224), Belgium: Brepols Publishers.
- Cannon, Joanna Louise (1980), *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220 - c. 1320*, (Unpublished PhD dissertation), Courtauld Institute of Art, University of London.
- Compilatio Assisiensis (1999), Regis J. Armstrong & J. A. Wayne (Ed.), *Francis of Assisi - Early Documents, vol. II* (118-229), New York: New City Press.
- Campo Santo, Pisa. (2016a). <https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/tag/gothic-pinnacles/page/2/> erişim tarihi 5.03.2020
- Campo Santo, Pisa. (2016b). <https://www.opapisa.it/en/square-of-miracles/camposanto/> erişim tarihi: 5.03.2020
- Cooper, Donal (2014), Experiencing Dominican and Franciscan Churches in Renaissance Italy. Trinita Kennedy (Ed.), *Sanctity Pictured: The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy* (47-63), Tennessee: Philip Wilson Publishers.
- Çarmiha Gerili İsa Arezzo. (2010). [https://en.wikipedia.org/wiki/Crucifix_\(Cimabue,_Arezzo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Crucifix_(Cimabue,_Arezzo)) erişim tarihi: 5.03.2020
- Çarmiha Gerili İsa Perugia. (2016). https://en.wikipedia.org/wiki/Perugia_Crucifix erişim tarihi: 5.03.2020
- Gardner, Julian (2010), Aedificia iam in regales surgunt altitudines: The Mendicant Great Church in the Trecento. John E. Law & Bernadette Patton (Ed.), *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy* (307-331), London and New York: Routledge.
- Giotto di Bondone. (1996). <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/assisi/upper/legend/index.html> erişim tarihi: 5.03.2020

- Goffen, Rona (1988). *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Grodecki, Louis (1986). *Gothic Architecture*. London: Faber and Faber Limited.
- Hall, Marcia B. (1970), The 'Tramezzo' in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's Fresco. *The Burlington Magazine*, 112.813, 796-799.
- Lappin, Anthony John (2011), From Osma to Bologna, from Canons to Friars, from the Preaching to the Preacher: The Dominican Path Towards Mendicancy. Donald S. Prudlo (Ed.), *The Origin, Development, and Refinement of Medieval Religious Mendicancies* (31-59), Leiden: Brill.
- Le Goff, Jacques (1990). *Your Money or Your Life: Economy and Religion in the Middle Ages*. Cambridge: MIT Press.
- Melville, Gert (2016). *The World of Medieval Monasticism: Its History and Forms of Life*. Collegeville: Cistercian Publications.
- Mersch, Margit (2009), Programme, pragmatism and symbolism in Mendicant Architecture. Anne Müller & Karen Stöber (Ed.), *Self-Representation of Medieval Religious Communities* (143-167), New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- Panofsky, Erwin (2014). *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe: Orta Çağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi*. İstanbul: Kabalıcı.
- Prina, Francesca (2011). *The Story of Gothic Architecture*. Munich: Prestel.
- Santa Croce. (2020a). http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_opera_s_croce.html erişim tarihi: 5.03.2020.
- Santa Croce. (2012b). <http://www2.oberlin.edu/images/Art336/Art335i.html> erişim tarihi: 5.03.2020
- Santa Maria Gloriosa dei Frati. (2015). https://www.sacredarchitecture.org/articles/another_look_at_the_wood_screen_in_the_italian_renaissance erişim tarihi: 5.03.2020
- Santa Maria Novella. (2020a). http://www.museumsinflorence.com/musei/santa_maria_novella-cloist.html erişim tarihi: 5.03.2020
- Santa Maria Novella. (2015b). <https://www.proprofs.com/flashcards/story.php?title=art-architecture-in-age-giotto-midterm> erişim tarihi: 5.03.2020

- San Domenico Siena. (2008). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Domenico_Siena_Apr_2008_\(17\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Domenico_Siena_Apr_2008_(17).JPG) erişim tarihi: 0.03.2020
- San Francesco Bazilikası. (2020). <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/E1621> erişim tarihi: 5.03.2020
- San Francesco Bolonya. (2020). <https://www.facarospauls.com/apps/bologna-modena-art-and-culture/1076/san-francesco> erişim tarihi: 5.03.2020
- San Francesco Siena. (2011). <https://www.churchesofflorence.com/sienasanfran.htm> erişim tarihi: 5.03.2020
- Smith, Elizabeth B. (2017), The Vaults of Santa Maria Novella and the Creation of Florentine Gothic [<http://www3.sas.upenn.edu/ancient/masons/abstracts/Agudo/Smith%20-The%20Vaults%20of%20Santa%20Maria%20Novella%20and%20the%20Creation%20of%20Florentine%20Gothic.pdf>], *The Pennsylvania State University*.
- Şahin, Duygu. (2019), *Proto-Rönesans İtalya'sında Fransiskan Sanat Hamiliği*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Thompson, Augustine (2005). *Cities of God: The Religion of the Italian Communes 1125-1325*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Thompson, Nancy M. (2005), Cooperation and Conflict: Stained Glass in the Bardi Chapel of Santa Croce. William R. Cook (Ed.), *The Art of the Franciscan Order in Italy (257-277)*, Leiden: Brill.
- Vaucher, André (1997), The Saint. Jacques Le Goff (Ed.), *The Medieval World: The History of European Society (313-347)*, London: Parkgate Books.
- Vita prima Sancti Francisci, Regis J. Armstrong & J. A. Wayne (Ed.), *Francis of Assisi - Early Documents, vol. II (169-308)*, New York: New City Press.
- Vita secunda Sancti Francisci, Regis J. Armstrong & J. A. Wayne (Ed.), *Francis of Assisi - Early Documents, vol. II (231-395)*, New York: New City Press.



Fot. 1: Santa Maria Novella, Floransa, ana nef bakiş. (Santa Maria Novella 2020a)

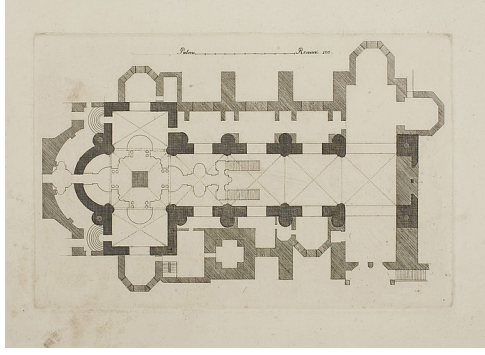


Fot. 2: Santa Croce, Floransa, ana nef bakiş. (Santa Croce 2020a)

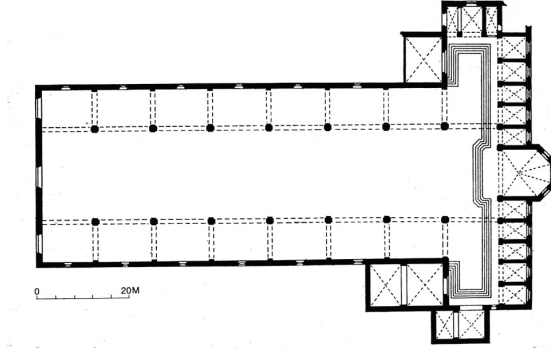


Fot. 3: Campo Santo, Pisa.

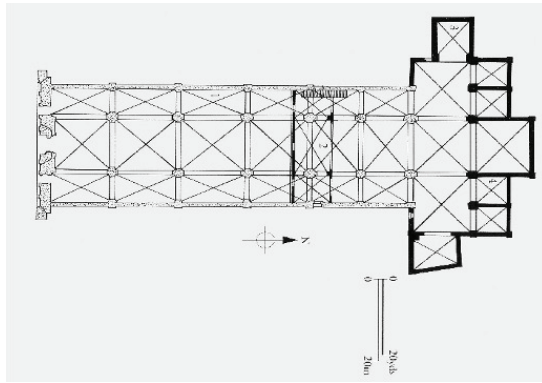
(ArS Artistic Adventure of Mankind 2016a; Opera della Primaziale Pisana 2016b)



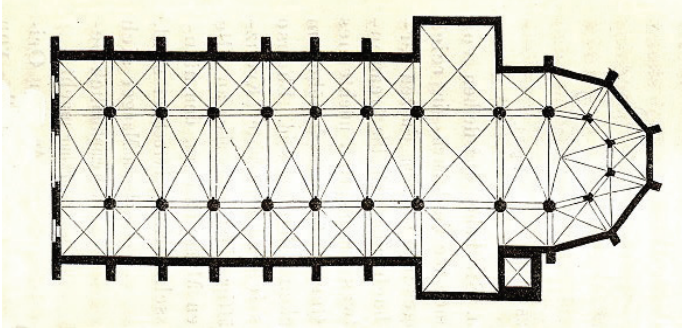
Şek. 1: San Francesco Bazilikası, Assisi, zemin planı. (San Francesco Bazilikası 2020)



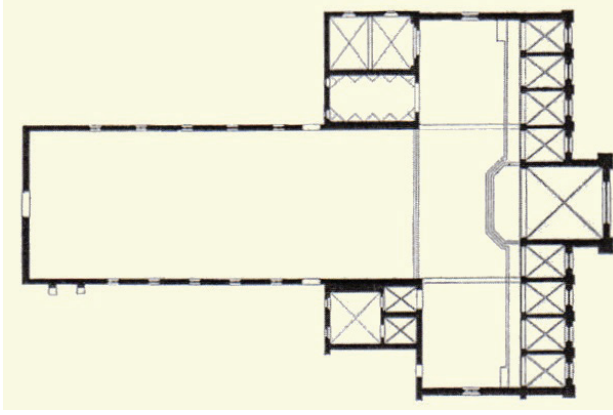
Şek. 2: Santa Croce, Floransa, zemin planı (Santa Croce 2012b)



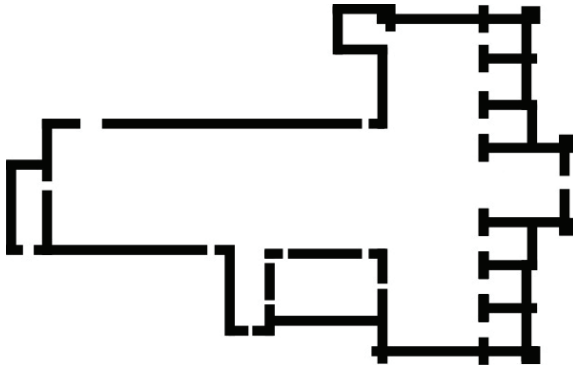
Şek. 3: Santa Maria Novella, Floransa, zemin planı. (Santa Maria Novella 2015b)



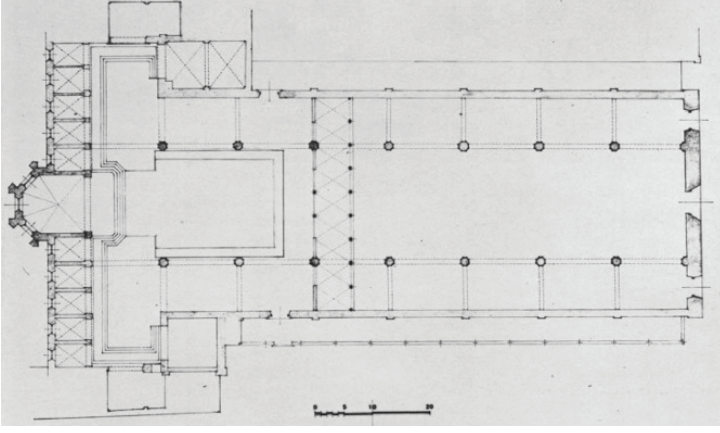
Şek. 4: San Francesco Kilisesi, Bolonya, zemin planı. (San Francesco Bolonya 2020)



Şek. 5: San Francesco Bazilikası, Siena, zemin planı. (San Francesco Siena 2011)



Şek. 6: San Domenico Kilisesi, Siena, zemin planı (San Domenico Siena 2008)



Şek. 7: Santa Croce, Floransa, tramezzo'lu zemin planı.

(Hall, 1970)



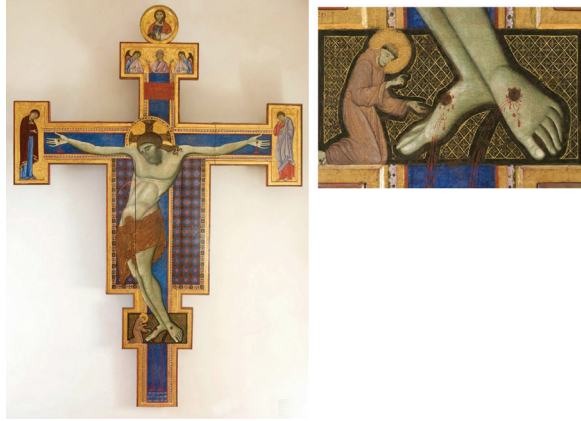
Fot. 4: Venedik'teki Santa Maria Gloriosa dei Frari Kilisesi'nin günümüze kalabilmiş orijinal tramezzo'su

(Santa Maria Gloriosa dei Frari 2015)

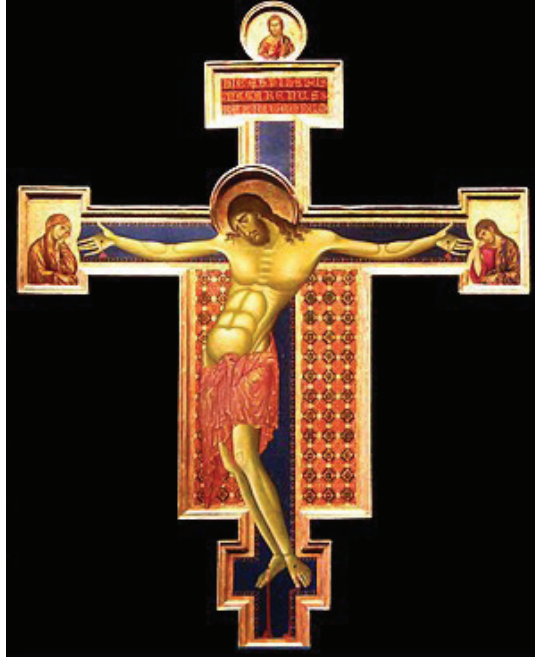


Res. 1: Giotto di Bondone (1267-1337), Aziz Francesco Efsanesi'nden 13. sahne: Greccio'da Noel, 1297-1300, fresko, 270 x 230 cm, Yukarı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi.

(Giotto di Bondone 1996)



Res. 2: Aziz Francesco Ustası'nın (Umbriyalı) bir takipçisi, Çarmıha Gerili İsa, y. 1295, ahşap üzerine tempera, 128 x 78 cm, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia. (Çarmıha Gerili İsa Perugia 2016)



Res. 3: Cimabue (y. 1240-1302), Çarmıha Gerili İsa, 1267-1271, ahşap panel üzerine distemper ve altın, 336 x 267 cm, San Domenico Bazilikası, Arezzo.

(Çarmıha Gerili İsa Arezzo 2010)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

ORNAMENTED STUCCO FRAGMENTS FROM HOSAP CASTLE IN 2017 EXCAVATION SEASON*



HOŞAP KALESİ KAZISI 2017 KAZI SEZONUNDAN SÜSLEMELİ ALÇI BULUNTULAR*

Mehmet TOP**

Hale TELLİ***

Abstract

Hoşap Castle is located in Eastern Anatolia, Gürpınar town in Van, in Hoşap (Güzelsu) which is on Van-Hakkari highway. It has reached today in the form as it was built, according to the inscription in 1643 (H. 1052) by Mahmudi Seigniory affiliated to Ottoman Empire. In this paper, plaster objects which were found at 2017 in Hoşap Castle Excavation will be analyzed. Most of the plaster objects that found previous seasons were excavated from harem part of the castle. But the stucco ornaments found in the summer season of 2017 have found buried under the ground west side of the castle, near the West tower. They must be removed from walls or were unused material. They consist of different compositions and techniques with geometric and floral motifs. Early and Classical Ottoman motifs were dominant yet late period motifs are also observed. Tulip, poppy, clover, straw (saz) leaves are some of these motifs. These compositions and motifs are composites and motifs that reminiscent of the Ottoman Westernization Period. They were made with a qualified labor in capital style rather than rural style. Although it is understood from the excavation that there were lots of different compositions but analysis of the compositions in the rooms could not be done due to inconveniences in excavation system. However niche arches and window parts were also found during excavations. It was observed that some of the findings were painted.

Keywords: Plasterwork, Ottoman Archeology, decoration, archeological finds, inscription

* The study was presented by H. Telli at Ernst Herzfeld-Society's 14th Colloquium - Graduate Students Meeting in Université de Strasbourg, July 5, 2018. The full text has not been published before.

* Çalışma, H. Telli tarafından, 5 Temmuz 2018'de Strasbourg Üniversitesi'nde Ernst Herzfeld-Derneği'nin 14'üncü Kollakyum - Lisansüstü Öğrencileri Toplantısı'nda sunulmuştur. Tam metin daha önce yayınlanmamıştır.

** Dr. Öğretim Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van.
ORCID ID: 0000-0001-6018-6271 ♦ E-mail: hosap1643@gmail.com

*** Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: 0000-0002-4798-3505 ♦ E-mail: haletelli@hotmail.com

Öz

Hoşap Kalesi, Doğu Anadolu'da Van-Hakkari yolu üzerinde bulunmaktadır. Günümüze ulaşan kalenin büyük bölümü kitabeğe göre 1643 (H. 1052) yılında, Osmanlı Devleti'ne bağlı Mahmudi Beyliği tarafından yaptırılmıştır. Bu makalede de, Hoşap Kalesi Kazısı'nın 2017 kazı sezonunda bulunmuş süslemeli alçı buluntuları incelenmektedir. Daha önceki kazı sezonlarında bulunmuş olan alçı süslemelerin büyük bölümü, kalenin harem olarak adlandırılan bölümünde bulunmuştur. Ancak 2017 kazı sezonunda bulunan alçılar, kalenin batı burcunun yakınında gömülü olarak bulunmuşlardır. Bu buluntular farklı kompozisyonları içermektedirler. Hangi alçının, hangi odadan veya kale biriminden, batı burcuna taşındığı tespit edilememiştir. Ayrıca alçı parçalarının hepsinin tek bir sürece ait olmadıkları düşünülmektedir. Alçı parçaları üzerinde yazılı, geometrik, bitkisel, stilize süslemeler bulunmaktadır. Osmanlı Erken ve Klasik Dönem motifleri ve kompozisyonları görülse de çoğu Batılılaşma Dönemi'ne aittir. Kullanılan bitkisel motifler arasında, lale, haşhaş, saz yaprağı, hatayi gibi motifler bulunmaktadır. Bu alçı parçaları taşra üslubundan ziyade başkent üslubunda büyük emeklerle yapılmışlardır. Yapanların bu konuda usta kişiler oldukları açıkça gözlenmektedir. Çünkü buluntular, kalıp, aplike ve kazıma gibi farklı tekniklerle yapılmışlardır. Alçı buluntular arasında niş çerçeveleri, mukarnas parçaları, pencere korkuluğu parçaları, sütüncü başlıkları da buluntular arasındadır. Bazı buluntular boyalıdır. Bazılarında tek renk, bazılarında birkaç renk kullanılmıştır. Yaklaşık olarak yirmi iki farklı kompozisyon olduğu düşünülmektedir. Parçalardan çoğu tek parça halinde ele geçirildikleri için çoğunun kompozisyonu oluşturulamamıştır.

Anahtar Kelimeler: Alçı süsleme, Osmanlı arkeolojisi, süsleme, arkeolojik buluntu, yazıt

Introduction

The Hoşap Castle is located in Eastern Anatolia, Gürpınar town in Van, in Hoşap (Güzelsu) which is on Van-Hakkari highway. Hoşap is 60 km away from Van and 40 km away from Gürpınar city center. The castle was excavated between 2007-2017 under the direction of Mehmet Top. It has reached today in the form as it was built in 1643 (H. 1052) by Mahmudi Seigniory affiliated to Ottoman Empire. In this paper, plaster objects which were found at 2017 in Hoşap Castle Excavation will be analyzed.

The article has been examined under three sections. Firstly, the historical background of the castle and the region has been mentioned then the development of the castle in terms of art history and architecture has been written. Later, plaster finds were explained over the photo numbers. Since the studies on plaster decoration and Ottoman late ornamentation programs are limited, sometimes theses are used. The examples were tried to be compared and evaluated with the Ottoman period as much as possible.

Historical Background

The Mahmudies, where they came from is not known exactly, have established a principality named "Mahmudi Principality" in Hosap. Evliya Çelebi has written that

Mahmudies came here in H. 800 / A.D. 1397. But he didn't mention about where they came from. Principality governed Hosap and its surroundings under the sway of Karakoyunlu, Akkoyunlu, Safevi and Ottoman Empire, respectively.

Yılmaz Öztuna gave the following information about the Mahmudi Beys: they are Yezidi until the 16th century, then the Sunni-Shafii Muslim Kurds. They ruled the territories from the southern part of Van to Hakkari. Their city center was Hosap. The first known ruler is Sheikh Mahmut, the Hosap and Ashut Bey of the Karakoyunlus. During the Akkoyunlus period, Huseyin Bey was the ruler. Hamid Bey and his sons Ivaz and Emire Beys were under the suzerainty of Shah Ismail. Then Khan Mehmet Bey seperated from Iran and was subjected to Ottoman sovereignty. Henceforth Mahmudi Beys continued to obey Ottomans.

The unity Yavuz Sultan Selim tried to establish in Eastern and Southeastern Anatolia after the Çaldıran Victory in 1514, was achieved by Sultan Suleiman the Magnificent in 1548 during the 2nd Iranian campaign. At the same time, regional principalities based on the tribes, who were under the suzerainty of the Ottoman Empire, were linked to the newly established Van and Diyarbakır provinces and continued to govern their locations as a flag center. These artifacts were built during the second half of the 16th century and in the 17th century as a result of the Ottoman Empire giving these beys political, economic and administrative interest and privileges. For this reason, it is not a coincidence that the castle be repaired and extended thoroughly by Süleyman Bey in the middle of the 17th century.¹

Detailed research about seigniorship has not been conducted yet. In the researches being made until year 1740, existence of Hosap (Mahmudi) Seigniorship can be officially monitored.²

By considering important and sensitive balances such as traditionalized management style of the region, influence of governor and potent people on the community, and finally the orientation towards Iran, sanjaks to which country state was given were also present. These sanjaks were left to local governors whose beneficial services were seen during the conquest. This assignment which is given for life time against service and obedience as per the edict of Sultan, was given to his son or someone from his family in case of his death. Sanjak heads were held liable to serve the governor with the powers they had at times of excursion. Kadi was assigned to these countries which were subject to feudality order from the center. For examples while Mesela Bitlis, Siird, Mus and Erçis were conferred to Governor Sereflan as country states, Hakkâri sanjak was conferred to Governor Zeynel and Mahmudi sanjak was conferred to Mahmudi governors in this way. With the same considerations, A kind of right of disposition was granted to chieftains over their communities. Probably because they were exempt from

1 Top and Telli, 2019, 363.

2 Kılıç, 1997, 69.

military service, these were participating in the expedition with their own soldiers. When it is reached to the year 1831, it is seen that the privileged structuring in the state. On this date, administrative partitioning was as follows:10 Van states: Liva-1 Van, Liva-1 Adilcevaz, Liva-1 Sirve (Sirvan), Liva-1 Esbaberd, Liva-1 Koyin, Liva-1 Zeriki, Liva-1 Kerdkâr (or Kurdkâr), Liva-1 Agakis, Liva-1 Ercis, Liva-1 Mukus, Liva-1 Mus, Bargiri (seedbeds), Hakkâri (government), Bitlis (government), Hizan (government), Hosap or Mahmudiye in its other name (government).³

Han Mahmud, is one of the leaders of Kurdish rebellion movement developing against Ottoman Empire in the second half of 19th century and he is a member of Eyyubhanbeyi family which is one of the branches of Mukus seigniories. Mukus seigniory which is connected to state of Van under the name of Mukus sanjak in 16th century, has lost its old power towards 19th century and Mukus region has become buffer zone between Botan and Hakkâri amirates and Ottoman management in Van. Mukus seigniory which was politically ineffective at the beginning of 19th century, has expended its area of influence outside Mukus after Han Mahmud came into power and it has expended in a way to include important centers of that period such as Van and Hosap.⁴

After suppressing the rebellion brought up by Han Mahmud, the issue of Van has been reviewed at Council of Has and the military and political measures that will be followed up for the continuation of public order in the region have been determined. For this purpose, four troops of infantries and three battalions of infantry soldiers under the command of Admiral Liva Selim were situated at the center of Van and furthermore, four troops of infantries were situated at the castle of Hosap and certain number of soldiers were situated at the castles of Ecnas and Behvanis.⁵These informations are important for stucco finds because they used completely in the construction of new walls. It is understood that these walls are made temporary and fast. Because these walls were made of mud bricks (adobe) and spolia materials. Most of the stucco pieces found in the year 2017 were found inside the mudbrick walls of west tower (Fig. 1, 2, 3). And some of them found on the north side of the mescid (Fig. 4). Unfortunately, we don't know where they found or belong where in the rooms. Because there is no any record or photo.

The Castle

Today's castle has reached the present day as built by Mahmud Beys of the Ottoman Empire. In the inscription added to the gate of the castle in this period, it was written that the castle was built by Mahmudi Süleyman Bey in H.1052 (A.D.1643). However, Matrakçı Nasuh's citation about the castle among the visited places as "Mahmudiye Castle" while returning from the second Iranian campaign of Sultan Suleiman the Magnificent proves that there was also a castle structure even before 1643.

3 Arvas, ,2016, 30.

4 Hakan, 2002, 5.

5 Dogan, 2011, 157.

Besides, it is also important that Evliya Çelebi mentioned about the castle noting that Suleiman Bey was enhanced the castle and was built new structures. Presumably the Mahmudi Beys chose this castle as the first built-up area, but in the existing excavations, preexisting sections before 1643 and the later added sections were not identified.

The bailey is arcuately enclosed with fortifications eastward, northward and westward. Partially existing walls in the east and north are completely destroyed in the west. Three bastions on the walls have reached the present day. An observation tower was placed at the northeast corner of the castle. The citadel is shaped according to the position of the rocky hill it is on and its almost rectangular plan in the direction of east-west narrows westwardly. The main walls of the castle, fortified with bastions from the northern, eastern and western directions, surround the citadel. The western face of the bastion where the entrance gate of the citadel is placed is arranged in the form of a main gate. In the southern part of the castle buildings belonging to the Mahmud Palace aligns. At the highest point of the castle, in other words in the direction of southeast there is an observation mansion. This building has a 12-sided plan in the east-west direction and has three floors. The harem was built in two parts on the high walls from the north and west. Factions and rooms of the first section are ruined and the second section, which seems to have two floors, consists of a hall in the middle and two rooms on both sides of this. The rooms' windows and cabinet niches are remarkable. In the third and the bottom section, selamlik (the portion of a house reserved for men) that can be reached by following the main walls of the castle and the small mosque beside it are located in. The cover coat of the small mosque is completely destroyed and appears to be square planned and domed. Selamlik is composed of two parts, one of which is a hall and the other is a room. Except this, there is a two-parted dungeon and a cistern for water demand in the citadel. Many of the stucco fragments were found in the Harem, in the observation mansion and around these structures.⁶

The Plaster Finds

Stucco finds will be examined under six groups: inscribed, geometric, floral, geometric and vegetable mixed, stylized and ungrouped. Plasters that have similar decorations and are in bad condition from 2017 season are not included in the article images. Information on how many pieces can be counted is given in the descriptions of the examples.

The one that is most different from the examples before year 2017 is the written adornment which is made with application technique and which is composed with Arabic letters (Fig. 5, 6, 7). However the parts could not be integrated and it could not be determined what was written on them. Blaster parts written in two different colors as being painted in blue and red were found. These should probably belong to two different writing friezes. It seems that, during the Ottoman period, stucco inscription lines were

6 Top and Telli, 2019, 363-364.

generally made with mold technique. Another example of applique (bonding) technique could not be detected by us, yet. This technique should be investigated in more detail.

A group from which most parts were extracted is the geometrical composition that is made of branches of dodecagon star at the center. It is understood from the extracted parts that adornment covered a significantly wide area. As it is understood from the fragments, the composition is as shown Fig. 8. These were made with molding technique. There is a striped ornament in some of the arms of the dodecagon star. However, it is not clear how often this decoration was placed. The finds are insufficient in this regard. The striped detail is thought to be three pieces in each star motif with three rows of spacing as seen in the drawing. Some finds which belong to this composition have been found in the trench 31, AL-2015. The number of pieces belonging to this composition can not be counted. As a result of the studies, the composition that was created based on the existing parts is shown in Fig. 8. Many compositions composed of dodecagon star have been studied in Islamic Lands. Similar stucco ornamented with star compositions are seen in the Bursa Yıldırım Mosque (1390-1395), the Edirne Yıldırım Mosque's (1399-1400) northern and southern room on the wall with the fireplace⁷, Divriği Mosque on casement of a window.⁸ There are three stucco fragments with octagonal stars among the finds with geometric adornment. There is no any ornament in the octagonal stars. The composition could not be completion. The two pieces have frames. Only two window and niche edge pieces were found in 2017 excavation season. However, a lot of window and niche edge pieces were found previous excavation seasons. (Fig. 9, 10, 11)

Second example is probably belonged to a circular window opening (Fig 12). It consist of three parts that do not completion eachother. The only example of openwork technique in the early Ottoman period is the Bursa Yeşil (Green) Mosque. In the southwest room of the mosque, there is a hobnail made of openwork technique.⁹ Openwork technique and circular shapes were also used in stucco decoration of Çorum¹⁰ and Divriği houses¹¹.

The Fig. 13 is only one piece was found. There is geometric style ornament in the middle that is not fully understood. There is a border with hexagon stars in a row forming the edge of the piece.

Pieces of a composition consisting of small triangular motifs ending with auger edges were found (Fig 14, 15). The composition of the triangles could not fully solved. The piece which has a geometric decoration composed of triangles has a composition different from the other finds. Fragments in a similar composition with triangulars which

7 Yılmaz, 2015, 62,63.

8 Demiriz, 2000, 154.

9 Aybek, 2011, 22.

10 Dursun, 2017, 5, 7, 8.

11 Ünlüdil, 2005, 412.

dated to the period of Mengüjek were found in the excavations of Divriği Kale.¹²

Geometrical pieces include various large and small pieces of muqarnas. All of muqarnas decorations are not in the same form. (Fig. 16, 17, 18, 19) Similar muqarnas friezes which consist of triangulars are seen in the Bursa Timurtaş Paşa Mosque.¹³

Fig. 20 and 21 were found to only one each are parts of different geometrical composition. The compositions formed by the triangles are similar eachothers.

The group in which herbal adornment was most dense is the group with large size motifs bearing the influences of westernization of Late Ottoman Period. Majority part of this group was found among the filling materials of furnace within western tower. The composition could be derived from the existing parts.

In the middle surrounded by a triangular zigzag around an empty circle and the floral ornaments are shaped around this circle. It is understood that there are a few clusters of circular ornament. This composition should be covered with quite large Wall or ceiling surfaces. According to the obtained parts, the composition can be completed as seen in Fig 22 In a way to leave the motifs in the color of blaster, ground was painted in red color. They were made with the molding technique. Studies on this composition will continue.

It is the group (Fig. 23,24, 25, 26, 27, 28) which is similar to perivous group but which is composed of more large motives, in which green colored paint was also used in addition to red. Although it was considered that this part belonged to one of these compositions, verification could not be made. Adornments with huge motives with S and C curves, reminding Baroque and Rococo styles in Ottoman Westernization period. It is seen that the leaves are mostly acanthus leaves in the Baroque style. But, the leaves on these fragments are stylized, rumi-like leaves.

In this group (Fig. 29, 30, 31) a few different compositions were determined. While it is apparent that two of them belonged to thin friezes, the other group is one which is composed of huge motives and which covers a wide area as being apparent.

Fig. 32 and 33 are another group which is composed of herbal motives with complete applique method. It is seen that in this group motives are painted with red paint at certain places.

In the previous years niche borders and niche style of blaster adornments were found but those that are found in the season of year 2017 are more different than the previous ones. While the previous finds are real niche adornments, these are more like false niche style of adornments. Molding technique has been used. From these samples, a lot of pieces were found compared to the other plaster finds. There are different geometric

12 Öz Yünt, 2019, 46-57.

13 Aybek, 2011, Resim 2, 3.

patterns in the outer borders of the niches. But, these geometric patterns are not the same with other geometric patterns. It is understood that there is a very rich geometric composition in plaster finds. (Fig. 35, 36, 37)

From Fig. 38 with herbal adornment, only 2 pieces of parts that can be connected could be found. The ornament on this piece is reminiscent of the classical Ottoman reed leafy decorations. It could not be fully drawn due to the wear of the motifs. A similar frieze consisting of a floral composition in the middle of twists on both sides can be seen in the wooden curved decorations of house of Durakoğlu in Bilen Village in Rize.¹⁴

Pieces in Fig. 39, 40 with floral motifs belong to stucco ornaments in the northwest room of the harem that found in the 2009 excavation season. These pieces were found in different places outside the harem indicates that there was a damage to the stuccos in the following periods.¹⁵ In addition, the style of the leaves and composition in these plaster fragments are similar to some plaster decorations in the Library of Ahmet III. which has built in Topkapı Palace between 1703-1730.¹⁶

Fig. 41 is the only example decorated with that (probably 11 leaves) floral motif without geometrical forms.

A composition made of a flower with six leaves within hexagon geometrical shape repeating one another. stucco ornaments like Fig. 42 and 43 are seen in the early Ottoman period.

Plaster finds having composition of Fig. 44 (having palmette at the center) were found in previous years but exact composition was not made.

Another different group is related with examples that are curved as thin by hand having less depth (Fig. 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51). Very few finds were discovered from this group. One piece was found from each composition. Therefore no composition was created. In Iran, this technique was frequently used until the 17th century. However, it is rarely seen in Anatolian stucco ornamentations. These fragments can be made by malakari technique. But, there is no paint on the fragments. Malakari technique is rarely applied in Anatolia. There are very few examples today from Ottoman period.

It can be seen in Fig 52, 5 pieces of this frieze were found. The pieces give an idea of the composition. There is a twisted frame edge of a flower with 12 leaves. Similar composition is seen in the Bursa Yıldırım Mosque.¹⁷

Composition with stylized plant adornment, having a flower with six leaves at the center of twisted frame with 3 lines. Also, there are some stylized plant leaves in the

14 İskender, 1987, 83, Fig. 4.20.

15 Top and Telli, 2019, 367-368.

16 Uysal, 2019, 365-368.

17 Aybek, 2011, Resim 6, 8.

middle of nested frames. (Fig 53) Similar composition is seen in the Edirne Gazi Mihal Mosque.¹⁸

Fig 54 is a single piece. There is probably a geometric frame surrounding the vegetative composition. This geometric frame may be a star or may be surrounded by a triangle protruding from straight side lines. motifs made in deep engraving with mold technique. Inside of stylized floral motif painted with red color.

Fig 55 is a piece of stucco decorations found before 2017. It is a border consisting only of the palmettes.

Fig 56 is a single piece, the stylized composition is not understood very well. Could not see any similarity with other finds. It is not a geometric or vegetative, but a fully stylized. It made by molding techniques. There is no paint on it.

Fig 57 is a columned, arched, niche-shaped ornamentation frieze detail. The two broken parts complete each other. . It made by molding techniques. There are remnants of red paint on it.

Finds from Fig 58, frame of a niche have been found in many examples before 2017. Stucco frames of niches a widely used practice especially in the early Ottoman period. It made by molding techniques.

During the 2017 excavation season, only 1 piece of plaster (Fig 59) semi-column was found. the shape of this is different from the heads of semi-column found before 2017.

Conclusion

During the excavations, many ornamental stucco fragments were found. However, they are not exactly numbered and are not made an inventory. Inventory and survey fragments are not separated. It was seen that there were gypsum groups consisting of very different compositions.

Plaster founds were discovered at different places during the excavations. Some of them were found in the filling of furnace within west bastion, some of them were found during the construction of supporting wall in the north direction of western bastion, and some of them were found in a dispersed situation at the bottom parts of harem. It is not exactly known which fragment has come out from where. Because during the excavations no records were kept as relating with them. Since this situation limits the interpretations that can be made on the plasters, evaluation could only be made on composition motives.

However, many of the plasters that were extracted in year 2017, showed differences with respect to the previous founds. These were probably taken from the same area and used completely in the construction of new walls. Since some of the works were given to the museum before they were completely investigated and before verification was

18 Aybek, 2011, Resim 74, 75.

made, realization of such a work was not considered to be possible. So, we have many unanswered questions about these finds. It is aimed to find answers to many questions with the researches to be continued. The lack of research on the area and the castle has been another challenge during the research. If the period's trade and political relations are examined, archival files are studied, then some questions can be answered.

Since the works were delivered to the museum without conducting a complete investigation, a complete counting could not be done. For this reason we don't know the number of b satuccos that were exactly present in year 2017 yet. A complete verification could also not been done. According to the examinations, stucco groups in 22 different compositions were determined as having geometrical, written, and floral adornment.

It is obvious that the Baroque and Rococo style plasterworks, emerged with the westernization influence in the Ottoman art in the late period, and the finds until the year 2017 in the Hosap Castle are very different in order. However, during the research period, this kind of stucco ornamentation is not encountered even in Istanbul in the 17th century. The motif and composition richness made of such stucco material was never found anywhere else.

Stucco fragments' being piled on the walls in this way and their top parts' being covered with reclamation stone materials and adobe, reveal that construction activities were realized in an urgent way. Due to this, it is considered to have been constructed at the time when Han Mahmut had conquered the castle or at the time when soldiers were situated at the castle after the rebellion of Han Mahmut was surpassed at the beginning of 19th century. But due to reasons relating with excavation systematic of the excavation, no interpretations can be made. Besides since the history of castle is investigated very little, interpretations are significantly limited.

The only thing that can be said about the period of blasters is that they absolutely belonged to the period before the conquest of Han Mahmut. Because since the period of Han Mahmut was a very complicated period, it is considered that it was attempted to realize such a rich activity. The stucco finds can also be dated from 1643 to end of 18th c.

Another surprising issue is that rich motives and labor belong to westernization period came in front of us at the settlement of a small seigniory in Eastern Anatolia. Because neither in architecture nor in other ornament arts, similar examples were found in the surrounding area of Van Lake. Closest example is Ishak Pasa Palace that is situated in Agri (1685-1784). When it is looked at Anatolia and especially at capital city of Istanbul, it is seen that Baroque and Rococo styles gained density starting from the middle of 18th century. When we also consider this, by looking at ornaments with huge motives having S and C curves in the blaster finds of 2017, we can date these finds as the ending period of 18th century. Because this style must have reached Anatolia from East Anatolia at least with a delay of a few years. Only if a master was not brought from the capital city!

However, when the differences in compositions and periodic usages of motives are considered, motives and compositions of westernization period are absolutely seen.

But in the finds before 2017, plaster parts bearing classic features were also found plentifully.

Although plasterworks was used extensively in Iran that has border on the region, the order is very different from Iran. Despite the fact that Hosap Castle is very far from the capital city Istanbul, there is a capital-style decoration order in the finds rather than country-style. When the Ottoman lands of the period considered, the nearest place where the gypsum finds are found is Van Great Mosque. However, there are no order associations between the Van Grand Mosque and the Hosap Castle gypsum finds. Similar instances can be seen in the new excavations to be made in the area.

Plaster masters matter also remained as one of the biggest questions during the research. Was the master(s) native or brought from the outside? Where could they be come from if they came from outside? If the masters were native, how did they be acquainted with the capital order? Even though the gypsum material was used in the early period of the Ottoman Era, later on their use has diminished until middle of the 18th century. The stucco works are of high quality workmanship. For this reason it is possible that the plasterworks are off the professional masters' hands. The finds have a capital order as well as showing westernization influences. But, in terms of art history, we know very little about westernization process in the Eastern Anatolia.

Another question is the source of the gypsum. The ornaments made with gypsum material must be done on site or near. On the other hand, it is obvious that the production is done on-site, when examining the bad pieces out of the mould or broken fragments of the finds used to fill the stalactites. For this reason, where the gypsum material is brought from can be establishable also by means of archaeometric analysis. Detection and analysis of period's gypsum removal centers in the vicinity of the site will be a study itself in the future.

The researches and the publications related to the subject are few. For this reason, artifacts found both in the museums' warehouses and in the excavations must be examined. For this, launching an extensive research and investigation is required. Thus, stucco art, spreading areas and motif developments can be followed.

Nevertheless, a more extensive and detailed investigation is needed for more accurate conclusions and discourses.

It was noted that the number of stucco finds that found before 2017 were small quantities according to the size of the harem. these stucco aggregates in 2017 explain why there were small quantities in the harem excavation.

It is necessary to look at the westernization process of Eastern Anatolia in the context of art history to fully understand these stucco finds. However, the limited number of researches on this subject has limited our comments. In addition, a general research on stucco and ornamented decoration in classical and late period of the Ottoman Empire has not been conducted yet. It will probably be examined in the future.

BIBLIOGRAPHY

- Arvas, T. Z. (2016), Devlet Salnamelerine Göre 1848-1918 Yılları Arasında Van Vilayetine İdari Taksimatı, *Yüzüncü Yıl University Social Sciences Institute Journal*, 30, 401-415.
- Aybek, E. (2011), *Erken Dönem Osmanlı Camilerinde Alçı Süsleme Sanatı*. Edirne: Trakya Üniv., S.B.E. Unpublished Master Thesis.
- Bonner, J. (2017), *Islamic Geometric Patterns Their Historical Development and Traditional Methods of Construction*, New York
- Demiriz, Y. (2000), *İslam Sanatında Geometrik Süsleme Bir Envanter Denemesi*, İstanbul.
- Doğan, C. (2011), Tanzimatın Van'da Uygulanması ve Han Mahmut İsyanı, *History Studies*, 3/2, , 146-162.
- Dursun, N. (2017), Tarihi Çorum Evlerinin Alçı Süslemeleri, *Karadeniz Araştırmaları*, XIV/55, 1-16.
- Hakan, S. (2002), *Müküs Kürt Mirleri Tarihi ve Han Mahmud*, İstanbul
- İskender, S. (1987), *Doğu Karadeniz Konut Mimarisinde Süsleme Üzerine Bir İnceleme*, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniv. F.B.Enst., Unpublished Master Thesis.
- Karaçay, A. (2002), *Beylikler Devri Mimarisinde Alçı Süslemeler*, Konya: Selçuk Üniv. S.B.Enst., Unpublished Ph.D Thesis.
- Kılıç, O. (1997), *18. yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Devleti'nin İdari Taksimatı: Eyalet ve Sancak Tevcihatı*, Elazığ.
- Öz Yünt, (2019) *Divriği Kalesi Kazısı Alçı Buluntuları*, Sivas: Cumhuriyet Üniv. S.B.Enst. Unpublished Master Thesis.
- Top, M. and Telli, H. (2019), Plasterwork Ornamentation Finds of Hoşap Castle Archeological Excavation (2007-2015), *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Humanities and Social Sciences* Vol:13, No:4, p. 363-372
- Uysal, Z. (2019), Topkapı Sarayındaki III. Ahmet Kütüphanesi'nin Alçı Bezemeleri, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 26, 331-376.
- Ünlüdil, S. (2005), Geleneksel Divriği Evlerinde Ahşap Süslemeli Tavanlar, Kayseri: Erciyes Üniv. S.B.Enst. Unpublished Master Thesis.
- Yılmaz, G. (2015), Ederine'nin Erken Osmanlı Devri Yapılarında Çini Süsleme, *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5/10, 59-80.

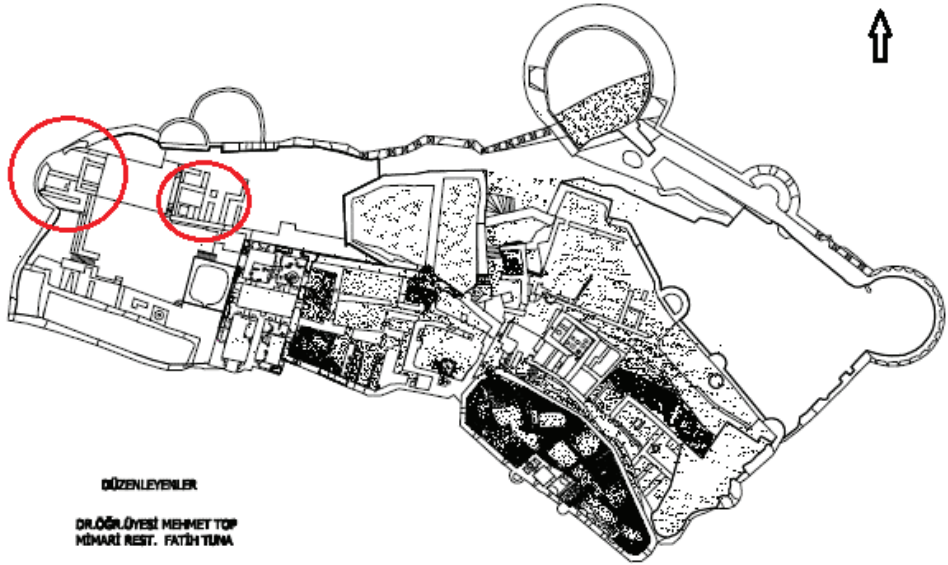


Fig. 1. Plan of the Hoşap Castle. Stucco fragments found in marked areas (Excavation archive)



Fig. 2. The western tower (Excavation archive)



Fig. 3. Inside of the western tower (Excavation archive)



Fig. 4. Northern side of the masjid where Stucco fragments found in (Excavation archive)



Fig.5, 6, 7. The fragments of stucco inscriptions

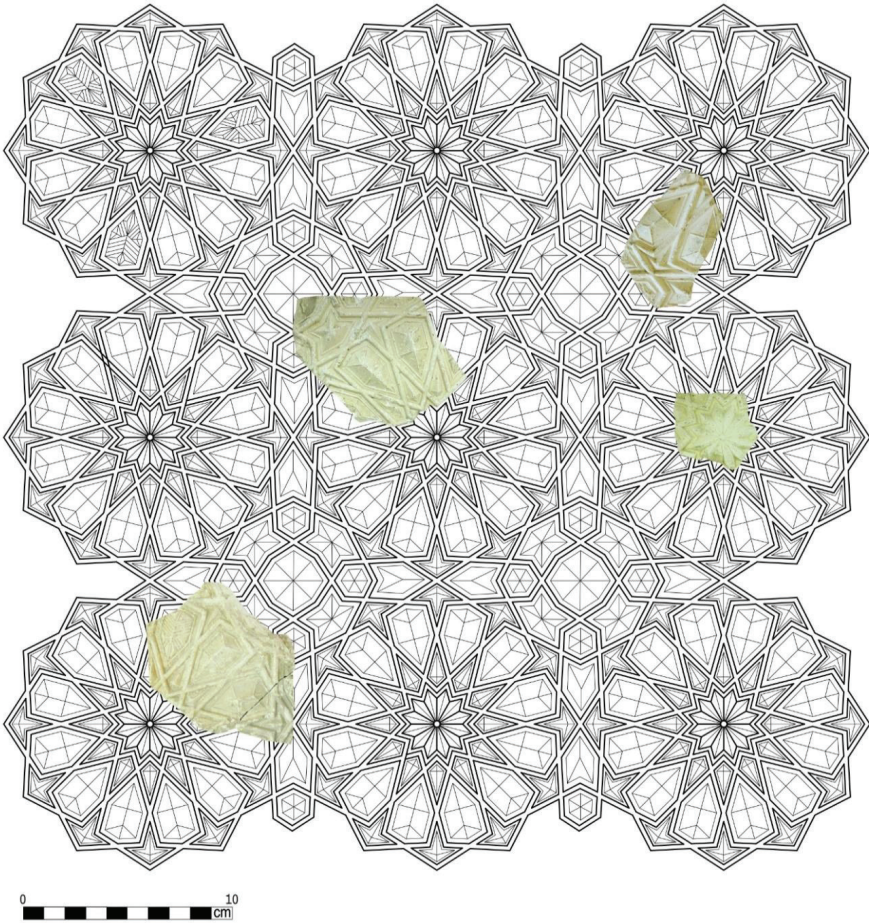


Fig. 8. The geometric composition of dodecagon stars (Büşra Koç)



Fig. 9, 10, 11. Stucco fragments with octagonal star



Fig. 12. Fragments of a circular window



Fig 13. A geometric frieze fragment



Fig. 14, 15. Fragments with geometric ornament with triangles.



Fig. 16. One of muqarnas fragments



Fig. 17. One of muqarnas fragments



Fig. 18. One of muqarnas fragments



Fig. 19. A fragment of geometric ornament



Fig. 20, 21. Fragments that ornamentation consist of triangulars.

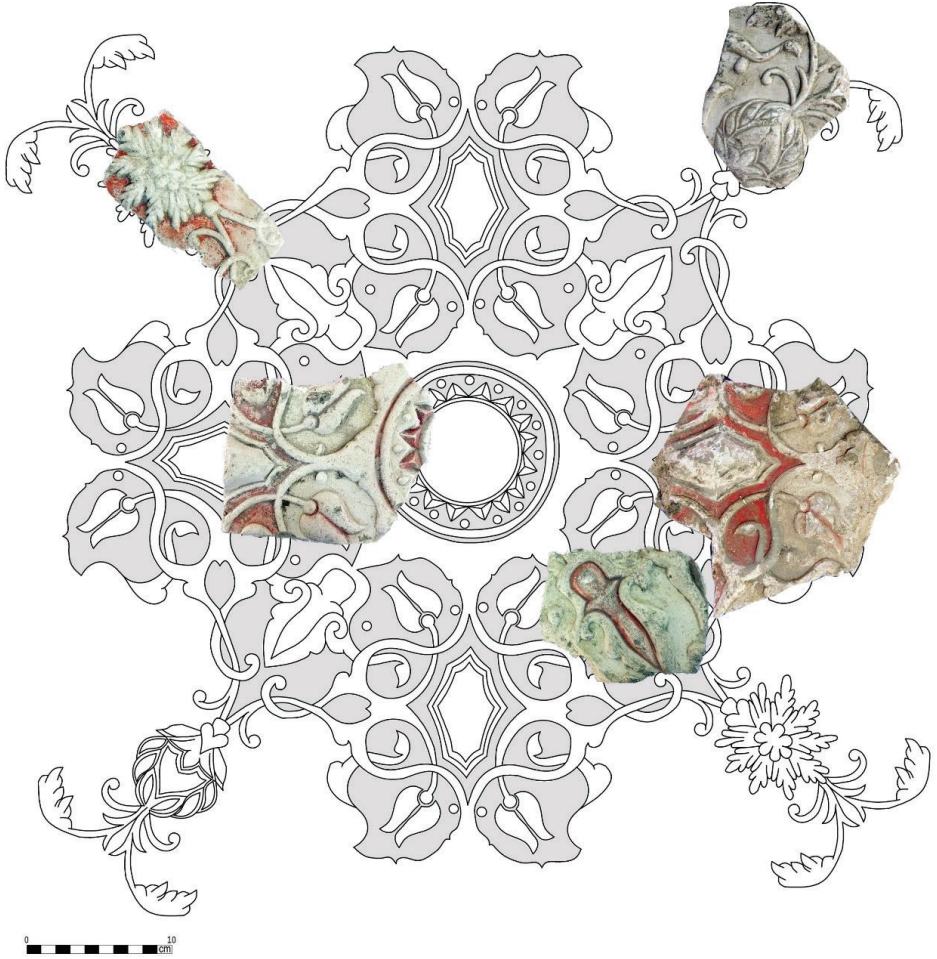


Fig. 22. Composition of stylized floral ornamentation (Büşra Koç)



Fig. 23, 24. Fragments of stylized vegetable ornamentation



Fig. 25, 26. Fragments of stylized floral ornamentation.



Fig. 27, 28. Fragments of stylized floral ornamentation. (Carnation? and rosebud?)



Fig. 29, 30. Fragments of stylized tulip and vegetable ornamentation



Fig. 31. A firize which consist of stylized tulip and vegetable, geotmetrical ornamentation



Fig. 32, 33. Stylized floral ornaments made by application technique



Fig. 34 (a,b,c,d). Applique stylized floral decoration fragments



Fig. 35, 36, 37. Niche edges



Fig. 38. Fragment of a frieze which floral ornamented with wreathed semi edge



Fig. 39, 40. Fragments of stylized floral

Fig 41. Fragments of decorated floral motif



Fig. 42 , 43 A flower with six leaves within hexagon geometrical shape



Fig. 44. A fragment having palmette or tulip at the center



Fig. 45, 46. Fragments that are curved as thin by hand having less depth



Fig. 47, 48. Fragments that are curved as thin by hand having less depth



Fig. 49, 50, 51. Fragments that are curved as thin by hand having less depth

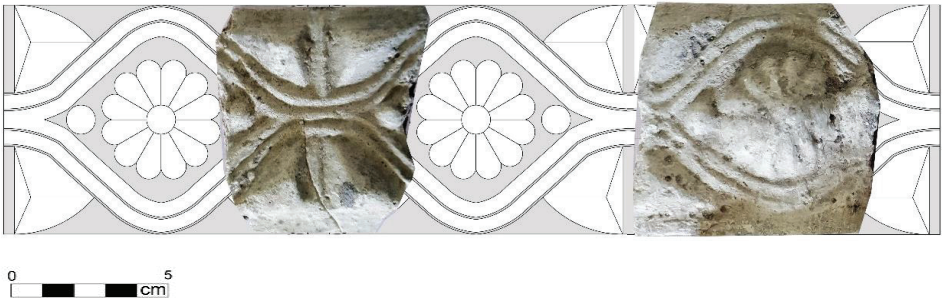


Fig 52, A frieze that consists of a twisted frame edge of a flower with 12 leaves (Büşra Koç)



Fig 53, A composition that a flower with six leaves at the center of twisted frame with 3 lines (Büşra Koç)



Fig 54. A geometric frame surrounding the vegetative composition.



Fig 55. A border that consists of palmettes.



Fig 56. Stylized composition



Fig 57. Columned, arched, niche-shaped frieze detail



Fig 58. Fragment of frame of a niche



Fig 59. Heads of semi-column

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

SAMSAT KAZILARINDA BULUNAN CAM BİLEZİKLER*



GLASS BRACELETS UNEARTHED IN THE SAMSAT EXCAVATIONS

Zekiye UYSAL**

Öz

Bugün Atatürk Baraj Gölü'nün suları altında kalmış durumdaki Samsat (Samosat), Kommagene Krallığı'nın başkentiydi. Kentin Romalılar tarafından fethedildikten sonra da önemini koruduğu bilinmektedir. Samsat 7. yüzyılın sonlarına doğru Müslümanlar tarafından ele geçirilmiştir. Bunu izleyen asırlarda Emeviler ve Abbasiler ile Bizans İmparatorluğu arasında sürekli el değiştiren yerleşim, 12. yüzyıl ortalarından itibaren Selçuklu emirliklerinin kontrolüne geçer. Arkasından İlhanlılar, Dulkadiroğulları Beyliği ve Osmanlı İmparatorluğu egemenliklerini yaşar. İslam kaynaklarında Sümeysat adıyla geçen kentin harabeleri, sular altında kalmadan önce çeşitli araştırmacılar tarafından incelenmiştir. Ancak kentin arkeolojik değeri buradaki kurtarma kazıları sırasında anlaşılmıştır. Burada Prof. Dr. Nimet Özgüç ve ekibi tarafından 1978-1989 yılları arasında kazı çalışmaları yapılmıştır. Bu kazılarda Ortaçağ'a tarihlenen seramik, metal, cam gibi çok çeşitli malzeme grubu ele geçmiştir. Bu çalışmamızda cam buluntular arasındaki bilezikler üzerinde durulmuştur. Yayınlanmış kazı raporları, kitap ve müze kayıtlarında cam buluntulara ilişkin stratigrafik ayrıntılar yeterli olmadığından; bileziklerin aidiyetlerinin belirlenmesi ve tarihlendirilmelerinde üslup ve teknik özellikler esas alınmıştır. Samsat'ta çok sayıda ele geçen bileziklerden 22 tanesi seçilerek katalog oluşturulmuştur. Bilezikleri burmalı, düz yüzeyli, sırtı profilli (yivli), paralel lif sarmalı ve boyalı bilezikler olmak üzere beş grupta inceleyebiliriz. Bu bilezikler lif sarma (eklentili) veya halka çevirme (eklentisiz) tekniklerinde yapılmışlardır. Renk olarak boyalı bileziklerde siyah, diğer tiplerdeki bileziklerde mavi ve tonları, yeşil ve tonları kullanılmıştır. Siyah cam üzerine mineleme tekniğiyle yapılmış boyalı bilezikler Bizans devrine aittirler ve 10-12 yüzyıllar arasına tarihlenirler. Sırtı profilli (yivli), düz yüzeyli ve paralel lif sarmalı ve burmalı bilezikler için ise kesin ifadelerden kaçınmak gerekir. Samsat kazılarında fırına rastlanmamıştır ama burada üretim yapıldığına işaret eden çok sayıda cam külçeleri ele geçmiştir. Hem cam buluntularının çokluğu hem de cam külçelerinin varlığı sebebiyle Samsat'ın Orta çağ cam üretim merkezleri arasına eklenmesi gerektiği kanısındayız.

Anahtar kelimeler: Samsat, cam, bilezik, İslam cam sanatı, Bizans cam sanatı

* Bu çalışma Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi tarafından desteklenmiş olan SBA 2017/1308 no.'lu BAP projesinden üretilmiştir. Çalışma, 24-26 Ekim 2018 tarihinde Mimar Sinan Üniversitesi'nde gerçekleştirilen 22. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuş, tam metin olarak yayınlanmamıştır. Araştırma için gerekli izinleri veren T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Adıyaman Müze Müdürlüğüne, yardım ve destekleri için tüm müze personeline; projemizi destekleyen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörlüğü'ne ve Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimine teşekkür ediyorum.

** Doç.Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: 0000-0003-4042-2403 ♦ E-mail: zuysal@comu.edu.tr

Abstract

Samsat (Samosat), has been submerged under the Atatürk Dam today, served as the capital of the Kingdom of Commagene. It is known that the city still remained to be an important settlement, after it was conquered by the Romans. Samsat was conquered by Muslims toward the end of the 7th century. In the following centuries, the city, which was alternately ruled by the Umayyads, the Abbasids, and the Byzantines, was seized by the Seljuk emirates in the middle, of, 12th century. Then it was chronologically reigned by the Ilkhanids, the Dulkadirians, and the Ottomans. The ruins of the city, referred to as “Sümeysat” in the Islamic sources, were studied by various researchers before it was submerged under the dam. However, its archaeological significance was well understood in the course of the rescue excavations. The site was excavated by Prof. Nimet Özgüç and her crew between 1978 and 1989. A great variety of finds, such as ceramic, metal, and glass objects, which were dated to the Medieval Age, were unearthed. The present paper studies the bracelets as glass finds. Because the stratigraphic details concerning the glass finds in the published excavation reports, books, and museum records are not adequate enough, stylistic and technical characteristics of the finds were operationalized to identify the’ origin and dating of the bracelets. 22 pieces among the numerous bracelets, recovered in Samsat, were catalogued for the purpose of the study. The bracelets can be grouped into five categories, i.e. twisted, flat, grooved, parallel-thread, and painted. They were mainly, defined in two techniques: trail decorated with seamed body (lif sarma) and rod spinning (halka çevirme) with seamless body. The used colors are black in the painted bracelets and blue, green, and their shades in the other types. The painted bracelets, made by enameling glass, were dated to the Byzantine Period, i.e. 10th-12th century. No precise dating of the grooved, flat, and spun bracelets could be performed. No kilns were observed in the Samsat excavations, but a great many glass chunks, suggesting glass-focused production, were recovered. Due to the rich profusion of the glass finds and the presence of the glass chunks, Samsat should be listed among the Medieval glass production centers.

Keywords: *Samsat, Glass, Bracelet, Islamic glass art, Byzantine glass art*

Giriş

İlk iskân tarihi MÖ 4. binlere kadar giden Samsat (Hahhum, Samosaton, Samosata, Semisat, Sumeysat, Sümeysat); Anadolu’nun güneydoğusunda, Güneydoğu Torosların etekleri ile Fırat nehri kenarında kalan bir yerleşim alanıdır.¹ Akat, Hitit, Asur, Med ve Pers egemenliklerinden sonra Büyük İskender tarafından fethedilen kent MÖ 69 – MS 72 yılları arasında Kommagene krallığına başkentlik etmiştir. Bu krallığın son dönemlerinde tüm bölgeyle birlikte Roma egemenliği altına giren yerleşim uzunca bir süre Bizans yönetiminde kalmıştır. MS 7. yüzyıldan itibaren İslam fethiyle karşılaşan Samsat, bu tarihten 11. yüzyıl sonlarına kadar iki egemenlik arasında sık sık el değiştirmiştir. Yerleşim, 12. yüzyıl ortalarından itibaren Selçuklu kontrolüne geçmiş ve sırasıyla

1 Özgüç, 2009, 88, 73-74.

Artuklular, Zengiler, Eyyubiler ve Anadolu Selçukluları gibi emirliklerce yönetilmiştir.² 14. yüzyılda Dulkadiroğulları Beyliği'nin elindeki kent, sonrasında Osmanlılar tarafından fethedilmiştir ve günümüze kadar ulaşmıştır.³

Cumhuriyet döneminde Adıyaman iline bağlı bir ilçe konumundaki Samsat, Atatürk Barajı inşası dolayısıyla, 1988 yılında şimdiki yerine taşınmış; tarihî Samsat ise -ne yazık ki- baraj gölü altında kalmıştır.⁴

Samsat; Fırat'ın kıyısında kayalık bir kütle üzerindeki höyük ile, bunun eteklerinde Kommagene Krallığı devrinden itibaren gelişen, surla çevrili aşağı şehirden oluşuyordu. Tarihin hemen hemen her devrinde önemli bir yerleşim yeri olan Samsat 19. yüzyılın ortalarından itibaren seyyahların ve araştırmacıların dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu açıdan William Francis Ainsworth ve Helmuth von Moltke gibi seyyahlar; K. Humann, Theresa Goell, Ümit Serdaroğlu ve Ülkü İzmirilgil gibi araştırmacılar sayılabilir.⁵

Atatürk Barajı'nın yapımı nedeniyle gerçekleştirilen Aşağı Fırat Havzası Kurtarma Kazıları Projesi kapsamına alınan Samsat'ta Prof. Dr. Nimet Özgüç başkanlığında, 1978-1989 yılları arasında kurtarma kazıları yapılmıştır.⁶ Samsat höyüğü ve aşağı şehirde yapılan bu kazılarda; diğer dönemlerle birlikte Ortaçağ tabakalarında da çok çeşitli ve zengin buluntular ele geçmiştir. Bu buluntu grupları arasında camlar önemli bir yer tutar. Samsat camlarının bazı türlerine daha önce birkaç yayında yer verilmiştir.⁷ Ancak Ortaçağ camları henüz tümüyle ve etraflıca ele alınmamıştır.

Bu nedenle ÇOMÜ bünyesinde hazırladığımız BAP projesi kapsamında Kültür ve Turizm Bakanlığı Adıyaman Müze Müdürlüğü'nün izniyle Samsat camlarını incelemeye başladık. Prof. Dr. Nimet Özgüç'ün yaptığı kazılarda ele geçen söz konusu cam bilezikler; bu proje kapsamında 2017 yılında Adıyaman Müzesi'nde incelenmişlerdir.

Samsat kazılarının yayınlanmış raporlarında cam bileziklerle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak müze deposundaki buluntulara bakıldığında cam bileziklerin dikkate değer bir grup oluşturdukları ve etütlük olarak yıllara göre gruplandıkları ve bazı etütlüklerin üzerinde açma numaralarına yer verildiği görülmektedir.

Cam bilezikler çok eski zamanlardan bu yana süs ve takı olarak kullanılmış kişisel eşyalardır. MÖ II. binden itibaren varlığı bilinen cam bileziklerin moda olmaya başlaması Geç Roma Dönemi'ne rastlar. Daha sonra bütün Doğu Akdeniz ve çevresindeki Bizans ve İslam dünyasında yaygın olarak cam bileziklerle karşılaşılmaktadır.⁸

2 Turan, 1984, 71-136.

3 Demirkent, 1997, 232-236; İbn Bîbî, 1996, 30.

4 Samsat kurtarma kazılarını yaparak bu önemli kentin maddi kültür mirasını ortaya çıkaran Prof. Dr. Nimeç Özgüç'ü saygıyla yâdediyorum. Ona ve ekibine çok şey borçluyuz.

5 Özgüç, 2009, 1-2; Serdaroğlu, 1977, 18-20; İzmirilgil, 1987, 281-289.

6 Bulut, 2000, 8.

7 Öney, 1990, 64-69; Özgüç, 2009, 20; Redford, 1994, 81-91; Karpuz, 2014, 60-71, Uysal, 2020, 1139-1158.

8 Spaer, 1988, 51-52.

Anadolu'da önemli Bizans merkezlerinde yapılan kazılar sonucunda çok sayıda bilezik ele geçmiş ve bunlar bilim dünyasına tanıtılmıştır. Bu bağlamda; Demre,⁹ Amorium,¹⁰ Kadikalesi,¹¹ Tyana/Kemerhisar,¹² Pergamon,¹³ Yumuktepe,¹⁴ Sagalassos,¹⁵ Alexandria Troas,¹⁶ Stratonikei,¹⁷ Saraçhane,¹⁸ İznik Roma Tiyatrosu,¹⁹ Komana²⁰ gibi kazı merkezlerinden Bizans dönemi cam bilezikleri hakkında bilgi edinebiliyoruz. Bunun yanında, son zamanlarda yapılan kazı ve araştırmalarla İslamî dönem cam bilezikleri konusunda da bilgilerimiz artmaktadır. Bu açıdan Selçuklu merkezlerinden KubadAbad Sarayı,²¹ Ani,²² Gevale Kalesi,²³ Aksaray Melik Mahmud Gazi Hanıkahı (Darphane Kazısı),²⁴ Konya Sahip Ata Külliyesi,²⁵ kazılarında ele geçen bilezik parçaları hatırlanabilir. Bunların yanı sıra çeşitli höyüklerin Ortaçağ tabakalarında da İslam dönemi cam bilezikleriyle karşılaşmaktadır.

Samsat'ta Prof. Dr. Nimet Özgüç'ün kazılarında bulunan bilezik parçalarından 22 tanesi seçilerek sunulmuşlardır. Bunlardan bir tanesi tamdır, diğerleri kırıktır. Bu bileziklerin çapları 6-9 cm arasında değişmektedir.

Yapım Tekniği

Cam bileziklerin yapımında iki teknik kullanılır: Bunlardan biri *lif sarma* ya da *eklentili* olarak bilinen tekniktir. Bu yöntemde bileziğin iki ucundan aletle çekilip halka haline getirilmekte, sonra bir alet yardımıyla iki uç birleştirilmektedir. Bu birleşme yerleri çoğunlukla belirgindir. *Kat. No. 1*'de lif sarma tekniği kullanılmıştır ve iki ucun birleştiği yer oldukça belirgindir. Lif sarma tekniğiyle yapılmış burmalı bileziklerde bazen tek cam lifi, bazen de aynı renkte birkaç cam lifi burularak sarılmaktadır. *Kat. No. 1, 2, 3* tek cam lifi sarılarak yapılmış; *Kat. No. 4, 5* ise iki renk cam lifinin sarılmasıyla oluşturulmuştur. Diğer yöntem ise *eklentisiz* veya *halka çevirme* olarak bilinen tekniktir. Bir aletin ucuna alınmış

9 Olcay, 1997, 403-408.

10 Gill, 2002, 183-234.

11 Çakmakçı, 2017, 125-143; Coşkun, 2017, 145-162.

12 Zanon, 2013, 181-197.

13 Schwarzer, 2009, 85-109.

14 Köroğlu, 2002, 355-372.

15 Lauwers, 2007, 39-47.

16 Schwarzer, 2009, 67-84.

17 Öztaşkın, 2015, 175-188.

18 Hayes, 1992.

19 Özgümüş, 1993-1994, 39-43.

20 Bakırer, 2019, 265-328.

21 Uysal, 2013; Uysal, 2009, 493-504; Uysal, 2010, 43-54.

22 Çoruhlu & Oktay, 2011, 155-171; Çoruhlu, 2009, 47-86.

23 Yavuzıılmaz, 2017, 49-61.

24 Gültekin, 2004, 50-53.

25 Yörükoğlu, 1981, 899.

camın kendi eksenini etrafında çevrilmesiyle elde edilir. Bu teknikte üretilen bileziklerin iç yüzeyi oldukça düzgündür.²⁶ *Kat. No. 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15* bu tekniğe örnek verilebilir.

Malzemenin Rengi

Katalogda yer alan bileziklerden büyük bir çoğunluğu mavi renginin koyu ve açık çeşitli tonlarında yapılmıştır. Bunlar *Kat. No. 1, 2, 6, 8, 9, 13, 14, 16, 17, 21* olmak üzere on adettir. Yoğunluk koyu mavidir. Maviden sonra en çok görülen renk yeşildir. *Kat. No. 3, 5, 7, 10, 11, 12, 15* örneklerinde koyu ve açık yeşil renkler kullanılmıştır. *Kat. No. 18, 19, 20, 22*'de siyah renk görülmektedir. Tek bir örnekte, *Kat. No. 4*'te, kahve renginde cam hamuru görülmektedir. Bal rengi bilezik hamuru Kubad Abad'da da görülmektedir.²⁷ Yeşil ve mavinin tonları Bizans merkezlerinde görülmektedir.²⁸

Tipoloji

Samsat'ta bulunan bilezikleri *burmalı, düz, sırtı profilli, paralel lif sarmalı ve boyalı* bilezikler olarak beş ana grupta inceleyebiliriz. Düz bilezikler kesitleri bakımından farklılıklar gösterebilmektedir. Buradaki örneklerde yuvarlak, yassı ve üçgen kesitler görülmektedir. Sırtı profilli olanlar da kesitleri bakımından çeşitlilik gösterir. Bu grupta incelediğimiz eserlerin kesitleri yassı ve profillidir. Boyalı bileziklerin kesitleri ise yassıdır.

Burmalı Bilezikler:

İslamî dönemde yoğun olarak kullanılan bir tip olduğu bilinmektedir. Bu bileziklerin esası cam lifinin ya da liflerinin burularak spiralli bir görünüş elde edilmesine dayanır.²⁹ Çeşitli Bizans merkezlerinde de karşılaşılan bu bilezik grubunun çok renkli uygulamaları da görülmektedir.³⁰

Samsat kazılarında ele geçen burmalı bileziklerden beş tanesi kataloga alınmıştır. (*Bk. Şek. 1, Fot. 1.*) *Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5* bu tiptedir. Bunlardan bir tanesi tam, diğerleri kırıktır. Çapları 6-9 cm arasında değişmektedir. Kalınlıkları 0.5-0.7cm arasındadır. Bu gruptaki bilezikler hem Bizans merkezlerinde hem de İslam dönemi kazı merkezlerinin buluntuları arasında görülür. Bizans dönemine ait olan örnekler arasında Amorium,³¹ Demre Aziz Nikolas,³² Yumuktepe³³ sayılabilir. Ayrıca İslam merkezlerinde de Kubad Abad,³⁴ Ani,³⁵ Gevale Kalesi³⁶ kazılarında da bu grup cam bilezikler ele geçmiştir.

26 Uysal, 2009, 496.

27 Uysal, 2010, 45.

28 Köroğlu, 2002, 364.

29 Uysal, 2013, 138.

30 Gill, 2002, 182.

31 Gill, 2006, 230.

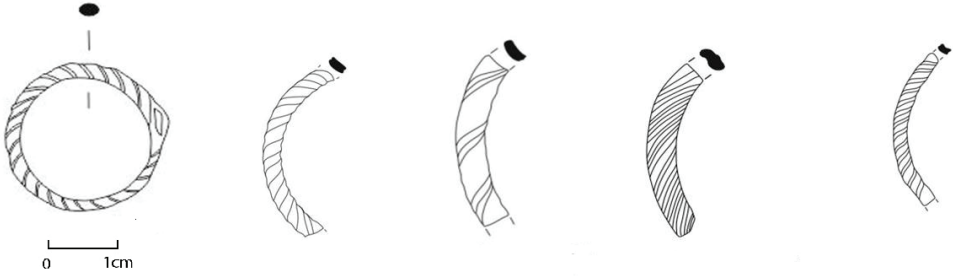
32 Çömezoğlu, 2007, 574.

33 Köroğlu, 2002, 368.

34 Uysal, 2013, 138.

35 Çoruhlu & Oktay, 2011, 157.

36 Yavuzılmaz, 2017, 54.



Şek. 1: Samsat Burmalı Bilezikler



Fot. 1: Samsat Burmalı Bilezikler

Düz Bilezikler:

Bu tip bileziklerden çok fazla ele geçmiştir. Bunlar kendi içlerinde yuvarlak kesitli, yassı kesitli ve üçgen kesitli olarak çeşitlilik göstermektedir. Katalogda beş tanesine yer verilmiştir. Bunlar *Kat. No. 6, 7, 8, 9, 10*'dur. (Şek. 2, Fot. 2.) Bu tip bilezikler tek bir cam lifinin iki ucundan çekilerek birleştirilmesiyle oluşturulabileceği gibi, halka çevirme tekniğiyle de yapılabilir. Bu tür bileziklerin yüzeyinde genellikle süslemeler bulunmaz. Bazen *Kat. no. 9* ve *10*'da görüldüğü gibi düz yüzeyli bileziğin üzerine renkli cam lifi çekilmiş örnekler de dikkat çeker. Bu tarz bileziklerle Amorium'da da karşılaşılır. Düz bileziklerin çapları 7-10 cm, kalınlıkları ise 0.5 ile 0.7 cm aralığında değişmektedir. Düz bilezikler Roma döneminden itibaren görülmektedir.³⁷ Düz bileziklerin görüldüğü Bizans merkezlerini şu şekilde sıralayabiliriz: Amorium,³⁸ Kadıkalesi,³⁹ Stratonikeia,⁴⁰ Tyhana (Kemerhisar), Sagalastos, Sardis, Tille Höyük, Yumuktepe, Corinth, Demre Aziz Nikolas, Alexandria Troas. Ayrıca bu gruptan eserlere İslam camcılığında da rastlanır. Kubad Abad,⁴¹ Ani,⁴² Gevale Kalesi⁴³ gibi kazı merkezlerinde de benzer tipte örnekler görülür.

37 Coşkun, 2017, 152.

38 Gill, 2006, 229.

39 Coşkun, 2017, 152.

40 Öztaşkın, 2015, 179.

41 Uysal, 2013, 140.

42 Çoruhlu & Oktay, 2011, 166.

43 Yavuzylmaz, 2017, 53.



Şek. 2: Samsat Düz Bilezikler



Fot. 2: Samsat Düz Bilezikler

Sırtı Profilli (Yivli) Bilezikler:

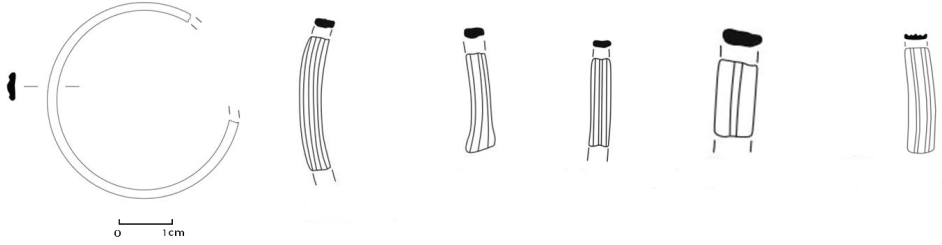
Kataloğumuza bu gruptan da altı örnek seçilmiştir. Bunlar *Kat. No. 11, 12, 13, 14, 15, 16*'dır. (Şek. 3, Fot. 3.) Bunların kesitlerinin yassı veya profilli olduğunu söyleyebiliriz. Bu gruptan örneklerde bileziklerin sırtlarına bazen iki, bazen üç, bazen de dört sıra yiv yapılmaktadır. *Kat. No. 15*'te ise diğerlerinden farklı olarak biraz daha kalındır. Yüzeyin ortası boyunca birbirine paralel ve yakın durumda iki yiv çekilmiştir. Böylece ortada alçak ve ince, kenarlarda ise geniş ve düz sırtlı olmak üzere üç profil oluşturulmuştur. *Kat. No. 11, 12, 13, 14* kendi cam renginde profile sahipken *Kat. No. 15*'te profiller beyaz renkli olarak yapılmıştır. *Kat. No. 16* ise mavi renktedir. Bu şekilde yapılmış bilezikler Bizans sahasında yaygın olarak görülmekle beraber, Selçuklu tabakalarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden Samsat'ın sırtı profilli bilezikleri hakkında kesin yargıda bulunmamak gerekir. Anadolu'da bu şekilde yapılmış bileziklerin Bizans örneklerini Amorium⁴⁴ ve Kadıkalesi'nde⁴⁵ görebiliriz. Ani,⁴⁶ Kubad Abad⁴⁷ gibi Selçuklu merkezlerinde de bu bileziklere rastlamak mümkündür.

44 Gill, 2002, 229.

45 Coşkun, 2017, 159.

46 Çoruhlu & Oktay, 2011, 158.

47 Uysal, 2013, 140.



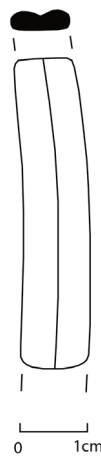
Şek. 3: Samsat Sırtı Profilli (Yivli) Bilezikler



Fot. 3: Samsat Sırtı Profilli (Yivli) Bilezikler

Paralel Lif Sarmalı Bilezikler:

Bu grup bilezikler, aynı renkte birkaç cam lifi paralel biçimde sarılarak meydana getirilmektedir. Bu yüzden kesitleri profilli bir görünüme sahiptir. Samsat'ta bu tipe uyan bir tane parça, *Kat. No. 17* tespit edilmiştir. (Şek.4, Fot.4.) Herhalde Samsat kazıları tamamlanabilseydi, daha fazla örnekle karşılaşmak mümkün olacaktı. Bu parçanın çapı 8 cm, kalınlığı 0,7 cm'dir. Kubad Abad'da ise çapları 7-9 cm arasında, kalınlıkları 0.5-0.7 cm arasında değişmektedir.⁴⁸ Bu tip bilezikler Ani kazılarında da⁴⁹ bulunmuştur.

Şek. 4:
Samsat
Paralel Lif sarmalı
BileziklerFot. 4:
Samsat
Paralel Lif sarmalı
Bilezikler

48 Uysal, 2013, 139.

49 Çoruhlu & Oktay, 2011, 158.

Boyalı Bilezikler:

Samsat bilezikleri içinde az sayıda olmalarına rağmen en ilgi çekici gruptur. Bunlar beş adet kırık olarak ele geçen *Kat. No. 18, 19, 20, 21, 22*'dir. (Şek.5, Fot.5.) Bu grup bileziklerin üzerinde mineleme, lüster gibi süsleme teknikleri kullanılarak oluşturulduğu için boyalı bilezikler adını almıştır.⁵⁰ Konuyla ilgili yayınlardan anlaşıldığına göre bu tarz bilezikler genellikle Bizans dönemine tarihlenirler. Boyalı bileziklerle ilgili ilk bilgiler Bulgaristan'dan gelir. Üretim merkezleri hakkında çeşitli araştırmalar bulunmaktadır.⁵¹ Anadolu'da birçok Bizans kazı merkezinde bu gruptan örnekler ele geçmiştir. Bunlar şu şekilde sıralanabilir: Saraçhane,⁵² Amorium,⁵³ Kadıkalesi/Anaia,⁵⁴ Yumuktepe,⁵⁵ Korint ve Balkanlar'daki Bizans yerleşim yerleri sayılabilir.



Şek. 5: Samsat Boyalı Bilezikler



Fot. 5: Samsat Boyalı Bilezikler

50 Çakmakçı, 2017, 127; Çakmakçı, 2010, 547-549.

51 Ristovska, 2004, 199-220.

52 Hayes, 1992, 405.

53 Gill, 2002, 110-111.

54 Coşkun, 2017, 156.

55 Köroğlu, 2002, 362.

Değerlendirme ve Sonuç

Samsat'ta yapılan kazılar, diğer buluntularla birlikte camcılık açısından da zengin sayılabilecek buluntuları ortaya koymuştur. Fakat baraj inşaatı nedeniyle, "kurtarma kazısı" niteliğindeki bu çalışmalar tamamlanamamış; aşağı şehirdeki bazı noktalar ve Samsat höyüğünün sadece 1/3'lük bir kısmı kazılabılmıştır. Bu sınırlı alanda yapılabilen kazılarda bulunan cam bilezikler, bir örneğin dışında parçalar hâlinde ele geçmiş olup; esas olarak Orta Çağ'ı kapsayan I, II ve III. kültür katlarına aittirler.

Yayınlanmış kazı raporları, kitap ve müze kayıtlarında cam buluntulara ilişkin stratigrafik ayrıntılar yeterli olmadığından; bileziklerin aidiyetlerinin belirlenmesi ve tarihlendirilmelerinde üslup ve teknik özellikler esas alınmıştır.

Bileziklere bu perspektiften ve analitik açıdan yaklaşıldığında bir kısım örneklerin Bizans dönemine ait oldukları hemen anlaşılmaktadır. Bunların başında siyah cam üzerine mineleme tekniği uygulanmış parçalar gelmektedir. Bizans coğrafyasında Balkanlar, Yunanistan, Ege Adaları ve Anadolu'daki birçok merkezde ele geçen bu tipteki bilezikler Orta Bizans Dönemi (8-12.yüzyıl) içinde daha ziyade 10-12. yüzyıl arasına tarihlenmişlerdir. Samsat'taki Bizans ve Hıristiyan egemenliği kabaca 12. yüzyıl ortalarında sona erdiğine göre; şehirde bulunan boyalı Bizans bileziklerini de 10-12. yüzyıl ortaları içine tarihlendirmek mümkün görünmektedir.

Samsat'taki bileziklerden sırtı profilli (yivli) olanların da öncelikle Bizans döneminden kalmış oldukları düşünülebilir. Bunun nedeni, profilli veya yivli olarak tanımlanan bu bileziklerle Bizans merkezlerinde çok karşılaşılmasıdır.⁵⁶ Fakat bu tipte örnekler İslamî dönemlerde de rastlanmaktadır. Bu açıdan Kubad Abad buluntuları hatırlanabilir. İslamî devirlerde de görülmesi bakımından profilli bilezikler hakkında kesin yargıdan kaçınmak daha doğru olabilir.

Samsat'ta ele geçen düz yüzeyli ve burmalı bileziklerin dönemlerini ayırt etmek güçtür. Çünkü bu tiplerdeki bilezikler Erken Bizans Dönemi'nden itibaren Erken İslam, Selçuklu, Memlûk dönemleri ve Modern Çağ'a kadar uzanan geniş bir zaman diliminde uygulanmışlardır. Bu bileziklerin kesit ve çapları bakımından da Bizans ve İslam dönemleri arasında anlamlı farklılıklar bulunmamaktadır. Bununla birlikte; düz yüzeylilerin içerisinde yer alan renkli cam lifli bileziklerin de Bizans dönemine ait olduklarını söyleyebiliriz. Çünkü bu tip bileziklerin bilinen örnekleri hep Bizans merkezlerinde ele geçmişler ve Orta Bizans Dönemi'ne tarihlenmişlerdir.⁵⁷

Burmalı bilezikler arasında özellikle sık ve ince lifli burmalılar ile aynı rengin farklı tonları ya da farklı renklerle "çok renkli" liflerle burmalı olanların benzerleri Ürdün'deki bazı merkezlerde de ele geçmişlerdir. Bunlar, Orta Ürdün'de Tell Abu Sarbut, Khirbat Fâris ile kuzeydoğu Ürdün'de Umm el-Cimal (Ümmü'l-Cemâl) yerleşimleridir.

56 Köroğlu, 2002, 361; Gill, 2002, 229.

57 Köroğlu, 2002, 361.



Fot. 6: Samsat'ta Bulunan Cam Külçeleri (Frit)

Söz konusu merkezlerdeki benzer örnekler Memlûk ve Osmanlı dönemlerine verilmişlerdir. Burada ele geçen benzer örnekler için de, şimdilik yüzyıl belirtmeden, Memlûk-Osmanlı dönemleri önerilebilir. Burmalı grubun diğer uygulamaları ile tipolojik bakımdan benzeşen tek renkli düz yüzeyle bilezikler için şimdilik her iki dönemi de (Bizans ve İslam) vurgulamakla yetiniyoruz.

Yukarıdaki karşılaştırmalarda da görüldüğü gibi, cam eşyalar arasında zengin sayılabilecek bir grup oluşturan bileziklerin bazılarının Bizans işi oldukları; ayrıca üslûp bakımından İslamî dönemlere ait bileziklerin de bulunduğu anlaşılmaktadır. Kazılarda fırına rastlanamamış olmasına rağmen, ele geçen cam külçeleri; burada Bizans devrinden itibaren üretim yapıldığına işaret etmektedir. Fakat bunlardan ne kadarının Samsat'ta üretildiklerini, hangilerinin başka merkezlerden ithal edildiklerini kestirmek güçtür. Bununla birlikte, bilezikler ve diğer cam buluntuların çokluğu ile cam külçelerinin (fritlerin) varlığı (Fot.6), Samsat'ın, Orta Çağ cam üretim merkezleri arasına eklenmesi gerektiğini göstermektedir.

KATALOG

- Kat.No.1:** Kataloğumuzda yer alan tek sağlam parçadır. Envanter numarası 1008 dir.1982'de bulunmuştur. Çap 6 cm, kalınlık çoğunlukla 0.5 cm'dir. Fakat bu tarz bilezikler cam lifinin burulması ile elde edildiği için kalınlıklar sabit değildir. Bazı yerlerde 0.7 cm olurken, bazı yerlerde ise kalınlık 0.3 cm'dir. Koyu mavi renkli cam lifinin burulmasıyla oluşturulmuştur. Bileziğin birleşme yeri yine yapım tekniğinden dolayı oldukça belirgindir. İki uç birleştirildikten sonra aletle bastırılarak meydana getirilmiştir. Üzerinde beyaz renkli bozulmalar görülmektedir. Yapım ve süsleme tekniği lif sarmadır.
- Kat.No.2:** 1989 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 0.5 cm'dir. Koyu mavi renkli cam lifinin burulmasıyla elde edilmiştir. Üzerinde beyaz renkli bozulma görülür. Yapım ve süsleme tekniği lif sarmadır.
- Kat.No.3:** 1989 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Yeşil renkli cam lifinin burulmasıyla yapılmıştır. Çap 9 cm, kalınlık 0.7 cm'dir. Yapım ve süsleme tekniği lif sarmadır.
- Kat.No.4:** 1989 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 10 cm, kalınlık 0.7 cm'dir. Kahve ve krem renkli cam lifinin birbirine paralel sık bir şekilde burulmasıyla elde edilmiştir. Yapım ve süsleme tekniği lif sarmadır.
- Kat.No.5:**1989 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 0.5 cm'dir. Yeşil ve beyaz renkli cam lifinin birbirine paralel bir şekilde sarılmasıyla oluşturulmuştur.Yapım ve süsleme tekniği lif sarmadır.
- Kat.No.6:** 1986 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9cm, kalınlık 0.5 cm'dir. Koyu mavi renklidir. Yuvarlak kesitli ve düz yüzeylidir. Yapım tekniği lif sarmadır. Üzerinde beyaz renkli bozulmalar görülür.
- Kat.No.7:** 1986 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 10 cm, kalınlık 0.5 cm'dir. Koyu yeşil renkli, yuvarlak kesitli ve düz yüzeylidir. Yapım tekniği lif sarmadır. Üzerinde beyaz renkli bozulmalar görülür.
- Kat.No.8:** 1989 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 7cm, kalınlık 0.7 cm'dir. Açık mavi renkli olan bilezik düz yüzeyle ve üçgen kesitlidir. Halka çevirme tekniğiyle yapılmıştır. İç yüzeyi düzgündür.
- Kat.No.9:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9cm, kalınlık 0,9cmMavi renk camdandır. Düzeyli olup basık üçgen kesitlidir. Bileziğin dış yüzü boyunca tek kırmızı cam lifi çekilerek bezeme yapılmıştır.
- Kat.No.10:** 1989 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Koyu yeşil camdandır. Düz yüzeyle ve üçgen kesitlidir. Çap 9cm, kalınlık 0,9 cm.dir. Bileziğin dış yüzü boyunca tek kırmızı cam lifi çekilerek bezeme yapılmıştır.
- Kat.No.11:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 8.5 cm, kalınlık 0.9 cm'dir. Yeşil camdan yapılan bileziğin dış yüzeyinin ortası çukurlaştırılarak boydan boya uzanan üç yiv çekilmiştir. Böylece kenarlardakiler kalın, ortadakiler alçak ve ince olmak üzere, birbirine paralel dört profilli bir görünüş elde edilmiştir.
- Kat.No.12:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 0.9 cm'dir. Yeşil camdan yapılan bileziğin dış yüzeyinin ortası çukurlaştırılarak boydan

boya uzanan üç yiv çekilmiştir. Böylece kenarlardakiler kalın, ortadakiler alçak ve ince olmak üzere, birbirine paralel dört profilli bir görünüş elde edilmiştir.

- Kat.No:13:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 0,8 cm'dir. Mavi camdan yapılan bileziğin dış yüzeyinin ortasına boydan boya uzanan iki yiv yapılarak paralel konumda üç profilli bir görünüm elde edilmiştir.
- Kat.No:14:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 0,9 cm'dir. Mavi camdan yapılan bileziğin dış yüzeyinin ortasına boydan boya uzanan iki yiv yapılarak paralel konumda üç profilli bir görünüm elde edilmiştir.
- Kat.No:15:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 1,3 cm'dir. Yeşil renkli camdan bilezik parçası, diğerlerinden biraz daha kalındır. Yüzeyin ortası boyunca birbirine paralel ve yakın durumda iki yiv çekilmiştir. Böylece ortada alçak ve ince, kenarlarda ise geniş ve düz sırtlı olmak üzere üç profil oluşturulmuştur.
- Kat.No:16:** 1989 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 8 cm, kalınlığı 1.3cm'dir. Açık mavi renkli camın dış yüzeyine dört yiv çekilmiştir. Profilli bir görünüşe sahiptir.
- Kat.No:17:** 1989 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 8 cm, kalınlığı 0,7 cm dir. Mavi renkli iki cam lifinin birbirine paralel sarılmasıyla oluşturulmuştur.
- Kat.No:18:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 1,2 cm'dir. Siyah renkli olan bilezik yassı kesitlidir. Üzerinde mineleme (emay) tekniğiyle yapılmış süslemeler görülür. Bej renginde spiral desen ve eşkenar dörtgenin (baklava deseninin) içine iki tane küçük spiral yerleştirilerek geometrik bir süsleme oluşturulmuştur.
- Kat.No:19:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 1,7 cm'dir. Siyah renkli olan bilezik yassı kesitlidir. Üzerinde mineleme tekniğiyle yapılmış süslemeler görülür. Bej renginde zencirek, sonrasında kare çerçeve içerisinde bir daire yer alır. Dairenin içindeki süsleme tahrip olduğu için biçimi anlaşılamamıştır. Kare çerçeveden sonra bir kısmı kırılmış olan eşkenar dörtgen (baklava) çerçeveli kompozisyon gelir. Bej renkli noktaların oluşturduğu eşkenar dörtgenin ortasında stilize zambak motifini andıran bir çiçek motifini görülmektedir.
- Kat.No:20:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 1,3 cm'dir. Siyah renkli olan bilezik yassı kesitlidir. Üzerinde mineleme tekniğinde yapılmış süslemeler görülür. Bej renginde ucu sivri eşkenar dörtgen (baklava) biçimli çerçevenin içerisinde spiral desen yer alır. Sonrasında yine bej renginde bir daire içerisinde de bir kuş figürü görülür.
- Kat.No:21:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 1 cm'dir. Koyu mavi renk camdan düz yüzeyli olarak yapılan bilezik yassı kesitlidir. Üzerinde sarımsak renkte bir bozulma tabakası görülür. Bileziğin yüzeyine mineleme (emay) tekniğinde siyah boya ile spiral desenler işlenmiş, bunların arasında kalan yüzeylere ise kırmızı boyayla kıvrık dal motifleri yapılmıştır.
- Kat.No:22:** 1984 yılı kazısında bulunmuş etütlük parçadır. Çap 9 cm, kalınlık 1,4cm.dir. Yassı kesitli olan bilezikte siyah renkli camın üzerine, zencirek oluşturacak biçimde birbirine bitişik dairelerin içine spiral desenleri işlenmiştir. Bezeme mineleme (emay) tekniğinde yapılmıştır.

KAYNAKÇA

- Bulut, L. (2000). *Samsat Ortaçağ Seramikleri, (Lüster ve Sıraltılar)*, İzmir: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Bakırer, Ö. (2019). Komana Glass Bracelets, Preliminary Report / *Komana Small Finds*, Ed. D. Burcu Erciyas-Meryem Acara, İzmir: Ege Yayınları.
- Coskun, T. H. (2017). Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Bizans Cam Bilezikleri: Anaia Üretimi Bileziklerin Yapımına İlişkin Gözlemler, *Tüba-Ked, Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*,16, 145-162.
- Çakmakçı, Z. (2010). On İkinci ve On Üçüncü Yüzyıllarda Bizans Cam Bileziklerinde Bezeme ve Biçim Değişimleri, *1.Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 545-553.
- Çakmakçı, Z. (2017). Ödemiş Müzesi Koleksiyonundaki Bizans Dönemi Boyalı Cam Bilezikleri, *Tüba-Ked, Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*,16, 125-143.
- Çoruhlu, Y. (2009). Yeni Dönem Kars / Ani Kazıları 2006-2009 Yılı Çalışmalarına Kısa Bir Bakış, *Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı: 183, Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı*, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 47-86.
- Çoruhlu, Y. & Oktay, J. Ö. (2011). 2006-2009 Kars Ani Kazılarında Ortaya Çıkarılan Cam Bilezikler Üzerine, *XIV. Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (Konya 20-22 Ekim 2010)*, Konya, 155-171.
- Çömezoğlu, Ö. (2007). *Akdeniz Çevresi Ortaçağ Camcılığı Işığında Demre Azis Nikolaos Kilisesi Cam Buluntuları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Davidson, G. R. (1952). *Corinth, Volume XII, The Minor Objects*, Princeton: The American School of Classical Studies at Athens,
- Demirkent, I. (1997). Sümeysât, İslam Ansiklopedisi, (C: 11, 232-236) Ankara: TDV Yayınları.

- Gill, M. A. V., Lightfoot, C. S., Ivison, E. A. & Wypski, M. T., (2002). *Amorium Reports, Finds 1: The Glass (1987-1997)*, Oxford: British Archaeological Reports.
- Gültekin, E. (2004). Aksaray–Melik Mahmud Gazi Hangahı (Daphane) Kazısı 2002, *Sanat Tarihi Dergisi, Aydoğan Demir'e Armağan* , Sayı:XIII/1, İzmir, 43-60.
- Hayes, J. W. (1992). *Excavations At Saraçhane in İstanbul*, Vol:2, Princeton: Princeton University Press.
- Karpuz, G. G. (2014). *Adıyaman, Elazığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Köroğlu, G. (2002). Yumuktepe Höyüğünden Bizans Dönemi Cam Bilezikleri, *Ortaçağ'da Anadolu, (Aynur Durukan'a Armağan)*, Ankara, 355-372.
- İbni Bibî. (1996). *El Evamirü'l- Ala 'iyefi'l-Umuri'l-Ala 'iye, II*, Çev. M. Öztürk, (Ankara, 1996): T.C. Kültür Bakanlığı Yayını.
- İzmirliç, Ü. (1987), *Samasota Su yolu Araştırması 1978-1979*, Ankara: ODTÜ Aşağı Fırat Projesi Yayınları.
- Lauwers, V. & Degryse, P. & Waelkens, M. (2007). Evidence for Anatolian Glasworking İn Antiquity: The Case of Sagalassos (South Western Turkey)", *Journal of Glass Studies*, 49, Newyork : Corning Museum of Glass, 39-46.
- Olçay, B. Y. (1997). *Antalya'nın Demre (Kale) İlçesindeki Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısı,1989-1995 Yılları Cam Buluntuları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Öney, G. (1990). 12-13. Yüzyıl Anadolu Cam İşçiliğinde Kadeh, *I. Uluslararası Anadolu Cam Sanatı Sempozyumu (İstanbul 26-27 Nisan 1988)*, İstanbul, 64-69.
- Özgüç, N. (2009). *Samsat*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özgümüş, Ü. (1993-94). Anadolu'da Bizans Dönemi Camcılığı, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 12, 39-43.

- Öztaşkın, M. (2015). Stratonikeia Bizans Dönemi Cam Buluntuları, *Stratonikeia ve Çevresi Araştırmaları*, Ed. B. Söğüt, İstanbul: Ege Yayınları, 175-188.
- Redford, S. (1994). Ayyubid Glass From Samsat, Turkey, *Journal of Glass Studies*,36, Newyork: Corning Museum of Glass, 81-91.
- Ristovska, N. (2009). Distribution Patterns of Middle Byzantine Painted Glass, *Byzantine Trade, 4th -12th Centuries, the Archaeology of Local, Regional and International Exchange, Papers of the Thirty-Eight Spring Symposium of Byzantine Studies*, Surrey: Ashgate, 199-220.
- Schwarzer, H. (2009). Spatantike Byzantinische und Islamische Glasfunde Aus Pergamon, *Late Antiquite / Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*, Ed. Ergün Lafli, İzmir: Tübitak, 85-109.
- Schwarzer, H. (2009). Spatatike und Byzantinische, Glasfunde Aus Alexandria Troas, *Late Antiquite / Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*, Ed. Ergün Lafli, İzmir: Tübitak, 67-84.
- Serdaroğlu, Ü. (1977). *Aşağı Fırat Havzasında Araştırmalar 1975*, Ankara: ODTÜ Aşağı Fırat Projesi Yayınları.
- Spaer, M. (1988). The Pre-Islamic Glass Bracelets of Palestine, *Journal of Glass Studies*, 30, Newyork: Corning Museum of Glass, 51-61.
- Turan, O. (1984). *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi*, İstanbul: Nakışlar Yayınevi.
- Uysal, Z. (2009). Kubadabad Sarayı Kazılarında (1981-2004) Bulunan Cam Bilezikler, *Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı:183, Prof.Dr.Oktay Aslanapa Özel Sayısı*, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 493-504.
- Uysal, Z. (2010). Kubad Abad Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler (2005-2010), *Sanat Tarihi Dergisi*, XIX/2, İzmir, 43-54.
- Uysal, Z. (2013). *Kubad- Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uysal, Z. (2019). Samsat Kazılarında Bulunan Cam Kandiller, *Turkish Studies Social Sciences*, 14,3, 1139-1158.

- Yavuzylmaz, A. (2017). Gevale Kalesi Cam Bilezik Buluntuları (2013-2015), *XX. Uluslar arası Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (Sakarya, 02-05 Kasım 2016)*, Sakarya, 49-61.
- Yörükoğlu, Ö. (1981). Sahip Ata Araştırması, *VIII. Türk Tarih Kongresi (Ankara 11-15 Ekim 1976) Kongreye Sunulan Bildiriler*, II, Ankara, 899-905.
- Zanon, M. (2013). Tyhana/ Kemerhisar (Niğde): Glass Bracelets of the Byzantine and Islamic Period, *Anatolia Antiqua*, XXI, 181-97.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

BİR PARADOKS SULTANI: SANATIN HAMİSİ OLARAK FATİH MEHMED*

Julian RABY

Çev.: Semra DAŞÇI**

s. 3 / *Quattrocentonun* bu bronz madalyonunda (*Res. 1*) göze çarpan kemerli burun ve sarık, romantik bir sanatçının Doğulu bir hükümdarı konu alan düşsel imgesi değil, fakat bin yıllık Bizans İmparatorluğu'nu yıkan ve 1453'te Konstantinopolis'i fetheden, 21 yaşındayken o müthiş *Fatih*, fetheden lâkabını alan Osmanlı Sultanı II. Mehmed'in birebir (*ad vivum*) benzeridir. Yine de, neden Müslüman bir hükümdar, yeniden doğan İstanbul ya da Sultan Mehmed'in kelime oyunu ile "İslambol", "İslam dolu" olarak tanınan Konstantinopolis şehrindeki sarayına İtalyan bir madalyon ustasını davet etmişti? Müslüman bir hükümdarın İtalyan bir madalyon ustasını himaye etmesinde bir çelişki var mıydı? Eğer varsa da bu, Fatih Sultan Mehmed'i çevreleyen yegâne çelişki değildi.

Mehmed, muhalif Şii Safevilerle çatışma içinde olacağı, on altıncı yüzyıl haleflerinin sağlamayı istedikleri homojen ortodoks sünni devletinden oldukça uzak bir imparatorluğun varisiydi. 15. yüzyılda İslamiyet ve Hristiyanlık arasındaki farklılıkları en aza indirmek amacıyla çeşitli teşebbüsler yaşanmıştı; bunlar arasında en dikkat çekici olanı Simavnalı Şeyh Bedrettin'in halk hareketiydi. Bu geçiş döneminde, Sultan'ın kumandanları olarak Paleologos hanesinin üyelerini görmekteyiz. Mehmed'in uzun zaman Sadrazamı olan Mahmud Paşa'nın Sırbistan'da, Voyvoda olarak kendisine muhalif bir erkek kardeşi varken, annelerine İstanbul'da bir manastır bahşedilmişti. İki kültürün karşılaşmasıyla başlayan değişim, Osmanlı güçlerinin hızlı adımlarına ayak uyduramamış, özellikle de İstanbul'un fethi, bir yandan Osmanlılar'ı Bizans'ın başkent kültürü ile yüz yüze getirirken, diğer yandan yaygın deniz ağna sahip bir deniz gücü olma konusunda cesaretlendirerek onların kültürel ufuklarını genişletmişti.

Bir delikanlı olarak Mehmed'in tutumu, büyüklerini bir hayli kaygılandırmıştı; kendisi, *Kur'an-ı Kerim*'i ezberleme konusunda yavaştı – hocası tarafından dövülmek durumunda kalmıştı – hatta babasının ilk ve zamanından önce tahttan çekilmesi üzerine padişah olduğunda dahi, Vahdet-i Vücut hakkında heterodoks fikirler yayan İranlı Hurûfi

* Raby, Julian, (1982). A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts. *Oxford Art Journal*, 5, No. 1, (3-8).

** Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: 0000-0002-1330-4092 ♦ E-mail: semra.dasci@ege.edu.tr

Değerli katkıları için Prof. Dr. Mehmet Akif ERDOĞRU'ya çok teşekkür ederim.



Res. 1: Costanzo da Ferrara: Fatih Sultan Mehmed'in bronz madalyası, tarihsiz, çapı 12.3 cm. National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Coolection. Ön yüz (sol), arka yüz (sağ)

derviş misyonerlerle arkadaşlık etmişti. Genç Sultan'ın ilgisine rağmen, ya da olasılıkla bu ilgi nedeniyle, söz konusu misyonerler kanlı bir biçimde bastırılmışlardı. Bu durum, 15. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda kabul görmüş olan (ortodoks) ile aykırı olanın (heterodoks) çatıştığı tek örnek değildi.

Mehmed, biraz dik başlı bir çocuk olarak ün kazanmıştı, ancak onun ilk eğitiminin iki yönü bizim için önemlidir. Birincisi, Mehmed, kendisine ait tuğra, hayvan figürleri ve arabesk çalışmaları dışında, profilden ve ¼ konumlu yüz portrelerini de içeren, mürekkepli kalemle yapılmış bir çizim albümü bırakmıştır. **S. 4** / Portre ressamlığı İslam dünyasında tümüyle bilinmez değildi ancak nadiren yapılıyor, basmakalıp ve sembolik olma eğilimi gösteriyordu. Mehmed'in bu çocukluk dönemi çizimlerinde, gözlemci bir bakışın ve belirli bir karikatür zevkinin olduğu açıktır. Bu çalışmalar tarz olarak, çapraz tarama kullanımında kendini belli eden Avrupa etkisini ve biçimsel olarak da İslam dünyasında bilinmeyen bir çizim ve form yaklaşımını ortaya koymaktadır. (*Res. 2.*)

İkinci olarak, Avrupa'nın resim yöntemlerine duyulan bu ilgi, Avrupa tarihine ve tarih yazımına duyulan ilgiyle de uyum gösteriyordu. Müslüman öğretmenleri dışında Mehmed'in, biri Latince, diğeri Rumca olmak üzere iki hocası daha vardı. Bu kişiler kendisine, Bizans'ın düşmesinden hemen önce her gün "Laertius, Herodotus, Livius, Quintus Curtius, Papaların Kronikleri, İmparatorlar, Fransa Kralları ve Lombardlar..."dan okumalar yaparlardı. Uzun zaman, Mehmed'in Latince hocasının, ateşli ve etkili bir Helenofil olan Anconalı Kiryakos olduğu iddia edilmişti, ancak bu iddia bir el yazmasının hatalı şekilde okunmasına dayanmaktaydı; çünkü öğretmeni Kiryakos değil, onun, şu anda kimliği tespit edilemeyen arkadaşlarından biriydi. Oyuncuların değişmesi,

bu sahneyi büyüünden biraz mahrum bıraksa da, eski tarih dersleri ile ilgili gerçeği değiştirmemektedir.

Mehmed'in, portreye duyduğu ilgi ile tarihe duyduğu ilgi İtalyan bir sanatçıya yaptığı, belgelenmiş ilk davetinde bir araya gelmektedir. Mehmed genç görünümüyle, iki kez Rönesans madalyonlarında betimlenmiştir, ancak bu siparişlerin sanatçıları ya da koşulları hakkında herhangi bir bilgi mevcut değildir. Bununla birlikte Mehmed, 1461'de Rimini Lordu Sigismondo Malatesta'dan sanatsal hizmette bulunması için Matteo de' Pasti'yi göndermesini istemiştir. Sigismondo, Matteo'dan talep edilen görevi kabul ederek verdiği cevabî mektubunda, Mehmed'in tarihî portre heykellerine gösterdiği ilgiden ve Matteo'nun "onun resmini ve heykelini yapmak üzere" gönderilmesine ilişkin talebinden söz eder. Bu görev, Matteo'nun Girit'te Venedik yetkilileri tarafından bir casus olduğu şüphesi ile tutuklanması üzerine başarısızlığa uğramıştır. Yine de bu yazışmalar, Sultan Mehmed'in tarihsel eğilimlerini, heykel ve resimle olan yakın ilişkisini doğrulamaktadır.

Bu ilişkinin önemi, boyanarak yapılan portrelere ek olarak, bu sanatta bir çırak olmasına ve zayıf bir imaj sergilemesine rağmen, Mehmed'in Gentile Bellini'den bronz bir portre madalyon istediği gerçeğini ortaya koymasındır. Ancak resim, Bertoldo'nun madalyonu için model olarak kullanılmıştır; bu madalyon, görünüşe göre Pazzi suikastını gerçekleştiren ve Giuliano de' Medici'yi öldüren Bernardo Bandini'nin, Mehmed tarafından yakalanmasının ardından Lorenzo de' Medici tarafından sipariş edilmiştir. Aslında İtalya'da ya da Almanya'da, başka hiçbir Rönesans prensinin, madalyonunu yapan bu kadar çok sanatçısı olmamıştır. Hill'in *Corpus*'u, Sultan'ın anonim madalyonlarına ek bir bölüm ayırır. Madalyonların niteliklerinde bir değişkenlik söz konusudur. Pisanello'nun en parlak öğrencisi olan Matteo de' Pasti ne yazık ki İstanbul'a varmayı başaramamıştır. Sultan, Pisanello'nun bir diğer öğrencisi olan Costan-



Res. 2: Mehmed'in "çocukluk defteri"nden bir sayfa, 28.5x21.5 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul (H. 2324).

zo de Ferrara konusunda daha şanslıdır. Pisanello bağlantısı önemlidir; çünkü Mehmed'in madalyon tutkusunu harekete geçiren, Pisanello'nun, Bizans İmparatoru VIII. Yohannes Palaeologus için yaptığı madalyon olabilir. Bu madalyon en azından Levant'ta biliniyor olmalıydı ve Costanzo, az tanınmasına rağmen, Rönesans'ın en iyi portre madalyonlarından birini üretmişti. (*Res. 1.*)

Costanzo, bilinmeyen bir tarihte Napolili Ferdinand tarafından İstanbul'a gönderilmiştir. Matteo'da olduğu gibi Costanzo'yu da ismen belirtip belirtmediği açık olmamasına rağmen, ilk adımı atan yine Mehmed'dir. Gentile Bellini'nin 1479-1480'deki ziyareti daha iyi bir biçimde belgelenmiştir, ancak burada da Mehmed'in, Gentile olması konusunda ısrar ettiği ile ilgili bir kanıt yer almaz. Tek resmî kayıt, bir "heykeltıraş ve bronz döküm ustası" talebinden söz etmekte, böylece Sultan'ın heykele olan ilgisi bir kez daha öne çıkmaktadır. Serenissima'nın Bellini ile birlikte gönderdiği heykeltıraş, şimdiye kadar ziyareti sorgulanmış olan Padovalı Bartolommeo Bellano idi. Yola çıkış Eylül ayında idi, ancak Mehmed Ekim'e kadar, Venediklilerden, bir mimar – ki sonunda hastalığı yola çıkmasına engel olmuştur- ve "birincisiyle aynı ya da daha iyi" bir bronz heykeltıraş istemişti. Bu tarihte başka bir heykeltıraşın gönderildiği bilgisi bulunmadığından, burada sözü edilen kişi kuşkusuz Bellano olmalıdır. Bellano hakkında ima edilen eleştiri, Venedik'i şaşırtmıştır; "Oraya gönderdiğimiz ilk bronz döküm ustası bizim buralarda, bu tür işlerde çok ünlüdür" savunması ile bir cevap yazmışlardır. s. 5/ Mehmed, Bellano'nun yeteneklerini farklı değerlendirmiş gibi görünmektedir. Onun yargısı, Bellano'yu "*ineptus artifex*"¹ olarak kınayan çağdaş eleştirmen Gaurico ile, ya da Raimondo Solimani'ye utanç verici nitelikte bir mezar anıtı yapmakla suçlayan Solimani'nin mirasçıları ile aynı yöndeydi. Mirasçılara göre bu anıt, "çok beceriksizce ve biçimsiz bir çalışmaydı, deforme ve son derece berbat figürlerden oluşan bir mezar"dı. Sultan ise İtalyan sanatının kör bir savunucusu değildi.

Mehmed, ikinci talebi hakkında Venedik'ten bir cevap almadan önce dahi, Floransa'ya 'bronz heykel ustaları' ile 'oyma, ahşap ve kakma ustaları' aramak üzere özel bir elçi göndermişti. Kaç Floransalının ziyaret ettiği hakkında bir kayıt bulunmamakla birlikte, Sultan'ın yaşamının son iki buçuk yılında İstanbul'da büyük bir Avrupaî atölye kurduğu aşikârdır. Hem Bellini'ye, hem de Bellano'ya ikişer yardımcı eşlik ediyordu ve 1480 yılında Sultan, Venediklilerden Bernardo adında bir ressamın hizmetini istemişti. Aynı yıl Ragusa'dan bir ressam da İstanbul'da bulunuyordu; Osmanlı kaynakları onun, portre ressamlığı konusunda Sinan Bey'i eğittiğine inanmaktadır. 1480'e kadar Sinan, Sultan'ın baş ressamıydı ve resmî Venedik yazışmalarına göre kendisi ve yakınları sarayda kayda değer bir etkiye sahipti. O tarihte, çok sayıda yabancı davetlinin yanı sıra, İtalyan üslubunda çalışan bir grup Osmanlı sanatçısı da bulunuyordu.

Resim sanatı ile madalyon oymacılığı Mehmed'in Avrupaî bakış açısının sınırlarını oluşturmuyordu. Venediklilerden bir yapı ustası, Floransalılarından kakma ustaları ve başka işlerle ilgili zanaatkârları nasıl talep ettiğini gördük ve bunları, hem yapısal hem

1 *ineptus artifex*: Latince beceriksiz sanatçı. (Çevirenin notu)

de dekoratif bakımdan Avrupa tarzında olması planlanan bir yapıyı tamamlayıcı davetler olarak değerlendirmek uygun olabilir. Bu arada daha sıra dışı davetler de yapılmıştır; Sultan, Venedik'ten kristal zanaatkârları ve çalar saat ustaları ile Venedik'in Coron kolonisinden bir kılıç kını ustası istemiştir. Birkaç seçkin kılıç, Mehmed'in bu alandaki ayrımsamasını doğrulamaktadır, ancak Coron daveti ile ilgili ilginç olan, Mehmed'in boş saatlerini okçu yüzükleri, kemer tokaları ve kın yaparak geçirdiğinin söyleniyor olmasıdır. Hamilik, ait olduğu yeri Sultan'ın kendi el işlerinde bulmaktadır.

Mehmed'in yaşamının son yıllarında görülen hamilik konusundaki atılımı, Venedik'le tüm kültürel bağlantıları engelleyen on altı yıllık savaşı sona erdiren barışın ilanı ile kolaylaşmıştır. Sağlığı kötüye giden Sultan, seferden uzak durarak dinlenme ve kendini kültürel uğraşılara verme imkânı yakalamıştır. Daha önceden, 1460'ların ortalarında, hastalık nedeniyle istirahat etmek zorunda kalmış ve bu vesileyle, göreceğimiz gibi, kültürel etkinlikler üzerinde yoğunlaşmıştır. Böylece, Mehmed'in en güncel sanatsal gelişmeleri kabule hazır olduğu anlaşılır; ikincil kanıtlara bakılacak olursa, bunlara, Pera'nın Floransalı tüccarlarından gelen hediyelerle oluşturduğu İtalyan gravür koleksiyonu da dâhildir.

Bununla birlikte Mehmed'in sanat hamiliği sınırsız değildi. Gentile Bellini, Sultan'ın ve gözdelelerinin portrelerini yapmak üzere görevlendirilmişti, ancak faaliyetleri imparatorluk sarayının yüksek duvarları ardına, Sultan'ın özel alanına hapsolmuş gibi görünmektedir. Belgesel kanıtlardan ya da Bellini'nin bilinen eserlerinden, Mehmed'in, Gentile'yi *vedutista* yeteneklerini ortaya koyma konusunda cesaretlendirmedeği anlaşılır; oysaki mimari görünüm ve tören alayları 16. yüzyılda Osmanlı minyatür resminin karakteristiği haline gelecektir. Bu nedenle Bellini, İtalya'ya döndüğünde sanatçı dostlarına doğuya ait tekil figür çalışmaları sunabilmiş, ancak panoramik Osmanlı mimari manzaraları ya da Müslümanları kendi doğal ortamları içinde gösteren çalışmalar ortaya koyamamıştır. Bu iddia, Gentile'nin 15. yüzyılın sonundaki oryantal tarzın kaynağı ve esini olan Venedik oryantalizminin babası olduğuna ilişkin alışılmış iddia karşısında şaşırtıcı olabilir. Ancak iddia yanlıcıdır, çünkü Venedik oryantalizminin bu dönemdeki anlatımında esin kaynağı Osmanlı değil, Suriye ve Mısır'da hüküm süren rakip hanedan Memlûklar'dır.

Bellini, Mısır ve Suriye'ye hiç gitmemişti. Bu nedenle de Memlûk motiflerinin kaynağı olacak konumda değildi. Dahası, ancak Memlûk tarzı diyebileceğimiz üslubun ortaya çıkmasıyla birlikte Venedik oryantalizmi, doğulu figürünü bir seyirciden çok bir aktör haline getirmeye çalışmıştır. Memlûk üslubunun bağımsız olarak gelişine kadar, Bellini'nin sanatı bu gelişmeyi yansıtmamaktadır. Bellini'nin oryantal üsluba olan kısıtlı katkısı, kuşkusuz Mehmed'in hamiliğinin sınırlayıcı karakteriyle bağlantılıdır.

Belgelendirilmiş iki sipariş, bu himayenin oldukça özel karakterini yansıtmaktadır – bu resimlerden biri erotikti, diğeri ise bir Madonna ve Çocuk resmiydi. Bağımsız iki İtalyan kaynağı, Mehmed'in Gentile'ye koleksiyonundaki Hristiyan röliklerinin yanında yer alması için bir Bakire Meryem ve Çocuk İsa resmi yapmasını istediğini

ileri sürmektedir. Her iki kaynak da Gentile'nin otorite olduğunu ve ne tür siparişler aldığını bilecek konumda olduğunu iddia eder. Rölik koleksiyonunun varlığı, Mehmed'in oğlu ve halefi II. Bayezid'in emriyle, İtalyanca hazırlanan bir liste yoluyla kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde kanıtlanmıştır. Bu liste ile - “[padişah]’ın rahmetli babası Büyük Türk tarafından Konstantinopolis’i aldığında Sultan’ın sarayına konulan bu kalıntılar”- Fransa Kralına satılmak üzere sunulmuştur. Her ne kadar çağdaşı Sagundino mevcut olan, çelişkili iki görüşü kaydetmiş olsa da, koleksiyonun amacı daha az kesindir. Bu görüşlerden biri, bunun Avrupalı bir iktidara satılmak ya da takas edilmek üzere ayrılmış pragmatik bir koleksiyon olduğu, diğeri ise Mehmed’in içten bağlılığının (sincera divotione) bir ifadesi olduğu yönündedir. Madonna siparişinin önemi, koleksiyonun Mehmed ile olan kişisel ilgisini doğrulamasıdır. Tebaasından kaç kişinin koleksiyonu bildiği ya da onun Sultan için önemini kavradığı kuşkuludur; hatta kütüphanecisi, röliklerin bazılarının da sorumlusu olan ve Mehmed’in ölümünden sonra bir sapkın olarak infaz edilmiş olan Molla Lûtfi, bir kitabı almak için “Doğuş Taşı”na bastığı için Sultan’ı kızdırmıştır.

s. 6/ Söz konusu Hristiyan rölikleri Konstantinopolis’in yağmalanması sırasında kurtarılmış ve Mehmed’in Bizans’a yanıtı sorusunu gündeme getirmiştir. İmparatorluk *regaliası* gibi diğer eşyalar Sultan’ın emri ile kurtarılmıştır. Ayrıca Sultan, Kutsal Havariler Kilisesi’ndeki imparatorluk nekropolünden neredeyse tüm porfir lahitler ile geceleri uyanarak kentin sokaklarını çöplerden temizleme alışkanlığı olan Akıllı Leo’nun “mucizevi” mermer kurbağası² da dâhil olmak üzere geniş bir Bizans mermer heykel koleksiyonu toplamıştır. Mehmed’in kutsal rölikler ile din dışı eserlerden oluşan koleksiyonları, Bizans’ı Yeni Kudüs ve Yeni Roma olarak ikiz kimliği ile aksettirmektedir ve sarayındaki hem Rumlar hem de İtalyanlar, onu Roma İmparatoru unvanı ile göklere çıkarıyorlardı. Mehmed’in, Augustus’un büyük, bronz atlı heykelini, Ayasofya dışında yüz ayak yüksekliğindeki sütunun üzerinden düşürdüğü doğrudur; ancak bu, binicinin kentin tılsımı olduğu konusunda kendisini uyaran astrologlarının tavsiyesi üzerine yapılmıştı. Türklere göre o, zararlı bir nesneydi ve onun yıkılması, genel bir ikonoklastik mücadelenin bir kanıtı sayılmazdı. Tam tersine, yararlı bir tılsım olan ve yılanı karşı koruyan Hipodrom’daki Yılanlı Sütun, Mehmed tarafından korunmuştu. Efsane onun, gürzü ile yılanlardan birinin çenesini kırdığını iddia eder, ancak bu temelsiz bir iddiadır; oysaki tehlikeli biçimde sütuna yakın yerde büyüyen dut ağacının köklerini kestirdiğine dair sağlam kanıtlar mevcuttur.

Hâlâ Topkapı Sarayı’nda bulunan Rumca el yazmaları koleksiyonunun da bu yağmadan kurtarıldığına inanılır. Bununla birlikte bugün, Konstantinopolis’in son Bizans İmparatoru’nun değil, İstanbul’un ilk Osmanlı Sultanı’nın kütüphanesini temsil eden on yedi el yazması tespit edilmiştir. Bunlardan bazıları olasılıkla Mehmed’in Rum idarî kadrosunun eğitime yönelikti, çünkü Rumca 16. yüzyılın ilk on yılında diplomatik

2 İmparator Akıllı Leo tarafından Kutsal Havariler Kilisesi’nin önüne yerleştirilen taş kurbağadan söz edilmektedir. Bu kurbağanın mucizeli olarak gece kentin sokaklarında çöpleri yiyerek ve süpürerek dolaştığına inanılmıştır. Bilgi için bk.: Nicolaidis, 1894, 13; Majeska, 1984, 295-296. (Çevirenin notu)

dil olarak varlığını sürdürmüştü. Buna karşılık diğer yazmalar, doğrudan Sultan'ın ilgi alanlarıyla bağlantılıydı.

Bu el yazmalarından biri, Büyük İskender'in yaşamı hakkındaki yaygın klasik kaynak Arrianus'un *Anabasis*'inin bir kopyasıdır. Bu kitap, Rum bir saray görevlisi olan Kritobulos tarafından yazılan ve ana temasını bir neo-İskender olarak Mehmed imajının oluşturduğu, Fatih Sultan Mehmed tarihini tamamlayan bir cilttir. Mehmed'in 1462'de Truva'ya yaptığı ziyaretten kısa bir süre sonra ortaya konmuş bir Iliada kopyası da mevcuttur. Kritobulos'a göre Sultan, Illium ovasında "başını hafifçe sallayarak" ve Ajax ile Achilleus'un mezarlarını görmek isteyerek durdu, "methiyecileri Homer olan şanslı kahramanlar" dedi. Hatta kendisinin, Batı'dan gelen tüm haksızlıklara karşı Doğu'nun intikamını almaya gelen bir Truvalı olduğunu kastetti. Bu ima, Papa II. Pius'un, Türklerin - *Turci* - Truvalıların, Teucri'nin soyundan geldiklerini çürütmeye çalıştığı, herkesçe bilinen düşüncesini akla getirmektedir.

Diğer el yazmaları Mehmed'in coğrafya ilgisine hitap ediyordu, ancak bu ilginin en etkileyici ifadesi, Ptolemaios konusunda önemli bir uzman olan George Amirutzes'in, Ptolemaios'un *Geographia*'sındaki ayrı ayrı haritalardan, duvar için ayrı bir dünya haritası hazırladığı 1460'ların ortalarında meydana gelmiştir. Amirutzes ve oğullarından biri, eseri Arapça'ya tercüme etmekle görevlendirilmiştir. 1465'teki zorunlu istirahati sırasında ise Mehmed, Amirutzes ile Aristo felsefesi üzerinde çalışmıştır. Mehmed, İstanbul'un ilk patriği olarak görevlendirdiği din adamı Gennadios ile Hristiyanlık hakkında sohbet etmiş ve Gennadios, imparatorun isteği doğrultusunda Hristiyan inancı üzerine, döneminde tercümesi de yapılmış olan bir risale kaleme almıştır. Bunun yanında, Sultan ya da çevresindeki kişilerden biri, 15. yüzyılın Eflatun taraftarı Georgios Gemistos Plethon'un *Kanunlar*'ına ait bölümler edinmiştir, bunlar Gennadios'tan gelmiş olmalıdır. Zeus'a yazılmış bir ilahiyi de içeren bu bölümler, Mehmed'in saltanat dönemine atfedilen bir imparatorluk el yazması içinde Arapça tercüme olarak varlığını sürdürmüştür.

Saray'da bulunan bir diğer Rumca el yazması ise *Antiquities of Constantinople* adlı eserin 1474 tarihli bir kopyasıdır ve Ayasofya'ya ait bir açıklama da içerir. Mehmed'in, yapının tarihine ilişkin sözlü ve yazılı kayıtları topladığı, Rum papazlardan bilgi aldığı ve yapının inşası ile Konstantinopolis'in kuruluşu hakkındaki Rumca eserlerin tercümelerini emrettiği bilinmektedir. 1470'lerin sonlarına tarihlenen birkaç Türkçe ve Farsça çeviri kayda geçmiştir; bunlardan bazıları sipariş edilmiş ve / veya Sultan'a ithaf edilmiştir. Mehmed'in Konstantinopolis'e ve kültürüne verdiği tepki, fiziksel anlamdaki bir kurtarmanın çok ötesindedir. Buna rağmen, Rum sanatçıları himaye ettiğine dair kanıt azdır, ancak bu durum, Mehmed'in kendisiyle ilgili olmaktan çok, geç dönemde Bizans el sanatlarının kaynaklarını veya zor durumunu aksettiriyor olabilir. Bununla birlikte bir defasında Sultan, Bizans müzik notasyon sistemini tecrübe etmek amacıyla iki Rum ve bir Farisi müzisyen arasında bir yarışma düzenlemiştir. 16. yüzyıla ait kaynaklarda bu olaydan, Mehmed'in, Türklere olduğu kadar Rumlara karşı da açık görüşlü olmasının bir kanıtı olarak söz edilmekte ve aydın bir tiran olarak Patrikhane kroniklerindeki

imajı, apokaliptik bir canavar olarak gösterildiği Bizans saray tarihlerindeki imajı ile çelişmektedir. Saray tarihçilerine göre fetih, dünyanın sonu değilse de en azından kendi dünyalarının sonu idi; oysaki Patrikhane, Mehmed'in, Yunan toplumu üzerindeki ruhanî ve dünyevî liderliğiyle yeniden oluşturma kararı aldığı yeni ve beklenmedik bir yaşam bulmuştu.

* * *

Olayların bu nefes kesici anlatımı, Mehmed'in doymak bilmez ve eklektik zihniyetinin yanı sıra, hamiliğinin büyük bölümünün kişisel karakterini de göstermeye yararmış olmalıdır. Şimdiye kadar mimarlık konusundan neredeyse tamamen uzak durduk; ancak Mehmed'in mimarlık konusundaki hamiliğinin taşıdığı özellikler de anlamlıdır. Bu, her şeyden önce onun İtalya ile bağlantılarını ve yeniliğe olan eğilimini doğrularken, ikinci olarak sanatçılara vermiş olduğu ödülleri ve cezaları, üçüncü olarak ise Mehmed'in kültürel anlamda dışarıdan yaptığı alıntılarının çeşitliliğini ortaya koyar.

s. 7/ Mehmed'in, İtalyan mimarisindeki yeniliklere duyduğu ilgiyi, Bolognalı mimar ve mühendis Aristotile Fieravante'ye yaptığı davet doğrulamaktadır. O sırada Fieravante'nin ortağı Filarete, nüfuzlu bir kimse olan tanıdığı Amirutzes'in bulunduğu İstanbul'a, 1465'te bir ziyaret planlamaktaydı. O tarihte Mehmed, en önemli dîni yapısı olan İstanbul'daki devâsâ Fatih Külliyesi'ni inşa ediyordu. Bu yapının simetrik planının Osmanlı mimarisinden ayrılmış olması ve Filarete'nin Milano'daki Ospedale Maggiore'si ile ya da tam olarak mimarlık tezindeki ideal planla benzerlik göstermesi olasılıkla bir tesadüf değildi. Mehmed ayrıca, dünyanın geri kalanından onlarca yıl önce davranarak, Filarete'nin yıldız şeklindeki kalelerle ilgili teorik tecrübelerini gerçeğe dönüştürmüştü. Aslına bakılırsa on iki yıldan biraz daha uzun bir sürede İstanbul'un içinde ve çevresinde dört büyük kale inşa etmişti. Bunlardan ilki, deneysel planı ve dikey savunmaya yaptığı vurgu ile tamamen ortaçağa aitti, ancak yapının ölçeği başlı başına dikkate değerdi. Beş aydan daha kısa bir sürede inşa edilen yapının üç büyük kulesi bulunuyordu; bu kulelerden biri, bugün tamamen ortadan kalkmış olan Coucy Kalesi'nin yüksek burcu (Donjon) dışında Avrupa'dakilerden daha büyüktü. Tam tersine, daha sonraki kalelerden biri 16. yüzyılın tahkimat gelişimini başlatmıştı; topçu birliğinin görevi ile tam olarak bütünleşmiş alçak bir istihkâm sahasıydı. Topçuluk, Konstantinopolis'te kuşatma silahlarının kesin olarak ortaya koyduğu gibi, Mehmed'in ilgi alanlarından bir diğerydi. Sonraki kalelerin inşasında Mehmed, Pera'daki Floransalı cemaatin liderlerinden tavsiye istemişti. Bu süratli inşaat silsilesi, mimarlığın gelişen kavramsal karakteri ve Avrupalıların müdahalesi göz önüne alındığında, Mehmed'in askerî yapılarının, Osmanlı tahkimatının uzun vadeli gelişimi üzerinde oldukça az etkiye sahip olması şaşırtıcı değildir.

Mehmed'in himayesinin karanlık yüzü, Fatih Camii'nin mimarına yaptığı muamele ile kendini gösterir. Hristiyan kaynakları mimarı Christodoulos, Osmanlı kaynakları ise Sinan-ı Atik olarak belirtmektedir. Her iki kaynak da mimarın, Sultan'ın emri ile infaz edildiğini ileri sürdüğünden tek ve aynı kişiyi işaret ediyor olabilir. İyi günlerinde Sinan, mülkle cömert bir biçimde ödüllendirilmiş ve ölümü halk arasında,

kendi ihtişamlı projelerini karşılamak amacıyla vilayetlerden zorla alınan paralar nedeniyle hâlihazırda öfke duyulan bir Sultan'ın itibarını gölgeleyen utanılacak bir olay olarak değerlendirilmişti. Sinan, "tekrar tekrar dövülmesinin ardından" öldü; "Acaba" diyor *Anonymouse Chronicles*'in yazarı, "günahı bu şekilde ölmeyi hak edecek kadar büyük müydü?". İnsan fazlasıyla merak ediyor. Sinan'ın kaderi, Bellini'nin mükâfatları ile çelişmektedir. 1479 barışını müzakere eden Venedik elçisinin yanı sıra Gentile ve Costanzo da Sultan tarafından "şövalye" ilan edilmiş, Bellini, Avrupa şövalyelik nişanı *collana*'ya karşılık gelen altın bir madalya ve zincir almıştı. Ayrıca Bellini, babası Jacopo'ya ait, - bugün Louvre'da ancak 17. yüzyılda hâlâ Saray'da bulunan - değerli eskiz defterlerinden birini Sultan'a bırakmış, kendisi, diğer hediyelerin yanında Doge Dandolo'nun altın zırhı ile ödüllendirilmişti.

Fatih Camii'nin mimarı hangi etnik kökenden olursa olsun ve Sultan'ın ne çeşit bir hoşnutsuzluğu olursa olsun, ortaya çıkan sonuç, İslam'ın anıtsal bir kanıtıydı. Sadece konumu ve büyüklüğü ile, Ayasofya Camii'ne henüz dönüştürülen Santa Sophia ile kıyaslamaya davetiye çıkarıyordu. Mehmed'in saray görevlilerinden biri, Fatih Camii'nin, Ayasofya'nın tasarımında, ancak yeni ve modern bir tarzda biçimlendirildiğini ifade etmiştir. Bu durum caminin, ölçek ve yarım kubbe kullanımında Jüstinyen kilisesinin etkisini, o zamana kadar kök salmış Osmanlı mimarlık geleneğine kaynaştırmasındaki başarısını ortaya koymaktadır.

Söz konusu bütünleşme, caminin ve ek binalarının Osmanlı mimarlığının gelişiminde önemli bir rol oynamasını sağlamıştır. Ancak aynı şey, Mehmed'in saray mimarisi için söylenemez.

Mehmed bir yandan, bugün Topkapı Sarayı olarak bilinen sarayın büyük bölümünden sorumluydu. Bu saray, yaklaşık 400 yıl Osmanlı saltanatına hizmet etmiş bir mirastı. Diğer yandan Mehmed, biri Acem-Karaman, diğeri Rum, üçüncüsü ise Türk üslubunda olmak üzere birbirine birer taş atımlık mesafede üç köşk inşa ettirerek eklektik fanteziye kendini kaptırmıştı. Bunlardan ilki Çinili Köşk ayakta ve görkemli olmasına rağmen Osmanlı mimarisi içinde aykırı bir yapıdır; diğeri ikisi ise iz bırakmadan ortadan kaybolmuştur. Bu köşkler Mehmed'in entelektüel eklektizminin maddesel birer ifadesi gibi görünür. Ancak eklektizme sıkı sıkıya bağlılığın olmaması, onun örneğini sürdürmeyi güçleştirmiştir.

* * *

Mehmed'in, dînî mimarisi ile keyif köşkları arasındaki zıtlık, genel anlamda onun "kamusal" ve "özel" himayesi arasındaki ikilemi göstermektedir. Biz burada "özel" alana ağırlık verdik, çünkü burası Avrupa ve Bizans ile bağlantılarının yoğunlaştığı yerd. Ancak sonuç yanıltıcıdır. Birincisi Mehmed, Müslüman aydın, şair, müzisyen ve zanaatkarların cömert bir koruyucusu idi. İkincisi, Osmanlı mirasına yaptığı kalıcı katkı, özel alandan çok kamusal alana yönelikti.

Gördüğümüz üzere, Mehmed'in özel alandaki himayesi, Bizans'ı da dâhil edersek, hem tarihsel hem de çağdaş Batı kültürüne güçlü bir ilgi ile birlikte eklektik bir karakterdeydi. Görsel sanatlarda resim ve madalyon portreciliğine duyduğu sevgi modaya uygundu ve Müslüman bir çevre içinde yenilikçiydi; mimarlıkta yalnız Osmanlı'da değil, Avrupa bağlamında da yenilikçi olabilir. Ancak bir hami olarak o kadar çok farklı alanda ve yönde etkindi ki, tutarlı bir entelektüel ya da estetik program geliştirmeyi –eğer gerçekten istedi ise– başaramamış gibi görünmektedir. Kuşkusuz, onun özel alandaki himayesi, kendi kişiliğine aşırı şekilde bağımlı kalmıştı. Mehmed, katılım ya da yetkilendirme yoluyla sarayda yeterince geniş bir taban oluşturmayı başaramamıştı; bu nedenle ölümü üzerine inisiyatif sona ermişti ve kendisini onaylamayan kişiler bu himayenin çeşitli yönlerini istedikleri gibi tamamen ortadan kaldırılabiliyorlardı. s. 8/ Mehmed'in hamiliği, dinî ve politik imalar barındırması nedeniyle bazı kişiler tarafından kabul görmüyordu.

Büyük İskender'in Makedonyalı takipçilerinden bazıları gibi, çoğu kimse, Mehmed'in yabancı yetenekleri bu denli geliştirmesine içerleyerek şöyle şikâyet etmiştir:

*Sultan'ın eşiğinde baş tacı edilmek istersen
Ya Yahudi olacaksın, ya Acem, ya da bir Frenk;
Adım ya Habil yapacaksın, ya Kabil, ya da Hâmidî³
Ve Zorzi⁴ gibi davranacaksın, cahilce.*

Diğerleri Avrupa'nın figürlü resim konusundaki etkisini sakıncalı bulmuş olmalıdır; figür resmi birçok Müslüman sarayında yerleşmiş bir özellik olmasına rağmen dinsel çevrelerde nefret uyandırıyor ve mutlak bir yasaklama arayışı içinde olanlar vardı.

Onaylamayanlar arasında, güçlü dinî ve Türkçü hiziplerin desteklediği, Mehmed'in oğlu Bayezid de vardı. Bayezid tahta çıktığında Mehmed'in tablolarını satmış ve onun kutsal emanetlerinden kurtulmuştu. Tolfo'lu Tommaso'nun 1519'da Türkiye'den Michelangelo'ya yazdığı gibi, Bayezid “hiçbir şekilde resimden hoşlanmıyordu; aslında onlardan nefret ediyordu.” Mehmed'in portre girişimi otoriter bir yazgiya maruz kalmıştı.

Bununla birlikte, Bayezid, Mehmed'in kamu ile ilgili hamiliğini ve onun en belirgin başarısının İstanbul şehri olduğunu inkâr etmemişti. Mehmed, kuşatmadan önce dahi nüfusu azalmış, harap bir şehir olan Konstantinopolis'in küllerinden, dünyanın en büyük başkentlerinden birini yaratmıştı. Süreci burada ayrıntılı olarak vermek mümkün değildir, tek yapabileceğimiz İstanbul'un demografik, topografik ve mimari geleneğinin temellerini attığını vurgulamaktan ibarettir. Yeniden iskân yoluyla, dört yüz yıldan uzun

3 Hâmidî: İsfahan doğumlu Hâmidî, II. Mehmed'in saray şairlerinden biridir. Ağzından kaçırdığı bir söz üzerine Sultan'ı kızdırmış ve Bursa'ya türbedar olarak gönderilmiştir. Bilgi için bk: Karahan, 1986, 133-134; Ünver, 1997, 461-462. (Çevirenin notu)

4 Girolamo Zorzi: 1475 yılında İstanbul'a gönderilen Venedik elçisi. Bilgi için bk: Hammer-Purgstall, 1836, 194-195. (Çevirenin notu)

bir süre için Osmanlı kentinin çok ırklı ve çok mezhepli karakterini oluşturmuştur. Büyük sarayını, askerî ve ticarî alanları inşa ederken, Fatih Camii ile şehir silüetini süsleyen imparatorluk yapıları için bir model oluşturmuştur. Hiç kuşkusuz demografik kararı tartışmalıdır, ancak yeniden inşa işini geleneksel yöntemlerle gerçekleştirmiştir: Kentsel gelişim birimleri İslam kentlerinin karakterini taşımaktaydı, yapı planları ise tipik olarak Osmanlı idi. Murahhaslık, Mehmed'in şehir planlamasında çok önemli bir rol oynamış, saray mensupları tarafından da oldukça fazla desteklenmişti. Diğer yandan bu kamusal işler tamamen anikonikti ve Mehmed'in kişisel ilgilerini halka zorla kabul ettirmek için hiçbir girişimde bulunulmamıştı. Bu nedenle Mehmed'in özel himayesinin etkisi kısa ömürlü olmuştur –otuz yıldan biraz daha fazla– ; kamusal himayesinin yankıları ise bugün hâlâ hissedilmektedir.

* * *

Her biri farklı renklerde ve her birinde farklı bir ülkenin prensesinin oturduğu yedi köşke sahip Behram Gür gibi, Mehmed de, aldığı kültürel ruh haline göre farklı köşklere gidebilirdi. O halde, Avrupa'daki imajının, tıpkı Rumlar arasında olduğu gibi çelişkili olması pek de şaşırtıcı değildir. Söylentiler bir yana, çağdaşlarının, gerçekleri kabul etmeleri güçtü.

Mehmed, oğlu Bayezid tarafından “Hz. Muhammed'e inanmamakla” suçlanmıştı; gerçeğe daha yakın olan diğerleri ise, onu herhangi bir dine inanmamakla suçlamışlardı. Onun herhangi bir kültüre inanmadığını da ilave edebiliriz. Bu da bir itham mıdır?

Eserin Kaynakçası

Mehmed'in kabul edilen biyografisi F. Babinger, *Mehmed the Conqueror and His Time*, Bollingen Series, XCVI, Princeton, N.J., 1978'dir ve 1953'te çıkan çalışmanın İngilizce baskısıdır. Mehmed'in Avrupalı sanatçılara yaptığı bazı davetler, özellikle de Bellini, L. Thuasne, *Gentile Bellini et le Sultan Mohammed II*, Paris 1888, ve J. von Karabacek, *Abendländische Künstler zu Konstantinopel im XV. Jahrhundert*, Vol. I, Kaiserliche Akademie der Wiss. in Wien. Phil.-hist. Klasse, Denkschriften 62 Band, I Abhandlung, Vienna 1918'de detaylandırılmıştır. En yeni çalışma M. Andaloro'ya aittir; 'Costanzo da Ferrara. Gli anni a Constantinopoli alla corte di Maometto II', *Storia dell'Arte*, 38/40, 1980, (185-212.) Madalyonlar için; G. F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 vols, London, 1930.

Mehmed'in "okul defteri" hakkında bkz: S. Ünver, *Fatih'in Çocukluk Defteri. Un cahier d'Enfance du Sultan Mehmed Le Conquérant 'Fatih'*, İstanbul 1961. Antik tarih dersleri hakkında bkz: J. Raby, 'Cyriacus of Ancona and the Ottoman Sultan Mehmed II', *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol. 43, 1980, (242-246.)

Mehmed'in kentsel politikası ve mimarlık görüşleri için bkz: H. İnalçık, "The Policy of Mehmed II towards the Greek Population of Istanbul and Byzantine buildings of the City", *Dumbarton Oaks Papers*, 23-34, 1969-70, pp. 229-249; M. Restle, , "Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmed II Fatih. Filarete in Konstantinopel", *Pantheon*, 39, 1981, pp. 361-367. Rumca yazmalar hakkında, J. Raby, "Mehmed the Conqueror's Greek Scriptorium", *Dumbarton Oaks Papers*, 37, 1983 (baskıda)⁵

Bellini'nin Venedik oryantalizmine olan etkisi sorunu 1982 Sonbaharında yayınlanması beklenen bir monografinin konusudur; J. Raby, *Venice, Dürer and the Oriental Mode* (Hans Huth Memorial Papers 1). Yayınlanmamaış Venedik belgelerini de içeren bazı diğer konular için burada okuyucuyu yalnızca kendi kitabıma gönderebilirim; *El Gran Turco: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts of Christendom*, Alexandria Press tarafından 1984 İlkbaharında basılması planlanmıştır.

5 Yayınlandıktan sonra, 15-34. (Çevirenin notu)

Çevirmenin Kaynakçası

- Carnoy, H. & Nicolaides, J. (1894). *Folklore de Constantinople*, Paris.
- von Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr. (1836) *Histoire de l'Empire Ottoman*, Vol. 3, Paris: Bellizard, Barthès, Dufour et Lowell.
- Karahan, A. (1986). "Hâmîdî", *The Encyclopedia of Islam*, Vol. 3, Leiden: Brill.
- Majeska, George P. (1984). *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington: Dumbarton Oaks Studies Nineteen.
- Raby, J., (1982). A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts. *Oxford Art Journal*, 5, No. 1, (3-8).
- Ünver, İ. (1997). "Hâmîdî", *T.D.V. İslam Ansiklopedisi*, C. 15, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

SANAT TARİHİ DERGİSİ

TARİHÇE; KAPSAM; YAYIN İLKELERİ; YAZIM KURALLARI

TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982'de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerrem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, 1992 yılında yayımlanan VI'ncı sayısına kadar bu isimle devam etmiş, 1994'te yayımlanan VII'nci sayısından itibaren yayın hayatına ISSN alarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003 yılına kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004 yılından (XIII'üncü sayıdan) itibaren hakemli dergi olarak yılda iki kez yayımlanmaya başlamıştır.

2016'dan itibaren ulusal ve uluslararası indexleri hedefleyen Sanat Tarihi Dergisi, e-ISSN alarak *Journal of Art History* ismini de resmileştirmiş; ULAKBİM - TR Dizin'e Mart 2018'de kabul edilmiş; uluslararası arenada ise DOAJ'a Nisan 2018'de kabul edilmiştir. Ardından, başvuru olmadığı halde EBSCO'dan indexleme teklifi gelmiştir. Daha sonra dergi Web of Science kapsamındaki ESCI'ya da Haziran 2019'da kabul edilmiştir.

Editör / yayın kurulu üyesi, yayına hazırlayan ve teknik tasarım gibi görevlerdeki değerli emekleriyle Sanat Tarihi Dergisi'ni kuruluşundan bugüne getirmiş olan öğretim üyesi / akademisyenler; Gönül Öney, Mükerrerrem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar ve 2016'dan itibaren Ender Özbay'dır.

JOURNAL OF ART HISTORY

HISTORY; SCOPE; PUBLISHING PRINCIPLES; SPELLING RULES

HISTORY

Journal Of Art History, existing amongst the publications of Faculty of Letters of Ege University, started to be published under the name of Archaeology and Art History Journal in 1982 by the publication board consisting of Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerrem (Usman) Anabolu, and Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal; the journal continued to be published with the same name until the VIth printing in 1992; and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi / Journal Of Art History* after getting ISSN as of the VIth printing in 1994. The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as peer-reviewed journal as of 2004 (XIIIth printing).

As of 2016, since Sanat Tarihi Dergisi aims to be accepted to national and international indexes, it officialized the name of Journal of Art History by receiving e-ISSN. In short time the acceptance from TUBİTAK-ULAKBİM - TR Dizin (in March 2018) had been declared. And through the international arena, the acceptance from DOAJ was reported in April 2018; afterwards, an indexing proposal from EBSCO was received even though there was no application. Later, in June 2019, the journal was accepted to ESCI under the Web of Science.

The faculty members / academicians, who carried the Journal of Art History from its start till its current position with their valuable endeavors with such functions as editor / publication board membership, preparation to printing and technical design are Gönül Öney, Mükerrerrem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and after 2016 Ender Özbay.

AMAÇ, KAPSAM ve YAYIN İLKELERİ

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

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimine ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sahne-gösteri sanatları hariç), mimarlık, kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriğini, söz konusu alanlarla ilgili konularda yazılmış araştırma makaleleri, kazı raporları, inceleme, belgeleme, değerlendirme ve çevirilerin yanı sıra bilimsel yayınları ele alan tanıtım, tartışma, eleştiri yazıları oluşturmaktadır.

Yukarıda belirtilen amaç ve kapsam çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde

PURPOSE, SCOPE AND PUBLISHING PRINCIPLES

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

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, cultural heritage. The content of the journal includes the research papers written on the related subjects about the fields in question, excavation reports, examinations, documentations, evaluation and translation as well as the promotion, discussion and critical reviews addressing the scientific papers.

The articles, which must certainly be unique and which are prepared within the framework of the above-mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English lan-

yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

(Yazar tarafından bu hususlar kabul edilerek gönderilmiş ve sonuçta yayımlanmış yazıların hukuki, etik, fıkırsel sorumluluğu yazarına aittir.)

Sanat Tarihi Dergisi, makale başvurusu ve yayını için yazardan herhangi bir ücret talep etmez.

Ayrıca, yazarlar,

- Sanat Tarihi Dergisi’nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi’nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayımlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi’ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayımlamak

guages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

(The legal, ethical and ideational responsibility of the articles, presented to printing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the writer.)

Journal of Art History does not charge any fee for article submission and publication.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through Dergipark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use / publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsi-

isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

(Not: Sanat Tarihi Dergisi, Ege Üniversitesi Senatosu ve Yönetim Kurulu kararları uyarınca Nisan 2020'den itibaren basılı yayınlanmayacak, elektronik yayınına devam edecektir.)

İNTİHAL POLİTİKASI, DEĞERLENDİRME SÜRECİ ve İLKELERİ*

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla “intihal” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %15 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Bu “ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. (Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu başlığı altında belirtilen isimler arasından, uzmanlık alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik

bilities belong to him. Journal of Art History doesn't set any legal obstacle.)

(Note: In accordance with the decisions of the Senate and Board of Ege University, the Journal of Art History will not be printed after April 2020 but its electronic publication will continue.)

PLAGIARISM POLICY & EVALUATION PROCESS AND PRINCIPLES*

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuational and general rules of the language they're written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “plagiarism” by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similiarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the positive result of this “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board

* Kural ve İlkelerimizin en güncel ve geçerli durumu internet sayfasından görülebilir.

* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are visible on the website.

konulu bir makale gelmesi durumunda, konuyla ilgili bilim insanlarına başvurulmakta, bu yeni hakemlerin isimleri de kurul listesine eklenerek liste güncellenmektedir.) Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted, and the list is updated by adding the names of these reviewers to the board list.) Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. During the mentioned assessment process, the writer could be asked to make the necessary alterations and corrections.

YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR*

SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS*

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni “iki yana dayalı” olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.)

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as “justified” and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)

* Kural ve İlkelerimizin en güncel ve geçerli durumu internet sayfasından görülebilir.

* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are visible on the website.

2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID ID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne iliş-tirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. [“Kör Hakemlik” ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması durumunda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenen makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]
3. Makalenin başlığı, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir. Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak öz / abstract bulunmalıdır. Öz/abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini belirlemesine, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermelidir. Öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Öz’de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır. “Öz” ve Abstract” birbirleriyle tutarlı olmalıdırlar. “Öz” ve “Abstract” bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır.
4. Dipnotlar MS Word’ün “dipnot ekle” özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir
2. The name of the writer/writers, title and corporation information, Orcid ID, postal address, e-mail address and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the “blind reviewing” principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]
3. The title of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top. The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. The length of the abstract should be minimum 150 and maximum 250 words. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any reference to any page of the article. The abstracts in Turkish and English should be coherent with each other. Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.
4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the “add footnote”

numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, “son not” şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)

5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezin-den üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda “kaynakça” bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, so-

feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of “endnote.” (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)

5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a “bibliography” section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. [Writing principles of the Bibliography and footnote

nuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve dipnot (gönderme/atıf) yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Tüm görsel materyallerin adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı tarafımızdan yapılacaktır. && Görsel materyallerin tümü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip gönderilmelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir.
9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Bunun dışında, metin içinde resim, fotoğraf, şekil, çizim gibi unsurlara gönderme yapıldığında Res., Fot., Şek., Çiz. kısaltmaları kullanılabilir.) Klavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makale sonunda belirtilmelidir.
10. Makale metni, Dergi Park sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı

(reference/attribution) are exemplified at the end of this section.]

8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, preferably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.
9. *While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.*
10. The article text must be submitted through uploading to the sys-

yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<https://dergipark.org.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale gönder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

Yüklemenin DergiPark üzerinden yapılamadığı extrem durumlarda sanattarihi.dergisi@gmail.com adresi üzerinden editörle iletişim kurularak çözüm önerisi alınabilir. (Makale gönderiminden sonra 3 gün içinde herhangi bir geri bildirim alınmaması durumunda, olası bir teknik aksamaya önlem olarak dergi editörlüğü ile e-mail ya da telefon iletişimi kurulması önerilir.)

Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

tem of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to system of DergiPark, join the Journal of Art History (<https://dergipark.org.tr/std>) on the system as the "user" and follow the uploading steps pressing the "submit a manuscript" button at the journal page.

Suggestion for solution can be asked for by keeping in contact with the editor over the address sanattarihi.dergisi@gmail.com, during the extreme situations when the upload cannot be practiced over DergiPark. (In the case of not receiving any feedback within 3 days after sending the article, it is suggested to make contact with the journal editorship via e-mail or phone as a precaution against a possible technical failure.)

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ

EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY & REFERENCE/ATTRIBUTION

a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Çakmak, 2001

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

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

b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer's works of the same date:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):

Daşçı, 2013a, 26 ve Daşçı, 2013b, 12

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):

Reference at the footnote (All names at the first reference):

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir: Altun vd., 1991,87.

It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

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

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

The work with 6 and more writers: At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

The quotation over the second source; If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

Anonymous books published by an institution:

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

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

İlk gönderme / First reference : Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

Sonraki göndermeler / Subsequent references : TDK, 1999.

Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography: Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

ı- Çeviri Kitap / Translated Book :

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

i- Editörlü Kitap / Book with an editor :

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

j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :

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

k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

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

l- Magazin Makalesi / Magazine Article :

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

m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :

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

n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :

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

o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :

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

r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:

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

s- Poster Bildiri / Poster Declaration :

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

ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations : Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

u- Görüşmeler / Interviews :

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

e-ISSN 2636-8064